



**HAL**  
open science

# Equipo Cronica, de l'intéricronicité à la métaiconicité: Etude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo franquisme et la primo démocratie (1964-1977)

Yannick Chapot

► **To cite this version:**

Yannick Chapot. Equipo Cronica, de l'intéricronicité à la métaiconicité: Etude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo franquisme et la primo démocratie (1964-1977). Littératures. Université de Lyon, 2017. Français. NNT: 2017LYSES053 . tel-02007873

**HAL Id: tel-02007873**

**<https://theses.hal.science/tel-02007873>**

Submitted on 11 Feb 2019

**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.



N° d'ordre NNT : 2017LYSES053

**THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON**  
opérée au sein de l'  
**UNIVERSITÉ JEAN MONNET**

**Ecole Doctorale N° 484**  
**ED 3 LA - Lettres, Langues étrangères, Linguistique et**  
**Sciences du langage, Arts**

**Spécialité / discipline de doctorat :**  
ÉTUDES HISPANIQUES

Soutenue publiquement le 08/12/2017, par :  
**Yannick CHAPOT**

---

**Equipo Crónica,**  
**de l'intericonicité à la métaiconicité**  
**-Étude d'un processus créatif dans l'Espagne**  
**du tardo-franquisme et de la primo-**  
**démocratie (1964-1977)-**

---

Devant le jury composé de :

BESSIÈRE, Bernard, Professeur des Universités émérite, Université Aix-Marseille

DALMACE, Michèle, professeure des universités émérite, Université Bordeaux 3 Michel de Montaigne

DIAZ, Elvire, Professeure des Universités, Université de Poitiers

MERLO MORAT, Philippe, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2

SAMPER, Edgard, Professeur des Universités, Université de Saint Étienne, Directeur de thèse





N° d'ordre NNT : 2017LYSES053

**THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON**  
opérée au sein de l'  
**UNIVERSITÉ JEAN MONNET**

**Ecole Doctorale N° 484**  
**ED 3 LA - Lettres, Langues étrangères, Linguistique et**  
**Sciences du langage, Arts**

**Spécialité / discipline de doctorat :**  
ÉTUDES HISPANIQUES

Soutenue publiquement le 08/12/2017, par :  
**Yannick CHAPOT**

---

**Equipo Crónica,**  
**de l'intericonicité à la métaiconicité**  
**-Étude d'un processus créatif dans l'Espagne**  
**du tardo-franquisme et de la primo-**  
**démocratie (1964-1977)-**

---

Devant le jury composé de :

BESSIÈRE, Bernard, Professeur des Universités émérite, Université Aix-Marseille

DALMACE, Michèle, professeure des universités émérite, Université Bordeaux 3 Michel de Montaigne

DIAZ, Elvire, Professeure des Universités, Université de Poitiers

MERLO MORAT, Philippe, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2

SAMPER, Edgard, Professeur des Universités, Université de Saint Étienne, Directeur de thèse

## Remerciements

Je tiens à faire part de ma plus vive gratitude envers Edgard Samper pour sa disponibilité, ses conseils et sa bienveillance lors de ces années. Je remercie également mes parents grâce à qui j'ai pu débiter mes études dans des conditions confortables, ainsi qu'Amandine pour sa relecture, sa patience et son soutien.

# **INTRODUCTION**

Si parmi les peintres espagnols contemporains, il en est dont la production ne cesse d'interpeller les amateurs, il s'agit évidemment d'Equipo Crónica. Chaque tableau, parmi les plus connus ou les productions qui ont été moins médiatisées, provoque un premier effet qui capte immédiatement notre attention. La dimension ludique de ces tableaux n'y est évidemment pas étrangère. Des créateurs actuels comme Óscar Seco ou Antonio de Felipe investissent, à leur manière, ce champ d'une peinture qui, par le jeu et par le clin d'œil, mêle la nouveauté et l'ancien grâce aux effets de la modernisation, la réinterprétation, l'actualisation. Ainsi, le spectateur est comme happé par une sensation de *nouveauté connue* qui le pousse à se pencher davantage sur la création qu'il a sous les yeux.

La liste des références utilisées par ces peintres qui, pour le spectateur, entrent dans le champ du « déjà vu », est longue. Nous pensons, en premier lieu, aux références à certaines des peintures les plus connues du Siècle d'Or, que l'on retrouve aussi bien dans les créations d'Equipo Crónica que celles d'Antonio de Felipe. À titre d'exemple, parmi tant d'autres, mettons en regard *Las Meninas en el Chalet*<sup>1</sup>, de l'équipe valencienne, avec *Menina Coca-Cola*, de Antonio de Felipe<sup>2</sup>. Ces deux créations s'inscrivent également dans le champ du « connu », à travers leur ancrage contemporain, par l'usage qu'elles font de l'image publicitaire, autre art visuel sollicité de manière ludique par Equipo Crónica entre 1964 et 1981. L'affiche politique, utilisée tant par Equipo Crónica (série *El cartel*, 1973<sup>3</sup>) que par Oscar Seco (série *Spanish Civil war*, 2005-2008<sup>4</sup>), permet de placer également ces œuvres dans un champ de références historiques bien connues.

Les (re)créations que nous évoquons puisent également dans les images

---

1 EQUIPO CRÓNICA, *Las Meninas en el chalet*, acrylique sur toile, 100 x 90, 1962, collection privée, Valence, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, IVAM, 2001, p. 94.

2 DE FELIPE Antonio, *Menina Coca-Cola*, <http://antoniodefelipe.es/portfolio/menina-cocacola/>

3 EQUIPO CRÓNICA, série *El Cartel*, 1973, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 234-239.

4 SECO Oscar, Série *Spanish Civil War*, <http://www.oscarseco.com/spanish-civil-war/>

cinématographiques (Audrey Hepburn pour Antonio de Felipe<sup>1</sup>, les films noirs nord-américains pour Equipo Crónica avec *Serie Negra*), celui de la bande dessinée (« El guerrero del antifaz » dans *Factoría* pour Equipo Crónica<sup>2</sup>, le superhéros « Flash », de DC Comics dans *Arranquemos la máscara al fascismo* peint par Oscar Seco<sup>3</sup>), du dessin animé (Disney dans *La escalera*, d'Equipo Crónica<sup>4</sup> et *Pintabosques*<sup>5</sup> de Antonio de Felipe), de la photographie, des images pop, etc.

Le scénario est en apparence toujours le même. Un sentiment de *déjà vu* s'empare du spectateur, à travers des images qui proviennent de la culture populaire ou de la culture savante ; bien souvent, d'ailleurs, ce sentiment naît d'un mélange complexe de ces deux mondes au sein d'une même création. Cependant, une fois dépassé le temps du *déjà vu* et consommée la première approche ludique, s'amorce le temps de la réflexion, qui débouche sur d'autres types de jeux. Ainsi, l'esprit du spectateur s'oriente-il vers la recherche de références senties mais non explicites ou inconnues. Il se dirige également vers la recherche de sens : pourquoi avoir associé ces images, pourquoi les avoir confrontées ? Enfin, la compréhension ne saurait être totale sans une interrogation d'ordre plastique, sur la nature de ces réinvestissements, et sur la manière dont ces images sont mises en œuvre dans des (re)créations.

Notre travail a pour objectif de questionner ces deux niveaux de réflexions : d'une part, la mise en œuvre de ces combinaisons plastiques ; d'autre part, la proposition d'une interprétation de ces créations dans leur contexte de production.

Le contexte de création des œuvres d'Equipo Crónica, dans lequel nous allons situer les interprétations des tableaux étudiés, est bien connu. Créée en 1964, l'équipe valencienne se constitue dans une Espagne franquiste qui a laissé derrière elle l'autarcie et l'isolement international de l'après-Guerre civile pour connaître un

1 DE FELIPE Antonio, *Black Audrey*, acrylique sur toile, 130 x 130 cm. <http://antoniodefelipe.es/portfolio/black-audrey/>

2 EQUIPO CRÓNICA, *Factoría*, acrylique sur toile, 122 x 122 cm, 1969, collection privée, Valence, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 89.

3 SECO Oscar, *Arranquemos la máscara al fascismo*, 170 x 170 cm, acrylique sur toile, 2006. <http://www.oscarseco.com/spanish-civil-war/#!>

4 EQUIPO CRÓNICA, *La escalera*, acrylique et technique mixte sur toile et cadre, 100 x 100 cm, 1971, Collection privée, Barcelone, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 139.

5 DE FELIPE Antonio, *Pintabosques*, 130 x 162 cm. <http://antoniodefelipe.es/portfolio/pintabosques/>



développement économique inédit, sous l'égide de technocrates entrés au gouvernement. Les Espagnols auront accès, à partir de ces années-là, aux premiers biens de consommation, devenus par la suite mythiques dans l'imaginaire collectif, comme la Seat 600<sup>1</sup>. La vie quotidienne évolue, et ces traces de modernité sont visibles dans les tableaux d'Equipo Crónica comme *El ejecutivo*<sup>2</sup>, *El recinto I*<sup>3</sup> ou encore *La salita*<sup>4</sup> (1970). Mais représenter dans leurs tableaux des années 1964 à 1971 le développement économique et la démocratisation de l'accès aux biens de consommation n'est qu'un moyen, pour Rafael Solbes et Manolo Valdés, de mettre en évidence les paradoxes d'un régime qui connaît un processus visible d'ouverture, tout en conservant un fonctionnement répressif, autoritaire et antidémocratique. Un titre suffit à synthétiser cette approche : *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*<sup>5</sup>. Répression, société de l'image et du divertissement, consommation, communication politique et violence sont les thèmes exclusifs des tableaux d'Equipo Crónica créés au cours de la période initiale (1964-1967) et jusqu'en 1969, avec les séries *La Recuperación* et *Guernica 69*. À cette thématique vient s'ajouter celle de la création artistique, à partir de la série *Autopsia de un oficio*, en 1970. Dès lors, Manolo Valdés et Rafael Solbes ne cesseront de porter un regard critique sur la société, tout en approfondissant régulièrement leur réflexion sur la création.

De ce fait, nous nous attacherons à mettre en parallèle la double évolution dans laquelle s'inscrit l'œuvre d'Equipo Crónica : l'une, picturale mais également thématique, qui voit le passage d'une peinture intericonique à des créations plus fondamentalement métaiconiques ; l'autre, une évolution politique et sociale, qui est le cadre dans lequel s'inscrit la progression stylistique et générique.

---

1 Voir EQUIPO CRÓNICA, *Clase media acomodada*, acrylique sur bois, 100 x 150 cm, 1966, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 64.

2 EQUIPO CRÓNICA, *El ejecutivo*, acrylique sur toile, 90 x 100 cm, 1969, collection Jaime et Helga de Alvear, Madrid, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 84.

3 EQUIPO CRÓNICA, *El recinto I*, acrylique sur toile, 100 x 90 cm, 1969, collection privée, Valence, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 90.

4 EQUIPO CRÓNICA, *La salita*, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, 1970, collection Juan March, Madrid, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 137.

5 EQUIPO CRÓNICA, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, acrylique sur toile, 130 x 160 cm, 1968, collection privée, Valence, consultable dans DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 85.

Dans la présente étude, nous avons pour objectif d'analyser en détail ces évolutions depuis la création de l'Équipe, en 1964, jusqu'à l'année 1977, avec la série *El billar*. Ces treize années nous permettront de déceler et de souligner les changements dans la pratique picturale des deux peintres, en rapport avec l'intericonicité, mais aussi la densification des réflexions métaiconiques qu'ils portent.

La date qui caractérise la fin de notre étude, 1977, est déterminée tant par des critères artistiques qu'historiques. Ces derniers correspondent à un tournant politique, avec les premières élections démocratiques que connaît l'Espagne depuis le déclenchement de la Guerre civile. Ces élections générales ont permis d'élire l'assemblée chargée de rédiger la nouvelle constitution de l'Espagne post-franquiste, et donc d'installer durablement la démocratie dans le pays. Les élections du 15 juin 1977 marquent ainsi la fin d'une époque dans laquelle les peintres ont régulièrement ancré leurs œuvres.

Cette année-là est également celle de la création du ministère de la Culture en Espagne, au mois de juillet, dont le portefeuille fut confié à l'ex ministre de l'information et du tourisme de Franco, Pío Cabanillas Gallas<sup>1</sup>. Or, il apparaîtra que *El billar* (1977) dénote une inquiétude face au traitement social de la question culturelle. La convergence des changements politiques et culturels, qui se cristallisent au cours de l'année 1977, permet d'entrevoir une nouvelle ère, qui correspondra à une nouvelle étape créative pour Equipo Crónica.

Par ailleurs, au-delà des changements politiques et sociétaux, un certain nombre d'arguments centrés sur la création de l'Équipe font de cette année-là un point clé. Nous pouvons affirmer qu'une rupture est aisément visible, selon nous, entre la série *El billar* et les suivantes. *El billar* constitue effectivement une série charnière, avec l'introduction, dans leurs créations, de nouveautés picturales et thématiques, tout en étant un point d'orgue : l'aboutissement de réflexions - notamment métaiconiques- menées régulièrement depuis une dizaine d'années.

La périodisation de la production d'Equipo Crónica, que nous réalisons à

---

<sup>1</sup> QUAGGIO Giulia, *La cultura en transición*, Madrid, Alianza editorial, 2014.

présent, nous incite à mettre en valeur ces dynamiques et une césure identifiable à partir de l'année 1977.

Il est toujours possible de constituer des regroupements d'œuvres *a posteriori*, en établissant des liens entre des créations qui traitent d'un même thème et selon des modalités semblables (la presse, l'école, etc.) ou des tableaux qui ont la même œuvre-source (*Les Ménines* de Vélasquez, de Picasso, etc.). Nous avons fait le choix de respecter la constitution des séries telles qu'elles ont été réalisées par les peintres, ou, parfois, telles qu'elles ont été regroupées par la critique pour permettre une meilleure lisibilité (nous pensons ici aux ensembles de la période 1974-1975).

Les travaux de différentes natures réalisés jusqu'à présent sur *Equipo Crónica* ont repris l'ordre chronologique des séries, bien qu'ils aient également structuré la trajectoire artistique de l'Équipe en grandes périodes créatives. Ce redécoupage a permis de définir entre deux et cinq périodes selon les travaux<sup>1</sup>.

Nous maintenons ce choix d'organiser chronologiquement la production d'*Equipo Crónica*, mais nous réalisons des regroupements de séries en trois grandes périodes qui peuvent recouper, en partie, les classifications évoquées antérieurement. Pour l'identification des tableaux et l'élaboration des corpus par séries, nous nous appuyons tout particulièrement sur les travaux de Michèle Dalmace et de José Carlos Suárez<sup>2</sup>.

---

1 Ricardo Marín Viadel distingue deux périodes : une de consolidation de cinq ans (1965-1970), une autre période de dix ans, qui regroupe la majeure partie de leur création (1970-1980), in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, Tesis de licenciatura*, Université de Valence, 1980.

Michèle Dalmace en distingue quatre : 1964-1966 : thèmes puisés dans l'actualité espagnole et images de mass-média ; 1967-1969 : introduction d'icônes du Siècle d'Or espagnol et de Picasso, système narratif plus complexe ; 1970-1977 : Manipulation de différentes avant-gardes ; 1977-1981 : dernière période non étudiée - mort de Rafael Solbes, in DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976. Recherche et récupération d'une identité*, Thèse d'État, sous la direction de ESTEBAN Claude, Université de Paris IV, 1988.

Tomás Llorens analyse également quatre périodes avec nuances à la marge. 1964-1967 : période initiale ; 1968-1971 : Évolution vers des positions artistiques plus riches ; 1971-1977 : séries de maturité ; 1977 - 1981 : plus grande subjectivité. « *Equipo Crónica, la amistad y la palabra* », in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op.cit.*, p.13-23.

Enfin, dans son ouvrage *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, Ricardo Marín Viadel met en avant cinq périodes couvrant chacune de deux à trois années. MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 2003.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.* et SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *Equipo Crónica: Crónica de un Equipo (1964-1981)*, Thèse de doctorat, sous la direction de JULIÁN Inmaculada, Universidad de Barcelona, 1992.

À partir des premières créations des artistes, nous identifions une première période où prédominent la *chronique* et la *narration*. Nous reviendrons sur ces termes dans la partie de notre thèse consacrée à ces séries. Nous incluons, dans cette étape, la production des années 1964 à 1971, composée de cinq séries : *Período inicial* (1964-1967), *La recuperación* (1967-1969), *Guernica 69* (1969), *Autopsia de un oficio* (1970-1971) et *Policía y cultura* (1971). Au cours de ces premières années, Rafael Solbes et Manolo Valdés réussissent à faire évoluer rapidement un langage *pop* que nous qualifions de « froid » par l'introduction de techniques intericoniques de plus en plus complexes, et dont l'importance croît au sein des toiles. Ils s'appuient pour cela sur l'essor de la Figuration Narrative qui se structure dans les milieux artistiques parisiens.

Par la suite, s'ouvrent six années d'une production qui se veut moins immédiate. L'Équipe propose, au cours des années 1972 à 1977, des analyses plus historiques et philosophiques, qui englobent les questions de la mémoire, de l'historiographie, de la culture et de l'histoire de l'art. Nous incluons dans cette période treize séries, très inégales quant au nombre de tableaux que chacune comporte. Il s'agit de : *Serie Negra* (1972), *Retratos bodegones y paisajes* (1972-1973), *El cartel* (1973), *Oficios y oficianes* (1973-1974), *La subversión de los signos* (1974-1975), *El ajusticiamiento como tema* (1974-1975), *Los intelectuales y las vanguardias* (1974-1975), *El informalismo, primera respuesta* (1974-1975), *Imágenes de la victoria* (1974-1975), *Ver y hacer pintura* (1975-1976), *El Paredón* (1975-1976), *La trama* (1975-1976) et *El billar* (1977). L'unité de cet ensemble réside dans deux points essentiels. En premier lieu, si les artistes ne cessent de faire des références au contexte sociopolitique de l'Espagne, la prise de distance historique est patente dans ces créations et dans les réflexions qu'elles proposent. Nous tenterons, dans nos analyses, de rendre évidente cette prise de conscience. Par ailleurs, suite à la complexité iconique interne des tableaux de *Policía y cultura*, la réflexion picturale se poursuit au cours de ces années, selon différents axes : la structuration d'une production sérielle stricte, avec les séries dites *dures* comme *El paredón* ou *La trama* –qui répondent à des règles de construction et d'écho extrêmement précises-, le recours plus fréquent, voire systématisé pour certaines séries, à des outils de reproduction mécanique de l'image, et la réflexion sur la

production artistique.

L'ensemble de ces séries, qui témoignent d'une plus grande hauteur de vue, culmine avec *El billar*. Cette série vient conclure deux années d'une production plus parcellaire, comprenant des ensembles avortés, de quelques tableaux parfois (*Los intelectuales y las vanguardias* : cinq tableaux ; *el informalismo, primera respuesta* : trois tableaux). Marquant un réel sursaut créatif, *El billar* arrive à synthétiser et à approfondir des réflexions sur la pratique artistique présentes au sein de cette période, à travers les séries *El informalismo, primera respuesta* et *Ver y hacer pintura*, qui avaient toutefois été amorcées par l'Équipe dès la fin des années soixante. Mais ces considérations s'effectuent désormais à travers un travail pictural plus libre, mais aussi plus métaphorique, après deux séries *duras* très denses tant du point de vue historique qu'iconique.

Enfin, les changements dans la pratique picturale qui apparaissent avec la série *A modo de parábola* (1977-1978), notamment avec la grande part concédée à l'usage de la peinture à l'huile face à l'acrylique qui dominait auparavant sans partage, accompagnent des productions toujours plus subjectives dans lesquelles l'aspect ludique tend à laisser la place à un sentiment mélancolique.

Couvrant les années 1977 à 1981, cette dernière période inclut les séries *A modo de parábola* (1977-1978), *Paisajes urbanos* (1978-79), *Los viajes* (1979-1980), *Crónica de transición* (1980-1981), *El circo* (1981) et *Lo público y lo privado* (1981). Sans se détacher de leur contexte (*Paisajes urbanos*, *Crónica de transición* le prouvent), et probablement en partie à cause de cela, ces séries semblent consacrer peu à peu le désenchantement qui a affecté une partie de la population espagnole lors du passage de la transition à la démocratie. L'utilisation de la peinture à l'huile est accompagnée du recours à la parabole pour rendre compte de réflexions ontologiques caractérisées, bien souvent dans cette période, par une solitude métaphysique. Les transformations affectent également, en fin de compte, le rapport de l'Équipe à l'intericonicité. Cette façon de concevoir leur propre création se renouvelle.

Nous le constatons, la production de Rafael Solbes et Manolo Valdés est vaste et dense. Il n'est pas rare qu'ils exposent, la même année, deux séries différentes. Malgré cette activité très riche, il y a des constantes, comme le recours systématique à des modalités de renvois à d'autres productions artistiques. Bien que la réflexion de l'Équipe autour de la peinture et de l'art en général, tout au long de ses dix-sept années d'existence, soit complexe et menée à travers des stratégies diverses, la plus évidente est la manière qu'ils ont de construire leurs tableaux à partir de ce qui est communément appelé « citation ». En effet, le terme « citation » est le plus largement utilisé lorsqu'il s'agit de commenter l'œuvre d'Equipo Crónica ou même, plus souvent, la majeure partie des créations qui ont recours à l'intericonicité. Mais, au-delà des pratiques intertextuelles et intericoniques au sens large, comme le sont la parodie ou le pastiche, et de leurs différences lors du passage du champ de la littérature à celui des arts visuels, le concept de « citation » nous semble particulièrement problématique.

De fait, la richesse, voire la complexité, de la production que nous allons analyser, nous conduit à ne pas accepter le terme de « citation » sans en avoir démontré auparavant la pertinence en peinture. Il convient donc de s'interroger sur le recours à ce concept dans le domaine pictural afin de ne pas voir, comme le dénonce Dominique Chateau, des « citations partout »<sup>1</sup>. Notre tâche sera, ici, de résoudre cette tension qui apparaît autour de la notion de citation en peinture. Nous aurons à rendre compte du bien-fondé de ce concept dans le domaine pictural ; par conséquent, cela nous conduira à faire émerger ou à réaffirmer d'autres concepts également valables pour établir une typification des opérations et des modes de renvois entre les œuvres d'art.

Le premier enjeu de notre travail consiste donc à spécifier ces types de renvois, à établir une terminologie précise afin de percevoir comment a évolué la pratique intericonique d'Equipo Crónica tout au long de son parcours créatif. Nous jugerons ainsi dans quelle mesure ces mouvements ont accompagné les évolutions thématiques et narratives de l'œuvre d'Equipo Crónica. Cette démarche doit nous

---

1 CHATEAU Dominique, *L'héritage de l'art. Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, Ouverture philosophique, 1998, p. 361.

permettre d'analyser comment, mais aussi pourquoi et jusqu'à quel point, ces peintres sont passés d'une peinture « chronique » à une peinture réflexive entre 1964 et 1977.

Nous nous interrogerons de la sorte sur le sens des évolutions qui ont marqué leur production, leurs modalités, en considérant ces changements dans une société espagnole qui se transforme, constituant le contexte direct de la création d'Equipo Crónica. En effet, les pratiques intertextuelles étant exclusivement du ressort de la création, elles ne s'intéressent qu'à la production et à ses références ; ici, il nous semble nécessaire de nous pencher, tout au long de ce travail, sur la société qui a fait *naître* et évoluer cette peinture.

Dès lors, il conviendra de toujours avoir à l'esprit une double interrogation : comment la peinture d'Equipo Crónica a-t-elle accompagné l'évolution d'une société espagnole en plein bouleversement, socio-économique et politique ?

Mais également, de quelle manière cette production a évolué, tant du point de vue plastique que des contenus, face à ce contexte historique, et sous quelles formes celui-ci s'est manifesté dans leur peinture ?

En d'autres termes, comment leurs tableaux, tant dans ce qu'ils représentent que par la manière dont ils le représentent, sont une sorte de miroir des grands enjeux de la société espagnole au cours des années soixante et soixante-dix ?

Nous mettrons en évidence ces corrélations entre les tableaux d'Equipo Crónica et l'Espagne de ces années charnières en construisant notre étude en trois étapes.

Dans un premier temps, ils nous faudra préciser et arrêter l'appareil critique d'analyse de l'intericonicité sur lequel nous devons nous appuyer tout au long de ce travail. Afin d'employer les concepts les plus précis possibles, nous reviendrons sur l'intertextualité pour établir des correspondances dans le champ des arts visuels. Partant de l'intertextualité, nous arrêterons le concept d'intericonicité, ainsi que les pratiques qui relèvent de ce champ, telles que la parodie, le pastiche, la transposition, etc., dans leurs versants ludiques et sérieux. Ces études préalables nous permettront de restreindre, dans le cadre de l'intericonicité, ce qu'il sera possible de considérer comme une *citation*. Ainsi, afin de comprendre au mieux cette pratique et sa possible

application dans le domaine de l'art, nous reviendrons sur la citation littéraire, ses caractéristiques et ses implications, dans la mesure où cette dernière ne fait pas débat. À partir de ce stade, nous analyserons les problèmes qui surgissent lorsque l'on tente d'adapter l'ensemble de ces paramètres à la peinture, tout en soulignant les solutions qui nous semblent possiblement envisageables.

Enfin, c'est la mise en abyme qui viendra clore notre première partie et permettra de structurer également notre discours sur la métaiconicité.

L'ensemble de ces considérations s'appuiera sur des analyses de tableaux d'Equipo Crónica afin de poser, au mieux, les termes et concepts que nous réemploierons par la suite.

Pour les deux parties suivantes, nous reprendrons le découpage chronologique effectué précédemment, en respectant l'année 1977 comme terme de notre travail.

Un retour sur la création de l'Équipe, initialement constituée de trois membres en 1964 (Manolo Valdés, Rafael Solbes et Juan Antonio Toledo), mais aussi sur le bouillonnement culturel et artistique que vivait Valence dans les années soixante, tout comme l'émergence d'une figuration d'un genre nouveau à l'échelle européenne, nous permettra de mieux comprendre les orientations du groupe.

Notre volonté est de caractériser cette peinture novatrice, bien souvent considérée comme "pop", mais réalisée par des héritiers du mouvement Crónica de la Realidad, visuellement proche de l'expressionnisme. Pour ce faire, nous étudierons les rapprochements que l'on peut établir entre la peinture d'Equipo Crónica et la Figuration Narrative. Deux voies, liées entre elles, s'ouvrent alors à nous : celle de la chronique (et son application picturale) et celle de la narrativité de l'art ; par la suite, nous analyserons comment, au cours de ces premières années, l'intericonicité se met au service de ces deux concepts (chronique et narration) afin d'élaborer une critique socio-politique.

Enfin, nous tâcherons de dépasser la diversité des séries et des œuvres qui constituent la période 1972-1977, pour étudier la manière qu'ont eue Solbes et Valdés de traiter, parfois moins directement, mais tout aussi efficacement, les questions



socio-politiques à travers des réflexions sur trois grandes thématiques qui renvoient toutes à un patrimoine commun –et donc à l’intericonicité- comme la mémoire, l’histoire et l’histoire de l’art. Nous ne nous refuserons pas de mentionner des œuvres ou des séries antérieures qui ont pu aborder ces questions. En revanche, l’expérience et, parfois, les difficultés créatives (nous pensons à la période 1974-1975), ont permis aux deux peintres d’acquérir, *in fine*, une maturité créative et un langage pictural extrêmement abouti, capable de proposer, tout à la fois, des analyses sociopolitiques et des réflexions métaiconiques élaborées.

**PREMIÈRE PARTIE :**

**DE L'INTERTEXTUALITÉ À  
L'INTERICONICITÉ :**

**ÉTUDES THÉORIQUES ET  
TYPIFICATION DES MODALITÉS DE  
RENVOIS ENTRE LES ŒUVRES D'ART**

## CHAPITRE PREMIER :

### INTERTEXTUALITÉ ET INTERICONICITÉ

#### 1.1. DE L'INTERTEXTUALITÉ À L'INTERICONICITÉ : APPROCHE SEMANTIQUE

##### 1.1.1. Définition de l'intertextualité

Apparue dans le champ de la théorie littéraire à la fin des années 60, la notion d'intertextualité s'est rapidement révélée être un concept fondamental dans son domaine d'étude. Il nous faudra, avant de considérer la peinture d'Equipo Crónica, nous intéresser à ce concept et à sa mise en œuvre en littérature. Ce détour par le champ littéraire est nécessaire dans la mesure où c'est bien là que le terme est apparu en premier lieu, mais aussi parce que les études traitant de ce phénomène en littérature sont plus nombreuses et plus fournies que celles qui concernent son équivalent iconique. Cette étude préalable nous servira de base à celle des phénomènes utilisés par Equipo Crónica.

Le terme d'intertextualité fut créé et employé pour la première fois, en 1967, par Julia Kristeva, dans un article dédié à Mikhail Bakhtine. Beaucoup ont vu, dans le dialogisme de Bakhtine, un concept précurseur de l'intertextualité. Il semble, en effet, que c'est en adaptant les axes principaux du dialogisme, que Julia Kristeva a fondé le concept – le néologisme, à l'époque- d'intertextualité, qu'elle reprendra dans son ouvrage de 1969, *Séméiotikè*<sup>1</sup>.

Pour Kristeva<sup>2</sup>, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et citation d'un autre texte ». À cette étape, l'intertextualité telle qu'elle la définit, est « cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de

---

1 KRISTEVA Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* Paris, Seuil, 1969, p. 84-85.

2 GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 17.

la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle. »<sup>1</sup>

Dans *Le bruissement de la langue*<sup>2</sup>, de 1984, Roland Barthes se penche, lui aussi, sur cette notion, en lui donnant un sens plus large. Le texte est, pour lui, « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture. »

À travers l'étude de textes, pour tirer profit de cette nouvelle approche de la littérature, il est nécessaire d'avoir une définition d'une plus grande portée pratique. Celle de Laurent Jenny, développée dans son article « la stratégie de la forme » est, pour Anne Claire Gignoux<sup>3</sup>, plus facilement et directement utilisable. Il propose de :

parler d'intertextualité seulement lorsque l'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurs à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique.<sup>4</sup>

L'intertextualité se précise donc comme le phénomène qui est à l'origine de la reconnaissance, dans un texte, d'éléments textuels antérieurs.

Dans ce sens, nous pouvons aussi citer Michel Riffaterre, pour qui « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Il ajoute que « l'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné ». Se plaçant résolument du côté du lecteur, Michael Riffaterre ajoute : « il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire »<sup>5</sup>.

Dans la continuité de ces définitions théoriques c'est, sans conteste, Gérard Genette qui, avec son ouvrage *Palimpsestes*, apporte le plus au concept

---

1 *Ibid.*, p.19.

2 BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, repris par GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 65.

3 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 37.

4 JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 257-281.

5 RIFFATERRE Michael, *L'intertexte inconnu*, in *Littérature*, n°41, 1981. « Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge ». pp. 4-7, p.5. Consultable sur : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330)

d'intertextualité. Il fournit, en effet, une étude détaillée, complète et riche de nombreux exemples de ce qui fonde le concept. L'intertextualité, au sens strict est, pour Genette, « de manière sans doute restrictive, [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent [...] la présence d'un texte dans un autre. » Ainsi, pour Gérard Genette seules sont des pratiques intertextuelles la citation, le plagiat et l'allusion.

Dans sa classification des types de relations transtextuelles viennent, après l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, puis l'hypertextualité.

Nous le voyons donc, Gérard Genette a substitué le terme jusqu'ici général d'intertextualité par celui de transtextualité. La transtextualité est, pour lui, la transcendance textuelle, « tout ce qui met [*un texte*] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>1</sup>. Comme nous l'avons dit, cela lui permet de réserver l'emploi du terme intertextualité pour les relations de « co-présence » entre deux textes. Entre la transtextualité, concept général, et l'intertextualité, limité à des applications bien particulières dans son travail, Genette développe le concept d'hypertextualité qui correspond à « toute relation unissant un texte B à un texte A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »<sup>2</sup>. La première différence entre intertextualité et hypertextualité est donc que cette dernière notion englobe un nombre de pratiques beaucoup plus important. D'autre part, par la relation de « co-présence », l'intertextualité intègre l'œuvre-source telle quelle dans l'œuvre d'accueil. De son côté, l'hypertextualité se caractérise par la nécessaire opération de « transformation » de l'hypotexte pour l'intégrer à l'hypertexte. Dès lors, afin d'établir une équivalence avec l'intertextualité, disons que, dans le cas d'une relation hypertextuelle, A devient B, ou B provient de A. Nous verrons par la suite que cette transformation peut être « directe » ou « indirecte ».

Comme Anne-Claire Gignoux, nous pouvons affirmer à la suite de cette évocation des affirmations faites par Genette dans la première partie de *Palimpsestes*, que l'hypertextualité qu'il définit rejoint l'intertextualité que nous avons évoquée chez les premiers théoriciens. En effet, de même que, pour ces derniers, toute œuvre est

---

1 GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

2 *Ibid.*, p. 13.

intertextuelle, pour Genette toutes les œuvres sont, à des degrés divers, hypertextuelles<sup>1</sup>.

Cependant, malgré le précieux travail de Genette, nous pouvons aujourd'hui constater que le terme le plus général de son étude, la transtextualité, est peu utilisé et que lui est généralement préféré celui d'intertextualité, concept qui engloberait ce qu'il avait défini à la fois comme intertextualité et comme hypertextualité.

Nous pourrions résumer le concept d'intertextualité tel qu'il est le plus largement utilisé de nos jours comme désignant l'ensemble des opérations et techniques qui placent ou permettent de reconnaître, derrière un texte d'accueil, un ou plusieurs texte(s) source(s), qu'il y soit intégré sans modification ou qu'il en résulte transformé ou imité.

Après ce rapide mais nécessaire parcours autour des origines de l'intertextualité, il convient dès lors de préciser ce qui sera l'objet fondamental de notre étude : les relations intertextuelles dans le champ de la peinture. Nous allons, ce faisant, aborder les différentes appellations qu'a reçues cette pratique, leurs différences, afin d'opter pour celle qui nous semblera la plus juste dans le cadre de notre travail.

## 1.1.2. Intertextualité et image

### 1.1.2.1. Intertextualité en peinture

Baptisée « intertextualité en peinture » par Omar Calabrese, en 1999, dans son ouvrage *Comment lire une œuvre d'art*<sup>2</sup>, cette pratique, que l'on comprend assez bien, malgré la lourdeur de l'expression employée, est aussi ancienne en peinture qu'elle l'est en littérature. En effet, nous pourrions affirmer, avec René Payant, que « tout tableau en cite un autre »<sup>3</sup>.

Assez récent au regard de l'étendue de l'histoire de la littérature, le concept d'« intertextualité » est toutefois antérieur à l'apparition de son équivalent dans le champ des arts plastiques, d'où probablement la dépendance sémantique de la peinture

---

1 Voir GENETTE Gérard, *op. cit.*, p 18 : « Et l'hypertextualité? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près de la littérarité) : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à des degrés divers et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. »

2 CALABRESE Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 29.

3 PAYANT René, « L'art à propos de l'art. Première partie : La question de la citation. », *in Parachute*, n°16 automne 1979, p. 5.

vis-à-vis de la littérature qui s'est établie à ce propos. L'utilisation du terme « intertextualité » en peinture impliquerait l'acceptation de la peinture comme un texte, ce qui a été largement discuté et n'est pas sans poser de problème, comme nous le verrons par la suite, au vu des différences de nature entre littérature et peinture.

Malgré les précautions qui nous semblent nécessaires face à ces différences sémiotiques, le terme d'intertextualité reste visiblement assez amplement employé dans son application au champ pictural. Prenons comme exemple un colloque international organisé en mai 2011 à l'université d'Agadir, par le département d'Études Françaises de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, intitulé *L'intertextualité dans la littérature et les arts*. Un regard sur les axes de ce colloque, qui s'intéresse, d'une part, à la littérature et, d'autre part, aux arts visuels (cinéma, peinture, publicité) nous permet de comprendre que la mise en relation, selon la syntaxe de l'intitulé du colloque, du terme « intertextualité » avec celui d'« arts » (entendu aussi comme « arts plastiques ») n'est pas un simple raccourci visant une lisibilité plus aisée des enjeux du colloque. En effet, nous retrouvons les concepts d'intertextualité et d'image, associés de façon explicite et délibérée dans les intitulés de certains axes comme « Cinéma et peinture (l'intertextualité de l'image) » ou encore « Intertextualité en art ».

Les différences entre la littérature et la peinture mises en lumière par Gérard Genette dans la partie de son ouvrage consacrée aux arts plastiques étant fondamentale, il nous semble aussi capital de préciser que les termes techniques utilisés pour rendre compte de chacune de ces pratiques reflètent ces différences. Dans cette partie de son travail, afin de concilier la volonté d'étudier les modes de dérivations qui définissent, selon lui, toutes les pratiques d'art au second degré, avec l'impossibilité qu'il conçoit d'étendre la notion de texte, « et donc d'hypertexte à tout les arts », Gérard Genette parle de « pratiques hyperartistiques ». Il adapte ainsi le vocabulaire qu'il vient de forger (hypertextualité), à son nouvel -et provisoire- objet d'étude : les arts plastiques. Nous comprenons ainsi que les « pratiques hyperartistiques » renvoient à toute pratique permettant d'unir une œuvre (un tableau) B (œuvre d'accueil) à une œuvre (un tableau) antérieure A (œuvre-source) au moyen d'une transformation ou d'une imitation.

### 1.1.2.2. Intermimétique des œuvres

Quelques années plus tard, Dominique Chateau, dans son ouvrage *L'héritage de l'art*, prend, comme point de départ de son chapitre IX, l'ouvrage de Gérard Genette. Son souhait est de lancer une étude « sous la forme d'une typologie des renvois d'œuvre à œuvre dans le domaine pictural »<sup>1</sup>. Rendant un hommage appuyé à Genette, il parle de « Palimpseste pictural »<sup>2</sup> pour évoquer les pratiques de renvois entre les œuvres d'art. Il inscrit cette étude, consacrée à la peinture, dans la lignée de ce qu'avait fait son prédécesseur pour la littérature. Sa formule personnelle pour traduire en peinture la notion d'intertextualité est « l'intermimétique des œuvres ». Le terme « œuvres » doit être pris ici au sens d'œuvres d'art picturales, de tableaux. Quant à la création terminologique de Dominique Chateau, « intermimétique », elle est transparente. Reprenant le même préfixe latin « inter- » que l'intertextualité, elle lui associe la « mimétique », c'est-à-dire l'imitation et la ressemblance que celle-ci produit. Si nous nous attachons à une définition sémantique du terme, il s'agirait donc de parler des relations réciproques (sens du suffixe « inter- » latin) d'imitation entre deux œuvres d'art. Ce qui revient à parler de la présence d'une œuvre A dans une œuvre B. D'un point de vue purement sémantique, le terme « mimétisme » semble privilégier l'imitation comme forme de présence d'un tableau dans un autre. Nous savons, toutefois, à la suite de Gérard Genette, que cette présence peut aussi se faire au moyen d'une opération agissant par transformation. Malgré cela, la notion de mimétisme comme terme général se justifie chez Dominique Chateau car il considère qu'en peinture les pratiques de transformation sont des dérivés des pratiques d'imitation. Continuons de chercher tout de même les autres termes et expressions employées pour parler de cette pratique.

### 1.1.2.3. Interpicturalité

De manière plus concrète, et plus proche de l'œuvre d'Equipo Crónica qui nous intéresse dans ce travail, Roberto Gac prend en compte ces pratiques chez un peintre qui a fondé sa production sur le patrimoine universel de l'histoire de l'art : le péruvien Herman Braun-Vega. Il commence son article intitulé « Braun-Vega, maître de l'interpicturalité » en affirmant que :

---

1 CHATEAU Dominique, *L'héritage de l'art*, *op.cit.*, p. 336.

2 *Idem.*



Si les mots « inter pictural », « inter picturalité » n'existaient pas (comme les mots « intertextuel », « intertextualité » n'existaient pas avant 1960), l'œuvre d'Herman Braun-Vega, peintre né à Lima en 1933, serait là pour les rendre nécessaires<sup>1</sup>.

Il développe ensuite sa conception de l'inter picturalité comme une « technique qui incorpore -d'une façon à la fois explicite et dialectique- des éléments empruntés aux œuvres d'autres peintres »<sup>2</sup>. La définition est simple et le terme nous semble en adéquation avec celle-ci. Ce terme s'applique, en effet, parfaitement à la peinture de Braun-Vega qui intègre à ses réalisations, à l'image de Picasso avec *Les Ménines* ou *Le déjeuner sur l'herbe*, de nombreux éléments qui proviennent de classiques de l'histoire de la peinture : Vermeer, Manet, Vélasquez, etc.

Sa peinture se construit donc à partir d'emprunts ou de coprésences entre des éléments qui proviennent de tableaux réalisés par des grands noms de la peinture. Mais précisons, dès à présent, que le terme inter picturalité, s'appuyant sur la racine *pictural*, ne peut s'appliquer qu'aux cas où des tableaux renvoient au corpus de la peinture elle-même. En effet, le terme *pictural*, -ale, -aux provient du latin *pictura* qui signifie *peinture*, et la définition de cet adjectif sont « De (la) peinture; qui est propre à la peinture » et « Qui traite, s'occupe de peinture »<sup>3</sup>. Pour ce qui est d'Equipo Crónica, leurs peintures renvoient fréquemment au corpus de la peinture, qu'il s'agisse de la peinture espagnole du Siècle d'Or ou des avant-gardes européennes. Mais leurs tableaux se construisent aussi à partir d'images qui proviennent de la photographie, de la publicité et du cinéma. Nous pouvons donc affirmer que, si leur production est bien picturale (leurs tableaux sont des peintures à l'acrylique, dans un premier temps, puis à l'huile, dans un second temps), elle n'est pas « inter picturale », ou, pour être plus précis, elle n'est pas *seulement* inter picturale.

En effet, il est impossible d'utiliser ce terme pour se référer à la peinture d'Equipo Crónica car sa racine ne prend pas en compte la diversité du champ iconique auquel ont recours les peintres valenciens, qui dépasse le simple champ pictural.

---

1 GAC Robert, « Braun Vega, maître de l'inter picturalité », *Sens public, revue électronique internationale*, Article publié en ligne : 2007/01, [http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=376](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=376), p. 2.

2 *Ibid.*, p. 3.

3 *CNRTL*, « Pictural ».

#### 1.1.2.4. Interplasticité

Pour ce qui est des études consacrées à Equipo Crónica, arrêtons-nous à présent sur le langage utilisé ou développé pour aborder ces pratiques dans leur production. Dans l'introduction de son *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Equipo Crónica*<sup>1</sup>, Michèle Dalmace parcourt l'œuvre des peintres valenciens à travers le prisme des renvois entre œuvres et de la « citation ». Dans cet article, intitulé « De la cita a la transplasticidad »<sup>2</sup>, elle se propose d'employer « en una primera etapa, el término de « interplasticidad » para dar cuenta de una complejidad que arranca con la cita pero que va mucho más allá, hacia lo que denominaré transplasticidad »<sup>3</sup>. Comme nous le voyons, la citation, pratique intertextuelle chez Gérard Genette, intermimétique chez Dominique Chateau, devient ici, assez justement, une pratique « interplastique ». Calqué sur l'intertextualité de Kristeva, le terme « interplasticité » présente deux avantages par rapport aux autres termes que nous avons rencontrés jusqu'à présent. Il permet, tout d'abord, de marquer la spécificité de la peinture par rapport à la littérature en substituant la racine « -plasti- » à la racine « -text- », ce qui est un atout non négligeable. Il inaugure ainsi un langage qui pourra être propre aux pratiques artistiques et, partant, une indépendance de ceux-ci vis-à-vis de la littérature, tout en permettant de conserver les parallèles conceptuels que l'on peut trouver entre ces deux pratiques voisines.

D'autre part, la racine « -plasti- » nous semble mieux à même de rendre compte de la diversité des relations qui peuvent se tisser entre une œuvre A et une œuvre B que la notion d'« intermimétique des œuvres » employée par Dominique Chateau.

Assez générale, l'interplasticité pourrait être définie à ce stade à la fois comme la *relation de coprésence* de deux ou plusieurs œuvres d'art, et comme *toute relation unissant un tableau B à un tableau A sur lequel il se greffe*. Michelle Dalmace emploie également la notion de « transplasticidad » que nous développerons par la suite. Retenons toutefois la persistance de l'emploi de la racine « -plasti- ». « Plastique », dans sa définition, signifie « Qui est apte à donner ou qui donne des

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado...*, *op.cit.*

2 DALMACE Michèle, « De la cita a la transplasticidad » in DALMACE Michèle, *catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 25-36

3 *Ibid.*, p. 25.

formes et des volumes une représentation esthétique. *Arts plastiques* : [pratique dont] la finalité est de caractère esthétique : L'architecture, le dessin, la gravure, la peinture, et plus *particulièrement*, le modelage et la sculpture »<sup>1</sup>. Plus ample que le terme « pictural », le terme « plastique » ne nous semble toutefois pas en parfaite adéquation avec l'œuvre d'Equipo Crónica et l'approche que nous allons en faire. En effet, donnant par la suite de l'œuvre d'Equipo Crónica une orientation sémiotique, nous ne considérerons pas leurs créations comme un ensemble de formes mais plutôt comme un ensemble de signes. Nous tenterons donc une approche qui dépassera la dimension plastique. Examinons donc quels sont les autres termes pour parler des phénomènes de correspondances entre les œuvres d'art tels que nous les entendons dans l'œuvre d'Equipo Crónica.

#### 1.1.2.5. L'intericonicité

Nous trouvons ce substantif dans l'ouvrage de Bernard et Christiane Bessière intitulé *La peinture Espagnole*<sup>2</sup>. Dans l'analyse qu'ils font du tableau *El Perro* d'Equipo Crónica<sup>3</sup>, ils qualifient cette œuvre d'« hyperopérale » en précisant que, pour Nelson Goodman, dans son ouvrage *Langages de l'art*<sup>4</sup>, les œuvres hyperopérales sont dérivées d'œuvres antérieures quelle que soit l'intention de cette revisitation (hommage, dérision, pastiche, etc.) ».

Si l'on s'en tient à cette définition, ce terme présenterait un défaut similaire au terme « intermimétique ». En effet, là où celui-ci mettait l'accent sur la relation d'imitation, celui-là, par la notion de « dérivation », semble ne pas prendre en compte, de façon explicite, les phénomènes de « coprésence » qui sont pourtant caractéristiques de l'intertextualité telle que l'entendait Gérard Genette. Ce concept, qui nous semble par ailleurs tout à fait valable, n'est pas encore, à notre sens, l'équivalent en peinture de l'intertextualité. C'est dans cette optique que Bernard et Christiane Bessière se proposent de « paraphraser l'école française de narratologie »

---

1 CNRTL, « Plastique ».

2 BESSIÈRE Bernard et BESSIÈRE Christiane, *La peinture espagnole*, Paris, éditions du temps, 2000.

3 *Ibid.*, p. 205-207.

4 GOODMAN Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

et osent le néologisme « intericonicité »<sup>1</sup> pour définir la conception du tableau d'Equipo Crónica qui fait l'objet de leur analyse. Pour eux, ce terme englobe notamment la citation, qu'ils évoquent à propos de la présence des *Ménines* de Diego Vélasquez dans le tableau *El perro*. Nous constatons que la notion englobe ainsi les phénomènes de coprésence entre deux œuvres. Les auteurs nous fournissent une définition plus précise de ce qu'ils entendent par « intericonicité »<sup>2</sup> : il s'agit d'un « recours plastique du même type que l'intertextualité en narratologie et qui consiste à « citer » dans une œuvre un fragment ou la totalité d'une autre œuvre ». Bien que le terme nous semble parfaitement adapté aux phénomènes que nous allons aborder dans la suite de ce travail, nous souhaiterions revenir quelque peu sur cette définition. Si nous essayons de donner notre propre définition de ce terme, après les différentes hypothèses envisagées dans ce chapitre, deux éléments méritent d'être modifiés par rapport à la définition donnée dans *La peinture Espagnole*. Tout d'abord, dans notre optique, le recours au terme « plastique » sera évité dans la définition de l'intericonicité, car nous la différencions de l'interplasticité. Nos analyses ne considèrent pas seulement les créations d'Equipo Crónica d'un point de vue plastique, c'est-à-dire de la forme et de la mise en forme, mais aussi d'un point de vue sémiotique, considérant les éléments qui les composent comme des signes iconiques qui forment des images. D'autre part, nous ne réduirons pas l'intericonicité aux formes citationnelles de renvois entre les œuvres d'art. De prime abord, disons que la citation peut être l'une des manifestations de l'intericonicité. Nous reviendrons plus tard sur le terme litigieux de « citation ». À ce stade, d'un point de vue théorique et sémantique, acceptons qu'il désigne une manifestation particulière de l'intericonicité, qui fonctionnerait par « coprésence » de deux œuvres.

Comme pour le terme « interplasticité », nous élargissons le champ d'application de l'intericonicité aux phénomènes de dérivation qui peuvent être mis en lumière dans les opérations de renvois entre œuvres d'art. Ainsi, ne limitant pas l'application du terme intericonicité aux relations de coprésence comme le fit Genette, nous l'utilisons dans un sens plus large, plus proche de la conception de l'intericonicité la plus répandue aujourd'hui. De plus, le terme intericonicité, par sa racine *-icon-* permet d'évoquer les renvois d'une œuvre iconique, d'une image -d'un

---

1 BESSIÈRE Bernard et BESSIÈRE Christiane, *op. cit.*, p. 207.

2 *Ibid.*, p. 90.

tableau pour ce qui est d'Equipo Crónica-, à tout autre signe iconique, c'est-à-dire non seulement à la peinture, mais aussi à la photographie ou à l'image cinématographique.

S'il fallait oser une définition de ce que nous appellerons, dans la suite de ce travail « intericonicité », nous dirions qu'il s'agit de l'ensemble des recours par lesquels est présente, de manière implicite ou explicite, au moins une œuvre-source -une *image*- dans une œuvre d'accueil, par des opérations impliquant des relations de coprésence, d'imitation, ou de transformation.

## 1.2. INTERTEXTUALITÉ ET INTERICONICITÉ : SPÉCIFICITÉS SÉMIOTIQUES

La définition de l'intericonicité que nous venons de donner s'appuie en partie sur les apports de Gérard Genette au concept d'intertextualité. Revenons donc un instant sur le titre de son ouvrage, *Palimpsestes*. Pour évoquer le concept de transtextualité, il utilise la métaphore du palimpseste, qu'il définit comme « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau »<sup>1</sup>. La métaphore qu'il utilise est fondamentalement visuelle. En effet, bien que Genette emploie le verbe « lire » qui renvoie à n'en pas douter au texte, les verbes « tracer », « cacher » et le substantif « transparence », ne manquent pas de renvoyer au visuel et rendent donc ce terme, ainsi que la pratique qui en découle, tout à fait apte, *a priori*, à être utilisé dans le domaine de l'image. Rappelons que Dominique Chateau emploie l'expression « palimpseste pictural », pour évoquer ces tableaux qui, d'une façon ou d'une autre, renvoient à d'autres tableaux<sup>2</sup>. L'aspect visuel de son concept n'a d'ailleurs pas échappé à Gérard Genette qui a consacré une partie de son travail aux pratiques hyperartistiques, comme nous l'avons mentionné. À ce propos, il considère nécessaire de préciser que, malgré le caractère universel des pratiques hyperartistiques, il est préférable de s'abstenir d'appliquer les résultats des études sur l'hypertextualité à tous les arts. Il préconise plutôt « une série d'enquêtes spécifiques concernant chaque type d'art, où les parallélismes ou convergences éventuels ne

---

1 GENETTE Gérard, *op. cit.*, quatrième de couverture.

2 CHATEAU Dominique, *op. cit.* p. 336.

devraient en aucun cas être postulés *a priori*, mais observés après coup »<sup>1</sup>.

### 1.2.1 Littérature et peinture, caractérisation des pratiques.

Les précautions à prendre avec les notions relevant de l'intertextualité au moment d'en chercher les correspondances dans d'autres pratiques artistiques sont nécessaires à cause des différences de nature entre les arts. En effet, pour Genette, tout comme en littérature, « la transformation picturale est aussi ancienne que la peinture elle-même ». Mais les opérations de transformation ont un fonctionnement différent entre ces deux pratiques, à cause de la spécificité de chaque art.

Comme nous l'avons évoqué, les opérations intertextuelles relèvent de trois types de relations : coprésence, imitation et transformation. La relation de coprésence, à l'œuvre chez ce que Genette appelle spécifiquement « intertextualité » englobe la citation, le plagiat et l'allusion. Lorsqu'un texte est cité, il est présent tel quel dans un texte d'accueil. Cette pratique textuelle élémentaire n'est pas sans poser un grand nombre de problèmes quant à son application aux arts plastiques, comme nous serons amené à le voir. Les autres pratiques intertextuelles relèvent toutes soit d'une transformation, soit d'une imitation.

Les pratiques qui relèvent de la transformation sont réparties en deux groupes : la transformation *simple* ou *directe* et la *transformation indirecte*. Les opérations de type *Oulipo* relèvent de la transformation directe ; cette transformation directe peut aussi être mécanique, lorsqu'il s'agit de transformer un texte en substituant, par exemple, ses mots par d'autres qui les suivent dans l'ordre du dictionnaire. Nous concevons fort bien que le texte sort transformé d'une telle opération. La parodie relève elle aussi de la transformation directe<sup>2</sup>.

Parallèlement à ces pratiques, il existe une transformation plus complexe, la *transformation indirecte* ou *imitation*. Dans ce cas de figure il y a, entre le texte imité et le texte qui imite, une étape intermédiaire de constitution et d'appropriation d'un modèle générique<sup>3</sup>. Cette étape, nous la retrouvons lorsque l'on est confronté à un pastiche. Genette, qui affirme qu'il est impossible d'imiter un texte, précise que, sur le plan intertextuel, l'imitation d'un texte est insignifiante, alors que celle d'un style ou

---

1 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p 546.

2 *Ibid.*, p. 14-15.

3 *Ibid.*, p. 15.

d'un genre est pertinente. C'est ainsi que, pour lui, de la même façon qu'il est impossible d'imiter directement un texte, un texte ne peut être pastiché. Seuls existent, selon ses affirmations toutefois discutées, les pastiches de genre.

Revenons sur l'impossibilité d'imiter directement un texte. Ce phénomène marque à plusieurs titres une ligne de fracture entre la littérature et les arts plastiques, et se révèle ainsi être d'une importance majeure pour la suite de notre propos. Pour préciser cette impossibilité d'imiter un texte, disons que si l'opération est bel et bien possible, elle n'a aucune valeur. Il est, en effet, trop facile d'imiter directement un texte. Cet acte est à la portée de toute personne sachant écrire. Dans cette optique, l'imitation directe est l'équivalent de la copie. Il apparaît évident que copier un texte, le recopier, n'est en aucun cas une performance significative. Cependant, copier un tableau est une tâche autrement plus complexe. L'exemple en est que la copie est une des pratiques les plus répandues dans l'apprentissage de la peinture. Genette affirme ainsi que :

Goya commence par imiter Vélasquez ou Picasso Lautrec, exactement comme Mallarmé s'exerce d'abord, plus ou moins consciemment, aux dépens de Beaudelaire, ou Wagner à ceux de Meyerbeer – et de quelques autres.<sup>1</sup>

Si la première partie de cette affirmation ne nous pose aucun problème, il convient toutefois de s'interroger sur l'emploi de l'expression « exactement comme », par laquelle Genette met finalement sur le même plan l'imitation picturale et l'imitation littéraire pratiquée dans un but d'édification. La copie d'école, c'est-à-dire la reproduction d'une œuvre par un autre artiste afin de maîtriser un plus grand nombre de pratiques n'a « aucun équivalent en littérature ni en musique » affirme-t-il quelques lignes auparavant, car recopier un texte ne révèle aucun talent d'écrivain, tout comme recopier une partition ne révèle aucun talent de musicien.<sup>2</sup>

Précisons son propos antérieur en affirmant qu'en peinture comme en littérature, l'apprentissage passe par l'imitation de « maîtres ». Mais, en peinture, afin d'acquérir les talents de son prédécesseur, l'imitation passe par la copie, et celle-ci doit être le plus fidèle possible à l'œuvre imitée. En littérature, afin d'acquérir des talents d'écrivain, il est aussi nécessaire de se confronter à des « maîtres », sans toutefois les « recopier ». Cette imitation sera donc une imitation indirecte, une

---

1 *Ibid.*, p. 539.

2 *Ibid.*, p. 538.

imitation du style, de pratiques d'écriture plus générales que l'imitation d'un texte particulier. Il ne s'agit pas de *reproduire*, mais d'en arriver à une production nouvelle : « celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code »<sup>1</sup>. C'est de cette façon que pourront être gagnés des talents d'écrivain et non de copiste.

Cependant, dans ce parallèle entre littérature et arts plastiques, il convient de remarquer que, si d'un côté l'imitation directe est insignifiante en littérature, d'un autre, l'imitation indirecte -celle d'un style ou d'un genre- est possible dans ces deux pratiques artistiques<sup>2</sup>. La preuve sémantique en est que le terme « pastiche » a été utilisé par la peinture avant la littérature.

Cette différence de valeur entre le type d'imitation possible en littérature et l'imitation en peinture dénote une différence de statut entre les arts<sup>3</sup> qui est la cause même de l'impossibilité à transposer directement le concept d'intertextualité au champ pictural, ce qui nous conduit à employer celui d'intericonicité.

### 1.2.2. La question de l'« aura »

La ligne de fracture entre littérature et arts plastiques révélée par l'étude de ce concept d'imitation est clairement mise en lumière par Dominique Chateau<sup>4</sup>. Les arts sont à séparer en deux groupes autour de la notion d'« aura » : il faut distinguer, d'une part, les arts dont l'aura porte sur une performance, qu'il s'agisse d'une lecture ou d'une représentation et, d'autre part, ceux dont l'aura porte sur l'objet lui-même, par sa vision directe et instantanée. À partir de cette distinction, il est aisé de comprendre que l'aura d'une pièce de théâtre, par exemple, ne tient pas au livre qui la retranscrit, mais à la performance des acteurs qui lui donnent vie. Inversement, l'aura d'un tableau ne sera pas convoquée si l'on fait un commentaire de celui-ci ; il sera par contre affecté si, dans un autre contexte, la matérialité de l'œuvre ou son intégrité sont violées.

Une précision est apportée pour les arts où l'aura porte sur l'objet lui-même. Dans cette catégorie, il faut, en effet, distinguer un sous-groupe plus ambigu auquel appartient la photographie, pour lequel la reproduction multiple est un élément

---

1 *Ibid.*, p. 110.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 341.



essentiel. Dans l'autre sous-groupe, l'objet sur lequel porte l'aura contient en lui-même la marque physique de l'artiste, telle la marque du pinceau sur un tableau. Ainsi, pour justifier la fracture qui se donne au niveau de l'imitation à travers le concept d'« aura », nous pouvons affirmer que l'imitation directe n'existe pas dans les arts où la « production » d'aura nécessite une reproduction (reproduction des livres, des partitions). À contrario, cette imitation directe est possible dans les arts où l'aura transparait à travers la marque physique de l'artiste, dans les arts où l'aura implique une présence.

Ces notions d'imitation et reproduction nous permettent de revenir un instant sur l'origine du concept d'aura. Employé par Walter Benjamin dans son « ouvrage » *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*<sup>1</sup>, cette notion servait à décrire les conséquences sur l'œuvre d'art du développement des techniques mécaniques de reproduction. Par ces techniques, et dans le cadre de la culture de masse, l'œuvre d'art voit dévalué son « ici et maintenant »<sup>2</sup>. L'aura de l'œuvre correspondrait donc à son authenticité. C'est ainsi que la reproduction d'une œuvre d'art porte atteinte à son aura car elle affecte son authenticité. Benjamin affirme qu'« à la plus parfaite reproduction, il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art- l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve »<sup>3</sup>. On le voit, ce qui est atteint au temps des techniques de reproduction, c'est l'aura de l'œuvre.

Cependant, il est légitime de savoir ce qu'il en est pour la reproduction non mécanique d'une œuvre d'art. Dans ce cas, l'œuvre reproduite ne possède pas le caractère d'unicité qui, à la différence de la photographie, confère son aura à une peinture. L'image produite n'est plus unique. Mais elle possède la marque physique d'un artiste qui lui confère, malgré tout, un « ici et maintenant ». La reproduction technique d'une œuvre d'art enlève son aura à la reproduction. Mais la reproduction manuelle d'une œuvre d'art possède un certain aura que ne peut pas avoir la reproduction manuscrite d'un texte, pas plus d'ailleurs que sa reproduction mécanique, pour la raison commune que l'aura d'un texte ne porte pas sur sa matérialité mais sur une performance de lecture. Nous saisissons bien la différence de nature entre

---

1 BENJAMIN Walter, *L'Homme, le langage et la culture. De la politique à la sémiologie*, chapitre « *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* », trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, Bibliothèque « Médiations », 1971.

2 *Ibid.*, p. 142 ; analysé par CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 301-302.

3 BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 141.

peinture et littérature. Il nous faut également comprendre ce que recouvrent, dans chacun des arts, les notions de transformation et d'imitation et la hiérarchie qui peut s'établir.

### **1.2.3. Imitation et transformation : essai de hiérarchisation des pratiques selon les arts**

Dans le domaine intertextuel, en suivant l'analyse de Genette, la « transformation » est l'opération la plus générale. Cette catégorie se divise en deux sous-catégories : transformation directe et transformation indirecte. Cette seconde sous-catégorie inclut l'imitation qui, en littérature, donc, ne peut en aucun cas être directe ; en passant forcément par l'appropriation d'un style ou d'un genre, l'imitation littéraire transforme de façon indirecte. D'autre part, comme l'imitation directe ne peut être valable en littérature, la hiérarchie des pratiques, pour ce qui est de la littérature, s'établit bien à partir de la transformation qui englobe, comme une sous-catégorie, l'imitation (indirecte). En conservant cette hiérarchie, Genette constate qu'en peinture, l'imitation « est une pratique plus fréquente encore que la transformation »<sup>1</sup>, rappelant le chemin qu'à parcouru le terme pastiche et l'importance de l'imitation frauduleuse comme activité lucrative dans ce domaine.

Or, dans son ouvrage plus précisément consacré à la peinture, Dominique Chateau réorganise cette hiérarchie entre « transformation » et « imitation ». Pour lui, l'imitation est la forme la plus générale de relation entre les œuvres d'art picturales. Essayons d'approfondir cette théorie. Pour la littérature, dans la mesure où l'aura ne porte pas sur l'objet, il est possible de le transformer, en lui arrachant par exemple une page. La production (la lecture) sera transformée sans que l'aura de l'objet en soit affectée, puisque le livre ne porte pas en lui-même d'aura. Pour ce qui est du champ pictural, il est impossible d'intervenir sur le support, sous peine de ne pas respecter l'œuvre dans sa matérialité et de lui faire perdre son aura. Tout travail pictural fait à partir d'une œuvre d'art partira donc d'une imitation. Les pratiques intericoniques, même les plus transformatrices, font toujours appel à une part d'imitation. Parallèlement, les pratiques imitatives, en peinture, du fait de la trace physique de l'artiste, possèdent toujours une part de transformation, aussi fine soit-elle. Pour être

---

1 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 538.

en accord avec les démonstrations précédentes sur l'imitation directe et la distinction entre les arts ainsi que sur la question de l'aura, nous modifierions l'affirmation de Genette en disant qu'en peinture, la copie est *cet état paradoxal d'un effort* (et non d'un « effet ») *d'imitation (maximale) obtenu avec un effet* (et non un effort) *de transformation* (minimale)<sup>1</sup>. Les choses ainsi rétablies, se confirme, pour l'activité picturale, la hiérarchie de Dominique Chateau qui considère l'imitation comme « la forme la plus générale de l'intermimétique »<sup>2</sup> ; plus générale, donc, que la transformation. Dans sa perspective, que nous suivons ici, l'imitation englobe *l'imitation directe, l'imitation indirecte* (ou imitation d'une matrice stylistique) et la transformation, car il affirme que « la transformation est un mode de l'imitation »<sup>3</sup>. Justifiant par là le terme d'« intermimétique », duquel nous pouvons à présent apprécier la pertinence, Dominique Chateau définit assez largement l'imitation comme :

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 ou des aspects des éléments de ce corpus<sup>4</sup>.

### **1.3. APPROCHE TYPOLOGIQUE DES PRATIQUES INTERICONIQUES**

#### **1.3.1. Vers l'intericonicité**

Il ressort de ce que nous avons examiné jusqu'à présent que l'intertextualité est un champ qui a déjà été amplement étudié, ce qui a permis à la notion, après une phase d'évolution, d'acquérir une certaine stabilité. À l'heure actuelle, les choses sont fort différentes pour l'intericonicité. L'un des rares ouvrages théoriques sur les pratiques de renvois entre œuvres d'art est celui de Dominique Chateau qui, comme nous l'avons remarqué, consacre un seul chapitre à l'intermimétique des œuvres à proprement parler. De même, là où le terme « intertextualité » a été stabilisé et est désormais largement employé, nous avons constaté qu'il y a peu de théorie, et moins encore de vocabulaire aussi clairement établi dans le domaine de l'image. C'est donc

---

1 *Ibid.*, p. 547.

2 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 343.

3 *Ibid.*, p. 340.

4 *Ibid.*, p. 343.

en partie sur l'ouvrage de Dominique Chateau, seul outil théorique actuellement à notre disposition, que nous allons nous appuyer pour élaborer notre typologie des relations intericoniques. Inévitablement, pour enrichir notre typologie, nous utiliserons fréquemment les éventuels équivalents littéraires des pratiques que nous aborderons. Précisons que nous nous servirons seulement des propositions de Dominique Chateau sans les reprendre telles quelles, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, notre propos est d'établir un outil d'analyse de l'intericonicité qui nous permette d'étudier l'œuvre d'Equipo Crónica. Ainsi, ledit outil sera manipulé afin d'étudier d'autres productions (de sa pertinence dépendra cette possibilité). Il nous semble nécessaire de l'adapter à la production des Valenciens en évitant d'employer des notions qui ne nous seraient d'aucune utilité dans la mesure où elles n'auraient pas de traduction concrète dans l'œuvre d'Equipo Crónica. D'autre part, la typologie proposée par Dominique Chateau, certes très complète, nous semble difficile à mettre en pratique par le nombre important de paramètres pris en compte, le nombre d'opérations abordées sur le plan théorique ainsi que leur proximité et leur porosité. Chez lui, en effet, les modes d'imitation sont classés selon différents paramètres, dont les opérations (au nombre de onze), qui peuvent elles-mêmes relever de trois sous-catégories de l'imitation : le renvoi, l'emprunt et l'analogie<sup>1</sup>. Pour se persuader de la lourdeur d'un tel outil -sans nier, bien au contraire, sa précision-, il suffit de voir l'analyse que l'historien fait du *Vieux musicien* de Manet<sup>2</sup>. Relevons aussi que, malgré cet outil, il reste parfois dans le vague, employant simplement des termes tels que « inspirée de », « reprise »<sup>3</sup>, « ressemble », « rappelle »<sup>4</sup>.

Sachant que, comme pour l'intertextualité, les opérations ont tendance à se combiner, il nous semble raisonnable -en nous appuyant sur cette base, sa pertinence et sa cohérence- d'en arriver à créer notre propre typologie des opérations intericoniques. Une fois le champ des opérations intericoniques délimité, nous consacrerons un chapitre à chacune d'entre elles afin d'en spécifier les paramètres, les enjeux et les effets. Cet outil de repérage et d'analyse nous permettra d'apprécier les enchevêtrements et les dissonances de ces objets « plus complexes » et « plus

---

1 Consulter le tableau élaboré par CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 427.

2 *Ibid.*, p. 367.

3 *Ibid.*, p. 366.

4 *Ibid.*, p. 357.

savoureux » que les produits « faits exprès »<sup>1</sup> que sont les créations intericoniques d'Equipo Crónica.

### 1.3.2. Introduction aux pratiques intericoniques

Dans l'ensemble des recours par lesquels est présente, de manière implicite ou explicite, au moins une œuvre-source -une image- dans une œuvre d'accueil, par des opérations impliquant des relations de coprésence, d'imitation, ou de transformation, nous mettrons en avant un total de onze opérations que nous étudierons plus en détails. Ces onze opérations peuvent être rationalisées en trois groupes, comme l'a fait Dominique Chateau, qui sont *le renvoi*, *l'emprunt* et *l'analogie*.

*Le renvoi* est donc la première catégorie. Il s'agit d'une modalité suivant laquelle, comme le terme utilisé l'indique, « l'œuvre d'accueil demande que l'on porte son attention sur une œuvre-source »<sup>2</sup> ; le tableau renvoie l'attention du spectateur vers une autre œuvre. Ce qui correspondrait, pour utiliser les termes forgés par Genette, à un hypertexte qui déplacerait l'attention du récepteur vers un hypotexte.

*L'emprunt* est la seconde catégorie. Il s'agit du « prélèvement » d'un élément dans un tableau source pour le « greffer » dans un tableau d'accueil.

Enfin, *l'analogie* est la sous-catégorie de l'imitation où l'œuvre d'accueil présente une ressemblance avec des aspects d'une source.

Ainsi, pour ce qui est de la dynamique de ces trois catégories, l'une serait plus rétrospective, car le renvoi fait remonter à une œuvre antérieure ; la seconde serait prospective, car le sens de passage d'une œuvre à l'autre se fait depuis l'œuvre-source vers l'œuvre d'accueil, sans forcément renvoyer à l'œuvre-source comme précédemment ; enfin, la dernière établit un parallèle entre les œuvres qui ne prend pas prioritairement en compte le phénomène de renvoi ou de projection entre œuvre-source et œuvre d'accueil.

En ayant à l'esprit l'ensemble de l'œuvre d'Equipo Crónica pour établir notre grille de lecture de l'intericonicité, nous progresserons de la pratique la plus communément admise vers la pratique la plus problématique au regard de leur

---

1 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 556.

2 *Idem.*

création. Nous nous pencherons ainsi, en premier lieu, sur la *série* et ses différentes variantes comme premier recours intericonique qui relève de l'analogie. Nous nous attarderons ensuite sur les pratiques de transposition et transgénérisation. Au-delà des pratiques intericoniques, nous analyserons ensuite les opérations proprement *interpicturales* dans leurs diverses modalités que sont la parodie, le travestissement, le pastiche ainsi que les formes de réécriture sérieuse. Au terme de ce parcours, il conviendra de considérer les pratiques citationnelles, pratiques hautement problématiques en peinture. Il s'agira d'arriver à cerner la citation picturale, la pertinence du concept, d'établir sa spécialisation et les différentes formes qu'elle peut prendre, afin de mettre le doigt sur la ou les formes citationnelles les plus pertinentes à l'heure d'aborder l'œuvre d'Equipo Crónica.

## CHAPITRE 2 :

### LA SÉRIE

#### 2.1. INTRODUCTION

Nous pouvons définir une *série* comme un « ensemble composé d'éléments de même nature ou ayant entre eux une unité » ; dans les arts, plus précisément, il s'agit d'un « ensemble composé d'œuvres qui possèdent entre elles une unité et forment un tout cohérent »<sup>1</sup>. En complétant cette définition de la série appliquée à la création artistique, plus particulièrement à la peinture, nous pouvons considérer la série picturale comme un ensemble limité de créations, uniforme tant au niveau du sujet que de la représentation. De plus, lorsqu'un peintre décide -ou se voit chargé- de créer une série, celle-ci est réalisée en un temps donné. La série est ainsi créée, le plus souvent, comme une entité chronologique autonome, ce qui contribue à l'uniformisation du style du créateur dans les œuvres qui composent la série. Enfin, au-delà du style, la série présente une uniformité technique. Ce sont ces contraintes qui confèrent une *même nature* aux divers éléments qui la composent.

Toujours pour ce qui a trait à la peinture, le nom d'une série est généralement révélé au spectateur en même temps que le titre et les caractéristiques de l'œuvre : la série s'inscrit donc dans une relation immédiate avec le spectateur. Il s'agit en ce sens d'un élément explicite. D'ailleurs, les œuvres d'une même série sont le plus souvent exposées ensemble. Ceci est dû au fait que la série possède un sujet supérieur au sujet de chaque tableau, auquel chaque pièce apporte sa contribution.

Cette modalité de production et d'exposition est justement l'une des caractéristiques les plus fondamentales de l'œuvre d'Equipo Crónica. Les travaux réalisés jusqu'à présent sur leur création ont tous repris l'ordre chronologique des séries. En outre, ces travaux ont souvent regroupé ces séries de façon chronologique en deux, quatre ou cinq ensembles<sup>2</sup>.

---

1 CNRTL "Série".

2 Nous pensons aux travaux de DALMACE Michèle, Equipo Crónica, *catalogue raisonné...*, *op.cit.* ; MARIN VIADEL Ricardo, *Equipo Cronica: Pintura, Cultura y Sociedad*, *op.cit.*; SUAREZ José Carlos, *Equipo Crónica : crónica de un equipo*, *op.cit.*

La série est, selon Dominique Chateau, une des modalités de l'intermimétique des œuvres puisque les créations appartenant à une même série se font écho dans une certaine mesure : elles forment un ensemble. De cet ensemble découlent les relations intermimétiques de type analogique entre les œuvres d'une même série. Chez Equipo Crónica, les séries ont été généralement déterminées par les artistes eux-mêmes au moment de la création. Cependant, il est un cas où la série n'a pas été décidée et formulée comme telle *a priori*. Il s'agit de l'ensemble des œuvres de la période appelée « initiale ». Cette période initiale ne constitue pas, en effet, une série à proprement parler, mais Solbes et Valdés ont regroupé ces œuvres dans un ensemble étiqueté « Période initiale », notamment dans leur catalogue de 1981. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une série à proprement parler, les œuvres sont regroupées sous ce titre car elles ont en commun une époque et, surtout, des caractéristiques techniques et plastiques qui permettent de les identifier entre elles tout autant que de les distinguer du reste de la production. Cette première « série », qui n'en est pas exactement une au sens premier de « regroupement d'œuvres », sera cependant l'occasion pour nous d'étudier une première modalité où le caractère sériel ne vient pas d'un regroupement *a priori* de tableaux, mais d'une suite d'images à l'intérieur d'un même tableau.

## 2.2. La « série-pop » ou « série interne »

Avant d'être un regroupement d'œuvres traitant d'un thème commun, la série a été, dans l'œuvre d'Equipo Crónica, une succession d'images à l'intérieur d'un tableau. Les images, le plus souvent semblables, sont regroupées dans l'économie interne d'une même création au moyen d'une composition fortement compartimentée, à la manière d'une planche de bande dessinée.

Ce type de série est largement redevable du pop américain, qui est l'une des influences, au moins sur le plan pictural, des membres d'Equipo Crónica. Pour illustrer ce type de série interne dans le *pop art* américain, pensons par exemple à Andy Warhol et à ses *Quatre variations sur la soupe de tomates Campbell* de 1965 ou à sa sérigraphie *Thirty are better than one* de 1963 sur laquelle sont reproduites, en miniatures juxtaposées, trente images de *La Joconde*. Manolo Valdés reconnaît et souligne l'influence de ce pop américain sur leur première création, en affirmant que « Warhol y Lichtenstein nos mostraron una manera de hacer las cosas que nos venía



bien y nos atrapó »<sup>1</sup>.

La série telle qu'ils l'entendent au cours de cette étape permet d'élaborer une syntaxe interne au tableau par des montages et des jeux visuels. La force de cette syntaxe sérielle interne est qu'elle provoque, chez le spectateur, une association immédiate et inconsciente entre l'image et le tout<sup>2</sup>. L'usage fait par Equipo Crónica de ce type de *série-interne* est toutefois, selon leurs propres aveux, la conséquence d'une erreur d'interprétation. Ayant compris les séries de Warhol comme des séries narratives, les peintres considéraient qu'elles présentaient un défaut qui entravait cette narrativité. C'est pourquoi ils ont introduit des ruptures, des contrastes dans ces séries rythmiques et répétitives<sup>3</sup>. C'est ainsi que les séries internes, modalité intericonique basique qui se fonde sur une répétition d'images, présentent chez Equipo Crónica différentes variantes qui jouent avec l'image et sa répétition. Il convient donc, à présent, d'aborder ces différents types de séries internes et de donner leurs caractéristiques propres.

### 2.2.1. La série-duplication

Cette modalité de série interne est la plus simple : la série est formée par la répétition exacte d'une même image plusieurs fois dans le tableau. L'image et ses clones sont juxtaposés un certain nombre de fois dans un tableau à l'esthétique compartimentée. Nous retrouvons cette modalité dans un tableau *Sans titre* de 1965<sup>4</sup>. Dans ce tableau, la même image est répétée vingt-cinq fois sans subir d'altération<sup>5</sup>.

Au-delà de l'effet de répétition, la série duplication peut former un ensemble plus homogène. Dans *Irracionalismo*<sup>6</sup>, par exemple, la même image horizontale d'un défilé de soldats est répétée trois fois verticalement, occupant tout l'espace du tableau. Il y a un jeu avec l'effet de juxtaposition, qui semble dissimulé tout en étant repérable, si on prête plus longuement attention au tableau. Cette triplification de l'image confère à l'œuvre-source non pas une apparence de répétition mais celle d'une foule compacte. L'image pourrait aussi sembler être une image abstraite. Dans ce cas, ce n'est pas la

1 Cité par CAROLIN Clare, « La pintura en el fin del mundo », in *El pop en la colección del IVAM*, Catalogue d'exposition, IVAM, Valencia, 2007, p. 86.

2 D'après les propos d'Equipo Crónica, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, op.cit., p. 321.

3 *Idem*.

4 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 55.

5 Voir reproduction en annexe p. 588.

6 *Ibid.*, p. 45. Voir reproduction en annexe p. 588.

répétition des images qui confère son sens au tableau, mais l'image globale obtenue par cette répétition<sup>1</sup>.

Enfin, la duplication peut être symétrique, la même image étant reproduite à l'identique mais inversée, soit au moyen d'un axe horizontal, soit au moyen d'un axe vertical. Tel est le cas du tableau *El confidente*<sup>2</sup>. Dans ce cas, un visage masculin est représenté deux fois, selon un axe de symétrie vertical qui divise le tableau en deux. Dans ce tableau la série interne semble se refermer sur elle-même.

### 2.2.2. La série-rupture

Le cas de ce que nous nommerons la *série-rupture*<sup>3</sup> est assez proche de la série-duplication en ce sens qu'une même image est répétée à l'identique un certain nombre de fois dans un tableau. L'image produite est elle aussi très compartimentée. Cependant, la monotonie de la répétition est interrompue soudainement par une image dissonante qui s'insère dans cette structure compartimentée. Nous pensons à *América América*<sup>4</sup>, une œuvre dans laquelle la répétition à dix-neuf reprises du visage de Mickey est entrecoupée par une image de champignon atomique<sup>5</sup>. La capacité expressive de ce type de série est remarquable. Ce procédé, par sa force expressive, peut aussi être combiné à d'autres, comme cela est le cas dans *El disparo*<sup>6</sup>.

Signalons aussi que la rupture à l'œuvre dans cette modalité sérielle peut prendre un caractère plus systématique, sans perdre pour autant sa force expressive. Les cas de *La noticia* et *Los ingredientes* sont de bons exemples de séries dans lesquelles une image identique se répète, mais en alternance avec d'autres images qui créent un rapport de rupture différent, plus complexe, entre les images.

### 2.2.3. La série travelling

La *série travelling* est un type de série interne où l'image représentée et

---

1 Voir à ce propos MARIN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, Tesis de licenciatura, *op.cit.*, p. 56 et suivantes.

2 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 44.

3 MARIN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p. 57-59.

4 TOMÁS Facundo (dir.), *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 30/05-09/07/2006, catalogue d'exposition, Valencia, SEACEX / IVAM, 2006 p. 120.

5 Voir reproduction en annexe p. 588.

6 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 54.

dupliquée un certain nombre de fois subit des effets optiques qui permettent de jouer avec l'image originale. Le cas le plus commun est celui d'un travelling avant, dont l'effet est similaire à un zoom. Dans *El disparo*<sup>1</sup>, au fil des répétitions, l'image subit plusieurs zooms avant puis autant de zooms arrière. Nous passons ainsi progressivement d'une image représentant un plan américain à un gros plan sur un visage, tout en restant dans le même tableau. La syntaxe reste bien souvent fortement compartimentée. Dans cette modalité de série interne, l'impression de séquence est forte, l'image se concentre progressivement sur un élément de l'image première, avec un effet d'approche au téléobjectif<sup>2</sup>. Le travelling avant effectué en huit images successives depuis la représentation sur pieds du Comte-Duc d'Olivares jusqu'au détail de sa pupille dans *Desarrollo histórico*<sup>3</sup> illustre bien cette série-travelling et la sensation de mouvement qu'elle confère<sup>4</sup>.

L'effet de zoom peut aussi être rendu par une succession de plans orientés sur des détails au moyen desquels le spectateur peut reconstruire l'image complète<sup>5</sup>. Pensons à *Las Carretas*<sup>6</sup>, formée de deux gros plans sur les jambes de soldats et deux gros plans sur leurs masques à gaz montés en alternance<sup>7</sup>.

Signalons, enfin, que l'image, dans sa dimension répétitive, peut donner lieu à un balayage visuel, résultant d'un travelling. Dans *Marines*<sup>8</sup>, les quatre bandes qui composent le tableau correspondent à quatre images qui sont l'équivalent de quatre temps d'un travelling vertical permettant la description d'un soldat de haut en bas.

#### 2.2.4. Filtres déformationnels

L'image compartimentée, support de la série interne, peut enfin être le support d'images subissant diverses opérations de déformation. Selon cette configuration, l'image répétée est bien la même ; disons que l'œuvre-source reste inchangée, mais elle subit des variations par lesquelles les images secondes manifestent bien une continuité entre elles, tout en se distinguant les unes des autres. Les images présentes

---

1 *Ibid.*, p. 54.

2 *Ibid.*, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 49.

4 Voir reproduction en annexe p. 588.

5 MARIN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p. 60-63.

6 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 46.

7 *Ibid.*, p. 46.

8 *Idem.*

sur les œuvres d'accueil sont déformées, soit par des moyens optiques, soit par association d'images. Cette déformation peut être progressive et introduire ainsi une temporalité dans le tableau. Tel est le cas de *Deformación profesional*<sup>1</sup> ou *Metamorfosis del piloto*<sup>2</sup>. Le tableau peut aussi présenter une suite d'images ayant toute subi des déformations diverses. Pensons ici à *Deformación profesional II*, où, sur les sept images juxtaposées, trois sont le fruit d'un agrandissement et trois autres d'un élargissement.

### 2.3. LA SÉRIE : UNE CRÉATION D'ENSEMBLE

Nous revenons ici à une modalité plus courante dans le monde artistique où la série n'est plus une succession d'images dans une même œuvre, mais un procédé qui vise à créer plusieurs tableaux afin de construire un ensemble cohérent.

Dominique Chateau, au titre des stratégies « intermimétiques » étudie la série pour montrer comment ce procédé peut s'articuler avec d'autres opérations intericoniques. Il précise ainsi que *la suite* « que l'on nomme la plupart du temps série »<sup>3</sup>, peut être soit de l'ordre de l'esquisse, soit de l'ordre de l'autopastiche, soit de l'ordre du travestissement. Ainsi, précise-t-il, les séries de Monet sont de l'ordre de l'autopastiche (au moyen d'un travail sur le style personnel) et la série des *Ménines*<sup>4</sup> de Picasso est une série-travestissement qui, à partir d'une œuvre connue, construit une série comme un ensemble de variations qui possèdent le caractère de transformation sérieuse et d'appropriation stylistique. Précisons que, dans les deux cas (Monet et Picasso), le motif de la série était une image préexistante et que la série forme un ensemble de variations autour d'une image, d'où son caractère objectivement intericonique.

Tout comme les *Cathédrales* de Monet, *Les Désastres de la guerre* de Goya ou les tableaux peints par Rubens pour le Palais du Luxembourg, commandés par Marie de Médicis, sont considérés comme des séries. Leur dimension intericonique peut cependant être mise en question dans la mesure où, dans ces autres séries, il n'y a

---

1 *Ibid.*, p. 48.

2 *Ibid.*, p. 53. Voir reproduction en annexe p. 589.

3 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 354.

4 Voir à propos des variations sur *les Ménines* de Vélasquez : PELISSIER Sophie, *Des variations et influences thématiques autour de l'œuvre de Diego Velázquez dans la peinture hispanique depuis 1957*, Thèse de doctorat dirigée par M. Tena Jean, Université Montpellier II, 1998.

pas, *a priori*, une image qui se répète et autour de laquelle se bâtit la série. Prenons toujours appui sur Dominique Chateau pour qui, dans une série, « une nouvelle œuvre constitue la reprise ou la suite d'une source ou d'une série d'œuvres »<sup>1</sup>. L'opération sur laquelle se fonde cette pratique est ce qu'il appelle *la prolifération*. Par cette opération, une nouvelle œuvre, distincte d'une œuvre précédente, mais liée à elle par une série commune voit le jour et s'ajoute au nombre des sources. La caractéristique essentielle de la série est donc qu'elle établit une continuité entre les œuvres qui la composent.

À ce propos, pensons à Gérard Genette qui cite le *Dictionnaire des synonymes* de Dalember pour établir la différence entre *suite* et *continuation* : « on donne la continuation de l'ouvrage d'un autre et la suite du sien »<sup>2</sup>. Dans une série, le créateur instaure une continuité entre les différents tableaux qu'il peint. Il crée une suite en élaborant un sujet supérieur qui transcende le sujet de chaque tableau. L'objet d'étude d'une série est plus ample que celui de chacun des tableaux isolés, mais chacun vient enrichir cette réflexion. De cette façon, se tissent des liens entre les tableaux de la série. Précisons que, pour la série, le terme « suite » n'est pas à considérer dans sa dimension chronologique, mais plutôt dans le sens d'une suite « d'idées », toutes de valeur égale dans l'élaboration de la réflexion.

Demeure toutefois une ambiguïté : savoir si l'on peut considérer comme une pratique intericonique le fait qu'un tableau prenne en compte, dans sa représentation, non pas une image exogène répandue, mais une image du même créateur, qui prend vie pour le public, au même moment.

La série entendue comme nous venons de l'aborder pourrait alors être qualifiée de pratique intericonique de champ restreint, au moyen d'une dialectique qui se crée par la proximité de l'image source par rapport à l'image d'accueil. Cette dialectique met en jeu une image qui n'existe pas pour le public avant qu'il ne découvre tous les tableaux de la série. Elle implique aussi une autre image qui est bien préexistante puisqu'elle a alimenté un substrat sur lequel s'appuie, à chaque fois, le tableau suivant. La dialectique se retrouve au niveau du créateur, entre une image qui lui appartient, qu'il vient de créer et qui va alimenter les suivantes, et un créateur qui utiliserait non plus sa propre image comme autocitation au sens strict, mais plutôt comme image

---

1 *Idem*.

2 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 222.

préexistante, comme un fonds commun.

Cependant, si l'on s'en tient à la définition de l'intericonicité que nous avons donnée, la série peut effectivement être entendue comme une pratique intericonique à part entière. En effet, au vu des relations qui se tissent entre les tableaux qui la constituent, la série entendue comme regroupement d'œuvres créées à dessein et ayant trait à un même sujet peut bien être considérée comme appartenant à *l'ensemble des recours par lesquels est présente, de manière implicite ou explicite, au moins une œuvre-source -une image- dans une œuvre d'accueil*<sup>1</sup>. L'interdépendance qui se crée entre les œuvres d'une série, dans la mesure où chacun des tableaux vient alimenter un substrat visuel commun à tous les autres, suffit pour justifier, à notre sens, la dimension intertextuelle de la série.

À partir de 1967, toutes les œuvres d'Equipo Crónica sont créées avec, comme prérequis, leur appartenance à une série. Pour être plus précis, ces séries sont des cycles thématiques<sup>2</sup>. Chacune permet aux créateurs de traiter un thème concret. Celles-ci prenaient fin lorsque Rafael Solbes et Manolo Valdés avaient le sentiment d'avoir épuisé le thème. Au-delà de la réflexion commune, les séries d'Equipo Crónica réunissent d'autres éléments de la définition de la série que nous avons donnée auparavant. Elles sont, en effet, peintes pendant une durée déterminée, de telle manière que chaque série est datée et correspond à un cycle chronologique clos. Enfin, au niveau stylistique et technique, chacune de leur série présente une grande uniformité.

Prenons comme exemple archétypal, pour l'œuvre de Rafael Solbes et Manolo Valdés, la *Serie Negra*. Le nom même de cet ensemble d'œuvres joue avec le mode de production sérielle. Rappelons que l'expression « Série noire » est citée parmi les exemples et expressions donnés par le dictionnaire pour le terme « série ». Cette série se présente, à première vue, comme une réflexion sur le genre du cinéma policier américain, sa domination culturelle en Espagne et ses représentations. Les œuvres de la série sont bien intericoniques, car elles reprennent toutes des photogrammes de film policier. Chaque œuvre s'approprie un photogramme pour construire son propre

---

<sup>1</sup> Selon la définition que nous avons donnée de l'intericonicité. Voir *infra* : Chapitre premier, 1.1.2.5.

<sup>2</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 389.

discours. Nous pensons, par exemple, à *Pintar es como golpear*<sup>1</sup>.

Mais une catégorie supérieure d'intericonicité est ici à l'œuvre, dans la mesure où chaque tableau apporte aussi, si l'on considère l'ensemble, un élément à la réflexion plus globale sur les thèmes de la représentation et de la mémoire. L'intericonicité fonctionne ici non seulement par la reprise d'images semblables ou appartenant à un même corpus (le cinéma policier américain des années 50), mais aussi par les échos plus subtils qui se créent entre ces œuvres qui se complètent, formant ainsi une suite regroupée autour d'un sujet commun. Au-delà du thème, chaque tableau de la série semble avoir « digéré » tous les autres, mettant ainsi en avant le substrat iconique commun qui fait de cette série un ensemble d'œuvres liées entre elles par une relation intericonique.

Ce substrat, et le caractère intericonique qui accompagne une série, sont d'autant plus forts si, comme nous venons de l'évoquer, chaque œuvre se nourrit d'un substrat iconique qu'elle alimente. À l'inverse, une œuvre sera aisément reconnaissable comme impropre dans une série qui ne sera pas la sienne. Nous pouvons ainsi affirmer que la série est autant un élément caractérisant que différenciateur si les tableaux sont considérés au-delà de leur dimension individuelle.

## 2.4. SÉRIES ÉVOLUTIVES ET SÉRIES INVOLUTIVES

À propos des séries comme ensemble d'œuvres, Dominique Chateau en distingue deux types : il y aurait, d'une part, les séries involutives et, d'autre part, les séries évolutives<sup>2</sup>.

Les séries involutives, telles celle des *Cathédrales* de Monet ou *les Ménines* de Picasso, visent la confrontation avec la tradition et se développent autour d'un centre, leur source, qui peut être unique ou plurielle. Ainsi, à travers des variations autour d'une ou plusieurs images, le peintre -et les images qu'il crée- en revient toujours au motif premier.

Les séries évolutives, en revanche, ont une tout autre orientation dans la mesure où chaque tableau ne vise plus la confrontation avec la tradition. Dans ce type de série, le motif s'estompe progressivement et, avec lui, le facteur premier

---

1 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 195.

2 CHATEAU Dominique, op. cit., p. 357.

d'intericonicité. L'exemple donné est celui des arbres de Mondrian. En trois étapes successives, ce travail a permis au peintre de s'approprier un motif, mais, surtout, des styles, avant d'entrer dans un processus de personnalisation qui lui permet d'élaborer sa propre théorie plastique. Au fil de ces tableaux, le motif de l'arbre s'estompe pour déboucher sur des créations où Mondrian semble avoir trouvé son propre style, comme, par exemple, dans *Composition ovale (arbres)* de 1913<sup>1</sup>.

Dans le cas d'Equipo Crónica, les séries peuvent revêtir une nuance involutive. Prenons comme exemple *Guernica 1969*, série qui se développe autour d'un centre, le *Guernica* de Picasso. Nous pourrions, au contraire, voir un aspect « évolutif » dans la Série *La Récupération*, des années 1967-1969. Cette série peut, en effet, être considérée comme légèrement « évolutive » dans la mesure où le groupe valencien utilise la peinture classique espagnole, se l'approprie stylistiquement et crée ainsi son propre style qui sera développé (puis diversifié) au fil des séries.

Pour coller au plus près à l'œuvre d'Equipo Crónica, abordons un autre type de série, que nous avons déjà évoquée bien qu'elle ne soit pas explicitement intericonique ; il ne s'agit pas de variations autour d'une image préexistante, mais plutôt d'un ensemble de tableaux, traitant d'un sujet qui transcende chaque création. Ce sujet pourrait bien conférer un caractère involutif à ces séries qui, par le substrat qu'elles alimentent et qu'elles utilisent, sont intericoniques. Ces œuvres se développent, en effet, elles aussi autour d'un centre qui ne sera pas forcément une image préexistante, mais plutôt l'idée matrice de la série, autour de laquelle va forcément se constituer le substrat pictural.

## **2.5. LES SÉRIES TRANSVERSALES OU SÉRIES A POSTERIORI**

En reprenant la définition de la série picturale que nous avons donnée auparavant, nous distinguons un autre type de série qui est, elle aussi, un regroupement d'œuvres, mais créées sur une période plus longue. Un des premiers critères pour constituer une série -nous l'avons dit- est le choix d'une thématique commune, qui sera développée puis travaillée dans un ensemble de tableaux. À partir de ce critère, des thématiques transversales peuvent être mises en avant dans l'œuvre

---

<sup>1</sup> Voir, à ce propos, CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 361.



d'Equipo Crónica. Par ce biais, il est envisageable de mettre des tableaux en relation par un mode spécifique de série dont les critères dépassent ceux que nous avons abordés jusqu'à présent. Au-delà du découpage en séries, il peut en effet se tisser une continuité thématique entre certains tableaux provenant de séries différentes, même si, *a priori*, celles-ci, n'abordent pas les mêmes questions. Ainsi, le spectateur peut-il, au regard de l'ensemble de la création d'Equipo Crónica, effectuer des regroupements de tableaux tout aussi pertinents que les séries préétablies par le groupe valencien. De cette façon, il est possible de mettre au jour des séries portant sur différentes thématiques, comme la Guerre civile espagnole, l'École ou encore *les Ménines*. Le tableau de Vélasquez, repris un grand nombre de fois tout au long du parcours d'Equipo Crónica, peut certainement être le moteur d'une série que l'on reconstituerait après coup. Les différentes créations autour du même tableau (série involutive) peuvent faire penser à la série de Picasso réalisée autour de ce même tableau (une série qui est, elle-même, abordée par les Valenciens). Il est ainsi intéressant de mettre en perspective les tableaux de cette nouvelle série afin d'en dégager, au-delà de la source qui reste la même, un axe thématique commun. On peut ainsi étudier les évolutions, les traitements successifs et les thèmes auxquels ont pu être rattachées ces créations autour du tableau de Vélasquez. Cet ensemble acquiert une thématique commune qui transcende celle de chaque tableau. Sur le plan technique, malgré le passage des années, il y a peu d'évolutions dans l'œuvre d'Equipo Crónica (excepté dans les dernières années), ce qui fait que ces nouveaux ensembles possèdent aussi une cohérence stylistique et technique.

Reste la question de la temporalité, un des critères importants dans la définition de la série. Nous avons dit qu'une série (avec une grande rigueur chez Equipo Crónica) est un ensemble d'œuvres créées dans un laps de temps donné, une unité chronologique close. Or cette nouvelle approche de la série ne paraît pas cadrer avec cette restriction temporelle. Ce critère peut néanmoins être entendu dans un sens plus large. Cette temporalité de la série peut effectivement être pensée comme une temporalité supérieure, différente de la temporalité immédiate de chaque série. Pour la série transversale des *Ménines*, cette temporalité englobe l'ensemble du parcours de création, de 1967 avec *la Recuperación* à 1981 avec *Crónica de transición* et, par exemple, *Enana y perro*. Elle peut aussi être plus réduite et correspondre à une

préoccupation plus passagère. Nous pensons aux représentations filmiques insérées dans les tableaux. C'est sur ce type d'images que se fonde la *Serie Negra*, de 1972. Mais d'autres tableaux n'appartenant pas à cette série, utilisent cependant cette technique, notamment *Los clásicos*<sup>1</sup> ou *El acorazado Potemkin*, de la série précédente, *Policía y cultura* (1971). Comme nous le constaterons lorsque nous étudierons plus en détail les tableaux d'Equipo Crónica, ces séries transversales possèdent, elles aussi, une profonde cohérence. De plus, leur temporalité plus dilatée et le fait que les différents tableaux côtoient d'autres séries et donc d'autres thématiques, rendent ces séries transversales plus complexes, mais aussi plus riches, tant sur le plan iconique que dans le traitement du sujet. Ajoutons que, dans leur cas, comme pour les séries plus classiques, chaque tableau vient enrichir le substrat intericonique dont il s'est nourri et qui nourrira les autres tableaux.

## 2.6. BILAN : LA SERIE CHEZ EQUIPO CRONICA

Au fil de ce que nous venons d'exposer sur la série en peinture, nous avons souligné les différentes applications dans l'œuvre d'Equipo Crónica. Tout comme l'est l'intericonicité au sens large dans ses différentes modalités, la série est un élément essentiel dans la production de ce duo d'artistes. Mais ce que l'on peut entendre par *série* a néanmoins évolué au fil du temps dans l'œuvre d'Equipo Crónica. Entendue, dans un premier temps, plutôt comme série interne -pratique spécifique du pop-art-, la série a rapidement cessé d'être une répétition d'images dans un même tableau pour devenir un ensemble de tableaux, regroupés entre eux autour de critères essentiellement thématiques. Dès lors, sur un plan que nous nommerons *archi-iconique*, en adaptant *l'architextualité* de Genette, chaque tableau est accompagné de son titre et de celui de la série qu'il intègre. Ces deux éléments sont indissociables. Nous serions tenté d'affirmer, de manière chiasmatisée, que le titre de chaque série vient compléter le titre de chaque tableau, au moins autant que chaque tableau vient enrichir la série à laquelle il appartient. Prenons comme exemple, parmi d'autres, le tableau *Periferia*<sup>2</sup>, de 1978, de la série *Paisajes urbanos*. Au vu du tableau, les deux noms sont indissociablement liés pour le dénoter.

1 Voir reproduction en annexe p. 590. DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 170.

2 *Ibid.*, p 447. Voir reproduction en annexe p. 590.

Nous avons aussi signalé qu'au-delà de la temporalité close de chaque série, des regroupements transversaux peuvent être effectués *a posteriori*, afin de constituer un autre type de séries. On retrouve cette idée dans les travaux de Michèle Dalmace qui affirme, sur le travail en série, que « nunca han sido elementos cerrados, como lo prueba hoy la labor de Manolo Valdés que sigue trabajando en la representación de la reina Mariana »<sup>1</sup>. Sans aller jusqu'à la production actuelle de Manolo Valdés, nous sommes en droit d'affirmer qu'effectivement, pour ce qui est notre objet d'étude, il y a une perméabilité certaine entre les séries, malgré la perception apparemment close que nous avons de celles-ci. Cela est dû, en partie, à la persistance de préoccupations qui hantent les créateurs au-delà des séries, des périodes créatives. Cela est aussi dû également à leur manière de créer les séries. C'est dans ce sens que J.V. Monzo écrit :

« Se sentaban y elaboraban las líneas maestras a seguir, después de haber hablado mucho, de decir ideas, incluso barbaridades [...]. Cuando se estaba pintando, se hablaba de cualquier noticia que estaba ocurriendo, de vivencias, o por ejemplo llegaba alguno de ellos con varios apuntes y decía « anoche estuve pensando » y llegaba ya un día cuando se enviaban los cuadros para una exposición, que se dejaba de pensar en esa serie que se había hecho y nos sentábamos con papel y lápiz y se comenzaba a hablar ya en serio y a hacer bocetos, a desarrollar la serie »<sup>2</sup>.

Mais il semble aussi établi, qu'au cours de la phase de peinture d'une série, les idées qui surgissaient entre les deux coéquipiers nourrissaient les projets d'élaboration des séries futures. Au fur et à mesure qu'ils avançaient dans la réalisation d'une série, la suivante était délimitée. Ensuite, lorsqu'ils éprouvaient la sensation d'avoir épuisé le thème actuel, ils passaient alors à la série suivante. Cela peut expliquer certainement quelques glissements entre les séries. C'est le cas pour les tableaux *Los clásicos* et *El acorazado Potemkin*<sup>3</sup> qui ont précédé une série plus exclusivement centrée sur le cinéma.

Pour finir, nous pensons que cette modalité intericonique que nous avons mise en lumière chez Equipo Crónica, la plus fondamentale dans leur création, côtoie un grand nombre d'autres procédés intericoniques.

---

1 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 48.

2 Cité par SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 390.

3 Voir reproduction en annexe p. 590. DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 163.

## CHAPITRE 3 :

### LA TRANSPOSITION

#### 3.1. INTRODUCTION AUX PRATIQUES INTERSÉMIOTIQUES

Au-delà du fonds commun aux séries que chaque œuvre enrichit et dont chacune se nourrit, les relations intericoniques en peinture sont le plus souvent comprises de façon plus générale comme l'utilisation par un artiste d'une image exogène qu'il intègre à sa peinture. À ce stade, le terme intericonique, construit sur la racine *-icon-*, prend tout son sens, dans la mesure où il s'agit de faire voyager des images (pas forcément des peintures) vers un tableau d'accueil. La première opération de cet ordre que nous analyserons sera la transposition, dans la mesure où la distance entre l'œuvre-source et l'œuvre d'accueil peut être, par la nature même de cette opération, assez ample.

Ce mode d'imitation relève de l'emprunt. Il s'agit, plus concrètement, pour Dominique Chateau, de la « transformation globale de la forme et/ou du contenu de la source en les faisant passer d'un domaine à un autre par le biais d'un filtre stylistique, au sens collectif et/ou personnel »<sup>1</sup>. Le critique précise qu'il existe trois déclinaisons de la transposition. Elle peut être « sémiotiquement homogène », ce qui correspond à la traduction intralinguale de Jakobson<sup>2</sup>. Il s'agit ici d'une reformulation dans un même langage. La transposition peut aussi être sémiotiquement semi-homogène. Ce cas, qui correspond à la traduction interlinguale de Jakobson, est aussi celui, selon Dominique Chateau, du passage de la peinture à la gravure. Nous comprenons, en effet, que l'image reste dans le même domaine pictural en passant d'une pratique à l'autre : elle restera image, mais des modifications, dues à la différence sémiotique entre les pratiques, interviennent pour la modifier. Enfin, la transposition peut être sémiotiquement hétérogène. Ce cas, que Jakobson nomme intersémiotique ou « transmutation » correspond à l'adaptation d'un roman en film, d'un tableau en texte

---

<sup>1</sup> CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 351.

<sup>2</sup> JAKOBSON Roman, «Aspects linguistiques de la traduction», in *Essais de linguistique générale*, (traduction Nicolas Ruwet), Paris, Éditions de Minuit, 1963, (pp.71-86), p.79.

ou d'une peinture en sculpture, comme ont pu le faire les membres de l'Equipo Crónica avec leurs sculptures multiples, basées sur les *Ménines* ou *La Famille de Charles IV*. Il s'agit de faire passer une production artistique dans un autre art, d'où l'emploi du terme « intersémiotique » pour évoquer cette pratique.

Les différences sémiotiques entre les arts, sur lesquelles se fonde l'intersémiotique, relèvent essentiellement, pour ce qui nous concerne dans ce travail, d'une partition entre art verbal et art non-verbal<sup>1</sup>. Selon cette qualification, la supériorité de l'art verbal réside en la faculté à servir de métalangage aux autres. Ainsi, le commentaire d'un tableau passe le plus souvent par un acte de verbalisation. Des disciplines entières ont dû se construire un langage verbal afin d'étudier les arts non verbaux, comme l'histoire de l'art, la musicologie, etc. D'autre part, les arts non verbaux peuvent aussi intégrer à leur pratique les arts verbaux. Pensons aux innombrables toiles des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qui font allusion à un mythe (Vélasquez ou Rubens par exemple). Bien que ces correspondances en appellent pour partie à la littérature (souvent *Les Métamorphoses* d'Ovide), il semble toutefois plus prudent de ne pas les qualifier de pratiques intertextuelles, mais plutôt de pratiques intersémiotiques, comme le fait Anne-Claire Gignoux à la suite de Jakobson. Par ce terme, on remarque que le lien qui s'établit entre deux œuvres dépasse les différences de nature entre les arts tout en mettant en évidence cette même différence de nature.

Pour Jakobson, l'intersémiotique est « l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques »<sup>2</sup>. En mettant ce terme en perspective avec l'intertextualité et l'intericonicité, acceptons-le comme apte à désigner plus largement les relations explicites ou implicites entre des œuvres appartenant à des systèmes sémiotiques différents<sup>3</sup>. Comme nous l'avons évoqué, cette pratique peut relever de l'intégration d'un art verbal dans un art non verbal ou le contraire. Ce dernier cas a concerné les études littéraires qui s'y sont penchées au nom de l'intertextualité. Rappelons, à ce propos, l'ecphrasis, que l'on peut définir comme la description d'une œuvre d'art. Ce concept contient, comme problématique centrale, la

---

1 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 99.

2 JAKOBSON Roman, *op. cit.*, p.79.

3 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 100.

différence sémiotique entre les types d'arts. Il fait fonctionner le discours dans une relation intermimétique avec l'image. La description narrative faite pas un art verbal s'intéresse à une représentation qui relève d'un art non verbal. La représentation non verbale est donc simultanément objet du monde susceptible d'étude (par un art verbal) et une étude d'objets du monde déjà opéré dans un langage sémiotique différent. Notons cependant, malgré les différences sémiotiques, la connivence qui s'établit entre un art non verbal figuratif (la peinture figurative, par exemple) et un art verbal descriptif, car ce premier peut acquérir aisément une dimension narrative, facilitant ainsi les relations intersémiotiques.

Arrêtons-nous un instant sur les relations littérature-peinture. L'intégration d'une œuvre littéraire dans une œuvre plastique est une pratique intersémiotique qui relève, comme nous l'avons évoqué, de la transposition sémiotiquement hétérogène. Les exemples de ce type de créations sont abondants dans l'histoire de la peinture, notamment dans les années 60, avec la figuration narrative. Considérons deux exemples.

Le premier a directement influencé la peinture d'Equipo Crónica sur plusieurs plans. Il s'agit de l'œuvre collective intitulée *Une passion dans le désert*, d'Aillaud, Arroyo et Recalcati. Cette œuvre collective est plus précisément un ensemble de treize tableaux peints en 1964, d'après une lecture de la nouvelle éponyme d'Honoré de Balzac. Cet ensemble de toiles, si l'on reprend la diégèse de Balzac (les amours d'un soldat de Bonaparte dans le désert égyptien) est, pour eux, le moyen de mettre en avant l'anecdote et son traitement pictural. Les artistes revendiquent ainsi le droit au récit en peinture, sa possibilité de raconter des histoires. Cet ensemble a construit une suite narrative étroitement liée à la littérature, d'où sa dimension intersémiotique qui, par ce biais, s'éloignait aussi de la dimension plus illustrative du Pop-Art. Exposé en 1965 à la galerie Saint Germain à Paris, cet ensemble de toiles fut mal reçu autant à cause du travail de groupe que de l'aspect provocateur de la revendication picturale que représente cette œuvre commune.

Un autre exemple intersémiotique met en jeu littérature et peinture : les deux tableaux d'Eduardo Arroyo intitulés *Heureux qui comme Ulysse*. Dans ces deux œuvres de 1977, Arroyo met ouvertement en relation, par le titre, le retour des exilés espagnols dans leur pays après la fin du franquisme et le retour du héros de *l'Odyssée*

d'Homère à Ithaque après un voyage de dix années. Dans ces deux tableaux, la transposition sémiotiquement hétérogène fait passer le récit d'Homère, déjà revu par le filtre de la parodie Joycienne de 1922, dans le champ pictural. Ce transfert sémiotique s'accompagne d'un autre, géographique et temporel (de référent), dans la mesure où il ne s'agit plus du retour à Ithaque, mais en Espagne, après 1975.

Le procédé visant à faire pénétrer la littérature dans la peinture, utilisé notamment par des artistes de la figuration narrative proches de l'Equipo Crónica, ne sera repris, dans la production de l'équipe valencienne, que de façon diffuse. Pour être précis, disons que le recours à cette pratique a été concentré sur leur première période de création. Elle fut véhiculée notamment par le terme « crónica » qu'ils ont choisi pour se caractériser. L'équipe valencienne usera néanmoins d'autres procédés intersémiotiques dans sa peinture.

### **3.2. PEINDRE LA PHOTOGRAPHIE**

D'autres transferts intersémiotiques peuvent entraîner dans le champ de la peinture une autre pratique artistique. Il s'agit de la transposition d'une photographie en œuvre picturale. C'est aussi une opération intersémiotique car ces deux pratiques, bien que proches et toutes les deux fondées sur l'image, sont néanmoins distinctes, l'une étant mécanique et l'autre manuelle.

Les relations entre la peinture et la photographie ont passionné les artistes dès l'apparition de cette dernière. Après les premières réticences réciproques entre les adeptes de ces pratiques, des ponts sont tendus entre elles. Par exemple, le pictorialisme qui consistait à rendre à la photographie ce qui lui manquait par rapport à la peinture. L'artiste rapprochait ainsi sa photo de la peinture en intervenant, selon différentes techniques, au moment du développement, mais aussi après, manuellement et directement sur le cliché. Il en faisait ainsi une œuvre unique. La dimension intersémiotique, au sens large de cette pratique, réside dans la volonté de conférer à la photographie les propriétés sémiotiques de la peinture en niant, en quelque sorte, les siennes.

Une autre pratique intersémiotique mettant en jeu la peinture et la photographie consiste à importer une photographie dans une peinture. Bien que cette technique date, selon certaines modalités, des origines de la photographie, les artistes

Pop-Art en ont, plus ostensiblement que d'autres, développé la fréquence. Dans leurs créations, ces « pop-artistes » ne s'intéressent généralement pas au réel mais plutôt à sa représentation. Ainsi, dans bon nombre de leurs tableaux, apparaissent des photographies, des images médiatisées, entendues comme des *représentations* du réel. Donnons comme exemple l'œuvre d'Andy Warhol *129 die in jet*, de 1962, qui représente, sur une toile, la une du *New York Mirror* consacrée à une catastrophe aérienne. Par ce biais, une photo de presse devient œuvre d'art. Nous qualifierions cette transposition de « sémiotiquement semi-homogène », selon la classification établie par Dominique Chateau. En effet, cette pratique est liée à celle par laquelle on crée une gravure ou une sérigraphie d'un tableau car, en passant de la photographie à la peinture, l'objet transposé reste dans le domaine de l'image, mais ses caractéristiques sémiotiques sont modifiées. D'où ce moyen terme qu'est la transposition sémiotiquement *semi-homogène* entre la « traduction intralinguale » et la transposition hétérogène.

Le fonctionnement de la peinture faite à partir de la photographie, largement utilisée par le Pop-Art, est partagé par la Figuration Narrative (et l'hyperréalisme). Jean Luc Chalumeau indique, à propos des artistes de la Figuration Narrative et de l'hyperréalisme, majoritairement abstraits à leurs débuts, que leur Pop-Art, par son influence décisive, leur a permis de sortir de l'impasse en leur indiquant la voie de la photo et d'aborder ainsi la peinture d'une manière nouvelle. Dans les trois cas, il ne s'agit pas, par le recours à la photographie, de reproduire le réel, mais bien d'interroger la représentation du réel<sup>1</sup>.

Dans le champ de la Figuration Narrative, il existe un mouvement pictural proche de l'œuvre d'Equipo Crónica. Les peintres historiques de ce mouvement sont au nombre de cinq. Il s'agit de Fromanger, Klasen, Monory, Rancillac et Vélikkovic. Chacun d'entre eux a accordé une importance significative à la photographie dans sa peinture. D'un point de vue proprement technique, la photographie-source peut être, dans certains cas, sérigraphiée sur la toile. Le plus souvent, cependant, elle est reproduite manuellement sur la toile d'accueil, ce qui laisse un champ d'action plus large à l'artiste. La photographie apparaît de manière optique sur la toile, à l'aide d'un rétroprojecteur. Rancillac, par exemple, photocopie la photographie choisie pour

---

<sup>1</sup> CHALUMEAU Jean Luc, *Peinture et photographie : pop-art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*, Paris, Chêne, 2007, p.10.



l'agrandir ou la diminuer puis la projette sur la toile à l'aide d'un épiscopes. Quant à l'origine de la photographie que le peintre décide d'intégrer à son tableau, elle peut être double, et posséder ainsi un degré d'intericonicité plus ou moins prononcé. L'image peut, en premier lieu, être une prise de vue de l'artiste lui-même qui la réalise en fonction de ce qui lui est nécessaire pour son tableau. Cela arrive parfois chez Klasen qui prend lui-même certains des clichés et les utilise. Il considère que les morceaux de réalité représentés doivent impérativement être filtrés par son appareil avant d'entrer dans sa peinture<sup>1</sup>. Cette pratique, certes intericonique puisqu'il s'agit de représenter une image préexistante dans une autre image, l'est faiblement car l'image source reste difficilement reconnaissable en tant que telle par le spectateur.

Equipo Crónica a utilisé à maintes reprises dans leur peinture des photographies qu'ils ont prises eux-mêmes. Dans *Oficios y Oficiantes*, par exemple, ils ont sérigraphié sur toutes les toiles de la série une photographie, sur laquelle ils se trouvent entourés de leurs amis et collaborateurs. La série *El billar* est, également, construite à partir de photographies. Ils ont ainsi, dans un premier temps, photographié la salle de billards « Colón » de Valencia. Ensuite, à partir de ces prises de vue, ils ont créé l'espace de leurs tableaux.

Parallèlement, les peintres de la Figuration Narrative qui ont inséré des photographies dans leur création ont aussi eu recours à des photos médiatisées, c'est-à-dire des clichés amplement diffusés, notamment par la presse, comme cela était le cas avec l'œuvre *129 die in jet* de Warhol. Rancillac, par exemple, choisit ses clichés dans les journaux, dans les revues, ou dans les catalogues de l'Agence France Presse. Ainsi, son tableau *Enfin silhouette affinée jusqu'à la taille* a pour origine une photographie découpée de *Paris Match*. Equipo Crónica a aussi eu abondamment recours à ces images médiatisées, notamment dans la première période de création. Les images de la « période initiale » que nous avons mentionnée avec la série interne, sont fondées pour la plupart sur des images extraites de *mass média*, provenant notamment de la revue *Triunfo*. Au nombre des images médiatisées, Equipo Crónica a aussi utilisé le cliché de Freddy Alborta représentant Ernesto Guevara mort, dans les tableaux *Los impactos*<sup>2</sup> de 1967 et *La muerte del Che* de 1968<sup>3</sup>. Dans un entretien,

---

1 *Ibid.*, p. 57

2 Voir reproduction en annexe p. 590.

3 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 67 et 82.

Solbes et Valdés affirmaient, à propos de la série *La Recuperación*, que, dans une grande majorité des cas, ils partaient de photographies. Mais les couleurs présentes dans celles-ci ne sont pas considérées comme des références. Ainsi, des images originellement en noir et blanc prennent des couleurs selon leurs propres critères. Parallèlement, des images-sources en couleurs sont traduites en nuances de gris dans d'autres tableaux, mais toujours selon le principe de synthèse de teintes réparties en aplats, une méthode directement inspirée des techniques mécanisées de reproduction<sup>1</sup>. De toute évidence, ce qui importe n'est pas la couleur, les critères de réalisme, mais bien l'image, la représentation. Cette dimension est encore plus importante dans leur peinture si l'on s'intéresse aux phénomènes d'inversion entre l'image originale et la reproduction, comme ce que l'on peut voir dans le tableau *Los impactos* mentionné précédemment.

Une autre équipe valencienne s'est aussi largement inspirée de clichés médiatisés pour réaliser ses tableaux. Il s'agit de l'Equipo Realidad qui a, par exemple, consacré une série sur la Guerre civile espagnole intitulée *Hazañas bélicas* à partir d'images choisies dans une encyclopédie publiée en Argentine et appelée *Crónica de la guerra civil española. No apta para irreconciliables*.

Cette pratique de la transposition sémiotiquement semi-homogène, amplement diffusée, possède des variantes qu'il convient, à présent, de spécifier. Nous avons abordé des tableaux où l'image était reproduite manuellement sur l'œuvre d'accueil, et d'autres qui avaient recours à la sérigraphie. Pour saisir plus profondément les enjeux de chaque moyen de reproduction, intéressons-nous, avec Jean Luc Chalumeau, aux tableaux *Claude I* et *Claude II* de Monory. Ces deux tableaux reproduisent un photomontage réalisé à partir de trois clichés d'une femme et qui ont été transférés sur une diapositive. Dans un des tableaux, Monory a sérigraphié directement la diapositive sur la toile peinte en bleu et sensibilisée. Sur la seconde, il a projeté la diapositive, en a tracé les grandes lignes puis a peint l'image avec son modèle à la main. La seconde production porte donc la marque physique du peintre. La photographie est devenue un filtre entre le peintre et la réalité. La première technique a comme principe fondamental la réplique, l'autre la transformation (qui peut être

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 312.

minimale) de la photographie, disons la recreation. Nous percevons dès lors une conception intéressante, que nous développerons au fil des analyses qui viendront dans la suite de ce travail : pour une même pratique intericonique -la transposition photographie/tableau-, il peut y avoir des variantes qui, même si elles paraissent anodines, sont non négligeables et débouchent sur des effets de sens bien différents.

### **3.3. PEINDRE LES ARTS MIXTES**

Parallèlement à la peinture et à la photographie, qui sont deux arts essentiellement iconiques, il existe d'autres pratiques que l'on peut qualifier de « mixtes », dans la mesure où elles mêlent plusieurs fonctionnements sémiotiques. Ces pratiques artistiques sont celles qui font se rejoindre les arts verbaux et les arts non verbaux. Nous pensons au cinéma, à la bande dessinée, mais aussi à l'affiche, publicitaire ou politique. Tous ces arts se fondent sur un complexe mélange d'éléments et de codes visuels associés à des éléments linguistiques, intrinsèquement liés. Signalons au passage que la musique peut aussi entrer dans le champ des pratiques sémiotiquement mixtes, avec les musiques chantées ou encore les opéras. Impliquer ces arts mixtes dans des pratiques intersémiotiques se révèle plus complexe que le simple rapport peinture-photographie, du fait même de leur nature intersémiotique. Leur dimension verbale, par exemple, pose de nombreux problèmes lors de la transposition vers la peinture. Nous considérerons ainsi, dans quelle proportion, lors de cette transposition, chaque élément peut trouver sa place. Dans un premier temps, tournons-nous vers une pratique qui, tout comme la transposition de photographies, fut amplement développée par les artistes Pop-Art.

#### **3.3.1. Peindre l'affiche**

L'affiche, dans ses deux grandes modalités, publicitaire ou politique, est une pratique sémiotiquement mixte, dans la mesure où elle mêle, dans une immense majorité des cas, image et texte, l'un et l'autre s'interférant réciproquement. De plus, au-delà de sa dimension verbale, le texte possède, dans l'affiche, une dimension visuelle. En effet, sa police, sa couleur, sa position ainsi que le rapport de sens qui naît de l'écho entre le texte et l'image sont d'une grande importance pour la construction du message. Ces deux versants du texte seront à prendre en compte au

moment d'analyser une transposition d'affiche en peinture. Le texte est, originellement, une pratique totalement étrangère à la peinture. Cependant, il y fait des apparitions fréquentes, depuis les peintres cubistes et leurs collages (Braque, Picasso ou Juan Gris), jusqu'aux artistes du pop-art. Pour ce qui est de la dimension iconique de l'affiche, sa transposition vers la peinture rapproche cette pratique des problématiques abordées auparavant avec l'image photographique. L'image graphique médiatisée est reproduite sur la toile selon les mêmes modalités que la photographie, soit par une pratique de type sérigraphique, soit par une reproduction manuelle du peintre.

La particularité de l'affiche, commerciale ou politique, demeure son orientation communicative. Elle doit, en effet, exprimer clairement ses intentions à travers sa forme, qui est un savant mélange de texte et d'image. Dans ce type de transposition affiche-peinture, cette dernière s'approprie généralement le langage et les structures de l'affiche, reconnus pour leur efficacité<sup>1</sup>. La peinture ainsi créée conduit aussi le spectateur à une réflexion sur ce langage commercial ou politique. Lorsqu'un artiste peint l'affiche (de la même façon d'ailleurs que pour toutes ces pratiques intersémiotiques), les images médiatisées sont réutilisées par les artistes en tant que source thématique, mais aussi pour leur structure syntaxique particulière<sup>2</sup>. Ainsi, lorsque l'affiche est réinvestie dans un tableau, la recherche des codes et de la syntaxe propres à cette pratique prend un immense intérêt du point de vue intericonique.

Les peintres d'Equipo Crónica se sont servis à plusieurs reprises de la publicité. Dans leurs créations, ils ont pu en sélectionner seulement un élément iconique, induisant ainsi, au-delà de toutes les autres significations du tableau, une réflexion sur la création d'icônes publicitaires ou de la société de consommation et leurs réemplois allégoriques. Ils ont ainsi réutilisé les personnages des publicités *Pollil* et *Sandermons*, essentiellement dans la série *A modo de Parábola*, centrée sur l'Espagne de l'immédiat après Guerre civile. Une série complète conserve aussi, comme sujet principal de réflexion, l'affiche dans sa dimension politique<sup>3</sup>. *El Cartel*,

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 319-320.

2 *Ibid.*, p. 317.

3 Voir également à ce propos GALLO Max, *L'affiche, Miroir de l'histoire*, Paris, Robert Laffont, 1989.

série de 1973 est, en effet, une étude picturale à partir d'affiches de la Guerre civile dont le point de départ était la différence entre peinture et affiche, ainsi que celle entre le pamphlet et l'art engagé. Tout autant que l'aspect iconique de ces objets, c'est aussi le fonctionnement de l'affiche entendue comme objet engagé qui capte, dans ce cas, l'attention d'Equipo Crónica.

### 3.3.2. Bande dessinée et peinture

La bande dessinée est, comme l'affiche, une autre pratique sémiotiquement mixte qui met en jeu du texte et de l'image. De plus, comme la photographie et l'affiche, elle partage, avec la peinture, la bidimensionalité<sup>1</sup> ainsi que la fixité de l'image. Plus spécifiquement que les autres arts qui possèdent une dimension graphique, elle partage aussi avec la peinture l'origine manuelle de l'image présentée. L'origine de cette introduction de la bande dessinée en peinture est fortement liée au peintre Pop Américain Roy Lichtenstein qui a reproduit de nombreuses vignettes de bande dessinée, fortement agrandies, dans ses tableaux<sup>2</sup>. Par ses transpositions, l'artiste américain a développé son style, inspiré directement de la trame graphique présente sur les documents imprimés et qu'il a fortement exagérée.

C'est, en grande partie, à travers le filtre du Pop-Art qu'Equipo Crónica débouche sur la bande dessinée et à sa mise en peinture. Dans *¡América, América!*, le personnage de Mickey est reproduit dix-neuf fois sur le tableau, selon une syntaxe graphique très compartimentée qui semble directement calquée sur une page de bande dessinée. Dans ce tableau, ils arrivent, grâce à cette composition calquée sur la bande dessinée et grâce aussi à la série interne qui en est la conséquence, à instaurer une narration qui est normalement un des éléments différenciateurs entre la peinture et la bande dessinée. La première pratique est généralement non verbale tandis que la seconde est en partie verbale. La pratique intersémiotique peut ainsi conférer, d'une certaine façon, la parole à la peinture.

Dans une création de nature différente, puisqu'il s'agit d'une sérigraphie, les artistes valenciens mettent en valeur l'unité minimale narrative de la bande dessinée :

---

1 *Ibid.*, p. 312.

2 MORINEAU Camille, LICHTENSTEIN Roy, *Ce que je crée, c'est de la forme : entretiens, 1963-1997*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013.

la vignette. En effet, dans *El suplicio*<sup>1</sup> ils jouent avec le cadre, mais également avec la dimension verbale de la bande dessinée, en l'intégrant à leur création<sup>2</sup>. Notons que cette sérigraphie regroupe deux des dimensions de la bande dessinée les plus répandues dans l'œuvre d'Equipo Crónica : le style de Roy Lichtenstein, maintes fois repris par les Valenciens, ainsi que la source, qui est la bande dessinée *El guerrero del Antifaz*, une des œuvres les plus imprimées en Espagne dans la seconde moitié des années quarante.

Le personnage du *Guerrero del Antifaz* sera maintes fois repris par Equipo Crónica entre 1967 et 1968 dans les séries *La Recuperación* et *Guernica 1969*. Dans ces deux séries, c'est essentiellement la dimension iconographique de la bande dessinée que retient Equipo Crónica. Le dessin et les teintes en aplats caractéristiques des deux artistes permettent d'intégrer parfaitement ces personnages à leur peinture, dans la mesure où cela correspond aux codes visuels classiques de la bande dessinée.

À l'heure de nous tourner vers la transposition d'un élément de bande dessinée dans un tableau, il est donc nécessaire, pour résumer, de se pencher spécifiquement sur la mise en peinture des deux dimensions de cette pratique mixte. L'intérêt est de voir en peinture comment est rendu l'aspect non-verbal de la bande dessinée ainsi que son aspect verbal.

Parallèlement aux arts graphiques, les arts visuels peuvent, eux aussi, être transposés en peinture. Il s'agit, en réalité, essentiellement du cinéma. L'image télévisuelle, qui n'est pas considérée comme artistique, appartenant cependant bien à la catégorie d'image visuelle -et non graphique- peut ici être assimilée au cinéma. Remarquons donc, à présent, ce que peuvent impliquer de telles transpositions.

### 3.3.3. Peindre l'image cinématographique

Au nombre des pratiques transpositionnelles impliquant des arts mixtes, la transposition en peinture d'images en mouvement revêt une importance significative par les ambiguïtés qui l'accompagnent. Le cinéma est certainement l'art visuel le plus intersémiotique, dans la mesure où il fait intervenir l'image mobile et le langage

---

1 TOMÁS Facundo (dir.), *Equipo Crónica en la colección...*, op. cit., p. 144.

2 Voir reproduction en annexe p. 590.

verbal, mais il comporte aussi une dimension auditive plus ample par le recours aux sons et à la musique. Transposer la musique en peinture est certainement l'une des opérations sémiotiquement hétérogènes les moins évidentes, même si, comme le signale Anne-Claire Gignoux, il est possible de trouver quelques exemples de cette pratique, comme les esquisses de la Symphonie n°8 de Beethoven peintes par Serge Nigg<sup>1</sup>. Les sons, quant à eux, sont transposables au niveau du dessin, et de plusieurs manières, que ce soit par la vibration du dessin, par la présence sur la toile de l'objet sonore ou, encore, au moyen de la verbalisation par l'écriture sur la toile. Pour ce qui est de la dimension verbale du cinéma, contrairement à la bande dessinée, elle ne passe pas par l'écriture mais bien par la voix. Elle est donc moins facilement retranscriptible. Cependant, la charge narrative du cinéma peut être transposée, englobant ainsi avec elle une part de cette dimension verbale.

Comme nous le savons, le cinéma est une image en mouvement. Contrairement aux images graphiques et à la peinture, sa spécificité sémiotique est de ne pas avoir de support apparent puisqu'il s'agit d'un faisceau lumineux projeté sur un écran. Cependant, ces spécificités peuvent être remises en cause si l'on remonte plus en amont. L'image cinématographique est, en effet, à l'origine, une image fixe imprimée sur une pellicule. C'est la persistance rétinienne combinée à l'effet phi qui crée l'illusion de mouvement au moyen de la succession de vingt-quatre images statiques par seconde. Ainsi, vue sous cet angle, l'image cinématographique est très proche de l'image photographique. Sa transposition à la peinture, en tant qu'image, ne diffère donc pas de celle d'une image photographique. Signalons, d'ailleurs, que, le plus souvent, les peintres qui transposent une image cinématographique dans un tableau, le font logiquement au moyen d'un photogramme. C'est la technique qu'a choisie Equipo Crónica pour sa *Serie Negra*. Cette technique permet de reproduire fidèlement l'image dans la mesure où elle permet sa projection, laissant ainsi le temps au tableau de se créer. Cela met par ailleurs en évidence la différence de temporalité qui existe entre le cinéma et la peinture, à prendre en compte au moment d'analyser une telle transposition. Cette temporalité de l'image cinématographique est intrinsèquement liée au développement narratif et au mouvement de l'image. Fondamentalement mobile, l'image cinématographique, même figée sous la forme

---

1 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p.102.

d'un photogramme, confère le plus souvent au spectateur une sensation de mouvement qui atteint des proportions peu courantes en peinture.

Comme pour la transposition de la bande dessinée, un des points fondamentaux à étudier lors d'une transposition d'extrait cinématographique dans une œuvre picturale est l'utilisation qui est faite de ses propres codes et de sa syntaxe. Le mouvement ne pouvant pas avoir la même réalité en peinture qu'au cinéma, le travail se fait, notamment chez Equipo Crónica, au niveau du plan et du montage. Le travail pictural autour de cette unité minimale de l'œuvre cinématographique et son montage dans l'œuvre, au même titre que le montage du plan dans le film, permet d'organiser les narrations. Le plus souvent, lors de telles transpositions, ces variations ne visent pas la substitution de la narration picturale par une narration cinématographique. Elles cherchent plutôt à mettre en perspective les procédés narratifs « naturels » du cinéma (art intersémiotique et verbal) avec ceux de la peinture, l'art « muet ».

En résumé, l'approche des pratiques transpositionnelles depuis les arts graphiques ou visuels vers la peinture doit se faire, malgré les différences entre ces arts, selon certains critères communs. Il s'agit, en effet, pour chaque cas, de bien cerner les spécificités sémiotiques de chaque pratique afin de mesurer dans quelle mesure la peinture comme œuvre d'accueil s'approprie ou réinvestit ces caractéristiques qui lui sont exogènes. Ainsi, des traits généraux persistants seront à prendre en compte pour toutes nos analyses. Cependant, chaque cas de transposition semi-homogène et hétérogène sera aussi particulier dans la mise en regard des enjeux intersémiotiques avec la peinture.

Nous n'avons pas abordé la transposition homogène du fait des moindres problèmes sémiotiques que pose cette pratique. L'idée d'une reformulation d'un discours dans une même langue en fait une pratique à proprement parler interpicturale, dans la mesure où l'on reste dans le domaine de la peinture. Cependant, malgré cette absence de dimension intersémiotique, le concept de « reformulation au sein d'une même langue »<sup>1</sup> ouvre un champ très ample et problématique. Cette opération, appliquée à la peinture, peut en réalité relever de la

---

<sup>1</sup> JAKOBSON Roman, *op. cit.*



nouvelle formule de composition, de la citation d'éléments isolés, ou du passage par un filtre stylistique. Nous nous attacherons à ces différents aspects des opérations interpicturelles -intericoniques et intrasémiotiques-, dans les chapitres à venir.

## CHAPITRE 4 :

### ANALYSE DES OPÉRATIONS INTERPICTORALES

#### 4.1. INTRODUCTION

En poursuivant notre essai d'adaptation à la peinture des concepts relevant de l'intertextualité, il convient à présent de considérer des pratiques intericoniques sémiotiquement homogènes. Ces pratiques offrent un large éventail de possibilités en littérature, qui vont du plagiat à l'allusion, en passant par la parodie, le pastiche et leurs différentes déclinaisons. Pour ce qui est de la peinture, il existe aussi, comme l'affirme Hélène Saule Sorbé<sup>1</sup>, plusieurs nuances entre la copie et l'allusion. Ces deux manifestations intericoniques sont extrêmes dans la mesure où l'une rend une image fidèle et conforme en tous points à sa source, tandis que l'autre y fait une référence qui peut ne pas être perçue par le spectateur. Entre ces deux pratiques, la parodie, le travestissement ou le pastiche permettent aux créateurs de jouer avec les images, selon des degrés différents. Il nous faut donc prendre en compte les enjeux de ces opérations interpicturales. Nous pouvons ici parler de pratiques interpicturales dans la mesure où nous consacrons notre travail exclusivement à la peinture mise à l'épreuve de la peinture<sup>2</sup>. Précisons qu'il s'agit bien d'interpicturalité et non d'interplasticité puisque l'imitation inhérente à toute pratique intericonique entraîne une altération, voire une perte, de l'identité physique de l'œuvre source, c'est-à-dire, de sa plasticité<sup>3</sup>. Dans ces pratiques, c'est l'identité iconographique de l'œuvre-source qui est importante pour l'œuvre d'accueil, autrement dit, le « signifié » plus que le « signifiant ». Ainsi, comme la dimension plastique subit inévitablement des altérations, parlons, pour ces opérations, d'intericonicité davantage que d'interplasticité. S'agissant d'opérations intrasémiotiques, l'intericonicité peut être précisée par le terme d'interpicturalité.

---

1 SAULE SORBÉ Hélène, « La peinture à l'épreuve de la peinture », in BEYLOT Pierre (coord.) *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 52.

2 Selon le titre de l'article évoqué précédemment de SAULE SORBÉ Hélène, « La peinture à l'épreuve de la peinture », « art. cit ».

3 *Ibid.*, p.49.

Dans ce chapitre, nous réutiliserons les notions de transformation et d'imitation que nous avons abordées précédemment, afin de différencier les pratiques interpicturelles que nous analyserons. Toujours dans un souci de clarté et de fonctionnalité de l'outil d'analyse de l'intericonicité que nous voulons établir, il nous sera nécessaire de ne pas multiplier les appellations visant à désigner ces pratiques de « réécriture » picturelle. Nous tenterons ainsi, en prenant en compte les critères les plus pertinents pour la qualification et l'analyse des pratiques, d'établir un nombre restreint de pratiques interpicturelles qui devront, cependant, faire le tour de la question. Nous nous arrêterons, dans un premier temps, sur la parodie et le travestissement. Nous aborderons ensuite le pastiche. Pour finir, nous nous centrerons sur les formes de *réécriture* « sérieuse ».

## 4.2. PARODIE ET TRAVESTISSEMENT

### 4.2.1. La parodie picturelle

Pour commencer cette analyse, nous nous appuyons encore sur les travaux de Dominique Chateau. Dans l'étude qu'il fait des modes d'imitation suivant leurs paramètres<sup>1</sup>, il apparaît que la parodie est une opération explicite, marquée, régie par une opération de transformation, avec une finalité ludique ou satirique. Le critique précise que la transformation porte sur le contexte. Avant lui, Gérard Genette avait défini, pour la littérature, la parodie comme une opération relevant d'une transformation à finalité ludique. Si cette opération était chargée d'une finalité satirique, elle devenait, pour lui, un travestissement.

En peinture, selon Dominique Chateau, ce qui distingue la parodie du travestissement ce n'est pas tant la finalité que le champ de transformation. En effet, dans les deux cas, la finalité peut être ludique ou satirique. Elle peut, en outre, être « sérieuse » pour le travestissement. À ce stade, il convient de se demander, sans toutefois répondre ici à la question, si la parodie ne peut pas, elle aussi, avoir un versant « sérieux ». Précisons que nous entendons par l'emploi de l'adjectif « sérieux » une opération de transformation ou d'imitation qui reprend une œuvre antérieure, parfois dans le sens de l'hommage, d'autres fois comme défi. En ce sens,

---

<sup>1</sup> CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 427.

l'imitation ou la transformation « sérieuse » ne verse jamais dans l'humour, l'ironie ou la satire de l'original. La différence fondamentale entre le travestissement et la parodie « sérieuse » serait que, pour le travestissement, la transformation ne se fait pas sur le contexte, mais sur le style : il s'agit d'un « changement de style ». À partir de cela, nous commençons à percevoir les champs d'application spécifiques à chacune de ces notions.

La transformation parodique, qui porte sur le contexte, introduit donc un décalage entre l'œuvre première et l'œuvre seconde, dont la finalité serait essentiellement ludique. Pour préciser cette approche, nous pouvons nous pencher sur les apports de Yen-Mai Tran-Gervat qui tente une définition « opérationnelle de la parodie littéraire »<sup>1</sup>. Grâce à cette analyse consacrée à la parodie littéraire, nous enrichissons notre étude de la parodie picturale. Il ressort tout d'abord de cette analyse que la relation de transformation est essentielle dans la parodie, mais elle n'est perceptible « que sur fond d'imitation ». Remarquons donc que cette analyse est tout à fait appropriée à la parodie picturale. En effet, bien que l'opération soit une transformation, s'agissant d'une opération intericonique, la parodie possède, forcément une dimension imitative.

La cible de la parodie est interne à la littérature, contrairement à la satire. Il s'agit donc bien d'une opération intrasémiotique que nous réserverons, pour ce qui est de sa déclinaison picturale, aux opérations mettant en relation deux tableaux. La parodie littéraire possède, de plus, une dimension réflexive vis-à-vis de la littérature. Dans ce sens, elle est une réflexion sur l'écriture ainsi qu'un miroir déformant tendu à la littérature. Pour ce qui est de la parodie picturale, la notion de miroir déformant est très aisée à saisir et à concevoir. Enfin, transformer une œuvre, c'est faire preuve d'une réflexion préliminaire autour de celle-ci, dans un but précis, ici, ludique.

La définition de la parodie de D. Sangsue, qu'évoque Yen-Mai Tran-Gervat met en avant, comme celle de Genette, la dimension de transformation qu'elle comporte. Il la définit comme la « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »<sup>2</sup>. Dans la parodie picturale, l'œuvre-source devra donc comporter au

---

1 TRAN-GERVAT Yen-Mai. « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », in *Cahiers de narratologie*, numéro 13, 2006, *Nouvelles approches de l'intertextualité*.

Consultable sur : <http://narratologie.revues.org/372>. Dernière consultation : 10/06/2017.

2 SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994, p.73.

moins un élément transformé par rapport à la représentation iconique originale. En outre, elle devra aussi affecter, au moins un élément contextuel de la représentation, pour reprendre l'idée de Dominique Chateau selon laquelle cette transformation a trait au contexte. C'est en transformant un élément du contexte pictural de l'œuvre que pourra être introduit le décalage d'où naît l'effet ludique ou comique de la parodie. Nous insistons, à notre tour, sur cette dimension ludique de la parodie en affirmant qu'il s'agit bien d'un jeu ; dès lors, elle ne pourra pas posséder d'intention agressive ou moqueuse vis-à-vis de la source. Le jeu -pictural- de transformation d'un élément contextuel doit porter le spectateur à sourire tout en respectant l'œuvre-source. Celle-ci ne peut pas être dégradée. La transformation conduit certes à une déformation, mais la cible de la parodie doit, malgré cela, être respectée. Ce qui signifie aussi qu'elle reste perceptible. Il s'agit là aussi d'un point fondamental sur lequel insistent autant Yen-Mai Tran-Gervat que Dominique Chateau ou Gérard Genette. Il est aussi important ici de préciser que, pour que la parodie soit efficace -et reconnaissable-, elle doit s'attaquer nécessairement à une œuvre-source dont la notoriété n'est plus à faire.

Au terme de son article, la parodie littéraire est, pour Yen-Mai Tran-Gervat, la « réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable [...], exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique ». De notre côté, nous définissons la parodie picturale comme la transformation ludique d'au moins un élément contextuel d'un tableau-source (qui doit rester reconnaissable) dans une œuvre d'accueil. Cette transformation est effectuée de façon explicite et respectueuse, par l'introduction d'un décalage ayant une finalité réflexive.

Un exemple de parodie picturale, dans la production d'Equipo Crónica, concerne le tableau de 1969 intitulé *Las Meninas en el Chalet*<sup>1</sup>. Ce titre indique à lui seul la dimension parodique du tableau dans la mesure où il met en avant la *recontextualisation* et le décalage qu'il y a entre un palais royal et une villa (« chalet ») espagnole. La description de ce tableau permet de mettre en évidence les ressorts de la parodie picturale<sup>2</sup>. Les éléments principaux du tableau parodié, *Les Ménines* de Vélasquez, sont présents dans ce tableau second d'Equipo Crónica. Les

1 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 94

2 Voir reproduction en annexe p. 591.

personnages sont, en effet, reproduits dans le nouveau tableau. Pour être plus précis, tous les personnages n'ont pas été reproduits, mais les quatre qui l'ont été suffisent pour permettre la reconnaissance de l'œuvre-source. L'équipe valencienne a fait le choix de ne faire figurer dans son tableau que l'infante, une duègne, la bouffonne Mari Bárbola ainsi que l'intendant du palais, José Velázquez Nieto. Au tout premier plan, le chien est aussi représenté dans la même posture que celle qu'il avait dans le tableau original. Cependant, au-delà de la disparition de certains personnages, la transformation la plus flagrante porte sur leur environnement. L'espace de l'atelier du peintre, au sein du Palais Royal, est ici devenu le jardin d'une villa. Les personnages sont passés de l'intérieur à l'extérieur, du XVIIe siècle à l'époque contemporaine, d'un lieu où dominant art et pouvoir à un monde de loisirs et de consommation. La transformation du contexte où se trouvent les personnages permet ainsi un décalage critique. Mais cette critique ne porte pas sur le tableau original, car il est, malgré tout, fondamentalement respecté. Elle porte plutôt sur le monde contemporain qui place la consommation au centre de tout. Cet aspect est lié au côté ludique de cette pratique, puisque cette parodie se fonde, pour la recontextualisation, sur une affiche publicitaire d'équipements domestiques. L'affiche publicitaire, beaucoup moins intemporelle que le tableau de Vélasquez, fait de cette toile, de nos jours, plus une parodie qu'un centon -bien que la centonisation rende la citation parodique<sup>1</sup>, dans la mesure où ce second référent peut faire défaut à de nombreux spectateurs. Ce manque n'entrave cependant pas la réception du tableau par le spectateur qui saisit toute la portée ludique et critique de la parodie élaborée ici par Equipo Crónica.

#### 4.2.2. Le travestissement pictural

Parallèlement à la parodie, nous trouvons aussi le travestissement. Pour Dominique Chateau, « le travestissement est beaucoup plus fréquent en peinture que la parodie ou, ce qui revient au même, la fonction parodique de la peinture passe généralement par un travestissement »<sup>2</sup>. Dans cette optique, travestir un tableau consiste à le refaire, en conservant son sujet et sa composition, mais en les transposant dans un style différent. D'après l'exemple que donne le critique (la série

---

1 BOUILLAGUET Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, 1996, p. 111.

2 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 353

des *Ménines* de Picasso), nous constatons que le travestissement consiste en l'appropriation stylistique évidente d'une œuvre existante. Pour Gérard Genette, le travestissement -comme la parodie- relève d'une relation de transformation entre l'œuvre-source et l'œuvre d'accueil. Cette transformation affecte justement le style de la source. Nous considérons que, pour le travestissement, le changement de style peut se faire au moyen de l'appropriation stylistique d'une œuvre existante par le peintre de l'œuvre seconde (c'est la cas des *Ménines* de Picasso), ou bien en transposant une œuvre existante dans un style autre que son style original, qui peut être un style différent de celui qui caractérise le peintre qui détourne. Le travestissement burlesque, qui eut son heure de gloire en littérature au XVIIe siècle, consistait à reprendre l'argument, les actions et les personnages d'une œuvre sérieuse ancienne et à les transposer dans un style vulgaire, essentiellement par un effet de dégradation. Dans ce cas, la dégradation implique une différenciation entre le style appliqué à l'œuvre seconde et le style réel de l'auteur second. En peinture, le travestissement est une pratique à visée ludique, satirique ou sérieuse qui consiste à détourner une œuvre première en la transposant dans un style différent, qui peut être le style caractéristique du peintre second ou bien celui d'un autre peintre ou d'un autre courant. Dans ce second cas de figure, la dimension ludique est évidemment plus marquée encore.

Pour illustrer ce que nous entendons par travestissement, nous examinons le tableau *Tres códigos* d'Equipo Crónica<sup>1</sup>. Les artistes valenciens reprennent une fois encore, dans ce triptyque en trompe-l'œil, *Les Ménines* de Vélasquez. Ils transforment toutefois le tableau, non seulement en modifiant les dimensions et les proportions, mais surtout en changeant le style selon « trois codes » différents. Ainsi, dans le tiers droit du tableau, la représentation originale est transposée dans un style qui renvoie à celui de Picasso. Rappelons que Picasso a, lui-même, fait une série autour de ce tableau de Vélasquez. Cependant, ici, Equipo Crónica va plus loin que la copie fidèle de l'interprétation des *Ménines* par Picasso. Il ne s'agit pas d'une copie exacte comme cela peut être le cas avec l'Infante de *El pez que se muerde la cola*. Ici, ils semblent plutôt exagérer le trait picassien, notamment en ajoutant, dans la partie supérieure, des figures issues du *Guernica*. Dans le tiers droit du tableau, c'est à un autre travestissement que se sont prêtés les Valenciens. Ils transposent cette partie du

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 591. DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 126.

tableau original dans un style qui fait directement référence à celui de Roy Lichtenstein. Dans cet espace du tableau, le dessin est simplifié par rapport à l'œuvre originale et les couleurs ont adopté le style *néo-pointilliste* de l'artiste Pop Américain, représentant la trame d'impression d'une bande dessinée. Roy Lichtenstein avait, lui-même, travesti bon nombre des œuvres de Picasso. Il l'avait « canibalisé »<sup>1</sup> par exemple dans des tableaux comme *Still life with Picasso*. La dimension ludique comporte donc plusieurs degrés puisqu'il s'agit de transposer un tableau de Vélasquez (qui l'avait été auparavant par Pablo Picasso), dans le style de Roy Lichtenstein, un peintre qui avait lui-même filtré, à travers son style personnel très caractéristique, des tableaux de Picasso. Michèle Dalmace considère ce type de travestissement (de degré supérieur, car la transposition se fait vers un style différent de celui du peintre qui refait le tableau) comme une manifestation de transplasticité<sup>2</sup>, dans la mesure où il s'agit de détourner un tableau en le peignant à la manière d'un autre artiste.

Enfin, la partie centrale du tableau correspond à celle de l'œuvre de Vélasquez, mais peinte selon une facture caractéristique du pop-art, au moyen d'aplats. Il s'agit ici d'une « appropriation stylistique » de la part d'Equipo Crónica car, bien que cette représentation à l'acrylique et au moyen d'aplats confère à l'image un aspect dépersonnalisé, celui-ci est toutefois caractéristique du style des Valenciens, au moins à l'époque où ce tableau a été réalisé. Le travestissement se fait ici au premier degré. Néanmoins, en peignant tantôt selon un style exogène, tantôt selon un style qui leur est coutumier, les artistes d'Equipo Crónica démontrent qu'il s'agit bien d'une même pratique : la transposition ; une pratique qui, en peinture comme en littérature, conserve *l'inventio* (la composition, les caractéristiques principales qui structurent l'œuvre), mais modifie *l'élocutio*, c'est-à-dire le style avec lequel l'image est représentée<sup>3</sup>.

Dans la suite de ce travail, à propos des figures fondées essentiellement sur la transformation, nous nommerons « parodie » les transformations portant sur le contexte d'un tableau et travestissement celles pour lesquelles la transformation porte

---

1 BERNAC Marie Laure, « Picasso au filtre de Lichtenstein », in *Art studio*, n°20, printemps 1991, p. 80.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, Crónicas reales*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial de Arte y Ciencia, 2006, p. 82. Catalogue d'exposition : *Equipo Crónica : Crónicas Reales*, Palma de Mallorca, Museu d'Art español contemporani, Fundación Juan March, 23/01/2007 – 28/04/2007, Cuenca, Museo de arte abstracto español, Fundación Juan March, 18/05/2007 – 02/09/2007.

3 BOUILLAGUET Annick, *op. cit.*, p.138.



sur le style, qu'il s'agisse d'une appropriation stylistique ou d'une transposition stylistique d'une œuvre dans le style d'un autre peintre. Nous préciserons et analyserons bien sûr, à chaque fois, les autres critères mis au jour lors de cette analyse de la parodie et du travestissement. Ajoutons, pour finir, que ces pratiques picturales se sont, avec le pastiche que nous allons analyser ensuite, considérablement développées au XXe siècle, notamment avec le pop art, par le recyclage des biens de consommation ou des références culturelles.

### 4.3. LE PASTICHE

Le terme « pastiche » vient de l'italien « pasticcio ». Genette précise que ce terme vient de la musique, puis il fut utilisé en peinture avant d'être employé en littérature<sup>1</sup>. À l'époque baroque il s'agissait, en musique, d'une œuvre lyrique composée de fragments d'œuvres antérieures ayant rencontré un certain succès. En peinture, ce terme désignait, pendant la Renaissance italienne, un « faux ». Ensuite, il apparaît en France, toujours selon Genette, à la fin du XVIIIe siècle, appliqué à la peinture. À cette époque, il s'agissait « un mélange d'imitations diverses »<sup>2</sup>.

Cette notion doit être abordée sous un angle plus technique. Il nous faut pour cela faire un détour par la littérature, où cette pratique a connu un bel essor et a été particulièrement étudiée et considérée comme une pratique intertextuelle. Le pastiche est, selon la classification de Genette, une figure hypertextuelle d'imitation de régime ludique. Le pastiche se distingue donc, par ce trait, de la parodie, avec laquelle il est couramment confondu, puisque cette dernière figure relève d'une transformation. Ainsi, disons que la parodie (comme le travestissement) s'attaque à un texte précis et préexistant qu'elle transforme ; quant au pastiche, il crée un texte de toutes pièces en imitant seulement le style d'un texte antérieur<sup>3</sup>. Pour Genette, « il y a pastiche quand un texte manifeste, en l'effectuant, l'imitation d'un style »<sup>4</sup>.

Selon Annick Bouillaguet, le pastiche est la figure d'imitation la plus

---

1 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 538.

2 *Ibid.*, p. 117.

3 Genette affirme « le parodiste ou le travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte ». *Ibid.*, p. 107.

4 *Idem.*

représentée<sup>1</sup>. Elle distingue deux types de pastiche : le pastiche de style et le pastiche de genre. La première modalité débouche, selon elle, le plus souvent, sur un texte court et clos dont l'intrigue est fictivement attribuée à l'auteur dont on imite le style. La dimension ludique de cette pratique se retrouve dans son analyse par l'affirmation que ce type d'opération a le plus souvent un « effet comique »<sup>2</sup>. Un autre élément fondamental du pastiche est le caractère obligatoirement reconnaissable de l'opération. L'auteur pasticheur doit, selon la critique, mettre en œuvre tous les moyens possibles pour permettre au lecteur la reconnaissance, derrière le texte-pastiche, de l'auteur pastiché. Les propos de Genette permettent de nuancer une telle affirmation quant à la nécessité de reconnaissance. Pour lui, les textes hypertextuels peuvent aisément être abordés pour eux-mêmes, de manière autonome, sans en connaître l'antécédent. Il réagit toutefois en ajoutant que l'hypertexte gagne toujours à la perception de son être hypertextuel<sup>3</sup>. La dimension explicite et marquée du pastiche est donc primordiale, même si elle n'est pas fondamentalement indispensable à la réalisation d'un pastiche.

Parallèlement au pastiche de style, évoquons le pastiche de genre<sup>4</sup>. Dans cette version du pastiche, l'auteur-pasticheur ne s'attaque plus au style d'un auteur, mais à un genre et à ses particularités propres. Il impose alors comme contrainte celles du genre qu'il pastiche, avec une fin ludique visant à faire rire, ou bien argumentative, dans le but de montrer comment fonctionne un genre. Il est possible d'imaginer, à titre d'exemple, un pastiche de conte de fée. Le trait commun aux pastiches de styles ou de genre est bien la reprise d'éléments (stylistiques ou génériques), de procédés d'écriture, de contraintes, afin de les imiter et de les utiliser dans la construction d'un texte nouveau. Une série fameuse de pastiches sont ceux réalisés par Proust et publiés dans *Le Figaro* à partir de 1908<sup>5</sup>. Dans ces pastiches, Marcel Proust relate « l'affaire Lemoine » à la manière de Balzac, Flaubert, Michelet, Henri de Régnier, Sainte-Beuve, etc. Il s'agit donc bien de choisir un style caractéristique et reconnaissable, de

---

1 BOUILLAGUET Annick, *op. cit.*, p. 6.

2 *Ibid.*, pp. 21 -22.

3 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 554-555 : « Tout hypertexte, fût-ce un pastiche, peut, sans « agramaticalité » perceptible, se lire pour lui même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière, suffisante. Mais suffisante ne signifie pas exhaustive. [...] L'hypertextualité est plus ou moins obligatoire ou plus ou moins facultative selon les hypertextes. Mais il reste que sa méconnaissance ampute toujours l'hypertexte d'une dimension réelle. »

4 BOUILLAGUET Annick, *op. cit.*, p. 47.

5 PROUST Marcel, *Pastiches et mélanges*, Paris, NRF, 1919.

le dominer et de l'utiliser pour rédiger un texte original, inconnu dans le répertoire de l'auteur pastiché.

En s'intéressant aux pratiques hyperartistiques, Genette adapte sa définition du pastiche littéraire à la peinture. Il le définit, dans une exacte correspondance avec la littérature, comme « l'imitation de la manière d'un maître dans une performance nouvelle et inconnue à son catalogue »<sup>1</sup>. Le *Dictionnaire de la peinture Larousse* donne une définition du pastiche tel qu'il est entendu de nos jours, proche de celle de Gérard Genette. Dans ce dictionnaire, le pastiche pictural est un « tableau dans lequel l'auteur a cherché à imiter la manière d'un peintre ou d'une école »<sup>2</sup>.

Dominique Chateau abonde aussi dans ce sens, en affirmant que le pastiche consiste en l'« abandon d'un peintre à un style exogène »<sup>3</sup>. Pour lui, cependant, la portée humoristique des pastiches est « ambiguë », car ceux-ci combinent dérision et hommage. Par ces caractéristiques, le pastiche peut frôler le plagiat stylistique -dans la mesure où il s'agit de s'approprier le style d'un autre peintre- voire la contrefaçon pastiche -si la nouvelle production est présentée comme une authentique de peintre « imité »<sup>4</sup>.

Pour ce qui est du pastiche tel que nous l'avons défini jusqu'à présent, sa finalité peut varier de la moquerie à l'hommage, en passant par l'exercice d'apprentissage. D'un point de vue purement technique, le pastiche est, pour Dominique Chateau, un mode d'imitation dont l'opération est une appropriation matricielle d'un style, réinvesti dans une œuvre d'accueil de manière explicite et marquée, dans une finalité pouvant aller de la satire à l'hommage<sup>5</sup>. Il pourrait donc en aller de même pour la peinture. En effet, Paul Aron n'écrit-il pas que « le pastiche de Proust ne vise pas au comique, encore moins à la parodie. Il privilégie des écrivains qu'il admire, et ses pastiches tendent à l'inscrire dans une série de grands noms »<sup>6</sup>.

Complétons ces différentes définitions par quelques précisions. Tout d'abord, au-delà du marquage et de la dimension explicite du pastiche, nous disons qu'en

---

1 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 539.

2 *Dictionnaire de la peinture*, Larousse.

3 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 360.

4 *Ibid.*, p. 358.

5 *Ibid.*, p. 427.

6 ARON Paul, « Sur les pastiches de Proust. L'éthos et le champ », *Contextes* n°1 : *Discours en contexte*, septembre 2006. Consultable sur <http://contextes.revues.org/index59.html>. Dernière consultation : 19/06/2017.

peinture comme en littérature, le pastiche, pour être « efficace », doit s'attaquer à un style (ou un genre) consacré, afin d'être aisément reconnaissable et apprécié par le spectateur. En effet, pour qu'il soit réellement tiré parti du pastiche, il est bon que la reconnaissance de la source vienne enrichir la prise de conscience du pastiche (qui passe par le marquage et l'explicitation de celui-ci). Pour ce faire, l'écrivain ou le maître pastiché doit être largement connu du grand public. Son style doit être imitable et présenter pour cela des caractéristiques spécifiques, des tics, eux aussi bien connus<sup>1</sup>. Enfin, il faut préciser que, pour le pastiche, le « style » de l'auteur imité doit être entendu au sens large. Il s'agit, en effet, autant des traits caractéristiques de sa touche, de ses couleurs, de ses compositions, que des éléments du contenu. Le pastiche, pour fonctionner, doit être plausible par rapport à la production du maître pastiché. Il est donc important que les éléments représentés dans l'œuvre d'accueil aient pu l'être par le peintre auquel s'attaque le pastiche.

Les exemples de pastiches à l'état pur sont rares dans la production d'Equipo Crónica. Cependant, pour illustrer notre propos, citons le tableau *El lenguaje de los abanicos*<sup>2</sup>, de 1981. Dans ce tableau, sont dessinés plusieurs éventails, représentés chacun dans un style différent, pastiche d'un peintre reconnu. Ainsi, Michèle Dalmace associe ces éventails au style de Delaunay, Mondrian, Malevich ou Kandinsky<sup>3</sup>. Il s'agit donc d'un mélange de pastiches, dans un espace emprunté aux *Ménines*. Pour compléter cela, nous pouvons aussi poser la question de l'existence, chez Equipo Crónica, de pastiches de genre, centrés sur la peinture d'histoire. Nous n'allons pas, à ce stade de notre étude, nous décider en faveur d'une telle éventualité, mais elle méritait, à notre sens, d'être mentionnée dès à présent.

#### 4.4. LES FORMES INTERPICTORALES « SÉRIEUSES »

Sans viser à constituer ici un catalogue exhaustif de toutes les pratiques intertextuelles et intericoniques qui peuvent être mentionnées dans les différentes études consacrées à ce sujet, il faut à présent, dans un souci de précision sémantique, aborder quelques autres formes intericoniques de portée moins ostensiblement

---

1 ARON Paul, « art. cit. », paragraphe 38.

2 Voir reproduction en annexe p. 592. DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 531.

3 Op. cit., p. 510.

ludique, en particulier des formes de « réécriture ». Il s'agit d'en établir clairement les différences avec les notions que nous venons de développer.

Nous empruntons le terme de « réécriture » et son orthographe à Anne-Claire Gignoux<sup>1</sup>. « Récrire » un texte consiste à « l'écrire de nouveau », à l'élaborer d'une nouvelle manière, le recomposer. La différence entre les notions d'intertextualité et de réécriture réside donc dans le fait que, selon l'auteure, l'intertextualité fonctionne plus sur le mode de la référence, quand la réécriture passe par la répétition. Affirmons toutefois que la réécriture est une forme d'intertextualité, mais plus précise. La réécriture répète donc un texte en le transformant ou en l'imitant, dans la mesure où il s'agit d'en reprendre la lettre ou l'idée, la forme ou le contenu. Les figures abordées précédemment dans ce chapitre relèvent donc, selon cette définition, de la réécriture.

Au-delà de ce point commun, pastiche, travestissement et plagiat sont aussi trois pratiques dont la portée ludique n'est pas négligeable. Elle est mentionnée par Gérard Genette et Dominique Chateau lorsqu'ils se penchent sur ces trois pratiques. Cette portée ludique peut prendre des accents humoristiques, de moquerie ou satiriques, selon les auteurs. Face à cette domination du ludique, il convient d'étudier plus en détail des formes qui sont, si ce n'est moins « ludiques » (le jeu intericonique possède toujours une dimension ludique), disons plus « sérieuses ».

#### 4.4.1. Le plagiat

La forme de réécriture « sérieuse » que nous traitons en premier lieu est le plagiat. Il s'agit de l'appropriation par un auteur d'un texte exogène. Le texte second peut présenter des variantes avec l'original, mais elles resteront faibles. Cette pratique relève, tant en peinture qu'en littérature, de la contrefaçon, et ce n'est donc qu'avec le développement des notions de propriété intellectuelle que le plagiat a commencé à poser problème. Pour appliquer cette notion plus spécifiquement à la peinture, cela reviendrait à refaire un tableau existant, à le copier, mais en le signant de son propre nom. Plus exactement, il s'agit de « la reprise [non avouée] des traits essentiels d'une œuvre à laquelle on donne une forme personnelle »<sup>2</sup>. Aucune mention n'est donc faite à l'auteur original du tableau, au peintre plagié. Il s'agit d'un des rares cas où une

---

1 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 107 et suivantes.

2 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 346.

pratique relève, tant en peinture qu'en littérature, de l'imitation directe. Cette imitation directe étant implicite et dissimulée par le plagiaire<sup>1</sup>, elle spolie l'auteur premier.

Il est, en outre, possible de différencier deux types de plagiat qui sont, d'une part, le plagiat global, lorsqu'une œuvre en reprend une autre en se l'appropriant sans le confesser, et, d'autre part, le plagiat partiel, qui n'en reprend que des éléments isolés. Le plagiat se distingue donc de la citation (qui, en littérature, est un emprunt marqué et avoué) par le fait que l'élément de la source est approprié, adapté à l'œuvre d'accueil et non greffé tel quel, mais aussi par le fait que l'emprunt n'est pas avoué. Il se distingue aussi de la parodie dans la mesure où il s'appuie sur un texte existant (comme la parodie), mais ne cherche pas la transformation ludique. La transformation du plagiat sera minimum et visera à l'intégrer dans son nouveau contexte, de façon aussi imperceptible que possible. Cette pratique frauduleuse n'est pas présente dans l'œuvre d'Equipo Crónica, dans la mesure où les emprunts qu'ils font à d'autres peintres sont toujours explicites ; l'intericonicité étant la base de tous leurs travaux. Ainsi, même s'ils signent leurs tableaux « Equipo Crónica » et que ceux-ci peuvent comporter des éléments provenant d'autres peintres, il ne s'agit, en aucun cas, de plagiat, mais plutôt de travestissements, de parodies ou, comme nous le verrons par la suite, de véritables citations.

#### **4.4.2. La contamination**

Selon Gérard Genette, « bien des œuvres naissent d'une heureuse rencontre, source de l'étincelle décisive, entre deux ou plusieurs éléments, empruntés à la littérature ou à la vie »<sup>2</sup>. Si l'on appliquait cette citation à l'intericonicité, il faudrait dire « à la peinture ou à la vie ». La contamination est un procédé qui, pendant l'Antiquité romaine, servait à désigner la combinaison de deux pièces qui n'en formaient plus qu'une. Traitant de la contamination en littérature, Gérard Genette imagine la possibilité, pour la contamination, d'aller au-delà du mariage de deux textes entre eux. Il suggère la possibilité de combiner deux styles, ou même la syntaxe propre d'un auteur avec le vocabulaire d'un autre, ou encore une intrigue dans le style d'un autre auteur. Gérard Genette et Dominique Chateau rapprochent tous deux ce

---

1 *Ibid.*, p. 427.

2 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 371.

mode d'imitation du travestissement, par le type de transformation qui est similaire entre ces deux modes, et qui passe par un changement de style<sup>1</sup>. Nous pourrions faire correspondre la contamination, en peinture, au travestissement que nous avons appelé « de degré supérieur » lorsqu'elle consiste à traiter « une intrigue dans le style d'un autre auteur ». Opération explicite et marquée, la contamination en peinture consiste bien, pour Dominique Chateau, en la combinaison de deux sources accompagnée d'une transformation stylistique<sup>2</sup>. Vue sous cet angle, cette pratique pourrait correspondre assez bien à cette forme de travestissement qui consiste à refaire un tableau existant, dans le style d'un auteur tiers. Notons que la contamination n'a pas de finalité ludique ou satirique. Par ce biais, effectuons un bref retour sur la notion de transposition en affirmant que, quel que soit son degré, elle peut aussi avoir une dimension sérieuse.

Nous le voyons, il est difficile d'établir, en peinture, une ligne de partage stricte entre les pratiques intericoniques en prenant en compte leur finalité. Nous entendons par cela qu'une pratique caractérisée clairement par sa dimension satirique en littérature comme le travestissement, différenciée par Genette de la parodie (ludique) et de la transposition (sérieuse), peut, en peinture, revêtir une dimension « sérieuse » ou moins fondamentalement ludique et correspondre alors à une autre pratique, c'est-à-dire une forme de contamination. Pour cette même raison, nous n'emploierons pas, dans ce travail, la notion de « forgerie », développée par Genette comme le versant sérieux du pastiche. Toutefois, selon les mises en œuvres, nous serons soucieux, à chaque mention de ces termes, d'établir la finalité sérieuse, ludique, satirique ou humoristique de chaque pratique lorsque nous les rencontrerons dans les tableaux d'Equipo Crónica.

#### **4.4.3. Le commentaire et l'allusion**

Pour finir, abordons deux pratiques qui ne relèvent plus de la réécriture mais plutôt de l'intericonicité proprement dite (au sens où l'entend Anne Claire Gignoux de pratiques de « références ») que l'on comptera aussi au nombre des pratiques « sérieuses » : le « commentaire » et l'« allusion ».

---

1 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 427.

2 *Idem.*

Dans le cas du commentaire, un élément d'une œuvre-source fait l'objet d'une explication dans une œuvre d'accueil. La relation s'établit donc de l'œuvre d'accueil vers l'œuvre-source par un renvoi et les transformations effectuées sont le déracinement et la fusion. La finalité de cette opération est d'analyser et d'approfondir picturalement un aspect de l'œuvre-source. Cela se voit, par exemple, dans les variations de Picasso sur *Les Ménines* de Vélasquez, au-delà de leur dimension de série travestissement évoquée auparavant<sup>1</sup>. Ces variations peuvent être vues comme l'analyse de l'espace et de la composition des *Ménines*, tableau, comme nous le savons, fort complexe, voire énigmatique sur ce plan<sup>2</sup>.

Pour définir l'allusion, nous reprendrons la définition de Fontanier, cité dans *l'Héritage de l'art*, pour qui « L'allusion [...] consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même éveille l'idée »<sup>3</sup>. Le type de relation établi par l'allusion entre l'œuvre-source et l'œuvre d'accueil est un aller-retour, un va-et-vient, à travers lequel l'œuvre d'accueil renvoie à l'œuvre-source. Bien que la peinture ne possède pas explicitement la propriété des langues à contenir un métalangage, elle dispose cependant de nombreux éléments à travers lesquels elle peut « faire sentir le rapport de quelque chose que montre un tableau avec tout ou partie d'un autre tableau qui n'est pas explicitement cité »<sup>4</sup>. Il s'agit, par exemple, du titre, mais aussi, sur un plan plus pictural, des couleurs, de la touche, des matériaux utilisés (peinture et support) ou de la composition de l'œuvre.

---

1 Voir *infra* 4.2.2.

2 RAFART I PLANAS Claustre, *Las Meninas de Picasso*, Barcelona, editorial Meteora, 2001, p.45.

3 Cité par CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 350.

4 *Idem.*



## CHAPITRE 5 :

### LA CITATION PICTURALE

#### 5.1. INTRODUCTION

Pour analyser le travail d'Equipo Crónica et ses renvois au patrimoine commun de l'Histoire de l'art, il est très majoritairement fait usage du terme de « citation ». Prenons, comme exemple de départ, le titre de l'article de Michèle Dalmace *Equipo Crónica* : « *Citation, citation, tout « n'est que » citation!* »<sup>1</sup>. Cet article s'ouvre sur la difficulté à parler de « citation » chez Equipo Crónica. Remarquons d'emblée que l'emploi de ce terme ne pose pas seulement problème dans l'œuvre d'Equipo Crónica, mais dans la peinture en général. En effet, ce terme se substitue souvent à d'autres qui seraient pourtant plus appropriés. Dominique Chateau évoque, pour sa part, un « moment où l'on voyait des citations partout »<sup>2</sup>. Il convient, par exemple, de différencier la citation de l'allusion, que nous venons d'étudier, dans la mesure où celle-ci est un renvoi implicite et non marqué à l'œuvre-source alors que celle-là est un renvoi explicite et marqué. Il existe, comme nous l'avons signalé jusqu'à présent, un large éventail de pratiques intericoniques distinctes les unes des autres, prouvant que l'intericonicité ne se résume pas à la question de la citation. Il nous faut donc être plus précis dans la désignation des opérations présentes dans les tableaux, afin de ne pas employer de façon indue le terme de citation dans le champ pictural. Cependant, cette pratique et les questions qu'elle soulève sont un point essentiel de l'intericonicité. Nous devons donc penser ce concept en nous posant la question de savoir si la pratique de la citation peut effectivement être envisagée en peinture et quelles peuvent être, le cas échéant, ses variantes. Ce travail a pour but de définir précisément et de mettre en avant ses paramètres spécifiques par rapport aux autres modes d'imitation afin d'employer, par la suite, ce terme là où il sera justifié et pertinent. Il s'agit de ne plus parler de citation comme une « étiquette commode pour

---

1 DALMACE Michèle « *Equipo Crónica* : *Citation, citation, tout « n'est que » citation!* », in BEYLOT Pierre (coord.), *op. cit.*, p. 75-97.

2 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 361.

désigner [la] pratique de l'emprunt tous azimuts »<sup>1</sup>. Rappelons que ce travail de définition et de typification vise, par la suite, à dégager des grandes lignes de l'usage des figures intericoniques tout au long du parcours d'Equipo Crónica.

Comme nous l'avons fait jusqu'à présent, nous nous appuyerons d'abord largement sur la littérature, car c'est bien dans ce domaine que cette pratique est la plus développée. La conséquence en est que la citation a été abondamment étudiée. Tout l'enjeu de ce chapitre sera donc de savoir dans quelle mesure ce concept peut être adapté à la peinture, sans qu'il soit dévoyé.

## 5.2. LA CITATION : UNE FIGURE INTERTEXTUELLE

### 5.2.1. La citation littéraire

Commençons par rappeler que le terme « citation » vient du latin « citare » qui signifie « mettre en mouvement », « appeler », « convoquer »<sup>2</sup>. Ce n'est que vers la fin du XVIIe siècle que ce terme commence à être employé au sens de « passage rapporté d'un personnage ou d'un auteur célèbre », forme métaphorique de la citation judiciaire, la citation comme *comparution devant un tribunal en tant que témoin ou défendeur*. Sur le plan conceptuel, il s'agit de *faire venir à soi* l'auteur ou le passage que l'on cite, pour l'ériger comme témoin.

La citation est généralement envisagée comme une autorité : elle vient justifier et garantir le plus souvent une idée que l'on émet, une démonstration, un argument. Elle est aussi une garantie ; pour cette raison, les paramètres stricts qui encadrent la pratique de la citation littéraire sont « l'exigence d'authenticité et d'exactitude »<sup>3</sup>. À ce stade, nous pouvons dire qu'il y a citation lorsqu'un auteur emprunte des mots à autrui pour les insérer dans un texte (et un contexte) nouveau<sup>4</sup>. Il est souvent fait appel à la métaphore chirurgicale pour parler des mécanismes de la citation littéraire. Cette forme d'emprunt qu'est la citation est ainsi décrite comme un *prélèvement* et la reprise dans un contexte nouveau comme une *transplantation*, une *greffe* dans un corps

---

1 *Idem*.

2 Voir à ce propos « De la citation en art et dans la peinture en particulier, éléments pour une étude phénoménologique et historique », FORERO-MENDOZA Sabine, in BEYLOT Pierre (coord.), *op. cit.*, p. 19-31.

3 *Ibid.*, p. 21.

4 Voir GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 131.

nouveau<sup>1</sup>. Ces deux opérations de base permettent de justifier le classement de la citation au nombre des pratiques intertextuelles. Pour caractériser plus précisément la citation parmi les pratiques intertextuelles, précisons, avec Antoine Compagnon<sup>2</sup>, qu'elle est le plus souvent une phrase, dans la mesure où il s'agit d'une unité autonome et fermée sur elle-même.

La citation peut être considérée comme la forme intertextuelle la plus simple, comme la « relation interdiscursive primitive »<sup>3</sup> puisqu'elle consiste *seulement* à répéter une phrase -une unité de discours- dans un autre discours. Nous reproduisons donc la définition d'Antoine Compagnon, pour qui la citation est « un énoncé répété et une énonciation répétante »<sup>4</sup>.

Du point de vue de la réception, la citation, phrase prélevée puis répétée dans un nouveau contexte, fonctionne selon trois étapes. Premièrement, il faut qu'elle soit reconnue comme « corps étranger » dans un texte second. Ensuite, il est nécessaire qu'elle soit comprise dans son nouveau contexte. Enfin, la citation doit être interprétée en tant que répétition, dans la mesure où elle met en lien deux textes : un texte original et un texte d'accueil. De cet écart doit naître l'interprétation<sup>5</sup>.

La reconnaissance est facilitée, dans le texte d'accueil, par un signe typographique qui permet tout à la fois de marquer et de rendre explicite la citation : les guillemets. Ils auraient été inventés par l'imprimeur Guillaume, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans le but d'encadrer un discours rapporté au discours direct ou une citation. Constatons que, selon cette chronologie, la naissance du signe est concomitante avec l'apparition du verbe « citer » au sens que nous lui connaissons aujourd'hui. La citation peut aussi être « marquée » par d'autres signes typographiques que les guillemets. Elle peut, en effet, être distinguée par un alinéa, les deux points ou encore, parfois, par les italiques. En outre, les références de la citation, utilisées le plus souvent comme autorité, l'accompagnent généralement ; le plus souvent, donc, le nom de l'auteur accompagne ses mots dans le texte d'accueil. Remarquons ici que les

---

1 Voir GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 58 et COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 29.

2 COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 31.

3 *Ibid.*, p. 54.

4 *Ibid.*, p. 56.

5 *Ibid.*, p. 72.

guillemets et la référence à l'auteur sont deux éléments communs à deux pratiques qui sont proches : la citation et le discours direct<sup>1</sup>. La combinaison de ces deux éléments (marquage et référence) permet au citateur de souligner ce qu'il prend et à qui il prend.

### 5.1.2. L'impli-citation

Parallèlement à la citation marquée<sup>2</sup>, d'autres figures citationnelles ont été soulignées. En jouant sur les paramètres propres à cette pratique, le citateur peut faire le choix de masquer l'utilisation de la citation dans son texte. Sans tomber du côté du plagiat, l'auteur peut décider, pour diverses raisons, de ne pas indiquer à son lecteur ce qu'il prend à d'autres et qu'il intègre tel quel, mais discrètement, dans son texte. Cette pratique de citation non marquée reçoit le nom de « citation intégrée »<sup>3</sup> ou d'« impli-citation »<sup>4</sup>. À la différence de la citation marquée, la coprésence de deux textes ne vise pas à apporter un argument d'autorité à une réflexion. Contrairement aussi au plagiat, il ne s'agit pas d'une pratique frauduleuse, mais d'un jeu et d'une réflexion sur le texte<sup>5</sup>. Selon Bernard Magné, « la caractéristique majeure d'une *impli-citation* c'est ... son implication, c'est-à-dire son aptitude à s'intégrer au discours du narrateur sans que soit perceptible la rupture d'isotopie énonciative »<sup>6</sup>. En poursuivant dans la veine du discours chirurgical, il la caractérise comme une « suture invisible ». C'est à l'*impli-citation* qu'a recours Georges Perec dans *La vie mode d'emploi*. Dans ce célèbre roman, il intègre effectivement de nombreuses citations empruntées à d'autres auteurs, sans qu'elles apparaissent marquées d'une quelconque manière. Le jeu avec le lecteur commence à la fin de l'ouvrage, lorsqu'il mentionne les différents auteurs cités *implicitement* dans son texte. Le lecteur peut alors commencer une seconde lecture dans le but de retrouver ces citations. De cette façon, le lecteur devient complice du jeu de l'auteur qui attend de lui, malgré l'absence de marquage et

---

1 *Ibid.*, p. 102.

2 Ce nom a été donné par SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan université/HER, 2001, p. 43 ; GIGNOUX Anne-Claire l'appelle aussi « citation indexée » dans son ouvrage *Initiation à l'intertextualité, op. cit.*, p. 131.

3 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 135.

4 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 136, terme repris à MAGNÉ Bernard ; voir aussi à ce propos SAMOYAUULT Tiphaine, *op. cit.*, pp. 44-45.

5 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p.136.

6 MAGNÉ Bernard, *Perecollages 1981-1986*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989. Repris par GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p.136.

de référence, la reconnaissance des éléments exogènes<sup>1</sup>. Le jeu à l'œuvre dans l'implication entre l'auteur et son lecteur peut être simple, s'il s'agit seulement de ne pas accompagner la citation de guillemets et de ses références, ou complexe, s'il s'agit d'attribuer un énoncé rapporté à un énonciateur fictif qui n'est pas celui qui a effectivement prononcé ces propos<sup>2</sup>.

Nous venons de le voir, la citation, figure originellement littéraire, est une forme primaire d'intertextualité qui ne cherche pas, dans sa forme canonique, à tromper son lecteur. Ses paramètres clairement définis (marquage, explicitation, référence) et acceptés par tous, en font aussi une figure qui suscite peu de confusions. Ses variantes, moins connues, peuvent avoir des appellations variables, mais elles apparaissent, elles aussi, assez clairement définies. À partir de cette définition et des éléments sur lesquels elle s'appuie, il s'agit à présent de se demander si l'on peut parler, en peinture, de citation, sans dévoyer le terme entendu dans le sens que nous venons d'évoquer. La question qui va guider la suite de ce chapitre sera de savoir s'il existe une telle opération en peinture, si ce concept est véritablement transposable dans le domaine pictural.

### 5.3 LA CITATION PICTURALE

Lorsqu'il s'agit d'appliquer la notion de citation à la peinture, l'opération semble se compliquer quelque peu, toujours à cause de la différence de nature entre peinture et littérature. Dans son article « Bricolage pictural, l'art à propos de l'art », René Payant aventurait l'idée que « tout tableau en cite un autre (au moins un) »<sup>3</sup>. Cependant, dans un souci d'exactitude par rapport à l'emploi du terme « citation », nous pourrions nous demander si, en plus des *renvois* au capital pictural et culturel que sous-tend, chez René Payant, l'emploi du verbe « citer », il est possible de trouver, en peinture, des modalités du renvoi qui pourraient s'identifier à la citation telle que nous l'avons définie.

Il s'agirait alors de considérer dans quelle mesure un tableau produit des échos avec le patrimoine culturel en reproduisant fidèlement tout ou partie d'une œuvre

---

1 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 135.

2 SAMOYAUULT Tiphaine, *op. cit.*, p. 45.

3 PAYANT René, « art. cit », p. 53.

antérieure, mais surtout comment il les assume explicitement. Autrement dit, comment ces renvois s'affirment comme tels, étant donné que les arts plastiques - contrairement à la littérature- ne possèdent pas, à priori, de marques d'énonciation propres pour affirmer qu'un énoncé est emprunté.

### **5.3.1. Reproduction et marquage de la citation picturale**

#### 5.3.1.1. Reproduction d'images

Considérant la peinture comme un système de formes capables de signifier<sup>1</sup>, René Payant ouvre la possibilité d'un découpage de la surface de la toile selon les signes qui y sont représentés<sup>2</sup>. Sur cette base, la citation, considérée en littérature comme « prélèvement » et « greffe » est, pour lui, « bris » et « collage » : une forme est prélevée dans une œuvre-source, déplacée puis intégrée dans une œuvre d'accueil.

La question qui se pose, à ce stade de notre étude, est celle de la reproduction du fragment prélevé. En littérature, nous l'avons vu, l'aura porte sur une performance : la lecture. En revanche, en peinture, l'aura d'une œuvre porte sur l'objet lui-même. Nous avons aussi remarqué que l'imitation directe en littérature n'était pas une pratique significative, car elle est réalisable par quiconque sait écrire. L'aura ne portant pas sur l'objet, il n'y aura pas de perte de valeur artistique au fil des copies réalisées. À l'inverse, imiter un tableau demande la maîtrise d'un savoir faire. De plus, un tableau copié ne pourra jamais être totalement identique à l'original. Enfin, la perte de l'aura entre l'original et la copie se jouera aussi au niveau de l'unicité de l'œuvre (originale) que la copie ne pourra jamais retrouver. Ainsi, là où la citation littéraire exige « authenticité et [...] exactitude »<sup>3</sup>, la citation picturale ne pourra apporter que reproduction et « écart minimum ». Le bris, le prélèvement ne peut, en effet, pas être réalisé sur l'œuvre originale, à moins de la posséder et de vouloir la détruire. Le prélèvement sur l'œuvre-source devient nécessairement visuel, réalisé par la rétine de l'artiste, et la greffe est faite au moyen d'un pinceau. L'artiste reproduit dans l'œuvre d'accueil les formes qu'il cite. C'est ce qu'affirme Pierre Beylot, lorsqu'il dit qu'en tant

---

1 Selon la thèse de l'iconologie ; voir René Payant, « art. cit. », p. 54.

2 PAYANT René, « L'art à propos de l'art. 2e partie : citation et intertextualité », p.25-32, *Parachute* n°18, été 1980, p. 27.

3 FORERO-MENDOZA Sabine, « art. cit. », p. 21.

qu'« 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 »<sup>1</sup>. Pour cette raison, il en conclut qu'il n'est pas possible de parler de citation *stricto sensu* en peinture. De même, pour Sabine Forero-Mendoza<sup>2</sup>, dans un premier temps, même si la représentation est parfaite et fidèle en termes d'échelle, de proportions et de composition, l'œuvre-source n'est pas citée, mais plutôt évoquée, car il y aura, par nature, des différences inextricables entre l'original et sa reproduction. Sur cette base, elle affirme qu'il ne peut y avoir, en peinture, de « citation littérale ». Cependant, précise-t-elle, la notion d'emprunt convient encore moins pour désigner ce type d'opération, car elle est trop vague et elle ne rend pas bien compte de la réflexion qui s'instaure lorsqu'un peintre intègre explicitement à son œuvre tout ou partie d'une œuvre préexistante.

L'emploi, par Sabine Forero-Mendoza, du terme « littérale » que nous avons précédemment relevé, est toutefois une précision importante car il ouvre la voie, malgré cette impasse, à une citation sans doute moins calquée sur le modèle littéraire. La différence entre peinture et littérature exigerait certainement l'acceptation d'une différence entre la citation littéraire (citation « littérale » ou *stricto sensu*) et la citation en peinture. Ce terme pourrait être utilisé pour parler d'une pratique semblable bien que non identique, et il faudra bien avoir à l'esprit les paramètres spécifiques d'une telle pratique. Nous pouvons, en effet, résoudre à présent le problème de la perfection de la reproduction en disant que, si elle s'affirme comme citation (nous verrons par la suite comment elle peut le faire), la représentation ne cherche alors plus à se faire passer pour authentique. La copie réalisée n'est pas une contrefaçon car elle est déclarée. Dès lors, Sabine Forero-Mendoza lui reconnaît une possible liberté d'exécution<sup>3</sup>, qui devra tout de même s'inscrire dans les limites de la reconnaissance possible. En effet, si l'imitation directe en peinture est fidèle malgré quelques libertés, si la reproduction correspond à l'original, il pourra y avoir « reconnaissance », ce qui est un des points importants de la citation.

---

1 BEYLOT Pierre « La citation, un espace de problématisation des pratiques artistiques », p. 9-15, in BEYLOT Pierre (coord.), *op. cit.*, p. 11.

2 FORERO-MENDOZA Sabine, « *art. cit.* », p. 24-25.

3 *Ibid.*, p. 24.

### 5.3.1.2. La question des marques d'énonciation

La reconnaissance passe aussi par le marquage, élément emblématique de la citation littéraire à travers les guillemets. La marque d'énonciation est bien ce qui donne à la citation son caractère marqué et explicite, comme l'affirme René Payant : « ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'une autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur »<sup>1</sup>. Or, cette marque d'énonciation est absente en peinture, ce qui fait dire à Dominique Chateau que « la question de la citation est essentiellement celle du marquage »<sup>2</sup>. De ce marquage dépendent en effet les trois grands axes qui régissent la réception d'une citation : le « repérage », la « compréhension » et l'« interprétation ».

L'absence de marques typographiques, trait inhérent à la citation littéraire canonique, vient remettre puissamment en cause le concept de citation picturale<sup>3</sup>. Pour Dominique Chateau, cette absence est liée à la spécificité phénoménologique de la peinture qui implique que le citeur doive « re-faire » au lieu de « re-copier ». Elle est due aussi à la nature visuelle de la peinture, qui implique que de telles marques graphiques viendraient se confondre avec l'œuvre elle-même ; de plus, ces signes spécifiques perturberaient la volonté esthétique inhérente aux arts plastiques.

Pour tenter de dépasser ce premier obstacle, il faut se demander s'il n'existe pas, en peinture, des marques visuelles qui permettent de caractériser la représentation comme telle. Dominique Chateau pense, à ce propos, au cadre qui « encadre » le tableau, de même que les guillemets « encadrent » la citation<sup>4</sup>. Le cadre devient un « indice de représentation ». Cependant, ce parallèle entre guillemets et cadre ne fonctionne qu'en partie, car les guillemets mettent en relief des extraits de texte, alors que le cadre met en relief un tableau dans son ensemble. Acceptons toutefois cette marque de représentation qu'est le cadre comme un indice de la citation picturale ; cela est évident, par exemple, lors de représentations de tableau dans le

---

1 COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 40.

2 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 366.

3 *Ibid.*, p. 365 : « Il n'y a pas censément en peinture de marques d'énonciation spécialisées ».

4 *Ibid.*, p. 369.



tableau.

Puisqu'il n'existe pas d'autres formes graphiques de marquage de la citation picturale, il est donc légitime de continuer à s'interroger sur la possibilité d'une citation *canonique* en peinture. Comment citer explicitement un *extrait* d'œuvre sans avoir toutefois les moyens de le marquer ?

À ce stade, il est possible de mettre en lien le marquage avec la reconnaissance. Ainsi, peuvent être distingués trois modes d'incrustation d'une œuvre ou de fragments dans une autre<sup>1</sup>, qui entraînent une reconnaissance plus ou moins évidente. Premièrement la *vignette*, qui correspond, selon ce que nous venons d'évoquer, au tableau dans le tableau. Un tableau est incrusté dans un autre avec sa limite d'origine ; l'œuvre-source est clairement délimitée par un cadre. Ce type d'incrustation correspond aux deux grands formats de Tàpies et Millares intégrés dans le fond de la pièce du tableau *El recinte II* d'Equipo Crónica<sup>2</sup>.

Il y a aussi la *démarcation*, lorsque le tableau greffé ou certaines des formes choisies dans un tableau sources sont délimitées dans le tableau d'accueil par des éléments qui configurent sa composition ; nous pensons, par exemple, à une porte ou une fenêtre qui marquerait la différence entre deux espaces. Gardons ici comme exemple *El recinte II*. Dans ce tableau, la représentation d'un tableau de Juan Genovés est « démarquée » dans la mesure où elle est visible grâce à l'ouverture de la porte dans le fond de la pièce.

Il y a enfin la *fusion*, qui correspond à l'intégration d'un personnage ou d'un élément d'un tableau source dans la masse de représentation d'un tableau d'accueil. Dans cette dernière configuration, il n'y a aucune distance entre les éléments de l'œuvre-source et ceux de l'œuvre d'accueil : ils sont fondus, mêlés les uns aux autres ; rien ne met en relief, apparemment, la citation : ni le style, ni le trait, ni les couleurs, et moins encore la composition. Or, « une citation camouflée est-elle encore une citation ? », se demande, à juste titre, Dominique Chateau<sup>3</sup>. Nous pouvons effectivement remettre en cause la pertinence de l'intégration de la notion de *fusion* dans les mécanismes de la citation, dans la mesure où la valeur de citation ne semble pas explicitement discernée. Il ne s'agirait plus, dès lors, d'une citation au sens

---

1 *Ibid.*, p. 371.

2 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p.161.

3 *Ibid.*, p. 364.

canonique du terme. Cependant, il semble possible d'affirmer qu'un élément pourrait bien être introduit dans la masse de représentation d'une œuvre d'accueil sans « marques d'énonciation » tout en étant reconnue comme telle par le récepteur. Prenons l'exemple des trois types de discours en littérature. Seul le discours direct a recours à des marques typographiques pour rapporter les paroles d'autrui. Le discours indirect et le discours indirect libre utilisent d'autres stratégies pour que le récepteur comprenne que certaines paroles ne sont pas à mettre au crédit de l'énonciateur, mais d'une tierce personne.

### 5.3.2 Hypotaxe et parataxe

Il semble donc possible d'entrevoir d'autres manières de faciliter le repérage de la citation et de rappeler son origine exogène. Un indice de la citation en peinture pourrait être la manière dont un fragment est greffé à l'œuvre d'accueil. Ainsi, Dominique Chateau réutilise le lexique grammatical, *hypotaxe* et *parataxe*, pour affirmer que les effets de juxtaposition (parataxiques) seraient un indice de la citation picturale qui s'assume comme telle<sup>1</sup>. Les effets « parataxiques » en peinture créent, par la juxtaposition, un « effet collage » qui permet la reconnaissance de l'intrus, de manière aussi efficace qu'une marque d'énonciation. Pour cette dernière configuration, revoyons le tableau *El Intruso* (1969) d'Equipo Crónica, dans lequel apparaît, à l'intérieur du *Guernica* de Picasso, *el Guerrero del antifaz*. Sa représentation, dans un style qui est celui de la bande dessinée, contraste avec le reste du tableau dont les traits reprennent ceux de l'œuvre-source de Picasso. De plus, ses couleurs ressortent sur les tons de gris, noir et blanc repris aussi du grand maître espagnol. Cet effet de juxtaposition se fait par l'entremise de l'hétérogénéité stylistique. Dans une telle représentation, le spectateur perçoit le travail de citation, par la notoriété des œuvres citées ainsi que par le contraste qui s'établit entre elles.

Le « style coupé » des effet parataxiques textuels correspond tout à fait à *l'effet collage* qui domine dans ces tableaux. Ce type de démarcation peut aussi renvoyer à la mise en retrait d'un passage cité dans son texte d'accueil. L'absence de marque dédiée à la signalisation d'une citation ne serait plus, dès lors, un obstacle à l'importation de ce concept en peinture, tant que l'œuvre importée est aisément

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 367.

repérable.

Il nous faut tout de même distinguer ce type de citation de ce que l'on a vu dans un premier temps. Pour cela, il est nécessaire d'expliciter les différences entre ces pratiques et ne pas tout regrouper sous le terme générique de *citation*. Nous définissons cette version de la citation, qualifiée provisoirement de *parataxique*, comme l'insertion dans un tableau d'un extrait d'œuvre antérieure démarqué de son contexte d'accueil par la composition ou un effet-collage.

Toutefois, il faut revenir à l'absence de « marques graphiques purement énonciatives »<sup>1</sup> dans les effets hypotaxiques. Cette forme correspond à la « fusion », évoquée quelques lignes auparavant. Or, nous sommes en droit de songer ici à une autre forme de citation, certes moins canonique, mais utilisée tout de même en littérature : la « citation non-marquée » ou « impli-citation ». Rappelons que, selon Bernard Magné, l'impli-citation est une « suture invisible »<sup>2</sup>. Pour reprendre ce vocabulaire qui s'adapte parfaitement à notre propos, affirmons que l'*impli-citation* en peinture consisterait en la reprise d'un tableau source dans un tableau d'accueil sans que cette opération soit explicitée. Pour illustrer cette pratique, prenons comme exemple le tableau d'Equipo Crónica intitulé *Rue Dragon*<sup>3</sup>. Dans cette création, nous qualifions d'impli-citation la présence du parapluie fermé appuyé contre le mur d'une rue. En effet, cet objet correspond parfaitement au style du tableau qui l'entoure, tant sur le plan thématique qu'au niveau de la touche et de la couleur, mais il est, en réalité, une reproduction du parapluie de la *Nature morte à la citrouille* de Jean Hélion (1948).

Pour synthétiser, disons que l'impli-citation (picturale) est l'insertion discrète dans un tableau d'accueil d'un extrait de tableau antérieur qui pourra être identifié ou non par le spectateur. Cette pratique s'oppose donc à la *citation parataxique* où la « suture » est « visible », ce qui a pour conséquence de créer un *effet collage* ; a posteriori, nous pouvons donc renommer la citation parataxique *expli-citation*.

### 5.3.3. Valeur de la citation picturale

Après avoir envisagé la citation picturale sous un angle technique,

---

1 *Ibid.*, p. 369.

2 MAGNÉ Bernard, *op. cit.*, p. 74.

3 Voir reproduction en annexe p. 592. DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 491.

récapitulons à présent ses différentes valeurs, créées par les relations qui se tissent entre auteur cité et auteur citant, ainsi qu'entre œuvre citée et œuvre citante. Dans son article sur la citation en peinture, « René Payant distingue, à la suite d'Antoine Compagnon, trois valeurs de la citation : la citation icône, la citation indice et la citation symbole »<sup>1</sup>. Cependant, dans son étude, René Payant<sup>2</sup> nous offre une vision beaucoup plus ample du concept de citation que ce que nous avons défini auparavant. Il qualifie de *citation* l'analogie structurale (citation diagramme), l'intervention d'un troisième terme qui sert à mettre en lien, dans l'esprit du spectateur, une œuvre-source et une œuvre d'accueil, ou encore la création « à la manière de... » (citation symbole), qui relève plus, selon notre orientation, du pastiche. Or, pour nous, la relation visuelle sur laquelle se fonde la citation ne peut être que « d'écart minimum », si l'on veut parler de citation au sens où le terme a été défini dans ce travail. Ainsi, nous allons aborder ces différentes valeurs de la citation, mais par l'intermédiaire, une fois encore, de la littérature ; nous nous appuyerons sur l'étude d'Antoine Compagnon<sup>3</sup> afin de conserver notre parti pris d'une citation picturale le plus proche possible de la citation littéraire.

Évoquons les quatre relations simples que met au jour Antoine Compagnon entre les quatre éléments en jeu dans la citation, pour les appliquer à la peinture. Tout d'abord, le « symbole ». La *citation symbole*, dirons-nous, est une forme dans laquelle les deux éléments qui prévalent sont le texte premier et le texte citant, ou l'œuvre originale et l'œuvre citante. Les deux éléments sont considérés *hors énonciation*. L'auteur (ou artiste) premier et le citateur ne sont pas pris en compte au moment d'analyser une telle citation. L'exemple archétypal du « symbole » est le théorème qui, bien qu'il soit désigné par un nom propre, ne renvoie à « aucun sujet de part et d'autre de l'énonciation »<sup>4</sup>. Le « symbole » est identifié, dans la suite de son travail, à l'« emprunt » qui est originellement une phrase latine intégrée à un texte sans transition ni référence ; l'emprunt, dans ce sens original, met en relation deux textes, indépendamment des deux auteurs. Il nous semble important d'ajouter cette précision, car, en mettant l'emprunt en lien avec la citation symbole, nous rejetons ses emplois

---

1 PAYANT René, « art. cit », « L'art à propos de l'art... », 2e partie, pp. 28-30.  
SANDERS PEIRCE Charles, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

2 *Idem*.

3 COMPAGNON Antoine, *op. cit.*

4 *Ibid.*, p. 78.

trop fréquents et imprécis. Selon ces caractéristiques de la citation symbole, nous pensons, pour ce qui est de l'œuvre d'Equipo Crónica, à l'écriteau « Refugio » utilisée dans plusieurs tableaux de la période 74-75, dans la mesure où il n'y a pas d'énonciateur premier défini et où la touche d'Equipo Crónica se veut neutre. Nous faisons aussi allusion aux objets « distanciateurs » comme les barres cylindriques, ou encore les cigarettes introduits dans les triptyques de la série *La trama*.

La citation *indice*, pour sa part, met en relation le texte citant et l'auteur cité, (T2 et A1). L'indice est donc une citation d'auteur. Le citeur reporte la responsabilité de l'énonciation sur l'auteur premier à travers son texte. L'exemple donné pour ce type de citation est celui des notes de bas de page dans les travaux universitaires.

L'*icône* est, pour sa part, un type de citation dans lequel le citeur assume une énonciation propre malgré la reprise d'un discours. Ainsi, pastiche, réminiscence et citation implicite sont des icônes. L'icône se divise en deux sous-catégories : la citation diagramme et la citation image. Le *diagramme* est une projection idéale qui n'implique pas d'identification et dans laquelle la projection du texte (ou de l'œuvre) premier n'est pas identificatoire mais idéale. L'image est une citation qui met en relation l'auteur second avec l'auteur premier. Il s'agit d'une citation « impudique » qui découvre le citeur. L'exemple, pour la littérature, serait la citation par un auteur de son « livre de chevet ».

De la citation symbole à la citation image, la part de l'affectif dans la relation entre « cité » et « citeur » augmente fortement, alors que la logique et l'objectivité diminuent<sup>1</sup>. Au cours de nos analyses, nous tenterons de savoir, lorsque nous rencontrerons des citations, quel type de relation s'établit entre œuvre citée, œuvre citante, auteur cité et auteur citant. L'éventuelle évolution de ces relations sur un ensemble de créations s'avèrera plus que pertinente.

#### **5.3.4. La dimension didactique de la citation**

La dimension syntaxique de la citation évoquée dans un premier temps, puis l'élaboration des relations entre les différents éléments qui entrent en jeu dans une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 76-80.

telle pratique ne permettent pas, cependant, de pouvoir conclure une fois pour toutes sur la question de la citation en peinture. En effet, les opérations de prélèvement et de greffe que nous avons mises en avant, caractérisent aussi le collage.

C'est donc à la portée didactique de ces deux actions qu'a recours Dominique Chateau pour les distinguer. La citation a, pour lui, une portée didactique dans la mesure où elle sert à donner de la véracité aux propos. Elle tient lieu d'appui ; elle est là pour démontrer la validité de ce qu'elle vient illustrer. En revanche, il affirme que le collage ne possède pas cette valeur didactique « en raison même du caractère non discursif de la relation entre le contexte et la greffe »<sup>1</sup>. La valeur didactique confère donc un aspect supérieur à la citation.

Par la valeur didactique attachée à la citation, l'acte de citer confère au tableau une fonction supplémentaire à sa fonction artistique première. Cependant, la citation, par le caractère même de la peinture, sous-entend une imitation, action qui a disparu dans le collage. L'imitation, la reproduction, permettent de préserver le caractère artistique de la citation, parce qu'elle comporte en elles des indices d'unicité. Ces marques individualisantes, qui sont la conséquence des caractéristiques de la peinture, font que la citation n'est pas seulement une opération illustrative, mais également une opération nécessairement réflexive sur sa pratique. Dans ce sens, Dominique Chateau affirme que « la valeur cognitive de l'art est circonscrite à l'art lui-même »<sup>2</sup>. Lors de nos mises en pratique, même lorsque nous serons confrontés à d'autres formes de citation que le tableau-dans-le-tableau, il nous faudra garder à l'esprit cette nuance.

Toujours dans le domaine des effets possibles de la citation, nous constatons que la citation peut aussi ne pas être exactement fidèle à l'original, ce qui déplace sa dimension didactique : une déformation peut intervenir entre l'énoncé original et l'énoncé reproduit. Nous entrons alors dans la citation parodique<sup>3</sup>, variante de la citation canonique, qui ne recherche plus exactement l'authenticité et l'exactitude, mais plutôt un certain écart avec l'original qui devra toutefois rester faible. L'écart introduit par l'auteur second confère sa dimension parodique à un texte originalement « sérieux ». La dimension parodique peut aussi provenir simplement de la recontextualisation d'un signifiant conservé intact, mais en décalage conscient avec

---

1 CHATEAU Dominique, *op.cit.*, p. 374

2 *Ibid.*, p. 375.

3 Notion développée par BOUILLAGUET Annick, *op. cit.*, p. 67.

son nouveau contexte d'intégration<sup>1</sup>.

Tous les éléments que nous venons de mettre en avant à propos de la citation picturale s'appliquent naturellement à une variante de cette pratique que nous appellerons « autocitation ». L'« autocitation » dans un tableau est, comme son nom l'indique, la citation (sous les différentes formes que nous avons évoquées) d'une production précédente de l'artiste au sein d'une nouvelle œuvre. Bien que le tableau cité par ce biais appartienne à la production même de l'artiste, nous nous autorisons toutefois à considérer cette pratique comme intericonique puisque, lorsque le spectateur sera confronté à l'œuvre seconde, la première sera à sa disposition. Il s'établit bien un rapport d'œuvre-source et d'œuvre d'accueil, un dialogue entre deux tableaux qui est le fondement de l'intericonicité.

Pour conclure plus généralement sur la pratique de la citation picturale nous sommes amené à dire que, par la relation qu'elle établit entre œuvre-source et œuvre d'accueil, elle implique une réflexion qui ne se substitue pas à la valeur artistique de l'œuvre, mais, au contraire, la renforce. C'est en cela qu'il s'agit d'un terme qui désigne un mode d'imitation spécifique qui ne saurait être dévoyé. Nous pouvons cependant compléter cette étude en l'enrichissant d'autres concepts dérivés de la citation, qui comportent leurs particularités propres : il s'agit du centon et du collage.

## **5.4. LE CENTON ET LE COLLAGE**

### **5.4.1. Le centon**

La citation dans les termes où nous l'avons définie est, essentiellement, une œuvre ou un extrait antérieur intégré dans une création nouvelle. Or, parfois, les citations peuvent être plus envahissantes que le simple élément isolé. Comment aborder, en effet, un tableau fondé essentiellement sur la citation ? Avec ce cas de figure, nous allons au-delà de la citation entendue comme un élément intégré à un contexte nouveau : en se multipliant à l'intérieur d'un même tableau, la citation peut devenir, parfois, un élément fondateur de l'œuvre. Le tableau est, dans cette optique, exclusivement engendré par le recours à des citations picturales. Nous pensons à des

---

<sup>1</sup> « Lorsque l'altération du contexte est consciemment recherchée et que le détournement est flagrant, la citation devient parodique », BOUILLAGUET Annick, *op. cit.*, p. 67.

créations comme *Pim Pam Pop*<sup>1</sup>, d'Equipo Crónica, constituées uniquement de citations agrégées les unes aux autres. Ce type d'assemblage citationnel doit être rapproché, selon nous, du centon, une pratique littéraire liée à la citation. Le centon est originellement, au IV<sup>e</sup> siècle, une pièce de poésie ou de prose composée entièrement de vers préexistants ou de fragments pris à un ou plusieurs auteurs<sup>2</sup>. Dans cette opération, les citations n'ont pas de fonction d'autorité ni de fonction didactique ; elles servent à constituer un texte nouveau dont la dimension intertextuelle est totale. Les citations ne sont pas démarquées et leur origine n'est pas mentionnée. Dans ce nouveau texte, les citations acquièrent un nouveau sens, par l'absence de volonté démonstrative, mais aussi par la recontextualisation. Rappelons qu'à son origine le terme latin désignait un habit composite, fait de morceaux de tissus<sup>3</sup>. Les pièces de textile, combinées, retrouvaient une utilité en formant un nouvel habit. D'un point de vue littéraire, le poème *Premières vues anciennes*, de Paul Éluard, relève du centon<sup>4</sup>. Il nous semble dès lors pertinent d'importer ce concept dans le champ de l'intericonicité pour parler de ces œuvres constituées en totalité de formes, de signes, qui proviennent de tableaux antérieurs. La différence entre le centon et la citation réside bien dans la dimension plus ou moins envahissante des citations dans le texte d'accueil. Disons que *l'expli-citation* est un phénomène plus ponctuel ; les extraits « suturés » sont intégrés dans un texte (ou un tableau) qui est un original de l'auteur citeur. Ils côtoient des éléments de création propre. Le centon est, pour sa part, une pratique plus totale, dans la mesure où le texte (ou le tableau) est tout entier construit à partir d'éléments exogènes. Toute la surface peinte est occupée par des éléments importés ; excepté l'originalité de l'assemblage, rien n'est le fruit de la création pure de l'artiste « citeur ». En littérature, le rôle de l'auteur second qui élabore un centon est d'organiser, de mettre bout à bout en leur donnant un sens et une harmonie rythmique des unités syntaxiques exogènes. Le peintre, pour créer un « centon pictural », organise aussi les éléments prélevés chez d'autres peintres, mais pour organiser ces éléments dans un tableau d'accueil, il doit forcément passer par leur reproduction.

---

1 Voir reproduction en annexe p. 593. DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, *op. cit.*, p.166.

2 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 32.

3 SAMOYAUULT Tiphaine, *op. cit.*, p. 35.

4 *Idem.*



### 5.4.2 Le collage

Plutôt que de « centon », terme il est vrai assez peu répandu aujourd'hui dans le domaine littéraire, l'esthétique contemporaine semble préférer parler de collage, sous l'influence évidente du cubisme<sup>1</sup>. La pratique du collage et le terme lui-même sont nés dans la pratique picturale. Le terme, suite au succès que cette pratique a rencontré en peinture, a ensuite été employé dans le champ littéraire. Bien que faisant référence à une époque beaucoup plus récente que le centon, le collage littéraire, dans sa mise en pratique, est fort proche du centon. En effet, collage et centon peuvent se caractériser, en littérature, par le fait de choisir, d'organiser puis de « coller » bout à bout des citations pour créer une œuvre nouvelle. Ici, le verbe « coller » n'est pas pris au sens propre, ce qui fait que collage et centon se confondent<sup>2</sup>. En peinture, en revanche, « coller » est à comprendre au sens premier, ce qui différencie cette pratique du centon pictural. Là où la citation picturale et le centon procèdent par imitation, le collage renonce à imiter. Le prélèvement se fait dans la « chair » de l'œuvre-source et le collage sur celle de l'œuvre d'accueil. Remarquons cependant que, pour ne pas être iconoclaste, le collage ne se nourrit généralement pas de tableaux de maîtres ; il consiste plutôt en l'intégration, dans un tableau, d'objets quotidiens (le plus souvent, avec les Cubistes, des morceaux des journaux)<sup>3</sup>. Il s'agit d'un palier supérieur par rapport aux pratiques citationnelles dans la mesure où, en adoptant cette pratique, le peintre reconnaît le caractère inimitable du monde. Il ne cherche plus l'« écart minimum » en intégrant directement des morceaux de son environnement dans l'œuvre d'accueil. D'autre part, d'un point de vue iconique, le renoncement à imiter implique un décalage entre l'œuvre d'accueil et l'image rapportée car l'intégration de l'une dans l'autre se fait nécessairement par juxtaposition. Un sentiment de fragmentation et d'hétérogénéité se détache alors de l'œuvre créée, mettant en relief un intrus, l'élément « collé »<sup>4</sup>.

Fréquents chez les Cubistes qui ont développé cette pratique, les collages en tant que tels, comme incrustation sur la toile d'un élément exogène non reproduit, sont

---

1 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 132.

2 SAMOYAUULT Tiphaine, *op. cit.*, p. 26.

3 C'est le cas, par exemple, dans plusieurs toiles de Braque, Picasso et Juan Gris.

4 CHATEAU Dominique, *op. cit.*, p. 372.

assez rares dans l'œuvre d'Equipo Crónica. En effet, jusqu'en 1977, les peintres valenciens ont exclusivement recours au trompe-l'œil, donc à la reproduction, à l'imitation. Ce n'est qu'avec *A modo de parábola* que cette technique va faire progressivement son apparition dans leurs créations. Le collage se développe quelque peu avec *Paisajes urbanos* (1978), *Los viajes* (1979), pour trouver un essor considérable dans la série *Crónica de transición* (1980) avec des œuvres comme *La Fotografía*<sup>1</sup>, *La levitación del poeta*<sup>2</sup>, les différentes versions de *El estudio*<sup>3</sup> ou encore du *Viejo exiliado*<sup>4</sup>. Notons l'essor tardif de cette pratique chez Equipo Crónica, qui nous permet aussi d'insister sur le fait que, avant cette date, il nous est impossible de parler chez eux de collage au sens strict. Nous pouvons évoquer seulement un effet collage dans les trompe-l'œil et les expli-citations.

Cette étude, visant à redéfinir les paramètres et les enjeux de la citation picturale et de ses dérivés directs, nous conduit à aborder, pour finir, une ultime pratique intertextuelle et intericonique qui est la mise en abyme. Cette pratique est voisine de la citation comme nous l'avons entrevu en évoquant brièvement le tableau-dans-le-tableau. Cependant, la complexité de ce phénomène, tant en littérature qu'en peinture, implique que nous lui consacrons un chapitre à part entière.

---

1 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 513.

2 *Ibid.*, p. 517.

3 *Ibid.*, p. 514-515.

4 *Ibid.*, p. 536-539.

## CHAPITRE 6 :

### LA MISE EN ABYME

#### 6.1. INTRODUCTION

Notre analyse des pratiques intertextuelles et intericoniques ne pourrait se clore sans envisager une dernière pratique très utilisée dans ces deux champs artistiques : la mise en abyme<sup>1</sup>. Le travail le plus ample et le plus approfondi auquel nous ayons eu accès sur ce sujet est celui de Lucien Dällenbach, intitulé *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*. Une fois encore, nous constatons que c'est à la dimension littéraire du phénomène qu'est consacrée cette étude. Ainsi, bien que nous nous appuyions sur quelques travaux consacrés plus spécifiquement à la mise en abyme picturale, il nous faut passer par le champ littéraire afin d'étudier précisément la mise en abyme dans le champ de l'image.

Notons d'abord qu'il s'agit bien là d'un paradoxe car, bien que ce terme ait été utilisé en premier lieu pour conceptualiser un type de relation entre deux textes, il renvoie clairement au domaine visuel, car il est emprunté à l'héraldique.

Comme le rappellent les études consacrées à cette notion<sup>2</sup>, le terme d'« abyme » est utilisé pour la première fois par André Gide en 1893 qui affirme : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. » Il termine en évoquant « la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme »<sup>3</sup>. Remarquons ici que, si ce concept apparaît en 1893, la pratique artistique correspondante est, pour sa part, aussi ancienne que les arts eux-mêmes.

Comme le précise Lucien Dällenbach, l'« abyme », au sens où l'entend Gide,

---

1 E. Littré accepte les deux orthographes : « abîme » et « abyme ».

Tout comme DÄLLENBACH Lucien dans *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1977, p. 9, note 1, nous utiliserons le terme dans son orthographe « abyme », qui est celle employée par Gide dans son journal.

2 DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 15 et GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p.73.

3 GIDE André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1948, p. 41.

c'est le cœur de l'écu<sup>1</sup>. Il fait allusion à des écus dans lesquels est reproduit, en leur centre, un autre écu. Ainsi, lorsqu'une œuvre en met une seconde en abyme, elle la reproduit en son sein.

Revenons un instant sur les propos de Gide, à propos desquels nous avons dit qu'ils visaient à conceptualiser une relation particulière entre deux textes. À la lecture des écrits de Gide, cela demande à être précisé car il évoque, en premier lieu, la peinture, avec Memling, Quentin de Metzys ou encore Vélasquez et ses *Ménines*. Or, l'allusion à la peinture n'est pas le cœur de ce texte ; il est au contraire plutôt une amorce, une illustration de ce qu'il veut mettre en lumière dans le champ littéraire avec *Hamlet*, *La chute de la maison Usher* et, surtout, ses propres écrits comme *Narcisse* et *La tentative*. Ce recours à la peinture pour illustrer son analyse ainsi que l'origine du terme « abyme » viennent, à notre sens, confirmer la dimension primitivement visuelle du concept qui, malgré cela, fut plus abondamment utilisé dans le champ littéraire. Lucien Dällenbach confirme l'extraordinaire fortune de ce terme dans le champ de la critique littéraire, à partir duquel il s'est introduit dans les arts voisins<sup>2</sup>. Notons aussi que l'expression « mise en abyme » n'est pas employée telle quelle par André Gide. Cette expression, qui s'imposera, fut créée par Claude Edmonde Magny<sup>3</sup>. La « structure en abyme » de Genette<sup>4</sup> n'arrivera pas à changer les habitudes lexicales.

Par la suite, nous envisagerons de mettre au jour les caractéristiques propres de la mise en abyme dans le champ pictural. Nous verrons ainsi comment définir une mise en abyme picturale et quelles sont les caractéristiques de cette pratique. Nous nous demanderons aussi, pour rester dans l'esprit de nos études précédentes, dans quelle mesure cette pratique relève de l'intericonicité. Il nous faudra à la suite savoir quelles peuvent être les différentes déclinaisons de cette pratique dans le domaine de l'image afin d'en établir une typologie. Enfin, il s'agira d'analyser quelle est la stratégie en jeu dans chacune des déclinaisons de cette pratique. Nous terminerons ce

---

1 Il emprunte sa définition à un traité d'héraldique : *Le blason, dictionnaire et remarques*, Grenoble, 1883, p. 6. E. Littré reprend cette définition.

2 DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 9. Il affirme que le terme de *Mise en abyme* « a connu une telle fortune qu'il lui a suffi de quelques années pour envahir le champ de la critique littéraire, multiplier les incursions dans les domaines voisins, s'imposer à l'attention du grand public et s'insinuer dans le vocabulaire de chacun ».

3 *Ibid.*, p. 33, note 1.

4 GENETTE Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p. 242.

travail sur la mise en abyme par des exemples empruntés directement à l'œuvre d'Equipo Crónica.

## 6.2. DÉFINITION

Pour essayer, à partir des travaux réalisés à ce propos, de donner une définition de la mise en abyme, nous choisissons d'emprunter les premières réflexions de Lucien Dällenbach autour de l'affirmation de Gide que nous avons mentionnée précédemment. Selon l'exemple de l'écu en position d'abyme, on peut considérer qu'« est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »<sup>1</sup>. Ainsi, la création incluse au sein d'une création similaire sera mise en abyme. Dans un premier temps, donc, la « mise en abyme » (si l'on reste proche de l'exemple initial de Gide) désigne une modalité artistique de l'œuvre dans l'œuvre : le roman inclus dans un roman ou le tableau dans un autre tableau. Considérée sous cet angle, la mise en abyme est appelée « mise en abyme de l'énoncé » ou « mise en abyme fictionnelle »<sup>2</sup>. Il convient, avant d'aller plus loin, d'apprécier la dimension intericonique de cette opération.

## 6.3. MISE EN ABYME, INTERTEXTUALITÉ ET INTERICONICITÉ

La mise en abyme « de l'énoncé » que nous venons d'évoquer, relève bien de l'intertextualité et de l'intericonicité. En effet, elle constitue une « citation de contenu » de l'œuvre incluante ou un « résumé intertextuel »<sup>3</sup>, dans la mesure où elle est, d'une certaine façon, un miroir qui rend une image miniaturisée de l'œuvre originale. Par cette définition, Anne-Claire Gignoux établit une passerelle évidente entre cette pratique et l'intertextualité. Revenons-en au point de départ de sa réflexion. Elle affirme tout d'abord que des liens étroits peuvent être faits entre intertextualité et mise en abyme, dans la mesure où les deux notions intéressent la critique au même moment, mais aussi parce que cette pratique trouve un essor considérable avec le

---

1 DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 18.

2 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 75.

3 *Ibid.*, p. 74.

Nouveau Roman, qui parallèlement a été riche en pratiques intertextuelles<sup>1</sup>. Toutefois, ces deux arguments ne peuvent pas suffire à considérer la mise en abyme comme une pratique intertextuelle. En revanche, l'idée évoquée auparavant de la mise en abyme comme image spéculaire miniature d'une œuvre-source dans une œuvre d'accueil y contribue déjà. Mais il nous faut encore aller plus loin dans ce sens afin d'explicitier cette concomitance.

En intégrant une œuvre semblable à elle-même en son sein, la mise en abyme se veut bien intericonique car, irrémédiablement, des liens se créent entre l'œuvre enchâssée et l'œuvre enchâssante. Ainsi, pour André Chastel ce lien (réflexif) entre œuvre incluante et œuvre incluse est très fort, au point que le tableau mis en abyme est, en réalité, selon lui, une maquette de la structure de l'œuvre qui l'accueille ou de son processus de création<sup>2</sup>. Cet écho entre les œuvres souligne bien la dimension intericonique de la mise en abyme picturale entendue comme tableau-dans-le-tableau, dans la mesure où elle relève bien de l'ensemble des recours par lesquels est présente, de manière implicite ou explicite, au moins une œuvre-source -une image- dans une œuvre d'accueil, par des opérations impliquant des relations de coprésence, d'imitation, ou de transformation<sup>3</sup>. Prenons comme exemple *Les Ménines* de Vélasquez, un tableau que mentionne Gide et dans lequel apparaissent dix tableaux-dans-le-tableau, dont deux accrochés sur le mur du fond de la pièce. Il s'agit de deux copies de Martinez del Mazo, *Pallas et Arachné*, d'après Rubens et *Appolon et Marsyas*, d'après Jordaens<sup>4</sup>. Des liens se tissent entre le tableau de Vélasquez et les deux tableaux qu'il intègre. Reproduits en « miniature » au sein du tableau de Vélasquez, ces tableaux-dans-le-tableau nous renvoient à notre précédente étude sur la citation picturale. Ayant affirmé que le tableau-dans-le-tableau pouvait relever de la citation picturale, il est indéniable, vu sous cet angle, que la mise en abyme est une pratique intertextuelle et intericonique. Deux autres cas peuvent cependant se présenter. Il s'agit de la mise en abyme dans un tableau d'une œuvre qui n'existe pas ainsi que de celle de l'œuvre elle-même en son sein. Le premier cas vient remettre en cause la considération de cette pratique comme intericonique. En effet, peut-il y avoir

---

1 *Ibid.*, p. 72.

2 CHASTEL André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, t.II, p.75.

3 Voir *infra* : Chapitre premier, 1.1.2.5.

4 GEORGEL Pierre, *La peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1983. p. 193.

une relation intertextuelle entre un texte d'accueil et un texte-source qu'il crée lui-même ou, ce qui revient au même, « ne peut-il y avoir d'intertextualité qu'entre deux textes publiés »<sup>1</sup>? Existe-t-il une relation intericonique entre un tableau incluant et un tableau inclus qui serait pure invention du peintre ?

Nous pourrions adopter une première position qui consisterait à considérer la mise en abyme comme *potentiellement intericonique* et non *intrinsèquement intericonique*. Dans ce cas-là, lorsqu'un tableau met en abyme un tableau existant, il serait intericonique ; en revanche, s'il intègre un tableau qui est le fruit de l'imagination du peintre, la mise en abyme ne serait plus considérée comme intericonique.

Un autre point de vue, plus proche de celui que nous avons adopté depuis le début de cette première partie, consiste à considérer l'œuvre enchâssée comme une œuvre à part entière, même si elle n'est pas préexistante. Ainsi, de même que la notion de texte virtuel a permis à Julia Kristeva d'élargir le champ de l'intertextualité vers des textes non publiés, le caractère non préexistant d'un tableau peut ne pas être un obstacle à l'établissement d'une relation intertextuelle entre l'œuvre enchâssée et l'œuvre enchâssante. Il s'établit bien un rapport entre les deux créations, semblable à celui que nous avons évoqué lorsque nous avons traité de la série, puisqu'une continuité se tisse entre deux créations. Et ici, comme pour la série, l'interdépendance qui se crée entre les deux tableaux au niveau structurel ou interprétatif, vient justifier, à notre sens, la dimension intertextuelle de la mise en abyme.

Il en va de même, donc, lorsqu'un tableau intègre une réduction de lui-même. Cet emboîtement s'apparente à une autocitation que l'on pourrait qualifier d'immédiate, dans la mesure où l'objet cité et l'objet citant ont un support physique original partagé. Le jeu de sens qui s'établit alors fait que les deux tableaux s'enrichissent mutuellement, sachant que le spectateur, ayant les deux créations présentes en même temps sous les yeux, ne pourra que considérer, de fait, cet écho comme intericonique.

Ces considérations sur l'intericonicité nous ont amené à élargir le champ de ce que nous avons défini en premier lieu comme mise en abyme. Il nous faut, à présent, apporter d'autres précisions sur les différentes facettes de cette pratique.

---

<sup>1</sup> Dans son ouvrage, Anne-Claire Gingoux réfléchit à ce propos, *op. cit.*, p. 81.

#### 6.4. TYPOLOGIE DES MISES EN ABYME

Pour Lucien Dällenbach, le terme mis en abyme désigne indéniablement, au moment de sa création, « l'œuvre dans l'œuvre » ou la duplication interne, deux formes proches l'une de l'autre que nous venons d'aborder<sup>1</sup>. Une différence toutefois se fait jour entre ces deux types de mise en abyme. Pour la duplication interne, si l'œuvre enchâssante inclut une reproduction en miniature d'elle-même, cette reproduction enchâssée de l'œuvre enchâssante aura, elle aussi, en son sein, une reproduction en miniature d'elle-même, et ainsi de suite. La dimension vertigineuse de cette pratique de reduplication interne à l'infini la distingue du simple miroir qui consiste à intégrer, dans une œuvre, un tableau ressemblant à l'œuvre enchâssante, mais non identique. Pour clarifier les choses, disons qu'en peinture, comme en littérature, la mise en abyme peut consister en une réflexion simple (lorsque l'œuvre incluse entretient un rapport de similitude avec l'œuvre enchâssante), ou en une réflexion à l'infini (lorsque l'œuvre incluse est l'œuvre enchâssante elle-même).

Cependant, le concept de mise en abyme ne s'épuise pas avec ces deux variantes. En reprenant l'exemple des *Ménines*, un troisième type de mise en abyme peut être envisagé. Dans ce tableau, en effet, l'artiste se représente lui-même face à une toile, tel Vélasquez dans *Les Ménines*. Le peintre espagnol se représente en train de peindre un tableau qui, si un miroir est disposé face à lui, se révèle être le tableau que le spectateur a sous les yeux. Dès lors, on peut se demander si le maître sévillan n'est pas effectivement en train de peindre la toile que nous avons sous les yeux ? Dans ce cas, comment est-il possible que nous l'ayons sous les yeux, s'il est en train de la peindre ? On le voit, ce type de mise en abyme soulève de nombreuses questions, notamment d'interprétation<sup>2</sup>. L'équivalent littéraire de ce type de mise en

---

1 DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 31.

2 Sur les interprétations du tableau *La famille de Philippe IV* de Vélasquez, voir quelques ouvrages :  
ANGULO IÑIGUEZ Diego, *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros*, Madrid, Istmo, 1999.

CALVO SERRALLER Francisco, *Las Meninas de Velázquez*, Madrid, T.F. Editores, 1996.

DE TOLNAY Charles, « *Velázquez : "Las Hilanderas" and "Las Meninas" (an Velásquez interpretation)* », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1949.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GÁLLEGO Julián, « Le tableau à l'intérieur du tableau », *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël, 1976, pp. 157-170.

JUSTI Carl, *Velázquez et son temps*, 1933, (trad. PY Karin), New York, Parstone Press International, 2006.



abyrne est qualifié de paradoxale ou aposistique par Lucien Dällenbach<sup>1</sup> qui, pour l'illustrer, évoque l'exemple d'Épiménide le Crétois qui affirme que tous les Crétois sont des menteurs<sup>2</sup>.

Trois types de mise en abyme peuvent donc être distinguées, toutes fondées sur une réduplication : la réduplication simple, la réduplication à l'infini et la réduplication aporistique. Au regard de ces trois variantes, il apparaît difficile d'établir quelle est la version originelle de la mise en abyme, tant pour la littérature que pour la peinture<sup>3</sup>. À partir de ce constat et de l'apport de ces exemples pour notre réflexion sur la mise en abyme picturale, nous pouvons affiner -ou élargir- notre définition de la mise en abyme, la caractérisant comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »<sup>4</sup>.

Suite à cette définition faisant de la mise en abyme un objet unique et triple à la fois, examinons ce que l'on peut mettre en abyme et de quelle manière. Nous l'avons dit, un peintre peut mettre en abyme un tableau exogène dans sa création. Il peut aussi intégrer un tableau imaginaire. Il peut, enfin, y enchâsser le tableau même qu'il est en train de peindre. Parallèlement, il peut se représenter lui-même dans le tableau, comme le fait Vélasquez et le fera plus tard Goya dans *La famille de Charles IV*. Lorsque le peintre fait un autoportrait, l'effet miroir pourrait nous autoriser à parler de mise en abyme.

Toutes ces variantes ont en commun la mise en boucle de la structure d'énonciation à travers une trame complexe d'échos entre les deux éléments en jeu et le tableau dans sa signification globale<sup>5</sup>. Ces échos orientés vers la structure du tableau, sa genèse, son existence comme tableau et création artistique, ont pour but de nous faire réfléchir sur ce qu'est précisément un tableau et quel est le rôle de l'artiste<sup>6</sup>.

Ainsi, l'artiste peut aussi être présent physiquement dans sa création par la

STOICHITA Victor Ieronim, *L'instauration du tableau. Métapinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999.

ARASSE Daniel, « L'œil du maître », in *On n'y voit rien*, Paris, Descriptions, Denoël, 2003.

1 DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 *Ibid.*, p. 52.

4 Définition donnée par Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 52.

5 DUBOIS Christian, « L'image abymée », in *Images Re-vues*, n°2, 2006, *l'Image abimée*.

Consultable sur : <https://imagesrevues.revues.org/304>. Dernière consultation le 05/06/2017.

6 *Idem*.

représentation de la main du peintre sur la toile<sup>1</sup> qui, tout en allégorisant l'acte de peindre, instaure une mise en abyme aporistique. En effet, dans ce cas, le jeu consiste à se demander si le tableau est peint ou si c'est la main qui semble le peindre qui le peint effectivement. Une dernière forme de mise en abyme aporistique peut représenter l'atelier du peintre ou un tableau peint dans l'atelier du peintre. Ce type de représentations est assez fréquent dans la tradition. Avec son *Portrait d'un artiste*, Géricault peint un peintre dans son atelier, s'inscrivant ainsi dans la tradition d'une certaine peinture hollandaise de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. De même, Courbet élabore une double mise en abyme dans son *Atelier du peintre*, puisqu'il se représente dans l'atelier dans lequel il a vraisemblablement réalisé ce tableau, en train de peindre ce qui est un tableau-dans-le-tableau. En plus de la main de l'artiste ou de la représentation de l'atelier comme métaphorisation du peintre sur la toile, nous pourrions ajouter les objets du peintre, tels la palette ou les pinceaux, qui sont aussi, effectivement, des prolongements métonymiques directs de l'artiste. Ces accessoires sont donc capables d'incarner la présence du peintre dans son tableau, ce qui crée, dès lors, le même type de mise en abyme. De la même manière, il est possible de déceler des formes discrètes de mise en abyme à travers des représentations métaphoriques du tableau, comme peuvent l'être les représentations de fenêtres. Les objets métaphoriques que deviennent le pinceau ou la fenêtre peuvent effectivement être compris comme des signes de mise en abyme, dans le sens où Lucien Dällenbach explicite la conception de la mise en abyme de Jean Ricardou dans son ouvrage *Le nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. Il l'interprète comme « l'existence de quelque chose qui *ressemble à, répète ou métaphorise* quelque autre chose »<sup>3</sup>. Considérée comme trop large par Lucien Dällenbach, cette approche de la dimension « métaphorique » nous semble néanmoins digne d'intérêt.

Outre les trois types de mises en abyme s'appuyant sur la forme et qui sont, comme nous l'avons dit, les trois facettes d'une même pratique, Lucien Dällenbach, puis Anne-Claire Gignoux, distinguent, pour la littérature, cinq mises en abyme différentes susceptibles d'être exploitées dans notre étude. Nous tenterons de voir, par

---

1 *Idem*. Christian Dubois évoque, pour illustrer son propos, la peinture flamande avec *La Vierge à la soupe au lait* de Gérard David ou le *Portrait d'un jeune étudiant* de Jan Van Sorel.

2 GEORGEL Pierre, *op. cit.*, p. 141.

3 DÄLLENBACH Lucien, *op. cit.*, p. 204.

la suite, dans quelle mesure ces caractéristiques peuvent se retrouver dans le domaine pictural. Ces cinq catégories de mise en abyme prennent en compte la nature de l'élément réfléchi, indépendamment de la forme. Ainsi, la mise en abyme pourra être fictionnelle si elle repose sur une « mise en abyme de l'énoncé ». Il s'agit de refléter, dans une histoire incluse, la dimension référentielle de l'histoire première.

Ensuite, la « mise en abyme énonciative » met en scène un des éléments de l'énonciation de l'œuvre première, qui peut être le producteur ou le récepteur. D'autre part, la mise en « abyme métatextuelle » est explicitée comme une mise en abyme du code. Enfin, la mise en abyme « transcendantale » propose une métaphore de la réalité première du texte<sup>1</sup>.

De cette caractérisation relative à la mise en abyme telle qu'elle est pratiquée en littérature, nous pouvons adapter quatre de ces catégories à la peinture. Dans ce sens, la mise en abyme picturale sera une « mise en abyme de l'énoncé », dans la mesure où ce qui est inclus reflète ce que présente le tableau incluant. Elle sera ensuite « mise en abyme énonciative » s'il s'instaure un jeu avec l'énonciation, c'est-à-dire avec le peintre ou le spectateur. Un tableau représentant un spectateur devant un tableau serait, par exemple, une forme de mise en abyme picturale de l'énonciation. La mise en abyme pourra aussi être métapicturale, en correspondance avec la version métatextuelle, dans la mesure où l'élément réflexif ne refléterait pas l'histoire de l'œuvre incluant, mais son « code ». Enfin, la mise en abyme picturale sera qualifiée de transcendantale si, par ce biais, sont intégrés dans une œuvre, des éléments qui métaphorisent cette œuvre.

Pour caractériser de cette manière une mise en abyme, il est nécessaire - contrairement à ce qui peut se faire avec la triade formelle évoquée précédemment - de rentrer précisément dans chaque œuvre. Cette catégorisation relève du sens et de l'effet de chaque mise en abyme particulière ; elle devra pour cela être repérée et reconnue formellement selon la typologie triple de mise en abyme simple, infinie ou aporistique, pour ensuite être analysée et interprétée afin d'établir sa finalité et son sens.

Au terme de ce parcours théorique, à travers lequel nous avons caractérisé les

---

<sup>1</sup> Voir GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 75.

différentes formes de mise en abyme et leurs orientations, nous pouvons évoquer quelques exemples afin d'ancrer ces propos dans la production des peintres auxquels nous consacrons cette étude.

### **6.5. MISE EN ABYME ET MÉTAICONICITÉ CHEZ EQUIPO CRONICA : EXEMPLES CHOISIS.**

Dans l'œuvre d'Equipo Crónica, la mise en abyme est, comme d'autres opérations intericoniques déjà évoquées, une opération clef. Elle se combine d'ailleurs souvent à d'autres types de pratiques. Sa présence importante n'a pas de quoi nous surprendre dans la mesure où les deux artistes ont développé une réflexion sur la production picturale, que la mise en abyme permet de mettre en avant. Leur production est, comme nous le verrons dans la suite de notre travail, portée par un ensemble de réflexions dont certaines sont métaiconiques. Celles-ci se font plus nombreuses, denses et complexes au fil des séries, à travers quatre degrés de réflexions. Nous considérerons par la suite comme métaiconicité de premier degré la réflexion, à travers un tableau ou une série, sur un tableau en particulier. Cette réflexion peut être accompagnée d'une autre sur le contexte de création des deux œuvres mises en relation, comme pour la série *Guernica 69*.

La métaiconicité de second degré serait une réflexion menée à travers la production d'un tableau ou d'une série, sur l'activité des peintres eux-mêmes. Cela renvoie, par exemple, à la série *Autopsia de un oficio*, dans laquelle Manolo Valdés et Rafael Solbes proposent une réflexion sur l'artiste dans son contexte de travail ainsi que sur la mémoire professionnelle.

Le troisième degré de métaiconicité consiste en une réflexion portée par un tableau sur la création dans ses différents aspects : la production, la question du style, le peintre. Enfin, le dernier degré de métaiconicité, celui qui a le moins recours à la mise en abyme chez Equipo Crónica, est la proposition d'une réflexion picturale sur l'histoire de l'art. Ce quatrième degré, amorcé par les trois autres chez les peintres valenciens, culmine avec la série *El billar* que nous étudierons en détail dans notre troisième partie.

Suite à la typologie que nous avons établie à propos de la mise en abyme, il

convient de donner quelques exemples de cette pratique dans l'œuvre d'Equipo Crónica. Il serait ici prématuré d'analyser des tableaux, mais les exemples que nous allons donner ont deux buts. Il s'agit d'abord de montrer la pertinence de la mise en abyme au moment d'étudier l'œuvre d'Equipo Crónica. Ce procédé est effectivement récurrent, dans ses différentes dimensions, au sein de la production des peintres valenciens. Le second intérêt consiste à illustrer les propos que nous avons tenus sur la mise en abyme, afin que chaque variante soit clairement établie. Cette méthode permettra de fixer les concepts et, partant, de les réutiliser par la suite.

Avant tout, la mise en abyme est présente dans l'œuvre des peintres valenciens à travers *Les Ménines*, que nous venons d'évoquer à plusieurs reprises pour illustrer ce phénomène. On retrouve ce tableau dans sa dimension explicitement spéculaire à dix reprises dans les créations d'Equipo Crónica au cours des années 1969 et 1970. En premier lieu, c'est donc à travers différents recours au tableau de Vélasquez qu'apparaît, dans le processus créatif d'Equipo Crónica, la mise en abyme.

Pour reprendre la typologie établie précédemment, considérons, toujours à travers le filtre des *Ménines* chez Equipo Crónica, la réflexion simple et le tableau-dans-le-tableau. Ce type de mise en abyme est tangible, notamment dans le tableau *El recinte II*<sup>1</sup> de 1971, avec trois représentations claires de tableau-dans-le-tableau, qui sont des œuvres d'Antoni Tapiés, de Manolo Millares et de Salvador Dalí. Les deux premiers prennent la place des reproductions de Rubens et Jordaens fixées sur le mur du fond de l'atelier du peintre. Le troisième prend celle du miroir dans lequel sont reflétés, dans le tableau de Vélasquez, le roi et la reine. Sans entrer dans l'analyse, au vu du thème de la série (*Policía y cultura*), il ne fait aucun doute que ces tableaux-dans-le-tableau relèvent ici de la mise en abyme de l'énoncé et correspondent à une pratique métaiconique de premier degré.

De nombreux autres cas de réduplication simple sont présents chez Equipo Crónica, dont certains, plus proches de l'autocitation. Nous pensons à *Dos ruedas de prensa*, de 1976<sup>2</sup>. Ce tableau inclut, dans sa partie inférieure, une reproduction en trompe-l'œil d'un autre tableau d'Equipo Crónica de 1968 : *Rueda de prensa*<sup>3</sup>. Nous

---

1 DALMACE Michèle, *Catálogo razonado...*, op. cit., p. 161.

2 *Ibid.*, p. 317. Voir reproduction en annexe p. 593.

3 *Ibid.*, p. 93. Voir reproduction en annexe p. 593.

constatons ici que le processus se complexifie, dans la mesure où il est fait appel à un tableau préexistant, réalisé par les peintres eux-mêmes (d'où la dimension autocitationnelle), avec lequel le tableau incluant tisse un évident rapport de similitude, révélé notamment par le jeu des titres des deux créations. Nous nous trouvons, ici encore, face à une mise en abyme de l'énoncé intégré à une pratique métaiconique de deuxième degré.

La réflexion à l'infini, pour sa part, est une pratique de mise en abyme moins présente chez Equipo Crónica. Signalons tout de même leur *Homenaje a Magritte* de 1971<sup>1</sup>. Dans cette création, est peinte une toile posée sur un chevalet, qui représente ce même tableau monté sur le même chevalet, qui, à son tour, représente encore ce tableau sur son chevalet, et ainsi de suite<sup>2</sup>. La réduplication, bien que très poussée, n'est toutefois pas infinie ici : elle s'arrête au sixième degré d'inclusion, ce qui induit une réflexion métaiconique complexe, de troisième degré, qui mêle à la fois les enjeux de la réflexion simple et ceux de la réflexion infinie.

Pour ce qui a trait à la mise en abyme aporistique, les exemples sont plus aisés à trouver chez Equipo Crónica. Nous pensons, bien sûr, au tableau *El pez que se muerde la cola* de 1970<sup>3</sup>. Dans ce tableau, Solbes et Valdés prennent la place du roi et de la reine dans le miroir accroché au fond de l'atelier, ce qui constitue un premier degré de mise en abyme inscrit dans une réflexion métaiconique de second degré. Mais l'aporie vient du centre du tableau, où Diego Vélasquez ne s'applique pas à apporter les dernières touches sur la toile qui lui fait face, mais sur la toile même sur laquelle il est représenté. Le tableau semble bien s'être engendré lui-même, et le peintre au sein de ce tableau aussi. Nous voyons bien, à partir de cette première approche, la dimension aporistique d'une telle représentation. Le tableau *El Perro*, de la même année, joue lui aussi avec la mise en abyme aporistique en reprenant un procédé similaire. Les deux peintres sont, cette fois, représentés au premier plan du tableau, munis des accessoires : pot de peinture et pinceaux. Ils viennent d'abandonner leur création, qui n'est autre que celle que nous avons sous les yeux. La réflexion sur l'artiste et sa place appartient, selon ce que nous avons proposé auparavant, à un troisième degré de la métaiconicité. Ce qui est mis en abyme, dans

---

1 *Ibid.*, p. 144.

2 Voir reproduction en annexe p. 594.

3 *Ibid.*, p. 135.

ces deux tableaux, c'est donc l'« énonciation ». Ainsi, les deux peintres, représentés sur le tableau, sont en train de peindre le tableau que nous avons sous les yeux. Une fois encore l'aporie repose sur le doute au sujet de qui peint ce tableau : les « vrais » peintres ou bien ceux représentés au premier plan ?

À mi-chemin entre la mise en abyme aporistique et la métaphorisation du peintre par ses attributs, se trouve le tableau *El pincel mágico*, toujours de 1970<sup>1</sup>. Le pinceau, extension du peintre et reproduit ici en trompe-l'œil (puisque nous pouvons distinguer son ombre sur le tableau), déconstruit une reproduction modifiée d'une des versions des *Ménines* de Picasso. Il découvre un ciel bleu parsemé de quelques nuages qui rappelle celui que nous avons évoqué à propos de *Homenaje a Magritte*.

Le pinceau (ou d'autres attributs du peintre), tenu par la main de l'artiste est aussi d'une importance majeure dans le tableau *Trayectoria de una imagen*<sup>2</sup> de 1975, qui met en abyme sous forme de tableau-dans-le-tableau, douze reprises différentes des *Ménines* par Equipo Crónica. Sur chacune vient se superposer une main empruntée à un artiste (Giorgio de Chirico, Jacques Monory, Pablo Picasso, Giuseppe Arcimboldo, etc.) qui semble être à l'origine des différentes représentations que nous avons sous les yeux. La représentation de douze de leurs créations particulièrement révélatrices de leur langage pictural dans un même tableau ainsi que le jeu avec les mains caractéristiques de différents artistes reconnus, nous permettent d'affirmer que nous sommes bien confrontés à une mise en abyme métapicturale de quatrième degré, dans la mesure où ce tableau fournit, de toute évidence, une réflexion sur la création ainsi que sur les codes et les langages picturaux des grands maîtres de l'histoire de l'art.

Les outils et attributs du peintre sont manipulés par les artistes dans *El sublime acto de la creación*, de 1970<sup>3</sup>. Dans cette œuvre, Rafael Solbes et Manolo Valdés se sont représentés dans leur atelier en train de peindre et de préparer leur matériel, entourés de nombreuses autocitations (tableaux-dans-le-tableau). Nous retrouvons, par conséquent, l'importance de l'atelier de l'artiste comme espace de la mise en abyme.

Pour finir, évoquons la question de la fenêtre comme métaphore du tableau, en

---

1 *Ibid.*, p. 134

2 *Ibid.*, p. 310

3 *Ibid.*, p. 131

prenant l'exemple de *El bobo de Coria*, de 1970<sup>1</sup>. L'assimilation entre fenêtre et tableau est ici troublante. Confronté à cette toile, le spectateur s'interroge un long moment sur la nature de ce qu'il voit au fond de la pièce. Le personnage représenté est le *Philippe IV à cheval* de Vélasquez, symétriquement inversé par rapport à l'original. Le spectateur considère donc, à juste titre et dans un premier temps, qu'il a affaire à un tableau-dans-le-tableau. Cependant, à y regarder de plus près, on se rend compte que l'encadrement n'est pas celui d'un tableau, mais d'une fenêtre. Ceci est confirmé par le rideau bleu quelque peu abaissé qui occupe la partie supérieure de cette incise. L'image est saisissante et les Valenciens jouent ici clairement avec l'assimilation picturale entre tableau et fenêtre. Tout en permettant de marquer ce que nous pourrions alors envisager d'appeler « citation » malgré l'inversement, ce jeu permet une incursion du côté de la mise en abyme transcendantale, dans la mesure où la fenêtre métaphorise le tableau.

Nous venons de le constater : la mise en abyme est une pratique essentielle chez Equipo Crónica et toutes ses variantes sont incarnées dans leur création. Il ne s'agit bien sûr, à ce stade de notre travail, que d'exemples choisis qui n'épuisent évidemment pas toute la création d'Equipo Crónica. Pour bien rendre compte de l'étendue de ce recours chez Solbes et Valdés, nous pouvons affirmer encore qu'il est massivement présent, par exemple dans les séries *Ver y hacer pintura* ou encore *La trama*.

Par la suite, nous prendrons soin de mettre en évidence cette pratique dans les tableaux que nous étudierons, de la même façon que nous le ferons pour les autres pratiques intericoniques. Pour chaque analyse de tableau il conviendra, à partir du travail que nous venons d'effectuer, de caractériser les pratiques intericoniques utilisées par les peintres. Ces pratiques (citation, mise en abyme, etc.) devront être, dans un premier temps, clairement identifiées. À partir de cela, chaque opération sera précisément caractérisée (il s'agira, par exemple, d'établir à quel type de mise en abyme nous avons affaire), afin d'en dégager toute la signification dans son contexte particulier. Il sera aussi nécessaire de mettre en écho les différentes opérations qui se côtoient dans une toile. De même, nous les confronterons inévitablement à l'ensemble

---

1 *Ibid.*, p. 135. Voir reproduction en annexe p. 594.



des autres éléments qui concourent à la construction d'un tableau.

Par ce travail d'analyse, nous établirons les fréquences d'apparition de chaque pratique, selon les périodes. Cela nous conduira à émettre des hypothèses sur le sens de ces recours intericoniques. L'objectif est de mettre en lumière les liens entre les thèmes abordés, les procédés picturaux employés, et le contexte historique dans lequel s'est développé l'œuvre d'Equipo Crónica.

**DEUXIÈME PARTIE :**

**CHRONIQUE ET NARRATION.  
L'ŒUVRE D'EQUIPO CRÓNICA À LA  
LUMIÈRE DE L'INTERICONICITÉ ET  
DU CONTEXTE DE CRÉATION**

# CHAPITRE PREMIER :

## EQUIPO CRÓNICA, LA QUESTION DU COURANT PICTURAL

### 1.1. LE « POP ART » EN ESPAGNE

#### 1.1.1. Equipo Crónica, artistes « Pop »?

La question que nous nous posons ici semble à priori anodine et la réponse serait plutôt évidente : Equipo Crónica s'inscrit dans le courant artistique du « Pop Art ». Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à regarder les différentes expositions consacrées au Pop Art qui ont pu se tenir en Espagne, entre 2004 et 2007, pour lesquelles Equipo Crónica constituait un élément central de la sélection. Nous pensons, en premier lieu, à l'exposition *El Pop español. Los años sesenta, el tiempo reencontrado*<sup>1</sup>, qui s'est tenue au Musée d'Art Contemporain Esteban Vicente de Segovie, du 21 septembre 2004 au 9 janvier 2005. Cette exposition regroupait des œuvres de Salvador Dalí, Eduardo Arroyo, Juan Genovés, Luís Gordillo, Darío Villalba et Equipo Crónica. Évoquons également l'exposition intitulée *La mirada crítica del pop*<sup>2</sup> consacrée à Eduardo Arroyo, Equipo Crónica et Equipo Realidad, qui eut lieu à l'Université de Saragosse du 16 mars au 16 mai 2006. Enfin, l'exposition *El pop art en la colección del IVAM*<sup>3</sup> organisée par l'Institut Valencien d'Art Moderne du 15 mars au 27 mai 2007. Cette dernière exposition n'était pas consacrée uniquement aux artistes espagnols. Elle présentait des œuvres de Richard Hamilton, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Gilles Aillaud, Valerio Adami, Equipo Realidad, ou, pour ce qui nous intéresse ici plus précisément, Equipo Crónica.

Ces trois expositions récentes et leur intitulé incluent, nous le voyons, la

---

1 CALVO SERRALLER Francisco, LÓPEZ MONDÉJAR Publio, SÁNCHEZ VIDAL Agustín, *El Pop español. Los años sesenta, el tiempo reencontrado*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 21/09/2004 - 09/01/2005, catalogue d'exposition, Segovia, ed. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004.

2 LOMBA SERRANO Concepción (dir.), *La mirada crítica del pop. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Equipo Realidad*, paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 16/03 - 16/05/2006, catalogue d'exposition, Zaragoza, ed. Universidad de Zaragoza, 2006.

3 JEFFET William, CÍSCAR Consuelo (dir.), *El pop art en la colección del IVAM*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 15/03 - 27/05/2007, catalogue d'exposition, Valencia, IVAM, 2007.

création d'Equipo Crónica dans le mouvement du « Pop art », qu'il soit envisagé de manière globale, internationale, ou de manière plus précise, avec la notion de « Pop espagnol ». Les deux premières expositions se concentrent effectivement sur des artistes de nationalité espagnole, ce qui les conduit à ne pas employer le terme générique de « Pop Art » mais à préciser, dans les deux cas, leur objet d'étude : le « Pop espagnol ». Le caractère « Pop » des artistes exposés ne fait donc, apparemment, aucun doute. Cependant, la précision offerte par l'adjectif « espagnol » nous présente deux possibilités. Soit il s'agit d'une simple précision géographique visant à contextualiser un art semblable au courant « Pop » international, créé non pas en Europe, mais dans le contexte particulier de l'Espagne des années soixante. Soit cette mention vise à induire l'idée d'une variante « ibérique » du « Pop Art », créant ainsi un mouvement parallèle et spécifique, doté de caractéristiques propres. Il s'agirait ainsi de distinguer le « Pop Art » qui se fait en Espagne du « Pop Art » nord-américain, lui-même souvent différencié du « Pop » britannique. L'un des objectifs de ce chapitre est de tenter de résoudre ce premier problème.

Dans le catalogue de l'exposition *El pop art en la colección del IVAM*, Consuela Císcar Casabán évoque l'apparition, aux États-Unis, dans les années soixante, d'une génération d'artistes souhaitant rompre avec les modèles du passé, entendons par là l'art abstrait et non figuratif<sup>1</sup>. Nous pouvons affirmer qu'il en va de même avec des artistes mis en avant dans les expositions de « Pop Art » espagnol comme Eduardo Arroyo, Juan Genovés, les membres de l'Equipo Realidad ou ceux de l'Equipo Crónica. Le recours à un art figuratif marque, en effet, une rupture avec la génération précédente qui pratiquait le surréalisme, l'art abstrait ou l'informalisme. Ce nouvel art figuratif utilise des images semblables à celles des artistes pop américains ou britanniques, c'est-à-dire des images empruntées essentiellement aux mass-média. Ricardo Marín Viadel remarque que ce recours aux images préexistantes déjà largement diffusées est à l'origine de la classification de la peinture d'Equipo Crónica dans le courant « Pop »<sup>2</sup>. Nous pouvons d'ailleurs reproduire les mots de l'Equipo Crónica qui affirmait, en 1971, que :

En líneas generales, [*nuestra pintura*] está más cerca del « pop » muy *sui generis*,

---

1 CÍSCAR Consuelo, « Arte, sociedad e iconos », in JEFFET William, CÍSCAR Consuelo, *op. cit.*, p. 10.

2 MARÍN VIADEL RICARDO, *Equipo Crónica, Tesis de licenciatura, op.cit.*, p. 138.

muy de aquí, muy subdesarrollado si quieres, es decir la manipulación de la imagen de forma popular, cotidiana, Se ha hablado de figuración narrativa, de informalismo, pero el arte « pop » abarca una gran cantidad de pequeñas subdivisiones en las que podemos estar incluidos<sup>1</sup>.

L'esthétique « Pop Art » a donc une place importante dans la création d'Equipo Crónica, dès les premières années. Ils ont commencé par découvrir cet art de manière interposée, en entrant en contact avec l'œuvre de Andy Warhol et de Roy Lichtenstein. Dans un entretien avec Clare Carolín, reproduit dans le catalogue de l'exposition *El Pop Art en la colección del IVAM*<sup>2</sup>, Tomás Llorens, un critique très lié à Rafael Solbes et Manolo Valdés dès les premiers pas de l'Equipo Crónica, reconnaît que deux éléments de la production de Warhol et Lichtenstein les attiraient particulièrement. Il s'agit de la volonté de réalisme pour rendre compte des expériences culturelles ainsi que de la conscience du contexte culturel dans lequel s'inscrivait leur production<sup>3</sup>. Tomás Llorens affirme que cette conscience est cependant plus présente dans le « Pop » britannique que dans le « Pop » américain et que, s'ils ont apprécié les travaux de Lichtenstein ou de Warhol<sup>4</sup>, Ron Kitaj fut pour eux plus important encore. Il affirme que le travail de l'Equipo Crónica ou de l'Equipo Realidad était idéologiquement très proche de la tendance objective et réaliste, incarnée par cet artiste américain qui a passé une grande partie de sa vie au Royaume Uni et qui a fortement influencé le « Pop Art » britannique. Ne peut-on pas, en effet, rapprocher des œuvres comme *Do you know the country*, 1962, de Ron Kitaj et *Marines*<sup>5</sup>, 1965, d'Equipo Crónica ? Les deux œuvres ont en commun une esthétique novatrice, compartimentée, une caractéristique propre au « Pop Art ». L'œuvre de Kitaj possède un aspect « collage » important et des couleurs vives, elles aussi typiques de ce courant des années soixante. Celle des artistes espagnols est fondée sur une photo de presse, reproduite en noir et blanc. Ils jouent ici avec le cadrage qui souligne la mitrailleuse automatique, un objet déjà fondamental dans le tableau de Kitaj.

1 BALIBREA J.M, « Entrevista a Equipo Crónica », *Boletín del colegio Mayor Pío XII*, Valence, 1971. Cité par MARÍN VIADEL Ricardo, *op. cit.* p. 138 et 191.

2 CAROLIN Clare, « La pintura en el fin del mundo », in JEFFET William, CÍSCAR Consuelo, *op. cit.*, p. 75.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 86, Manolo Valdés affirme : « Warhol y Lichtenstein nos mostraban una manera de hacer que nos venía bien ».

5 EQUIPO CRÓNICA, *Marines*, acrylique sur toile, 140 x 200 cm, 1965, localisation inconnue, in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo...*, *op.cit.*, p. 46.

À ce stade, la filiation « Pop », en particulier dans sa version britannique, de l'Equipo Crónica, est acceptable et justifiée.

Cependant, dans la suite de cet entretien, Tomás Llorens développe sa pensée en indiquant ce qui, selon lui, distingue Solbes et Valdés de l'œuvre « Pop » de Warhol. Il indique que « la obra de Warhol no es programáticamente realista, al menos no de la forma en que lo es la obra de Estampa popular o de Equipo Crónica ». Il ajoute : « frente a la de Equipo Crónica y la de Equipo Realidad, la postura de Warhol es siempre muy subjetiva »<sup>1</sup>. Une dernière remarque de Tomás Llorens vient élargir la brèche qu'il ouvre entre le pop américain et Equipo Crónica. Il affirme encore, dans cet entretien : « No creo que haya una postura programática en Warhol al respecto de los temas políticos, aunque obras parecen tener temas políticos. Son, más que nada, experimentos »<sup>2</sup>. Pour s'en convaincre, il nous suffit d'observer les portraits d'hommes politiques qu'il a réalisés. De Lénine à Mao, en passant par Kennedy, c'est plus l'image en elle-même qui semble inspirer l'artiste que l'homme et ce qu'il incarne dans sa dimension politique.

Au-delà des différences d'approche entre Warhol et Equipo Crónica sur le caractère subjectif de la création et sa dimension politique, ces paroles mettent aussi en avant une certaine « légèreté » du « Pop Art » américain à travers l'artiste qui l'incarne le mieux. En effet, à deux reprises dans la bouche de Tomás Llorens le terme « programático » pour affirmer que les œuvres « Pop Art » américaines ne répondent pas à une approche « programmatique », c'est-à-dire réellement définie à l'avance. Dans cette optique, nous la percevons plus comme une série d'expérimentations qui ont donné les résultats que nous connaissons, sans que cela soit réellement prémédité. En creux, cela permet de mettre l'accent sur la démarche de l'Equipo Crónica, axée sur l'objectivité et la réflexion politico-sociale.

Ricardo Marín Viadel insiste, lui aussi, sur les éléments qui permettent de rattacher la création d'Equipo Crónica au « Pop Art », tout en la différenciant de ce courant. Il émet ainsi l'idée que la « syntaxe » des œuvres de Solbes et Valdés est typiquement « Pop Art », qu'elle utilise des mécanismes visuels similaires. Par son « épiderme », l'œuvre d'Equipo Crónica peut donc être considérée comme relevant du « Pop Art ». Cependant, il insiste sur le fait que « para el Equipo Crónica, la crítica

---

1 CAROLIN Clare, « art.cit », p. 75.

2 *Ibid.*, p. 76.

implicita en la obra « pop » es una crítica de orden psicológico mientras que la suya quieren que lo sea de orden sociológico »<sup>1</sup>. Les liens d'Equipo Crónica avec le « Pop Art » sont donc essentiellement formels. Cela explique pourquoi leurs tableaux sont, le plus souvent, considérés comme relevant de l'esthétique « Pop » : leur langage plastique est le même que celui des artistes « Pop » américains et britanniques. Mais cette parenté avec le « Pop Art » s'arrête au plan de l'esthétique. Le « Pop Art » n'est, pour Equipo Crónica -mais aussi pour Equipo Realidad, Eduardo Arroyo ou encore Juan Genovés- comme l'affirme María García Yelo dans le catalogue de l'exposition *El Pop español*, qu'un instrument qui permet d'arriver à un style particulier, centré autour de connotations politiques<sup>2</sup>, un « Pop » précisément « espagnol ».

Pour mieux cerner ce que pourrait être un « Pop Art espagnol », il nous faut donc à présent réfléchir plus profondément sur le « Pop Art », revenir sur ses origines et analyser ses principales caractéristiques, afin de savoir si, précisément, le travail d'Equipo Crónica s'inscrit dans le courant « Pop Art », dans sa variante espagnole ou dans un courant parallèle. Car la réponse de Manolo Valdés à une telle question, en 2007, est intéressante. Lorsqu'on lui demande s'il considère pertinent le classement des tableaux d'Equipo Crónica dans le mouvement « Pop Art », il répond :

Todavía no lo sé. [...] « nos fascinó todo, las series, las repeticiones, los materiales, las serigrafías. Todo era increíblemente estimulante. El pop cautivó nuestra imaginación y estimuló nuestro sentido social: queríamos aprovechar todas esas imágenes que el pop art nos había enseñado a utilizar -las de los medios de comunicación, las de las noticias- y darles un contenido, agregarles la dimensión social que el pop ignoraba<sup>3</sup>.

Il apparaît ici clairement que le « Pop Art » a influencé Rafael Solbes et Manolo Valdés dans leur processus créatif. Les points communs avec le « Pop » sont mis en valeur, mais les différences le sont également. Ainsi, la question de savoir si Equipo Crónica est un groupe d'artistes « Pop Art », un groupe d'artistes « de Pop espagnol » ou s'ils appartiennent à un autre courant est, à ce stade, encore difficile à trancher, car la question de savoir ce que peut englober le mouvement « Pop » lui-même n'est pas encore résolue. Dès lors, il faut nous y intéresser de plus près.

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *op. cit.*, p. 138.

2 GARCÍA YELO María, « Biografías » in *El pop español...*, *op. cit.*, p. 166.

3 CAROLIN Clare, « art. cit. », p. 86.

### 1.1.2. Le « Pop Art », origines et caractéristiques.

Pour savoir s'il a pu exister un « Pop Art » ibérique, il est nécessaire de remonter aux origines mêmes du « Pop Art ». Dans son article intitulé « Arte, sociedad e iconos » (titre qui est un beau résumé de ce qu'est le Pop Art), Consuelo Císcar Casabán en rappelle la naissance<sup>1</sup>. C'est bien en Angleterre, et non aux États-Unis, que les premiers symptômes d'un art « Pop » sont apparus, à la fin des années 50. Tout le monde s'accorde à dire que le terme « Pop Art » fut employé pour la première fois en 1962 par le critique britannique Lawrence Alloway à propos d'un nouveau type d'art pictural réalisé par de jeunes artistes qui intégraient à leurs créations des images dites « populaires ». Ces images, intégrées aux œuvres d'art, sont essentiellement prélevées dans les mass-média (journaux, revues, publicité) et sont, selon Consuelo Císcar, le résultat d'un style de vie, la manifestation d'une culture « Pop », « caracterizada -*précise-t-elle*- por las nuevas tecnologías, la democracia, la moda y el consumo, donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie »<sup>2</sup>. Le « Pop Art » est donc le résultat de changements dans la société, marquée par la démocratie, la technologie et la consommation. Il conviendra de s'interroger, le moment venu, sur l'ampleur de ces changements dans l'Espagne des années 60, et donc, l'adéquation du « Pop art » à ce contexte particulier.

Le « Pop » américain, qui a rapidement attiré vers lui tous les regards au point de devenir, pratiquement, la seule référence lorsque l'on parle de « Pop Art », joue essentiellement avec les limites de l'art, la frontière entre les mass-media et le monde de la culture. Jaime Brihuega affirme, à propos du « Pop Art » américain, que :

Su apropiación de la cultura icónica de las masas que satura las afueras del arte surge, sobre todo, del apetito de experimentar una sensación inédita y culturalmente incorrecta<sup>3</sup>.

Le Pop Art est une appropriation, par le monde de l'art, des images qui saturent le monde contemporain. Santiago Olmo précise le contexte et les conditions de cette appropriation. Il apparaît que le « Pop Art » américain, bien qu'il s'approprie les icônes de la société de consommation, ses produits, ses images, ses figures, ne les analyse pas. Il se contente de se les approprier en les faisant passer de l'univers

---

1 CÍSCAR Consuelo, « art. cit. », p. 10.

2 *Idem*.

3 BRIHUEGA Jaime, « Meditaciones ante una pared despellejada », in LOMBA SERRANO Concepción, *La mirada crítica del pop...*, op. cit., p. 38.



quotidien à celui de l'art, à la toile, à la « haute culture », sans qu'il y ait une quelconque réflexion critique sur cette société<sup>1</sup>. La plupart des critiques et historiens de l'art s'accordent sur ce point. Certains y voient une manière d'encenser cette nouvelle société en développement. Dans cette optique, la dimension subversive de cet art réside donc, plutôt, dans son opposition à l'art exclusivement abstrait des générations précédentes, ainsi que dans le fait de faire accéder au statut d'œuvre d'art des images et des éléments triviaux de la société contemporaine. Cependant, malgré ces éléments, il semble qu'il n'y ait pas de critères très précis permettant d'unifier, sur le plan stylistique ou conceptuel, les productions des artistes considérés comme appartenant au courant du « Pop Art », notamment pour la première génération d'artistes nord-américains<sup>2</sup>. Pour Santiago Olmo, cette diversité fait du « Pop Art » une nébuleuse dans laquelle pourraient s'inscrire des artistes provenant de traditions et de contextes fort différents<sup>3</sup>. Le point commun à tous les artistes « Pop » de la première génération est bien une rupture iconique avec l'art pratiqué jusqu'alors. Chez Jasper Johns, elle se manifeste en grande partie par ses travaux sur le drapeau américain ; chez Lichtenstein, par ses œuvres sur les *comics*, par les éléments empruntés à la société de consommation chez Warhol ou par le recours à l'esthétique collagiste et à la sérigraphie pour Rauschenberg<sup>4</sup>.

Comme nous le voyons, l'artiste américain Robert Rauschenberg, bien que qualifié de « Neodada », était aussi un des précurseurs du « Pop Art », notamment car il fut l'un des premiers à sérigraphier des images photographiques sur ses toiles. Il considérait que sa production se trouvait à la frontière entre l'art et la vie<sup>5</sup>, idée que l'on a déjà développée à propos du « Pop Art ». Ce travail, à la frontière entre deux mondes, les a rapprochés sur un plan purement plastique, semble-t-il, dans un premier temps. Mais, au-delà de la dimension plastique, Adorno ou Mamiya considéraient que le « Pop » était incapable de se positionner politiquement et socialement<sup>6</sup>. Il légitimait plutôt la société de consommation en recréant ses mécanismes et en se les

---

1 OLMO Santiago, « Una fiesta melancólica », in JEFFET William, CÍSCAR Consuelo, *El pop art en la colección...*, op. cit., p. 44-45.

2 *Ibid.*, p. 45.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 JEFFET William, « El pop en la colección del IVAM », in JEFFET William, CÍSCAR Consuelo, *El pop art en la colección...*, op. cit., p. 20.

6 ADORNO Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Tres Cantos, 2004 ; MAMIYA Christin, *Pop Art and Consumer Culture: American Supermarket*. Austin, University of Texas Press, 1992, p. 160.

appropriant.

Les deux tendances « originelles » du « Pop Art », britannique et nord-américain, ont en commun un langage fondé sur les images produites ou diffusées par les mass-media, la publicité, la photographie et le cinéma. Cela conduit à un art qui coïncide parfaitement avec la société dite « de consommation », qui lui offre ses images. Ces éléments poussent Concha Lomba Serrano à parler, à propos des œuvres de Lichtenstein, Rauschenberg et Warhol, pour le versant nord-américain, ou Paolizzi et Hamilton pour le versant britannique, d'un art « rabiosamente actual e iconoclasta »<sup>1</sup>. Un art « iconoclaste » puisqu'il fait entrer dans les sphères de la « haute culture » des éléments produits et normalement réservés à la « culture de masse ». Ces deux concepts que sont la « haute culture » et la « culture de masse » prennent tout leur sens avec la pratique artistique de ces artistes *pionniers*, qui attachent un soin tout particulier à les entremêler. Il convient toutefois de faire apparaître une différence largement reconnue entre le « pop » britannique et le « pop » américain. Ce dernier, essentiellement axé sur la société de consommation, sur *l'american way of live*, ne possède aucune dimension critique, alors que le premier, le « Pop Art » britannique, est reconnu pour un engagement politique plus important, notamment à travers les productions de Colin Self ou de Richard Hamilton<sup>2</sup>.

Les différences thématiques qui se font jour avec la variante britannique met en lumière un lien entre l'endroit géographique où se développe le « Pop Art » et son contenu. Plus précisément, pour William Jeffet :

El pop art fue un nexo entre diferentes grupos y posturas críticas que tomaron como punto de partida el empleo de imágenes populares de consumo masivo y que variaban bastante según su contexto geográfico y cultural<sup>3</sup>.

Le contexte culturel et géographique est à l'origine de trois grands courants : le « Pop » nord-américain, le britannique et le « Pop » européen. Les historiens de l'art différencient un courant « Pop » européen du « Pop Art » britannique, celui-ci étant antérieur, chronologiquement, à celui-là.

---

1 LOMBA SERRANO Concepción, « La mirada crítica del pop español. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad », in LOMBA SERRANO Concepción, *La mirada crítica del pop...*, op. cit., p. 11.

2 LIVINGSTONE Marco (dir.), *British pop*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 17/10/2005 – 12/02/2006, catalogue d'exposition, Bilbao, ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, p. 21.

3 JEFFET William, « art. cit. », p. 17.

Pour Francisco Calvo Serraller, le « Pop » européen est « más pictoricista » que son homologue nord-américain. Entendons par là qu'il entre moins en rupture avec la facture manuelle de l'œuvre d'art<sup>1</sup>. Il le considère aussi moins homogène et plus radical que la version nord-américaine. Malgré ces différences, c'est bien de « Pop Art » qu'il qualifie cet art européen formellement redevable des œuvres de Warhol, Lichtenstein ou Jasper Johns.

Dans un certain nombre d'ouvrages, nous trouvons des partisans d'une approche « large » du concept de « Pop Art ». Dans cette optique, il est considéré comme une tendance générale et internationale qui comporte de nombreuses variantes géographiques, mais une certaine unité formelle. Bénéficiant du recul vis-à-vis de cette époque qui a vu naître et se développer le « Pop Art » en Angleterre, aux États-Unis, puis en Europe, Santiago Olmo affirme que :

la mirada sobre el pop debería ser cada vez más abierta y menos restrictiva con respecto a lo que se considera pop y lo que no. [...] Sin duda, no se trata de confundir todo aquello que tenga tintes antropológicos, iconos del consumo, narrativas políticas o análisis social con el pop. Pero el pop tiende a diluirse en cada uno de los contextos o territorios conquistados<sup>2</sup>.

Cette idée de l'adaptation du « Pop Art » au territoire et au contexte où il se développe se retrouve chez Concha Lomba Serrano, pour qui l'appropriation d'une nouvelle esthétique par les artistes européens ne pouvait aller de pair avec l'abandon de convictions sociales et politiques. Ces artistes ont donc combiné leur discours idéologique à cette nouvelle esthétique, à la différence des artistes américains. Cela ne crée cependant pas une dichotomie entre le pop américain et le pop européen car, pour elle, le « Pop Art » n'est pas un style figé, mais plutôt une esthétique qui a donné lieu à différentes interprétations<sup>3</sup>.

William Jeffet va encore plus loin. Il considère, pour sa part, le « Pop Art » comme une « tendance » qui peut être divisée en plusieurs catégories : le nouveau réalisme, la figuration narrative, le réalisme critique ou le post-pop<sup>4</sup>.

Le « Pop Art » est, selon les affirmations précédentes, une « nébuleuse » qui comporte de nombreuses variantes et tendances. Le lien entre celles-ci, nous l'avons

---

1 CALVO SERRALLER Francisco, « Quinteto popular español », in CALVO SERRALLER Francisco, LÓPEZ MONDÉJAR Publio, SÁNCHEZ VIDAL Agustín, *El Pop español. Los años sesenta, ...*, op. cit., p. 26.

2 OLMO Santiago, « art. cit. », p. 50.

3 LOMBA SERRANO Concepción, « art. cit. », p. 12.

4 JEFFET William, « art. cit. », p. 17.

compris, est essentiellement stylistique.

D'autres critiques, *a contrario*, s'appuient sur des critères différents pour définir le « Pop Art ». Simón Marchán Fiz, par exemple, le distingue du « Réalisme critique » en mettant justement en avant l'absence d'une posture critique du « Pop Art »<sup>1</sup>.

Il s'agit là d'un problème épineux au moment d'étudier le « Pop Art » : devons-nous considérer que nous sommes face à un mouvement ample, à envisager essentiellement d'un point de vue esthétique, ou à un phénomène pictural précis dont il faudrait circonscrire l'appellation à cet art nord-américain produit dans les années soixante par Warhol, Jasper Johns, Rosenquist, Lichtenstein, etc.?

Cette seconde interprétation semble être préférée par les membres de l'Equipo Crónica qui affirmaient, dans un entretien avec Ricardo Marín Viadel, en 1980 :

nos interesaron fundamentalmente estos pintores franceses, Arroyo, Aillaud, ... y el pop, si es que se puede hablar de un pop inglés en pintores como Kitaj, Hamilton, Joe Tilson, unos pintores que fueron, quizás, los primeros artistas pop. Después vino la oleada de los grandes pintores americanos que invadieron europa, que triunfaron y obnubilaron todo.<sup>2</sup>

Dans ces phrases, il apparaît qu'ils ne considèrent pas Arroyo, Aillaud et les peintres parisiens comme des artistes « Pop ». Nous verrons effectivement qu'il sont plutôt à rattacher à la Figuration Narrative. Ici, Equipo Crónica interroge même la notion de « Pop » britannique, lorsqu'il est dit : « si es que se puede hablar de un pop inglés ». Ainsi, le « Pop Art » est bien, essentiellement, cet art nord-américain.

Après avoir défini ce que l'on pouvait entendre par « Pop Art », la naissance de ce mouvement et l'interprétation qu'ont pu en faire, avec du recul, les membres de l'Equipo Crónica, analysons à présent l'apparition et la percée de ce courant en Espagne.

Valeriano Bozal considère que le point d'entrée du « Pop Art » en Espagne est l'exposition d'Eduardo Arroyo a la Galerie Biosca de Madrid en 1963<sup>3</sup>. Bien qu'il ne considère pas Eduardo Arroyo comme un artiste « Pop » au sens strict, les œuvres

1 MARCHÁN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid, Akal, Tres Cantos, 1994, p. 48 et p. 73.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, Interview d'Equipo Crónica réalisée par l'auteur le 24/06/1980, *in op. cit.*, p. 68.

3 BOZAL Valeriano, « La política de la pintura / la pintura de la política », *in LOMBA SERRANO Concepción, La mirada crítica del pop..., op. cit.*, p. 11.

présentées lors de cette exposition comportent des traits caractéristiques du « Pop Art ». C'est donc par un artiste espagnol exilé en France qu'entre le « Pop Art » dans la Péninsule. En réalité, plutôt que d'y voir l'arrivée du « Pop Art », il faudrait parler de celle de l'« esthétique Pop », étant donné que Valeriano Bozal lui-même reconnaît qu'Eduardo Arroyo est plus à rattacher à la Figuration Narrative.

Dans l'entretien avec Ricardo Marín Viadel, précédemment mentionné, Solbes et Valdés indiquent qu'après les peintres français (Arroyo, Aillaud), les peintres Anglais (Hamilton, Kitaj), vint le moment où ils prirent connaissance des peintres nord-américains. Ils parlent, à propos de la percée de Warhol, Lichtenstein et Jasper Johns en Espagne, de « colonialismo tremendo »<sup>1</sup>. Ce « Pop Art » américain, ils le découvrirent, dans un premier temps « desde la distancia », à travers le Biennale de Venise de 1964 où Rauschenberg remporte le premier prix, ainsi que pendant leurs différents voyages à Paris<sup>2</sup>. Il faut bien noter une ambivalence dans la réception du « Pop Art » en Espagne, particulièrement chez Solbes et Valdés. L'expression « colonialismo tremendo » est, en ce sens, significative. Ils affirment, en effet, être plus proches du « Pop Art » britannique, bien qu'ils aient les yeux rivés sur Lichtenstein et Warhol qui leur « délivraient » des manières de créer par lesquelles ils étaient fortement attirés<sup>3</sup>. Dans la continuité de ces propos, Concha Lomba Serrano affirme que la majeure partie de la création des artistes « Pop » espagnols a été fortement marquée par la particularité de la création « Pop » européenne, le « Pop britannique » et les tendances développées en France. Cette « particularité » est bien un engagement social et politique que traduisent les créations des premiers artistes « Pop » en Espagne.

Après être remonté aux origines du Pop Art puis avoir abordé les prémisses d'un « Pop Art » espagnol, il convient de nous arrêter sur le contexte espagnol des années 60, étant entendu que le Pop Art est intimement lié au développement de la société de consommation et que cette esthétique prend des formes différentes selon la zone géographique où elle est développée. Cela devra, à la suite de ce que nous

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, Interview d'Equipo Crónica réalisée par l'auteur le 24/06/1980, *in op. cit.*, p. 68

2 CAROLIN Clare, « art.cit », p. 86.

3 *Idem.*

venons de voir, nous conduire à préciser notre approche de l'œuvre d'Equipo Crónica, afin d'établir plus précisément si l'on peut considérer qu'elle relève du « Pop Art » ou non.

### 1.1.3. Espagne : années soixante

Les années cinquante et soixante ont vu se développer, dans le monde occidental, la société dite « de consommation » et ses corolaires, la publicité et les mass-media, qui ont contribué à la naissance de ce que l'on connaît sous le terme « société de l'image ». Comme nous l'avons vu, le « Pop Art » a utilisé la société de consommation, ses excès et ses icônes, et les a fait entrer dans le monde de l'art.

Après les dures années d'autarcie qui ont suivi la Guerre civile<sup>1</sup>, puis la nouvelle reconnaissance internationale de l'Espagne de Franco légitimée par le concordat avec le Vatican le 27/08/1953<sup>2</sup>, la signature d'accords bilatéraux avec les États Unis un mois plus tard<sup>3</sup>, puis l'entrée de l'Espagne à l'ONU en 1955, le pays a pris le train du développement économique. Avec l'aide d'un plan de stabilisation en 1959 dont les conséquences économiques furent rapides<sup>4</sup> et une succession de plans de développement, l'Espagne participe (bien plus modestement que ses voisins) au développement économique du monde occidental, qui a été à l'origine d'importants changements sociaux en quelques années<sup>5</sup>.

Depuis les accords signés avec les États-Unis, qui marquaient le retour de l'Espagne dans le concert des nations, la pénétration nord-américaine dans la société espagnole fut un phénomène non négligeable. Nous avons vu que Manolo Valdés parlait de colonisation « tremenda » pour évoquer la percée, en Espagne, des artistes « Pop Art » américains. William Jeffet affirme lui aussi que les États-Unis ont joué un rôle important dans la culture espagnole à partir de 1952<sup>6</sup>. Nous pouvons penser, sur le plan culturel, au cinéma ainsi qu'aux fameux « comics » nord-américains. William

---

1 BIESCAS FERRER José Antonio et TUÑÓN DE LARA Manuel, *1939-1975 : España bajo la dictadura franquista*, vol. 10, TUÑÓN DE LARA Manuel (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1980, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 265.

3 *Ibid.*, p. 47 et p. 280.

4 BENNASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols*, tome 2, *XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1985, p. 425.

5 CALVO SERRALLER Francisco, « art. cit. », p. 17.

6 JEFFET William, « art. cit », p. 35.

Jeffet va encore au-delà et évoque un implacable processus d'américanisation de la société espagnole, qui passe par les sphères culturelles, mais aussi administratives ou technologiques<sup>1</sup>. L'attitude des artistes considérés « Pop » en Espagne est ambiguë. Manolo Valdés parlait même de « schizophrénie », entre un principe d'attraction vers une culture qui a pu baigner une partie de leur enfance (comme tous les Espagnols de cette génération), l'attraction pour des créations iconoclastes comme celles de Warhol, et le rejet d'un « colonialisme » vécu comme une forme d'impérialisme<sup>2</sup>.

Malgré cette « américanisation » de la société espagnole à partir des années 50 et son développement économique commencé au début des années soixante, l'Espagne n'a pas encore réellement, en 1964-1965, un modèle de société de consommation urbaine. L'Espagne reste un pays en voie de développement<sup>3</sup>. Pour cette raison, le « Pop Art » dérivé du modèle américain ne prend pas de manière très significative en Espagne dans les années soixante, car les sociétés sont différentes et le degré d'intégration consumériste de l'Espagne reste très faible. Concha Lomba Serrano développe aussi cette idée en affirmant que le degré de développement économique de l'Espagne, dans cette période, était bien loin de celui des autres pays occidentaux ou des États-Unis d'Amérique. Une autre conséquence est que le « Pop Art » ne cadre pas aussi facilement avec la société espagnole qu'avait pu le faire l'art abstrait, développé par une génération précédente d'artistes. Francisco Calvo Serraller évoque un nouveau fossé qui se creuse entre l'art espagnol et l'art étranger, qui avait momentanément pu être comblé lors de l'expansion de l'art abstrait et informaliste, mais que le courant « Pop » vient rouvrir<sup>4</sup>. Une des raisons, nous l'avons vu, est le moindre degré de développement capitaliste de la société espagnole par rapport aux autres sociétés occidentales. Une autre explication avancée par le critique est que la menace politique que pouvait représenter le « Pop Art » a été perçue comme plus directe par le régime franquiste que celle des artistes abstraits ou informalistes que le

---

1 *Ibid.*, p. 36.

2 Manolo Valdés : « Vivíamos en una especie de esquizofrenia porque, por una parte estábamos condenados, influenciados, como quiera llamarlo, por la cultura americana. Y por otra, hacíamos cosas como ponernos a tirar piedras al Instituto de Valencia, que era una biblioteca americana y que tenía una función muy positiva que no era otra que prestar libros. [...] En los sesenta separábamos a los políticos de la política... Estados Unidos estaba en guerra con Vietnam, pero la cultura estadounidense era la única que se nos ofrecía, y la aceptamos e incluso nos gustó. » in CAROLIN Clare, « art.cit », p. 88-89.

3 CALVO SERRALLER Francisco, « art. cit. », p. 20

4 *Idem.*

régime avait pu, pendant un certain temps, promouvoir afin de donner des gages de modernité et d'ouverture. Plus directement accessible que l'art abstrait, plus parlant et plus percutant que celui-ci, l'art « Pop » produit en Espagne n'aurait donc pas reçu le même accueil de la part du régime que son prédécesseur qu'est l'art abstrait. L'art « Pop » et ses dérivés étaient donc trop modernes pour l'Espagne des années soixante sur deux plans : le plan sociétal, car le modèle espagnol de société des années soixante était bien loin de celui des autres pays occidentaux ; et le plan politique, puisque l'Espagne vivait encore sous le régime du général Franco. Or, le « Pop Art » était non seulement un art de la « consommation », mais aussi un art de la « démocratie ». Ce qui a pu se faire comme création artistique de type « Pop Art » dans l'Espagne des années 60 n'avait donc pas, à ce titre, la même projection que le « Pop Art » nord-américain ou britannique<sup>1</sup>.

Face à l'inadéquation du « Pop Art international » avec la société espagnole, une autre manière d'envisager l'apparition de ce mouvement en Espagne est celle de Santiago Olmo, qui n'entre toutefois pas en contradiction avec ce que nous venons de dire. Il indique ainsi que :

lo que funcionaba, y muy bien, era un marco mediático popular sobre el que las instancias políticas planeaban, pero del que tenían muy poca capacidad de control. El régimen franquista intentaba servirse de ese archivo iconográfico para cumplir sus objetivos nacionalistas y profundamente conservadores, pero por dentro el sistema mediático del espectáculo nacional funcionaba de un modo excesivamente anárquico e inquieto<sup>2</sup>.

L'absence d'une société de consommation réellement aboutie a pu être palliée par les artistes espagnols par le fonds commun d'images, les « archives iconographiques » de la société espagnole que le gouvernement utilisait à son profit et que les peintres se sont attachés à reprendre. C'est finalement sur ce terrain que se sont affrontés le régime franquiste et les artistes « Pop » espagnols, ce qui fait dire à Santiago Olmo, comme conséquence de ce que nous avons relevé précédemment, que :

En España el pop entra por los ojos de lo político, dejando a un lado los espacios de comerciales de un consumo entre lo incipiente y lo inexistente, no se conoce la opulencia sino la subsistencia, pero sobre ella se instala una iconografía que sustenta aún hoy la legitimidad de un análisis pop que no es estrictamente

---

1 Voir à ce propos CALVO SERRALLER Francisco, « art. cit. », p. 21.

2 OLMO Santiago, « art. cit. », p. 55.



comercial y que cala en lo social<sup>1</sup>.

Pour reprendre et résumer ce que nous venons de signaler, affirmons que l'art espagnol dérivé du « Pop Art » nord-américain et britannique s'est structuré essentiellement autour de deux axes. Premièrement, l'apparition de liens forts avec les États-Unis qui ont débouché tout à la fois sur le développement économique, connu outre Pyrénées sous le nom de « desarrollismo », ainsi que la « colonisation culturelle » et donc l'accès possible des artistes espagnols au modèle du « Pop Art » américain. Deuxièmement, en opposition à ce premier axe, la persistance, dans une Europe démocratique du régime autoritaire du général Franco<sup>2</sup>. La conséquence est le développement d'un art à l'esthétique « Pop Art », mais qui s'intéresse particulièrement aux thématiques sociales et politiques.

C'est bien un art « critique » qui s'est développé en Espagne à cette époque, que William Jeffet qualifie de « realismo crítico »<sup>3</sup>. Il inclut dans ce courant des artistes comme Genovés, Anzo, Equipo Crónica et Equipo Realidad. Ce « Pop Art réaliste-critique » s'est éloigné de son parent nord-américain pour utiliser la parodie et l'ironie face à la société de consommation et face aux structures du pouvoir, tout en conservant un langage largement empreint de couleurs vives et d'images « recyclées ».

Equipo Crónica ou Juan Genovés font partie des artistes que William Jeffet mentionne pour illustrer le tournant « critique » du « Pop Art » en terre ibérique lorsqu'il mentionne la biennale de Venise de 1976. Douze années après la consécration de Rauschenberg à cette même biennale, ce que nous avons jusqu'à présent appelé, faute de mieux, « Pop espagnol », s'affirmait à l'échelle internationale et exhibait sa dimension de « critique politique et sociale ». Pour l'auteur, ce mouvement reste néanmoins dans la nébuleuse du « Pop Art », puisqu'il affirme que ces artistes avaient une position critique « dentro del pop ». William Jeffet poursuit d'ailleurs dans ce sens lorsqu'il ajoute, à ces artistes, le nom d'Eduardo Arroyo, qu'il considère comme le plus engagé politiquement des artistes « Pop » espagnols<sup>4</sup>.

Remarquons que les artistes que nous venons d'évoquer, qu'on les appelle

---

1 *Ibid.*, p. 57.

2 BRIHUEGA Jaime, « art. cit. », p. 39.

3 JEFFET William, « art. cit. », p. 29.

4 *Ibid.*, p. 33.

« Pop » ou « réalistes critiques », sont majoritairement originaires de Valence. En effet, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan Genovés, Anzo sont tous issus de la même ville<sup>1</sup>. Nous pourrions tenter une explication de cette concentration valencienne en nous appuyant sur les propos de Manolo Valdés qui présente la ville de Valence, dans les années 60, comme une ville isolée et qui ne disposait pas d'une vie culturelle riche<sup>2</sup>. Cet isolement peut justement être perçu comme l'opportunité qui a permis à ces artistes de développer leur art, loin du pouvoir madrilène. Cela leur aurait permis de contourner l'un des freins à l'apparition du « Pop Art » en Espagne : le régime franquiste. Pour autant, ce régime est devenu un axe structurant de leur création. Par ce biais, leur art s'est orienté non seulement vers la critique de la société de consommation mais aussi vers l'analyse des structures sociales et du pouvoir.

Cette concentration géographique d'artistes confirme l'idée avancée par Francisco Calvo Serraller selon laquelle, dans l'Espagne des années 60, il n'y avait pas de « Pop Art » à proprement parler, mais seulement quelques artistes « Pop », essentiellement concentrés, insiste-t-il lui aussi, autour de Valence<sup>3</sup>. Au-delà de la tendance « valencienne », qui fut pionnière et orientée essentiellement vers la critique sociale, le « Pop Art » s'est plutôt développé en Espagne au cours de la décennie suivante<sup>4</sup>. Agustín Sánchez Vidal, dans le même esprit, affirme que la véritable décennie « Pop » en Espagne fut celle des années quatre-vingt<sup>5</sup>.

Pour conclure à propos de l'Espagne des années soixante et l'apparition de l'« art Pop », il convient de souligner, en définitive, que l'art d'Equipo Crónica, Equipo Realidad, Genovés, etc., s'est éloigné du modèle du « Pop Art » occidental par le contexte spécifique de l'Espagne des années soixante. Si l'on prend en compte les affirmations précédentes qui indiquent que les années soixante, voire les années soixante-dix, n'ont pas été les grandes années « Pop » de l'Espagne, si l'on y ajoute le fait que, pour certains, leur production est considérée comme relevant d'une variante du « Pop » qui est le « réalisme critique », nous pouvons remettre en question le

---

1 *Ibid.*, p. 29.

2 CAROLIN Clare, « art. cit », p. 89.

3 CALVO SERRALLER Francisco, « art. cit. », p. 24

4 *Ibid.*, p. 22.

5 SÁNCHEZ VIDAL Agustín, « Del juego al ocio », in CALVO SERRALLER Francisco, LÓPEZ MONDÉJAR Publio, SÁNCHEZ VIDAL Agustín, *El Pop español...*, op. cit., p. 47.

rattachement d'Equipo Crónica au « Pop Art ». À présent, étudions donc, plus précisément, le versant critique de cette tendance afin d'affiner notre approche de l'œuvre d'Equipo Crónica dans ce contexte.

#### **1.1.4. L'art espagnol des année soixante, « Pop Art critique » ?**

Commençons ce paragraphe en émettant une réserve sur ce qui à pu être relevé au début du chapitre. Revenons un instant sur l'affirmation de l'Equipo Crónica lorsqu'ils disaient :

En líneas generales, [*nuestra pintura*] está más cerca del « pop » muy *sui generis* [...] el arte « pop » abarca una gran cantidad de pequeñas subdivisiones en las que podemos estar incluidos<sup>1</sup>.

Ricardo Marín Viadel précise immédiatement qu'il s'agit ici de l'unique fois où les membres de l'Equipo Crónica acceptent, malgré quelques réserves, la qualification de peintres « Pop »<sup>2</sup>. Plus récemment, nous l'avons vu en évoquant l'entretien de Manolo Valdés avec Clare Carolín dans le catalogue de l'exposition *El pop art en la colección del IVAM*, la position du co-fondateur d'Equipo Crónica était plus que réservée sur l'opportunité de considérer leur peinture comme « Pop Art »<sup>3</sup>.

Consuelo Císcar, en ouverture du catalogue *El Pop Art en la colección del IVAM*, considère une partie de la création artistique espagnole des année soixante comme une « réplique » importante du « Pop Art » né parallèlement aux États-Unis et en Angleterre. Mais cette réplique possède une spécificité, cet art étant doté, selon elle, d'une idiosyncrasie propre, qui l'orientent vers la critique de la société<sup>4</sup>.

L'orientation critique des artistes « Pop » espagnols des années 60 est une analyse amplement partagée par les historiens de l'art ou les universitaires qui se sont intéressés à ces productions. Pour citer un autre exemple, référons-nous à Felipe Pétriz Calvo qui affirme, en ouverture du catalogue de l'exposition *La mirada crítica del Pop*, que la capacité critique est précisément ce qui distingue les artistes Espagnols que sont Arroyo, Equipo Crónica et Equipo Realidad de leurs « confrères »

---

1 Voir *infra* p. 115, Partie 2, 1.1.1., BALIBREA J. M., « Entrevista a Equipo Crónica », *Boletín del colegio Mayor Pío XII*, Valencia, 1971, in MARÍN VIADEL Ricardo, *op. cit.* p138.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *op. cit.*, p. 138.

3 Voir *infra*, 1.1.1., p. 117 ; CAROLÍN Clare, « art. cit. », p. 86.

4 CÍSCAR Consuelo, « art. cit. », p. 12.

britanniques et nord-américains<sup>1</sup>. Face au caractère « superficiel » du « Pop Art » américain, le travail de ces artistes espagnols s'attache en grande partie à analyser la situation politique, sociale, culturelle et économique de l'Espagne au cours de la dernière décennie franquiste avec un regard critique, sarcastique ou ironique<sup>2</sup>. Parallèlement à cela, il convient d'insister sur ce que confie Manolo Valdés, en 2007, à propos de la création d'Equipo Crónica :

Hacíamos una crítica social desde la pintura, mas estábamos completamente obsesionados con la composición y las características específicas de la pintura.

Il apparaît bien une ligne de fracture entre le pop américain et la création des artistes espagnols des années soixante au niveau du sens de leurs créations. Cependant, ces derniers n'oublient jamais l'aspect formel que doit revêtir une œuvre d'art, se rapprochant ainsi du « Pop Art » et de la rupture esthétique qu'il a entraînée.

Pour recentrer notre analyse sur l'œuvre d'Equipo Crónica, remarquons, avec Michèle Dalmace, que Manolo Valdés et Rafael Solbes ont essayé d'éviter les écueils d'une peinture témoignage ou de la veine critique en instaurant et utilisant des outils propres que le « Pop Art » ne leur procurait pas<sup>3</sup>. Ils ont ainsi dépassé l'art « Pop » par le travail en équipe qui permettait une plus grande dépersonnalisation et objectivité du travail. Ils se sont également engagés, dans un premier temps, sur la voie de la théorie brechtienne de la distanciation. Ensuite, les artistes ont évolué en ayant recours, au-delà des imageries de mass-media, à l'iconologie du Siècle d'Or espagnol<sup>4</sup>.

Michèle Dalmace, dans son travail, n'écarte pas toute portée critique pour le « Pop Art », lui concédant une possibilité de critique morale et des coutumes face à la désillusion des mythes contemporains. Cependant, elle distingue cela du « réalisme critique », qui s'attache aux « rapports humains dans leur contexte à partir de la structure sociale motivée par l'infrastructure économique »<sup>5</sup>. Si la production de ces peintres a pu être qualifiée de « Pop », c'est donc parce que ce qui a été considéré

---

1 PÉTRIZ CALVO Felipe, « Presentación », in LOMBA SERRANO Concepción, *La mirada crítica del pop...*, op. cit., p. 9.

2 *Idem.*

3 DALMACE Annie Michèle, *La peinture contemporaine du pays valencien, 1950-1973 : vers une avant garde?*, Thèse de 3e cycle, sous la direction de PARISSET François, Université Bordeaux III, 1975, p. 17.

4 *Ibid.*, p. 23.

5 *Ibid.*, p. 40.

comme « image de la société de consommation » était en réalité l'incarnation de « l'infrastructure économique » de l'Espagne franquiste.

Insistons tout de même sur le fait que cette peinture fut considérée comme « Pop » non sans raison, de par son esthétique. Nous pouvons dès lors affirmer que des peintres comme Arroyo, Equipo Crónica ou Equipo Realidad ont employé un « langage Pop ». Concha Lomba Serrano a recours au terme de « vocabulaire » « Pop », qu'ont utilisé ces artistes pour créer des œuvres d'une grande qualité plastique<sup>1</sup>, démontrant qu'ils avaient parfaitement compris ce nouveau courant. Mais le recours à cette esthétique, à sa « fraîcheur visuelle »<sup>2</sup> fut adapté à un contexte particulier de création. Le courant « Pop » fut donc converti en « vocabulaire », en « arme » qu'a d'abord utilisé Arroyo, puis d'autres peintres qui se trouvaient à cette époque sur le territoire espagnol, pour attaquer, à leur manière, le régime de Franco et ses répercussions socio-économico-culturelles. C'est en ce sens que Lluís Fernández parle de « pop art político »<sup>3</sup> pour caractériser la production d'Equipo Crónica des années 60 et 70, jusqu'à l'ouverture de l'époque pré-démocratique en Espagne. Ce « pop art politique » est un art militant, un art « de denuncia y de testimonio con símbolos o con imágenes que permitiese dar una visión del arte y de la cultura con sentido oposicional »<sup>4</sup>. Nous voyons bien qu'en s'appuyant sur un courant venu de l'extérieur, ces artistes ont souhaité le dépasser pour produire un art qui soit au plus près de leurs préoccupations, mêlant ainsi l'esthétique et l'engagement pour faire face à l'actualité, mais aussi pour se confronter à l'Histoire de manière efficace.

Outre la dimension esthétique, les équipes valenciennes, tout comme Eduardo Arroyo, ont joué, dans leurs tableaux, avec la dimension « narrative » de la peinture. Or, cette quatrième dimension est, pour Gassiot Talabot, incompatible avec l'esthétique « Pop Art ». En effet, pour lui, ni Warhol ni Lichtenstein ne prennent en

---

1 LOMBA SERRANO Concepción, « art. cit. », p. 14.

2 *Idem.*

3 FERNÁNDEZ Lluís, « El Pop Art ¿Apropiación indebida? », in JEFFET William, CÍSCAR Consuelo, *El pop art en la colección...*, *op. cit.*, p. 66.

4 BOZAL Valeriano Bozal, « Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica », in LLORENS TOMÁS (dir.) *EQUIPO CRÓNICA. 1965-1981*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 02 – 04/1989, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat, 05 – 06/1989, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 09 – 11/1989, catalogue d'exposition, ed. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1989, p. 35.

compte cette quatrième dimension, dans la mesure où ils ne cherchent pas de continuité ; ils arrêtent simplement le temps. Cette peinture, qui consiste à paralyser l'instant, est une approche totalement distincte de la vision plus « narrative » de la peinture d'Equipo Crónica<sup>1</sup>. Prenons comme exemple le tableau *General*<sup>2</sup> (1965), dans lequel une même image tirée d'une photographie de presse est reproduite sept fois, avec des différences de cadrage et des modifications optiques. Le résultat est que l'instant capturé par l'appareil photographie acquiert ici un réel dynamisme et une dimension narrative inattendue<sup>3</sup>.

À la suite de ce que nous venons d'évoquer, il nous semble, finalement, plutôt inexact de classer Manolo Valdés et Rafael Solbes, mais aussi Eduardo Arroyo, Jorge Ballester ou Joan Cardells (Equipo Realidad) parmi les artistes « Pop ». La prudence nous semble nécessaire, à l'instar de celle dont font preuve les auteurs du catalogue *El Pop Español. Los años 60. El tiempo recontrado*, qui évoquent un art employant des images narratives « formellement redevables du "Pop Art" » dotées d'un fort contenu social et politique<sup>4</sup>. Des précautions sont à prendre avec le terme « Pop Art » ; elles permettent de bien marquer les différences entre des mouvements distincts. Le « Pop Art », ou plus précisément ses caractéristiques formelles, ont été, pour ces peintres, de simples instruments qu'ils ont utilisés sans grande réserve ; c'est pourquoi ils sont souvent considérés comme des « Pop Artistes ». Mais ils ont su combiner ces caractéristiques formelles à d'autres recours pour en arriver à un style qui leur est propre, et qui, d'ailleurs, diffère entre Arroyo, Equipo Crónica ou Equipo Realidad<sup>5</sup>.

Le caractère « politique » de ces artistes, qui est un élément essentiel de leur création dans les années soixante et soixante-dix, nous invite même, au-delà de cette prudence, à nous demander s'ils ne peuvent pas être rattachés à un courant artistique qui correspond mieux à leurs pratiques. Nous pensons au mouvement espagnol « Crónica de la realidad » qu'il conviendra d'étudier en détail, ainsi qu'à la « Figuration Narrative ». De fait, Equipo Crónica, toujours dans le catalogue

---

1 GASSIOT TALABOT Gérard (dir.), *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, Paris, Galerie Creuze, 01 - 29/10/1975, catalogue d'exposition, Paris, ed. Galerie Creuze, 1966.

2 EQUIPO CRÓNICA, *General*, acrylique sur tablex, 101 x 133 cm, 1965, Moderna Museet, Stockholm, in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado...*, op.cit., p. 51.

3 *Idem*.

4 GARCÍA YELO, María, « Biografías », in CALVO SERRALLER Francisco, LÓPEZ MONDÉJAR Publio, SÁNCHEZ VIDAL Agustín, *El Pop español. Los años sesenta...*, op. cit., p. 165.

5 *Idem*.

d'exposition précédemment cité, est considéré comme plus proche de mouvements artistiques « engagés » que du « Pop Art »<sup>1</sup>. Dans ce sens, intéressons-nous ici à des propos tenus par Manolo Valdés et Rafael Solbes qui viendraient contraster avec ceux tenus lors d'une interview donnée en 1971, reproduits auparavant. Ce fut alors une des rares fois où ils ont, comme on l'a dit, accepté le qualificatif d'artistes « Pop ». Dans l'entretien réalisé une dizaine d'années plus tard, les deux peintres confiaient être beaucoup plus proches d'artistes comme Aillaud, Arroyo, Monory, Télémaque, Erró, Adami, Klasen (qui évoluent tous en France et sont rattachés indiscutablement à la Figuration Narrative) que du « bloque triunfador de los grandes artistas « Pop » que son mucho peores »<sup>2</sup>. Ils considèrent, en 1980, le sens « réaliste » de leur peinture beaucoup plus proche des courants français (Nouveau Réalisme et Figuration Narrative) que du « Pop Art » nord-américain. Nous nous proposons donc, en guise de conclusion de ce premier temps, de ne pas retenir la notion de « Pop Art » pour les artistes espagnols des années soixante (Equipo Crónica, Equipo Realidad, Genovés, etc.). Le « Pop Art » ibérique n'aura pas été, en réalité, du « Pop Art ». Il nous semble plus judicieux de réserver cette appellation à l'art produit aux États-Unis et en Angleterre, où cet art est né. Ce qui a pu se faire dans les autres pays européens n'était pas, en réalité, une variante ou une déclinaison locale du « Pop Art », mais bien un art spécifique, qui s'est appuyé, toutefois, sur un vocabulaire plastique assez proche.

Abordons donc, à présent, les courants picturaux français des années soixante, auxquels s'identifient volontiers Manolo Valdés et Rafael Solbes. Nous étudierons plus précisément la Figuration Narrative, afin de considérer si, effectivement, leur peinture relève plus de ce mouvement que du « Pop Art ».

## 1.2. LA FIGURATION NARRATIVE

### 1.2.1. Naissance de la Figuration Narrative

#### 1.2.1.1. Généralités

La Figuration Narrative est un courant artistique parallèle au Nouveau Réalisme, né en France dans les années soixante. Il participe d'un retour vers le réel et

---

1 *Idem.*

2 MARÍN VIADEL Ricardo, Interview d'Equipo Crónica réalisée par l'auteur le 24/06/1980, *in op. cit.*, p. 70.

la figure en peinture. Ce courant rassemble à Paris des artistes venus de différents pays d'Europe<sup>1</sup>. Le trait commun à tous ces artistes est le caractère politique de leur production. Gérald Gassiot-Talabot, le critique qui a théorisé et baptisé le mouvement, met cet aspect en valeur dans son texte du catalogue *Face à l'Histoire*<sup>2</sup>. Ceci est une façon de contrebalancer la figuration de la durée, qu'il a longtemps mise en avant pour caractériser la Figuration Narrative<sup>3</sup>. Le caractère politique de la Figuration Narrative se manifeste à travers un retour à « l'Histoire », ainsi que par la mise en avant de la problématique de « l'humain »<sup>4</sup>. C'est à partir de cette dimension engagée, qui distingue la Figuration Narrative des courants picturaux qui l'ont précédée, que nous allons, à présent, l'étudier plus en détail, afin de percevoir les traits communs avec l'œuvre d'Equipo Crónica.

#### 1.2.1.2. Chronologie

Les origines de la Figuration Narrative sont assez particulières, mais plutôt aisées à décrire. Le mouvement, qui ne s'appelait pas encore « Figuration Narrative », est né de la rencontre entre Hervé Télémaque et Bernard Rancillac à Paris, l'un souhaitant échapper à la domination de l'expressionnisme abstrait qu'il a connue à New York, et l'autre s'opposer au paysagisme abstrait<sup>5</sup>. Suite à leur rencontre, qui fut source de fructueux échanges, ils décident de monter une exposition intitulée *Mythologies Quotidiennes*, qui s'est tenue du mois de juillet au mois d'octobre de l'année 1964. La collaboration de Gérald Gassiot-Talabot à la préparation de cette exposition a été déterminante dans la naissance de ce que nous connaissons aujourd'hui sous l'appellation « Figuration Narrative ». Pour le critique, dans un texte fondateur, cette exposition a pu voir le jour grâce à certains artistes qui ont ressenti la nécessité, face aux abstractions, de rendre compte de la réalité quotidienne dans toute

---

1 GRENON Thomas, in AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte (dir.), *Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16/04 - 13/07/2008, Valencia, Institut València d'Art Modern, 19/09/2008 – 11/01/2009, Paris, RMN, 2008, p. 10.

2 GASSIOT-TALABOT Gérald, « De la Figuration narrative à la Figuration Critique », in AMELINE Jean Paul (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996 : L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 19/12/1996-07/04/1997, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou / Flammarion, 1996, p. 358-363.

3 GASSIOT-TALABOT Gérald, *La Figuration Narrative*, Nîmes, Ed. J. Chambon, 2003, p. 6.

4 CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration : une histoire, de 1953 à nos jours. Figuration narrative, jeune peinture, figuration critique*, Paris, Ed. Cercle d'art, 2003, p. 117

5 CHALUMEAU Jean Luc, *Figuration Narrative*, Paris, Ed. Cercle d'art, 2005, p. 5 et 6.



sa complexité<sup>1</sup>. Parmi ces artistes rattachés à la Figuration Narrative, le trio formé par les peintres Aillaud, Arroyo et Recalcatti avait décidé, plus particulièrement, d'en finir avec le statut de l'artiste imposé par le pouvoir et par les structures « capitalistes » de la société<sup>2</sup>. Ils mettent leurs idées en application en 1964 avec leur première œuvre collective, exposée à la Galerie Saint Germain<sup>3</sup> et intitulée *Une passion dans le désert*.

Pour Alfred Pacquement, la naissance de la Figuration Narrative remonte également à l'année 1964, avec l'exposition *Mythologies quotidiennes*. Pour lui, ces peintres « opposent -à l'abstraction- une vision critique et un sens de la durée qui les voit renouer à leur façon avec la peinture d'histoire »<sup>4</sup>. Les deux peintres à l'origine de l'exposition *Mythologies Quotidiennes* considéraient la percée mondiale du « Pop Art » comme dangereuse<sup>5</sup>. C'est face à cette préoccupation qu'ils ont souhaité monter une exposition autour de jeunes peintres figuratifs, pour démontrer l'existence d'artistes sensibles à d'autres choses que le Pop Art ou l'abstraction. Considérons que cette première exposition avait lieu la même année où Rauschenberg a reçu le grand prix de peinture à la Biennale de Venise qui marquait, en Europe, la consécration du « Pop Art » nord-américain. Autour de cette exposition naissait un courant pictural qui passait encore inaperçu en 1963, dans le groupe d'artistes présentés à la Biennale de Paris par Gassiot-Talabot<sup>6</sup>. La caractéristique de l'année 1964 est que la Figuration Narrative n'existe que de manière latente, car elle n'est pas encore théorisée par Gérard Gassiot-Talabot. Néanmoins, ses traits principaux semblaient déjà clairs et incarnés à merveille, selon Jean Luc Chalumeau, dans la peinture d'Eduardo Arroyo.

En s'appuyant sur ces bases, l'année 1965 marque la véritable naissance de la Figuration Narrative à travers deux faits majeurs. Tout d'abord, la présentation par Aillaud, Arroyo et Recalcatti de leur œuvre collective *Une passion dans le désert*<sup>7</sup>. Ce polyptyque est, à l'époque, révolutionnaire à plus d'un titre. Tout d'abord, il s'agit d'une création réellement collective, car chacun des trois peintres intervient sur toutes

1 GASSIOT-TALABOT (dir.), *Mythologies quotidiennes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 07 – 10/1964, catalogue d'exposition, Paris, ed. MAMVP, 1964.

2 CHALUMEAU Jean Luc, *Figuration Narrative*, *op. cit.*, p. 6.

3 Exposition préfacée par Daniel Anselme, janvier-février 1965, Paris, Galerie Saint Germain.

4 PACQUEMENT Alfred, in AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, *Figuration Narrative, Paris...*, *op. cit.*, p. 12.

5 CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration...*, *op. cit.*, p. 18.

6 *Ibid.*, p. 20.

7 *Ibid.*, p. 23.

les parties du tableau. Ensuite, le trio refuse toute facture d'apparence « personnelle ». Enfin, ils introduisent dans l'art moderne la notion novatrice de « récit », en s'appuyant sur une nouvelle de Balzac<sup>1</sup>. Cette création est à l'origine, pour Jean-Luc Chalumeau, d'un tournant dans l'histoire de l'art moderne, que Gassiot-Talabot a baptisé « Figuration Narrative »<sup>2</sup>. Remarquons ici que les caractéristiques principales de cette création de 1964 (œuvre collective et refus d'une facture personnelle) se retrouvent chez le groupe Equipo Crónica, qui se forme au même moment en Espagne. Le trio parisien récidivera son coup d'audace l'année suivante avec une autre série.

L'année 1965 fut surtout celle de l'exposition *La Figuration Narrative dans l'art contemporain* qui s'est tenue à la Galerie Creuze du 1er au 29 octobre<sup>3</sup>. Cette exposition, élaborée par Gérard Gassiot-Talabot présentait officiellement ce nouveau courant, dont les caractéristiques formelles, notamment plastiques, s'affirment rapidement, avec le recours aux aplats de couleurs franches ainsi qu'aux contours nets qui s'imposent rapidement pour l'ensemble des artistes<sup>4</sup>. L'esthétique de ce courant est fondée sur les images préexistantes, ce qui conduit Bourdieu à affirmer que ces artistes donnent une « Image de l'image »<sup>5</sup>. Avec ces peintres, la réalité est montrée selon ses représentations désormais courantes, c'est-à-dire, essentiellement, de manière photographique<sup>6</sup>.

L'exposition *Bande dessinée et Figuration Narrative*, qui s'est tenue en avril 1967 au Musée des Arts Figuratifs, sous l'égide de la SOCERLID<sup>7</sup> et de Gérard Gassiot-Talabot, vient sceller les fondements du mouvement. Il s'agit essentiellement, pour le critique, d'explicitier les différences entre les deux modes d'expression que

---

1 *Une passion dans le désert*, BALZAC Honoré de, 1830. *Ibid.*, p. 25.

2 *Idem.*

3 GASSIOT-TALABOT Gérard, *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, *op. cit.* ; AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, CHEVALIER Anne-Sophie, « Chronologie / Anthologie, 1960-1972 », in AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, *Figuration Narrative, Paris...*, *op. cit.*, p. 91-95.

4 AMELINE Jean Paul, « Aux sources de la Figuration Narrative », in AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, *Figuration Narrative, Paris...*, *op. cit.*, p. 22.

5 BOURDIEU Pierre, « L'image de l'image », in *Bernard Rancillac, l'Année 1966*, Paris, Galerie Blumenthal-Mommaton, 02/1967, catalogue d'exposition, Paris, ed. Galerie Blumenthal-Mommaton, 1967.

6 AMELINE Jean Paul, « Aux sources... », « art. cit. », p. 23.

7 Société d'étude et de recherche des littératures de bande dessinée

sont la bande dessinée (qui acquiert le statut d'art à part entière dans les années soixante<sup>1</sup>) et la peinture de « Figuration Narrative ». Pour Myrielle Hammer Pélissier, ce qui ressort de ces expositions est que la narration est « un projet qui permet de donner un nom à toute une peinture que l'on relègue aux marges du Pop Art. Mais il y a plus ». Gérald Gassiot-Talabot et les peintres de la Figuration Narrative s'emploieront à démontrer effectivement, pendant ces années, qu'il y a d'autres choses, dans le monde de l'art contemporain, que le Pop Art, sans toutefois être toujours compris ou entendues.

Ces deux expositions fondatrices sont, pour Gérald Gassiot-Talabot -le « père » de la Figuration Narrative-, l'occasion d'établir puis d'affiner son inventaire des pratiques narratives sur lesquelles repose, à son sens, ce courant dans les premières années.

En 1967, Gassiot-Talabot organise aussi l'exposition *Le Monde en Question* à l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Il réunit dans cette exposition vingt-six artistes ou groupes (dont, notamment, Arroyo, Equipo Crónica et Equipo Realidad) autour du thème de l'engagement politique.

Parallèlement à ces expositions spécifiques, le Salon de la Jeune Peinture à aussi joué un rôle essentiel pour la structuration de la Figuration Narrative. Ce salon parisien retrouve sa verve politique en 1965, lors du 16e salon, avec l'entrée dans le comité d'organisation d'artistes comme Arroyo et Cueco<sup>2</sup>. L'année suivante, Aillaud devient président du salon et Arroyo secrétaire du comité d'organisation. En 1967, les membres du comité restent les mêmes ; cette année-là, Equipo Crónica figure parmi les artistes présentés<sup>3</sup>. Pendant ces années, les artistes de la Figuration Narrative exposent également lors des autres manifestations parisiennes que sont la Biennale de Paris et le Salon de mai. Rappelons que ce salon s'est exporté à La Havane en juillet 1967 (à l'occasion du quatorzième anniversaire du soulèvement révolutionnaire du 26 juillet 1953<sup>4</sup>), ce qui met encore plus en avant la dimension engagée de ce salon. Equipo Crónica participe, avec une centaine d'autres artistes, dont Arroyo, Aillaud, Adami, Monory, Lam, Camacho, à l'élaboration collective du *Mural* de la Havane, en

---

1 HAMMER PÉLISSIER Myrielle, *La figuration narrative et les imageries de mass média*, Thèse de doctorat sous la direction de MONNIER Gérard, Université Paris I, 1991, p. 8.

2 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 19.

3 AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, CHEVALIER Anne-Sophie, « art. cit. », p. 112.

4 AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, *op. cit.*, p. 349.

soutien à Fidel Castro et à l'action politique de la Révolution Cubaine<sup>1</sup>.

L'année 1968 fut importante pour la Figuration Narrative puisque les événements de mai ont poussé une grande partie de ces artistes à s'engager artistiquement et à travailler collectivement, notamment à l'Atelier Populaire des Beaux-Arts. Cette année, riche pour les artistes de la Figuration Narrative, a connu un essor de la pratique artistique collective, bien que celle-ci ne soit pas anonyme<sup>2</sup>.

Suite au temps fort de l'année 1968, marquée aussi par la « salle rouge pour le Vietnam », (initialement prévue en juin 1968 et qui s'est tenue en 1969) qui démontre l'engagement collectif des artistes<sup>3</sup>, une page se tourne au début des années soixante-dix<sup>4</sup>. Les artistes conservent, au cours de cette nouvelle décennie qui s'ouvre, un regard objectif qui leur permet d'analyser un monde dont la représentation est problématique<sup>5</sup>. Mais, ayant conscience d'avoir réussi à bouleverser les thèmes et la pratique picturale en France, et, plus largement en Europe, ils délaissent peu à peu la pratique collective pour « revenir » dans les ateliers et approfondir les bouleversements initiés dans la décennie antérieure<sup>6</sup>.

Notons ici que la naissance de la Figuration Narrative, dans la deuxième moitié des années soixante, est aussi redevable, outre les expositions et salons, de la revue *Opus International*, créée en 1967 par Jean-Clarence Lambert, Alain Jouffroy, Gérard Gassiot-Talabot, Jean Jacques Lévêque et Raoul-Jean Moulin<sup>7</sup>.

Une fois que le mouvement était lancé, les grandes expositions de « Figuration Narrative », comme celles que nous avons mentionnées, se font plus rares, à partir de la fin des années soixante. Mentionnons toutefois deux expositions importantes : *Mythologies Quotidiennes 2* et *Guillotine et peinture*, qui se sont tenues entre avril et juin 1977. Ces deux expositions continuent à mettre en avant l'engagement politique des artistes et démontrent aussi une volonté de renouer avec l'Histoire, l'Histoire contemporaine et la peinture d'Histoire, à travers un parcours qui fut jalonné par l'emploi d'images de la bande dessinée, du cinéma, d'images du présent ainsi que

---

1 AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, CHEVALIER Anne-Sophie, « art. cit. », p. 121.

2 CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration...*, op. cit., p. 60.

3 *Salle rouge pour le Vietnam*, Paris, ARC, musée d'art contemporain, 1969.

4 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 30.

5 *Ibid.*, p. 28.

6 *Ibid.*, p. 30

7 AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, CHEVALIER Anne-Sophie, « art. cit. », p. 115.

celles des œuvres passées<sup>1</sup>.

### 1.2.1.3. Déclin de la Figuration Narrative

À la suite de ces deux grandes expositions, Jean Paul Ameline affirme que la Figuration Narrative connaît, dans les années quatre-vingt, une éclipse « inversement proportionnelle à la renommée acquise au cours des années précédentes »<sup>2</sup>.

La Figuration Narrative, que Jean-Luc Chalumeau englobe dans la Nouvelle Figuration, peut donc être définie temporellement de manière assez précise entre le milieu des années soixante et le début des années quatre-vingt, des dates qui coïncident parfaitement avec celles de l'Equipo Crónica. Cependant, modérons cette concomitance temporelle, dans la mesure où, sur la plan spatial, la Figuration Narrative est un mouvement essentiellement parisien, bien que son influence ait pu être ressentie dans d'autres pays européens, notamment l'Italie<sup>3</sup>.

Au-delà de la chronologie élémentaire que nous venons de construire, la Figuration Narrative pose un certain nombre de problèmes. Ainsi, pour Jean-Luc Chalumeau, avec les peintres de la Nouvelle Figuration, « nous ne sommes pas en présence d'un mouvement ni d'une école, mais d'un ensemble de peintres souvent très différents les uns des autres, qui interrogent le réel et le figurent »<sup>4</sup>. À l'intérieur de cet « ensemble », les peintres de la Figuration Narrative ont toutefois une place spécifique. Myrielle Hammer Pélissier insiste sur le fait que la Figuration Narrative devient un mouvement lorsque les artistes qui exposent ensemble forment un groupe<sup>5</sup> ; celui-ci se structure à partir du moment où Gérard Gassiot-Talabot le baptise et le théorise, en 1965.

## 1.2.2. Caractérisation de la Figuration Narrative

### 1.2.2.1 « Figuration Narrative », analyse sémantique

Parallèlement au « Pop Art », la Figuration Narrative est née au milieu des années soixante de la volonté de certains artistes de réfléchir au rapport de l'art avec

---

1 PERROT Raymond, *De la narrativité en peinture. Essai sur la figuration narrative et sur la figuration en général*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 65.

2 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 17.

3 CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration...*, *op. cit.*, p. 113.

4 *Ibid.* p. 34.

5 HAMMER PELISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 364.

la réalité ainsi qu'à sa place dans la vie sociale. Myrielle Hammer Pélissier indique que, pour ce faire, l'introduction d'objets de la vie courante, d'électroménager, d'images de Walt Disney, était une réponse pleine de subversion aux grandes interrogations de l'époque<sup>1</sup>. Ces artistes ont choisi la voie figurative, comme le souligne Gérald Gassiot-Talabot. Cette orientation « figurative » s'est faite en réaction à la peinture abstraite, en crise après avoir dominé les années antérieures. Entendons donc, par « Figuration », le fait de s'écarter de l'abstraction, sans forcément déboucher sur le « réalisme ». Nous pouvons, à ce stade, comprendre le terme « figuration » comme la démarche qui consiste à représenter une réalité visible. Sans marquer obligatoirement un retour au réalisme, la peinture de ces artistes relève bien d'un retour de la « figure » par la représentation d'éléments qui ont une existence dans le monde réel. Mais ces représentations revêtent un sens bien différent de celles que fait le Pop Art américain, pour qui la figuration peut déboucher sur une image de type abstrait. C'est ainsi que, plus qu'un thème ou un mode de représentation, la figuration est, pour ces artistes parisiens, une forme d'engagement<sup>2</sup>. Ils ont senti la nécessité, face au triomphe de l'école américaine, de rendre compte d'une vie quotidienne riche, complexe, mais aussi « traumatisante » pour « l'homme moderne »<sup>3</sup>. Étant donné que ces traumatismes proviennent de la société de consommation, il est nécessaire de la représenter afin de créer une peinture plastiquement riche au contenu engagé<sup>4</sup>.

La seconde partie de l'expression « Figuration Narrative » est plus problématique. Comme le souligne Myrielle Hammer-Pélissier, le terme « Narration » a fait naître de nombreux malentendus. Gérald Gassiot-Talabot lui-même est revenu quelque peu sur ce terme en affirmant : « la narration est un cri de guerre qui signifie la temporalité. J'aurais dû appeler cela "Figuration Temporelle" »<sup>5</sup>. Cependant, malgré cette rectification rétrospective, force est de constater que c'est bien l'expression « Figuration Narrative » qui s'est imposée. Il s'agit à l'époque de combler un vide en apportant une réponse aux artistes qui, au début des années

---

1 *Ibid.*, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 374.

5 Entretien de Myrielle Hammer Pélissier avec Gérald Gassiot-Talabot (10 mai 1990). HAMMER PÉLISSIER Myrielle, *op. cit.*, (p. 359-375), p. 370.

soixante, ont volontairement laissé de côté l'abstraction. Remarquons ici, comme le fait Gassiot-Talabot, que l'élément narratif n'a rien de nouveau lorsque les peintres des années soixante l'emploient dans leur peinture. Il ajoute :

La narration constitue dans tous les cas un épisode important de l'histoire de l'art moderne, un tournant décisif, qui remet en question quatre-vingt années de dogmatisme anti-temporel, et opère, souvent sur des techniques nouvelles et toujours dans un climat créateur inédit, un retour à des réflexes profonds et anciens<sup>1</sup>.

L'élément narratif a, en effet, été présent dans l'art jusqu'à la fin du XIXe siècle, notamment à travers la peinture d'histoire<sup>2</sup>. Mais le XXe siècle, avec les impressionnistes, les cubistes et les courants abstraits, s'est employé à le réduire à néant, préférant d'ailleurs employer à son endroit le terme péjoratif d'« anecdote ». Dans le contexte des années soixante, la notion de « narration » fut précisée sous la plume de Gassiot-Talabot à l'occasion de l'exposition *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, en 1967.

#### 1.2.2.1. Caractéristiques principales du mouvement

Comme nous l'avons évoqué dans les lignes précédentes, la Figuration Narrative regroupe un certain nombre de peintres « fédérés » par le travail du critique Gérard Gassiot-Talabot<sup>3</sup>. Pour Jean Luc Chalumeau, la Figuration Narrative est un mouvement qui relève de la Nouvelle Figuration. Toutefois, cette dernière étant une catégorie large, la Figuration vient en réduire le champ, en ne regroupant que certains peintres autour du concept de « temporalité » et du caractère politique de leur création<sup>4</sup>. La Figuration Narrative est la branche « critique » de la Nouvelle Figuration<sup>5</sup>. Mais pour Pierre Gaudibert, la Figuration Narrative n'a jamais réellement formé un groupe. Il s'agit, selon lui, plus d'un « courant d'expression » qui réduit le champ de la Nouvelle Figuration en essayant de « redonner à la peinture une fonction politique active dans l'histoire des peuples et des nations »<sup>6</sup>. Toutefois, cette affirmation souligne bien le fait que l'ancrage historique de la Figuration Narrative est

---

1 GASSIOT TALABOT, *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, op. cit.

2 GASSIOT TALABOT, *La Figuration Narrative*, op. cit., p. 45.

3 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration...*, op. cit., p. 9.

4 *Idem*.

5 GASSIOT TALABOT, *La Figuration Narrative*, op. cit., p. 153.

6 Cité par GASSIOT TALABOT Gérard, *idem*.

un élément essentiel du mouvement<sup>1</sup>.

Si la question de savoir si la Figuration Narrative est un courant, une école ou un mouvement reste problématique, celle des caractéristiques et des intentions de la Figuration Narrative débouche sur un constat plus amplement partagé. Ces artistes ont parfaitement su combiner le caractère subversif de leurs tableaux à leur dimension esthétique, pour qu'ils ne se résument pas à un discours explicite<sup>2</sup>. Mais cette analyse du « père » de la Figuration Narrative ne fait toutefois pas l'unanimité, ce qui démontre bien que le mouvement n'a pas toujours été très bien compris. Ainsi, pour Georges Bourdaille, ces peintres marquent la fin de l'expérimentation plastique. Pour lui, le dessin « impersonnel », la « simplicité » des couleurs, les teintes « dures » et le style « neutre » caractérisent un art qui a « renoncé au faire pour le dire, et pratique la dénonciation politique comme activité de prédilection »<sup>3</sup>. Ces quelques mots ne remettent pas en question le contenu « politico-critique » de la Figuration Narrative. Cependant, le fait de dénigrer sa dimension plastique démontre, pour le moins, une mauvaise compréhension de cette peinture qui, loin de sacrifier l'aspect plastique, le conçoit avec soin afin qu'il entre en cohérence avec la dimension critique. Car la Figuration Narrative défend bel et bien l'acte pictural, tout en percevant ses limites. Dès lors, pour dépasser ces limites tout en respectant la peinture, ces artistes tendent des passerelles vers d'autres moyens d'expression comme la photographie, la bande dessinée ou le cinéma<sup>4</sup>, tout en continuant de « peindre » ; et cette peinture peut être caractérisée par son style globalement fait d'aplats de couleurs non modulées, un dessin « carré », et des figures limpides, avec une forte connotation quotidienne ou populaire<sup>5</sup>.

Leur esthétique spécifique, s'il fallait en donner les grandes lignes, s'appuie sur les images « massifiées » pour ensuite les déconstruire, les détourner, les subvertir dans le but d'interroger le monde qui les entoure<sup>6</sup>. Rectifions encore les paroles de Boudaille à propos de la « dénonciation politique comme activité de prédilection de

---

1 PACQUEMENT Alfred, in AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, *Figuration Narrative, Paris...*, *op. cit.*, p. 13.

2 GASSIOT TALABOT, *La Figuration Narrative, op. cit.*, p. 7.

3 BOURDAILLE Georges, « Le Salon de la Jeune Peinture », *Les lettres françaises*, Paris, 13-19 janvier 1966.

4 GASSIOT TALABOT, *La Figuration Narrative, op. cit.*, p. 6.

5 PERROT Raymond, *op. cit.*, p. 61.

6 *Ibid.*, p. 154.



ces peintres »<sup>1</sup>, en citant Gassiot-Talabot, pour qui ces artistes ne donnent pas la priorité « à la » politique mais « au » politique. Par ce biais, leur peinture ne se réduit pas seulement à la « dénonciation politique » ; elle se préoccupe également de la « société », de la vie publique. Toujours selon le critique, le recours aux outils de l'écriture temporelle permet de passer de la Peinture d'Histoire à la réflexion sur l'Histoire en cours, c'est-à-dire sur le monde tel qu'il vit et qu'il évolue au rythme des événements politiques et de l'actualité<sup>2</sup>. Ce rapport à l'actualité, qui passe par le retour de l'Histoire en peinture, est primordial pour ce mouvement. Le sens de la durée et la vision critique ont naturellement conduit ces peintres à renouer, d'une certaine façon, avec la peinture d'Histoire<sup>3</sup>. Depuis la première exposition *Mythologies Quotidiennes*, soit depuis les origines de la Figuration Narrative, les artistes ont combattu la « privation d'Histoire », en conférant de nouveau une dimension temporelle à l'image<sup>4</sup> ; par ce biais, l'Histoire et son pendant, qu'est le politique, font leur retour dans la peinture. Gérald Gassiot Talabot explique ce cheminement de la façon suivante :

Si la Figuration Narrative a dans son principe un contenu neutre et polyvalent, la manipulation des moyens de l'écriture temporelle a conduit par l'historicité et l'autobiographie à passer à la peinture d'histoire, aux catégories de la mémoire et à déboucher sur l'historicisme et l'histoire en cours, c'est à dire sur les événements politiques, l'actualité, le monde d'aujourd'hui<sup>5</sup>.

Le langage de la Figuration Narrative conduit ces peintres à mettre en lien l'Histoire et l'actualité, à se réapproprier celle-là et à traiter celle-ci comme de l'Histoire. Le rapprochement entre l'actualité et l'Histoire, mis en œuvre par ces artistes, conduit notamment Jean Luc Chalumeau à affirmer, à propos de l'exposition *Guillotine et peinture, Topino Lebrun et ses amis*<sup>6</sup>, que « la peinture d'Histoire était bel et bien en train de renaître »<sup>7</sup>. Dans le catalogue de l'exposition, Jean-Paul Ameline a, lui même, insisté sur la correspondance entre l'Histoire et l'actualité, ainsi que sur la dimension « historique » de l'actualité, chez bon nombre d'artistes qui, par

---

1 AMELINE Jean Paul, « art. cit », p. 26.

2 GASSIOT TALABOT, *La Figuration Narrative, op. cit.*, p. 146.

3 PACQUEMENT Alfred, « art. cit. », p. 12.

4 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration...*, *op. cit.*, p. 117.

5 GASSIOT TALABOT Gérald, « De la Figuration Narrative à la Figuration Critique », in AMELINE Jean Paul (dir.), *Face à l'histoire, op.cit.*, p. 358.

6 AMELINE Jean Paul, BORDES Philippe (dir.), *Guillotine et Peinture, Topino Lebrun et ses amis*, Paris, Centre Pompidou, 06/1977, Paris, éditions du Chêne, 1977.

7 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration...*, *op. cit.*, p. 133.

ailleurs, sont connus comme des peintres de la Figuration Narrative. Il y affirme notamment :

Comment ne pas voir que leurs tableaux se lient à notre histoire, comment ne pas voir qu'ils se confrontent non seulement aux événements politiques et sociaux d'aujourd'hui, mais à l'interrogation, à l'angoisse centrale que ces événements suscitent en chacun de nous?<sup>1</sup>

Dans un rapport au monde qui se fonde aussi bien sur une dimension historique que sur l'immédiateté, l'artiste de la Figuration Narrative peut tout autant dénoncer une réalité qui lui semble injuste que la célébrer, lorsqu'à ses yeux, elle le mérite, ou encore, simplement, en prendre acte au moyen d'un tableau de façon « objective et neutre »<sup>2</sup>. Cet éventail de possibilités démontre aisément que ce n'est pas fondamentalement la critique qui prime pour ces peintres, mais bien le « rapport au monde » qui, il est vrai, est souvent « critique ».

Par un travail plastique particulier autour des images de la société contemporaine, les peintres cités précédemment placent cette société au cœur de leur création. En détournant les images pour leur donner des sens inattendus, en les mettant en perspective pour créer des narrations nouvelles, ils cherchent à révéler leur implication politique. C'est ainsi que, pour beaucoup, la Figuration Narrative est une figuration « critique » qui se démarque du Pop Art américain, plus formaliste<sup>3</sup>.

#### 1.2.2.2. La question de la narration

Après avoir caractérisé la Figuration Narrative par ses orientations, analysons en détail sa dimension narrative.

Commençons par constater, avec Myrielle Hammer-Pélessier, que les peintres narratifs fabriquent, pour la plupart, des images « en train de se transformer »<sup>4</sup>. Nous verrons, plus loin, qu'il s'agit là d'un recours que les peintres d'Equipo Crónica ont largement utilisé.

La narration apparaît, en premier lieu, pour la Figuration Narrative, comme un moyen de s'éloigner du Pop Art. Elle permet d'aller au-delà du constat simple et trop

---

1 AMELINE Jean Paul, BORDES Philippe, *Guillotine et peinture*, *op. cit.*, p. 55.

2 GASSIOT TALABOT, *La Figuration Narrative*, *op. cit.*, p. 46.

3 GRENON THOMAS « art. cit. », p. 10.

4 HAMMER PELISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 227.

ambivalent du Pop Art<sup>1</sup>. Le recours à la « narration » permet de renforcer l'attitude critique vis-à-vis de ces images ; cela débouche inévitablement sur la critique de la société de consommation<sup>2</sup>. Ainsi, pour Gassiot-Talabot, « la narration répond aujourd'hui à une disposition générale de l'être en face du monde, à une volonté de le vivre, de le connaître, de se mesurer avec lui »<sup>3</sup>. Mais pour que les images prélevées soient lisibles, qu'elles permettent d'élaborer une narration, le peintre doit nécessairement effectuer un travail de réorganisation et de reconditionnement.

Les processus narratifs auxquels ont recours ces peintres visent, assez largement, à l'élaboration d'un art « polémique »<sup>4</sup>. Ainsi, pour Gassiot-Talabot, « le pouvoir discursif d'un tableau de Crónica est évident : le réalisme y est manipulé avec tous les moyens -cadres, rythmes, grossissements- que suggèrent les techniques du cinéma et de la bande dessinée »<sup>5</sup>. Ce nouvel art pictural se développe parallèlement à l'essor d'autres images de type narratif comme l'image cinématographique, télévisuelle ou celle de la bande dessinée. La puissance de cette image narrative se retrouve pleinement dans les tableaux de la Figuration Narrative. Mais, si les créations de ces artistes « suggèrent » les techniques narratives du cinéma ou de la bande dessinée, elles ne les paraphrasent pas, dans la mesure où elles appréhendent leur contenu comme des « objets sociologiques » à propos desquels elle offre une réflexion sur l'événement quotidien ou la société<sup>6</sup>.

Interrogeons-nous plus précisément sur la dimension narrative des tableaux. Pour cela, revenons sur deux créations fondamentales pour ce courant : *Une passion dans le désert* et *Vivre et laisser mourir, ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, d'Aillaud, Arroyo et Recalcati. Le trio de peintres provocateurs utilise, en réalité, selon Jean Luc Chalumeau, plusieurs modalités de « narration ». Il y a tout d'abord le manifeste, qui accompagne une création, dans laquelle ils explicitent leur démarche et exposent leurs motivations picturales. Vient ensuite le titre du tableau. Notons que ces deux dimensions « narratives » ne sont pas propres à ces tableaux et sont partagées

---

1 *Ibid.*, p. 262.

2 *Idem.*

3 GASSIOT TALABOT Gérard, *La Figuration Narrative dans l'art contemporain, catalogue d'exposition, op. cit.*

4 GASSIOT TALABOT Gérard, *La Figuration Narrative, op. cit.*, p. 68.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 58-60

au-delà de la Figuration Narrative. Enfin, apparaît la confrontation, dans leur création, de copies exogènes et d'images qu'ils élaborent eux-mêmes. La narration naît donc, dans ce cas, du choc des images, de la recontextualisation et du travail pictural qui les accompagne.

Mais, pour Gérard Gassiot-Talabot, la recontextualisation n'est pas le seul élément qui permet de caractériser la narration en peinture. Selon ses propres mots :

est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée, par son écriture et sa composition, sans qu'il y ait à proprement parler de récit.<sup>1</sup>

D'après cette définition, il convient d'accepter qu'une œuvre « narrative » ne fournisse pas forcément de « récit ». En revanche, elle doit fournir, au moins, la représentation d'une certaine « durée », connue en peinture comme la « quatrième dimension ». C'est ainsi, par exemple, que pour plusieurs critiques qui se sont intéressés à la Figuration Narrative, les tableaux de l'artiste nord-américain Roy Lichtenstein ne sont pas narratifs, bien qu'ils reprennent des vignettes de « comics »<sup>2</sup>. Pour eux, en effet, l'artiste américain, dans ses images, paralyse le temps<sup>3</sup>. Par ce biais, il dépouille l'image de son contenu narratif originel. Cela démontre la nécessité de mettre en lien « narration » et « temporalité » pour la Figuration Narrative.

Dans sa tentative de théoriser la Figuration Narrative et de consolider sa définition de la « narrativité » en peinture, Gérard Gassiot-Talabot distingue plusieurs catégories de narration :

- La narration anecdotique, en style continu ou en scènes successives.
- La narration évolutive, par mutation et métamorphose de personnages ou d'objets, par indication de mouvements et de direction.
- La narration par juxtaposition de plans temporels dans une même composition.
- La narration par portraits ou scènes cloisonnés, par exemple sous la forme de

---

1 GASSIOT TALABOT GÉRALD, « La Figuration Narrative », in *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale : procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1967, catalogue d'exposition, Paris, ed. Musée des arts décoratifs, 1967, p. 231.

2 HAMMER PELISSIER Myrielle, entretien avec Gérard Gassiot Talabot, 10/05/1990, in *op. cit.*, p. 369.

3 GASSIOT-TALABOT Gérard, *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, *op. cit.*

polyptyque<sup>1</sup>.

Ces différentes catégories se recourent avec les modes d'écriture de la narration que Myrielle Hammer-Pélissier met en avant dans son travail sur la Figuration Narrative. Elle caractérise les modes d'écriture de la narration, que nous classons ici dans l'ordre correspondant aux catégories citées ci-dessus, de la manière suivante :

- Des objets qui changent de nature, des objets évoluent.
- Dans une même toile des juxtapositions temporelles prennent place.
- La narration de toile en toile.

Ces différentes catégories narratives ne sont pas étanches et peuvent se mêler dans une même création.

Mais il est à noter qu'aucun mode d'écriture, dans ceux précédemment cités, ne correspond, dans son classement, à la narration « anecdotique », comme pour renforcer l'idée que « l'anecdote » en peinture prend, dans les années soixante, une coloration péjorative, raison pour laquelle ces artistes s'en éloignent<sup>2</sup>.

En se penchant sur le classement proposé par Gassiot-Talabot, Myrielle Hammer-Pélissier met en évidence la diversité des modes narratifs en peinture. Elle relève les modes suivants, que nous avons classés selon les trois grandes catégories narratives mises en évidence par les analyses du « père » de la Figuration Narrative :

Pour ce qui est des évolutions dans une même toile :

- Le fourmillement de scènes et d'actes étroitement compénétrés.
- Les emboîtages tapissés de photographies.
- Les jeux de damiers.

Pour les juxtapositions temporelles dans une même toile :

- Le style continu en scènes successives.
- La mise en page triptyque.
- La juxtaposition par plans temporels.
- Les portraits ou scènes cloisonnées.
- La disposition en bandes successives.
- Le principe de succession et de simultanéité des scènes.
- Les toiles en *n* épisodes.

---

<sup>1</sup> *Idem.*

<sup>2</sup> HAMMER PELISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 370-371.

Enfin, pour les modalités de narration de toile en toile :

- La suite de tableaux.
- Le polyptyque.
- La juxtaposition de toiles autonomes<sup>1</sup>.

De toute évidence, bon nombre de ces modes narratifs peuvent être rattachés à plusieurs catégories.

Nous nous appuyerons, dans la suite de ce travail, sur cette catégorisation pour établir le caractère narratif d'une œuvre afin de mesurer en quoi réside, justement, son caractère « narratif », cela dans le but de mieux le comprendre et de l'expliquer.

La « narration » qui, dans les tableaux des artistes de la Figuration Narrative, se manifeste selon ces diverses manières a, pour Gassiot-Talabot, deux buts essentiels. Il ne s'agit pas, de raconter une histoire ou de donner une information, dans la mesure où le cinéma, la bande dessinée et la presse le font de manière bien plus rapide et puissante<sup>2</sup>. La narration, en peinture, vise plutôt à persuader le public autour d'un discours construit par le peintre. Le second but de la narration est d'incarner le rythme de la « vie moderne », de permettre la mise en adéquation de l'expression picturale avec la « respiration des hommes et des jours »<sup>3</sup>.

Dans le cadre de la Figuration Narrative, la « narration » permet donc aux artistes d'élaborer un discours, que Jean Luc Chalumeau qualifie de « combat politique ». Mais elle est, parallèlement, une esthétique<sup>4</sup>. La « narration » implique ainsi deux dimensions intrinsèquement liées : celle d'un art structuré autour d'un discours « politique », ainsi qu'une dimension formelle qui occupe une place de premier plan. Ces deux données sont fondamentales et indissociables.

### 1.2.2.3. Figuration Narrative et Pop Art

Dans le contexte pictural des années soixante, la Figuration Narrative fut, sur la scène parisienne, un mouvement de première importance. Elle constituait, pour un certain nombre de critiques (Gérald Gassiot-Talabot en tête) un pôle de résistance au

---

1 *Ibid.*, p. 118.

2 GASSIOT TALABOT Gérald, « art. cit. », in *Bande dessinée et figuration narrative, op. cit.*, p. 231.

3 GASSIOT TALABOT Gérald, *La Figuration Narrative dans l'art contemporain, op. cit.*

4 CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration..., op. cit.*, p. 80.

Pop Art nord-américain ; en revanche, pour d'autres, elle marquait la déroute de la scène parisienne par l'adoption des codes esthétiques du Pop Art<sup>1</sup>. Michel Ragon écrit à propos de *Mythologies quotidiennes* un article dont le titre éloquent affirmait : « on ne sauvera pas l'école de Paris en imitant New York »<sup>2</sup>.

Voyons ici, plus amplement que nous ne l'avons fait jusqu'à présent, dans quelle mesure ces deux mouvements picturaux contemporains peuvent se différencier et par quel biais. Pour Gassiot-Talabot, qui a fait de la narration et de la temporalité l'axe structurant du mouvement, la réintroduction du critère « temporel »<sup>3</sup> dans la peinture permet de mettre en évidence un clivage avec d'autres mouvements existants, notamment le Pop Art, qui est, pour de Marchis, absolument opposé à une peinture de type narratif<sup>4</sup>. Lorsque le Pop Art s'est répandu en France, les critiques et les artistes, ont d'abord cru à l'émergence d'un regard critique. Cependant, suite aux expositions parisiennes des peintres rattachés à ce mouvement, ils se sont aperçus que les préoccupations du Pop Art étaient beaucoup plus formalistes que critiques. En cela, les relations entre l'abstraction et le Pop Art sont plus nombreuses que ce qu'il est apparu dans un premier temps<sup>5</sup>. Il n'en reste pas moins que si le Pop Art avait attiré l'attention des peintres parisiens, c'est bien qu'il présentait, pour eux, un certain intérêt. La conséquence est que le Pop Art nord-américain fonctionne selon un double principe d'attraction-répulsion. D'un point de vue formel, il était en effet novateur et stimulant. En revanche, sur le plan du discours, le Pop Art n'a, par exemple pour Télémaque, aucune consistance sociale et politique ; il rejoint en cela l'art des peintres formalistes<sup>6</sup>. Mais un certain parallélisme esthétique entre Figuration Narrative et Pop Art a effectivement brouillé les pistes. Aussi, il est vrai que la ligne de fracture entre la tendance Pop-formaliste et la tendance narrative n'est pas toujours très nette. Myrielle Hammer Pélissier ne rappelle-t-elle pas que de nombreux artistes Pop britanniques ont participé à l'exposition de 1965 ?<sup>7</sup>

---

1 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 17.

2 RAGON Michel, « On ne sauvera pas l'école de Paris en imitant New York », in *Arts, l'hebdomadaire de l'intelligence Française*, n° 970, 8/21 juillet 1964.

3 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 22.

4 DE MARCHIS Giorgio, « The signification of the 1964 Venise Biennale », *Art international*, Lugano, vol. 8, n°9, novembre 1964.

5 GASSIOT TALABOT Gérard, *Mythologies quotidiennes*, op. cit., et HAMMER PELISSIER Myrielle, op. cit., entretien avec Gérard Gassiot Talabot, p. 365.

6 HAMMER PELISSIER Myrielle, op. cit., entretien avec Hervé Télémaque, 12/04/1990, p. 418.

7 *Ibid.*, p.361-362.

Malgré cela, si notre regard se porte sur le Pop Art américain, la « narration » est un critère fondamental de clivage avec la Figuration Narrative. Le résultat de cette fracture est, pour le premier mouvement, le jeu avec la civilisation de l'image et, pour le second, son analyse et sa critique. Avec la Figuration Narrative, légèrement plus tardive que le Pop Art, l'image se « détraque » pour glisser sur les chemins de la contestation<sup>1</sup>.

D'après ce que nous venons de dire, Pop Art et Figuration Narrative semblent irrémédiablement liés, tant par leur parallèle plastique que par leur opposition de contenu. D'ailleurs, c'est essentiellement en confrontation avec le Pop Art que la critique a envisagé les *Mythologies Quotidiennes*, qui était une des premières manifestations structurées de la Figuration Narrative<sup>2</sup>. Mais Gassiot-Talabot essaye très tôt de sortir la Figuration Narrative d'une identification ou d'une confrontation directe avec le Pop Art en affirmant, par exemple, à propos de l'exposition *Pop, Pop, Pop, etc.*<sup>3</sup>, que dans le « etc. », entraînent des artistes d'une troisième force, ceux des *Mythologies Quotidiennes*, qui accédaient alors à une place significative dans l'art contemporain, aux côtés des Pop artistes et des Nouveaux Réalistes<sup>4</sup>. Dans ce sens, mentionnons Myrielle Hammer-Pélissier, qui affirme que la Figuration Narrative ne s'oppose ni au Pop Art ni au Nouveau Réalisme. Elle n'en est pas, non plus, la suite ou la version parisienne<sup>5</sup>. Avec cette affirmation, la Figuration Narrative semble bien être un mouvement à distinguer du Pop Art, un mouvement doté d'une autonomie propre. Nous avons vu sur quoi reposent les bases qui permettent de construire cette indépendance, notamment par rapport au Pop Art. Voyons donc, à présent, en quoi la peinture d'Equipo Crónica pourrait relever plus de la Figuration Narrative que du Pop Art et quels peuvent être, aussi, les éléments qui plaideraient en défaveur d'une telle classification.

### 1.2.3. Equipo Crónica dans la Figuration Narrative

Nous avons dit, dans les lignes précédentes, que le Pop Art avait été, sur le

---

1 *Ibid.* p. 198.

2 *Ibid.* p. 64.

3 *Pop, Pop, Pop, etc.*, exposition au Museum des 20 Jahrhunderts, Vienne, du 19 septembre au 31 octobre 1964.

4 GASSIOT-TALABOT Gérard, *Aujourd'hui, art et architecture*, n°49, avril 1965, Boulogne sur Seine, p. 31.

5 HAMMER PELISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 54.



plan plastique, stimulant pour la Figuration Narrative. Auparavant, nous avions aussi affirmé que le Pop Art avait fourni un langage plastique riche à Equipo Crónica. Sur le plan purement visuel, nous trouvons bien, ici, des correspondances. Cependant, nous avons affirmé que la réflexion proposée par Solbes et Valdés ne correspondait pas à celle du Pop Art. Correspond-elle davantage à la Figuration Narrative ? En d'autres termes, peut-on aller au-delà, si l'on intègre Equipo Crónica à la Figuration Narrative, de la similitude plastique ?

Le premier point à évoquer au moment de s'interroger sur la pertinence de l'intégration d'Equipo Crónica à la Figuration Narrative, est sa participation à de nombreuses expositions qui ont structuré le mouvement. Si cela ne peut, en soi, constituer un gage solide d'appartenance d'Equipo Crónica au mouvement, nous possédons là toutefois un indice historique fort. Entre 1965 et 1977, l'équipe valencienne a participé à dix expositions parisiennes ayant des liens forts avec la Figuration Narrative. Dès 1965, alors que l'Equipe était encore en gestation, Solbes, Toledo et Valdés participent, à Paris, au 16e Salon de la Jeune Peinture, un haut lieu de la Figuration Narrative à partir de ces années-là. Leur participation à ce salon se fait au moyen d'œuvres créées individuellement, mais présentées comme un travail collectif. La critique française remarque particulièrement les trois artistes ibériques. Ce fut aussi l'occasion pour eux d'établir des liens forts avec Aillaud, Arroyo et Recalcati. Deux ans plus tard, ils participent de nouveau à ce salon. Une fois encore leur présence y est particulièrement remarquée<sup>1</sup>. Toujours en 1967, ils présentent leurs œuvres à deux expositions fondamentales pour la Figuration Narrative : *Bande dessinée et Figuration Narrative* ainsi que *Le monde en question*. Suivent d'autres expositions où Solbes et Valdés vont côtoyer les artistes de la Figuration Narrative ainsi qu'une exposition personnelle sur la scène parisienne, à la galerie Stadler, en 1973. Cette même année, ils présentent la série *El Cartel* à la huitième biennale de Paris. Mentionnons, pour finir, leur participation à l'exposition *Le monde en question 2*, organisée par Gassiot-Talabot, en 1977<sup>2</sup>. Le fait que ces artistes espagnols soient sélectionnés à plusieurs reprises par le critique et théoricien de la Figuration Narrative, Géraud Gassiot-Talabot, est un indice fort de la pertinence qu'il y a, au

1 DALMACE MICHÈLE, *Equipo Crónica, catálogo razonado...*, op. cit., p. 637.

2 *Ibid.*, p. 637-638.

moment d'étudier la création d'Equipo Crónica, à la considérer comme partie intégrante de ce mouvement.

Les liens avec les artistes « parisiens » sont essentiels pour Equipo Crónica. Mettons toutefois l'adjectif entre guillemets dans la mesure où ces artistes, comme Arroyo ou Recalcati ne sont pas nés à Paris. Il s'agit plutôt du lieu où ils se sont retrouvés et où s'est développée, par la collaboration d'artistes d'horizons très divers, la Figuration Narrative. Eduardo Arroyo, indiscutablement considéré comme un artiste de la Figuration Narrative, a eu un rôle essentiel dans le rapprochement des artistes espagnols avec le mouvement parisien, et ce, à deux niveaux. Tout d'abord, les œuvres collectives qu'il a créées avec Aillaud et Recalcati ont été, pour Solbes, Toledo et Valdés, des « modèles ». Ces œuvres leur ont indiqué une voie picturale qu'ils ont souhaité emprunter. Arroyo a, d'autre part, joué un rôle important en leur permettant d'exposer dans les milieux parisiens, notamment au Salon de la Jeune Peinture.

*Une passion dans le désert* et *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, œuvres collectives à la facture dépersonnalisée, constituaient un moyen de combattre le mythe attaché à l'artiste, celui du génie créateur<sup>1</sup>. Cette méthode créative a séduit Equipo Crónica qui voyait également, dans la remise en question du statut de l'artiste, celle des structures sociales de l'Espagne contemporaine, au-delà du monde de l'art. Les œuvres collectives, qui constituent la raison d'être d'Equipo Crónica ou Equipo Realidad, ont profondément marqué la Figuration Narrative ; donnons comme exemple supplémentaire la prospérité, dans le contexte parisien, de la Coopérative des Malassis<sup>2</sup>.

Un autre point commun, pendant ces années, entre les créations d'Eduardo Arroyo (notamment, une fois encore, *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*) et celles d'Equipo Crónica, est la reprise ou le détournement d'œuvres de maîtres. Dans *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, Aillaud, Arroyo et Recalcati reproduisent des œuvres de Duchamp qu'ils intercalent avec des scènes « narratives ». Nous retrouvons, par exemple, le célèbre *Nu descendant un escalier*. Arroyo a aussi détourné des œuvres de Vélasquez, Goya ou Miró, qu'il a fait entrer en consonance avec la situation politique espagnole

---

1 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 25.

2 *Ibid.*, p. 27.

contemporaine. Il cherchait à attaquer, par ce biais, la respectabilité internationale que tentait d'acquérir le régime de Franco. Equipo Crónica, bien que de manière différente, a aussi eu recours à des œuvres réalisées par de grands artistes espagnols. Le résultat, souvent critique, ne l'était pas envers les œuvres retravaillées, mais envers le régime franquiste, au moyen de divers stratagèmes picturaux. Entre Arroyo et Equipo Crónica, sur ce point, il semble y avoir une réelle similitude ; mais il faut avoir tout de même à l'esprit que la « récupération » et la recontextualisation d'œuvres « mythiques » peut se situer dans des registres différents<sup>1</sup>. Pour ce qui est, plus spécifiquement, d'Equipo Crónica, ce travail, comme nous le verrons, consiste à appliquer aux chefs-d'œuvres d'histoire de l'art un « traitement graphique emprunté aux mass-media »<sup>2</sup>. Les œuvres classiques, reproduites, découpées, réorganisées et/ou remontées dans les tableaux d'Equipo Crónica se chargent d'un sens subversif, remettant ainsi en cause le rôle de l'artiste dans la société « bourgeoise », dans laquelle il est condamné à faire de l'art pour « simuler la liberté »<sup>3</sup>. Cette attitude polémique, qui s'oppose à une partie des avant-gardes contemporaines, correspond à la vision des artistes de la Figuration Narrative.

Parallèlement à la question du rôle du peintre, ce recours aux images picturales « classiques » permet aussi de rapprocher Equipo Crónica de la Figuration Narrative dans la mesure où, par ce biais et au moyen des recontextualisations, l'équipe valencienne utilise cet art « intemporel » pour évoquer l'actualité espagnole et mondiale sous un angle critique<sup>4</sup>.

La question de l'actualité et de sa mise en peinture est un point essentiel de la Figuration Narrative. Aussi, intéressons-nous à ce que dit à ce propos Gérard Gassiot-Talabot lorsqu'il traite d'Equipo Crónica. Pour confirmer la pertinence qu'il y a à considérer Equipo Crónica comme des artistes de la Figuration Narrative, remarquons plusieurs choses. Tout d'abord, Solbes et Valdés ont été sélectionnés pour participer à de grandes expositions de la Figuration Narrative. Mentionnons également le fait que Gérard Gassiot-Talabot leur a consacré des lignes dans plusieurs textes où il parle de

---

1 GASSIOT TALABOT Gérard, *La Figuration Narrative, op. cit.*, p. 119.

2 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration...*, *op. cit.*, p. 50.

Voir également CHALUMEAU Jean Luc, *Figuration Narrative*, p. 18.

3 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration...*, *op. cit.*, p. 50.

4 CHALUMEAU Jean Luc, *Figuration Narrative, op. cit.*, p. 9.

ce mouvement, notamment un article publié en 1969 dans *Opus International*<sup>1</sup>, ainsi que le texte des *Mythologies quotidiennes*, publiés par Jean-Luc Chalumeau dans l'anthologie de textes écrits par Gassiot-Talabot. Dans ce texte, le critique aborde les créations de Peter Saul, Juan Genovés et Equipo Crónica. Il y affirme que, bien que les trois constituent des exemples forts différents : ils ont tous fait le choix d'une « écriture » narrative et de la recherche de contenu, qui sont, en fin de compte, des principes fondamentaux de la Figuration Narrative<sup>2</sup>. Cette « recherche de contenu » dont parle le critique se fait, chez Equipo Crónica, en grande partie au moyen d'images détournées, d'où l'importance de l'intericonicité déjà pressentie et que nous développerons par la suite. Pour lui, les représentations détournées par les soins de l'équipe valencienne mettent en question, selon la formule consacrée par l'exposition de 1967, l'ordre culturel, moral et politique<sup>3</sup>. Voyons plus en détail ce qu'affirme le « père » de la Figuration Narrative à propos des tableaux d'Equipo Crónica. De l'analyse de Gassiot-Talabot ressortent, à propos de l'œuvre de Solbes et Valdés, des éléments fondamentaux qui sont le recours à la « ligne sèche » associée aux couleurs « plates », qui rapprochent ces tableaux des techniques publicitaires. Outre l'aspect plastique, le critique aborde également le contenu des tableaux d'Equipo Crónica, en mentionnant des sujets puisés à une actualité « reconnaissable », qui placent l'homme dans une situation historique ou quotidienne au fort pouvoir de communication. Les deux constantes de l'œuvre d'Equipo Crónica sont, selon Gassiot-Talabot, la communication et l'ironie qui, selon lui, apparaît grâce aux déformations optiques, au quadrillage de la mise en page, aux évolutions temporelles ainsi qu'aux réminiscences artistiques<sup>4</sup>. S'il l'on s'en tient à ces différentes indications, on peut penser qu'Equipo Crónica doit être classé parmi les artistes de la Figuration Narrative. Nous devons toutefois, dans les chapitres suivants, approfondir ces notions d'ironie, d'évolution temporelle ou de réminiscences artistiques afin de voir ce qu'il en est précisément chez les peintres valenciens.

---

1 GASSIOT TALABOT Gérard, « Le pouvoir de l'image, Saul Genovés, Groupe Crónica », *Opus International*, Paris, n°15, décembre 1969.

2 GASSIOT TALABOT Gérard, *La Figuration Narrative*, *op.cit.*, p.97.

3 *Ibid.*, p. 77. Exposition *Le monde en question*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 6-28 juin 1967.

4 *Ibid.*, p. 98.

Abordons enfin les correspondances entre Equipo Crónica et la Figuration Narrative sur le plan purement iconique. Nous avons dit, en introduction, qu'il y avait, à ce niveau, une connexion entre le Pop Art, la Figuration Narrative et l'œuvre d'Equipo Crónica. Auparavant, nous avons aussi eu l'occasion d'évoquer précisément les points de rapprochement iconique entre le Pop Art et Equipo Crónica. Quels sont ceux qui existent avec la Figuration Narrative ? Nous devons, en premier lieu, établir un parallèle avec certains artistes de ce mouvement. Pour prendre un premier exemple, celui de Bernard Rancillac, nous devons examiner des œuvres comme *Vive la République Populaire de Chine* ou *Suite américaine*. La photographie de presse constitue, à ce stade de son parcours artistique, dans les années 70, le fondement de son travail. Sa peinture devient, essentiellement, « image d'images »<sup>1</sup> ou, comme le dit Raymond Perrot, « mimesis de la mimesis »<sup>2</sup>, une approche que l'on retrouve chez les équipes espagnoles, Crónica et Realidad. Elles aussi s'intéressent, effectivement, à la « représentation » de la réalité dans la « société de l'image ». S'il fallait citer un autre exemple célèbre, Gérard Fromanger a lui aussi eu recours à la photographie dans ses tableaux, notamment pour la fameuse série de 1971, *Boulevard des Italiens*. Il ne s'agit pas, ici, d'analyser précisément le recours à cette pratique, mais plutôt de souligner que, tant pour Equipo Cronica que pour les artistes de la Figuration Narrative, la photographie est un point de départ largement adopté<sup>3</sup>. Outre la photographie, donnons aussi, en exemple, l'utilisation commune de la bande dessinée chez des artistes comme Equipo Crónica, Equipo Realidad, Erró, Rancillac, etc<sup>4</sup>. Le recours à des éléments de la bande dessinée, qui plonge l'artiste, autant que le spectateur, dans le monde de la mémoire, conduit à une peinture qui réélabore le monde contemporain. La photographie en peinture permet, elle aussi, de réélaborer le monde en s'interrogeant sur sa représentation. Dans ce sens, il convient de mettre en regard un entretien de Fromanger, l'un des porte-drapeaux de la Figuration Narrative, avec l'œuvre d'Equipo Crónica. Les propos qu'il a tenus à Jean Luc Chalumeau, reproduits dans l'ouvrage *La Nouvelle Figuration*, pourraient bien être ceux des membres de l'Equipo Crónica, ce qui renforce évidemment le parallèle que l'on est

---

1 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration...*, *op. cit.*, p. 93.

2 PERROT Raymond, *op. cit.*, p. 209.

3 *Ibid.*, p. 80.

4 GASSIOT-TALABOR Gérald, *La Figuration Narrative*, *op. cit.*, p. 106.

tenté d'établir entre l'équipe espagnole et ces artistes parisiens :

Ma peinture n'a jamais été ni simple ni une illustration ni la simple illustration d'une idée. Je peins avec des couleurs et des images, avec de la mémoire et de l'oubli [...]. Avec le temps, je me rends compte que je travaille par séries et par périodes. J'ai des périodes de « décompositions » [...] Viennent ensuite les périodes de recomposition. [...] Je recompose naturellement à partir de mon propre langage, celui que j'ai développé année après année. Il s'agit de travailler avec ma propre histoire, l'histoire de l'art et l'histoire tout court<sup>1</sup>.

À partir des différents éléments développés dans les lignes précédentes, nous pouvons affirmer que les correspondances entre l'équipe espagnole et la Figuration Narrative sont nombreuses : ils ont des dates d'évolution similaires, les mêmes conceptions plastiques de la peinture contemporaine, la même utilisation de procédés iconiques, la même vision de l'art et du rôle de l'artiste dans la société, etc. De plus, ils envisagent l'art dans sa dimension critique ; ils ont fréquenté les mêmes salons et expositions, à Paris ou en Europe. Seul le critère géographique pourrait nous interdire un tel rapprochement, dans la mesure où la Figuration Narrative est un phénomène exclusivement parisien. Il est né, nous l'avons dit, de la rencontre à Paris entre Télémaque et Rancillac. Les grandes expositions fondatrices ont eu lieu notamment au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et ces peintres, constitués en mouvement à partir de la théorisation faite par Gassiot-Talabot, ont tous évolué dans la capitale française, même si certains étaient d'origine étrangère. Eduardo Arroyo, par exemple, bien que d'origine espagnole, vivait à Paris depuis 1958<sup>2</sup>, tout comme l'islandais Erró. L'italien Recalcati partage son temps, à partir de la même année, entre Paris et l'Italie. D'autres peintres ont, eux aussi, rejoint Paris dans les années soixante, comme Télémaque en 1961 ou Recalcati en 1963 ; ils sont rapidement devenus des artistes essentiels de la Figuration Narrative. Le mouvement possède donc une réalité géographique évidente, renforcée notamment par le fait que, résidant au même endroit, les artistes ont vécu ensemble les événements du mois de mai 1968 qui furent, eux aussi, essentiels pour le mouvement. Face à cette réalité, nous constatons que les artistes de l'Equipo Crónica se distinguent de ceux de la Figuration Narrative, car ils ne se sont jamais installés à Paris. Ils ont, tout au long de leur

---

1 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration...*, *op. cit.*, entretien avec Gérard Fromanger, p. 198.

2 AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, « Entretien avec Eduardo Arroyo », 2 novembre 2007, in AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte, *Figuration Narrative, Paris...*, *op. cit.*, p. 283.

parcours, travaillé à Valence ; cela ne les a pas empêché, il est vrai, d'acquérir une renommée importante hors d'Espagne, notamment en France et en Italie. Mais le contexte espagnol de ces années-là était, nous le savons bien, particulier. Il constituait une anomalie dans l'Europe démocratique des années soixante, principalement par la persistance de son régime autoritaire. Toutefois, l'art pouvait tout de même s'y développer, comme le montre le travail d'Equipo Crónica, mais aussi celui de l'Equipo Realidad, des différents groupes d'Estampa Popular, de Juan Genovés, etc. Tous ces groupes ou artistes ont la particularité d'avoir été classés, un temps, dans le mouvement « Crónica de la Realidad » qui, sur le plan géographique, cadre parfaitement avec Equipo Crónica. Analysons donc ce mouvement plus en profondeur, afin de voir ses correspondances avec les mouvements que nous étudions ici.

### **1.3. CRÓNICA DE LA REALIDAD**

Après avoir abordé le Pop Art, puis la Figuration Narrative et analysé, pour chacun des mouvements les liens avec l'œuvre d'Equipo Crónica, attardons-nous à présent sur un troisième mouvement auquel pourrait appartenir, selon certains critiques, Equipo Crónica : il s'agit de Crónica de la Realidad. Bien que, dans certains travaux, le nom de ce mouvement soit traduit par « chronique de la réalité », nous faisons ici le choix de le maintenir en espagnol dans la mesure où il fut inventé par des critiques espagnols et qu'il n'est utilisé qu'en référence à des artistes de la Péninsule. Avec un regard rétrospectif, nous devons tout d'abord reconnaître que le mouvement Crónica de la Realidad n'a pas connu le succès du Pop Art ou de la Figuration Narrative. Nous tâcherons de voir si cela est dû aux artistes qui relèvent de la Figuration Narrative, ou bien à la fragilité du concept lui-même. Commençons par établir une chronologie du mouvement, en nous appuyant en partie sur les éléments fournis par José Carlos Suárez.

#### **1.3.1. Crónica de la Realidad : chronologie**

Les origines de Crónica de la Realidad peuvent être établies de manière relativement précise, malgré les nuances que nous ne manquerons pas de relever. Le courant est apparu au milieu des années soixante, dans le milieu artistique valencien.

La ville vit alors une période particulière, avec la convergence de plusieurs éléments importants. C'est un moment où la contestation étudiante prend de la force et se structure ; d'autre part, Joan Fuster apparaît comme une figure tutélaire après la publication de son ouvrage *Nosaltres els valencians*. De même, la chanson contestataire se développe grâce, notamment, au chanteur Raimón. Sur le plan artistique, Vicente Aguilera Cerni lance la revue *Suma y sigue del arte contemporáneo*<sup>1</sup>. Cet ensemble de faits artistiques et d'événements crée une dynamique dans la capitale du Levant. La ville devient un pôle artistique important, un catalyseur qui attire même certains artistes catalans<sup>2</sup>. De ce substrat naît *Crónica de la Realidad*.

Venons-en au concept à proprement parler et commençons par affirmer qu'il a posé des problèmes à la critique, notamment par la proximité sémantique qu'il y a entre ce terme et le nom des deux groupes Equipo Crónica et Equipo Realidad. Ainsi, il est arrivé à José María Moreno Galván de parler de « Equipo Crónica de la Realidad », en se référant à Equipo Crónica<sup>3</sup>. Les exemples de ce genre sont assez nombreux, surtout dans la période initiale d'Equipo Crónica.

Outre la proximité des appellations, cette confusion est due aussi à l'origine du terme *Crónica de la Realidad*, dont la première occurrence se trouve dans le manifeste d'Equipo Crónica de 1964. Ils y affirmaient :

El Equipo Crónica propugna la « crónica de la realidad » como vehículo intencional para dar a la pintura una finalidad elevada, una razón de ser en nuestra sociedad y en el marco histórico de los valores positivos contemporáneos.

Ils ajoutaient :

« Crónica de la realidad » es la suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imagen pertenecientes a las experiencias vividas habituales del hombre de hoy. [...] Para nosotros, « crónica de la realidad » significa objetivación y realismo de los datos utilizados así como tipificación y serialización de los conjuntos<sup>4</sup>.

L'intérêt de cet extrait fondateur réside en trois points. Tout d'abord, il marque, parallèlement à la naissance de l'Equipo Crónica, celle du mouvement

---

1 LACRUZ NAVAS Javier, « Equipo Realidad : La realidad del Equipo Realidad », in LOMBA SERRANO Concepción, *La mirada crítica del pop*, op. cit., p. 121-122.

2 DALMACE Annie Michèle, *La peinture contemporaine du pays valencien...*, op. cit., p. 421.

3 MORENO GALVÁN José María, *La última vanguardia*, Madrid, Ed Magius s.a., 1969, p. 187.

4 DALMACE Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, op. cit., p. 860.



Crónica de la Realidad et l'intégration du groupe dans ce courant pictural. Ensuite, nous y trouvons une définition de ce qu'est Crónica de la Realidad. Celle-ci est nécessaire et fondamentale puisqu'il s'agit de la première occurrence du terme dans le monde artistique espagnol. Enfin, le texte présente un autre intérêt car, dans le second paragraphe reproduit ci-dessus, ce qui nous est présenté comme les caractéristiques de Crónica de la Realidad (« objetivación y realismo de los datos utilizados así como tipificación y serialización de los conjuntos ») sert à mettre en évidence les caractéristiques principales de ce qu'envisage d'être l'œuvre d'Equipo Crónica. La confusion qui est apparue rapidement entre ces différents noms est, dans ce contexte, tout à fait logique. Une autre conséquence est la fragilité relative du concept Crónica de la Realidad. Comme les caractéristiques du mouvement sont explicitées dans le manifeste d'Equipo Crónica, ses caractéristiques sont trop liées à ce groupe pour pouvoir englober, avec pertinence, les créations de différents artistes. Cette imbrication va créer rapidement des tensions qui, comme nous le verrons, seront fatales pour l'expansion du courant. Ce texte fondateur contient donc, en lui même, les bases de Crónica de la Realidad, ainsi que des éléments qui conduiront à son extinction.

Suite à la première apparition du terme sous la plume d'Equipo Crónica, il fut employé par Vicente Aguilera Cerni dans une exposition éponyme, qui s'est tenue en juin 1965, dans les locaux du « Colegio de arquitectos de Cataluña y Baleares ». L'exposition *Crónica de la Realidad* regroupait Artigau, Cardona Torandell, Mensa, Solbes, Valdés, Toledo<sup>1</sup>. Cette exposition permit au critique de présenter le courant qu'il essayait de mettre sur les rails et dont Equipo Crónica représentait l'avant-garde<sup>2</sup>. Le concept critique Crónica de la Realidad réapparaît ensuite, toujours sous la plume de Vicente Aguilera Cerni, lors de l'exposition consacrée à Juan Genovés, à la salle d'exposition de la Direction Générale des Beaux-Arts de Madrid à l'automne 1965. Il n'est cependant pas étonnant que ce terme réapparaisse puisque, selon Juan Antoni Toledo, Aguilera Cerni réutilise, lors de cette exposition, le texte qu'il avait rédigé à l'occasion de l'exposition *Crónica de la realidad*<sup>3</sup>. Cette exposition personnelle représente un tournant, puisqu'elle sera à l'origine de querelles entre les artistes qui

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *Equipo Crónica: Crónica de un Equipo*, op. cit., p. 195.

2 *Ibid* p. 242.

3 *Ibid* p. 792, entretien de José Carlos Suárez avec Juan Antoni Toledo, Valencia, septembre 1989.

relèvent de mouvement. Mais le critique ne dévie pas de sa ligne et considère, en 1970, que Genovés est le représentant le plus authentique du mouvement<sup>1</sup>.

En 1965, le concept semblait bien lancé, avec un ensemble d'artistes et de groupes que le critique rattache à la tendance. Il convient d'y ajouter Equipo Realidad, l'un des représentants les plus caractéristiques du mouvement<sup>2</sup>, Anzo et Canogar<sup>3</sup>.

La gestation de ce mouvement, qui semble commencer à s'épanouir en 1965, remonte donc à la seconde moitié de l'année 1964 et au début de l'année 1965. Tomás Llorens affirme que « Durant l'estiu 1964 es va constituir el nucli d'on eixiria la doctrina de Crónica de la Realitat »<sup>4</sup>. Ce noyau, c'est le groupe de réflexion d'où sortiront Estampa Popular de Valencia et Equipo Crónica. Plusieurs réunions de réflexion regroupant de jeunes artistes valenciens se sont en effet tenues pendant l'été 1964, autour du critique Tomás Llorens, à la suite de l'exposition itinérante d'art contemporain espagnol, *España Libre*, qui s'est arrêtée dans plusieurs villes italiennes pendant les mois de mars et avril 1964<sup>5</sup>. Ces réunions ont permis l'élaboration d'une réflexion et d'une théorie artistique structurée par Tomás Llorens. Cette théorie commune fut adoptée par l'Equipo Crónica, puis érigée en tendance par Vicente Aguilera Cerni qui en revendique la paternité. Portée par ce dernier, la Crónica de la Realidad pouvait se développer et s'exporta au-delà des frontières valenciennes. Le critique commença à la faire vivre sur le plan géographique, notamment avec l'exposition barcelonaise, qui faisait appel à des artistes catalans, puis avec l'exposition de Genovés, artiste valencien vivant à Madrid.

Mais, rapidement, la rupture entre les deux critiques a scellé le sort de cette « tendance ». C'est ainsi qu'Equipo Crónica cesse rapidement de se revendiquer de la Crónica de la Realidad. En 1969, les peintres indiquent seulement que :

Crónica de la Realidad es una denominación, empleada por primera vez por el crítico Aguilera Cerni, para designar un grupo de pintores de procedencia dispar (geográfica y estéticamente hablando), que por los años 64-65 trabajaban en

---

1 AGUILERA CERNI Vicente, *Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona, Ed. Península, 1970, p. 65.

2 LACRUZ NAVAS Javier, « art. cit. », p. 122.

3 AGUILERA CERNI Vicente, *Iniciación al arte...*, *op. cit.*, p. 65.

4 LLORENS Tomás, « Problemes i tendencies de la pintura valenciana actual », *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, n°9-10. Valencia, mars 1966, p. 28-32.

5 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado...*, *op. cit.*, p. 637.

una dirección determinada y que coincidían en sus características más generales<sup>1</sup>.

En 1969, pour Equipo Crónica, la tendance est déjà enterrée. Ils ne la revendiquent plus comme ils le faisaient dans leur manifeste de 1964. De fait, à la suite de l'exposition italienne de Ferrare, en janvier 1966, ils ne la mentionnent plus comme fondement de leur travail<sup>2</sup>. José Carlos Suárez remarque aussi que Tomás Llorens cesse de se référer à cette tendance au cours de la même année. Quant à Vicente Aguilera Cerni, il porte encore cette tendance à la fin des années soixante, surtout, semble-t-il, par cohérence personnelle ainsi que pour accompagner le succès international de Juan Genovés. Mais, en 1973, dans un texte consacré à Equipo Realidad, il emploie le passé pour faire référence à la tendance qu'il a théorisée neuf ans auparavant :

Equipo Realidad fue, en su momento, uno de los más caracterizados representantes de la corriente que llamamos Crónica de la realidad. En aquel momento se trataba de superar la neutralidad, la frivolidad o elemental ironía del pop<sup>3</sup>.

Dans cet extrait, nous remarquons que, puisque la Crónica de la Realidad n'est plus d'actualité, Vicente Aguilera Cerni se doit d'en rappeler les grands enjeux. Après cette chronologie, nous devons, à notre tour, définir clairement ce mouvement dans sa dimension théorique, en analysant les caractéristiques.

Afin d'expliquer la courte durée de vie de Crónica de la Realidad, intéressons-nous plus précisément aux relations entre, d'un côté, Tomás Llorens et Equipo Crónica, et, de l'autre, Vicente Aguilera Cerni. En 1966, Tomás Llorens affirme que, « desde les primeres reunions de l'estiu de 1964, el crític Aguilera Cerni i jo mateix hem presenciat tot el procés de ha menat a la continuació de la doctrina de Crónica de la Realitat »<sup>4</sup>. En revanche, José Carlos Suárez fait remarquer, qu'en 1971, il est beaucoup plus distant vis-à-vis d'Aguilera Cerni lorsqu'il affirme

El moviment deu a Aguilera dues coses : La primera, que, en demanar-li ajuda i promoció cap a final del 64, se li va acudir la idea de batejar-lo amb el

---

1 EQUIPO CRÓNICA, « Carta a José Luis », in EQUIPO CRÓNICA, catalogue pour l'exposition à la Galerie Grises, Bilbao, 1-16 décembre 1969, reproduit dans SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 253.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 237.

3 AGUILERA CERNI Vicente, Catalogue pour l'exposition d'Equipo Realidad, Galerie Punto, Valencia, 1973. Le texte est reproduit sous le titre « sobre el Equipo Realidad » in *Gaceta del arte*, n°3, Madrid, p. 8.

4 LLORENS TOMÁS, « Problemes i tendencies... », « art. cit. », p. 26.

nom de « Crónica de la Realidad »<sup>1</sup>.

En cinq ans, les propos sont devenus critiques à l'égard d'Aguilera Cerni. Ceux de Joan Antoni Toledo sont également durs, lorsqu'il affirme, à propos du même critique, que « Crónica de la Realidad, era lo que se estaba inventando él en aquel momento »<sup>2</sup>. José Carlos Suárez indique que les premières tensions entre les deux parties sont apparues, déjà, avec la première exposition de 1965. Toledo affirme à ce propos : « a nosotros nos sentó muy mal, porque nos mezclaron con unos señores de Barcelona, que por otra parte me merecen todos mis respetos »<sup>3</sup>.

Pour clore ces quelques lignes sur la naissance de Crónica de la Realidad, soulignons le fait qu'Equipo Cronica l'abandonne également. Ses membres considèrent ce terme dévoyé par un critique qui se le serait approprié lors d'une exposition censée lancer le mouvement et qui fut, également, la seule exposition consacrée au mouvement. En ignorant rapidement l'expression Crónica de la Realidad, Equipo Crónica et Tomás Llorens ont sans doute marqué la fin de celle-ci, et, partant, causé le maigre succès critique qu'elle a finalement connu. D'autre part, nous pouvons affirmer que ce phénomène artistique n'était pas exclusivement espagnol, encore moins valencien, dans la mesure où, dans toute l'Europe, apparaissait simultanément une nouvelle tendance réaliste semblable à la Crónica de la Realidad valencienne<sup>4</sup>. Afin de voir les points communs qui pouvaient exister entre Crónica de la Realidad et d'autres courants picturaux internationaux contemporains, nous abordons à présent les caractéristiques de ce mouvement éphémère.

### **1.3.2. Définition et caractéristiques de Crónica de la Realidad**

Pour préciser les conceptions théoriques de Crónica de la Realidad, nous citerons tout d'abord le premier texte qui l'évoque, à savoir le manifeste d'Equipo Crónica de 1964 :

---

1 LLORENS TOMÁS, « La politizació de la pintura valenciana: una meditació personal », in *1<sup>a</sup> mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró*, Granollers, Ajuntament de Granollers, 15/05 – 15/09/1971, catalogue d'exposition, Granollers, ed. Caixa de la Diputació Provincial de Granollers, 1971.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, entretien avec Joan Antoni Toledo, p. 792.

3 *Idem.*

4 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 218.

« Crónica de la realidad » es la suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imagen pertenecientes a las experiencias vividas habituales del hombre de hoy, haciendo coincidir la intencionalidad de la obra de arte con la función dialéctica que desempeña en la formación de los grupos sociales.

Para nosotros, « Crónica de la realidad » significa objetivación y realismo de los datos utilizados así como tipificación y serialización de los conjuntos.

Résumons : Crónica de la Realidad est proche du réalisme social dans le contenu, les fins, mais en diffère, car elle a recours aux « images » de la société contemporaine dans une optique objective et réaliste.

De son côté, quinze ans plus tard, avec un recul plus important, Arnau Puig propose, dans le *Diccionario del arte moderno* une définition de Crónica de la Realidad :

Denominación acuñada en 1964 por el crítico Vicente Aguilera Cerni para designar una corriente principalmente radicada en Valencia o representada por artistas valencianos que se proponía elaborar, tras la crisis del informalismo, una propuesta que fuera alternativa positiva a la llamada Nueva Figuración y el Pop Art.

Parmi les artistes qui relèvent de ce mouvement se trouvent, selon lui, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan Genovés, Rafael Cánogar ainsi que, dans certaines périodes créatives, Carlos Mensa, Eugenio Chicano, Arturo Heras, Manuel Boix, Rafael Armengol, Felipe Vallejo et Antoni Miró<sup>1</sup>. Cette définition donne peu d'éléments sur les buts de ce mouvement et ses caractéristiques picturales si ce n'est, de manière très générale, qu'il constituait une réponse à l'informalisme en crise ainsi qu'une alternative au Pop Art et à la Nouvelle Figuration. Il apparaît donc bien que ce mouvement évolue dans les mêmes eaux que les deux grands mouvements figuratifs des années soixante.

De son côté, Tomás Llorens a, lui aussi, fourni des éléments permettant de caractériser et de définir la Crónica de la Realidad. Il affirme :

En la meva opinió, convé reservar la denominació Crónica de la Realitat a la pintura que, adoptant un llenguatge a partir d'elements culturalment objectivats (no « creats » per l'artista), amb la intenció de referir-se a fenòmens que es manifesten al nivell social de la realitat, tempta de fer-ne un anàlisi crític i de treure'n proposicions èticament significatives, no tant per als comportaments individuals com per als comportaments socials.<sup>2</sup>

1 PUIG Arnau, Définition de « Crónica de la Realidad », in AGUILERA CERNI (dir.), *Diccionario del Arte Moderno*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1979, p. 114.

2 LLORENS Tomás, « Llorens Problemes i tendències... », « art. cit. », p. 25.

Dans ces propos, le critique souligne ce qui commence à apparaître comme les caractéristiques essentielles de la *Crónica de la Realidad*, à savoir un langage qui se veut « objectif », un regard porté sur la réalité sociale et orienté vers une analyse critique ainsi que la proposition de solutions collectives. Suite à ces propos, José Carlos Suárez affirme que l'essence de *Crónica de la Realidad* résidait dans un « réalisme critique » doté d'une finalité sociologique<sup>1</sup>. Pour être précis, la « réalité » sous-entendue par le concept est, selon Tomás Llorens, celle des relations et des comportements sociaux<sup>2</sup>, afin de montrer les différences entre l'Espagne officielle et l'Espagne réelle<sup>3</sup>. Cette réalité doit être exposée dans une peinture dotée d'une grande efficacité communicative<sup>4</sup>.

Considérons également les conceptions de Vicente Aguilera Cerni en évoquant plus longuement le texte qu'il a rédigé lors de l'exposition inaugurale du mouvement<sup>5</sup>. Dans ce texte, le critique souligne trois niveaux différents où se manifeste l'intérêt de sa tendance. Au niveau formel, tout d'abord, il essaye de dépasser la situation laissée par l'informalisme en crise qu'a creusé, selon lui, le Pop Art. Son mouvement devait élaborer des systèmes picturaux à partir d'images empruntés à la réalité, en les reconfigurant<sup>6</sup>. Au niveau de l'image elle-même, les artistes de la *Crónica de la Realidad* devaient utiliser le répertoire d'images que leur propose la « civilisation de l'image », pour en extraire des « types » et des « modèles ». Enfin, sur le plan de la communication, *Crónica de la Realidad* vise au maximum l'objectivité et l'intentionnalité. Malgré cela, le critique n'oublie pas la part subjective inhérente à toute communication, en indiquant que *Crónica de la Realidad* devait diffuser des valeurs « socialement positives »<sup>7</sup>.

Au-delà de ces points essentiels que sont la réalité sociale, l'image collective et l'objectivité, d'autres éléments sont à relever pour une approche précise de la *Crónica de la Realidad*. Dans ce même texte, Vicente Aguilera Cerni affirme que la

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 203.

2 LLORENS Tomás, « Llorens Problemes i tendencies... », « art. cit. », p. 30

3 LACRUZ NAVAS Javier, « art. cit », p. 122.

4 DALMACE Annie Michèle, *La peinture contemporaine du pays valencien...*, *op. cit.*, p. 39

5 AGUILERA CERNI Vicente, « Prólogo a la "Crónica de la Realidad" », in *Crónica de la Realidad, Artigau, Cardona Torrandell, Mensa, Valdés, Solbes, Toledo*, Barcelone, 10 - 22/06/1965, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, catalogue d'exposition, Barcelona, ed. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1965.

6 *Idem.*

7 *Idem.*

Crónica de la Realidad se nourrit de la « dynamique historique ». Dans le même esprit, dans sa déclaration programmatique à l'occasion de l'exposition *Le monde en question*, Equipo Realidad écrit que l'œuvre d'art doit répondre à son « moment historique »<sup>1</sup>. Tout cela nous renvoie clairement à ce que nous avons pu évoquer à propos de la Figuration Narrative, de son rapport à l'actualité et à l'Histoire<sup>2</sup>. L'équipe affirme aussi qu'elle peut être, si cela est nécessaire, narrative ou didactique. Nous sentons poindre, avec ces dernières idées, un lien entre ce mouvement et la Figuration Narrative. Évoquons donc les rapprochements possibles, mais aussi les différences, entre les trois mouvements que nous venons d'étudier et auxquels a pu être rattaché, par la critique, à un moment où un autre, Equipo Crónica.

### 1.3.3. Crónica de la Realidad, le Pop Art et la Figuration Narrative

Pour commencer, ayons à l'esprit la définition d'Arnau Puig, qui affirmait que Crónica de la Realidad était « una propuesta que fuera alternativa positiva a la llamada Nueva Figuración y el Pop Art »<sup>3</sup>. Selon cette définition, le mouvement valencien est clairement différent du Pop Art et de la Nouvelle Figuration française, de laquelle relève la Figuration Narrative. Mais si la Crónica de la Realidad est mise en regard avec le Pop Art et la Figuration Narrative, c'est qu'elle a un lien avec ces mouvements. À ce propos, Tomás Llorens, affirme que la Crónica de la Realidad « ha sorgit de la concurrència de dos fets: La recepció, al País, del llengatge del Pop art i l'evolució d'un grup d'artistes joves a partir d'una actitud expresionista en recerca d'un realisme socialment eficaç »<sup>4</sup>.

Le langage visuel du Pop Art interpelle les critiques et les jeunes artistes espagnols des années soixante. Il s'agit là d'un élément que nous avons déjà abordé. Ainsi, de la même façon qu'Equipo Crónica utilise un langage Pop, l'ensemble des artistes de la Crónica de la Realidad s'intéressent à ce langage qui se fonde sur les images collectives des mass-media. Toutefois, cela n'est en rien surprenant puisqu'il s'agit d'un postulat issu d'une réflexion collective de laquelle ont surgi Estampa

1 Equipo Realidad, déclaration programmatique pour l'exposition *Le monde en question*, Musée d'art moderne de la ville de Paris 6-28 juin 1967.

2 Voir *infra*, 1.2.2.1.

3 PUIG Arnau, « art.cit. », p. 114.

4 LLORENS Tomás, « Problemes i tendències... », « art. cit. », p. 25.

Popular de Valencia, Equipo Crónica et la tendance Crónica de la Realidad. José Carlos Suárez aborde lui aussi cette similitude stylistique entre le Pop Art et la Crónica de la Realidad. Il affirme que Crónica de la Realidad s'intègre dans le répertoire stylistique de l'époque, proposé par les « nouveaux langages » qui prennent appui sur la société de consommation<sup>1</sup>. Mais Michèle Dalmace nous met en garde : « la peinture espagnole n'est pas plus influencée ni colonisée par le Pop Art que la peinture française »<sup>2</sup>. Le seul lien qui les unit est purement formel et réside dans l'utilisation des recours aux teintes planes ainsi que des images extraites des mass-media. Pour bien marquer la différence entre ce mouvement et le Pop Art, elle affirme d'ailleurs que c'est seulement par ignorance que cette tendance espagnole a pu être considérée comme du « Pop Art »<sup>3</sup>. Dans cet esprit, Alexandre Cirici met en avant la grande différence entre les deux : « mientras el Pop Art se distinguió por la ausencia de [*intencionalidad de la obra*], Crónica de la Realidad tuvo una intencionalidad social y de carácter colectivo »<sup>4</sup>. Le mouvement espagnol se voulait plus ancré socialement afin de dépasser la « neutralité » du Pop Art, sa « frivolité » ou son « ironie élémentaire », selon les qualificatifs employés par Aguilera Cerni en 1973<sup>5</sup>. Toujours dans cette optique, Tomás Llorens évoque, en prenant quelques précautions, la subjectivité du Pop Art à laquelle s'oppose le langage « logique » de la Crónica de la Realidad<sup>6</sup>. L'objectivité est l'axe structurant autour duquel se construit la Crónica de la Realidad et l'angle par lequel elle se distingue du Pop Art.

Parallèlement à cela, il semble que la relation entre la Crónica de la Realidad et la Figuration Narrative soit plus étroite, malgré ce qu'affirme Arnau Puig dans sa définition. La possible dimension « narrative » de la tendance valencienne évoquée par Aguilera Cerni<sup>7</sup>, tout comme son lien avec la dynamique historique, ne peuvent manquer de nous rappeler ce que nous avons dit à propos de la Figuration Narrative.

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 202.

2 DALMACE Annie Michèle, *La peinture contemporaine du pays valencien...*, *op. cit.*, p. 427.

3 *Idem.*

4 CIRICI Alexandre, « Segon front a Valencia : Solbes, Valdés, Toledo », *Serra d'or*, n°4, Barcelona, avril 1965, p. 33.

5 AGUILERA CERNI Vicente, « Sobre el Equipo Realidad », *Gaceta del arte*, 1ère année, n°3, Madrid, mai 1973. Reproduit dans le texte du catalogue de l'exposition *Equipo Realidad*, Valencia, Galería Punto, 1973, p. 8.

6 LLORENS Tomás, « Problemes i tendencies... », « art. cit. », p. 31.

7 AGUILERA CERNI Vicente, « Prólogo a la Crónica de la Realidad », « art.cit. ».



L'analyse critique qu'est censé proposer la *Crónica de la Realidad*<sup>1</sup> rapproche aussi ce mouvement de celui défendu par Gassiot-Talabot. Finalement, il est donc pertinent de trouver des similitudes entre la *Crónica de la Realidad* de la Figuration Narrative, car les deux mouvements se rejoignent, tant du point de vue plastique, en s'appuyant sur un langage proposé originellement par le Pop Art, largement fondé sur des images médiatisées, que dans leurs finalités, puisqu'ils présentent un regard objectif et critique sur la société. Finalement, nous pouvons affirmer que la *Crónica de la Realidad* et la Figuration Narrative sont les deux faces d'une même pièce. Ils appartenaient tous deux à une nouvelle et même tendance figurative qui parcourait l'Europe dans les années soixante et qui, tout en ayant recours aux caractéristiques formelles du Pop Art, s'y opposait par le choix de la critique sociale et politique<sup>2</sup>. L'appellation locale « *Crónica de la Realidad* » n'a pas résisté face au mouvement parisien qui était plus puissant car, bien que fondé sur des principes similaires, il était plus ouvert sur l'extérieur et regroupait un plus grand nombre d'artistes ayant chacun leurs spécificités.

Pour conclure, affirmons que, même si Equipo *Crónica* représente, pour Aguilera Cerni, l'avant-garde de la *Crónica de la Realidad* et si Solbes, Toledo et Valdés eux-mêmes se revendiquent du mouvement à leurs débuts, il est difficile de considérer qu'Equipo *Crónica* relève essentiellement et exclusivement de cette tendance. Ceci, premièrement, car ils se sont rapidement éloignés de la tendance et du critique qui la défendait. Cela ne les a toutefois pas éloignés fondamentalement de certaines orientations théoriques et plastiques défendues à la création du groupe. Ensuite, la faible fortune du mouvement, tant d'un point de vue chronologique que géographique, nous conduit à écarter cette interprétation. Trop réduit géographiquement, il se référait finalement presque exclusivement à des artistes valenciens de résidence ou d'origine. Il était, sur le fond, autant que sur la forme, très proche d'autres mouvements qui se sont développés simultanément en France, en Allemagne ou en Italie, des pays où Equipo *Crónica* a exposé fréquemment. Bien que la Figuration Narrative fût aussi un mouvement local car concentrée sur la scène

---

1 LLORENS Tomás, « Problemas i tendencies... », « art. cit. », p. 25.

2 Voir à ce propos SAGER Peter, *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza editorial, col. Alianza Forma, n°19, 1981, p. 165-185.

parisienne, sa durée et le nombre d'expositions qui lui a été consacré en font un mouvement à part entière. En revanche, très rapidement, *Crónica de la Realidad* ne fut que l'œuvre d'un seul critique, qui n'y a consacré qu'une seule exposition. Celui-ci a toutefois essayé de défendre la pertinence de son courant, en accompagnant des artistes comme Genovés sur la scène internationale. Dans la mesure où, après ce que nous venons de dire, l'existence même de cette tendance est remise en question, il apparaît difficile de considérer qu'*Equipo Crónica*, qui a peint pendant dix-sept ans, appartienne à un courant qui a existé, selon les analyses, entre un et cinq ans.

#### 1.4. BILAN

Au terme de ce chapitre, il convient d'établir un bilan afin de préciser l'approche qui sera la nôtre dans la suite de ce travail. Nous avons évoqué les trois différents mouvements auxquels est rattaché *Equipo Crónica* par la critique. Par l'étude des propos de plusieurs critiques et universitaires, des catalogues d'expositions et des textes fondateurs signés par Solbes, Valdés et Toledo, nous avons cherché à savoir de quel courant pictural dépendait l'œuvre d'*Equipo Crónica*. Cela est indispensable afin d'envisager leur création dans sa circonstance et permet d'éviter des erreurs d'interprétation ; car, de la même façon que Raymond Perrot indique que « Aillaud appartient à la même génération que Rancillac et Télémaque et doit être compris pour le créneau qu'il y occupe »<sup>1</sup>, *Equipo Crónica* doit être envisagé et compris dans le mouvement dans lequel se meut leur peinture.

Ainsi, il fut exclu, au terme d'une première étape de notre réflexion, de considérer l'œuvre d'*Equipo Crónica* comme relevant du Pop Art, car l'existence d'un Pop Art ibérique n'a pu être avérée et les conceptions artistiques du Pop Art (nord-américain) sont trop éloignées de celles d'*Equipo Crónica* pour les englober. Toutefois, les artistes se sont effectivement appuyés sur le langage pictural novateur de ce mouvement pour dépasser, à leur manière, la crise de l'informalisme en Espagne. En second lieu, nous avons trouvé de nombreuses correspondances entre la Figuration Narrative et l'œuvre d'*Equipo Crónica*. La production des Valenciens correspond en grande partie au mouvement défendu par Gassiot-Talabot, qui a

---

1 PERROT Raymond, *op. cit.*, p. 130.

d'ailleurs exposé à plusieurs reprises les artistes espagnols. Une des limites à la classification d'Equipo Crónica dans la Figuration Narrative était cependant géographique. Contrairement à Arroyo, Solbes et Valdés n'ont jamais quitté l'Espagne pour Paris. Cela doit avoir, d'une part, des conséquences sur leur regard artistique. D'autre part, ils n'ont, par conséquent, pas pu vivre la même actualité et s'engager de la même manière que les artistes installés à Paris. Une troisième solution s'offrait donc à nous, en rattachant Equipo Crónica à un courant pictural structuré : il s'agissait du mouvement Crónica de la Realidad, né à Valence. Mais ce mouvement n'a vécu que peu de temps et ses préceptes étaient, finalement, très proches de ceux de la Figuration Narrative. Ce dernier, d'ailleurs, correspond parfaitement, au niveau temporel, à la vie du groupe valencien (1964-1981).

Nous retiendrons finalement qu'Equipo Crónica appartient à la Figuration Narrative, un mouvement qui, bien que rattaché fondamentalement à la scène parisienne, a fait des émules dans le reste de l'Europe. Les écrits rédigés par les critiques et les artistes appartenant à ce mouvement nous seront donc d'une aide précieuse pour enrichir notre compréhension et nos analyses des tableaux d'Equipo Crónica. Mais cette filiation ne doit toutefois pas nous empêcher de retenir en partie celle d'Equipo Crónica avec Crónica de la Realidad, pour les quelques années où a vécu ce mouvement. Nous l'envisageons comme une interprétation locale d'un courant plus ample, mais qui doit nous fournir quelques clés supplémentaires précieuses pour l'étude des premières années de création d'Equipo Crónica.

## CHAPITRE 2 :

### LA CHRONIQUE CHEZ EQUIPO CRÓNICA

#### 2.1. LA CHRONIQUE, APPROCHE SÉMANTIQUE ET THÉORIQUE

##### 2.1.1. L'appellation « Equipo Crónica »

L'évocation de la dimension de « chronique » de la peinture d'Equipo Crónica ne peut se faire sans une analyse du nom que les artistes ont choisi ni un regard sur les origines de l'équipe.

##### 2.1.1.1. Génèse de l'équipe

L'équipe est née en 1964, suite à des discussions théoriques qui ont réuni, durant l'été, des critiques et des jeunes peintres valenciens. De ces discussions sont nés plusieurs mouvements. D'une part, Estampa Popular de Valencia, un collectif d'artistes qui s'intégrait dans le courant national des groupes Estampa Popular qui œuvraient dans différentes villes d'Espagne. Estampa Popular avait pour but de créer un art populaire, accessible à tous, tant par le message que par les moyens de diffusion. Au sein de ce large mouvement national, la particularité du groupe valencien réside dans une approche moins « populiste » et « romantique »<sup>1</sup> et de l'art populaire, ainsi que dans le recours à des images préexistantes (publicité, cinéma, télévision, presse)<sup>2</sup>. Leur volonté était, sur la base de réflexions collectives, de rénover complètement l'esprit d'Estampa Popular<sup>3</sup>, de le rendre plus « universel »<sup>4</sup> afin de l'inscrire dans la mouvance du « réalisme international »<sup>5</sup>.

Parallèlement à cette démarche, ces réunions ont aussi débouché sur la naissance du courant Crónica de la Realidad. Ces échanges avaient permis d'élaborer

---

1 LLORENS Tomás, « Un any d'estampa popular de Valencia », *Serra d'or*, n°11, Barcelona, 7<sup>e</sup> année, novembre 1965, p. 42.

2 LLORENS Tomás, *Primer Manifiesto de Estampa Popular*, Facultad de Medicina, Valencia, décembre 1964. Texte reproduit dans SUÁREZ José Carlos, *op. cit.*, p. 690-691.

3 LLORENS Tomás, « Un any d'estampa... », « art. cit. », p. 42.

4 *Idem.*

5 LLORENS Tomás, *Primer Manifiesto de Estampa Popular*, « art. cit ».

les grandes lignes de ce concept que le critique Vicente Aguilera Cerni a structuré en s'appuyant sur de jeunes artistes. Enfin, cette émulation intellectuelle a également permis la création d'Equipo Crónica. Une première ébauche de groupe a travaillé ensemble autour d'un thème commun, donnant lieu à l'exposition *Emigración y Turismo*, à l'Ateneo Mercantil de Valence, en novembre 1964. Ana Peters, Manolo Valdés, Rafael Solbes, Joan Antonio Toledo, Carlos Mensa, Rafael Martí Quinto et le photographe Paco Jarque ont participé à cette exposition<sup>1</sup>. Considérant l'expérience comme peu probante, un certain nombre d'entre eux abandonne l'aventure collective. De ce premier travail en groupe, émerge chez Rafael Solbes, Manolo Valdés et Joan Antoni Toledo l'idée d'un travail d'équipe, comme le font les scientifiques<sup>2</sup>. Apparaît alors la première version d'Equipo Crónica. Solbes et Valdés avaient déjà été sélectionnés pour participer, séparément, à l'exposition itinérante en Italie, *España libre. Esposizione d'arte spagnolo contemporanea* entre août 1964 et mai 1965<sup>3</sup>. Rafael Solbes, Manolo Valdés et Joan Antoni Toledo participent ensemble, en janvier 1965, au XVIe salon parisien de la Jeune Peinture, sous l'appellation collective « Equipo Crónica », mais avec des œuvres créées individuellement. Ensuite, leur première exposition individuelle, la seule à laquelle participera Toledo, a eu lieu à la Galerie *Il Centro*, à Turin, en septembre et octobre 1965. Au mois de novembre 1965, Joan Antoni Toledo abandonne l'équipe. Leur dernière apparition commune se fait lors du *Premio internazionale Biella per l'Incisione*, en décembre 1965. La première exposition de l'Equipo Crónica dans sa version définitive, composée de Solbes et Valdés, est donc l'exposition *Mostra di oli, acquaforti, xilografie, acquarelli dell'Equipo Crónica*, présentée à Reggio Emilia et Ferrare entre décembre 1965 et janvier 1966<sup>4</sup>. Les raisons pour lesquelles Joan Antoni Toledo abandonne l'équipe sont essentiellement économiques et personnelles. Le peintre insiste sur le fait qu'il n'y a pas eu de rupture entre eux, seulement une séparation due aux circonstances<sup>5</sup>. Toledo fut obligé de chercher du travail pour gagner l'argent que la peinture ne lui rapportait pas ; mais l'amitié entre eux est restée intacte. L'équipe se retrouve alors

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, entretien de José Carlos Suárez avec Joan Antoni Toledo, Valencia, septembre 1989, p. 788.

2 *Ibid.*, p. 789.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 249.

4 *Ibid.*, p. 250.

5 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, entretien de José Carlos Suárez avec Joan Antoni Toledo, Valencia, septembre 1989, p. 794.

dans sa configuration définitive, avec Rafael Solbes et Manolo Valdés qui travailleront ensemble jusqu'en 1981, épaulés par le critique Tomás Llorens ainsi que par des collaborateurs occasionnels qui interviennent pour réaliser certaines parties de leurs créations, comme Isabel Oliver ou Rosa Torres<sup>1</sup>. Ce bref retour sur la naissance de l'équipe doit nous servir de point de départ à l'analyse du nom que les artistes se sont choisis.

#### 2.1.1.2. *Equipo...*

Le nom artistique que se sont donnés Manolo Valdés, Joan Antoni Toledo et Rafael Solbes contient en lui-même deux coordonnées. D'une part, le terme « équipe » implique une création collective. La volonté de ces artistes est de s'impliquer dans une tâche collective où l'on assume, au nom du groupe, les intentions, mais également la réalisation de l'œuvre d'art<sup>2</sup>. Cela constitue une rupture révolutionnaire avec le monde de l'art et la conception bourgeoise de la création artistique du vingtième siècle, ainsi qu'avec le caractère intrinsèquement subjectif de l'art informel<sup>3</sup>. Certes, il y eut avant eux, en Espagne, d'autres exemples de groupes ou d'équipes avec El Paso, le groupe Parpalló ou Equipo 57. Equipo 57 fut constitué en 1957, à Cordoue, suite à la rencontre entre plusieurs artistes au cours de l'année précédente, à Paris. Elle fut constituée, jusqu'en 1962, par les sculpteurs Jorge Oteiza et Luis Aguilera, les peintres Ángel Duarte, José Duarte et Agustín Ibarrola ainsi que par l'architecte Juan Serrano Muñoz. Cette équipe, tournée vers l'abstraction géométrique, condamnait la démarche artistique individualiste et prônait un lien fort entre l'art et la collectivité sociale<sup>4</sup>. Ils souhaitaient, par le travail en équipe, dépasser la facture artistique personnelle, car elle constituait un facteur de différenciation marchande pour les galeries d'art<sup>5</sup>. En conséquence, les artistes de l'Equipo 57 opposaient un refus catégorique à l'expressionnisme, à l'expressionnisme abstrait et au surréalisme. Ce travail en équipe avait un sens dans la mesure où ces artistes

---

1 Voir, à ce propos, l'entretien de José Carlos Suárez avec Isabel Oliver et avec Rosa Torres, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 782-785 et p. 797-799.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p. 112.

3 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 4.

4 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976*, *op. cit.*, p. 202.

5 AGUILERA CERNI Vicente, *Iniciación al Arte Español de la postguerra*, *op. cit.*, p. 158.

rejetaient la spontanéité au profit de la construction<sup>1</sup>. Cela les a conduits à travailler différents matériaux comme le bois, la tôle, le plâtre, etc.<sup>2</sup>. Michèle Dalmace affirme que « leur chasse à l'individualisme, leur désir -idéaliste dans l'Espagne des années soixante- de se soustraire à l'emprise des galeries et des salons, leur refus du mythe de la signature, leur idéal de former un front commun, leur préoccupation sociale, l'œuvre d'art à bas prix, jetèrent les fondations d'Estampa Popular »<sup>3</sup>. Nous pouvons affirmer qu'un certain nombre de ces préoccupations ont été reprises par Equipo Crónica. Cependant, Joan Antoni Toledo précise que la dimension formaliste de la création d'Equipo 57 facilitait le travail en groupe, puisque chacun pouvait intervenir indifféremment sur la création. En revanche, il considère la démarche d'Equipo Crónica plus « para-scientifique », car faite d'expériences et fondée sur le principe de la distanciation brechtienne<sup>4</sup>.

Si ces précédents espagnols ont eu, sans aucun doute, une influence sur Equipo Crónica, leur modèle le plus proche, dans ce sens, est celui des peintres Aillaud, Arroyo, Recalcatti. Comme nous l'avons évoqué, les trois peintres optèrent, avec *Une passion dans le désert* et *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, pour une facture froide et totalement dépersonnalisée. Solbes, Valdés et Toledo vont encore plus loin qu'eux dans les attaques du statut social de l'artiste dans la société « bourgeoise », puisqu'ils adoptent une signature elle-même dépersonnalisée et collective, comme le firent, à leur suite, les membres de l'Equipo Realidad. Les trois artistes espagnols s'éloignent cependant quelque peu des deux créations collectives d'Aillaud, Arroyo et Recalcatti par le second terme qu'ils ont choisi pour former leur nom d'artistes, « Crónica », car celui-ci implique un lien très étroit avec l'actualité.

### 2.1.1.3. ...Crónica

Notons ici que le terme « crónica » a une importance fondamentale à cette époque, dans la mesure où il est utilisé aussi bien par Vicente Aguilera Cerni pour son mouvement « Crónica de la Realidad » que par Solbes Valdés et Toledo avec

---

1 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976*, op. cit., p. 205.

2 *Ibid.*, p. 206.

3 *Ibid.*, p. 211.

4 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, op. cit., entretien de José Carlos Suárez avec Joan Antoni Toledo, Valencia, septembre 1989, p. 786.

l'« Equipo Crónica ». Nous devons alors nous arrêter plus longuement sur ce terme afin de comprendre ce qu'il implique et ce que, par le simple énoncé de son nom, Equipo Crónica promet à ses spectateurs. Pour comprendre le terme « crónica » que se sont appropriés Solbes, Toledo et Valdés, commençons par reproduire ici les paroles de ce dernier à propos de l'origine du nom. Il affirme, dans un entretien à Clare Carolin :

Curiosamente, hay polémica sobre el origen del nombre. Yo siempre digo que surgió de las conversaciones con Tomás Llorens; pero incluso Tomás dice que lo inventó o que lo surgió de Vicente Aguilera Cerni. No es que la palabra mágica apareciese por casualidad, pero Aguilera hablaba de la “crónica de la realidad” y nosotros estábamos tocando temas que eran de actualidad. Pero esta historia del nombre sigue siendo un misterio porque todo lo de Crónica sucedía muy lentamente y no seguía ninguna estrategia. No nos inventamos el nombre y el grupo en un día, fue todo mucho más lento, más confuso y más complejo que todo eso<sup>1</sup>.

D'après ce qu'affirme le peintre, le terme « crónica » est un élément important mais dont l'origine n'est pas clairement établie. Tout d'abord, Valdés confirme ici la lenteur du processus de création de l'équipe, née de rencontres régulières entre artistes et critiques. Selon toute vraisemblance, d'après ce que nous avons dit dans le chapitre précédent, le terme « crónica » a surgi lors de ces conversations avec Tomás Llorens, de la bouche de Vicente Aguilera Cerni. Il est repris parallèlement par Solbes, Valdés et Toledo pour baptiser leur équipe car ils orientent leur travail sur des thèmes d'actualité. Dès lors, le terme « crónica » était tout à fait adapté à leur peinture. Relevons, en outre, que le terme « chronique » est compris dans son sens de récit d'actualité. Il convient de le préciser car le substantif « crónica » possède deux sens. En 1780, 1783 et 1791, le *Diccionario de Autoridades* mentionne, à l'entrée « crónica » : « Historia en que se observa el orden de los tiempos ». Il s'agit là de la définition de ce que nous connaissons comme chronique historique ou médiévale. Le Dictionnaire de la *Real Academia Española* donne aujourd'hui encore la même définition. Dans cet esprit, María Moliner indique qu'il s'agit d'une « Obra histórica en que se exponen los acontecimientos por el orden en que han ocurrido ». Parallèlement à cette première définition, les deux dictionnaires contemporains proposent un second sens. La Real Academia Española indique ainsi, comme second

---

<sup>1</sup> CAROLIN Clare Carolin, « art. cit. », entretien avec Manolo Valdés, in *El Pop Art en la colección del IVAM*, p 71-91, p. 84.



sens : « Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad ». De manière identique, María Moliner écrit : « Información periodística referente a sucesos actuales : "Crónica de sucesos (o de sociedad)" ». L'évocation de l'« actualité » indique bien que c'est dans ce sens que les artistes ont compris le terme lors de la fondation de l'équipe.

La « Chronique journalistique », sens pour lequel opte Equipo Crónica, est un genre spécifique, dont nous trouvons une définition dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Il y est indiqué que la chronique est un « article de journal où se trouvent les faits, les nouvelles du jour, les bruits de la ville »<sup>1</sup>. Ce texte peut porter sur la politique, la vie mondaine ou l'art, le maître mot étant l'actualité. L'auteur de la chronique journalistique sélectionne un fait d'actualité qu'il veut porter à la connaissance de ses lecteurs ou sur lequel il considère nécessaire de gloser, puis il rédige, sur cette base, un texte conçu comme un exercice de style. De ce fait, la bonne chronique se reconnaît tout autant par l'information qu'elle dispense que par la finesse de son écriture, la fraîcheur de son style et le soin apporté à la langue. Pour ce faire, le chroniqueur doit être doté des qualités de l'écrivain et de celles du journaliste ; il s'agit d'ailleurs, très souvent, d'un écrivain, jeune ou confirmé.

Jules Vallès, en constatant l'évolution de la chronique et des chroniqueurs, déplore, en 1864, que les chroniqueurs soient devenus des « chroniquailleurs » qui, « sous prétexte de peindre la vie courante, [...] s'occupaient de tout petit, tout petit coin du monde, où, justement, on mène la vie factice »<sup>2</sup>. Pour lui, la chronique ne doit pas être un jeu entre personnes d'esprit, mais bien l'évocation d'une tranche de vie. Vallès insiste sur « le récit simple, l'impression franche, le détail vrai, inexorable » qui doivent ressortir des chroniques. Il y a là des éléments pour se prémunir contre le risque d'une chronique superficielle, et dont l'écriture répondrait essentiellement à des critères commerciaux. L'article du *Grand dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle*, à l'entrée « chroniqueur », insiste sur l'idée que « Les chroniqueurs sont les photographes

1 LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1869, TOME 4, p. 244.

2 VALLÈS Jules, « Hier-demain », *Le Nain jaune*, 14 février 1867, (Œuvres, *op. cit.*, t. 1, p. 917, cité par SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Poétiques de l'information sous le second Empire. Introduction », *Autour de Vallès*, n° 38, « Vallès et le "sens du réel" », 2008. Consultable sur [www.csaminadayar.fr/csaminadayar/.../III.%204.%201%20Sens%20du%20réel.pdf](http://www.csaminadayar.fr/csaminadayar/.../III.%204.%201%20Sens%20du%20réel.pdf), dernière consultation le 11/06/2016.

reproduisant par tous les temps la société prise sur le fait ». Le parallèle entre la chronique et l'instantané photographique est récurrent dans cet article. Ainsi, à propos d'une chronique qu'il cite en exemple sur les courtisanes parisiennes, l'auteur de l'article s'exclame : « Quelle peinture plus vraie de nos mœurs actuelles ». La chronique, exercice journalistique particulier, se caractérise donc, particulièrement, par la justesse de l'image du monde qu'elle renvoie. Toujours dans cette optique, l'auteur ajoute : « C'est d'ailleurs un labeur terrible, exténuant, que le leur, et qui consiste avant toutes choses à observer vite, à peindre plus vite encore, à attraper la ressemblance d'un seul trait tout en courant d'un motif à l'autre ». La chronique est finalement à comprendre comme une peinture « écrite », un instantané, un portrait de la société qui l'a fait naître à un moment donné. Mais « le chroniqueur d'aujourd'hui [étant] un humoriste, un causeur et un philosophe »<sup>1</sup>, nous comprenons que son texte, au-delà de l'image qu'il construit, doit conduire à une réflexion. Au siècle suivant, lorsque se forme *Equipo Crónica*, les caractéristiques de la chronique journalistique ont, pour l'essentiel, peu changé. Il s'agit toujours de commenter et d'interpréter des faits ou des situations qui relèvent de l'actualité. Pour préciser ce qu'est devenue la chronique dans la deuxième moitié du vingtième siècle, disons qu'elle est une réflexion proposée par le journaliste pour permettre de juger, comprendre ou analyser un fait qui relève, préférablement, de la vie sociale ou de la politique, qu'elle soit locale, nationale ou internationale.

De cette définition, qui remonte aux origines de la chronique journalistique, il ressort deux points qui nous intéressent particulièrement et qui nous permettront d'établir un lien entre cette pratique et l'œuvre d'*Equipo Crónica*. Tout d'abord, la dimension « visuelle » de la chronique est particulièrement éclairante pour notre étude. Les chroniqueurs sont des « photographes » qui, par leur plume, donnent une « image » de la société dans laquelle ils vivent. L'insistance sur le champ lexical de l'image (« photographe, peinture, peindre, motif ») nous pousse à considérer comme pertinent le glissement effectué par *Equipo Crónica*, qui troque la plume pour le pinceau, avec la volonté de « chroniquer » le monde qui les entoure. Voulant être des

---

<sup>1</sup> Sur tout ce qui précède : voir les articles « chronique » et « chroniqueur », in LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, p. 244-251.

« periodistas gráficos »<sup>1</sup>, ils se rapprochent visiblement au plus près de la chronique journalistique dans sa forme canonique. Le second parallèle que l'on peut faire entre la chronique journalistique et la peinture d'Equipo Crónica réside dans l'égale importance concédée au style et au fait relaté. Dans cette lignée, Equipo Crónica a toujours manifesté une volonté forte de ne pas laisser de côté la dimension plastique de leurs créations, pour ne pas tomber dans une peinture de témoignage. Dans ce sens, Ricardo Marín Viadel affirme que « su trabajo de cronistas críticos no sólo ha supuesto un análisis de lo cotidiano, sino que se ha convertido también en una crítica del medio que utilizaban, la actividad de pintar »<sup>2</sup>. Equipo Crónica pense la dimension plastique de sa peinture et met en pratique ces réflexions de la même manière que les chroniqueurs apportent un soin particulier à leurs écrits.

À la suite de cette approche sémantique de la « chronique » fondée sur le canon de la chronique journalistique, tentons de percevoir plus précisément, dans un second temps, comment les membres de l'Equipo Crónica conçoivent la chronique picturale, en nous appuyant sur les textes fondateurs signés par l'équipe ou par des proches.

### 2.1.2. Étude des manifestes d'Equipo Crónica

Avant de nous confronter directement à l'œuvre des premières années d'Equipo Crónica, nous considérons nécessaire d'analyser les textes fondateurs dans lesquels les artistes et le critique Tomás Llorens, qui leur est proche, ont développé leur conception de la peinture. La finalité immédiate de cette analyse est de repérer les allusions qui sont faites à la notion de « crónica », afin de comprendre comment ils la conçoivent dans leur peinture. Étant donné que, dans leur premier manifeste, Equipo Crónica se revendique de la « Crónica de la Realidad », nous aborderons également des textes consacrés à cette notion, afin d'établir clairement ce que signifiait, pour Solbes, Valdés, Toledo et Llorens, le terme « crónica » à cette époque. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur six textes fondamentaux. Tout d'abord, le Manifeste fondateur d'Equipo Crónica, de novembre-décembre 1964. Ensuite, le texte de l'exposition d'Equipo Crónica à la Galerie *La Pasarela*, de Séville, de décembre

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, op. cit., p. 132.

2 *Idem*.

1966, signé par Tomás Llorens ainsi qu'une lettre rédigée par Solbes et Valdés en 1969, à l'occasion de leur exposition à la Galerie *Grises*, de Bilbao. Nous examinerons également trois textes consacrés à la « Crónica de la Realidad ». Le premier, signé par Cesáreo Rodríguez Aguilera, fut écrit à l'occasion de l'exposition *Crónica de la Realidad* qui s'est tenue au Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en juin 1965. Le second, de José María Moreno Galván, fut publié à l'occasion de l'exposition *Estampa Popular de Valencia*, au Club des amis de l'UNESCO de Madrid, d'octobre 1965. Enfin, nous terminerons par le chapitre IV d'un article de Tomás Llorens intitulé « Problemas i tendencias de la pintura valenciana actual », publié en 1966 dans la revue valencienne *Suma y sigue del arte contemporáneo*<sup>1</sup>.

Commençons cette étude par le Manifeste d'Equipo Crónica de 1964. Ce texte est construit selon deux axes, à savoir la déclaration de principes d'Equipo Crónica et la présentation des objectifs de la « Crónica de la Realidad ». Ils affirment que « "Crónica de la realidad" es al suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias vividas habituales del hombre de hoy »<sup>2</sup>. Par la suite, avec plus de recul que lors de la rédaction de ce manifeste, ils préciseront que les finalités du « realismo social » sont « conocer y expresar las situaciones sociales concretas y contribuir a la transformación de la realidad. La finalidad sería transformar la realidad »<sup>3</sup>. Dans le texte-manifeste de 1964, les trois artistes ajoutent que « Crónica de la Realidad » « significa objetivación y realismo de los datos utilizados ». Le « Réalisme » comme présence de la réalité quotidienne, de la vie sociale dans la peinture va de pair, toujours selon ce manifeste, avec la dialectique historique, et débouche sur un art engagé<sup>4</sup>.

D'après ce texte, nous comprenons que la « crónica » est une manière d'aborder l'art qui s'appuie sur la réalité. La création artistique doit la refléter pour avoir un impact sur celle-ci et sur le spectateur. La chronique picturale veut, en ce

---

1 LLORENS Tomás, « problemas i tendencias de la pintura ... », « art. cit. », p28-32.

2 SOLBES Rafael, Toledo Joan Antoni, VALDÉS Manolo, *Manifiesto del « Equipo Crónica »*, Valence, 1963.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, entretien réalisé par l'auteur avec les membres de l'Equipo Crónica le 24/06/1980, p. 113.

4 SOLBES Rafael, Toledo Joan Antoni, VALDÉS Manolo, *Manifiesto del « Equipo Crónica »*, *op. cit.*

sens, faire reposer la peinture sur des données objectives et des images qui font partie du quotidien du spectateur. Par ce biais, le spectateur remarquera, dans le tableau, la présence de la réalité et sera réceptif au message de celui-ci.

Abordons un autre texte essentiel, puisqu'il fut rédigé par Tomás Llorens dans les premières années de fonctionnement d'Equipo Crónica, à l'occasion d'une exposition individuelle à la galerie *La pasarela* de Séville, en 1966<sup>1</sup>. Dans ce texte, le critique commence par reproduire les propos tenus pendant les années 1965-1966 dans différents journaux, sur des créations d'Equipo Crónica. Il transcrit notamment une phrase de Mario de Micheli qui dit que « [Equipo Crónica] con su método ha inventado una manera nueva de hacer... una crónica activa, incisiva, con amplias posibilidades de intervención, con una carga polémica basada, no ya sobre la excitación del sentimiento, sobre el grito expresionista, sino sobre el instrumento firme, tajante, indagatorio de la inteligencia »<sup>2</sup>. La dimension chronique de l'œuvre picturale d'Equipo Crónica est ici mise en valeur et appréciée pour son rôle « actif ». Entendons par là sa volonté d'intervention sur la réalité sociale. À la suite de ces quelques extraits, Tomás Llorens prend la parole pour exposer les fondements théoriques de l'œuvre d'Equipo Crónica, qu'il considère encore mal connus. Parmi les éléments qu'il reprend à propos de leur doctrine esthétique, relevons ceux qui correspondent à la dimension de « chronique » de leur production. Mentionnons tout d'abord le contenu qui doit « referirse a la realidad social, en la concreción histórica que corresponde al momento de la producción artística<sup>3</sup> ». Nous voyons qu'il est encore fait référence à la réalité sociale, à l'environnement dans lequel évoluent ensemble artistes et spectateurs. Toute la dimension « critique » et d'« analyse » de cette « chronique picturale », présentée comme le fondement du travail d'Equipo Crónica, réside dans l'attention particulière portée à une dimension spécifique de la réalité, appelée la « réalité sociale », qui correspond à celle du moment où est produite l'œuvre d'art.

Parmi les fondements théoriques de l'œuvre d'Equipo Crónica sur lesquels le

---

1 LLORENS Tomás, *Equipo Crónica*, Séville, Galerie La Pasarela, 01-16/12/1966, catalogue d'exposition, 1966.

2 DE MICHELI Mario, in LLORENS Tomás, *Equipo Crónica*, catalogue d'exposition, Galerie La Pasarela, *op. cit.*

3 LLORENS Tomás, *Equipo Crónica*, catalogue d'exposition, Galerie La Pasarela, *op. cit.*

critique insiste dans ce texte, certains nous permettent de faire tout particulièrement le lien avec ce que nous avons dit précédemment, à propos de la chronique journalistique. En effet, Llorens affirme que Solbes et Valdés « radicalizan la exigencia realista, refiriendo los denotados del proceso de significación a acontecimientos concretos que pertenecen al campo de la experiencia colectiva ». Comment ne pas y voir un écho à l'article du *Grand dictionnaire du XIXe siècle* qui considérait la bonne chronique comme une peinture des mœurs actuelles, un « article de journal où se trouvent les faits, les nouvelles du jour, les bruits de la ville » ? Le devoir de renvoyer à des événements concrets que défend Tomás Llorens cadre parfaitement avec ce qui est attendu de la chronique journalistique. Par ce biais, la peinture sera aisément comprise par le spectateur car elle se fonde sur des expériences et un vécu communs. Selon les fondements théoriques que nous venons de relever, la peinture d'Equipo Crónica, tout comme la chronique journalistique, propose une réflexion « pour permettre d'analyser, comprendre ou juger un fait, qui relève préférentiellement de la politique ou de la vie sociale »<sup>1</sup>.

Complétons cette étude de la « chronique » picturale en considérant trois autres textes consacrés à la Crónica de la Realidad. Pour le catalogue de l'exposition inaugurale de la « Crónica de la Realidad », Cesáreo Rodríguez Aguilera rédige un texte intitulé *La pintura crónica de la realidad*<sup>2</sup>, dans lequel il présente, dans ses grandes lignes, ce nouveau mouvement. Il y envisage notamment « Crónica de la Realidad » comme une suite d'Estampa popular de Valencia. Les jeunes artistes qu'il mentionne (Solbes, Valdés, Toledo, Artigau, Cardona Torandell et Mensa) réalisent une peinture « directamente realista y comprometida ». La dimension « réaliste » de cette peinture, que nous avons évoquée à plusieurs reprises, ne réside pas tant, à notre sens, dans une reproduction minutieuse de la réalité que dans le fait, pour celle-ci, de refléter ce qui se passe dans cette réalité. Cette peinture est réaliste dans la mesure où elle s'intéresse à la réalité, où elle propose une réflexion sur des faits vécus et partagés par l'ensemble du groupe social.

Toujours selon Cesáreo Rodríguez Aguilera, l'efficacité de l'œuvre passe par

---

1 Voir *infra* Partie II, 2.1.1.3.

2 RODRIGUEZ AGUILERA Cesáreo, « La pintura crónica de la Realidad », in *Cronica de la Realidad, Artigau, Cardona Torrandell, ..., op. cit.*, catalogue d'exposition.

des références à des situations réelles et vécues par le spectateur, afin de conjurer une symbolisation trop générique. En résumé, pour atteindre son but et que sa dimension engagée soit comprise, il est primordial que la peinture de la « Crónica de la Realidad » soit concrète. Cependant, malgré l'importance de cette dimension, le critique insiste également sur la dimension plastique de l'œuvre. Pour lui :

Cualquiera que sea la anécdota, la intención o el propósito de la obra, el lenguaje empleado es siempre un lenguaje plástico y las formas están realizadas como corresponde a quien, dotado naturalmente, ha pasado por una larga y apasionada experiencia<sup>1</sup>.

Pour que ces tableaux soient efficaces, les exigences théoriques de cette peinture chronique ne doivent donc pas effacer les exigences plastiques. Nous retrouvons-là un des points essentiels de la chronique journalistique, car nous avons, en effet, insisté sur le fait que le bon chroniqueur devait être doté des qualités de l'écrivain. Ici encore, nous retrouvons une correspondance très étroite entre la chronique journalistique et la chronique picturale telle que l'envisagent les peintres et critiques de la Crónica de la Realidad.

L'année suivante, Tomás Llorens publiait dans la revue *Suma y Sigue del arte contemporáneo* un article mentionné auparavant, intitulé « *Problemas i tendenciès de la pintura valenciana actual* », dans lequel il consacre un chapitre à la Crónica de la Realidad. En nous appuyant également sur ce texte, nous pouvons dégager les grands principes de la « chronique » picturale telle qu'il la défend pour le mouvement « Crónica de la Realidad », dont la finalité est de peser sur la conscience du spectateur. Parmi les différentes manières d'arriver à ces fins, l'une d'elles consiste à aborder « L'obra d'art com a model de vivencia de la realitat. La percepció d'una obra d'art sempre té, per al qui la fa, el caràcter de repetició d'una experiència en certa manera artificial, performada, que l'espectador reviu pel seu compte »<sup>2</sup>. Une fois encore, ces propos viennent confirmer l'idée que la chronique, en peinture, passe par le recours à l'expérience, à la réalité, et donc par la référence au monde tel que le vivent et le partagent peintres et spectateurs. Parallèlement aux sujets traités par cette peinture de « chronique », Tomás Llorens évoque aussi son langage. Selon lui,

---

<sup>1</sup> *Idem*.

<sup>2</sup> LLORENS Tomás, « problemas i tendenciès de la pintura valenciana actual », « art.cit. », p. 28-32.

« Crónica de la Realidad » considère l'œuvre d'art comme un instrument objectif de communication sociale, ce qui oblige les peintres à adopter un langage avant tout descriptif<sup>1</sup>. Pour le critique, c'est bien le recours à un langage visant à décrire la réalité qui permet de parler d'œuvres réalistes. Le texte précise cependant que cette réalité, à laquelle se réfèrent les artistes, est exclusivement celle des relations et des comportements sociaux<sup>2</sup>. À nouveau, cela fait écho à la chronique journalistique qui s'intéresse de préférence à la politique ou à la vie sociale.

Dans un autre texte consacré à la « Crónica de la Realidad », José María Moreno Galván insiste également sur le langage de cet art naissant. Pour lui, la condition première de l'art est de signifier. Pour ce faire, la peinture de la « Crónica de la Realidad » doit se débarrasser de tous les artifices inutiles à la compréhension. Dès lors, elle apparaît simple, ce qui met en exergue sa dimension de témoignage et de chronique. Les peintres valenciens atteignent cet objectif à travers un langage qui, selon le critique, n'est pas forcément beau (car il est en rupture avec ce qui se pratique), mais neuf, véridique et efficace<sup>3</sup>.

Pour finir, nous évoquons un texte signé par Equipo Crónica, quelques trois ans plus tard, à l'occasion de leur exposition à la galerie *Grises*. Dans cette *Lettre à José Luis*, ils s'éloignent du courant « Crónica de la Realidad », en affirmant qu'il s'agit d'une « denominación empleada por primera vez por el crítico Vicente Aguilera Cerni, para designar un grupo de pintores de procedencia dispar ». Notons que, par cette formule qui ouvre le texte, les peintres marquent une distance beaucoup plus importante vis-à-vis du mouvement. Cela contraste avec la proximité revendiquée dans le manifeste de 1964, lorsqu'ils affirmaient « El "Equipo Crónica" propugna la "Crónica de la Realidad" como vehículo intencional para dar a la pintura una finalidad elevada »<sup>4</sup>. Mais, s'ils semblent s'éloigner du mouvement « Crónica de la Realidad », ils confirment, dans ce texte, leur adhésion à ses préceptes, puisqu'ils continuent de revendiquer une peinture ancrée dans le quotidien du spectateur. Ils

---

1 *Idem*.

2 *Idem*.

3 MORENO GALVÁN José María, *Estampa popular de Valencia*, catalogue d'exposition, Club de los amigos de la UNESCO, Madrid, octobre 1965.

4 SOLBES Rafael, Toledo Joan Antoni, VALDÉS Manolo, *Manifiesto del « Equipo Crónica », op. cit.*



mettent alors en avant le recours à des « imágenes cotidianas, pertenecientes al conjunto de hábitos visuales del hombre contemporáneo (extraídos de los mass-media) »<sup>1</sup>. Au-delà de ces principes généraux, cette lettre est pour eux l'occasion d'exprimer plus personnellement leur conception de l'œuvre d'art. Il en ressort qu'elle doit être un objet signifiant et autonome. Tout leur travail est orienté autour d'un positionnement rationnel, qui rejoint l'« objectivité », exprimée à plusieurs reprises. Outre le principe de leur langage pictural, ils abordent également la question de l'orientation thématique de leur œuvre et indiquent qu'il s'agit d'étudier les « realidades míticas contemporáneas, manipuladas ideológicamente ». En 1969, la « chronique » est donc toujours orientée vers la réalité, mais nous remarquons qu'ils l'envisagent comme une réalité moins immédiate. Il est moins question de réagir sur un fait contemporain, un fait social ou d'actualité, que de proposer une réflexion sur des « réalités mythiques contemporaines », c'est-à-dire des éléments que la société a élevés au rang de mythe, ce qui implique une certaine distance temporelle. La réalité se fait moins immédiate, sans pour autant s'éloigner du vécu du spectateur. Nous remarquons, dans ce texte qui correspond à la présentation de la série *La Recuperación*, une évolution dans la manière de considérer la chronique picturale, exprimée essentiellement d'un point de vue thématique. Dans la suite de ce chapitre, il s'agira aussi de relever les conséquences picturales de cette évolution.

En guise de conclusion à cette étude des textes fondateurs d'Equipo Crónica et de « Crónica de la Realidad », qui visait à faire ressortir le concept de « chronique » tel qu'il pouvait être compris dans le domaine pictural, affirmons deux idées. Tout d'abord, d'après la construction élaborée au fil des textes, nous pouvons affirmer que la chronique picturale correspond assez exactement à la chronique journalistique telle que nous l'avons définie. La référence concrète à la réalité, au vécu de l'auteur (peintre ou écrivain) et du récepteur, aux faits politiques ou sociaux, ainsi que la nécessité de traiter ces thèmes selon un langage stylistiquement élaboré, sont des éléments qui caractérisent bien ces deux types de chroniques. Notons ensuite, qu'entre 1964 et 1969, la conception de la « chronique » a, dans les écrits rédigés par Equipo Crónica, évolué quelque peu. Les thématiques semblent s'éloigner de l'immédiateté

---

<sup>1</sup> EQUIPO CRÓNICA, « Carta a José Luis », in *Equipo Crónica : Guernica 69*, Bilbao, Galería Grises, catalogue d'exposition, Bilbao, ed. Galería Grises, 1969.

du quotidien vécu par le spectateur pour aborder des réalités « mythiques », toujours contemporaines, mais plus générales. Cette évolution n'est pas surprenante, puisque quatre ans ont passé depuis les premiers textes. Par la suite, nous devons analyser comment, dans leur peinture, cela se manifeste. Avant d'en arriver à cette phase d'étude de la peinture d'Equipo Crónica dans les cinq premières années de travail, voyons comment, au-delà des écrits produits par les peintres eux-mêmes, nous pouvons caractériser la chronique dans l'œuvre d'Equipo Crónica.

### **2.1.3 La chronique chez Equipo Crónica : approche théorique**

Suite à ce que nous venons d'évoquer, nous avons pu remarquer une certaine évolution dans les propos d'Equipo Crónica quant à l'approche théorique du concept de chronique picturale. Cela doit être mis en regard avec les affirmations de Ricardo Marín Viadel qui confirme que les propos tenus lors de leurs déclarations initiales ont constamment évolué jusqu'en 1981<sup>1</sup>. Dans ce sens, il rappelle que le nom Equipo Crónica est lié à leur volonté d'être des « cronistas gráficos ». C'est pour cette raison que le langage graphique de l'équipe était, pendant la période correspondant à cette conception, « fácil, asequible, directo ». Il ajoute :

La obra se configuraba como respuesta más o menos inmediata al acontecimiento cotidiano. Su lenguaje era la crónica, un realismo casi fotográfico.

L'analyse que fait Ricardo Marín Viadel de la première production d'Equipo Crónica correspond parfaitement à la conception de la « chronique » picturale que nous avons déduite de leurs écrits initiaux, ainsi qu'à la chronique journalistique telle qu'elle a été caractérisée. Dans ce sens, nous retrouvons, dans les propos du critique, la proximité avec la photographie, qui ne peut manquer de nous renvoyer à l'article du *Grand Dictionnaire du XIXe siècle*. Rappelons, en effet, que celui-ci affirmait que « les chroniqueurs sont les photographes reproduisant par tous les temps la société prise sur le fait »<sup>2</sup>. José Carlos Suárez parle également de cette première période comme d'une phase de recherche d'un art en contact direct avec la société<sup>3</sup>. Dès lors, les tableaux traitaient de la réalité quotidienne et des événements de l'actualité dont

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p. 265.

2 LAROUSSE Pierre, *op. cit.*, p. 251.

3 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 311.

rendaient compte les mass media. Cette réalité quotidienne, ces événements traités dans les tableaux d'Equipo Crónica sont, pour José Carlos Suárez, aussi bien nationaux qu'internationaux. Sur le plan national, il précise son propos en affirmant qu'il pouvait s'agir de « cuestiones de actualidad o la emigración, la crónica social y los tópicos "made in Spain" para consumo turístico »<sup>1</sup>. Le recours aux thèmes et aux images des mass-médias est une évidence pour une peinture qui envisage la « chronique » sous cet angle, car ils constituent une part importante des expériences quotidiennes de l'homme contemporain<sup>2</sup>. Pour cette raison, la première période créative d'Equipo Crónica est caractérisée par un recours massif aux images photographiques extraites de magazines, auxquelles les peintres font subir un traitement pictural particulier, fait de répétitions, déformations, etc<sup>3</sup>. Cette première étape de peinture « chronique », fondée sur la photographie, s'affirme visuellement comme la *reproduction d'une reproduction* de la réalité. Par la suite, avec le recours aux images picturales, cela deviendra *reproduction d'un original*. Les différents travaux universitaires auxquels nous nous référons mettent bien en avant une première période dans la peinture d'Equipo Crónica, dont les créations relèvent exclusivement de la chronique de type journalistique. Mais Ricardo Marín Viadel indique que cette conception, ainsi que l'attitude qui consiste à se revendiquer comme des « journalistes graphiques », fut rapidement ressentie, par Sobes et Valdés, comme naïve. À ce stade, les relations entre l'art et la société étaient envisagées de manière trop simpliste, même si, dans leur chronique du quotidien, ils n'oubliaient pas la critique de médium qu'ils employaient : la peinture<sup>4</sup>. La suite de ce chapitre devra, après avoir défini temporellement cette première période, en analyser précisément les caractéristiques thématiques et picturales, afin de démontrer la pertinence de la prise en compte d'une telle ligne de fracture dans l'évolution de l'œuvre d'Equipo Crónica.

Ces travaux sur l'œuvre d'Equipo Crónica opposent à ce premier temps une seconde période où l'événement extérieur cesse d'être un stimulant impliquant une réponse immédiate. La peinture devient, peu à peu, un lieu de réflexion sur des

---

1 *Ibid.*, p. 427.

2 *Ibid.*, p. 311.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p. 265.

4 *Ibid.*, p. 132.

problèmes sociaux et artistiques plus larges, car ils font moins directement allusion à l'actualité<sup>1</sup>. Le lien avec la période contemporaine reste cependant très fort. Dans ce mouvement, l'efficacité communicative des premiers temps, incarnée par le recours aux images-symboles, est remplacée par des structures et des associations plus complexes<sup>2</sup>. Malgré ce glissement vers un langage plus élaboré et apparemment plus hermétique<sup>3</sup>, les images produites ont, pour José Carlos Suárez, conservé leur efficacité pour la transmission des contenus<sup>4</sup>. Cette dimension essentielle de la chronique est donc préservée. Il nous appartiendra, dans la suite de ce chapitre, de définir chronologiquement cette seconde période et de préciser les caractéristiques du langage employé alors par Equipo Crónica.

À ce stade, nous constatons qu'il y a, dans l'œuvre d'Equipo Crónica, un tournant qui les éloigne de la chronique de type journalistique. Cependant, il faut se demander s'ils abandonnent pour autant complètement la pratique de la chronique. Nous sommes en droit de nous poser cette question dans la mesure où, comme nous l'avons vu, il existe deux types de chroniques : la chronique journalistique et, beaucoup plus ancienne, la chronique de type historique, connue comme « chronique médiévale ». Dans son travail intitulé *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976. Recherche et récupération d'une identité*, Michèle Dalmace, en se référant à Equipo Crónica, opte pour la chronique de type médiéval. Elle affirme :

Leur chronique, en ayant recours aux informations du quotidien, au discours spécialisé, à l'histoire spécialisée, à l'histoire élaborée en fonction d'événements du quotidien, historiques ou picturaux, peut-être rapprochée de la chronique médiévale<sup>5</sup>.

La chronique médiévale correspond à la première définition du terme que nous avons mentionnée, à savoir une « Historia en que se observa el orden de los tiempos », comme l'indiquent les éditions de 1780, 1783 et 1791 du *Diccionario de Autoridades*. Michèle Dalmace se fait plus précise et développe les caractéristiques de la chronique médiévale. Il s'agit d'une compilation d'événements en une unité cohérente, élaborée par plusieurs rédacteurs, qui prend appui sur des textes préexistants. La chronique médiévale avait le plus souvent les rois comme

---

1 *Ibid.*, p. 265.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 330.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 265.

4 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 330.

5 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, *op. cit.*, p. 535.

protagonistes et elle traitait toujours d'Histoire, qu'il s'agisse d'Histoire locale ou d'Histoire plus générale et « officielle ». La chronique médiévale est surtout un genre hybride qui se nourrit du genre érudit, à travers les manuscrits en latin, ainsi que du genre populaire, avec la tradition orale des troubadours<sup>1</sup>. Vue sous cet angle, la chronique de type « médiéval » correspond tout à fait, pour l'ensemble des critères énoncés, à la création d'Equipo Crónica. Leur peinture est, en effet, élaborée collectivement, au même titre que la chronique médiévale mobilisait plusieurs rédacteurs. De même, comme cette dernière, Equipo Crónica a recours à un matériau préexistant : des images photographiques extraites de magazines dans un premier temps, complétées ensuite par des œuvres d'art. C'est ainsi que se fait, pour ces peintres, la fusion entre le genre érudit et le genre populaire que nous venons de mentionner. Pour renforcer le parallélisme, affirmons que, au même titre que la chronique constituait un tout, Equipo Crónica crée, à partir de 1967, des séries, élaborées elles aussi comme un ensemble cohérent. Enfin, comme nous serons amené à le voir, la peinture d'Equipo Crónica traite, au-delà de sa *période initiale*, d'Histoire, comme le fait la chronique médiévale. Si la peinture d'Equipo Crónica s'éloigne de la chronique de type journalistique, c'est, semble-t-il, pour se rapprocher, pendant un certain temps au moins, de la chronique médiévale. Nous aurons à le démontrer concrètement par la suite à travers une étude non seulement thématique, mais aussi stylistique, puisque, d'un type de chronique à l'autre, Equipo Crónica a toujours porté une grande attention au médium qu'ils utilisaient, aussi bien en orientant leur discours critique vers celui-ci qu'en tâchant d'amener le spectateur à une prise de conscience des spécificités de l'art<sup>2</sup>.

## 2.2. LA CHRONIQUE A L'ŒUVRE CHEZ EQUIPO CRÓNICA

### 2.2.1. *Período inicial* (1964-1966)

Les œuvres regroupées communément sous l'appellation *Período inicial* sont celles créées par les membres de l'équipe, depuis sa fondation jusqu'au début de l'année 1967. Ces œuvres suivent des procédés d'élaboration divers. Celles présentées

---

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 536.

à l'exposition « Emigración y turismo » sont individuelles, malgré des contraintes et des discussions collectives. Pour le XVIe Salon de la Jeune Peinture, les artistes sont présents en tant qu'Equipo Crónica, mais les œuvres présentées, malgré un grand travail théorique commun réalisé au préalable, sont élaborées et signées individuellement<sup>1</sup>. Puis, au mois de février, contraints par les organisateurs, ils participent séparément au IIIe Salon National de peinture à Alicante, remportant tous deux la première médaille<sup>2</sup>. À partir de ce moment, ils adopteront leur technique de travail définitif, à savoir le travail en commun sur les tableaux (tant pour la réflexion qui précède le travail pictural que pour l'élaboration du tableau) et le recours à la signature collective « Equipo Crónica ». Cet ensemble de tableaux, regroupé par les membres de l'équipe sous l'appellation *Período inicial*<sup>3</sup>, constitue un ensemble moins homogène que les séries postérieures qu'ils ont élaborées. Tous ces tableaux ne furent pas présentés ensemble, comme cela fut majoritairement le cas pour les autres séries. Ils le furent au cours de leur création, dans des expositions collectives ou individuelles, à l'étranger ou en Espagne. Cet ensemble d'œuvres est donc moins cohérent que ce qu'a pu faire l'équipe à partir de 1967, puisqu'il ne s'agit pas d'un groupe intericonique que nous qualifierions de « série » au sens de « série externe » donné dans la première partie : un regroupement de tableaux qui constitue un ensemble cohérent, tant sur le plan iconique que thématique. Les tableaux de cette période, aujourd'hui difficiles à localiser pour un grand nombre d'entre eux, furent regroupés sous l'appellation « *Período inicial* » *a posteriori*. Nous parlons là d'un ensemble très important, qui oscille entre les soixante œuvres mentionnées par José Carlos Suárez<sup>4</sup>, le même nombre de tableaux reproduits dans le *Catalogue Raisonné*<sup>5</sup>, les 97 œuvres répertoriées par Michèle Dalmace<sup>6</sup> et le nombre plus considérable encore que l'on peut déduire des propos de Ricardo Marín Viadel, qui affirme que l'équipe a créé quelques deux cents tableaux entre 1964 et 1969, dont beaucoup ne

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 250, et DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 40.

2 *Ibid.*, p. 250.

3 EQUIPO CRÓNICA, « Cronología por series », in *Equipo Crónica. Series Los viajes, Crónica de Transición*, Madrid, Salas de la Biblioteca Nacional, 11 - 12/1981, catalogue d'exposition, Madrid, ed. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

4 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 435.

5 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 42-73.

6 *Ibid.*, p. 593-598.

sont aujourd'hui plus localisés<sup>1</sup>. Le grand nombre d'œuvres, ainsi que le caractère expérimental de celles-ci<sup>2</sup> (s'agissant de leurs premiers pas comme Equipo Crónica), expliquent la cohérence moindre de cet ensemble par rapport aux séries suivantes. Il est cependant aisé de voir poindre, à travers cet ensemble, ce que sera leur création par la suite, dans la mesure où des regroupements thématiques peuvent être faits, et où une cohérence visuelle peut être mise en relief entre ces œuvres. Cet ensemble de tableaux, créés sur trois années, est certes moins unifié que ce que nous pouvons trouver par la suite, mais des blocs, que nous allons nous attacher à caractériser, apparaissent bel et bien. Ces sous-ensembles constituent, pour leur part, des embryons de séries telles qu'ils les exécuteront par la suite. Pour analyser ce premier ensemble d'œuvres, nous allons prendre comme corpus les soixante tableaux reproduits dans le *Catalogue Raisonné* de l'œuvre peint d'Equipo Crónica. Bien qu'il ne s'agisse pas de l'ensemble des tableaux réalisés durant cette période, cela nous permet, tout de même, de fonder notre analyse sur un ensemble très significatif.

Pour Equipo Crónica, les caractéristiques principales de cette période sont les suivantes :

- Une iconographie essentiellement extraite des mass-media
- Une syntaxe narrative des œuvres
- Des thèmes qui correspondent à la chronique quotidienne, qu'elle soit nationale ou internationale
- Le recours aux aplats et à une gamme de couleurs réduite<sup>3</sup>

Notre approche étant orientée sur la chronique, qu'on l'appelle quotidienne ou journalistique, il faut nous intéresser aux thèmes développés dans les tableaux de cette période.

Parmi les soixante tableaux sur lesquels nous allons fonder notre analyse, nous pouvons dégager cinq grandes tendances thématiques :

- Les conflits armés
- Les manifestations

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 19.

2 *Idem.*

3 EQUIPO CRÓNICA, « Cronología por series », « art. cit. ».

- La haute société espagnole et le pouvoir
- Les clichés espagnols
- L'économie

#### 2.2.1.1. Les conflits armés

Dans la première catégorie, celle des « conflits armés », huit œuvres mettent directement en scène des militaires et sept sont élaborées à partir d'images qui font référence aux conflits armés. Toutes ces œuvres font allusion au contexte international. Par leur thème, ces tableaux sont des chroniques de l'actualité internationale, qu'il s'agisse de la guerre du Vietnam (*Vietnam*<sup>1</sup>, *El tigre de papel*<sup>2</sup>, *Irracionalismo*<sup>3</sup>), de l'impérialisme militaire américain (*Marines*<sup>4</sup>, *Las caretas*<sup>5</sup>, *Deformación profesional*<sup>6</sup>, *Deformación profesional II*<sup>7</sup>, *El general*<sup>8</sup>, *Metamorfosis del piloto*<sup>9</sup>), de la menace nucléaire (*Bomba atómica*<sup>10</sup>, *Bombardeo*<sup>11</sup>, *América América*<sup>12</sup>), des guérillas en Amérique latine (*Guerillas*<sup>13</sup>, *Algo pasa en el tercer mundo*<sup>14</sup>) ou de la mort d'Ernesto Guevara (*Los impactos*<sup>15</sup>, *La noticia*<sup>16</sup>).

Dans cet ensemble de tableaux, les peintres ont recours à plusieurs techniques pour construire l'image. Une première ligne de fracture est à noter entre les œuvres « simples » et les œuvres « multiples ». Nous entendons par œuvres « simples » les tableaux élaborés à partir d'une seule image, et par œuvres « multiples » ceux qui ont recours, dans leur économie interne, à plusieurs images ou à la répétition d'une même image. Si l'on fait le décompte, il y a six œuvres simples et dix œuvres multiples. Toutes ces créations ont recours à un transfert intersémiotique semi-homogène, puisque toutes sont élaborées à partir de la reproduction de photographies de presse.

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 60.

2 *Ibid.*, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 45.

4 *Ibid.*, p. 46.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 50.

7 *Ibid.*, p. 61.

8 *Ibid.*, p. 51.

9 *Ibid.*, p. 53.

10 *Ibid.*, p. 43.

11 *Ibid.*, p. 42.

12 JEFFET William, CÍSCAR Consuelo, *El pop art en la colección del IVAM, op. cit.*, p. 131.

13 *Ibid.*, p. 67.

14 *Ibid.*, p. 70.

15 *Ibid.*, p. 67.

16 *Idem.*



Cela leur permet d'intégrer concrètement, dans le tableau, des références visuelles communément partagées avec les spectateurs. Nous remarquons que leur chronique se fait bien à partir de la Presse. Cela leur permet aussi bien de travailler sur la représentation de la réalité que sur la réalité elle-même. Ce faisant, en filtrant ces images, ils leur confèrent des sens nouveaux qui permettent de faire entrer en adéquation la thématique critique et la pratique iconographique.

Les tableaux à images « multiples », quant à eux, correspondent à ce que nous avons appelé, dans la première partie de ce travail, la « série interne ». Ce type de série provient directement de la sphère du Pop Art américain. Ces tableaux offrent une esthétique fortement compartimentée et une syntaxe interne très rigoureuse. Parfois, les images sont simplement juxtaposées, sans lignes de séparation, comme dans *Irracionalismo*. D'autres fois, les lignes de séparation sont fortement mises en avant, comme dans *América América* (elles sont rouges), ou *Emigrantes* (il s'agit de traits noirs épais). Enfin, les images peuvent être reproduites dans différentes parties du tableau, celui-ci ayant été recouvert d'une couleur neutre et, le plus souvent, sombre. Elles paraissent ainsi collées sur un fond obscur qui les délimite et les sépare, comme pour *Deformación profesional*<sup>1</sup>. La construction semble, dans ce cas, moins rigoureuse qu'avec le quadrillage de lignes, ce qui confère tout de même au tableau des effets dignes d'intérêt. Prenons comme exemple le tableau *Deformación Profesional*. Sur la toile de 90 x 130 cm, la même image du visage d'un militaire de haut rang est reproduite sept fois. Étant donné que l'image subit des déformations optiques (élargissement, rétrécissement, zoom, déformation diagonale), les sept images reproduites n'ont pas toutes le même format. Il aurait alors été difficile de les faire correspondre avec une trame régulière. Elles semblent donc collées sur la toile qui, pour sa part, donne l'impression d'avoir été préalablement recouverte de peinture noire en aplat. Les images sont séparées par les bandes sombres plus ou moins larges d'un fond neutre et indépendant. L'origine photographique de l'image source est ainsi mise en valeur car cela crée un effet collage en trompe-l'œil. Par cette technique, le tableau acquiert également un dynamisme indéniable, puisque la lecture optique se fait à un rythme inégal, qui accélère ou ralentit, selon les effets que les peintres ont donnés à l'image originale. D'autre part, cette irrégularité renforce le jeu de symétrie

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 50.

de la partie centrale basse et met en relief le seul élément de régularité au tableau, que l'on trouve dans les deux images symétriques qui représentent un zoom sur la bouche du général. Une telle technique met en avant cette bouche qui semble scander un discours. Par ce biais, l'image donne de la puissance à cette voix qui devient insupportable car trop puissante.

Dans ce sous-ensemble, aucun des tableaux construits sous forme de série interne ne relève de la série-rupture. Autrement dit, dans les tableaux qui évoquent les conflits armés, les images sont reproduites sans image exogène intercalée qui viendrait perturber le déroulement narratif. Parallèlement à cela, un seul tableau correspond à une mise en page répétitive et identique d'une même image : il s'agit de *Irracionalismo*<sup>1</sup>. Dans ce tableau, l'image est reproduite trois fois à l'identique. Les reproductions sont juxtaposées sur la toile sans lignes de séparation. Ici, le jeu de l'équipe sur l'image, sur la *reproduction d'une reproduction* du réel permet de développer une réflexion sur la manipulation de l'image. À partir d'une photographie de quelques soldats qui défilent, le tableau donne l'impression d'un redoutable groupe militaire en la reproduisant trois fois côte à côte.

La majorité des tableaux construits comme série interne usent, ici, de filtres déformationnels. Nous avons déjà évoqué le tableau *Deformación profesional*. Le tableau *General* en est très proche, puisqu'il s'agit d'une variante. *Deformación profesional II* et *Metamorfosis del piloto* sont également des tableaux qui jouent avec une compartimentation « dure », qui permet de séparer des reproductions d'une même image déformée optiquement et reproduite sur la toile. L'organisation des œuvres autour du phénomène de duplication ainsi que la déformation des images confère aux tableaux du mouvement et une réelle dynamique interne que le spectateur, de toute évidence, ressent. À première vue, il capte également cette même impression dans des tableaux qui présentent, en série interne, la même image selon des cadrages différents. Il en va ainsi avec l'alternance binaire du tableau *Las caretas*, qui est en parfaite harmonie avec le rythme de marche des soldats, puisqu'on y voit les bottes des militaires dans deux images sur quatre. De même, la quadruple reproduction de la même image cadrée différemment donne à *Marines* un rythme stroboscopique qui fait

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 45.

écho au bruit du fusil mitrailleur que le soldat tient entre les mains.

Parallèlement aux images construites à partir de séries internes, d'autres tableaux de cette première période, qui relèvent de la chronique de guerre, sont élaborés à partir d'une seule image photographique, sans répétition. Donnons comme exemples *Guerilleros* et *Los impactos*<sup>1</sup>. Dans les deux cas, l'image d'origine, qui est une image médiatisée, choisie dans la presse, est reproduite à l'acrylique au moyen d'aplats qui donnent des nuances de gris. *Los impactos* est une reproduction inversée de la célèbre photo du corps d'Ernesto Guevara, prise par Freddy Alborta en 1967, sur laquelle un militaire signale de l'index les blessures par lesquelles sont passées les balles. L'image, qui a été recadrée, est reproduite très fidèlement, sans distorsion aucune. Cependant, les aplats confèrent une grande froideur à l'ensemble. De plus, son inversion par rapport à l'original pourrait être, là encore, une occasion pour les peintres de dénoncer les manipulations de l'image médiatisée, puisque celle-ci mettait clairement en scène le succès de la chasse à l'homme, comme un avertissement aux guérilleros du monde entier. Avec ce tableau, Equipo Crónica se trouve pleinement dans la chronique d'actualité puisqu'il est peint en 1967, l'année même de la mort de l'Argentin et de la publication de cette photographie.

Afin de comprendre la cohérence de ce sous-ensemble, il nous faut synthétiser les techniques picturales auxquelles les peintres ont recours. Pour cela, affirmons tout d'abord que tous sont exclusivement en noir et blanc, à une exception près, *Deformación profesional II* où apparaissent les bandes rouges et blanches du drapeau américain. Ensuite, la majorité des tableaux (les deux tiers) sont construits à partir de séries internes, alors qu'un tiers l'est à partir d'images simples. Chaque fois que le protagoniste est un militaire, il s'agit d'une série interne, avec un bon nombre de déformations grotesques (*General*) ou animalisantes (*Metamorfosis del piloto*). Ces tableaux sont très dynamiques, du fait de la déformation, des zooms ou des cadrages. Ils contrastent en cela avec les images simples et statiques où apparaissent des guérilleros (*Guerrilleros*, *Los impactos*). La manipulation de l'image importée et la construction du tableau diffèrent donc selon le thème abordé, ce qui permet aux peintres de développer un langage critique et une approche différenciée sur les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 67.

conflits armés en cours dans le monde, selon qu'ils traitent de l'armée américaine, de la Guerre du Vietnam ou des guérillas.

#### 2.2.1.2. Les manifestations

Un second sous-ensemble de cette période initiale est le groupe d'œuvres qui traitent de manifestations. Nous comptons ici un total de sept tableaux élaborés entre 1965 et 1967. Là encore, le thème relève pleinement de la chronique d'actualité, puisque le milieu des années soixante marquait, en Espagne, le retour des mouvements ouvriers et étudiants confrontés à la répression du régime. Rappelons à ce propos que la coordination nationale du syndicat clandestin *Comisiones Obreras* fut créée en 1966<sup>1</sup>. De son côté, le régime a tenté d'anéantir les militants les plus actifs de ce syndicat par une violente répression en 1967<sup>2</sup>. Parallèlement, les mouvements étudiants se structurent, avec une première phase de renforcement de la FUDE à l'automne 1962 et le développement des organisations étudiantes d'opposition dans les universités de Valence, Oviedo, Saragosse, Séville, etc.<sup>3</sup>. Un chiffre illustre bien l'augmentation de la conflictivité sociale fondée sur ces deux piliers, au cours de ces années, celui du nombre de grèves recensées. En 1962, 241 conflits sociaux ont été dénombrés en Espagne. Ce chiffre a plus que doublé en quatre ans, puisqu'en 1967 ce sont 513 grèves qui ont été comptabilisées<sup>4</sup>. Ces éléments démontrent que les tableaux d'Equipo Crónica s'appuient effectivement sur une réalité vécue par les peintres et par les spectateurs espagnols.

Tous ces tableaux sont en aplats de noir et blanc et, contrairement à ceux qui traitent de militaires, aucun ne présente d'image déformée. Les premières représentations de manifestations (*Estudiantes*<sup>5</sup>, *Baile 65*<sup>6</sup> et *Sin Título*<sup>7</sup> (1965)) sont construits à partir de séries internes. Le tableau *Sin título*<sup>8</sup> est une série de duplication très rigoureuse. La même image photographique qui présente trois visages en gros

---

1 BIESCAS FERRER José Antonio, TUÑÓN DE LARA Manuel (dir.), *Historia de España : 1939-1975.*, *op. cit.*, p. 364.

2 *Ibid.*, p. 366

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 367

5 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 52.

6 *Idem.*

7 *Ibid.* p. 55.

8 *Ibid.* p. 65.

plan est reproduite vingt-cinq fois (cinq fois cinq) sans rupture ni effet de zoom ou de cadrage. Le résultat donne l'impression d'une foule dense qui hurle ses revendications. Dans *Estudiantes* deux images alternent : l'une montre des visages très expressifs de manifestants tandis que l'autre se focalise, par un effet de zoom, sur un homme dont le visage est coupé par la prise de vue et qui tient dans ses mains une matraque. Dans ce tableau, l'alternance binaire oppose violemment les manifestants aux forces de l'ordre. Le cercle noir qui entoure en partie le policier donne l'impression qu'il est observé à travers un téléobjectif. Cela produit un effet de distanciation vis-à-vis du spectateur, qui sera alors plus prompt à s'identifier aux étudiants. *Baile 65* est, pour sa part, construit à partir d'une même image reproduite quatre fois avec des cadrages différents. Le titre évoque ironiquement le mouvement interne de cette image, puisqu'il identifie la course de ces manifestants à une danse. La chronique montre comment on se « distrait » en 1965 : en manifestant, en se révoltant, en essayant d'échapper à la police. Les tableaux *Manifestación*<sup>1</sup>, *Manifestación*<sup>2</sup> et *Sin título*<sup>3</sup>, de 1966 et 1967 sont élaborés, pour leur part, à partir d'une image médiatisée unique, reproduite fidèlement avec des aplats de gouache ou d'acrylique. Ici encore, l'image choisie par Equipo Crónica est très dynamique, ce qui se reflète dans le tableau final.

Ce second sous-ensemble fait la chronique d'une époque où l'agitation sociale refait surface en Espagne. Cette agitation est transmise par le thème de ces tableaux (qui mettent l'accent sur les manifestants ou sur la violence de la répression) ainsi que par le dynamisme de l'ensemble de ces œuvres.

### 2.2.1.3. La haute société

Les représentations de la haute société et du pouvoir constituent un troisième sous-ensemble de la période 1964-1967. Nous pouvons regrouper là un total de quatorze tableaux, dont cinq sont bâtis sur des séries internes et neuf à partir d'images simples. La nouveauté, par rapport à ce que nous avons étudié jusqu'à présent, réside dans l'introduction de touches de couleurs, ainsi que dans le recours à la déformation pour le traitement d'images non dupliquées. Il en va ainsi pour le tableau *Alta*

---

1 *Ibid.* p. 70.

2 *Ibid.* p. 71.

3 *Idem.*

*sociedad*<sup>1</sup> (1966), dans lequel l'image source subit une déformation verticale. En agrandissant les personnages, le tableau joue ironiquement avec le terme « haute » société. Les aplats simplifient l'image au point de rendre difficilement reconnaissables les protagonistes. Ceux-ci se distinguent cependant de tous ceux que nous avons vus jusqu'à présent (qu'il s'agisse de militaires, de guérilleros, d'étudiants ou de manifestants) par les couleurs des robes de femmes, ainsi que par le rouge des écharpes et le jaune des médailles masculines. Cette bonne société est toujours associée à des touches de couleur (excepté pour *El banquete*<sup>2</sup>). Tel est le cas, par exemple, pour *La cinta*<sup>3</sup> et *La fila*<sup>4</sup>, où nous retrouvons les écharpes rouges et les médailles, pour *La bandeja*, qui met en scène une cérémonie de remise de médaille ou pour *La cinta*, qui théatralise une inauguration officielle aux couleurs du drapeau espagnol.

Le spectateur a également une forte intuition de la présence des couleurs du drapeau espagnol dans ce qui constitue le fond du tableau *El honorable*, sur lequel est reproduit un visage déformé, aplati. Nous pouvons l'affirmer car les trois bandes de ce fond sont de la même épaisseur que celles du drapeau espagnol, que la bande centrale est plus foncée que l'aplat de blanc et que les bandes supérieures et inférieures sont plus claires que l'aplat de noir. Pensons également que, s'il en est ainsi, ce tableau devient une *suite* des *Quatre dictateurs* qu'Eduardo Arroyo a exposé à la troisième Biennale de Paris de 1963.

À propos de ces représentations du pouvoir et de la haute société, nous remarquons que la déformation optique ne confère aucun mouvement aux images, contrairement à ce qui se produisait pour les militaires. Ces tableaux sont plutôt statiques. La série interne de *Banquete*, tout comme la reproduction photographique de *La cinta* ou *La bandeja*, immortalisent un instant, ils figent une image. De son côté, *Alta sociedad* correspond à une pose photographique. D'autres exemples, comme *La fila*, montrent certes des déplacements, mais ceux-ci n'ont rien à voir avec la course des manifestants. Il s'agit du déplacement lent et rigide des délégations officielles. Une fois encore, les spécificités de la représentation entrent en résonance

---

1 *Ibid.* p. 66.

2 *Ibid.* p. 47.

3 *Ibid.* p. 65

4 *Ibid.* p. 56.

avec le thème du tableau, c'est-à-dire le fait dont parle cette chronique picturale. La haute société franquiste et les sphères du pouvoir sont des milieux figés, qui se « distinguent » du reste de la société notamment par les touches de couleurs qui accompagnent leur représentation. La thématique de ces quelques tableaux relève bien de la chronique journalistique faite par la peinture. Les moments que choisit Equipo Crónica pour ces tableaux, bien qu'ils ne soient pas spécifiés -par le titre, par exemple- correspondent à la chronique d'une époque faite de visites officielles, d'inaugurations (les inaugurations de barrages par Franco sont célèbres) et de réceptions officielles. Les faits relatés dans ces chroniques visuelles sont bien connus de leurs contemporains. C'est pour cela que nous sommes en mesure d'affirmer que nous sommes là dans la plus pure chronique d'actualité. Néanmoins, Equipo Crónica apparaît très distancié de ces événements, notamment par le recours à la déformation, qui prend le plus souvent, un tour grotesque.

#### 2.2.1.4. Les clichés ibériques

La couleur, que nous avons vu apparaître par touches, constitue un élément central du sous-ensemble suivant, qui regroupe sept tableaux autour des clichés de l'Espagne que sont le flamenco ou la corrida. Tous ne sont pas en couleur, notamment *Retablo*<sup>1</sup>. Ce tableau présente quatre personnages-clichés de l'Espagne des années soixante : la bourgeoise qui participe à des œuvres de bienfaisance, le joueur de l'Atletico de Madrid, le grand propriétaire terrien et l'industriel. Il s'agit d'une toile composée de quatre images qui occupent chacune un quart du panneau. Ces images sont séparées par une ligne très marquée. Cette architecture est classique de ces premières années. D'autres tableaux en noir et blanc sont à mettre en écho avec leur pendant en couleur. Ainsi, *Folclore*<sup>2</sup> et *Torero*<sup>3</sup> (ou *¡Olé Torero!*) possèdent une version en noir et blanc et une en couleur qui lui fait écho. Les couleurs employées laissent aisément présager de ce que seront les caractéristiques picturales des séries suivantes. Il s'agit en effet de peinture acrylique appliquée en aplats de couleurs vives, dans le plus pur style visuel du Pop Art. D'ailleurs le *Torero* d'Equipo Crónica est, à notre sens, un pastiche de style des *Marylin* de Warhol, tant la touche et les couleurs

---

1 *Ibid.* p. 48.

2 *Ibid.* p. 56-57.

3 *Ibid.* p. 68.

sont semblables aux œuvres du Pop artiste new-yorkais. Le tableau *Latin Lover*<sup>1</sup> est réalisé selon la même technique d'aplats de couleurs vives. Précisons que l'image source n'est pas ici une photographie de presse, mais un photogramme de film où apparaît l'acteur Rodolfo Valentino<sup>2</sup>. Par ce biais, les peintres restent dans le domaine de l'image médiatisée, dans l'environnement familier des spectateurs espagnols de l'époque. Le tableau *Folclore* est une reproduction de la même image sur quatre bandes horizontales successives avec, à chaque degré supplémentaire vers le bas, un zoom déformant. Les couleurs sont chaudes (rouge et orangé) et rappellent, une fois encore, le drapeau espagnol. Cela nous permet d'affirmer que nous sommes dans la représentation du cliché, puisqu'un écho s'établit entre le thème du tableau (des danseuses de Sévillanes) et ses couleurs. Mais cette représentation n'est pas innocente ; la déformation optique avertit le spectateur sur les dangers d'une perception de l'Espagne fondée sur les clichés pour touristes, ces images qui permettent de vendre une Espagne « différente » selon la formule consacrée, et qui ne donnent qu'une vision déformée de la réalité. Les couleurs vives appliquées en aplats dans les tableaux *Torero* et *Latin Lover*, dont les titres comportent en eux-mêmes la dimension de cliché, jouent le même rôle de révélateur grotesque.

Ces tableaux sont une fois encore des chroniques qui portent un regard critique sur la réalité de l'Espagne contemporaine, puisqu'ils jouent visuellement avec les slogans du ministère de l'Information et du Tourisme. Les thèmes censés caractériser la spécificité espagnole sont tournés en dérision par le recours à différentes techniques picturales et interpicturales qui conduisent à l'absurdité : le symbole de l'Espagne est un torero qui, en faisant écho aux sérigraphies de Marilyn Monroe, est érigé en star internationale et en incarnation de l'« être » espagnol. Un autre tableau renvoie aux créations d'Andy Warhol, sur le mode de l'allusion. Il s'agit du tableau intitulé *Cayetana en la cocina*<sup>3</sup>, connu également comme *Bodegón con Duquesa*<sup>4</sup>. Dans ce tableau, l'allusion se fait, une fois encore, par le biais du pastiche de style. Formellement, le portrait de Cayetana de Alba correspond, trait pour trait, aux sérigraphies de Warhol. Cette représentation de la duchesse d'Albe relève ainsi du

---

1 Voir reproduction en annexe p. 595.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 437.

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 72.

4 *Ibid.*, p. 598.



travestissement de l'œuvre de Goya et fait écho au portrait de Maryline Monroe de façon directe. Equipo Crónica fait ainsi de la duchesse d'Albe une « star » espagnole. Cependant, celle-ci n'évolue pas à Hollywood, mais dans une cuisine, entourée de fruits et légumes, d'un autocuiseur et d'une boîte de sauce tomate ... *Sofrito*. La boîte de sauce *Cambell*, érigée en icône par Warhol, est remplacée par un « best seller » espagnol. Mais la proximité picturale avec l'œuvre de Warhol ne doit pas nous tromper. Dans ce sens, Equipo Crónica donne une fois encore un indice au spectateur. L'inversion de l'écriture sur la boîte de tomates révèle l'inversion des valeurs entre ce que « prônent » les œuvres de l'artiste nord-américain et l'image que donne Equipo Crónica de la société franquiste. Quand les sérigraphies de Warhol reflétaient le star système américain, le tableau d'Equipo Crónica illustre la place de la femme dans la société espagnole contemporaine. Cette femme « moderne » n'a pas évolué depuis le XIXe siècle, puisqu'il s'agit d'une citation d'un portrait de Goya. Cette femme espagnole des années soixante est, selon le modèle idéal de la famille franquiste, une femme d'intérieur, une « perfecta casada ». Ce tableau au message et au titre très ironiques est un indice, avec le style visuel et les procédés intericoniques, de ce qu'est amenée à devenir la peinture de Solbes et Valdés dans les années suivantes.

#### 2.2.1.5. L'économie espagnole

Nous allons clore cette analyse des œuvres de la période initiale en évoquant un ultime sous-ensemble, qui se veut une chronique « économique » de l'Espagne des années soixante. Sept tableaux peuvent entrer dans cette catégorie, dont le premier, *Economía*<sup>1</sup>, est daté des années 1964-1965 dans le *Catalogue raisonné*. Il s'agit donc d'un des premiers tableaux réalisés par l'équipe. C'est un triptyque dont il ne reste qu'un seul panneau qui traite de l'exportation. *Latifundio*<sup>2</sup> contraste avec ce premier tableau car son esthétique n'est plus collagiste, mais fondée sur une seule image. D'autre part, ce tableau n'est pas une chronique de l'Espagne du « développement économique », mais une chronique de l'Espagne rurale. Cette Espagne qui s'oppose à celle des usines naissantes et des plans de développement, est faite de paysages agricoles à perte de vue. *Emigración* montre un autre visage de cette période de développement économique de l'Espagne des années soixante. Equipo Crónica fait ici

---

1 *Ibid.*, p. 42.

2 *Idem.*

la chronique d'une situation qui a touché de nombreuses familles espagnoles, car ces années du développement économique, d'ouverture au tourisme, ont aussi été synonymes d'émigration pour de nombreux Espagnols. En effet, entre 1960 et 1973, environ 100 000 personnes par an sont parties chercher du travail à l'étranger, principalement en France et en Allemagne<sup>1</sup>. Ce mouvement était encouragé par le gouvernement, puisqu'il présentait le double avantage de faire baisser le chômage en Espagne et de faire rentrer de l'argent dans le pays, par l'envoi du salaire des émigrés à leur famille restée en Espagne. Ce tableau, à la syntaxe narrative compartimentée s'appuie donc sur un fait contemporain qui affecte l'ensemble de la société espagnole. Visuellement, il reproduit une image de presse complète dans la partie supérieure. La représentation d'hommes avec leurs valises illustre ce mouvement de grande ampleur qui a touché l'Espagne. Dans la partie inférieure, la reproduction de cette même image est recadrée deux fois. Le recadrage permet d'individualiser les personnes représentées, ce qui a pour effet d'insister sur la solitude de celui qui doit quitter son pays, et de mettre en relief le fait qu'à cette époque, tout le monde a connu quelqu'un qui a émigré pour des raisons économiques. *Deformación Profesional*<sup>2</sup> a également recours à une syntaxe narrative fondée sur la série interne. La même image apparaît huit fois avec, à chaque reproduction, un degré supplémentaire de déformation optique. Le protagoniste, un promoteur immobilier, voit son visage élargi jusqu'au grotesque, alors que les échafaudages du deuxième plan conservent toujours leurs proportions d'origine.

Sur le plan intericonique, la chronique « économique » d'Equipo Crónica est révélatrice car c'est par ce biais que les artistes introduisent les « types » dans leur peinture. En effet, *El atentado*<sup>3</sup>, *El vendedor de electrodomésticos*<sup>4</sup> et *Clase media acomodada*<sup>5</sup>, tous trois de 1966, mettent en scène le même personnage aux lunettes noires, vêtu d'un costume sombre et d'une chemise blanche. C'est bien la même image prélevée dans une photographie qui est reproduite dans ces trois tableaux, avec une légère déformation horizontale pour *El vendedor de electrodomésticos*. Qu'il soit

---

1 BIESCAS FERRER José Antonio, TUÑÓN DE LARA Manuel (dir.), *op. cit.*, p. 86.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 64.

4 *Idem.*

5 *Idem.*

placé devant des cuisinières et des machines à laver ou associé à une Seat 600, ce personnage incarne le développement économique de ces années, la société de consommation naissante et l'apparition de la classe moyenne en Espagne. *El vendedor de electrodomésticos* et *Clase media acomodada* sont d'autant plus liés à la société de consommation qu'ils ont un lien étroit avec la publicité. La répartition des appareils électroménagers dans le premier fait clairement allusion aux prospectus publicitaires. Quant au second, il reproduit, dans la partie supérieure, un panneau publicitaire pour la fameuse Seat 600. La partie inférieure rappelle ironiquement cette affiche. Alors que « la haute société » était représentée par un ensemble de personnes diverses (des femmes, des hommes, des militaires décorés, des aristocrates...), la classe moyenne est incarnée par un seul visage. Equipo Crónica élabore alors un « type », celui de l'homme de la classe moyenne espagnole, qui est apparu dans les années soixante. À partir de ce « type », les artistes font la chronique de l'entrée de l'Espagne dans la société de consommation.

#### 2.2.1.6. *Período inicial* : la peinture prosaïque

En guise de conclusion sur les œuvres de cette première période, affirmons tout d'abord qu'il est difficile d'avoir une vision complète des tableaux créés à cette époque, puisque beaucoup ont été perdus et d'autres sont visiblement reproduits dans le *Catalogue raisonné* à partir d'images anciennes dont la qualité peut être inférieure au reste des reproductions. Néanmoins, avec les œuvres dont nous disposons, nous avons pu dégager des grandes tendances de cette première période. Ainsi, même s'ils ne travaillaient pas encore à partir de séries « thématiques », des thèmes récurrents apparaissent : les conflits armés, la haute société, les manifestations, les clichés de l'Espagne « de pandereta » et le développement économique. Par ce biais, leurs tableaux font la chronique de l'actualité du monde et de l'Espagne, en intervenant sur des faits ponctuels ou nouveaux, dont le spectateur espagnol a connaissance. Ces tableaux relèvent de l'analyse collective de l'information quotidienne<sup>1</sup>. D'autre part, l'ensemble de ces tableaux, quelle que soit leur trame, offre une réflexion sur l'image telle qu'elle est présente dans les moyens de communication modernes et la représentation de la réalité qu'ils en donnent. Au-delà de ces points communs, qui

---

<sup>1</sup> MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.* p. 29.

persistent durant toute cette période et que les séries suivantes développeront, des évolutions sont à remarquer. La syntaxe compartimentée, qui apparaît rapidement et dont les séries internes font écho au Pop Art, tout en étant dotées d'une narrativité plus forte, du fait des ruptures et déformations, laisse peu à peu la place à des images uniques qui, avec le temps, se font plus importantes en proportion. Celles-ci proviennent toujours essentiellement de la Presse, mais la peinture fait également son apparition, tout comme la bande dessinée, avec des œuvres comme *Algo pasa en el tercer mundo* et *Retablo de Roberto Alcazar*. Avec le temps, la couleur est aussi plus présente. Les aplats de noir, blanc et les nuances primaires de gris, qui renvoient notoirement à l'image de presse et permettent de fixer l'attention du spectateur uniquement sur le message<sup>1</sup>, laissent progressivement la place à de grands aplats de couleurs vives. Nous le voyons, l'œuvre d'Equipo Crónica se modifie peu à peu au cours des premières années. L'équipe cherche son style. Celui-ci correspond précisément, à cette époque, aux critères évoqués lorsque nous avons défini la « Crónica de la Realidad », c'est-à-dire le reportage sur le vif, le « témoignage plastique d'une réalité prosaïque »<sup>2</sup>. Mais avec cette évolution, sans rien renier de la mission de critique sociale qu'ils ont assignée à leurs tableaux, Equipo Crónica se rapproche, au fil des tableaux, de ce que sera son style dans les années à venir. Nous avons ici la primeur avec, par exemple, *Cayetana en la cocina* ou *El balcón*.

Après l'étude de cette première période, examinons comment ce style a évolué avec la série suivante, entre 1967 et 1969. Nous tâcherons de voir quelles ont été les nouveautés thématiques, picturales et inter picturales introduites dans leurs tableaux, mais également les persistances. La problématique de cette étude consistera à étudier quelles ont été les conséquences de ces évolutions sur la dimension de « chronique » de leur peinture.

## **2.2.2. La Recuperación (1967-1969)**

### 2.2.2.1. Présentation de la série et définition du corpus

À partir de l'année 1967, Equipo Crónica commence une nouvelle période

---

1 EQUIPO CRÓNICA, « Cronología por series », « art. cit. ».

2 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 6.

créative, en élaborant leurs tableaux autour d'un axe thématique commun. De cette manière, ils se lancent dans l'élaboration de séries, un ensemble fermé d'œuvres qui présentent, au-delà de l'aspect thématique, des caractéristiques formelles et stylistiques communes. Dans un premier temps, un travail théorique est réalisé par les membres de l'équipe qui élaborent le cadre et le cœur de leur réflexion, tout en regroupant des d'images qui seront réutilisées dans cet ensemble cohérent de tableaux. Cette série ne comporte plus aucun tableau créé sur le modèle de la série interne. À présent, l'intericonicité sérielle se fait uniquement entre les différents tableaux qui composent la série externe. Étant sciemment élaborés autour d'un thème commun, ceux-ci participent d'une même réflexion, ils se complètent et entrent en résonance, d'où la dimension intericonique de la série. Cette nouvelle dimension intericonique est d'autant plus forte que des traits stylistiques vont persister et se retrouver dans chaque tableau.

Par ailleurs, l'élaboration de la narration se faisait, jusqu'à présent, à l'intérieur du tableau. Les séries internes facilitaient ce procédé narratif : chacune des toiles abordait un thème qu'elle pouvait traiter à elle seule, et selon des procédés iconographiques et intericoniques particuliers<sup>1</sup>. Or, avec le recours aux séries externes, la narration se construit également à partir de l'ensemble des tableaux<sup>2</sup>. Cela est d'autant plus vrai que la réflexion elle-même, qui est un élément central des séries d'Equipo Crónica, s'élabore à partir de l'ensemble de ces œuvres. La dimension intericonique de cet ensemble réside donc dans l'interdépendance picturale, narrative et thématique qui se construit entre tous les tableaux d'un même ensemble, et qui pousse Fabrice Parisot à parler, à partir de ce moment, d'éclatement du message narratif<sup>3</sup>, puisque le message ne s'élabore plus à partir d'une unité (le tableau), mais d'un ensemble (la série). Mais nous allons percevoir que l'intericonicité, dans ces œuvres, va au-delà de la dimension sérielle.

Visuellement, les tableaux de cette série développent et accentuent les caractéristiques picturales présentes dans deux œuvres de la période précédente : *Cayetana en la cocina* et *El balcón*. Le nombre de tableaux est largement inférieur à la soixantaine qui formaient, au minimum, la « série » précédente. José Carlos Suarez

---

1 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 8.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 439.

3 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 8.

compte vingt-huit tableaux pour cette série<sup>1</sup>. Certains de ces tableaux n'apparaissent pas dans le *Catalogue raisonné* d'Equipo Crónica (*El mecanismo de la gloria*<sup>2</sup>) ; d'autres, qui sont classés, dans le *Catalogue raisonné*, dans d'autres séries (*La Rendición de Torrejón*<sup>3</sup>), sont classés par Suárez dans *La Recuperación*. Cependant, pour étudier cette série, nous allons nous appuyer sur le corpus proposé par le *Catalogue raisonné*, en y ôtant toutefois les deux versions du tableau *Un cuadro es una ficción*<sup>4</sup>, puisque celui-ci apparaît dans le catalogue de l'exposition *Equipo Crónica, 1970. Obras de la serie « Autopsia de un oficio »*<sup>5</sup>. Par conséquent, cette étude sera fondée sur un total de vingt-et-un tableaux.

#### 2.2.2.2. Le développement technologique

Le premier des tableaux reproduits dans le *Catalogue raisonné*, intitulé *El industrial*, est réellement à cheval entre les deux premières séries du groupe valencien. En effet, le personnage reproduit au premier plan, en aplats de noir et de blanc, est le même personnage qui était déjà présent dans trois tableaux de la série précédente (*El atentado*, *El vendedor de electrodomésticos*, *Clase media acomodada*). Ce personnage, élevé au rang de « type », conserve ici le rôle qui était le sien dans les tableaux antérieurs, puisqu'il incarne, une fois encore, l'apparent dynamisme économique espagnol de la fin des années soixante, représenté par l'usine et les grues du second plan. La particularité de ce second plan est qu'il relève du collage, une technique très peu employée par les artistes durant ces années. Ce personnage, plusieurs fois cité dans des contextes semblables, relève de l'« adage ». Pour cette raison, nous pouvons penser à une forme de « citation », bien qu'il s'agisse en réalité d'une transposition sémiotiquement semi-homogène, puisque l'image est importée depuis le monde de la photographie vers celui de la peinture. Mais la récurrence de cette image, au fil des tableaux, en fait bel et bien un « type ». Equipo Crónica aura souvent recours à cette technique qui consiste à typifier un personnage. Au-delà des liens visuels avec la première période, ce tableau fait aussi pleinement

---

1 *Ibid.*, p.441.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, Tome II, p. 81

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, Catálogo razonado, op. cit.*, p. 143.

4 *Ibid.*, p. 86-87

5 EQUIPO CRÓNICA, *Obras de la serie « autopsia de un oficio »*, Valencia, Galería Val i 30, novembre 1970, catalogue d'exposition, Valencia, ed. Galería Val i 30, 1970.

partie de la série dans laquelle il est inclus, *La Recuperación*, par son thème et son titre. *El industrial* évoque l'arrivée de la modernité industrielle en Espagne et le développement de la classe supérieure dirigeante qui en est la conséquence. *El alambique* et *Factoría* lui font clairement écho. Sur le plan pictural, un parallélisme de construction peut être mis en évidence entre *El industrial* et, par exemple, *El alambique*. Ces tableaux sont, en effet, constitués de deux plans : au premier, un seul personnage d'origine exogène (photographie ou peinture) et, au second plan, une image qui renvoie au monde industriel. Mais plus que *El industrial*, le tableau *El alambique* représente, par ses caractéristiques techniques, visuelles et intericoniques, une excellente entrée en matière pour l'étude de cette série. Ce tableau est de grand format, puisque ses dimensions dépassent les 100 cm de côté. Il est composé de deux plans, qui sont purement thématiques car, sur le plan structurel, ceux-ci sont à la fois totalement indépendants et compressés. En effet, il n'y a aucune correspondance entre ces plans ; et bien qu'il y ait effectivement deux plans, il n'y a pas de profondeur dans ce tableau, comme si la troisième dimension avait du mal à exister. Le second plan pourrait aisément provenir d'une photographie que les peintres, toujours selon une transposition semi-homogène, aurait reproduite sur la toile en modifiant sensiblement les couleurs et les tonalités. Ce second plan pourrait tout aussi bien être issu de l'imagination de Solbes et Valdés. L'important, ici, est le contraste qui naît entre cette image et celle du premier plan qui, pour sa part, est une citation picturale. Le personnage, comme cela se produit fréquemment dans cette série, provient d'un tableau de Diego Vélasquez : le portrait intitulé *El infante Don Carlos*<sup>1</sup>. Nous parlons ici de citation, puisque le portrait de l'enfant est sorti de son contexte d'origine, un fond neutre, pour être intégré dans un nouveau contexte pictural. S'agissant d'un tableau extrêmement connu, les références de l'œuvre-source ne sont pas nécessaires, comme cela est exigé pour une citation textuelle. Quant à la démarcation, elle se fait par contraste visuel et par anachronisme. Superposé à cet ensemble de tuyauteries, de cuves en inox et d'échelles, le personnage greffé dans le tableau d'accueil par Equipo Crónica est, par sa tenue vestimentaire, clairement anachronique. La citation connaît toutefois une transposition, puisque le personnage de Vélasquez est reproduit à l'acrylique, au moyen d'aplats de peinture, ce qui lui confère un aspect « Pop Art ».

---

1 VÉLASQUEZ Diego, *El infante Don Carlos*, huile sur toile, 209 x 125 cm, 1626-1628, Madrid, Musée du Prado.

Cette transposition stylistique homogène permet de faire correspondre plastiquement le personnage à son environnement.

Dans ce tableau, la citation fonctionne sur le même mode que les citations présentes dans les tableaux *El ejecutivo et Las estructuras cambian, las esencias permanecen*. Ce dernier titre est d'ailleurs un excellent résumé des propos d'Equipo Crónica dans les trois tableaux. La transposition permet d'intégrer l'élément cité, toujours des personnages (empruntés à Vélasquez, Le Greco, Zurbarán, Goya), à un environnement moderne traité, là encore, dans un style « Pop Art ». Comme ils proviennent de tableaux antérieurs de plusieurs centaines d'années, les personnages sont clairement anachroniques. Par ce biais, ils servent à montrer que, si l'infrastructure de l'Espagne franquiste s'est modernisée, la superstructure n'a pas évolué ; elle est, selon les peintres, franchement rétrograde. En effet, les notables peints en leur temps par le Greco, Vélasquez ou Goya, incarnent ici les classes dirigeantes du régime franquiste, notamment, pour ce qui intéresse précisément ces tableaux, dans le domaine économique. « La Recuperación », dans ce cas, est celle d'images empruntées aux grands peintres espagnols, mais aussi, par conséquent, la *récupération*, en Espagne, de classes dirigeantes toutes droit sorties des siècles précédents. Nous constatons, par conséquent, que la citation picturale a un sens très clair dans ces tableaux.

### 2.2.2.3. Images d'une violence institutionnelle

Un autre groupe de tableaux a également recours à la citation-transposition ainsi qu'à l'anachronisme. Il s'agit de *Caballero español*<sup>1</sup> et de deux tableaux *Sans titre* du même esprit<sup>2</sup>. Dans *Caballero Español*, la figure principale est une citation extraite du tableau *Le Cardinal-Infant Fernand d'Autriche en chasseur*<sup>3</sup>, peint par Vélasquez entre 1632 et 1636. La citation est ici modifiée ; elle porte désormais en elle même l'anachronisme, puisque le fusil de chasse du Cardinal-Infant a été substitué par une mitrailleuse de type kalashnikov. D'autre part, le second plan est un pastiche des paysages du peintre espagnol Godofredo Ortega Muñoz. L'artifice est

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 81.

2 *Ibid.*, p. 80.

3 VÉLASQUEZ Diego, *El cardenal-infante don Fernando de Austria. Cazador*, huile sur toile, 191 x 107 cm, 1632-1636, Madrid, Musée du Prado.



d'autant plus visible que ce fond est peint en trompe-l'œil. Il donne l'impression d'être un faux, devant lequel pose le protagoniste. Le pastiche semble effectivement réalisé sur une plaque dressée à la verticale, qui projette une ombre sur le fond de la pièce. Le « Caballero Español » pose donc devant un décor artificiel, censé représenter la Castille authentique, l'essence même de l'Espagne. Ce personnage incarne lui-même à merveille cette « essence espagnole », puisqu'il est le digne héritier du Siècle d'Or. Mais dans les années soixante, le « Caballero Español » a toutes les raisons de terroriser, puisqu'il a entre les mains non pas une arme destinée au loisir, mais une arme de guerre. Par conséquent, les élites franquistes sont considérées non seulement comme rétrogrades, mais aussi comme violentes et répressives. Enfin, il est également clair, sur ce tableau, qu'elles évoluent dans un monde « de carton pâte » qu'elles se recréent, pour que l'« essence de l'être espagnol » qu'elles revendiquent soit en adéquation avec leur environnement.

Nous retrouvons cette violence institutionnalisée dans le tableau *La antesala*. La composition du tableau est fondée sur les mêmes principes : une citation de personnage extrait de la peinture espagnole du Siècle d'Or et un fond qui tranche visuellement avec lui. Une nuance a toutefois été introduite, puisque le personnage est relégué à un second plan ; le premier est occupé par un bureau sur lequel est déposé un poing américain qui fonctionne comme métaphore de la violence. Cette arme n'attend que la main du *Chevalier à la main sur la poitrine*<sup>1</sup> pour fonctionner. La main du gentilhomme devient, par l'écho qui se crée avec l'arme blanche, extrêmement menaçante. Par son environnement, le personnage du Greco incarne la violence du régime franquiste, puisqu'il est représenté tel un fonctionnaire à l'accueil d'une administration dans les années soixante.

Le Greco est également cité et transposé dans un autre tableau, intitulé *Paseos por Toledo*<sup>2</sup>. Le titre nous met, une fois encore, sur la piste de l'intericonicité, Cette fois c'est le tableau *Vue de Tolède*<sup>3</sup> qui est cité. Cependant, l'œuvre citée ne fonctionne pas, cette fois, comme protagoniste ou élément du premier plan, mais en tant que fond, comme un élément de contextualisation. Remarquons que l'œuvre-

---

1 THEOTOKOPULOS Domenikos, El Greco, *El Caballero de la mano en el pecho*, huile sur toile, 81 x 66 cm, 1584, Madrid, Musée du Prado.

2 Voir reproduction en annexe p. 595.

3 THEOTOKOPULOS Domenikos, El Greco, *Vista de Toledo*, huile sur toile, 121 x 109 cm, vers 1604-1615, New York, Musée Métropolitain d'art.

source est ici inversée au moment d'être reproduite, comme cela arrivait déjà lors des deux citations du *Caballero de la mano en el pecho* dans *La antesala* et *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*). Une fois encore, l'œuvre citée est stylistiquement transposée selon une esthétique faite de larges aplats de couleurs. Au premier plan, un groupe significatif de personnes de haut rang (militaires, ministres, etc.) est en visite officielle, que le titre qualifie ironiquement de « paseo ».

Chronique d'une visite officielle dans la ville du Greco, ce tableau ironise sur ces représentations officielles de dignitaires du régime dans les différentes villes d'Espagne, au motif d'une inauguration. Elles sont présentées comme des promenades de santé qui permettent d'effectuer une propagande passive. Remarquons que la reproduction des personnages à partir d'une photographie est en réalité trompeuse. En effet, de la même manière que dans *Irracionalismo (Período inicial)* une photographie était reproduite trois fois côte à côte pour donner une impression de nombre, nous avons en réalité, dans *Paseos por Toledo*, le même groupe de personnages reproduit deux fois côte à côte. Seules quelques modifications sont apportées aux personnages pour ne pas qu'il y ait de clones. Ainsi, l'homme vêtu de noir, avec une chemise blanche et une cravate noire, qui apparaît au centre du groupe, est également visible dans la droite du tableau, doté, cette fois, de lunettes de soleil. Nous retrouvons une technique similaire dans le tableau *Factoría*. Ici, la délégation officielle visite une usine qui fait clairement écho à celle du tableau *El alambique*. Au premier plan, les personnages, exceptés les cinq plus importants (parmi lesquels apparaît le héros de bande Dessiné *El guerrero del Antifaz*) sont disposés symétriquement. L'image a été reproduite dans la partie gauche du tableau, puis inversée et reproduite dans la partie droite. Là encore, des variantes sont apportées à chaque personnage. Par exemple, les touches de rouge ou de bleu de la partie gauche (écharpes, cravates) deviennent inversement bleues ou rouges dans la partie droite. Sur la base d'un petit groupe de personnes, les peintres produisent, par cette « récupération » et réutilisation d'une même image source, l'impression d'une délégation importante. La critique est latente lorsque les peintres ont recours à une telle stratégie intericonique. Il est effectivement sous-entendu que les images qui rendent compte de ces déplacements sont partiales, qu'elles sont de la poudre aux yeux et qu'elles exagèrent la réalité.

Le caractère irréaliste de ces visites est bien perceptible dans *Factoría*, grâce à une transposition sémiotiquement semi-homogène par laquelle est intégrée le *Guerrero del Antifaz* au groupe des officiels. Avec ce tableau, la bande dessinée fait une entrée remarquée dans la peinture d'Equipo Crónica. Le personnage, au premier plan, se détache du groupe d'hommes par ses couleurs vives qui tranchent sur le noir des costumes. Le héros de la reconquête est à son aise parmi les dignitaires du régime qui seraient, eux aussi, des héros : les « héros » franquistes des temps modernes. Mais cette reconquête n'est plus une Guerre Sainte. Les peintres ironisent sur la « récupération » des slogans : après la *Reconquête* que fut, pour les forces franquistes, la Guerre civile, vient le temps de la *reconquête* économique et technologique, menée par les mêmes personnes, comme le *Guerrero del Antifaz*.

#### 2.2.2.4. Les « bénéfiques » du développement économique

La modernité économique de l'Espagne des années soixante est également analysée dans deux autres tableaux élaborés à partir des *Ménines*<sup>1</sup> de Vélasquez : *Las Meninas en el chalet*<sup>2</sup> et *El recinto I*<sup>3</sup>. Le premier tableau est une parodie picturale du tableau de Vélasquez. Les caractéristiques intericoniques d'une telle opération ont été abordées dans la première partie de ce travail. Le second tableau, *El recinto I*, cite en partie le tableau du maître sévillan, en lui faisant subir deux modifications. Tout d'abord, celui-ci est stylistiquement transposé dans un style « neutre » qui provient du Pop Art, fait d'aplats, et qui caractérise désormais la peinture d'Equipo Crónica. Ensuite, l'élément cité (la pièce qui constitue l'espace du tableau), est symétriquement inversé par rapport à l'œuvre-source, comme cela était le cas pour les citations de tableaux du Greco ou celles du Cardinal Infant Fernando. Il faut ici parler de citation, et non de reproduction du tableau, car l'œuvre-source n'est pas reproduite dans son ensemble. Seul un élément constituant une unité de sens significative a été prélevée puis greffé dans l'œuvre d'accueil. Cette unité picturale correspond à la pièce dans laquelle se trouvent les personnages de Vélasquez, soit un espace, et non à un personnage. Dans ce tableau, la dimension citationnelle a évolué. Nous ne sommes

1 VÉLASQUEZ Diego, *Les Ménines*, huile sur toile, 318 x 276 cm, 1656, Madrid, Musée du Prado.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 94.

3 *Ibid.* p. 90.

plus face à des personnages cités intégrés à un espace transposé depuis une photographie, mais face à une machine à laver, probablement issue d'un prospectus publicitaire, intégrée à un espace qui correspond à une citation. S'agissant d'un espace, l'élément cité occupe tous les plans du tableau afin de conférer une unité narrative à la mise en scène. L'élément transposé depuis la photographie, pour sa part, se retrouve au premier plan. Il occupe la place qu'avait l'infante dans l'œuvre-source. Mais sur cet élément est peinte la croix de l'ordre de Saint Jacques, que porte Vélasquez dans le tableau source. Cet élément fonctionne donc sur le mode de l'allusion, car il renvoie explicitement à l'œuvre de Vélasquez. L'appareil électroménager vient se substituer à l'artiste, comme pour illustrer l'inversion des valeurs dans la société espagnole en développement, dans laquelle la consommation se substitue à la culture. Ainsi, bien que l'image prélevée soit symétriquement inversée dans l'œuvre d'accueil, nous pouvons effectivement parler de citation. L'inversion est même un élément primordial de cette citation, puisqu'elle lui donne son sens et sa dimension didactique.

Encore plus complexes sur le plan intericonique sont des tableaux comme *La Inauguración*<sup>1</sup> et *Rueda de Prensa*<sup>2</sup>. Dans *Rueda de Prensa*, le protagoniste est une citation de portrait du Comte-duc d'Olivares peint par Vélasquez en 1624<sup>3</sup>, la même que l'on retrouve dans le tableau *La inauguración*. Comme cela est fréquent, la citation est, dans les deux cas, symétriquement inversée par rapport à l'original. Autour du personnage cité gravite un certain nombre de journalistes transposés, une fois encore, depuis une photo de presse. Ils tendent leurs micro, symbole d'une Espagne où les médias sont en plein développement, à cet homme tout droit sorti du Siècle d'Or. L'anachronisme fonctionne de la même manière que pour les tableaux précédents, par contraste. Au second plan, il faut noter une deuxième citation, qui correspond à un groupe de personnages prélevés au tableau *La reddition de Bréda*<sup>4</sup> du même Vélasquez, également inversés. Ces personnages, avec leurs chevaux et leurs

---

1 *Ibid.*, p. 92.

2 *Ibid.*, p. 93.

3 VÉLASQUEZ Diego, *Le comte duc d'Olivares*, huile sur toile, 206 x 106 cm, 1624, Sao Paulo, Museo de arte.

4 VÉLASQUEZ Diego, *La reddition de Bréda* ou *Les Lances*, Huile sur toile, 301 x 367 cm, 1634, Madrid, Musée du Prado.

étendards, contrastent violemment avec les journalistes du premier plan. Enfin, le fond est élaboré à partir d'une transposition stylistique, puisqu'il s'agit de nuages caractéristiques des créations de Roy Lichtenstein qui ne sont pas reproduits avec la trame néopointilliste caractéristique de l'artiste, mais au moyen d'aplats de blanc et bleu ciel. Il en va de même pour *La inauguración*. La transposition stylistique permet de conférer une certaine unité au tableau, une neutralité d'ensemble, qui ne peut toutefois pas tromper le spectateur : les citations sont toutes parataxiques car, malgré un style pictural proche, il y a une discordance visuelle évidente entre les différentes images citées.

Cette complexification interne de l'image contribue à l'élaboration de la narrativité propre à chaque tableau. Mais au-delà de cette remarque, la narrativité est enrichie par les échos entre les tableaux, dus au système de création sérielle, qui permet de renforcer la réflexion picturale à l'œuvre chez ces artistes.

#### 2.2.2.5. La peinture en question

La métaiconicité de troisième degré, l'analyse d'un monde pictural qu'Equipo Crónica « récupère », constitue un élément central dans cet ensemble de tableaux, sans que cela soit détaché d'un contexte plus général. Nous pouvons développer cette analyse en étudiant le tableau *El realismo socialista y el pop art en el campo de batalla*<sup>1</sup>. Par son titre, ce tableau est déjà chargé d'une dimension intericonique, puisqu'il devient une allusion à la « Bataille des arts »<sup>2</sup>. Ce tableau représente une guerre entre des éléments provenant du réalisme socialiste, et d'autres du Pop Art. Le champ de bataille est la toile d'Equipo Crónica. Dans ce sens, le tableau des Valenciens est une réflexion sur la peinture, sur les deux mouvements qu'ils observent. Il s'agit d'une réflexion distanciée, puisqu'aucun des deux mouvements n'est revendiqué par Equipo Crónica : l'un sacrifie l'art au politique, l'autre encense, d'une certaine manière, la société de consommation américaine. L'ensemble de ce tableau est, en réalité, une réflexion produite par un homme, qui est une citation du

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 91. Voir reproduction en annexe p. 595.

2 Myrielle Hammer Péliissier interprétait déjà *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* comme une version moderne de la « Bataille des arts » des XVIIe et XVIIIe siècle, in HAMMER PÉLISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 294. Cette idée convient parfaitement à ce tableau d'Equipo Crónica.

tableau *Portrait d'un jeune homme*<sup>1</sup>, de Vélasquez, de 1630-1631. Nous comprenons qu'il s'agit d'une réflexion par le recours à la bulle de bande dessinée, qui fait de ce tableau un bel exemple de « tableau phylactère »<sup>2</sup>. Nous comprenons aussi qu'elle est menée depuis le sol espagnol par le personnage qui en est à l'origine. L'ensemble du tableau, extrêmement chargé, contraste avec la sobriété de l'angle inférieur gauche où est intégrée la citation de Vélasquez. Tous les éléments s'entremêlent sans laisser de place à un fond quelconque. Michèle Dalmace qualifie ce tableau de baroque par sa composition, qui rappelle les créations du peintre Erró<sup>3</sup>. Malgré l'apparente confusion de l'ensemble, deux zones peuvent être distinguées : dans la partie basse, les éléments importés font référence aux États-Unis d'Amérique, et ceux de la partie haute, au bloc communiste. Ce tableau est donc, en plus d'une réflexion sur l'art, une allégorie de la guerre froide. Les éléments greffés dans cette composition ont des origines très diverses. Certaines images ont comme origine une transposition semi-homogène, de la bande dessinée (Dick Tracy). D'autres, de l'affiche politique (les travailleurs chinois de l'angle supérieur droit). D'autres encore, par une transposition hétérogène, proviennent de la sculpture, comme la *Victoire de Samothrace*, que les ouvriers chinois détruisent. Par ailleurs, plusieurs éléments ont comme origine des œuvres picturales, soit sur le mode du pastiche, avec la végétation digne d'un tableau du douanier Rousseau qui sert de liant entre tous ces éléments, soit de la citation, avec la boîte *Campbell* prélevée chez Warhol, soit encore de la citation transposée stylistiquement avec les éléments tirés de Lichtenstein. Enfin, de nombreuses images proviennent, par transposition semi-homogène, de la photographie. Il en va ainsi de l'image du président Nixon en train de parler à un téléphone « rouge », de combattants vietnamiens ou bien de la célèbre photographie intitulée « Raising the flag on Iwo Jima » de Joe Rosenthal, prise pendant la seconde guerre mondiale et devenue le symbole de l'armée américaine triomphante. Tous ces éléments, d'origines diverses et qui renvoient soit au réalisme socialiste des pays communistes, soit au Pop Art nord-américain, sont mêlés entre eux par la végétation de style naïf qui est un pastiche du douanier Rousseau. Pour plusieurs raisons, nous ne pouvons pas parler ici

---

1 VÉLASQUEZ Diego, *Retrato de un joven hombre*, huile sur toile, 89,4 x 69,5 cm, Munich, Alte Pinakotek, 1630-1631.

2 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 5.

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 76.

de centon, une pratique picturale évoquée dans notre première partie. En effet, si la toile est entièrement occupée par des éléments d'origine intericonique, tous les éléments du tableau ne proviennent pas de la citation. De plus, le recours au subterfuge distanciateur de la bulle de bande dessinée nous éloigne du centon pictural, tout autant que la couleur neutre, sans origine intericonique, qui entoure le personnage de Vélasquez. Enfin, le pastiche du douanier Rousseau n'étant ni une citation ni une transposition semi-homogène, nous empêche de faire le rapprochement avec ce concept, tout comme la transposition hétérogène de la *Victoire de Samothrace*. Si, au premier coup d'œil, ce tableau peut sembler être un centon, les images manquent trop d'unité entre elles sur la toile d'accueil. En greffant sur l'œuvre des éléments qui sont volontairement désintégrés, la guerre froide semble aussi être picturale. Elle trouve sa traduction iconographique dans ce tableau aux styles et aux recours hétéroclites. Face à ces deux mouvements, Equipo Crónica ne choisit pas et préfère proposer une troisième voie, lucide et critique.

#### 2.2.2.6. *La Recuperación* : vers la chronique historique

Avec *La Recuperación*, nous voyons bien que les pratiques interpicturales se complexifient peu à peu jusqu'à occuper puissamment l'ensemble du tableau d'accueil. Chaque tableau de la série a cependant recours à des techniques intericoniques propres, puisqu'il n'y a pas encore de systématisation dans la façon d'utiliser les images *recupérées*. Leur provenance est diverse -photographie, peinture, bande dessinée-, et leur mode d'intégration l'est également -transposition sémiotiquement semi-homogène ou hétérogène, transposition stylistique, allusion, citations parataxiques (majoritairement inversées)-. La disparition de la série interne n'entraîne pas, cette fois, la disparition de la dimension narrative interne propre à chaque tableau. Celle-ci se fait par la confrontation des images qui prennent place dans chaque tableau, selon des modalités intericoniques variées. Mais la dimension narrative commence, avec cette série, par passer aussi à travers l'ensemble des tableaux, c'est-à-dire par la série. Vue sous cet angle, la chronique qu'élabore Equipo Crónica se fait sensiblement moins « journalistique » et plus « historique ». Nous entendons par cela que les peintres cessent de réaliser des tableaux qui se réfèrent directement à un fait d'actualité, pour élaborer, sous forme de série, une « compilation

d'événements en une unité cohérente »<sup>1</sup>. Précédemment, nous avons dit aussi que la chronique médiévale était « un genre hybride qui se nourrit du genre érudit [...] et du genre populaire »<sup>2</sup>. Ce phénomène se retrouve dans cette série, puisque les peintres ont recours à des images préexistantes qu'il *recupèrent* aussi bien dans la culture « noble », la peinture, que dans la culture populaire, les mass-média. De plus, la chronique « médiévale » traite d'Histoire. Ici, les peintres espagnols ont également recours à l'Histoire, à travers, essentiellement, des portraits réalisés par des peintres espagnols aux XVIIe et XVIIIe siècles. Par ce biais, ils inscrivent leur propos et les faits qu'ils évoquent dans chaque tableau dans l'Histoire, à travers des références au contexte international (moins mentionné qu'auparavant), ainsi que par des références à des faits plus locaux, comme la modernisation des infrastructures espagnoles ou le caractère rétrograde du régime. Les allusions directes à l'actualité ont disparu, au profit de considérations plus générales sur l'époque dans laquelle ils vivent, ce qui confère à la série une dimension plus historique. Cette peinture de l'époque dans laquelle ils vivent s'élabore par une multitude de recours inter picturaux. Ils utilisent la photographie, pour son caractère actuel, de véracité, et la peinture de grands maîtres espagnols pour élaborer une typification des personnages importants du franquisme<sup>3</sup>. *La Recuperación* est, en ce sens, une « Chronique générale de l'Espagne des années soixante », si l'on ose le parallèle avec la *Primera crónica general de España* commandée par Alphonse X le Sage. La distance avec l'actualité et la chronique journalistique s'établit également par la couleur, qui devient omniprésente dans cette série, et qui ne correspond pas aux photographies originales sur lesquelles ils peuvent s'appuyer, les images de presse étant le plus souvent en noir et blanc. D'un point de vue intericonique, cette série est donc abordée différemment de la précédente. Nous pouvons affirmer qu'elle est plus complexe, mais que les pratiques intericoniques n'y sont pas encore systématisées. Cela révèle une volonté de traiter des thèmes divers et de manière différente, raison pour laquelle cette série relève encore, à notre sens, du domaine de la chronique, mais entendue cette fois comme « historique ».

---

1 Voir *infra* Partie II, 2.1.3.

2 *Idem*.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p.74.



### 2.2.3. *Guernica 69*

#### 2.2.3.1. Présentation de la série et définition du corpus

La série créée à la suite de *La Recuperación* possède elle aussi un lien, certainement plus évident encore, avec l'Histoire. Le titre, *Guernica 69*, révèle en premier lieu cette évidence, puisqu'il met en avant la référence aux événements de la Guerre civile espagnole. Mais plus encore qu'à la Guerre civile, ce titre fait explicitement référence au célèbre tableau de Picasso qui, en reprenant le nom de la ville basque détruite par la *Légion Condor*, se voulait une œuvre commémorative, un appel à ne jamais oublier le massacre perpétré contre le peuple espagnol<sup>1</sup>. Avec ce titre, la dimension intericonique de cette série est donc affichée dès l'entrée en matière. Remarquons toutefois que le titre du tableau de Picasso est complété par une indication temporelle : « 69 ». Cela met en évidence un fait nouveau dans le processus créatif, puisque la série fut élaborée durant un laps de temps relativement court au regard du temps précédemment nécessaire à l'élaboration d'une série car, comme son nom l'indique, *Guernica 69* fut entièrement créée au cours de l'année 1969. Par ce biais, les peintres ajoutent à l'unité thématique, iconographique, et stylistique propre à leurs séries, une unité temporelle<sup>2</sup>. L'indication chronologique permet aussi de faire un constat : il s'agit de voir quelle est l'actualité de ce chef-d'œuvre à la fin des années soixante<sup>3</sup>. Avec ce titre, la question est posée de savoir qu'en est-il du *Guernica* une trentaine d'années après sa création.

Cette question n'est pas posée de manière anodine par Solbes et Valdés. S'ils se penchent sur le sort de cette œuvre majeure de l'avant-garde du XXe siècle c'est qu'à cette époque les autorités culturelles du régime, sous l'impulsion de Florentino Pérez Embid<sup>4</sup>, directeur des Beaux-Arts entre 1968 et 1974, ont convaincu Carrero Blanco et le général Franco que le tableau de Picasso, exposé au MOMA de

---

1 PÉREZ DEL SOLAR Pedro, « Amansar el Guernica (o « El Guernica en España, su manipulación y lo que el comic tiene que decir sobre eso) », in *Dissidences, Hispanic Journal of Theory and Criticism*, n°3, avril 2007, p. 2.  
consultable sur <http://www.dissidences.org/3GuernicaPerez.html>, dernière consultation le 02/02/2012.

2 PARISOT Fabrice « art. cit. », p. 8.

3 Voir PELISSIER Sophie, « Lo verás, lo verás, pero no lo catarás – Equipo Crónica et la déchirante question du transfert du Guernica en Espagne », in *Image et violence*, GRIMH, Lyon 2, 2014, pp.75-84.

4 VAN HENSBERGEN Gijs, *Guernica, La historia de un icono del siglo XX, Barcelone, ed. Debate, 2005, p. 301.*

New York, devait revenir en Espagne, sous le prétexte que :

*El Guernica* forma parte del patrimonio cultural del pueblo español y debería estar expuesto en España como prueba del final definitivo de los contrastes y diferencias suscitadas por el último conflicto civil<sup>1</sup>.

Or, il est bien connu que le peintre a affirmé qu'il ne souhaitait pas voir son œuvre entrer en territoire espagnol sans un rétablissement préalable des libertés et de la démocratie<sup>2</sup>. Les négociations engagées par les autorités franquistes avec le peintre ont échoué et le tableau est finalement resté aux États-Unis pour quelques années encore.

Face à un tel cynisme des autorités franquistes qui souhaitaient s'approprier le cri de douleur de l'Espagne républicaine massacrée par les forces nationales, Solbes et Valdés se proposent d'élaborer une réflexion sur la « récupération » par la culture dominante des grands icônes de la peinture, devenus des mythes, et leur successive perte de sens. Nous employons à dessein le terme de « récupération », puisque dans le catalogue de l'exposition de la Galerie *Grises* de Bilbao, en 1969, Equipo Crónica emploie encore ce terme qui servait de titre à la série précédente :

Cuando hablamos de « Recuperación », lo hacemos en el sentido de devolver la verdadera fisonomía de la realidad, traerla de nuevo al terreno de lo históricamente debatible.<sup>3</sup>

Cette série est donc inscrite dans la droite ligne de la précédente. Pour José Carlos Suárez, il s'agit d'une des séries qui peuvent être englobées sous le titre plus général de « La Recuperación »<sup>4</sup>. Cette série est alors envisagée comme un sous-ensemble des cinq premières années de création d'Equipo Crónica. Face à cela, nous pouvons faire allusion à Ricardo Marín Viadel, qui indique que cette série inaugure un procédé nouveau dans leur processus de production, qui persistera dans les années suivantes. En effet, alors que les séries précédentes offraient une réponse plus ou moins immédiate à l'actualité (nous avons vu la distance que *La Recuperación* prenait déjà face à cette conception), à présent, le fait extérieur n'est qu'un élément déclencheur à partir duquel se développe une réflexion plus large<sup>5</sup>. Cette analyse, que nous devons confirmer avec l'étude des tableaux de cette série, a des conséquences

---

1 *Ibid.*, p. 304.

2 Le peintre a adressé une lettre à ce propos au MOMA le 14/11/1970.

3 EQUIPO CRÓNICA, « Carta a José Luis », « art. cit. ».

4 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 455.

5 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p.79.

inéluçtables sur le concept de « chronique » dans l'œuvre d'Equipo Crónica. D'autre part, Ricardo Marín Viadel indique également que cette série est la première à être organisée de la sorte, à savoir un thème unique développé dans un ensemble de tableaux<sup>1</sup>. Plus qu'avec *La Recuperación*, qui était une série encore assez hétérogène, c'est bien avec *Guernica 69*, à notre sens, que se produit réellement l'éclatement du message narratif<sup>2</sup>, dans la mesure où, à partir d'un élément déclencheur, la réflexion se structure selon plusieurs axes et se décline en plusieurs tableaux. Cet éclatement du message narratif, qui est tout le contraire de son effacement, permet d'exprimer plus facilement un discours virulent, dans la mesure où il présente sa réflexion non dans une œuvre unique, un concept que les peintres font voler en éclat, mais selon plusieurs points de vue, qui sont autant de tableaux<sup>3</sup>.

Pour Ricardo Marín Viadel, cela donne naissance à la première des séries qu'il qualifie de « dures », c'est-à-dire les séries fondées sur une programmation préétablie qui fixe rigoureusement les caractéristiques générales de la série et les invariants<sup>4</sup>. Cependant, les peintres affirment encore en 1969:

Las técnicas que utilizamos, así como los mecanismos del lenguaje, varían a menudo. Proviene de distintos campos (mass media, cultura artística, mundo real de los objetos, etc.) y se adecúan, o mejor dicho, se ensamblan en cada una de las obras de una forma específica, la forma que conlleva la significación previa.

Dans ce texte, si les auteurs insistent bien sur la réflexion préalable qui régit l'ensemble de la série, ils mettent également en avant la spécificité des assemblages dans chaque tableau. Nous devons donc considérer, à présent, comment sont élaborés ces tableaux, comment s'assemblent les différents éléments, quels sont les invariants que l'on peut mettre au jour et quelles sont les différences qui ne manquent pas d'apparaître au sein de la série.

Dans cette série, comme l'annonce le titre, tous les tableaux renvoient au *Guernica* de Picasso. Mais ils le font selon des procédés intericoniques différents, et dans des buts divers. Ainsi, trois grandes thématiques peuvent être mises en avant dans cette série. D'une part, une réinterprétation des faits historiques, qui relève de la

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 51.

2 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 8.

3 *Ibid.*, p. 7.

4 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p.79.

chronique d'histoire, réalisée par exemple avec le tableau *El Intruso*. Dans l'ensemble complexe de la série, ce tableau aborde évidemment d'autres thématiques, traitées prioritairement par d'autres tableaux, comme la gestion des restes du *Guernica* par le franquisme et la conversion du tableau en œuvre de musée. Tout cela est envisagé dans une optique chronologiquement identifiée, l'Espagne de l'année 1969. Nous fonderons notre étude sur un total de onze tableaux. Pour établir ce corpus, nous nous appuyons sur les dix-sept tableaux reproduits dans le catalogue raisonné, auxquels nous ôtons les deux tableaux qui sont des gouache sur papier, *Bacon en su silla*<sup>1</sup> et *Sin título*<sup>2</sup>.

### 2.2.3.2. *El intruso*

Le tableau emblématique de cette série est devenu, avec le temps, sans aucun doute, *El intruso*<sup>3</sup>. À première vue, ce tableau est une reproduction de l'œuvre de Picasso. Sur cette reproduction est intégré le personnage de bande dessinée de l'après Guerre civile espagnole, le héros myhique de la Reconquête et de l'Espagne chrétienne : « el Guerrero del Antifaz ». Ces deux éléments, de provenance très diverse (avant-garde et bande dessinée), sont transposés dans le tableau d'accueil selon les mêmes critères stylistiques, au moyen d'aplats de peinture acrylique, comme pour toutes les images exogènes importées dans leur peinture. Malgré cela, dans ce tableau de 140 x 200 cm, le héros de bande dessinée est démesurément agrandi par rapport à son image normale que le lecteur voit dans les pages de bande dessinée. Quant au tableau de Picasso, il a dû être réduit puisque l'original mesure 349 x 776 cm. La disproportion entre les deux éléments (le *Guernica* et le *Guerrero del Antifaz*) doit donc retenir notre attention. Mais au-delà de cette constatation, Ricardo Marín Viadel s'interroge sur les modifications plastiques que subissent les images importées, et que nous appelons transposition sémiotiquement homogène pour le *Guernica* et transposition semi-homogène pour la bande dessinée. Pour le critique, les modifications plastiques que subit le *Guernica* sont des « transgressions », tant la plastique originale est modifiée<sup>4</sup>. Car il est vrai que la transposition homogène

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 118.

2 *Idem.*

3 Voir reproduction en annexe p. 596.

4 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 56.

débouche sur une image fort différente, sur le plan plastique, de l'image source ; en revanche, si ce n'est la surdimension du personnage, la transposition semi-homogène de la bande dessinée pour l'intégrer au tableau est beaucoup moins « violente ». Il pourrait paraître surprenant que la transposition semi-homogène tranchât moins, plastiquement, que la transposition homogène. Cependant, cela ne doit pas nous surprendre, puisque nous avons constaté qu'Equipo Crónica a adopté un langage pictural proche du « Pop Art » nord-américain dont l'esthétique se rapproche souvent de la bande dessinée. Nous savons qu'il en va de même pour la Figuration Narrative, de laquelle Solbes et Valdés sont proches ; dans ce sens, Gassiot Talabot a d'ailleurs consacré une exposition aux rapports entre son mouvement et la bande dessinée. Cette idée de « transgression » conduisait Marín Viadel à se demander s'il était judicieux de parler de « reproduction » pour ces deux images exogènes. Notre réponse est qu'il n'y a pas, dans ce tableau, de « reproduction ». La reproduction d'un tableau est, à notre sens, sur le plan intericonique, une copie. Or, ici, le personnage de bande dessinée n'est en rien copié, puisqu'il change de médium, pour être importé dans une œuvre unique : un tableau. Il n'est plus imprimé mais peint, et il a été largement redimensionné afin de s'adapter à son nouveau contexte d'accueil. De quelques centimètres, le héros va mesurer plus d'un mètre dans le tableau d'accueil. Cela ne peut nous tromper : il ne s'agit pas d'une reproduction (ou copie), mais bien d'une adaptation qui se fait au moyen d'une transposition semi-homogène : la taille du personnage, sa facture et sa nature ont subi des modifications pour l'adapter au contexte d'accueil.

Pour ce qui est du second élément qui compose ce tableau, le *Guernica* de Picasso, nous ne pouvons pas non plus parler de reproduction, pour plusieurs raisons. La première est justement celle que nous avons avancée : les différences plastiques entre l'original et l'œuvre d'accueil. D'autre part, les dimensions de l'œuvre d'accueil, plus réduites que l'œuvre originale, ont des conséquences sur le transfert de l'image qui sont d'autant plus importantes qu'il n'y a pas de rapport de proportionnalité entre les dimensions de Picasso et celles de l'œuvre d'Equipo Crónica, la première étant dans un format beaucoup plus horizontal que la seconde.

Pour ce tableau, nous ne pouvons plus guère parler de citation mais de reproduction puisque, étant donné que le tableau importé occupe la toile d'accueil

dans sa totalité, il est donc clair que nous ne sommes pas dans la configuration du tableau-dans-le-tableau, qui serait délimité. Par ailleurs, il y a trop de différences non mécaniques entre l'original et l'œuvre seconde pour parler de citation d'ensemble. Il ne s'agit pas, en effet, de simples inversions optiques. Les éléments du tableau source sont, en grande partie, réorganisés dans le tableau d'accueil, tout en conservant une unité. Il ne s'agit donc pas non plus d'une fusion de ces éléments à un nouveau contexte, puisque l'espace du tableau est intimement lié à celui de l'œuvre-source, ni d'une citation de plusieurs éléments isolés. Ce que nous avons sous les yeux, avec *El Intruso*, est une réorganisation de l'œuvre-source, dans son ensemble, lors de son passage dans l'œuvre d'accueil. Les éléments sont prélevés en tant qu'unités de sens puis greffés de manière à réorganiser différemment le tableau dans l'œuvre-source. La tête du cheval se retrouve dès lors dans l'angle inférieur gauche, déconnectée de son corps, la maison en feu a disparu, etc. Il semble que le tableau ait été recadré, amputé de son quart droit, mais l'opération est encore plus complexe. En effet, la femme qui crie, les deux bras en l'air, dans une maison en feu, est reproduite en dessous du bras qui tient le quinquet. Ce personnage a donc été déplacé. Nous le voyons, cette réorganisation, combinée à l'intégration du héros transposé ainsi qu'aux éléments picturaux également transposés d'une gravure d'écorché extraite de l'ouvrage *Historia de la composición del cuerpo humano*<sup>1</sup> de Juan Valverde de Amusco, et aux touches de couleur rouge-sang, nous conduit à parler plus justement de « réécriture ». L'œuvre de Picasso est ici ré-élaborée par les peintres, dans leur propre langage plastique (au moyen d'aplats d'acrylique), enrichie par des images extraites de manuels espagnols d'anatomie, et actualisée par la bande dessinée. Tous ces éléments (réorganisation, enrichissement, actualisation) ont un sens bien défini dans l'œuvre d'accueil, et nous permettent de comprendre ce tableau différemment de l'original picassien.

L'œuvre créée par Equipo Crónica, fruit de cette réécriture, est finalement beaucoup plus explicite que l'original de Picasso, car elle met clairement en scène le bourreau, qui est l'intrus de la scène, en train de commettre son massacre sur des personnages sans défense. La dénonciation est explicite. Ce tableau fait allusion, par

---

<sup>1</sup> VALVERDE DE AMUSCO Juan, *Historia de la composición del cuerpo humano*, Rome, Antonio Lafreri, 1560, Livre II, planche n°6, consultable sur : <http://books.google.es/books?id=1OtHh72QMA4C&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false> (dernière consultation le 27/12/2014).

le personnage du Guerrero del Antifaz, au tableau *Factoria*, de la série précédente. Le rôle du personnage de bande dessinée est désormais clairement établi. Le héros de la Reconquête devient l'incarnation du régime. Par cette sorte d'allégorie, Equipo Crónica tient à rappeler ce que fut le massacre de Guernica, qui en furent les responsables (les forces nationalistes) et qui en furent les victimes. Ce tableau présente donc un nouveau regard sur le bombardement de 1937, une dénonciation explicite des bourreaux qui, en 1968, voulaient se réapproprier le tableau en signe d'apaisement, dans l'espoir de lui ôter toute charge subversive. Par son action, l'équipe valencienne en vient à créer un tableau qui, par la clarté de son message, renforce la charge subversive de l'original. La mise en garde est éloquente : les responsables du massacre ont l'intention d'en perpétrer un autre, culturel, cette fois en vidant l'œuvre engagée de sa substance. Pour Equipo Crónica, le message est clair : le régime agit en intrus lorsqu'il revendique le tableau pour tous les Espagnols, et le tableau serait un intrus s'il devait revenir dans l'Espagne franquiste. Ainsi, sur le plan temporel, dans ce tableau, la dimension de chronique est triple : elle concerne les faits mêmes, qui remontent à l'année 1937, l'actualité de la fin des années soixante et se veut aussi une chronique historique de la Guerre civile, écrite quelques années plus tard et au moyen de matériaux d'origine populaire (la bande dessinée), artistique (la peinture d'avant garde) et scientifique (la gravure d'illustration médicale).

### 2.2.3.3. Chronique de la post-Guerre civile

La série évoque également, à partir de la toile de Picasso et d'un retour sur les faits eux-mêmes, ce qu'il est advenu du tableau et de ceux qu'il représente, après l'instauration du régime franquiste. Les tableaux *Tunel de tiro*<sup>1</sup>, *La espada*<sup>2</sup> et *Después de la Batalla*<sup>3</sup> se veulent, à notre sens, des chroniques distanciées de l'Espagne d'après la Guerre civile. La bande dessinée est toujours présente, avec de maigres éléments empruntés au *Guerrero del Antifaz*, puis transposés sur les tableaux. Il en va ainsi de la jambe du Guerrier dans *Tunel de Tiro* et de son épée qui transperce le cheval de Picasso dans le tableau éponyme. Une fois encore, les éléments transposés depuis la bande dessinée incarnent le régime et révèlent sa violence. On

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 108.

2 *Ibid.*, p. 109.

3 *Ibid.*, p. 111.

comprend clairement que le guerrier va tirer sur les morceaux du *Guernica*, concentrés dans cet environnement créé à dessein par Equipo Crónica pour mettre en scène les exécutions de républicains. Les éléments du *Guernica* sont ici importés sur le mode de la citation. Ils se détachent clairement de l'œuvre d'accueil par les coloris. Notons que les éléments cités du *Guernica* sont tous en rapport avec l'humain : visages, corps, bras, etc.

Dans *La espada*, seul le cheval est cité. Dans l'image d'accueil, il y a un jeu avec la bande dessinée puisqu'il est blessé par l'épée du *Guerrero del Antifaz*. Une fois encore, le sens du tableau original est explicité par la création d'Equipo Crónica : on comprend que si le cheval souffre à ce point, comme l'indique sa gueule grande ouverte, c'est qu'il est blessé dans sa chair. L'équipe insiste sur la dimension de victime propitiatoire du cheval qui incarne le peuple espagnol<sup>1</sup>.

Le tableau *Después de la batalla* (ainsi que ses variantes), pour sa part, n'a pas recours à la transposition d'images empruntées à la bande dessinée. Un autre procédé intericonique y est toutefois mis en pratique : le pastiche. Le sol espagnol -basque pour le tableau de Picasso-, est ici représenté à travers des pastiches de l'œuvre de Godofredo Ortega Muñoz dont les paysages, visuellement très caractéristiques, représentent l'Estrémadure. Dans ces tableaux, nous remarquons qu'Equipo Crónica n'a pas recours à un tableau d'Ortega Muñoz en particulier, mais plutôt à une perception visuelle générale. Le spectateur reconnaît alors immédiatement la source sur laquelle s'appuient Solbes et Valdés, sans qu'il soit possible d'en retrouver la provenance précise. Il s'agit de représenter un paysage aride, une Espagne inhospitalière, dans laquelle gisent les restes de républicains espagnols symbolisés une nouvelle fois par des citations de personnages extraits de *Guernica* puis intégrés par parataxe sur le pastiche.

Le plus complexe, au niveau intericonique, des tableaux qui abordent le devenir des restes du *Guernica* sous le franquisme, est sans aucun doute *El banquet*<sup>2</sup>. Par son titre, il fait déjà allusion à un tableau de la période initiale, *Banquete*, qui représentait un banquet de la haute société. L'opération intericonique utilisée dans ce tableau est une nouveauté chez Equipo Crónica. Nous pouvons parler de

1 PALAU i FABRE Josep, *El Guernica de Picasso*, Barcelone, ed. Blume, 1979, p. 18.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 117.



contamination, puisque ce tableau naît de la rencontre de deux éléments empruntés à la peinture. En effet, dans *El Banquete*, deux œuvres sources se rencontrent et fusionnent pour déboucher sur une œuvre singulière. Ce tableau est essentiellement le fruit d'une contamination entre deux grands tableaux de la peinture espagnole : *Saint Hugues au Réfectoire*<sup>1</sup>, de Zurbarán, et, bien sûr, *Guernica*. Dans le tableau d'accueil, le fond provient du *Guernica* de Picasso. Il s'agit des éléments architecturaux peints par Picasso (les maisons de la ville basque) et de la lampe. En revanche, le premier et le second plan sont essentiellement influencés par Zurbarán, mais ils intègrent efficacement des citations du *Guernica*. Le tout a évidemment, une fois encore, été transposé stylistiquement. De plus, les tons plus ocres de l'original de Zurbarán prennent une nuance plus grisée dans l'œuvre d'accueil, s'adaptant ainsi aux tons du tableau de Picasso. L'élément le plus frappant de cette nouvelle composition est sans doute l'inversion symétrique totale subie par le tableau de Zurbarán. Nous remarquons que cette inversion affecte aussi en grande partie les citations du *Guernica* : l'orientation de la tête du taureau, du bras qui tient l'épée brisée, de celui qui tient le quinquet a été inversée dans l'œuvre d'accueil. Picturalement, les deux œuvres qui se contaminent sont traitées de manière similaire. La contamination ne se résume pas ici à une superposition de plans provenant d'œuvres différentes. Elle prend tout son sens par la substitution de la nourriture disposée sur la table du réfectoire de Zurbarán par les « restes » du *Guernica*. De cette manière, les deux œuvres se pénètrent. Mais il y a plus encore, puisque la transposition semi-homogène fait irruption dans la composition avec la bande dessinée, le *Guerrero del Antifaz*, et la photo de presse avec quatre hommes cravatés qui étaient déjà présents, par exemple, dans *Rueda de Prensa*. L'intericonicité interne chez Equipo Crónica renforce l'élaboration de « types », puisqu'ils incarnent les représentants du régime, probablement des ministres ou de hauts fonctionnaires. Cette « cène » est une chronique historique des années post-Guerre civile. Elle illustre ce que les classes dirigeantes, dont l'Église fait partie, ont fait de ceux qui étaient du côté des victimes du *Guernica* : loin du grand jour, ils les ont phagocytées. Elle illustre également ce que le régime veut faire du tableau, au moment où l'équipe peint *El banquete* : l'ingérer puis le digérer, se l'approprier pour le rendre inopérant. La richesse

---

<sup>1</sup> *San Hugo en el refectorio de los Cartujos*, huile sur toile, 267 cm x 320 cm, 1633, Museo de Bellas Artes, Seville.

interprétative de ce tableau tient dans l'efficacité des raccourcis qui naissent de la contamination des deux œuvres principales ainsi que des autres opérations intericoniques annexes. Ces éléments sont à mettre en rapport avec l'analyse éclairante que fait Ricardo Marín Viadel du tableau dans son ouvrage *Equipo Crónica. Pintura, cultura, sociedad*<sup>1</sup>.

#### 2.2.3.4. La « Récupération » de *Guernica*.

Dans cette série, Equipo Crónica a recours à un certain nombre d'autres opérations intericoniques. Nous pensons au tableau-dans-le-tableau, utilisé dans les œuvres *El museo*, *La visita* et *La visita II*. Dans ces tableaux, l'espace est créé à dessein par Equipo Crónica. Il s'agit d'un intérieur de musée sur les murs duquel est accrochée une reproduction du tableau de Picasso. Deux éléments sont fondamentaux dans ces tableaux, car ils en structurent le sens. Tout d'abord, dans chaque tableau, une personne ou un groupe de personne, que nous avons déjà rencontrées dans *La Recuperación* et qui proviennent de photo de presse, pénètre dans la salle. Une fois encore, il s'agit de types qui incarnent les dignitaires du régime, par le biais de la bourgeoise ou de la délégation officielle. Cela permet d'ancrer ces tableaux dans leur contexte de création. Ensuite, le deuxième élément fondamental réside dans la reproduction du tableau-dans-le-tableau. Avec Equipo Crónica, nous commençons à comprendre qu'il ne pouvait s'agir d'une reproduction fidèle. Le tableau de Picasso devient un « tableau vivant », il prend du relief : la main qui tient le quinquet sort du tableau et des personnages s'en échappent. En représentant des personnages qui sortent du cadre de ce tableau-dans-le-tableau, Equipo Crónica a recours à un procédé expressif très ancien, qui remonte, selon Meyer Schapiro, à l'Antiquité. Il affirme en effet que :

Le franchissement du cadre est souvent un procédé expressif : une figure représentée en mouvement apparaît plus active si elle traverse le cadre, comme si rien ne limitait son mouvement. [...] Dans l'art médiéval, cette violation est commune, mais il y a aussi des exemples dans l'art antique<sup>2</sup>.

Par ce biais, le tableau n'est plus un espace fictif, mais un espace réel, duquel les personnages peuvent entrer et sortir. Le cadre incarne plus que jamais, un élément de

<sup>1</sup> MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 51-53.

<sup>2</sup> 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, 1982, p. 14.

contrainte, mais les personnages ont la force de s'affranchir de cette contrainte qui leur est imposée et qui représente, métaphoriquement, celle que le régime veut imposer au tableau et à sa signification. Nous comprenons alors que, selon Equipo Crónica, ce tableau ne peut être récupéré par le régime, il s'y résisterait dans sa chair. Nous saisissons aussi la dimension expressive et narrative d'un tel procédé. Les débordements du cadre, fréquents dans les imageries de mass-média et dans la Figuration Narrative<sup>1</sup>, sont un recours qui sera employé à de nombreuses reprises par Solbes et Valdés, non plus à travers le subterfuge du tableau-dans-le-tableau, mais en jouant directement avec le cadre de leurs tableaux. En jouant avec les limites imposées normalement aux tableaux, ils suggèrent qu'ils n'ont pas de limites dans la manipulation des codes de la peinture<sup>2</sup>.

Avec *Juegos Peligrosos*<sup>3</sup> s'élabore également tout un ensemble d'allusions à la série *La Recuperación*, où apparaissaient déjà les « types ». Le protagoniste est une citation du *Portrait de l'Infant don Carlos*, de Vélasquez, déjà cité dans *El alambique*. Le fond, fait de dalles de marbre vert plaquées sur le mur fait également écho au tableau *La antesala*. Dans les deux tableaux de *La Recuperación*, les personnages, de Vélasquez ou du Greco, étaient associés au régime. Dans *Juegos Peligrosos*, le personnage de Vélasquez a troqué son gant et son chapeau pour une lame de rasoir ainsi qu'un personnage du *Guernica*, qu'il vient d'égorger. Le sang sur la figure fait allusion à celui que l'équipe avait ajouté dans le tableau *El intruso*. Ce personnage du *Guernica* n'est pas cité, mais plutôt « travesti », puisque la couleur vient rehausser les effets dramatiques de l'original picassien. À notre sens, en exagérant les effets de l'œuvre-source, Solbes et Valdés se l'approprient ; ils la font correspondre à leur message et donc ils la travestissent.

Un dernier tableau de la série est à mentionner pour ses nouveautés interpicturelles, il s'agit de *Familia*<sup>4</sup>. Les personnages proviennent de la contamination entre deux photos de famille du président américain Richard Nixon. Dans ce tableau,

1 HAMMER PÉLISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 143.

2 Fabrice Parisot développe cette idée en affirmant : « on le constate aisément, les limites du récit semblent être illimitées et l'on pourrait même aller jusqu'à affirmer que dans la peinture d'Equipo Crónica il n'existe point de limites quant au traitement de l'image et à ses implications esthétiques et idéologiques. Les éléments se disloquent, se répètent, se prolongent, se fragmentent, s'échappent même des toiles, se superposent et se combinent selon des modalités diverses à l'intérieur d'un même tableau ou série », in PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 11.

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 119.

4 *Ibid.*, p. 118.

viennent se greffer plusieurs éléments du *Guernica* sur le mode de la citation, en s'intégrant toutefois à l'œuvre-source de manière différente. Dans cet ensemble très réaliste où le substrat photographique est patent, la lampe, le taureau, l'enfant et la main viennent se greffer à l'œuvre d'accueil sur un mode parataxique. Les éléments du *Guernica* contrastent par rapport à leur entourage. Mais un autre mode d'incrustation est employé dans ce tableau, plus original et inédit jusqu'à présent chez Equipo Crónica : il s'agit de la citation « encadrée ». Le cheval a été prélevé puis reproduit dans l'œuvre d'accueil, étant entouré d'un cadre qui constitue une marque d'énonciation intéressante. Ce tableau-dans-le-tableau met en relief la citation. Dans le domicile de cette famille aisée, le *Guernica* a été réduit à sa plus simple expression : la tête du cheval, qui est prisonnière de son cadre. Cependant, malgré cette tentative de désactivation du symbole, la bourgeoisie ne peut lui enlever toute sa substance puisqu'il envahit l'espace de manière plus discrète, mais bien plus efficace.

#### 2.2.3.5. *Guernica 69* : vers la complexification intericonique

Indubitablement, cette série de l'année 1969 marque, sur le plan intericonique, le début d'une nouvelle étape pour Equipo Crónica. La récurrence de la même œuvre-source dans tous les tableaux de la série va de pair avec les thèmes choisis par les peintres. C'est la première série qui s'organise de la sorte<sup>1</sup>. Ainsi, même si la notion de « récupération » permet de raccrocher cette série de différentes façons à la précédente, elle s'en distingue tout particulièrement. Cependant, si la source principale est unique et les réflexions qu'elle entraîne sont aisément identifiables, les recours intericoniques paraissent plus dispersés. En ce sens, nous nous éloignons de l'analyse de Marín Viadel qui considère cette série comme la première série « dure », c'est-à-dire rigoureusement élaborée autour d'invariants fixés à la suite de la réflexion préalable. Si nous ne mettons pas en doute la qualité de cette réflexion, nous prenons plus de précautions dans l'évocation des « invariants ». En effet, si *Guernica* est bel et bien présent comme œuvre-source dans tous les tableaux, il l'est au moyen d'opérations intericoniques assez diverses et non systématisées : citation parataxique, citation démarquée, tableau-dans-le-tableau, réécriture, travestissement et contamination, qui constitue le point d'orgue des opérations intericoniques dans cette

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 50.

série dont le caractère métaiconique de premier et de second degrés ne fait pas de doute.

D'autre part, les éléments introduits dans les œuvres d'accueil, de provenance autre que le *Guernica*, sont divers et différent eux aussi selon les tableaux. Dans certains, sont importés des éléments de photographie. Dans d'autres, la transposition semi-homogène permet d'importer des éléments de bande dessinée. Parfois les deux se mêlent. Dans d'autres tableaux encore, des éléments provenant de la gravure font leur apparition. Les transpositions semi-homogènes sont donc de natures diverses. Quelques tableaux ont également recours au pastiche, nous l'avons dit. Si le recours à une œuvre-source particulière a été systématisé, de même que celui à une transposition semi-homogène pour la bande dessinée et son héros défenseur des valeurs chrétiennes<sup>1</sup> et bras armé du pouvoir<sup>2</sup> qui intervient de manière récurrente, il n'y a, en revanche, pas encore de modèle intericonique préétabli et invariable auquel obéit l'ensemble des constructions d'Equipo Crónica.

Cette diversité des approches intericoniques fait toutefois écho, dans cette série, à la pluralité des approches exigées par un thème restreint. En effet, le thème d'actualité, qui donne en partie lieu à une chronique de type journalistique, puisqu'il s'agit de répondre à une question qui se posait<sup>3</sup>, est aussi à l'origine de réflexions plus larges sur les problématiques induites par cet événement. Car à partir de cette actualité, Equipo Crónica aborde sa dimension historique, politique et artistique. La chronique de type historique trouve donc une place dans cette série, et il est pertinent de remarquer qu'elle est faite au moyen d'une opération particulière : la « réécriture » picturale dans *El intruso*. De la même manière que les chroniqueurs médiévaux écrivaient ou réécrivaient l'histoire à partir de sources écrites et orales, Equipo Crónica la récrit à partir de trois langages différents. La dimension politique et critique se fait également par le recours aux types, qui proviennent, très majoritairement, d'arts autres que la peinture : photographie ou bande dessinée (seul l'enfant don Carlos provient de la peinture). Quant à la dimension artistique, elle est omniprésente à travers le recours à l'intericonicité et la diversité des opérations utilisées. À partir d'un fait d'actualité, Equipo Crónica propose une réflexion sur les

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 106.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 459.

3 Ibid., p. 456.

rapports entre l'art et le pouvoir, en s'appuyant sur une des œuvres les plus emblématiques de l'histoire de l'art. C'est par ce biais que l'Histoire et l'histoire de l'art entrent en résonance dans la peinture d'Equipo Crónica. Cette réflexion va monopoliser leur attention pendant de longues années à partir d'un fait patent dans cette série : les « objets iconiques » ne sont pas considérés dans leur dimension esthétique, mais en tant qu'éléments immergés dans un contexte envisagé dans sa dimension sociale, culturelle et historique<sup>1</sup>.

Nous constatons que la fusion entre les dimensions journalistiques et historiques de la chronique conduit à une ample réflexion, qui est développée, tout au long de la série, par le caractère narratif de leur peinture. S'il ne s'agit plus seulement de faire la chronique d'un fait précis ou de raconter une histoire en particulier, mais plutôt de mener une réflexion. Celle-ci, pour être intelligible, doit être claire. Cela passe par le recours à des procédés narratifs qu'il nous faut identifier. À notre sens, dans les séries suivantes, ces procédés narratifs s'affirment davantage que dans les trois premières séries. Dans les séries créées de 1964 à 1969, bien qu'elle se soit peu à peu structurée, leur production est plutôt hétérogène. Avec le changement de décennie et le bénéfice de cinq ans de travail en commun, leur production s'affirme, en s'éloignant quelque peu des préceptes de la tendance « Crónica de la Realidad ». Cette nouvelle étape nous semble propice à l'étude des recours narratifs de leur peinture puisqu'ils jouent, à partir de l'année 1970, un rôle de premier plan.

---

<sup>1</sup> CISCAR CASABÁN Consuelo, « Gritos de libertad », in CASTRO FLORES Fernando (coord.), *Crónica del Guernica*, Valence, IVAM, 24 juillet-24 septembre 2006, catalogue d'exposition, Valencia, IVAM / Generalitat Valenciana, p. 9.

## CHAPITRE 3 :

### LA NARRATION DANS L'ŒUVRE D'EQUIPO CRÓNICA

#### 3.1. LA NARRATION PICTURALE

##### 3.1.1. Approche théorique

Comme concept *a priori* littéraire, la narration pose un certain nombre de problèmes lorsqu'il s'agit d'envisager une approche picturale du concept. Le texte narratif, s'il fallait ici le définir, est un récit décrivant une succession de faits qui s'enchaînent. Ce texte peut être écrit selon des modalités fort différentes, qui dépendent du schéma narratif adopté et du point de vue du narrateur.

Dans les années soixante, Gassiot-Talabot a eu recours au concept de narration dans le domaine pictural, ouvrant la voie à de nombreuses polémiques. En théorisant son mouvement, le critique a, dans le même temps, précisé l'approche contemporaine qu'il fallait avoir de la narration picturale. Il rappelle que la narration a été présente en peinture jusqu'à la fin du XIXe siècle, notamment avec la peinture d'histoire<sup>1</sup>. Cette pratique narrative, le récit en peinture, remontent d'ailleurs, pour Myrielle Hammer Péliissier, aux origines historiques de l'art<sup>2</sup>. Mais entre la fin du XIXe siècle et le milieu des années soixante, ont dominé quatre-vingts ans de « dogmatisme anti-temporel »<sup>3</sup>. Selon Gassiot-Talabot, les abus de certains peintres de la fin du XIXe siècle ont fait sombrer la peinture dans le registre de l'anecdote et du mauvais genre. Les impressionnistes ont alors réagi contre l'anecdote, suivis par les fauves et les cubistes. Ils ont travaillé autour de préoccupations nouvelles comme la lumière, la couleur ou l'espace. Le temps et l'espace s'opposaient donc, et ce dernier a triomphé pendant toute la première moitié du XXe siècle, notamment avec la peinture abstraite. Les jeunes peintres des années soixante prenaient le contre-pied de cette domination, en s'intéressant de nouveau à la vieille préoccupation du récit pictural.

---

1 GASSIOT-TALABOT Gérald, *La Figuration Narrative*, op. cit., p. 45.

2 HAMMER PÉLISSIER Myrielle, op. cit., p. 67.

3 GASSIOT-TALABOT Gérald, *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, op. cit., p. 7.

La volonté narrative de cette génération de peintres étant mise en avant, il faut à présent voir en quoi elle consiste, et comment elle pouvait se manifester. Une des premières œuvres narratives de cette génération d'artistes est la série de treize tableaux peinte par Aillaud, Arroyo et Recalcati, *Une passion dans le désert*. Selon Daniel Anselme, les trois peintres souhaitaient « affirmer que la peinture peut raconter une histoire précise et, en même temps, qu'elle peut le faire sans devenir illustrative »<sup>1</sup>. En s'appuyant sur une nouvelle de Balzac, la dimension narrative de l'œuvre créée allait de soi. Le piège étant, comme le mentionne Daniel Anselme, de tomber dans la simple illustration. Ces treize peintures successives furent, selon Jean-Luc Chalumeau, une première tentative originale de lyrisme narratif<sup>2</sup>. Elle fut une bonne introduction à la Figuration Narrative et aux travaux de ses peintres qui ont senti la nécessité de pratiquer de nouveau le récit, soit au moyen d'épisodes narratifs, soit au moyen du récit continu, soit à travers un déroulement dans la durée. En créant une œuvre fondée sur un récit littéraire, les trois peintres renouaient avec la dimension narrative de la peinture, longtemps mise de côté, et annonçaient le virage pris au milieu des années soixante par de nombreux peintres à travers l'Europe.

Myrielle Hammer Pélissier affirme que l'on peut aisément se sentir désemparé face aux diverses possibilités d'approche de la temporalité et de la narration dans la peinture<sup>3</sup>. Le rapprochement entre temps et narration est inéluctable même si, comme elle l'affirme, ils ne sont pas équivalents. Dans sa définition déjà relevée de la narration en peinture, Gassiot Talabot allait dans ce sens. Il affirmait :

Est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée, par son écriture et sa composition, sans qu'il y ait toujours, à proprement parler, de récit<sup>4</sup>.

Cette première définition est éclairante, mais elle doit être enrichie. Car un premier problème se pose à nous. Nous pouvons l'évoquer en faisant référence, avec l'artiste et théoricien Raymond Perrot, au discours de réception à l'Académie prononcé par Buffon en 1753. Il y affirmait : « À génie égal, l'écrivain a sur le peintre

---

1 ANSELME Daniel, *Une passion dans le désert*, catalogue d'exposition, Galerie Saint Germain, Paris, 1965, texte reproduit dans AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte et CHEVALIER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 81.

2 CHALUMEAU Jean Luc, *La Nouvelle Figuration*, *op. cit.*, p. 25.

3 HAMMER PÉLISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 66.

4 GASSIOT TALABOT GÉRALD, « La Figuration Narrative », « art. cit. » in *Bande dessinée et figuration narrative...*, *op. cit.*, p. 231.



le grand avantage de disposer du temps et de faire succéder les scènes, tandis que le peintre ne peut représenter que l'action du moment »<sup>1</sup>. Pour disposer du « temps », et pouvoir élaborer, par ce biais, une narration, il serait alors nécessaire que la peinture pût prolonger la représentation de l'action. Or, en réalité, plusieurs possibilités s'offrent effectivement à elle pour y parvenir. La première, est la série narrative, abordée avec *Une passion dans le désert*. Une deuxième possibilité serait la conception de l'espace pictural comme un « devenir ». Dans cette optique, le *Nu descendant un escalier* de Duchamp est, pour Gassiot-Talabot, le degré interne le plus élémentaire de la narration, puisqu'en insinuant l'idée d'un « devenir », il s'appuie sur un schéma évolutif<sup>2</sup>. Une troisième solution réside dans l'interprétation de l'œuvre. Pour Raymond Perrot, cette troisième voie pour la narration picturale est essentielle. Il affirme que le phénomène consiste en « une mise en scène de figures distinctes qui, évidemment, s'interpellent les unes les autres » ; il ajoute : « même si la lecture de ces figures n'est pas toujours facile, elle signale au moins la nécessité d'interpréter l'œuvre et d'y répondre »<sup>3</sup>. La narration tient ici au parcours de l'œil qui doit balayer les différents endroits de la toile sur laquelle sont distribuées ces figures diverses, car c'est de lui que naît l'interprétation (ou les interprétations) que le spectateur pourra faire du tableau<sup>4</sup>.

Selon un schéma inspiré de la littérature, le peintre et essayiste analyse la manière dont un tableau fait récit. Un tableau « lisible », c'est-à-dire un tableau qui peut être parcouru par l'œil puis interprété, fait état de la présence d'un auteur, d'un « locuteur conscient »<sup>5</sup>. Cet « auteur » se confond avec le narrateur, de la même manière que le « lecteur » virtuel (prévu par le schéma général de communication) se confond avec le narrataire (celui pour qui a été fait le récit de l'image) et le lecteur réel (celui qui se trouvera devant l'œuvre)<sup>6</sup>. La particularité d'un tel schéma, dans le cadre de la Figuration Narrative, est qu'en s'appuyant sur des codes et des images connues (bande dessinée, cinéma, presse, art), le peintre devient l'auteur d'un montage à travers lequel il élabore un récit destiné à un lecteur collectif, qui devra « déchiffrer

---

1 Cité par PERROT Raymond, *op. cit.*, p. 101.

2 GASSIOT TALABOT Gérald, *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 7.

3 Cité par PERROT Raymond, *op. cit.*, p. 68

4 *Ibid.*, p.26.

5 *Ibid.*, p. 140.

6 *Idem.*

le rébus »<sup>1</sup>. L'une des particularités de la Figuration Narrative, due au monde dans lequel elle s'inscrit ainsi qu'aux images qu'elle utilise, est que le peintre, le « producteur » ou « narrateur » a été, au préalable, un lecteur, puisque lui-même est immergé dans la société de l'image. Par ce biais, directement ou indirectement, le narrateur se met en scène, il fait sentir sa présence et crée alors du « récit »<sup>2</sup>. Dans cette optique, selon Raymond Perrot, la narration, « l'impression de récit », peut provenir de « réminiscences extérieures », c'est-à-dire des réminiscences de la bande dessinée, pour les artistes qui y ont recours, ou du cinéma, lorsque des photogrammes sont transposés sur la toile. Ces réminiscences correspondent, également, à « l'intertextualité picturale », que nous appelons intericonicité, qui fait que les figures « discutent » entre elles mais qu'elles discutent, également, avec « l'iconologie »<sup>3</sup>.

L'artiste mène plus loin sa réflexion en se demandant si la présence effective d'un narrateur induit obligatoirement l'existence d'un récit. Gassiot-Talabot indiquait que, pour la bande dessinée, la narration consistait bien évidemment à raconter une histoire par un moyen simple, « la continuité d'images reliées entre elles dans un temps court »<sup>4</sup>. Face à cela, le critique affirme que, dans le domaine pictural, le but n'est pas, la plupart du temps, d'élaborer un récit. Michèle Dalmace abonde dans ce sens lorsqu'elle indique que la bande dessinée vise à raconter une histoire en s'appuyant sur une suite d'images puisées à une action, alors que, de son côté, le tableau narratif distancie histoire, réalité et œuvre, en proposant, avant tout, plusieurs niveaux de lecture. Il s'agit là d'un des éléments importants de l'œuvre narrative relatif à son interprétation. Raymond Perrot, en faisant allusion à l'intericonicité, insiste encore sur l'importance de l'interprétation, lorsqu'il affirme :

La référence à une œuvre du passé, ou à un mode récent de l'image, est certes une figure de style, mais nous convie à densifier notre lecture par une intentionnalité attribuable à l'artiste en fonction du modèle cité. Et j'approuve toujours la conjecture qui me fait découvrir, sur un coup de dé, une des significations cachées et possibles d'une œuvre<sup>5</sup>.

De son côté, et en son temps, Gassiot-Talabot opposait au sens restrictif de la narration dans la bande dessinée, une dilatation sémantique du terme lorsqu'on

---

1 *Ibid.*, p. 163.

2 *Ibid.*, p. 172.

3 *Ibid.*, p. 74.

4 GASSIOT TALABOT GÉRALD, « La Figuration Narrative », « art. cit. » in *Bande dessinée et figuration narrative...*, *op. cit.*, p. 231.

5 PERROT Raymond, *op. cit.*, p. 70.

l'applique à la peinture. C'est en ce sens qu'il a formulé la définition relevée à plusieurs reprises : « Est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée sans qu'il y ait, à proprement parler, de "récit" »<sup>1</sup>. À la suite de cette définition, toute œuvre qui porte sur une scène isolée de son contexte ou ne proposant pas de continuité, d'évolution, n'est pas narrative. En revanche, toute œuvre qui rend la notion de durée sera considérée comme narrative. La Figuration Narrative est, dans ce sens :

un mode d'expression, impliquant à la fois une référence à la dimension temporelle dans l'élaboration de la toile et une évolution du processus de lecture de cette même toile par celui qui la regarde<sup>2</sup>.

Ici, le point de vue de la réception, du « narrataire » est, une fois encore, mis en avant. En cela, les peintures narratives s'opposent « à l'appréhension globale de l'œuvre, telle que l'impliquait le geste créateur de l'abstraction lyrique ou "l'action painting" »<sup>3</sup>, pour imposer une perception inscrite dans le temps.

La dimension temporelle est donc un élément central de la narration picturale. Mais il est légitime de se demander comment la durée peut être rendue en peinture. Une première piste, pour la rendre perceptible, voire visible, est le rythme d'ensemble, dont doit être empreinte la création<sup>4</sup>. Cela passe, notamment, par la création sérielle, qu'elle soit interne (par des répétitions ou une suite d'images dans un même tableau) ou externe (par des échos ou une continuité entre les tableaux). La « narration par épisodes »<sup>5</sup> est une technique d'« écriture » tout indiquée pour cela. Elle correspond à une histoire, à des événements précis ou des personnages définis, mis en scène par l'artiste, de toile en toile. *Une passion dans le désert* est construite sur ce modèle. Le rythme d'ensemble peut également se manifester au moyen des « itinéraires intérieurs », des « métamorphoses » et de la « juxtaposition, dans une même composition, ainsi que par des plans situés dans des couples espaces-temps différents »<sup>6</sup>.

Une autre possibilité, pour imprimer la durée dans une œuvre, est la mise en

---

1 GASSIOT TALABOT Gérard, « La Figuration Narrative », « art. cit. » in *Bande dessinée et figuration narrative...*, *op. cit.*, p. 231.

2 *Ibid.*, p. 229.

3 *Idem.*

4 HAMMER PÉLISSER Myrielle, *op. cit.*, p. 81.

5 GASSIOT TALABOT GÉRALD, « La Figuration Narrative », « art. cit. » in *Bande dessinée et figuration narrative...*, *op. cit.*, p. 231.

6 *Idem.*

scène de celle-ci en train de se faire, en rendant ce processus visible au spectateur. Si le tableau est en train d'être peint, il n'est pas encore soumis à un terme. C'est ainsi que naît une notion de durée qui va de pair, dans ce cas, avec une réflexion sur la création picturale<sup>1</sup>.

### 3.1.2. Études critiques sur la narration dans l'œuvre d'Equipo Crónica

Nous avons démontré que les tableaux d'Equipo Crónica peuvent être rattachés, selon plusieurs critères, à la Figuration Narrative. Mais pour que cette classification soit pertinente, nous devons trouver des marques de narrativité dans leurs tableaux. À première vue, nous pouvons affirmer que les possibilités narratives mises en lumière précédemment n'entrent pas en contradiction avec la production des artistes valenciens. Ainsi, Michèle Dalmace affirme, en parlant, de leur production, que :

S'ils ont adopté une attitude littéraire parfois, cela n'a pas été parce qu'ils ont inclus des fragments de phrases mais pour deux autres raisons : l'intervention de la narration quand en France on a baptisé cette tendance Figuration Narrative, et l'intervention des allégories.<sup>2</sup>

Dans la première période, nous avons pu voir la prédominance d'œuvres construites sur un modèle de série interne. Le processus narratif de l'image peinte était considérée, par les peintres de l'Equipo Crónica et ceux d'Estampa Popular, lors de leurs réunions de l'été 1964, comme une des voies pour sortir de l'impasse artistique dans laquelle se trouvait la peinture contemporaine. Ce processus narratif devait tenir compte du contexte social, historique et culturel de l'époque<sup>3</sup>. Le récit, s'élabore, dans un premier temps, au sein de la toile, au fur et à mesure que l'œil la parcourt, par des rapprochements (zooms), des décompositions ou des métamorphoses<sup>4</sup>. Mais, chez eux, la notion de temps et de narration a rapidement subi une évolution, pour être rendue différemment. À partir de 1966-1967, la syntaxe narrative compartimentée laisse définitivement la place à d'autres expérimentations,

---

1 HAMMER PÉLISSER Myrielle, *op. cit.*, p. 81.

2 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, *op. cit.*, p. 534.

3 *Ibid.*, p.427.

4 GASSIOT TALABOT GÉRALD, « La Figuration Narrative », « art. cit. » in *Bande dessinée et figuration narrative...*, *op. cit.*, p. 9.

notamment des processus associatifs, qui démontrent qu'ils ont orienté leurs recherches sur la narration picturale vers d'autres voies<sup>1</sup>. La série externe devient l'unité basique de la narration. Avec cette nouvelle approche, les différentes parties de la toile ne sont plus subordonnées les unes aux autres. Elles acquièrent une certaine forme d'autonomie, tout en se faisant écho, parfois, entre les toiles d'une même série<sup>2</sup>. Ces échos font naître un « rythme d'ensemble »<sup>3</sup>. Ainsi, de la même façon que le spectateur d'un tableau analyse les rapports des figures entre elles, il faut également analyser les rapports de ces figures avec l'extérieur du tableau, et envisager que cet « extérieur » puisse se trouver dans d'autres créations du même artiste<sup>4</sup>.

D'autre part, avec cette inflexion qui s'est nouée à la fin des années soixante, Equipo Crónica a joué de façon plus insistante encore avec la notion de temps, en introduisant dans leurs tableaux des décalages et des anachronismes. Le recours à l'anachronisme, fréquent comme nous avons pu le remarquer et comme nous le verrons encore, est bien une manière de manipuler le temps et d'induire, de ce fait, l'idée d'une narration picturale. Les décalages visuels et les diverses figures intericoniques auxquelles ont recours les peintres, le sont aussi. Les décalages, nés des surimpressions picturales, font coexister plusieurs temps à travers la mémoire collective, qui se fonde, au tournant des années soixante et soixante-dix, sur des référents visuels connus du plus grand nombre. La dimension temporelle est donc orientée sur le « temps du quotidien », un temps « contemporain » qui, selon Michèle Dalmace, est devenu « espace », espace de la culture ou espace quotidien, induisant un glissement de la narration<sup>5</sup>. Cette durée s'inscrit dans un contexte théâtral, un temps et un espace scéniques<sup>6</sup>. Dès lors, ces tableaux deviennent des mises en scène dans lesquelles se superposent les cultures et évoluent des personnages contrastés, des mises en scènes qui permettent aussi des « re-narrations » à partir d'œuvres précédentes qui sont narratives à des degrés divers<sup>7</sup>. L'image du théâtre est une manière d'explicitier la narration interne dans des tableaux qui construisent une

---

1 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, *op. cit.*, p. 466

2 *Ibid.*, p.713.

3 HAMMER PÉLISSER Myrielle, *op. cit.*, p. 81.

4 PERROT Raymond, *op. cit.*, p. 159.

5 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, *op. cit.*, p. 714.

6 *Idem.*

7 *Idem.* Voir également *infra* II, 3.1.1. : Raymond Perrot insiste sur cet aspect théâtral lorsqu'il parle de la narration comme d'une « mise en scène de figures distinctes », *op. cit.*, p. 68.

narration d'ensemble au moyen d'une suite de tableaux. José Carlos Suárez aborde cette narration selon un angle qui débouche sur une interprétation finalement assez proche de celle-ci, tout en lui étant complémentaire, lorsqu'il développe l'idée de narration par plans. Constatant l'impossibilité pour la peinture de rendre le mouvement, et donc le temps, de la même manière que le font le cinéma ou la télévision, il considère néanmoins que les peintres peuvent introduire, dans leurs tableaux, les structures syntactiques propres aux moyens de communication, où la narration s'organise aussi grâce au « plan », et au montage des plans<sup>1</sup>.

Si l'on fait une synthèse, la narration se situe donc à deux niveaux principaux. À l'intérieur du tableau même, la mise en scène théâtrale présente un devenir latent. À l'extérieur du tableau, la narration se configure à travers un montage de « plans » qui crée un rythme, une succession et des échos par lesquels naît un récit ou, tout au moins, une sensation de développement temporel. Les échos entre certaines parties de tableaux d'une même série, qui relèvent bien sûr du concept général d'intericonicité, contribuent également à l'élaboration de la narration. À partir de cette analyse, nous pouvons affirmer que les œuvres créées après 1967 sont, finalement, plus narratives que celles de la première période, puisque la narration y est plus complexe, étant donné qu'elle relève de plusieurs ressorts et qu'elle fonctionne à différents degrés.

## **3.2. EQUIPO CRÓNICA : LA NARRATION EN PEINTURE**

### **3.2.1. *Autopsia de un oficio* (1970-1971)**

#### 3.2.1.1. Présentation de la série et définition du corpus

Comme nous l'avons dit, l'année 1970 et la série *Autopsia de un oficio* ont marqué, à plus d'un titre, un tournant dans l'œuvre d'Equipo Crónica. Avec le titre de la série, tout d'abord : bien que les deux séries précédentes, *La Recuperación* et *Guernica 69*, faisaient déjà allusion à la peinture, celle qui nous intéresse à présent renvoie directement au « métier de peintre ». Le titre de la série ne renvoie plus à un tableau en particulier, mais à l'activité même de peindre. Il s'agissait, pour les artistes, de « autoanalizar el mismo proceso creador y de incluirlo dentro de un discurso más

---

<sup>1</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 315.

amplio »<sup>1</sup>. Les objectifs de cette série sont donc, comme le souligne Fabrice Parisot, clairement métapicturaux<sup>2</sup>. Ensuite, cette série marque l'entrée fracassante du célèbre tableau de Vélasquez dans la peinture d'Equipo Crónica : les *Ménines*. Solbes et Valdés précisent eux-mêmes que « esta vez el telón de fondo es de nuevo la pintura "clásica", especialmente el cuadro *Las Meninas* »<sup>3</sup>. L'atelier du peintre devient un lieu essentiel de leur peinture et la présence du ou des peintres est récurrente. Notons dès à présent qu'ils ne cesseront, dans les séries suivantes, de revenir sur l'activité du peintre<sup>4</sup>.

*Autopsia de un oficio* est fondée sur deux piliers essentiels : la série externe comme ensemble de tableaux pensés à l'avance afin de construire une réflexion, une narration autour d'un thème commun (une caractéristique qui était déjà présente avec *Guernica 69*), et le recours récurrent aux *Ménines* de Vélasquez. Ces éléments, ajoutés aux nouvelles caractéristiques intericoniques de leurs œuvres, font définitivement entrer leur création dans une période nouvelle qui a permis, comme le souligne José Carlos Suárez, de consolider leur prestige artistique<sup>5</sup>.

Dans le *Catalogue raisonné*, Michèle Dalmace regroupe un total de vingt-huit tableaux pour cette série, élaborés à cheval entre les années 1970 et 1971<sup>6</sup>. Pour sa part, José Carlos Suárez indique qu'il s'agit là d'une série assez restreinte, avec un total de dix toiles<sup>7</sup>. Cette différence numérique s'explique, et nous prendrons position afin d'établir le corpus de tableaux que nous allons envisager pour cette série. Tout d'abord, sept tableaux inclus par Michèle Dalmace dans la série *Autopsia de un oficio* sont considérés, par José Carlos Suárez, comme relevant de la série précédente (*La Recuperación*), qu'il considère d'ailleurs non pas comme une série fermée mais comme un ensemble plus vaste de tableaux, englobant des tableaux produits jusqu'en 1971<sup>8</sup>. Il s'agit des tableaux suivants : *Sin título*<sup>9</sup>, *Al trote*<sup>10</sup>, *El bobo de Coria*<sup>11</sup>, *El*

---

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. ».

2 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 2.

3 *Idem*.

4 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, *op. cit.*, p. 520.

5 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 464.

6 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 122-145,

7 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 464.

8 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 439-440.

9 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 128.

10 *Ibid.*, p.135.

11 *Idem*.

*living room*<sup>1</sup>, *Documento de identidad*<sup>2</sup>, *Caza de brujas*<sup>3</sup> et *La rendición de Torrejón*<sup>4</sup>. Si cette classification de José Carlos Suárez est globalement assez pertinente, il nous semble nécessaire d'apporter une nuance lorsqu'il inclut le tableau *La rendición de Torrejón* (1971) dans la série *La Recuperación* (1967-1969). En effet, comme Michèle Dalmace, nous pensons que ce tableau correspond mieux, sur le plan temporel, mais aussi sur le plan plastique ainsi que par la réflexion qu'il propose, à la série *Autopsia de un oficio*.

D'autres tableaux présentés dans le *Catalogue Raisonné* comme faisant partie de la série *Autopsia de un oficio* en sont exclus, à juste titre nous semble-t-il, par José Carlos Suárez. Il s'agit des deux versions du tableau *El escarmiento*<sup>5</sup>, du tableau *La pincelada*<sup>6</sup> et du tableau *Homenaje a Magritte*<sup>7</sup>. Nous pouvons ajouter à ce dernier le tableau *A Picasso en el día de su cumpleaños*<sup>8</sup>, semblable en bien des points au précédent. Les tableaux que nous venons de citer ont la particularité d'être considérés par José Carlos Suárez comme « Hors série », c'est-à-dire n'appartenant à aucune série, précédente ou postérieure. S'il précise cette condition particulière, il les englobe dans un large ensemble temporel qui inclut cette série, car ils en partagent avec elle certaines caractéristiques. Enfin, les deux derniers tableaux présentés par le *Catalogue Raisonné* (*La Hamaca* et *La Regla*<sup>9</sup>) sont rattachés, par José Carlos Suárez, à la série suivante : *Policia y Cultura*. À notre sens, ils relèvent effectivement plus de *Policia y Cultura* que de *Autopsia de un oficio*, tant d'un point de vue thématique qu'iconique. En revanche, par leurs dimensions, ils s'en démarquent. Alors que tous les tableaux de la série *Policia y Cultura* mesurent 200 x 200 cm, ceux-ci mesurent 122 x 122 cm. Ils sont à considérer comme des réflexions annexes à cette série-là, sans faire partie du « noyau dur » des tableaux de la série. Comme ils relèvent plus de *Policia y Cultura* que de *Autopsia de un oficio*, nous ne les retiendrons pas dans le présent corpus. Par ailleurs, contrairement à Michèle Dalmace qui l'intégrait à *La Recuperación*, José Carlos Suárez intègre le tableau *Un cuadro es una ficción*,

---

1 *Ibid.*, p. 138.

2 *Ibid.*, p. 140.

3 *Ibid.*, p. 141.

4 *Ibid.*, p. 143.

5 *Ibid.*, p. 132-133.

6 *Ibid.*, p. 142.

7 *Ibid.*, p. 144.

8 *Idem.*

9 *Ibid.*, p. 145.



élaboré entre 1969 et 1977, à la série *Autopsia de un oficio*. Si du point de vue pictural et de certaines opérations iconiques il se rapproche de cette première série, d'autres procédés (comme le trompe-l'œil) ou son message, le rendent plus près des tableaux d'*Autopsia de un oficio*. Cette qualification est par ailleurs justifiée par la présence du tableau dans le catalogue *Equipo Crónica 1970. Obras de la serie « Autopsia de un oficio »*<sup>1</sup>.

C'est un ensemble de douze tableaux que nous retenons donc pour cette série, ce qui nous permet de rétablir l'homogénéité de l'ensemble sériel. Ces tableaux sont les suivants : *La amenaza*<sup>2</sup>, *El cajón de las sorpresas*<sup>3</sup>, *Tres códigos*<sup>4</sup>, *El perro*<sup>5</sup>, *El sublime acto de la creación*<sup>6</sup>, *El pincel mágico*<sup>7</sup>, *Un cuadro es una ficción*<sup>8</sup>, *El pez que se muerde la cola*<sup>9</sup>, *Érase una vez una niña roja y gualda*<sup>10</sup>, *La salita*<sup>11</sup>, *La escalera*<sup>12</sup> et *La rendición de Torrejón*<sup>13</sup>. À partir de ce corpus cohérent, nous étudions comment Equipo Crónica élabore une narration.

La narration picturale, particulièrement dans cette série, s'établit bien à deux niveaux : à l'intérieur même du tableau ainsi que par l'élaboration sérielle externe à celui-ci. Un élément central, sur ces deux niveaux, quant à la narration picturale, est le recours presque généralisé qu'ont Solbes et Valdés au tableau les *Ménines*, qu'il s'agisse du tableau original de Vélasquez ou de la série travestissement que Picasso a peinte en 1957. Ce tableau est utilisé par les artistes selon différentes modalités intericoniques que nous aurons l'occasion de développer. Notons toutefois, dès à présent, qu'il fonctionne, dans la plupart des tableaux, comme une « scène théâtrale », et qu'il permet ainsi l'élaboration d'une « mise en scène », comme l'évoquait Michèle

---

1 EQUIPO CRÓNICA, *Equipo Crónica 1970. Obras de la serie « Autopsia de un oficio »*, Galería Val i 30, Valence, novembre 1970, textes de T. Llorens.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 124.

3 *Ibid.*, p. 125.

4 *Ibid.*, p. 126-127.

5 *Ibid.*, p. 129.

6 *Ibid.*, p. 131.

7 *Ibid.*, p. 134.

8 *Ibid.*, p. 87.

9 *Ibid.*, p. 135.

10 *Ibid.*, p. 136.

11 *Ibid.*, p. 137.

12 *Ibid.*, p. 139.

13 *Ibid.*, p. 143.

Dalmace en parlant de narration<sup>1</sup>. Trois cas de figure se présentent à travers les travaux d'Equipo Crónica : soit ils réélaborent une narration à partir du tableau original de Vélasquez, soit ils en utilisent l'espace pour changer la mise en scène, soit les personnages sont mis en scène dans un lieu différent. Dans tous les cas, la dimension théâtrale de la scène élaborée suscite, d'une part, une notion de temps, et, d'autre part, la récurrence des références diverses à ce tableau construit un rythme d'ensemble qui fait émerger la notion de temps à l'échelle de la série.

### 3.2.1.2. Étude de la mise en scène picturale : *Érase una vez una niña roja y gualda*

À propos de la mise en scène, prenons comme exemple deux tableaux qui, dans le *Catalogue raisonné*, se font écho : il s'agit de *Érase una vez una niña roja y gualda* et *La salita*. Tous deux ont des proportions similaires, puisqu'ils ont un format carré, bien que leurs dimensions diffèrent : 122 x 122 cm pour le premier, 200 x 200 cm pour le second, ce qui en fait de grands tableaux. Le premier, *Érase una vez una niña roja y gualda* est un travestissement de l'œuvre de Vélasquez dans son intégralité. L'œuvre première est, en effet, détournée au moyen d'une transposition stylistique. L'image créée conserve néanmoins la structure et les personnages de l'œuvre-source : tous les personnages présents dans le tableau de Vélasquez se retrouvent ici et rien n'a évolué, tant dans la proxémie que dans la kynésie. La mise en scène est conservée telle qu'elle. Au moyen d'une mise en abyme, le peintre est toujours en train d'élaborer son tableau. La dimension temporelle de ce tableau est donc, par ce biais, reprise en partie de l'original. Nous sommes bien ici dans un devenir : le spectateur attend la prochaine touche que le peintre va porter à la toile de grand format qu'il a sous les yeux ; le spectateur constate également le mouvement des personnages autour de l'infante qui perturbe l'apparente rigidité de la pose de cette dernière. Tous ces éléments ont été repris de l'œuvre originale. Les principales différences sont stylistiques. Ces dernières caractéristiques apportent elles aussi du mouvement au tableau et renforcent sa dimension temporelle, comme nous serons amenés à le démontrer. Le travestissement passe par une transposition de l'œuvre originale dans des tons de noir, blanc et des nuances de gris avec d'imposants aplats.

<sup>1</sup> Voir *infra* II, 3.1.2. DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, *op. cit.*, p. 714.

Cette opération fait ressortir les lignes droites du tableau original, qu'elles soient horizontales, verticales ou obliques ainsi que les différents volumes qui permettent de construire ou d'élaborer l'architecture de la pièce qui est, nous le savons, l'atelier du peintre. Le traitement particulier que donne Equipo Crónica à l'œuvre originale fait ressortir, sur ces grands ensembles rectilignes, le groupe de personnages, par une multitude de lignes exclusivement courbes qui, par une simplification extrême du dessin, adoucissent les plis originaux des tissus et confèrent un réel sentiment de mouvement aux personnages. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer le traitement des lignes de la manche de doña Isabel de Velasco. Mais au milieu de ce travestissement, ressort évidemment la « niña roja y gualda », l'infante Marguerite qui, pour sa part, n'est pas transposée en noir et blanc. Elle concentre autour d'elle et sur elle-même les seules couleurs de la toile : le rouge et le jaune qui sont les couleurs du drapeau espagnol. Son traitement stylistique est plus proche de ce qu'a fait Equipo Crónica jusqu'à présent avec les peintres classiques : il s'agit d'une transposition stylistique qui, grâce aux aplats de couleurs, lui donne une facture « Pop Art ». Chez Vélasquez, ce personnage était le point de départ et d'arrivée du parcours de l'œil à travers la toile, par sa position centrale, la luminosité qui repose sur elle ainsi que par le fait que les regards et les attitudes des personnages du tableau convergent en partie vers elle. Equipo Crónica souligne ce parcours de lecture, en lui rajoutant un élément qui le rend plus évident encore : la couleur permet d'attirer davantage le regard du spectateur sur ce personnage. En jouant avec le parcours de l'œil dans la toile, à partir de celui proposé par Vélasquez, Equipo Crónica renforce l'ordre de lecture donné par le tableau source et augmente la dimension narrative de l'œuvre d'accueil. Les peintres s'appuient également pour cela sur les attributs qui entourent l'infante : le ballon, le jeu de société pour enfants et, surtout, les étoiles qui entourent sa tête, sorties directement d'un dessin animé. La dimension anachronique de ces éléments est évidente : les ballons en plastique, les jeux de société imprimés en couleurs et les dessins animés n'existaient pas au XVII<sup>e</sup> siècle. Par ce biais, ils jouent donc, une fois de plus, avec la dimension temporelle. Mais ils ne s'arrêtent pas là : les étoiles rouges et jaunes qui scintillent autour de la tête de l'infante confèrent également du mouvement à la scène, l'impression qu'il se passe quelque chose sous nos yeux et que, par conséquent, nous ne sommes pas face à une scène figée, mais bien face à une

scène en mouvement, donc narrative, voire théâtrale. Mais ici, l'attention n'est plus réellement attirée sur l'infante en tant que personnage, comme cela était en partie le cas chez Vélasquez, mais sur la couleur, sur le drapeau espagnol à proprement parler, incarné par ce personnage royal. Le rôle du peintre, essentiel chez Vélasquez avec la mise en abyme, est ici beaucoup plus problématique. Dans l'original, tous les personnages étaient individualisés et le peintre se distinguait tout particulièrement. En revanche, dans le tableau d'Equipo Crónica, les personnages sont plutôt tous égaux, excepté l'infante. Le créateur perd la supériorité et le protagonisme dont il jouissait dans le tableau source. À partir du rôle qui lui est dévolu dans ce nouveau tableau, c'est aussi la place du peintre dans la société qui est remise en question, au bénéfice d'une exaltation ironique des couleurs nationales.

### 3.2.1.3. L'art de la parodie : *La salita*

Parallèlement à ce tableau, analysons *La salita*<sup>1</sup>. Il est, lui aussi, élaboré à partir du célèbre tableau du maître sévillan, mais il ne s'agit pas d'un travestissement. Ici, le travail d'Equipo Crónica correspond à la parodie, puisque la transformation porte sur le contexte. Dans ce tableau, les personnages de l'œuvre-source ont été prélevés pour être insérés dans un contexte différent : l'intérieur d'un appartement de la petite bourgeoisie espagnole des années soixante-dix<sup>2</sup>. Les six personnages principaux que sont le peintre, l'infante, les demoiselles d'honneur doña Isabel de Velasco et doña Agustina Sarmiento de Sotomayor, Maribarbola et Nicolas Pertusato (sans oublier le chien) sont introduits dans le tableau d'Equipo Crónica sur le mode de la citation, non sans subir, comme toujours, une transposition stylistique qui joue avec les aplats de couleurs. Dans cet ensemble cité presque au complet, il faut noter toutefois que doña Marcela Ruiz de Ulloa et Diego Ruiz de Azcona ont été substitués par les peintres eux-mêmes, qui tiennent, dans leurs mains, des pochettes semblables à celles dans lesquelles ils ont réuni certaines de leurs sérigraphies. L'attitude de ces deux personnages n'a pas changé, seul leur visage a été substitué par celui de Solbes et Valdés. Trois peintres sont donc présents dans ce tableau : le peintre espagnol par antonomase, Diego Vélasquez, et les deux peintres de l'équipe, Rafael Solbes et Manolo Valdés. Tous deux sont là comme des doubles contemporains de Vélasquez,

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 596.

<sup>2</sup> DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, Crónicas Reales, op. cit.*, p. 76.

de la même façon que le lieu original a été substitué par un clone contemporain : l'intérieur d'un appartement. Malgré l'actualisation, tout, dans ce nouvel espace, fait écho à l'atelier du peintre des *Ménines*, raison pour laquelle nous parlons de parodie. La porte du dernier plan est là, toujours ouverte, la fenêtre (et la source de lumière principale) se trouve toujours sur la droite de la toile, la position des personnages dans la pièce est similaire à celle qu'ils avaient dans l'œuvre-source, le lustre fait écho aux moulures du plafond de l'atelier de l'artiste, les posters encadrés, de mauvais goût, entrent en résonance avec les reproductions, sous forme de tableaux-dans-le-tableau d'œuvres de Rubens et Jordaens faites par Juan del Mazo, et le téléviseur se substitue au miroir dans lequel on pouvait apercevoir le reflet du roi Philippe IV et de la Reine Marianne d'Autriche. L'anachronisme est un des ressorts principaux du tableau et de la narration que les peintres y élaborent. Ces anachronismes se manifestent par deux types de décalages : les décalages entre l'original et l'œuvre seconde, qui se retrouvent dans chaque détail et qui font naître, inéluctablement, une notion de temps chez le spectateur, mais aussi les décalages entre les personnages et leur environnement. Toutefois, la parodie provocatrice ne s'arrête pas à ce point. Les peintres ont ajouté d'autres éléments, comme la bouée canard et le ballon en plastique, qui sont des jeux de plage pour enfants, et qui soulignent le changement de modèle de société que vit l'Espagnol qui se tourne vers une société plus consumériste, ainsi que le développement du tourisme comme fondement du nouveau modèle économique. Tout cet environnement, volontairement kitsch, est une critique de la petite bourgeoisie espagnole des années soixante-dix et du modèle de société dont elle est le fruit. Dans une telle société, le peintre est bien présent, mais son rôle semble réduit à néant. La toile a disparu. Dès lors, muni de son pinceau et de sa palette, le type même de l'artiste semble se contenter de peindre sur une plante. L'ironie est cinglante et dénonce le rôle insignifiant des artistes dans cette nouvelle société, quand en d'autres temps, ils occupaient une place centrale et ils pouvaient se permettre certaines irrévérences : nous pensons bien évidemment aux *Ménines*, où la représentation du peintre est plus importante que celle du couple royal. Cependant, à la marge, s'ils ne semblent pas intervenir directement sur le tableau, les peintres actuels donnent l'impression de commenter la scène et finissent par attirer sur eux l'œil du spectateur puisqu'ils constituent, dans l'ensemble des personnages connus, un élément

discordant. Une fois encore, le parcours de l'œil est modifié par rapport à l'original Vélasquien, ce qui contribue à enrichir l'interprétation du tableau.

Cette parodie atteint au moins deux objectifs, que Michèle Dalmace met en avant comme deux axes essentiels de ce tableau<sup>1</sup>. D'une part, elle jette un regard ironique sur la classe moyenne supérieure et la petite bourgeoisie espagnole qui imite, dans les moindres détails, la haute société (par le recours au modèle aristocratique du Siècle d'Or), avec un très mauvais goût et une insignifiance culturelle caractérisée. D'autre part, cette réécriture parodique des *Ménines* se veut également une réflexion métaphorique sur le rôle de l'artiste dans cette société. N'oublions pas le titre de la série, *Autopsie d'un métier*. Ici, Solbes et Valdés constatent que la peinture a été réduite, par les classes les plus aisées, à un rôle décoratif. Mais, en se mettant en abyme dans leur propre création comme l'a fait le maître sévillan trois cents ans avant eux, ils transmettent également leur vision de la peinture qui commente et analyse le monde dans lequel elle évolue. En apparaissant dans ce tableau, ils semblent vouloir faire irruption dans cette société comme éléments perturbateurs de l'harmonie kitsch et précaire qui s'est construite.

#### 3.2.1.4. Le trompe-l'œil et la mise en abyme : deux ressorts de la narration.

*La Salita* est justement un tableau très intéressant par cette mise en abyme, qui est, avec le trompe-l'œil une pratique picturale fondamentale dans cette série. Au total, quatre tableaux manipulent la mise en abyme, au-delà de la simple référence au *Ménines*, et neuf tableaux ont recours au trompe-l'œil, de manière différente. Les premiers tableaux présentés dans le *Catalogue Raisonné*, *La amenaza* et *El cajón de las sorpresas* fonctionnent sur un registre identique. Dans les deux cas, il s'agit de faire croire que les tableaux (deux toiles de 122 x 122 cm) sont conditionnés pour être transportés. Mais pour que le sujet représenté finalement sur la toile ne se résume pas à un simple contenant, cet emballage est, dans les deux cas, détérioré, laissant voir ce qu'il contient en son intérieur. À chaque fois, évidemment, l'objet emballé derrière la protection peinte en trompe-l'œil est un tableau. Le subterfuge fut déjà utilisé avec *El*

---

<sup>1</sup> *Idem*.

*embalage*<sup>1</sup> : derrière un emballage de carton ondulé bien ficelé, le spectateur pouvait apercevoir une partie du *Guernica* de Picasso. À présent, avec les tableaux de *Autopsia de un oficio*, c'est aux *Ménines* de Vélasquez que renvoient les images que le spectateur peut distinguer grâce à la détérioration de l'emballage. Dans *La amenaza*, les peintres ont procédé à une citation de la partie centrale du tableau de Vélasquez, qui correspond à la porte du dernier plan ainsi qu'au visage de doña Isabel de Velasco. Une modification apparaît toutefois : don José Nieto Vélasquez a été substitué par une image transposée depuis une affiche politique sur laquelle apparaît Mao, tenant à la main le petit livre rouge. La « menace » peut donc être comprise à plusieurs niveaux. Il peut s'agir de la menace que représente l'affiche face à l'art pictural, à laquelle Equipo Crónica consacra une série entière en 1973 (*El Cartel*). Cela peut aussi être la menace que représente l'art engagé pour l'ordre établi, une menace qui s'immisce discrètement dans les toiles des artistes contemporains. Enfin, pensons à la menace que peut constituer un art qui voyage, un art qui s'exporte pour être exposé à l'étranger et qui dit, en dehors de l'Espagne, ce qu'il serait difficile de dire dans le pays. Cette dualité intérieur/extérieur a même pu être avalisée par le régime qui n'était pas trop regardant sur ce qui pouvait s'exposer d'art espagnol à l'étranger, car cela donnait l'image d'une Espagne moderne. Mais les autorités pouvaient considérer ces mêmes tableaux comme des « menaces » à l'intérieur des frontières du pays. Cette tolérance vis-à-vis des peintures exposées à l'étranger, pour espérer bénéficier d'une aura de modernité, fut patente, notamment avec des artistes comme Tàpies, Millares et Saura. Par conviction peu ouvert aux propositions artistiques novatrices, le régime se souciait néanmoins de son image sur la scène internationale, ce qui l'a conduit à « exporter » des peintres aussi novateurs que les trois cités précédemment<sup>2</sup>. Face à cette tentative de récupération, le « communisme » entré au Palais et l'œuvre engagée qui s'exporte semblent bien être les deux éléments qui menacent réellement le pouvoir. Car bien que le paquet en trompe-l'œil dans lequel semble être glissé le tableau paraît « atado y bien atado » (comme le souhaitait Franco pour le régime après sa mort, en laissant des structures verrouillées), l'emballage se déchire et peut commencer à faire entendre sa voix.

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 120.

2 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 1-2.

Dans le tableau *El cajón de las sorpresas*, l'emballage peint en trompe-l'œil représente une caisse en bois sur laquelle est inscrite la mention « FRAGIL ». Bien que le contenu soit « fragile », quelques planches de la caisse sont rompues et laissent entrevoir, une fois encore, des éléments empruntés au célèbre tableau de Vélasquez. Tous les personnages de l'œuvre-source sont ici représentés, cités dans l'espace étroit qu'offre la dégradation en trompe-l'œil de la caisse censée protéger l'œuvre. La proxémie est ici totalement réélaborée par rapport à l'œuvre-source. Ce n'est plus l'ensemble des personnages en tant que groupe qui est cité, mais les personnages un à un. Tous sont reliés entre eux par un ballet magique d'étoiles aux couleurs fluorescentes venues directement du monde de Walt Disney. Ces étoiles donnent réellement l'impression d'être en mouvement, puisqu'elles sortent du « cajón de las sorpresas » et viennent au-devant des planches de bois qui entourent le tableau. Le mouvement que suscite cet élément dans l'œuvre participe de la notion de temporalité, tout comme le faisait, par exemple, le morceau de papier craft déchiré qui servait d'emballage au tableau dans *La amenaza*. Ces éléments sont appuyés par le rythme d'ensemble répétitif, que le spectateur saisit clairement avec des tableaux si proches l'un de l'autre, mais aussi avec les échos qui se créent avec d'autres tableaux, notamment par le recours aux *Ménines*. Ainsi, le spectateur qui envisage plusieurs tableaux de la série, perçoit un message qui se détache de l'ensemble. La réflexion sur la peinture et le métier de peintre, que le spectateur attend avec le titre de la série, se fait plus claire. En même temps que le métier de peintre, c'est l'« objet » peinture qui est soumis à la réflexion des peintres et celle du public.

Le tableau *El cajón de las sorpresas* entre en écho direct avec un autre de la série, *El sublime acto de la creación*, par un titre qui est syntaxiquement assez proche, mais aussi par des allusions iconiques et une continuité dans le processus de réflexion sur la peinture et le métier de peintre. Avec *El cajón de las sorpresas*, on nous montre le tableau déjà élaboré dont l'image se propage, en prenant une vie propre, indépendamment des artistes qui l'ont élaborée. C'est une illustration de ce qui se passe lorsqu'un tableau est « récupéré », comme ont pu l'être les grands classiques du Siècle d'Or pour consolider l'idée que l'Espagne était « différente ». Dans *El sublime acto de la creación*, c'est l'acte créateur en lui-même qu'analysent avec ironie les artistes, afin d'en dénoncer les fausses idées qui y sont associées. Ce tableau est



particulièrement riche car il mêle, en son sein, plusieurs pratiques picturales et intericoniques que nous avons eu l'occasion d'aborder. Évoquons, en premier lieu, le contraste entre le noir et blanc et la couleur, comme moyen d'attirer l'attention, tant sur les éléments « magiques » transposés des dessins animés de Disney : étoiles, oiseaux, nains, Dingo, Mickey, Donald, que sur les peintres. Ce faisant, nous venons de mentionner également la mise en abyme visible dans ce tableau, puisque les peintres se sont représentés dans leur atelier valencien de la rue Blanc en train de mélanger des couleurs et de peindre<sup>1</sup>. Par ailleurs, *Les Ménines* occupe encore un rôle important dans ce tableau, puisque plusieurs tableaux-dans-le-tableau visibles dans cette création sont des autocitations, des reproductions de tableaux de cette série, fondés eux-mêmes sur le tableau de Vélasquez. Enfin, le trompe-l'œil est présent dans ce tableau, essentiellement au moyen de deux éléments qui sont des attributs essentiels pour les peintres : le pinceau et l'équerre. Tous ces éléments sont là pour élaborer une narration à travers laquelle les artistes analysent leur métier, dans le but d'ajouter une idée supplémentaire à l'autopsie qu'ils sont en train de réaliser. La mise en scène du tableau est montée non plus dans l'atelier madrilène de Vélasquez, au sein de l'Alcázar, comme c'est le cas pour de nombreux tableaux de la série, mais dans l'atelier valencien de Solbes et Valdés. Paradoxalement, cette pièce semble à la fois exigüe, à cause de l'accumulation d'objets : tréteaux, sculptures « multiples », tableaux, et ample, grâce aux peintures de grand format qui reposent sur les murs et qui ouvrent l'espace vers le fond. Les œuvres qui font l'objet d'une autocitation sous la forme de tableau-dans-le-tableau sont : *El escarmiento*, *Un cuadro es una ficción*, des parties de *Tres códigos* et *La salita*. De plus, les multiples *El huevo de Pascua* et *Cuatro hombres, tres mujeres y tres nenes hacen una familia* sont sémiotiquement transposés pour être représentés dans le tableau. Si cette accumulation perturbe le spectateur, son œil est attiré par les quelques touches de couleurs appliquées en aplats qui correspondent à la représentation des artistes dans leur tableau. La dimension narrative repose ici en partie sur la représentation des peintres en pleine activité et réalisant deux actions différentes, mais nécessaires pour le tableau : la préparation des couleurs et leur application sur la toile. Ces deux temps représentés sur la même toile permettent de mettre en image le processus d'élaboration d'un tableau. Ici, bien qu'il

---

<sup>1</sup> La précision géographique est donnée par José Carlos Suárez in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 469.

ne fasse aucun doute sur l'achèvement du tableau, ce qui est donné à voir au spectateur, c'est bien le processus créatif des tableaux d'Equipo Crónica en général, et, par conséquent, aussi de celui que nous regardons. La représentation du tableau en train d'être peint sous les yeux du spectateur est un des fondements de la narration picturale, comme nous l'avons évoqué précédemment. Les peintres élaborent ici leur réflexion autour de cette idée centrale de la production artistique. La vision qui a longtemps dominé de l'artiste démiurge, du créateur supérieur aux autres hommes, est envisagée par Solbes et Valdés avec beaucoup de distance et d'ironie. Cette attitude permet de développer leur vision du métier de peintre. Les flux d'étoiles multicolores qui tourbillonnent autour de leurs têtes renvoient à cette conception que, par ailleurs, ils déconstruisent largement. Les artistes se représentent en short, sans vêtement sur le haut du corps et les pieds nus. En se peignant à moitié nus dans leur tableau, fumant pour l'un d'eux, ils désacralisent leur rôle d'artiste créateur, et se lancent sur des voies opposées à celles du Siècle d'Or, quand la croix de l'Ordre de Saint Jacques était représentée sur les habits de Vélasquez. Le travail de l'artiste est également désacralisé par le recours à la pratique collective qui nécessite la collaboration de deux peintres. Les tableaux ont tous l'air, plus ou moins, en cours d'élaboration. L'œuvre semble être plus une création minutieuse, de longue haleine, qu'une production élaborée et terminée sous l'impulsion du souffle créateur. C'est un travail d'artisan plutôt que d'artiste que mettent en scène les peintres. Par l'usage de la couleur en faible quantité, le but d'attirer l'attention sur les créateurs qu'ils sont, les artisans-peintres, pour montrer que les choses ont évolué au fil du temps. Ce tableau vise à mettre en scène la pratique artistique telle que l'exécutent, en 1970, Solbes et Valdés dans leur studio valencien. Mais ce tableau se veut également, comme le souligne Michèle Dalmace<sup>1</sup>, une réflexion proposée au lecteur autour de différents types de création : la création picturale « classique », par commande, représentée par la présence en creux de Vélasquez, la création triviale, de divertissement, incarnée par les éléments transposés de Disney, et la création engagée, tant sur le plan artistique (par de nouvelles manières de faire) que politico-social. Ce tableau poursuit donc, dans le même sens, la réflexion de la série sur l'activité créatrice, le « métier » de peintre. Pour en étayer l'interprétation et ouvrir vers d'autres tableaux de la série,

---

<sup>1</sup> DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, Crónicas Reales, op. cit.*, p. 86.

relevons ici un commentaire fait à propos du tableau *El Perro* :

Par une relecture moderne des préjugés du Siècle d'Or, Equipo Crónica semble défendre ici une double idée : s'il est vrai que l'art tire sa noblesse du fait qu'il est l'incarnation d'une idée *-cosa mentale* avait dit Léonard-, il revendique également avec fierté sa nature d'art « mécanique », un artisanat dont on ose montrer les coulisses<sup>1</sup>.

Les coulisses de la peinture et du métier de peintre sont un élément central, également, du tableau *El Perro* qui, une fois encore, est largement fondé sur le chef-d'œuvre de Vélasquez. L'espace est une allusion à celui du tableau source, dont il reprend, tout en les modifiant, un certain nombre d'éléments. D'un point de vue pictural, tout d'abord, les teintes sont neutres et sombres, il s'agit essentiellement d'aplats de gris, d'anthracite et de noir pour les murs et le plafond d'où les moulures ont totalement disparu. Le traitement pictural a simplifié l'architecture de la pièce, originellement l'atelier de l'artiste, pour en faire un espace neutre, une pièce cubique où dominent les lignes fortes et les formes géométriques. Cette impression est renforcée par le sol, pure création du groupe valencien. Il s'agit d'un parquet dont la disposition des lattes de bois souligne la profondeur de la pièce et sa dimension géométrique. À partir de cela, l'espace est réélaboré, puisque les éléments principaux du tableau source sont bien présents, mais fortement modifiés. Les deux tableaux-dans-le-tableau du fond de la pièce ont été réduits en proportion, et ils se retrouvent dans la partie haute du tableau, à cause, notamment, de la modification des proportions entre l'original et l'œuvre-source. Les tableaux-dans-le-tableau du mur de droite sont également repris, mais, comme les précédents, ils ne sont rien de plus que des quadrilatères noirs. Le spectateur peut apercevoir le miroir, sur lequel était jadis reflétée l'image des monarques. Il se trouve toujours au centre du mur, mais il est très largement caché par le chien, sur lequel nous reviendrons. Le changement le plus flagrant est la porte ouverte dans le fond de la pièce qui, dans l'espace source, se trouvait dans la partie droite, alors que dans l'espace allusif, elle se trouve dans la partie gauche. Malgré ce changement, la porte s'ouvre toujours dans le même sens et le personnage, lui, n'a pas changé par rapport à l'original ; il s'agit de la seule citation réelle du tableau de Vélasquez. Cette modification n'obéit pas à un principe de symétrie, il s'agit seulement d'un déplacement. Malgré cela, il renvoie forcément le

---

<sup>1</sup> BESSIÈRE Bernard et BESSIÈRE Christiane, *La peinture espagnole, op. cit.*, p. 207.

spectateur, par le biais de l'intericonicité interne, au tableau *El Recinto I*, dans lequel cette porte se trouvait déjà dans la partie gauche du tableau, mais au prix d'une inversion symétrique de l'espace. Comme dans ce précédent tableau, l'espace ainsi réorganisé a été vidé de ses protagonistes. L'œil du spectateur est perdu dans cet espace qui lui est familier et qu'il a pourtant du mal à reconnaître complètement. Après s'être raccroché à la porte, puis à la citation de don José Nieto Vélasquez, cet œil va glisser progressivement vers la droite et le premier plan, pour aborder des éléments plus problématiques. Il s'agit du chien, qui a pris des proportions inattendues, non seulement par rapport au reste de la pièce, mais aussi par rapport aux autres personnages qui sont, dans un nouveau rapport d'intericonicité interne, Solbés et Valdés représentés au premier plan, de face et en plan large, dans la même tenue sommaire qu'ils avaient dans le tableau *El sublime acto de la creación*. Malgré sa taille et le fait qu'il donne son nom au tableau, le chien, traité en aplats à partir du modèle vélasquien, n'est pas le protagoniste de ce tableau. Les protagonistes sont au nombre de deux : ce sont les peintres d'Equipo Crónica qui se sont mis en abyme dans leur tableau selon une modalité spécifique, qui est la mise en abyme aporistique. Cette mise en abyme aporistique repose sur un élément fondamental du tableau : une zone du chien restée blanche, en trompe-l'œil, car pas encore peinte, donc une zone de « non chien » ou de « pas encore chien », pourrions-nous dire, sur laquelle repose tout le sens (ou les sens) du tableau ou du « pas encore tableau » *El Perro*.

Au premier plan, Solbes et Valdés réussissent à suggérer leur propre mouvement par les gouttes de peinture qui ont coulé sur le sol lorsqu'ils se sont déplacés depuis le chien vers l'avant du tableau, au premier plan. Cette peinture continue d'ailleurs de couler de leurs pinceaux, ce qui, si le spectateur y attache un peu d'attention, l'oriente vers un devenir immédiat : les gouttes de peinture vont arriver sur le sol. Ce tableau possède donc, en cela, une dimension temporelle évidente. Cette dimension est soulignée aussi par la mise en abyme aporistique. Par ce biais, le scénario du tableau tourne à l'absurde. Les deux peintres ne se représentent plus dans leur atelier en train de peindre des tableaux inachevés, comme cela était le cas pour *El sublime acto de la creación*, mais à l'intérieur même d'un tableau inachevé. L'espace de ce tableau renvoie à l'atelier de l'artiste (puisqu'il est une allusion aux *Ménines*), que les doubles picturaux de Solbes et Valdés étaient en

train de peindre il y a peu. Car ici, ce qui nous est montré, c'est un tableau peint par des personnages qui sont eux-mêmes dans le tableau. C'est en cela qu'ils en sont les protagonistes et, en même temps, les créateurs. La dimension aporistique de la citation réside dans le fait que, si ces personnages ont commencé à peindre le chien sans l'avoir achevé, puisqu'il reste une imposante zone blanche, ils ont dû, auparavant, peindre l'espace du tableau puis, forcément, se peindre eux-mêmes, car ils font partie du même tableau que ce chien. Par ce subterfuge, la dimension temporelle suggérée par le tableau nous saute aux yeux. Ils ne sont donc pas plus réels que le chien, mais le sont tout autant que le tableau. Peut-on en déduire qu'ils envisagent d'une certaine manière la peinture comme un ensemble qui s'engendre seul, loin du monde extérieur ? La réflexion semble en tout cas être soumise au spectateur. Cette multiplicité des interprétations à la disposition du public est, en elle-même, un gage de narrativité picturale. Il est donc tout à fait possible d'envisager, avec Michèle Dalmace<sup>1</sup>, les traces rouges sur le sol comme des gouttes de sang liées au crime que sont en train de commettre les artistes sur la toile : après la « déconstruction » de l'espace par les peintres, leurs doubles picturaux se lancent dans un processus d'effacement méthodique du tableau depuis son intérieur même, en le couvrant de blanc. S'agit-il réellement d'un crime ou d'une manière d'imposer une nouvelle vision de la peinture et du « métier » ? Ou bien s'agit-il encore de montrer explicitement que la peinture n'est, finalement, qu'un palimpseste, de dire que les œuvres classiques peuvent être réagencées, effacées puis repeintes pour être adaptées au fil des époques. Toutes ces questions se retrouvent posées, de façon légèrement différente, dans le tableau *El pez que se muerde la cola*.

Ce tableau, sur le plan visuel, est élaboré à partir d'une citation qui reprend l'architecture de la pièce où se passe la scène des *Ménines* de Vélasquez, largement recadrée sur le quart inférieur gauche du tableau. Pour ce qui est des personnages présents, nous ne pouvons, en revanche, pas parler de citation depuis cette même œuvre-source. Vélasquez, d'abord, est représenté dans une position légèrement différente, puisque son regard est orienté vers doña María Agustina Sarmiento de Sotomayor, et non en direction du spectateur. D'autre part, sa main gauche qui tient le

---

<sup>1</sup> DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, Crónicas Reales, op. cit.*, p. 74.

pinceau a été déplacée vers la droite afin d'atteindre la chevelure de cette même demoiselle d'honneur. Doña María Agustina se trouve dans une attitude similaire à celle du tableau source, mais une bonne partie de son visage et de sa chevelure reste, comme dans *El Perro*, inachevée, puisque le spectateur y constate une importante tache blanche, qui, pour renforcer le tout, se situe au centre du tableau. Le Roi et la Reine ont laissé place, dans le miroir, à une énième représentation des peintres dans leur création, une mise en abyme pour laquelle ils se montrent, une fois de plus, à demi nus. Le dernier personnage est l'Infante Marguerite. Mais sa représentation ne ressemble en rien au tableau de Vélasquez. Le personnage original parvient ici au spectateur à travers un filtre supplémentaire, qui est la peinture de Picasso et la série travestissement qu'il a réalisée en 1957 à partir de l'original vélasquien. Plus précisément, il s'agit d'une citation du tableau peint par Picasso le 14 septembre 1957 dans lequel il avait travesti, selon son propre style, le tableau de Vélasquez et, notamment, l'infante Marguerite. Une fois encore, le tableau est en train de se faire sous les yeux du spectateur (d'où sa dimension narrative), grâce à deux subterfuges qui sont intimement liés : le trompe-l'œil et la mise en abyme aporistique. L'aporie, comme dans *El Perro*, tient au fait que le peintre, ou plutôt sa représentation, est en train de peindre, au moyen d'un trompe-l'œil, un autre personnage du tableau : doña María Agustina Sarmiento. Cela implique, ici aussi, qu'il a dû se peindre lui-même auparavant. Ou bien qu'il devra se « dépeindre » après elle car, à bien y regarder, il est peut être en train d'effacer le visage de la demoiselle d'honneur avec de la peinture blanche, puisque, sur son pinceau, c'est bien de la peinture très claire que l'on peut distinguer. Là encore, la multiplicité des interprétations enrichit la portée narrative du tableau d'Equipo Crónica.

Cette narrativité tient, en grande partie, à la réflexion autour de la « peinture palimpseste » et des provocations visuelles auxquelles ont recours Solbes et Valdés pour faire passer cette idée. Les anachronismes inscrivent la peinture dans la durée, puisqu'ils font allusion à Vélasquez (1656), à Picasso (1957) et à leur propre peinture (1970). Contrairement à la réalité, la peinture est l'endroit où peuvent se mélanger les époques, pour être réécrites. En son temps, Picasso a explicitement réécrit Vélasquez<sup>1</sup>. Equipo Crónica a, par ailleurs, déjà réécrit Picasso avec *Guernica 69*. Ils

---

<sup>1</sup> Voir RAFART I PLANAS Claustre, *Las Meninas de Picasso*, Barcelone, Meteora, 2001.

persistent avec ce tableau et cette série, en réécrivant Vélasquez. Mais de façon plus atypique, Vélasquez lui-même semble se réécrire, puisque, dans *El pez que se muerde la cola*, son double pictural peint doña María Agustina Sarmiento selon les caractéristiques stylistiques du Pop Art, fondamentales dans l'œuvre d'Equipo Crónica. C'est un jeu à trois bandes chargé d'ambiguïtés qui se déroule sous les yeux du spectateur. Solbes et Valdés, à demi nus pour désacraliser totalement la figure du peintre contemporains face à un Vélasquez qui arbore la fameuse croix de l'Ordre de Saint Jacques, ont, malgré tout, pris la place des monarques dans le miroir. Ils regardent Vélasquez, de trois siècles leur aîné, en train de repeindre, devant nous, son propre tableau. Il agit ainsi selon une esthétique très contemporaine qu'il fait dialoguer avec celle de Picasso, symbole de l'avant-garde, dont la figure dialogue à son tour, au moyen du disque qu'elle tient à la main, avec les tableaux *La salita* et *Érase una vez una niña roja y gualda*<sup>1</sup>. Ce disque, qui incarne une certaine culture populaire, fait également référence à la société de consommation, qui occupait une bonne place dans ces deux créations précédentes. Ce processus d'intericonicité interne, qui passe par des allusions répétées entre les tableaux de la série, contribue à l'élaboration du rythme d'ensemble de la série, et donc à son développement narratif.

Le titre de ce tableau, comme de nombreux autres de la série, est très parlant et reflète bien ce que l'on y distingue. La peinture se nourrit d'elle-même, s'élabore à partir d'elle-même ; c'est là, certainement, une manière de s'enrichir. Mais cela peut être, également, funeste pour elle, puisqu'elle peut conduire à l'autodestruction. En effet, la création peut finir par tourner en rond, tel « el pez que se muerde la cola ». La peinture doit, certes, s'appuyer sur la peinture, se nourrir de l'histoire de l'art, mais elle doit aussi être capable de se désacraliser, de se mettre à nu et se regarder telle qu'elle est pour s'insérer dans le monde dans lequel elle vit, en dialoguant, pourquoi pas, avec la culture populaire. Tel semble être l'un des messages mis en avant dans ce tableau.

### 3.2.1.5. *Tres códigos*

La superposition des époques et des styles, ainsi que leur dialogue, est au centre d'un tableau au titre une fois encore fort explicite : *Tres códigos*. Michèle Dalmace reconnaît que les titres d'Equipo Crónica, qu'ils soient directs, allusifs,

---

<sup>1</sup> DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, Crónicas Reales, op. cit.*, p. 80.

explicites ou humoristiques, offrent toujours une clé au spectateur<sup>1</sup>. Ici, il s'agit d'envisager la peinture à travers des langages et des filtres picturaux, réels ou imaginés par les artistes, qui se superposent. Les trois codes correspondent aux trois parties du tableau qui se présente sous forme d'un triptyque, les trois parties étant liées entre elles par des charnières représentées en trompe-l'œil. Cet élément, dont la présence va à l'encontre même de toute idée d'esthétisme, souligne aussi bien la rupture que le lien qu'il est possible d'établir entre ces trois « séquences » de l'histoire de l'art. Elles confèrent, comme le souligne Michèle Dalmace<sup>2</sup>, une continuité narrative entre les trois parties de ce tableau puisque la mise en scène est fondée, en dernier ressort, une fois encore, sur le tableau du maître sévillan. Le format d'ensemble présente une forte horizontalité, car le tableau d'Equipo Crónica mesure 122 x 300 cm. Pour renvoyer à l'original, disons que seul l'espace correspondant à la moitié inférieure de la toile de Vélasquez a été conservé. Elle est de plus légèrement recoupée sur le bas.

Commençons l'analyse de ce triptyque par sa partie centrale. Nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une citation. Comme toujours chez Equipo Crónica, la citation est sujette à une transposition stylistique qui l'amène vers une esthétique « Pop Art ». L'attention des artistes s'est focalisée sur la partie inférieure de l'œuvre-source, plus précisément le tiers central. Hormis la transposition stylistique, désormais courante, peu d'éléments divergents sont à signaler si ce n'est que don José Nieto Vélasquez tient, dans sa main gauche, un exemplaire de la revue *Hola*. Cet anachronisme accompagne la modernisation stylistique de l'œuvre-source. Cette modernisation est plus poussée encore dans le panneau de droite, qui ne relève plus de la citation. Dès lors, la continuité narrative est aussi évidente que la rupture stylistique est forte. Dans ce panneau, les deux peintres ont fait un pastiche de Roy Lichtenstein, c'est-à-dire une œuvre inconnue à son répertoire, en s'appuyant sur le tableau de Vélasquez. Ce pastiche consiste à peindre le travestissement qu'aurait fait Lichtenstein à partir de l'œuvre de Vélasquez. Un travestissement de degré supérieur, donc. Nous estimons que, parallèlement à la réflexion sur la peinture et le métier de peintre, le langage pictural d'Equipo Crónica se complexifie ; l'intericonicité se fait de plus en plus dense et les opérations se conjuguent pour déboucher sur des résultats surprenants. Michèle

---

1 *Ibid.*, p. 82.

2 *Idem.*



Dalmace parle, à propos des citations peintes dans le style d'un autre peintre, de « transplasticité »<sup>1</sup>. Selon nous, cette opération complexe correspond, à la suite de l'étude théorique que nous avons menée en première partie de ce travail, à une contamination. En effet, reprendre le tableau d'un peintre en le réalisant dans le style d'un autre correspond, toutes différences sémiotiques gardées, à la contamination telle que l'envisage Genette, qui dit qu'elle peut être la possibilité de traiter une intrigue dans le style d'un autre auteur<sup>2</sup>. Sur la base de leur seule imagination, les peintres mettent en regard trois peintres et trois styles : le leur, en tant qu'auteurs du tableau dans son ensemble, celui de Lichtenstein, par une contamination qui se fait au moyen d'un pastiche de son style si caractéristique, et Vélasquez, comme auteur de l'œuvre-source qui a donné naissance à tous ces développements. Mais ils ne s'arrêtent pas en si bon chemin, puisque le panneau de gauche, qui lui est symétrique, va encore plus loin dans les manipulations intericoniques. L'origine de ce panneau n'est pas à chercher chez Vélasquez, ou du moins pas directement. Il s'agit d'une transposition de la partie gauche du tableau que Picasso a peint le 17 août 1957. Ce tableau était déjà, en lui-même, un travestissement de l'original vélasquien. Equipo Crónica le transpose en lui donnant des couleurs qu'il n'a pas chez Picasso, l'œuvre-source étant en noir et blanc, comme le *Guernica*, dont nous retrouvons des allusions avec la citation de certaines figures rehaussées de touches de rouges. En dotant cette partie de couleurs « Pop », les peintres fabriquent un mélange détonnant, qui repose sur un dosage équilibré de Vélasquez, de Picasso et d'Equipo Crónica. Dans cette partie, le spectateur reconnaît les trois peintres ; mais à qui attribuer cette représentation ? D'instinct, ce serait à Picasso, par la similitude du trait, mais le « fond », est redevable de Vélasquez. Toutefois, les couleurs et l'habillage sont à mettre au crédit des peintres valenciens, qui ont effectivement réalisé le tableau que le spectateur a sous les yeux. Ce tableau propose donc une réflexion passionnante sur les héritages picturaux et les évolutions de styles autour d'un axe qui reste le même. Cet axe, cette narration commune, renforce l'idée que la peinture est un immense palimpseste. Le message plus pragmatique d'Equipo Crónica dans ce tableau est certainement l'orientation qu'ils donnent à leur création, en annonçant une complexification qui va laisser peu à peu de côté le langage caractéristique des premières séries, évoqué avec le panneau

---

1 *Idem*.

2 Voir *infra*, I, 4.4.2.

central, pour aller plus loin dans les recherches intericoniques, complexifier ce langage par le mélange des codes.

### 3.2.1.6. Bilan : de la maturité intericonique à la charge politico-sociale

Après avoir abordé en détails un certain nombre de tableaux de la série, le moment est venu de dresser un bilan en rappelant nos hypothèses de départ. Il s'agissait de démontrer, qu'à partir de 1970, avec la série *Autopsia de un oficio*, Equipo Crónica ne pensait plus ses peintures et ses séries en termes de chronique, mais essentiellement en terme de narration, c'est-à-dire, de développement temporel, de durée, de réflexions et d'interprétations. Cette série marque la fin de la prédominance de la chronique, envisagée *a posteriori* comme « une volonté ingénue de re-présenter le monde de manière immédiate »<sup>1</sup>. Les analyses de tableaux nous ont permis de démontrer que « d'autres langages sont possibles »<sup>2</sup>, que chaque tableau, en combinant plusieurs ressorts de la narration picturale, propose une réflexion sur le métier de peintre (qui constitue le thème central de la série) et aborde la critique de la réalité, de la politique, de manière différente mais non moins efficace. La majorité de ces tableaux reposent sur l'œuvre de Vélasquez, *Les Ménines*, qui est déjà d'une grande complexité visuelle et qui proposait également une réflexion sur ce thème, puisqu'on y voit le peintre en train d'exercer son métier, celui de « transfigurer la réalité »<sup>3</sup>.

Chaque tableau de la série est fondamentalement narratif, car il raconte ou suggère un grand nombre d'idées et qu'il est, parallèlement à cela, fondé sur le mouvement, la durée et les temps pluriels. Lorsque ces mises en scène se retrouvent bout à bout, par un montage de type cinématographique qui assemble les plans, la réflexion gagne encore en profondeur. C'est en additionnant toutes ces réflexions que le spectateur peut apprécier plus précisément les résultats de cette « autopsie » qui, depuis l'accroche de la série avec son titre, suppose la mort de l'art ou, du moins, la mort d'une certaine forme d'art. La réflexion sur le métier de peintre gagne en profondeur au fur et à mesure que viennent s'ajouter des tableaux, et donc des aspects. La réflexion esthétique sur la pratique de l'art pictural déborde vers une

---

1 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 6.

2 *Idem.*

3 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 467.

réflexion sur la peinture elle-même, ainsi que sur une réflexion plus large encore sur la création artistique<sup>1</sup>. À la suite d'une réflexion métaiconique de premier degré, menée avec la série *Guernica 69*, l'Équipe pose, avec *Autopsia de un oficio*, les jalons d'une pensée métaiconique de second et de troisième degrés selon une esthétique propre affirmée à partir de l'année 1967.

Tout l'intérêt de la création sérielle telle que l'envisage alors Equipo Crónica réside dans cette densification du sens, qui se fait lorsque les tableaux sont mis face à eux-mêmes. Cette densification, qui saute aux yeux du spectateur, est également, comme nous l'avons dit, intericonique. Alors que le recours aux arts directement narratifs a fortement diminué (comme la transposition semi-homogène depuis la bande dessinée), les opérations intericoniques se démultiplient pour accompagner la densification narrative de leur peinture. La peinture palimpseste est analysée et mise en pratique, avec des citations, des mises en abyme, des transpositions hétérogènes, des transpositions stylistiques, des parodies, des pastiches, des travestissements, ces opérations arrivant même fréquemment à se combiner notamment lors de tableaux-contamination. Les peintres combinent donc, dans cette série, une grande qualité narrative, qui leur permet de proposer une réflexion sur le métier de peintre, a d'intéressantes recherches et innovations iconographiques qui viennent renforcer ces réflexions. À la suite de cette série, bien que tous les développements postérieurs d'Equipo Crónica possèdent une autonomie propre, tous continuent d'aborder, d'une manière où d'une autre, des problématiques en lien avec le peintre et la peinture et questionnent également, plus ou moins directement, les liens entre l'art et la société<sup>2</sup>.

Pour finir, il nous faut insister sur un point que nous avons fréquemment mis en lumière, sans toutefois le souligner particulièrement. Il s'agit du fait qu'avec cette série, même si le groupe valencien semble se préoccuper davantage de la peinture, il ne laisse pas de côté, pour autant, son engagement politico-social. Nombreuses sont, dans cette série, les allusions à l'époque et à la société contemporaine comme dans *Érase una vez una niña roja y gualda*, pour mentionner le tableau où elle sont le plus évidentes. En cela, nous considérons que cette série est loin de marquer une rupture avec leur engagement précédent, et donc qu'elle ne contribue pas à la dilution de la

---

1 PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 2.

2 Ibid., p. 8.

préoccupation politico-sociale de leur peinture, comme l'affirme José Carlos Suárez<sup>1</sup>. Car il ne s'agit pas d'étudier la peinture de façon générale, mais bien le métier de peintre, le rôle du peintre, particulièrement dans la société dans laquelle il évolue. Les peintres se veulent aussi bien acteurs et spectateurs de la peinture<sup>2</sup>, de leur peinture, que spectateur et acteur du monde **par** leur peinture. Tout cela passe pas l'humour, une ironie mordante et la désacralisation de leur propre activité qui sanctionne, certainement, la mort d'un certain type d'art et ouvre une nouvelle façon d'envisager la peinture. Tout l'enjeu de cette réflexion picturale est de savoir comment gérer l'héritage qu'ils ont reçu, tant en terme de peintures que de personnes, comment assumer pareillement les avant-gardes, et ne jamais oublier de regarder le monde dans lequel l'artiste vit, afin d'éviter les écueils d'une peinture rendue muette car trop repliée sur elle-même.

### 3.2.2. *Policía y cultura* (1971)

#### 3.2.2.1. Présentation de la série et définition du corpus

La série que nous abordons à présent fut entièrement élaborée au cours de l'année 1971, avec une exposition inaugurale pendant les mois d'octobre et novembre, au Collège d'Architectes de Barcelone, puis un second montage à la Galerie Juana Mordó de Madrid, en janvier 1972.

*Policía y Cultura* est composée d'un nombre assez réduit de tableaux aux caractéristiques par ailleurs récurrentes. Dans le *Catalogue Raisonné*, on peut dénombrer quinze tableaux pour cette série. José Carlos Suárez en répertorie également quinze. Mais chez ce dernier, nous ne retrouvons pas la seconde version de *Suma Artis*<sup>3</sup> ni le tableau intitulé *Le jour*<sup>4</sup>. En revanche, il inclut deux tableaux précédemment évoqués succinctement, qui sont *La Hamaca* et *La regla*<sup>5</sup>, classés par Michèle Dalmace dans la série précédente. Parmi les caractéristiques générales de la série, exprimées par Equipo Crónica, les artistes insistent particulièrement sur le

---

1 *Ibid.*, p. 466.

2 José Carlos Suárez parle, à ce propos, de « reflexión sobre el mundo de la pintura, una autocrítica sobre la condición de pintor, quien actúa a la vez como artista y como espectador », in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 467.

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 162.

4 *Ibid.*, p. 173.

5 *Ibid.*, p. 145.

grand format des toiles<sup>1</sup>. C'est un critère sur lequel nous allons fonder notre corpus pour l'étude de cette série. Ainsi, nous retiendrons un total de quatorze tableaux : *El arrastre*<sup>2</sup>, *El recinto II*<sup>3</sup>, *Suma Artis*<sup>4</sup> (seulement la première version, nous écartons la toile *Sans titre* de 65 x 50 cm<sup>5</sup>), *El acorazado Potemkin*<sup>6</sup> (appelé *Odessa mon amour* chez José Carlos Suárez), *La escalera*<sup>7</sup>, *Aquelarre 71*, *una odisea en el museo*<sup>8</sup>, *Pim-Pam-Pop*<sup>9</sup>, *¡Éste no se escapa!*<sup>10</sup>, *París Dorado*<sup>11</sup>, *Estructura cerrada*<sup>12</sup>, *Los clásicos*<sup>13</sup>, *Los soldados de Breton*<sup>14</sup>, *Expresionismo en la calle*<sup>15</sup> et *Le jour*<sup>16</sup>. Toutes ces toiles ont le même format de 200 x 200 cm, (excepté *Le jour*, qui mesure 78,5 x 122 cm) que l'on peut effectivement qualifier de grand format. Il s'agit, avec cette série, de la première fois où les formats ont été unifiés. Mais ce n'est pas la seule caractéristique de *Policía y Cultura*. Sur le plan iconique, tous les tableaux mettent en scène des forces répressives, qu'il s'agisse de la police ou de l'armée (ou, plus simplement, des armes) ainsi que des éléments picturaux provenant des avant-gardes. Par ce biais, les tableaux ont une structure interne que les peintres qualifient de « baroque »<sup>17</sup>, par la profusion et le mélange des images, employées dans le but d'exprimer les tensions idéologiques et formelles qu'implique le thème. Sur le plan externe, ils inaugurent une organisation répétitive rigide, qui confère un rythme d'ensemble à la série. Ces « scènes répétitives »<sup>18</sup> permettent d'élaborer la réflexion sur des bases solides afin d'accéder à une plus grande clarté du message. Cette série vise à interroger, au-delà des rapports entre la police et la culture, les relations entre la société et l'art. Le but est de proposer une réflexion sur le type de relations qui

---

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit ».

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 160.

3 *Ibid.*, p. 161.

4 *Ibid.*, p. 162.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 163.

7 *Ibid.*, p. 164.

8 *Ibid.*, p. 165.

9 *Ibid.*, p. 166.

10 *Ibid.*, p. 167.

11 *Ibid.*, p. 168.

12 *Ibid.*, p. 169.

13 *Ibid.*, p. 170.

14 *Ibid.*, p. 171.

15 *Ibid.*, p. 172.

16 *Ibid.*, p. 173.

17 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit ».

18 Les artistes parlent eux-mêmes de « escenas reiterativas », in EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit ».

unissent art et société<sup>1</sup>. C'est dans cette optique que ces deux mondes, celui de l'art, de la culture et celui de la police, de la répression, qui incarnent schématiquement la société dans son ensemble, sont traités conjointement dans chaque tableau, puisqu'ils sont intrinsèquement liés l'un à l'autre dans la réalité<sup>2</sup>.

D'un point de vue général, selon un modèle qui se répète invariablement, chaque tableau met en scène l'attitude de forces répressives contre des ennemis qui relèvent du monde de l'art ou qui incarnent, parfois, certains courants artistiques. Il s'agit donc de scènes à fort potentiel narratif. José Carlos Suárez emploie d'ailleurs le verbe « describir » pour parler de l'action des peintres dans cette série<sup>3</sup>. Nous nous attacherons donc, tout au long de cette analyse, à démontrer le caractère narratif de ces tableaux et de cette série, à travers les procédés picturaux et intericoniques employés.

Si les peintres s'engagent, comme nous l'avons dit, sur la voie d'une complexification de leur langage plastique avec la série *Autopsia de un oficio*, ils vont encore plus loin dans cette série. Eux-mêmes évoquent la « radicalisation » de leur langage<sup>4</sup>. Il s'agit de faire un bilan du travail et des expériences menées pendant leurs premières années en commun. Pendant cette période de sept années, leur langage s'est élaboré patiemment, s'est consolidé puis affirmé. Et il est vrai que la composition de ces tableaux est riche et fort complexe. Nous tâcherons donc de démêler les fils de ces tableaux qui sont, selon les termes de José Carlos Suárez, littéralement remplis d'images superposées, afin de dégager les tendances intericoniques de la série et de mettre en avant la capacité narrative de ces opérations.

Remarquons tout d'abord que l'ensemble des tableaux de la série, sans exception, possède, au nombre des opérations intericoniques, une transposition semi-homogène, fondée sur une photographie de presse dans de nombreux cas, sur la bande dessinée ou le cinéma dans d'autres. À chaque fois, l'élément transposé depuis cet art qui relève de la « culture de masse »<sup>5</sup>, en opposition à la peinture, représente ou

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 478.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 477.

3 José Carlos Suárez affirme « En ella se describía la actitud violenta de un grupo de policía contra unos hipotéticos enemigos », in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 479.

4 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit ».

5 Le terme est emprunté à José Carlos Suárez, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 480.

incarne l'élément répressif, tels les Bobbies, policiers londoniens, dans *El arrastre*, les CRS français dans *¡Este no se escapa!* ou les cowboys dans *Los clásicos*. À côté de ces transpositions qui suivent toutes le même modèle, des éléments provenant de la peinture d'avant-garde sont intégrés selon des modes différents. Il est temps d'étudier plus précisément, à travers les tableaux de la série, comment Equipo Crónica évoque les relations entre l'art et la société dans laquelle il est produit. Comme souvent, le travail de José Carlos Suárez nous sera d'une aide précieuse, puisqu'il a identifié les éléments exogènes présents dans chaque tableau. Notre travail, pour décrypter les mécanismes de la narration picturale dans cette série, consistera donc à caractériser les relations intericoniques qui s'établissent entre tous ces éléments.

### 3.2.2.2. *El recinto II*

Évoquons pour commencer le tableau *El recinto II*<sup>1</sup>. En étudiant la dimension narrative de cette œuvre, nous devons pointer les différents types de citations utilisées par Equipo Crónica, ce qui nous permettra de montrer combien ce tableau est riche et combien la production des artistes s'est effectivement complexifiée.

La scène prend place dans un espace qui est une citation ironique de celui des *Ménines* de Vélasquez. Nous nous permettons de qualifier cette citation d'« ironique », car un certain nombre d'éléments ont été modifiés, sans altérer toutefois la structure de la citation, et parce que, surtout, l'atelier de l'artiste, autrefois lieu de l'inspiration et d'une certaine forme de liberté, est devenu un espace fermé et sous surveillance. Sur le plan de l'intericonicité interne, par cette citation du tableau de Vélasquez, *El recinto II* fait directement allusion à de nombreux autres tableaux d'Equipo Crónica, notamment de la série précédente, *Autopsia de un oficio*, presque entièrement élaborée à partir de ce tableau. Mais cette toile fait aussi tout particulièrement allusion à un tableau de *La Recuperación*, dont le parallélisme est renforcé par le titre : *El recinto I*. Alors que ce tableau évoquait le développement de la société de consommation en Espagne, avec l'apparition de la modernité apportée par l'électroménager dans le foyer, celui-là évoque plutôt l'ambiance culturelle et répressive dans laquelle vit la société espagnole, à travers l'ancrage géographique que

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 597. Parallèlement aux indications que nous allons fournir, nous souhaitons indiquer que ce tableau a été largement étudié à José Carlos Suárez, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 481-483.

lui confère aussi l'œuvre de Vélasquez. Tous les personnages des *Ménines* ont disparu de l'espace où ils évoluaient originalement. Le mâtin espagnol du premier plan est l'unique être vivant cité de l'œuvre-source dans son contexte d'origine. Notons d'ailleurs que cela n'est pas anodin car, dans ce nouveau contexte, il peut faire penser à un chien policier<sup>1</sup>. Dans cet environnement, fondé sur une citation très utilisée par Equipo Crónica, se greffent plusieurs transpositions. Il s'agit tout d'abord des transpositions semi-homogènes de photographies de personnages qui représentent des agents de la brigade politico-sociale des années 40-50<sup>2</sup>. L'origine photographique de ces personnages leur confère une véracité qui rend difficile la négation de leur présence dans la société espagnole de ces années-là. Au nombre de quatre, ils sont diversement répartis dans l'espace et occupent les places originellement dévolues à Vélasquez lui-même, à Marcela de Ulloa, à Diego Ruiz de Azcona et à Nicolas Pertusato. À y regarder de plus près, les modèles originaux ne sont que deux : comme cela s'était vu dans certains tableaux de *La Recuperación*, le modèle est le même pour les deux personnages de gauche et celui qui est le plus à droite ; celui de gauche est simplement symétriquement inversé. L'unification entre ces personnages menaçants, l'effet de « groupe » donné par des hommes qui se déplacent dans l'espace pour l'occuper entièrement est ainsi démultiplié, car, avec deux originaux, les peintres réalisent quatre personnages dans leur tableau. Étant donné que la citation de Vélasquez fut transposée stylistiquement en étant reproduite à l'acrylique, ces personnages sont bien intégrés, sur le modèle de l'hypotaxe, dans l'espace pictural et fictionnel qu'ils occupent. S'ils provenaient d'une autre œuvre picturale, nous pourrions aisément parler d'impli-citation étant donnée l'adéquation entre ces personnages et leur environnement, qui en dit long sur l'ambiance répressive de l'espace dans lequel se déroule l'action. Ces personnages, symboles de la répression politico-sociale et culturelle de l'époque franquiste, partagent la scène avec d'autres éléments qui proviennent tous de la peinture espagnole du XXe siècle. Cela confirme l'ancrage géographique et temporel de ce tableau. Il ne fait plus de doute que la scène qui se déroule sous nos yeux se passe en Espagne, au vingtième siècle. Ces éléments exogènes, tous des citations, sont intégrés à l'œuvre selon des modalités très différentes.

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 481.

2 *Idem.*



Commençons par le premier plan. L'Infante Marguerite a été substituée, chez Equipo Crónica, par une citation du *Portrait imaginaire de Brigitte Bardot*, réalisé par Antonio Saura en 1959<sup>1</sup>. La représentation avant-gardiste d'une femme moderne, d'une icône contemporaine, a remplacé une princesse. Cette citation tranche véritablement avec le contexte pictural dans lequel elle est intégrée. Solbes et Valdés ont reproduit, dans leur tableau, seulement le personnage en tant qu'unité basique, et ils ont laissé de côté le fond blanc. Le personnage est donc intégré avec ses contours dans l'œuvre d'accueil. Mais la touche de Saura, son mouvement et sa violence contrastent très fortement avec le reste du tableau, repris de Vélasquez et transposé au moyen d'aplats. Rien ne vient souligner ou démarquer la citation, si ce n'est la violence de son intégration directe au sein de cet espace. Mais, par la violence, la citation n'a pas besoin d'être encadrée ni annoncée. C'est en cela qu'il s'agit d'une expli-citation, une citation intégrée par une syntaxe parataxique que le spectateur perçoit et reconnaît aisément. Par l'élément cité et la manière de l'intégrer, qui coïncident parfaitement l'un et l'autre, Equipo Crónica caractérise ici les réactions violentes qui peuvent être celles de l'art et de l'artiste dans un contexte oppressif. Sur la droite du tableau, un second élément est cité sur ce même modèle d'expli-citation. Il s'agit de la naine Maribarbola, citée du tableau de Picasso réalisée le 17 août 1957. Une fois encore, seul le personnage est extrait de l'original puis cité dans l'œuvre-source comme unité de sens minimale. Même si la touche, faite de grands aplats de noir et de blanc, se rapproche de celle de l'ensemble du tableau (par exemple la représentation du chien ou celle des hommes qui surveillent le lieu), le dessin surprend le spectateur, car le style picassien détonne dans cet environnement, autant que le faisait la figure empruntée à Saura. Une fois encore, comme toujours avec les reprises des *Ménines* de Picasso, la dimension inter picturale de l'œuvre-source est très forte, puisque cette citation se retrouve dans un contexte semblable à celui de l'œuvre-source originale, mais il est passé entre temps par un travestissement, que lui a infligé Picasso, puis la transposition et la greffe violente que lui font subir Solbes et Valdés. Toute la tradition de la peinture espagnole est donc condensée dans ces trois temps forts, depuis le Siècle d'Or jusqu'à l'époque contemporaine, en passant par les avant-gardes reconnues internationalement. Est-ce également une manière, pour les deux

---

<sup>1</sup> SAURA Antonio, *Retrato imaginario de Brigitte Bardot*, huile sur toile, 250 x 200 cm, 1959, Cuenca, Musée d'art abstrait espagnol.

peintres, de montrer que l'intericonicité, en transformant les choses, permet de les énoncer de manière plus discrète mais néanmoins violente ? Le spectateur peut effectivement le penser.

Les peintres insèrent une autre expli-citation d'une œuvre de Picasso : il s'agit du personnage qui, dans le *Guernica*, rentre par la fenêtre avec un quinquet à la main. Il a subi une inversion symétrique, puisqu'il se déplace désormais de la gauche vers la droite, pour sortir de la toile mise en abyme. Son quinquet a disparu, laissant un poing serré, symbole de l'engagement et de la lutte révolutionnaire, comme le mentionne à juste titre José Carlos Suárez<sup>1</sup>. Cette figure rappelle au spectateur la nécessité d'un art engagé face à la société dans laquelle il évolue, comme doit l'être, vraisemblablement, le tableau d'où elle surgit. Enfin, quatre autres éléments relèvent encore de l'expli-citation. Il s'agit de quatre formes prélevées dans trois créations de Miró. Deux proviennent de l'œuvre *Mujer y pájaro al claro de la luna*<sup>2</sup>, une est tirée des tableaux de la série *Constelaciones*<sup>3</sup> (greffée au niveau du plafond) et la dernière, greffée au-dessus de la tête de Maribarbola, provient d'un dessin préparatoire à l'œuvre *Retrato de una mujer en 1820*. Mais ce dernier élément n'est pas directement emprunté à Miró. Il l'est en réalité à Eduardo Arroyo, dans sa série *Miró rehecho*, dans laquelle le peintre madrilène, exilé à Paris, critiquait le silence du peintre catalan, voire sa complaisance vis-à-vis du régime par des peintures insignifiantes sur le plan politico-social. Là encore, trois temps se superposent et un ensemble dense de significations se télescope à partir d'une forme de petite taille. Tout cela participe à l'extraordinaire densité narrative de ce tableau.

Face à cet ensemble d'expli-citations, deux tableaux sont cités sur un mode opposé à celui-ci. Il s'agit des deux tableaux-dans-le-tableau accrochés sur le mur du fond, qui viennent remplacer les copies de Rubens et Jordaens réalisées par Juan del Mazo. L'un a été substitué par *Grey relief on black*<sup>4</sup>, de Tàpies, l'autre par *Galería de*

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 482.

2 MIRÓ Joan, *Mujer y pájaro al claro de la luna*, 1949, Londres, Tate Gallery.

3 MIRÓ Joan, série *Constelaciones*, ensemble de 24 gouaches sur papier, 1939-1941.

4 TÀPIES Antoni, *Relieve gris sobre negro*, technique mixte sur toile marouflée, 194,6 x 170 cm, 1959, New York, MOMA.

*la Mina*<sup>1</sup>, de Millares. Comme toujours chez Equipo Crónica, ces deux reproductions sont stylistiquement transposées, perdant ainsi leur relief et leur matière. Mais la dimension iconique (formes, tons, proportions) est intacte. En tant que tableaux-dans-le-tableau, ces citations reproduisent l'œuvre-source dans son intégralité et dans un cadre qui permet de la délimiter. Comme Tàpies et Millares sont de la même génération que Saura, ces deux toiles font écho à la citation du *Portrait imaginaire de Brigitte Bardot* au premier plan. Enfin, dans ces toiles, le spectateur distingue deux citations « démarquées » car, dans les deux cas, les éléments empruntés à un tableau antérieur puis greffés dans ce tableau source sont mis en relief par des éléments de la composition qui les isolent. La première citation démarquée est encadrée par le miroir qui reflétait, chez Vélasquez, l'image de Philippe IV et de Marianne d'Autriche. Chez Equipo Crónica, il reflète une partie de l'œuvre de Dalí, réalisée en 1936, qui s'intitule *Premonición de la Guerra Civil*<sup>2</sup>. S'agissant d'un reflet donné par un miroir, l'image est très justement inversée par rapport à l'original. Notons que cette citation, qui fait allusion à un fait essentiel de l'histoire contemporaine espagnole, étant « démarquée », est « encadrée » par le contexte pictural répressif. Le spectateur a toute latitude pour faire un parallèle avec le parcours politique de Dalí qui, après des débuts dans l'anarcho-syndicalisme radical puis le socialisme, est devenu, après son retour en Espagne en 1948, un fervent monarchiste, proche du régime franquiste. La dernière citation de ce tableau, elle aussi « démarquée », provient de l'œuvre du peintre valencien travaillant à Madrid, Juan Genovés. Il s'agit d'un extrait de *Fila sin fin*, de 1968. Loin de la pièce, presque à l'abri des regards, les personnages représentés sont dans une attitude opposée à celle, apparemment sereine, des « censeurs ». Contre le mur, les bras en l'air, ils attendent une fouille ou, peut-être même, une exécution sommaire. La citation démarquée de cette œuvre, mise ainsi hors de l'espace oppresseur de la pièce, peut être comprise comme une métaphore du succès international grandissant de Genovés qui, comme d'autres artistes, porte son message hors des frontières espagnoles, pour dénoncer les différentes formes de répression que peut subir le peuple espagnol.

---

1 MILLARES Manolo, *Galería de la Mina*, toile de jute et peinture sur toile, 80 x 100 cm, 1965, Cuenca, Musée espagnol d'art abstrait.

2 DALÍ Salvador, *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)*, huile sur toile, 100 x 99 cm, 1936, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

Au terme de l'analyse du discours que distille cette œuvre, des sensations contrastées interagissent chez le spectateur. Celui-ci ressent, en premier lieu, un sentiment d'ambiguïté, car tous ces éléments picturaux, qui traitent plus ou moins directement de questions socio-politiques sensibles, avec une facture et un style toujours en rupture, ne semblent pas déranger les « censeurs » : l'art serait-il rapidement apprivoisé ? Ou même considéré comme relativement impuissant et donc non dangereux ? Là encore, le spectateur peut légitimement se poser ces questions. Il peut aussi éprouver la sensation que, finalement, la réponse apportée par Solbes et Valdés à la question de savoir quelles relations entretiennent *police* et *culture*, art et société, est que tout type d'art peut exister malgré les aspects répressifs du contexte : les artistes peuvent rester silencieux, s'enfermer dans un univers personnel, ou être récupérés par un régime qu'ils finissent par cautionner ; ou bien, ils peuvent essayer de résister, par des ruptures formelles qui courent, malgré tout, le risque d'être récupérées ; ou bien encore réagir violemment, ou parler de manière détournée, par métaphore, au moyen de l'intericonicité, sans rien perdre de l'efficacité de leur message. Malgré la diversité des attitudes artistiques, aucun des peintres ici convoqués n'est indifférent à la société dans laquelle il vit. Tous sont en interaction, d'une manière ou d'une autre, avec le contexte dans lequel ils évoluent et qu'incarnent, ici, la citation de Vélasquez et les forces répressives. La dimension intericonique de ce tableau est particulièrement opératoire pour l'élaboration du discours, car la citation, comme nous le disions en première partie<sup>1</sup>, permet de « convoquer » une autorité. Ici, Solbes et Valdés « convoquent » ces peintres espagnols pour élaborer leur discours et analyser, de manière imagée, les relations entre l'art et la société.

### 3.2.2.3. Peinture vs Bande dessinée : *Aquelarre 71, una odisea en el museo*

Regardons à présent un second tableau emblématique de cette série, fort différent du précédent d'un point de vue visuel et intericonique. *Aquelarre 71, una odisea en el museo*<sup>2</sup> met en scène deux types de personnages selon une structure totalement artificielle, dans un espace qui l'est tout autant. Le quart inférieur du tableau constitue, en effet, une bande uniforme dans laquelle sont citées et

<sup>1</sup> Voir *infra* Partie I, 5.2.1.

<sup>2</sup> Voir reproduction en annexe p. 597.

assemblées, selon un montage hypotaxique, différentes parties de trois tableaux de Goya qui appartiennent aux *Peintures Noires*. La moitié gauche de cette bande horizontale de personnages est constituée de cinq personnages extraits du tableau *El aquelarre*<sup>1</sup>, qui donne son nom au tableau d'Equipo Crónica. Ce groupe de personnages est symétriquement inversé par rapport à l'original de Goya. Par ce subterfuge, les personnages ont le regard tourné vers le personnage central, extrait de *Dos viejos comiendo sopa*<sup>2</sup>. Le groupe de droite, orienté lui aussi en direction de ce personnage central, est pour sa part une citation du tableau *La romería de San Isidro*<sup>3</sup>.

Au-dessus de cette bande homogène, le reste de l'espace est entièrement occupé par des personnages de bande dessinée qui proviennent tous de la maison d'édition américaine *Marvel*. Si cette partie, par son dessin et ses couleurs, contraste fortement, dans son ensemble, avec la partie inférieure, les transpositions de personnages de bande dessinée donnent également une impression d'unité à cette zone supérieure.

Tout oppose ces deux parties du tableau : l'une occupe les trois quarts de l'espace, l'autre le quart inférieur restant. L'une, renvoyant à la bande dessinée, est greffée sur la toile d'accueil à travers le recours à une transposition semi-homogène, l'autre est faite de citations hypotaxiques de Goya. Dans l'une, les couleurs vives dominent (rouge, bleu, jaune, vert), dans l'autre, les tons sont essentiellement obscurs (rappelons que ces citations proviennent des *Peintures Noires*). Cette composition en deux parties fonctionne finalement sur le mode de l'analogie avec certains grands tableaux religieux dans lesquels (prenons comme exemple *L'enterrement du Comte d'Orgaz*) la structure du tableau est divisée en deux : une partie terrestre et une partie céleste. Ici, les figures terrestres sont totalement soumises à la puissance des forces supérieures, qui les horrifient.

En ce qui concerne l'espace dans lequel se meuvent ces figures, il est totalement neutre. Les personnages occupent la majeure partie de l'espace et ce que le spectateur perçoit de « fond » n'appartient à aucune œuvre-source. Il ne s'agit que

---

1 GOYA Y LUCIENTES Francisco, *El Aquelarre o El gran Cabrón*, huile sur mur transférée sur toile, 140 x 438 cm, Madrid, Musée du Prado, 1819-1823.

2 GOYA Y LUCIENTES Francisco, *Dos viejos comiendo sopa*, huile sur mur transférée sur toile, 49,3 x 83,4 cm, Madrid, Musée du Prado, 1819-1823.

3 GOYA Y LUCIENTES Francisco, *La romería de San Isidro*, huile sur mur transférée sur toile, 140 x 438 cm, Madrid, Musée du Prado, 1819-1823.

d'un aplat de noir. Étant composé d'un assemblage de citations ou de transpositions juxtaposées entre elle pour occuper la majeure partie de l'espace, nous voyons bien que nous approchons d'une forme intericonique particulière, étroitement liée à la citation, qui est le « centon ». Mais nous n'y sommes pas encore totalement, puisqu'il y a des zones de la toile qui ne correspondent à aucun élément préexistant, celles-ci étant simplement recouvertes de peinture noire. Le message narratif est élaboré d'une nouvelle façon, puisque les citations ne sont plus greffées à un espace lui-même cité, mais juxtaposées entre elles afin d'occuper la majeure partie de l'espace. La dimension narrative provient de cet assemblage de citations et de transpositions, dont l'hétérogénéité confère, paradoxalement, une certaine unité d'ensemble au tableau.

Dans la partie supérieure de cette création, l'« Olympe moderne », la narrativité picturale ne repose pas exclusivement sur la nature de *comic* des œuvres source, mais sur la profusion de mouvement que constate le spectateur et sur l'accumulation de couleurs et de lignes qui donne un caractère hétérogène à la scène. Ce foisonnement représente l'odyssée qui se déroule sous nos yeux, une odyssée comprise dans le sens de « récit d'aventures », de « Sucesión de peripecias que le ocurren a alguien »<sup>1</sup>. Tous ces super-héros, Dieux des temps modernes et de la société du divertissement de masse, Hulk, le Baron Blood, Marvel Boy, Thor, Red Raven et le Dr. Stange, luttent entre eux et menacent les personnages de la partie inférieure. Cette lutte acharnée est empruntée aux bandes dessinées de Marvel, empreintes, à leurs débuts, d'anticommunisme. Le super-héros Thor, par exemple, est apparu en 1962, en pleine guerre froide, lorsque les relations entre Cuba et les États-Unis étaient particulièrement tendues.

Même si ces personnages relèvent du monde de la culture -une culture du divertissement- ils incarnent également, par leur violence, une forme de répression et de domination. Dans la partie basse, le petit peuple madrilène, aussi surnaturel que les super-héros, difforme, attaché à ses superstitions, semble en partie effrayé par ce qui se joue au-dessus de sa tête, mais également, assez distant de tout cela. La dimension narrative de cette partie inférieure, terrestre, réside dans sa puissance évocatrice de ce que fut « la España negra », mise en scène au moyen d'un raccourci qui condense plusieurs œuvres de Goya. Les antagonismes se jouent ici sur le plan culturel autant

---

<sup>1</sup> *Diccionario de la Real Academia Española.*

que sur le plan socio-politique. En cela, nous pourrions faire un parallèle avec le tableau *La rendición de Torrejón*, de la série *Autopsia de un oficio*<sup>1</sup>. Si le contexte est moins précis que dans cet autre tableau, les enjeux se ressemblent. La culture américaine, incarnée par les *comics* et le « Pop Art » qui en est en partie dérivé<sup>2</sup>, est en position de force pour prendre le pouvoir sur la culture occidentale héritée des siècles précédents. La « haute culture », la peinture des maîtres du passé, subit l'assaut des Dieux du divertissement au risque d'être anéantie. Cela doit nous rappeler les propos tenus par Manolo Valdés, qui parlait de « colonización tremenda » à propos de la percée de la culture nord-américaine sous le franquisme. À partir de là, nous pouvons aisément aborder le tableau sous un autre angle, plus politico-social. Le spectateur peut, en effet, y voir une dénonciation des accords bilatéraux signés avec les Etats-Unis d'Amérique en 1953 ou, comme le fait Ricardo Marín Viadel, une allusion à la demande faite par l'Espagne en 1971, d'entrer dans l'OTAN<sup>3</sup>. Mais, alors que la Guerre froide tient le monde en haleine, la représentation que nous offre Equipo Crónica d'une Espagne rétrograde semble bien loin des superpuissances militaires que sont les États-Unis et l'URSS. Sans doute pouvons-nous voir dans cet aspect rétrograde une explication au fait que, bien que l'Espagne fût, par son anticommunisme des premières années, un allié des États-Unis, le pays n'a intégré l'OTAN qu'en 1982, une fois la transition à la démocratie achevée.

#### 3.2.2.4. Le centon pictural : *Pim-Pam-Pop*

Considérons, en dernier lieu, un tableau qui pousse à son paroxysme le processus de centonisation initié avec *Aquelarre 71, una odisea en el museo*, afin d'en relever toutes les implications. Pour ce faire, nous étudions le tableau *Pim-Pam-Pop*. Comme l'ensemble des tableaux de la série, *Pim-Pam-Pop* est élaboré autour d'une transposition semi-homogène, qui met en scène un extrait de photographie de presse représentant des militaires ou policiers nord-américains en service de maintien de l'ordre. Au-delà de la transposition, un procédé récurrent chez Equipo Crónica, ce tableau marque réellement une ère nouvelle, l'aboutissement de sept années de travail en commun par la radicalisation du langage pictural qu'elle propose au spectateur. En

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 143.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 71.

3 *Idem.*

effet, dans la droite ligne de ce que nous avons pressenti avec *Aquelarre 71, una odisea en el museo*, ce tableau est, à proprement parler, un « centon pictural ». Originellement, le *centon* était, rappelons-le rapidement, une pièce de poésie ou de prose composée de vers préexistants ou de fragments pris à un ou plusieurs auteurs<sup>1</sup>. Solbes et Valdés ont, depuis leurs débuts, toujours fondé leur peinture sur les pratiques intericoniques, plus particulièrement sur la citation depuis la série *La Recuperación*. Ce procédé, qui consiste à remplir l'espace de la toile uniquement par des citations ou des transpositions semi-homogènes (éléments provenant de la bande dessinée ou du cinéma), fut initié de manière détournée par le subterfuge de la bulle de bande dessinée mise dans la bouche du jeune homme peint par Vélasquez<sup>2</sup> et cité dans le *El pop art y el realismo socialista en el campo de batalla*. Le recours au phylactère induisait alors une composition globale du tableau en deux plans distincts par laquelle son espace fictionnel est moins radical que celle du centon. Avec ce nouveau procédé intericonique, le phénomène citationnel envahit tout le champ du tableau et redéfinit la notion d'espace fictionnel. Celui-ci est totalement artificiel, il perd sa dimension représentative pour n'être que pure construction<sup>3</sup>. En effet, s'ils intégraient auparavant leurs citations dans d'autres citations qui servaient de contexte (la pièce des *Ménines* par exemple), à présent, avec les centons picturaux, l'espace est entièrement occupé par des éléments exogènes (il n'y a plus de zones vierges comme c'était le cas dans *Aquelarre 71, una odisea en el museo*), des « unités minimales de sens pictural », juxtaposées les unes aux autres de manière à élaborer une narration, sans contextualisation picturale supérieure. Tous les éléments, toutes les citations juxtaposées sur la toile, sont sur un pied d'égalité. De cette apparente hétérogénéité, qui peut être plus ou moins forte, naît le message du tableau, sa dimension narrative donc, qui s'appuie sur la logique de l'ensemble et confère au tableau son unité.

Dans *Pim-Pam-Pop*, il n'y a, par conséquent, pas de citation qui conférerait une unité spatiale au tableau. La dimension spatiale repose sur plusieurs éléments juxtaposés. La photographie de presse traverse la partie centrale du tableau de gauche à droite. Au-dessus de celle-ci, une citation d'un tableau de Roy Lichtenstein tient lieu

1 GIGNOUX Anne-Claire, *op. cit.*, p. 132.

2 VÉLASQUEZ Diego, *Portrait d'un jeune homme*, huile sur toile, 89,2 x 69,5 cm, Munich, Alte Pinakotek, vers 1623-1931.

3 Sans développer la notion de « centon », Fabrice Parisot aborde ces changements dans la perception et le représentation spatiale, in PARISOT Fabrice, « art. cit. », p. 9.



de fond : il s'agit de la partie supérieure de l'œuvre *Preparedness*<sup>1</sup>, dont les couleurs ont été inversées. Quant au sol que foulent les policiers, il est constitué d'une citation répétitive des sérigraphies *Flowers*<sup>2</sup> de Warhol. Nous prenons ainsi conscience que l'espace n'est plus unitaire, qu'il est lui aussi le résultat d'un assemblage de type « patchwork », comme l'ensemble du tableau. Par-dessus ces éléments, vient se greffer un certain nombre d'autres citations, qui proviennent elles aussi de Pop artistes américains. Par exemple, la boîte de sauce tomate *Campbell soup*, sérigraphiée à l'infini par Warhol, mais aussi le ressort de Peter Phillips, qui apparaît notamment dans le tableau *Custom painting n°3*, des *Brushstrokes* tels que Lichtenstein en a peint au milieu des années soixante ou les formes géométriques élaborées par Frank Stella dans *Express of india*. Notons également la présence d'une femme nue, qui est une citation d'une version de *The great american nude*, de Tom Wesselman, ou la citation de la chaussure de Jim Din, extraite de *Shoe in a landscape*. Ces quelques éléments semblent, à première vue, flotter dans la composition. En réalité ils sont les armes que les policiers tiennent dans leurs mains. Dans cet esprit, ils sont ornés de deux citations de Robert Indiana, empruntées aux œuvres *USA 666* et *The american gas works*, greffés de manière plus implicite, car disposées sur les manches de certains policiers, tels des écussons. Enfin, un dernier élément exogène est disposé dans le tableau, il s'agit du visage de la femme du tableau *Woman and bicycle* de Willem de Kooning, qui apparaît casquée entre deux policiers et qui représente un policier supplémentaire. Nous le voyons, l'énumération de la provenance des éléments exogènes est longue, ce qui démontre la richesse de cette construction intericonique dont le rythme renvoie à celui du titre, très sonore, *Pim-Pam-Pop*. Dans cet assemblage hétéroclite, policiers et créations « Pop Art » semblent participer ensemble au même mouvement répressif, car tout cohabite parfaitement dans l'économie de la toile. D'ici à envisager que le « Pop Art » soit le bras « culturel » du néocolonialisme nord-américain, il n'y a qu'un pas que Solbes et Valdés laissent franchir au spectateur.

---

1 LICHTENSTEIN Roy, *Preparedness*, Huile sur trois panneaux 304,8 x 548,6 cm, New York, Musée Guggenheim, 1968.

2 WARHOL Andy, *Flowers*, sérigraphie, 90 x 90 cm, 1971.

### 3.2.2.5. *Policía y cultura* : la maturité intericonique

Les trois tableaux que nous venons d'étudier démontrent bien la radicalisation du langage pictural d'Equipo Crónica dans cette série, qui est l'aboutissement de sept années de travail et d'expérimentations en commun. La dimension intericonique de leurs tableaux atteint son paroxysme avec ce que nous nommons le « centon pictural ». Cette figure intericonique bouleverse les règles traditionnelles de la peinture figurative, sans entacher le message ni la narrativité des tableaux. Ce procédé est largement utilisé dans *Policía y Cultura*, puisque nous recensons six tableaux sur les treize de notre corpus qui sont élaborés sur ce modèle. Il s'agit de *Expresionismo en la calle*<sup>1</sup>, *Suma artis*<sup>2</sup>, *Estructura cerrada*<sup>3</sup>, *Paris Dorado*<sup>4</sup>, *Los soldados de Bretón*<sup>5</sup> et, bien sûr, *Pim-Pam-Pop*.

Une seconde caractéristique intericonique de la série est la transposition semi-homogène. Le spectateur peut en trouver une occurrence dans chaque tableau. Dans huit tableaux, cette transposition semi-homogène est fondée sur une photographie de presse. Dans deux tableaux, elle repose sur la bande dessinée : *Aquelare 71, una odisea en el museo* et *Los soldados de Bretón*. Dans ce dernier tableau, les soldats nord-américains proviennent de la bande dessinée *Male Call*, de Milton Caniff. Outre la transposition semi-homogène, ces personnages sont traités en pastiche néopointilliste à la façon de Roy Lichtenstein, ce qui permet d'insister sur leur origine de bande dessinée. Dans trois autres tableaux, une nouveauté apparaît dans le domaine de la transposition semi-homogène : les images transposées proviennent de photogrammes de films. Deux tableaux ont recours à des photogrammes du film *Le cuirassé Potemkin*, de Sergueï Eisenstein, considéré comme l'un des plus grands films de propagande jamais réalisés. Le tableau *El acorazado Potemkin* s'appuie sur un photogramme de la plus célèbre scène, dans laquelle des civils sont massacrés sur les marches de l'escalier monumental d'Odessa par les soldats tsaristes. Dans *Suma Artis* on trouve également, parmi les autoportraits de peintres, un photogramme de ce même film, représentant un des marins du cuirassé Potemkin. Enfin, le tableau *Los*

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 172.

2 *Ibid.*, p. 162.

3 *Ibid.*, p. 169.

4 *Ibid.*, p. 168.

5 *Ibid.*, p. 171.

*clásicos*<sup>1</sup> est élaboré à partir de divers photogrammes sur lesquels apparaissent des acteurs de westerns (un genre « classique »), comme Marlon Brando, Gary Cooper, James Stewart et John Wayne<sup>2</sup>.

Contrairement à Fabrice Parisot qui affirme que, par leur absence de linéarité, les tableaux de cette série, à la différence de ceux de la période initiale, n'offrent pas de possibilité de lecture interne<sup>3</sup>, nous considérons que leur richesse et leur systématisation intericoniques, par l'introduction des notions de rythme, de mouvement et de temps, en font bien des toiles hautement narratives. D'autres éléments viennent décupler la dimension narrative de ces tableaux. Dans *El acorazado Potemkin*, ce sont les superpositions temporelles : le tableau, réalisé en 1971, fait référence à un film de 1925 qui traite de la mutinerie du cuirassé Potemkine dans le port d'Odessa en 1905. Ce télescopage temporel est encore souligné par la citation du *Nu descendant un escalier*<sup>4</sup> de Duchamp, peint en 1912. Dans *Los clásicos*, l'originalité narrative provient de la transposition hétérogène de statues antiques, notamment le *Diadumène* de Polyclète<sup>5</sup>, et d'éléments d'architecture qui se transforment en scène théâtrale dans laquelle évoluent les personnages de westerns qui possèdent tous, sur leurs vêtements, des traces de peintres d'avant-garde.

Avec ces photogrammes de films, qui sont une nouveauté dans leur peinture et qui seront largement utilisés dans la série suivante, nous voyons que cette *Policía y Cultura*, si elle fait le bilan des expériences passées, n'est pas seulement un aboutissement, puisqu'elle ouvre aussi des voies nouvelles pour les séries suivantes. Les citations de peintres expressionnistes, largement reprises par la suite, font ainsi leur apparition avec cette série, de même que les citations de Fernand Léger ou Giorgio de Chirico. Par ailleurs, avec *Suma Artis*, naît également une préoccupation pour une pratique spécifique de la peinture, l'autoportrait, sur laquelle les peintres reviendront dans leur dernière série : *Lo público y lo privado*.

Dans *Policía y Cultura*, un grand nombre de formes artistiques (peinture,

---

1 *Ibid.*, p. 170.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 486.

3 PARISOT Fabrice, « art.cit. », p. 9.

4 DUCHAMP Marcel, *Nu descendant un escalier*, huile sur toile, 146 x 89 cm, Philadelphie, Philadelphia museum of art, 1912.

5 Musée National Archéologique d'Athènes.

bande dessinée, presse, sculpture, architecture) et de mouvements (surréalisme, abstraction géométrique, informalisme, pop art, expressionnisme, etc.) sont abordés et mis en regard avec ce que nous devons considérer comme des allégories de la force et de la violence étatique<sup>1</sup>, dans le but d'explicitier les interactions entre l'art et la société. Cette violence institutionnalisée, cette répression politique, policière ou culturelle ainsi que l'attitude artistique face à ces situations, sont éclairantes car présentées dans des contextes géographiques divers.

Afin de souligner encore la dimension narrative de cette série comme ensemble de tableaux, mentionnons le fait que, pour l'exposition inaugurale à Barcelone, les tableaux étaient disposés côte à côte, sans espace entre eux. Nous imaginons bien le dialogue qui pouvait naître entre les tableaux de la série. Par ce biais, les différents tableaux semblent bien être les plans d'un même film, d'une même séquence narrative et le « montage » qui en résulte crée bien évidemment une narration « externe » à chaque tableau, au niveau de la série. La réflexion à laquelle arrivent finalement les peintres est que l'interrelation entre art et société est totale. Malgré une certaine autonomie de l'art, due à la spécificité du *médium*, celui-ci ne peut rester neutre face aux événements politiques et sociaux. Par ce biais, Equipo Crónica défend un art engagé et riche picturalement, tout en étant conscient de son faible pouvoir face à la violence, si ce n'est un pouvoir colonisateur dans certains cas<sup>2</sup>. Ces problématiques autour de la culture et de la société ne cesseront de se multiplier sous les pinceaux d'Equipo Crónica jusqu'en 1981.

Si la dimension narrative de cette série est évidente, sa dimension de « chronique » est également à signaler. Ainsi, à la différence de José Carlos Suárez, qui perçoit ces représentations de mouvements, de moments et de lieux différents comme un constat du caractère extratemporel et transnational des relations houleuses entre l'art et la société<sup>3</sup>, Ricardo Marin Viadel y voit un ensemble de métaphores de la situation espagnole de l'époque. Étant donné que, selon lui, « los grises » ne pouvaient être représentés sur ces tableaux, les peintres contournent la « censure » en faisant allusion à d'autres lieux et d'autres époques. Pour lui, il ne fait aucun doute que

---

1 Voir à ce propos Michèle Dalmace, *Policía y Cultura*, in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, op. cit., p. 158.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, op. cit., p. 478.

3 *Ibid.*, p. 479.

cette omniprésence de militaires et de policiers est une allusion aux forces de l'ordre déployées en nombre dans les rues des villes espagnoles. Car, en 1970, ont eu lieu les procès de Burgos, pour lesquels fut instauré l'état d'exception jusqu'en 1971, qui induisait un grand déploiement policier<sup>1</sup>. Cette série fut donc élaborée dans un contexte politico-social particulièrement dur. Il est logique, dès lors, qu'Equipo Crónica s'interroge sur la place de la création artistique et culturelle dans de telles périodes.

De cette façon, nous voyons que la chronique ne fut pas réservée aux seules premières années. Si la chronique est parfois très faiblement narrative, étant simplement l'illustration d'un fait ou d'un instant et que la narration peut être, de son côté, nullement une chronique, ces deux éléments sont aussi, parfois, complémentaires.

### **3.3. BILAN : DE LA CHRONIQUE A LA NARRATION**

#### **3.3.1. 1964-1969 / 1970-1971 : deux périodes, deux approches picturales**

Au terme de cette étude sur la narration picturale dans l'œuvre d'Equipo Crónica, deux conclusions s'imposent. Tout d'abord, nous constatons qu'il y a eu un réel tournant pictural dans leur production autour de l'année 1967, qui s'est accentué avec la radicalisation de leurs expérimentations visuelles en 1970. Leur peinture, plus complexe, se veut plus narrative ; inversement, la narrativité rajoute à sa complexité. Ensuite, ils ont eu recours à un ensemble riche d'éléments qui permettent d'élaborer une narration picturale : décalages, anachronismes, sensation de mouvement, notion de « devenir » de l'image, mais aussi richesse des interprétations et montage sériel selon une logique de « plans » cinématographiques qui enrichit la réflexion et les interprétations faites autour du thème de la série. La réflexion préalable à la constitution de la série, qui devient refermée sur elle-même depuis la première série « dure » qu'est *Guernica 69*, est un élément fondamental qui abonde dans le sens de la cohérence picturale et narrative.

Les deux premières séries, orientées autour de la notion de « chronique » des

---

<sup>1</sup> MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 68.

événements contemporains, étaient des séries ouvertes. Les tableaux de la période initiale ne constituent pas, d'ailleurs, une série à part entière, puisqu'ils ont été regroupés sous cette appellation *a posteriori* par les artistes, dans leurs textes qui accompagnent le catalogue de l'exposition des séries *Los viajes* et *Crónica de transición*, en 1981<sup>1</sup>. *La Recuperación* a, en revanche, été présentée comme une série à part entière. Mais il s'agissait d'une série « ouverte », puisque le nombre de tableaux, leurs sujets et leurs caractéristiques picturales étaient définis, mais pas totalement figés dès le départ. Ce regroupement plutôt cohérent de tableaux, qui possèdent entre eux un certain nombre de correspondances, n'a pas été pensé dans son ensemble avant que les peintres passent à la réalisation du premier tableau. Pour cette raison, la série possède un nombre de tableaux plutôt supérieur aux séries suivantes (le *Catalogue Raisonné* en reproduit vingt-trois), certains tableaux (*Caballero español*<sup>2</sup> possède deux variantes *Sans titre*<sup>3</sup>) peuvent présenter des variantes et le temps consacré à la réalisation de cette série (de 1967 à 1969), est plutôt long au vu de la rapidité d'exécution des séries suivantes. De là provient également une importante hétérogénéité dans le rendu visuel des tableaux. Il suffit, pour s'en rendre compte, de mettre en regard des œuvres comme *El industrial*<sup>4</sup>, *La muerte del Che*<sup>5</sup>, *¡Viva Casytilla y olé!*<sup>6</sup>, *Factoría*<sup>7</sup>, *El realismo socialista y el pop art en el campo de batalla*<sup>8</sup> et le tableau *Sans titre* (hommage à Picasso)<sup>9</sup>. L'hétérogénéité visuelle de ces tableaux reflète celles des opérations intericoniques auxquelles ont eu recours les peintres dans cette série : collage, transpositions photographiques, citations juxtaposées, tableau-dans-le-tableau, etc., montrent que les expérimentations se multiplient afin d'arriver à l'identité visuelle et conceptuelle clairement définie qui confère leur unité aux séries suivantes. Bien que les pratiques interpicturales ne soient pas encore systématisées, *Guernica 69* démontre les premiers pas de l'équipe vers des séries « fermées », plus structurées au préalable, en s'appuyant principalement sur une œuvre-source récurrente, le *Guernica* de Picasso. Elle marque aussi, malgré son titre

---

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit ».

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 81.

3 *Ibid.*, p. 80.

4 *Ibid.*, p. 78.

5 *Ibid.*, p. 82.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 89.

8 *Ibid.*, p. 91.

9 *Ibid.*, p. 95.

fortement contextualisé, l'ouverture vers une approche moins exclusivement chronique et axée sur des réflexions théoriques plus générales. Au-delà du contexte direct de création, *Guernica 69* propose, en effet, une réflexion sur l'art, le statut d'icône et la récupération de l'art par les pouvoirs politiques. Cette série, qui clôt la décennie, met également un terme, pour Equipo Crónica, à la période de « jeunesse » du groupe. Sa dimension chronique très marquée la rattache sans aucun doute aux deux séries antérieures. Cependant, le fait que celle-ci s'élabore au niveau de l'ensemble sériel et non plus exclusivement de manière interne au tableau ou sur quelques tableaux de la série, débouche sur la notion plus ample de « narration », qui ouvre des perspectives plus larges.

C'est lorsque les peintres semblent avoir atteint leur « maturité » picturale que leurs tableaux délaissent quelque peu la chronique et les préoccupations immédiatement contextuelles pour des réflexions tout aussi engagées, mais d'ordre plus général. C'est en laissant de côté sa dimension de chronique que leur peinture se fait plus essentiellement réflexive et narrative. Dans cette optique, la réflexion sur la peinture et les « artistes » occupe une place plus importante ; le titre des deux premières séries de la décennie suivante, *Autopsia de un oficio et Policía et cultura* le démontre assez clairement. Dès lors, les expérimentations picturales deviennent plus élaborées, plus complexes et plus systématiques. Cela souligne la place importante prise par la réflexion commune préalable avant de passer à la réalisation des premiers tableaux de la série. Cette démarche conduit à fixer des règles strictes qui vont régir l'interpicturalité dans tous les tableaux de la série, comme cela apparaît clairement avec *Policía y Cultura*. Par ce biais, Solbes et Valdés en arrivent à des opérations extrêmes de l'intericonicité comme la contamination et le tableau « centon ». Plus leurs tableaux sont radicaux et complexes du point de vue de la construction intericonique, plus leur charge narrative est dense. Cependant, comme l'engagement politico-social est un élément important pour ces peintres, le contexte est un substrat significatif qui demeure perceptible. Dès lors, ces deux séries se situent entre la réflexion d'ordre général, universalisante et la métaphorisation qui permet d'évoquer, de façon détournée, le contexte espagnol. Ce processus se vérifie à travers des allégories plus complexes que dans les premières séries. L'important processus d'allégorisation du message développé dans *Policía y Cultura* renforce le sentiment

d'ambiguïté et la richesse de la série.

Nous pouvons affirmer que, malgré les différences claires entre les séries de ces deux périodes, qui correspondent à deux approches picturales et conceptuelles distinctes, celles-ci ne sont pas pour autant opposées. Nous allons constater de façon plus précise qu'il n'y a pas eu, en réalité, de rupture entre ces deux époques, mais plutôt une intégration progressive des acquis et des expérimentations, qui ont fait évoluer leur création pas à pas.

### **3.3.2. Chronique et Narration : une frontière perméable**

*Guernica 69* possède -nous l'avons assez largement vérifié- une dimension de chronique très concrète, puisqu'il reflète un fait d'actualité : les négociations engagées par le régime pour faire venir le tableau en Espagne. Mais cette série possède également une dimension transitoire, puisqu'elle propose, parallèlement à l'exposition des faits d'actualité, des réflexions théoriques plus générales, sur le statut du tableau engagé, la mythification de l'œuvre d'art, ou sa « récupération » par les élites et la perte de sens que cela induit. D'autre part, la structure « fermée » de la série renforce sa dimension narrative : les œuvres se font écho entre elles, ce qui crée un rythme d'ensemble et fait naître un dialogue entre les tableaux. Cela contribue à conférer à l'ensemble *Guernica 69* une narrativité supérieure aux précédentes séries purement chroniques, qui lui permet de pousser la réflexion au-delà du fait d'actualité ou de la représentation ancrée dans la société contemporaine. Cet *entre-deux* incarné par *Guernica 69*, dissimulé derrière un titre qui tend à orienter le spectateur sur le chemin de la chronique, annonce les développements postérieurs. En citant le nom d'un tableau, la peinture et le créateur sont en passe de devenir des sujets dignes d'intérêt pour Equipo Crónica ; le groupe n'abandonnera jamais cette réflexion jusqu'en 1981, ne serait-ce que par la dimension intericonique de leurs créations ou l'hyperconscience créative et picturale qui en découle.

Si la chronique picturale, au-delà du fait qu'elle expose une « histoire », un fait (même si celui-ci n'est guère plus qu'un instantané), ne donne pas forcément lieu à des œuvres narratives ou essentiellement narratives au sens où nous l'avons défini au cours de cette partie de notre travail ; elle peut aisément être combinée à des opérations qui ont pour but d'introduire de la narration, de la durée et de la réflexion



en peinture. *Guernica 69*, en ce sens, démontre bien qu'il n'est pas de frontière stricte entre chronique et narration en peinture ; les deux notions ne présentant pas d'aversion l'une pour l'autre.

Ainsi, des tableaux appartenant à la seconde période évoquée ici, inscrits dans un ensemble qui vise à élaborer la réflexion autour du recours à des processus de narration picturale, peuvent contenir également une dimension chronique. Pour être plus généraux et moins ancrés sur le plan spatio-temporel que *Guernica 69*, les titres des séries *Autopsia de un oficio* et *Policía y cultura*, n'interdisent pas certaines interprétations relevant de la chronique. Nous l'avons remarqué avec *Policía et Cultura* et le parallèle possible avec la situation socio-politique de l'Espagne consécutive aux procès de Burgos. En ce sens, il ne s'agit pas tant d'avoir recours à des allégories qui rendent le message plus universel, que d'user de métaphores pour évoquer de manière détournée le contexte espagnol. La richesse interprétative renforce en tous cas la dimension narrative de ces séries.

Un cas plus spécifique de chronique, inscrit dans un ensemble narratif, est le tableau *La rendición de Torrejón*<sup>1</sup>. Mentionnons avant toute chose une ambiguïté à son propos. Dans son travail, José Carlos Suárez classe ce tableau dans la série *La Recuperación*. De son côté, Michèle Dalmace, dans son *catalogue raisonné*, l'inclut parmi les tableaux de la série *Autopsia de un oficio*. Cependant, la date de réalisation du tableau (1971), même s'il est possible qu'elle ne soit qu'une date d'achèvement, nous invite à considérer ce tableau comme partie intégrante de la série *Autopsia de un oficio* (1970-1971) et non de *La Recuperación* (1967-1969).

Dans cette série consacrée à l'analyse du « métier d'artiste-peintre », un titre comprenant une telle charge spatio-temporelle peut surprendre. Le spectateur comprend immédiatement, sans même avoir besoin d'observer le tableau, qu'il y est fait allusion à la base militaire nord-américaine implantée à Torrejón de Ardoz. Quant à la dimension intericonique du tableau, nous entendons également, grâce au titre, qu'il y sera question du célèbre tableau de Vélasquez, la *Rendición de Breda*. Le tableau d'Equipo Crónica présente effectivement des similitudes importantes avec le tableau de Vélasquez. Il s'agit, en réalité, d'une parodie de l'œuvre originale, réalisée

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 143.

au moyen de citations, de transpositions et de pastiches.

La composition générale du tableau d'Equipo Crónica est calquée sur le tableau source ; il souffre seulement d'un léger recadrage afin que ses dimensions de 307 x 367 cm soient adaptées au format carré de 200 x 200 cm. L'original est recoupé dans ses parties gauche et droite et l'image gagne, proportionnellement, en hauteur ; cet effet est renforcé par l'abaissement de la ligne d'horizon et l'agrandissement consécutif de la zone représentant le ciel. La parodie, introduite par le titre, est élaborée sur la base de ces correspondances entre œuvre première et œuvre seconde<sup>1</sup>. Le ciel est remplacé, chez Equipo Crónica, par un pastiche de Roy Lichtenstein qui donne un ciel très bleuté avec d'importants nuages très blancs. Le paysage hollandais substitué par un paysage castillan désertique, pastiche de Godofredo Ortega Muñoz, dans lequel on peut distinguer, en lieu et place de la ville de Breda, une représentation de la fameuse base militaire nord-américaine, munie de ses radars, installée après les accords de coopération entre l'Espagne et les Etats-Unis, en 1953. La recontextualisation de la scène est un des premiers éléments de la parodie. La confrontation de ces deux éléments, ciel et terre, inspirés par des aires culturelles différentes, indique qu'un « vent » américain souffle sur l'Espagne. Cette idée est confirmée par les substitutions et les inversions que l'on retrouve au niveau des personnages.

Il y a, dans le tableau d'Equipo Crónica, autant de figures que dans le tableau source. Cela signifie que les soldats qui peuplent le tableau de Vélasquez sont cités tels quels ou substitués un à un. La structure générale du groupe est identique à celle du tableau de Vélasquez. Les deux protagonistes sont bien des citations de l'œuvre-source, tout comme les personnages de la partie gauche, leurs étendards, les deux chevaux et les lances. Cependant, la place symbolique des groupes a évolué. Nous le constatons par les accessoires qu'ont modifiés les peintres dans leurs citations. Ainsi, le hollandais Justin de Nassau est devenu un espagnol, comme l'indiquent les couleurs de son écharpe. De même, les étendards de ses soldats portent les couleurs du drapeau espagnol. Le troisième personnage de ce groupe en partant de la gauche devient une transposition du Guerrero del Antifaz. Le soldat vêtu de blanc de ce même groupe possède, chez Equipo Crónica, un calot qui renvoie à l'armée espagnole et le

---

<sup>1</sup> José Carlos Suarez relève l'ensemble de ces parallélismes, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 443-446

personnage de profil, situé de l'autre côté de l'équidé, est coiffé d'un chapeau cordouan orné d'un œillet rouge<sup>1</sup>. Les Hollandais, défenseurs malheureux de la place, sont devenus les Espagnols qui cèdent le territoire de Torrejón à l'armée nord-américaine. Les vainqueurs d'hier sont les perdants d'aujourd'hui.

Le Général Spinola, qui a mené les troupes espagnoles dans le siège de Breda et qui reçoit, chez Vélasquez, les clés de la cité, s'est transformé, dans le tableau d'Equipo Crónica, en un général nord-américain. Il est symbolisé en cela par le képi, le drapeau des États Unis sur son armure et le « tomahawk » qu'il tient dans la main comme représentation de son pouvoir. Le drapeau des États-Unis flotte entre les lances, et les troupes espagnoles de Spinola ont été substituées par des soldats transposés du *comic Male call* de Milton Caniff, passés par le filtre néopointilliste de Roy Lichtenstein, tout comme le visage de Spinola. Ces éléments inscrivent, dans la chair de ces personnages, leur origine nord-américaine pour la rendre plus explicite. L'homme le plus éloigné, de profil, a été substitué par un cowboy représenté dans le même style, pastiche de Lichtenstein. Parmi ce groupe, seuls deux personnages sont des citations du tableau original, traités non pas en pastiche néopointilliste, mais de la même manière que les soldats espagnols. S'agit-il de traitres espagnols ? L'interprétation est plausible.

Cette comparaison des tableaux est nécessaire pour donner une interprétation justifiée du pastiche réalisé par Equipo Crónica. La première interprétation de ce tableau en fait une chronique de la politique espagnole. Nous pouvons, en effet, le considérer, selon un premier niveau de lecture, comme une dénonciation des accords bilatéraux de 1953 à travers lesquels, en échange d'aides économiques, l'Espagne a cédé aux États-Unis des bases militaires sur son propre territoire, dont celle de Torrejón de Ardoz, la plus emblématique. Cette première lecture insiste sur une Espagne soumise militairement à l'impérialisme nord-américain. En s'appuyant sur un tableau de Vélasquez, à propos duquel il est reconnu que le maître sévillan a fait office de chroniqueur de son époque (en peignant une capitulation survenue neuf ans auparavant), Solbes et Valdés se font également chroniqueurs de la politique du régime franquiste.

Mais cette parodie d'Equipo Crónica ne fait pas seulement le récit de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 444-445.

capitulation politico-militaire de l'Espagne franquiste face aux États-Unis, qui a eu lieu quelque vingt ans auparavant. Elle est plus ambivalente et plus riche de sens. Intégrée à la série *Autopsia de un oficio*, nous devons également y voir une réflexion autour de la peinture et du métier de peintre, que cette parodie nous laisse entrevoir assez facilement. Les parallélismes de composition, les citations et les pastiches de style doivent attirer notre attention sur la dimension picturale et narrative, par le sens qui en découle, de ce tableau. De la sorte, il est davantage qu'une simple chronique politique. Les pastiches de Lichtenstein, qui caractérisent l'armée nord-américaine, indiquent, qu'avec les accords de 1953 ce n'est pas seulement la souveraineté militaire qui a été bradée aux États-Unis, mais aussi la culture espagnole. Le Guerrero del Antifaz est dans le camp des perdants, vaincu par les héros de Milton Caniff, les soldats de *Male Call*. Le cow-boy coiffé de son chapeau si caractéristique, a eu raison de l'Espagnol qui porte le chapeau cordouan, signifiant ainsi l'entrée massive de la culture cinématographique nord-américaine en Espagne, à travers les westerns. Le style Pop de Lichtenstein, conféré aux personnages, marque la fin de la peinture classique espagnole, puisqu'il a pris la place des personnages de Vélasquez. De plus, le ciel de Castille est devenu un ciel « Pop Art », nord-américain. Un élément central vient corroborer cette interprétation : l'Espagnol ne remet pas les clés de Torrejón au général américain, mais une épée tolédane<sup>1</sup>. Au-delà de la dimension militaire de l'objet, cet accessoire est de première importance car, par ce biais, la grandeur de l'artisanat espagnol, le pendant de l'art, et la dimension culturelle qu'elle incarne, sont également bradées. Toute cette mise en scène illustre les propos de Manolo Valdés qui affirmait, en parlant de la percée de l'art et plus généralement de la culture nord-américaine en Espagne, qu'il s'agissait d'un « colonialismo tremendo »<sup>2</sup>. Au-delà de l'aspect militaire, de chronique politique liée aux accords de 1953, ce tableau propose donc une vue d'ensemble de l'état de la culture en Espagne. Cette richesse interprétative reflète bien la dimension narrative du tableau.

Par cette dimension, s'élabore également une réflexion qui enrichit celle portée par la série. L'« autopsie » du métier, opérée à travers ce tableau, consiste à mettre en résonance les implications du métier de peintre en 1634 et en 1971. Alors qu'en 1634,

---

1 *Ibid.*, p. 444.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p.68, entretien de l'auteur avec les membres de l'équipe, réalisée le 24/06/1980.

Vélasquez cherche à faire montre de sa maîtrise picturale dans la représentation des vêtements et le traitement des personnages comme des portraits individuels, négligeant ainsi l'artifice du trompe-l'œil sur lequel l'artiste n'a finalement jamais apposé sa signature, Equipo Crónica se veut subversif par l'intericonicité (et surtout la parodie dans ce tableau), et montrer, à travers les pastiches, qu'ils dominent plusieurs langages picturaux. Quand l'un réalisait, sur commande de Philippe IV, un tableau qui célébrait une victoire afin de décorer le *Salon de Reinos* du Palais du *Buen Retiro*, les autres peignent une critique du pouvoir en place. Le titre, particulièrement explicite, du tableau d'Equipo Crónica, démontre qu'ils ne craignaient pas réellement la censure ni le pouvoir en place ; ils n'hésitent pas à s'y attaquer frontalement. Cette parodie, par ses parallélismes, montre que le « métier » de peintre a changé au fil des siècles et que la peinture, dans les années soixante-dix, se doit d'être engagée, politiquement, mais également face à elle-même, sur le front de la culture.

Ce dernier tableau est un excellent exemple des passerelles qui existent entre la dimension chronique d'un tableau et sa dimension narrative, et qui implique une réflexion plus approfondie. L'œuvre d'Equipo Crónica, dans ces premières années s'est structuré et enrichi, particulièrement dans sa dimension intericonique et s'est orienté vers une certaine prise de hauteur qui contraste avec la quotidienneté des éléments traités dans les premières séries. L'enrichissement de leur peinture s'est fait, cependant, progressivement. Dès lors, bien que l'on puisse établir, aussi bien visuellement que thématiquement, une distinction entre deux étapes, de nombreux ponts sont jetés entre les époques. De cette façon, la structuration et la complexification picturales, initiées avec *Autopsia de un oficio* et qui atteint son apogée avec la série *Policia y cultura*, ouvre la voie à de nouvelles séries, à une nouvelle étape au cours de laquelle la production des deux artistes va se diversifier, se structurer encore et s'enrichir.

UNIVERSITÉ JEAN MONNET DE SAINT ETIENNE  
Faculté d'Arts, Lettres et Langues  
Département d'études ibériques et ibéroaméricaines  
École doctorale Lettes, Langues, Linguistique, Arts  
CELEC - EA 3069 (Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées)

DOCTORAT DE LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS HISPANIQUES

**EQUIPO CRÓNICA,**  
**DE L'INTERICONICITÉ À LA MÉTAICONICITÉ**  
*- Étude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo  
franquisme et de la primo démocratie (1964-1977) -*

Yannick CHAPOT

Thèse dirigée par Monsieur le professeur Edgard SAMPER

Soutenue le 08 décembre 2017

Membres du jury :

Monsieur Bernard BESSIÈRE, Professeur des Universités émérite

Madame Michèle DALMACE, Professeure des Universités émérite

Madame Elvire DIAZ, Professeure des Universités

Monsieur Philippe MERLO MORAT, Professeur des Universités

Monsieur Edgard SAMPER, Professeur des Universités

Volume II



**TROISIÈME PARTIE :**

**MÉMOIRE, HISTOIRE ET HISTOIRE  
DE L'ART DANS L'ŒUVRE D'EQUIPO  
CRÓNICA**



### **Note d'introduction et choix méthodologique**

Après avoir étudié attentivement les questions formelles et celles de langage dans l'œuvre d'Equipo Crónica, liées à la pratique de la chronique et de la narration picturale, intéressons-nous à des thèmes récurrents de leur création. Les phénomènes mis en avant dans la partie précédente, en tant qu'éléments de « langage pictural », donc structurant leur manière de peindre, seront bien évidemment applicables aux séries que nous allons évoquer. Cependant, nous étudierons à présent l'objet de leur réflexion, mis en lumière par leurs narrations et leurs analyses picturales. Nous entrons dans une période créative où les peintres dépassent les faits d'actualité (espagnole ou internationale) qui servent de toile de fond à leur première étape qui va de 1964 à 1971.

En 1971, avec la série *Policía y Cultura*, l'équipe a su démontrer sa capacité de création et de réflexion. Solbes et Valdés ont tout mis en œuvre pour faire de ces tableaux un condensé des pratiques intericoniques développées jusqu'à présent, et ont mené cette logique à son apogée avec ce que nous avons nommé les « centons picturaux ». Suite à cette première période du groupe, qui se termine par une série qui renouvelle et assoit leurs pratiques, une nouvelle étape de maturité s'ouvre pour les deux peintres. C'est précisément parce que cette maturité linguistique est acquise que nous pouvons nous intéresser davantage et de plus près aux grands thèmes de réflexion qui se croisent dans leurs séries et leurs tableaux. Pour mettre en avant ces grandes problématiques, nous avons choisi une période allant de 1972 à 1977, soit de la *Serie Negra* à la série intitulée *El billar*. Si nous pensons démontrer, au fil des pages, la cohérence de cet ensemble, nous pouvons dès à présent affirmer que son ouverture et sa conclusion, avec les deux séries que nous venons de citer, la mettent en évidence. En effet, comme nous le verrons, la *Serie Negra* et *El billar* présentent, malgré les apparences, de nombreux points communs. S'il fallait ici en citer un pour s'en convaincre, nous évoquerions le caractère « urbain » de ces deux séries, une orientation qui prend une place de plus en plus importante dans leur création.

L'objet de cette troisième partie est de mettre en avant la cohérence de cet ensemble de séries créées sur une période de six ans, tant du point de vue thématique que formel. En dépassant l'apparente hétérogénéité de cet ensemble, nous étudions la manière dont sont approfondies, à travers leur peinture, les questions relatives à la

mémoire, à l'Histoire et à l'histoire de l'art. Bien que ces problématiques soient présentes tout au long de leur création, cette période nous offre une belle opportunité pour les analyser en profondeur puisqu'après avoir atteint, comme nous l'avons souligné, leur maturité créative, ces questions sont traitées de manière plus complexe.

Affirmons ici que, de la même manière que ces trois problématiques majeures furent traitées au-delà de ces six années, elles s'interpénètrent dans les différentes séries de la période. Ces trois grands axes de réflexion, mis en lumière à différents degrés par plusieurs études sur la peinture d'Equipo Crónica, peuvent se retrouver, par la complexité de leur réflexion, enchevêtrés au sein des séries et des tableaux. Cependant, malgré un langage fondé sur l'intericonicité, nous avons fait le choix de consacrer à la question de l'histoire de l'art, et à la question culturelle qui lui est attachée, un chapitre à part. De ce fait, nous pourrions la considérer en détail et de la façon la plus exhaustive possible, tout en restant cohérent avec le fil de notre réflexion. Cela implique que lorsque nous évoquons les thèmes de la mémoire ou de l'Histoire, nous mettons de côté (sans toutefois la faire disparaître, ce qui serait impossible au vu de leur peinture) les réflexions liées à l'histoire de l'art. Cette approche doit nous permettre d'approcher, de manière approfondie, chaque problématique pour aboutir à une conclusion qui englobe vraiment les trois problématiques.

Par ailleurs, étant donné que l'enchaînement des séries s'y prêtait, nous avons fait le choix de traiter chacune de ces problématiques à travers des regroupements de séries qui n'entravent pas l'approche chronologique qui a été la nôtre au cours de la seconde partie. Ainsi, pour l'étude de la problématique mémorielle dans l'œuvre d'Equipo Crónica, nous nous appuyerons sur quatre séries créées entre 1972 et 1975 : *Serie Negra*, *Retratos*, *bodegones y paisajes*, *Oficios y Oficiantes* et *Imágenes de la victoria*. Pour les questions liées à l'histoire, notre analyse sera fondée sur un second ensemble de quatre séries, élaborées entre 1973 et 1976 : *El cartel*, *El ajusticiamiento como tema*, *El paredón* et *La trama*. Enfin, pour aborder le rapport de Solbes et Valdés à l'histoire de l'art, nous étudierons plus en détails les séries *La subversión de los signos*, *los intelectuales y las vanguardias*, *El informalismo*, *primera respuesta*,

*Ver y hacer pintura* et *El billar*, peintes entre 1974 et 1977.

Terminons cette introduction en affirmant que, si ces axes structurants que sont la mémoire, l'Histoire et l'histoire de l'art ont déjà été mentionnés dans plusieurs études relatives à la création d'Equipo Crónica, notre but est ici d'approfondir la réflexion dans ces voies qui ont été ouvertes afin de faire surgir de nouveaux éléments, d'en faire émerger la pertinence théorique et de les faire entrer en résonance avec la dimension intericonique de leur expression picturale si particulière.

## CHAPITRE PREMIER :

# LES ENJEUX DE LA MÉMOIRE DANS LA PEINTURE D'EQUIPO CRÓNICA

### 1.1. LES MEMOIRES

#### 1.1.1. Le concept de mémoire chez Equipo Crónica

À la suite de ce que nous venons de dire, nous signalons que le concept de mémoire a été mis en lumière et étudié par Michèle Dalmace<sup>1</sup>. Dans son travail intitulé *Les Arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976, recherche et récupération d'une identité*, l'auteure scrute la présence parallèle, dans la production d'Equipo Crónica, des deux grands types de mémoire que sont la mémoire individuelle et la mémoire collective<sup>2</sup>.

Résumons. La mémoire individuelle apparaît, dans cette optique, par le biais des références à l'éducation artistique que les peintres font dans leurs tableaux<sup>3</sup>. Ces références sont présentes dans les toiles où apparaissent des éléments comme les crayons de couleur *Alpino*<sup>4</sup>, les tubes de peinture *Ingres*<sup>5</sup>, les pinceaux et palettes, ou encore les règles et équerres<sup>6</sup>. Cette mémoire possède une intense charge autobiographique, sans être toutefois purement subjective. Parallèlement à cette mémoire, la mémoire collective apparaîtrait à travers les références à l'éducation en général ou à travers les références à la Guerre civile. Plus précisément, Michèle Dalmace distingue trois formes de mémoire collective. Tout d'abord, la mémoire collective historique, qui trouve son sens lorsqu'il est fait appel à des documents provenant de la Guerre civile ou à des documents extraits de la biographie de Franco<sup>7</sup> (utilisés par exemple dans *La Trama*). Ensuite, la mémoire collective est envisagée selon deux autres perspectives : l'une initiatique, lorsqu'il est fait référence au cinéma, à la bande dessinée, puisque cela touche à l'éducation des individus et à leur initiation

---

1 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne...*, *op. cit.*, p. 544 et suivantes.

2 *Ibid.*, p. 542.

3 *Idem.*

4 Dans le tableau *Grupo Alpino* : DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 249.

5 Dans le tableau *Pintar es como golpear* : DALMACE Michèle, *ibid.*, p. 195.

6 DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976...*, *op. cit.*, p. 544.

7 *Ibid.*, p. 542.

à des « codes » ; enfin, elle évoque une perspective culturelle, qui peut dériver également d'un aspect plus quotidien des créations. Cela s'appuie, notamment, sur des scènes de rue ou des objets du quotidien comme les disques vinyles ou les cartes à jouer<sup>1</sup>.

De manière plus générale, pour justifier cette étude du concept de mémoire et le relier à ce que nous avons vu jusqu'à présent, relevons une phrase de Michèle Dalmace qui, dans ce même travail, affirme que « la mémoire individuelle et collective a joué un rôle capital dans le protagonisme du temps »<sup>2</sup>. S'il s'agit, par ce biais, de montrer l'importance de la création des artistes espagnols de cette époque dans les temps de la vie sociale et de la culture déterminés par la dictature et « l'oppression », cela doit nous faire songer à l'importance des liens qui unissent temps et mémoire. Le concept de « temps » ayant été un élément primordial de nos études précédentes (à travers les notions de chronique et de narration), il permet de faire le lien avec les analyses que nous allons faire à présent. Cela démontre également la rigueur et la cohérence du travail d'Equipo Crónica ainsi que la logique de la division périodique que nous avons effectuée.

En confrontant les notions de mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique dans différentes études fondatrices ou plus récentes à ces notions, nous allons essayer d'établir une vision actualisée de ces concepts, puis de voir, dans quelle mesure et à quelles proportions, mais aussi par quels moyens et dans quels buts ils sont présents chez Equipo Crónica.

## 1.1.2. Les théories de la mémoire

### 1.1.2.1. Le concept de « mémoire »

De manière générale, la mémoire est entendue comme présence du passé dans l'esprit des individus. Elvire Diaz caractérise la mémoire comme étant « l'aptitude à se souvenir, c'est-à-dire à rendre présent le passé dans notre présent »<sup>3</sup>. Cette présence du passé peut être acceptée d'emblée comme celle d'une image mentale,

---

1 *Ibid.*, p. 543.

2 *Ibid.*, p. 708.

3 DIAZ Elvire, *Oubli et mémoire. La résistances au franquisme dans le roman espagnol depuis la transition*, Mondes hispanophones n°36, Rennes, PUR, 2011, p. 29.

soumise à des mécanismes de sélection et de refoulement<sup>1</sup>. Reprenant en ouverture de son ouvrage *La mémoire, l'histoire et l'oubli* la théorie platonicienne de l'*eikon*, Paul Ricœur souligne la prédominance, depuis des temps anciens, de la conception du souvenir comme image présente d'une chose absente<sup>2</sup>. Toujours selon cette dimension visuelle du souvenir, il rappelle les propos d'Aristote pour qui l'affection produite grâce à la sensation « dans l'âme et dans la partie qui la conduit » est une peinture « dont nous disons que c'est de la mémoire »<sup>3</sup>. Retenons alors, pour la suite, le lien étroit qui existe entre mémoire et image. La mémoire étant fondée sur l'image, nous nous attacherons à voir dans quelle mesure cette dernière peut incarner la mémoire et ses différentes dimensions. Pour cela, à la suite de ces conceptions qui constituent « l'héritage grec »<sup>4</sup>, nous abordons des études plus contemporaines qui ont décliné cette notion en plusieurs catégories.

Évoquons, en premier lieu, Maurice Halbwachs qui, dans *Les cadres sociaux de la mémoire*<sup>5</sup> (1925), montre l'importance du rôle de la société dans le travail de la mémoire. Cet ouvrage vise à démontrer qu'il existe des cadres de la mémoire collective sur lesquels se fonde la mémoire individuelle. Vingt-cinq ans plus tard est édité l'ouvrage *La mémoire collective*, un manuscrit regroupant des textes écrits par l'auteur et publiés à titre posthume. La thèse principale de cet ouvrage est que la mémoire est toujours collective, puisque l'individu ne se souvient pas seul, mais pris dans le groupe ou dans les groupes successifs auxquels il appartient. L'auteur affirme que « nos souvenirs restent collectifs » car « en réalité nous ne sommes jamais seuls »<sup>6</sup>. Si, dans la droite ligne de ce que nous avons dit en guise de préambule sur la notion de mémoire, Maurice Halbwachs assimile le souvenir à une reconstruction d'image, il précise que « cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres »<sup>7</sup>. Le souvenir, qu'il qualifie aussi de « reconnaissance par images » en référence à Bergson

---

1 RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil / L'ordre philosophique, 2000, p. 5.

2 *Ibid.*, p. 6.

3 *Ibid.*, p.20

4 *Ibid.*, p. 7-24.

5 HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (première édition 1925), Paris, Albin Michel, 1994.

6 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* (première édition 1950), Paris, Albin Michel, 1997, p. 52.

7 *Ibid.*, p. 63.

consiste à rattacher l'image d'un objet, perçue par l'individu ou évoquée par d'autres, à d'autres images. Cela forme un ensemble, un « tableau ». Par ailleurs, ce souvenir qui correspond à un fait éloigné dans le temps, à un événement du passé de l'individu, peut également mettre en relation des objets avec des pensées ou des sentiments<sup>1</sup>. Au-delà de sa dimension iconique, la mémoire a donc également une part intellectuelle et sentimentale non négligeables. Cette dernière dimension de la mémoire participe à la construction de l'image. En effet, le cadre général que constitue la mémoire est enrichi par les réflexions personnelles ainsi que par les souvenirs familiaux. L'image du souvenir qui se fait présente est alors une reconstruction, « une image générique reportée dans le passé »<sup>2</sup>. Nous commençons à percevoir la complexité du concept de mémoire qui est, pour Halbwachs, image du passé et reconstruction de celui-ci dans le présent, qui semble se fonder sur l'individuel, mais repose en grande partie sur le collectif.

Pour Maurice Halbwachs, les deux types de mémoire mis en évidence entrent dans une relation dialectique. Mais d'autres études ont encore complexifié la notion de mémoire qui, de fait, devient polysémique. En effet, outre les notions de mémoire individuelle et de mémoire collective (entendues différemment selon les études, comme nous le verrons), certains auteurs ont recours aux notions de mémoire autobiographique, de mémoire sémantique ou encore de mémoire historique. Maurice Bloch fonde son étude intitulée *Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé*<sup>3</sup> sur la distinction établie par E. Tuvlin. Il distingue, pour mieux les rapprocher, la mémoire autobiographique (également appelée « épisodique ») et la mémoire sémantique. D'un côté, la mémoire autobiographique est celle qui correspond au souvenir des événements vécus par l'individu ; de l'autre, la mémoire sémantique correspond aux faits que l'individu a appris à travers d'autres personnes (l'école, la famille). Une sous-division de cette mémoire « médiatisée » qu'est la mémoire sémantique est ce que l'auteur appelle la mémoire historico-sémantique ou

---

1 *Ibid.*, p. 79-80.

2 *Ibid.*, p. 121.

3 BLOCH Maurice, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », in *Cahiers du CERCOM*, n°2, *Enquête, Usages de la tradition*, 1995, [En ligne], mis en ligne le 28 février 2007. Consultable sur : <http://enquete.revues.org/document309.html>, dernière consultation le 08/07/2012

TUVLING Endel, « Episodic and semantic Memory », in TUVLING E. et DONALDSON W., *The Organisation of Memory*, New York, Academic Press, 1972.

mémoire historique<sup>1</sup>. Selon cette classification, on comprend que la mémoire historique correspond à des faits historiques, collectifs, que l'individu n'a pas vécus mais qu'il connaît par l'intermédiaire d'autres personnes. Nous voyons que le concept de mémoire s'enrichit de différentes variantes.

Analysons les divergences qui apparaissent entre ces différentes approches. Maurice Bloch constate qu'il n'y a, pour Halbwachs, aucune différence entre mémoire autobiographique et mémoire collective, les deux étant le produit d'un contrat social. De là, il souligne le fait que, selon la conception d'Halbwachs, la mémoire est pensée comme subjective (ou collectivement subjective), alors que l'Histoire, est posée comme objective puisque indépendante du contexte social qui la produit<sup>2</sup>. Or, Maurice Bloch, à partir de certaines analyses d'Halbwachs qu'il considère « judicieuses », s'attache à démontrer que, pour les récits qui possèdent une importance majeure pour les individus concernés, les différences de nature et de contenu entre mémoire autobiographique et mémoire historique disparaît ; dans de tels cas, les deux se fondent<sup>3</sup>. Sans renier les apports d'Halbwachs, pour qui le souvenir est un phénomène social, l'auteur conclut que « pour tout un chacun, et non pas seulement pour les historiens, les épisodes du passé sont conservés dans le souvenir selon des modes qui entretiennent une ressemblance frappante avec ceux qui concernent les événements que l'on a soi-même vécus »<sup>4</sup>. Cet exemple d'étude, par le rapprochement de deux types de mémoires qu'apparemment tout oppose, nous montre la complexité de ce concept. Nous allons désormais nous attacher à définir précisément ce que nous entendons par mémoire individuelle, mémoire autobiographique, mémoire collective et mémoire historique afin de faire ressortir leurs représentations dans l'œuvre d'Equipo Crónica.

#### 1.1.2.2. La mémoire individuelle

Si avec Maurice Halbwachs nous avons vu que l'on ne se souvient jamais seul, nous allons essayer, malgré tout, de définir la mémoire individuelle. Dans la réflexion qu'il élabore dans l'ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur analyse la

---

1 BLOCH Maurice, « art. cit. ».

2 *Ibid.*, p. 4.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 BLOCH Maurice, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », *Enquête*, 1995, Consultable sur : <http://enquete.revues.org/309>. Dernière consultation le 21/11/2016.



tradition du « regard intérieur »<sup>1</sup>. Après Saint Augustin, il distingue plusieurs traits qui plaident en faveur du caractère foncièrement privé de la mémoire. Le premier est que la mémoire est singulière, puisque « mes souvenirs ne sont pas les vôtres »<sup>2</sup> ; les souvenirs sont donc propres à chaque individu. Le second trait souligné est que la mémoire est du passé, et que ce passé est celui des impressions de l'individu. Ce passé est son propre passé. En étant personnelle, la mémoire est donc individuelle. Maurice Halbwachs distingue, pour sa part, une mémoire intérieure et une mémoire extérieure qui sont, en réalité, une mémoire personnelle (ou autobiographique) et une autre sociale (ou historique). Mais si Maurice Halbwachs les distingue, c'est pour mieux faire ressortir leurs liens de dépendance, puisqu'il relève que « l'histoire de notre vie fait partie de l'Histoire en général ». Malgré tout, les différences sont que la mémoire personnelle représente un tableau plus dense et continu du passé que la mémoire historique, qui se fonde, sur une matière plus étendue. De ce fait, elle est plus « résumée », plus schématique et se veut plus objective<sup>3</sup>. Pour Maurice Halbwachs, la mémoire individuelle est toujours mise en regard avec la mémoire collective. Mais précisément, en indiquant que « la représentation des choses évoquées par la mémoire individuelle (n'est) qu'une façon de prendre conscience de la représentation collective qui se rapporte à ces mêmes choses »<sup>4</sup>, Maurice Halbwachs reconnaît, malgré tout, l'existence d'une mémoire individuelle. Dans cette optique, la mémoire individuelle est un point de vue personnel sur la mémoire collective. Elle évolue selon la place qu'occupe l'individu dans le groupe<sup>5</sup>.

En résumé, si la mémoire individuelle ne peut être dissociée de la mémoire collective puisque cette dernière constitue son cadre social, nous pouvons dire, malgré cela, que la mémoire individuelle est bien une réalité. Ce n'est pas parce qu'il existe une mémoire collective avec laquelle elle s'interpénètre, que la mémoire individuelle est insignifiante. La mémoire individuelle est la succession des souvenirs les plus personnels, des images en lien avec le passé vécu de chaque individu qu'il reçoit et évoque comme tels. En ce sens, elle est synonyme de mémoire autobiographique. Même si ces images dépendent d'un cadre plus large, collectif ou social, l'individu

---

1 RICCEUR Paul, *op. cit.*, p. 115 et suivantes.

2 *Idem.*

3 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 99.

4 *Ibid.*, p. 86.

5 *Ibid.*, p. 94.

peut les ressentir ou les exposer comme personnelles. Si elle est rattachée précisément à l'individu, la mémoire sera considérée comme individuelle. En revanche, si elle met plus franchement en jeu le contexte social, elle sera considérée comme collective, comme mémoire du groupe, à laquelle pourront se référer tous les membres du groupe et le faire au nom du groupe. Voyons à présent plus précisément en quoi consiste la mémoire collective.

### 1.1.2.3. La mémoire collective

Pour Marie Claire Lavabre, qui s'appuie sur les études antérieures, notamment Maurice Halbwachs ou Roger Bastide<sup>1</sup>, la notion de mémoire collective pose encore de nombreux problèmes<sup>2</sup>, contrairement à la mémoire individuelle. La mémoire est, pour elle, « toutes les formes de la présence du passé qui ne relèvent pas *stricto sensu* de l'histoire comme opération intellectuelle qui s'efforce d'établir les faits du passé et de rendre celui-ci intelligible »<sup>3</sup>. En revanche, la question est posée de savoir s'il faut considérer la mémoire collective comme un ensemble de représentations socialement partagées du passé, ou comme les souvenirs de l'expérience transmis tels que des individus en sont porteurs<sup>4</sup>. La première conception correspond aux formes « institutionnalisées » de la mémoire collective ; la seconde s'appuie sur les souvenirs des individus en tant que membres d'un groupe. Dans la perspective de Maurice Halbwachs, étudiée par Marie Claire Lavabre, la mémoire collective n'est pas l'addition des souvenirs individuels, mais un travail socialisé<sup>5</sup>. Elle se veut également moins un usage institutionnel et politique du passé qu'une représentation socialement partagée du passé<sup>6</sup>.

En approfondissant ses réflexions, Maurice Halbwachs relie, pour plus de cohérence, cette mémoire à la notion d'image. Il affirme que « la mémoire collective prend son appui sur des images spatiales »<sup>7</sup> et que, en conséquence, la mémoire

---

1 LAVABRE Marie-Claire, « Peut-on agir sur la mémoire collective », in *Les cahiers français* (p. 8-13), Paris, n°303, juillet 2001, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 8.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 9.

5 *Idem.*

6 LAVABRE Marie-Claire, « Pour une sociologie de la mémoire collective », url : <http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/lavabre.htm>, dernière consultation le 08/07/2012.

7 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 200.

collective prend ostensiblement place dans un cadre spatial<sup>1</sup>. Il nous faudra retenir cette idée pour la suite de notre étude. À partir de la distinction qu'il fait entre mémoire individuelle et mémoire collective, nous pouvons donner une définition de cette dernière. Il s'agit de la reconstruction « pièce à pièce » de « l'image d'un événement du passé » « à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres », parce qu'il y a un va-et-vient incessant entre eux lorsque les individus font partie d'une même « société »<sup>2</sup>. De cela provient l'affirmation selon laquelle il y a plusieurs mémoires collectives<sup>3</sup>. En effet, s'il y a autant de mémoires individuelles que d'individus, il y a également autant de mémoires collectives que de groupes (famille, parti politique, etc.). La différence entre les deux est toutefois que chaque individu ne s'inscrit que dans une seule mémoire individuelle, alors qu'il peut s'inscrire dans plusieurs mémoires collectives<sup>4</sup>. Mais le plus important chez Halbwachs reste bien le principe d'interpénétration des consciences. La mémoire commune est, dans cette perspective, un lieu de rencontre. L'opposition entre la dimension individuelle et la dimension collective d'un souvenir se résout alors dans une influence réciproque entre les groupes et les individus qui composent ces groupes. Dès lors, ce qu'il nomme mémoire collective n'est pas la mémoire du groupe en tant que groupe, mais celle des individus qui n'existent qu'à travers le collectif, le social<sup>5</sup>.

Face à cela, la définition de la mémoire collective donnée par Pierre Nora diverge sensiblement. Pour lui, « la mémoire collective est le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante »<sup>6</sup>.

Dans une volonté de dépasser la conception de Maurice Halbwachs sans la renier, Marie Claire Lavabre affirme, pour sa part, que « la mémoire collective se définit comme une interaction entre les politiques de la mémoire -encore appelée mémoire historique- et les souvenirs -mémoire commune de ce qui a été vécu-. Elle se

---

1 *Ibid.*, p. 206

2 *Ibid.*, p.63.

3 *Ibid.*, p. 135.

4 *Idem.*

5 LAVABRE Marie-Claire, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », in *Critique internationale*, 2000, vol.7, n°7, p. 48-57.

6 NORA Pierre, « Mémoire collective », in LE GOFF Jacques (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398.

situe au point de rencontre de l'individuel et du collectif, du psychique et du social »<sup>1</sup>. La mémoire collective est un concept complexe car elle est un « carrefour ». Les mémoires collectives, par leur position, relèvent de l'homogénéisation des souvenirs du passé et de la réduction de la diversité des souvenirs qui appartiennent à des ensembles différents<sup>2</sup>. L'auteure fonde la pertinence de son approche et de sa définition de la mémoire sur l'opposition entre mémoire historique et mémoire collective. C'est pour cette raison que nous allons analyser, par la suite, ce qu'est la mémoire historique.

Pour conclure, affirmons que la mémoire collective sera envisagée, dans notre étude, selon la perspective de Marie Claire Lavabre. En effet, notre but n'est pas tant de démontrer les relations d'interdépendances qui s'établissent entre mémoire individuelle et collective que d'établir une notion qui serait le pendant de la mémoire individuelle que nous avons étudiée. Celle-ci peut alors se manifester sous différentes formes chez les individus et, pour ce qui nous intéresse, en peinture. La mémoire collective sera alors entendue comme l'ensemble des souvenirs que l'individu se remémore et qu'il exprime en relation avec un groupe social. Il s'agit des images du passé qu'il partage avec un groupe et dont la remémoration (ou reconstruction) est accompagnée, encadrée et partagée par le groupe. Dans notre cas, les éléments du passé en lien avec l'individu mais inscrits volontairement dans un cadre social marqué seront considérés comme relevant de la mémoire collective.

#### 1.1.2.4. La mémoire historique

Pour initier l'étude de la notion de mémoire historique, nous utilisons l'ouvrage *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs. Il y développe cette notion dans le troisième chapitre. La mémoire historique, au premier abord, renvoie à la remémoration d'événements dont l'individu dit se souvenir, mais qu'il ne connaît en réalité que par l'intermédiaire des journaux ou des témoignages de ceux qui les ont vécus<sup>3</sup>. Ainsi, lorsque l'individu les évoque, il doit s'en remettre aux autres, à leur mémoire. Nous voyons alors le lien qui existe entre mémoire historique et mémoire

---

1 LAVABRE Marie-Claire « Pour une sociologie de la mémoire collective », entretien pour le journal du CNRS, dossier « De mémoire d'homme », septembre 2000.

2 *Idem.*

3 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 97.

collective, un lien que nous avons pressenti auparavant, puisque la mémoire historique renvoie à la notion de groupe. Mais contrairement à la mémoire collective telle que nous l'avons envisagée, la mémoire historique est, selon Halbwachs, une mémoire empruntée, qui n'est pas en lien direct avec l'individu. Plus précisément, les souvenirs historiques sont des événements qui ont laissé une trace importante dans la mémoire nationale, c'est-à-dire que les institutions en ont été modifiées et qu'ils restent très présents dans l'esprit de groupes sociaux ou même de la nation entière<sup>1</sup>. Mais pour ce qui est des souvenirs d'enfance (marqués par l'importance du souvenir familial, de l'imagination, de mythes collectifs, d'images génériques reportées dans le passé), l'auteur indique qu'il est préférable de ne pas parler de mémoire historique, mais toujours de mémoire collective, puisque l'histoire correspond à un point de vue d'adulte. À partir de là, il en vient à interroger la pertinence de la notion même de mémoire historique, dont l'expression associe deux termes « qui s'opposent sur plus d'un point ». La première raison est que la mémoire historique, entendue comme « suite des événements dont l'histoire nationale conserve le souvenir »<sup>2</sup>, occupe une place moindre, dans la conception du concept de mémoire, que la mémoire collective dont les cadres régissent, selon lui, toutes les mémoires.

Soulignons par ailleurs le paradoxe qu'il peut y avoir à employer le terme de « mémoire historique ». L'Histoire est un recueil de faits qui se veut objectif. Pour cela, elle s'appuie sur des témoignages, des documents, des objets. À partir de ces « traces », l'historien réalise un travail d'écriture. L'écriture est essentielle dans le processus d'historicisation. C'est à partir du moment où il est écrit, à la suite de travail effectué sur les « traces », que l'événement devient « Histoire ». La mémoire, en revanche, relève des relations intersubjectives. Elle vit dans le groupe par la narration orale. Lorsqu'elle n'est plus remémorée ou transmise, elle cesse d'exister. Mais un élément sorti de la mémoire collective pourra réapparaître dans l'Histoire, s'il a laissé des « traces » et si l'historien les analyse.

Face à cette conception, la notion de « mémoire historique » a, pour d'autres, une réelle légitimité face à la mémoire collective et à la notion même d'Histoire. Pour appuyer cette thèse, il nous faut préciser les différences entre mémoire et Histoire, pour, par la suite, établir ce que l'on entend par mémoire historique, une notion qui

---

1 *Ibid.*, p. 97-99.

2 *Ibid.*, p. 129.

relève de l'Histoire sans être un double de la notion d'histoire ni entrer en contradiction avec elle.

Pour Marie-Claire Lavabre, comme nous l'avons déjà souligné, la mémoire désigne « toutes les formes de présence du passé qui ne relèvent pas *stricto-sensu* de l'Histoire comme opération intellectuelle qui s'efforce d'établir les faits du passé et de rendre celui-ci intelligible »<sup>1</sup>. Selon cette définition, l'Histoire est connaissance du passé. Le reste des activités en lien avec le passé relève de la mémoire, plus précisément de la mémoire collective si le rapport au passé engage l'identité de groupes sociaux comme la famille, des associations, des partis politiques, une Église, une nation, etc. Les fins de la mémoire et celles de l'Histoire différencient donc ces deux notions. Par ailleurs, l'auteure résume son propos en affirmant que la « mémoire » est « présence vive d'une histoire encore chaude » alors que l'Histoire est le résultat d'une opération qui vise à donner au passé son statut de passé. Paul Ricœur s'attache lui aussi à différencier ces deux notions, en affirmant que chacune a une ambition différente : celle de l'Histoire est « véridative », alors que celle de la mémoire est une ambition de fidélité<sup>2</sup>. Pour approfondir dans ce sens, disons, avec François Dosse, que l'Histoire est plus distante, plus objectivante et plus impersonnelle dans son rapport au passé que la mémoire<sup>3</sup>. Dans *La mémoire, l'Histoire et l'oubli*, Paul Ricœur affirme, dans ce sens, que « L'Histoire, en tant qu'une des sciences du social, ne déroge pas à sa discipline de distanciation par rapport à l'expérience vive, celle de la mémoire collective »<sup>4</sup>. Face à la notion d'Histoire, la mémoire historique devra donc être chargée des caractéristiques de la mémoire que nous venons d'exposer.

Paul Ricœur revient également sur la mémoire historique telle que l'envisage Halbwachs. Il insiste sur le fait que la mémoire historique, pour l'écolier, consiste en une « acculturation à l'extériorité », en une « familiarisation progressive avec le non familier, avec l'inquiétante étrangeté du passé historique »<sup>5</sup>. Bien qu'Histoire et mémoire historique se caractérisent par leur extériorité vis-à-vis de

---

1 LAVABRE Marie-Claire, « Peut-on agir sur la mémoire... », « art. cit. », p. 8.

2 DOSSE François, « Paul Ricœur, entre Mémoire, Histoire et oubli », in *Les cahiers français*, p.15-21, Paris, n°303, juillet 2001, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 17.

4 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 239.

5 *Ibid.*, p. 513.

l'individu, celui-ci percevra l'Histoire comme morte, totalement extérieure, alors que la mémoire historique, qu'il apprend par mémorisation, va prendre vie pour lui et le recentrer par rapport au(x) groupe(s) dans le(s)quel(s) il se situe. Paul Ricœur résume les propos de Maurice Halbwachs sur la mémoire historique comme une courbe qui, depuis l'histoire scolaire, extérieure à l'individu (l'enfant) atteint le rang de mémoire historique puis se fond avec la mémoire collective par les échanges qui s'instaurent entre les deux pour déboucher sur une Histoire universelle<sup>1</sup>. De cette évolution, relevons que l'Histoire, étant un phénomène objectif et extérieur aux groupes, est unique, alors que la mémoire est multiple. En ce sens, parler d'Histoire de France, d'Histoire d'Italie ou d'Histoire d'Espagne n'a pas de réelle pertinence puisqu'il ne s'agit que de provinces de l'Histoire. En revanche, comme la mémoire se fonde sur le groupe, et à plus forte raison la mémoire historique sur la Nation, il est possible d'envisager une mémoire historique française différente de la mémoire historique espagnole.

Arrêtons-nous, pour finir, sur l'article de Maurice Bloch déjà mentionné, intitulé « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné ». Il y est question de rapprocher les mémoires dites autobiographiques des mémoires « sémantico-historiques », c'est-à-dire de la mémoire d'un passé lointain dont l'individu n'a pas fait l'expérience directe. D'une part, l'auteur démontre que, concernant des événements de grande importance pour le sujet concerné, même s'il ne les a pas vécus, il pourra se les remémorer et les transmettre comme des faits de mémoire autobiographique. D'autre part, il en arrive également à la conclusion que, dans la construction intellectuelle des individus, certains souvenirs autobiographiques peuvent ressembler plutôt à des souvenirs historiques qui lui auraient été rapportés par d'autres personnes, alors même qu'il les a vécus en personne<sup>2</sup>. L'objet direct de notre étude ici n'est pas de nous prononcer sur un tel rapprochement entre mémoire autobiographique et mémoire historique. En revanche, le fait d'étudier ces deux notions abonde dans le sens de la pertinence de l'acceptation de l'existence d'une mémoire historique différente de l'Histoire et différente de la mémoire collective, même si elle devait partager plus de traits qu'on ne pourrait l'imaginer de prime abord avec la mémoire autobiographique.

---

1 *Ibid.*, p. 517.

2 BLOCH Maurice, « art. cit. ».

Pour conclure, affirmons à la suite de ces différentes approches que nous considérerons que relèvent de la mémoire historique des souvenirs, des images que l'individu se remémore sans qu'il les ait vécus lui-même. La mémoire historique est donc nécessairement médiatisée, par l'école ou par un groupe social, puis apprise par l'individu. Cette mémoire historique traite de faits, de souvenirs et d'événements qui transcendent bien souvent les groupes pour les affecter de manière différentes à partir du concept de Nation. À mi-chemin entre Histoire et mémoire collective, la mémoire historique est l'évocation de faits du passé « dont l'histoire nationale conserve le souvenir »<sup>1</sup>, mais dans une perspective mémorielle, c'est-à-dire transmise pour son importance pour le groupe, son identité, et non dans le seul but d'établir la vérité et de transmettre la connaissance. Dans ce sens, la mémoire historique revendique une sélectivité alors que l'Histoire recherche l'universalité.

#### 1.1.2.5. Les mémoires : bilan

Terminons cette étude du concept de mémoire, destinée à clarifier les catégories qui en découlent afin d'en analyser précisément sa place dans l'œuvre d'Equipo Crónica, en abordant quelques idées et notions connexes. Nous insisterons tout d'abord sur la notion d'identité, que nous avons évoquée rapidement avec la mémoire historique. Affirmons ici que l'une des raisons d'être de la mémoire, qu'elle soit individuelle, collective ou historique, est bien la construction ou la conservation d'une identité. Dès lors, il est logique que Michèle Dalmace ait abordé la notion de mémoire dans l'œuvre d'Equipo Crónica puisque son travail s'intitulait *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976. Recherche et récupération d'une identité*. Nous avons déjà, après Pierre Nora, mentionné la relation étroite entre identité et passé comme fondement de la mémoire collective. Ce que le groupe garde en mémoire contribue à caractériser son identité. Il en va de même pour l'individu, pour qui la mémoire (collective et individuelle) joue également un rôle essentiel dans la construction et l'affirmation de sa propre identité puisqu'elle est reconstruction de moments de son passé. Paul Ricœur mentionne, lui aussi, l'identité dans son étude sur la mémoire, lorsqu'il affirme que l'une des spécificités de l'abus de mémoire est d'entraîner un croisement entre la problématique de la mémoire et celle de l'identité,

---

1 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 129.



individuelle ou collective<sup>1</sup>. Ce croisement se fait précisément à travers la fonction narrative attachée à la mémoire. Car pour être partagée, voire transmise, la mémoire collective doit souffrir un travail de « configuration narrative<sup>2</sup> ». Ce processus nécessite la mise en intrigue des personnages de l'événement en même temps que celle de l'Histoire, ce qui contribue à « modeler l'identité des protagonistes en même temps que les contours de l'action elle-même »<sup>3</sup>. La dimension narrative de la mémoire, si liée à l'identité, devra être rapprochée de la dimension narrative de la peinture d'Equipo Crónica, que nous avons mise en avant dans la seconde partie de notre travail. Par ailleurs, nous devons aussi avoir à l'esprit cette dimension identitaire de la mémoire lors de la phase d'interprétation de leur peinture.

Nous nous arrêtons également sur la notion d'abus de mémoire, développée notamment par Ricœur. Dans son ouvrage, il évoque des « abus, au sens fort du terme, résultant d'une manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par les détenteurs du pouvoir »<sup>4</sup>. Dans ce sens, l'auteur parle de mémoire manipulée ou instrumentalisée. De cette manière, suivant leur place, des groupes sociaux peuvent influencer sur la mémoire et mettre en œuvre des stratégies pour biaiser les mémoires collectives d'autres groupes. François Dosse évoque aussi les pathologies collectives de la mémoire qui peuvent se manifester par un trop plein de mémoire ou des situations de carence de mémoire. Dans les deux cas, la contrainte exercée sur la mémoire conduit à la pathologie mémorielle. Le cas le plus fréquent de carence de mémoire, celui où la mémoire est majoritairement manipulée, est celui des pays totalitaires. Dans une telle configuration, le groupe au pouvoir impose une vision du passé et rend illégitime tout un ensemble de groupes et les mémoires collectives qu'ils véhiculent. Nous aurons l'occasion de revenir sur les manipulations de la mémoire à travers les études de tableaux. Affirmons néanmoins que, si la mémoire fait l'objet de telles manipulations, c'est que la mémoire dite « nationale » constitue un enjeu politique majeur, comme le souligne Marie Claire Lavabre<sup>5</sup>. Et si les groupes au pouvoir manipulent la mémoire, cela prouve qu'ils croient en ses effets. Face à cela, des stratégies de résistance se mettent en place. Une des particularités de la mémoire

---

1 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 97-98.

2 *Ibid.*, p.103.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 97.

5 LAVABRE Marie-Claire, « Peut-on agir sur la mémoire... », « art. cit. », p. 11.

en milieu totalitaire est donc d'être un contrôle du passé et une résistance à ce contrôle<sup>1</sup>. De ces deux orientations naissent deux mémoires différentes : la mémoire du groupe qui lutte pour perpétuer sa vision de la fidélité des événements passés et tente, par ce biais, de sauver son identité, et la mémoire dominante, mémoire nationale qui porte, au-delà de la mémoire individuelle et collective des individus, un certain nombre d'événements « fondateurs ».<sup>2</sup>

Mentionnons également la notion de « lieu de mémoire », développé par Pierre Nora, à partir de l'année 1984. Pour l'auteur, le lieu de mémoire peut être aussi bien un objet concret, qu'un objet abstrait. Le lieu de mémoire peut donc être un lieu géographique, mais également un monument, une personne, une archive, un symbole, un événement ou une institution. L'objet devient « Lieu de mémoire » lorsqu'il échappe à l'oubli et que la collectivité s'en empare pour manifester des émotions. Le lieu de mémoire permet alors de recomposer un sentiment national éclaté<sup>3</sup>.

Comme le concept de « lieu de mémoire » ne renvoie pas nécessairement à un espace, mais peut aussi renvoyer à une idée ou un objet, cela nous conduit à notre dernier point, qui est la relation entre mémoire et peinture. L'explicitation de ce lien vise à justifier la pertinence qu'il y a à chercher et analyser des traces mémorielles dans la peinture d'Equipo Crónica. Nous avons évoqué, au début de cette analyse, l'importance de l'image dans le souvenir, celui-ci étant présence *dans le présent* d'une *image* du passé. La dimension iconique de cette approche ne peut nous échapper et doit nous permettre d'accepter le fait que la mémoire, au-delà de l'oralité qu'elle implique normalement dans son expression, puisse être transcrite dans sa dimension iconique. Par ailleurs, nous pouvons aussi mentionner la théorie développée par Johnson-Laird, que reprend Maurice Bloch dans *Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné*. Selon lui, se souvenir consiste à construire un modèle mental qui permet à l'individu de se rappeler ce qui s'est passé comme si les événements se déroulaient sous les yeux. Cela est particulièrement intéressant pour la mémoire externe, transmise, puisque cela signifie que lorsque l'individu acquiert un souvenir, il se construit la représentation qui l'accompagne, et lorsqu'il se le

---

1 *Idem*.

2 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 97. Il précise que les événements de la mémoire nationale, l'individu croit se les rappeler, mais il ne les connaît que par l'intermédiaire des journaux ou témoignages.

3 NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les Francs*, Paris, Gallimard, 1992.

remémore, il ne se remémore pas les paroles ou le texte qui lui a transmis cet événement, mais la représentation mentale qu'il s'est construite<sup>1</sup>. Cela nous permet donc de souligner l'importance de l'image, y compris pour les souvenirs non vécus en propre par l'individu, mais transmis par l'intermédiaire d'un récit.

Au bout du compte, en guise de clin d'œil final, si la mémoire est actualisation d'une image du passé au sein du présent, affirmons pour relier cette première partie de notre étude et l'étude des séries à venir, que leurs tableaux, en usant de procédés intericoniques, incarnent cela de manière exemplaire, puisqu'ils mettent en scène, dans des images contemporaines (leurs tableaux), des images du passé utilisées avant eux par d'autres artistes.

## 1.2. *SERIE NEGRA*

### 1.2.1. Caractéristiques générales

Après avoir défini les différentes formes de mémoires qui ont été mises au jour et analysées au cours du XXe siècle, voyons à présent comment celles-ci se retrouvent dans l'œuvre d'Equipo Crónica. Pour ce faire, nous étudions la série qui, dans l'ordre chronologique de création, vient directement après *Policía y cultura*, soit la *Serie Negra*. Notre but est de mettre en avant la manière dont se manifestent les différentes formes de mémoire dans les tableaux de cette série et d'analyser le sens qu'elles acquièrent.

La *Serie Negra* fut peinte au cours de l'année 1972, puis exposée aux mois d'octobre et novembre à la galerie Val i 30 de Valence<sup>2</sup>. Dans le catalogue de cette première présentation, sont reproduits quatorze tableaux<sup>3</sup> avec, en regard, les images ou éléments réels qu'ils ont intégrés à leurs toiles. Dans le *catalogue raisonné* élaboré par Michèle Dalmace, nous comptons un total de vingt-six tableaux<sup>4</sup>. José Carlos Suarez, pour sa part, dénombre, dans son étude, vingt quatre tableaux, parmi lesquels trois (*Personaje con soda*, *La espera* et *Sin título*) ne sont pas reproduits dans le *catalogue raisonné* de Michèle Dalmace. Pour notre étude, nous nous appuyons sur un ensemble de vingt tableaux présents dans le *catalogue raisonné*. Nous avons

1 BLOCH Maurice, « art. cit. ».

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 490.

3 EQUIPO CRÓNICA, *Serie Negra*, catalogue d'exposition, Valencia, Galerie Val i 30, 1972.

4 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 176-203.

sélectionné, parmi les vingt-six présentés par l'ouvrage, ceux qui ont été réalisés à l'acrylique sur toile et que l'on peut considérer comme des grands formats, puisque, pour cette série comme pour les deux séries précédentes, un soin a été apporté à l'uniformisation des dimensions. Notre corpus est, par conséquent, constitué des tableaux suivants : *La promoción*<sup>1</sup>, *Las reglas del juego*<sup>2</sup>, *La violación de la regla*<sup>3</sup>, *Poisonville*<sup>4</sup>, *El yeso*<sup>5</sup>, *La derrota de Samotracia*<sup>6</sup>, *Action Painting I*<sup>7</sup> et *II*<sup>8</sup>, *Cinco bocetos*<sup>9</sup>, *El día en que aprendí a escribir con tinta*<sup>10</sup>, *Bodegón nacional*<sup>11</sup>, *Los impactos*<sup>12</sup>, *14 de febrero del año 29, día de San Valentín*<sup>13</sup>, *La fecha señalada*<sup>14</sup>, *Pintar es como golpear*<sup>15</sup>, *El disparo*<sup>16</sup>, *A un lado y otro de la cuerda*<sup>17</sup>, *El último pitillo*<sup>18</sup>, *El departamento n°7*<sup>19</sup> et *Vallecas Melody*<sup>20</sup>.

À propos de ces tableaux, les artistes eux-mêmes font allusion au concept de mémoire dans le texte introducteur à la *Serie Negra* publié dans le catalogue de 1981<sup>21</sup>. Dans ce texte, Manolo Valdés et Rafael Solbes distinguent trois grands axes thématiques pour cette série. Le premier s'intéresse à la violence et à l'action du film et du roman noirs, qui ont eu une influence notable sur leur génération. Le second est la référence constante à la peinture, à la créativité picturale et à l'action même de peindre. Le troisième fait référence à la période de l'après Guerre-civile. Les peintres indiquent que chacun de ces thèmes s'articule dans chaque tableau tout en conservant leur indépendance. D'autre part, ils reconnaissent la tonalité autobiographique de ces

---

1 *Ibid.*, p.179.

2 *Ibid.*, p.181.

3 *Ibid.*, p.182.

4 *Ibid.*, p.183.

5 *Ibid.*, p.184.

6 *Ibid.*, p.186.

7 *Ibid.*, p.187.

8 *Ibid.*, p.193.

9 *Ibid.*, p.188.

10 *Ibid.*, p. 189.

11 *Ibid.*, p. 190.

12 *Ibid.*, p. 191.

13 *Ibid.*, p. 192.

14 *Ibid.*, p. 194.

15 *Ibid.*, p. 195.

16 *Ibid.*, p. 196.

17 *Ibid.*, p. 197.

18 *Ibid.*, p.199.

19 *Ibid.*, p. 200.

20 *Ibid.*, p. 201.

21 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 107-108.

tableaux, d'où provient l'impression d'images mémorisées<sup>1</sup>.

Si les artistes font eux-mêmes allusion à la dimension mémorielle de cette série, permettons-nous d'insister sur cette idée, en affirmant que la mémoire est sous-jacente à chacun des trois axes thématiques évoqués, sous des formes différentes. En effet, l'évocation de l'importance des films de gangsters nord-américains sur les gens de leur génération en fait un élément important de leur conscience collective. Le fait de les évoquer des années plus tard, en les utilisant dans leurs tableaux, est bien une manière de faire appel à cette mémoire collective, depuis leur mémoire individuelle. Cet élément autobiographique, étant exposé comme point commun à toute une génération, devient élément de mémoire collective pour un groupe en particulier, les personnes nées dans l'immédiate après guerre-civile et qui ont grandi dans les années quarante et cinquante. Car les films mentionnés dans les tableaux de cette série, tous des films américains, datent, pour la majeure partie, des années cinquante, époque où les artistes avaient entre dix et vingt ans<sup>2</sup>. D'autre part, le fait de faire allusion à la période post-Guerre civile par des images typiques de cette période, relève aussi de la mémoire collective. Les images qu'ils utilisent permettent de recréer, quelques années plus tard, une ambiance, une atmosphère typique d'une époque passée que l'ensemble d'un groupe reconnaît car il en partage les représentations. Par ailleurs, cette mémoire est très proche d'une mémoire historique, puisqu'elle se rapporte à une période fortement identifiée du point de vue historique. De plus, les peintres ayant vécu pendant leur enfance cette période-là, la frontière entre le souvenir propre, qui permettrait de considérer ces images comme relevant de la mémoire collective, et le souvenir médiatisé par le groupe, par les images postérieures, etc. est difficilement identifiable. Bon nombre de ces images sont à la fois matérialisation du souvenir de la part des artistes et servent de déclencheur de mémoire pour les individus qui contemplent les tableaux de cette série. Nous verrons plus précisément quelles sont ces images. Enfin, le troisième axe est lui aussi fondé sur la mémoire, mais une mémoire plus individuelle. S'agissant, en effet, de réflexions sur la peinture et l'activité de peintre, mises en images par un ensemble d'objets qui, tels des métonymies<sup>3</sup>, prennent la place du jeune peintre, Solbes et Valdés développent une

---

1 *Idem.*

2 L'un est né en 1940, l'autre en 1942.

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 176.

problématique qui relève plus de la mémoire individuelle. Bien qu'ils soient deux, nous pouvons effectivement parler ici de mémoire individuelle. Il s'agit en effet, tant pour l'un que pour l'autre, de la remémoration d'un temps passé, celui de l'apprentissage.

Remarquons dès à présent qu'à ces trois types de mémoires correspondent, dans les tableaux de cette série, trois types de traitement et d'intégration de l'image. Tout d'abord, la mémoire individuelle, qui apparaît à travers les outils du peintre ou les objets d'apprentissage du dessin et de la peinture, se manifeste exclusivement par le recours au trompe-l'œil, un procédé déjà utilisé dans la série *Autopsia de un oficio*, mais qui atteint ici une systématisation sur laquelle nous reviendrons. Ensuite, comme la mémoire collective se manifeste par l'utilisation de photogrammes de films de gangsters, celle-ci est rendue, dans les toiles de cette série, uniquement par des images qui ont subi un processus de transposition semi-homogène, depuis l'image cinématographique vers le tableau, image figée et unique. La transposition d'images de films était déjà apparue avec la série précédente, dans les tableaux *Los Clásicos* et *El acorazado Potemkin*. Ce procédé est lui aussi systématisé dans cette série, ce qui démontre bien le fonctionnement d'Equipo Crónica par essais expérimentaux puis développement de techniques et d'idées nouvelles. Enfin, les images qui servent à rattacher les scènes élaborées à une époque, à les ancrer dans la mémoire collective et historique du pays sont, pour leur part, intégrées dans les compositions, non sous la forme de trompe-l'œil, mais toujours de manière à contraster avec leur entourage.

Ces quelques remarques générales, qui seront approfondies par l'étude des tableaux, permettent de nous rendre compte de la manière dont est construite cette série, de comprendre les grands principes de son architecture, élaborée à partir de l'introduction ou du renforcement d'éléments qui nous permettent d'affirmer la consolidation de leur langage pictural. Tomás Llorens affirme, à ce propos, que « Si la série *Policia y cultura* culmine la période constitutive du langage d'Equipo Crónica, la *Serie Negra* réalisée entre 1971 et 1972 est le premier témoignage de la maturité de son appareil conceptuel »<sup>1</sup>.

La suite nous permettra de mettre en évidence la maturité picturale atteinte avec cette série. Mentionnons toutefois ici les grands principes de cette évolution.

---

1 LLORENS Tomás, « Equipo Crónica, la amistad y la palabra », in *Equipo Crónica, colección del IVAM*, La Caja, Burgos, 1990, p. 20.

Elle passe par une modification de leur langage pictural qui ne fait plus exclusivement appel aux aplats, comme cela était le cas dans les séries précédentes, mais passe par l'introduction de nuances, traitées à l'encre de chine en complément de l'acrylique. Cette technique donne des images moins artificielles grâce aux dégradés de gris. Cela permet aussi une grande fidélité du résultat aux photogrammes sur lesquels ils s'appuient. Bien que les grands aplats de couleur n'aient pas totalement disparu, ils sont en forte concurrence avec des effets de clair-obscur qui sont le résultat d'un traitement de l'image qui met l'accent sur le noir et blanc, comme le suggère le titre de la série. Par ailleurs, parmi les innovations, mentionnons également le fait que tous les tableaux de cette série, sans exception, sont élaborés autour d'une transposition semi-homogène. Dans chaque tableau, en effet, apparaît la reproduction d'un photogramme de film américain. Dès lors, deux cas de figure principaux se distinguent. Dans certains tableaux, l'élément transposé est intégré à une composition plus large, élaborée à partir d'une citation picturale. Nous pensons à *Poisonville*, *Las reglas del juego* ou *La derrota de Samotracia*, qui reproduisent des scènes extraites de tableaux de Giorgio de Chirico ou d'Yves Tanguy. Dans d'autres tableaux, le photogramme transposé occupe l'ensemble de la toile et il devient le support pour la greffe d'éléments exogènes intégrés en trompe-l'oeil (par exemple dans *El Yeso*) ou d'explicitations comme dans les tableaux *14 de febrero del año 1929, día de san Valentín* et *El disparo*.

Ce dernier tableau est particulièrement intéressant car il constitue à nos yeux une expérimentation picturale de première importance qui débouchera sur la série *El billar*, série qui conclut, en 1977, le cycle que nous étudions dans cette troisième partie. Expliquons-nous. La toile est entièrement occupée par la transposition semi-homogène d'un photogramme du film *La matanza del día de San Valentín*, réalisé en 1967, par Roger Corman. Dans cette scène de rue nocturne, les effets de clair-obscur sont saisissants. Les contrastes de noir et blanc soulignent la tension de la scène. Mais au premier plan, un élément perturbateur vient rompre cette stricte opposition et complémentarité du noir et blanc. Il s'agit d'une expli-citation d'un tableau de Kandinsky intégrée dans la partie centrale-basse du tableau. Si l'on prête attention à cet élément, on se rend compte de son intégration à une fonction bien précise dans ce tableau, qui va au-delà de la simple volonté de contraster avec la noirceur de la scène.

En effet, une diagonale de cette expli-citation met en relation deux personnages, difficiles à distinguer au premier coup d'œil. L'un, en bas à gauche de la toile, semble allongé sur le ventre tandis que l'autre, dans la partie droite du tableau, est debout au milieu de la rue. Cette ligne, de couleur marron, fait partie du tableau de Kandinsky. Mais elle est surtout la matérialisation de la trajectoire de la balle et les formes et les couleurs vives du tableau « expli-cité » représentent en image l'explosion du coup de feu mentionné par le titre.

La superposition d'un élément transposé depuis la photographie avec une citation provenant de la peinture abstraite et son utilisation pour matérialiser une trajectoire constituent bien deux des piliers majeurs d'un grand nombre de tableaux de la série *El billar*. Pensons, à titre d'exemple, au tableau *Punto y raya sobre el verde* (1977)<sup>1</sup>. Cela prouve qu'avec la *Serie Negra*, leur langage évolue durablement. Cette série met en place et développe bon nombre de nouveautés picturales et en expérimente d'autres qui seront reprises par la suite.

À travers deux autres tableaux, analysons à présent en détail les stratégies mises en œuvre par Equipo Crónica pour conférer à leur peinture une dimension mémorielle forte. Commençons par étudier le tableau *La promoción*.

### **1.2.2. *La promoción***

Ce tableau n'est pas présent dans le catalogue de l'exposition inaugurale élaboré en 1972 ; en revanche, y est présentée une variante, intitulée *La fotografía*. Ce deuxième titre met l'accent sur l'élément principal de ces deux tableaux, une photographie, qui joue le rôle de « déclencheur de mémoire »<sup>2</sup>. Précisons d'ailleurs que *La promoción*<sup>3</sup> constitue l'exception de cette série, puisque le tableau n'est pas construit sur la transposition semi-homogène d'un photogramme, mais sur celle d'une photographie de groupe dont le modèle est celui des photographies de classe.

Les photographies de classe sont des objets de mémoire collective par excellence, puisqu'elles visent à figer le souvenir d'un groupe d'individus à un moment donné (chaque année au cours du parcours scolaire de tous les enfants) pour

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 379.

2 Dans le catalogue raisonné, Michèle Dalmace parle de « disparador de Memoria », *Ibid.*, p. 176.

3 Voir reproduction en annexe p. 598.



que, par la suite, chaque individu puisse reconstituer le groupe. Par ce biais, lui reviennent des souvenirs afférents aux personnes ou à l'époque en général. La photographie de classe est à la fois objet de mémoire collective et elle la symbolise, puisqu'elle est image du passé que l'ensemble des individus d'un groupe partage.

Si ce tableau se distingue des autres en ne reprenant pas de photogramme, nous pouvons toutefois le mettre en relation avec eux, puisqu'il se trouve sur le même plan, tant picturalement que symboliquement. En effet, le traitement de l'image est en tous points conforme aux caractéristiques générales de la série : acrylique sur toile, noir et blanc avec des nuances de gris, recours à la transposition semi-homogène et au trompe-l'œil. Par ailleurs, les personnages représentés, tous des hommes, de jeunes adultes vêtus d'un costume et d'une cravate, correspondent tout à fait aux peintres d'Equipo Crónica, qui avaient entre trente et trente-deux ans en 1972. Tous ces hommes appartiennent à leur génération, cette génération qui, comme ils le signalaient eux-mêmes, est née après la Guerre civile et a connu l'invasion culturelle nord-américaine dont parlait Valdés<sup>1</sup>. La série évoque la jeunesse de cette génération qui a grandi avec les *comics* puis les films de gangsters nord-américains ; une génération qui a aussi commencé sa vie dans l'atmosphère noire et violente des années quarante que les peintres reconstruisent métaphoriquement à travers le film noir.

Ce tableau est constitué de trois plans. Au fond, dans ce qui correspond à la partie haute du tableau, le spectateur distingue un mur percé d'une porte et de deux fenêtres. Au second plan, le plus imposant, nous voyons trente personnes qui posent en rangs successifs et dont le regard est dissimulé derrière un rectangle noir. La construction de l'image suggère que cette photo a été coupée de chaque côté. Enfin, au premier plan, une feuille d'écolier semble superposée à cette photographie. Il s'agit en réalité d'un trompe-l'œil. Sur cette feuille, le spectateur peut lire quarante six fois la phrase « cinco por seis treinta ».

De cet ensemble émergent plusieurs interprétations. Michèle Dalmace indique que la bande noire qui cache le visage de ces personnes en fait de potentiels condamnés pour un acte indéterminé. Dans ce sens, nous pourrions penser au fait qu'ils sont effectivement condamnés pour une faute et que leur peine est une punition, dont nous avons la reproduction en trompe-l'œil. Tous sont punis puisque tous ont le

---

1 CAROLIN Clare, « art. cit. », p. 88-89.

regard masqué ; il s'agirait d'une génération de cancre, d'irrécupérables. Au-delà de cette vision ironique, cela donne aussi l'impression d'opprobre collective jetée sur des groupes, à cause, par exemple, de leur filiation républicaine. Cela révèle bien l'atmosphère de suspicion qui régnait après la Guerre civile où tout le monde avait des raisons de se sentir coupable de quelque chose.

Par ailleurs, la punition en trompe-l'œil est un indice qui annonce que tous les objets relatifs à l'école ou à l'apprentissage seront traités avec ce même procédé, comme pour souligner que les souvenirs les plus intimes, les plus personnels, sont plus trompeurs que les souvenirs collectifs qui seraient plus objectifs car recoupés et pondérés par l'ensemble des individus du groupe.

Enfin, cette promotion pourrait tout aussi bien être la représentation de l'une de celle où se sont retrouvés Solbes et Valdés aux Beaux-Arts de Valence. L'enseignement de cette école, sous le franquisme, a été critiqué à plusieurs reprises par les artistes car ils la considéraient exclusivement académique ; la punition insiste sur la dimension infantilissante de son apprentissage. Un indice vient étayer cette interprétation. Il s'agit d'une photographie de groupe datée de 1933 sur laquelle apparaissent Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, Hans Harp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel et Man Ray. Les neuf artistes sont photographiés en deux rangs, devant un mur percé d'une fenêtre. La similitude entre le cliché et le tableau d'Equipo Crónica, tout comme la correspondance entre son titre et le sujet des deux images, nous conduisent à interpréter le tableau *La promoción* comme une allusion à ce cliché dans lequel apparaissent les plus grands artistes surréalistes, dont Solbes et Valdés vont citer certaines œuvres dans cette série<sup>1</sup>. Le procédé de l'allusion fait remonter indirectement à la mémoire du spectateur le souvenir de ce cliché. Alors que les surréalistes apparaissent à l'image à visage découvert, la génération de peintres espagnols nés après la Guerre civile ne peut en faire autant. Par ce tableau, les artistes dénoncent le « délit » que signifie être un artiste novateur dans l'Espagne de Franco.

Si cela n'est pas à prendre au sens propre, ce tableau exprime néanmoins la suspicion qui peut peser sur les épaules de l'artiste et la difficulté qu'il y a à sortir du rang, mais aussi l'unité et la force de ceux qui ont choisi de le faire. Malgré

---

1 Max Ernst et Yves Tanguy.

l'hommage que représente une telle allusion à ce groupe, le spectateur ne peut s'empêcher d'y voir, par comparaison, une pointe d'humour et de dérision sur leur propre activité. Cependant, ce parallèle permet aussi de consolider la notion de génération. Eux aussi s'affirment comme un groupe avec une identité forte dont les éléments constitutifs vont surgir au fil des réminiscences mémorielles de la série. Il est donc pertinent de placer ce portrait en ouverture de la série, tel un portrait préliminaire qui sert à présenter ceux à qui appartiennent les souvenirs qui ne cesseront d'émerger.

### **1.2.3. *El día en que aprendí a escribir con tinta***

Le tableau que nous venons d'étudier trouve un écho dans celui que nous analysons à présent à travers deux éléments : la dimension générationnelle et la présence d'éléments scolaires. La composition de ce tableau est tout à fait représentative de ce qu'ont fait Solbes et Valdés dans cette série, avec un photogramme transposé sur la toile, un extrait de peinture contemporaine et des éléments reproduits en trompe-l'oeil. Ainsi, le fond de la toile provient de l'œuvre *Preparedness*, de Lichtenstein, influencée par Fernand Léger. Seul un morceau est reproduit, agrandi et transposé en noir et blanc. Mais le néopointillisme persiste, ce qui fait que l'original reste reconnaissable. Cette œuvre avait déjà été utilisée par les peintres dans le tableau-centon *Pim-Pam-Pop*, de la série *Policía y Cultura*. Devant ce fond, évoluent cinq personnages extraits d'un photogramme du film *Les Fantastiques années 20* de Raoul Walsh. Le personnage central, interprété par Jaes Cagney, a été affublé par les peintres du même rectangle noir qui masquait le regard de tous les personnages de *La promoción*. Enfin, les trois éléments représentés en trompe-l'œil renvoient directement à l'école, puisqu'il s'agit d'un cahier d'écolier, d'un porte plume et d'un pot d'encre de Chine. Tous ces éléments entrent en résonance avec le titre, qui fonctionne comme description du tableau et en oriente l'interprétation. Affirmons ici que les titres de cette série sont révélateurs, car ils sont plus littéraires que les titres des séries précédentes. Ils soulignent également le glissement des tableaux depuis une dimension narrative vers une dimension plus littéraire. Ce titre met le spectateur sur la piste d'une interprétation mémorielle, puisque l'image est censée représenter un moment du passé, celui où le protagoniste a

appris à écrire à la plume. Nous aurions alors sous les yeux l'image-souvenir telle qu'elle serait apparue à l'esprit de celui qui se souvient, qui serait ici le personnage central, identifié par sa position au sein du groupe et du tableau, mais aussi par le bandeau qui lui cache les yeux. Si l'on considère que le titre à la première personne peut être prononcé par l'un des peintres ou, de manière plus générique, par l'une des personnes de leur génération, le parallèle entre eux-mêmes et ces personnages de films noirs est intéressant. En développant ce parallèle, nous pouvons penser que les peintres réalisent une adaptation de titre du film auquel ils ont eu recours à leur époque. Ainsi, ce tableau serait l'évocation de « los violentos años cuarenta »<sup>1</sup>, décennie durant laquelle ils ont appris à écrire. Ces sous-entendus participent à la littérarité nouvelle de leurs tableaux. L'étude de Maurice Halbwachs sur *La mémoire collective*, que nous avons maintes fois citée dans notre partie théorique, est particulièrement éclairante pour l'analyse de ce tableau et les réflexions des peintres sur les mécanismes de la mémoire. L'auteur s'interrogeait de la sorte : « suffit-il de reconstruire la notion historique d'un événement qui a certainement eu lieu mais dont nous n'avons gardé aucune impression pour constituer de toutes pièces un souvenir? »<sup>2</sup>. En d'autres termes, la reconstruction artificielle d'un événement constitue-t-elle un souvenir, un acte de mémoire ? L'auteur poursuit : « par exemple, je sais, parce qu'on me le dit et qu'à la réflexion cela paraît certain, qu'il y a eu un jour où je suis allé pour la première fois au lycée. Pourtant, je n'ai aucun souvenir personnel et direct de cet événement. Peut être parce qu'étant allé bien des jours successifs dans le même lycée, tous ces jours se sont confondus »<sup>3</sup>. La situation évoquée par l'auteur correspond tout à fait à celle du titre d'Equipo Crónica : le statut du souvenir personnel est le même entre le premier jour de notre entrée au lycée et le jour où nous avons appris à écrire, serait-ce même apprendre à écrire à la plume. Qui conserve, en effet, le souvenir précis du jour où il a appris à écrire ? Peut-on, de nombreuses années après, se revoir fidèlement en train d'orthographier ses premiers mots ? Ces questions laissent peu de place au doute. Ces moments, en tant qu'événements précis, ont disparu de nos mémoires. Cependant, nous pouvons en conserver la sensation, parce que nous savons qu'il est un moment, un jour, où nous

---

1 Le titre espagnol du film étant *Los violentos años veinte*.

2 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 119.

3 *Idem*.

avons appris à écrire (à la plume), et nous avons même en mémoire le cadre spatial dans lequel cet événement a eu lieu. Mais l'événement est depuis devenu d'une telle banalité ; l'écriture fait ensuite tellement partie de notre quotidien, que nous oublions le moment fondateur. D'autre part, pour aller plus loin qu'Halbwachs, nous pouvons affirmer que l'apprentissage de l'écriture se fait, contrairement à l'entrée au lycée, en de nombreuses étapes. Ainsi, il est un jour où nous avons, pour la première fois, tenu une plume entre nos mains, un autre où nous avons effectué nos premiers traits avec celle-ci, puis nos premières lettres, puis un autre jour où l'autonomie a pris le pas sur l'exercice ; à partir de ce moment, nous savions écrire à la plume. Cet apprentissage de longue haleine ne peut donc être réduit à un moment particulier; c'est aussi pour cela qu'il est difficile d'en conserver un souvenir précis et qu'il nous reste, tout au plus, une impression générale de l'événement qui tient lieu de souvenir, reconstruite sur la base de plusieurs éléments. À partir de ses développements, Maurice Halbwachs s'interroge sur la notion de souvenir. Il se demande, avec raison, s'il suffit « que je reconstitue le cadre historique de cet événement pour que je puisse dire que j'en ai le souvenir? »<sup>1</sup>. Mais, si ce souvenir d'une journée n'existe pas pour l'auteur, il envisage cependant celui d'une période<sup>2</sup>. L'auteur indique qu'à mesure que les événements s'éloignent, nous prenons l'habitude de nous les rappeler sous forme d'ensembles<sup>3</sup>. Le souvenir de la première rentrée au lycée laisse donc la place à un souvenir général de toutes les rentrées que l'on a vécues. Par cette impression, l'auteur affirme : « je ne peux pas dire que je me souviens de cette première rentrée, mais je ne peux pas dire non plus que je ne m'en souviens pas »<sup>4</sup>. Ce genre de souvenirs correspond en réalité à des reconstructions d'images faites à partir d'impressions générales ; ce ne sont donc pas des souvenirs en tant qu'images du passé dans le présent. Tout cela correspond à la recreation d'une atmosphère. L'individu fait émerger une image qui est pure construction, une image « flottante », « incomplète »<sup>5</sup> fondée sur de fausses reconnaissances, construite d'après des récits, des témoignages, des impressions et des évidences. Il ne s'agit donc plus de la présence du passé dans le

---

1 *Ibid.*, p. 119.

2 *Ibid.*, p. 120.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p.121.

présent, mais de celle d'une « image générique reportée dans le passé »<sup>1</sup>.

Tous les mécanismes de la mémoire que nous venons de mettre en lumière grâce aux analyses de Maurice Halbwachs, se retrouvent dans ce tableau d'Equipo Crónica. Nous avons jusqu'ici mis en relief l'impossibilité qu'il y a à se souvenir réellement du jour où l'on a appris à écrire à la plume. En revanche, l'événement peut bien être présent dans notre esprit sous forme de construction *image-inaire*, élaborée à partir « d'images génériques reportées dans le passé ». L'emploi du terme « générique » est particulièrement pertinent puisque le tableau, comme toute la série, s'appuie sur une image particulière dont la qualité première est de relever du genre « noir ». Cette image, sélectionnée pour sa dimension « générique », sert à recréer l'atmosphère qui est un des éléments les plus importants de ce genre de « souvenirs ». Plus que du « jour » où il a appris à écrire, l'énonciateur du titre se souvient, en réalité, d'une période. Et cette période correspond justement, par analogie, à celle mentionnée par l'image sélectionnée. Les peintres ont, en effet, choisi une image de film qu'ils ont pu visionner dans la période qui était celle de leur apprentissage de l'écriture à la plume. Dans cette perspective, ils s'identifient à ces personnages par superposition temporelle. D'autre part, ce film, et son titre, semblent également choisis pour l'analogie qui peut être faite avec l'époque censée être celle à laquelle ils ont appris à écrire. Elle permettrait d'en recréer l'atmosphère générale. Par ce biais, à travers le film « *Los violentos años veinte* », les peintres dénoncent « los violentos años cuarenta », années où le régime franquiste se mettait en place, années de disette, d'épuration, de violence morale et politique.

Enfin, Halbwachs parlait d'image « flottante », « incomplète » et « reconstruite ». L'architecture du tableau ne laisse aucun doute quant au caractère (re)construit et artificiel de l'image que nous avons sous les yeux. La superposition antinaturelle d'éléments d'origines diverses est en ce sens éloquente. Le caractère incomplet de ce type de souvenirs est ici souligné par le fond, qui n'a rien d'une école, lieu où l'on apprend habituellement à écrire à la plume. Ce fond donne la sensation d'être une image synthétique (Lichtenstein retravaillant Léger) qui vient combler une lacune dans le souvenir. Quant aux éléments figurés en trompe-l'œil, ils correspondent exactement à l'aspect « flottant » de ces images, évoqué par

---

<sup>1</sup> *Idem.*

Halbwachs.

Ce tableau est donc une analyse très pertinente du fonctionnement de la mémoire individuelle et de certaines de ses caractéristiques. Le titre rend bien l'idée que l'on a tous qu'il est possible de se souvenir de moments bien particuliers de notre apprentissage de la vie. Mais la manière dont est construite l'image met en évidence le fait qu'il ne s'agit là que d'un leurre, en développant une réflexion picturale qui fait écho aux analyses de Maurice Halbwachs. Ces souvenirs, que l'on croit personnels, ne sont qu'illusion (comme l'est le trompe-l'œil). Ils sont une construction générique faite d'images empruntées à notre passé et à notre présent à laquelle nous assignons le statut de souvenir personnel. En réalité, cette construction doit tout à la mémoire collective, puisque c'est sur cette dernière que l'individu s'appuie pour recréer l'atmosphère dans laquelle s'insère ce qui n'est autre qu'un « souvenir général ». Le trompe-l'œil prend ici tout son sens, en apparaissant comme un avertissement au spectateur sur l'illusion que constituent de tels souvenirs. Ce tableau est donc une magnifique illustration de la maîtrise qu'ont les artistes des mécanismes de la mémoire et des études qui ont été effectuées à ce propos.

Par ailleurs, nous pouvons également mettre ce tableau et son titre en lien avec leur activité picturale, puisque les trompe-l'œil y sont, dans cette série, toujours associés. Le fond, qui provient d'un artiste essentiel dans l'art contemporain, Roy Lichtenstein, déjà cité à de nombreuses reprises, nous y invite également. Dans cette optique, plus qu'une évocation du jour où ils ont appris à écrire à la plume, ce tableau peut être compris comme un clin d'œil à leur présent de peintres, puisqu'avec cette série ils innovent en s'essayant à une nouvelle technique. En effet, dans la *Serie Negra*, ils n'ont plus recours exclusivement aux aplats, mais travaillent à l'aide de plumes et d'encre de chine ou de mine de graphite pour créer des nuances de gris, des zones d'ombres afin d'avoir un rendu très proche du photogramme sur lequel s'appuie chaque tableau<sup>1</sup>. C'est donc en travaillant plus spécifiquement sur les liens iconiques entre la peinture et le cinéma « noir » qu'ils ont « appris » à peindre autrement, à l'encre de Chine. Selon cette interprétation, le jour évoqué dans le titre n'est pas si lointain et il constitue une rupture dans leur création. Pour revenir à l'un de nos propos initiaux, disons que, de la même façon que l'on se sent grandir lorsqu'on sait

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 490.

écrire à la plume, les auteurs ont senti s'affirmer leur maturité (soulignée par Tomás Llorens) lorsqu'ils ont pu enrichir leur panel de techniques picturales.

Au-delà des illusions de la mémoire individuelle et de ses rapports à la mémoire collective, les peintres ont, dans cette série, abordé d'autres aspects de la mémoire. Étudions à présent, dans ce sens, le tableau *14 de febrero del año 29, día de San Valentín*.

#### 1.2.4. *14 de febrero del año 29, día de San Valentín*

Ce tableau, de 150 cm par 200 cm, reprend le cadrage de l'image originale pour rendre plus évident le parallèle entre peinture et cinéma. La toile est occupée en totalité par la transposition d'un photogramme extrait du film *Le massacre de la Saint-Valentin*, de Roger Corman. En s'appuyant sur le titre du film pour expliciter la date<sup>1</sup>, les peintres mettent en avant un moment précis. Ce jour, est à nouveau souligné par la citation introduite dans l'angle inférieur gauche de l'image. En effet, les artistes ont greffé, sur le photogramme, un crâne provenant d'une vanité d'Hermen Steenwijck, peinte en 1640<sup>2</sup>, qui surmonte un phylactère sur lequel est inscrit en lettres anciennes « XIV DE FEBRERO AÑO XXIX DIA DE SAN VALENTIN », soit le titre du tableau. Notons que, dans le cours de la tradition picturale, ce même crâne se retrouve sept ans plus tard dans le tableau *El sueño del Caballero*, d'Antonio de Pereda, accompagné d'un phylactère qui vient expliciter également le sens du tableau<sup>3</sup>.

Plus encore que le titre du film, celui du tableau met en exergue une date. Elle est donnée dans son ensemble, avec le jour, le mois, l'année et le saint célébré ce jour-là, celui traditionnellement des amoureux. Mais l'image que voit le spectateur sur la toile est tout le contraire d'une image d'amour. Tanathos a pris le pas sur Eros puisque, comme le laisse présager le crâne de la vanité, c'est une scène de mort qui est représentée. Cette scène correspond au massacre perpétré à Chicago le 14 février 1929 par Al Capone et ses hommes (notamment *Machine Gun*) contre la bande rivale de Bugs Moran dans le cadre de la *Bootleg War*, une guerre pour le contrôle de la contrebande d'alcool. Le film de Roger Corman retrace cette guerre et cet épisode

1 Le titre espagnol est *La matanza del día de San Valentín*.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 498.

3 BESSIÈRE Bernard et BESSIÈRE Christiane, *op. cit.*, p. 68-72.



sanglant aux terribles conséquences. Le moment du film, choisi par les peintres et représenté sur la toile, est la suite immédiate de la fusillade qui a eu lieu dans les locaux de la SMC Cartage Company où cinq personnes, se faisant passer pour des policiers, sont entrés. Après avoir mis les gangsters contre le mur, ils ont lâché leurs salves et dirigé contre eux pas moins de quatre-cent balles de mitrailleuse. À ce moment, Al Capone devenait le chef du crime organisé à Chicago. Dans le tableau, nous apercevons le mur contre lequel étaient disposés les hommes de Bugs Moran, des chaises en désordre et, sur le sol, les cadavres d'où coule le sang. La violence de la scène est soulignée par un élément qui, une fois encore, comme dans de nombreux tableaux de la série, est de nature picturale. Il s'agit d'une citation de Roy Lichtenstein qui représente une éclaboussure de peinture venue s'écraser contre le mur. Cette citation, représentant les projections de sang qui sont la conséquence de la violente fusillade, peut signifier ironiquement la violence de l'activité artistique et du monde de la peinture. Mais combinée au photogramme, à la citation de vanité et à la date, le tableau prend un autre sens, qui nous replace dans le domaine de la mémoire.

À l'intérieur du concept général de mémoire, le rôle de la datation est abordée dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricœur avec, notamment, l'analyse des propos de Bergson. Dans le système de pensée de ce dernier, dans le souvenir pur, l'événement revient avec sa date<sup>1</sup>. La date fait alors partie des éléments qui caractérisent la « mémoire-souvenir », face à la « mémoire-habitude »<sup>2</sup>. Avec la volonté de synthétiser, Ricœur affirme que :

la date, comme place dans le temps, paraît contribuer à la première polarisation des phénomènes mnémoniques partagés entre l'habitude et la mémoire proprement dite. Elle est également constitutive de la phase réfléchie où, comme on dit, déclarative de la remémoration ; l'effort de mémoire est pour une grande part effort de datation<sup>3</sup>.

Si le film reprenait en titre le jour de la Saint Valentin, expression par laquelle cet assassinat est entré dans le folklore gangstériste, le tableau, en explicitant cette date, nous invite à envisager la dimension mémorielle de la toile. En effet, suite aux propos de Ricœur que nous venons de reproduire, il ne fait pas de doute qu'en mettant en exergue une date, Solbes et Valdés invitent le spectateur à se placer sur le registre

---

1 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 192.

2 *Ibid.*, p. 50.

3 *Idem.*

de la mémoire. Le spectateur, en voyant le crâne, les morts, les éclaboussures, le mur contre lequel les personnes ont été exécutées, est plongé dans une ambiance sombre, sordide et noire qui, au-delà des films de gangsters et d'un événement particulier de la guerre des gangs, lui rappellera les exécutions sommaires qui ont eu lieu pendant la Guerre civile espagnole et les années de répression et de terreur politique qui ont suivi. En considérant les dates, d'ailleurs, il est intéressant de remarquer que le 14 février 1939 était proclamée la « Ley de responsabilidades políticas » par le généralissime, qui faisait peser des sanctions sur les épaules de tous ceux qui avaient occupé des charges au sein des partis du Front Populaire. Une loi qui consacrait, en quelque sorte, l'épuration politique<sup>1</sup>, qui devait « nettoyer » l'Espagne tout comme Hoover voulut nettoyer Chicago de la pègre après cette journée sanglante.

La datation, qui nous fait pénétrer dans les sphères de la mémoire, conduit le spectateur à se remémorer les périodes sombres qu'il a vécues ou dont il a entendu parler. Elle est prétexte à une plongée dans la mémoire collective par laquelle est évoquée une ambiance, une époque, et même des événements plus précis, tels des événements meurtriers de la Guerre civile ou des exécutions qui ont eu lieu les années suivantes ; peut-être même l'exécution de Julián Grimau, le 20 avril 1963 au matin, suite à son arrestation le 8 novembre 1962. Torturé par la Brigade politico-sociale puis défenestré, ce dirigeant du parti communiste « de l'intérieur », ayant survécu, fut condamné à mort par un conseil de guerre, une dizaine d'années avant l'élaboration du tableau<sup>2</sup>.

En allant plus loin, nous pouvons affirmer que la date est une notion objective, partagée par tous les individus. À ce titre, elle peut permettre de faire accéder au rang d'Histoire un événement relevant communément de la mémoire collective. Ainsi, en datant (même indirectement) ses images, Equipo Crónica objectivise un ressenti, celui de l'atmosphère d'une période noire récurrente tout au long de la série et fait glisser cet ensemble de la mémoire collective vers la mémoire historique.

Cette interprétation se confirme grâce au tableau *La fecha señalada*, au sein

---

1 *La Vanguardia*, Mardi 14 février 1939, Hémérothèque *La Vanguardia*, consultable sur : <http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?bd=14&bm=02&by=1939&x=57&y=0>, dernière consultation le 08/07/2012.

2 VILAR Sergio, *Historia del antifranquismo, 1939-1975*, Barcelone, Plaza & Janés, 1984, p. 359.

duquel nous retrouvons une autre transposition d'un photogramme du film *Le massacre de la Saint Valentin*. Alors qu'un homme gît sur le sol, un pistolet posé sur le bas-ventre, le second plan reproduit un calendrier avec l'image du Christ, objet familier et quotidien, sur lequel est entourée la date du 7 mars 1972, qui pourrait bien être celle de l'achèvement de ce tableau. Cette date est donc discordante avec le photogramme, puisqu'elle ne correspond pas au jour de la Saint Valentin. Avec ce tableau qui signale précisément une date, nous pouvons affirmer que « le moment présent avec son maintenant absolu devient une date quelconque parmi toutes celles dont le calendrier permet le calcul exact dans le cadre de tel ou tel système calendaire accepté par une partie plus ou moins étendue de l'humanité »<sup>1</sup>. Par ce biais, nous voyons que le temps calendaire est une modalité conventionnelle d'inscription temporelle qui est extrinsèque aux événements eux-mêmes. Cela confirme notre intuition, qui est que les événements du tableau précédent, censés s'être produits le 14 février 1929, peuvent renvoyer à bien d'autres meurtres ou événements violents qui ont eu lieu après qu'un chef, assimilable à Al Capone, a gagné une guerre, comparable à la guerre des gangs, dans un territoire qui fait penser au Chicago des années vingt et trente. Au-delà de la date, qui n'est que convention, l'image reste donc primordiale pour la mémoire en tant qu'elle permet, par exemple, de reconstituer visuellement une époque à travers ses caractéristiques les plus saillantes. Comment, de façon plus générale, les images mémorielles peuvent-elles servir à la reconstruction d'une atmosphère ?

### 1.2.5. Image, mémoire et contexte

Dans *Equipo Crónica, Pintura, cultura y sociedad*, Ricardo Marín Viadel indique, à propos de la *Serie Negra* que, à la différence des séries précédentes, celle-ci n'a pas pour but d'évoquer un événement précis ou une nouvelle importante mais plutôt de recréer une atmosphère, une ambiance, de faire revenir à l'esprit du spectateur l'atmosphère d'une époque<sup>2</sup>. Cette époque, nous l'avons caractérisée à plusieurs reprises à travers les trois tableaux que nous venons d'étudier ; il s'agit essentiellement des années « noires », rendues par la transposition d'images extraites

---

1 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 193.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 77.

de films « noirs ». Mais cette correspondance n'est qu'allusive. Elle se précise par l'intermédiaire d'autres images qui sont, de manière plus évidente, des « déclencheurs de mémoire ». En effet, comme l'indique Elvire Diaz, l'image, qu'elle soit mentale, verbale ou iconographique, est intimement liée à la mémoire<sup>1</sup>. Dans l'écriture et la représentation de la mémoire, le rôle de l'image est de faire ressurgir à l'esprit du spectateur une époque, une ambiance, lorsqu'il les perçoit. Pour que ce rôle soit rempli efficacement, Equipo Crónica choisit d'insérer dans ses tableaux, parallèlement aux images de films noirs, des représentations d'objets quotidiens, caractéristiques d'une époque ou d'un contexte. Il en va ainsi du paquet de cigarettes « Ideales », que l'on retrouve dans les tableaux *Bodegón nacional* et *Action Painting n°2*, des unes de journaux : *El caso* pour *A uno y otro lado de la cuerda* et *Marca* pour *Bodegón nacional* ou encore de l'exemplaire de la *Colección Pueyo de novelas selectas* reproduit dans *El departamento n°7*, le Saint Pancrace de *La derrota de Samotracia*<sup>2</sup> ou l'inscription « Refugio » du tableau *Action Painting n°1*. Toutes sont des images qui parlent à la mémoire du spectateur, car elles sont solidement ancrées dans la mémoire collective, peut-être même, pouvons-nous dire, dans la mémoire nationale, comme semble le suggérer ironiquement Equipo Crónica avec le tableau *Bodegón nacional*<sup>3</sup>. Ces images servent, sans aucun doute, à orienter la mémoire du spectateur vers l'Espagne de la fin des années trente et des années quarante. S'il fallait le démontrer, rappelons que la plus emblématique de ces images, le paquet de cigarettes *Ideales*, fut conçue en 1936 par Carlos Vives. De même, l'inscription « Refugio » rappelle les années de Guerre civile, en particulier à Valence, où les refuges étaient indiqués au moyen de ce graphisme. Notons par ailleurs que toutes ces images qui appartiennent à la mémoire collective sont intégrées dans les tableaux de manière hypotaxique, sans être des trompe-l'œil. Elles apparaissent également dans des tableaux marqués par des éléments surréalistes, comme *El Departamento n°7*, où est cité Max Ernst, ou encore *A uno y otro lado de la cuerda*.

L'empreinte surréaliste est encore plus prégnante dans le tableau *La derrota de Samotracia* qui va plus loin que l'évocation d'une époque. Ce tableau prend partie

---

1 DIAZ Elvire, *Mémoire individuelle et mémoire collective dans Las voces bajas de Manuel Rivas*, in Christian LAGARDE et Philippe RABATÉ, *HispanismeS*, n°3, 2014, p. 298-307, p. 301.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 186.

3 *Idem.*, p. 190.

puisqu'il exprime, à travers le titre, un point de vue. En jouant avec le nom de la fameuse sculpture du Louvre *La victoire de Samothrace* et avec les antonymes « victoria » et « derrota », les peintres confèrent, dès le titre, une touche de surréalisme à leur tableau. Ensuite, l'espace de la toile est strictement surréaliste puisqu'il cite (en noir et blanc) une toile de Yves Tanguy<sup>1</sup>. Dans cet environnement désolé et délirant, un homme, extrait d'un photogramme du film *Le baiser du tueur*, de Stanley Kubrick, court sans que l'on ne sache réellement pourquoi. Mais, très visiblement, il cherche à échapper à quelqu'un ou à quelque chose. Dans l'angle supérieur droit, l'image de Saint Pancrace est elle aussi intégrée de manière à répondre aux codes du surréalisme : les membres sont disjointes de son corps et le visage de ce martyr décapité a disparu ; seule persiste sa chevelure. Cette image dévotionnelle, censée protéger contre la pauvreté, se trouvait dans de très nombreux commerces espagnols. Ici, elle semble protéger un homme en déroute, voire un système en déroute, qui est, à travers l'allusion aux surréalistes, proches des communistes, celui des républicains espagnols.

Toutes ces images qui servent à réactiver la mémoire collective des spectateurs définissent également le cadre temporel dans lequel se déroulent les scènes peintes par Equipo Crónica. Dans ce sens, si la datation peut être plus utile pour placer des événements sur le plan de l'histoire, l'image mémorielle collective est sans équivalent pour reconstruire, des années plus tard, l'atmosphère d'une époque.

### **1.2.6. En guise de conclusion : peinture, violence, mémoire**

Évoquons, en dernier lieu, les liens entre l'activité picturale, la mémoire et les représentations de la violence dans cette série. Pour Michèle Dalmace, les équerres, règles, crayons de couleur et tubes de peinture représentés sur les toiles de cette série sont des « métonymies » du peintre. Il est en effet pertinent de découvrir, derrière ces attributs, la présence du peintre et son positionnement dans un monde violent. La plupart du temps, cette attitude est, elle aussi, violente. Les peintres nous disent, avec humour, que *Pintar es como golpear* et jouent avec l'« Action painting » pour affirmer la violence de la peinture. *La violación de la regla*, avec une équerre rompue en plusieurs morceaux et une citation de Lichtenstein indiquant une explosion, va

---

<sup>1</sup> *Temps meublé*, huile sur toile, 1939.

aussi dans ce sens. Mais ce tableau inaugure également un nouveau procédé d'Equipo Crónica, puisqu'ils jouent avec le cadre du tableau, en le peignant. Ils font déborder sur le cadre l'équerre qu'ils ont peinte, et violent ainsi une des conventions essentielles de la peinture, à savoir que le tableau se termine avec la toile et que le cadre marque la transition entre le monde peint et le monde réel. Par ce stratagème<sup>1</sup>, ils enfreignent cette règle élémentaire, de la même manière qu'ils enfreignent sans cesse l'essentiel des règles de la peinture classique qu'ils ont apprises à l'école des Beaux-Arts San Carlos de Valence. Tous ces objets peints en trompe-l'œil font allusion à cet apprentissage et sont donc là à titre de représentants de la mémoire personnelle.

La violence de la peinture s'exerce finalement tant aux dépens de la société avec laquelle elle lutte (incarnée par les photogrammes), qu'aux dépens de ce qu'ils ont appris dans leur jeunesse à l'Académie. C'est une lutte violente entre le présent et les apprentissages du passé que livrent les peintres face à eux mêmes, par l'intermédiaire de leur mémoire autobiographique.

Par ailleurs, en évoquant un apprentissage à travers un acte de remémoration, mais également en analysant le fonctionnement de la peinture à travers un parallélisme avec une autre activité artistique, ici le cinéma, Rafael Solbes et Manolo Valdés font de l'activité picturale un élément central de cette série qui devient, par ce biais, clairement métaiconique. Nous nous situons ici face au troisième degré de métaiconicité envisagé, qui propose une réflexion sur la création de manière globale, mais aussi sur des styles d'images, des codes en particulier. Il y a en cela, toutefois, un paradoxe. En effet, cette série que nous venons de qualifier de métaiconique, semble laisser de côté, sur le plan intericonique, les références à la peinture classique espagnole, et même à la peinture en général. Les citations, transpositions, centons ont fortement diminué, voire ont disparu dans cette série. C'est qu'en affirmant leur langage, en atteignant la maturité, les artistes sont capables de parler de peinture par des voies détournées, sans forcément citer les artistes les plus évidents et représentatifs. Mais si la construction perd parfois sa complexité par rapport aux séries précédentes, en se faisant moins « baroque », leurs tableaux délivrent des

---

1 Ce stratagème a déjà été utilisé auparavant. Mentionnons, pour la peinture classique espagnole, l'*Autoportrait* de Bartolomé Esteban Murillo de 1670 (huile sur toile, 122 x 107 cm, Londres, National Gallery). Le plus connu est un tableau postérieur : *Huyendo de la crítica* de Pere Borrell del Caso, de 1874 (huile sur toile, 76 x 63 cm, collection Banco de España, Madrid)

messages parfois plus riches et plus complexes, et des analyses qui touchent à des domaines moins restrictifs.

Ricardo Marín Viadel attribue cette prégnance de l'autoréflexion sur l'engagement politique immédiat justement au contexte politique de l'Espagne où, au début des années soixante-dix, l'ensemble de la société sent que la fin du régime est proche, mais pense aussi que celle-ci n'advient qu'avec la mort de Franco. Il s'agit donc d'une période d'attente plus que de combat politique au sens fort. Le pays semble regarder les événements se dérouler, comme l'assassinat de Carrero Blanco en 1973, ou la révolution des œillets au Portugal, en 1974, en attendant le moment où il en sera fini du régime. C'est à cette atmosphère que Ricardo Marín Viadel attribue l'attitude des peintres d'Equipo Crónica qui, entre 1972 et 1974, laisse une plus grande place à la réflexion sur la peinture dans leurs tableaux<sup>1</sup>. C'est à ce contexte d'attente que nous attribuerions, pour notre part, l'intérêt pour les questions mémorielles.

Cependant, l'engagement d'Equipo Crónica ne disparaît pas, comme on a pu le remarquer. La violence de la peinture reflète la violence de toute une société et ils n'ont de cesse de ramener le présent politique espagnol à son passé et à ses heures les plus noires. En réélaborant leur langage pictural, les artistes réorientent donc, également, leur propos. Moins directement revendicatifs, s'attachant moins à des faits d'actualité que dans leurs premières années, Solbes et Valdés n'en oublient pas, malgré tout, l'engagement politique qu'ils développent dans chaque tableau de la série. Mais celui-ci est combiné à des réflexions plus larges, plus sociologiques et plus universelles, comme le fonctionnement de la mémoire chez les individus et dans les groupes humains.

De cette réflexion sociologique sur la mémoire, qui correspond, comme nous avons pu le noter, aux grandes réflexions théoriques menées sur ce concept, ils tirent quelques conclusions. La première est la fragilité de la mémoire individuelle, dont nous pouvons penser qu'elle peut être trompeuse, puisqu'elle apparaît toujours à travers des objets représentés en trompe-l'œil. Ils mettent également en évidence la prégnance de la mémoire collective, qui apparaît dans les tableaux sans ambiguïté, à travers des images franchement juxtaposées. Enfin, ils soulignent l'importance du cadre générationnel dans le processus de cristallisation de la mémoire collective, en

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 75.

fondant tous leurs tableaux sur le même genres d'images : des transpositions semi-homogènes de films noirs. En affirmant l'identité d'une génération, à la fois subie et revendiquée, ces images soulignent alors, outre l'importance de la dimension générationnelle de la mémoire collective, l'aspect primordial de la notion d'identité dans le vaste ensemble que constitue le concept de mémoire.

Au terme de cette analyse, nous pouvons donc affirmer que cette série est bel et bien novatrice, tant par la rupture au niveau du langage pictural qu'elle fait apparaître par rapport aux tableaux précédents que par les voies qu'elle ouvre et qui trouveront des échos, notamment, dans *El billar*. Mais plus encore que ces aspects-là, la réflexion psycho-sociologique sur les mécanismes de la mémoire doit retenir notre attention, puisqu'elle constitue une ouverture inattendue dans la peinture d'Equipo Crónica. Nous continuons d'en observer les développements avec l'étude d'autres séries.

### **1.3. RETRATOS, BODEGONES Y PAISAJES**

#### **1.3.1. De la question du genre et celle de la mémoire**

Après avoir étudié la *Serie Negra*, nous consacrons notre étude à la série qui fut peinte immédiatement après celle-ci : *Retratos, Bodegones y Paisajes*. Par son titre, cette série a, en commun avec la précédente, une approche générique, puisque la *Serie Negra* renvoyait à un genre littéraire et cinématographique, et que celle-ci renvoie à trois genres fondamentaux de la peinture : le portrait, la nature morte et le paysage. De manières différentes, tous les tableaux de cette série participent à l'élaboration d'une réflexion métaiconique, ici métaiconique à proprement parler, autour de ces trois genres classiques de la peinture, en ayant recours à des œuvres emblématiques, empruntées pour l'essentiel au patrimoine artistique espagnol du Siècle d'or ou de l'époque contemporaine, puisque les références de cette série vont de Juan Carreño de Miranda à Miró. Les avant-gardes européennes ne sont pas ignorées pour autant, grâce à la présence de Bacon, Chirico ou Léger.

Selon José Carlos Suárez<sup>1</sup>, cette série, présentée par les peintres comme un retour vers la peinture classique, une esthétique et un esprit apparemment plus

---

<sup>1</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 501.



proches des premières séries, est composée, lors de son inauguration à la Galerie Stadler de Paris, de quatorze tableaux. Mais son titre pour l'occasion était *Ocho retratos, dos bodegones y un paisaje*<sup>1</sup>. Il y a donc un litige sur le nombre original de tableaux. L'auteur du *catalogue raisonné* indique qu'au fur et à mesure de l'année 1973 cette série fut enrichie, notamment par des tableaux qui sont des variantes de créations existantes. Michèle Dalmace reproduit ainsi 22 tableaux dans ce *catalogue raisonné*. Pour sa part, José Carlos Suárez n'a localisé et reproduit que dix-huit tableaux. Sont absents de son travail les tableaux *El duende*<sup>2</sup>, *El Maestro*<sup>3</sup>, *El Pedigüeño*<sup>4</sup> et *Sin título* (variante de *Mancha negra sobre pardo*)<sup>5</sup>. Ce dernier relève, en réalité, plus de la série *Ver y hacer pintura*, mais sa place dans le *catalogue raisonné* peut-être éclairante.

Pour notre part, lorsqu'il s'agit de traiter de cette série de manière générale, nous envisagerons l'ensemble des tableaux reproduits dans le *catalogue raisonné* de Michèle Dalmace, soit vingt-deux tableaux, tous réalisés à l'acrylique sur toile et très majoritairement au format de 140 x 140 cm.

Dans le corpus que nous retenons, qui inclut donc certaines variantes de tableaux, le décompte laisse apparaître un total de seize portraits (si on garde dans cette catégorie *La comida* qui, pour Michèle Dalmace, relève également de la nature morte<sup>6</sup>), trois natures mortes (quatre si l'on y ajoute *La comida*) et trois paysages.

Si l'on envisage cette série sous un angle intericonique, il faut mettre en avant un double principe de rupture et de continuité avec la série précédente. Visuellement, tout d'abord, cette série présente une moins grande unité que la *Serie Negra* qui était entièrement fondée sur un élément récurrent, le photogramme de film noir. Ici, les références sont plus nombreuses et plus disparates. Les portraits se font avant tout à partir de citations picturales : Ribera pour *Desollado* ou *El pedigüeño*, Le Gréco pour *Consideraciones sobre la mística*, Antón Rafael Mengs pour *Mármoles, sedas y metales*, Alonso Sánchez Coello pour *Tres nubes sobre el imperio*, Goya pour *La comida* et *Pájaros nacionales*, Vélasquez pour *El patio de las tentaciones* et *El*

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 207.

2 *Ibid.*, p. 229.

3 *Ibid.*, p. 225.

4 *Ibid.*, p. 220.

5 *Ibid.*, p. 212.

6 *Ibid.*, p. 206.

*maestro*. Cependant, il faut remarquer un certain nombre de transpositions photographiques dont le traitement est similaire à celui des photogrammes de la *Serie Negra*, avec un travail sur les nuances qui rompt avec les transpositions photographiques de la première période. Ces transpositions semi-homogènes sont au nombre de quatre : *Crónica rural*, *Partes de un conjunto*, *La adivinadora* et *El juicio*. Les natures mortes et les paysages font la part belle aux artistes contemporains espagnols avec, notamment, des citations d'artistes cubistes : Picasso dans *Día de fiesta nacional*, *Bodegón del 36*, *Café copa y puro* ou Juan Gris dans *La comida* (des éléments qui rapprochent ces tableaux de *Bodegón nacional*, de la série antérieure), ainsi que de Miró et Ortega Muñoz pour les paysages.

Dans cette série qui analyse les genres en se confrontant à des œuvres de références, Solbes et Valdés mélangent aussi les époques (du Gréco à Miró) et les origines des artistes (de Bosch à Juan Carreño de Miranda, en passant par Mengs et Sánchez Coello). À travers la problématique des genres picturaux, c'est donc une grande partie de l'histoire de la peinture espagnole et européenne qui est abordée dans cette série. Mais au-delà de cette réflexion, les artistes d'Equipo Cónica mènent également une autre réflexion sur la société dans laquelle ils vivent, et plus particulièrement sur la construction mentale et la vision de l'Espagne imposée par le pouvoir et qu'ils tentent de mettre à nu. C'est en cela que réside leur volonté affichée de révéler « las constantes históricas más siniestras y negras de nuestra geografía »<sup>1</sup>. Ce travail passe par tout un ensemble de citations secondaires qui viennent enrichir ces tableaux.

Cependant, la construction de ces tableaux semble moins systématisée que celle des œuvres de la *Serie Negra*. Ils possèdent malgré tout des constantes qui interviennent précisément dans le cadre de la construction intericonique de chaque tableau. Tous ont, comme nous venons de le voir, une citation principale (ou une transposition semi-homogène qui joue ce rôle) qui inscrit, sans hésitations, le tableau dans l'un des trois genres mentionnés. Mais à chaque fois, un ensemble d'éléments vient se greffer à la composition. Ces citations picturales, qui sont généralement des expli-citations, enrichissent le sens du tableau. Par ailleurs, pour les portraits, il existe plusieurs types de fonds et ils ont tous un rôle important dans la composition du

---

<sup>1</sup> EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit ».

tableau. Ce fond peut être neutre (comme dans *La comida, Pájaros nacionales* ou *Partes de un conjunto*), emprunté à un Paysage (*Horta del Ebro* de Picasso pour *Crónica Rural*, transposition homogène de Godofredo Ortega Muñoz pour *Mancha negra sobre fondo pardo*), créé par Solbes et Valdés (donnons en exemple *El Maestro*) ou peint en trompe-l'œil (il en va ainsi du marbre de *Mármoles, sedas y metales* et du papier millimétré de *Tres nubes sobre el imperio*).

Enfin, si la technique du trompe-l'œil est plus rare dans cette série que dans la précédente, une nouveauté, timidement amorcée dans la *Serie Negra*, atteint son apogée avec cet ensemble de tableaux : il s'agit du cadre, que les artistes peignent et qui, par ce biais, fait partie intégrante du tableau. Cela est une nouvelle provocation de la part des deux peintres puisque le cadre n'est plus cette frontière stricte et infranchissable entre le monde de la peinture et le monde extérieur. Dans certains cas, il est peint de manière fantaisiste par les artistes, comme pour *Partes de un conjunto*. Dans d'autres, il sert de support au trompe-l'œil, pour donner grossièrement l'impression que le cadre est fait de moulures (*La adivinadora, El juicio*). Pour *Pájaros nacionales*, il est peint selon un procédé qui rappelle les tampons d'impression, mais ces motifs dépassent largement sur la toile. Dans *El Pedigüeño* et *La masía de las delicias*, les artistes citent des figures prélevées chez Miró qui font écho au tableau lui-même. Dans *Mármoles, sedas y metales, Tres nubes sobre el imperio* et *Mancha negra sobre fondo pardo*, c'est le tableau qui déborde sur le cadre, dans des proportions diverses. Par exemple, pour *Tres nubes sobre el imperio*, le cordon censé représenter la protection de l'œuvre dans un musée est peinte en trompe-l'œil sur la cadre (et semble donc sortir de la toile), mais les pieds dorés qui le soutiennent s'arrêtent avec la toile, ils ne sont pas prolongés sur le cadre, ce qui laisse au spectateur une étrange sensation d'aporie. Dans *Mármoles, sedas y metales*, le fond du portrait, qui représente des dalles de marbre, se prolonge à l'identique sur le cadre sans pouvoir faire oublier totalement les moulures de ce dernier. Quant à *Mancha negra sobre fondo pardo*, il use du même stratagème : le fond du portrait, un paysage transposé d'Ortega Muñoz, déborde sur le cadre. Il est peint dans un style et une touche strictement identiques, avec une parfaite continuité, malgré les moulures qui pourraient la contraindre. En revanche, le cas inverse se produit pour le tableau *Sin título*, variante de ce dernier. Pour ce tableau, présenté sans cadre dans le *catalogue*

*raisonné*, le cadre est, pour partie, peint en trompe-l'œil sur la toile ; mais ce cadre est représenté comme s'il était lui-même un support sur lequel les artistes ont peint, dans la continuité de l'œuvre. Enfin, mentionnons le tableau *El maestro*, dans lequel les artistes jouent avec l'objet-cadre, ses différents usages (peinture, école) ainsi qu'avec la notion de cadre (cadre scolaire, cadres sociaux de la mémoire).

### 1.3.2. *El maestro*

#### 1.3.2.1. Présences intericoniques

Ce tableau<sup>1</sup>, de 140 x 110 cm, correspond aux grandes lignes intericoniques de la série. Il est construit autour d'une citation principale qui provient d'un tableau de Diego Vélasquez : le *Portrait de l'infant Don Carlos* (1627). Nous parlons ici de citation, comme modalité d'intericonicité, dans la mesure où cet élément central du tableau est restitué, dans la nouvelle création, dans une facture qui, selon la volonté de départ d'Equipo Crónica, est très proche de l'œuvre-source. Mais nous précisons ce terme en affirmant que nous avons affaire à une expli-citation, puisque ce personnage contraste avec l'univers qui l'entoure, si ce n'est par la touche et les couleurs, au moins par le décalage chronologique. De même, les éléments qui jonchent le sol de la pièce dans laquelle se trouve ce personnage, les citations secondaires, sont aussi des expli-citations. En effet, l'apparition totalement incongrue d'éléments d'œuvres de Chirico (*La mélancolie du départ*) ou de Delaunay (*Formes circulaires*) accentue leur présence comme citations qui s'affirment comme telles.

Examinons plus précisément la question du cadre, que nous avons mentionnée de façon générale à propos de la série. Ce tableau n'est pas présenté dans un cadre peint par les artistes, à la différence de beaucoup d'autres créations de cette série. Cela n'empêche pas la forte présence de cadres qui impliquent des jeux visuels, artistiques et des jeux de sens, car nous considérons l'École, dont il est ici question, comme un authentique cadre.

#### 1.3.2.2. Le cadre : fonctions et connotations.

Dans ce tableau, le cadre est présent de deux manières. D'abord, avec celui du tableau noir, fixé sur le mur du fond, derrière le personnage de l'Infant don Carlos.

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 598.

Ensuite, dans la partie basse du tableau, au milieu d'autres citations secondaires, avec un morceau de cadre en bois cité depuis l'œuvre de Chirico. Ces deux éléments font du cadre un élément de première importance dans l'analyse de ce tableau, d'autant plus que la signature « Equipo Crónica » est apposée, non pas en bas du tableau, mais au milieu de celui-ci, en bas du cadre qui entoure le tableau noir. Ce cadre peint représente donc une limite entre deux mondes, qui est normalement, en peinture, la limite entre la fiction peinte et la réalité (cette fonction de « cadre limite », qui marque la frontière entre deux univers différents, a été remarquée par Jacques Aumont<sup>1</sup>). Le fait que cette frontière soit repoussée à l'intérieur du tableau vient perturber la perception du tableau et son interprétation et souligne l'importance de l'élément scolaire dans cette peinture, et donc du cadre scolaire, dont il est la métaphore.

Le cadre permet, il est vrai, de maintenir des constantes, un certain ordre. Il est censé procurer une sécurité tant à l'individu éduqué qu'à l'institution. Il est le garant d'une unité certaine. Le cadre scolaire pourrait être défini comme un ensemble de règles, d'interdits et d'habitudes donnés par l'enseignant à l'apprenant afin de lui transmettre des savoirs, de le former et de le faire accéder à une autonomie véritable.

Transposé aux années de jeunesse des membres de l'Equipo Crónica, nés en 1940 et 1942, le cadre est celui de la nouvelle École franquiste, un cadre institué pour protéger et consolider le régime qui vient de s'imposer en Espagne. Construite en opposition à l'École républicaine, l'École franquiste a commencé par la purge des instituteurs républicains, puis par l'instauration de nouveaux programmes et de nouvelles règles. Ramón Navarro Saladrinas a écrit, à propos de cette École que le progressisme pédagogique des années républicaines a laissé la place à une école confessionnelle, fondée sur une pédagogie traditionnelle et routinière<sup>2</sup>.

### 1.3.2.3. l'École de Franco

C'est donc un cadre nouveau qui s'est mis en place dans les écoles de la zone nationale à partir de 1936 et qui s'est généralisé en 1939. C'est justement sur ce cadre

---

1 AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, chapitre « D'un cadre à l'autre », Paris, Librairie Séguier, 1989, pp. 107-109.

2 NAVARRO SALADRINAS Ramón, « El franquismo, la escuela y el maestro (1936-1975) », pp. 167-180, *Historia de la Educación*, Volume 8, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, p. 168.

que s'exerce l'ironie d'Equipo Crónica, en le faisant apparaître de façon ostensible dans d'autres tableaux, qui pourraient constituer une série *a posteriori*, notamment avec l'ardoise de la *Lección de geometría*, le cadre noir imprimé qui délimite la carte d'Espagne extraite du manuel scolaire *Enciclopedia Álvarez*<sup>1</sup> dans le tableau *Saura o el grito*, celui du tableau-de-chevalet/tableau-noir de *Pintor y personaje* ou encore le cadre de l'ardoise peinte en trompe-l'œil dans la *Lección de geometría*. Dans le tableau qui retient ici notre attention, le jeu avec le cadre est particulièrement intéressant car, au-delà de ces connotations, cet objet sert aussi à souligner, comme s'il s'agissait de « guillemets », le propos écrit sur le tableau.

Nous pouvons affirmer qu'il n'y a, dans la leçon inscrite sur le tableau : « El amor a la patria, a la tierra que nos vio nacer, es, después del amor a Dios, el más grande de los amores que puede tener el hombre », aucune exagération par rapport à la réalité de ce qui était pratiqué sous Franco jusqu'à la fin des années cinquante. En effet, dans un article sur *l'enseignement de l'Histoire à l'école primaire pendant le franquisme*, José Antonio Zapata Parra affirme que les maîtres espagnols devaient développer la conscience historique de l'élève, pour le conduire à comprendre l'Histoire de l'Empire Espagnol manipulée par le gouvernement franquiste<sup>2</sup>. Pour inculquer ces idées aux élèves, il fallait les endoctriner, tâche dont avaient logiquement la charge les instituteurs et les livres de classe. On trouve, par exemple, dans l'*Enciclopedia Álvarez*, des textes qui traitent de la Patrie avec un contenu tout à fait similaire à la phrase reproduite par Equipo Crónica. Par conséquent, nous pouvons percevoir dans ce tableau le reflet de l'École franquiste des années 40-50, période pendant laquelle était utilisé cet ouvrage : une École nationaliste et conservatrice dont la citation du *Portrait de l'infant Don Carlos* de Vélasquez en instituteur est une dénonciation ironique. Remarquons cependant que des changements éducatifs ont eu lieu dans les années 1970 par rapport à l'École que nous a présentée ce tableau. Comme l'affirme Ana María Badanelli Rubio, les premiers assouplissements dans les manuels scolaires ont eu lieu dans les années soixante, et

---

1 ÁLVAREZ PÉREZ Antonio, *Enciclopedia Álvarez, tercer grado*, édition Facsimilé, Madrid, EDAF, 1997.

2 ZAPATA PARRA Antonio, *La enseñanza de la historia en la escuela primaria durante el franquismo: la historia de España y la enciclopedia Álvarez*, consultable sur : <http://enciclopedia.blogcinda>, dernière consultation : 05/05/2012

les années soixante-dix ont permis de marquer un virage plus net encore<sup>1</sup>. Ainsi, nous pouvons confirmer que *El Maestro* n'était pas un reflet de l'école au moment de la création du tableau (1973) mais plutôt de l'École des années quarante et cinquante, celle qu'ont vécue les artistes. En ce sens, ce tableau devient bien une image du passé dans le présent, un objet de mémoire.

Bien qu'ayant été reproduit fidèlement, le tableau de Vélasquez présente quelques modifications volontaires dans l'œuvre d'accueil. L'une d'entre elles est le fait que l'Infant tenait dans sa main droite, qui a été substitué par une baguette dont l'un des effets est de marquer son autorité. Attribut caractéristique des maîtres de l'époque franquiste, cette baguette nous rappelle le bâton de commandement qu'arbore Philippe IV sur différents portraits de Vélasquez ainsi que la carabine que tient le roi à la même main droite dans un portrait de chasse. En outre, les deux personnages présentent une troublante ressemblance physique. Cette baguette se révèle bien être un instrument de pouvoir, d'autorité, voire une arme destinée à faire respecter le cadre. Visiblement, l'ordre est menacé, certains éléments tentent de le troubler. En effet, de l'obscurité de l'ensemble et des lignes essentiellement verticales et horizontales, se détachent, par leurs formes circulaires, les lignes obliques et les couleurs vives, les objets tirés de *Formes circulaires* de Delaunay et de *La Mélancolie du Départ* de Chirico. Ces citations renvoient non plus à l'Histoire ou à un art lié au pouvoir, comme cela pouvait être le cas avec la citation de Vélasquez, mais seulement à la peinture. Face à cette pédagogie stricte et rétrograde, ces éléments donnent de la vitalité à l'ensemble. Niant la frontalité, ils apportent de la profondeur, tant plastique qu'intellectuelle.

Ces éléments qui brisent l'organisation du tableau sont aussi, d'une certaine façon, hors du cadre. Ainsi, au-delà de l'aspect plastique, nous devinons, à travers ces objets, la présence de Solbes et Valdés qui se montrent en désaccord, aussi bien avec cette école, qu'avec ce qu'ils ont pu vivre ou apprendre lors de leur cursus aux Beaux-Arts de Valence.

---

<sup>1</sup> BADANELLI RUBIO Ana María, « Desde la madre-patria española al estado de las autonomías: la idea de España en los manuales escolares (1900-2007) », *Historia de la educación*, volume 27, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008, p. 401.

#### 1.3.2.4. Les mémoires

Ce tableau nous montre, au milieu d'un ordre que l'on tente de maintenir par la force, l'apparition de revendications de liberté et d'émancipation. Il est une sorte de résumé de la trajectoire personnelle des deux artistes, depuis les rangs de l'école primaire jusqu'à leur carrière d'artistes engagés, reconnus en Europe et dont la volonté est de rester hors du « cadre » qu'incarne le régime. À ce stade, nous sommes sur un premier niveau de mémoire, une mémoire intérieure que nous avons appelée, avec Maurice Halbwachs, mémoire personnelle ou mémoire autobiographique. Cette mémoire est tout à la fois individuelle, puisqu'elle revient au nom des souvenirs de l'individu, elle correspond à des faits qu'il a vécus, mais elle est aussi personnelle, car partagée par un groupe, ici une génération, celle des personnes ayant grandi dans l'Espagne des années quarante et cinquante ; cette génération qui a subi l'entreprise de réinterprétation sociale, historique et politique mise en place par le franquisme, à travers la société et l'école. Face à cette mémoire personnelle, l'auteur fait émerger la mémoire historique qui s'appuie sur la précédente puisque « l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général »<sup>1</sup>.

Dans ce tableau, le cadre est aussi le garant d'une mémoire. Nous devons l'envisager comme la frontière entre deux mondes différents, comme le suggère Alain Leduc dans son ouvrage *Les mots de la peinture*<sup>2</sup>. Il peut marquer la séparation entre, d'un côté, l'ordre établi -à l'intérieur du cadre-, que certains tentent de faire perdurer en manipulant la mémoire, et, de l'autre, un monde du vécu, qui peut entrer en résistance contre ces manipulations mémorielles. Mais le cadre, au sens figuré, constitue un élément important dans la construction du souvenir. Ainsi, pour Maurice Halbwachs, un souvenir est constitué d'un cadre, qui correspond à une image historique, et de réflexions personnelles, de ressentis familiaux. La combinaison de ces deux paramètres fait du souvenir une « image générique reportée dans le passé »<sup>3</sup>. L'aboutissement de notre réflexion se fera cependant en nuanciant et réinterprétant les propos de Maurice Halbwachs, qui exprime des réserves sur la notion de mémoire historique, puisque, pour lui, « l'histoire correspond à un point de vue d'adulte » et

---

1 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 99.

2 LEDUC Alain, *Les mots de la peinture*, Paris, Belin, Le français retrouvé, 2002, p. 95.

3 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 121.



que « les souvenirs d'enfance [...] sont conservés par la mémoire collective »<sup>1</sup>. Dans ce tableau, nous pouvons bien parler de mémoire historique, dans la mesure où il s'agit bien de l'expression d'un point de vue d'adulte, reportée sur une impression, un souvenir d'enfant. Ce tableau présente donc une image de la mémoire historique car il se veut, en 1973, une image du passé ancrée dans la mémoire de toute une génération et un élément qui a occupé une place dans l'histoire, puisque le franquisme et l'école que ce système a construit sont des éléments fondamentaux pour comprendre l'Espagne du milieu du vingtième siècle.

Mais ce tableau relève de la notion de mémoire historique selon une seconde perspective. En présentant un instituteur tout droit sorti du Siècle d'or et donnant une leçon sur la *Patrie*, Equipo Crónica met le doigt sur la vision déformée de l'histoire transmise sous Franco. Il se veut donc aussi une analyse de la manière dont la mémoire historique était gérée et conduite par le régime afin que la société l'assimile. Avec cette leçon sur la patrie, dont nous avons vu l'authenticité, les peintres mettent en avant la mémoire telle qu'elle était imposée. À propos de cela, Paul Ricœur affirme que « la mémoire imposée est armée par une histoire elle-même autorisée, l'histoire officielle, apprise et célébrée publiquement »<sup>2</sup>. L'auteur ajoute : « une mémoire exercée, en effet, c'est, au plan institutionnel, une mémoire enseignée ; la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenue par les événements de l'identité commune »<sup>3</sup>. L'image représentée dans ce tableau par les artistes montre ostensiblement cette « mémoire enseignée », cette « mémorisation forcée », dans le but de la dénoncer. Solbes et Valdés entendent bien signaler comment s'est construite puis transmise la mémoire historique dans les premières années du franquisme, cette mémoire qui comprend « des événements nationaux que [les individus n'ont] pu connaître alors »<sup>4</sup>.

Même si nous pouvons en douter au premier abord, ce tableau traite bien, à notre sens, de la transmission de la mémoire historique et de l'Histoire sous Franco. En effet, bien que la leçon inscrite sur le tableau ne soit pas explicitement une leçon portant sur un thème historique, elle prêche des valeurs (la Patrie, Dieu) qui furent

---

1 *Ibid.*, p.121

2 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 104.

3 *Idem.*

4 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 105.

systématiquement utilisées comme les points de référence pour l'explication de l'Histoire espagnole et pour la transmission de la mémoire historique.

Comme l'a fait Halbwachs pour expliquer la notion de mémoire historique, les artistes se replacent dans la situation de l'écolier apprenant l'Histoire, c'est-à-dire, selon les propres mots de Ricœur, dans une « situation scolaire typique »<sup>1</sup>. Ils mettent en évidence le fait que « l'histoire est d'abord apprise par mémorisation »<sup>2</sup>, qu'il s'agit « d'un récit enseigné dont la Nation est le cadre de référence »<sup>3</sup>. La mention du « cadre » est ici éclairante car elle apporte une connotation supplémentaire et pertinente qui met en avant un concept qui en est proche : la Patrie. Dans ce cadre d'une perception nationale, l'histoire est reçue par l'écolier, selon l'auteur, comme extérieure et morte. Il en déduit que :

La découverte de ce qui s'appellera mémoire historique consiste en une véritable acculturation à l'extériorité. Cette acculturation est celle d'une familiarisation progressive avec le non familier, avec l'inquiétante étrangeté du passé historique<sup>4</sup>.

Cette analyse de Ricœur correspond tout à fait au tableau d'Equipo Crónica, puisque ce dernier laisse effectivement une impression d'inquiétante étrangeté, pour reprendre la formule freudienne. La citation et sa recontextualisation, l'anachronisme et le contraste entre la peinture du Siècle d'or et la peinture d'avant-garde, laissent au spectateur une sensation étrange, qui pourrait être comparable à celle de l'enfant qui découvre un monde, une histoire qui lui est extérieure, dont il ignore tout, mais à laquelle il devra s'acculturer de la même manière que le spectateur doit s'habituer à la peinture iconoclaste d'Equipo Crónica.

En résumé, dans ce tableau, donner à voir l'histoire scolaire permet de mettre en avant deux dimensions de la mémoire historique. Tout d'abord, la mémoire historique correspondant à l'enfance des artistes, une mémoire collective chargée d'une forte connotation historique par les enjeux de son époque. Ensuite, la mémoire historique correspond aussi à la vision de l'histoire que le régime tentait de transmettre, en particulier à ceux « qui ne l'avaient pas vécue ». Deux des conceptions de la mémoire historique que nous avons mises en avant au début de ce chapitre se retrouvent donc dans ce tableau.

---

1 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 513.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Idem.*

Par la peinture, par l'image, Equipo Crónica arrive à faire sentir et à exprimer des idées qui, sur cette notion de mémoire, se révèlent particulièrement efficaces, et qui correspondent à des réflexions qui ont pu être faites par les plus grands penseurs et philosophes qui se sont intéressés à ce concept.

#### 1.3.2.5. La notion de « type »

Au-delà de cette réflexion sur la mémoire historique, reprendre un tableau de Vélasquez impliquait deux projets : montrer l'éducation espagnole comme une éducation rétrograde, à travers un maître admiré mais d'un autre temps, et s'appropriier les techniques de communication du gouvernement espagnol, pour mieux les dénoncer. En ayant recours aux mêmes œuvres que celles qui sont récupérées par le régime pour encenser la grandeur espagnole, Equipo Crónica dénonce ce subterfuge. Ils affirment ironiquement que ce passé ne peut pas servir à glorifier le présent. De plus, ce n'est pas la première fois qu'Equipo Crónica cite le portrait de l'Infant don Carlos. Il apparaissait dans le tableau *Juegos Peligrosos* (1970, série *Guernica 69*) et dans un tableau *Sans Titre* de la série *Autopsia de un oficio*<sup>1</sup>. Les attributs que lui confèrent à chaque fois Solbes et Valdés font de lui l'incarnation du franquisme. Cela nous amène à évoquer Ricardo Marín Viadel, qui qualifie très justement les huit portraits de cette série de « types ». Il affirme que « el tipo consigue definir una situación, una cultura o una época de modo cualitativo, porque su síntesis destaca precisamente las dinámicas contradicciones, las tendencias propias de una situación viva »<sup>2</sup>. Ici, Equipo Crónica n'a pas l'intention de critiquer un personnage historique en particulier, mais plutôt de faire ressortir un concept ou un « type » : l'appareil d'État, l'homme politique dictatorial ou l'instituteur. Toujours selon le critique, ces « types », cette faune de personnages, étaient bien présents dans l'Espagne de l'époque<sup>3</sup>. C'est ainsi que, à travers un portrait de Vélasquez, Equipo Crónica recrée l'image du maître franquiste. Ce choix est d'autant plus justifié que les images du peintre sévillan sont effectivement ancrées dans la mémoire collective espagnole comme une certaine représentation du passé, du Siècle d'or, de l'Histoire du pays. Cette approche est digne d'intérêt, car elle enrichit elle aussi notre analyse de cette

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p.142.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 95.

3 *Ibid.*, p. 97.

série comme mise en peinture des voies et des stratégies de la mémoire. En effet, le type, « caractère typique dans des circonstances typiques »<sup>1</sup> donne une image synthétique de la réalité. Cette image, en s'intégrant dans des circonstances et sur des caractères vraisemblables et en synthétisant la réalité, est soit une image parfaitement adaptée pour la construction dans le présent de ce qui, dans le futur, sera un souvenir, soit une bonne représentation de ce qui reste le plus souvent du passé, de certaines situations et catégories de personnages qui y sont attachés dans la mémoire collective. Le « type » a donc cette double fonction, ici, de participer à l'élaboration de la mémoire collective et d'en révéler le fonctionnement.

Mais ce qui est à relever, dans le message des artistes tel que l'interprète Ricardo Marín Viadel, c'est qu'ils montrent une image inquiétante du présent espagnol. Dans cette galerie de personnages, de types, il ne s'agit pas de signaler, de façon générale, le passé comme un souvenir dans le présent, mais plutôt de dénoncer le fait que le passé est, en Espagne, toujours du présent. Ces personnages anachroniques, cette galerie d'hommes du passé, incarnent la société espagnole et le régime : un système finissant et rétrograde. Ces personnages, qui sont en même temps les hommes du présent, tendent à démontrer que le franquisme vit sur la mémoire, puisqu'ils incarnent cette présence du passé dans le présent. Les peintres dénoncent un régime qui vit essentiellement sur la mémoire, mais une mémoire illusoire car manipulée. Face à cela, la mémoire d'Equipo Crónica se veut revendicative en rappelant ce qu'ont été les années post-Guerre civile et en participant, par ce portrait de leur époque, à l'élaboration future de la mémoire du franquisme moribond.

### 1.3.3. *Mancha negra sobre pardo*

Dans un esprit similaire de portraits de « types », abordons les tableaux *Mancha negra sobre pardo* et *Sin título*<sup>2</sup>, qui se font écho. Nous allons les analyser en détail, toujours à partir de la problématique de la mémoire.

Le tableau *Mancha negra sobre pardo* est constitué de plusieurs éléments. Le premier est une citation picturale inversée du portrait du Duc de Pastrana peint en 1670 par Juan Carreño de Miranda. Ce personnage est représenté sur un fond qui est

1 Pour cette définition du « Type », Ricardo Marín Viadel s'appuie sur Marx et Engels, in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 93.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p.212-213.

une transposition homogène d'un paysage de Godofredo Ortega Muñoz, peint selon l'esthétique en aplats d'Equipo Crónica. Nous avons déjà fait remarquer auparavant que ce paysage débordait sur le cadre du tableau, pour le recouvrir entièrement et indistinctement, comme s'il s'agissait de la toile.

D'autres éléments secondaires se rajoutent à cela. Il s'agit du titre du tableau original de Carreño de Miranda, « D. GREGORIO DE S...A Y SANDOVAL, DUCHE DE PASTR... DE ESTREMER, PRÍNCIPE DE M... DE EBOLI, ANNO 1670 », peint dans la partie haute du tableau, derrière la tête du personnage (ce qui explique les lacunes), avec une écriture typique du Siècle d'or, ainsi que de trois phylactères rigoureusement disposés à des endroits stratégiques du tableau : dans la moitié supérieure, sur toute la largeur du tableau, ainsi que dans les angles inférieurs droit et gauche.

Si l'on prête attention à ces trois phylactères, on se rend compte qu'ils ont une importance particulière. Tous trois ont, en effet, dans la droite ligne de ce que nous avons évoqué avec le tableau *El Maestro*, un lien avec l'École. Sur les deux éléments de la partie inférieure, sont représentés des schémas de sciences naturelles, extraits de manuels scolaires : l'un explique la composition physique de la croûte terrestre, l'autre illustre et explique la composition d'un gland. Ces schémas, qui rappellent les leçons apprises à l'école, renvoient aussi bien au tableau précédent qu'à un tableau achevé plus tard, en 1975 : *Futuro personaje*<sup>1</sup>. Quant au phylactère de la partie supérieure, y est écrit, à de nombreuses reprises, comme s'il s'agissait d'une punition à recopier, « Don Gregorio de Silva y Mendoza. Duque de Pastrana y de Estremera. Príncipe de Malito y de Éboli. Pintado en el año 1670 por Juan Carreño de Miranda, pintor de Corte ». Cela ne peut manquer de nous rappeler la feuille sur laquelle était recopiée quarante-six fois « cinco por seis treinta » dans *La promoción* que nous avons étudié auparavant. Une fois encore, c'est bien une réflexion sur la mémoire collective qui est ici menée, sur la mémoire collective de cette génération élevée dans l'immédiat après-Guerre civile à laquelle appartiennent Solbes et Valdés. Il s'agit encore tout autant de se remémorer cette époque peu lointaine pour la faire passer du statut de mémoire collective à celui de mémoire historique, en la fixant sur la toile, que de mettre au jour les techniques d'apprentissage et de transmission de l'École franquiste, notamment de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 302.

transmission de la mémoire historique. L'image qui en est donnée, à travers la « punition », est celle d'une éducation fondée sur l'assimilation par la répétition et sur les valeurs du Siècle d'or, dont l'Espagne franquiste encense la grandeur et les figures emblématiques représentatives de la noblesse, de l'autorité et de la gloire de l'époque impériale, à laquelle elle-même s'assimile. Dans la galerie de personnages, de « types », la citation du duc de Pastrana peut remplir deux rôles. Celui de l'instituteur autoritaire, tout d'abord, représentée par le fouet, ou celui des grands propriétaires terriens, membres de familles illustres et aux possessions foncières sans limites, comme l'indique le jeu avec le cadre. Ce tableau combine le respect inculqué par l'École pour ces familles, pour la hiérarchie sociale qu'elle reproduit, avec celui que doit avoir tout bon espagnol pour la terre (« la tierra que nos vió nacer » était-il écrit dans *El Maestro*), symbolisée par le schéma de sa composition physique, et pour ses fruits, symbolisés par le gland. Il nous semble important de mettre ce tableau en regard avec sa variante, peinte en 1975<sup>1</sup>. D'un format légèrement inférieur (120 x 120 cm), ce second tableau combine lui aussi, à la suite de son « modèle », deux éléments principaux. Cela débouche précisément sur une contamination, soulignée par les peintres. Ce tableau se représente, en effet, comme la combinaison du tableau *Mancha negra sobre fondo pardo*, avec le tableau *La fecha señalada*. Tout cela est très explicite et se construit à deux niveaux. Le premier niveau est celui de la composition générale du tableau, qui correspond à *Mancha negra sobre fondo pardo*, mais avec une partie du paysage peint de manière à imiter le feutre, sur laquelle est ajoutée, dans la partie inférieure droite, le corps gisant de *La fecha señalada*. Le second niveau où se joue la contamination est composé des trois éléments centraux reproduits sur la toile selon une esthétique collagiste. Il s'agit d'une reproduction miniature de *La fecha señalada*, accompagnée de son titre, ainsi que d'une reproduction de *Mancha negra sobre pardo*, avec le titre *El látigo*, surmontées chacune du chiffre « 1 » et reliées par le symbole « + ». Au-dessus de ces reproductions apparaît ce que nous pouvons considérer comme un des résultats possibles de la contamination, une alternative à la contamination additionnelle susmentionnée, qui correspond à l'insertion du portrait du duc de Pastrana sur le calendrier de *La fecha señalada*, en lieu et place du Christ. Le résultat de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 212.

composition est double, comme le sont les références mentionnées qui font allusion à la jeunesse de Manolo Valdés et Rafael Solbes et que l'on doit considérer comme les deux grands éléments qui ont participé à la construction de la mémoire collective dans laquelle tous deux s'inscrivent: l'École de Franco et les films noirs nord-américains. De la contamination de ces deux éléments, de leur superposition, résulte pour beaucoup leur identité. Une partie fut acquise dans le cadre, par l'École, l'autre, hors de ce cadre, dans la sphère privée. C'est en ce sens que l'on peut interpréter le demi-cadre peint en trompe-l'œil. Au-delà du « type » et de la juxtaposition pertinente de ces deux éléments qui fait du duc de Pastrana l'assassin du personnage extrait d'un photogramme du film *La matanza del día de San Valentín*, les artistes représentent, dans ce tableau réalisé entre deux et trois ans après les « originaux », comment s'est faite leur construction individuelle et collective dans les circonstances qui étaient celles que leur imposait l'Histoire. Ils peignent donc la manière par laquelle ils ont essayé d'échapper à ce cadre, d'acquérir une culture autre que celle exclusivement fondée sur la référence à l'Espagne impériale, imposée par le régime. Cette peinture est celle de la mémoire historique et culturelle qu'ils souhaitaient transmettre. Mais elle est aussi une peinture de la mémoire autobiographique et professionnelle, dans la mesure où les artistes se penchent, en 1975, sur un tableau qu'ils ont réalisé en 1972 et un autre qu'ils ont peint en 1973. Mémoire autobiographique, donc, car c'est leur propre passé qui est mis en lumière, et mémoire professionnelle également car ce tableau revient sur leur parcours de peintres, ce qu'ils ont acquis, ce qu'ils ont fait, et ce qu'ils ont à l'esprit au moment de créer.

Dans un troisième temps, nous approfondirons l'analyse des liens entre la mémoire historique et la mémoire culturelle, en considérant l'une des natures mortes de la série.

#### **1.3.4. *Bodegón del 36***

Les artistes s'appuient ici, pour la première fois, sur une œuvre de José Gutiérrez Solana, son tableau le plus célèbre, *La tertulia del café Pombo*, de 1920. Il est mis en regard avec une seconde œuvre qui, pour sa part, a été abondamment utilisée jusqu'à présent puisqu'il s'agit, une fois encore, du *Guernica* de Picasso. Pour ce second tableau, nous pouvons parler de citation, bien que celle-ci soit quelque peu

particulière. En effet, l'œuvre de Picasso n'est pas citée directement sur la toile, mais elle est reproduite sur le cadre qui entoure le tableau. La reproduction est réalisée à l'acrylique sur le bois travaillé du cadre. Bien que la surface peinte avec le *Guernica* de Picasso soit originale et surtout très étroite, puisque nous avons affaire à une bande de moins de cinq centimètres de largeur, nous considérons qu'il s'agit d'une citation picturale, car les éléments qui sont peints sur le cadre, selon ce que l'on peut en reconnaître, gardent entre eux la même disposition et les mêmes proportions que dans l'original. Si cette citation n'était pas interrompue par la référence faite à Solana qui occupe toute la toile, nous serions face à un extrait cohérent et fidèle du *Guernica*.

À l'intérieur de ce cadre nous pouvons voir, comme nous venons de le mentionner, un extrait du tableau *La tertulia del Café Pombo*. Cependant, il ne s'agit pas ici d'une citation, mais d'une réécriture. En effet, nous ne sommes pas face à un morceau du tableau original qui aurait été prélevé par les peintres pour être greffé dans une œuvre d'accueil, mais bien d'un nouveau tableau, élaboré à partir de l'original de Solana. Ici, un certain nombre d'éléments du tableau principal ont été repris, mais beaucoup d'autres ont disparu, le tout étant expliqué par le titre, particulièrement littéraire, puisqu'il donne tout son sens au tableau.

Alors que l'original était un portrait collectif des membres de cette réunion artistique qui se tenait au café madrilène Pombo, à partir de 1911, sous l'égide de Ramón Gómez de la Serna, le tableau que nous avons sous les yeux n'est plus qu'une nature morte, puisque les personnages sont absents de la composition<sup>1</sup>. De l'image originale recadrée (le tiers droit de l'original est omis), il ne reste plus que la table avec quelques verres, des tasses, deux bouteilles d'alcool, un siphon, une pipe, une boîte d'allumettes et le livre que Ramón Gómez de la Serna tenait dans sa main droite ; sur la chaise, il y a toujours le manteau et le chapeau qui est peint avec la même touche que les chapeaux de la *Serie Negra* ; enfin, sur le mur du fond, le tableau dans le tableau est largement recoupé, mais cela est contrebalancé par l'apparition d'une photographie accrochée à ce même mur, sur laquelle on peut voir des miliciens républicains. Cette scène d'intérieur, sans aucune présence humaine, est bien, sans aucun doute, une nature morte, un « bodegón », comme l'indique le titre. Le complément du titre indique la raison pour laquelle ce portrait collectif est devenu

---

<sup>1</sup> José Carlos Suárez parle de « retrato colectivo [...] convertido en bodegón o naturaleza muerta, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 504.



une nature morte. En 1936, la Guerre civile a conduit les intellectuels espagnols à s'engager dans le conflit ; il n'y a alors plus de place pour la discussion esthétique et littéraire. Par ailleurs, dès le début de la guerre, ou juste après, de nombreux artistes et intellectuels espagnols ont dû s'exiler. En cela, le cadre, avec la citation qu'il introduit, joue parfaitement son rôle de *cadre chronologique*. En effet, le cadre, en citant le *Guernica*, situe la scène au moment de la Guerre civile. Ainsi, cet intérieur vide de ses personnages, est-il une conséquence directe de ce cadre historique. Cet élément, en expliquant la raison de la scène reproduite sur le tableau, est à comprendre comme un cadre historique ou le « cadre social »<sup>1</sup> de la mémoire collective espagnole des années trente et quarante. Cela nous renvoie directement aux écrits de Maurice Halbwachs ainsi qu'aux analyses qu'en a faites Paul Ricœur qui affirme notamment que « on comprend que le cadre social cesse d'être une notion simplement objective, pour devenir une notion inhérente au travail de rappel. À cet égard, les souvenirs d'adulte ne diffèrent pas des souvenirs d'enfance. Ils nous font voyager de groupe en groupe, de cadre en cadre, tant spatiaux que temporels »<sup>2</sup>. Les peintres jouent donc avec les différents sens du cadre pour faire correspondre le « cadre-objet » du tableau avec le « cadre social » dans lequel s'inscrivent les mémoires collective et historique.

Analysons de plus près la situation historico-artistique de cette période dont Equipo Crónica fait revenir le souvenir avec ce tableau. Sur les neuf artistes représentés dans le tableau original de Gutiérrez Solana, cinq se sont exilés pendant la Guerre civile ou immédiatement après. Il s'agit de José Gutiérrez Solana lui-même, José Cabrero Arnal, Salvador Bartolozzi Rubio, Ramón Gómez de la Serna et José Bergamín Gutiérrez, qui a présidé l'Alliance des intellectuels antifascistes. Un autre, Tomás Borrás, a choisi le camp opposé et a milité à la Phalange espagnole. Parmi les autres, Manuel Abril est mort en 1943 à Madrid, Mauricio Bacarisse en 1931 à Madrid et Pedro Emilio Coll était vénézuélien. Nous remarquons, avec l'appui des données biographiques des membres de cette réunion littéraire, que les circonstances historiques des années trente et quarante ont été funestes pour le groupe d'artistes. Comme le souligne Inmaculada Julián :

El pronunciamiento militar y la guerra civil que desencadenó tuvo como consecuencia inmediata e ineludible para todos los miembros de la sociedad

---

<sup>1</sup> Selon l'expression développée par Maurice Halbwachs.

<sup>2</sup> RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 148-149.

española el tener que definirse en torno al levantamiento, en pro o en contra. Los que se pusieron al lado de la República luchaban por los derechos del pueblo, y a su lado se pusieron la mayoría de los intelectuales y artistas »<sup>1</sup>.

De manière plus large, au-delà des artistes qui fréquentaient la réunion du café Pombo, Equipo Crónica rappelle alors au spectateur, non sans ironie, que cet événement historique a été fatal pour l'ensemble de la culture espagnole puisque les artistes se sont majoritairement engagés dans le camp des vaincus.

Des réunions animées du café Pombo, les peintres montrent qu'il ne restait plus rien après 1936 : la culture espagnole est morte à ce moment là ; son terreau n'est plus fertile, ce qui nous conduit à dire que ce tableau s'intègre à juste titre dans les natures mortes, aussi appelées *naturalezas muertas* en espagnol.

Les circonstances historiques, transmises à ceux qui ne les ont pas connues par les générations précédentes, par la mémoire historique, n'ont pas été favorables au monde artistico-culturel. En revanche, ces circonstances ont favorisé le développement du « témoignage », notamment la photographie de presse : rappelons-nous du soldat républicain tué devant l'objectif de Robert Capa. Nous retrouvons cela avec la photographie de soldats républicains accrochée sur le mur. À lui seul, cet objet de mémoire explique le vide qui règne dans le café. Cette photographie joue à merveille le rôle de déclencheur de mémoire, et incarne ces documents qui servent de support à la transmission de la mémoire collective et historique entre les générations.

Mais le conflit n'a pas anéanti toute forme de culture en Espagne. Cependant, comme le démontre le cadre peint avec le tableau de Picasso, celle-ci a dû être produite à l'extérieur du pays. Le cadre peint incarne parfaitement cette idée de frontière entre deux mondes, l'intérieur de l'Espagne, où il n'est plus de vie culturelle possible, et le pourtour, l'extérieur, où créent les artistes espagnols qui s'y sont installés et qui n'ont pas oublié leur pays, comme Picasso.

Tous ces éléments font bien de ce tableau d'Equipo Crónica une réécriture de celui de Gutiérrez Solana, puisqu'ils en reprennent un bon nombre d'éléments, ils fondent leur réflexion en s'appuyant sur le tableau original et son sens, pour aboutir à un sens nouveau. Ils récrivent l'histoire de ce groupe d'intellectuels et de la culture espagnole à l'aune des événements historiques qui ont marqué l'histoire du pays. En

---

<sup>1</sup> JULIÁN Inmaculada, « El cartelismo en la guerra civil », in *España. Vanguardia artística y realidad social: 1939-1976*, p. 45-63, Barcelone, Gustavo Gili, 1976, p. 48.

cela, leur tableau est à comprendre, au-delà du groupe de neuf artistes présents dans l'original, comme une métaphore des désastres de la guerre et l'anéantissement du monde de la culture.

De ce passage du collectif restreint à l'universel, avec la métaphore analysée, nous sommes en mesure d'affirmer que ce tableau d'Equipo Crónica joue le rôle de « lieu de mémoire ». En effet, même si le concept n'avait pas encore été théorisé par Pierre Nora, en 1973, il semble bien que, dans leur réflexion sur la mémoire, les artistes avaient approché cette notion puisque ce tableau peut, finalement, aussi bien être considéré comme une œuvre peinte à la mémoire de ces grandes figures qu'étaient Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín, José Cabrero Arnal ou encore José Gutiérrez Solana que comme un lieu de mémoire. Dans cette optique, ce tableau est bien un objet qui peut être approprié par une collectivité (le peuple espagnol, les artistes espagnols, les amateurs de culture) pour y réinvestir des émotions, en mémoire d'un groupe, d'une époque historique : la Guerre civile et ses nombreux exilés, notamment artistes et intellectuels, mais aussi purement anonymes, comme l'est le soldat de la photographie. Le titre *Bodegón del 36*, par son sens explicite au regard du tableau et la date qui est mise en avant peuvent, selon cette interprétation, tout à fait jouer le rôle de la plaque commémorative qui caractérise de nos jours une partie des lieux de mémoire. Ainsi, au-delà de sa dimension de réflexion générique, ce tableau démontre, une fois encore, l'étendue et la pertinence de la réflexion de Solbes et Valdés sur la notion de mémoire.

À la suite de ces trois analyses détaillées, nous allons évoquer les autres tableaux de la série, en insistant à chaque fois sur leur dimension mémorielle afin d'achever notre démonstration sur le rôle de la mémoire et la réflexion menée autour de ce concept dans les tableaux d'Equipo Crónica et dans cette série, en particulier.

### **1.3.5. Le rôle des opérations intericoniques dans *Retratos, bodegones y paisajes***

Les trois tableaux que nous avons analysés nous ont montré que, au-delà de la réflexion métaiconique de troisième degré sur la peinture de genre et sa pratique par les grands maîtres de l'histoire de l'art, les peintres valenciens menaient, dans cette

série, une réflexion approfondie sur les différentes dimensions de la notion de mémoire. Évoquons à présent les autres tableaux de la série afin de confirmer ces analyses et établissons un lien plus direct entre cette thématique et son traitement inter pictural dans les tableaux de *Retratos, bodegones y paisajes*.

#### 1.3.5.1. Analyses complémentaires de tableaux

Bon nombre de ces tableaux sont des images que le spectateur reconnaîtra par leur place au sein de la mémoire collective, qu'il s'agisse de références précises ou de sous-entendus sur le régime, depuis sa création jusqu'à cette année de 1973. Ces images, ancrées dans la mémoire collective, sont justement les « types », que nous avons évoqués à la suite de Ricardo Marín Viadel. Il s'agit notamment du Comte Ferrán Núñez, de Goya, cité par les artistes dans le tableau *Pájaros Nacionales*. Il y incarne une aristocratie en décalage avec son époque, une « race » naturelle répertoriée au même titre que les races d'oiseaux dans les ouvrages naturalistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, comme ces ouvrages, les portraits de cette série présentent un bel échantillon de toutes ces espèces en voie de disparition qui ne survivent que grâce à un régime auquel il ne reste que deux années d'existence. Dans le même esprit, *La vénérable Mère Jerónima de la Fuente* et un des *Saint François d'Assise* du Gréco, cités respectivement dans les tableaux *El patio de las tentaciones* et *Consideraciones sobre la mística*, font revenir à la mémoire du spectateur la proximité entre l'Église catholique espagnole et le régime de Franco.

Toujours dans la dénonciation du régime à travers des images ancrées dans la mémoire collective, bien que ne faisant pas référence à des faits particuliers, nous pouvons mentionner le tableau *El juicio*. Dans cette œuvre, détectons l'apparition de la fiche de renseignement, avec la lettre « e », que nous retrouverons ultérieurement. Au milieu d'une xylographie médiévale<sup>1</sup> qui représente un tribunal, nous distinguons une personne assise sur un banc, la tête cachée entre ses mains. Il s'agit d'une transposition semi-homogène puisque l'image est extraite d'une photographie, comme le prouve son traitement pictural. L'association de ces deux éléments d'origine iconique opposée rappelle au spectateur qu'il vit sous un régime anachronique qui, surtout, pratique une justice rétrograde, proche de la justice médiévale. Avec cette

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, catalogue.

évoquant, nombreux seront les cas plus précis qui reviendront à la mémoire du spectateur espagnol, par exemple le procès devant la cour martiale de Burgos, en 1970, de 16 nationalistes basques jugés pour un attentat contre un policier.

Des mécanismes intericoniques similaires sont à l'œuvre dans *Partes de un conjunto* où, autour du portrait d'un homme, est disposé l'ensemble des pièces qui constituent un pistolet, selon la technique de l'éclaté, qui relève du dessin technique. En évoquant ce tableau, dans lequel toutes les références sont contemporaines, Ricardo Marín Viadel affirme : « podemos recordar la poderosa presencia de estos personajes, en las fechas en que están siendo pintando estos cuadros, emparentándolos con los sucesos y noticias coetáneos »<sup>1</sup>. Soulignons l'emploi du verbe « recordar », qui démontre bien le rôle mémoriel que jouent ces éléments reproduits sur les toiles. Et précisons, afin d'établir les différents niveaux de mémoire traités par les artistes, que lorsque leur discours évoque le présent (comme avec ce tableau dans lequel Marín Viadel voit une allusion, parmi les exemples possibles, à l'arrestation de José María Moreno Galván par le Tribunal de Orden Público en 1971), il s'agit d'établir un discours qui assoit le fondement des mémoires collective et historique pour les générations suivantes, afin de contrebalancer les manipulations mémorielles du régime.

Des heures plus sombres encore sont rappelées à la mémoire du spectateur avec le tableau *Desollado*. Dans cette création, le *Saint Philippe martyr* de Ribera, juxtaposé à la *Crucifixion* de Bacon, à l'image d'une ampoule qui pend d'un fil tenu (la même que dans *El escarmiento*<sup>2</sup>) et une éclaboussure de peinture blanche qui rappelle la violence de *Pintar es como golpear*, nous mettent sur la piste d'une représentation des tortures de républicains et opposants, dans les premières années du régime, pratiquées notamment dans les sous-sols de la Dirección General de Seguridad de la Puerta del Sol. Une fois encore, cette image fait revenir à la mémoire du spectateur des moments douloureux du passé, partagés en silence par la mémoire collective et historique de leur groupe, contre la mémoire historique qu'imposait le régime. Nous le constatons, ce tableau met en jeu deux mémoires : la mémoire collective et la mémoire historique, la première ayant pour objet de pallier les manipulations effectuées par la seconde.

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 91.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 132-133.

Par ailleurs, la mémoire historique, que nous avons observée dans les tableaux *El Maestro*, *Bodegón del 36*, *Mancha negra sobre pardo*, est aussi présente dans le tableau *Día de fiesta nacional*, dont le titre fait allusion à la célébration du soulèvement du 18 juillet 1936. Outre la référence historique, la date anniversaire à laquelle est célébrée un événement historique est aussi un lieu de mémoire, selon l'analyse de Pierre Nora. Une fois encore, nous remarquons donc l'importance du titre, ainsi que la place accordée à la réflexion sur le souvenir dans sa dimension historique. *Mármoles, sedas y metales* et *Tres nubes sobre el imperio*, en citant deux grands monarques espagnols, Charles III et Philippe II, mettent aussi en jeu cette mémoire historique en prenant le contre-pied de la resémantisation de la peinture du Siècle d'or comme symbole des valeurs idéologiques du franquisme, effectuée par l'enseignement scolaire et le régime<sup>1</sup>.

Enfin, évoquons la mémoire professionnelle, que nous développerons plus largement avec la série *Oficios y ofiantes*. Cette mémoire, liée à l'activité et à l'environnement professionnel d'une personne est présente, selon nous, dans le tableau *Sin título*, qui reprend *Mancha negra sobre pardo* et *La fecha señalada*. En élaborant, en 1975, une contamination de deux tableaux antérieurs, Solbes et Valdés effectuent un retour réflexif sur leur peinture, sur leur activité professionnelle ; ils jouent avec leurs créations passées et analysent les liens entre différentes époques. En réactivant, quelques années plus tard, certains de leurs tableaux pour élaborer une réflexion en partie métapicturale, ils mettent en jeu cette mémoire que nous appelons, avec Paul Ricœur, professionnelle. Cette mémoire est également présente dans les trois tableaux construits à partir de citations de Miró, dans la mesure où ils interviennent quelques années après la série *Miró refait*, d'Eduardo Arroyo, qui a fait scandale. Par son titre, notamment, *La masia de las delicias* renvoie au tableau *España te Miró. La masia*. Ces évocations de la mémoire professionnelle nous conduisent à étudier à présent le lien qui s'est établi dans cette série, sur le plan technique, entre mémoire et intericonicité.

---

<sup>1</sup> LLORENS Tomás, « La distanciation de la distanciation : une démarche sémiotique », in *Opus International*, n°50, mai, Paris, 1974, p. 61-67.

### 1.3.5.2. Mémoire et intericonicité dans *Retratos, bodegones y paisajes*

L'une des premières remarques que l'on peut faire à ce propos est le lien étroit qui s'établit entre la mémoire collective récente, c'est-à-dire les figures populaires contemporaines intégrées par la conscience collective, et la photographie. En effet, tant *Crónica Rural* que *Partes de un conjunto*, *La adivinadora* ou *El juicio* sont des œuvres élaborées à partir de transpositions semi-homogènes, le plus souvent à partir de clichés de presse, comme, par exemple, la photographie de Eleuterio Sánchez, alias *el Lute*, publiée à plusieurs reprises dans le journal *El caso*, au fil de ses forfaits, de ses arrestations et de ses évasions.

Avoir recours à la transposition semi-homogène de photographies de presse pour élaborer ces tableaux démontre l'importance qu'elles ont acquise dans l'inconscient collectif. Dans la société de l'information, qu'Equipo Crónica analyse depuis ses débuts, l'image transmise par les médias tend à occuper tout le champ de la mémoire collective. Dans cette société espagnole des années soixante-dix, entre conservatisme et modernisation, lorsque l'individu a recours à sa mémoire collective, c'est une image de presse qui lui vient à l'esprit et qui fait revivre le passé dans le présent, car elle est devenue, par excellence, l'image d'un événement passé, partagé comme notion commune par l'ensemble du groupe d'individus<sup>1</sup>.

Face à la proximité entre mémoire collective et image de presse, notons que, lorsqu'il s'agit de traiter de thèmes relevant de la mémoire historique ou d'en analyser les ressorts, Solbes et Valdés ont plus majoritairement recours à des citations de peintres espagnols du Siècle d'or (ou de peintres liés à la couronne d'Espagne). Il en va ainsi de Vélasquez, cité à plusieurs reprises, du Gréco, de Sánchez Coello ou Raphaël Mengs. Il y a deux raisons à ce choix. Le premier est que les peintres souhaitent mettre en évidence, dans cette série, « las constantes históricas más siniestras »<sup>2</sup> de l'Espagne. Le recours à des portraits de personnages importants de l'Histoire espagnole, à des portraits austères, empreints d'une certaine noirceur, correspond parfaitement à ce désir. Le second est que la citation de ces tableaux qui appartiennent à la grande tradition picturale espagnole débouche, chez Equipo Crónica, sur une peinture de « contre-propagande » en prenant le contre-pied du

1 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 43.

2 EQUIPO CRÓNICA, *Ocho retratos, dos bodegones y un retrato*, Paris, Galerie Stadler, 10/05 - 09/06/1973, catalogue d'exposition, Paris, ed. Galerie Stadler, 1973.

régime qui a utilisé ces grandes œuvres pour la promotion touristique du pays<sup>1</sup>. Dans ce sens, nous pouvons affirmer que, dans leurs tableaux, la greffe de telles images est ironique. En effet, face à un régime qui a longtemps évoqué le modèle impérial du Siècle d'or, en s'appuyant sur la mémoire historique des Espagnols afin de modeler la conscience du présent qu'ils pourraient avoir, Solbes et Valdés introduisent, dans le présent, ces images du passé comme révélation du caractère anachronique de ce régime.

Nous envisageons alors, par les attributions octroyées aux différents types de greffe, de quelle manière, sur le plan intericonique, Equipo Crónica systématisé la référence au passé, à ses survivances, ainsi qu'à des situations historiques récentes ou même actuelles<sup>2</sup>. Avec la réappropriation de ces œuvres de l'histoire de l'art ou de ces images contemporaines, c'est la mémoire historique que veut se réapproprier Equipo Crónica, à travers la revendication d'une mémoire collective. Ils cherchent également à donner une image non glorifiée du présent, afin de construire une mémoire historique non manipulée par le pouvoir, qui puisse servir pour les générations futures. La construction de ces tableaux selon le modèle récurrent de citation principale et citations secondaires va dans ce sens. En effet, la citation principale (qui parfois est une transposition semi-homogène), celle qui est en lien avec l'un des trois genres de la peinture revendiqués par les artistes, évoque un type, un lieu ou un événement. À cette citation s'ajoutent les citations secondaires (il peut aussi s'agir de trompe-l'œil), dont certaines, d'ailleurs, sont plus importantes que d'autres. Celles-ci servent à préciser le plus souvent un contexte, en spécifiant une époque et un lieu ; elles se complètent entre elles. Nous constatons que le jeu entre les différents niveaux de citations est en parfaite adéquation avec les mécanismes de la mémoire, puisqu'elles suivent les mêmes prérogatives : évoquer un événement ou une chose, en donner l'image et la replacer dans un contexte. En participant à l'élaboration d'une atmosphère, à la caractérisation d'une époque, ces éléments par lesquels se construit la dimension intericonique d'un tableau viennent, sans équivoque, étayer la réflexion mémorielle -collective et historique- de cette série.

Au-delà de la citation de portraits, de natures mortes et de paysages, qui renouent visuellement avec les séries de la fin des années soixante, Solbes et Valdés,

---

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit », p. 97.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 503.



réécrivent la mémoire historique et le présent, deux paradigmes manipulés par le régime. D'où le rôle primordial que joue, selon nous, le tableau *Bodegón del 36*, présenté comme une « réécriture ». Il en est le symbole car il nous conduit vers une analyse de l'ensemble de ces portraits comme des réécritures de la mémoire historique qui a été inculquée aux Espagnols, ainsi que vers la nécessaire transmission d'une mémoire alternative. Par ailleurs, nous terminerons en mettant en avant le rôle que joue le cadre dans cette série comme lieu d'intericonicité, d'échanges entre le monde de la peinture et le monde réel, et comme lieu de transgression. En ce sens, il devient aussi bien la représentation des « cadres sociaux de la mémoire » qu'analyse Maurice Halbwachs, que la revendication d'une analyse de la société qui transgresse les normes établies.

Affirmons, pour résumer l'ensemble de notre propos sur cette série que, si le titre semble nous orienter sur une voie résolument métapicturale, tout comme le recours aux citations et les jeux avec le langage pictural, *Retratos, bodegones y paisajes* doit aussi être comprise selon une ligne différente de la pure réflexion sur le langage pictural, puisque les préoccupations mémorielles mises en avant dans la série précédente sont ici reprises pour être envisagées dans une autre optique, qui permet d'approfondir l'approche que Solbes et Valdés ont de cette question.

## **1.4. OFICIOS Y OFICIANTES**

### **1.4.1. Présentation : le métier de peintre et la mémoire professionnelle**

Après avoir abordé deux séries dans lesquelles étaient développées, sous des angles différents, les mémoires collectives et historiques, nous allons, avec la série *Oficios y oficianes*, analyser un type de mémoire déjà évoquée: il s'agit de la mémoire professionnelle. Nous tenterons de comprendre, à travers ces tableaux regroupés sous un titre qui met en avant la profession de peintre, ce qu'est la mémoire professionnelle et comment Equipo Crónica l'analyse et la problématise dans leur peinture.

#### 1.4.1.1. Caractéristiques techniques

Cette série fut créée dans les derniers mois de l'année 1973 et au début de l'année 1974<sup>1</sup>, puis exposée pour la première fois en 1974 à Rotterdam. D'un point de vue formel, elle est composée, selon Michèle Dalmace, de dix-huit tableaux<sup>2</sup>. Cependant, seuls quatorze tableaux sont reproduits dans le *catalogue raisonné*<sup>3</sup> dont un (*La paleta espejo del alma*) est présenté en deux versions. De son côté, José Carlos Suárez recense et reproduit, dans son travail, quinze tableaux<sup>4</sup>. Sont repris chez lui deux tableaux qui ne sont que mentionnés dans le *catalogue raisonné*, à savoir *Un expresionismo* et *Ritual: el rito que es pintar*, ainsi que le tableau *Los colores de la luna*. En revanche, il ne mentionne pas *Pintores en el andamio*<sup>5</sup> ainsi que la seconde version de *La paleta espejo del alma*<sup>6</sup>. Pour l'étude de cette série, nous travaillerons donc à partir des tableaux pour lesquels nous avons accès à des reproductions de qualité, c'est-à-dire les tableaux du *catalogue raisonné*, sans inclure toutefois la création *La paleta espejo del alma* (n°2)<sup>7</sup>, qui n'a pas recours à la même technique.

Hormis ce dernier, ces tableaux sont tous élaborés à partir d'une technique mixte qui mêle peinture acrylique et sérigraphie, ce qui donne un ensemble très homogène par ailleurs. Dans tous les tableaux nous retrouvons une même image sérigraphiée qui correspond à une photo de groupe. Ce groupe est celui des collaborateurs d'Equipo Crónica. La photo fut prise par Rafael Solbes qui, par conséquent, n'apparaît pas sur l'image<sup>8</sup>. Hormis Manolo Valdés, le plus à droite du groupe, ces collaborateurs, qui sont aussi, en quelque sorte, des membres d'Equipo Crónica sont, de gauche à droite : F. Llopis, fondateur de l'atelier de sérigraphie Ibero-suiza, A. García et J. Teixidor, peintres, F. J. Alberola, photographe qui a largement documenté le parcours d'Equipo Crónica, J. V. Monzó et Rosa Torres, peintres également<sup>9</sup>. Cette image sérigraphiée fonctionne sur le mode de la citation récurrente, puisqu'on la retrouve dans toutes les toiles de la série, mais elle subit, à chaque fois, des modifications : elle peut être recadrée ou colorée. Seuls certains

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad*, op. cit., p. 105.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, op. cit., p. 242.

3 *Ibid.*, p. 244-257.

4 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, op. cit., catalogue p. 180-194.

5 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, op. cit., p. 257.

6 *Ibid.*, p. 256.

7 *Idem.*

8 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, op. cit., p. 520.

9 *Idem.*

personnages peuvent en être reproduits, ou bien ils peuvent être dissociés, ou encore mélangés à d'autres de provenance diverse. Cependant, le procédé sérigraphique, utilisé par les artistes pop nord américains, notamment Andy Warhol, permet aux artistes d'aller plus loin encore qu'ils ont pu le faire jusqu'à présent avec le phénomène de citation récurrente (*Les Ménines* dans *Autopsia de un Oficio*, *Guernica* dans *Guernica 69*). En effet, la sérigraphie étant un procédé sériel, la facture du rendu, excepté les recadrages, les réorganisations et les ajouts faits à l'acrylique (*Pintores en el andamio*<sup>1</sup>), est identique dans chaque tableau. L'œuvre d'art change donc en partie de statut, avec cette série, puisqu'elle a recours à des procédés permettant la « reproductibilité technique »<sup>2</sup> qui leur confère une dimension sérielle supplémentaire et renforce le caractère intericonique de ces tableaux. Notons aussi une logique dans le recours à la sérigraphie pour insérer cette image dans leurs tableaux. En effet, alors qu'avec *les Ménines* et *Guernica* ils s'appuyaient sur des peintures, ici ils s'appuient sur une photographie, sur une image élaborée grâce à un procédé technique. Il est donc assez logique qu'elle ne soit pas reproduite au moyen de la peinture, mais d'un autre procédé technique pour qu'elle conserve la marque de sa provenance, comme la conservaient les tableaux cités de manière récurrente dans d'autres séries.

Autour de cet élément sérigraphié, la peinture à l'acrylique reste prédominante. Elle est employée pour représenter tout un ensemble de motifs qui sont familiers au spectateur d'Equipo Crónica, puisqu'ils étaient déjà présents à de nombreuses reprises dans d'autres tableaux.

Ce mélange de techniques, systématisé tout au long de la série, est une nouveauté. Cependant, le recours à ces différentes techniques, notamment la sérigraphie, n'est pas nouvelle chez Equipo Crónica. Ils ont, depuis leurs premières séries, produit des sérigraphies qui ont accompagné leur œuvre peinte. Ainsi, à titre d'exemples, ils ont réalisé, en 1966, les sérigraphies *Condecoraciones* et *Barroco español*, esthétiquement proches des œuvres picturales de la période initiale ; en 1967, ils tiraient *La taki-meca*, dont les codes visuels correspondent bien à *La recuperación*, série de la même année. En 1971, ils éditent la pochette de sérigraphies intitulées *Compositions*, avec des tirages qui rappellent aussi bien *Guernica 69* que certaines

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p.257

2 Selon les termes de Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* », in BENJAMIN Walter, *op. cit.*

œuvres de *Autopsia de un oficio*. Avec la *Serie Negra*, le décalage chronologique entre œuvre peinte et sérigraphie se fait plus important, puisque la pochette de sérigraphies *Serie Negra* est publiée en 1975. Vient ensuite la pochette *Un lugar, una fecha, una imagen*, en 1976, qui fait écho aux œuvres peintes dans les années 1974 et 1975. Suivent les pochettes de sérigraphies *El billar* (qui inclut des lithographies) en 1978 et *El crimen de cuenca*, en 1979. Cette dernière série de sérigraphies est la plus indépendante dans la mesure où elle est la plus éloignée non seulement d'une série en particulier, mais aussi de toutes les œuvres peintes d'Equipo Crónica : les tirages ne font pas écho à des œuvres peintes dans les années précédentes ou en 1979<sup>1</sup>. Michèle Dalmace résume les rapports entre œuvre sérigraphiée et œuvre peinte en affirmant :

En numerosas ocasiones, sobre todo en los primeros años de su labor, la serigrafía anticipaba a la obra pintada; en otra épocas (68-72), serigrafía y obra pintada tenían una elaboración simultánea; otras veces se realizaba la serigrafía a posteriori, como en el caso de la *Serie negra*. Casi siempre tenía un continuum paralelo al de la serie pintada bajo forma de carpeta<sup>2</sup>.

Nous le voyons, la sérigraphie est une technique de création visuelle qui a fait partie intégrante du processus créatif d'Equipo Crónica. Il y a trois raisons à cela, qui découlent du moindre coût de production, et donc de vente de ces œuvres par rapport aux tableaux. La première est que n'importe qui peut se procurer une de leurs œuvres, faisant ainsi en sorte que l'art ne soit pas réservé à une élite de privilégiés. La seconde est que, par ce moindre coût d'acquisition, leur œuvre offre les réflexions idéologiques qu'elle pose dans ses tableaux au premier intéressé : à savoir le peuple espagnol. Enfin, ces ventes, en nombre plus grand, que celle des tableaux leur permettaient d'accumuler quelques bénéfices nécessaires pour pouvoir continuer de travailler<sup>3</sup>. Au-delà de ces considérations sur la raison d'être de leur œuvre sérigraphiée et de sa complémentarité avec l'œuvre peint de 1966 à 1981, affirmons que cette série, en intégrant la sérigraphie à la toile propose une réflexion sur ces deux modes de création menées en parallèle par les artistes. Dans cette réflexion métaiconique, œuvre graphique et œuvre peint se mélangent au sein de chaque tableau, ce qui permet d'envisager autrement les rapports entre ces deux versants de leur création, dont la

1 MARTÍNEZ GRAU Bernardo (dir.), *Crónica privada. Obra gráfica. 1966-1981. Equipo Crónica*. València, Fundació Caixa Carlet, 20/01 – 23/03/2005, catalogue d'exposition, València, ed. Fundació Caixa Carlet, 2005, p. 38-52.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 242.

3 MARTÍ Rosa María, « *Crónica privada* », in MARTÍNEZ GRAU bernardo (dir.), *Crónica privada...*, *op. cit.*, p. 34.

maîtrise technique, en 1973, relève de leur mémoire professionnelle.

Enfin, évoquons deux aspects extra iconiques : les supports et les dimensions. La majorité des tableaux qui composent notre corpus sont peints sur toile. Cependant, deux d'entre eux sont réalisés sur carton (*Grupo Alpino* et *La paleta espajo del alma*) et un sur tablex (*Pintores en el andamio*). Ce mélange des techniques et des supports, s'il n'était pas présent dans les séries les plus récentes d'Equipo Crónica, n'est cependant pas une nouveauté dans leur création. En effet, entre 1964 et 68, lors de la période initiale, Solbes et Valdés ont eu recours à des techniques très variées : gouache, encre de chine, sérigraphie et acrylique, ainsi qu'à des supports divers : tables, bois, papier, toile, carton<sup>1</sup>. Par ailleurs, même si, à partir de *La recuperación*, ont dominé les œuvres réalisées à l'acrylique sur toile, ces diverses techniques et supports n'ont jamais complètement disparu des séries, notamment pour l'élaboration d'œuvres secondaires. Par ces critères techniques, cette série nous renvoie donc à la mémoire de leur création primitive ainsi qu'à tout leur parcours créatif. Par ce biais, il semble bien que les artistes aient voulu mener cette réflexion sur la peinture et le métier de peintre, non seulement par l'image, mais aussi par les techniques de réalisation qui, en établissant des liens avec leur passé, mettent au centre de cette série la question de la mémoire professionnelle.

#### 1.4.1.2. Aspects thématiques

D'un point de vue thématique, cette série ne fait pas de mystère, avec un titre sans équivoque : *Oficios y oficientes*. Le spectateur sait d'emblée qu'il va être question d'une réflexion métaiconique de deuxième et de troisième degrés sur le métier de peintre et de celui qui exerce ce métier : le peintre lui-même. Ces deux notions seront abordées sous différents angles que l'on retrouve d'ailleurs dans le jeu de mots du titre que les peintres ont eux-mêmes explicité. Ils affirmaient que :

La palabra « oficientes » tiene una cierta ambigüedad que expresaba con bastante aproximación el sentido que para nosotros tenía la serie. Por una parte el oficiente es el que practica un oficio, pero al mismo tiempo posee un cierto carácter ritual y mágico que es precisamente el que quisimos resaltar a lo largo de los 16 o 17 cuadros de la serie. El artista mago, el artista demiurgo, el « ser » aparte, el bohemio incómodo, pero soportable, etc<sup>2</sup>.

1 *Manifestación*, 1967, in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 71.

2 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit », p. 108.

La première partie du titre de la série ne peut manquer de nous évoquer une série précédente, *Autopsia de un oficio*, dans laquelle les peintres menaient une réflexion sur leur métier, c'est-à-dire sur la peinture. Toutes les études mettent en évidence le lien thématique entre ces deux séries<sup>1</sup>. La mise en scène de l'image du peintre permet d'établir une correspondance évidente entre les deux séries. Dans *Autopsia de un Oficio*, ils se sont représentés à quatre reprises dans leurs tableaux sous forme d'autoportraits. Nous en avons alors analysé les conséquences d'un point de vue narratif. Ici, l'autoportrait est en partie incomplet, puisque Rafael Solbes n'est pas sur l'image, mais il est aussi, paradoxalement, plus complet, puisqu'il met au jour l'ensemble des personnes qui interviennent à divers titres dans les créations d'Equipo Crónica : peintres collaborateurs, sérigraphes, photographes, ce qui élargit le champ de métiers et d'« officiantes » liés à leur peinture. Car, dans cette série, comme le souligne plus particulièrement José Carlos Suárez<sup>2</sup>, ils analysent, en plus de la peinture, la nature, la fonction et la place de celui qui la pratique : « el oficiante » : le peintre, pour faire émerger leur vision de cette activité. De cette réflexion métaiconique menée dans les treize tableaux auxquels nous avons accès se détachent deux conceptions antagonistes du métier de peintre. D'un côté, le cliché de l'artiste démiurge, du génie créateur, de l'artiste bohème (*El trance creador*) ; de l'autre, la vision désacralisée de l'artiste, campé sur un échafaudage, comme un peintre en bâtiment (*Pintores en el andamio*) ou dans l'atelier, au milieu des outils qui sont les siens (*Los materiales*). Deux visions qui s'opposent donc : un mythe, que les artistes dénoncent avec humour, et une conception du métier qu'ils revendiquent et qui tranche avec les idées reçues : l'artiste peintre dans l'imaginaire collectif. Ces clichés forment inéluctablement partie de la mémoire professionnelle des artistes. Par ailleurs, le tableau *Los materiales* met particulièrement bien en scène l'autre versant de la mémoire professionnelle, c'est-à-dire l'usage que doit faire le « professionnel » de tout ce qu'il a appris, théorie et pratique, lorsqu'il exerce son métier. En ce sens, ce tableau désigne parfaitement tout ce qui est à la disposition du peintre et qu'il doit savoir manipuler. Nous touchons là à quelques notions attachées au concept de

---

1 Notamment SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 518 et MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 105.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 518.

mémoire professionnelle. Nous devons le développer pour éclairer ses diverses implications.

#### 1.4.1.3. La mémoire professionnelle

La vision de la mémoire professionnelle que convoque *Los materiales* correspond en partie à celle qu'évoque Paul Ricœur lorsqu'il parle des « prouesses estimables de la mémoire professionnelle, celle des médecins, celle des juges, celle des enseignants, etc., et celle des artistes de la danse, du théâtre, de la musique »<sup>1</sup>. Il y a, en réalité, dans cette phrase, deux types de mémoire professionnelle. Celle des juges, des médecins et des enseignants correspond à un ensemble de savoirs qu'ils ont acquis au long de leurs études et qu'ils réinvestissent, à bon escient, dans le cadre de leur activité professionnelle, selon les cas qui se présentent à eux. Pour justifier cette conception de la mémoire professionnelle, mentionnons le fait que Jean-François Botrel y a recours lorsqu'il étudie l'organisation des « gens du livre » dans l'Espagne du XIXe siècle. Ainsi, affirme-t-il que « s'agissant de la transmission de la mémoire professionnelle et de la formation des « gens du livre », le panorama est sans doute moins brillant »<sup>2</sup>. Cela nous démontre qu'il s'agit là d'un concept pertinent. Cette mémoire professionnelle est également chargée de savoir-faire, de gestes appris puis acquis au cours d'une période de formation et qui, par la suite, sont exécutés machinalement. La mémoire professionnelle des artistes de la danse, du théâtre, de la musique (arts en deux temps qui nécessitent d'être « joués » à partir d'une écriture) est différente dans la mesure où elle correspond à un apprentissage du support dans le seul but d'être reproduit, mais reproduit intégralement, au cours d'une performance. Par ailleurs, ces artistes conservent, dans leur mémoire professionnelle, des attitudes, des performances d'artistes qui les ont précédés et qui ont pu marquer l'Histoire de la profession. Dans *Los materiales*, les artistes exposent l'ensemble des outils qui demandent la maîtrise de savoir-faire qui ont dû être appris au cours d'une période de formation « professionnelle ». D'autre part, pour la création picturale, comme pour

---

1 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 81-82.

2 BOTREL, Jean-François, « De la confrérie à l'association : la mémoire professionnelle des gens du livre en Espagne au XIXe siècle », in *La prosopographie des hommes du livre, ENSSIB, Villeurbanne, du 22 au 23 avril 2005* [en ligne], p. 6.

Consultable sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notice-1465>, dernière consultation le 08/07/2012.

tout métier, il est une part de théorie que les peintres ont apprise, notamment aux Beaux-Arts, et que les artistes réinvestissent généralement dans leur production, ou que Solbes et Valdés utilisent, parfois, pour se moquer de cet apprentissage. La première dimension de la mémoire professionnelle correspond donc à un apprentissage. La seconde correspond à la conscience et au souvenir, dans le présent, de ce que le métier a produit dans le passé. Nous l'avons évoqué avec les artistes de la danse, de la musique et du théâtre. Cette mémoire existe également en peinture. Elle transparait particulièrement dans toutes les opérations intericoniques qui, en s'appuyant sur la création passée, démontre une conscience et une connaissance particulière de tout ce qui a précédé leur production.

Une troisième dimension de la mémoire professionnelle, qui découle de la précédente, correspond au souvenir, par un individu, de ce qu'il a effectué précédemment au cours de sa carrière professionnelle. Cette mémoire est proche de la mémoire autobiographique. Elle s'en différencie toutefois par son cadre fortement marqué socialement pour l'individu, puisqu'il n'est pas exclusivement personnel. Le jeu, dans cette série, entre peinture à l'acrylique et sérigraphie (qui fait écho au parallèle entre ces deux types de productions de 1966 au présent), mais aussi le recours à des supports utilisés dans leurs premières séries, fonctionnent comme le retour, dans le présent, d'un substrat, de pratiques professionnelles que les artistes ont employées dans le passé. En cela, la technique utilisée est un déclencheur de mémoire professionnelle.

Enfin, la dernière dimension de la mémoire professionnelle à envisager, que nous retrouvons également dans cette série, correspond à la conscience collective des mythes et clichés liés à une profession. En ce sens, est souvent attaché à la peinture le mythe du génie créateur, de l'être doué de dons supérieurs. En évoquant l'ensemble de ces clichés et en les combattant, Equipo Crónica joue donc avec cette dimension de la mémoire professionnelle qui renvoie à la profession « d'artiste peintre ».

Analysons plus directement ces différents thèmes et concepts à travers les peintures de cette série. L'étude se fera en deux temps, selon deux aspects que nous avons mentionnés. Dans un premier temps, nous évoquerons les tableaux qui présentent une revendication professionnelle et, dans un second temps, les tableaux



qui dénoncent ironiquement les clichés attachés à l'image de l'artiste.

#### 1.4.2. Tableaux « synthèses » et revendicatifs

Des treize tableaux de la série, quatre sont, selon nous, des résumés picturaux de séries ou d'ensembles d'œuvres que les artistes ont élaborées précédemment. En cela, ces tableaux de *Oficios y oficientes* relèvent bien de la mémoire professionnelle, puisqu'à travers eux s'effectue un retour sur leur activité professionnelle passée. Avec ces tableaux, ils font revenir dans le présent l'idée et l'image de ce qu'ils ont produit auparavant. Cela est particulièrement évident avec le tableau *Grupo Alpino*, qui rappelle, à plusieurs titres, la *Serie negra*. En effet, ce tableau fait revenir à l'esprit du spectateur des images précédemment utilisées par Equipo Crónica dans cette série. En greffant l'image sérigraphiée sur un fond qui représente une boîte de crayons de couleurs Alpino. Les peintres font notamment remonter à la surface, le tableau *Los impactos*, de la *Serie Negra*, dans lequel ces crayons de couleurs et cette boîte apparaissaient pour la première fois. Nous avons alors évoqué le fait que ces objets du quotidien, déclencheurs de mémoire, relevaient pour certains de la mémoire collective et, pour d'autres, comme ceux-ci, de la mémoire professionnelle, dans la mesure où ils renvoient aux années d'apprentissage du dessin. Mais si ce tableau est, à notre sens, une forme de synthèse picturale des images de la *Serie negra*, c'est aussi par sa proximité avec d'autres tableaux, notamment par la sérigraphie qui se rapproche de la représentation des personnages de films noirs transposés depuis des photogrammes, que l'on retrouve dans chaque tableau. Plus particulièrement encore, comme le souligne Michèle Dalmace, cette image sérigraphiée tout au long de *Oficios y oficientes* peut être mise en relation avec la photographie transposée dans le tableau *La promoción*, que nous avons analysé en détail<sup>1</sup>, dans la mesure où elle représente elle aussi « la memoria de un grupo que comparte la misma experiencia, no escolar sino de un grupo de trabajo »<sup>2</sup>. Cette photographie est donc une image de mémoire à deux degrés différents. Tout d'abord parce que, comme pour la photographie de *La promoción*, elle est une image de mémoire, puisqu'elle fige l'image d'un groupe d'individus pour permettre, ensuite, la reconnaissance et le souvenir. Mais aussi parce

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 242.

2 *Idem*.

qu'elle fait écho à leur production passée, à ce tableau, par lequel ont été introduites les réflexions sur les enjeux de la mémoire ; mais elle fait aussi écho à d'autres tableaux de cette série, par exemple le photogramme de *El día en que aprendí a escribir con tinta* qui, à travers l'évocation de l'apprentissage, convoquait également la mémoire professionnelle. Le lien entre les deux images est intéressant à faire, car, dans l'une, il s'agit de l'image des peintres et artistes collaborateurs qui interviennent dans l'élaboration des tableaux et, dans l'autre, il s'agit aussi de l'image d'un groupe soudé par des liens « professionnels », des bandits qui réalisent ensemble leurs méfaits. Les deux images se rejoignent, d'une certaine manière, pour exprimer la primauté du collectif dans toute activité humaine, notamment lorsqu'il s'agit d'une activité professionnelle.

Le tableau *Los materiales* est à envisager lui aussi comme une synthèse mémorielle des tableaux qu'ils ont pu réaliser jusqu'à présent et des images qu'ils y ont intégrées. Étant donné qu'il met en scène un grand nombre d'objets, de « materiales », ce tableau ne fait pas allusion à une seule série, mais à des tableaux issus de plusieurs séries. C'est tout d'abord un retour sur la *Serie Negra*, là aussi, qui est effectué, avec les équerres et les tubes de peintures qui occupaient une place de choix dans cette série. Par ailleurs, les équerres et cadres qui sont des citations de Giorgio de Chirico renvoient, sur le plan de l'intericonicité interne à divers tableaux, notamment *El Maestro* et *Los Soldados de Bretons*, le premier traitant de la mémoire historique et le second s'intéressant aux courants artistiques. Enfin, ce tableau doit aussi faire revenir à notre esprit *El sublime acto de la creación*, de 1970, appartenant à la série *Autopsia de un oficio*. Si les deux séries se font écho, comme nous l'avons dit, et que les deux tableaux présentent bon nombre de similitudes visuelles (fonds blancs et grisés, contraste noir et blanc/couleurs vives, présence des peintres dans l'atelier, abondance de pots de peinture, équerres, pinceaux, palettes) ils envisagent la même question sous un angle totalement opposé. Dans *El sublime acto de la creación*, ils moquaient l'image communément admise de l'artiste démiurge, emporté par une inspiration magique. Face à cette magie mise en image et ridiculisée en quelque sorte, le tableau *Los materiales* est résolument prosaïque : le cadrage ne fait apparaître que les jambes et les mains des artistes, les membres qui effectuent les

gestes, donc, et non ce qui permet de réfléchir. De plus, ils ne sont pas en train de peindre, emportés par un souffle d'origine mystérieuse, mais face aux outils qu'ils doivent utiliser, qu'ils savent utiliser. Ceux-ci sont disposés à leurs pieds dans un grand désordre, souligné par le manque de cohérence et de perspective : certains semblent être disposés sur un sol blanc difficile à percevoir, d'autres paraissent voler dans la composition, d'autres enfin sont peints verticalement sur le devant de la composition. Ce désordre et cette accumulation d'outils, opposés au geste magique et sûr de *El sublime acto de la creación*, démontrent bien la part d'artisanat qu'il y a dans la peinture. Elle est savoir-faire, apprentissage de technique, apprentissage à manipuler les pinceaux, à utiliser les couleurs, les peintures à l'eau, à l'huile, la gouache, l'acrylique, plus qu'un don surnaturel.

Cette image des attributs du peintre est un splendide résumé de l'ensemble de leur parcours jusqu'à ce jour, complété par la représentation de la célèbre chemise « compositions », qui fait allusion à leur série de sérigraphie du même nom, éditée en 1971. Cet élément souligne la présence de la sérigraphie dans ce tableau et son importance dans leur processus créatif et dans leur conception de l'art, un art accessible à tous. Nous pouvons affirmer que ce tableau qui est, par sa nature même, une image, représente parfaitement ce que l'on pourrait considérer comme leur mémoire professionnelle, dans la mesure où il renvoie à l'apprentissage du métier, à sa maîtrise ainsi qu'à ce qu'ils ont produit dans le passé.

Le tableau *Pintores en el andamio*, pour sa part, met en scène les protagonistes de l'image devant un fond qui est un pastiche du Fernand Léger du tableau *Les constructeurs*. Cette figure intericonique renvoie plus particulièrement à deux tableaux passés d'Equipo Crónica, qui sont *París Dorado*, de la série *Policía y Cultura*, et *El último pitillo* de la *Serie negra*. La corde, représentée dans l'angle supérieur droit, était déjà citée dans *A un lado y otro de la cuerda*, de la même *Serie Negra*, tout comme les nuages, présents à de nombreuses reprises, notamment dans *Tres nubes sobre el imperio*, de *Retratos, bodegones y paisajes*. Par les nombreuses citations qui l'ont précédé, ce pastiche et le tableau qui l'intègre jouent le rôle de « condensé » visuel de l'œuvre d'Equipo Crónica, d'où son rôle de premier plan dans l'évocation de la mémoire professionnelle. Ce rôle est renforcé par la conception du

métier de peintre qui se détache de cette création métaiconique. En effet, les artistes ont pris la place des constructeurs de Léger. Ils se revendiquent alors comme des travailleurs, au même titre que ceux de Léger, ils s'assimilent à des peintres en bâtiment, rôle qu'ils revendiquaient déjà dans *Autopsia de un Oficio*. Là encore, c'est une vision très prosaïque du métier de peintre qui est revendiquée et affirmée comme fondement de toute leur production depuis 1964. Cette image vient sceller, autant qu'elle revendique, une manière de faire qui a déjà donné naissance, jusqu'à 1974, à huit séries. Nous pouvons alors la considérer comme un « document », une « trace » qui illustre cette activité professionnelle et enrichit ce fonds mémoriel particulier.

Terminons l'évocation de ces tableaux synthèses et manifestes en citant le tableau *Los nueve de Alejandría*. Il est à la fois synthèse et manifeste d'un certain type de tableaux, qu'ils ont mis au point en 1971 et que nous avons appelés les centons picturaux. À la différence des autres tableaux évoqués jusqu'à présent, qui jouaient avec le contraste fond/personnages ou qui avaient recours à des espaces neutres construits à dessein par les peintres, ce tableau est un centon. Solbes et Valdés renouent ainsi avec une conception du tableau et une mise en pratique de l'intericonicité qui a culminé avec *Policía y Cultura*, série dans laquelle ils ont mis en place tout le savoir-faire et toutes les techniques engrangées jusqu'alors.

Ils juxtaposent des éléments qui proviennent de différents horizons. Les pyramides sont une citation du tableau *Trois pyramides*, de Roy Lichtenstein, les nuages proviennent de Léger, les palmiers du tableau *Fábrica de ladrillos en Tortosa* de Picasso et la joueuse de flûte d'*Arearea* (ou *Joyeuseté*) de Gauguin. Ces éléments sont liés entre eux par une trame néo-pointilliste qui est un pastiche de Roy Lichtenstein, que l'on a vu à de nombreuses reprises dans les tableaux d'Equipo Crónica (*Tres códigos*, *Pim Pam Pop*, *Los soldados de Breton*, *El día en que aprendí a escribir con tinta*, par exemple). *Los nueve de Alejandría* illustre donc ce que fut, en quelque sorte, l'aboutissement de ce travail d'équipe et la réflexion picturale qui l'a accompagné, en réactivant la pratique du centon pictural. Nous retrouvons une telle pratique dans le tableau *Picaresca*, que nous étudions par la suite, parmi les tableaux relevant de la mémoire professionnelle à travers la notion de lieux communs.

### 1.4.3. Les clichés dans la mémoire professionnelle

Face aux tableaux à travers lesquels est porté un regard rétrospectif sur leur production et leur manière de faire, une seconde catégorie de tableaux joue avec les idées reçues, attachées à la peinture, et entrent donc en opposition avec les premiers. Les titres sont parfois révélateurs de ces clichés, comme *La paleta reflejo del alma*, qui joue avec l'expression « les yeux comme reflet de l'âme » en l'appliquant spécifiquement au peintre et en lui octroyant une essence particulière, différente du commun des mortels. L'humour, dans ce tableau, consiste donc à masquer les yeux des peintres par des formes géométriques noires qui rappellent les rectangles qui occultaient ceux des personnages de la *Serie negra*, et de les faire contraster avec des palettes très différentes et assimilables, chacune, à des peintres reconnus (le douanier Rousseau, Léger, etc.).

*El trance creador* participe aussi de la dénonciation ironique du mythe collectif du peintre comme personne de nature supérieure, à qui l'inspiration vient par enchantement. Par son titre et sa manière de traiter la place du surnaturel dans le processus créateur, ce tableau est complémentaire de *El sublime acto de la creación*, qui évoquait déjà, avec ironie, la magie de l'acte créateur.

Par ailleurs, *Nocturno Bohemio* et *Romantik* sont également deux allusions ironiques à des croyances véhiculées par la mémoire collective à propos de la vie des artistes. Il y a tout d'abord l'artiste qui mène une vie « romantique », dans un sens galvaudé depuis le XIXe siècle. Mais à la vision mélancolique des ruines s'opposent les plans d'éléments d'une cathédrale posés sur des chevalets, remettant ainsi fortement en doute cette exaltation esthétique du passé. Pour sa part, *Nocturno Bohemio* est un centon pictural dans lequel les peintres sont dissociés les uns des autres pour être mélangés dans une composition qui fait appel principalement à des citations de personnages peints par George Grosz. Par sa noirceur et ses références expressionnistes, ce tableau met en scène la vie artistique comme vie de bohème et de misère. Mais, face à leur propre manière de travailler qu'ils revendiquent, par exemple, dans *Pintores en el andamio*, ce mythe de l'artiste bohème est bien loin de la réalité. Il ne s'agit que d'une image attachée au peintre, que la mémoire collective véhicule, comme l'ensemble des clichés qui y circulent. Dans cette série, *Equipo Crónica* entend bien démonter, par l'ironie et l'autodérision, ces lieux communs qui

portent sur ce que eux considèrent être un métier à part entière, celui de peintre.

Enfin, arrêtons-nous sur le tableau-centon *Picaresca* qui renvoie, lui aussi, à plusieurs degrés de la mémoire professionnelle. Ce tableau, par son titre et par les images qu'il met en scène, est le plus « espagnol » de la série, malgré l'inscription en français : « ceci est la couleur de mes rêves », qui provient d'un poème visuel de Miró. Le titre fait allusion à un genre littéraire typiquement ibérique et les portraits cités forment une galerie de personnages qui représentent la grande peinture espagnole. Le caractère *castizo* de ce tableau le rapproche donc indéniablement de la série *Retratos, Bodegones y Paisages*, qui était dotée de « un indéniable empacho made in Spain »<sup>1</sup>.

Décomposons ce centon. La partie supérieure, le « paysage », est une citation du tableau picassien *Le réservoir de Horta de Ebro*. Dans la partie inférieure du tableau, s'intercalent, entre les membres de l'équipe, le *San Andrés* et le *Pied-bot* de Ribera, un personnage des *Buveurs* de Vélasquez, les nains Sebastián Mora et Francisco Lezcano ou don Pedro de Valladolid, peints par le même Vélasquez, ou encore le souteneur extrait de *Las mujeres de la vida* de Gutiérrez Solana ainsi qu'un personnage de *La romería de San Isidro*, de Goya<sup>2</sup>. C'est une galerie de personnages peu valorisante que met ici en scène Equipo Crónica, faite d'ivrognes, de nains, de personnages qui incarnent l'Espagne noire représentée dans les peintures goyesques de « la Quinta del sordo » ou par Gutiérrez Solana. Celles-ci gravitent autour de deux figures apparemment plus « dignes », don Pablo de Valladolid et San Andrés. Même si toutes ces références ne correspondent pas exactement à l'apogée de la littérature picaresque, elles participent ici de la reconstitution de l'ambiance misérable qui règne dans ces romans. José Carlos Suárez y voit l'élaboration d'un parallèle entre le héros (ou anti-héros) picaresque et le mode de vie de l'artiste dans l'imaginaire commun, celui-ci devant avoir recours à la tromperie et aux menus larcins pour survivre<sup>3</sup>. Il s'agit d'une vision plus ancienne et plus espagnole de la vie de bohème mise en scène dans *Nocturno Bohemio*. Par l'allusion au mode de vie picaresque et le cliché qu'il véhicule, ce tableau convoque la mémoire professionnelle des peintres espagnols.

1 EQUIPO CRÓNICA, *Ocho retratos, dos bodegones ...*, *op. cit.*

2 José Carlos Suárez identifie ces personnages excepté celui de *La romería San Isidro* de Goya, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 522.

3 *Ibid.*, p. 521.

Mais il le fait également par les références picturales mises en œuvre. Les plus grands maîtres espagnols du Siècle d'or, ou des XIXe et XXe siècles sont ici cités. À la réflexion, nous comprenons ironiquement qu'aucun d'eux ne menait une vie de « pícaro » : Vélasquez et Goya, notamment, ont été peintres de cour, Picasso et Miró, malgré les turbulences de la Guerre civile et du franquisme, ont tous deux pu mener, chacun de manière différente, une vie confortable.

Par ailleurs, les grands maîtres espagnols et les tableaux cités sont des références incontournables que connaît tout amateur d'art, *a fortiori* les artistes eux-mêmes. Nous savons que Solbes et Valdés ont étudié à l'École des Beaux-Arts de Valence. Ils ont donc forcément été confrontés à ces peintres pendant leur période de formation, qu'ils considéraient d'ailleurs comme trop académique. Ce tableau doit donc aussi être envisagé comme un reflux d'images du passé, un témoignage de l'activité picturale qui les a précédés, ainsi que comme une réminiscence de leur période d'apprentissage classique. En cela, il est intrinsèquement lié à la notion de mémoire professionnelle. Au-delà de cette mémoire spécifique, qui est attachée à une activité professionnelle et au groupe qui l'exerce, il entre aussi dans le cadre de la mémoire culturelle, puisque les représentations citées font partie du patrimoine culturel espagnol, tout autant que la littérature picaresque qu'ils convoquent.

#### **1.4.4. Mémoire professionnelle et intericonicité**

Comme nous l'avons vu tout au long de nos démonstrations à propos des tableaux de cette série, les objets du quotidien, déclencheurs de mémoire, sont très présents : représentations incongrues de viennoiseries, de tasses, de vaisselle, de pinceaux, de tubes de peinture, de palettes, de crayons de couleur. À ces objets, Michèle Dalmace ajoute les objets de magie, comme le chapeau, la baguette, les miroirs, les cartes à jouer<sup>1</sup>. Dans ces objets prosaïques, généralement intégrés par le biais d'une parataxe, nous retrouvons les deux aspects de l'artiste qui sont traités dans la série : l'homme ordinaire et le « magicien ». Tous ces éléments, auxquels il faut ajouter les nombreuses citations picturales, confèrent une densité particulière aux tableaux de la série. À ce propos, Michèle Dalmace évoque « una desenvoltura suelta al manipular tantas citas que se fusionan o que parecen deliberadamente pegadas para

---

<sup>1</sup> DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 243.

conseguir una impresión de collage fortuito »<sup>1</sup>. La densité et l'hétérogénéité des citations sont frappante, si l'on se penche sur le nombre et la provenance des citations qui sont faites dans cette série de treize tableaux. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer la liste qu'établit José Carlos Suárez, à laquelle nous pouvons ajouter quelques noms. Il s'agit de Miró, Picasso, Solana, Sánchez Cotán, Vélasquez, Ribera, Dalí, Grís, Lichtenstein, Léger, Delvaux, Chirico, Carrà, Van Gogh, Man Ray, Bacon, Magritte, Tanguy, Grosz, Goya, Gauguin, Rousseau, Schad, Mondrian, Chagall, Friedrich<sup>2</sup>. Tous ces noms qui ont produit des images citées dans la série font de celle-ci un condensé de leur production précédente. Par ce biais, elle devient un reflet de leur mémoire professionnelle puisqu'elle porte, en son sein, un éventail très large de la production de l'histoire de l'art. Par ailleurs, outre ces références très précises, mémoire professionnelle et intericonicité se retrouvent dans la pratique de l'autoportrait de l'artiste en position de travail qu'ils utilisent, ici, en la modernisant, puisque l'autoportrait est reproduit sur la toile au moyen de la sérigraphie. Comme le mentionne Ricardo Marín Viadel, cette image s'inscrit dans une longue tradition, qui provient de Vélasquez (qui s'est représenté dans son atelier de l'Alcazar de Madrid dans *Les Ménines*) et, plus particulièrement de Dürer, qui se représente, dans certaines gravures, en train de travailler sur des tableaux, entouré de collaborateurs<sup>3</sup>. Cette image sérigraphique s'inscrit donc dans une tradition, et, par conséquent, dans la mémoire professionnelle de la peinture. D'autre part, en se représentant eux aussi avec leurs collaborateurs, ils laissent apparaître l'idée qu'ils transmettent leur savoir-faire, la mémoire professionnelle dans ce qu'elle a d'apprentissage. Car, comme le souligne le critique, « para estos, más jóvenes, significaba no sólo unos ingresos, sino sobre todo una relación estimulante y amistosa de conocer e introducirse en el mundo artístico profesional »<sup>4</sup>. Rafael Solbes et Manolo Valdés ont donc emprunté cette manière de transmettre la flamme aux grands peintres tels Vélasquez ou Dürer.

À travers ces éléments, la mémoire professionnelle se manifeste également par un retour sur leur pratique antérieure, notamment le centon, à travers lequel ils condensent tous ces éléments. Cette pratique intericonique apparaît évidente lorsqu'il

---

1 *Idem*.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 524-525.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p.108.

4 *Ibid.*, p. 107.



s'agit de se pencher sur la mémoire professionnelle, puisqu'elle permet, par la technique, un retour sur leur création passée, et que, d'autre part, les citations que cette technique condense permettent d'établir une corrélation intime avec la mémoire professionnelle.

En lien avec ce que nous nommons centons, Ricardo Marín Viadel affirme que, dans cette série, « abundan las acumulaciones, densificándose los cuadros con una plétora de citas dispares que se amontonan por tres partes. Esto consigue que las obras adquirieran una gran riqueza visual por su elaborada resolución formal »<sup>1</sup>. Par ces affirmations, nous pouvons nous rendre compte que cette série est finalement aussi proche de *Policía y Cultura* par son élaboration formelle, qu'elle peut l'être de *Autopsia de un oficio* par son thème. Dans les propos de Ricardo Marín Viadel nous retrouvons, en effet, des idées proches de celles évoquées à propos de *Policía y Cultura*, pour laquelle la critique a employé l'expression de « composition baroque ». Dès lors, le grand nombre de correspondances de tableau à tableau entre ces deux séries ne doit pas nous surprendre. Ainsi, *Los Materiales* et *Los límites del espejo* peuvent être rapprochés de *Los Soldados de Bretón*, *Nocturno Bohemio* de *Expresionismo en la calle*, *El lechuga y los pintores* de *El arrastre* et *Pintores en el andamio* de *Paris dorado*. Il s'agit là, bien sûr, de rapprochements visuels, intericoniques et non thématiques. Ce lien visuel étroit avec *Policía y Cultura* accompagne le retour à la pratique du centon. Nos affirmations se recourent avec les propos de Ricardo Marín Viadel qui indique que « el conjunto denota un dominio de las formas constructivas en las que había venido trabajando el Equipo »<sup>2</sup>. En revenant sur des pratiques précédentes, en les maîtrisant parfaitement tout en leur assignant un autre sujet, les peintres font effectivement affleurer la mémoire professionnelle.

Remarquons, pour finir, que si cette série introduit certains noms de la peinture que l'on retrouvera par la suite, elle est en revanche la dernière où leur propre image est représentée au sein de leur peinture<sup>3</sup>. Nous pouvons l'envisager comme un dernier geste en lien avec la mémoire professionnelle, consistant à établir une image de leur propre activité professionnelle, à la figer, avant de se tourner vers d'autres

---

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 Ricardo Marín Viadel les recense p. 110, in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*

horizons. Elle serait la dernière référence métaiconique de deuxième degré, la suite confirmant des réflexions de troisième, puis de quatrième degré amorcées ici. L'autocitation de leur image ainsi que de leurs tableaux, mêlés à la profusion citationnelle et aux centons picturaux, caractérisent cette série et soulignent, finalement, le fait que l'intericonicité est le lieu par excellence où se « vit » la mémoire professionnelle.

## 1.5. IMAGENES DE LA VICTORIA

### 1.5.1. Présentation de la série

Nous terminons ce chapitre sur la notion de mémoire chez Equipo Crónica par l'étude d'une série qui, selon la chronologie, suit la précédente, puisqu'elle regroupe des tableaux peints entre 1974 et 1975. Cette série n'est pas, en réalité, une série à part entière, puisqu'elle n'est pas achevée. Elle est communément regroupée avec d'autres mini-séries du même type qui constituent la production des années 1974-1975. Il s'agit de mini-séries dans la mesure où les questions abordées et les thèmes convoqués par celles-ci ne sont pas traités dans leur ensemble. La raison en est que le nombre de tableaux qui les compose est peu élevé. Cependant, ces séries trouvent toutes une certaine forme de prolongement dans la production postérieure.

La série *Imágenes de la Victoria* est composée de sept tableaux définitifs<sup>1</sup>. Cette précision est nécessaire car le *catalogue raisonné* reproduit une première version de *Representación desdramatizada de un bombardeo*<sup>2</sup>, nommée *Mancha blanca sobre fondo azul*<sup>3</sup>, qui est absente des autres études. Pour le reste, le tableau *Acuérdate*<sup>4</sup> est un triptyque et les tableaux *El día*<sup>5</sup>, *La noche*<sup>6</sup> et *Refugio*<sup>7</sup>, bien qu'indépendants les uns des autres, peuvent également être considérés comme un triptyque, tant les codes visuels qu'ils mettent en avant sont proches. De plus, dans ces trois tableaux Solbes et Valdés ont recours à la même technique, inédite chez eux,

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 290-298, SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 536 et MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 123.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 291.

3 *Ibid.*, p. 290.

4 *Ibid.*, p. 292-293.

5 *Ibid.*, p. 294.

6 *Ibid.*, p. 295.

7 *Ibid.*, p. 296.

puisque'il s'agit de peinture sur miroir. Les deux autres tableaux, *Retablo del ángel y del soldado*<sup>1</sup> et *Consigna ¡Alerta!*<sup>2</sup> s'appuient sur des trompe-l'œil par lesquels ils se présentent comme des objets du quotidien. Techniquement et visuellement, cette série est donc plutôt hétéroclite. Cependant, les images produites par les artistes sont liées entre elles à travers l'affiche, qu'elle soit publicitaire (dans *Acuérdate, el día, la noche, refugio*) ou politique, puisque Carlos Sáenz de Tejada est présent à plusieurs reprises (*Representación desdramatizada de un bombardeo, Retablo del ángel y del soldado, Consigna ¡Alerta!*).

Par ailleurs, l'écriture est également un point commun entre tous ces tableaux. Cet élément, habituellement peu utilisé dans la peinture, occupe une place dans tous les tableaux. L'écriture est présente sous forme de citation visuelle dans *Representación desdramatizada de un bombardeo, El día, La noche, Refugio* et *Consigna ¡Alerta!*, à travers le trompe-l'œil de pages dactylographiées dans *Retablo del ángel y del soldado*, dans les objets cubistes apportés par les trois silhouettes dans *Acuérdate*, et, de manière plus subtile, avec l'écriture musicale qui est sous-entendue à travers les partitions représentées dans ce tableau. Les titres ont un rôle fondamental, en lien avec l'écriture, puisque, dans la majorité des cas, ils reprennent les mots peints sur le tableau. D'autres fois, ils orientent la lecture vers la dimension mémorielle pour *Acuérdate*, ou vers la Guerre civile pour *Representación desdramatizada de un bombardeo*.

À travers les symboles publicitaires, notamment l'homme à la cape, de la marque de Porto Sandeman, ainsi que les citations de dessins de Sáenz de Tejada, les artistes s'attachent, dans cette série, à reconstruire l'atmosphère et l'image visuelle d'une époque, celle de la Guerre civile et des années qui ont suivi le conflit<sup>3</sup>. Étant donné qu'elle s'appuie sur des images ancrées dans l'inconscient collectif et non sur des images historiques qui auraient pour but de reconstruire l'Histoire, cette série est bien à percevoir comme une remontée de la mémoire historique, plutôt que comme une tentative de reconstruction et d'évocation d'une Histoire objective, fondée sur des faits et des traces précises. En effet, ces images de la victoire, qui sont des images de la victoire franquiste, par leur nature d'image qui induit la présence du passé dans le

---

1 *Ibid.*, p. 297.

2 *Ibid.*, p. 298.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p.124.

présent, mais aussi par le fait qu'elle renvoient à une période significative du passé espagnol historiquement importante, sont bien une expression de la mémoire historique.

### 1.5.2. Analyse des tableaux

Afin de souligner la place de la mémoire dans cette série, commençons par évoquer le tableau *Acuérdate*. Le titre explicite indique au spectateur l'angle par lequel aborder ce tableau. En confrontant ce titre à celui de la série, à l'atmosphère générale et à l'image représentée, le spectateur comprend qu'il s'agit de se souvenir de l'atmosphère qui régnait en Espagne dans les années quarante, plus précisément du côté des vainqueurs.

Sur un fond qui est un pastiche de Lichtenstein, se détachent trois éléments principaux, selon les trois panneaux du triptyque. Dans celui de gauche et dans le panneau central, l'image publicitaire est prédominante. Trois silhouettes identiques arrivent, dans le panneau de gauche, pour servir le personnage du panneau central, assis dans un fauteuil, en train de fumer une cigarette et de boire un verre. Par son costume, mais aussi par le porte-cigarette, nous comprenons qu'il s'agit d'un homme de la haute bourgeoisie qui profite de moments de plaisir et qui mène une existence confortable dans son intérieur. On ne distingue que peu de choses du monde extérieur, si ce n'est un ciel nocturne et une lune, emprunté à Magritte<sup>1</sup>. Le panneau de droite confirme cette sensation d'une existence douce où les arts occupent une place certaine : la peinture, puisqu'il s'agit de citations de Juan Grís (*Guitare sur une table*, 1921) et Miró (*Intérieur hollandais*, 1928) et la musique, puisque les deux tableaux cités représentent des instruments. Les deux références artistiques datent respectivement de 1915 et 1928, soit avant le conflit et la deuxième République qui l'a précédé. Cet homme, confortablement assis, semble avoir occulté ces années-là, mais semble aussi coupé de son présent ; retranché dans son intérieur, il profite d'un confort matériel dont seuls pouvaient disposer ceux qui se trouvaient du côté des vainqueurs de la guerre.

Ce tableau doit donc être compris comme un double appel à la mémoire

---

<sup>1</sup> Voir René Magritte, *Paysage au clair de lune* (huile sur bouteille en verre, vers 1950), *L'heureux donateur* (huile sur toile, 1966), ou *Le maître d'école* (gouache sur papier, 1955).

historique. Tout d'abord, à la mémoire historique du spectateur, qui a très certainement un souvenir beaucoup plus douloureux de cette période historique. Il s'agit de faire remonter à son esprit cette période sombre, comme le laisse entendre le ciel nocturne que l'on peut apercevoir à travers la citation de Magritte. Il s'agit aussi de faire prendre conscience de la persistance de deux réalités espagnoles dans cette période : celle que supportait la majorité des Espagnols et celle que vivait un petit nombre de privilégiés. Mais l'ordre donné par le titre est également à envisager comme une incantation faite à cette bourgeoisie pour qu'elle ait bien conscience de l'histoire du pays, qu'elle ne la manipule pas par omission.

Le tableau *Representación desdramatizada de un bombardeo* est à considérer, lui aussi, comme une représentation de la mémoire historique, et permet de mettre en évidence les différences entre cette dernière et la mémoire collective. En effet, ce tableau est une manière non seulement « dédramatisée », mais aussi « objective » de représenter un bombardement, dans la mesure où sa construction, très froide et distanciée, ne laisse aucune place à la subjectivité. Pour ce faire, les artistes ont eu recours à un aplat de bleu très ample sur lequel semble affichée, en trompe-l'œil, une citation de dessin réalisé par Carlos Sáenz de Tejada. Plus bas, un visage tuméfié emprunté à Valerio Adami surmonte le seul élément directement lié aux bombardements, l'inscription « Refugio » reproduite avec l'esthétique qui était la leur sur les refuges anti-aériens construits durant la Guerre civile. Cette distanciation vis-à-vis de la réalité représentée (soulignée par la généralisation du titre, qui ne donne aucune référence) fait de ce tableau une image de mémoire historique particulière, dans la mesure où elle renvoie à une réalité historique (la Guerre civile espagnole) sans mettre en avant de dimension autobiographique qui pourrait la faire correspondre avec la mémoire collective.

Les tableaux *Refugio*, *El día* et *La noche*, comme le précédent, octroient une large part à l'écrit. Le premier de ces tableaux, *Refugio*, est, lui aussi, une représentation de bombardement, plus précisément d'un paysage urbain à la suite d'un bombardement. L'inscription « Refugio » contextualise ce paysage dévasté. Au premier plan, le personnage publicitaire de la marque Sandeman apparaît comme une figure inquiétante, une ombre menaçante qui plane sur le conflit. Il incarne les responsables de ces bombardements, le camp « national ». Ce tableau, fondé sur des

images largement diffusées dans ces années-là, est une représentation imagée de la Guerre civile et des destructions qu'elle a entraînées. Par ces images, assimilées par la mémoire collective, les artistes représentent une époque, une atmosphère qui correspond à un moment historique défini. Ainsi, l'image synthétique produite acquiert-elle le rang de représentation de la mémoire historique que les artistes défendent afin de favoriser l'émergence d'une vérité historique nationale, face à la conception volontairement oublieuse que nous avons évoquée à travers le tableau *Acuérdate*.

*El día* et *La noche*, construits sur le même modèle, sont tous deux la représentation imagée de l'atmosphère répressive qui régnait dans l'Espagne des années quarante. Doté d'une arme (pistolet ou matraque), l'ombre inquiétante du personnage Sandeman fait régner la terreur dans un paysage castillan, pastiche d'Ortega Muñoz, ou dans la nuit étoilée qui renvoie à l'incrustation du tableau *Acuérdate* où l'on voyait un ciel nocturne similaire. Cette violence répressive qui fait régner la terreur représente l'ambiance qui était celle de la rue espagnole, bien loin du calme feutré de l'appartement du tableau *Acuérdate*. En représentant, sur la toile, l'ambiance d'une époque historiquement caractérisée, nous pouvons affirmer que nous avons affaire, une fois encore, à des images de mémoire historique.

Terminons l'étude de cette série avec le tableau *Retablo del ángel y del soldado*<sup>1</sup>. Fondé sur un trompe-l'œil, ce tableau cite huit dessins de Carlos Sáenz de Tejada et trois pages dactylographiées. Les dessins renvoient à la Guerre civile et à l'idéologie phalangiste. Cette idéologie est sous-entendue dans le titre, puisque l'ange et le soldat convoquent, dans la mémoire du spectateur, l'idéal phalangiste de l'homme, « mitad monje, mitad soldado »<sup>2</sup>. Par ailleurs, ce titre ne peut manquer de nous évoquer celui du poème de José María Pemán, *Poema de la bestia y del soldado*, publié pour la première fois en 1938, et dont une édition fut illustrée, justement, par Carlos Sáenz de Tejada. Pour Javier Tusell et Gonzalo Álvarez Chillida :

*Poema de la bestia y del soldado* pretendía ser nada menos que un canto épico sobre la guerra compuesto por diversos episodios bélicos no ligados entre sí por un hilo narrativo. El poeta recibía la visión del ángel del Apocalipsis bíblico,

1 Voir reproduction en annexe p. 598.

2 « Moitié moine, moitié soldat », voir GONZÁLEZ AJA, Teresa, « *Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo* », in *Revista Internacional de Ciencias del Deporte*. p. 64-83, 2005, consultable sur: <http://www.cafyd.com/REVISTA/art5n1a05.pdf>, dernière consultation 08/07/2012.

quien le mostraba cómo la eterna lucha entre Dios y Satán se desarrolla a lo largo de toda la Historia, y cómo ahora le había tocado la gran prueba a España<sup>1</sup>.

Joaquín Juan Penalva précise que :

no debemos pensar que se trata de un poema-crónica sobre la guerra de España. A pesar de que poetiza algunos episodios concretos de la contienda civil, gran parte del poema es alegórico. Según el propio poeta, es “un saltar ligeramente de cumbre a cumbre de la Guerra española sin cruzar los valles intermedios, que se dejan a la exploración de los cronistas y los historiadores<sup>2</sup>.”

Nous devons ajouter l'idée émise selon laquelle « la obra es ideológicamente maniquea y presenta toda una concepción del mundo, la de los vencedores »<sup>3</sup>. Nous retrouvons en cela les caractéristiques de cette série d'Equipo Crónica, qui présente des images de la victoire (franquiste) et du monde instauré, suite à cette victoire. Nous pouvons d'autant plus assimiler ce tableau au poème de Péman qu'apparaissent, en trompe-l'œil, trois feuillets dactylographiés : ce nombre correspond à celui des *chants* qui composent le poème. En représentant l'idéologie phalangiste qui a tenté de s'imposer dans les premières années du régime, les peintres représentent, une fois encore, l'esprit d'une époque. Ils introduisent toutefois une provocation dans la mesure où, dans le titre de leur tableau, l'« ange » se substitue à la « bête » de José María Pemán. Ils interviennent ainsi dans la mémoire historique en glorifiant ceux qui étaient les « bêtes » dans l'idéologie phalangiste ; ils en font des êtres de nature divine pour leur rendre justice à travers la mémoire historique.

### 1.5.3. Images de mémoire historique et intericonicité

Dans cette série, la dimension intericonique, bien que présente, est finalement moins complexe qu'elle l'a été depuis *La Recuperación*. Elle se fonde, à chaque fois, sur deux à quatre éléments qui proviennent d'affiches ou de tableaux d'artistes contemporains (Adami, Miró, Gris). Cette simplicité interpicturale accompagne un propos, lui aussi, relativement simple. Il s'agit de reconstituer l'image et l'ambiance qui régnaient en Espagne de 1936 à 1950, sous l'influence d'un régime naissant, puis durablement établi. Les images représentent le conflit, ses conséquences, la victoire

1 TUSELL Javier, ÁLVAREZ CHILLIDA Gonzalo, *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelone, Planeta, 1998, p. 56.

2 PENALVA Joaquín Juan, « Poema de la bestia y el ángel, de Pemán: configuración literaria de una estética de guerra », *Hesperia. Anuario de Filología hispánica*, VI, 2003, p183-184, consultable sur : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=722358>, dernière consultation : 08/07/2012.

3 *Ibid.*, p. 181.

franquiste et le nouveau monde qui en découle. Ces tableaux incarnent, en cela, la mémoire historique de ces années « victorieuses » en y introduisant, à chaque fois, des éléments qui visent à faire en sorte que cette mémoire historique présente les faits de manière plus objective que n'ont pu le faire les vainqueurs.

Les associations d'images réalisées dans cette série, très synthétiques et symboliques, débouchent bien sur la « mémoire historique » et non sur la notion d'Histoire, que nous allons analyser dans le chapitre à suivre, notamment, à travers la série *El cartel*. Pour préciser notre conception, affirmons que les *Images de la victoire*, empruntées à des affiches publicitaires et de la Guerre civile, n'ont pas le même rôle que les affiches utilisées dans la série *El cartel*. Hormis le propos, plus métaiconique dans *El cartel*, cette série est plus historique que mémorielle, car elle envisage ces affiches à la fois comme traces et comme des documents précis, authentiques, alors que dans *Imágenes de la victoria*, des images d'une nature pourtant semblable sont employées en tant que représentations visuelles ancrées dans l'inconscient collectif d'une époque historiquement significative.

### **De la mémoire à l'histoire**

Nous venons de consacrer un premier temps à l'étude du concept de mémoire, à travers les écrits de Maurice Halbwachs, Paul Ricœur, Marie-Claire Lavabre ou Maurice Bloch. Cela nous a permis de distinguer trois grands types de mémoires : la mémoire individuelle, la mémoire collective (et sa variante qu'est la mémoire professionnelle) et la mémoire historique. En nous appuyant sur quatre séries des années 1972 à 1975, nous avons tâché de démontrer l'importance que pouvait avoir ce concept dans bon nombre de tableaux de cette période. Cependant, si notre démonstration était fondée sur ces trois années centrales dans le parcours d'Equipo Crónica, ce concept est, bien évidemment, présent dans bon nombre de tableaux antérieurs ou postérieurs de leur production. De la même façon, leur langage narratif, analysé dans la partie précédente et mis en lumière grâce à l'aide de certaines séries en particulier, a perduré.

Ainsi, la démonstration précédente, qui analyse à partir de tableaux des années 1972-1975 les dimensions et les enjeux mémoriels de leur production, tout en démontrant comment les peintres ont révélé son fonctionnement et comment ils ont



reflété leur propre mémoire (collective, professionnelle ou historique), est à prendre en compte pour d'autres séries et tableaux. Pour la simple raison que la production d'Equipo Crónica n'est pas cloisonnée. Chaque tableau, comme le suggère sa richesse intericonique, est riche de sens et peut proposer tout à la fois des réflexions sur la mémoire, autobiographique, historique ou collective, sur le langage pictural, sur l'histoire de l'art ou, par exemple, sur un autre concept majeur dans l'œuvre d'Equipo Crónica : l'Histoire.

## **CHAPITRE 2 :**

### **UNE PRODUCTION PICTURALE LIÉE À L'HISTOIRE**

La mémoire et l'Histoire sont deux concepts étroitement liés, voire indissociables, comme le rappelle Elvire Diaz, à travers la filiation qui existe entre la déesse de la Mémoire, *Mnemosyne*, et *Clio*, la muse de l'Histoire, une des neuf filles qu'elle a eues avec Zeus<sup>1</sup>. Ainsi que nous l'avons fait avec la mémoire, nous allons à présent analyser le concept d'Histoire, en commençant tout de même par le différencier de celui-là, notamment de la mémoire historique. Nous analyserons ensuite les liens entre la peinture et l'Histoire, dans le but d'arriver à un état des lieux général de ces relations dans les années soixante et soixante-dix. À la suite de cela, nous démontrerons quelle a été la place de l'Histoire dans la production d'Equipo Crónica, comment en retrouvons-nous la trace et comment se manifeste-t-elle, mais aussi quels sont les enjeux de cette Histoire, en étudiant quatre séries de ces mêmes années qui sont exemplaires à ce titre : *El Cartel*, *El ajusticiamiento como tema*, *El perdón* et *La trama*. Le choix de ces séries passe par leur forte connotation historique. Cependant, une fois encore, la présence de l'Histoire dans l'œuvre d'Equipo Crónica ne se limite pas à ces seuls tableaux : il est bien évidemment possible de la retrouver tout au long de leur production. Aussi, ne manquerons-nous pas de mentionner des exemples tirés d'autres séries.

#### **2.1. LA NOTION D'HISTOIRE ET SA PRESENCE DANS L'ART**

##### **2.1.1. Analyse du concept d'Histoire**

2.1.1.1. La distinction entre mémoire et Histoire chez Maurice Halbwachs

La notion de mémoire est, nous l'avons dit, très liée à l'individu et aux groupes auxquels il appartient, qu'ils soient sociaux, professionnels ou nationaux. En opposition à cela, commençons pas dire que l'Histoire, entendue comme science, tend

---

<sup>1</sup> DIAZ Elvire, *Oubli et mémoire...*, *op. cit.*, p. 28.

à l'objectivité, à l'indépendance et à l'unité<sup>1</sup>. Afin de souligner l'importance du groupe dans la mémoire, rappelons que, pour Maurice Halbwachs, la mémoire collective est un courant de pensée continu, « d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient ». De plus, ajoutons que, selon ses indications, la mémoire collective est « le groupe vu du dedans »<sup>2</sup>. En opposition à cette définition, l'auteur affirme que l'Histoire se place hors des groupes et au-dessus d'eux : la voie de l'objectivité semble donc tracée ; il ajoute, par ailleurs, que, pour l'Histoire, chaque période est comme un tout indépendant de celle qui la précède ou la suit<sup>3</sup>. En conséquence, Halbwachs différencie encore ces deux notions en affirmant qu'il y a plusieurs mémoires collectives (puisqu'elles dépendent des groupes), alors que « l'histoire est une et l'on peut dire qu'il n'y a qu'une histoire »<sup>4</sup>.

L'auteur s'intéresse également aux rapports qui s'établissent entre les faits et ce qui en est conservé, pour fixer une différence entre Histoire et mémoire. Dans ce sens, lorsqu'il s'agit d'embrasser de près le détail des faits, nous sommes face à une Histoire qui tend à être érudite ; en revanche, quand il s'agit de conserver l'image du passé, nous sommes dans le champ de la mémoire, collective ou historique, suivant les cas<sup>5</sup>.

Enfin, Maurice Halbwachs s'appuie sur la temporalité pour distinguer mémoire et Histoire. Pour cela, il affirme, dans *La mémoire collective*, que « l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, au moment où s'éteint [...] la mémoire sociale »<sup>6</sup>. La raison de cette successivité temporelle est que le besoin d'écrire l'Histoire naît lorsque les témoins des événements commencent à disparaître<sup>7</sup>. Ainsi, face au mouvement continu de la mémoire, qui réside dans le sentiment de l'individu ou du groupe qu'il remonte dans ses propres souvenirs, l'Histoire oppose une solution de continuité entre les individus (ou les groupes) qui lisent l'Histoire et ceux qui en

---

1 Cela recoupe une thèse énoncée par Paul Ricœur, selon laquelle « l'histoire, en tant qu'une des sciences du social, ne déroge pas à sa discipline de distanciation par rapport à l'expérience vive, celle de la mémoire collective », RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 239.

2 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 140.

3 *Ibid.*, p. 131-132.

4 *Ibid.*, p. 135-136

5 *Ibid.*, p. 131.

6 *Ibid.*, p. 130.

7 *Idem.*

furent témoins ou acteurs<sup>1</sup>.

Dans les lignes précédentes, deux verbes liés à l'Histoire, sont à souligner. Il s'agit des verbes « écrire » et « lire ». Ces opérations (écriture et lecture) sont primordiales dans l'analyse du concept d'Histoire. C'est par ce biais que se profile le plus clairement la différenciation entre l'Histoire et la mémoire historique. En affirmant que « l'Histoire n'est pas tout le passé, mais elle n'est pas aussi tout ce qui reste du passé », Maurice Halbwachs tient à établir la distinction entre une histoire écrite et une histoire vivante, qui se perpétue ou se renouvelle à travers le temps<sup>2</sup>. Nous voyons s'établir dès lors une ligne de fracture entre une Histoire au sens strict, écrite et détaillée, semblable à un « recueil des faits qui ont occupé la plus grande place dans la mémoire des hommes »<sup>3</sup> et une histoire vivante qui vit grâce à la transmission orale et aux images collectives, qui correspond à la mémoire historique telle que nous l'avons abordée. Nous reviendrons largement sur la dimension « littéraire » de l'Histoire à travers l'analyse des écrits de Paul Ricœur.

#### 2.1.1.2. Paul Ricœur : analyse de l'élaboration du discours historique

À partir des différences mises au jour, continuons l'analyse de ce concept d'Histoire que Paul Ricœur qualifie, à la suite de Marc Bloch, de « science des Hommes dans le temps »<sup>4</sup>. Si nous pouvons voir un parallèle entre mémoire et Histoire lorsqu'il affirme que « la représentation historique est bien une image présente d'une chose absente », la dissociation entre les deux concepts est indiscutable dans son discours, puisqu'il continue en affirmant que « les choses passées sont abolies, mais nul ne peut faire qu'elles aient été »<sup>5</sup>. De cela, il est sous-entendu que l'Histoire est indépendante des hommes, alors que la mémoire, qui dépend des groupes, peut être manipulée.

#### *La place de l'archive*

Ajoutons que, pour Paul Ricœur, une idée vient compléter les précédentes

---

1 *Ibid.*, p. 131.

2 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, *op. cit.* Il développe cette idée p. 113.

3 *Ibid.*, p. 130.

4 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 453-454 ; BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, (1941-1943 ; 1949), Paris, Masson, Armand Colin, 1997.

5 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 367.

quant à la différenciation mémoire et Histoire. Il explique, en effet, que la différence entre les deux concepts tient au plan épistémologique, puisque l'histoire se distingue de la mémoire par sa finalité, qui vise à l'explication et la compréhension<sup>1</sup>. À la suite de ce que nous avons affirmé précédemment, confirmons ici que l'écriture joue un rôle fondamental dans l'Histoire, car c'est par elle que se fait la transmission, la réception et, finalement, l'explication à laquelle elle doit conduire.

Soulignons que l'écriture est primordiale à tous les niveaux de la construction du discours historique, et pas seulement dans la simple élaboration du récit permettant la transmission de l'Histoire. Paul Ricœur, pour qui « l'histoire est de bout en bout écriture, des archives aux livres d'histoire »<sup>2</sup> le souligne. Nous voyons apparaître un acteur important de l'Histoire qui est l'archive. Celle-ci fonctionne comme fondement de la discipline historique au même titre que le témoignage fait naître et perdurer la mémoire historique<sup>3</sup>. Le témoignage est un pont entre mémoire et Histoire, dans la mesure où un témoignage peut être à l'origine d'investigations historiques plus poussées qui ne deviendront Histoire que lorsque le témoignage sera confirmé par des écrits, des archives ou des documents. L'attachement de l'Histoire et de l'historien aux archives permet d'échapper aux écueils attachés à la subjectivité humaine et d'éviter des faux témoignages<sup>4</sup>. Comme l'affirme Paul Ricœur : « le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écrite ; elle est lue, consultée »<sup>5</sup>. Tout document authentique qui peut être étudié par l'historien pour y trouver quelque information sur le passé, devient archive. Mais la trace documentaire, qui est elle-même présence du passé dans le présent, est cependant responsable, selon Ricœur, d'une « frénésie documentaire » qui s'est emparée de notre époque<sup>6</sup> et que nous retrouvons chez Equipo Crónica dans les tableaux qui instaurent une esthétique

---

1 Paul Ricœur affirme : « c'est au niveau de l'explication / compréhension que l'autonomie de l'Histoire par rapport à la mémoire s'affirme avec le plus de force au plan épistémologique », in RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 231.

2 *Ibid.*, p. 294-295.

3 Pour Ricœur, le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'écriture, voir RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 26.

4 « Les faux témoignages [...] ne peuvent être démasqués que par une instance critique qui ne peut mieux faire que d'opposer des témoignages réputés plus fiables à ceux qui sont frappés du soupçon », in RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 26.

5 *Ibid.*, p. 209.

6 *Ibid.*, p. 213.

de « *realismo documental* »<sup>1</sup>. Cette première étape de recherche d'archives, appelée aussi la phase documentaire, est liée à un questionnement permanent de l'historien. Il en va de même pour nos peintres qui, comme nous l'avons dit dans la partie précédente, abordent une série avec un ensemble de questions auxquelles ils s'attacheront à répondre dans des tableaux qu'ils effectueront après avoir mené, eux aussi, un long travail de recherche documentaire. Celui-ci sera orienté vers des images de presse, de communication (affiches de propagande et affiches commerciales) ou des images tirées de l'histoire de l'art qui possèdent toutes un statut assimilable à celui de l'archive.

Après cette phase documentaire, vient la phase explicative et compréhensive, au cours de laquelle l'historien tente d'expliquer le document pour le comprendre et arriver, finalement, à une meilleure compréhension de son sujet historique. En effet, l'historien, selon la perspective d'Henri-Irénée Marrou<sup>2</sup>, effectue son travail en interrogeant les documents afin d'arriver à leur compréhension. Une fois les documents trouvés, classés, analysés, confrontés, expliqués et compris, suit la phase littéraire, appelée aussi représentation<sup>3</sup>, qui consiste à mettre en récit, en intrigue, les éléments analysés pour transmettre aux autres l'Histoire<sup>4</sup>. Cette méthodologie et ses buts sont aisément transposables à la peinture de Rafael Solbes et Manolo Valdés telle que nous l'analyserons dans ce chapitre.

#### La représentation *historienne*

Arrêtons-nous plus particulièrement sur la dernière de ces étapes, celle que nous qualifierons, pour le moment, d'écriture de l'Histoire, même si, comme nous l'avons signalé, l'écrit est présent à chaque étape de l'Histoire. Précisons aussi, comme le fait Ricœur, que ces phases ne correspondent pas à des stades chronologiquement successifs, mais plutôt à des opérations artificiellement distinguées les unes des autres afin que la compréhension du processus soit plus aisée. De ce fait, ces phases sont intrinsèquement liées les unes aux autres.

---

1 Ricardo Marín Viadel indique : « las imágenes no sólo deberían ser capaces de representar el suceso sino que también deberían documentarlo », in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 119.

2 MARROU Henri Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.

3 Ricœur évoque ces différentes phases : phase documentaire, phase explicative et compréhensive et phase littéraire de la représentation, in RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 225.

4 L'expression est utilisée par Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 307.

L'étape qui consiste à faire partager l'explication et la compréhension des sources documentaires à un public « intéressé »<sup>1</sup> à travers l'effort littéraire de l'un et l'effort de lecture de l'autre, est, pour Ricœur, celle de la « représentation »<sup>2</sup>. Le philosophe justifie cette expression par le fait, qu'avec cette étape particulière, l'historien déclare son ambition de « représenter "en vérité" le passé »<sup>3</sup>. Cette opération, en ouvrant l'Histoire vers le grand public, vient couronner le travail de l'historien. Elle permet de porter à l'attention potentielle de toutes les personnes sachant lire une connaissance scientifique des événements du passé. Le livre d'Histoire, support de cette représentation scripturaire (ou littéraire)<sup>4</sup> est l'élément clé de cette chaîne, le moyen par lequel l'historien et le spectateur communiquent, au même titre que le peintre et son spectateur communiquent à travers le tableau. Mais ce livre d'Histoire devient, à son tour, un document ; dès lors, il est, lui aussi, soumis à « la suite des réinscriptions qui soumettent la connaissance historiographique à un procès intéressant de révision »<sup>5</sup>. Cette idée de réinscription faite à la suite de la « représentation historique » fait penser aux « palimpsestes » de Gérard Genette et, par voie de conséquence, aux tableaux de maîtres soumis par Equipo Crónica, eux aussi « à un intéressant procès de révision ». Nous tâcherons d'explicitier ce parallèle au cours du chapitre.

L'enjeu du travail à venir sera de démontrer comment Rafael Solbes et Manolo Valdés ont, eux aussi, fait œuvre d'historien, en mettant en scène le document, en travaillant à l'explication et à la compréhension du passé, de ses archives et de ses images, et comment ils ont réinvesti ce travail d'analyse à travers une étape de représentation non pas scripturaire mais iconique<sup>6</sup>. Cette première définition de l'Histoire, sa différenciation avec la mémoire, et l'analyse de l'élaboration du discours historien sont donc des préalables indispensables à l'étude de l'Histoire dans l'œuvre d'Equipo Crónica. À partir de cette caractérisation, nous verrons comment l'image est parfois, chez eux, autre chose qu'une image de mémoire, une image collective. Nous

---

1 L'expression est utilisée par Paul Ricœur, *Ibid.*, p. 295.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 Deux termes employés par Ricœur, *op. cit.*, p. 302, le premier le fut précédemment par Michel de Certeau.

5 *Ibid.*, p. 302.

6 Paul Ricœur évoque lui-même la « représentation narrative et iconique opérée par l'histoire » *in op. cit.*, p. 349 ; il indique « l'évocation de la dimension iconique de la représentation historique ne devrait pas apporter de grands bouleversements dans notre analyse ». *op. cit.* p. 339.

verrons comment et pourquoi elle est aussi image-récit, narration picturale d'un passé qui s'appuie sur des traces documentaires qui sont, bien souvent, des « images » documentaires, c'est-à-dire des images envisagées et utilisées comme traces documentaires.

### *L'historien et l'artiste*

Nous retrouvons l'ensemble de nos propos sur l'historien dans l'analyse de Dominique Serre Floersheim<sup>1</sup>, pour qui :

l'Historien procède avec méthode et ... prudence. Il s'entoure de précautions dans son enquête, passe les documents qu'il a rassemblés au crible de son esprit critique pour les éprouver, juger de leur valeur<sup>2</sup>, les classer, les rapprocher et les rendre plus éclairants et le plus pertinent possible pour finalement en proposer une synthèse. Bien sûr, l'historien interprète les faits, mais il a toujours le souci de fonder le plus rationnellement possible cette interprétation<sup>3</sup>.

Face à cela, l'auteur nous donne une vision opposée de l'artiste qui :

n'a de comptes à rendre à personne [...] ; il nous donne le sentiment de réagir avec spontanéité à tel ou tel fait, de s'investir avec passion dans l'événement<sup>4</sup>.

À cette vision de l'artiste, nous opposons le travail méthodique et réfléchi mené par Solbes et Valdés avant de procéder à l'exécution d'une série. La phase de « recherche documentaire et iconique » et le réinvestissement de ces éléments dans leurs tableaux permet, non seulement de viser l'objectivité, mais coupe aussi toute impression de spontanéité. Par ailleurs, s'ils n'ont effectivement de comptes à rendre à personne, ils se soumettent, comme l'historien, à un souci de vérité initié par leur démarche objectiviste. Tout cela fait que, dans leur travail, Solbes et Valdés sont plus proches de l'historien qui « explique, présente des faits entre lesquels il établit des relations de causalité (le travail par série y contribue grandement) » que de l'artiste qui « met sous nos yeux une réalité brute sur laquelle il nous appartient d'exercer notre esprit critique et notre jugement »<sup>5</sup>.

---

1 SERRE FLOERSHEIM Dominique, *Le passé réfléchi par l'image ou comment décrypter l'histoire par l'image*, Tome II, *Le XVIIe et le XVIIIe siècles*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995, p. 15.

2 Paul Ricœur reprend une formule de Ranke, en affirmant que le rôle de l'historien n'est pas de « juger le passé » mais de montrer les éléments tels qu'ils se sont passés. Pour ce faire, il doit cependant « juger » les traces du passé qu'il a en sa possession, les analyser, les expliquer, les comprendre. *in* RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 366.

3 SERRE FLOERSHEIM Dominique, *op. cit.*, p. 15.

4 *Idem.*

5 *Idem.*



Afin de préciser les liens qui ont existé entre l'Histoire et l'activité artistique, nous devons, à présent, étudier une peinture d'un genre particulier qui est synthèse de ces deux mondes : la peinture d'Histoire. Cela nous permettra de mieux saisir les liens qui se tissent entre ces deux notions dans l'œuvre d'Equipo Crónica.

### **2.1.2. Images de l'histoire dans l'art : la peinture d'Histoire**

Le travail d'analyse de la peinture d'Histoire auquel nous allons procéder est nécessaire à ce stade de notre étude, puisqu'il nous offrira des critères tangibles dans une démarche qui consiste à apprécier dans quelle mesure la peinture d'Equipo Crónica, qui a partie liée avec l'Histoire, relève véritablement de la peinture d'Histoire.

#### 2.1.2.1. Définition et caractérisation de la peinture d'Histoire

Commençons par donner une définition de ce qu'il faut entendre par peinture d'Histoire. Pour Carlos Reyero, bien que, selon lui, la définition soit délicate à donner, la peinture d'Histoire est une peinture qui procède à la représentation de faits concrets du passé qui sont relayés par les livres d'Histoire<sup>1</sup>. L'auteur complète cette définition en affirmant que les faits représentés peuvent être des faits contemporains, s'ils ne sont pas évoqués sur le mode de la simple chronique contemporaine, mais qu'ils sont dotés d'une charge historique aussi profonde que cela serait fait avec d'autres événements d'importance plus anciens<sup>2</sup>. Il s'agit donc d'une représentation picturale de l'Histoire, c'est-à-dire de l'ensemble des informations et des connaissances sur le passé, obtenues à travers l'investigation<sup>3</sup>. Horacio Fernández précise cependant que ces images picturales de l'Histoire, appelées peinture d'Histoire, ne racontent pas exactement des événements, mais sont plutôt des allégories à travers lesquelles une catégorie de peintres s'est lancée dans la représentation synthétique et symbolique de moments exemplaires<sup>4</sup>. En cela l'auteur différencie la peinture d'Histoire de la photographie, puisque, selon lui, la peinture

---

1 REYERO Carlos, *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 10.

2 *Idem.*

3 FERNÁNDEZ Horacio, « Introducción », *Imágenes de Historia*, PhotoEspaña 2004, Fundación ICO, 01 Juin 2004 – 12 Septembre 2004, catalogue d'exposition, Fundación ICO / La Fábrica, 200 p. 9.

4 *Ibid.*, p. 9-10.

d'Histoire ne documente pas un fait, même si elle peut transmettre des informations à son sujet ; en revanche, la photographie d'un événement peut, pour sa part, apporter des éléments de première main sur un événement<sup>1</sup>. À l'opposé de cela, Antonio Almagro Díaz considère que l'art soumet au spectateur une réalité plus profonde et plus vraie que la photographie, puisqu'il fait émerger une vérité permanente et éternelle qui se cache derrière la superficialité apparente des choses que révèle, selon lui, la photographie<sup>2</sup>.

La peinture a donc, sans aucun doute, un rôle à jouer dans la représentation de l'Histoire. Juan Pablo Fusi et Francisco Calvo Serraller vont également dans ce sens en affirmant : « creemos en el extraordinario poder que las artes visuales tienen para dar vida a la narración histórica , y en la capacidad que el arte tiene para aprehender la realidad ». Les auteurs ajoutent : « por hablar sólo de España, hay en efecto momentos de su Historia -momentos muchas veces esenciales- que quedaron fijados para siempre en la conciencia de los españoles (y no sólo de ellos) por la pintura »<sup>3</sup>. Afin de mieux comprendre quels peuvent être ces moments de l'Histoire auxquels se réfère la peinture d'Histoire, examinons succinctement l'évolution de ce genre pictural, depuis sa naissance jusqu'à son apogée.

#### 2.2.1.2. Histoire de la peinture d'Histoire

Selon Carlos Reyero, l'origine de l'expression remonte au Moyen-Âge, où elle serait apparue sous la forme plurielle « pintura de historias ». Il s'agit alors de peintures quelconques qui représentent des actions, des faits qui ne sont pas nécessairement historiques<sup>4</sup>. C'est d'ici que provient, selon l'auteur, l'absence de « H » majuscule dans l'expression « pintura de historia », en espagnol.

Pour sa part, Alfonso E. Sánchez Pérez évoque une peinture historique essentiellement chronique, c'est-à-dire une peinture qui narre des événements contemporains, d'un passé très proche, dont les protagonistes sont des personnages connus. Une telle peinture possède alors une forte dimension illustrative et se

---

1 *Ibid.*, p.10.

2 ALMAGRO DÍAZ Antonio, *La Historia a través del arte. Nueva visión del museo del Prado*, Madrid, Madrigal, 1958, p. 11.

3 FUSI Juan Pablo, CALVO SERRALLER Francisco, *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*. Madrid, Taurus Historia, 2009, p. 13-14.

4 REYERO Carlos, *op. cit.*, p. 74.

rapproche de l'évocation testimoniale<sup>1</sup>. Ce type de peinture « immédiate » perdure durant la renaissance ; mais cette époque voit également se développer une peinture qui traite de faits appartenant à un passé plus lointain, en particulier à l'Histoire classique, qui oscille entre l'historique et le légendaire. L'évocation picturale de ce passé sert à rappeler des vertus morales et politiques considérées comme essentielles<sup>2</sup>. Quelques évolutions sont à noter au cours du XVIe siècle, avec notamment des cycles plus narratifs qui reviennent sur des épisodes belliqueux récents. En ce sens, citons la série de Luca Cambiaso sur la bataille de Lépante peinte pour l'Escorial, qui propose une vision essentiellement descriptive et dépersonnalisée de l'événement, loin de ce que feront les peintres du XIXe siècle<sup>3</sup>.

Postérieurement, les peintures du XVIIe siècle ont joué un rôle important dans l'évolution de la peinture d'Histoire. Tout particulièrement les grands tableaux peints en 1634-1635 par Vélasquez, Zurbarán et Pereda pour le Palais du Buen Retiro. Ces grandes peintures, qui représentaient des épisodes militaires victorieux menés par Philippe IV entre 1623 et 1633, consacrent l'utilisation du fait historique par la peinture, bien que ce fut, alors, avec une finalité idéologique claire<sup>4</sup>. Alfonso E. Sánchez Pérez souligne que ces tableaux font le récit d'événements récents qui présentent des personnages connus, le tout avec une vision fidèle que la proximité temporelle facilite<sup>5</sup>. Nous pouvons affirmer que le Siècle d'or est la première période où sont peints, en Espagne, de grands tableaux d'Histoire : par la place qu'il concèdent à l'humain, mais également à la théâtralité, ils sont les fondements incontestés de la grande peinture d'Histoire du XIXe siècle<sup>6</sup>.

Entre le Siècle d'or et le XIXe siècle, l'expression « *pintura de historia* » se généralise au XVIIIe siècle. Est alors exclue de la peinture d'Histoire la peinture religieuse. En revanche, la peinture d'Histoire ne se limite pas à des faits strictement historiques, puisqu'elle admet en son sein des éléments mythologiques, légendaires et

---

1 SÁNCHEZ PÉREZ Alfonso, « Pintar la historia », in DÍEZ José Luis (Coord.), *La pintura del siglo XIX en España*, p. 17-35, Madrid, Museo del Prado, p.18.

2 *Idem*.

3 *Ibid.*, p. 23 - 24. L'auteur évoque notamment, pour le XIXe siècle, les peintures de Luna Novicio au Sénat de Madrid, qui humanisent et théâtralisent la bataille.

4 REYERO Carlos, *op. cit.*, p. 75.

5 SÁNCHEZ PÉREZ Alfonso, « art. cit. », p. 25.

6 *Ibid.*, p. 25-26.

littéraires<sup>1</sup>. Vient ensuite le point d'orgue de la peinture d'Histoire, qui est sans aucun doute, en Espagne comme en France, le XIXe siècle, comme le laissent entendre les nombreux ouvrages sur la peinture de cette période, notamment *La pintura del siglo XIX en España*, dirigé par José Luis Díez, et, dès son titre, l'ouvrage de Carlos Reyero : *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*. En effet, pour Alfonso E. Sánchez Pérez, le vieux dédain attaché par des critiques durant des années à la peinture d'Histoire commence à disparaître pour laisser place à l'exaltation de ces grands tableaux dans lesquels la valeur plastique est évidemment aussi importante que la valeur idéologique. La réaffirmation de cette évidence, pourtant jamais mise de côté par les peintres, permet l'épanouissement de cette peinture dans l'Espagne du XIXe siècle<sup>2</sup>.

#### 2.1.2.3. La peinture d'Histoire espagnole au XIXe siècle : aspects conceptuels

La peinture d'Histoire espagnole du XIXe siècle est à apprécier, avant tout, à travers ses liens avec les institutions. Comme le souligne Carlos Reyero, la peinture d'Histoire est, au XIXe siècle, plus que la continuité de ce qui se faisait dans les siècles antérieurs. Elle est étroitement liée au système d'enseignement de la peinture en vigueur à l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando, à Madrid, mais aussi dans les académies de province<sup>3</sup>. La peinture d'Histoire est un exercice académique et le passage obligé pour réussir l'examen de promotion<sup>4</sup>. Elle est aussi l'apanage des grandes expositions de peinture, comme le sont l'exposition du *Liceo artístico y literario*, celle de l'*Academia de San Fernando*, ou l'*Exposición nacional de Bellas Artes*<sup>5</sup>. Selon Carlos Reyero, les jurys de ces expositions apprécient la peinture d'Histoire par inertie, étant titulaires eux-mêmes de chaires académiques, ou parce qu'ils font partie de l'appareil bureaucratique de l'État. Ils sont alors plus sensibles aux

---

1 REYERO Carlos, *op. cit.*, p. 75-76.

2 SÁNCHEZ PÉREZ Alfonso, « art. cit. », p. 17.

3 REYERO Carlos, *op. cit.*, p. 24.

En outre, nous pouvons citer l'ouvrage de Claude Bédard, *L'académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, Publications de l'université, 1974.

4 REYERO Carlos, *op. cit.*, p. 24. Il souligne cependant que le tableau d'Histoire cesse de donner lieu à un examen de l'Académie en 1858.

5 *Ibid.*, p.44.

tableaux d'Histoire qu'aux tableaux misant sur l'innovation formelle<sup>1</sup>.

Par ailleurs, hors des Académies des Beaux-Arts et des expositions, les tableaux d'Histoire sont surtout soumis à la commande publique. Car, si durant le XIXe siècle, quelques personnes fortunées font l'acquisition d'œuvres d'art pour leurs collections personnelles, ils s'intéressent peu à la peinture d'Histoire, hormis certains membres de la bourgeoisie. Quant aux familles nobles, il leur est arrivé de parrainer certains artistes, favorisant l'émergence d'une peinture d'Histoire plus anecdotique<sup>2</sup>. Pour ce qui est de la commande publique, au XIXe siècle, elle est double. Elle peut provenir du gouvernement, qui recherchera des tableaux à forte connotation idéologique, comme l'est le tableau de Gisbert *El fusilamiento de Torrijos y de sus compañeros en una playa de Málaga*, commandé en 1886 par le ministre de l'équipement de l'époque, le libéral Montero Ríos. Elle peut aussi être attachée à la couronne, et émerger ainsi de peintres de chambres qui sont déterminants dans le choix thématique de tableaux d'Histoire dans lesquels ils projettent une dimension publique et une dimension personnelle liées à l'institution royale<sup>3</sup>. L'État est ainsi, indubitablement, le principal acheteur de peinture d'Histoire<sup>4</sup>.

En tout état de cause, qu'elle soit exercice ou commande, et quel que soit le mécène, pour José García, en 1866, « el fin de este ramo del arte es enseñar, hacer amable la virtud, enaltecer lo bueno, moralizar y perfeccionar los pueblos »<sup>5</sup>.

Au cours du XIXe siècle, Carlos Reyero distingue, en Espagne, deux générations de peintres d'Histoire. La première, qui s'est développée dans le troisième quart du XIXe siècle, s'attache plutôt à représenter des événements de première importance en lien avec de grands personnages de l'Histoire. Les formats sont de taille moyenne et les tableaux regorgent de recettes classiques apprises à l'Académie ainsi que de « citations » de grands maîtres<sup>6</sup>. À ces peintres succède une seconde génération, dans le dernier quart de ce siècle. Malgré la défense féroce dont bénéficie cette peinture dans les années soixante-dix, elle finit par tomber dans un réalisme

---

1 *Ibid.*, p.44-46.

2 *Ibid.*, p. 29-31.

3 *Ibid.*, p. 25-29.

4 *Ibid.*, p.48,

5 Cité par REYERO Carlos, *ibid.*, p. 35.

6 *Ibid.*, p.94.

conventionnel, dans une imitation froide de la vérité qui n'ajoute plus, à l'humain, la touche d'idéalisme qui permette de le transfigurer et de l'anoblir. Sur la base de cette évolution, le genre entre en crise dans les années quatre-vingt pour être totalement absent de l'Exposition des Beaux-Arts de 1895<sup>1</sup>.

Par rapport à la peinture d'Histoire développée au cours des siècles précédents, celle du XIXe siècle présente des évolutions. Ainsi, Alfonso E. Sánchez Pérez indique que, face à certains exemples de tableaux qui exaltent la figure de Charles Quint, notamment dans les Académies des Beaux-Arts, d'autres reflètent certains épisodes de son règne sous un angle éminemment critique. Quoi qu'il en soit, cette peinture s'appuie sur la riche culture historique de l'homme du XIXe siècle, considéré d'ailleurs comme « le siècle de l'Histoire »<sup>2</sup>. Sur la base de ce goût prononcé, favorisé par les éléments structurels que nous avons développés, l'Histoire fournit à la peinture du XIXe un large répertoire d'événements qui vont de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Cette dernière s'attache, par son succès, à renouveler sans cesse des images et des faits largement écumés<sup>3</sup>.

#### 2.1.2.4. Caractéristique de la peinture d'Histoire espagnole au XIXe siècle

##### *L'illusion et les sources*

Pour Carlos Reyero, contrairement à celle du Moyen Âge, peu réaliste, qui fonctionnait par scènes, la peinture d'Histoire repose sur une représentation illusoire qui est à la fois illusion spatiale, illusion temporelle et illusion de vérité en lien avec l'événement représenté.

L'illusion spatiale de cette peinture repose sur l'élaboration virtuelle de la troisième dimension ainsi que sur un soin particulier apporté à l'intégration des personnages dans leur environnement. Dans cette peinture, l'espace est caractérisé de différentes manières, en lien direct ou non avec la réalité des faits. En effet, les lieux concrets représentés peuvent soit correspondre à ceux où a eu lieu l'événement, soit

---

1 *Ibid.*, p.99-101.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 REYERO Carlos, « *Los temas de la pintura española del siglo XIX* », in DÍEZ José Luis (Coord.), *La pintura del siglo XIX en España, op. cit.*, (p. 37-66), p. 37.

être anachroniques. Mais il se peut également que rien ne laisse penser que les faits aient effectivement eu lieu dans les endroits représentés. Enfin, il peut s'agir de lieux abstraits qui correspondent à l'action représentée.

Parallèlement à l'illusion spatiale, ces tableaux se fondent également sur une illusion temporelle qui passe, notamment, par l'expression d'une durée. Cela nous renvoie directement à ce que nous avons dit dans la partie précédente, l'expression de la durée étant l'un des aspects de la narration picturale. Soulignons ce parallèle avec la narrativité en mentionnant également les propos de Carlos Reyero, qui indique que cette peinture « en general utiliza los mismos recursos que el teatro »<sup>1</sup>. De plus, comme pour les œuvres narratives que nous avons abordées en seconde partie, ces peintres font face à l'impossibilité de traduire la durée dans une image fixe en ayant recours à des compositions qui impliquent une forte idée de mouvement<sup>2</sup>.

Enfin, la dernière illusion mentionnée est l'illusion de vérité, qui réside dans la vraisemblance du tableau par rapport aux faits représentés<sup>3</sup>.

Pour construire leurs tableaux sur la base de ces illusions, les artistes s'appuyaient sur des sources multiples, notamment l'ouvrage *Historia general de España*, du père Mariana ou encore *Historia General de España* de Modesto Lafuente, *Las vidas de los españoles célebres* de M.D. Quintana ou *Historia de España* de Antonio Cavanillas. Par ailleurs, certaines revues illustrées ont également servi de sources à ces peintres, comme le *Semanario pintoresco Español*, *El museo universal* ou *La ilustración española y americana*. Mentionnons, dès à présent, que Solbes et Valdés s'appuient également sur des ouvrages publiés pour créer leurs tableaux, notamment des revues comme *El caso* ou *Triunfo*.

### *La peinture d'Histoire : les clichés et la Mort.*

Au sein de cette peinture d'Histoire, Carlos Reyero mentionne l'existence de clichés. En premier lieu, il prend comme exemple le cas de la reddition pour affirmer que, depuis *La reddition de Breda* peinte par Vélasquez entre 1634 et 1635, toutes les scènes picturales de redditions tendent à se ressembler. À y regarder de plus près,

---

1 REYERO Carlos, *La pintura de historia...*, op. cit., p. 58. Précédemment nous avons souligné le lien entre narrativité et théâtralité de la scène représentée (*infra*, partie II)

2 *Ibid.*, p. 60.

3 *Ibid.*, p. 64.

c'est bien cette idée-là qui apparaît également derrière le tableau d'Equipo Crónica *La rendición de Torrejón*, qui traite d'une autre reddition, plus contemporaine, en suivant explicitement le modèle de Vélasquez. Au-delà de la critique politique contemporaine, ce tableau suggérait ainsi que la peinture d'Histoire n'était que répétition des mêmes images, appliquées à des situations historiques similaires.

Le second cliché de la peinture d'Histoire que nous mentionnons correspond à l'un des fondements de la peinture d'Histoire : il s'agit de la présence du thème de la mort. À ce propos, Carlos Reyero affirme que « la mayoría de los personajes históricos se mueren en la pintura de la misma manera, es decir, no es sólo un hecho individual que se produce en un lecho, sino un acto que por su importancia intrínseca [...] afecta a un número de personas que se sitúan alrededor »<sup>1</sup>.

La mort est un des thèmes de prédilection de la peinture d'Histoire en général ; sa présence ne se limite pas à la peinture du XIXe siècle. Cependant, c'est bien la peinture d'Histoire du XIXe siècle, par sa forte charge sentimentale, qui donne la place la plus importante à cette situation extrême qui représente le paroxysme du drame. Dans cette peinture, plus qu'ailleurs, la mort est considérée comme un moyen de conduire le spectateur vers une altération émotionnelle tout autant que comme un événement qui traduit une fin, la fin d'un homme qui aura marqué l'Histoire<sup>2</sup>.

Si la mort occupe une telle place dans la peinture d'Histoire, une place que nous retrouverons dans chaque série d'Equipo Crónica étudiée dans ce chapitre, c'est parce qu'elle tient également un rôle de premier plan dans l'Histoire. Paul Ricoeur souligne, à ce titre, une évidence lorsqu'il rappelle qu'en histoire « on a guère affaire qu'avec les morts d'autrefois »<sup>3</sup>. Il reconnaît certes que cette primauté de la mort ne vaut que pour l'Histoire événementielle pour laquelle comptent les décisions et les passions de quelques personnalités marquantes. Mais c'est justement sur cette histoire-là que s'appuie la peinture d'Histoire que nous étudions ici. Dans ce sens, afin d'éviter que le passé envisagé comme le « royaume des morts » conduise l'histoire à n'être qu'un théâtre d'ombres, l'auteur propose de penser « l'opération historiographique [comme] l'équivalent scripturaire du rite social de la mise au

---

1 *Ibid.*, p. 63.

2 *Ibid.*, p. 180.

3 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 475.



tombeau, de la sépulture »<sup>1</sup>. Suite à cette affirmation selon laquelle l'écriture historiographique s'apparenterait au geste de sépulture, envisageons, à notre tour qu'un rôle similaire est dévolu à la peinture d'Histoire lorsque celle-ci met en scène la Mort. Ce parallèle est d'autant plus justifié que la mort écrite par l'Histoire et la mort représentée dans la peinture d'Histoire ne sont généralement pas la mort des anonymes. Elle est, comme le souligne Ricœur à la suite de Jacques Rancière, la mort « de ceux qui portent un nom, la mort qui fait événement », qui peut être résumée en deux grandes catégories : la mort du roi et la mort des suppliciés, la mort rachetée par l'Histoire et la mort non rachetée<sup>2</sup>. Soulignons que, bien souvent, la peinture d'Histoire cherche à racheter davantage la mort des suppliciés.

Dans la peinture d'Histoire du XIXe siècle, plusieurs types de morts sont représentés. Évoquons la mort annoncée, qui est celle du condamné par la justice ou du supplicié, comme le sont les morts du *Trois mai 1808* de Goya ou du tableau *El fusilamiento de Torrijos* de Gisbert. Nous pensons aussi à l'assassinat, à propos duquel Carlos Reyero indique que l'Histoire d'Espagne possède quelques crimes fort inquiétants. Pour finir, la mort imprévue, dont l'œuvre la plus représentative est le *Deux mai 1808* de Goya<sup>3</sup>.

La Mort, question essentielle de l'Histoire, est donc un thème primordial de la peinture d'Histoire. Cela nous conduira un peu plus encore à nous poser la question, dans la suite de cette étude, de l'appartenance de certains tableaux d'Equipo Crónica au genre historique, dans la mesure où elle est présente dans tous les tableaux de *El cartel*, de *El ajusticiamiento como tema*, de *El paredón* et de *La trama*, comme une des composantes de l'Histoire qu'ils étudient.

Ce parcours général à travers la notion d'Histoire et la peinture d'Histoire nous sera nécessaire dans la mesure où Solbes et Valdés se sont appuyés sur des peintures d'Histoire de différentes époques, depuis la peinture historique médiévale, dont on retrouve des caractéristiques dans leur peinture chronique de la peinture initiale, jusqu'à des œuvres contemporaines, comme le *Massacre en Corée* de Picasso, qu'ils

---

1 *Ibid.*, p. 476.

2 *Ibid.*, p. 479 ; RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 151.

3 REYERO Carlos, *La pintura de historia...*, *op. cit.*, p. 184-188.

citent, en passant par Vélasquez qu'ils réinterprètent suite aux accords avec les États-Unis, et Gisbert qui a peint deux des plus grands tableaux d'Histoire *El fusilamiento de Torrijos* et *Los Comuneros*. La compréhension de leurs tableaux passe, à notre avis, par la connaissance précise du genre sur lequel ils s'appuient, qu'ils étudient et qu'ils vont jusqu'à réinterpréter.

### 2.1.3. L'Histoire dans l'art du XXe siècle

#### 2.1.3.1. Nouveautés artistiques et place de l'Histoire

À la suite du XIXe siècle, où a triomphé en Espagne la grande peinture d'Histoire dans laquelle s'est fourni Equipo Crónica comme dans un répertoire de citations, il faut à présent nous arrêter sur les rapports entre art et Histoire au XXe siècle, pour comprendre cet aspect du contexte artistique dans lequel a évolué Equipo Crónica. Assez rapidement, le XXe siècle a connu des bouleversements dans les deux champs qui nous intéressent : l'Histoire, avec la première Guerre mondiale, et l'art, avec le développement des avant-gardes. En ce sens, l'utilisation du terme « avant-gardes », qui, comme nous le savons, provient du vocabulaire militaire, dans le domaine de l'art moderne, n'est pas anodine<sup>1</sup>. Elle met en valeur une certaine historicisation des artistes de ce nouveau siècle, confrontés à une Histoire qui n'aura de cesse de revenir sur le devant de la scène, au XXe siècle, dans ses dimensions les plus atroces. À titre d'exemples, pensons à la crise de 1929, à l'essor des fascismes, à la guerre d'Espagne, à la seconde Guerre Mondiale, aux conflits liés aux décolonisations, aux dictatures militaires, à la guerre froide, à la guerre du Vietnam, aux mouvements de la jeunesse à la fin des années soixante, etc. Dans un tel contexte historico-artistique, l'Histoire devient un référent de premier ordre pour un certain nombre d'œuvres d'art, mais dans une perspective tout autre que celle qui prévalait au siècle précédent. Comme l'affirme Jean Paul Ameline : « l'art moderne n'a [...] pas fait de la représentation du fait historique le moyen de son émancipation. Au contraire, c'est en se dissociant de la théorie des genres telle que le XVIIIe siècle l'avait codifiée (plaçant justement le genre historique au sommet de cette hiérarchie) qu'il s'était libéré de toute tradition académique par des transgressions successives des

---

<sup>1</sup> AMELINE Jean Paul, « Introduction », in *Face à l'Histoire*, p. 14-19, *op. cit.*, p. 14.

règles »<sup>1</sup>. Ces transgressions affectent donc aussi la peinture d'Histoire, ce qui, dans un certain sens, vient confirmer le fait que ces artistes s'intéressent à l'Histoire. S'appuyant sur *L'Exécution de Maximilien*, l'auteur indique que Manet y prend ses distances avec Courbet et avec Goya pour arriver à un « réalisme sans allégorie ni pathos », à la première peinture d'Histoire où l'Histoire apparaît aux yeux du spectateur à travers un fait dénué de clé interprétative<sup>2</sup>. Nous le voyons : au XXe siècle, la peinture d'Histoire telle que l'a développée le XIXe siècle n'existe plus. Mais le poids tout particulier de l'Histoire, devenue un spectre qui hante la société, selon l'expression de Guy Debord<sup>3</sup>, fait que cette dernière a encore sa place dans l'art, au prix de nombreuses subversions. La vitalité de l'art moderne, des avant-gardes au XXe siècle, ainsi que la richesse et le poids de l'Histoire durant la même période sont des circonstances exceptionnelles qui permettent d'expliquer l'importance des œuvres qui se réfèrent à l'Histoire<sup>4</sup>. Cependant, ces œuvres, dans leur modernité, ne montrent plus l'Histoire elle-même mais la trace de l'Histoire, « non le coup mais la blessure », affirme encore Jean Paul Ameline<sup>5</sup>. Cette notion de trace est importante à nos yeux et nous tâcherons de la mettre en avant dans les tableaux d'Equipo Crónica. L'auteur conclut son article par une phrase qui nous renvoie directement à la narrativité et à la dimension temporelle qui l'accompagne, en affirmant que « l'art comme temporalité assumée s'est révélée la seule réponse à l'aspiration de l'Histoire comme destin »<sup>6</sup>.

Dans ce nouveau siècle, fait de nouveaux enjeux historiques et esthétiques, Jacques Rancière distingue trois grandes formes de peinture d'Histoire, c'est-à-dire trois grandes manières avec lesquelles l'art de ce siècle a fait face à l'Histoire.

La première est analogique : elle fait coïncider un certain sens de l'Histoire avec le mouvement propre à l'agencement des éléments picturaux. En ce sens, il s'agit d'un art symbolique qui conçoit la toile comme l'organisation d'idées en éléments plastiques.

Le second type de peinture du XXe siècle qui a fait face à l'Histoire est une

---

1 *Ibid.*, p. 15.

2 *Idem.*

3 DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Cahstel, 1967 ; réédition Gérard Lebovici, 1987, p. 155.

4 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 18.

5 *Idem.*

6 *Idem.*

peinture « mythologique », au sens de Barthes. Pour l'auteur :

Cette manière-là joue sur le caractère feint de toute image d'Histoire et sur le caractère historique de toute reproduction d'un quelconque état de choses. Elle joue en somme sur le renvoi permanent de la grande Histoire, avec ses portraits, ses emblèmes ou ses discours, et la petite histoire avec ses étalages de marchandises, ou de détritiques, ses portraits de famille ou l'affichage de ses fantasmes ou fétiches, sur l'équivalence en dernière instance de l'historicisation généralisée et de la fin de l'Histoire<sup>1</sup>.

Cette peinture là s'appuie sur les images officielles d'hommes d'influence, les instantanés d'Histoire captés par les photographies, les images du quotidien, les affiches ou encore les emblèmes du pouvoir. Warhol, Erró, Vostell, Boulatov, par exemple, s'inscrivent dans ce courant

La dernière manière de peindre l'Histoire au XXe siècle s'inspire de la poétique (sur)réaliste, qui use des transformations de la figure et des rapports entre les figures dans le cadre d'une figuration qui ne prend plus en compte les règles classiques de représentation<sup>2</sup>. Otto Dix, George Grosz, Masson, Dalí ou encore Giorgio de Chirico sont de ces peintres qui représentent, sur leurs toiles, le « spectre de l'Histoire »<sup>3</sup>. Ces peintres produisent, selon l'auteur, des peintures d'Histoire d'un genre nouveau, qui « marquent un âge de l'Histoire et auscultent une civilisation en plaçant des personnages modernes dans un décor antique ou des vierges antiques devant des gares ou sur des places flamandes. Equipo Crónica, qui a pratiqué un temps ces anachronismes, y a moins recours en cette période. En revanche, le poids de ces peintres-là sur leur peinture est précisément à son paroxysme dans cette première moitié des années soixante-dix, et, de cette manière, ils se laissent accompagner par un Giorgio De Chirico, par exemple, qui a renouvelé la peinture d'Histoire en repeignant, à la suite de la première Guerre mondiale, *Les adieux d'Hector et d'Andromaque* remplacés par des mannequins<sup>4</sup>.

Les cadres de la peinture d'Histoire au vingtième siècle étant posés, il nous faut analyser de plus près la dimension historique indéniable de la peinture européenne des années soixante, notamment la Figuration Narrative. Cette dernière étant une peinture éminemment idéologique, elle rejoint, au moins sur ce point -bien

---

1 RANCIÈRE Jacques, « Sens et figures de l'histoire », in *Face à l'Histoire*, op. cit., p. 20-27, p. 25.

2 *Ibid.*, p. 26.

3 Expression de Jacques Rancière à propos de Giorgio de Chirico, in RANCIÈRE Jacques, « art. cit. », p. 26.

4 *Ibid.*, p. 27.

que dans un sens totalement opposé- la peinture d'Histoire de la grande époque, commandée par les États, primée par les salons et faite par les artistes pour plaire aux pouvoirs. Voyons dans quelle mesure la Figuration peut être une peinture d'Histoire.

### 2.1.3.2. La Figuration Narrative, une peinture d'Histoire ?

Ce courant pictural, que nous avons analysé dans la partie précédente afin de mettre en avant les caractéristiques de la narration picturale, nous a fait découvrir un art engagé. Pour revenir sur l'appellation « Figuration Narrative » donnée par Gérard Gassiot Talabot, disons qu'elle suggère une peinture faite d'histoires. Mais son engagement autour de valeurs et de combats politiques, en fait aussi un art d'Histoire, comme nous allons le voir. La dimension temporelle de la Figuration Narrative est un élément primordial dans l'articulation entre narration-histoires et Histoire. En effet, la narration était, en grande partie, déroulement temporel dans la toile, introduit par le mouvement ou l'anachronisme. Face à cela, l'Histoire possède une dimension temporelle intrinsèque, puisqu'elle est du passé mis en rapport avec le présent, et que le présent sera, dans le futur, de l'Histoire. La Figuration Narrative est donc tout à fait apte à refléter l'Histoire, soit par le mouvement, qui peut coïncider avec le « *mouvement* de l'Histoire », soit par les confrontations d'images dans le sens des *Mythologies* barthiennes<sup>1</sup>. Ce lien entre Peinture, durée et Histoire est finalement résumé dans l'affirmation d'Alfred Pacquement, pour qui « les peintres de cette figuration nouvelle opposent une vision critique et un « sens de la durée » qui les voient renouer à leur façon avec la peinture d'Histoire »<sup>2</sup>.

Jean Luc Chalumeau fait un constat similaire en indiquant que la Figuration Narrative a combattu la « privation d'Histoire » par l'introduction du temps dans l'image : cela a ouvert la voie, selon lui, à l'Histoire et à la politique<sup>3</sup>. De cette manière, « les peintres des *Mythologies* quotidiennes ont déclaré la guerre à tout un pan de l'art contemporain qui manifeste une horreur de l'Histoire masquant à peine une volonté d'effacer l'Homme »<sup>4</sup>.

1 *Ibid.*, p. 25. Voir à ce propos BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

2 PACQUEMENT Alfred, in *Figuration Narrative, Paris 1960-1972, op. cit.*, p. 12.

3 CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration, op. cit.*, p. 117.

4 *Idem.*

Dans l'article intitulé *1960-1980. Critique politique, critique de l'image, contestation et détournement*<sup>1</sup>, Marie Luise Syring parle, à propos de ces artistes, des « premiers peintres de l'Histoire » : encore isolés dans les années soixante, le groupe s'élargit lorsque les événements qui ont marqué la jeunesse européenne à la fin de la décennie pousse un plus grand nombre d'artistes vers un rôle actif dans la société. Ces premiers peintres de l'Histoire sont bien ceux de la Figuration Narrative, qui se sont particulièrement impliqués dans l'Histoire en cours avec les événements parisiens de mai 1968. À leur propos, l'auteur affirme : « la plupart considèrent l'art comme un puissant moyen pour éclairer et former l'opinion. C'est en ce sens que Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, qui se sont faits en 1965 les meurtriers symboliques de Marcel Duchamp, manifestent une confiance certaine, quoique hésitante, en l'art, dans sa relation à l'histoire »<sup>2</sup>. À propos de cette peinture, l'auteure précise aussi :

Des citations (images ou paroles) sont intégrées à l'œuvre, des moments historiques sont isolés et réinterprétés. Des événements non contemporains sont transposés dans une synchronie démonstrative : le Vietnam voisine ainsi avec Auschwitz, et les interventions brutales de la police contre les manifestations des étudiants sont associées aux méthodes des fascistes<sup>3</sup>.

Tout, dans cette phrase qui évoque la Figuration Narrative, nous renvoie à *Equipo Crónica*, qu'il s'agisse du Vietnam, abondamment évoqué durant la période initiale, ou des interventions policières, elles aussi présentes dans ces premiers tableaux ou dans la série *Policía y Cultura*. Les relations que cet art tisse avec la politique et l'Histoire sont analysées de manière judicieuse. L'auteure indique, en effet, que, pour cet art politique, l'Histoire mondiale est envisagée d'un point de vue commun à tous. Ainsi, en analysant le présent, ces artistes ne travaillent pas seulement sur leur propre passé mais sur le passé comme héritage collectif. Ces œuvres, qui traitent de l'Histoire contemporaine, assument alors « le fardeau d'un héritage historique international »<sup>4</sup>. Nous pouvons compléter ce propos en faisant référence à Myrielle Hammer Pélissier, pour qui « les interprétations qui ont cours dans les années soixante frappent surtout aujourd'hui dans leur instance à traduire un

---

1 SYRING Marie Luise, « 1960-1980. Critique politique, critique de l'image, contestation et détournement », in *Face à L'Histoire*, p. 350-357, *op. cit.*, p. 353.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 357.

4 *Idem.*

contexte historique sans le mentionner directement »<sup>1</sup>. Cette absence de mention précise du contexte, même si les tableaux renvoient à des faits précis, contribue au caractère universel de cette peinture. Ce caractère universel est à mentionner car il correspond à certaines peintures d'Equipo Crónica, qui, bien qu'évoquant à de nombreuses reprises l'Histoire contemporaine espagnole, s'appuie sur des artistes internationaux et ouvre progressivement son propos, dans le sens d'une universalisation. Face à cela, pour Gérald Gassiot Talabot, les peintres d'Equipo Crónica puisent leurs sujets dans une actualité reconnaissable, en plaçant l'homme dans des situations historiques ou quotidiennes. Cela ne contredit pas l'affirmation précédente de Myrielle Hammer Pélissier. À la suite, l'auteur indique que le langage de « temporalisation et de narration », que nous avons mentionné à plusieurs reprises, conduit à l'intervention du peintre dans la cité, puis dans l'Histoire en train de se faire<sup>2</sup>.

En parcourant l'histoire de la Figuration Narrative, Jean Paul Ameline y voit, entre 1965 et 1967, la naissance d'une « nouvelle peinture d'Histoire ». Cette expression renvoie à Rancillac qui présente, en 1967, une exposition intitulée « l'Année 1966 ». Celle-ci récapitulait en peinture les événements notables survenus durant cette année : la révolution chinoise, les émeutes raciales aux États-Unis, la famine en Inde, etc.<sup>3</sup>. Peter Saul s'intéresse lui aussi aux conflits raciaux nord-américains dans son exposition de la Galerie Breteau, en février 1967. Ses tableaux évoquent la guerre du Vietnam. Citons un dernier exemple avec Erró, qui consacre un cycle entier de peinture à l'affrontement est-ouest en 1968<sup>4</sup>. Ces exemples nous indiquent assez bien que cette peinture se focalise sur l'actualité, mais sous un angle particulier, puisqu'elle est chargée d'une transcendance historique, qui justifie la qualification de « Nouvelle peinture d'Histoire ».

La Figuration Narrative se penche également sur la peinture d'Histoire en tant que courant artistique, puisqu'elle est en quelque sorte, pour elle, une forme de précédent. Jean-Luc Chalumeau mentionne ainsi l'exposition « Guillotine et peinture,

---

1 HAMMER PÉLISSIER Myrielle, *op. cit.*, p. 42.

2 GASSIOT TALABOT GÉRALD, *La Figuration Narrative, op. cit.*, p. 98-101.

3 AMELINE Jean Paul, « Aux sources de la figuration narrative, in *Figuration Narrative, Paris 1960-1972, op. cit.*, p. 17-32, p. 26.

4 *Idem.*

Topino Lebrun et ses amis », qui s'est ouverte, le 15 juin 1977, au centre Pompidou, à Paris. Les artistes réunis dans cette exposition coordonnée par Alain Jouffroy, honoraient la mémoire du peintre Topino Lebrun guillotiné en 1801 et, surtout, réhabilitaient la peinture d'Histoire<sup>1</sup>. Cette correspondance entre la Figuration Narrative et la peinture d'Histoire est soulignée par Myrielle Hammer Pélisser, qui évoque « l'actualisme », qui consiste à « remettre au goût du jour : re-peindre, reproduire, re-présenter » ; ces « modalités de ré-actualiser » correspondent à ce retour vers l'ancien. Avec la notion d'actualisme ainsi précisée, l'auteure met en avant le lien qui existe entre la peinture de Rauschenberg, Télémaque, Monory, Erró avec « celle d'Histoire des siècles précédents »<sup>2</sup>.

À propos de la proximité entre la Figuration Narrative et l'Histoire, ainsi que de la notion d'Histoire contemporaine évoquée précédemment, rappelons une phrase de Gérard Gassiot-Talabot, qui affirmait :

Si la Figuration Narrative a dans son principe un contenu neutre et polyvalent, la manipulation des moyens de l'écriture temporelle a conduit, par l'historicité et l'autobiographie à passer à la peinture d'Histoire, aux catégories de la mémoire et à déboucher sur l'historicisme et l'histoire en cours, c'est-à-dire sur les événements politiques, l'actualité, le monde d'aujourd'hui<sup>3</sup>.

Cette phrase à propos de la Figuration Narrative rappelle, dans une certaine mesure, les liens entre ce courant et la mémoire ; nous les avons analysés dans le premier chapitre à propos des tableaux d'Equipo Crónica. Elle place aussi la peinture d'Histoire sur le chemin de la Figuration Narrative, avant d'établir le lien entre cette peinture, l'Histoire et le présent sous l'appellation « Histoire en cours ».

L'Histoire en cours, notion étrange à la première approche étant donné l'analyse précédente que nous avons faite de l'Histoire, est évoquée par Paul Ricœur dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Il y indique que cette Histoire, appelée aussi Histoire du contemporain ou Histoire du temps présent, fait ressortir les difficultés qui guettent le travail de l'historien, puisque la recherche de la vérité est liée à un travail d'interprétation<sup>4</sup>. René Raymond analyse aussi ce type particulier d'Histoire qu'est l'Histoire du temps présent dans son ouvrage *Notre siècle, 1918-*

---

1 CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration, op. cit.*, p.127.

2 HAMMER PÉLISSER Myrielle, *op. cit.*, p. 264.

3 GASSIOT TALABOT GÉRALD, *La Figuration Narrative, op. cit.*, p. 146.

4 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 440.



1988<sup>1</sup>. Par rapport à l'Histoire « classique », cette histoire est particulière sur deux points. D'abord, par le fait « qu'il n'est aucun des moments qui la composent dont ne survivent parmi nous des hommes et des femmes qui en furent les témoins »<sup>2</sup>. Ensuite, à cause de l'inachèvement de la période étudiée, l'historien du temps présent manque de perspective et risquera ainsi « d'établir une hiérarchie d'importance et d'évaluer hommes et événements », alors que l'Histoire classique se veut compréhension et non jugement<sup>3</sup>. Une des difficultés de cette mémoire du temps présent, pour laquelle les archives restent confrontées aux témoignages, réside, selon René Raymond, dans la question de savoir s'il est possible « d'écrire l'Histoire de son temps sans confondre deux rôles qu'il importe de maintenir distincts, le mémorialiste et l'historien »<sup>4</sup>. Paul Ricœur approfondit cette question en indiquant : « tout se passe comme si une histoire trop proche empêchait la mémoire-ressouvenir de se détacher de la mémoire-rétention, et tout simplement le passé de se scinder du présent »<sup>5</sup>. Selon l'auteur, avec l'Histoire du présent, la difficulté est de « dresser sépulture et tombeau à la faveur des morts d'hier »<sup>6</sup>.

Suite à cette étude de l'Histoire et l'Histoire du temps présent, et après avoir longuement étudié les questions de mémoire dans la peinture d'Equipo Crónica, nous démontrerons que ces concepts, bien que proches, sont clairement distincts dans leur peinture. Nous avons mis en avant le travail conséquent mis en œuvre autour de la question de mémoire. Nous devons voir, par la suite, que l'Histoire, dans leur peinture, s'en distingue clairement, même lorsqu'il s'agit d'évoquer l'Histoire en cours.

Il faut ici en convenir, la Figuration Narrative a bien donné naissance à une nouvelle peinture d'Histoire qui a su s'appuyer sur une partie de l'héritage du XIXe siècle, pour les réinvestir dans une époque où l'Histoire a connu de nombreux remous. Mais si l'image de cet ancêtre plane sur la nouvelle peinture, celle-ci s'est faite plus actuelle, comme nous venons de le démontrer. Elle n'a aussi cessé de re-peindre, de re-produire, non seulement la peinture, mais aussi et surtout les images de son

---

1 *Idem.*

2 RAYMOND René, « *Notre siècle* » in FAVIER JEAN (coord.), *Histoire de France*, dernier tome, Paris, Fayard, 1988, p. 7 ; repris dans RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 441.

3 RAYMOND René, *Notre siècle*, *op. cit.*, p. 11.

4 *Ibid.*, p. 8.

5 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 441.

6 *Idem.*

époque, qui sont désormais photographiques, cinématographiques et télévisuelles. Car, comme l'indique Jean Paul Ameline, au XXe siècle, ces trois sources d'images font de l'actualité une histoire immédiate<sup>1</sup>. Alors que le peintre d'Histoire des siècles précédents fondait son travail sur quelques ouvrages historiques faisant autorité, le peintre du XXe siècle, en ayant recours aux multiples images véhiculées en abondance par les médias, en les détournant, élabore une nouvelle peinture d'Histoire qui traite de l'époque contemporaine. Pour l'auteur, en puisant dans ce répertoire d'images, l'artiste du XXe siècle passe de l'image inventée à l'image empruntée et atteint, ainsi, l'histoire devenue elle-même spectacle<sup>2</sup>. Les années soixante, à travers notamment la Figuration Narrative et son langage novateur, ont effectivement vu naître une nouvelle peinture d'Histoire dont la dualité, fondée sur le rapport entre peinture et image médiatique, rejoint, pour Jean Paul Ameline, celle de l'Histoire, un « présent réifié à la fois en passé et en éternité »<sup>3</sup>.

Après avoir défini et analysé ce que nous entendons, dans ce travail, par « Histoire », en confrontant le terme notamment à la notion de mémoire, en particulier la mémoire historique, et après avoir étudié en quoi consistait la peinture d'Histoire, de ses origines jusqu'au XXe siècle, nous allons, à présent, nous pencher sur la production d'Equipo Crónica des années 1973-1976, en mettant en avant la manière par laquelle les artistes ont fait œuvre d'historiens. À travers quatre séries, nous tâcherons de démontrer comment les opérations intericoniques qu'ils ont utilisées participent à la création d'une peinture d'Histoire d'un genre nouveau, tout en s'intégrant dans une tradition. Nous nous arrêterons aussi sur les faits historiques qu'ils figent sur leurs toiles ainsi que sur le sens de ces choix, tant picturaux qu'historiques et politiques.

## **2.2. EL CARTEL**

### **2.2.1. Présentation de la série**

*El Cartel* est la plus petite série achevée d'Equipo Crónica en nombre de

---

1 AMELINE Jean Paul, « art. cit. », p. 14.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Idem.*

tableaux. Elle comporte cinq tableaux reproduits dans le *catalogue raisonné* et pris en compte dans le travail de José Carlos Suárez. Il n'y a donc aucun point de divergence entre les différentes études à propos de cette série. Les tableaux, intitulés *El museo*<sup>1</sup>, *El muro*<sup>2</sup>, *La calle*<sup>3</sup>, *La frontera*<sup>4</sup> et *El Panfeto*<sup>5</sup>, ont tous été créés au cours de l'année 1973, puis exposés lors de la VIIIe Biennale de Paris, aux mois de septembre et octobre. Malgré le faible nombre de réalisations qui la constitue, il s'agit d'une série à part entière, contrairement aux mini-séries de la période 1974-1975, qui relèvent plus de l'ébauche sérielle ou de l'étude préliminaire. Nous pouvons affirmer cela car les cinq tableaux traitent de la même question en l'abordant sous des angles différents afin de l'envisager dans sa totalité. Cette réflexion trouve une conclusion dans le diptyque *El Panfleto*, le plus grand tableau jamais réalisé par Equipo Crónica, puisqu'il mesure 200 x 400 cm<sup>6</sup>. Les quatre autres tableaux, qui abordent divers aspects de la thématique convoquée par les artistes, ont un format unifié à 200 x 200 cm.

Comme son titre l'indique, cette série traite de l'affiche, plus précisément de l'affiche politique et des ses relations avec l'art pictural. Pour Solbes et Valdés, *El cartel* servait à établir « una duda polémica acerca del esquema generalizado por el cual cuadro-cartel o panfleto-arte son opuestos »<sup>7</sup>. Mais cette réflexion métaiconique de troisième degré n'est pas purement théorique ; ses fondements sont directement liés à l'œuvre d'Equipo Crónica. En effet, Solbes et Valdés ont saisi l'occasion de leur invitation à la VIIe Biennale de Paris, selon un souhait d'Antonio Saura, pour s'opposer, par la provocation, au triomphe de l'art conceptuel et minimaliste consacré à la précédente *Documenta* de Kassel<sup>8</sup> et, surtout, pour répondre à un certain nombre de critiques qui leur étaient adressées et dont on trouve un exemple dans un article

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 234.

2 *Ibid.*, p. 235.

3 *Ibid.*, p. 236.

4 *Ibid.*, p. 237.

5 *Ibid.*, p. 238-239.

6 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 513.

7 EQUIPO CRÓNICA. «Datos sobre la formación del Equipo Crónica y Cronología por series», in *Equipo Crónica, catalogue d'exposition*, Madrid, Salas de la Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Plásticas, 1981, p. 108.

8 José Carlos Suárez, à propos de la : *Documenta 5* de Kassel : « había supuesto la consagración de los nuevos movimientos "minimal" y "conceptual" aparecidos a finales de los sesenta. Era de esperar que la Bienal de Paris ratificara la línea allí marcada, como fue », in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 510.

journalistique de María Luisa Borrás publié le 13 novembre 1971 sous le titre *El panfleto plástico*<sup>1</sup>. Cette série se veut ainsi un double plaidoyer en faveur de leur production figurative et engagée, avec la ferme volonté d'indiquer qu'ils ont encore beaucoup de choses à dire<sup>2</sup>.

Les attaques plus ou moins directes contre leur production ont eu lieu suite à la série *Policía y Cultura*, à propos de laquelle nous avons dit qu'il s'agissait d'une des plus riches et foisonnantes en termes d'opérations intericoniques. Ces critiques pointaient les connotations « affichistes » de la série, comme freins à la dimension réellement artistique de leur travail<sup>3</sup>.

Mais forts de leurs réflexions théoriques et d'un langage plastique riche, Rafael Solbes et Manolo Valdés répondent à ces remarques par une série qui, en guise de provocation, est fondée, en majeure partie, sur l'affiche politique. Leur pensée sur les liens entre l'art et la pratique affichiste est résumée dans l'affirmation suivante :

Como quiera que nosotros consideramos que toda actividad plástica está de forma consciente o no sujeta a condiciones previas de todo orden que la prefiguran, potencian y explican, y como quiera que también muchas de las libertades que se reclaman para dicha actividad son con frecuencia libertades abstractas, creemos que las fronteras que dividen estos dos fenómenos son harto complejas y que no permiten divisiones mecanicistas y simplistas, por muy liberadoras que parezcan<sup>4</sup>.

Tout au long de cette série, ils vont démontrer la proximité des deux pratiques et la perméabilité des frontières établies artificiellement entre elles.

### 2.2.2. Aspect intericonique de *El cartel*

Conformément au titre de la série et à son thème, les artistes s'appuient en grande partie sur des affiches politiques, une pratique qui est rapidement devenue « una de las manifestaciones artísticas más importantes de la época de guerra ».<sup>5</sup> Il s'agit exclusivement d'affiches réalisées par des artistes graphistes au cours de la Guerre civile espagnole, pour le camp républicain. Nous savons, qu'entre 1936 et 1939, la propagande politique et syndicale à travers les affiches fut particulièrement

1 BORRÁS María Lluïsa, « El panfleto plástico », *Destino*, Madrid, 13 novembre 1971.

2 Voir à ce propos SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 511 : « El sentido de esta serie es, pues, la conciencia de tener todavía muchas cosas que decir ».

3 *Ibid.*, p. 509.

4 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 108.

5 JULIÁN Inmaculada, « El cartelismo en la guerra civil », « art. cit. », p. 55.

développée dans le but d'appeler à la mobilisation, de dénigrer l'ennemi et de relayer des revendications. Les deux camps s'y sont adonnés. Nous avons évoqué, à propos de la série *Imágenes de la Victoria*, des images de Carlos Sáenz de Tejada, qui a produit des affiches pour le camp nationaliste. Le camp républicain a, lui aussi, édité de nombreuses affiches politiques, dès la première semaine et durant les trois années du conflit<sup>1</sup>. Éditées par des syndicats (CNT, UGT), des partis politiques (POUM, PSU, FAI), des journaux (*Treball, La idea, L'opinió*) ou des Institutions (*Junta delegada de defensa de Madrid, Delegación de sanidad y asistencia social*), ces affiches étaient élaborées par des artistes tels que Carles Fontserè, Jaume Solà, Lorenzo Goñi, Antoni Clavé, Josep Subirats, Josep Renau, Arturo Ballester, Pedrero ou encore Emeterio Melendreras, regroupés, pour un certain nombre d'entre eux, au sein du *Sindicat de Dibuxants Professionals*<sup>2</sup>. Notons que le valencien Josep Renau est mentionné par Equipo Crónica dans le sous-titre de la série, en guise d'hommage, sous la formule *A Josep Renau, fotomontador*<sup>3</sup>. Ce grand artiste fut particulièrement important au sein de la tradition valencienne dans le domaine des arts graphiques<sup>4</sup>. Mais signalons qu'aucune de ses affiches de la Guerre civile n'apparaît dans la série d'Equipo Crónica. À propos de Josep Renau, Inmaculada Julián insiste sur le fait qu'il s'agissait, avec Subirats, de l'un des seuls vrais spécialistes des arts graphistes parmi les créateurs d'affiches<sup>5</sup>. Dans cet « hommage » pictural, les affiches sur lesquelles travaillent Solbes et Valdés furent créées par les susmentionnés Goñi, Pedrero et Solà, pour le camp républicain. Ici, Equipo Crónica met ces créations engagées dans le combat politique sous le regard de l'Histoire en contact direct avec l'art, pour interroger les frontières entre les deux et justifier leur approche et leur pratique de la peinture.

Les affiches auxquelles ont recours Solbes et Valdés dans l'élaboration de leurs tableaux sont au nombre de six. Il s'agit des affiches *Els teus germans dels front t'esperen per la lluita sagrada de la llibertat* et *Més homes, més armes, més municions per al front* de Lorenzo Goñi, des affiches *Més homes, més arms, més*

---

1 *Idem*.

2 BIBIAN Anne-Marie (dir.) *Espagne 36. Les affiches des combattant-e-s de la liberté*, Toulouse, les éditions libertaires, 2008.

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 232.

4 *Idem*.

5 JULIÁN Inmaculada, « El cartelismo... », « art. cit. », p. 57.

*municions* et *Unió es força* de Jaume Solà et *El generalísimo* de Pedrero ; à ces cinq affiches s'ajoute une affiche non identifiée dans laquelle le bras d'un homme prend la forme d'une silhouette d'avion.

À propos de ces portions d'affiches reproduites sur les toiles d'Equipo Crónica à l'acrylique, contrairement à Michèle Dalmace et José Carlos Suarez qui les considèrent tous deux comme des citations, nous estimons plus juste de parler de transposition semi-homogène. L'affiche, étant un objet visuel et communicationnel produit en grand nombre, dans lequel sont regroupés texte et image, diffère de l'art pictural. Par son caractère visuel d'image imprimée, l'importation de l'affiche en peinture obéit effectivement à un processus de transposition semi-homogène. De plus, il nous faut prendre en compte le fait que l'affiche, qu'elle soit publicitaire ou politique, est sémiotiquement mixte, dans la mesure où image et texte se marient pour délivrer un message clair. La particularité des tableaux de cette série est de faire ressortir l'aspect esthétique et visuel de ces écritures en jouant, comme le fait remarquer Michèle Dalmace, avec le pouvoir visuel des typographies<sup>1</sup>. La couleur et la graphie sont des éléments de première importance pour le texte d'une affiche, puisqu'elles participent à l'élaboration de son esthétique générale et à son efficacité<sup>2</sup>. C'est bien en tant qu'objets visuels qu'Equipo Crónica les reproduit en partie, et non pour le message qu'ils transmettent dans l'affiche de référence, puisqu'ils sont systématiquement tronqués dans les reproductions. Cette insistance sur l'aspect visuel de ces messages d'époque met en valeur, selon Michèle Dalmace, le caractère historique de ces typographies<sup>3</sup>.

Ces tableaux possèdent une indéniable dimension métaiconique, fondée sur une opération intericonique particulière (la transposition semi-homogène) ainsi que sur des citations picturales sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir, à partir de laquelle s'élabore le discours d'Equipo Crónica sur le langage pictural, sur celui de l'affiche politique, sur la notion de pamphlet et les liens qui existent entre les trois. Cette dimension est primordiale selon Michèle Dalmace qui constate que la critique de la VIIIe Biennale de Paris n'y a pas assez prêté attention, préférant mettre en relief la charge politique de cette série qui rejoue sur la toile la confrontation entre les deux

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 232.

2 JULIÁN Inmaculada, « El cartelismo... », « art. cit. », p. 56.

3 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 232.

camps protagonistes de la Guerre civile espagnole<sup>1</sup>. Au-delà de la dimension picturale et affichiste de cette série, il nous semble capital de souligner sa dimension historique, qui permet de conjuguer l'aspect iconique et l'aspect politique.

### 2.2.3. *El cartel*, série « historique »

Selon nous, la réflexion sur la fonction de l'affiche de guerre, sa dimension artistique, ainsi que sur l'engagement artistique et les frontières entre peinture et pamphlet, portée dans l'ensemble des tableaux, de *El museo* à *El panfleto*, en passant par *La frontera*, est doublée d'une réflexion historique. En effet, en convoquant des affiches de la Guerre civile, Solbes et Valdés convoquent bien, d'une part, des affiches, mais également, d'autre part, la Guerre civile espagnole. Les images de Pedrero, Goñi, Solà reflètent non seulement une mythologie, liée au combat des républicains contre les forces de l'armée nationale avec, pour chacun, des représentations stéréotypées, mais elles sont aussi des documents historiques, des traces de cette époque. Ces affiches ont ainsi acquis le rang d'archives sur lesquelles peut être fondé le travail de l'historien qui étudie, à cette époque particulièrement douloureuse de l'histoire d'Espagne. Ainsi, alors que les images de Sáenz de Tejada et toutes les images de la série *Imágenes de la victoria* relevaient du champ de la mémoire dans la mesure où elles participaient de la reconstruction d'une ambiance, ces transpositions d'affiches font entrer le champ historique dans la peinture d'Equipo Crónica. Avec elles, c'est l'Histoire qui est recherchée, avec ses luttes, ses batailles, et ses engagements personnel et collectif. Au titre de ces engagements, nous pensons bien évidemment aux artistes catalans, andalous, madrilènes et valenciens qui ont participé au conflit à travers l'édition d'affiches politiques. Il s'agit là d'une réalité historique dont témoignent les affiches reproduites dans les tableaux d'Equipo Crónica. Au-delà du témoignage, la réflexion sur la fonction et la puissance de ces affiches, font de ce travail sériel une analyse de ces documents qu'il nous semble pertinent de mettre en relation avec l'analyse que pourrait faire l'historien de ces mêmes documents<sup>2</sup>.

Par ailleurs, ces affiches, avec leur mythologie, mettent en scène les

---

1 *Ibid.*, p. 233.

2 GALLO Max, *L'affiche, miroir de l'histoire*, op. cit.

protagonistes du conflit, qu'il s'agisse des ouvriers, des combattants volontaires, des soldats ou du « generalísimo ». L'ensemble de ces tableaux les intègre et les oppose à divers éléments d'origine picturale. De cette manière, dans chaque tableau, indépendamment du message original de chaque affiche, semblent se rejouer des scènes de la Guerre civile espagnole. En cela, ces cinq tableaux possèdent une connotation qui est à rapprocher de la peinture d'Histoire puisqu'ils re-présentent des événements historiques. Cette nouvelle peinture d'Histoire, bien loin des grands classiques du genre, comble son manque de vraisemblance et d'exacte fidélité historique, par la reproduction fidèle de documents visuels d'époque.

Analysons plus concrètement dans quelle mesure se mêlent, dans chaque tableau, la réflexion historique et picturale.

#### **2.2.4. *El museo, El muro, La fontera***

Commençons l'étude des ces tableaux en affirmant que, malgré le titre de la série, toutes ces créations sont bien des tableaux, et en aucun cas des affiches. La remarque, faite par Michèle Dalmace<sup>1</sup>, nous paraît fondamentale dans la mesure où Solbes et Valdés ont aussi créé une œuvre graphique relativement importante, que nous avons évoquée, faite en majeure partie de sérigraphies ; par ce biais, ils ont fait perdurer la tradition de production graphique de la ville. Ici ils ont choisi de ne pas avoir recours à la technique graphique de la sérigraphie qui, techniquement, aurait rapproché ces tableaux de l'affiche. Ils ont aussi refusé le collage : celui-ci aurait permis d'insérer des extraits d'affiches directement dans leurs créations, mais il aurait eu comme conséquence la destruction du document d'époque, de l'archive, chose inconcevable de la part de l'historien. Fidèles au procédé utilisé jusqu'à présent, les artistes ont reproduit les affiches minutieusement, à l'acrylique. Par la transposition semi-homogène, les peintres transforment alors les affiches en peinture ; ces dernières se rapprochent de la sorte du statut d'œuvres d'art puisqu'elles appartiennent désormais à des œuvres peintes et uniques. Cela leur permet d'acquérir l'aura qu'elles ne pouvaient avoir à cause de leur dimension graphique et de leur reproductibilité. L'opération intericonique choisie par Solbes et Valdés, qui implique de peindre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 232.



l'affiche, est parlante car elle permet de mettre en avant l'ambiguïté des frontières entre affiche et peinture, entre pamphlet et art.

Prenons la mesure de cette ambiguïté avec le tableau *El museo*<sup>1</sup>. Dans son travail intitulé *Equipo Crónica, Crónica de un Equipo*, José Carlos Suárez propose une analyse éclairante de ce tableau<sup>2</sup>. Selon la ligne de travail qui est la sienne, il identifie les sources utilisées par Equipo Crónica. Commençons par évoquer l'espace de ce tableau, qui correspond à la galerie centrale du Musée du Prado. Tout laisse penser que l'image de la galerie est reproduite d'après une photographie : le cadrage, la touche lisse avec laquelle intervient Equipo Crónica, ainsi que les tons noir et blanc et les nuances de gris. Il s'agit d'une première transposition. Viennent ensuite les autres transpositions semi-homogènes, par lesquelles sont intégrées, au sein du tableau, des affiches de Goñi, Solà et Pedrero. Les personnages de ces affiches sont condensés dans une forme pyramidale, au premier plan. Il proviennent des affiches *Els teus germans del front t'esperen per la lluita sagrada de la llibertat* et *Mes homes, més armes, més municions per al front* de Goñi, *Més homes, més armes, més municions* et *Unió es froça* de Solà, quatre affiches que l'on retrouve régulièrement dans les autres tableaux de la série, ainsi que de l'affiche *El Generalísimo*, de Pedrero. Dans ces cinq affiches, Solbes et Valdés ont prélevé également certaines écritures. Les écritures reproduites sont des messages du type « t'esperen » ou « abajo la guerra », avec des typographies caractéristiques des affiches des années trente. En revanche, les sigles des partis politiques et des syndicats (UGT, CNT, PSU), présents sur les brassards des combattants ou sur les affiches, ne sont pas reproduits. Par ailleurs, si la typographie est respectée, les couleurs sont modifiées. Le mot « t'esperem » est reproduit en ocre alors que l'original était rouge. Notons aussi un élément qui ne doit pas manquer de nous interroger : alors que, dans l'affiche originale, il est écrit « t'esperen », dans ce tableau, ainsi que dans *El muro* et *La calle*, il est écrit à chaque fois « t'esperem ». Bien que dans cette typographie le « N » et le « M » soient très proches, il est peu probable qu'il s'agisse là d'une erreur. Selon nous, cette première personne du pluriel permet l'élaboration d'une parole groupale qui englobe ces affichistes des années trente ainsi que les peintres de l'Equipo Crónica. À

1 Voir reproduction en annexe p. 599.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 513-515.

travers ce message, il ne s'agit plus d'appeler la population à monter au front pour combattre, mais d'en appeler aux peintres pour s'engager complètement par leur art. Le message serait le suivant : « nous, artistes engagés, t'attendons pour rejoindre la lutte sacrée de la liberté (artistique) », liberté artistique étant synonyme d'engagement face à l'Histoire.

Parallèlement à la formulation de ce vœu pour un art engagé, le fait d'insérer ces personnages dans le plus grand musée d'art d'Espagne est, comme le souligne José Carlos Suárez, une manière de revendiquer la dimension artistique nationale de ces productions graphiques. Ces affiches de guerre, au même titre que les tableaux de grands maîtres, méritent d'être exposées au Prado.

Par ailleurs, José Carlos Suárez soumet aussi l'idée que cette combinaison de deux mondes (l'affiche de la Guerre civile et le musée du Prado) est une manière, pour Solbes et Valdés, de reconnaître le travail réalisé par bon nombre de ces affichistes et par des républicains pour sauvegarder les œuvres d'art conservées au Prado<sup>1</sup>. Ce point particulièrement fort, mérite d'être développé car il fait appel à la notion d'Histoire.

En soulignant la lutte de ces hommes aux côtés des œuvres exposées au Prado, Solbes et Valdés font œuvre d'historiens puisque ce tableau devient alors « représentation » (picturale et non scripturaire) d'événements du passé : le déménagement des œuvres du Prado à Valence, capitale de l'Espagne Républicaine, puis à Genève, pour les protéger des bombardements.

Enfin, le concept même du « musée », mentionné par le titre, renvoie à l'Histoire. Car le musée peut être un musée d'Histoire. Ce type de musée retrace, explique et donne l'interprétation relative à un événement, à l'Histoire d'une région ou d'un pays. Nous pensons, à titre d'exemple, au *Museo de la Paz*, de Guernica. Dans ce sens, ce tableau d'Equipo Crónica est comme un *Musée de la Guerre civile* qui retrace, avec la rigueur scientifique nécessaire, les événements. Pour ce faire, les peintres proposent des documents d'époque : les affiches politiques.

Les mêmes fragments d'affiches politiques se retrouvent en partie dans le tableau *El Muro* : l'homme en chemise blanche qui tient un fusil de l'affiche *Més*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 515.

*homes, més armes, més municions* de Solà, les quatre soldats de l'affiche *Més homes, més armes, més municions per al front* de Goñi, ainsi que l'homme de l'affiche *Els teus germans del front t'esperen per la lluita sagrada de la llibertat*, du même créateur, qui n'a plus le poing levé. Derrière ces personnages se dresse un mur de briques sur lequel est collée une affiche qui représente... des briques de mur. Enfin, au-dessus du mur, nous pouvons distinguer, au loin, des usines qui proviennent d'une affiche d'Adolf Strakhov en hommage à Lénine.

Le fait que les personnages soient sortis de l'affiche pour se retrouver au pied du mur comme protagonistes du conflit, traduit l'idée que les graphistes de cette époque n'ont pas été seulement des producteurs d'images, mais qu'ils se sont aussi engagés, par ce biais, dans la Guerre civile.

Par ailleurs le mur représente, sur la toile, une frontière. Celle-ci est dans tous les esprits à l'heure d'évoquer les guerres en général, et la Guerre civile espagnole en particulier : il s'agit de la frontière entre le front et l'arrière. Il faut noter que cette dualité entre front et arrière-garde se retrouve dans le thème des affiches. Certaines d'entre elles appelaient les hommes à partir au combat nous pensons à celle de Goñi qui dit « *Els teus germans del front t'esperen per la lluita sagrada de la llibertat* ». D'autres appellent à la mobilisation des travailleuses et des travailleurs pour aider à la victoire. Citons, à titre d'exemple, deux affiches de Carles Fontseré, l'une disant : « *treballa per als que lluiten* », l'autre : « *Per als germans del front, Dones! Treballeu* ». Les deux plans du tableau d'Equipo Crónica illustrent bien les deux fronts indissociables sur lesquels s'est menée la Guerre civile espagnole : l'avant-garde et l'arrière-garde, dont ont traité les affiches politiques de cette époque. Par ailleurs, le mur évoque aussi un élément à travers lequel le front se manifestait à l'arrière-garde, c'est-à-dire le mur d'exécution, contre lequel étaient tués, dans les zones contrôlées par un camp, les hommes ayant combattu pour le camp adverse. Le mur et les exécutions qu'il évoque nous permettent de faire un lien, dès à présent, avec une série que nous allons étudier dans ce chapitre : *El paredón*.

À travers les différents éléments que nous venons de mettre en lumière à propos de ce tableau, nous pouvons donc affirmer, une fois encore, que Solbes et Valdés ont eu une approche historique, complémentaire de l'approche métaiconique

mise en avant par les études réalisées sur cette série<sup>1</sup>.

Le thème de la séparation entre deux mondes est explicité dans le tableau *La frontera*<sup>2</sup>, à travers lequel Equipo Crónica analyse plusieurs frontières. Nous retrouvons le mur de briques, qui apparaît derrière la représentation d'une feuille blanche à petits carreaux, déchirée par endroits, qui occupe tout le tableau. Sur ce support papier illusoire, Solbes et Valdés ont représenté plusieurs éléments. Tout d'abord, le groupe de combattants de l'affiche *Més homes, més armes, més municions*, de Solà, avec son message écrit. Le visage du premier personnage a été substitué par celui de l'un des personnages du tableau *Les buveurs*, de Vélasquez ; dans son dos, vient se greffer un extrait d'œuvre de Kandinsky. Entre deux ombres de combattants, se glisse également un élément qui provient d'un tableau de Miró. Les jambes de ce premier personnage proviennent du *Guernica* de Picasso et les armes qu'ils tiennent du *Massacre en Corée*, du même Picasso. Ces éléments étant fondus entre eux pour construire un groupe picturalement cohérent, nous pouvons parler ici d'impli-citation, malgré la diversité des styles auxquels sont empruntées ces citations. Par ailleurs, dans l'angle supérieur est cité, de façon parataxique, une partie de l'œuvre *Nuit étoilée (Cyprès et village)*, de Van Gogh. Au centre du tableau sont disposés en trompe-l'œil sur les dessins précédemment évoqués, un cadre doré avec moulures, une équerre, des tubes de peinture, un pinceau, un crayon et un tire-ligne.

La frontière dont nous parle le tableau est, en premier lieu, ce cadre qui sépare le monde de la peinture et celui de l'affiche, celle-ci étant du papier collé sur un mur. Mais à y regarder de plus près, cette frontière imposante est poreuse, puisque le tire-ligne, utilisé dans les arts graphiques, l'est aussi par Equipo Crónica. De même, hors du cadre, dans le domaine de l'affiche, se trouvent mélangés à celle-ci des éléments extraits de toiles d'artistes. Cette frontière entre deux types de productions, qu'entendait interroger Equipo Crónica, est donc remise en question. Elle l'est d'autant plus si l'on songe que toutes ces affiches étaient signées par leur créateur, comme il en va pour les tableaux.

Le schéma mental préétabli selon lequel l'affiche est politique et la peinture

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.* ; MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.* ; DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*

2 Voir reproduction en annexe p. 599.

est art est remis en question, au profit d'une autre répartition entre deux types de peintures et de postures de l'artiste : l'artiste engagé, que l'on retrouve à travers le Picasso du *Guernica* et du *Massacre en Corée*, et l'artiste entièrement dédié à son art, avec, par exemple, Van Gogh. L'artiste qui « sort du cadre » se fond dans la réalité comme se mêlent les uns aux autres les éléments qui constituent l'impli-citation. Ceux qui se sentent moins impliqués dans leur époque sont à l'écart du monde, de ces événements, comme le démontre la citation isolée de Van Gogh. Il ne s'agit ici, en aucun cas, d'encenser ou de critiquer des peintres en particulier, mais bien de confronter deux postures : l'une, exclusivement artistique, hors du monde et l'autre, qui se confronte au monde à travers des œuvres artistiquement très abouties et aussi engagées que les affiches politiques. Cet engagement, d'ailleurs, peut être international, comme le suggèrent les deux citations de Picasso : le *Guernica* était une alerte adressée au monde face aux horreurs qui avaient lieu en Espagne, et le *Massacre en Corée* fut peint six mois après le début de la guerre en Asie.

Au-delà de la frontière entre les arts, qui est une réflexion métaiconique proposée par ce tableau, il évoque également d'autres frontières qui sont, comme la précédente, poreuses. Nous pensons tout d'abord aux frontières géographiques, qu'ont dû franchir de nombreux artistes espagnols à la fin de la Guerre civile, suite à leur engagement dans le camp des vaincus. Nous retrouvons dans ce mouvement d'exil des graphistes, comme Josep Renau, exilé jusqu'en 1976. Cette réalité historique sous-entendue par le tableau nous montre bien la fragilité des frontières nationales ainsi que la porosité de la frontière entre la condition des créateurs : affichistes ou peintres, beaucoup ont dû s'exiler.

Enfin, suite à ce fait historique qu'est l'exil après la Guerre civile espagnole, évoquons une autre frontière, d'ordre historiographique. Pour cela nous revenons vers Maurice Halbwachs qui affirmait, dans *La mémoire collective* :

dans l'Histoire on a l'impression que, d'une période à l'autre, tout est renouvelé, intérêts en jeu, direction des esprits, modes d'appréciation des hommes et des événements, traditions et aussi perspectives d'avenir<sup>1</sup>.

Mais, dans ce tableau qui incarne la transgression des frontières, Equipo Crónica mêle les époques à travers les peintres et les sujets des tableaux originaux,

---

<sup>1</sup> HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 132.

comme ils l'ont fait tout au long de leur parcours artistique. Ce faisant, ils semblent nuancer la conception de Maurice Halbwachs, en transmettant l'idée qu'il n'y a pas de frontière stricte entre les périodes de l'Histoire. Tout est lié, chaque période est une conséquence de la précédente et a donc, avec elle, un lien fort, de la même manière que, dans ce tableau, le Bacchus de Vélasquez est lié à Miró, à Kandinsky, aux massacres de Guernica et à ceux de Corée.

### 2.2.7. *El Panfleto*

Terminons l'étude de cette série en analysant le tableau *El Panfleto*<sup>1</sup> afin de mettre en relief, une fois encore, sa dimension historique et historiographique. Avant toute chose, rappelons qu'il s'agit du plus grand tableau jamais créé par Solbes et Valdés. Ce tableau, imposant par sa taille, est aussi important par son contenu, puisqu'il acquiert, selon nous, le statut de « manifeste pictural ».

Dans un contexte urbain qui est une citation de *L'enterrement d'Oscar Panizza*, peint par George Grosz, se mêlent toutes sortes de figures, citations picturales pour beaucoup d'entre elles, empruntées à Otto Dix, Fernand Léger ou Erich Heckel. Sont aussi transposés les squelettes bien connus de José Guadalupe Posada, des personnages de photomontages de Heartfield ainsi que des morceaux d'affiches républicaines de la Guerre civile. Tous ces éléments confèrent au tableau une extrême densité. La citation du tableau *L'enterrement d'Oscar Panizza* permet d'expliquer le titre choisi par Equipo Crónica, puisque Panizza, écrivain allemand, a notamment composé le pamphlet théologique *L'immaculée conception des Papes*, en 1884. Ce titre est aussi une réponse claire à l'article déjà évoqué, *El panfleto artístico*, de María Luisa Borrás. Il caractérise enfin, en réaction à cet article, ce tableau comme un pamphlet pictural, c'est-à-dire l'adaptation à la peinture du pamphlet qui est, à l'origine, un « court écrit satirique qui attaque avec violence le gouvernement, les institutions, la religion, un personnage connu »<sup>2</sup>. Dans ce tableau, les artistes démontrent que les peintres peuvent avoir une attitude pamphlétaire tout en conservant leur statut d'artiste. Il en va ainsi de Heartfield, qui n'a cessé, dans ces photomontages, de condamner Hitler et les Nazis, mais aussi de s'en prendre à Grosz

1 Voir reproduction en annexe p. 599.

2 « Pamphlet », *Le petit Robert*.

et Otto Dix. À propos de ces créateurs, Olga Sviblova affirme que :

pendant que Grosz caricaturait sans relâche, en les disséquant, le visage de la classe dominante, Dix se tourna vers les victimes de cette dernière -épaves et infirmes démolis par la guerre- dans les difformités desquels il décelait, bien sûr, la joie perverse du pouvoir<sup>1</sup>.

Ce tableau est donc un condensé d'art engagé. Par leur présence au sein de ces citations picturales, les affiches politiques acquièrent le statut d'œuvre d'art au même titre que les photomontages de Heartfield ou les tableaux de Grosz. *El panfleto* défend le « pamphlet artistique » et l'engagement de l'art face à l'Histoire. Par ailleurs, étant construit à partir de citations et de transpositions empruntées à des artistes expressionnistes allemands, le tableau explicite le lien entre les affiches de la Guerre civile et ces artistes, une proximité que souligne Inmaculada Julián en affirmant : « es evidente en la producción que se conserva la influencia del arte alemán » et : « las tendencias dominantes son el realismo y el expresionismo »<sup>2</sup>.

Au-delà de la défense de cette attitude artistique engagée face au monde, le tableau est aussi une revendication d'une peinture d'Histoire de ce genre nouveau créé par les artistes du XXe siècle. Un fois encore, les affiches nous permettent de situer la scène au cours de la Guerre civile espagnole. Le tableau nous la présente comme un épisode historique dominé par la confusion, où se mêlent, dans des paysages urbains qui rappellent les combats à Madrid et Barcelone, les bourreaux caricaturés par Grosz, les soldats de Heartfield, les combattants républicains de Solà, et les victimes difformes de Dix, dont les dé-figurations permettent, selon l'expression de Jacques Rancière, d'« expérimenter la vérité d'une guerre »<sup>3</sup>. Pour Laura Revuelta « *El Panfleto* recoge cuantos horrores haya podido dar la historia de Europa, tal y como ha sido retratada por algunos de sus más importantes artistas : Dix, Grosz,... »<sup>4</sup>. Ce mélange offre une représentation historique de la Guerre civile. Entre ces différents groupes, la mort triomphe, avec les gravures de José Guadalupe Posada et le personnage-squelette de l'affiche *El generalísimo* de Pedrero. Les squelettes chantent

---

1 SVIBLOVA Olga, « L'art russe non officiel des années 1960-1970 », in *Face à l'Histoire*, op. cit., p. 390-399, p. 392.

2 JULIÁN Inmaculada, « El cartelismo... », « art. cit. », p. 55 et 57.

3 RANCIÈRE Jacques, « Sens et figures de l'histoire », « art. cit. », p. 23.

4 REVUELTO Laura, « Crónica de los crónica » in MOLINS JAVIER (dir.) *Equipo Crónica, un diálogo con la historia del arte*, Castellón, sala Bancaja San Miguel, 11/2009 – 01/2010, catalogue d'exposition, Bancaja / Fundación Caja Castellón, 2009, p. 67-83, p. 81.

et rient, se délectent du chaos entraîné par le conflit et de toutes les vies que celui-ci a emportées. Là encore, c'est une réalité historique qui est mise en lumière par Solbes et Valdés. Il est donc légitime de considérer ce tableau comme une représentation de l'Histoire parallèle au processus scripturaire que pratique l'Historien, ainsi que comme une réelle peinture d'Histoire.

### **2.2.5. Intericonicité, mort et Histoire**

Nous nous sommes attaché à démontrer, à travers les tableaux de la série, que, parallèlement à la réflexion métaiconique sur les frontières entre art et affiche, entre art et pamphlet, les artistes menaient une réflexion sur l'Histoire, l'historiographie, la peinture d'Histoire.

Ces tableaux, en transposant des affiches et en citant des œuvres picturales mettant en scène les deux camps qui se sont opposés en Espagne, entre 1936 et 1939, construisent donc un récit historique. Celui-ci est également éminemment politique. De ce fait, ces tableaux deviennent de véritables peintures d'Histoire modernes. Parallèlement à cette dimension historique de leurs tableaux, les artistes mettent en évidence le travail de l'historien qui consiste à fonder ses interprétations sur des documents authentiques. Ces affiches politiques en font partie ; leur utilisation par les peintres souligne une réflexion sur l'historiographie contemporaine qui va de pair avec la réflexion métaiconique. Cette dernière, tout aussi aboutie, usait de l'ambiguïté de l'opération intericonique qu'est la transposition semi-homogène pour interroger les frontières entre art et affiche et souligner la dualité de cette dernière, à la fois produit de masse et produit d'artiste.

Les citations, pour leur part, permettent de mettre le créateur face au monde qui l'entoure, « face à l'Histoire », comme le dit le titre de l'exposition qui a eu lieu, en 1996-1997, au Centre Georges Pompidou, à Paris. En analysant les langages créatifs et en ramenant l'Histoire au premier plan, ces cinq tableaux sont une sorte de satire des critiques d'art qui ont pu émettre des doutes sur la pertinence de leur voie picturale.

Par ailleurs, nous ne pouvons manquer de relever l'omniprésence de la mort dans les toiles de cette série. Elle apparaît à travers le squelette vêtu en militaire de l'affiche de Pedrero dans *El museo* et *El Panfleto*, à travers le mur, qui rappelle le



« paredón », dans *El muro*, les armes et les débris du *Guernica* dans *La frontera* et les squelettes de Posada dans *El Panfleto*. Or, nous avons dit précédemment que la Mort était l'un des fondements de l'Histoire, puisqu'avec l'Histoire « on a guère affaire qu'avec les morts d'autrefois »<sup>1</sup> ; ici, il s'agit bien des morts d'autrefois, et de morts qui « font événement »<sup>2</sup>, car ce sont les morts de l'épisode le plus meurtrier de l'Histoire moderne d'Espagne : la Guerre civile. Nous avons affirmé aussi que la mort était l'un des thèmes de prédilection de la peinture d'Histoire. En agissant ainsi, Solbes et Valdés s'inscrivent bien dans la tradition de cette peinture qu'ils ont toutefois le souci de renouveler. À la suite de Grosz ou Dix, qui étaient des témoins à charge de l'effondrement de la démocratie en Allemagne, Solbes et Valdés peignent eux aussi, dans cette série, le « spectre de l'Histoire »<sup>3</sup>.

Ce renouvellement de la peinture d'Histoire nous oriente vers les peintres de la Figuration Narrative, à propos desquels nous avons dit qu'ils avaient, justement, élaboré une nouvelle peinture d'Histoire. Cette orientation est renforcée par le parallèle historico-artistique qui les lie aux affichistes de la Guerre civile espagnole, puisqu'un certain nombre d'entre eux a créé des affiches politiques, lors d'une séquence historique intense : les événements parisiens de mai 1968. Regroupés au sein de l'atelier Populaire des Beaux-Arts, Aillaud, Arroyo, Biras, Cueco, Fromanger, Rancillac, Tisserand ont inventé de nombreuses affiches politiques<sup>4</sup>, telles la célèbre *Nous sommes tous des juifs allemands*, mais aussi *De Gaulle, Franco, Salazar, L'art au service du peuple, Université populaire : Oui* ou encore *Travailleurs unis et Soutien aux usines occupées pour la victoire du peuple*. Nous constatons que les messages ont un lien avec ceux des affiches de la Guerre civile. Nous y retrouvons les mêmes condamnations de pouvoirs autoritaires, des appels à l'unité des travailleurs pour la victoire du peuple, ainsi que la volonté de mettre en place des espaces d'éducation populaire. En traitant de l'affiche politique, Solbes et Valdés ne se limitent donc pas à la période de la Guerre civile et, sur le mode intericonique de l'allusion, renvoient vers leurs camarades de génération qui se sont impliqués, à

---

1 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 475.

2 RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'Histoire, op. cit.*, p. 151 ; RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 479.

3 Jacques Rancière réutilise une expression de Giorgio de Chirico, qu'il applique à George Grosz et Otto Dix, *in « art. cit. », p. 26.*

4 « Chronologie », *in Figuration Narrative, Paris 1960-1972, op. cit.*, p. 132-133.

travers des affiches qui ont pu être d'évidents pamphlets cartelistiques, dans le cours des événements historiques. Tous n'en étaient pas moins des artistes et ils se sont revendiqués comme tels au cours de ces événements, puisqu'ils ont établi leur quartier général dans « l'atelier populaire des Beaux-Arts ». En renvoyant indirectement à ces artistes, Solbes et Valdés évoquent une autre période où les liens entre art et politique ont été conflictuels. Il s'agit, là encore, d'une manière de raconter l'Histoire, de faire œuvre d'historien.

Considérons à présent une autre manière qu'ont eu Solbes et Valdés de faire œuvre d'historien, avec la série *El ajusticiamiento como tema*, qui leur a permis également de revisiter la peinture d'histoire à travers ses plus grandes œuvres.

## **2.3. EL AJUSTICIAMIENTO COMO TEMA**

### **2.3.1. Analyses préliminaires**

Parmi toutes les séries élaborées par Equipo Crónica, *El ajusticiamiento como tema* est celle qui correspond le plus ostensiblement aux thèmes abordés depuis le début de ce chapitre, à savoir l'Histoire et la peinture d'Histoire. Et pour cause : le sous-titre de la série est « pinturas de género histórico ». Précisons, avant d'en expliquer les enjeux, qu'il ne s'agit pas, en réalité, d'une série à part entière, comme cela était déjà le cas avec *Imágenes de la victoria*. *El ajusticiamiento como tema* appartient aux ébauches de séries groupées par Equipo Crónica sous l'appellation *Période 1974-1975*. De l'aveu même des peintres, les tableaux de cette période « no constituyen una serie completa, pues muchos de los temas que se contienen en ellas no han sido desarrollados en su totalidad. En principio, esta etapa consta de series parciales »<sup>1</sup>. Comme les autres toiles de cette période, ces six tableaux reflètent l'émergence d'une préoccupation, d'une réflexion, qui n'a toutefois pas débouché sur la formation d'une série complète, proposant une réflexion exhaustive sur le sujet. La préoccupation commune de ces six tableaux est l'analyse du traitement consacré par plusieurs peintres de différentes époques à la peinture d'Histoire, plus particulièrement aux peintures d'Histoire mettant en scène des exécutions. Il s'agit

---

<sup>1</sup> EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109.

alors, d'une part, d'analyser un des genres « historiques » de la peinture, mais de proposer également, au-delà de la peinture et de la métaiconicité, une réflexion sur la mort « annoncée », décidée par la justice, sa mise en œuvre comme spectacle avec ses raisons et ses buts, ainsi que sur les persistances de ces horreurs dans le monde contemporain.

Ces six tableaux créés au cours de l'année 1974 ont tous des dimensions différentes. Les artistes rompent avec l'uniformisation des formats au sein d'une même série qui devenait habituelle. Quatre d'entre eux sont, malgré tout, de grand format (de 154 x 204 cm à 181 x 221 cm), et deux ont des formats légèrement plus modestes (147 x 117 cm et 140 x 110 cm). Le plus petit de ces tableaux, *Ver y oír*, a un lien direct avec un précédent de cette série, la sérigraphie intitulée *Subratllar L'imatge*, puisque celle-ci s'appuyait sur le même tableau source : *El garrote vil*, de Ramón Casas<sup>1</sup>. C'est donc à partir d'une sérigraphie créée deux ans auparavant qu'ils ont articulé leur réflexion sur la représentation de la mort dans la peinture d'Histoire.

Pour mener à bien leur réflexion, ils ont recours, dans chaque tableau, à une œuvre-source dont la citation occupera la totalité de la toile. Cela est vrai également pour *Ver y Oír*, puisque, bien que la reproduction du tableau original soit beaucoup plus petite que la toile, celui-ci est reproduit douze fois sur le tableau source ; l'ensemble de la toile est donc occupée par ces douze reproductions. Sur ces citations viennent se greffer d'autres éléments, quelques citations picturales, des transpositions, et des jeux de trompe-l'œil qui, pour leur part, complètent la citation principale et participent de l'élaboration d'une nouvelle manière de peindre. Les trompe-l'œil sont, en effet, pour Solbes et Valdés le moyen d'élaborer une stratégie de réalisme documentaire par le biais duquel, contrairement à la peinture d'Histoire classique, les images ne font pas que représenter l'événement, mais elles le documentent également<sup>2</sup>. Cela a pour effet de rendre la représentation plus objective. Ce travail de documentation se rapproche de celui de l'historien qui illustre bien souvent la représentation scripturaire de son étude par des documents d'époque.

---

1 TOMÁS Facundo (dir.) *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, op. cit., p. 166.

2 Ricardo Marín Viadel indique : « las imágenes no sólo deberían ser capaces de representar el suceso sino que también deberían documentarlo », in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad*, op. cit., p. 119.

Les œuvres sources utilisées comme citations principales sont toutes des peintures d'Histoire qui, pour trois d'entre elles, renvoient directement au modèle du genre. Le tableau le plus fameux, en effet, en matière de représentation picturale d'une exécution par fusillade est, bien évidemment, le *Trois mai 1808* de Goya. Il est indéniable que le spectateur voit essentiellement ce tableau lorsqu'il regarde *L'exécution de Maximilien* de Manet, *Le massacre en Corée* de Picasso ou *Le fusillé* de José Guadalupe Posada. Cette ominiprésence de l'image matrice de Goya explique, finalement, son absence, qui aurait tout pour nous surprendre, dans un premier temps, au sein même de cette série. Les peintres s'appuient sur des réinterprétations adaptées à d'autres contextes, comme pour suggérer qu'eux aussi réinterprètent la peinture passée en l'adaptant à d'autres contextes. En cela réside la dimension historique de leur peinture que nous allons développer avec l'étude plus approfondie des tableaux *Torrijos y 52 más*, *Testigo ocular* et *Ver y Oír*, qui ont tous trois comme œuvre-source une peinture d'Histoire du XIXe siècle qui est, comme nous l'avons dit, le grand siècle de la peinture d'Histoire. Ajoutons, pour être complet, que les œuvres-sources auxquelles ont recours Solbes et Valdés dans cette série, ne se limitent pas au XIXe siècle : elles présentent un éventail plus large de la peinture d'Histoire, qui va de 1683, avec *l'Auto de Fe* de Francisco Ricci, à 1951 avec le *Massacre en Corée* de Picasso. Remarquons aussi que tous ces tableaux présentent les deux formes d'exécution les plus utilisées sous le franquisme : le garrot et le peloton d'exécution.

Nous étudierons trois tableaux de cette série fondés, à chaque fois, sur des peintures du XIXe siècle, afin de voir dans quelle mesure, si l'on prend au mot le sous-titre de cette série partielle *Pinturas de género histórico*, Equipo Crónica a pu élaborer, au-delà de l'analyse générique, une peinture d'Histoire, voire une *nouvelle* peinture d'Histoire.

### **2.3.2. *Torrijos y 52 más***

Ce tableau de grand format s'appuie sur une œuvre-source qui est parmi les plus célèbres de la peinture espagnole et qui appartient à la peinture d'Histoire du XIXe siècle : *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en una playa de Málaga*, peint en 1888 par Antonio Gisbert, peintre reconnu proche du Parti Libéral de

Práxedes Mateo Sagasta. S'agissant d'une œuvre-source qui occupe la totalité de la toile d'Equipo Crónica, elle acquiert un poids particulier dans l'interprétation du tableau d'accueil. C'est pourquoi nous évoquerons en détail ce tableau de Gisbert.

Pour José Luis Díez, cette toile est l'un des plus grands manifestes politiques de l'histoire espagnole de la peinture<sup>1</sup>. Il fut commandé en 1886 par le Gouvernement de Sagasta en l'honneur de José María Torrijos, capitaine général de la région de Valence pendant le Triennat libéral. Torrijos et cinquante-deux collaborateurs tentèrent de débarquer sur une plage de la région de Malaga afin de rétablir l'ordre libéral face à l'absolutisme de Ferdinand VII. Mais ils furent capturés puis exécutés sans aucun jugement, le 11 décembre 1831 pour « haute trahison ».

Le tableau de Gisbert est, techniquement, très académique. Le dessin est clair, la composition soignée. Le peintre a choisi un moment d'une grande tension émotionnelle, qui correspond aux exécutions -de martyrs pourrions-nous dire- comme le suggère le tableau. Au premier plan, quatre fusillés gisent au sol, tels les fusillés du *Trois mai* de Goya. Grâce à un point de vue qui n'est pas sans rappeler celui de la photographie, ces corps sont en partie hors champ. Au deuxième plan sont alignés Torrijos et ses compagnons. Leur position frontale souligne la dignité de ces hommes, unis face à la mort qui les attend. Le plus avancé, vêtu d'un manteau noir et chaussé de bottes de cuir, est Torrijos. Il apparaît comme le personnage central du tableau par son attitude, son regard et sa position par rapport au groupe. Ce deuxième plan évoque celui des victimes du *Trois mai*. Parmi les futurs fusillés, plusieurs personnes sont reconnaissables : aux côtés de Torrijos, don Manuel Flores Calderón, ex-président des Cortès, le colonel López Pinto ou encore l'ancien ministre de la Guerre Fernández Golfín<sup>2</sup>. Autour de ces condamnés qui attendent leur exécution, les moines s'affairent pour leur bander les yeux, tels des complices actifs du régime qui a décidé du sort des libéraux. Enfin, au troisième plan, dans un alignement parfait et une indétermination relative qui renvoie aussi aux bourreaux anonymes du *Trois mai*, les militaires attendent les ordres pour lâcher une seconde salve mortelle. Les trois plans de ce tableau de Gisbert renvoient sans aucun doute au tableau de Goya et l'inscrivent

---

1 DÍEZ José Luís, « Antonio Gisbert Pérez. Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en una playa de Málaga », in DÍEZ José Luís (coord.) *La pintura del siglo XIX en España*, Madrid, Museo español de arte contemporáneo, Museo del Prado, 1992, p. 442.

2 REYERO Carlos, *La pintura de historia...*, op. cit., p. 158.

dès lors ostensiblement dans la lignée d'un des plus grands tableaux d'Histoire du XIXe siècle.

Évoquons à présent le sens et les implications de ce tableau. Le peintre représente un épisode considéré comme l'un des plus notables de l'histoire du libéralisme espagnol et qui mérite, pour cette raison, d'entrer dans l'Histoire. Cette peinture montre la Grande Histoire à travers des personnages reconnaissables, ayant lutté pour la liberté et qui, bien que sommairement condamnés à mort par Ferdinand VII, se confrontent dignement à leur sort car ils savent qu'ils portent en eux les valeurs de la liberté. Tel est le message didactique, moral et politique de ce tableau qui rachète la mort de ces martyrs, tout en confirmant la transcendance historique accordée à cet épisode marquant.

Rappelons que, pour Carlos Reyero, plus le condamné apparaît comme impuissant face à son bourreau, plus la souffrance du spectateur sera grande. Plus il sera sensible, donc, au message délivré par l'œuvre qu'il contemple. En ce sens, le tableau de Gisbert est paradigmatique de la peinture d'Histoire du XIXe siècle. Identifiables, les protagonistes renvoient à un événement censé être connu de tous les spectateurs. Cette reconnaissance possible entraîne une proximité entre les personnages et les spectateurs. Dès lors, la cause de ces « héros » devient exemplaire et se charge d'une transcendance historique capitale. Il nous faudra avoir tout cela à l'esprit dans l'analyse qui suit du tableau d'Equipo Crónica.

Notons tout d'abord que le titre, *Torrijos y 52 más*<sup>1</sup>, reprend le nom de l'homme politique sur le point d'être exécuté, comme cela était le cas chez Gisbert. Solbes et Valdés reproduisent fidèlement l'œuvre citée. Les différences entre l'œuvre-source et l'œuvre d'accueil sont dues à la technique employée par les Valenciens : l'acrylique, qu'ils utilisent en aplats, contribue à la simplification du dessin. Malgré un léger recadrage, la composition de leur tableau reste très fidèle à celui de Gisbert. Nous pouvons le diviser en deux moitiés horizontales. Dans celle du bas, la scène peinte par Gisbert est fidèlement reproduite. Une différence apparaît toutefois : les bandeaux noués par les moines qui cachent les yeux de certains personnages sont substitués, chez Equipo Crónica, par les rectangles noirs qui masquent le regard des

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 600.

condamnés dans les médias. Cet élément, déjà présent dans la *Serie Negra* est, par sa récurrence, une marque d'intericonicité interne qui sert à désigner, non sans ironie, des coupables. Nous la retrouverons systématiquement dans les tableaux de la série *El paredón*.

Dans la moitié supérieure, nous distinguons 52 fiches identiques, sérigraphiées sur la toile. Elles représentant les fiches d'information policière des individus condamnés et comportent les classiques photos de face et de profil ainsi que l'état civil et les empreintes digitales. Ces fiches sont caractéristiques de cette série où Equipo Crónica a voulu instaurer un « réalisme documentaire ». Pour augmenter l'effet d'objectivité, ils reproduisent en trompe-l'œil les feuillets dactylographiés du dossier judiciaire du protagoniste ainsi que l'entrée « T » d'un répertoire où doivent être accumulées les informations le concernant. À tout cela s'ajoute l'étiquette devant figurer en couverture du dossier, apposée en trompe-l'œil, à cheval entre le cadre et le tableau sur laquelle est écrit *Torrijos y 52 más*<sup>1</sup>. Tout cela contribue à l'élaboration d'un indéniable réalisme documentaire. Ces éléments, en particulier les fiches policières avec les photos et les pages dactylographiées, mettent ironiquement en image une répression bureaucratique, minutieuse. Ce sont des allusions claires à l'Espagne contemporaine, dans laquelle la condamnation au peloton d'exécution pouvait encore être prononcée, notamment par les juridictions militaires. Rappelons que Julián Grimau avait été fusillé une dizaine d'années auparavant et que, lors des procès de Burgos, le conseil de guerre avait prononcé six peine de mort, converties ensuite en peines de prison. Mais l'émoi provoqué dans toute l'Europe par cette affaire est visible en filigrane derrière ce tableau. Le raccourci entre la fin du XIXe siècle et les années 70 est frappant si nous actualisons cette phrase de Jacinto Octavio Picón qui, à propos du tableau de Gisbert dit : « en este cuadro está retratado [...] aquel tiempo en que había igual castigo para el robo que para el delito de liberalismo »<sup>2</sup>. Le lien avec le présent de création est d'autant plus tentant que les sérigraphies de la partie supérieure peuvent être mises en relation avec la série d'Andy Warhol de 1964 dans laquelle il a sérigraphié les fiches policières de condamnés à mort américains<sup>3</sup>.

L'accumulation de fiches policières avec photographie et état-civil, ainsi que

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p.120.

2 Cité par DÍEZ José Luis, *op. cit.*, p. 448.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p.120.

l'entrée « T » de fichier ne peut manquer de nous évoquer les interminables listes, aujourd'hui consultables, de personnes exécutées par le régime entre 1939 et 1945. Ces listes impressionnantes dénombrent jusqu'à 2684 exécutions rien qu'au cimetière madrilène de l'Est. Classés dans l'ordre alphabétiques, ces travaux, qui s'appuient sur des études d'historiens, font mention d'une soixantaine de noms à l'entrée « T », tous fusillés audit cimetière madrilène, à Alcalá de Henares ou à San Lorenzo del Escorial<sup>1</sup>. Le « T » ne peut manquer de nous évoquer aussi les « Trece rosas », ces treize femmes exécutées le 5 août 1939, dans le cimetière madrilène de la Almudena, suite à l'attentat contre Isaac Gabaldón, commandant de la Guardia Civil, inspecteur de police militaire de la 1<sup>a</sup> Región Militar, sa fille et son chauffeur. Cet attentat donna lieu à une série d'arrestations, principalement de membres du PCE et des JSU. Cinquante-sept personnes ont été jugées, parmi lesquelles quatorze femmes. Cinquante-six personnes ont été condamnées à mort, dont treize femmes. L'aspect tant massif que méthodique de la répression permet de faire un lien entre l'image produite par Equipo Crónica et cet épisode tragique de l'immédiat après-Guerre civile.

Nous voyons ainsi que Solbes et Valdés s'appuient sur l'Histoire et mettent en avant le travail d'archives de l'historien. En reproduisant les fiches policières, les procès verbaux, les entrées permettant de classer les documents et les étiquettes qui permettent de les nommer, ils démontrent que le travail de l'historien, qui débouche sur une représentation (scripturaire), passe par une longue phase préalable de recueil, d'étude et de classement d'archives. Solbes et Valdés démontrent eux aussi avoir fait ce travail avec ces marques de réalisme documentaire, puis ils représentent

---

<sup>1</sup> Des listes de ces personnes fusillées sont consultables dans les ouvrages ou sur les sites suivants :  
 NÚÑEZ DÍAZ-BALART Mirta et ROJAS FRIEND Antonio *Consejo de guerra. Los fusilamientos en el madrid de la posguerra* (1939-1945), Madrid, Compañía literaria, 1997.  
 HERNÁNDEZ HOLGADO Fernando, *Mujeres encarceladas: la prision de ventas. De la república al franquismo 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons, 2003.  
<http://es.scribd.com/doc/9646722/Listado-fusilados-por-el-franquismo-en-el-Cementerio-del-Este-IU-14042007>  
[http://www.memoriaylibertad.org/LISTADO\\_ABIERTO\\_VICTIMAS\\_MORTALES\\_DEL\\_FRANQUISMO\\_EN\\_MADRID\\_.htm](http://www.memoriaylibertad.org/LISTADO_ABIERTO_VICTIMAS_MORTALES_DEL_FRANQUISMO_EN_MADRID_.htm) ;  
 Voir également : « Centro documental recibe 37 000 fichas de condenados a muerte en el franquismo », abc.es, 26/01/2011.  
 Consultable sur : <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=667017>, dernière consultation : 08/07/2012.



picturalement les événements, en s'appuyant sur une scène ancienne qu'ils actualisent afin de renvoyer directement à des événements historiques, ici les exécutions par armes à feu perpétrées sous le franquisme. En mettant en lien les travaux de Mirta Núñez Díaz-Balart et d'Antonio Rojas Friend sur les conseils de guerre et les personnes fusillées par le régime entre 1939 et 1945 et ce tableau d'Equipo Crónica, nous voyons bien que les peintres ont, au-delà de la volonté métapicturale d'étudier le genre historique, le désir de se faire historiens et d'en adopter les méthodes objectives de travail. En suggérant, dès 1974, un tel travail documenté de recensement des fusillés du franquisme, ils anticipent même, en quelque sorte, les travaux des historiens publiés dans les années 2000, suite aux questionnements qui traversent la société espagnole à propos de la mémoire historique.

### 2.3.3. *Testigo ocular*

Ce second tableau est lui aussi de grand format<sup>1</sup>. Il prend appui sur le tableau intitulé *L'exécution de Maximilien*, peint par Manet en 1868. Comme l'œuvre-source précédente, il s'agit d'un tableau du XIXe siècle, considéré communément comme une peinture d'Histoire. Toutefois, comme nous l'analyserons plus précisément, ce tableau est allé à l'encontre des règles du genre, donnant une « étrange impression d'absence », selon Bataille, puisqu'il élimine toute trace d'héroïsme<sup>2</sup>.

Il est vrai que contrairement aux grandes peintures d'Histoire, par exemple celle qui a servi de source pour *Torrijos y 52 más*, le tableau de Manet est déroutant. Comme dans la toile de Goya, les soldats qui tirent forment un groupe uni et impersonnel, dont on ne voit pas les visages. Ces personnages, aux postures déconcertantes pour des militaires, tirent sur les victimes à bout portant, avec des fusils anormalement longs. Derrière eux, leur chef est hors de la scène. Parmi les trois victimes, Maximilien de Habsbourg-Lorraine, qui a acquis le titre d'empereur Maximilien 1er en 1864, avec l'appui de Napoléon III. Trois ans plus tard, lors du retrait des troupes de l'empereur français, il est jugé, puis condamné à mort par les républicains. Le tableau de Manet est donc une représentation imaginaire de cette exécution qui a eu lieu le 19 juin 1867. Le second plan est fermé par un mur gris, qui

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 600.

<sup>2</sup> BATAILLE Georges, *Manet*, Genève, Skira, 1955, réédition 1983, p. 48-50.

pourrait être un mur d'exécution, mais qui ne l'est pas, puisque les tirs sont parallèles à ce mur. Au dessus de celui-ci, un groupe de personnages a escaladé pour regarder la scène. Dans le fond, un paysage de montagnes et de verdure contraste avec l'aspect minéral du mur qui rappelle celui que nous avons évoqué avec le tableau *El muro*, de la série *El cartel*, et, évidemment, ceux de la série *El paredón*.

Manet souhaitait présenter son tableau au salon de 1868, mais il en fut dissuadé car on l'informa qu'il y serait refusé. Cela souligne l'aspect novateur de ce tableau par rapport à la peinture d'Histoire, ainsi que ses intentions politiques<sup>1</sup>.

Pour Régis Michel, dans ce tableau, Manet « répudie la fonction sémantique de la peinture d'Histoire »<sup>2</sup>. Avec cette représentation, le peintre tourne en effet le dos à l'éloquence. L'in vraisemblance des éléments tels qu'ils sont organisés mine la structure du récit ; bien que les fondements structurels de la peinture soient présents, cette rhétorique générique tourne à vide<sup>3</sup>. D'aucuns considèrent même que le système de la peinture d'Histoire fonctionne à l'envers<sup>4</sup>, dans la mesure où chaque élément est connoté négativement. À propos du tableau, Régis Michel affirme que :

Le drame n'est plus qu'une fusillade. Encore paraît-elle une salve d'opérette tant la perspective est truquée : les soldats tirent à bout portant dans un nuage de fumées théâtrales qui sont comme la métaphore d'un épilogue improbable<sup>5</sup>.

Les conséquences sont un espace qui semble totalement artificiel, des personnages désincarnés, absents de la scène et un motif qui, finalement paraît totalement irréel. Contrairement à la peinture d'Histoire, ce tableau s'éloigne de l'aspect de vérité. Dans cette mise en scène, le protagoniste n'est pas le martyr mais plutôt le chef du peloton, étranger à la première salve. Il semble cajoler son arme. En réalité, il la charge avant de donner le coup de grâce. En retrait du peloton, isolé et individualisé comme l'est un héros, rien d'autre ne l'intéresse que son fusil. C'est ce qui fait dire à Régis Michel que ce tableau représente un « bourreau technicien » plutôt que l'exécution d'un empereur mexicain méconnaissable. Pour lui, ce « rond-de-cuir de l'assassinat légal », « insensible et trivial », « est un anti-héros par excellence : contre-exemple et faux modèle, mais vrai repoussoir ». En ôtant toute

---

1 AMELINE Jean Paul, « Introduction », « art. cit. », p. 15.

2 MICHEL Régis, « La défaite de la peinture » in *Face à l'Histoire*, op. cit., p. 28-39, p. 34.

3 *Idem*.

4 *Idem*.

5 *Idem*.

trace d'héroïsme à sa peinture et, plus encore, en mettant au centre de celle-ci un antihéros, bureaucrate et technicien de la mort, Manet tue la peinture d'Histoire telle qu'elle lui est parvenue.

Le rapport funeste de cette toile avec la peinture d'Histoire est un élément central dans le choix qu'ont fait Solbes et Valdés d'opter pour ce tableau. Dans la dimension inter picturale, le choix de cette œuvre-source met en avant, comme nous venons de le remarquer, un tableau qui reprend les codes de la peinture d'Histoire pour mieux les subvertir. Manet fait donc une nouvelle forme de peinture d'Histoire. C'est précisément cela qui intéresse Equipo Crónica, qui propose une réflexion non seulement sur le genre, mais aussi sur sa pratique dans le monde contemporain. S'appuyer sur des œuvres novatrices est donc une nécessité. Mais ils dépassent la simple réflexion métapicturale qui consisterait à étudier la peinture d'Histoire ou analyser le langage d'œuvres novatrices, pour participer eux-mêmes de l'élaboration d'une nouvelle peinture d'histoire, qui met en avant les modalités de travail de l'historien.

Chez Equipo Crónica, les témoins ne sont plus au dernier plan, au-dessus du mur, mais au premier plan. La fonction de témoin est métaphorisée à travers une quille empruntée à Magritte sur laquelle est peint un œil à l'iris bleu. Ce témoin se trouve au premier plan ; il déborde de la toile puisque sa partie basse est peinte sur le cadre. C'est sur cet élément que Solbes et Valdés souhaitent focaliser l'attention du spectateur, puisque le titre, *Testigo ocular*, y renvoie exactement. Le témoignage direct est l'une des premières sources de l'historien. Mais à lui seul, le témoignage, même de première main, ne peut être considéré comme une base suffisante à l'écriture de l'Histoire, car il se fonde sur la mémoire et peut être influencé par les sentiments personnels et par la collectivité. Il devra donc nécessairement être recoupé, par d'autres témoignages, mais aussi par le recours à des sources diverses parmi lesquelles la presse d'époque. Cette dernière constitue une source d'informations précieuses pour l'historien, qui a pris l'habitude de la consulter avec, bien sûr, la distance nécessaire. Le réalisme documentaire d'Equipo Crónica n'est donc pas tant une méthode pour documenter directement les faits qu'ils reproduisent sur la toile, qu'une façon de peindre les fondements du travail d'historien, et ce que devraient être, également, ceux du travail de peintre. L'introduction grossière de ces éléments

exogènes sur la toile (voire sur le cadre) renforce d'ailleurs l'effet de distanciation que suscitait déjà l'œuvre-source<sup>1</sup>. Cette insistance sur la distanciation n'est en rien anodine, puisqu'il s'agit d'une attitude que doit nécessairement adopter l'historien vis-à-vis des faits qu'il analyse afin de rester objectif et d'approcher le plus possible la vérité historique.

Si l'on cherche à appliquer ce que nous montre ce tableau à la réalité espagnole, estimons que les points de correspondances ne manquent pas. Tout d'abord, nous avons remarqué le nombre important d'exécutions qui ont été perpétrées par le régime pendant les premières années du franquisme ; en représentant une exécution, le tableau renvoie donc à une réalité contemporaine. Cette représentation est d'autant plus proche de la vérité espagnole de l'après-Guerre civile qu'elle s'appuie sur un tableau source qui met en scène, comme nous l'avons précisé, un « rond-de-cuir de l'assassinat légal ». Pour arriver à l'exécution des 37 000 condamnations à mort prononcées par les tribunaux franquistes entre 1938 et 1943, il faut, en effet, un système bien rôdé, qui s'appuie sur des techniciens de la mise à mort<sup>2</sup>. En ce sens, l'œuvre-source choisie correspond tout à fait, par son thème, à une réalité espagnole mise en lumière par les historiens après la chute du régime. Dès 1974, Solbes et Valdés dénoncent ce système mis en place dans les premières années et qui est resté sous silence. Ce silence est souligné par le témoin métaphorique qui, tel qu'il est disposé dans le tableau, ne regarde pas la scène. Il pourrait tout à fait voir ce qui s'y passe, voir ce qui se passe en Espagne pour le dénoncer, mais il préfère détourner le regard. Si ces faits ne sont pas rapportés par des témoins oculaires qui ne veulent pas voir, ils le sont par la Presse. Mais une fois encore, l'information ne sera pas massivement diffusée en Espagne, puisque la Presse à laquelle fait référence *Equipo Crónica* est la presse étrangère, avec une reproduction de la *une* du *Monde* du 11 décembre 1974. Cette date, bien postérieure à la période de mise en place du régime dans un climat de répression massive, insinue l'idée que la violence d'État continue d'être exercée plus de trente ans après, par des exécutions d'opposants, sous l'œil et l'indignation du monde entier ; mais rien ne peut être dit en Espagne. Dans les

---

1 Régis MICHEL parle de la distanciation de la scène par rapport au spectateur, *in* MICHEL Régis, « art. cit. », p. 30.

2 Centro documental recibe 37 000 fichas de condenados a muerte en el franquismo, 26/01/2011, *abc.es*, « art. cit. ».

premières années, les morts données par le régime était tues, mais connues. C'est pourquoi un long travail d'historien est nécessaire pour répertorier tous les condamnés à mort. Cela permettait d'entretenir un climat répressif. Vient ensuite une période de condamnations moins nombreuses mais plus spectaculaires, érigées en exemple ; nous allons les évoquer avec le tableau *Ver y Oír*.

Revenons sur la date du journal : 1974. Elle nous renvoie directement à la période à laquelle est peint ce tableau et suggère par-là que de telles exécutions sont encore d'actualité. L'exécution de Julián Grimau en 1963, malgré les protestations internationales, démontre que la condamnation à mort d'opposants n'est pas limitée aux premières années du régime franquiste. Cette menace plane encore sur l'Espagne, en 1974 ; elle va se concrétiser très peu de temps après avec les procès de Burgos et les condamnations à mort qui vont être prononcées, que nous évoquerons plus longuement à travers la série *El paredón*.

Sur le plan historiographique, le sens de ce tableau est clair. Il suggère que ce qui n'a pas été mis en lumière et dénoncé au moment des faits, à cause d'un climat intérieur qui dissuadait les possibles témoins de témoigner, et qui ne l'a pas été non plus par la presse nationale, doit l'être par l'historien ainsi que par le peintre, qui représente lui aussi l'Histoire. Solbes et Valdés peignent cette réalité et cette Histoire dans toute leur complexité, puisque, au-delà des faits, ils mentionnent aussi l'atmosphère du pays, l'attitude de la presse et l'attitude de l'étranger vis-à-vis de ces horreurs. Leur contribution à la rénovation de la peinture d'Histoire réside dans leur recours à l'Histoire, à la peinture d'Histoire, notamment celle qui a joué avec les codes du genre, ainsi qu'au recours à la Presse contemporaine. Ils peignent l'Histoire du présent et sa complexité en mettant en avant les média contemporains. Cela est plus visible encore dans le tableau que nous décrivons à présent.

#### **2.3.4. *Ver y Oír***

Le dernier tableau évoqué pour mettre en évidence les rapports entre Equipo Crónica, la peinture d'Histoire et l'Histoire est *Ver y Oír*, de dimensions moindres, qui mêle, sur la toile, peinture à l'acrylique et sérigraphie. Le tableau des Valenciens est construit selon un principe de répétition : *le garrot*, de Ramón Casas, est reproduit par sérigraphie douze fois sur la toile. Les reproductions sont ordonnées, alignées selon

quatre bandes horizontales qui comportent chacune trois reproductions en noir et blanc du tableau. La seule exception est la bande inférieure : la sérigraphie centrale est, en réalité, invisible puisque la représentation, à l'acrylique beige et marron, d'un transistor, vient s'y superposer, rompant ainsi l'harmonie répétitive. Les autres éléments peints à l'acrylique permettent de conférer son unité au tableau d'Equipo Crónica : il s'agit d'un trompe-l'œil de négatif « kodak » qui, en intégrant et organisant les sérigraphies, donne au spectateur l'impression d'être confronté à une bande cinématographique.

Afin de saisir tout le sens de ce tableau, tournons-nous vers l'œuvre-source de Ramón Casas : *La garrot*, peint en 1894. L'artiste catalan y représente une exécution par garrot sur une place de Barcelone, le patio de Corders, adossé à la prison de la rue Amelia<sup>1</sup>. Précisons, qu'entre 1892 et 1894, il fut procédé à trois exécutions sur cette même place, alors qu'il n'y en avait pas eu depuis 1875<sup>2</sup>. Par ces informations, nous pouvons affirmer que ce tableau s'inscrit dans l'actualité de son temps, d'autant plus que le condamné peut être identifié comme Isidre Monpart, exécuté pour assassinat, en janvier 1892. Par ce tableau, mais aussi grâce à *La charge*, Ramón Casas est considéré comme le chroniqueur des événements qui ont marqué la capitale catalane à la charnière des XIXe et XXe siècles<sup>3</sup>. À travers cette œuvre de Casas, qui représente un événement contemporain, nous ressentons l'évolution qu'a connue la peinture d'Histoire à la fin du XIXe siècle. À cette époque, nous remarquons une recrudescence de tableaux traitant de thèmes d'actualité au détriment d'une Histoire plus ancienne. Les représentations du présent sont devenues, semble-t-il, plus fréquentes que celles du passé. Ce phénomène a poussé la critique à redéfinir le concept de peinture d'Histoire dont les limites sont devenues de plus en plus difficiles à cerner<sup>4</sup>. Carlos Reyero affirme ainsi que les thèmes sociaux ont déplacé les thèmes historiques purs comme s'ils constituaient une autre forme d'Histoire. Quant à Jesús Díez, il justifie la présentation d'un événement contemporain dans une peinture d'Histoire. Il affirme alors, à propos de *La charge*, un autre tableau de Ramón Casas,

---

1 BESSIÈRE Bernard et BESSIÈRE Christiane, *op. cit.*, p. 133.

2 *Idem.*

3 Nous pensons à son tableau *La Charge*, huile sur toile, 1903.

4 REYERO Carlos, « Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX », in DÍEZ José Luis, *La Pintura de historia...*, *op. cit.*, p. 66.

qu'il s'agit :

de una pintura de historia pero de historia viva y hondamente sentida por el pintor que, lejos de abstraerse en la evocación ensoñada de épocas pasadas, utiliza los elementos de su arte como instrumento de denuncia social contra el uso de la fuerza por el poder contra el pueblo indefenso<sup>1</sup>.

Dans le tableau que nous étudions, plus encore que dans le précédent, le peintre conduit le spectateur dans le domaine de la mort annoncée. La condamnation à mort par garrot, qui fait suite au jugement (moment où la mort est officiellement dictée), est ensuite rendue publique aux habitants afin qu'ils puissent y assister.

Dans ce contexte, le premier plan est essentiellement formé par les spectateurs qui sont venus expressément voir l'exécution publique. Plus que de plans, parlons ici de cercles concentriques. Cette foule, compacte et anonyme, mais variée socialement, constitue l'un des plus importants protagonistes de la scène. Ce cercle, le plus vaste, occupe la partie basse et la droite du tableau, puis il est refermé dans le fond par les militaires. Le deuxième cercle, moins dense que le premier, est composé des membres de la police montée qui assurent l'ordre. Dans ce deuxième plan, les religieux vêtus de noir forment eux aussi un large cercle autour du condamné. Ils sont, comme chez Gisbert, des éléments essentiels de la mise en scène. Enfin, sur l'estrade, les membres de l'administration pénitentiaire et le bourreau préparent le condamné à mort.

Par la proximité temporelle entre le moment où la scène a eu lieu et sa représentation picturale, ce tableau pourrait bien être considéré comme une chronique sociale. Cette vision se voit renforcée par l'absence de transcendance historique imputée aux faits représentés, ainsi que par l'anonymat du condamné à mort, figure certes centrale, mais trop éloignée pour être reconnue par le spectateur. Cependant, cet anonymat du condamné à mort peut faire du tableau de Casas une œuvre dotée d'une valeur supérieure à la simple chronique sociale. En effet, nous l'interprétons comme une volonté de ne pas personnaliser la mise à mort représentée. La ville de Barcelone est certes reconnaissable, mais le condamné ne l'est pas. L'attention se concentre alors sur le fait même de mettre à mort un être humain quel qu'il soit. Cette décontextualisation est renforcée par le titre, qui reste amplement général<sup>2</sup>. Au-delà

---

1 DÍAZ Jesús, in DÍEZ José Luis (coord.) *La pintura del siglo XIX en España, op. cit.*, p. 69-102, p.98.

2 BESSIÈRE Bernard, BESSIÈRE Christiane, *op. cit.*, p. 135.

du témoignage, ce tableau acquiert une valeur universelle par la réflexion éthique et humaniste qu'il propose. Par le choix qu'ils ont fait de l'intégrer à une série au sous-titre aussi clair (« pinturas de género histórico »), Solbes et Valdés considèrent ce tableau comme une peinture d'histoire. Nous pouvons justifier ceci par la prise en compte du présent, des événements sociaux en cours et la volonté de leur conférer une importance pour conduire à une large réflexion sur des phénomènes plus généraux et problématiques que le simple fait divers. À partir de l'application de la peine de mort dans l'Espagne de la fin du XIXe siècle, Casas invite à réfléchir sur la valeur exemplaire qui est conférée à cette pratique ainsi que sur le spectacle mis en scène et visible par tous<sup>1</sup>.

Solbes et Valdés, par le titre de leur tableau, *Ver y Oír*, soulignent cette mise en scène de la mort, faite pour être vue par le plus grand nombre de personnes. Rappelons que le garrot est la seconde modalité de mise à mort en Espagne ; il fut instauré sous Ferdinand VII et ne disparut qu'en 1978, avec l'abolition de la peine de mort. Une fois encore, par un raccourci temporel, Equipo Crónica actualise un tableau ancien qui représente une pratique d'un autre âge mais toujours en vigueur dans l'Espagne de Franco. L'actualisation du tableau de Casas se fait aussi par le recours aux techniques modernes de l'image. En effet, l'œuvre-source n'est plus citée, c'est-à-dire reproduite par les peintres à l'aide de leur pinceau, mais sérigraphiée sur la toile. Le parcours de l'œuvre-source est donc atypique : elle a été photographiée avant de redevenir « tableau » en étant sérigraphiée sur une toile. Cette suite sérigraphique et le trompe-l'œil de la pellicule photographique KODAK TRI X PAN donnent l'illusion d'un enregistrement filmique de la scène. Ainsi, les onze (voire douze) reproductions semblent représenter celles captées en moins d'une demi-seconde par une bande cinématographique. En si peu de temps rien n'a évolué dans la mise en scène soignée et solennelle de l'exécution publique par garrot. La pellicule (qu'elle soit filmique ou photographique), ainsi que le transistor qui est superposé à cette suite d'images, situent indubitablement la scène dans la seconde moitié du XXe siècle, confirmant ainsi l'ancrage du tableau dans un contexte purement contemporain.

---

<sup>1</sup> DOÑATE Mercè, MENDOZA Cristina (dir.), *Ramón Casas, el pintor del modernismo*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 31/01 - 01/04/2001, Madrid, Fundación cultural MAPFRE Vida, 11/04 - 17/07/2001, catalogue d'exposition, Barcelona / Madrid, MNAC / MAPFRE, 2001, p.148-150.



L'image sérigraphiée (captée puis reproduite mécaniquement), ainsi que l'image du transistor à laquelle elle est couplée, produisent, sur le même tableau, l'effet d'une dissociation entre l'image et le son qui lui est associé. De cet effet naît une réflexion sur la manipulation de l'image médiatisée. Celle que créent les Valenciens, est à notre sens, une allusion limpide au NO-DO (Noticiarios y Documentales), dont la diffusion était obligatoire dans les cinémas espagnols entre 1943 et 1975. D'ailleurs, il n'est nul besoin de chercher longtemps pour trouver la trace de telles scènes dans l'Espagne franquiste, qui permettent de s'imaginer le traitement qui en a été fait dans les moyens de communication espagnols. Le 2 mars 1974, soit peu de temps avant la réalisation de ce tableau, était exécuté, à la prison « Modelo » de Barcelone, l'anarchiste Salvador Puig Antich par garrot. Le même jour, Heinz Ches mourait de manière similaire à la prison de Tarragone<sup>1</sup>. Reprenant la réflexion de Casas sur la condamnation à mort et sur sa mise en scène comme spectacle, Equipo Crónica actualise le tableau source et la réflexion qu'il initiait. Dans la seconde moitié du XXe siècle, l'exécution est toujours vue comme une sanction exemplaire et elle continue à s'exhiber ; les peintres valenciens vont jusqu'à reproduire la propagande élaborée autour de ces exécutions et le traitement abondant et « publicitaire » qu'en donnent les moyens de communication de l'époque : la Presse, à travers la photographie, s'inscrit dans le champ du « Ver », la radio, à travers le transistor, dans celui du « Oír », et le NO-DO (ainsi que la télévision), dans celui du « Ver y Oír ».

La reprise d'un tableau du siècle précédent, par l'actualisation, est aussi une manière ironique d'affirmer que le régime franquiste est rétrograde. Cela semble exprimé avec d'autant plus de force que les fondements du pouvoir sont restés les mêmes depuis ceux mis en scène par Gisbert et Casas, car l'Armée et l'Église ont été, sous Franco, des appuis essentiels.

Par ailleurs, un réseau de correspondances se tisse entre ce tableau et d'autres créations de la même époque. Nous pensons à la sérigraphie de trente *Jocondes* disposées côte à côte qu'a réalisée Warhol en 1963. L'effet obtenu, semblable à une planche contact photographique, était proche du rendu de *Ver y Oír*. Par cette

---

<sup>1</sup> BENNASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols*, Tome II, *op. cit.*, p. 50.

création, Warhol prenait acte de la banalisation de l'œuvre d'art par sa diffusion à grande échelle. De leur côté, Solbes et Valdés prennent acte de la banalisation de la peine capitale dans un contexte historique particulier et invitent à la réflexion sur sa présentation comme un fait d'actualité et un spectacle audiovisuel.

À l'heure des mass média et de la reproductibilité technique, le tableau d'Histoire a évolué : chez Equipo Crónica, il met en avant cette omniprésence des média, qui fournit les images-sources, alors qu'elles étaient auparavant recherchées dans des ouvrages historiques faisant autorité. Par ailleurs, cette mise en avant des moyens d'information propres au XXe siècle (presse et photographie, radio, image animée) est une manière, pour Solbes et Valdés, de réorienter le travail de l'historien. Ces nouveaux éléments constituent, en effet, des documents dans lesquels il peut puiser des informations. Ce sont des archives, au même titre que le sont les archives officielles (présentes dans *Torrijos y 52 más*) et la presse écrite (dans *Testigo ocular*), sur lesquelles s'appuient déjà, depuis longtemps, les historiens. Avec la diversification des moyens qui rendent compte du réel, Solbes et Valdés encouragent l'ouverture de la pratique historiographique vers l'information moderne. Lorsqu'elle n'est plus information pour le grand public, celle-ci peut devenir une archive pour l'historien qui y trouvera, s'il sait les prendre avec la distance nécessaire, les informations qui lui permettront de participer à la construction de la vérité. Le message historiographique semble donc aller de pair avec le message pictural : de même qu'ils puisent dans les média de quoi construire leur peinture, l'historien doit y chercher de quoi étayer la vérité historique.

### **2.3.5. Histoire et intericonicité**

Cette série partielle, qui occupe finalement peu de place dans la production d'Equipo Crónica (seulement six tableaux), n'en est pas moins très puissante. C'est à cause de la force de cette demi-douzaine de tableaux que nous avons consacré à la série une étude similaire à celle des séries complètes. En effet, tant d'un point de vue thématique, à travers les différentes réflexions abordées, qu'intericonique et métaiconique, cette série synthétise à merveille le travail mené par les peintres jusqu'à cette date. Ainsi, retrouvons-nous, concentrée dans ces quelques tableaux, toute la force de leurs réalisations antérieures. Toutefois, si malgré cela ils en sont restés au

stade de la série partielle, il y a vraisemblablement deux raisons. La première serait une incapacité temporaire à créer des séries complètes, qui serait due en partie à une crise entre Solbes et Valdés. Ils auraient même envisagé de cesser le travail en commun. Cette crise s'est produite au moment de l'exposition rétrospective qui leur était consacrée à Paris pour les dix ans de leur formation<sup>1</sup>. Elle correspond aussi à un moment politique et historique fondamental pour l'Espagne, avec la fin du franquisme qui approche à grands pas, ressentie notamment par l'assassinat de Carrero Blanco, en décembre 1973 et la première hospitalisation de Franco, en juillet 1974. Dans une période d'une importance majeure pour l'Espagne, Equipo Crónica vit un moment où se mêlent vitalité artistique et crise. Cela est dû probablement à un questionnement sur leur devenir dans une Espagne plus démocratique. La seconde raison découle de la première. Gageons, en effet, qu'ils n'ont pas donné suite à cette série dans la mesure où ils n'ont pas encore trouvé les ressources nécessaires, à cette date, pour aller plus loin dans leur pratique picturale. Malgré l'apport du réalisme documentaire qu'ils tentent de mettre en place à travers des trompe-l'œil et des éléments introduits au moyen d'un effet-collage, cette série ne va pas de pair avec une rénovation de leur langage artistique, sans doute nécessaire après dix ans de travail. Cette rénovation, cette vitalité picturale nouvelle apparaîtra justement dans la série *El paredón*, que nous étudions par la suite et qui, en partant d'un thème similaire -les exécutions du 27 septembre 1975-, insuffle un air totalement novateur dans leurs toiles.

Revenons sur la dimension proprement intericonique de la série, puis sur l'innovation que constitue le « réalisme documentaire ». Chacun des six tableaux est élaboré à partir d'une œuvre-source qui est une peinture d'Histoire et qui présente, à chaque fois, un espace théâtralisé sur lequel s'appuie Equipo Crónica pour faire référence à l'Histoire contemporaine. En utilisant ces tableaux dans leurs toiles, Solbes et Valdés vont au-delà de cet aspect théâtral, qui procure de la narrativité aux tableaux, en leur donnant parfois un aspect cinématographique. Le fait d'utiliser ces œuvres-source comme citation principale de chaque toile est original, dans la mesure où il s'agit d'une re-création. En effet, pour Paul Ricœur : « répéter n'est ni restituer après coup ni réeffectuer : c'est "réaliser à nouveau". [...] La puissance créatrice de la

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 537.

répétition tient tout entière dans ce pouvoir de rouvrir ce passé sur l'avenir ». En réutilisant ces œuvres, en les « répétant », Solbes et Valdés ouvrent le passé sur son avenir, c'est-à-dire sur la période contemporaine. Répéter consiste donc, dans cette optique, à mettre en lien passé et présent ; c'est précisément ce que font les peintres dans cette série, en conférant à l'époque contemporaine un statut historique.

Par ailleurs, en surimpression à l'œuvre-source se greffent les éléments prosaïques que sont les photographies de condamnés, les instruments de torture ou les journaux. Le rôle de ces images est de suggérer que la peinture doit prendre en compte la documentation d'un événement, et ne pas se contenter de le représenter<sup>1</sup>. Par les transpositions semi-homogènes que cela implique, l'intericonicité acquiert un rôle nouveau dans leur peinture, qui inscrit le travail du peintre dans le sillon de celui de l'historien. Parmi ces documents de nature diverse, le journal (présent dans *Testigo ocular* et *El reportaje*) doit retenir notre attention. En effet, pour Jacques Rancière, la coupure de journal incrustée dans une toile n'est pas seulement une « trace d'Histoire ». Il est aussi un « élément métamorphique, susceptible d'être aussi bien sujet, forme ou matériau »<sup>2</sup>. Selon lui, « si tout objet est immédiatement puissance de sujet, de forme ou de matière, ce n'est pas seulement, comme on le posera quelquefois un peu vite à l'âge pop, par sa valeur "documentaire" qui en fait le support d'une fonction critique. C'est parce que, à l'âge de l'Histoire, tout objet possède une vie double, détient une puissance d'historicité au cœur même de sa nature d'objet perceptif et usuel »<sup>3</sup>. Cette analyse est particulièrement éclairante car l'auteur ne nie pas la valeur documentaire de la coupure de journal, qui peut incarner une forme de document d'archive. Toutefois, il lui adjoint une valeur supplémentaire : sa puissance d'historicité, sa dimension historique qui lui provient du seul fait d'être un objet inscrit dans le temps. Soulignons que les journaux sont présents dans de nombreux travaux, depuis *La Serie Negra* jusqu'à *Crónica de transición*, en passant par *El billar*, *A modo de parábola*, *Paisajes Urbanos* et *Los Viajes*. Cependant, avec *El ajusticiamiento como tema*, nous sommes face à la dernière série où les extraits de journaux sont reproduits à l'acrylique sur la toile. Avec *El billar*, les collages commencent à

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 129.

2 RANCIÈRE Jacques, « Sens et figures de l'histoire », « art. cit. », p. 24.

3 *Idem*.

apparaître<sup>1</sup>. Ils se mêlent à des transpositions pendant encore quelques années, mais celles-ci ne sont que des citations picturales de cubistes, notamment Juan Gris. Les journaux en tant que tels s'intégreront finalement, à la suite de cette série, toujours au moyen de collages.

Le journal, symbole même de l'actualité, nous renvoie aussi à l'ambiguïté qui existe chez Equipo Crónica entre le présent et ce qui relève de l'historique. Chez eux la référence historique est un moyen de réfléchir sur le présent. Ce qui les intéresse, depuis le milieu des années 60, c'est la version mythifiée de l'histoire espagnole comme impulsion vers une compréhension du présent<sup>2</sup>.

La dimension contemporaine de ces œuvres prend également appui, en partie, sur les transpositions d'éléments empruntés au maître du pop-art, tel le médaillon dans lequel est transposée une partie de la sérigraphie *Electric chair* de Warhol, dans le tableau *Jueces y Reos*. Nous avons vu également des allusions à sa production dans les tableaux *Torrijos y 52 más* et *Ver y oír*. Cela vient confirmer l'idée que Solbes et Valdés ont toujours en tête des faits contemporains. Avec le temps, l'importance historique qu'ils ont concédée à ces faits, fut effectivement démontrée. C'est ainsi qu'ils se sont penchés, auparavant, sur le célèbre tableau de Vélasquez, *La reddition de Breda*, un des plus grands tableaux d'histoire, en l'actualisant sous le titre *La rendición de Torrejón*. Peu de temps après, c'est autour d'un autre grand tableau d'histoire qu'ils ont travaillé : le *Guernica* de Picasso. Le recours à l'Histoire et à la peinture d'Histoire a ainsi été, dans certains cas, une façon de dénoncer les manipulations du régime sur le plan culturel.

En s'appuyant, notamment dans cette série, sur des sources reconnues, des chefs-d'œuvre de la peinture d'Histoire, ils confèrent à leur vision une transcendance historique qui leur permet de dépasser le stade de la chronique sociale, bien que derrière leurs tableaux soient visibles des faits contemporains. Rappelons que la proximité temporelle n'est pas un obstacle à la création d'une peinture d'Histoire. Carlos Reyero indique, en effet, que des événements contemporains peuvent dépasser le stade de la chronique sociale et posséder une charge historique plus profonde<sup>3</sup>. En

---

1 Citons en exemple le tableau *El café*, DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 368.

2 BOZAL Valeriano, *Historia del arte en España*, vol. 2, Madrid, Istmo, 1972, p. 226-227.

3 REYERO Carlos, *La pintura de historia...*, op. cit., p. 10.

essayant de préciser ce que peut être la peinture d'Histoire, il indique, dans ces mêmes pages, qu'il s'agit de celle qui représente des faits concrets relatés dans des livres d'histoire. Au moment où Solbes et Valdés convoquent, en filigrane, dans leurs tableaux, les exécutions de l'après Guerre civile ou celle de Salvador Puig Antich, celles-ci n'apparaissaient pas encore dans les livres d'histoire. Cependant, tout laisse penser qu'ils avaient l'intuition qu'un jour elles y entreraient comme des faits représentatifs de l'autoritarisme et de la cruauté de la dictature. Ils démontrent ainsi avoir une forte conscience historique du présent. Nous entendons par cette expression, qui pourrait sembler paradoxale, la conscience de vivre des moments primordiaux appelés à entrer dans l'Histoire du pays, la conscience de vivre un moment historique particulier. Cette conscience du présent trouve une transcription originale dans leurs toiles, puisque celles-ci font un parallèle entre le travail du peintre et celui de l'historien qui débouche forcément sur une grande proximité entre leur travail et celui des historiens. Ils anticipent d'ailleurs ce travail des historiens puisque leur représentation devance de quelques années les travaux historiques sur la même période. L'avantage de la représentation picturale sur la représentation scripturale est que les choses énoncées, tout en étant aussi intelligibles, peuvent être plus discrètes et sembler moins frontales, dans la mesure où un tableau peut donner lieu à différentes interprétations complémentaires.

C'est ainsi que l'on trouve des interprétations différentes de cette série. Pour Michèle Dalmace, ces six tableaux trouvent leur sens en écho au fait que, « en 1974, lo que se está ejecutando es la cultura y, específicamente, el lenguaje subversivo: el grabado del Taller de grabado popular Mejicano a través de José Guadalupe Posada, los expresionismos designados por los monstruos. [...] También se ejecuta al expresionismo de Goya »<sup>1</sup>. Soulignons, à la suite de ces propos, que les œuvres citées, qui ont un poids important dans le monde de la peinture, sont nouvelles dans le répertoire d'images d'Equipo Crónica, excepté le *Massacre en Corée* de Picasso<sup>2</sup>. Ricardo Marín Viadel donne, lui aussi, une interprétation avant tout culturelle et métapicturale de la série. Il indique que, « en los cuadros de Equipo Crónica no

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 261.

2 Ce tableau était déjà partiellement cité dans le tableau *La frontera* de la série *El cartel*, in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 237.

vemos ejecuciones, antes que nada vemos pintura»<sup>1</sup>. Nous ne le suivrons pas totalement dans ce sens, car, bien que la valeur métapicturale de ces toiles soit indéniable, nous avons aussi démontré, à travers la réflexion sur la peinture d'Histoire que mènent les peintres, que celle-ci touche aussi en grande partie au travail de l'historien et à l'écriture de l'Histoire, et révèle leur participation à l'écriture (picturale) de l'Histoire contemporaine d'Espagne selon des techniques d'historien. Selon nous, cette interprétation est confirmée par une entrevue de 1980 dans laquelle les peintres affirment que « la actividad pictórica tiene relación con el contexto en el que se produce ». Ils ajoutent que « la crítica no va en el sentido de las obras que se reutilizan sino en él de la contemporaneidad. [...] Nuestro intento más bien trata de abordar los contenidos desde una perspectiva crítica o, lo que es lo mismo, inmerso en el proceso histórico »<sup>2</sup>. Ainsi, pour nous, le poids de la réflexion historique et historiennne est, dans ces tableaux, au moins aussi important que la réflexion métaiconique. En effet, ces déclarations attestent de l'omniprésence, derrière des thèmes picturaux, de la réalité contemporaine et, partant, de l'inscription consciente de l'Equipe dans un processus historique. Bien éloignée des canons du genre, en faisant œuvre d'historien, leur peinture se révèle être une nouvelle peinture d'Histoire.

## 2.4. *EL PAREDÓN*

### 2.4.1. Présentation générale

#### 2.4.1.1. Caractéristiques techniques

La série *El Paredón*, aussi intitulée *Variaciones sobre un paredón* pour sa première exposition madrilène, fut élaborée au cours de l'année 1975. D'un point de vue thématique, elle est l'héritière directe de la série que nous venons d'analyser, *El ajusticiamiento como tema*. En effet, comme les précédents, les tableaux de cette série évoquent l'exécution comme sentence de justice. Le titre, *El paredón*, souligne cet aspect. Cependant, nous allons voir au cours de cette étude qu'elle s'en distingue aussi sur de nombreux points.

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p.120.

2 EQUIPO CRÓNICA "La política, el arte, la profesión, el medio, la militancia, los partidos, la imagen, la vanguardia, la ola derechista que nos invade, la pintura: la práctica de la pintura. Entrevista con el Equipo Crónica", *Nuestra Bandera*, n°102, Madrid, janvier-février 1980, p. 59.

Une des premières différences que l'on peut citer entre ces deux séries est que celle-ci est une série complète, achevée, composée de dix tableaux. De plus, il s'agit d'une série « dure », selon l'expression employée par Ricardo Marín Viadel<sup>1</sup>. Il faut entendre par là que nous sommes face à une série qui possède un très fort degré de détermination préalable, avec des constantes immuables qui fonctionnent comme des contraintes créatives. Pour Marín Viadel, la première série « dure » était la série *Guernica 69*, fondée exclusivement autour du tableau de Picasso. Mais, dans la série que nous analysons à présent, le degré de contrainte imposé à chaque création est sans précédent.

*El perdón* est composée de dix tableaux, mesurant tous 150 x 150 cm et peints à l'acrylique sur toile. Ils ont un titre similaire, élaboré à partir du substantif « perdón » suivi d'un numéral inscrit en chiffres romains allant de un à dix, selon leur classification dans l'ordre de la série. Ensuite, chaque tableau est élaboré selon une même trame, très rigoureuse : tous possèdent quatre éléments fixes et deux éléments variables. Les éléments fixes sont un calendrier avec la date du samedi 27 septembre, une bande noire oblique positionnée sur l'angle supérieur gauche, un rectangle noir sur le regard du personnage, une palette de peintre brisée en morceaux et un cadre imposant. Les éléments variables sont un mur, qui représente le mur des fusillés, dont l'iconographie est empruntée, pour chaque tableau, à un peintre différent, et un personnage, lui aussi différent à chaque fois et emprunté à un peintre autre que l'auteur du mur. Ces deux éléments variables constituent des couples de citations dont les auteurs originaux appartiennent tous aux avant-gardes du XXe siècle. Cette rigueur, tant intericonique que paraiconique<sup>2</sup>, est le fondement de la froideur et de la distanciation qui règnent dans cette série. Les peintres eux-mêmes l'ont verbalisée à plusieurs reprises, notamment dans le catalogue de l'exposition inaugurale, ainsi que dans le catalogue de l'exposition rétrospective qui fut présentée en 1989. Dans celui-ci, Solbes et Valdés indiquent :

Todos estos elementos estaban repetidos con un tratamiento frío y sintético. Las referencias pictóricas y la ordenación simbólica del espacio pretendían describir los acontecimientos citados desde una óptica que descartase tanto la

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 198.

2 De la même manière que pour Genette la *paratextualité* indique ce qui accompagne le texte, nous appelons *paraiconicité* l'ensemble des éléments qui accompagnent le tableau : titre, sous-titre, commentaires explicites des peintres, mise en scène d'exposition, etc. Ici nous pensons plus particulièrement aux titres qui, comme les tableaux, suivent tous le même modèle.



« neutralidad » ascética como la retórica sentimental. La vía elegida podría calificarse como un documentalismo simbólico<sup>1</sup>.

Nous reviendrons en détail sur cette notion ; indiquons toutefois qu'elle fait écho, selon nous, au réalisme documentaire qu'ont développé les peintres dans *El ajusticiamiento como tema*. La dimension documentaire, qui est un des fondements de la peinture d'Histoire ainsi que du travail de l'historien perdure. En revanche, le réalisme a laissé la place au symbolisme ce qui, sur le plan conceptuel, ne sera pas sans conséquences.

#### 2.4.1.2. La rénovation du langage pictural

Dans un entretien à Ricardo Marín Viadel, Solbes et Valdés expliquent que cette série fut la plus programmée possible pour écarter tout risque de sentimentalisme au regard de son sujet, indiqué par la date du calendrier : les exécutions d'opposants franquistes le 27 septembre 1975. Nous reviendrons plus longuement sur ce fait historique, mais il est nécessaire de le mentionner pour comprendre ici la nouveauté de leur langage, ainsi que leur volonté de distanciation. Pour eux, la force de ce nouveau langage réside dans le choc que produit, chez le spectateur, le contraste entre un thème qui éveille son émotivité et une représentation froide qui vise l'objectivité. Précisons, avec les peintres, qu'il s'agit d'atteindre l'objectivité picturale et non documentaire. Leurs tableaux sont donc en décalage avec les œuvres qui traitent habituellement ces sujets-là. L'objectif est d'éveiller dans la conscience du spectateur une réflexion profonde sur le sujet, qui aille au-delà de l'adhésion solidaire suscitée par des tableaux qui seraient plus « sentimentalistes ». C'est ainsi qu'ils justifient l'importance octroyée aux innovations linguistiques, destinées à proposer, pour ce genre de sujets, des options picturales formellement différentes<sup>2</sup>. À travers ces réflexions nous nous rendons compte que Solbes et Valdés étaient décidés, avec cette série, à mettre en place un nouveau langage pictural qui renoverait leur production et constituerait une véritable alternative, innovante et avant-gardiste, à la peinture d'Histoire autour de laquelle ils ont déjà travaillé à plusieurs reprises.

<sup>1</sup> EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109.

<sup>2</sup> Voir MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 134, Entretien de l'auteur avec Equipo Crónica du 25/06/80.

Il semble bien que les peintres aient ici trouvé le chemin du renouveau pictural qui avait manqué à *El ajusticiamiento como tema* pour en faire une série à part entière. Par rapport à cette dernière, *El perdón* est complète car elle reprend une thématique qui leur est chère, en lien avec l'actualité politique et historique, qu'elle envisage sous un angle novateur. L'enjeu était plus grand aussi, car il s'agissait de participer à une exposition internationale reconnue. Leur proposition se devait donc d'être innovante. Nous allons ainsi tâcher, au cours de l'étude de cette série, de voir en quoi consiste précisément cette rénovation et l'interdépendance qu'il y a, dans leur optique, entre la dimension picturale et la dimension thématique. L'objectif sera de démontrer qu'il ne s'agit pas seulement d'une régénération de leur langage, mais aussi de propositions nouvelles offertes à la peinture pour traiter de l'Histoire et du monde contemporain.

#### **2.4.2. Contexte artistique de création et expositions de la série**

Cette série fut exposée pour la première fois à la galerie Juana Mordó, à Madrid, en mai 1976, conjointement avec la série *Ver y hacer pintura*. Selon les termes de José Carlos Suárez<sup>1</sup>, il s'agit d'une série ponctuelle, puisqu'elle a été réalisée en vue de la Biennale de Venise qui allait se tenir en juin 1976. Comme exemple de série ponctuelle, l'auteur mentionne *La subversión de los signos*, élaborée en vue de l'exposition Art 5'74, de Bâle ; nous pensons également à la série *El Cartel*, réalisée pour être exposée à la VIIIe Biennale de Paris. Les peintres ont jugé bon que le public espagnol puisse voir cet ensemble de tableaux avant qu'il ne soit envoyé à Venise avec la sélection espagnole, dans la section spéciale « Hors-texte », aux côtés, entre autres, d'œuvres de Eduardo Arroyo, Alberto Corazón, Agustín Ibarrola ou Antonio Tàpies<sup>2</sup>. Outre les turpitudes qui ont entouré la participation des artistes espagnols à cette biennale, indiquons que l'exposition madrilène préalable a été accueillie avec réserve.

Au vu des passions que l'événement a déchaînées en Espagne, nous devons indiquer, même succinctement, ce qui fut la Biennale de Venise de 1976, car cela fait

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 557.

2 *Ibid.*, p. 561.

partie, à notre avis, du contexte historico-culturel de cette période si particulière qui a donné naissance à ces dix tableaux. Il nous semble d'autant plus incontournable de l'évoquer dans la mesure où Solbes et Valdés ont fait partie du comité organisateur chargé de l'élaboration du projet espagnol et que, par ses polémiques, cet événement a divisé le monde artistique espagnol, déjà perturbé par les changements politiques de premier plan. Pour retracer l'historique de la préparation de cette Biennale et des polémiques qui en ont découlé, nous nous appuyerons en grande partie sur les travaux de José Carlos Suárez<sup>1</sup>.

Les premiers éléments à propos de l'organisation de cette biennale remontent à août 1974, lorsque Luis Gonzáles Robles, commissaire officiel en charge de la sélection espagnole, propose une première liste composée de Modest Cuixart, Luis Feito et Equipo Realidad. Ensuite, les 30 et 31 mai 1975 a lieu le congrès international pour la nouvelle Biennale. Outre des commissaires officiels, des artistes, des intellectuels et des architectes sont invités à participer aux débats. Deux mois plus tard, du 24 au 27 septembre 1975 se tient la convention internationale chargée d'élaborer le projet. Tomás Llorens, Alberto Corazón et Equipo Crónica y présentent un projet d'exposition intitulé « vanguardia y política: el caso español desde 1936 a 1976 ». Cette proposition est acceptée par la direction de la Biennale qui nomme une commission pour l'organiser. Celle-ci est composée de Antoni Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Tomás Llorens, Alberto Corazón, Antonio Fernández Alba, Rafael Solbes, Manolo Valdés, Valeriano Bozal et Manuel García. Dans le même temps, l'idée de fermer le pavillon officiel et d'exposer cette sélection espagnole dans un autre lieu fait son chemin. Mais les choses se compliquent et vont s'envenimer à l'occasion de la réunion des participants à la Biennale qui s'est tenue en janvier 1976. Entre ces deux rassemblements, la disparition du général Franco n'a pas été anodine si l'on considère la manière qu'ont eue les critiques d'envisager le déroulement de cette biennale. Ainsi, par l'intermédiaire de l'artiste Italien Emilio Vedova qui émet l'idée que d'autres critiques devraient participer à cet événement, Vicente Aguilera Cerni et José María Moreno Galván assistent aux réunions des 9 et 10 janvier 1976. Ils y proposent un projet qu'ils présentent comme une alternative à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 558-560.

celui alors sélectionné, plus proche de l'esprit de réconciliation nationale qui émergeait dans certaines franges de la société espagnole. Leur proposition ne fut pas retenue mais fit éclater au grand jour les tensions des milieux artistiques espagnols à cette période charnière. Le projet développé depuis le mois de juillet 1975 est entériné et rebaptisé *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*.

De son côté, l'attaché culturel de l'ambassade espagnole à Rome propose au président de la Biennale, en mars 1976, d'ouvrir le pavillon officiel pour y présenter une exposition que serait chargé de présenter Vicente Aguilera Cerni. Cette proposition officielle n'a pas trouvé d'écho favorable et la sélection espagnole, retenue par le comité organisateur, sera inaugurée au pavillon Giardini di Castello le 17 juillet 1976 en présence de représentants de la « Coordinación Democrática ».

*España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976* affiche, à travers trois sections, une analyse des relations entre la réalité sociale et l'avant-garde artistique au cours d'une période toute particulière de l'Histoire contemporaine espagnole, qui va du déclenchement de la Guerre civile à la fin de la dictature. Nous soulignons la dimension historique de la réflexion proposée par cette exposition car elle porte non seulement sur une période historiquement significative de l'Espagne, mais surtout parce que la période évoquée est à présent close. Jusqu'à la mort de Franco, faire allusion à la dictature pouvait relever à la fois du passé et du présent. Ensuite, fait nouveau, puisque la période vient de se clore, il ne s'agit plus que de passé ; la mort du dictateur favorise l'adoption d'un regard historique sur la période.

Les trois sections de l'exposition espagnole sont :

- *Art et réalité socio-politique pendant la Guerre civile espagnole*, avec une reconstruction du pavillon républicain de l'exposition parisienne de 1937.
- Une exposition monographique d'artistes liés à l'activité culturelle de ces années comme Picasso, Miró, Alberti, Julio González, Josep Renau.
- Le développement critique de la sculpture et de la peinture espagnoles dans ces années avec ces œuvres de Álfaro, Castillo, Corazón, Equipo 57, Estampa popular, Guinovart, Millares, Saura, Tàpies, Sempere, Genovés, etc.

Parallèlement à la série *El paredón*, d'autres tableaux d'Equipo Crónica furent présentés dans les différentes sous-sections thématiques de l'exposition comme *La visita*, *El pez que se muerde la cola*, *El día en que aprendí a escribir con tinta* ou *El*

*muro*<sup>1</sup>.

Pour conclure ce propos, disons que la polémique née de ces événements dans le monde artistique espagnol reflète toute la complexité des rapports entre l'art et la politique (que se sont toujours attachés à étudier Solbes et Valdés), particulièrement dans une période charnière de l'Histoire. Par ailleurs, l'implication d'Equipo Crónica dans l'organisation de ce projet et sa participation effective avec un nombre important de tableaux, démontrent bien le souci qu'ils ont de prendre en compte cette complexité, la responsabilité dont ils font preuve face aux circonstances historiques, ainsi que le caractère incontournable de leur création dans l'étude des relations entre réalité sociale et avant-garde artistique, au cours de cette période historique qui venait de se clore. Le défi que constitue, pour Equipo Crónica, cette participation à la biennale, dans la foulée de la mort du dictateur et à la suite d'événements judiciaires tragiques explique également, selon nous, le fait qu'ils ont réussi, dans ces dix tableaux, à engager une réelle rénovation de leur peinture qui leur avait fait défaut avec *El ajusticiamiento como tema*.

Pour mieux saisir les enjeux de cette évolution picturale, il nous faut d'abord évoquer plus largement le contexte historique de cette période ainsi que les événements judiciaires que nous venons juste de mentionner.

### 2.4.3. Contexte historique

Si José Carlos Suárez qualifie cette série de « ponctuelle » en tant qu'elle fut élaborée en vue de participer à la Biennale de Venise, il confère un second sens à ce qualificatif. Ainsi, *El paredón* est également une série ponctuelle dans la mesure où elle est élaborée à partir d'un événement d'actualité<sup>2</sup>. Les artistes eux-mêmes affirmaient, en 1981 : « esta serie la hicimos como consecuencia de los sucesos del 27 de septiembre de 1975 »<sup>3</sup>, la date affichée sur la calendrier présent dans chaque tableau. Gardons pour plus tard l'importance du calendrier en tant qu'objet, et intéressons-nous, en premier lieu, aux faits historiques dont cette série est le fruit.

Le 27 septembre 1975 étaient fusillés, entre neuf heures dix et dix heures cinq

---

1 *Ibid.*, p. 560.

2 *Ibid.*, p. 561.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 133.

du matin, à Barcelone, Hoyo de Manzanares et à Burgos, cinq personnes : deux membres de l'organisation ETA (Juan Paredes Manot et Ángel Otaegui) et trois membres du FRAP (José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo y Ramón García Sanz), condamnés par des conseils de guerre pour des motifs divers<sup>1</sup>. José Antonio Garmendia Artola et Ángel Otaegui furent jugés à Burgos pour la mort du responsable des services de renseignements au sein de la Guardia Civil, Gregorio Posadas Zurrón, le 3 avril 1974. Tous deux furent condamnés à mort, mais la sentence de Garmendia fut transformée en peine de prison. Un autre conseil de guerre a jugé Juan Paredes Manot pour avoir tué Ovidio Díaz López, chef de la *police armée* lors d'un braquage dans l'agence de la banque Santander de la rue Caspe à Barcelone, le 6 juin 1974. Il fut lui aussi condamné à mort. Deux autres conseils de guerre ont eu lieu à Madrid, pour juger des militants du FRAP. Lors du premier, Manuel Blanco Chivite, Vladimiro Fernández Tovar et José Humberto Baena furent condamnés à mort pour l'assassinat du policier Lucio Rodríguez, à Madrid, le 14 juillet 1975. Finalement, les condamnations de Manuel Blanco Chivite et Vladimiro Fernández Tovar furent converties en peines de prison. Enfin, dans le second conseil de guerre, convoqué pour l'assassinat du lieutenant de la Guardia Civil Antonio Pose Rodríguez, survenu à Carabanchel le 16 août 1975, cinq personnes furent condamnées à mort. Au bout du compte, la sentence sera effective pour deux d'entre eux (Ramón García Sanz y José Luis Sánchez Bravo), les autres voyant leur peine transformée en réclusion à perpétuité.

Les onze condamnations à mort initialement prononcées ont soulevé un vent de protestations internationales afin d'obtenir la clémence de la part d'un régime et d'un dictateur à l'agonie<sup>2</sup>. La Pape Paul VII a lui-même fait entendre sa voix contre ces décisions. La seule réponse du régime fut la conversion, au dernier moment, de la peine de mort en réclusion à perpétuité pour six d'entre eux. Mais cinq condamnations furent tout de même entérinées par le Conseil des ministres du vendredi 26 septembre 1975. Les cinq condamnés à mort pour ces différentes affaires, connus aujourd'hui comme les « derniers fusillés du franquisme », sont tous passés devant le peloton d'exécution le 27 septembre, démontrant de la sorte que le régime gardait une ligne dure jusqu'à la fin ; Sergio Vilar exprime cela symboliquement en affirmant que

---

1 VILAR Sergio, *op. cit.*, p. 444.

2 *Idem.*

« Franco moriría como había vivido, matando »<sup>1</sup>.

Les faits reprochés à ces individus, autant que la fermeté de la réponse donnée par le régime, illustrent bien la tension qui régnait à cette époque dans une Espagne qui attendait et préparait les changements inexorables à venir tout en restant à la merci des provocations de l'aile dure du franquisme.

À travers cette série d'événements, l'Histoire devient un élément déclencheur pour la peinture d'Equipo Crónica, puisque la série est élaborée en réponse à l'intransigeance sanglante du régime et en écho aux protestations internationales soulevées. La fin du régime étant sentie comme proche par tout le monde, ces exécutions insensées étaient forcément perçues comme des événements historiques, comme des témoignages de l'attitude d'un gouvernement moribond. Tout cela est confirmé par la réalité, puisque ces cinq morts sont entrés dans l'Histoire ; l'expression « les derniers fusillés du franquisme », employée pour parler d'eux, le confirme. Au-delà du fait d'actualité, c'est donc bien d'Histoire que parle cette série, comme l'avait fait Goya en son temps, en représentant les fusillés du trois mai 1808. La nouveauté est qu'il s'agit d'une Histoire médiatisée, dans la mesure où elle prend appui sur des faits traités par les médias mais qui, comme le souligne Valeriano Bozal, n'en sont pas moins réels et politiques<sup>2</sup>. Nous confirmerons l'approche historique de cet événement faite par les peintres dans la mesure où, comme nous venons de le signaler, ces « derniers fusillés du franquisme » portent un nom, mis en avant par les historiens. Leur mort n'est donc pas la mort indiscriminée des anonymes, mais bien une mort qui « fait événement », selon la formule employée par Jacques Rancière<sup>3</sup>, une mort consacrée par l'Histoire. En la représentant, ces tableaux sont donc, eux aussi, représentations de l'Histoire.

#### 2.4.4. Analyse picturale de la série

##### 2.4.4.1. Le principe d'équivalence

Étant donné que cette série présente un ensemble de dix tableaux qui portent sur le même thème, dix « variaciones sobre un paredón », comme l'indiquait le titre

---

1 *Idem*.

2 BOZAL Valeriano « Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo », in BOZAL Valeriano (coord.), *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, (pp.111-135), Barcelone, Gustavo Gili, 1976, p. 117.

3 RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'Histoire...*, *op. cit.* ; RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 478.

original, et que tous les tableaux ont rigoureusement la même construction avec seulement deux éléments qui diffèrent à chaque fois, il nous semble difficile de choisir un ou plusieurs tableaux à analyser. Valeriano Bozal parle d'une série redondante, dans laquelle les solutions plastiques de chaque image renforcent considérablement l'ensemble, qui porte le sens<sup>1</sup>.

Dans son travail, José Carlos Suárez choisit d'étudier le tableau *Paredón V* afin de généraliser. Pour sa part, dans l'ouvrage *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad*, Ricardo Marín Viadel évoque plus en détails *Paredón I*. Par ailleurs, dans son analyse intitulée *Equipo Crónica*<sup>2</sup>, il étudiait les dix tableaux les uns après les autres. Dans l'optique qui est la nôtre, étant données les caractéristiques particulières de cette première série « dure » (sans doute la plus « dure » de toutes), plutôt que d'étudier une ou plusieurs œuvres en particulier, il nous semble plus pertinent de les convoquer ensemble, chacune étant, finalement, équivalente aux autres.

#### 2.4.4.2. Vers un approfondissement de *El ajusticiamiento como tema*

Cette équivalence entre tous les tableaux est l'un des premiers éléments de leur rénovation linguistique. Jusqu'à présent, chaque tableau avait sa spécificité et chacun offrait une analyse complémentaire aux autres sur la problématique de la série. À présent, tous les tableaux traitent exactement du même thème et ils le font de la même manière, avec le même schéma. Ils sont toutefois complémentaires dans la mesure où les sources inter picturales diffèrent en partie et que le message métapictural qui consiste à évoquer l'attitude de l'artiste face aux événements de l'Histoire se construit aussi à partir de ces confrontations intericoniques.

Ces deux confrontations millimétrées entre deux artistes, autour d'un thème commun dénotent la démarche qui ici est celle d'Equipo Crónica. À ce propos, ils ont affirmé : « en aquella serie queríamos, no sólo hablar de un problema concreto como eran unos fusilamientos de unas personas, sino que queríamos también, como sucedía ya en otras series, reflexionar sobre el lenguaje »<sup>3</sup>. La mise en œuvre de cette double volonté se traduit dans la poursuite et la radicalisation de leur quête d'une nouvelle peinture d'Histoire -entendue comme conscience du monde par l'artiste- initiée depuis

1 BOZAL Valeriano, « art. cit. », p. 121.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*

3 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. ».



leurs débuts et posée plus fortement avec *El ajusticiamiento como tema*. Leurs recherches s'orientent plus directement vers les avant-gardes, pour s'éloigner des modèles du genre et réussir l'élaboration d'un langage autonome et totalement novateur, coupé de toute référence intericonique à la peinture d'Histoire *classique*.

Cette nouvelle peinture, par son important degré de détermination préalable, ne laisse aucune place à l'improvisation<sup>1</sup>. Une telle technique de travail n'est pas nouvelle chez Equipo Crónica. Nous avons déjà évoqué les longues réflexions qui précédaient l'élaboration proprement picturale de chaque série. Cependant, l'exhibition de cette démarche dans des tableaux rigoureusement construits selon un modèle préalablement établi et figé, est véritablement nouvelle.

#### 2.4.4.3. Une esthétique de la neutralité géométrique

À travers les éléments préétablis, ces tableaux partagent des points communs qui font sens. Il en va ainsi de la taille des tableaux, 150 cm x 150 cm, qui est un format intermédiaire. Les tableaux de la série *Policia y Cultura* voyaient, par exemple, leurs dimensions normalisées à 200 x 200 cm, et *El panfleto*, le plus grand de leurs tableaux, mesure jusqu'à 200 x 400 cm. Il s'agit donc d'un format moyen, « ni pequeño ni abrumador », comme l'affirme Ricardo Marín Viadel<sup>2</sup>. Par ailleurs, le format carré, déjà utilisé par Solbes et Valdés, est tout à la fois une surface stricte et neutre (dans la mesure où elle n'est ni horizontale ni verticale<sup>3</sup>) qui joue un rôle dans l'élaboration d'une certaine objectivité picturale. Pour Kandinsky, le carré était d'une froideur mortelle<sup>4</sup>. Il est donc parfaitement adapté au traitement froid et synthétique recherché par Solbes et Valdés ; de fait, il semble aussi être le format le plus adapté pour évoquer une mise à mort. Les peintres s'appuient sur cette forme géométrique stricte pour élaborer leurs tableaux en jouant avec les lignes de forces qu'elle suggère naturellement. Chaque élément a une place prédéterminée qui, comme nous le verrons, est le plus souvent identique dans les dix tableaux. Cela a fait dire aux

---

1 Pour Ricardo Marín Viadel, « Ésta es una de las series más duras pintadas por el EC, con alto grado de determinación previa », in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 133.

2 *Ibid.*, p. 134.

3 Idée développée Ricardo Marín Viadel, in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, tesis de licenciatura, op. cit.*, p. 201.

4 KANDINSKY Wassily, *Punto y línea sobre el plano*, Barcelone, Barral editores, 1972, p. 127.

peintres que la trame de la série était proche d'un plan d'architecte<sup>1</sup>. Ricardo Marín Viadel développe cette image en affirmant que les éléments se répètent de manière identique dans chaque tableau de la série, comme il en va pour chaque étage d'un même immeuble<sup>2</sup>.

#### 2.4.4.4. Éléments fixes et éléments variables

À l'intérieur de ce carré, les figures géométriques abondent et sont positionnées à des endroits stratégiques géométriquement déterminés<sup>3</sup>. Ces formes géométriques correspondent aux éléments fixes, qui se répètent à l'identique dans chaque tableau et qui sont, selon les peintres, le versant « symbolique » du « documentalisme symbolique » qu'ils mettent en place. En effet, selon eux, « los elementos constantes de la serie eran los elementos objetivos reconocibles de inmediato que hicimos funcionar como símbolos »<sup>4</sup>.

Ces éléments récurrents sont les suivants :

- Le cadre du tableau, peint de couleur marron. Il souligne le carré géométrique du format et rappelle au spectateur qu'il se trouve face à des tableaux, des objets artistiques<sup>5</sup>.
- Une bande noire, dans l'angle supérieur droit de chaque tableau, qui se veut un signe conventionnel du deuil<sup>6</sup>. Insérée de manière oblique, cette large bande crée deux triangles avec l'angle droit face auquel elle s'inscrit.
- Un rectangle lui fait écho, près de l'angle inférieur droit. Il s'agit de la bande noire qui masque le regard du personnage, le désignant comme suspect, voire coupable. Ce petit rectangle noir et horizontal se trouve, dans la majorité des tableaux, au croisement de la ligne horizontale qui correspond au quart inférieur du tableau et d'une ligne verticale qui équivaut à 1/5 de la largeur du tableau<sup>7</sup>.

1 Entretien de Ricardo Marín Viadel avec Equipo Crónica, 24/06/1980, in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 199.

2 *Ibid.*, p. 200.

3 Voir reproductions en annexe p. 602.

4 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 133.

5 Les tableaux sont reproduits avec leur cadre dans l'ouvrage de MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad*, p. 134-139.

6 BOZAL Valeriano, « art. cit. », p. 120.

7 Voir MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 205. Une exception : dans *Paredón III*, ce rectangle se trouve sur la même ligne horizontale, mais au centre du tableau.

- Un autre rectangle, de première importance puisqu'il s'agit du feuillet de calendrier avec la date du 27 septembre, est situé près du bord supérieur du tableau. Il est disposé sur une ligne horizontale qui correspond au huitième de la hauteur totale de la toile, et se trouve au centre de celle-ci. Il « préside » en quelque sorte la composition.
- Le dernier élément fixe est la palette de peintre, rompue de manière identique à chaque fois en cinq parties. Il s'agit du plus variable des éléments fixes, puisque, bien que les morceaux restent rigoureusement les mêmes, leur position, les uns par rapport aux autres, change, de même que la position de cet ensemble dans le tableau.

Cette palette tranche à chaque fois avec la rigueur géométrique qui préside à l'organisation des éléments fixes sur la toile (un carré, deux triangles et deux rectangles) à travers sa matière (un bois mis en avant par ses veines) et ses contours arrondis. L'éclatement de ces morceaux confère de la vitalité à une organisation rigoureusement froide. Elle introduit aussi de la violence dans ces toiles, ce qui semble normal au regard du thème : des exécutions. Pour Ricardo Marín Viadel, une première interprétation consiste à faire un parallèle entre la violence que cette rupture doit faire ressentir psychologiquement au spectateur et la violence des faits commentés dans les tableaux. Un second niveau de lecture consiste à considérer qu'il s'agit d'une représentation de l'implication de l'activité artistique dans la réalité sociale<sup>1</sup>.

Parallèlement à ces éléments, chaque tableau possède aussi deux éléments variables, non dans leur nature, mais dans leur iconographie, qui correspondent à la dimension documentaire des tableaux<sup>2</sup>.

- Le premier de ces éléments est un mur ou un paysage incluant un mur, qui sont des citations d'artistes du XXe siècle, de diverses origines. Ils servent à représenter, de manière à peine métaphorique, le mur d'exécution.
- Le second élément variable est un personnage, lui aussi emprunté à des artistes internationaux contemporains. Ricardo Marín Viadel se demande s'il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>2</sup> EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109.

s'agit de la victime, d'un proche, d'un spectateur ou d'un témoin<sup>1</sup>.

#### 2.4.4.5. La place de l'avant-garde picturale

Les deux éléments variables constituent un couple pictural sur lequel est fondée la spécificité de chaque tableau. Les couples unis par Solbes et Valdés sur les toiles sont les suivants : Gris et Klee, De Chirico et Munch, Grosz et Bacon, Delvaux et Ballester, Magritte et Adami, Dalí et Dubuffet, Tàpies et Haussman, Recalcati et Miró, Monory et Picasso, enfin Equipo Crónica et Grosz. Ces artistes appartiennent tous, à leur manière, à l'avant-garde artistique. Remarquons la présence, parmi eux, de quelques grands noms de l'avant-garde espagnole : Picasso, Miró, Dalí, Tàpies. Ajoutons-y Ballester, dans la mesure où l'art de la Guerre civile, en particulier les affiches (car elles possèdent une fonction sociale), peuvent être considérées comme un prolongement de l'art d'avant-garde qui a été revigoré par la proclamation de la République puis par le conflit. Valeriano Bozal indique, à ce propos, que « la proclamación de la República primero y la Guerra civil después produjeron un efecto catártico que determinó cambios radicales, un mayor compromiso con la realidad concreta y la aparición, finalmente, de una vanguardia de signo realista »<sup>2</sup>. Nous voyons bien que les circonstances historiques ont fait évoluer l'avant-garde artistique en l'obligeant à se compromettre avec la réalité sociale, ce qui est justement le thème de l'exposition présentée à la Biennale de Venise. En convoquant ces artistes dans leurs toiles, Solbes et Valdés problématisent, comme le suggère Valeriano Bozal, le langage de l'avant-garde artistique, la condition de l'avant-garde, la fonction de cet art et le rôle de l'artiste d'avant-garde<sup>3</sup>. Mais ils s'inscrivent également eux-mêmes dans la lignée de cet art, dans la mesure où ils ont combiné, particulièrement dans ces dix tableaux, la rénovation plastique au versant significatif et critique de la peinture<sup>4</sup>.

#### 2.4.4.6. Le documentarisme symbolique et l'Histoire

Il y a très peu de vie dans ces tableaux, si ce n'est le mouvement impulsé par

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 138.

2 BOZAL Valeriano, *Historia del arte en España*, volume II, Madrid, Istmo, 1994, p. 118.

3 L'idée est développée par Valeriano Bozal in Bozal : BOZAL Valeriano, « art. cit. », p. 117.

4 À propos des peintres du réalisme critique, Valeriano Bozal indique : « en todos ellos asisitimos a una renovación del lenguaje plástico sin olvidar nunca la vertiente significativo-crítica que es el verdadero fundamento de la renovación, su impulso real », in BOZAL Valeriano, *Historia del arte...*, *op. cit.*, p. 219.

la palette. D'une part, les personnages sont relégués à une place secondaire (l'angle inférieur droit qui est celui où le regard termine traditionnellement sa lecture), et leur regard, normalement signe de vie et accroche possible avec le spectateur, est masqué. D'autre part, les murs imposent aux toiles une frontalité qui enlève toute perspective. Même les tableaux qui citent des murs intégrés dans des paysages ne sont pas plus vivants, puisque ces paysages, urbains ou naturels, sont vides et exclusivement minéraux. Par cette absence de vie, les tableaux acquièrent le rang de réflexion historiographique, entendue comme opération consistant à écrire l'Histoire, puisque, comme l'affirme Paul Ricœur : « c'est [...] à la représentation en tant qu'opération historiographique que la mort est mêlée ». Il ajoute que la mort signe l'absent à l'Histoire<sup>1</sup>. En parlant de mort et en montrant l'absence, Solbes et Valdés écrivent bien, d'une certaine manière, l'Histoire, dont nous avons vu auparavant le lien avec la mort dans ses différentes dimensions. Comme le remarque Ricardo Marín Viadel, le spectateur se retrouve finalement face à ces murs et à ce qu'ils symbolisent : la mort<sup>2</sup>. Très habilement, les peintres réussissent à faire monter chez le spectateur une tension dramatique, malgré la froideur initialement revendiquée et l'absence d'action portée sur la toile. En effet, se retrouvant au pied du mur, face à la mort, le spectateur, confronté dix fois à la même scène, ne peut ressentir qu'un malaise progressif. Ce malaise est renforcé par la répétition lancinante de la date qui, à elle seule, est tout un symbole. Elle est un affichage de l'Histoire et confirme, selon nous, l'approche historiographique des peintres dans ces tableaux.

Ces éléments picturaux, qui ont pour fonction d'incarner concrètement l'événement en remplissant un rôle documentaire, associés aux éléments objectifs et immédiatement reconnaissables, qui fonctionnent comme symboles, ont tous un rôle strict, prédéfini ; réunis sur la toile, ils sont une manière totalement nouvelle et originale de représenter un événement historique tragique, une mort multiple qui fait suite à une condamnation dénoncée internationalement.

Ces dix tableaux sont des mises en scènes dans lesquelles il ne se passe rien. L'action, le mouvement, si visibles dans les classiques du genre, comme les exécutions du *Trois mai*, est ici substituée par le symbolisme d'éléments purement

---

1 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 475-476.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 213.

picturaux. Comme l'indique Ricardo Marín Viadel : « la alusión al hecho ha perdido todo carácter representativo, está indicado pero no descrito »<sup>1</sup>. Cela est paradoxal si l'on considère que toutes ces citations picturales sont empruntées à des peintres qui pratiquent la figuration au sens large<sup>2</sup>.

En ôtant toute action, Solbes et Valdés font reposer l'évocation des faits sur un ensemble de sept éléments récurrents parmi lesquels, les deux éléments variables, qui portent la dimension documentaire. Ceux-ci condensent une grande partie du sens des tableaux qui, eux-mêmes, synthétisent l'image de l'exécution, inaugurée par Goya et reprise, après lui, à de nombreuses reprises. Ces scènes, dont la tension relève généralement de la représentation du moment de la mort, avec les fusils à l'épaule, sont ici synthétisées par les deux éléments fondamentaux : le personnage et le mur, l'élément humain et l'élément matériel<sup>3</sup>. Ces tableaux sont alors des *concentrés d'exécution* ; de ce fait, ils ont perdu presque tout caractère référentiel. Seul le calendrier renvoie encore à une réalité directe. Le mur devient un lieu générique, celui de l'exécution ; il incarne la justice, plus particulièrement la justice militaire, puisque cette sentence est prononcée, en Espagne, uniquement par les juridictions militaires<sup>4</sup>. Le personnage est lui aussi un élément générique. Il incarne tout aussi bien la victime, un témoin et l'artiste. Dans ce dernier cas, il s'agit d'un artiste-témoin, impliqué dans la réalité sociale et politique. Ces tableaux questionnent donc aussi, d'une certaine manière, la place et le rôle de l'artiste « face à l'Histoire »<sup>5</sup>. L'artiste ne peut détourner le regard de la réalité sociale ; il se doit d'exprimer, à sa manière, les faits dont il est témoin. Il doit réagir face au monde. C'est justement ce que se proposait d'analyser le projet espagnol de la Biennale de Venise à laquelle les peintres ont participé avec cette série. L'artiste qui s'implique, même s'il est susceptible de devenir à son tour victime (réunissant ainsi les trois suggestions faites à propos du personnage de ces tableaux) peut, en quelque sorte, transcender ces morts, en les rendant universelles et en obligeant le spectateur, quel qu'il soit, à une réflexion sur le présent et l'Histoire. Dès lors ces tableaux qui, apparemment, ne montrent pas

---

1 *Ibid.*, p. 219.

2 Excepté Tàpies.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 133 et MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 217.

4 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 138.

5 Le titre de l'exposition au Centre Pompidou se proposait déjà de l'analyser : *Face à l'Histoire, op. cit.*

d'actions, en synthétisent finalement deux : tuer et peindre<sup>1</sup>. En les mettant en regard, ces tableaux permettent une redéfinition de la peinture d'Histoire et insistent sur la place primordiale de l'Histoire dans la production artistique.

#### **2.4.5. Histoire et peinture : intericonicité interne et intericonicité externe**

Cette série n'est pas seulement synthétique dans sa manière d'évoquer les faits; elle l'est aussi dans sa dimension inter picturale, au regard de la production passée d'Equipo Crónica. En effet, la majeure partie des éléments présents sur ces dix toiles, qu'ils soient constants ou variables, ont déjà été utilisés auparavant par l'Équipe. Tous, qu'ils renvoient à la vie quotidienne ou à la peinture, possèdent alors une valeur d'intericonicité interne. Commençons par étudier les éléments constants<sup>2</sup>.

Le premier élément, le cadre peint systématiquement mis en avant, renvoie à la série *Retratos, bodegones y paisajes*, pour laquelle nous avons émis l'hypothèse qu'il pouvait métaphoriser les cadres sociaux de la mémoire. Le cadre peint est aussi un recours utilisé dans les tableaux *Testigo ocular* et *Torrijos y 52 más de El ajusticiamiento como tema*, ce qui nous permet de renforcer les liens entre ces deux séries déjà très liées par leur thème.

La large bande noire oblique, dans l'angle supérieur gauche, était déjà présente dans une œuvre secondaire de la *Serie Negra*, intitulée *Modelo para bellas artes*. Il s'agit d'un bas-relief de plâtre sur lequel était représenté un revolver. En opposition à un collage disposé dans l'angle inférieur gauche, l'angle supérieur droit possédait cette large bande noire qui servait à figurer la mort.

Le rectangle noir qui occulte le regard des personnages était lui aussi utilisé dans le *Serie Negra*, notamment dans les tableaux *La promoción*, *Poisonville*, *El día en que aprendí a escribir con tinta* et *El último pitillo*. Il apparaissait également dans le tableau *Torrijos y 52 más*, de la série *El ajusticiamiento como tema*. Dans ces deux séries, ce rectangle noir est associé à des suspects, voire à des coupables. Il est le plus souvent en lien direct avec la mort à venir. Par ailleurs, il est également présent dans

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, op. cit., p. 214.

2 Michèle Dalmace mentionne ces éléments et les met déjà en lien avec la production antérieure des peintres, in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, op. cit., p. 329.

le tableau *La paleta espejo del alma* (deuxième version)<sup>1</sup> ; dans ce cas là, ce rectangle occulte le regard des peintres et des collaborateurs de l'équipe valencienne. À travers ces usages passés du rectangle noir, nous retrouvons l'ambiguïté qu'il y avait dans l'identification du personnage peint sur les dix toiles, emprunté à divers peintres d'avant-garde : suspect ou peintre.

Le calendrier renvoie, quant à lui, directement au tableau *La fecha señalada*, de la *Serie Negra*, et donc, une fois de plus, à la mort. Ce calendrier confère sa dimension historique au tableau. Mais cela ne passe pas seulement par la référentialité directe des faits auxquels la date renvoie. En effet, de manière plus large, en marquant le temps, le calendrier est un complice de l'Histoire. Maurice Halbwachs affirmait que « comme auxiliaires de notre mémoire, les événements historiques ne jouent pas un rôle autre que les divisions du temps marquées sur une horloge ou déterminées par un calendrier »<sup>2</sup>. Ainsi, les dates, comme les événements historiques, permettent aux hommes de se construire des références communes et, en cela, l'Histoire peut servir de point d'appui à la mémoire. Le temps calendaire est un temps social, extérieur à celui vécu par la conscience des individus. Pour l'auteur, cette extériorité caractérise « les dates marquées par le cadran de l'Histoire, qui correspondent aux événements les plus notables de la vie nationale »<sup>3</sup>. Ce calendrier, mis en exergue par sa position dans les tableaux, est, à notre sens, une métaphore de ce « cadran de l'Histoire » qu'évoque Halbwachs. Mais, contrairement à ce qu'indique l'auteur, à savoir qu'un événement ne prend place dans la série des faits historiques que quelque temps après qu'il s'est produit, avec ce tableau, et à la suite de ce que nous avons pu dire auparavant à propos de l'Histoire du temps présent, les peintres démontrent, une fois encore, que la distance temporelle n'est pas une condition *sine qua non* à l'écriture de l'Histoire. En représentant presque instantanément dans leurs tableaux ces faits devenus aujourd'hui historiques, Solbes et Valdés confirment bien la forte conscience historique qui est la leur, une conscience qu'ils portent sur le monde dans lequel ils vivent.

Le dernier élément fixe est la palette. Contrairement à ce qu'affirme Ricardo

---

1 *Ibid.*, p. 256.

2 HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 101.

3 *Idem.*



Marín Viadel, en 1980<sup>1</sup>, il y a là encore des précédents dans la production des peintres valenciens. Cependant, il est vrai que dans toutes les représentations passées, aucune palette n'est rompue comme celle de ces dix tableaux. Elle est présente essentiellement dans des tableaux de la série *Oficios y Oficiantes*, que nous avons analysés sous l'angle de la mémoire professionnelle. Nous la retrouvons dans les tableaux *Picaresca*, *El trance creador*, *Los materiales* et *La paleta espejo del alma*. Cet objet est aussi présent dans une production plus atypique, une palette peinte et montée sur du bois, intitulée *La paleta* et créée à la même époque (en 1976), pour la série *Ver y Hacer pintura*. Attribut essentiel du peintre et synecdoque de l'artiste, en étant ici rompue, la palette incarne à la fois la création artistique, la violence à laquelle elle peut être confrontée, ainsi que sa nécessaire implication dans les événements du monde.

Les éléments variables combinent, pour leur part, intericonicité externe (dans la mesure où ils se nourrissent de citations de peintres contemporains) et intericonicité interne, car il est là encore possible de retrouver la trace de la plupart d'entre eux dans l'œuvre passé d'Equipo Crónica. Voyons plus précisément quelles sont ces citations.

*Paredón I* est élaboré à partir de deux citations. Le mur provient de *Paisaje de Beaulieu* (1918), de Juan Gris, et le personnage de *Senecio* (1922), de Paul Klee. Ce tableau est donc élaboré à partir de deux citations qui proviennent de peintres avant-gardistes de la même époque, mais qui appartenaient toutefois à des mouvements différents. Juan Gris a déjà été cité, par exemple, dans le tableau *La comida*, de la série *Retratos, bodegones y paisajes*. Il l'a été aussi dans le tableau *Acuérdate*, de 1975. Par ailleurs, il est cité à cinq reprises dans la série *Ver y Hacer pintura*, contemporaine de *El paredón*. Fait rare parmi les éléments intericoniques de cette série, Paul Klee, n'a, pour sa part, jamais été cité auparavant par Solbes et Valdés.

Dans *Paredón II*, le mur est une citation du tableau *Place d'Italie* (1913), de Giorgio de Chirico et le personnage est une citation extraite du tableau *Jalousie*, d'Edvard Munch (1895). Giorgio de Chirico est présent dans la peinture d'Equipo Crónica à de nombreuses reprises. Les premières citations de l'artiste italien remontent à la série *Policia y Cultura*, dans les tableaux *Los soldados de Bretón* et

---

<sup>1</sup> Ricardo Marín Viadel indique que « la paleta de pintor no aparece en ninguna otra obra », in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 217.

*Los clásicos*. Depuis lors, le plus grand représentant de la peinture métaphysique est fréquemment cité par Solbes et Valdés. Edvard Munch fut cité pour la première fois par Equipo Crónica dans le tableau *Los monstruos*, de la série *El ajusticiamiento como tema*. Il s'agit du seul précédent recensé ; il prend tout son sens si l'on considère effectivement que cette série était, elle aussi, un antécédent de *El paredón*.

Le tableau *Paredón III*<sup>1</sup> est fondé sur une citation de George Grosz et une autre de Francis Bacon. Le mur provient du tableau *Journée Grise* (1921). George Grosz est cité à quelques reprises dans la production antérieure d'Equipo Crónica, notamment dans les tableaux *Expresionismo en la calle*, de la série *Policía y cultura*, et *Nocturno bohemio*, de la série *Oficios y oficientes*. Le personnage est une citation d'un autoportrait de Bacon, réalisé en 1970. Comme pour beaucoup de citations de cette série, la première d'une œuvre de Bacon par Solbes et Valdés remonte à la série *Policía y cultura*, qui est, nous l'avons dit, une série dans laquelle les peintres mettent en œuvre tout leur savoir-faire intericonique. Les deux peintres associés dans ce tableau, s'ils ne sont pas de la même époque, ont en commun la mise en scène de personnages déformés. Cette association tend à montrer le mauvais visage de l'Histoire, les horreurs qu'elle peut renfermer.

*Paredón IV*<sup>2</sup> est plus singulier. En effet, il cite le tableau *La naissance du jour*, de Paul Delvaux (1937), en guise de mur. En revanche, le personnage n'est pas une citation mais une transposition semi-homogène. Il provient de l'affiche *Un marino : un héroe*, créée par Arturo Ballester et éditée en 1937 par la CNT. Si Arturo Ballester n'a jamais été convoqué par Solbes et Valdés, cette transposition nous renvoie directement à la série *El Cartel*. Paul Delvaux, lui, à déjà été cité, notamment dans *El patio de las tentaciones*, de la série *Retratos, bodegones y paisajes*. Il est à remarquer que ces deux éléments ont été créés la même année : 1937. Ils correspondent à deux manières d'exercer l'activité artistique à une même époque, mais sous des cieux différents. Sur le plan strictement intericonique de cette série, la présence de cette transposition, de cet élément emprunté à une affiche, pourrait nous surprendre, au milieu de tous ces grands noms des avant-gardes contemporaines<sup>3</sup>. À notre sens, il

1 Voir reproduction en annexe p. 601.

2 Voir reproduction en annexe p. 601.

3 Ricardo Marín Viadel s'interrogeait à ce propos : « ¿Cómo una obra producida en serie y destinada a empapelar las paredes callejeras aparece junto a las obras únicas y museables? », in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 235.

faut y voir une allusion à une fonction plus noble du mur, éléments de base de la construction urbaine : celle d'être le support pour un art engagé, et non un lieu de mort.

Le mur de *Paredón V* est une citation agrandie d'un extrait de *La gravitation universelle*, de Magritte (1943). Ce peintre fait partie de ceux cités fréquemment par Equipo Crónica. Une de ses toutes premières apparitions se trouvait dans le tableau *Los soldados de Breton*, de la série *Policía y cultura*. Pour sa part, le personnage est une citation du tableau *Le cuirassé Potemkin*, de Valerio Adami. Ici, l'intericonicité interne est double, puisque cette même figure de Valerio Adami a été citée dans *Representación desdramatizada de un bombardeo*, de la série incomplète *Imágenes de la victoria*, et que les peintres ont aussi utilisé des photogrammes du film d'Eisenstein à plusieurs reprises, notamment dans *El acorazado potemkin* et *Summa artis*, de *Policía y Cultura*. Ce télescopage fait dire à Ricardo Marín Viadel que nous sommes ici en présence d'une explication de ce qui se passe avec toutes les images : une fois produites, elles accumulent sans cesse de nouveaux sens qui se superposent et qui configurent ainsi un univers complexe et inépuisable de références<sup>1</sup>. Dans ce principe se trouvent les bases mêmes du fonctionnement intericonique de la peinture d'Equipo Crónica.

*Paredón VI* est fondé sur une citation de Dalí, *Le spectre de Vermeer de Delft* (1934), une des œuvres les plus représentatives de sa période surréaliste. Le personnage -fait rare- est une transposition hétérogène d'une sculpture polychromée de Dubuffet, *L'auditeur*, réalisée en 1967. Solbes et Valdés avaient déjà effectué cette même transposition pour le tableau *¿Este no se escapa!*, de la série *Policía y cultura*.

*Paredón VII* est quelque peu particulier d'un point de vue intericonique dans la mesure où les peintres reproduisent une œuvre en la « synthétisant »<sup>2</sup>, c'est-à-dire lui faisant subir une transposition homogène qui permet de la faire passer du domaine de la peinture-matière à la peinture acrylique. Cette œuvre est *Marron et matière plastique*, réalisée en 1969 par Tàpies. Le peintre catalan est apparu, lui aussi, dans la production d'Equipo Crónica, avec la série *Policía y cultura*, plus précisément dans le

---

1 *Ibid.*, p. 238.

2 Les peintres emploient eux-mêmes les expressions « síntesis plana » et « síntesis de Tàpies » dans un entretien avec Ricardo Marín Viadel 10/07/1980, in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, *op. cit.*, p. 248.

tableau *El recinto II*. Le personnage a subi également une transposition, semi-homogène, puisqu'il provient d'un collage de Raoul Hausmann, intitulé *ABCD* (1923-1924). L'artiste d'origine autrichienne était présent dans le tableau *El acorazado Potemkin*, à travers une transposition hétérogène de sa création intitulée *Testa meccanica* (1920). *Paredón VII*, à travers ses fondements intericoniques, décrit un monde violent à partir de deux œuvres visuellement assez chaotiques.

Pour Marín Viadel<sup>1</sup>, *Paredón VIII* s'oppose à *Paredón VII* dans la mesure où les deux présentent les deux extrêmes de la figuration : le réalisme photographique à travers la transposition d'Hausmann et le style si particulier de Miró qui donne des représentations de la réalité très difficilement reconnaissables, comme c'est le cas avec cette citation de *Figure et chien devant la lune* (1936). Miró est fréquemment cité chez Equipo Crónica ; nous l'avons mentionné à plusieurs reprises. Donnons comme exemple *Le jour*, de la série *Policía y Cultura*. Le second élément variable de ce tableau, le mur, est une citation du tableau *On n'a rien vu* (1962), de Recalcati. S'il n'a jamais été cité par Solbes et Valdés, nous l'avons cependant déjà mentionné dans la mesure où il s'agit d'un des pionniers de la Figuration Narrative. Rappelons que c'est un proche d'Arroyo. Avec l'aide du Français Aillaud, ils ont élaboré des œuvres fondatrices pour la Figuration Narrative<sup>2</sup>. C'est sur leur travail que se sont appuyés Solbes et Valdés pour opérer en équipe.

*Paredón IX* se fonde sur la citation d'un autre peintre de la Figuration Narrative : Jacques Monory. Les Valenciens citent, en guise de mur, un extrait de l'œuvre *Meurtre n°2* (1968), qui appartient à sa série des meurtres. Dans cette série très violente, la mort se retrouve partout, comme le laisse entendre le titre. L'intericonicité prend ici appui sur le sens de l'œuvre-source, ce qui permet de combler l'absence de ce peintre parmi le répertoire intericonique antérieur d'Equipo Crónica. Le personnage, pour sa part, est un fragment de *Femme en chemise assise dans un fauteuil*, de Picasso (1913). Est-il besoin de souligner que l'artiste est presque omniprésent chez Equipo Crónica ?

Pour finir, *Paredón X* présente une particularité. La figure est une citation d'un tableau sans titre de Grosz, réalisé en 1920. Nous avons vu les précédentes références

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica*, op. cit., p. 248.

2 AILLAUD, ARROYO, RECALCATI, *Une passion dans le désert et Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*.

à Grosz chez Equipo Crónica. Rajoutons sa présence dans le tableau *El panfleto*, de la série *El cartel*. Le mur, lui, est une citation d'un autre tableau d'Equipo Crónica : il s'agit du même mur qu'ils avaient peint dans le tableau, intitulé justement *El muro*.

Ces précisions sur les origines intericoniques des citations et transpositions auxquelles ont recours les peintres dans cette série, ainsi que les échos qui se créent au niveau de l'intericonicité interne, nous permettent de voir que nous nous trouvons face à une série extrêmement complexe. Si, d'un point de vue thématique, elle fait suite à *El ajusticiamiento como tema*, il n'en va pas de même au niveau intericonique. Assez peu d'éléments renvoient finalement à cette série. En revanche, de nombreux éléments cités ici l'ont été pour la première fois dans la série *Policía y cultura*, qui traitait déjà de la violence étatique et du statut de l'art. Ces tableaux présentaient aussi une certaine forme d'aboutissement dans la mesure où ils étaient extrêmement complexes ; leur composition étant elle-même qualifiée de « baroque ».

Dans *El paredón*, la rénovation du langage d'Equipo Crónica ne passe pas, comme nous venons de le démontrer indirectement, par de nouvelles sources intericoniques, mais par une synthèse de celles utilisées jusqu'à présent. Ces citations, en renvoyant précisément à certaines de leurs productions passées, mais également en jouant avec le sens original des œuvres-sources, créent des réseaux de sens inédits et très riches.

Ces combinaisons, parfois brutales, toujours pertinentes au vu de ce que l'on vient d'en dire, permettent aux peintres de rénover leur langage sans révolutionner leur pratique, puisque tout ce qui est utilisé dans cette série était déjà présent dans leur peinture. Aussi, cela démontre, selon nous, l'aboutissement de leurs recherches en vue de l'élaboration d'une nouvelle peinture d'Histoire, qui interroge en même temps l'Histoire et la place de l'artiste face aux événements historiques. Ces mélanges intericoniques aident les artistes à construire une version mythifiée de l'Histoire<sup>1</sup>. Ils permettent également à cette série d'acquérir le rang symbolique de « mise au tombeau »<sup>2</sup>, propre à l'écriture de l'Histoire et qui revêt, dans le contexte qui est celui de l'époque, un caractère revendicatif de premier ordre.

---

1 Valeriano Bozal dit que « lo que interesa el EC es la versión mitificada de nuestra historia », in BOZAL Valeriano, *Historia del arte...*, op. cit., p. 226.

2 Ricœur évoque l'écriture historique comme l'équivalent du rite social de la mise au tombeau, in RICŒUR Paul, op. cit., p. 476.

Les artistes ôtent toute possibilité de neutralité à l'art d'avant-garde, en l'inscrivant profondément dans l'Histoire. Ce rapport entre l'intericonicité et l'Histoire, si palpable dans cette série, est exprimé à travers une série de tensions. Les tensions présentes au sein de chaque tableau par les citations trouvent un écho dans une autre tension qui relève de l'attitude critique à adopter face aux événements : Solbes et Valdés proposent indéniablement une réflexion métaiconique de troisième degré puisqu'ils démontrent l'engagement, de fait, de l'artiste (d'avant-garde) dans la réalité sociale. Une autre tension suggérée par ces tableaux est celle qui existe entre l'activité artistique d'avant-garde et l'activité répressive du pouvoir<sup>1</sup>. Celle-ci était déjà analysée dans *Policía y Cultura*. Elle trouve ici un développement par une mise en relation entre l'Histoire locale, la réalité immédiate, incarnée par la date du 27 septembre et l'Histoire au sens large, universelle, suggérée par tous ces artistes internationalement reconnus, aux styles, aux vies et aux conceptions différentes. Cela fait écho aux grands peintres espagnols cités, Juan Gris, Dalí, Miró et Picasso qui, outre leur engagement personnel plus ou moins marqué, ont dépassé le contexte espagnol en étant à l'origine de deux des plus grands mouvements artistiques du XXe siècle : le cubisme et le surréalisme<sup>2</sup>. Ces dix tableaux, qui ont comme point de départ un fait historique, sont les prémisses d'une universalisation de l'œuvre d'Equipo Crónica qui commence à s'affirmer à partir de la série *El billar*.

## 2.5. LA TRAMA

### 2.5.1. Présentation de la série

#### 2.5.1.1. Caractéristiques, problématique et liens avec *El paredón*

Cette série, réalisée essentiellement au cours de l'année 1976, s'inscrit dans la continuité de la précédente à plusieurs titres. Mais elle présente également un certain nombre de particularités qui la singularisent. La première de celles-ci est que *La trama* est composée de douze triptyques, mis en avant par le long sous-titre de la série : *Tres veces doce obras, ilustrando la vida de un personaje público o la subversión de los roles. Un ensayo para describir visualmente la interracción de*

<sup>1</sup> Valeriano Bozal parle de ce contraste dans l'article « Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo », BOZAL Valeriano, « art. cit. », p. 120.

<sup>2</sup> MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, op. cit.*, p. 241.

*algunos factores que intervienen en las obras llamadas artísticas.* Par ce sous-titre, les peintres insistent sur la double thématique de la série, qui prend comme point de départ, pour chaque triptyque, un épisode de la vie du général Franco, et qui analyse également le processus de réception des œuvres d'art. Comme la plupart du temps avec Equipo Crónica, se mêlent la réflexion métapicturale et la réflexion de caractère historique, fondée sur un fait majeur de l'actualité : la mort récente de celui qui fut le chef de l'État espagnol durant plus de trente-cinq ans. Les peintres se penchent alors sur la vie de ce personnage de premier rang, que les médias, en retraçant sa biographie, sont en train de mettre au tombeau et de faire entrer définitivement dans l'Histoire.

*La trama* se rapproche de *El paredón* dans la mesure où elle a, comme point de départ, un fait d'actualité qui possède une dimension historique indéniable. Par ailleurs, comme celle-ci, *La trama* est une série « dure » avec, une fois encore, un haut degré de détermination préalable. Cependant, alors que dans la série *El paredón* tous les tableaux faisaient allusion exactement au même événement, dans *la trama*, les triptyques possèdent une trame commune, la vie du *Caudillo*, mais chacun en présente un épisode particulier.

Les recours mis en œuvre pour analyser les conditions de la réception d'une œuvre d'art, la mise en lien de celle-ci avec une réalité historique, ainsi que la construction par triptyque font de *La trama* une série extraordinairement complexe, la plus dense, selon José Carlos Suárez, qu'ait jamais réalisée Equipo Crónica<sup>1</sup>. Notre tâche sera d'analyser comment Solbes et Valdés mettent en relation et interrogent, dans ces triptyques, l'Histoire et l'art, mais aussi le peintre et le spectateur.

Précisons ici que, pour cette étude, nous nous attachons seulement aux douze triptyques, sans considérer les deux tableaux simples, reproduits dans le catalogue raisonné et intitulés *Del mar* et *Hombre contemplando el paisaje*, dans la mesure où, thématiquement, ils ne cadrent pas entièrement avec les autres, et, surtout, parce qu'ils ne suivent pas le même schéma conceptuel, rigoureusement préétabli. En réalité, *Del mar* relève plus de la série *La subversión de los signos* et *Hombre contemplando un paisaje*, de la série *Ver y hacer pintura*, que nous étudierons par la suite.

---

<sup>1</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 569.

### 2.5.1.2. Le recours aux triptyques

L'élaboration de triptyques n'est pas un fait nouveau pour Solbes et Valdés. Ils se sont déjà confrontés à l'exercice, à trois reprises, avec *Tres códigos* (1970 - *Autopsia de un oficio*), *Sorolla como pretexto* (1974 - *La subversión de los signos*) et *Acuérdate* (1975 - *Imágenes de la victoria*). Cependant, des différences sont à relever entre cette première vague de triptyques et ceux de *La trama*. En effet, auparavant, les trois panneaux mesuraient les mêmes dimensions et ils étaient juxtaposés, voire regroupés dans un même cadre. De plus, dans *Tres códigos* et *Sorolla como pretexto* des charnières peintes en trompe-l'œil ou des morceaux de ruban adhésif reliaient symboliquement les panneaux entre eux. Mais, au-delà de ces éléments, chaque panneau présentait une caractéristique propre : un style pictural différent ou une couleur dominante distincte. Dans *La trama*, la conception varie. S'agissant d'une série dure, chaque triptyque partage un grand nombre de caractéristiques avec les onze autres dont, notamment, l'ensemble des données formelles. Ainsi, tous mêlent, comme nous le verrons, peinture acrylique, peinture à l'huile et sérigraphie. En outre, tous possèdent des panneaux de dimensions différentes. Ainsi, dans chaque triptyque, il y a toujours un tableau de plus grande dimension que les autres (entre 90 x 110 cm et 150 x 200 cm), un panneau de taille intermédiaire (qui mesure entre 60 x 43 cm et 110 x 68 cm) et un panneau qui mesure toujours 65 x 45 cm et qui est généralement le plus petit. Tous sont, physiquement, totalement indépendants des deux autres qui composent l'ensemble, ce qui fait dire à José Carlos Suárez qu'il s'agit là de la série la plus mobile d'Equipo Crónica, étant donné que la configuration peut être altérée par les mouvements possibles des toiles entre elles<sup>1</sup>. Un cadre noir et peu épais referme bien chaque tableau, soulignant ainsi leur indépendance. Malgré cette apparente autonomie entre les trois toiles, un important réseau de relations internes les relie entre elles. Voyons ainsi comment sont construits, de manière générale, ces triptyques. Par ce biais, nous explicitons quels sont les éléments sur lesquels s'appuie la « dureté » de cette série.

Dans chaque triptyque, le tableau aux plus grandes dimensions, que nous

---

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 572.



nommerons tableau n°1, représente une scène fondamentale sur le plan intericonique. En effet, y est peint un tableau d'un artiste X, dans le style d'un autre artiste. Michèle Dalmace, afin d'éviter les confusions avec la « citation », propose d'appeler cette opération « transtylisation », à la suite de Gérard Genette<sup>1</sup>. Comme les membres d'Equipo Crónica, José Carlos Suárez préfère, pour sa part, employer l'expression « transgression stylistique »<sup>2</sup>. Pour Solbes et Valdés :

La transgresión estilística consistía en hacer un cuadro conocido, o de estilo conocido, y pintarlo a la manera de otro artista también conocido, de tal forma que produjera en el espectador un cortocircuito visual<sup>3</sup>.

Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur ces termes, en faisant une proposition plus adaptée à l'opération intericonique réalisée ici par Solbes et Valdés.

Dans l'angle supérieur gauche ou droit de ce tableau principal, est transposée, avec de la peinture à l'huile<sup>4</sup>, une photographie qui renvoie à un épisode de la vie de Franco et qui fait écho, thématiquement ou formellement, à l'œuvre-source à partir de laquelle est élaboré ce panneau. Cette photographie est un document historique au même titre que les archives puisque, comme l'affirme Paul Ricœur : « devient [...] document tout ce qui peut être interrogé par un historien dans la pensée d'y trouver une information sur le passé »<sup>5</sup>.

Le tableau n°2, celui qui est généralement de dimensions intermédiaires<sup>6</sup>, entretient des liens visuels forts avec le précédent. Il représente un homme de dos, portant un chapeau, sérigraphié sur la toile<sup>7</sup>. Ce personnage peut représenter, selon les interprétations, le spectateur, le dictateur ou l'artiste. Il renvoie, selon le mode de l'allusion, à un personnage présent dans les peintures de Magritte. En réalité la sérigraphie est réalisée à partir d'une photographie du père de Rafael Solbes<sup>8</sup>. Dans chaque triptyque, ce personnage est en train de contempler une scène qui est un zoom

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 342 ; DALMACE Michèle, « de la cita a la transplasticidad », « art. cit. » in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 31 ; GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 315.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 573.

3 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109-110.

4 L'indication est fournie par José Carlos Suárez, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 572.

5 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 226.

6 Excepté pour *Ha terminado* et *Florece la rama* où, avec des dimensions de 60 x 43 cm il est le plus petit.

7 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 572.

8 DALMACE Michèle, « De la cita a la transplasticidad », in *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 32.

de la scène peinte sur le tableau n°1. Par ailleurs, en écho à ce tableau principal, le tableau n°2 possède aussi, à chaque fois, une photographie sérigraphiée<sup>1</sup> qui représente l'œuvre originale qui est « stylistiquement transgressée » dans le tableau n°1.

Enfin, le tableau n°3 est une reproduction, réalisée à l'acrylique, d'un document officiel qui rappelle la vie du *Caudillo* et la photographie reproduite dans un des angles supérieurs du tableau n°1. Ce document reproduit est une représentation de la « preuve documentaire » qui met en avant la part de vérité historique propre à la recherche historiographique<sup>2</sup>. Par ce biais, ces tableaux revendiquent aussi cette vérité historique. De plus, des « intrus »<sup>3</sup> se superposent à ce troisième tableau. Il s'agit d'éléments perturbateurs qui sont apparemment sans lien avec l'élément historico-biographique auquel il est fait allusion dans les tableaux du triptyque. Selon les deux peintres, « estos elementos repartidos en la superficie de los cuadros 1 y 3 [...] pretenden romper con la estructura formal y temática de los cuadros al ser utilizados como el surrealismo automático »<sup>4</sup>. Contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, ces éléments ont bien un lien avec le thème du triptyque, d'où la pertinence du rapport entre ces éléments et le surréalisme automatique : ils ont une raison d'être qui n'est pas tout de suite évidente mais qui est bien réelle. En effet, dans *Florece la rama*, le jeu de domino entre en résonance avec l'arbre chronologique dans la mesure où, dans les deux cas, ces éléments prennent de plus en plus de place. Un arbre généalogique ne cesse de s'étendre en avançant dans les degrés de parenté ; de même, au fil des coups, le jeu de domino prend de plus en plus de place sur la table. Dans *citado por su valor*, les notes de musique et la partition renvoient à la musique militaire, jouée en l'honneur des blessés et des morts au combat. Enfin, mentionnons *Querido amigo*, dans lequel le lien entre la thématique et l'élément incongru se fait à travers l'écriture, puisque le tableau n°3 est la représentation d'une

---

1 L'indication est fournie par José Carlos Suárez, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 572.

2 RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 224

3 Michèle Dalmace reprend ce terme qui était le titre d'un tableau de la série *Guernica 69*, et fait la liste des intrus qui ont pu émerger dans les tableaux d'Equipo Crónica, in DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 342.

4 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 342. Voir également EQUIPO CRÓNICA, *La trame. Trois fois douze œuvres illustrant la vie d'un personnage public ou la subversion des rôles*, Paris, Galerie Karl Flinker, mars 1977, catalogue d'exposition, Galerie Karl Flinker, 1977, p. 5.

lettre signée par Franco et que les éléments qui renvoient au « surréalisme automatique » sont les logos de maisons d'éditions « Siglo XXI editores », « Austral », « Gustavo Gili » ou « Calpe ». Si ces éléments semblent freiner, dans un premier temps, l'adhésion du lecteur, en introduisant une distance entre lui et la scène représentée, ils renforcent, finalement, l'interprétation du tableau de manière détournée.

### 2.5.1.3. Une série « dure »

La composition générale de ces triptyques rappelle bien celle des tableaux de *El paredón*, puisque l'on peut en faire la description générale d'un modèle qui se répète à chaque fois. Toutefois, il n'est pas, dans *La trama*, d'éléments « fixes » qui apparaissent à l'identique, comme dans tous les tableaux de *El paredón*. De ce modèle de série « dure », les peintres n'ont gardé que la systématisation d'éléments « variables » combinés selon le même schéma préétabli. Il s'agit alors d'une « trame », sur laquelle se fonde chaque tableau. En cela, comme le fait remarquer Michèle Dalmace<sup>1</sup>, les artistes jouent avec les sens du terme « trama ». Selon la *Real Academia Española*, le terme désigne d'abord un « conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela ». De ce sens on débouche sur un autre, plus littéraire, celui de « disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca »<sup>2</sup>. Ici, Solbes et Valdés mettent en avant, par leur titre, non seulement la toile en tant qu'objet tangible sur lequel est réalisée la peinture, mais aussi la manière dont est formellement construite cette série : tous ces éléments préétablis sont comme les fils de la toile ; ils sont tissés ensemble par l'interrelation qui s'établit au niveau iconographique et sémantique et servent de support à une représentation. Mais à un autre niveau de lecture, chaque tableau sert également à reconstruire la trame d'une histoire qui fait partie de l'Histoire : la vie publique de Franco.

Nous venons de voir que les relations iconographiques internes et les opérations intericoniques sont poussées à l'extrême, ce qui en fait une série plus conceptuelle encore, de ce point de vue, que la série précédente, pourtant déjà très

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 342.

2 *Diccionario de la Real Academia Española*, consultable sur [www.rae.es](http://www.rae.es)

parlante. Au-delà de cette densité et de cette complexité, cette série démontre aussi l'habileté technique de ces peintres, puisqu'ils ont recours à la sérigraphie qu'ils mêlent à l'acrylique ainsi qu'à la peinture à l'huile. Le tout avec une grande fluidité stylistique qui inscrit ces trente-six tableaux dans la continuité de leur production antérieure. Cette complexification structurelle et technique accompagne la complexification conceptuelle que les peintres expliquent eux-mêmes : « a partir de esta complicada estructura, proponíamos nuestra reflexión, queríamos que el espectador se viera ante el hecho de reformular algunas preguntas sobre la naturaleza de las obras de arte, sobre la mirada misma, sobre su exigencia en tanto que disciplina específica, así como sobre su relación con la realidad »<sup>1</sup>. Nous allons à présent nous attacher à étudier ces tableaux en mêlant l'approche picturale et l'approche historique qu'ils proposent.

## 2.5.2. Le poids de l'Histoire

### 2.5.2.1. Le contexte historique : un élément de première importance

Cette série, qui prend appui sur l'Histoire à plusieurs titres (avec les archives, les photographies, l'écriture biographique) fut créée à un moment charnière de l'Histoire d'Espagne. Il nous apparaît nécessaire de revenir sur ce moment historique afin de bien comprendre, au-delà de l'évidence que constitue la mort du dictateur, pourquoi les peintres ont pris l'Histoire comme point de départ de leur création. Comme l'indique Ricardo Marín Viadel, *La trama* et, avant elle, *El perdón*, coïncident avec les derniers mois de l'année 1975 et avec l'année 1976<sup>2</sup>. Les deux séries ont donc été créées dans un intervalle de temps relativement court et dense, puisque, durant ces quelques mois, le régime a démontré son intransigeance en condamnant à mort cinq opposants et qu'il a perdu son chef deux mois plus tard. Avec la mort de Franco, l'avenir du franquisme semblait compromis, mais la transition était imprévisible.

Proclamé roi d'Espagne le 27 novembre 1975, Juan Carlos I nomme Carlos Arias Navarro comme chef du gouvernement. En le reconduisant, il semble faire le

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109-110.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 133.

choix de la continuité avec le franquisme, ce qui déçoit l'opinion qui pensait le roi décidé à entreprendre une politique réformatrice<sup>1</sup>. Parallèlement à cela, Santiago Carrillo et les principaux représentants de la *Junta democrática* font part de leur méfiance envers le nouveau chef de l'État<sup>2</sup>. Mais les signaux sont contradictoires dans la mesure où Arias essaye, dans son gouvernement, un savant dosage entre fidélité au franquisme et ouverture. Cependant, sa situation devient vite intenable : entre les fascistes de *Fuerza nueva* qui, derrière Blas Piñar, s'opposent à tout changement, et l'opinion démocratique qui attend de réelles avancées<sup>3</sup>. De plus, la situation économique de l'Espagne n'est pas bonne, avec 700 000 chômeurs dans le pays à la mort de Franco et d'importants mouvements de grève qui se déclenchent, à Madrid, en janvier 1976. Quant à la situation politico-sociale, elle ne satisfait pas non plus les forces progressistes, dans la mesure où l'amnistie accordée par le roi aux prisonniers politiques reste limitée ; mais il s'agit là d'une première étape qui conduira progressivement à une amnistie généralisée et au rétablissement des libertés publiques<sup>4</sup>.

Parallèlement, pour ajouter à la complexité de la situation espagnole au cours de l'année 1976, la contestation autonomiste s'amplifie en Catalogne et au Pays Basque, avec des meetings revendicatifs organisés à Barcelone et la reprise des attentats de la part de l'ETA. Début juillet, cette première étape incertaine de la Transition est close avec la démission d'Arias Navarro<sup>5</sup>. Adolfo Suárez est alors nommé chef du gouvernement ; avec l'aide de Juan Carlos, il met le pays sur les rails de la démocratie en moins d'une année, en légalisant notamment le PSOE en décembre 1976 et en organisant des élections en juin 1977. Ces conquêtes font dire à Sergio Vilar que « en doce meses se había avanzado considerablemente por el camino de la libertad, pero aún faltaba por recorrer los trechos más decisivos y consolidar todo el proceso combinatorio entre reforma y ruptura democrática »<sup>6</sup>. Cette consolidation semble d'autant plus nécessaire que l'historien souligne la distance que prend le peuple espagnol avec les exigences révolutionnaires de certains secteurs qui

---

1 BENNASSAR BARTOLOMÉ, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 502.

2 VILAR Sergio, *op. cit.*, p. 462.

3 BENNASSAR BARTOLOMÉ, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 503.

4 *Idem* ; VILAR Sergio, *op. cit.*, p. 463.

5 BENNASSAR BARTOLOMÉ, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 504.

6 VILAR Sergio, *op. cit.*, p. 471- 472.

ne font guère confiance au réformisme. En ce sens, l'auteur met en avant le fait que les travailleurs espagnols n'étaient pas prêts à risquer le confort matériel relatif qu'ils ont pu atteindre en 1975 en s'impliquant dans un processus de violence révolutionnaire. Avant même d'en arriver là, il met en avant les craintes de certains quant à l'échec de ce processus ; celles-ci se sont traduites par une mobilisation populaire en-deçà de l'enjeu, qui était d'en finir implacablement avec le régime<sup>1</sup>.

Comme nous le suggère ce parcours succinct à travers l'année 1976, la période est difficile pour l'Espagne, tant du point de vue politique que social et économique. Les espoirs réveillés par la mort de Franco sont nombreux, mais les craintes le sont aussi. En 1976, bien qu'il finisse par se dessiner plus favorablement, l'avenir reste largement incertain et rien ne semble encore définitivement acquis. Le dictateur est mort, les nostalgiques honorent sa mémoire, veulent que le franquisme lui survive pour éviter une autre Guerre civile. En face, les démocrates oscillent entre réforme et rupture. Ils craignent de voir le franquisme perdurer sournoisement sous d'autres formes. C'est au cœur de cette situation toute particulière que Solbes et Valdés réalisent cette série fondée sur le personnage qu'ils ont toujours combattu de différentes manières. Faisant écho aux média qui, à la mort de Franco, retracent sa vie, Solbes et Valdés décident de peindre sa biographie.

#### 2.5.2.2. Le genre biographique

La biographie est un genre littéraire bien particulier qui consiste, comme l'indique son étymologie, à « écrire la vie ». La biographie est la mise en récit de la vie d'un personnage, le plus souvent un personnage « publique », notion sur laquelle insistent Solbes et Valdés dans le sous-titre de la série.

Des formes de biographies existaient déjà dans l'Égypte ancienne, sur les stèles funéraires, où étaient écrits, en complément de l'identité, les faits les plus marquants de la vie du défunt. Le triptyque *Ha terminado*, en reprenant, pour écrire « Francisco Franco », une graphie propre aux inscriptions lapidaires faites sur les tombes, rappelle cette origine ancienne de la biographie. Par ailleurs, le titre, en écho à l'image de l'homme pendu peint par Georges Rouault, permet de mettre en avant la cruauté d'un régime répressif qui, avec la mort du dictateur, prend fin.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 468.

De nos jours, les média, en particulier la télévision, ont repris à leur compte le genre biographique, en commentant des images d'archives et différents documents authentiques et témoignages. Une biographie doit répondre à plusieurs critères, que nous mettrons en relation avec le travail effectué par Equipo Crónica dans ces trente-six tableaux.

Le premier est un long travail d'investigation. Le biographe fait alors un travail d'historien. Ses recherches sur la vie du personnage auquel il s'intéresse doivent s'appuyer sur des archives et des documents d'époque qu'il faut interpréter et intégrer au récit qu'il élabore. Les archives permettent une rigueur certaine et une véracité historique. Equipo Crónica met en avant ce travail en construisant une biographie orientée autour de moments importants de la vie de Franco, illustrés par une photographie d'époque de type biographico-historique, ainsi que par un document d'archive reproduit sur le panneau n°3. Cependant, aussi rigoureux que soit ce travail, des zones d'ombre peuvent persister : il est possible que l'auteur n'ait pas réussi à reconstituer avec certitude tous les épisodes de la vie du personnage public. Il est aussi envisageable que l'auteur n'ait pas souhaité intégrer à son récit certains épisodes mineurs, afin de conférer une plus grande importance à ceux qui sont traités. Equipo Crónica respecte aussi ce mode d'écriture, dans la mesure où leur « biographie » de Franco ne retrace pas l'ensemble de sa vie, mais reste circonscrite aux faits les plus marquants.

Par ailleurs, ce travail d'étude fait autour de la vie d'un personnage public ne peut faire l'économie d'un travail plus large sur l'Histoire, dans la mesure où ce personnage a marqué l'Histoire. Cela est particulièrement vrai pour Franco qui a joué un rôle important dans la guerre du Maroc, dans la Guerre civile espagnole et durant tout le temps où il a dirigé le pays. Remarquons un fait qui, selon nous, ne doit rien au hasard. En effet, cette série comporte trente-six tableaux (douze triptyques), un chiffre qui correspond exactement au nombre d'années où le Caudillo est resté à la tête de l'Espagne. De cette manière, Solbes et Valés font entrer la dimension historique de cette série par le biais de ses caractéristiques techniques. Nous verrons, lors des études de tableaux, que cette série met bien en relation la vie du personnage avec l'Histoire dans laquelle il s'intègre, qu'il a contribué à façonner et à laquelle il appartient désormais. Là encore, nous constatons que le travail des peintres d'Equipo

Crónica correspond bien à celui du biographe.

Mentionnons ensuite l'impartialité nécessaire à laquelle doit s'astreindre le biographe. Le choix d'un personnage public par un biographe est rarement anodin. Il répond le plus souvent à une certaine proximité ou inimitié. Malgré cela, la biographie *sérieuse* se doit de rester neutre dans la mesure où elle est littérature et Histoire. Les archives doivent l'y aider. Pour atteindre une certaine objectivité, le biographe doit également rechercher une certaine distanciation face aux faits relatés. C'est justement ce que semblent illustrer Solbes et Valdés en insérant des éléments perturbateurs dans deux des tableaux de leurs triptyques. Ces éléments introduisent une distance entre l'événement que mentionne le tableau et sa réception.

Enfin, comme le travail de l'historien, celui du biographe est couronné par une représentation scripturaire. Cette écriture, qui rattache en partie la biographie à la littérature, doit respecter le travail d'enquête et d'analyse effectué auparavant pour ne pas dévier de l'objectivité requise. Le travail d'écriture est la différence majeure entre ce genre canonique et la production de Solbes et Valdés, puisque ces derniers sont des peintres. Leur travail reprend en grande partie les codes de la biographie écrite en les adaptant à la peinture. Mais la fluidité peut sembler moins grande dans la mesure où il y a plus de blancs que dans une biographie « ordinaire ». Ce récit biographique est organisé en quatre grands pôles, relativement indépendants les uns des autres. Le spectateur fait donc appel à ses connaissances historiques, et en même temps doit être au fait de la production précédente des artistes, s'il veut un récit plus complet. Par ailleurs, la mise en images et la reproduction de photographies et de documents rapprochent aussi ce travail des biographies faites dans les médias, notamment à la télévision. Cependant, face à des productions qui, immédiatement après la mort de Franco, semblaient plus de l'hagiographie, la biographie faite par Equipo Crónica se veut plus froide et plus critique, tout en revendiquant une certaine objectivité.

Il nous semble particulièrement significatif que Solbes et Valdés aient décidé de réaliser une série qui prenne appui sur la mort du dictateur, qui est toute récente et qui a ouvert, pour les Espagnols, une période d'incertitude. Retracer la vie d'un personnage public au lendemain de sa mort (par ailleurs si attendue par bon nombre de gens) est, selon nous, une manière d'affirmer et de confirmer sa disparition. En



réalisant la biographie picturale de Franco, les peintres retracent sa vie, mais surtout ils semblent s'assurer de sa mort. Cette série prend donc, elle aussi, une dimension de « mise au tombeau », mais dans le but de conjurer le passé. Il s'agit, en ce moment d'incertitudes, d'enterrer le franquisme avec Franco en rappelant les crimes perpétrés pendant ces années.

Étudions à présent les tableaux de cette série afin de voir comment les peintres réalisent une biographie picturale en menant, une fois encore, une double réflexion sur l'Histoire et la peinture.

### 2.5.3. Études de tableaux

#### 2.5.3.1. Propos préliminaires

Nous n'allons pas, dans ce travail, étudier en détail les douze triptyques peints par les artistes ; nous en étudierons quatre. En effet, contrairement à *El paredón*, les tableaux de *La trama* sont thématiquement plus diversifiés dans la mesure où ils renvoient à des épisodes différents. En ce sens, la série est moins « dure » que la précédente et, malgré la trame rigoureusement respectée, certains possèdent quelques exceptions intericoniques. Contrairement à la série précédente, ici, les tableaux ne sont pas tous identiques. Ces nuances introduites par les peintres justifient, selon nous, l'étude de tableaux en particulier.

La spécificité thématique de cette série relève de son caractère biographique. En cela, comme nous l'avons déjà écrit, les triptyques peuvent être regroupés en quatre groupes thématiques qui correspondent à quatre grands thèmes ou périodes de la vie du Caudillo. Le premier renvoie à l'état-civil de Franco, avec un tableau qui évoque sa naissance (*Nacido el...*), un qui évoque son mariage (*Florece la rama*) et un qui mentionne sa mort (*Ha terminado*). Ces tableaux sont une allusion claire à sa naissance, le 4 décembre 1892 dans la ville galicienne de El Ferrol, son mariage avec Carmen Polo, en 1923, et son décès, suite à une longue agonie, le 20 novembre 1975 et son inhumation au *Valle de los caídos*. Nous étudierons plus loin le premier. Le second ensemble thématique correspond à sa participation militaire à la Guerre

d'Afrique, qui a duré de 1911 à 1927 et à laquelle Franco a participé à partir de 1912<sup>1</sup>. Il inclut les triptyques *En África*, *Querido amigo* et *Citado por su valor* et *Al ataque* ; nous analyserons plus minutieusement ce dernier. Vient ensuite la période de la Guerre civile, abordée par les tableaux *Orden de operaciones* et *Ha empezado la paz*, qui fait le lien avec la dernière période que nous étudierons. Celle-ci est traitée dans les triptyques *Régimen interior*, *Herido en el campo de Honor* et *Ha votado* (sur lequel nous nous arrêterons plus longuement). Ils correspondent à son rôle de chef de l'État et évoquent la répression, les accidents de santé du Generalísimo et le régime qu'il a mis en place.

Une telle répartition fait émerger une structure sérielle équilibrée. Cela fait écho à la rigueur interne à laquelle obéissent tous les triptyques. Ils mettent en évidence des couples picturaux inattendus : Dante Gabriel Rossetti-Fernand Léger, Duchamp-Monory, Georges Rouaul-Jean Dubuffet, Picasso-Klimt, Bacon-Grís, Delacroix-Grosz, El Lissitzky-Miró, Daumier-Carrá, Gris-Warhol-Miró, Max Beckman-Jean Hélion, Solana-Malévitch, Lichtenstein-Hopper. Il nous faudra expliquer ces couples picturaux, qui ont bien sûr un sens, comme en ont, nous l'avons démontré, les éléments distanciateurs peints sur les tableaux 1 et 3.

Tous ces couples sont scellés par une opération intericonique particulière, qu'il nous faut expliquer avant d'en venir à l'étude propre des tableaux. Comme nous l'avons dit, Michèle Dalmace, en s'appuyant sur Genette, parle de « transtylistation ». Pour leur part, Solbes et Valdés parlent de « transgression stylistique »<sup>2</sup>, qui est un constat, ou de « conversion iconographique »<sup>3</sup>. Cela ne correspond à aucune des opérations intericoniques que nous avons mises en avant dans la première partie de ce travail. Tournons-nous vers ces analyses pour détacher l'opération intericonique qui correspond à la pratique mise en œuvre par les peintres.

Le terme de transtylistation, selon nous, peut être discuté. Pour Genette, il s'agit d'une « réécriture stylistique, une transposition dont la seule fonction est le

---

1 Ces quelques références biographiques sont résumées par Paul Preston dans le tableau synthétique « Breve cronología » in PRESTON Paul, *Franco*, « *Caudillo de España* », Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 1003-1009.

2 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109-110.

3 EQUIPO CRÓNICA, *La trame*, *Trois fois douze...*, op. cit., p. 5.

changement de style »<sup>1</sup>. Si cette définition n'entre pas en contradiction avec l'opération réalisée par Equipo Crónica dans les tableaux n°1, elle ne permet pas d'en prendre toute la mesure. En effet, selon les exemples que donne Genette, la transtylisation consiste à réécrire un texte en y apportant des corrections stylistiques. Il cite, pour illustrer ses propos, les *Contes et légendes de l'Inde ancienne*, de Mary Sumer, devenus les quatre *Contes indiens* de Mallarmé, à la suite d'un exercice de correction stylistique qui consiste à donner du style (un style propre à l'auteur second) à un texte qui en manquait. Nous voyons bien que, dans ces triptyques, Solbes et Valdés vont au-delà de cette opération, puisqu'il ne s'agit pas seulement de corriger le style d'une œuvre, mais de lui conférer le style d'un artiste second. En ce sens, il y a une forme de pastiche dans cette opération, dans la mesure où la création finale ne présente pas seulement une modification stylistique, mais bien l'imitation d'un style exogène. Si l'on ne savait pas que les peintres s'appuient sur une œuvre première qui sert de trame à cette œuvre nouvelle, nous pourrions effectivement considérer ces tableaux n°1 comme des pastiches picturaux qui seraient « l'imitation de la manière d'un maître dans une performance nouvelle, originale et inconnue à son catalogue »<sup>2</sup>. Mais l'opération est plus complexe, puisqu'il s'agit d'appliquer un pastiche de style à une œuvre existant préalablement au « catalogue » d'un autre peintre. Elle correspond, à bien y réfléchir, aux développements que donne Gérard Genette de la notion de contamination et que nous avons évoqués dans notre première partie. Nous pouvons rappeler qu'il imaginait la possibilité, au-delà du mariage de deux textes, de marier deux styles, le vocabulaire d'un auteur avec le style d'un autre ou bien encore « une intrigue balzacienne dans le style de Marivaux »<sup>3</sup>. Les tableaux n°1 (et, par conséquent, n°2), étant le fruit d'une « heureuse rencontre »<sup>4</sup>, sous le pinceau d'Equipo Crónica, entre l'œuvre sérigraphiée dans le tableau n°2 et le style d'un peintre, il s'agit bien de contaminations, c'est-à-dire de créations hybrides dont nous devrions éclaircir la symbolique.

---

1 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 315.

2 *Ibid.*, p. 539 ; voir *infra* Partie I, 4.3.

3 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 371 ; voir *infra* Partie I, 4.4.2.

4 L'expression est employée par Gérard Genette à propos de la contamination, in GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 371.

### 2.5.3.2. L'état civil du personnage

Comme toute biographie qui se respecte, la série d'Equipo Crónica commence par évoquer la naissance de son sujet d'étude, comme l'indique le titre, *Nacido el...*<sup>1</sup>. Le tableau n°3 sur lequel est reproduit le document d'archive est une reproduction de l'acte de naissance de Francisco Franco Bahamonde. On y voit apparaître les noms de son père, Nicolas Franco Salgado Araujo, dans le premier paragraphe, de sa mère, Pilar Bahamonde y Pardo de Andrade et de sa grand-mère paternelle, Hermenegilda Salgado-Araujo<sup>2</sup>. Ce document officiel est donc la première archive qui mentionne l'existence de Francisco Franco, dans la mesure où il est une preuve de sa naissance. Dans le premier tableau, les peintres le relient à une contamination issue de la rencontre entre le tableau *Ecce Ancilla Domini* (1850), qui est une annonce de Dante Gabriel Rossetti, et le style selon lequel Fernand Léger réalise, par exemple, les tableaux *Femme sur fond rouge* ou *Femme avec un vase*, de 1927. Nous voyons bien la pertinence qu'il y a à mettre en relation cette naissance avec une Annonciation, et à assimiler, par ce biais, Franco à un prophète, lui qui a mené, à partir de 1936, une « croisade » contre le communisme afin de protéger les valeurs d'une Espagne éternelle et catholique. C'est bien en sauveur que la propagande officielle le présentera après la victoire de 1939. Pour Ricardo Marin Viadel, cette contamination trouve son sens dans le jeu entre les deux figures féminines présentes dans le tableau de Rossetti, à la fois proches et distantes, avec la fermeté du trait de Fernand Léger<sup>3</sup>. Ajoutons également que le bleu, le jaune et le rouge employés par Rossetti sont très vifs et qu'ils correspondent bien, en cela, aux couleurs que privilégie Léger et qu'il applique en aplats.

Au-delà des tonalités, le contraste entre le style préraphaëlien de Rossetti et la touche de Fernand Léger permet de jouer avec deux peintures totalement opposées, deux manières de pratiquer la figuration, chacune étant novateur en son temps. Par ailleurs, les cartes à jouer induisent l'idée de destin. Si l'on s'en remet à certaines croyances, elles permettent de prédire le sort d'une personne. Ironiquement, les peintres suggèrent le grand avenir qui attend Franco, né le 4 décembre 1892 d'un père

1 Voir reproduction en annexe p. 601.

2 La description de la famille est faite par Paul Preston. PRESTON Paul, *op. cit.*, p. 28.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 149.

militaire qui menait une vie dissolue et d'une mère très pieuse<sup>1</sup>, jusqu'à arriver à exercer les plus hautes fonctions dans l'armée espagnole, puis à la tête du pays. Le tableau n°2 met en avant le mélange des genres, en montrant l'œuvre-source et en effectuant un zoom sur le résultat de la contamination. Pouvant incarner le personnage lui-même (Franco), l'homme de dos qui regarde rétrospectivement sa vie peut aussi incarner le spectateur. Celui-ci est sous l'emprise des excès des moyens de communication qui, au moment de la mort du Caudillo, ont pu donner tant de relief à ce personnage que sa naissance en vient à être un miracle pour le sort collectif du pays. C'est par ce biais que se mêlent Histoire et peinture, puisque cette situation historique semble laisser voir une nouvelle naissance divine, que les peintres suggèrent par une modernisation d'un tableau de 1850, au moyen du style d'un peintre d'avant-garde.

En écho à ce tableau, Solbes et Valdés représentent aussi l'autre épisode indispensable à toute biographie, celui qui la conclut : sa mort, survenue le 20 novembre 1975, à 5h25 du matin, après une longue agonie. Ce tableau, intitulé *Ha terminado*, pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïtés sur ce qu'il représente, est fondé sur une contamination entre le tableau *Homo homini lupus* (1944-1948) de Georges Rouault et le style si caractéristique de Jean Dubuffet, que l'on retrouve notamment dans un tableau comme *Cafetière, tasse et sucrier III*, de 1965. Cette contamination fait sens dans la mesure où cette œuvre-source, malgré la gravité de son thème (la pendaison d'un homme) possède des couleurs primaires pures (le rouge et le bleu), conjuguées au blanc de la chemise, qui sont les trois couleurs sur lesquelles Dubuffet fonde la majeure partie de son art figuratif. La contamination est donc justifiée d'un point de vue plastique.

Ce tableau convoque, en réalité, deux morts : celle du général Franco, dont on peut voir le nom inscrit sur le marbre du tableau n°3, fondu dans l'obscurité du *Valle de los caídos*, et celle de l'homme pendu, qui incarne tous les condamnés à mort par le régime, qu'Equipo Crónica a évoqués à plusieurs reprises. Le titre de l'œuvre-source, *Homo homini lupus*, « l'homme est un loup pour l'homme » renvoie, en étant repris implicitement par les peintres, à la cruauté d'un homme qui a fait tuer sans

---

1 PRESTON Paul, *Franco...*, *op. cit.*, p. 28-29.

compter et qui s'est imposé au terme d'une Guerre civile meurtrière, représentée ici par la photographie de bombardements reproduite dans l'angle supérieur droit du tableau n°1. Cette barbarie est soulignée par le rapprochement que ne manquera pas de faire ce spectateur entre le tableau de Rouault, le tableau n°1 d'Equipo Crónica et la gravure *Tampoco* de Goya qui fait partie des *Désastres de la guerre*. Mais, en 1976, tout cela s'achève, comme l'indique le titre donné par Equipo Crónica à son triptyque en guise de soulagement. Cette mort est gravée dans le marbre. Solbes et Valdés reproduisent cette stèle comme pour bien s'en convaincre. Les lettres, élément perturbateur des tableaux 1 et 3 servent tout autant à prendre de la distance avec la mort, omniprésente dans la représentation de ce triptyque, qu'à la souligner, par une graphie qui rappelle celle des lettres lapidaires<sup>1</sup>.

#### 2.5.3.3. La période marocaine

Après être entré à l'Académie militaire de Tolède, en 1907, Franco est affecté, à la fin de sa formation, à la garnison de sa ville natale, El Ferrol. Suite à la détérioration de la situation militaire de l'Espagne dans la guerre du Rif, il demande à être envoyé au Maroc pour participer aux opérations. L'État-Major accepte sa requête et il débarque à Mélélla le 17 février 1912<sup>2</sup>. Moins de quatre mois plus tard, il est promu au grade de lieutenant. Ce sera son unique promotion par ancienneté<sup>3</sup>. En peu de temps, il arrive à se faire un nom au sein de l'armée espagnole et chez ses ennemis. Mais il devra quitter le Maroc en 1917, à la suite de sa promotion au rang de capitaine. Il y retournera en 1920, aux côtés de Millán Astray, à la tête de la légion étrangère que les deux hommes venaient de créer<sup>4</sup>. Après avoir mené de nombreuses batailles, il quittera le protectorat espagnol et la Légion, en novembre 1922, suite au remplacement de Millán Astray par Rafael de Valenzuela Urzáiz à la tête de la Légion.

Les tableaux *En África, Citado por su Valor, Al ataque* et, de manière différente, *Querido amigo*, renvoient à cette première période importante dans la vie militaire de Franco. Analysons *Citado por su valor*<sup>5</sup>, à la fois sous l'angle pictural et

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 576.

2 PRESTON Paul, *Franco...*, *op. cit.*, p. 41.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Ibid.*, p. 54 et 55.

5 Voir reproduction en annexe p. 601.

biographique. Le tableau n°1 est une contamination entre le tableau *La liberté guidant le peuple* de Delacroix, et le style de George Grosz que l'on retrouve dans des dessins comme *Pandemonium*, réalisé à l'encre de Chine, vers 1915. Ce triptyque nous parle de la période africaine de la carrière militaire de Franco grâce aux indications données par le tableau n°3 qui reproduit un document officiel mentionnant les mérites de guerre de Millán Astray et de Francisco Franco, avec l'en-tête « Columna Riquelme ». Par son titre, ce tableau souligne la légende forgée par Franco lui-même, et qui a commencé au cours de ces années. En effet, selon Preston, deux ans après son arrivée au Maroc :

El 1 de febrero de 1914, por su valor en la batalla de Beni Salem, en los arrabales de Tetuán, a los ventiún años Franco ascendió a capitán « por méritos de guerra »<sup>1</sup>.

Le nouveau capitaine gagnait ainsi une réputation d'homme méticuleux et bien préparé, dans les rangs de l'armée.

Le 29 juin 1916, un événement contribue à renforcer la légende. Lors du siège de El Biutz, il reçut une balle dans l'abdomen. Le rapport publié dans la nuit parle de l'« arrojo incomparable del capitán Franco, [...] sus dotes de mando y la energía desplegada en el combate »<sup>2</sup>, en insinuant une mort prochaine. Mais, contre tous les pronostiques, Franco se remet rapidement et est transféré à l'hôpital militaire de Ceuta où il est soigné. La balle ayant évité, de quelques millimètres, les organes vitaux, l'homme providentiel échappait de peu à la mort, ce qui donna lieu, parmi ses troupes maures, à la croyance qu'il bénéficiait d'une protection magique qui le rendait invulnérable<sup>3</sup>.

Au printemps 1917, suite à sa nomination au grade de commandant, il est affecté à Oviedo. Lors de ce retour en Espagne, il rencontre le commandant Millán Astray qui lui fait part de ses plans pour créer une unité de volontaires selon le modèle de la Légion étrangère française. Les deux hommes restent en contact et, en juin 1920, Millán Astray propose à Franco le poste de chef adjoint de la Légion, ce qu'il accepte<sup>4</sup>. Il repart donc pour le Maroc, le 10 octobre 1920 où, aux côtés de Millán Astray, il participe à d'importantes opérations. Le document officiel du tableau

---

1 *Ibid.*, p. 45.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p.54-55.

n°3 met en avant le rôle de Millán Astray dans la Légion étrangère, puisque le paragraphe qui lui est consacré commence de la sorte : « Al frente de sus legionarios... ». C'est vraisemblablement à cette seconde période marocaine que fait plus précisément allusion ce triptyque, puisqu'il l'associe étroitement à Millán Astray. Ironiquement, Solbes et Valdés rapprochent Franco de *La Liberté guidant le peuple*, en écho à son rôle à la tête d'une unité de légionnaires qui a contribué à faire de lui un héros national<sup>1</sup>. Mais l'esthétique expressionniste de Grosz donnée au tableau de Delacroix évoque plutôt un massacre qu'un élan révolutionnaire. La révolution des trois glorieuses est transformée en charnier, ce qu'était la ville de Nador lorsque les troupes de Franco y sont entrées<sup>2</sup>, ce qui explique la pertinence de cette contamination picturale. Par cette image, nous voyons que les mérites de cet homme, qui lui ont valu les honneurs militaires à son retour en Espagne en 1923, sont d'avoir perpétré des massacres. La liberté laisse place à la violence que l'on retrouve, indirectement, dans les éléments distanciateurs, qui sont des marteaux, instruments incongrus à première vue. La contamination est aussi saisissante du point de vue idéologique, dans la mesure où Franco a, à tout moment, considéré cette guerre comme un tremplin pour sa propre carrière ; il est significatif que ce passage de sa vie soit illustré à travers le style d'un artiste qui a participé, de manière chaotique, à la première guerre mondiale et qui était profondément antimilitariste.

Par ailleurs, la photographie reproduite dans l'angle supérieur droit du panneau n°1 laisse voir un débarquement militaire sur une plage, qui correspond sans doute au débarquement d'Alhucemas, le 8 septembre 1925 et dans lequel Franco a joué un rôle de premier plan. En effet, suite au décès de Rafael Valenzuela le 5 juin 1923, Franco est nommé lieutenant colonel et propulsé à la tête de ce corps qu'il avait contribué à créer avec Millán Astray. De ce fait, il repartit rapidement pour le Maroc où il réussit, avec ses hommes, à rompre le siège de Tifarutin.

L'année suivante, afin de débloquer la situation militaire, circule dans l'État-major l'idée d'un débarquement à Alhucemas, que Franco reprend à son compte lors d'une rencontre avec Primo de Rivera. Il détaille ses plans pour une telle opération et

---

1 *Ibid.*, p.60.

2 « un enorme cementerio », selon l'expression même de Franco, cité par FRANCO SALGADO ARAUJO Francisco, *Mi vida junto a Franco*, Madrid, Planeta, 1977, p. 52-53.



le dictateur lui demande de les mettre par écrit<sup>1</sup>. Ce nouvel épisode de la guerre du Rif est explicité dans le triptyque *Al ataque*, dans lequel nous remarquons, sur le panneau n°3, un document dactylographié signé de la plume de Franco et accompagné d'un schéma de la baie d'Alhucemas. Ce document correspond à l'exposé, par Franco, de son plan de débarquement. La pertinence intericonique de la contamination tient à l'analogie formelle qu'il y a entre le plan de la baie et l'œuvre de El Lissitzky que Solbes et Valdés ont choisie : *Battez les blancs avec un coin rouge*. Cette dernière fait effectivement penser à une baie (grâce à la figure du cercle) et à l'attaque de celle-ci (grâce au triangle rouge). Le style de Miró qui lui est appliqué rend l'ensemble moins strict, plus flottant et pour tout dire plus aquatique, ce qui correspond tout à fait à l'évocation d'un débarquement. Quant à l'élément distanciateur, un mètre, il renvoie évidemment à la préparation minutieuse de l'attaque établie sur des cartes.

Les peintres mettent ici en œuvre un langage très complexe qui, finalement, parle autant de peinture que d'Histoire. Les deux artistes ont choisi un épisode incontournable de la vie publique de Franco, une période qui correspond, selon le titre donné par Paul Preston au chapitre correspondant, à « La forja de un héroe ». Ces tableaux, envisagés avec *En África*, résument l'ensemble de ce que Franco a réalisé au cours de cette guerre. S'ils peuvent évoquer quelques épisodes plus particulièrement, ils renvoient finalement à toutes ces étapes que nous avons mentionnées, et au cours desquelles s'est construite la légende du valeureux militaire.

#### 2.5.3.4. La Guerre civile

Le second épisode déterminant dans la vie de celui qui deviendra le chef de l'État espagnol est la Guerre civile. Paul Preston évoque son rôle dans le conflit, dans plusieurs chapitres intitulés « La forja de un Generalísimo », « La forja de un Caudillo » et « La forja de un dictador ». Nous ne reviendrons pas en détails sur sa participation à ce conflit qui, comme nous le savons tous, fut de premier plan. Par ailleurs, rappelons que la Guerre civile fut mentionnée à plusieurs reprises par Equipo Crónica, notamment dans la série *El cartel*.

Deux ensembles de tableaux font référence à son rôle dans la Guerre civile : *Orden de operaciones* et *Ha empezado la Paz*. Le premier évoque l'élaboration de

---

<sup>1</sup> PRESTON Paul, *Franco...*, *op. cit.*, p. 70.

stratégies par l'État-Major de l'armée nationaliste autour du général Franco, que nous voyons alors âgé d'une quarantaine d'années dans la photographie d'archive reproduite dans l'angle supérieur gauche du tableau n°1. Solbes et Valdés ont, une fois de plus, recours à l'analogie, dans la mesure où la transposition d'une photographie représentant les amateurs d'art de Daumier, dans le panneau n°2 fait écho à cette transposition-là : les personnages forment un petit groupe et observent un document (artistique chez Daumier, cartographique pour l'archive). Cette analogie, ainsi que la contamination qui fait appel au style de Carlo Carrá, peintre métaphysique, fait ironiquement allusion, selon nous, à ce qu'est « l'art de la guerre ». Ici, Solbes et Valdés outrepassent la trame préétablie puisqu'ils insèrent plusieurs citations de Carrá dans le tableau n°1 : une coupe qui provient du tableau *Nature morte métaphysique* (1919), un dé à jouer du tableau *Mère et fils* et, surtout, une carte de *Muse métaphysique* sur laquelle est représentée la cocarde de l'armée de l'air française.

Le second triptyque évoque la fin de la Guerre civile. Il s'agit de *Ha empezado la paz* qui établit une passerelle entre le conflit armé et la période suivante, celle de l'instauration de la dictature. Le titre fait ironiquement allusion à une paix dont se vante le gouvernement, une paix imposée par la répression, comme le suggèrent les tableaux 1 et 2. Le titre rappelle, en effet, directement les « vingt-cinq années de paix » que le régime a célébré en grandes pompes, en 1964<sup>1</sup>. Le panneau n°3 représente le brouillon du document par lequel le généralissime annonce officiellement que les troupes ont atteint leurs derniers objectifs militaires et que, par conséquent, « la guerra ha terminado ». Signé à Burgos, le premier avril 1939 (« año de la victoria »), ce document annonce la fin d'une période douloureuse. En revanche, contrairement à ce qu'indique avec humour le titre, la période qui débute ne sera pas un moment de paix et de bien-être, comme le laissent entrevoir les panneaux 1 et 3. Ils montrent, en effet, qu'il s'agit d'une « paix » autoritaire qui correspond de fait à l'imposition de l'ordre par la force. La condamnation est une menace permanente, comme le suggère la chaise du tableau *Nature morte sur une chaise*, de Juan Gris (dont une reproduction est transposée dans le tableau n°2), convertie en chaise électrique qui nous oriente vers Warhol et sa *Chaise électrique* sérigraphiée. Par ailleurs, le panneau central reproduit cette contamination entre la chaise de Juan Gris

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 772.

et celle de Warhol dans le style sériel du peintre américain, qui a été celui de ses célèbres sérigraphies de Marilyn Monroe, de *Liz Taylor en Cléopâtre* ou de ses *20 Jackies* (Kennedy). Cette répétition inaltérée de la chaise électrique, symbole de la condamnation à mort, représentée à quinze reprises sur le tableau n°1 laisse deviner le grand nombre de victimes de cette « paix », ces victimes de la répression silencieuse et massive des premières années que nous avons évoquées lors de l'étude de la série *El ajusticiamiento como tema*.

La photographie transposée à la peinture à l'huile dans l'angle supérieur droit du panneau n°1, qui représente les armoiries de l'Espagne franquiste avec l'aigle impérial, montre bien le contrôle autoritaire exercé par le régime dans le pays.

Les gouttes de pluie stylisées, qui sont l'élément distanciateur de ce triptyque, renvoient elles aussi à une période sombre. Ce sentiment est renforcé par les tons dominants de ce panneau n°1, noir et blanc, qui sont empruntés aux sérigraphies *Liz Taylor en Cléopâtre* et *20 Jackies* de Warhol. Dans ce tableau, Solbes et Valdés s'éloignent également de leur trame picturale préétablie en insérant une citation, qui provient d'un troisième peintre. Il s'agit d'un plan de maïs emprunté au tableau *La ferme*, de Miró. Cet élément apparemment incongru est, en réalité, une métaphore du régime qui se met en place après le premier avril 1936. Ce maïs semble avoir trouvé un terreau fertile et la pluie l'aide à s'épanouir. Il incarne ainsi symboliquement le régime qui prend forme et s'impose grâce à une répression intraitable. Par ailleurs, comme cette plante, celui qui incarne le mieux ce nouvel ordre et dont Solbes et Valdés sont en train de faire la biographie, est alors au premier plan (politique) et est entré dans une période de maturité avec des responsabilités nouvelles qu'il occupera jusqu'à sa mort.

#### 2.5.3.5. La construction d'un régime politique

Solbes et Valdés s'intéressent enfin, à travers deux triptyques, aux années que Franco a passées à la tête du pays. *Ha terminado*, qui relate sa mort, les évoquait aussi en insinuant l'idée, qu'avec la disparition du dictateur, se terminait une longue période d'autoritarisme barbare. *Régimen interior* développe cet aspect de la politique intérieure du franquisme, la répression des opposants, en caractérisant cette violence comme intrinsèquement liée au régime par l'utilisation d'un titre qui joue avec les

différents sens du terme « régime ».

Le panneau principal représente une scène de torture par le biais d'une contamination entre l'œuvre majeure *La nuit* (1919) de Max Beckmann, avec le style de Jean Hélion. *La nuit*, un tableau d'une extrême violence qui représente trois personnages en train de torturer un couple, est conçu comme une allégorie politique. Les peintres valenciens élaborent une analogie sémantique, en utilisant un tableau qui évoque les violences sociales qui caractérisent la société allemande de l'époque, avec, notamment, l'assassinat des révolutionnaires Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht, lors de la semaine sanglante de janvier 1919, à Berlin, pour parler de la violente répression contre les quelques groupes de résistants qui agissaient au début des années quarante en Espagne, notamment dans les zones montagneuses du nord du pays. La photo d'archive du panneau n°1, qui date de ces années-là, représente un groupe d'hommes en train de descendre une colline, les mains en l'air, accompagnés de militaires armés. Le document d'archive du tableau n°3, une liste de revue de régiment d'infanterie, confirme l'idée que ce « régime interior » est un régime militaire. Par ailleurs, en traitant cette scène de torture violente et méthodique dans le style fluide avec lequel Jean Hélion représente la vie quotidienne, Solbes et Valdés suggèrent la quotidienneté de telles scènes, la banalité du recours à la torture durant ces premières années contre tous les éléments subversifs.

Le triptyque *Herido en el campo de honor*, qui pourrait faire allusion à la blessure de guerre de Franco, en 1916 au Maroc, révèle, à travers une scène cruelle d'abattage d'un taureau, le goût du généralissime pour la chasse et l'accident qu'il a subi lorsque son fusil lui a explosé dans les mains, à Noël 1961, le blessant assez grièvement à la main gauche. Une fois encore, au regard de l'événement représenté, le titre est ironique.

Évoquons, pour finir, le triptyque *Ha votado* qui renvoie à la construction institutionnelle du régime et à la préparation de ce qu'il sera après la disparition du dictateur. Le panneau n°3 reproduit un certificat de vote, établi au nom de don Francisco Franco Bahamonde, pour le référendum sur la Loi Organique de l'État, qui a eut lieu le 14 décembre 1966. Cette loi fait suite, historiquement, à tout un ensemble d'autres dispositions réglementaires sur lesquelles s'est construit le régime, appelées *Lois fondamentales du Royaume*, qui regroupent, notamment, le *Fuero de los*

*Españoles*, le *Fuero del Trabajo*, la Loi de Principes du Mouvement, la Loi de Succession, la Loi de Référendum, etc. La Loi Organique de l'État avait pour but de compléter et de perfectionner tout cet appareil législatif<sup>1</sup>. Par ailleurs, comme le Caudillo commençait à vieillir, ses conseillers le pressaient pour que fût résolue la question de la succession. La Loi Organique de l'État, entrée en vigueur le 10 janvier 1967<sup>2</sup> visait donc à préparer l'avenir en laissant l'ensemble « atado y bien atado », selon la formule consacrée par Franco, pour que son régime lui survive. En ce sens, le préambule de la loi indiquait :

A estos fines responde la presente Ley, que viene a perfeccionar y encuadrar en un armónico sistema las instituciones del Régimen, y a asegurar de una manera eficaz para el futuro la fidelidad por parte de los más altos órganos del Estado a los Principios del Movimiento Nacional<sup>3</sup>.

La loi commençait donc en confirmant le fait que l'Espagne était un royaume. Ainsi, Franco préparait-il une succession monarchique qu'il tentait de verrouiller par cet arsenal législatif. Par ailleurs, la loi distinguait les fonctions de chef d'État et de chef du Gouvernement, que Franco continua cependant d'exercer simultanément jusqu'en 1972, date à laquelle il céda la présidence du gouvernement à l'Amiral Carrero Blanco. Par ailleurs, cette loi augmentait le nombre des représentants aux Cortès et admettait l'idée de l'existence d'associations politiques. Elle était le point d'orgue de la constitution d'une « démocratie organique ». La loi fut largement approuvée par référendum, ce qui, comme l'indique Paul Preston, fut une victoire pour Franco<sup>4</sup>. Le panneau n°2 du triptyque laisse alors l'impression d'un homme qui contemple son œuvre avec satisfaction. Une fois cette loi votée, tout était prêt pour affronter le jour où le bureau de Franco, que l'on voit sur la photographie transposée sur le panneau n°1, serait vide, comme l'est la pièce de ce panneau principal.

Le panneau n°1, est une contamination entre le tableau *Soleil dans une pièce vide* (1963) de Edward Hopper (auxquel Solbes et Valdés ont de plus en plus recours) et le style de Roy Lichtenstein basé sur l'exagération du maillage de points d'impression des bandes dessinées et journaux, technique qu'ils ont utilisée à de

---

1 Loi Organique de l'État, consultable sur :

[http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?id=BOE-A-1967-5](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1967-5), dernière consultation le 09/07/2012.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 PRESTON Paul, *Franco...*, *op. cit.*, p. 790.

nombreuses reprises, notamment dans le triptyque *Tres códigos*. Sur le plan purement pictural, il est surprenant que le panneau n°1 corresponde presque parfaitement aux créations que Lichtenstein a faites dans les années 90, avec sa série *Intérieurs -Salon* (1990), *Vase rose* (1990), *Le bureau* (1991)-. Cela prouve qu'ils avaient entièrement saisi l'œuvre de cet artiste américain, son fonctionnement, sa perception du monde et sa modernité. Quant à l'espace vide de Hopper, il apporte une dimension métaphysique à ce tableau. Cet espace, en lien avec le personnage sérigraphié du tableau n°2, annonce l'homme d'État mais également le général vieillissant qui prépare sa sortie et met tout en œuvre pour que ce qu'il a fondé lui survive. Ce triptyque met bien en avant les interactions qui existent entre la vie d'un personnage public -sa biographie- et l'Histoire au sens large.

#### **2.5.4. Biographie et intericonicité**

Cet ensemble de « trois fois douze œuvres illustrant la vie d'un personnage public » est, comme nous venons de le voir, tout aussi complexe du point de vue de l'intericonicité qu'il est riche quant à ses références à l'Histoire et à ses réflexions sur l'historiographie, sur le genre biographique et sur les interactions qui se créent entre les œuvres artistiques.

Chaque tableau indique ou suggère un moment de l'Histoire sur lequel il s'appuie. Par ailleurs, d'autres événements historiques en découlent et s'accumulent dans les triptyques, ce qui enrichit le sens et la portée de chacun. La réflexion sur le genre biographique démontre bien, par ce biais, qu'Histoire et biographie sont intrinsèquement liés, comme nous l'avons mis en avant en évoquant les caractéristiques de ce genre littéraire particulier.

L'Histoire, dans cette série, passe une fois encore par le présent. Celui-ci possède irrémédiablement une dimension historique dans la mesure où l'année 1976 est une année de bouleversements socio-politiques pour L'Espagne : avec la disparition du dictateur à la fin de l'année précédente, s'ouvre une nouvelle ère où tout reste à construire. C'est une période où se mêlent la peur d'un retour au passé (le spectre du franquisme semble, dans un premier temps, difficile à éloigner) et la conscience destabilisante que rien ne sera comme avant. En ce sens, Ricardo Marín Viadel considère que *La trama* est une série conclusive. Il affirme :

Esta serie tenía un claro sentido conclusivo. En el terreno social y político los cambios eran bien patentes. La actividad cultural y política no podía seguir guiándose por baremas y objetivos que ya pertenecían al pasado para muchos y para el Equipo Crónica, pendiente de las transformaciones de la sociedad, la necesidad de buscar respuestas culturales nuevas y eficaces, acordes con la nueva situación política era apremiante »<sup>1</sup>.

Les nouvelles solutions plastiques mises en œuvre par Equipo Crónica, déjà initiées avec *El paredón*, passent par le recours à une trame picturale préétablie. Mais cette rénovation de leur peinture va encore plus loin avec la complexification des réseaux de sens internes et externes, qui sont le fruit d'une maîtrise extrême des phénomènes et des opérations intericoniques. Michèle Dalmace évoque, avec cette série, l'apparition d'un phénomène nouveau, la « transplasticité », qui passe par le recours à des procédés propres à un autre courant pictural, le surréalisme<sup>2</sup>. Ce phénomène, qui contribue à rendre le discours plus objectif, se manifeste surtout par les éléments « perturbateurs » des tableaux 1 et 3 qui correspondent effectivement, dans le fonctionnement des deux artistes, à une certaine forme de surréalisme.

De notre côté, nous insisterons sur une autre pratique intericonique généralisée dans cette série : la contamination picturale. En tant qu'elle mélange deux éléments, un tableau et un style exogène, cette opération fonctionne par hybridation. C'est ici que se trouve, selon nous, le noyau de cette série, puisque cette opération met alors en évidence un grand nombre de phénomènes d'hybridations qui ont lieu dans le champ à la fois historique et artistique. Disons déjà que la série, dans son ensemble, est hybride car elle se propose de peindre, comme le souligne Ricardo Marín Viadel, « la Historia de Franco y la historia del arte moderno »<sup>3</sup>.

Commençons par affirmer que chaque hybridation iconique a ici un sens, que ce soit pour le thème des triptyques ou pour l'iconographie qui lui est liée. Ce sens passe par une analogie formelle entre le thème, sa représentation et la photographie d'archive, par un parallèle idéologique entre les artistes, ou par un lien conceptuel entre eux (l'utilisation commune d'un rouge particulier dans la représentation d'épisodes violents).

Disons ensuite, après ce que nous avons pu signaler sur le genre biographique,

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 149.

2 DALMACE Michèle, « De la cita a la transplasticidad », « art. cit. », p. 31.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 142.

qu'il est lui aussi un genre hybride : il est le résultat d'une contamination entre Histoire, littérature et mémoire, dans la mesure où il s'agit de rédiger un ouvrage qui n'est pas proprement historique, tout en s'appuyant sur l'Histoire, afin que perdure, dans la mémoire collective (nationale), le souvenir des actions menées par un homme au cours de sa vie. Ensuite, l'Histoire -sur laquelle repose largement cette série, notamment à travers les documents d'archive- est aussi une notion essentiellement hybride, car s'y conjuguent différents plans : le personnel et le public (comme pour la biographie), le local et l'international, le peuple (masse indéterminée) et les dirigeants (élites caractérisées), le passé et le présent. Enfin, la période dans laquelle Solbes et Valdés réalisent cette série est elle aussi à la croisée des chemins, entre dictature et démocratie. En cette période-là, le présent était plus que jamais un temps hybride, à cheval entre le passé et le futur, peuplé de spectres et d'espoirs. La contamination picturale, visible et provocante, sert donc à orienter le spectateur dans des réflexions plus approfondies sur les phénomènes d'hybridation artistique, mais aussi historique.

La contamination mêlée à tous les renvois intericoniques qui s'établissent dans ces tableaux en fait une série plus complexe et plus riche encore, visuellement, que *Policía y cultura* dans laquelle, avec le recours au centon pictural, les peintres avaient déjà franchi un palier important. Mais l'extrême complexité intericonique de ces douze ensembles ne doit pas nous conduire à délaisser la dimension historique et historiographique de cette série au profit d'une analyse essentiellement métapicturale. C'est pourquoi nous avons voulu insister sur ces deux premières dimensions, en suivant le chemin biographique tracé par les peintres afin de l'explicitier. Par ailleurs, la dimension métapicturale de cette série et l'analyse des phénomènes de réception picturale ont été largement étudiées, notamment par Ricardo Marin Viadel, Michèle Dalmace et José Carlos Suárez.

Dans ces tableaux, les peintres valenciens restent très fidèles à la biographie du personnage et au déroulement historique des événements ; les épisodes sélectionnés sont pertinents et permettent d'avoir une image cohérente de la vie de Franco. Plusieurs éléments, d'ailleurs, soulignent un souci d'objectivité que la biographie emprunte généralement à l'historiographie. Mais, chose surprenante en ce sens, l'ironie est souvent présente dans cette série, la plupart du temps au moyen d'un



décalage entre le titre et l'épisode représenté. Par ailleurs, s'ils tendent, dans une certaine mesure, à l'objectivité (grâce aux archives, aux photographies, aux objets distanciateurs), ils ne recherchent pas pour autant une véritable neutralité. Leur discours expose une vision des événements de la vie de Franco qui, certaines fois, relève plus du portrait à charge que de la biographie. Certains de ces tableaux offrent une vision engagée, à l'opposée de l'hagiographie que certains médias pouvaient faire de Franco, en 1976. Solbes et Valdés jouent avec la légende que l'histoire officielle élabore (notamment, ici, l'héroïsme de Franco lors de la guerre du Maroc) et que peuvent relayer certains biographes qui ne prennent pas la distance nécessaire. À partir des épisodes les plus fameux de la vie du soit-disant héros, les peintres valenciens s'attachent donc à montrer l'autre face du personnage, comme pour ne pas oublier tout ce qui a pu être perpétré par le régime. Chaque tableau propose un regard multiple, ce qui fait écho à la création de triptyques, en mêlant objectivité et dénonciation, toujours selon un langage pictural et intericonique pertinent. Cette « biographie picturale » use de sa raison d'être historique car, à ce moment charnière, elle souligne bien ce que fut cet homme, ce que fut aussi le franquisme, pour rappeler la nécessité d'un changement rapide et surtout complet. Le rappel d'une vie se fait insistance sur une mort, celle du « roi » qu'évoque Jacques Rancière en mentionnant l'importance de la mort en Histoire, la mort qui fait événement<sup>1</sup>. Cette insistance traduit parfaitement la volonté d'enterrer à jamais celui dont une Espagne attendait la chute depuis si longtemps.

## 2.6. PEINTURE ET HISTOIRE : BILAN

Au cours de ce chapitre, nous avons essayé de jeter une lumière sur les liens entre les productions d'Equipo Crónica et l'Histoire, sous différents angles, sans nier leur dimension métaiconique. Cette dernière étant mise en avant dans de nombreuses études sur la peinture des artistes valenciens, il nous a semblé nécessaire d'approfondir l'approche historique, le plus souvent perçue comme un prétexte, ainsi que l'approche historiographique, jamais encore vraiment développée. Ainsi, au-delà des thèmes historiques dont traite la peinture d'Equipo Crónica, il résulte de cette

---

1 RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'Histoire...*, *op. cit.* ; RICŒUR Paul, *op. cit.*, p. 478.

étude qu'elle propose une réflexion sur la notion d'Histoire. Cette dernière fait suite à la réflexion sur la mémoire, ainsi que sur la manière d'écrire l'Histoire, ce qui renvoie au travail de l'historien. En ce sens, la peinture d'Equipo Crónica traite de thèmes contemporains, selon une optique historique.

Notre étude fut fondée sur quatre séries, celles où la présence de l'Histoire et la réflexion historiographique sont les plus manifestes. Cette réflexion historique et historiographique n'est bien évidemment pas circonscrite aux tableaux de ces seules séries. À titre d'exemple, nous pensons évidemment à *La rendición de Torrejón*, de la série *Autopsia de un oficio*. L'ampleur de cette réflexion, à travers quatre séries des années 1973 à 1976 et la volonté de créer de nouveaux codes et langages, démontrent bien, cependant, une préoccupation particulièrement forte en ces années qui, selon les mots de Ricardo Marín Viadel, marquent le « final del pasado »<sup>1</sup>, au vu des événements que connaît l'Espagne durant ce laps de temps.

Par-delà leur engagement, les artistes démontrent avoir une forte conscience historique du présent : les thèmes traités, lorsqu'ils sont pleinement contemporains, le sont avec un regard d'historien et selon des techniques qui relèvent du travail scientifique et objectif de l'historien<sup>2</sup>. À travers la force de leur engagement socio-politique, ils saisissent, dans le présent, la dimension historique des événements. Cela est démontré par le fait que ces événements (premières exécutions massives et silencieuses du régime, exécutions du 27 septembre 1975) ont intéressé les historiens, qu'ils sont aujourd'hui présents dans les livres d'Histoire et qu'ils sont désormais connus de tous les Espagnols. Ils font partie de l'Histoire du franquisme, que les peintres retracent également à travers la biographie picturale du Généralissime.

La dernière série analysée crée d'ailleurs un genre pictural nouveau, la biographie picturale, que les peintres développent en douze triptyques dans lesquels ils intègrent des nouveautés intericoniques à leur production. Avant cela, ils ont travaillé plus précisément sur la peinture d'Histoire et, à travers l'analyse de ses codes

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 133.

2 Elvire Diaz résume les règles méthodologiques que doit suivre l'historien pour tendre vers l'objectivité : « absence du "je", intégration de citations, indication des sources, mise à distance des faits évoqués, rejet de l'émotionnel ». Nous voyons bien le recours à ces règles ainsi que le jeu mené autour de celles-ci par l'Équipe. DIAZ Elvire, *Mémoire et oubli...*, *op. cit.*, p. 23.

et le recours aux plus grandes peintures de ce genre, ils ont tâché de le renouveler, de l'actualiser, en le rapprochant des techniques et du processus historiographique, notamment en ayant recours à diverses formes de « documentalisme » : réalisme documentaire et symbolisme documentaire. Par ce biais, ils ont élaboré une nouvelle peinture d'Histoire, qui traite tout à la fois du présent, de l'Histoire, mais aussi de l'histoire de l'art.

Ces deux domaines que sont l'Histoire et l'histoire de l'art, toutes deux protagonistes de nombreux tableaux d'Equipo Crónica sont, pour nous, une passerelle vers l'étude de séries orientées plus directement vers l'histoire de l'art et la question culturelle. Nous allons, par la suite, aborder les rapports entre Equipo Crónica et l'histoire de l'art en nous centrant plus précisément sur quelques séries pour lesquelles ces problématiques sont de premier ordre, bien qu'elles revêtaient un rôle important également dans d'autres séries que nous avons pu analyser.

Pour étudier les problématiques liées à l'histoire de l'art dans l'œuvre d'Equipo Crónica, nous insisterons sur les relations ambiguës entre ces deux disciplines. Dès à présent, nous pouvons affirmer que l'Histoire et l'histoire de l'art, apparemment fort différentes, ont une certaine proximité. Pour Laurent Gervereau :

Les rapports entre histoire et histoire de l'art ressemblent à ceux d'un vieux couple, dont l'un a une sorte de droit d'aînesse, et l'autre la conscience de la noblesse de son objet<sup>1</sup>.

L'auteur poursuit en affirmant :

[l'histoire] exerce un sens critique sur les événements et prend en compte des aspects sociaux ou économiques. L'histoire de l'art, elle, naît avec la caractérisation d'une activité profane, issue de l'activité sacrée, consacrée à la production d'objets uniques destinés à la délectation esthétique.

Solbes et Valdés ont exercé ce « sens critique sur les événements ». Mais ils l'on fait en y mettant sur le même plan l'histoire de l'art. De ce fait, ils traitent cette dernière avec la même objectivité que celle nécessaire à l'historien. En effet, là où « L'histoire de l'art, par crainte du piège de non-scientificité, par crainte d'être accusée de subjectivité, tend souvent à se recentrer sur le formel et sur son sujet, ce que l'on appelle l'"art"<sup>2</sup> », Equipo Crónica revisite la notion d'histoire de l'art, en insistant sur

---

1 GERVEREAU Laurent, « Un art sans histoire », *in Face à l'Histoire, op. cit.*, p. 40-48, p. 41.

2 *Ibid.*, p. 42.

ses liens avec l'Histoire (c'est le cas, par exemple, des avant-gardes). Cette démarche trouve sa logique, notamment si l'on songe à Tomás Llorens, qui, de manière plus générale, affirme :

quand le souci dominant est celui des relations entre l'art et le politique, l'analyse du rôle du peintre conduit à la problématique des rapports entre la peinture et les institutions culturelles, entre la peinture et le musée, la peinture et l'avant-garde, la peinture et l'histoire de la peinture<sup>1</sup>.

À la lumière de cette présentation, la démarche d'Equipo Crónica est cohérente et nous devons, pour la pertinence de notre étude, analyser alors la place de l'histoire de l'art et de la culture dans leur production. La présence de cette discipline, en s'ajoutant aux questions mémorielles et historiques déjà mises en avant, nous permettra de démontrer la richesse et la complexité théorique de leur peinture, ainsi que leur cheminement intellectuel au cours de cette première moitié des années soixante-dix.

---

<sup>1</sup> LLORENS Tomás, « art et politique dans les dernières années du franquisme, un aperçu sommaire », in *Face à l'Histoire*, *op. cit.*, p. 374-377, p. 375.

### CHAPITRE 3 :

## EQUIPO CRÓNICA, APPROCHE ET ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ART

L'objet des études à venir sera d'analyser dans quelle mesure, Solbes et Valdés ont pu, avec leur production, élaborer un discours sur l'histoire de l'art qui, comme ils l'ont fait avec l'Histoire, passe par la peinture elle-même.

Il s'agira de montrer comment leurs tableaux peuvent, en s'appuyant sur l'intericonicité, mais en dépassant le simple dialogue avec les artistes antérieurs, atteindre le quatrième degré de métaiconicité en proposant une réflexion sur l'histoire de l'art. Nous tâcherons de montrer comment, dans leurs tableaux, Solbes et Valdés ont pu avoir un discours proche de celui qu'aurait pu avoir un historien de l'art. L'analyse de ce discours métaiconique sur l'histoire de l'art sera liée à l'analyse intericonique, celle de la richesse du langage pictural d'Equipo Crónica car, comme l'affirme Arasse, « c'est une fonction de l'historien que d'écrire bien et d'avoir des effets par son écriture »<sup>1</sup>. De ce fait, si l'on envisage leur production comme celle d'historiens de l'art, le discours (pictural) doit donc retenir notre attention comme critère d'évaluation de leur implication dans cette discipline qu'est l'histoire de l'art.

L'objectif est d'analyser dans quelle mesure leur discours partage des conceptions, des analyses, des concepts ou des approches méthodologiques avec les plus grands noms et les plus grands courants de la discipline. Précisons aussi que les analyses qui vont suivre sont appliquées à cinq séries en particulier, élaborées entre 1974 et 1977, car il s'agit des séries dans lesquelles, selon nous, ce discours est le plus abouti et le plus complet. Mais, bien évidemment, connaissant la richesse et la complexité de l'ensemble de leurs tableaux et de leurs séries, ces analyses pourraient être faites à partir d'autres tableaux ou séries que nous avons déjà abordés. Ainsi, de la même manière que nous nous sommes appuyés plus précisément sur quatre séries

---

1 ARASSE DANIEL, in DOMINO Christophe, *Sur l'art et les moyens de son expérience. Pourquoi, comment rendre contemporain l'art ? Éléments de réflexions sur les outils de transmission. Entretiens avec Jean-Paul Curnier, Jacques Hainard, Krzysztof Pomian, Daniel Arasse, Etienne Jollet, Denys Riout, Xavier Douroux et Frank Gautherot*, p. 38.  
Consultable sur : [http://dl.dropbox.com/u/983857/domino\\_%20art-moyens-experience\\_2005.pdf](http://dl.dropbox.com/u/983857/domino_%20art-moyens-experience_2005.pdf), dernière consultation le 09/08/07.

pour montrer la place de la mémoire dans l'œuvre d'Equipo Crónica, et sur quatre autres séries pour mettre en avant celle de l'histoire et de la réflexion historiographique, le choix que nous allons effectuer par la suite pour analyser la place de l'histoire de l'art chez Equipo Crónica n'indique pas que celle-ci est circonscrite à ces cinq séries-là. En revanche, ce choix se justifie par le fait que, dans ces séries, la réflexion métaiconique sur l'histoire de l'art est le thème dominant, et par le fait qu'elles permettent de l'analyser, à notre sens, de manière plus précise et complète que toutes autres.

### **3.1. L'HISTOIRE DE L'ART, CONTOURS D'UNE DISCIPLINE ENTRE SCIENCE ET ART**

#### **3.1.1. De l'Histoire à l'histoire de l'art**

Nous pourrions ouvrir ce chapitre sur l'histoire de l'art, et plus particulièrement ce paragraphe sur ses relations avec l'Histoire, en reproduisant une phrase de Hegel, mise en exergue par Laurent Gervereau dans son article *Un art sans histoire*, publié dans le catalogue *Face à l'Histoire*. Pour Hegel :

Toute œuvre d'art appartient à une époque, à un peuple, à un milieu et est en rapport avec certaines représentations et fins, historiques et autres, de sorte que celui qui se livre à l'étude de l'art doit posséder aussi de vastes connaissances à la fois historiques et très spéciales, étant donné que la nature individuelle de l'œuvre d'art comporte des détails particuliers et spéciaux sans lesquels elle ne saurait être comprise et interprétée<sup>1</sup>.

Cette citation indique que les rapports entre l'art et l'Histoire se font à deux niveaux : d'une part, l'art produit à un moment donné est intégré à une époque. Il fait donc partie d'une période de l'Histoire et possède, dans sa représentation, des traces de cette histoire. Par ailleurs, et en conséquence, l'historien de l'art doit également posséder des connaissances particulières extra-artistiques, notamment historiques, afin d'accéder plus complètement au sens des œuvres. Cela permet de mettre en évidence les liens étroits qui se tissent entre l'histoire de l'art et d'autres disciplines, notamment l'Histoire. Mais de là naissent aussi des conflits entre les deux disciplines, l'histoire de l'art pouvant avoir des difficultés à trouver une autonomie face à l'Histoire. De ce fait, Daniel Arasse regrette que l'histoire de l'art soit trop souvent

---

<sup>1</sup> HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique* (1835), Paris, Magnard, 2000.

considérée comme une petite sœur de l'Histoire et non comme une discipline au sens plein<sup>1</sup>.

La perspective hégélienne précédemment abordée peut aussi être inversée. C'est ce que fait Christophe Domino lorsqu'il indique que « L'Histoire, la mémoire demeurent non seulement des matériaux et des réalités de l'art, mais également un de ses objectifs. L'art est un mode d'accès à l'historicité de manière plus essentielle que l'inverse, l'histoire comme mode d'accès à l'art »<sup>2</sup>. Par ailleurs, pour Daniel Arasse, l'intérêt de l'histoire de l'art est de tendre un pont entre le passé et la période de l'historien, mais aussi d'être un révélateur de la période où l'histoire est faite<sup>3</sup>. Si l'histoire de l'art reflète le présent de production de son discours selon une perspective historique, nous voyons que l'histoire de l'art et l'Histoire ont des relations étroites et complexes. En cela, les peintres d'Equipo Crónica semblent bien armés, puisque l'Histoire fait partie intégrante de bon nombre de leurs tableaux et que, par le biais de l'intericonicité, elle est presque toujours en lien avec l'histoire de l'art.

Mais cette interdépendance entre Histoire et histoire de l'art n'est pas évidente pour tous. Dans un cadre plus large, Carl Emil Schorske souligne l'éloignement des différentes disciplines avec l'Histoire, dans les années 1950. Ainsi, pour lui, « la rupture avec l'histoire acquière les proportions d'un changement généralisé [...]. Alors que les sciences sociales se tournaient vers le behaviorisme et les modèles des sciences du monde physique, les disciplines littéraires développaient une critique formaliste autoréférentielle »<sup>4</sup>. Les analyses de Rosalind Kraus vont dans le même sens lorsqu'elle affirme que : « l'ambition d'une culture moderniste est que chacune de ses disciplines soit rationalisée en ayant pour assise son champ d'expérience unique et distinct, ceci étant rendu possible par l'usage de méthodes propres à cette discipline pour à la fois la spécifier et l'ancrer encore plus fortement à sa zone de

---

1 ARASSE Daniel, « Interpréter l'art : entre voir et savoir », conférence, Université de tous les savoirs, 2001, consultable sur [http://www.canalu.tv/video/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/interpreter\\_l\\_art\\_entre\\_voir\\_et\\_savoirs.1226](http://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/interpreter_l_art_entre_voir_et_savoirs.1226), dernière consultation le 09/07/2012.

2 ARASSE Daniel, entretien avec Christophe Domino, in DOMINO Christophe, *op. cit.*, p. 72.

3 *Ibid.*, p. 36.

4 SCHORSKE Carl Emil, « L'histoire et l'étude de la culture », p.17-18, in *Genèses*, 1, *Les voies de l'histoire*, sous la direction de Gérard Noiriel, 1990, pp. 5-23.

compétence »<sup>1</sup>.

Cet éloignement entre Histoire et histoire de l'art traduit l'autonomie de cette dernière qui n'est plus seulement un aspect de la discipline historique, mais devient une discipline à part entière. Cependant, en s'éloignant de l'Histoire en tant que discipline, il semble que l'histoire de l'art se soit, dans certains cas, éloignée aussi des relations entre l'art et son contexte, et donc l'histoire entendue comme ensemble des événements passés qui conduisent au présent. Or, cet éloignement n'a rien d'une conséquence intrinsèquement liée à la volonté d'autonomisation par rapport à l'Histoire ; pour prendre un exemple, cette dissociation du contexte n'est pas envisageable dans l'étude de la peinture d'histoire que nous avons abordée dans le chapitre précédent. Une des manières de remédier à cette absence de l'Histoire comme conséquence d'une volonté de renforcement de la discipline historico-artistique, serait de considérer l'histoire de l'art non plus comme la simple histoire du savoir artistique, mais comme celle de ses intentions, ainsi que le souhaite Wilhelm Worringer dans *L'art gothique*<sup>2</sup>. De ce fait, elle gagnerait en importance du point de vue de l'Histoire universelle. Tout cela souligne bien la complexité des rapports entre ces deux disciplines.

En étudiant plus précisément l'histoire de l'art, nous verrons que l'Histoire y a une place plus ou moins importante, selon les approches et les auteurs ; au terme de cette étude préalable sur l'histoire de l'art, nous étudierons des séries d'Equipo Crónica en mettant en avant, après avoir étudié l'Histoire dans leur production, comment cela s'articule avec l'histoire de l'art. L'objectif de ce chapitre est d'analyser de quelle manière et dans quel but, pour reprendre le titre d'un catalogue d'exposition, Equipo Crónica *dialogue* avec l'histoire de l'art<sup>3</sup>, mais aussi de voir s'ils ne vont pas au-delà du dialogue pictural avec des œuvres qui appartiennent à cette chaîne continue qu'est l'histoire de l'art. Pour cela, nous devons commencer par définir plus précisément ce qu'il faut entendre par « histoire de l'art »

---

4 KRAUS Rosalind, "The story of the Eye", *New Literary History*, vol.21, hiver 1990, p. 284.

2 WORRINGER Wilhelm, *L'art gothique*, Paris, Gallimard, 1967.

3 *Equipo Crónica, un diálogo con la historia del arte*, sala Bancaja San Miguel, 11/2009 – 01/2010, catalogue d'exposition : MOLINS JAVIER (dir.), *op. cit.*



### 3.1.2. Définition de l'histoire de l'art

L'histoire de l'art est une discipline qui se donne pour objet l'étude des œuvres d'art, selon différentes approches. Pour André Chastel<sup>1</sup>, l'histoire de l'art n'est pas une discipline unitaire, mais un ensemble complexe de disciplines qui s'est structuré depuis le premier jalon qu'est, pour Chastel, l'ouvrage de Giorgio Vasari, *Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, publié en Italie en 1550<sup>2</sup>, et dont il faut coordonner l'emploi.

L'histoire de l'art, ensemble de disciplines fondées sur la recherche historique et scientifique autour des phénomènes artistiques et culturels, s'intéresse alors à un ensemble de sujets d'études qui correspondent aux diverses dimensions et concepts de la création artistique. Elle étudie, de manière générale, l'art et la culture ainsi que leurs évolutions au fil de l'Histoire, aux œuvres en tant qu'objets nécessitant la mise en œuvre d'une technique, aux individus qui interviennent, l'artiste créateur, le spectateur, le critique, à la représentation, aux idées véhiculées par l'œuvre autour d'elle. Ces sujets d'études sont envisagés essentiellement selon deux grands types d'approches méthodologiques. La première vise à détacher des corpus d'œuvres et d'artistes, par l'identification de la singularité de leur discours, leurs interactions avec l'Histoire et leur contexte. La seconde s'interroge sur la théorie de l'art, le discours sur l'art et ses évolutions. Le piège qui guette cette approche est toutefois de faire entrer l'histoire de l'art dans le concept plus général de « Cultural Studies ».

Pour résumer, au-delà de ces approches, l'histoire de l'art analyse les créations esthétiques ainsi que leur contexte de production et de réception, à travers leur diffusion au public, qu'il soit contemporain ou postérieur.

Afin de mener à bien sa mission, l'historien de l'art a à sa disposition divers outils et peut passer par différentes étapes. Tout d'abord la description, l'analyse formelle, structurale et iconographique de l'œuvre, son analyse technique et physique, l'étude de documents historiques relatifs à la production de l'œuvre et celle des documents secondaires qui évoquent sa réception. Au-delà de cela, comme l'indique Laurent Gervereau, « les expositions, au même titre que les ouvrages des historiens

---

1 CHASTEL André, *Introduction à l'histoire de l'art français*, Paris, Flammarion, 1993.

2 VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550), Paris, Berger-Levrault, 1989.

de l'art ou des critiques, font l'Histoire de l'art »<sup>1</sup>, dans la mesure où la mise en avant des documents pour le public occupe une place importante dans le processus artistique.

Parallèlement à l'Histoire -qui se veut l'étude objective et scientifique du passé ainsi que son récit scripturaire- considérée unanimement comme une science humaine, se pose inéluctablement la question de la scientificité de l'histoire de l'art. Pour Henri Zerner, il ne fait aucun doute que Riegl, l'un des historiens de l'art les plus influents de la fin du XIXe siècle, a voulu ériger l'histoire de l'art en science et lui trouver une autonomie comme discipline<sup>2</sup>. Toujours selon Henri Zerner, « à partir du moment où l'art est une activité spécifique et indépendante, son étude est un domaine autonome de la science, qui vise précisément à dégager la spécificité de l'art et les principes directeurs de son histoire » ; il ajoute que « l'Histoire de l'art ne saurait être qu'un aspect de [l']Histoire »<sup>3</sup>. Dans son étude consacrée à Riegl, l'histoire de l'art est bien envisagée comme une discipline scientifique.

Or, par la nature artistique de son objet d'étude et la diversité des approches que les historiens de l'art ont mené, l'histoire de l'art n'est pas apparue d'emblée comme une discipline scientifique. Certains développements méthodologiques, notamment attributionnistes, avec les schémas de Morelli qui rappellent ceux de manuels d'anatomie<sup>4</sup>, visent à inscrire l'histoire de l'art dans le champ des disciplines scientifiques afin qu'elle jouisse d'autorité et de reconnaissance. Le titre même de l'article, *Giovanni Morelli et la science de l'art*, indique bien les prétentions scientifiques de cet historien de l'art. Face à cette conception, mais toujours avec le souci d'analyser la dimension scientifique de l'histoire de l'art, citons Daniel Arasse, pour qui le statut scientifique de l'histoire de l'art n'est pas établi :

même si les historiens de l'art ont établi des principes et des critères de vérification de leurs énoncés, même s'ils ont établi des protocoles d'énoncés à travers lesquels ils se reconnaissent comme membres de la communauté savante

---

1 GERVEREAU Laurent, « art. cit. », p. 44.

2 ZERNER Henri, « l'histoire de l'art d'Aloïs Riegl, un formalisme tactique », in ZERNER Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, p. 35-51, Paris, Gallimard, collection Art et artistes, 1997, p. 42.

3 *Ibid.*, p. 45

4 MORELLI Giovanni, *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili (1897)*, Paris, Lagune, 1994.

des historiens de l'art, qu'ils publient des articles dans des revues spécialisées, et bien le statut scientifique de la discipline demeure incertain<sup>1</sup>.

Il affirme, pour étayer son propos, que les protocoles d'énoncés sont en réalité des apparences de protocoles qui imitent ceux des disciplines scientifiques sans toujours en avoir la rigueur. En démontrant l'imperfection de cette imitation du domaine scientifique, Daniel Arasse tend donc à affirmer que l'histoire de l'art n'est pas une science. Toutefois, il complète sa thèse en indiquant que si l'histoire de l'art est une science, elle n'est pas la science de l'art au sens de *Kunstwissenschaft*, mais plutôt science humaine -une discipline humaniste-, la science des pratiques artistiques depuis la production des objets jusqu'à leur réception. Mais il regrette alors que les critères d'analyse de ces pratiques scientifiques ne soient pas établis<sup>2</sup>. La scientificité de l'histoire de l'art semble donc difficile à démontrer, si ce n'est par imitation lointaine des sciences dures. À un autre moment, Daniel Arasse indique que l'histoire de l'art est une « science inexacte »<sup>3</sup> car, contrairement aux sciences dures pour lesquelles une vérité scientifique, même dépassée, demeure vraie, en histoire de l'art, une interprétation dépassée n'est plus judicieuse<sup>4</sup>.

Ainsi, outre les protocoles d'énoncés, les historiens de l'art ont aussi fait passer, à certaines époques, leurs prétentions scientifiques par sa dimension scripturale, en adoptant un langage qui se rapprocherait du langage scientifique. Comme l'Histoire, l'histoire de l'art passe par l'écriture de monographies, par exemple. Zerner relève ainsi l'importance de l'écriture (qui correspond à la phase scripturaire de l'Histoire) dans la production de l'histoire de l'art<sup>5</sup> et la forme que celle-ci a souvent adopté pour faire prévaloir sa dimension scientifique. Selon lui, « les aspirations scientifiques des sciences dites sociales, leur statut douteux aux yeux des sciences dites exactes ou « dures », et l'anxiété que cela entraînait souvent, ont parfois poussé à négliger les effets rhétoriques ou plutôt à leur donner un tour inattendu »<sup>6</sup>. Il ajoute que « la façon dont l'histoire de l'art est écrite n'en est pas moins significative »<sup>7</sup>. Les spécialistes qui ont produit des écrits sur l'histoire de l'art ont, bien souvent, par leur

---

1 ARASSE Daniel, « Interpréter l'art : entre voir... », « conf. cit. ».

2 *Idem*

3 ARASSE Daniel, entretien avec Christophe Domino, in DOMINO Christophe, *op. cit.*, p. 36.

4 *Idem*.

5 ZERNER Henri, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

6 *Idem*.

7 *Ibid.*, p.13.

écriture, tenté de conjurer les critiques qui pouvaient être faites à propos d'un manque de scientificité de la discipline. Ils ont alors recherché un langage neutre. Sur ce point, Zerner fait allusion au style néoclassique et apparemment dépouillé de Dimier, mais aussi à l'hermétisme de Derrida<sup>1</sup>. Mais ces styles ont leurs inconvénients qui poussent l'auteur à conclure « j'ai peur qu'il n'y ait pas de bonne doctrine, une méthode pour écrire l'histoire de l'art, et que nous soyons condamnés au bricolage »<sup>2</sup>.

En tout état de cause, cette attirance pour un langage scientifique et le « bricolage » évoqué par Zerner renvoient aux fondements de cette discipline qui s'appuie sur un ensemble d'autres disciplines, pour beaucoup scientifiques. De ce fait, l'historien de l'art adopte différentes méthodologies et angles de travail. Ces études peuvent donc s'appuyer sur la phénoménologie, la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, le structuralisme, le formalisme ou la sémiotique. À propos de cette dernière, Zerner affirme que « tous les efforts accomplis depuis le XIXe siècle pour rendre l'étude de l'art plus scientifique se sont accompagnés d'une mise en parallèle entre l'art et la langue »<sup>3</sup>, même s'il évoque, par la suite, les obstacles auxquels est confronté l'historien de l'art lorsqu'il cherche à instituer une sémiotique de l'art sur le mode de la linguistique. Par ailleurs, au-delà de ces approches méthodologiques et scientifiques, les historiens de l'art font appel à d'autres disciplines comme l'Histoire, l'histoire culturelle, l'histoire sociale, l'anthropologie, l'économie. Pour cette raison, Daniel Arasse préfère parler des disciplines au pluriel à propos de l'histoire de l'art plutôt que d'une discipline, car il y a plusieurs histoires de l'art, fondées elles-mêmes sur plusieurs disciplines<sup>4</sup>. Cela lui fait dire que l'histoire de l'art est « la reine des disciplines », car il est impossible de faire de l'histoire de l'art sans avoir des connaissances en philosophie, en histoire politique, en histoire économique, etc.<sup>5</sup>. L'historien de l'art justifie ce « bricolage disciplinaire » par la nature même de l'œuvre d'art, qui « condense tout »<sup>6</sup>. Selon lui, ce bricolage, déjà évoqué par Henri Zerner, enrichit l'histoire de l'art et les interprétations, dans la mesure où il permet de dépasser

---

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 ZERNER Henri, « Meyer Schapiro, maître ès arts », in ZERNER Henri, *op. cit.*, p. 88-99, p. 94.

4 ARASSE Daniel, entretien avec Christophe Domino, in DOMINO Christophe, *op. cit.*, p. 34.

5 *Ibid.*, p. 35.

6 *Ibid.*, p. 38.

la simple « histoire sociale de l'art », pour toucher également aux enjeux individuels des œuvres à travers l'histoire théorique de l'art, l'histoire psychique de l'art, etc.<sup>1</sup> L'historien de l'art doit « utiliser tous les moyens possibles »<sup>2</sup> ; lui même indique qu'il fait « flèche de tout bois » en s'intéressant aux conditions de production historique, à l'iconographie, mais aussi à des concepts contemporains, souvent anachroniques par rapport aux œuvres étudiées, notamment la psychanalyse »<sup>3</sup>.

Toutes ces disciplines et méthodologies sur lesquelles s'appuie l'historien de l'art pour élaborer ses théories démontrent tout autant le complexe dont a longtemps souffert l'historien de l'art, qui semble mettre tous les atouts de son côté pour atteindre le rang de science, que la complexité de cette discipline qui, par ses approches scientifiques, est à considérer comme une science humaine (voire inexacte pour Arasse<sup>4</sup>) au même titre que l'Histoire ou les autres disciplines auxquelles elle a recours.

Les approches que nous venons d'évoquer, condensées dans l'interprétation que fait Daniel Arasse de l'histoire de l'art, ont donné naissance à plusieurs approches méthodologiques de la discipline que nous allons mettre en avant à travers l'analyse des séries créées par Equipo Crónica entre 1974 et 1977.

### **3.2. PEINTURE ET ÉCRITURE DANS TROIS SÉRIES DE L'ANNÉE 1974**

Il s'agit ici de prendre en considération l'approche de l'histoire de l'art que font Solbes et Valdés à travers trois courtes séries, élaborées pour l'essentiel au cours de l'année 1974. Elles comportent en commun, de diverses manières, la présence de grands artistes contemporains espagnols et internationaux. Ce sont les séries intitulées *La subversión de los signos*, *Los intelectuales y las vanguardias* et *El informalismo, primera respuesta*. Nous verrons, par une analyse conjointe, que ces séries élaborées en un temps réduit partagent de nombreux traits et abordent l'histoire de l'art sous un angle semblable.

---

1 *Ibid.*, p. 37.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 31.

4 *Ibid.*, p. 36.

Nous mènerons cette étude en quatre temps. Tout d'abord, nous présenterons chaque série. Ensuite, nous mettrons en avant tous les aspects communs. Puis, afin de concilier l'approche par série et cette approche collective, nous étudierons un tableau de chaque série. Cette méthode nous permettra de démontrer, de manière concrète, les traits de langage et les analyses que partagent ces séries. Enfin, nous conclurons par une mise en relief de la conception de l'histoire de l'art défendue par Solbes et Valdés à travers ces séries.

### 3.2.1. Présentation des séries étudiées

#### 3.2.1.1. *La subversión de los signos*

Cette série est classée parmi l'ensemble des séries de la période 1974-1975 dans le *catalogue raisonné* réalisé par Michèle Dalmace<sup>1</sup>, alors qu'elle apparaît, dans l'ouvrage *Equipo Crónica, Pintura, cultura y sociedad* de Ricardo Marín Viadel<sup>2</sup> ainsi que dans le travail de José Carlos Suárez intitulé *Equipo Crónica, Crónica de un Equipo*<sup>3</sup>, comme une série à part entière qui a précédé cette période. Quoi qu'il en soit, elle fut élaborée au cours de l'année 1974, entre les mois d'avril et de juin<sup>4</sup> ; par ailleurs, elle compte un nombre d'œuvres plutôt réduit, comme l'ensemble des séries de cette période, puisqu'elle est composée de sept tableaux, intitulés *Adami y Goya en el salón*<sup>5</sup>, *Bucólica*<sup>6</sup>, *Edición de noche*<sup>7</sup>, *Schad-Solana*<sup>8</sup>, *Heartfield – El Lissitzky, dos frentes*<sup>9</sup>, *Arroyo y Casas en la plaza*<sup>10</sup> et *Alberto / Kollwitz*<sup>11</sup>. Contrairement aux autres séries de la période 1974-1975, ces tableaux ont fait l'objet d'une exposition, à la galerie Val i 30 de Valence, à partir du 24 juin 1974 puis à l'exposition Art 5'74" de Bâle<sup>12</sup>.

Soulignons, avec José Carlos Suárez, que les tableaux de cette série ont un

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 260.

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 113.

3 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 528.

4 *Idem.*

5 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 263.

6 *Ibid.*, p. 268.

7 *Ibid.*, p. 269.

8 *Ibid.*, p. 271.

9 *Ibid.*, p. 272.

10 *Ibid.*, p. 274.

11 *Ibid.*, p. 275.

12 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 528.

format unifié, puisqu'ils mesurent tous 145 x 120 cm ou 120 x 145 cm, à l'exception de *Heartfield – El Lissitzky, dos frentes* (140 x 170 cm). Tant du point de vue matériel, avec ce format unifié, que par l'élaboration formelle des tableaux, nous sommes en présence, dans *La subversión de los signos*, d'une série dure puisque les sept tableaux sont construits selon un même modèle. Tous associent deux artistes (à l'exception de *Edición de noche*, fondée sur un seul), en citant une ou plusieurs œuvres de chaque artiste. De plus, elles incluent, en grand format, la signature de ces artistes avec une graphie qui leur est caractéristique. La greffe de cet élément graphique est une constante qui participe de la « dureté » de cette série qui, par ailleurs, ne possède pas d'éléments nouveaux par rapport à ce que Solbes et Valdés ont pu faire jusqu'à présent en matière d'intericonicité, puisque le rapprochement entre deux ou plusieurs œuvres de deux artistes est fait au moyen de citations picturales. Par ailleurs, outre la signature incluse dans les tableaux comme un élément pictural parmi les autres, le nom des artistes cités est le plus souvent repris dans le titre, associé à un élément qui renvoie à la représentation picturale (*Adami y Goya en el salón, Heartfield – El Lissitzky, dos frentes, Arroyo y Casas en la plaza, Schad-Solana o las malas intenciones, Alberto-Kollwitzo consideraciones sobre el paisaje*).

Le rôle de premier plan donné au nom des artistes ainsi que la confrontation de ceux-ci, au sein des toiles, fait penser à un travail d'historien de l'art, dans la mesure où ces toiles semblent tout à la fois classer des artistes et les confronter, tirer un sens de leur production par des études conjointes et comparées. La mise en avant, dans le titre même, des artistes cités et analysés, est également fréquente dans *Los intelectuales y las vanguardias* ; elle est constante dans *El informalismo, primera respuesta*.

### 3.2.1.2. *Los intelectuales y las vanguardias*

La seconde série que nous considérons ici est une série inachevée de la période 1974-1975. Elle est composée des cinq tableaux : *Renau fotomontador*<sup>1</sup>, *En el café*<sup>2</sup>, *La ficha*<sup>3</sup>, *El telegrama*<sup>4</sup> et *Solana en Paris*<sup>5</sup>. Trois d'entre eux sont réalisés sur

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 282.

2 *Ibid.*, p. 283.

3 *Ibid.*, p. 284.

4 *Ibid.*, p. 285.

5 *Ibid.*, p. 286.

des toiles de même format (120 x 95 cm), et deux sur des toiles de formats différents : 110 x 140 cm pour *El telegrama* et 102,5 x 73,5 cm pour *Renau Fotomontador*. Cette mini-série évoque le rôle joué par les intellectuels espagnols dans l'affirmation des avant-gardes artistiques et littéraires, au cours des années vingt et trente<sup>1</sup>. Dans ces tableaux, comme dans les précédents, les artistes d'avant-garde étudiés sont placés au premier plan. Ceux-ci sont parfois mentionnés dans le titre de l'œuvre (*Renau fotomontador*, *Solana en París*). Ils sont également toujours donnés au sein même de l'œuvre, par la signature ou par de courts textes et, également, à travers des photographies de ces artistes reproduites ou des représentations stylisées (*En el café*). Le texte acquiert dans cette série une place fondamentale, ce qui fait dire à Ricardo Marín Viadel, à juste titre, qu'il s'agit d'une des séries les plus innovantes d'Equipo Crónica, au moins, dirions-nous, pour les trois qui nous intéressent ici. Les images qui apparaissent sur ces tableaux sont, en réalité, des illustrations du texte. Cette place de premier ordre confiée au texte est surprenante en peinture, et elle pose le problème des rapports entre l'image et l'écriture, en même temps qu'elle permet d'illustrer les rapports entre ces artistes d'avant-garde, peintres, artistes graphistes et écrivains. Dans ces cinq tableaux, Solbes et Valdés ont eu recours à l'association dialectique déjà utilisée dans la série précédente. Ils ont ainsi formé deux couples : Apollinaire et Ramón Gómez de la Serna dans *En el Café* ainsi que Francis Picabia et Enrique Jardiel Poncela dans *La ficha*. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une série dure, dans la mesure où les éléments de chaque tableau ne se répètent pas de manière aussi rigoureuse que dans la précédente, tous les tableaux présentent, outre le nom de l'artiste, son image et un texte, l'ensemble permettant de montrer l'apport de ces artistes aux différents domaines de l'avant-garde.

### 3.2.1.3. *El informalismo, primera respuesta*

Cette mini-série de trois tableaux est également classée dans la période 1974-1975 dans tous les travaux relatifs à la peinture d'Equipo Crónica. Les trois tableaux qui la composent furent élaborés en 1974. Ils forment un ensemble cohérent par la récurrence de certains traits caractéristiques. Tout d'abord, leurs dimensions sont relativement proches (entre 95 x 121 cm et 135 x 110 cm). Ensuite, tous ont un titre

---

<sup>1</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 536.



construit selon le même modèle : la première partie mentionne le nom d'un artiste informaliste espagnol (Millares, Tàpies et Saura) tandis que la seconde est composée d'un substantif qui définit cette peinture. Celui-ci se retrouve inscrit dans le tableau ou, à défaut, illustré par la citation picturale (pour *Saura o el grito*).

Ces trois tableaux reproduisent chacun une œuvre de ces trois grands artistes informalistes espagnols, en reproduisant, avec la peinture acrylique et ses aplats caractéristiques, la force expressive des originaux. Solbes et Valdés ont alors recours à des transpositions qui rendent parfaitement les matières, les toiles, les déchirures et la violence des traits utilisés par les artistes. Par ailleurs, dans chaque tableau, cette image est combinée à une autre, caractéristique de la société espagnole des années quarante et cinquante.

Ces trois tableaux font clairement référence à l'émergence d'une nouvelle forme d'art, novatrice dans l'Espagne de l'après-guerre, l'informalisme<sup>1</sup>. Le titre de la série souligne cette idée et insiste sur le statut de premier art de contestation qu'il a revêtu dans les années cinquante. En s'intéressant à un courant artistique historiquement très marqué ainsi qu'à ses trois plus grands représentants, Solbes et Valdés font une fois encore, un travail pictural qui se rapproche de l'histoire de l'art.

### 3.2.2. Approches partagées

À travers ces trois présentations, nous percevons les traits caractéristiques de chaque série. À présent, nous insistons sur les traits communs que celles-ci partagent afin de démontrer la pertinence qu'il y a à les étudier conjointement. Cela nous permettra de relever, par la suite, l'approche commune qui est faite de l'histoire de l'art dans ces trois séries.

Tout d'abord, ces quinze tableaux font tous un usage important de l'écriture, depuis la signature de caractère graphique dans les tableaux de *La subversión de los signos*, aux textes (ou télégrammes) de plusieurs lignes reproduits sur les tableaux de *Los intelectuales y las vanguardias*, en passant par les substantifs accompagnés de leur article dans *El informalismo, primera respuesta*. Cela nous conduit directement à

---

555 DÍAZ SÁNCHEZ Julián, *La « oficialización » de la vanguardia artística en la postguerra española: el Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1998.

évoquer la forte présence personnelle des artistes-sources dans l'ensemble de ces tableaux. Outre la signature, ils sont également présents à travers leur photographies, individuelles ou collectives (dans *El telegrama*), la mention de leur nom (toujours dans *El telegrama*) ou encore, bien souvent, parce qu'ils sont cités dans le titre. Dans les trois séries, en effet, il existe des titres qui présentent le nom d'artistes. Donnons en exemple *Schad-Solana o las malas intenciones* pour *La subversión de los signos*, *Renau fotomontador* pour *Los intelectuales y las vanguardias* et *Millares o la herida* pour *El informalismo, primera respuesta*. La présence des artistes et leur nomination sont si prégnantes dans ces trois séries que nous avons jugé judicieux d'en faire l'élément caractéristique en regroupant ces séries à partir de l'idée de « l'artiste nommé ». Cela correspond par ailleurs parfaitement au domaine de l'histoire de l'art que nous abordons par la suite.

D'autres part, ces noms, ces artistes ou auteurs mentionnés sont tous (à la seule exception de Goya auquel il est fait référence dans *Adami y Goya en el salón*) des artistes du XXe siècle. Les frontières géographiques sont cependant plus larges, puisqu'ils sont de nationalité très différente (espagnole pour beaucoup, française pour d'autres ou encore allemande, russe.)

À travers l'évocation de ces artistes, la question des courants artistiques est, dans l'ensemble de ces tableaux, un objet d'étude primordial, qu'il s'agisse du réalisme critique dans *La subversión de los signos*, de l'informalisme espagnol dans *El informalismo, primera respuesta* ou du rapport aux avant-gardes dans *Los intelectuales y las vanguardias*. De plus, Equipo Crónica porte, à chaque fois, un regard personnel sur ces artistes et les courants qu'ils représentent. Solbes et Valdés le font soit par le texte qu'ils greffent à la composition, soit par la confrontation de cette image avec une autre image (un autre tableau ou une image contemporaine de cette première). De ces confrontations et réflexions ressort toujours un lien direct avec une période ou un événement historique. Par ailleurs, ces tableaux donnent également, de manière plus indirecte, des indications métaiconiques sur la période à laquelle Solbes et Valdés réalisent ces tableaux.

Nous le voyons, bien qu'il s'agisse de séries indépendantes, toutes trois

partagent un grand nombre de traits. Elles fonctionnent selon des mécanismes similaires et s'intéressent à des problématiques du même ordre, relevant du champ de l'histoire de l'art, en ayant recours à un langage relativement constant. Étudions plus précisément quelques uns de ces tableaux afin de mieux comprendre le fonctionnement de cette approche métaiconique de l'histoire de l'art.

### 3.2.3. Analyses de tableaux

#### 3.2.3.1. *Heartfield – El Lissitzky, dos frentes*

Comme cela est indiqué dans le titre, ce tableau organise la confrontation picturale entre deux grands artistes de la première partie du XXe siècle : l'allemand John Heartfield et le russe El Lissitzky.

Sur la toile<sup>1</sup>, Solbes et Valdés ont transposé, dans la partie basse, cinq figures extraites de différents photomontages élaborés par Heartfield, un des pionniers de cette pratique et l'un des plus grands photomonteurs. Il s'agit des photomontages *Guerre et cadavres : le dernier espoir des riches* (1932), *Kaiser Adolf, À l'occasion de la conférence de crise du SPD* (1931), *Kurt Tucholsky, l'Allemagne, l'Allemagne par dessus tout* (1929) et *Quiconque lit les journaux bourgeois devient aveugle et sourd* (1930). Cet artiste Dada extrêmement engagé contre Hitler et les nazis est confronté à El Lissitzky cité à travers deux créations : *En-tête*, le signe présent sur ses en-têtes (1924), qui sert ici de « signature », et *Homme nouveau* (1923). Cette dernière citation, à travers ses lignes dynamiques, fait écho au fond de la création d'Equipo Crónica, qui représente une carte historique qui explique les grands mouvements de la bataille de l'Ebre. Sont représentés sur cette carte deux fronts : le front original et final ainsi que celui qui correspond à l'avancée maximale des républicains. Entre les deux, sont expliqués, au moyen de flèches courbes, les mouvements des armées.

Solbes et Valdés, dans ce tableau, donnent un aperçu caractéristique de la création de chaque artiste, aperçu assez large d'ailleurs avec cinq photomontages de Heartfield. Les deux artistes mis en avant dans ce tableau ont été actifs à la même époque et, outre la création artistique, ils ont participé à la diffusion de l'art et des idées, à travers la revue *A.I.Z* pour Heartfield et l'enseignement, en Russie, aux

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 602.

Ateliers Supérieurs d'art et de technique de l'État pour El Lissitzky. Par ailleurs, le titre explique, de manière très efficace, la situation de ces peintres, qui ont tous deux été des artistes militants actifs. El Lissitzky l'a été, en s'engageant, dès 1917, dans la section des arts visuels du Commissariat du peuple à l'instruction (le *Narkompros*), mais aussi comme porte parole officieux des nouvelles avant-gardes soviétiques<sup>1</sup>. Par ailleurs, il a réalisé un art engagé, notamment avec l'affiche *Frappe les Blancs avec le coin rouge* (que nous avons évoqué avec le tableau *Al attaque* de la série *La trama*), élaborée dans le contexte de la Guerre civile de 1920.

Pour sa part, John Heartfield s'est engagé de différentes manières contre le nationalisme et le fascisme. Pour démontrer son opposition au nationalisme allemand, il décide d'angliciser son nom, qui passera alors de Helmut Herzfeld à John Heartfield. Par ailleurs, il adhère au parti communiste allemand, en 1918<sup>2</sup> et est qualifié, par Louis Aragon, de prototype de l'intellectuel antifasciste<sup>3</sup>. Il s'est employé sans relâche à combattre le nazisme par ses photomontages. Il a aussi mis en lumière, dans son travail, les mécanismes de la propagande. À propos de son œuvre très engagée et de grande qualité, Herbertus von Amelunxen indique que « de tous les photomontages politiques de la période 33-45 d'Europe occidentale, aucun n'est comparable à ceux d'Heartfield »<sup>4</sup>. Son engagement contre le nazisme l'a conduit à quitter Berlin pour Prague en 1933, puis il rejoindra l'Angleterre en 1938, suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie.

Dans ce tableau, Equipo Crónica travaille sur la figure de ces deux artistes afin de prouver leur engagement dans l'histoire de leur temps, en faveur de la révolution soviétique ou contre la montée du nazisme. Les deux ont donc lutté sur deux fronts différents, mais dans une optique semblable, bien que leurs pratiques artistiques soient différentes, allant de l'abstraction révolutionnaire soviétique au photomontage Dada. Par ailleurs, notons que El Lissitzky a, lui aussi, élaboré des affiches et des photomontages. En indiquant clairement le nom des deux artistes sur la toile, Solbes et Valdés font faire au spectateur l'économie de la recherche d'autorité.

---

1 HERBERT Robert, *Modern artists on art*, seconde édition enrichie, Mineola, Dover Publications inc., 2000.

2 *Idem.*

3 ARAGON Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.

4 VON AMELUNXEN Herbertus, « De la construction de l'espace historique dans le photomontage et dans le photoreportage », in *Face à l'Histoire*, op. cit., p. 97.

Cela conduit, en outre, à considérer plus largement l'ensemble de la production de ces artistes cités ou transposés, ainsi que leur vie.

En intégrant ces citations ou transpositions de deux grands artistes d'avant-garde engagés politiquement sur une carte de la bataille de l'Ebre, Equipo Crónica fait naître un écho entre les luttes qu'ils ont menées et celles que d'autres artistes ont dû conduire. La carte représente elle-aussi deux fronts et les deux forces qui s'opposent, les nationalistes, aidés par les nazis allemands et les fascistes italiens et les républicains, dont font partie les communistes. Nous retrouvons les grands courants politiques évoqués à propos de El Lissitzky et Heartfield. Finalement, tout indique que leur combat est universel, et trouve aussi sa raison d'être dans l'Espagne de la Guerre civile ou dans de nombreux autres conflits du XXe siècle. La focalisation de la carte de l'arrière-plan sur l'Espagne du *Levant*, combinée aux photomontages de Heartfield, ne peut manquer de nous évoquer les travaux du valencien Josep Renau, qui, lui aussi, par ses photomontages, a lutté activement contre les nationalistes ; par ailleurs, comme El Lissitzky et Heartfield, il était engagé en tant que citoyen dans ces conflits, puisqu'il a été nommé directeur général des Beaux-Arts par le gouvernement républicain, en 1936<sup>1</sup>. À travers un tableau qui confronte dialectiquement deux artistes d'avant-garde apparemment opposés, Solbes et Valdés étudient plus généralement l'art engagé et l'attitude des artistes face aux événements historiques, ce qui constitue bien un travail d'historien de l'art.

Un travail similaire est mené dans tous les autres tableaux de la série. Dans deux d'entre eux, par exemple, Solbes et Valdés s'intéressent à l'expressionnisme, à travers des citations de Schad, Solana et Kollwitz. Par ces travaux, ils jettent une lumière sur deux traditions expressionnistes : l'allemande et l'espagnole en partie héritée de Goya<sup>2</sup>. Michèle Dalmace, à propos de ces expressionnismes, affirme qu'ils combinent des positions anti avant-gardistes proches de celles d'Equipo Crónica<sup>3</sup>. Notons que, dans *Alberto / Kollwitz*, l'expressionnisme allemand est confronté à un paysage surréaliste de l'espagnol Alberto, peintre et sculpteur d'avant-garde qui a également connu une période expressionniste. L'étude des genres ainsi que celle de

---

1 JULIÁN Inmaculada, « El cartelismo... », art. cit. », p. 62.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 265.

3 *Ibid.*, p. 290.

l'attitude des artistes face à leur réalité sociale est également centrale dans *Arroyo y Casa en la plaza*, longuement étudié par Ricardo Marin Viadel dans son ouvrage *Equipo Crónica. Pintura, cultura, sociedad*<sup>1</sup>. En effet, les œuvres principales citées dans ce tableau sont toutes figuratives, et leur création était la conséquence directe d'un événement historique alors récent. Il en va ainsi pour *La charge* de Casas, toile réalisé en 1903 à la suite des manifestations barcelonaises de 1902, de l'affiche de Stakhov, de 1924, qui commémore la mort de Lénine, ainsi que du tableau *L'étudiant Rafael Guijarro se jette par la fenêtre à l'arrivée de la police* peint en 1970, soit trois ans après la mort du jeune homme.

Equipo Crónica établit des ponts entre différents peintres et construit, dans ces sept tableaux, une analyse transversale de l'art occidental engagé du XXe siècle. Chaque confrontation didactique permet d'aller au-delà du contexte référentiel des œuvres-sources, et oriente alors le spectateur vers d'autres événements historiques, démontrant ainsi l'universalité nécessaire de tels comportements artistiques.

### 3.2.3.2. *La ficha*<sup>2</sup>

Dans la série *Los intelectuales y las vanguardias*, Solbes et Valdés n'expriment pas, à notre sens, de réticence particulière à l'art d'avant-garde. Ils y font se confronter les positions d'artistes espagnols face à l'art d'avant-garde : certains d'entre eux ont rejeté cet art, d'autres ont relayé dans l'Espagne des années vingt et trente des courants avant-gardistes internationaux. Le plus évident de ces relais est évoqué dans le tableau *Renau Fotomontador*, qui combine acrylique et collage, technique utilisée par cet artiste valencien. Ce tableau renvoie, comme nous l'avons suggéré, à Heartfield. Renau a, lui aussi, réalisé les meilleurs photomontages de son époque en Espagne. Il a ainsi su s'approprier cette technique et la faire fructifier dans le contexte espagnol qui était le sien, assez semblable, finalement, au contexte dans lequel a évolué John Heartfield.

La composition de *La ficha* est simple mais déroutante. Elle repose largement sur le trompe-l'œil. La majeure partie de la toile est blanche, imitant une feuille de papier comme support d'un assemblage hétéroclite d'éléments. Dans la partie

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad*, op. cit., p. 113.

2 Voir reproduction en annexe p. 602.

supérieure, nous trouvons deux photographies transposées. À gauche, l'une est une photographie célèbre qui représente Francis Picabia au volant d'une voiture, à droite Enrique Jardiel Poncela, assis à une table, en train d'écrire. Sous cette photo, Solbes et Valdés ont reproduit la signature du dramaturge espagnol, tandis que, sous la photographie de Picabia, ils ont peint, en trompe-l'œil, des allumettes disposées de manière à orthographier le mot « canibale » (*sic*). Ce terme, qui pourrait sembler étrange, est en réalité un souvenir de Francis Picabia, auteur du « Manifeste CANNIBALE DADA ». Sous ces deux photos, un texte, signé Equipo Crónica et daté du mois d'août 1974, indique :

Proyecto de ficha doble para Enrique Jardiel Poncela y Francis Picabia, artífices de la vanguardia anti-formal, o el intento de ver la « Cultura » a través de un cristal de color nuevo.

La présence de texte dans des œuvres picturales étant peu répandue, ce texte nous surprend surtout par sa longueur. En effet, il ne s'agit pas simplement d'un nom ou d'un mot, comme cela fut souvent le cas chez Equipo Crónica (avec les signatures de *La subversión de los signos* ou le mot « refugio » dans *Representación desdramatizada de un bombardeo*), mais d'un véritable texte de plusieurs lignes. Nous sommes face à une note explicative qui utilise un langage neutre et qui présente ce tableau comme une ébauche. La signature « Equipo Crónica » et la date démontrent une certaine rigueur quant à la contextualisation de ce texte, de ce projet et, finalement, de ce tableau.

En-dessous du texte est reproduite, en trompe-l'œil, une pièce de domino, la double unité, entourée de l'expression « pito doble ». Le tableau d'Equipo Crónica révèle une réflexion proche, à bien y regarder, de celle de Picabia. En effet, cette pièce de domino est à comprendre, selon nous, comme un portrait collectif métaphorique de ces deux artistes, dans la lignée des portraits métaphoriques que réalisait Picabia. Nous pensons à la chambre photographique qui faisait office de portrait de son ami photographe Stieglitz, dans *Stieglitz, foi et amour*, ou à la Bougie automobile qui servait de *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* (1915). Cette double pièce de domino est, pour Equipo Crónica, une manière de présenter ces deux artistes et d'affirmer leur proximité, tout en soulignant le fonctionnement des œuvres dadaïstes de Picabia. Remarquons que Solbes et Valdés ont également recours à ce type de portrait métaphorique dans le tableau *Renau*

*fotomontador* dans lequel la table de travail, les ciseaux, la gomme et les images pourraient suffire à faire le portrait de l'artiste valencien. La photographie d'identité reproduite en trompe-l'œil dans l'angle supérieur gauche, qui explicite ce procédé, est même superflue dès lors que le mécanisme est compris par le spectateur.

Dans *Pito Doble*, en associant un artiste dadaïstes et un dramaturge de l'absurde, Equipo Crónica mêle les courants artistiques et littéraires d'avant-garde, de la même manière que l'histoire de l'art s'appuie sur d'autres pans de la production culturelle, par exemple la littérature, pour étudier l'évolution des courants artistiques. Cela est d'autant plus pertinent ici que les deux relèvent de l'avant-garde. Comme l'historien de l'art, Equipo Crónica va donc au-delà des disciplines afin d'établir des correspondances entre l'art iconographique et d'autres domaines artistiques. Dépassant les différences sémiotiques entre ces pratiques, Equipo Crónica relève, chez ces deux artistes, une volonté commune d'aborder la notion, une fois encore, de culture mais de manière différente. En ce sens, l'approche de Solbes et Valdés correspond parfaitement à celle que pourrait avoir un historien de l'art.

### 3.2.3.3. *Tàpies o el silencio*<sup>1</sup>

Ce tableau est élaboré selon un schéma compositionnel semblable aux deux autres de la série *El informalismo, primera respuesta*. Au centre, est reproduite une œuvre de Tàpies. On en retrouve la signature dans l'angle inférieur droit. Il s'agit, à première vue, d'une citation explicite qui relève du tableau-dans-le-tableau. Mais à y regarder de plus près, comme cela est d'ailleurs logique au vu de l'importance des matières chez Tàpies et de la difficulté à les reproduire, Equipo Crónica a procédé ici à une transposition. L'œuvre de Tàpies étant reproduite avec une peinture à l'acrylique, elle perd donc sa texture, élément primordial. Mais la précision de la reproduction fait illusion, et si l'on prête simplement attention au caractère visuel de l'œuvre, ce tableau-dans-le-tableau peut effectivement passer pour une citation. Cette conversion d'un Tàpies à l'acrylique n'est toutefois pas anodine. Elle permet, en creux, de mettre en avant l'importance de la matière, le rôle du geste, dans ses créations informalistes, au-delà des formes et des couleurs. Ce tableau-dans-le-tableau et la signature du peintre renvoient à la première partie du titre de l'œuvre d'Equipo

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 602.



Crónica, qui identifie l'artiste catalan.

La seconde partie du titre indique « el silencio », un substantif qui caractérise les recherches artistiques de Tàpies qui a indiqué : « un día trataré de llegar directamente al silencio »<sup>1</sup>. Le silence fait d'ailleurs écho à la matière. En effet, là où on pourrait croire que les œuvres de Tàpies retrouvent la violence du cri, José Ángel Valente fait correspondre ce silence à la matière qui occupe l'espace intérieur du peintre. Le lieu de silence devient ainsi le lieu de la matière intériorisée<sup>2</sup>. Le silence, dans l'œuvre transposée de Tàpies, est représenté par les deux croix : celle tracée dans la partie rouge, en haut du tableau, et celle composée de morceaux de ruban adhésif et de déchirures de la toile. Mais cette croix, particulièrement la seconde, évoque aussi une cicatrice, une blessure, que Solbes et Valdés mettent en abyme dans leur tableau, en reproduisant en trompe-l'œil le ruban adhésif à la fois dans le tableau et sur le cadre, dans le prolongement des morceaux du tableau de Tàpies. Ce tableau représente la blessure silencieuse de l'Espagne d'après-guerre, figurée par un paysage dalinien désertique<sup>3</sup> et un casque perforé de soldat.

Ce tableau d'Equipo Crónica est donc bien une étude picturale de la peinture de Tàpies, de ses qualités plastiques et visuelles, mais aussi de ses thèmes de prédilection (le silence, la blessure), ainsi que du contexte dans lequel elle fut créée. Pour cette étude, Solbes et Valdés utilisent une fois encore, l'image (citations, transpositions), mais aussi le texte, un texte court puisqu'il se résume à deux mots : un substantif et son article, qui caractérisent, de manière totalement neutre et distanciée, l'artiste évoqué dans la toile. Cette étude monographique, en quelque sorte, devient une étude complète sur ce courant artistique espagnol, le premier courant subversif de l'après-guerre. Ce premier art contestataire de l'époque franquiste a réussi à se développer sans s'attirer les foudres des autorités grâce, notamment, à un langage subversif qui n'attaquait pas frontalement le régime, mais plutôt ses conceptions artistiques et culturelles rétrogrades. Tout l'art contestataire qui se fera à leur suite, notamment celui d'Equipo Crónica, même s'il est visuellement et plastiquement aux

---

1 TÀPIES Antoni, VALENTE José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, Barcelone, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998. Extraits consultables sur : [http://www.cetr.net/es/articulos/arte\\_y\\_poesia/trate\\_de\\_llegar\\_directamente\\_al\\_sile](http://www.cetr.net/es/articulos/arte_y_poesia/trate_de_llegar_directamente_al_sile), dernière consultation le 09/07/2012.

2 *Idem*.

3 L'origine dalinienne du passage est relevée par José Carlos Suárez, in SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 541.

antipodes de l'informaliste, sera l'héritier de ces pionniers qui ont été les premiers à faire entendre une voix discordante (fût-elle silencieuse) dans la médiocrité artistique espagnole de l'après Guerre civile. Au-delà de l'informalisme, c'est donc, indirectement, toute la création artistique de l'époque franquiste qui est ici convoquée par Equipo Crónica.

### **3.2.4. Intericonicité et métaiconicité : écriture et histoire de l'art**

#### 3.2.4.1. Equipo Crónica, historiens de l'art

Dans les quinze tableaux de ces trois courtes séries, comme nous l'avons mis en lumière par l'étude de trois d'entre eux, Equipo Crónica adopte une approche picturale orientée sur l'histoire de l'art en tant que discipline ; ils agissent eux-mêmes comme des historiens de l'art. Nous allons développer cette idée en mettant plus précisément en relation ces séries avec ce que nous avons pu dire à propos de l'histoire de l'art.

Tout d'abord, relevons que, dans les tableaux de *La subversión de los signos* (comme dans certains de *Los intelectuales y las vanguardias*), Solbes et Valdés confrontent, à chaque fois deux artistes. Selon eux :

Nuestra idea es de efectuar asociaciones de forma dialéctica con el fin de desarrollar una determinada concepción del realismo crítico, al mismo tiempo que hacemos referencia en cada obra a hechos concretos<sup>1</sup>.

Nous pouvons constater, dans cette première affirmation, une approche qui correspond à celle de l'historien de l'art, dans la mesure où ils affirment effectivement que leur objet d'étude est le réalisme critique, à travers la confrontation de plusieurs artistes, pour la plupart contemporains. Par ailleurs, lors de cette étude des réalistes critiques engagés socialement, les artistes insistent également sur la mise en avant d'événements sociaux-politiques concrets qu'ils relient à cette manière de faire de la peinture qu'ils analysent. En affirmant que, dans chaque œuvre, ils font également référence à des événements concrets, les peintres revendiquent une frontière perméable entre leur intérêt pour l'art et des revendications sociales. Ainsi, de la

---

<sup>1</sup> EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 108-109.

même manière que le discours métaiconique et l'intérêt pour l'histoire de l'art n'étaient pas absents dans les séries que nous avons étudiées précédemment sous l'angle historique, nous sommes en mesure d'affirmer que, dans ces séries, les préoccupations sociales et historiques sont également présentes, bien que nous ayons fait le choix de les étudier depuis la perspective de l'histoire de l'art. D'ailleurs, il est tout à fait légitime que ces deux éléments cohabitent, dans la mesure où cet angle d'approche nous renvoie à ce que nous avons relevé des propos de Daniel Arasse, à savoir que l'intérêt de l'histoire de l'art est de tendre un pont entre le passé et la période de l'historien, mais aussi d'être un révélateur de la période où l'histoire est faite. Parallèlement, nos peintres revendiquent la nécessité d'envisager l'art et l'histoire de l'art comme une discipline régie par des règles plus larges, historiques et sociales notamment, et non par des règles propres, comme cela apparaît chez Schapiro. Ils font de cela une évidence en citant des œuvres d'artistes engagés dans leur réalité sociale (nous l'avons vu avec Heartfield et Lissitzky, mais il en va de même avec Goya, Schad, Solana, etc.)

Ils démontrent en cela une proximité avec Schapiro, qui a su dépasser les barrières chronologiques ainsi que les aires culturelles en mettant en regard des œuvres d'époques et d'aires géographiques différentes. La raison d'une telle approche est que, pour lui, les œuvres appartiennent à un présent universel<sup>1</sup>.

Dans ses études, Schapiro maniait aussi bien l'iconographie que la critique formelle, deux des outils principaux de l'histoire de l'art, mais également d'autres disciplines connexes. Dans l'œuvre d'art, selon Zerner, ce qui intéresse Schapiro c'est « la relation entre les conditions historiques, le choix d'une interprétation symbolique et les moyens esthétiques employés pour la transmettre »<sup>2</sup>. En cela, nous voyons bien la complexité de son approche.

Ayant toujours à l'esprit les relations intrinsèques entre l'art et la vie ainsi que les dangers d'une histoire qui ferait de l'art une activité régie par des règles propres, il s'est aussi montré proche, dans *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*<sup>3</sup>, de la science du langage, en établissant des comparaisons entre l'art et le

---

1 ZERNER Henri, « Meyer Schapiro, maître ès arts », « art. cit. », p. 89.

2 *Ibid.*, p. 90.

3 SCHAPIRO MEYER, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, New York, 1996 ; trad. fr. Paris, éditions Macula, 2000.

langage sur le plan de la sémiotique. Il s'est ainsi attaché à définir le langage artistique en travaillant sur la formation des signes et leurs degrés de signification. Il s'agit là d'une double connexion avec Equipo Crónica, en particulier sur la série *La subversión de los signos*.

Relevons ainsi, avec Michèle Dalmace, que *La subversión de los signos* correspond à un moment historique où il existait un large débat sur la peinture figurative<sup>1</sup>. Dès lors, comme de vrais historiens de l'art, Solbes et Valdés mènent ici une réflexion transversale qui porte tant sur l'art comme langage fait de signes que sur une conception particulière de la peinture : le réalisme critique. En effectuant ce travail d'historiens de l'art, Solbes et Valdés laissent également entrevoir à leur spectateur/lecteur bon nombre de réflexions sur les conceptions artistiques et le présent historique à partir duquel eux-mêmes « écrivent ».

Solbes et Valdés mènent un travail similaire à celui-ci dans *Los intelectuales y las vanguardias*, en évoquant, cette fois, le rôle de certains artistes espagnols dans la consolidation des avant-gardes en Espagne<sup>2</sup>. À travers ces cinq tableaux, Equipo Crónica étudie un mouvement artistique large, l'avant-garde, et ses répercussions dans l'Espagne des années vingt et trente. Il s'agit d'une étude d'histoire de l'art contextualisée à double titre : géographiquement (avec les artistes espagnols), et temporellement. L'aspect temporel de cette étude, et donc historique, est notamment visible à travers deux dates : « 1937 », mentionné dans le tableau *Renau fotomontador*, et « 1974 », dans le tableau *La ficha*, qui fait allusion au présent de création, tout en lui conférant un caractère historique pour les années à venir. Par le biais des dates, les artistes démontrent l'importance de la manière dont les œuvres d'autres artistes ont traversé le temps, de leur première réception aux réceptions les plus actuelles (l'année 1974). Cela fait écho à Riegl qui envisage une œuvre ou un genre dans une évolution plus large, dans un déroulement historique<sup>3</sup>. Pour lui, la séparation entre l'art et les autres activités humaines est surtout une question de méthode. Mais le *Kunstwollen* (qui correspond à l'intentionnalité ou la volonté

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 260.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 536

3 RIEGL Alois, *L'industrie d'art romaine tardive*, 1901, trad. fr., Paris, Editions Macula, 2014.

artistique) est un concept central ; il se doit de coïncider avec d'autres aspects de la culture afin que l'histoire de l'art ne soit pas un aspect isolé de l'Histoire<sup>1</sup>. Riegl insiste ainsi sur le fait que les changements de style, selon les époques et les lieux, sont à interpréter dans le cadre d'une conception globale de l'Histoire entendue comme la manifestation d'une transformation de la société au sein de laquelle un art s'est développé<sup>2</sup>.

Par ailleurs, dans cette série Solbes et Valdés travaillent à partir de symboles qui renvoient aux artistes étudiés à travers l'élaboration de portraits métaphoriques. Cela correspond donc en partie à l'approche iconologique de Erwin Panofsky, qui a mené notamment une réflexion sur les formes symboliques et a prolongé l'iconographie (la science descriptive et énumérative qui vise une identification précise des sujets représentés dans les œuvres) apparue dans ce sens entre 1907 et 1912 sous la plume de Warburg<sup>3</sup>. Plus tard, Panofsky développe, avec Hoogewerff, le concept d'« iconologie »<sup>4</sup> comme science interprétative au service de la signification intrinsèque des images, afin de reconstruire leur univers de valeurs symboliques. L'image est alors intégrée à la culture et envisagée comme symbole. Cette approche ce retrouve dans cet ensemble de tableaux de Solbes et Valdés qui établissent une correspondance entre des symboles qu'ils intègrent à leurs œuvres et les artistes étudiés.

Quant à *El informalismo, primera respuesta*, l'approche d'Equipo Crónica, sous l'angle de l'histoire de l'art, est autant iconologique qu'historique. En effet, nous avons souligné que, par leurs transpositions, qu'il s'agisse de Tàpies ou Millares, Equipo Crónica rend le mieux possible l'image originale créée par les artistes. Ils arrivent même à donner à leurs reproductions l'impression de matière, ainsi qu'à rendre le geste de l'artiste dans toute sa force expressive pour caractériser le courant artistique dans son ensemble. Mais l'absence de matière reste néanmoins visible, et

---

1 RIEGL Alois, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, 1893, trad. fr., Paris, Hazan, 2002.

2 ZERNER Henri, « La maniera de Sydney Friedberg », in ZERNER Henri, *op. cit.*, p. 71-87, p. 75.

3 WARBURG Aby, *Essais Florentins (1893-1920)*, trad. fr. Paris, Ed. Klincksieck, 1990.

4 PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1967.

souligne d'autant plus son importance dans les tableaux informalistes. Dans ces trois créations, Solbes et Valdés, par la reproduction intericonique, mettent donc en avant une caractéristique essentielle dudit courant.

Par ailleurs, ils envisagent ce courant pictural dans son contexte géographique et historique, qui correspond à l'Espagne (représentée sur la carte de *Saura o el Grito*) de l'après Guerre civile (représentée par le paysage désertique et le casque militaire de *Tàpies o el silencio*). Le titre souligne aussi cette approche historique que font Solbes et Valdés de l'informalisme espagnol, à travers l'expression « primera respuesta ». En effet, il s'agit d'une première réponse du monde artistico-culturel au franquisme, une réponse apparue dans les années cinquante et qui a permis, comme le souligne Michèle Dalmace, les premières ouvertures de l'Espagne à l'art contemporain avec José Luiz Fernández del Amo à la direction du Musée National d'art contemporain<sup>1</sup>. En étudiant cette série conjointement aux deux autres, Solbes et Valdés reviennent sur un des fondements de l'informalisme pour qui le problème artistique de l'Espagne ne résidait pas dans une dualité abstraction – figuration<sup>2</sup>. De ce fait, Equipo Crónica se penche aussi sur l'appareil théorique qui accompagne les courants picturaux ; ils réalisent de la sorte, tout au long de ces trois séries, un travail d'historiens de l'art. Parallèlement à ce travail, ils mènent une réflexion sur la discipline.

#### 3.2.4.2. Réflexions sur la pratique de l'histoire de l'art

À propos de *La subversión de los signos*, ils indiquent :

En esta ocasión hemos efectuado el paralelo entre dos artistas en cada cuadro, y esta relación la hemos evidenciado cara al espectador, incluyendo en grandes proporciones las firmas de estos pintores con el fin de huir de las lecturas epidérmicas que se detienen en lo que equivocadamente se ha tomado con frecuencia por un « puzzle » cultural<sup>3</sup>.

En cela, les peintres valenciens proposent une vision de l'histoire de l'art bien définie, puisqu'ils considèrent qu'il est fondamental de connaître l'auteur d'une œuvre, mais que l'histoire de l'art ne peut s'en tenir à cette seule approche qui consisterait à trouver les références ou les auteurs. Il s'agirait là, pour eux, d'une approche superficielle. C'est pourquoi ils inscrivent ces signatures dans leurs tableaux ou dans

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 261.

2 *Idem.*

3 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 108-109.

leurs titres (cela vaut pour les trois séries), afin que le spectateur découvre d'autres éléments que la mise d'un nom sur une image. En soumettant cet élément au spectateur, ils l'incitent à ne pas en rester, finalement, à une approche de type attributionniste comme celle défendue par Giovanni Morelli, pour qui « les formes en général, et plus précisément celles des mains et des oreilles, nous aident à distinguer avec plus de sûreté les œuvres d'un maître et celles de ses imitateurs, et contrôlent le jugement auquel nous avons pu ainsi arriver par l'impression globale »<sup>1</sup>. Cette méthodologie restrictive, qui a pour but l'attribution de tableaux aux artistes, la mise au jour d'un corpus, et non l'approche de tableaux en tant qu'œuvres autonomes, a comme défaut de mettre entre parenthèses le sujet du tableau pour ne considérer que l'expression de l'artiste par les éléments formels. C'est ce que Sobes et Valdés dépassent par la confrontation à la dialectique entre les peintres, puis la mise en relation avec des événements sociaux d'alors ou actuels. Par ailleurs, en « offrant » cet élément au spectateur par la représentation de la signature, ils condamnent eux-mêmes un art « élitaire »<sup>2</sup>, un art qu'il serait impossible de comprendre sans une culture artistique, littéraire ou historique. En explicitant le nom des artistes qu'ils citent, qu'ils transposent ou qu'ils représentent dans leurs tableaux<sup>3</sup>, Solbes et Valdés ne renient pas la dimension culturelle de l'art, mais ils affirment qu'elle ne doit pas être un frein à sa compréhension. L'histoire de l'art, selon Equipo Crónica, dépasse donc l'attribution pour conduire à l'interprétation.

#### 3.2.4.3. Le rôle de l'écriture

Si, dans ces quinze tableaux, peu de nouveautés ou d'audaces sont à signaler sur le plan de l'intericonicité, celle-ci étant essentiellement fondée sur des citations, des transpositions, des trompe-l'œil ou un tableau-dans-le-tableau, ils sont en revanche novateurs par la place qui est concédée au texte.

Aucun de ces quinze tableaux n'échappe, en effet, à la présence du texte. Celui-ci va du mot de quelques lettres avec une forte identité graphique (la signature

---

1 MORELLI Giovanni, cité par ZERNER Henri, « Giovanni Morelli », « art. cit. », p. 26.

2 Le terme est employé par Daniel Arasse, DOMINO Christophe, *op. cit.*, entretien avec Daniel Arasse, p. 40.

3 Pour la représentation des artistes nous pensons, par exemple, au tableau *El telegrama*, de la série *Los intelectuales y las vanguardias*. Dans ce portrait collectif est écrit, en rouge, sur chaque visage, le nom des artistes et de leurs épouses.

« Casas », par exemple), au texte de plusieurs lignes comme celui écrit dans le tableau *Solana en París*.

L'omniprésence du texte dans ces trois séries pose la question des rapports entre image et texte, celui-ci étant mêlé à celles-là par leur sens, et présentant aussi une dimension graphique non négligeable (nous pensons aux signatures, au « ramón » de *En el café* ou encore au « canibale » de *Pito doble*). Cette interrogation sur les liens entre image et peinture survient au cœur d'une longue réflexion sur des disciplines comme l'Histoire et l'histoire de l'art, qui ont habituellement recours à l'écriture pour leur diffusion, et qu'Equipo Crónica pratique à partir de la peinture. Dans toutes les études picturales qui portent sur le concept d'Histoire que nous avons menées, l'écriture était absente. À présent qu'ils s'orientent davantage vers l'histoire de l'art, plus proche par nature du langage pictural qu'ils utilisent, et donc d'autant plus réalisable par la peinture, ils ont recours à l'écriture dans des proportions importantes. Cela tend à souligner la dimension linguistique de la peinture, analysée par Schapiro à l'aide des outils de la sémiotique. Mais les textes utilisés par Equipo Crónica semblent aussi questionner le langage même de l'historien de l'art, que nous avons décrit comme fréquemment proche du langage scientifique, afin de conforter la discipline dans cette voie. Ainsi, l'essentiel de ces textes d'Equipo Crónica sont tranchants et possèdent un ton neutre, froid et distancié. « La herida » et « el silencio » deux mots dactylographiés (en trompe-l'œil) sur deux tableaux, sont de bons exemples de cette distanciation qui affecte l'écriture. Les textes plus longs n'échappent pas à ce principe, comme nous l'avons signalé avec les quatre lignes de la note informative du tableau *Pito doble*, ou comme c'est le cas avec les deux phrases du tableau *El telegrama*, qui correspondent parfaitement aux canons de ce genre de textes qui sont des messages (parfois personnels) et qui adoptent un style d'expression impersonnel. Quant aux phrases des tableaux *En el Café* et *Solana en París*, elle relèvent de la légende explicative et sont rédigées selon le même principe de neutralité stylistique. Par ailleurs, la plupart des titres n'échappent pas à ce style d'écriture. Nous pourrions ainsi dire que ceux de *El informalismo, primera respuesta* présentent une certaine forme de concision qui renvoie à une caractérisation et à une classification de type scientifique de ces œuvres et de ces artistes.

L'écriture, sous les différentes formes qu'elle adopte dans ces tableaux



(signature, texte informatif, titre), renvoie donc, à chaque fois, à l'histoire de l'art en tant que discipline. Alors que la voie uniquement picturale leur était ouverte pour transmettre leurs réflexions sur l'histoire de l'art, comme nous pouvons le suggérer en citant Daniel Arasse :

Les textes sont la première production de l'historien [de l'art]. Textes dits (conférences, interventions, séminaires, etc.) ou écrits. Mais il pourrait s'agir d'images aussi. Des historiens d'art pourraient faire de la télévision, du cinéma<sup>1</sup>.

Equipo Crónica dépasse cette possibilité d'une histoire de l'art qui se ferait par l'image, en introduisant paradoxalement du texte dans l'image. De ce fait, ils rompent avec les codes picturaux établis et revendiquent autant une nouvelle manière de faire de la peinture qu'une nouvelle manière de faire de l'histoire de l'art<sup>2</sup>.

### **3.3. VER Y HACER PINTURA**

#### **3.3.1. Présentation de la série**

##### 3.3.1.1. Thèmes et problématiques

Les tableaux de cette série furent peints entre 1975 et 1976, dans la continuité temporelle et idéologique du regroupement de séries que nous venons d'étudier. La série *Ver y hacer pintura* est un ensemble de tableaux qui, selon les propos des artistes, « intentan ser una reflexión sobre las dos funciones "ver" y "hacer", que se cristalizan en el objeto artístico »<sup>3</sup>. Cette série propose une réflexion sur la peinture, son élaboration et sa réception et, par conséquent, sur la notion de langage artistique. En ce sens, elle prolonge la mini-série intitulée *Sobre el lenguaje*, composée de quatre tableaux appartenant à la période 1974-1975. La question du langage artistique n'est pas nouvelle chez Equipo Crónica. Nous avons déjà remarqué effectivement qu'elle traversait l'ensemble de leur œuvre. Cependant, jusqu'à présent, elle était toujours combinée à d'autres problématiques, notamment historiques, sociales ou politiques. Or, la grande nouveauté de ces tableaux est qu'ils traitent seulement de la question

---

1 Propos de Daniel Arasse, entretien avec Christophe Domino, in DOMINO Christophe, *op. cit.*, p. 38.

2 Ce rapport entre le texte et l'image pourrait être étudié de façon plus complète et plus précise dans des travaux ultérieurs, à partir des recherches menées, entre autres, par Liliane Louvel : LOUVEL Liliane et SCEPI Henri (dir.), *Texte – Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

3 Cité par José Carlos Suárez, SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 546.

artistique. En ce sens, les peintres ont dit qu'ils abordaient ici « una temática que nos preocupa de forma especial y que con frecuencia hemos utilizado anteriormente articulada con otros temas »<sup>1</sup>. Pour conférer à cette réflexion toute l'importance qu'elle devait revêtir dans une période qui était, pour Equipo Crónica, un moment de « tanteos y búsqueda »<sup>2</sup>, les artistes en ont fait l'unique sujet de leurs tableaux, évacuant toute problématique autre que celles liées à la création artistique. Cette série est donc composée de tableaux sélectionnés pour leur réflexion exclusivement métaiconique liée au langage, abordant les questions du processus de réalisation de l'œuvre d'art, de la question du style, et proposant des pistes pour « lire » certains tableaux<sup>3</sup>. Cette approche, revendiquée par les artistes, est donc à rapprocher, selon nous, de celle des théoriciens de l'art, puisqu'elle couple une réflexion métaiconique de troisième degré sur la création et la production picturale à une réflexion métaiconique de quatrième degré, sur la réception de l'œuvre et l'histoire de l'art. Les questions du langage, du style et du regard sont d'ailleurs, comme nous l'avons vu, des questions de premier ordre au sein de l'histoire de l'art. Nous tâcherons de démontrer comment, à travers cette série, Solbes et Valdés effectuent une fois encore un travail d'historien de l'art, dans une optique toutefois différente de celle du chapitre antérieur. Il ne s'agit plus exactement de réfléchir sur la manière de faire de l'histoire de l'art, ni sur des courants artistiques et leur liens avec leur contexte de création, mais d'évoquer d'autres questions essentielles à la discipline : la place du regard dans la peinture, tant du point de vue de l'élaboration que de la réception (regard du peintre et regard du spectateur : « ver »), l'élaboration même de l'œuvre d'art (« hacer »), et les questions de style, de courant ainsi que les interactions entre les pratiques et genres artistiques, qui relèvent plus du troisième terme du titre, plus général : « pintura ». Avant d'étudier des tableaux rattachés à ces trois approches, évoquons la constitution formelle de la série.

### 3.3.1.2. Corpus

*Ver y hacer* marque une rupture par rapport aux séries que nous avons étudiées précédemment, dans la mesure où il ne s'agit, en rien, d'une série « dure ».

1 Cité par José Carlos Suárez, *ibid.*, p. 545.

2 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109.

3 Cité par José Carlos Suárez, SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 545.

En effet, alors que même les mini-séries *La subversión de los signos*, *El informalismo*, *primer respuesta* et, dans une certaine mesure *Los intelectuales y las vanguardias* proposaient un certain nombre d'éléments iconographiques qui revenaient de tableau en tableau, il n'y a pas de telle récurrence dans cette série. D'un point de vue purement formel, les tableaux diffèrent également, puisqu'il n'y a aucune unité dans les formats choisis. Par ailleurs, un des tableaux est un diptyque. Dans quelques autres, Solbes et Valdés peignent sur le cadre, mais cela n'a pas le caractère systématique de *Retratos, bodegones y paisajes*. Si, au niveau technique, l'acrylique est encore la seule peinture utilisée, elle est parfois combinée à la sérigraphie (*Las peñas*) et au collage (*Homenaje a Picasso*). Quant aux supports, bien que la toile soit majoritaire, les artistes ont ici recours également au tablex, au liège, au carton et au bois.

L'unique point commun entre ces tableaux est thématique, comme cela était le cas dans les premières séries. Une des raisons à cette absence d'unité formelle est qu'il s'agit visiblement, d'une sélection de tableaux regroupés autour d'un thème, avec un programme iconographique plus libre. Cette orientation nous est suggérée par les artistes eux-mêmes, lorsqu'ils indiquent, à propos de cette série : « hemos seleccionado los cuadros que tratan exclusivamente el lenguaje »<sup>1</sup>. Par ailleurs, la diversité des questions relatives à la théorie artistique et à l'histoire de l'art traitées dans cette série exclut probablement une telle rigidité. Parallèlement, nous constatons que cette hétérogénéité est doublée d'une certaine imprécision sur les contours de la série puisqu'elle compte vingt et un tableaux pour José Carlos Suárez et vingt pour Michèle Dalmace. Mais, entre les deux, seulement seize tableaux sont communs. José Carlos Suárez y inclut, par exemple, les tableaux *Hombre contemplando un paisaje* et *De la mar, Sharaku-Tatlin* (qui correspond aux codes picturaux de *La subversión de los signos*), *Representación desdramatizada de un bombardeo* ou encore le tableau intitulé *El látigo*, variante de *Mancha negra sobre pardo* de la série *Retratos, bodegones y paisajes*. Pour sa part, Michèle Dalmace y intègre des œuvres absentes de la classification de José Carlos Suárez, comme *Futuro personaje*, *Sin título*<sup>2</sup> ou *Arte*, classé par ce dernier dans la mini-série *Sobre el lenguaje*. Nous retrouvons le problème de constitution du corpus de la série que nous avons déjà rencontré avec les

1 *Idem*.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 319.

premières séries et qui n'existait pas avec les séries dites « dures ».

Nous envisagerons *Ver y Hacer pintura* comme une série composée de dix-sept tableaux que nous classerons selon trois catégories qui correspondent aux questions relatives à la théorie artistique et à l'histoire de l'art abordées dans la série. À cet ensemble de tableaux, nous ajouterons les quatre tableaux de la mini-série *Sobre el lenguaje* qui, de l'aveu même des peintres, traite du même sujet. Les envisager comme formant pleinement partie de cet ensemble ne pose pas de problème thématique ni formel.

La majorité des œuvres regroupées sous l'appellation *Ver y hacer pintura* ont été présentées à la galerie Juana Mordo de Madrid en mai 1976, aux côtés des dix tableaux de *El paredón*<sup>1</sup>. José Carlos Suárez inclut ces deux séries dans un même cycle, intitulé 1975-1976, qui fait écho au cycle 1974-1975, tout en étant plus structuré que ce dernier.

Bien qu'il y ait des passerelles entre les tableaux en ce qui concerne les problématiques abordées, nous sommes en droit d'affirmer que ceux qui évoquent le regard (« ver ») sont *Las peñas*<sup>2</sup>, *Pintor de capa negra*<sup>3</sup>, *Leer a Daumier (1 et 2)*<sup>4</sup>, *La paleta*<sup>5</sup>, *Sobre courbet*<sup>6</sup> et *Sin título*<sup>7</sup>. Ceux qui traitent de la problématique de la pratique artistique, de la fabrication du tableau, en faisant aussi référence au langage, sont des tableaux qui reviennent tous, d'une manière ou d'une autre, sur des œuvres passées d'Equipo Crónica. Ils étudient donc le langage et la pratique artistique à travers ce qu'eux-mêmes ont fait. Ces tableaux sont *Homenaje a Picasso*<sup>8</sup>, *Trayectoria de una imagen*<sup>9</sup>, *Dos ruedas de prensa*<sup>10</sup>, *La radio*<sup>11</sup>, *Tamaño folio*<sup>12</sup> et *El látigo*<sup>13</sup>. Nous y ajoutons *Ruptura I (a mano)*<sup>14</sup> et *Ruptura II (a tijeras)*<sup>1</sup> de la mini-

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 545.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 305.

3 *Ibid.*, p. 308.

4 *Ibid.*, p. 312-313 et 314.

5 *Ibid.*, p. 322.

6 *Ibid.*, p. 316.

7 *Ibid.*, p. 319.

8 *Ibid.*, p. 303.

9 *Ibid.*, p. 310-311.

10 *Ibid.*, p. 317.

11 *Ibid.*, p. 307.

12 *Ibid.*, p. 306.

13 *Ibid.*, p. 212.

14 *Ibid.*, p. 266.

série *Sobre el lenguaje*. Enfin, les tableaux évoquant la question du style, le langage pictural et les courants artistiques sont *Contra el estilo*<sup>2</sup>, *A Maiakovsky*<sup>3</sup>, *Alegoría futurista*<sup>4</sup>, *Lección de geometría*<sup>5</sup>, *Art a l'escola*<sup>6</sup> et *Edam-Ydaer*<sup>7</sup>. Nous y incluons les tableaux *Sorolla como pretexto*<sup>8</sup> et *Arte*<sup>9</sup>, de la série *Sobre el lenguaje*.

### 3.3.2. Le regard : *Leer a Daumier*

Le tableau le plus représentatif de l'analyse du rôle du regard dans l'histoire de l'art est *Leer a Daumier*<sup>10</sup>. José Carlos Suárez reproduit trois versions de ce tableau, deux intitulées *Leer a Daumier*, qui correspondent aux deux versions présentes dans le *catalogue raisonné* de Michèle Dalmace (un diptyque et une « version définitive »). La troisième est intitulée *Leer a Daumier II*. Toutes trois sont semblables. Le diptyque présente simplement, dans le panneau de gauche, un mur sur lequel est accroché le tableau *L'amateur d'estampes* de Honoré Daumier. Le panneau de droite, lui, correspond aux deux autres versions élaborées par Equipo Crónica.

Le titre, *Leer à Daumier*, pose de toute évidence la question du regard. En effet, lire une peinture, c'est la regarder, l'observer, afin d'en élaborer une interprétation. Nous comprenons alors que Solbes et Valdés soient attirés par le regard du spectateur qui est une question de premier ordre dans l'histoire de l'art. Pour s'en convaincre, nous pensons à Daniel Arasse, pour qui « faire l'Histoire de l'art c'est regarder, essayer d'interpréter ce que l'on voit et aussi ce qu'on ne voit pas »<sup>11</sup>. Selon lui, bien que faire de l'histoire de l'art consiste à « regarder », « le terme d'observation n'est jamais utilisé par l'historien de l'art pour décrire ou qualifier son regard sur l'œuvre d'art ». Cependant, l'observation est, selon lui, un concept essentiel pour la discipline car elle permet de prendre en compte le renouvellement des conditions et des modalités du regard porté sur les œuvres, qui « est propre à l'historien de l'art et

---

1 *Ibid.*, p. 267.

2 *Ibid.*, p. 309.

3 *Ibid.*, p. 320.

4 *Ibid.*, p. 321.

5 *Ibid.*, p. 318.

6 *Ibid.*, p. 315.

7 *Ibid.*, p. 323.

8 *Ibid.*, p. 264-265.

9 *Ibid.*, p. 304.

10 Voir reproduction en annexe p. 603.

11 ARASSE Daniel, « Interpréter l'art : entre voir... », « conf. cit ».

qui est pratiqué aussi, à son insu, par le spectateur »<sup>1</sup>. Une des conditions de ce renouvellement, particulièrement intéressante en ce qui nous concerne car omniprésente, directement ou indirectement, dans la pratique d'Equipo Crónica, est la représentation mécanique des œuvres d'art et le travail à partir d'observation indirectes de l'œuvre.

Par ailleurs, dans l'introduction de son ouvrage, Henri Zerner indique, à propos de l'histoire de l'art :

On est devenu très sensible aussi au regard du spectateur, ou plus exactement à la façon dont l'image implique, « construit » ou anticipe un tel regard de façon spécifique<sup>2</sup>.

Cette phrase indique sans détours la place du regard, et plus largement celle du spectateur, dans la construction des images artistiques ainsi que dans l'étude de ces images, et donc, dans l'histoire de l'art. Afin d'analyser correctement les œuvres d'art, cette discipline doit s'attarder sur la manière dont les peintres envisagent le regard qui sera porté sur leurs œuvres et comment elles-mêmes en arrivent à le construire.

Le regard est primordial car il s'attache à ce qui est vu, c'est-à-dire, en réalité, ce qui est donné directement par l'œuvre. Pour Riegl, la perception directe du spectateur ne s'arrête pas à la ligne et à la couleur ; il y inclut également le volume et l'espace. Zerner justifie cette approche dans la mesure où lorsque le spectateur qui regarde un tableau représentant une table, y voit en premier lieu une table, un objet qui a donc un volume propre et qui s'intègre dans un espace. Il lui faudrait fournir un effort pour y voir simplement un enchevêtrement de lignes et de couleurs<sup>3</sup>. Pour l'auteur, cette conception dans sa forme la plus aboutie confère une place primordiale aux sensations visuelles du spectateur, au détriment de « la réalité palpable de l'objet »<sup>4</sup>. Cela nous amène à évoquer le jeu avec les illusions optiques mises en place par les artistes. Le spectateur, même s'il sait qu'il est confronté à une illusion optique, volontairement, ne l'évite pas. Cela démontre bien, selon Zerner, de quelle manière la perception (le regard, le spectateur) et la signification sont imbriquées<sup>5</sup>. Il en va de même pour Freedberg, pour qui « la tâche la plus urgente de l'historien de l'art

---

1 *Idem*.

2 ZERNER Henri, « Introduction », « art. cit », p. 9.

3 ZERNER Henri, « L'histoire de l'art d'Alôis Riegl... », « art. cit. », p. 44.

4 *Ibid.*, p. 50.

5 ZERNER Henri, « Le mot de l'illusion », « art. cit. », p. 13.

consiste à s'occuper de ce qui est essentiel et propre à l'art : sa matière visuelle, qui devient, en soi et pour son rôle instrumental, un facteur de sens »<sup>1</sup>.

Le tableau d'Equipo Crónica *Leer a Daumier*, en regardant, en « lisant » et en essayant de proposer une interprétation de l'œuvre de Daumier et plus largement de ce qu'est la création artistique, relève bien de l'histoire de l'art. L'inscription « Leer a Daumier », dans la partie basse du tableau renvoie aux trois séries précédentes dans lesquelles le texte abondait et qui proposaient elles aussi des réflexions sur l'histoire de l'art.

Cette proposition de « lecture » de la peinture de Daumier trouve tout son sens dans le cadre de l'histoire de l'art puisque la production de cet artiste dit populaire fut sujette à controverse : humoriste talentueux, mais un peintre raté pour certains, génie incompris pour d'autres. Sa production, en grande partie lithographique, a souvent été envisagée exclusivement selon le prisme de l'engagement politique. Mais alors que les circonstances lui dictaient ses lithographies, la véritable dimension révolutionnaire provient de l'expressivité de son travail. Quant à sa peinture, c'est par sa dimension humaine qu'elle est considérée comme révolutionnaire.

En s'appuyant sur le tableau *L'amateur d'estampes*, de Honoré Daumier, Equipo Crónica propose une autre approche de l'œuvre du peintre français. Notons que les deux artistes élaborent plusieurs versions de ce tableau, ce qui fait écho au tableau original de Daumier, puisque son sujet a été traité à de nombreuses reprises par l'artiste, en peinture ou en lithographie. En plus de ces différentes versions, ce tableau rappelle directement le tableau *Les amateurs d'art*, du même Daumier, utilisé par Equipo Crónica dans *Orden de operaciones* de la série *La Trama*. Leur pratique, c'est-à-dire leur regard démultiplié de spectateurs sur l'œuvre de Daumier à travers trois tableaux, renvoie au regard de cet artiste lui-même. En effet, en tant que créateur, Daumier a également porté des regards proches de ceux-là, différents et complémentaires, sur « les amateurs d'estampes ». Cette multiplicité permet donc de jouer avec le regard du créateur et celui du récepteur, le créateur étant aussi récepteur et le récepteur pouvant être créateur. Toute la complexité de la question du regard en

---

<sup>1</sup> Cité par Henri Zerner in ZERNER Henri, « La *maniera* de Sydney Friedberg », « art. cit. », p. 80.

histoire de l'art semble concentrée dans cette approche, soulignée par la mise en abyme faite sur la version diptyque.

La composition générale du tableau d'Equipo Crónica correspond à une citation du tableau de Daumier. Cependant, les estampes observées par l'amateur, qui ornent le mur dans l'œuvre-source ont été substituées, dans l'œuvre d'accueil, par autant de citations ou de transpositions d'œuvres d'artistes contemporains, déjà citées par Equipo Crónica, tout particulièrement au cours des dernières années. De haut en bas et de gauche à droite : *Le monteur Heartfield* de George Grosz, *ABCD* de Raoul Hausmann, *Les constructeurs* de Fernand Léger, une composition dadaïste de Francis Picabia, l'extrémité d'un tableau de Valerio Adami, *Kurt Tucholsky* de Heartfield, deux dessins expressionnistes de Erich Heckel, la composition constructiviste *Battez les blancs avec un coin rouge* de El Lissitzky, celle, suprématisante, de Malévitch, *Airplane flying*, *Le cortège des tisserands* de Kollwitz, deux natures mortes de Picasso, un gant qui provient du dessin *Gants, fruits, etc.* de Jean Hélion, une pochette cartonnée qui renvoie à leur catalogue de la *Serie Negra*, le tableau *Mère et fils* de Carlo Carrà et, enfin, le tableau *Compositions*, de Lichtenstein, qui fait écho à la pochette cartonnée bleue. Au total ce sont quinze artistes qui sont cités dans ce tableau, plus Daumier, avec un total de seize citations, transpositions et une autocitation auxquelles s'ajoute la citation de Daumier. En utilisant la structure du tableau de Daumier, qui se prête particulièrement bien à cette exposition d'œuvres, Equipo Crónica insère dans ses tableaux des citations explicites, puisqu'elles apparaissent ostensiblement comme des tableaux, qui sont en même temps implicites, puisqu'elles réutilisent la composition de l'œuvre-source de Daumier.

De cette profusion de citations, nous pouvons tirer une conclusion. En effet, en mettant Daumier en relation avec tous ces artistes dont nous avons évoqué l'engagement social et politique ainsi que leur modernité, Equipo Crónica indique comment l'œuvre du peintre français doit être abordée. Le spectateur doit l'envisager comme une peinture politique, ancrée dans l'actualité et dans la société de l'époque, dans son contexte de création, comme l'est celle de Heartfield, Grosz, El Lissitzky, Raul Hausmann, mais aussi comme une œuvre profondément moderne, novatrice, comme un moment fondamental de l'histoire de l'art, comme le sont toutes les œuvres citées ou transposées dans ce tableau.



Mais à y regarder de plus près, au vu de ces citations qui constituent finalement un « musée imaginaire » des sources d'Equipo Crónica, savoir « lire » Daumier c'est aussi savoir lire Equipo Crónica et, finalement, savoir lire la peinture. Car ce tableau indique que le peintre qui sera « regardé » est tout d'abord un observateur. Il regarde la peinture des époques passées et celle qui se fait à côté de lui. Tout cela constitue un substrat que l'historien de l'art doit maîtriser pour espérer « lire » l'œuvre d'un artiste et arriver à une interprétation fondée et cohérente. L'observateur doit aussi maîtriser l'œuvre de l'artiste dans son ensemble, afin d'en relever les récurrences (*L'amateur d'estampes* est, par exemple, récurrent chez Daumier, comme le sont, dans de nombreux tableaux d'Equipo Crónica, les citations et transpositions insérées dans cette composition). Elles lui permettront de mieux comprendre certaines approches faites par l'artiste. Il doit enfin maîtriser l'Histoire et le contexte social contemporain de l'artiste qu'il étudie pour saisir toute la portée de l'œuvre. Mais celle-ci ne doit pas être réduite à ce contexte socio-historique. La place de l'artiste dans la chaîne artistique et ses relations avec les autres peintres sont également primordiales, comme le montre cette prolifération de citations.

Dans *Leer a Daumier*, Solbes et Valdés proposent finalement une méthodologie fondée sur le regard et l'observation plurielle pour pratiquer l'histoire de l'art, pour étudier un artiste et comprendre sa production. Celle-ci s'applique aussi bien à un artiste longtemps mal compris comme Daumier qu'à une production contemporaine comme la leur.

Le personnage central du tableau est énigmatique. Amateur d'estampes chez Daumier, nous pourrions penser qu'il représente l'artiste lui-même dans le tableau d'accueil puisque l'inscription Daumier se superpose à sa jambe gauche. Il pourrait aussi être une incarnation d'Equipo Crónica, qui se promène dans son musée virtuel et qui se constitue en un « substrat artistique ». Enfin, il peut être le *connoisseur* ou l'historien de l'art en train d'effectuer son travail, de « lire » un artiste. En ce sens, le tableau d'Equipo Crónica peut être envisagé comme une allégorie de l'histoire de l'art en tant que discipline, de la même manière que *L'atelier du peintre* de Vermeer est, comme on le sait, une allégorie de la peinture. Par ce biais, le tableau d'Equipo

Crónica, renvoie également à l'idée que l'historien de l'art et l'artiste sont proches, puisque ce dernier, consciemment ou non, possède les mêmes connaissances que le premier.

Concluons en affirmant qu'avec *Leer a Daumier*, Equipo Crónica n'a jamais mieux indiqué comment regarder et observer la physionomie d'une œuvre d'art, ses faces d'ombres et celles exposées à la lumière, « ce que l'on voit et ce qu'on ne voit pas »<sup>1</sup>, pour arriver à la lecture complète d'une œuvre d'art.

Equipo Crónica propose d'autres approches de cette problématique du regard dans l'histoire de l'art avec certains tableaux de cette série. Dans *Sobre Courbet*, par exemple, les peintres jouent avec le verbe « contempler », écrit sur la toile, pour interroger notamment les rapports entre l'artiste, sa peinture et le monde réel. Ils insistent sur le fait que la réalité est multiforme, que tout est question de point de vue, et que la représentation de la réalité n'est jamais la réalité, même chez des artistes qui pratiquent un art « réaliste ». Les styles, les courants picturaux interprètent cette réalité pour en donner une vision déformée. Parallèlement, la citation de Kandinsky souligne le fait que la réalité peut également être rendue par un art non « réaliste ». Dans *Las peñas*, la réflexion sur le regard passe par des sérigraphies de photographies ou de portraits de groupes d'artistes. On y voit, par exemple, *La tertulia del café Pombo*. C'est donc le rôle du collectif dans l'élaboration d'un style propre qui est analysé. Solbes et Valdés observent ces groupes d'artistes disposés sur un pêle-mêle photographique. Mais les groupes sont aussi une structure socio-artistique qui conditionne le regard de l'artiste. Ils conditionnent également sa pratique individuelle, qui s'inscrit dans une entité supérieure, collective. Ce tableau nous place donc à la frontière du « ver » et du « hacer », et renvoie à la pratique même d'Equipo Crónica, que l'on peut considérer comme une « peña » au vu de la dimension collective du travail fourni par Solbes, Valdés et leurs collaborateurs. Enfin, la question du regard dans l'art est traitée avec une acuité toute particulière dans le tableau *Sans titre*<sup>2</sup> dans lequel trois personnages de dos, dont une citation de Magritte et une de Vermeer (extraite de *L'atelier du peintre*) regardent à travers un cadre, puis une fenêtre. Le jeu entre le cadre du tableau et la fenêtre, éléments qui appellent le regard, nous renvoie

1 ARASSE Daniel, « Interpréter l'art : entre voir... », « conf. cit ».

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 319.

au tableau *Contra el estilo* dans lequel nous allons à présent analyser la notion de style.

### 3.3.3. *Contra el estilo*

Ce tableau<sup>1</sup>, qui figure parmi les plus importants de la série, fut largement étudié par Michèle Dalmace<sup>2</sup>, José Carlos Suárez<sup>3</sup> et Ricardo Marín Viadel<sup>4</sup>. Nous allons toutefois le considérer à notre tour, en nous appuyant sur leurs propositions. Nous le ferons aussi pour faire émerger l'approche théorique de Solbes et Valdés dans cette série.

La structure du tableau est compartimentée, comme un souvenir de leurs premières créations. Mais, ici, cela rappelle la peinture abstraite de Mondrian, faite d'aplats de couleurs vives séparées géométriquement par des lignes noires. Ces lignes noires sont bien présentes ici, tout comme un rectangle rouge dans l'angle inférieur droit. L'architecture globale est donc fondée sur une allusion au peintre hollandais. Les carrés ou rectangles créés par cette compartimentation, ne sont pas remplis par de la couleur, mais par des citations de diverses œuvres figuratives. Le tableau d'Equipo Crónica est construit sous forme d'un « L »<sup>5</sup> qui occupe la partie gauche du tableau et le bas. Le reste de l'œuvre est occupé par une synthèse de ces différentes citations. Parmi les œuvres qui forment le « L », il y a une citation d'un fragment de *Onze heure du matin*, de Hopper, une citation d'un tableau de Valério Adami, une citation inversée du tableau *Intérieur hollandais I*, de Miró, à laquelle il manque certains éléments, dont le joueur de Luth, et la citation d'une partie du tableau *La liseuse à la fenêtre* de Veermer, inversée elle aussi. Le tableau synthèse, qui occupe les deux tiers supérieurs-droits de la toile, recrée une nouvelle réalité dans laquelle cohabitent ces citations, puisqu'il reprend l'espace du tableau de Hopper, le fauteuil de celui de Adami, le rideau et le couvre-lit du tableau de Vermeer, le chien du tableau de Miró ainsi que d'autres objets qui « flottent » dans la composition, qui sont des citations de *Intérieur Hollandais II*. En trompe-l'œil, sur cette partie du tableau, est écrit à la main, sur une feuille cartonnée qui se superpose à l'image, « contra el estilo ». Cette

1 Voir reproduction en annexe p. 603.

2 *Ibid.*, p. 300.

3 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 551-553.

4 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 125-126.

5 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 552.

architecture complexe indique, en premier lieu, que dans une trame de tableau, quelle qu'elle soit, se retrouvent des éléments d'autres tableaux. Cela indique aussi que la peinture est un palimpseste, puisque, sous l'abstraction de Mondrian, les peintres font émerger la peinture réaliste hollandaise de la Renaissance, et dans l'espace réaliste de Hopper, ils font cohabiter les styles de figuration les plus hétéroclites. La notion de peinture palimpseste est également soulignée par la citation de Miró qui, dans *Intérieur hollandais I*, transposait dans son style si personnel le tableau *Le Joueur de Luth* de Martensz Sorgh, ainsi que le tableau *Enfants apprenant la danse à un chat*, de Jan Havicksz Steen dans *Intérieur hollandais II*. La notion de style émerge ici de la question du substrat culturel et artistique propre à tout artiste. Selon cette conception, la peinture s'enrichit jour après jour, et le peintre se fait également historien de l'art en convoquant, de diverses manières, des images du passé. En ce sens, Michèle Dalmace indique que ce tableau est une synthèse de dix ans de réflexions des artistes sur l'image et ses mécanismes<sup>1</sup>. Par la construction géométrique du tableau, cette synthèse adopte la rigueur d'une démonstration scientifique dont l'hypothèse est vérifiée dans l'image de l'angle supérieur droit. En concentrant, dans un seul tableau, les réflexions menées et mises en pratique depuis dix ans, Equipo Crónica élabore un tableau que José Carlos Suárez nomme un « manifeste en image »<sup>2</sup> et que nous qualifions, pour notre part, de théorie de la peinture par la peinture. En effet, en analysant de cette manière la question du style, Solbes et Valdés se font théoriciens de l'art. Ils dépassent leurs propres pratiques picturales pour mettre en avant les grandes règles qui régissent le monde de la peinture et affirmer leurs principes théoriques plus en tant qu'observateurs, théoriciens ou historiens de l'art qu'en tant qu'artistes.

Ce travail d'historien de l'art passe tout d'abord par la convocation d'un motif récurrent : la fenêtre, qui est l'élément unificateur des quatre tableaux cités. Tous ces tableaux possèdent, en effet, une fenêtre, qu'Equipo Crónica reproduit dans les citations. Or, comme le souligne Ricardo Marín Viadel, la fenêtre est souvent, dans la peinture classique, une métaphore du tableau lui-même<sup>3</sup>. Depuis la Renaissance, le tableau est considéré comme une fenêtre ouverte sur le monde. Par ce biais, nous

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 300.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 553.

3 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 126.

touchons à l'iconologie. Face à cette conception, la peinture abstraite s'est employée à revendiquer la toile comme une surface opaque sans lien avec la réalité. Dans ce tableau, Equipo Crónica s'attache à réunir figuration (avec Vermeer, Adami, etc.) et abstraction (avec Mondrian) au sein d'un même tableau<sup>1</sup>. Ils dépassent ainsi les grandes catégories picturales, les styles, pour élaborer une théorie de la peinture fondée sur une synthèse de ces deux approches. À travers cette peinture qui n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde mais sur la peinture, ils indiquent que la toile n'est qu'un support et que ce qui y est représenté n'est pas la réalité. En revanche, la représentation renvoie toujours, quel que soit le chemin artistique choisi, à un contexte ancré dans une réalité.

Par ailleurs, cette accumulation de fenêtres ne peut manquer de nous évoquer les dessins de Morelli, dans lesquels il représentait plusieurs types de mains ou d'oreilles dans le style caractéristique de différents artistes<sup>2</sup>. Cette technique attributionniste permet aussi de mettre en avant l'interprétation et la représentation d'un même motif dans l'œuvre de différents peintres. Ici, à première vue, Solbes et Valdés semblent analyser les représentations du motif de la fenêtre dans la peinture occidentale, depuis Vermeer jusqu'à Adami. En confrontant, entre eux, les traits expressifs d'une sélection d'œuvres, ils mettent surtout en avant la notion de « caractère ou de style de l'artiste »<sup>3</sup>.

Cette notion de style, « quintessence de l'art » dans l'optique de Malraux<sup>4</sup>, est primordiale en histoire de l'art. Voyons plus précisément de quoi il s'agit.

Selon Henri Zerner le style est, pour Malraux, un dénominateur commun qui réunit les objets au fil d'un processus d'intellectualisation. C'est le style qui donne son sens artistique à l'objet, qui en fait une œuvre d'art<sup>5</sup>. Mais Zerner développe plus longuement la notion de style<sup>6</sup>. Il commence par affirmer que « tous les écrits sur l'art, ou peu s'en faut, parlent de style ». Il note aussi que « nul terme n'y est plus

1 *Idem*.

2 MORELLI Giovanni, *De la peinture italienne...*, *op. cit.* Les illustrations sont reproduites dans l'article ZERNER Henri, « Giovanni Morelli et la science de l'art », *in* ZERNER Henri, *op. cit.*, p. 16 et 25.

3 ZERNER Henri, « Giovanni Morelli » « art. cit. », p. 23.

4 L'auteur affirme « Pour Malraux, le style est précisément ce qui distingue l'œuvre d'art ». ZERNER Henri, « André Malraux ou les pouvoirs de la reproduction photographique », *in* ZERNER Henri, *op. cit.*, p. 145-156, p. 148. Ses analyses sont fondées sur MALRAUX André, *Psychologie de l'art – le Musée imaginaire*, Paris, A. Skira, 1947.

5 *Ibid.*, p. 149.

6 ZERNER Henri, « Le mot de l'illusion », *in* ZERNER Henri, *op. cit.*, p. 124-126.

utilisé, ni plus insaisissable »<sup>1</sup>.

L'auteur met en évidence, dans le domaine de l'art, deux usages du terme : l'un dans un sens relatif, l'autre dans un sens absolu. Le premier sens, relatif, est le plus courant. Il est utilisé pour parler du style d'un bâtiment (roman, gothique par exemple), d'un objet (style renaissance, empire) ou d'un tableau (« une toile qui réfère au style de Rembrandt »<sup>2</sup>). Face à cela, il y a le style « absolu », lorsqu'il est dit d'un objet ou d'un tableau qu'il a « du style ». Ce sens est privilégié par Viollet-le-Duc dans son Dictionnaire raisonné<sup>3</sup> ; pour lui, le style ne porte pas la marque d'un individu mais plutôt celle de l'esprit humain.

Ces deux définitions opposent finalement « le style » et « les styles ». Les styles sont utiles dans la mesure où ils permettent d'établir et de classer les œuvres d'art, de les regrouper de manière pertinente, en définissant le style d'un peintre, d'une époque, d'un lieu. Par ce biais, l'œuvre d'art est placée dans l'Histoire. Zerner affirme que :

l'historien d'art a pour axiome, généralement tacite, que dans son apparence ou si l'on veut dans sa forme, une œuvre d'art porte des marques distinctives qui sont indissociables de l'époque et de l'endroit qui l'ont vue naître ; [...] ces marques, ce sont ces caractéristiques formelles qui en définissent le style particulier<sup>4</sup>.

En revanche, le style « absolu », ce privilège de l'art, le fait justement échapper à son temps : l'œuvre qui a du style, la vraie œuvre d'art, sera appréciée quelle que soit l'époque et dans n'importe quel lieu. Cette distinction fait dire à Henri Zerner que le style relatif -« le style de »- attache l'œuvre d'art à l'Histoire, tandis que le style absolu l'en arrache, la place au-dessus du temps, et donc de l'Histoire. L'auteur conclut, à partir de cette dichotomie, en affirmant que cette notion, si utile, signale une faille du discours artistique, dans la mesure où elle est dépositaire d'une conception longtemps cultivée, celle d'un monde artistique à la fois dans le temps et hors du temps, « qui aurait les vertus de l'existence temporelle sans en avoir les contraintes »<sup>5</sup>. Or il s'agit, pour l'auteur, d'une utopie de plus en plus remise en

---

1 *Ibid.*, p. 124.

2 *Idem.*

3 VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Dictionnaire de l'architecture médiévale*, réédition de l'ouvrage *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1868), Paris, Bibliothèque de l'image, 1997. Cité par ZERNER Henri, « Le mot de l'illusion », in ZERNER Henri, *op. cit.*, p. 124

4 *Ibid.*, p. 124-125.

5 *Ibid.*, p. 126.

question. Cette question du style est un sujet de préoccupation majeur pour Solbes et Valdés qui, à partir d'un même motif, analysent les changements de style, selon les époques et les lieux, qui sont à interpréter, d'après Riegl, dans le cadre d'une conception globale de l'Histoire entendue comme la manifestation de la transformation d'une société<sup>1</sup>. Mais l'approche théorique d'Equipo Cronica est plus large ; elle ne s'arrête pas sur l'analyse précise des styles, mais bien sur la question de style en général, et sur la conception d'un art qui suit un mouvement historique, qui découle de cette notion et de l'accumulation d'images juxtaposées sur leur toile.

« Contre le style » pourrait ainsi être interprété comme une opposition à une classification figée, effectuée par les historiens de l'art, dans la mesure où les images voyagent, traversent les époques et les pays, pour renaître sans cesse sous le pinceau de nouveaux artistes. C'est ce qui est explicitement suggéré dans ce « tableau synthèse ». Solbes et Valdés ne sont donc pas réellement contre les styles, mais contre leur classification externe. En revanche, comme l'indique la singularité du titre, ils affirment une hostilité au « style » mis au singulier, au style absolu, ce privilège de l'art qui le fait échapper, comme nous l'avons vu, à son temps.

Finalement, tout en nous prémunissant contre les anachronismes, nous pouvons affirmer que, pour Equipo Crónica, comme pour Zerner, le concept de style, qui touche à la notion du « voir » et du « faire » pictural est une faille du discours artistique. En s'affichant « contre le style », Equipo Crónica agit en théoricien de l'art qui dénonce cette utopie qui est, selon Zerner, de plus en plus contestée. Les autres tableaux que nous avons classés dans cette sous-catégorie sont sur la même ligne théorique. En mettant en avant des types d'art ou des artistes caractéristiques, ils invitent à remettre en question les classifications pour considérer l'art dans son contexte, sans oublier qu'il est redevable de tout ce qui l'a précédé dans la chaîne chronologique.

### **3.3.4. *Trayectoria de una imagen*<sup>2</sup>**

La dernière catégorie de tableaux que nous détachons trouve sa cohérence

---

1 ZERNER Henri, « La *maniera* de Sydney Friedberg », « art. cit. », p. 75.

2 Voir reproduction en annexe p. 604.

dans le fait qu'il s'agit de huit créations qui proposent un regard sur la production passée d'Equipo Crónica, sur leur pratique de la peinture et leur langage en élaboration constante depuis dix ans. Cela est explicite dans le texte inscrit sur le tableau *Homenaje a Picasso*, dans lequel les artistes indiquent « con dicho cuadro queremos proponer un nuevo trabajo, que consistiría en simultanear dos soluciones plásticas en el mismo espacio y elaboradas en tiempos distintos. (1966-1975) »<sup>1</sup>. *Dos ruedas de prensa*<sup>2</sup>, en mettant en avant les dates (1968-1976) et en intégrant, en trompe-l'œil, une autocitation du tableau antérieur (*Rueda de Prensa*) dans le présent tableau, est construit explicitement selon le même principe. *Trayectoria de una imagen* réunit également, de façon simultanée et dans un même espace, douze approches plastiques différentes que les artistes ont appliquées aux *Ménines* de Vélasquez comme œuvre-source.

En revenant sur toutes les approches et réinterprétions qu'ils ont faites de l'œuvre de Vélasquez, ils montrent de quelle manière ils ont usé de l'intericonicité et comment ils en ont joué. À présent, en réunissant ces douze tableaux au sein d'une même création, régie par une structure compartimentée en douze parties égales, ils reviennent sur cette production à travers une autre problématique, celle de la pratique picturale, du langage et du style. Dans le catalogue de 1981, ils affirmaient, à propos de l'ensemble de la série :

La realidad concreta de la que partimos es la realidad pictórica preexistente con todas las connotaciones y diversas codificaciones que los niveles de estas connotaciones implican. Sobre ella proyectamos nuestra actividad que se tradujo (traduce) en la reelaboración de lenguajes y en propuestas sobre nuevas situaciones desde las que mirar la imagen artística<sup>3</sup>.

Cette affirmation rend compte parfaitement de ce qui est représenté sur la toile étudiée.

La question du style est donc bien présente ici encore. Il apparaît comme un filtre qui interfère entre le monde et l'artiste et qui caractérise la manière dont celui-ci le perçoit. Mais, en mettant côte à côte (et en noir et blanc) les douze façons avec lesquelles ils ont réélaboré les *Ménines* de Vélasquez, Solbes et Valdés indiquent que

---

1 *Homenaje a Picasso*, 1966-1975, 140x140, DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, op. cit., p. 303.

2 Ce tableau est longuement étudié par Ricardo Marín Viadel, MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad*, op. cit., p. 127-131.

3 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109.



le style est une convention et qu'il n'y a, en réalité, pas de lien réellement intrinsèque entre l'artiste et le style. La preuve en est qu'eux-mêmes se sont appropriés successivement le style de Picasso ou celui de Lichtenstein pour repeindre le tableau de Vélasquez.

Les artistes vont encore plus loin dans la remise en cause de la notion de style, dans la mesure où, sur chacune de ces douze reproductions, est superposée une main en couleurs qui tient un instrument, le plus souvent un pinceau. La plupart d'entre elles sont des expli-citations d'artistes qu'ils ont déjà abondamment utilisés depuis le début des années 1970. Nous avons ainsi des citations de Léger, Picasso, Monory, El Lissitzky, Miró, Mondrian, de Chirico, ainsi que des mains qui sont des emprunts faits à Archimboldo, Télémaque ou encore Disney. Comme nous le disions, la notion de style est remise en cause puisque la main, dont le style renvoie à un artiste, est en opposition avec le style de la reproduction sur laquelle elle se greffe. La main renvoie au peintre, au « faire », comme l'indique le titre de la série avec le verbe « hacher ». Dans ce tableau de deux mètres par trois, *Equipo Crónica* indique finalement que toutes les manières de faire de la peinture peuvent se rejoindre, dans la mesure où elles proposent toujours une médiation entre un artiste, un regard et un spectateur, le tout étant relié par un contexte historico-social dont les douze tableaux nous rappellent l'importance.

La « trajectoire d'une image » c'est donc la trajectoire du peintre dont le regard se construit à partir d'une synthèse de filtres et de pratiques.

Cet ensemble de données porte une réflexion sur une histoire de l'art à la fois relativement stable mais aussi évolutive, dans la mesure où la production change d'aspect en fonction du moment et des récepteurs. Cela fait dire à Zerner que, dans la perspective de Riegl, l'histoire de l'art ne peut s'écrire une fois toutes et qu'elle se construit en permanence, à chaque nouvelle réception d'une œuvre au fil du temps<sup>1</sup>. Les douze interprétations des *Ménines* que propose *Equipo Crónica* illustrent donc bien la trajectoire d'une image, puisqu'elles démontrent que l'histoire de l'art ne peut s'écrire de manière définitive et que l'œuvre obéit à un processus de construction constante qui dépend de sa réception. Au sein de l'histoire de l'art, le peintre, autant

---

1 ZERNER Henri, « L'histoire de l'art d'Alöis Riegl... », « art. cit. », p. 51.

que les images peintes, évoluent avec le temps. Au fil de ses expériences et des images qu'il croise, le regard du peintre se modifie et sa manière de peindre s'enrichit. De la même façon, l'historien de l'art amplifie ses analyses avec le temps et l'histoire de l'art se fait à son tour plus riche selon les interprétations. À travers ce tableau très particulier d'Equipo Crónica, nous comprenons qu'un tableau est autant le résultat des interprétations que son peintre a faites du patrimoine artistique que la somme des interprétations de sa propre création.

À ce stade, il apparaît clairement, qu'avec ce tableau, les artistes ne se contentent pas de proposer au spectateur un regard sur leur trajectoire, sur leur langage et leur manière de faire de la peinture. En réalité, comme tous les autres tableaux de la série qui rejoignent leur production passée, il s'agit d'élaborer, au bout du compte, un travail théorique plus large qui dépasse l'auto-référence. Solbes et Valdés nous offrent ici une théorie de l'art qui est similaire aux discours de certains des plus grands historiens de l'art, fondée sur la place de l'image et de l'artiste au sein de l'histoire de l'art en tant que mouvement continu.

### **3.3.5. « Voir » et « faire » la peinture : de l'intericonicité à l'histoire de l'art**

Les tableaux que nous avons analysés tendent tous à démontrer ce que les artistes de l'équipe ont eux-mêmes affirmé. Pour eux :

la explicación de la tan mitificada « creación » no consiste (está) tanto en la realización inédita y original de nuevas obras, como en la capacidad de mirar nuevamente las otras ya existentes, teniendo en cuenta sus leyes, sus códigos semánticos e interrelaciones pues el lenguaje es cualquier cosa menos inocente.<sup>1</sup>

Cette approche théorique de la peinture se retrouve dans toutes les œuvres de la série, y compris (et de manière peut-être plus explicite encore) dans les tableaux fondés sur des autocitations de leur production antérieure. En cela, le tableau *Dos ruedas de prensa*, qui cadre parfaitement avec le propos que nous venons de tenir, démontre que l'art est, en réalité, plus l'élaboration d'un regard nouveau porté sur la production antérieure que la pure création d'une nouveauté.

Les tableaux de cette série nous ont permis d'affirmer que les artistes

---

<sup>1</sup> EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 109.

proposent une réflexion théorique et picturale sur deux phases primordiales du processus artistique : « voir » et « faire », et qu'ils formulent, à partir de ces deux termes, de nouvelles propositions de travail fondées sur une plus grande connaissance de l'art<sup>1</sup> comme préalable à tout travail de peintre et à toute activité de réception. Chacun de ces termes (« ver » et « hacer ») concerne tout autant l'artiste que le récepteur (spectateur, critique ou historien de l'art). En effet, pour « faire » l'œuvre, l'artiste utilise son regard, qu'il porte notamment sur la production artistique qui l'a précédé. Quant au récepteur, il « voit » bien évidemment l'œuvre, mais il la « fait » aussi, en étant partie prenante du processus de réception collective, et en lui assignant une interprétation. En ce sens, les analyses d'Henri Zerner démontrent que pour Malraux, c'est la plupart du temps, le spectateur lui-même qui façonne le chef d'œuvre<sup>2</sup>. Le « voir » influe donc, contrairement à ce que l'on pourrait croire au premier abord, sur le « faire ».

L'ensemble de cette série confirme le principe selon lequel la peinture est partie prenante d'une réalité préexistante, une réalité socio-historique et picturale. De ce point de vue, créer implique bien « connaître » (le contexte, l'histoire de l'art, etc.). De même, pour « voir », recevoir et interpréter, il faut « connaître ».

Mais, dans cette série, élaborée à un moment crucial de l'histoire d'Espagne qui correspond à la mort de Franco et aux premiers moments de la transition, Solbes et Valdés mettent entre parenthèses le contexte historique direct dans lequel ils peignent, même s'ils soulignent l'importance qu'il y a à envisager l'œuvre d'art dans un continuum historique. Cependant, la seule production qui renvoie à ce contexte ne fait pas de détours, puisqu'elle évoque une conférence de presse qu'a tenue le leader syndicaliste et communiste Marcelino Camacho à Paris, en 1976. La phrase intégrée souligne l'image, qui est une transposition de photographie de presse publiée dans la revue *Triunfo*<sup>3</sup>. Dans ce tableau autoréférentiel, les artistes combinent l'approche chronique de la réalité qu'ils ont employée durant les premières années, que vient

1 Ils affirment, en effet, de « nuevas elaboraciones de trabajo, donde poco a poco vaya abonándose el terreno en el que por un lado se disuelvan las concepciones especialísticas del arte y por otro lado se potencie su conicimiento », in EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. ».

2 ZERNER Henri, « André Malraux ou les pouvoirs... », « art. cit. », p. 156.

3 *Triunfo*, numéro 676, 10 janvier 1976, p. 39, consultable sur :

<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?%F1o=XXX&num=676&imagen=39&fecha=1976-01-10>, dernière consultation le 09/07/2012.

souligner la photographie de presse, avec une réflexion plus large sur l'Histoire et ses grands mouvements. Ricardo Marín Videl remarque, en effet, que cette conférence de presse suivie du retour en Espagne de Marcelino Camacho, fut un coup d'éclat qui mit le régime face à ses responsabilités<sup>1</sup>. Les rapports de force de ce genre sont justement propres à ces périodes de grande transformation historique et ils ont régi une part de la transition espagnole. La dimension socio-historique de la peinture n'est donc pas oubliée dans cette série, à travers ce tableau qui joint, à la réflexion sur l'art, celle sur la chronique picturale et le rapport de celle-ci à l'Histoire.

En affirmant, comme nous l'avons précisé, que l'artiste peut et doit user du passé artistique, il ne s'agit pas de fixer de grands principes qui rendraient ces ancêtres trop respectables, mais bien de formuler l'idée que l'on peut disposer d'eux comme l'on veut, puisque tout le processus créatif est intégré dans une chaîne historique continue. C'est ce que doivent faire les artistes et ce que fait, très explicitement Equipo Crónica, par exemple, dans le tableau *Trayectoria de una imagen*.

Cette contribution théorique au domaine de l'histoire de l'art est proposée par Solbes et Valdés au moyen de la peinture qu'ils combinent, comme dans les séries précédentes, à l'écriture. Les textes explicatifs sont nombreux dans les tableaux de cette série, des plus énigmatiques : « De 20h. 0,15h.: 25, 30 y 32 metros. » dans *La radio*, aux plus explicites, comme celui du tableau *Homenaje a Picasso*, en passant par une écriture de caractère scientifique dans *Futuro personaje*. Parallèlement à cette nouveauté qu'est l'écriture, apparue récemment dans leur peinture, Equipo Crónica effectue aussi un retour sur le langage et les procédés les plus largement utilisés dans leurs premières années. La structure compartimentée fait alors son retour, avec l'idée de série interne, dans les tableaux *Tamaño folio* et *Trayectoria de una imagen*. La citation, implicite et explicite est également largement présente. Elle permet de couvrir un champ très large de l'histoire de l'art et de la création d'Equipo Crónica, depuis Vélasquez et Vermeer jusqu'à Hopper et Adami, en passant par Courbet et Hélion. Outre le large éventail chronologique, ces références renvoient tout autant aux premières citations d'Equipo Crónica (Vélasquez, Picasso) qu'aux citations et

---

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 129.

transpositions plus récentes (Hopper, Grosz, Renau, Hearfield). Dans *Alegoría futurista*, la citation est réinterprétée en allégorie, puisque *Le rémouleur* de Malévitch devient l'incarnation du futurisme. La transposition semi-homogène de photographies, techniques abondamment utilisées dans les séries précédentes, est également présente. Enfin, l'autocitation acquiert une place prépondérante. Cette technique autoréflexive permet paradoxalement une ouverture plus large sur la peinture, du point de vue théorique.

Toutes ces techniques intericoniques -voire *intraiconiques*-, particulièrement les citations et autocitations, abondantes et fortement marquées dans des tableaux comme *Contra el estilo*, *Leer a Daumier* et *Trayectoria de una imagen* contribuent finalement à élaborer un « Musée imaginaire », selon l'expression d'André Malraux à propos de ses reproductions photographiques d'œuvres d'art<sup>1</sup>. Par ces tableaux, Equipo Crónica affirme, en fin de compte, l'importance de ce musée imaginaire pour tout artiste et tout amateur d'art en tant qu'il constitue un substrat qui permet une meilleure approche de la pratique et qu'il améliore en même temps le « faire » et le « voir ».

### 3.4. EL BILLAR

#### 3.4.1. Présentation de la série

*El billar*, série élaborée par Manolo Vadés et Rafael Solbes au cours de l'année 1977, fut exposée, pour la première fois, à la Galerie Maeght de Barcelone en février 1978, inaugurant un contrat avec la puissante galerie. Cette exposition inaugurale, enrichie de nombreuses œuvres antérieures de l'équipe, fut une réussite puisqu'elle reçut un accueil très favorable<sup>2</sup>. Aujourd'hui communément connue sous le nom *El billar*, la série fut initialement baptisée *La partida de billar*. Le sous-titre de la série, sur lequel nous reviendrons, est *Autonomía y responsabilidad de una práctica*.

Contrairement aux séries précédentes, qui possédaient un nombre d'œuvres relativement réduit, *El billar* est très ample. En effet, alors que *La trama* était

1 MALRAUX André, *Le musée imaginaire de la peinture mondiale*, Paris, NRF, 1952-1954.

2 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 578.

composée de douze créations, *El paredón* de dix, *El cartel* de cinq, *El billar* contient au total plus de quarante créations. Toutes ne sont pas des tableaux. Il y a de nombreux objets peints comme un pupitre, des boîtes, des tables de billard, etc., mais il n'y a plus de sculptures comme précédemment. En nombre total, cette série est la plus grande depuis la période initiale, qui est un regroupement de tableaux *a posteriori*. Elle possède deux fois plus de tableaux que des séries qui pouvaient sembler étendues, comme *Autopsia de un oficio*, *Serie negra* ou *Ver y hacer pintura* ou *Retratos, bodegonas y paisajes*. José Carlos Suárez ne répertorie pas moins de quarante-six créations (tableaux, dessins, objets). Pour sa part, Michèle Dalmace en reproduit quarante-cinq dans le *catalogue raisonné*. Sur ces quarante-cinq créations, vingt sont des peintures à l'acrylique sur toile, ce qui correspond aux techniques habituellement employées par Equipo Crónica. Outre les huit objets représentés dans le *catalogue raisonné* (un bureau d'écolier, des cubes-tables, des boîtes, une table de billard), nous pouvons totaliser également dix-sept tableaux qui emploient des techniques moins répandues dans l'œuvre d'Equipo Crónica. Ainsi, on trouve un certain nombre d'aquarelles sur papier, des dessins au crayon de couleur ou au pastel. D'autres ont recours à des techniques mixtes, faites de peinture et de collage, sur toile, bois ou masonite. Enfin, deux tableaux sont entièrement peints à l'huile. C'est un fait majeur puisque, jusqu'à présent, l'huile n'avait été utilisée que très timidement dans les triptyques de *La trama*. Il s'agit des tableaux *Salón de Billar*<sup>1</sup> (huile sur carton) et d'un tableau sans titre peint sur une toile de 108 x 72,5 cm<sup>2</sup>.

Une des originalités de cette grande série est la présence de micro-séries internes. Certains tableaux constituent, en effet, une petite série à l'intérieur de la série au sens large, avec un nombre réduit de tableaux possédant les mêmes dimensions, les mêmes caractéristiques techniques et les mêmes éléments récurrents. Nous pouvons regrouper entre eux les tableaux *Profesional I*, *Profesional II*, *Profesional III*, *Profesional IV*, *Profesional V*<sup>3</sup>, les tableaux *Procedimientos I*, *Procedimientos II*, *Procedimientos III*, *Procedimientos IV*, ou encore les objets intitulés *Mesa I*, *Mesa II* et *Mesa III*. Ces ensembles rappellent, par leur constitution interne et leur titre, les tableaux de séries « dures » comme *El paredón*.

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 384.

2 *Ibid.*, p. 388.

3 *Ibid.*, p. 385-387.

À l'exception de ces micro-séries internes, qui présentent des constantes iconographiques, le reste de la série est plutôt hétérogène. Les dimensions des œuvres vont de 45 x 45 cm (*Sin título*<sup>1</sup>) à 175 x 275 cm (*El bosque maravilloso*<sup>2</sup>). Dans cet ensemble, le format carré de 150 x 150 cm est néanmoins le plus répandu, puisqu'il revient à quatre reprises. Notons, enfin, la présence d'un diptyque, *La partida*, de 130 x 182 cm dans lequel se retrouvent sur chaque tableau, d'un côté, la silhouette de Manolo Valdés et l'inscription « Billares », et, de l'autre, celle de Rafael Solbes et l'inscription « Colón ». Étudions plus précisément cette série dans ses dimensions iconographiques et thématiques.

### 3.4.2. *El billar*, aspects thématiques et iconographiques

Comme l'indique le titre, cette série prend comme fondement le jeu de billard et son univers clos dans lequel la table de billard constitue un élément géométrique (rectangulaire) et chromatique (vert) de première importance. Pour l'élaboration de ces tableaux, Solbes et Valdés ont eu recours à une technique nouvelle. Ils ne s'appuient pas exclusivement sur des œuvres d'art, mais sur des morceaux de réalité passés par le filtre photographique. L'espace des tableaux est, en effet, élaboré à partir de photographies qu'ils ont prises eux-mêmes ou qui ont été prises par leur ami, le photographe Paco Alberola, dans la salle de billard valencienne « Billares Colón ». Cette technique rappelle la *Serie Negra*, pour laquelle les tableaux étaient fondés en grande partie sur des photogrammes. Mais il nous faut relever la dimension extra-artistique des sources photographiques de *El billar* par rapport aux photogrammes de la *Serie Negra*, tout comme leur existence limitée au monde de Solbes, Valdés et Alberola, alors que les photogrammes proviennent de films qui possèdent une vie propre antérieure à ces tableaux. Le spectateur pouvait les connaître au moment où il découvrait les tableaux d'Equipo Crónica alors qu'il ne connaît pas les photographies qui servent de fondement aux tableaux de *El billar*. Tout au plus, pouvait-il connaître l'endroit, s'il est de Valence.

Outre la dimension photographique, les liens sont assez étroits entre la *Serie Negra* et *El billar*. Ils ont été mis en avant par les artistes eux-mêmes, qui relie

---

1 *Ibid.*, p. 391.

2 *Ibid.*, p.376.

également la série avec *Autopsia de un oficio*<sup>1</sup>, ainsi que par Tomás Llorens dans le catalogue de l'exposition<sup>2</sup>.

Pour Solbes et Valdés, cette série renvoie à la dimension narrative et symbolique de *Autopsia de un oficio*. Quant aux rapports avec la *Serie Negra*, ils sont fondés sur une proximité évidente entre le monde du billard et celui de la pègre, deux mondes fermés, durs et urbains<sup>3</sup>. Pour Tomás Llorens, si la dimension autobiographique de la *Serie Negra* ne se retrouve pas dans *El billar*, les deux séries sont proches dans la mesure où elles reposent sur une métaphore qui met en relation la peinture avec un milieu qui lui est étranger et qui, malgré cela, partage avec elle des règles de fonctionnement : les films policiers et le billard<sup>4</sup>. Tomás Llorens écrit ainsi dans le catalogue de l'exposition :

Tanto el mundo de la ficción negra como el del billar son formaciones culturales característicamente "populares", y, a la vez, relativamente cerradas, definidas por un sistema de reglas y comportamientos cuya especialización se aproxima a la profesionalidad. En ambos casos se trata de formaciones que implican una forma de vida típicamente urbana, que tienen la capacidad de absorber profundamente el interés del espectador-participante, pero donde la objetividad de las reglas deja poco margen para la expresión de sentimientos personales »<sup>5</sup>.

Ces propos peuvent être mis en parallèle avec ceux de Daniel Arasse, pour qui « l'art est un phénomène des villes »<sup>6</sup>, une pratique bourgeoise, donc, puisqu'il se développe dans les « bourgs ». En revanche, le critique français évoque également un art « populaire » double, celui fait par le peuple, et celui fait pour le peuple. En ce sens, l'art (bien qu'urbain et donc « bourgeois ») n'est pas forcément élitaire. Le genre policier, le jeu de billard et la peinture telle que la conçoit Equipo Crónica se rejoignent et les deux métaphores sont effectivement à mettre en relation.

Pour ces raisons thématiques et formelles, nous considérons que *El billar* est une série qui appartient à ce cycle qui s'est ouvert avec la *Serie Negra*, un cycle qui évoque les questions de mémoire, d'Histoire et d'histoire de l'art, selon une ligne picturale cohérente et presque constante. Nous ne partageons donc pas entièrement

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 110.

2 LLORENS Tomás (dir.), *La partida de Billar: autonomía i responsabilitat d'una pràctica*, Barcelona, Galeria Maeght, 02 – 03/1978 catalogue d'exposition, Barcelone, edicions 62, 1978.

3 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 110.

4 LLORENS TOMÁS, *La partida de Billar: autonomía...*, op. cit.

5 *Idem*.

6 ARASSE Daniel, entretien avec Christophe Domino, in DOMINO Christophe, op. cit., p. 40.



l'approche de Ricardo Marín Viadel, pour qui *El billar* ouvre une nouvelle période de leur peinture, qu'il intitule « Los límites de la pintura », et qui correspond à leur dernier cycle créatif qui se clôt par la mort de Rafael Solbes<sup>1</sup>. Pour Ricardo Marín Viadel, *El Billar*, première série de la dernière période, fait la transition avec la période antérieure<sup>2</sup>.

De l'aveu même des artistes : « los cambios, en nuestro caso, suelen ser poco bruscos, sin grandes rupturas. Habitualmente, la última serie apunta ya lo que puede ser la siguiente. »<sup>3</sup>. En nous appuyant sur ces propos, et en constatant que *El billar* partage plus de traits avec les séries qui la précèdent qu'avec les suivantes, même si elle les anticipe sur un certain nombre de points, nous considérons que *El billar* est plutôt la conclusion d'un cycle, ouvert avec la *Serie Negra*. En ce sens, Tomás Llorens affirme que : « La sèrie *El billar* constitueix (meny en l'àmbit de l'estil -com va a voler veure la crònica coetània- que en l'estat d'anim) la conclusió d'un cicle »<sup>4</sup>. C'est ici la raison pour laquelle nous l'analysons à la suite de ces séries élaborées depuis 1971, plus précisément dans le cadre des réflexions des artistes autour de l'histoire de l'art.

Les peintres de l'Équipe ont explicité l'approche métaphorique à l'œuvre, dans *El billar*. Ils annoncent :

Partimos de una metáfora visual que facilitase la comprensión del verdadero argumento de la serie, que obviamente no era el juego del billar, sino la misma práctica artística. La elección de esta metáfora se debía a que dicho juego posee aspectos en cierto modo convergentes con la actividad pictórica (o al menos con aquellos aspectos que queríamos destacar). Ambas son practicadas en tanto que disciplinas específicas a partir de un complejo conjunto de normas y reglas (aunque sea para transgredirlas). En las dos el azar y el placer ocupan un lugar importante. La geometría, las luces y colores ambientales, incluso ritos del billar, pueden sugerir, en un plano metafórico, aspectos propios de la actividad pictórica ».<sup>5</sup>

Toute la série file donc la métaphore qui assimile la peinture au jeu de billard, sur la base du parallélisme entre les règles et codes d'une pratique ludique, et ceux de

1 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 151

2 *Idem.*

3 MARÍN VIADEL Ricardo, entretien avec Equipo Crónica, 5/03/1981, in MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 151.

4 LLORENS Tomás, « Equip Crònica 1965-1981 », in PÉREZ Carlos, DEASIT Manuel, *La partida de billar. Una aproximació a l'obra de l'Equip Crònica. Guia didàctica*. Valencia, IVAM, 1989, p. 10.

5 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 110.

la peinture. Soulignons la pertinence de cette identification, dans la mesure où les deux activités ont pour support une toile : la toile verte pour le billard, sur laquelle se déplacent les boules, et la toile blanche montée sur le châssis, qui va se recouvrir de couleurs au passage des pinceaux. Comme le souligne le guide didactique de la série : « El tapet verd és la tela on el jugador-pintor es disposa a iniciar una jugada, traçar unes línies amb una trajectòria determinada per les boles de color »<sup>1</sup>.

À la suite des séries consacrées qui portent sur des problématiques en lien avec l'histoire de l'art, *El billar* poursuit et approfondit la réflexion métaiconique de quatrième degré, en proposant une analyse de la peinture comme activité codifiée. La question du langage artistique est donc primordiale, comme nous le démontrerons dans les études de tableaux. Les avant-gardes y occupent encore une place importante, notamment le constructivisme, le suprématisme ou le cubisme, déplaçant sur le terrain linguistique les réflexions théoriques sur l'histoire de l'art qu'ils proposent depuis plusieurs séries.

Soulignons enfin que les peintres insistent sur l'interrogation des rapports entre la peinture et son contexte historique, puisqu'ils mettent en question la pratique de la peinture conçue comme activité autonome et autosuffisante et qu'ils cherchent à lier la production artistique aux classes populaires, accompagnant ainsi le mouvement de la société espagnole<sup>2</sup>. Voyons comment se traduisent ces orientations dans leurs tableaux.

### 3.4.3. Études de tableaux

Parmi la quarantaine de créations de la série, nous allons nous attarder plus précisément sur quatre tableaux, qui reflètent chacun les approches thématiques et visuelles développées par la métaphore billard-peinture. La première catégorie de tableaux, focalisée sur les questions purement linguistiques, joue principalement avec les avant-gardes, les reflète et les explique. Un second ensemble de tableaux évoque plus largement la pratique de la peinture et l'activité du peintre. Une troisième catégorie d'œuvres considère plus précisément les rapports entre l'activité artistique et

1 PÉREZ Carlos, DEASIT Manuel, *op. cit.*, p. 13.

2 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 110.

le peuple, à travers les problématiques culturelles et sociales. Enfin, d'autres œuvres sont plus directement tournées vers les séries suivantes, offrant des indices sur les orientations picturales à venir.

#### 3.4.3.1. *Tacada*

Le tableau intitulé *Tacada* (acrylique sur toile, 150 X 150 cm) est représentatif d'un ensemble de tableaux qui assimile l'expression artistique avant-gardiste au coup effectué par le joueur de billard, rendant tout à la fois la rapidité et la violence de la scène, et sa complexité qui implique une longue réflexion préalable. Il est à mettre en relation avec les tableaux *Sans titre*<sup>1</sup>, *Carámbola*<sup>2</sup>, *Jugada Juan Gris*<sup>3</sup>, *Constelación*<sup>4</sup> et *Punto y raya sobre el verde*<sup>5</sup>.

Comme pour l'ensemble de ces tableaux, les peintres ont dirigé la prise de vue au ras de la table de jeu. Selon cette disposition, la table occupe tout l'espace carré de la toile, mais du fait d'une perspective légèrement forcée, les lignes obliques qui marquent ses extrémités confèrent du dynamisme à la composition. La table est stylisée, puisque seuls ses bords, aux tons cuivrés plus ou moins éclairés, en montrent la matérialité ; tout ce qui est extérieur à la table est d'un noir assez dense. En revanche, l'intérieur est coloré de deux verts uniformes. Celui des bandes rebondissantes étant légèrement plus foncé que celui de la surface de jeu, peinte en aplat. Sur les rebords, l'observateur remarquera une pipe et un paquet de cigares qui sont des citations de natures mortes de Juan Gris ; ces deux éléments, selon une signification classique, renvoient à la notion de plaisir, qui correspond au plaisir qu'il y a à jouer comme à peindre. Au tout premier plan, près du paquet de cigares, nous distinguons une moitié de personnage citée d'un tableau de Fernand Léger ; il est en train de fumer. Il représente l'un des joueurs. L'autre joueur, qui prépare son coup, est penché sur la table. Nous ne voyons que son bras gauche qui tient la canne prête à taper dans l'une des boules. Ce personnage apparaît à plusieurs reprises dans la série. Contrairement au personnage de Léger, il est représenté dans un style plus réaliste, ce qui laisse penser qu'il est le fruit d'une transposition photographique.

---

1 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 364.

2 *Ibid.*, p. 366.

3 *Ibid.*, p. 369.

4 *Ibid.*, p. 372.

5 *Ibid.*, p. 379.

Analysons plus en détail ce qui se trouve sur la « toile ». Les trois boules (deux blanches et une rouge), contrairement au rebord de la table sont de couleur uniforme, ce qui n'est guère possible avec des sphères : l'éclairage artificiel laisserait forcément apparaître des ombres, comme dans *Constelación*. La toile verte et les boules, uniformément éclairées semblent donc irréelles. Depuis la boule rouge, celle que vise le joueur avec la boule blanche située au bout de sa canne, partent des lignes blanches qui représentent synthétiquement une nature morte de Juan Gris. Les peintres ont ici transposé un pastiche du maître cubiste. Ce qui est représenté renvoie, en effet, aux natures mortes de Gris, mais Solbes et Valdés n'en laissent apparaître que les lignes principales, reproduites en blanc, sur le vert de la toile. Nous y reconnaissons un journal, un dé, une bouteille et du raisin, éléments caractéristiques des natures mortes de Gris.

Ces lignes blanches, qui font allusion à l'avant-garde cubiste, représentent la trajectoire que va suivre la boule rouge. Elle sont la représentation du coup tel que le prépare le joueur dans sa tête. Cet entrelacs de lignes blanches démontre la complexité de la réflexion préalable au jeu, mais, aussi, la complexité nécessaire de la réflexion préalable à l'élaboration d'un tableau, ici une nature morte cubiste. Comme le joueur, le peintre a déjà élaboré le « coup » dans sa tête avant de donner les premiers coups de pinceau. Billard et peintures se rejoignent donc, à travers la préparation réflexive indispensable à la réalisation de l'œuvre. La notion de transgression, soulignée par les artistes eux-mêmes<sup>1</sup>, se retrouve également ici, au même titre que dans *Punto y Raya sobre el verde*<sup>2</sup>. En effet, cette trajectoire représentée en blanc est totalement improbable, de même que l'était la représentation cubiste du monde avant d'être développée par Braque, Juan Gris et Picasso. Ce joueur transgresse les normes classiques du billard, de la même manière que les peintres de l'avant-garde ont transgressé les normes stylistiques préétablies.

La réflexion menée par Solbes et Valdés est d'ordre linguistique, dans la mesure où les lignes cubistes, qui visent normalement, selon les règles du genre, à représenter un objet dans toute sa complexité volumique sont transgressées pour être explicitées. En représentant la nature morte cubiste sur une zone plane, celle-ci perd tout son volume. La réflexion d'Equipo Crónica met donc en évidence, en creux, les

---

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. ».

2 MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 587.

fondements du langage pictural cubiste. Les trois boules, elles aussi sans relief ni profondeur, soulignent cette incongruité de la représentation spatiale. Pour ces différentes raisons, nous pouvons appliquer à ce tableau les propos de Tomás Llorens qui affirmait, au sujet de *La tacada Gris (Jugada Juan Gris)*, dans le catalogue de la série, que « no hay nada más contrario a las expectativas en que la historia del cubismo ha educado al ojo del espectador que seguir las líneas de este dibujo como si representaran una trayectoria »<sup>1</sup>. Dans ce tableau, les artistes se penchent précisément sur les questions linguistiques du versant cubiste de l'histoire de l'art, que Tomás Llorens appelle « Histoire du cubisme ».

La pipe et le paquet de cigarettes, disposés sur le rebord de la table, soulignent la récurrence des codes iconographiques cubistes dans les tableaux de ces maîtres de l'avant-garde. Cette approche du cubisme rejoint d'autres tableaux de la série, et par ce biais, des approches relatives à d'autres avant-gardes, comme le langage propre à Kandinsky, dans *Punto y línea sobre el verde*, ou l'orphisme de Robert Delaunay dans *Carámbola*. Pour G.C Argán, ces formes extraites d'avant-gardes, « sin duda han perdido su significado originario, pero [...] precisamente por ello, están disponibles como significantes »<sup>2</sup>. Mais, contrairement à José Carlos Suárez, qui affirme qu'elles sont alors disponibles pour suggérer des aspects propres de l'activité ludique qu'est le billard<sup>3</sup>, nous pensons que leur disponibilité sémantique, associée à la métaphore du billard-peinture, permet de les utiliser pour réfléchir sur elles-mêmes en tant qu'objet pictural. Solbes et Valdés continuent, dans cette série, leur travail de théoriciens et d'historiens de l'art, en menant une réflexion d'ordre linguistique qui passe par l'analyse des codes spécifiques aux avant-gardes.

#### 3.4.3.2. *La tacada metafísica*

Ce tableau présente un point de vue plus large que le précédent dans la mesure où la focalisation ne se fait plus sur une seule table de jeu<sup>4</sup>. Le regard a pris du recul puisque la photographie à partir de laquelle a été élaboré ce tableau présente une partie de la pièce, avec d'autres tables de billard, un mur percé de fenêtres et un

1 LLORENS Tomás, *La partida de Billar : autonomía...*, op. cit.

2 ARGAN Giulio Carlo, *El arte moderno*, volume 2, Valencia, Fernando Torres, 1983, p. 391.

3 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, op. cit., p. 586.

4 Voir reproduction en annexe p. 604.

passage surélevé dans le fond de la pièce. Métaphoriquement, le point de vue est également plus large, puisque ce tableau n'est pas consacré à un seul genre pictural, à une avant-garde en particulier, bien qu'on pourrait le croire par les citations de peinture métaphysique, mais à l'analyse de la situation du peintre.

L'espace dans lequel Equipo Crónica intègre la scène fait penser, comme le soulignent de manière générale Ricardo Marín Viadel et Michèle Dalmace<sup>1</sup>, à l'espace tant analysé des *Ménines* de Vélasquez. La construction volumique de la pièce, haute et spacieuse, l'illumination et les zones sombres ainsi que les tonalités chromatiques renvoient effectivement au chef-d'œuvre du peintre sévillan. Mais il ne s'agit évidemment plus d'une citation. À présent, à partir d'une photographie transposée, les peintres élaborent un espace qui n'est plus celui des *Ménines*, mais qui entretient un fort parallélisme avec celui-ci. Ils s'émancipent de la référence tant de fois utilisée, pour élaborer eux-même un espace propre qui est redevable de celui de Vélasquez et qui, en même temps, en est une actualisation, tant picturale que chronologique et thématique. Nous pouvons alors imaginer une interprétation qui va plus loin que la simple évocation d'une analogie spatiale entre les deux tableaux.

La modernité a fait son apparition dans cet espace, avec les lumières artificielles, dont les plus importantes pour la scène représentée se situent dans l'angle supérieur gauche. De nombreux éléments du tableau de Solbes et Valdés permettent de faire des correspondances avec celui de Vélasquez. Nous avons fait remarquer auparavant le lien qu'il y avait, dans la série, entre la toile verte du billard et celle du tableau. Ainsi, la table de billard du premier plan, celle sur laquelle se déroule l'essentiel de la scène, renvoie à la toile du tableau de Vélasquez, que le peintre regarde et dont le châssis occupe la partie gauche de l'œuvre. Dans le même esprit, le tableau dans le tableau de l'œuvre du Siècle d'or a été substitué, dans la recreation moderne, par la toile verte des autres tables de billard. Ensuite, nous pouvons établir une correspondance entre l'artiste mis en abyme, qui regarde la toile insérée dans le tableau en tenant son pinceau dans une main et sa palette dans l'autre, avec le joueur de billard, penché sur la table, dont nous ne voyons que la main gauche, mais qui tient une canne qui ne peut manquer de nous rappeler le pinceau du peintre. Alors que les *Ménines* mettait en scène le peintre dans son atelier, *La tacada metafísica*, en mettant

---

<sup>1</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 163 ; DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 360.

en scène le jeu dans la salle de billard, joue métaphoriquement sur l'image du peintre dans son atelier. Les deux tableaux ont donc un thème en partie similaire : le métier de peintre<sup>1</sup>.

Dans *La tacada metafísica*, il n'y a qu'un seul personnage, le joueur-peintre. Les autres personnages des *Ménines* ont disparu. En revanche, sur la table, différents éléments prennent place. Il s'agit de citations extraites de peintures métaphysiques de Giorgio de Chirico<sup>2</sup> : une équerre, un cylindre rouge et blanc, etc. La boule de billard est un pastiche de peinture métaphysique : elle reprend le mode de représentation avec lequel le peintre italien peignait le visage de ses *mannequins métaphysiques*. Ces éléments *métaphysiques*, dont la présence est totalement incongrue sur une table de billard, nous orientent vers une lecture qui analyse justement l'activité du peintre d'un point de vue métaphysique. Dans l'activité qui est la sienne, le peintre est aussi seul que le joueur de billard. Chacun prépare son coup mentalement, dans un silence et une tension extrêmes, avant que tout n'explose en un fracas sonore ou chromatique. En confrontant le peintre à sa solitude dans une perspective métaphysique teintée d'une certaine dose d'humour, et en soulignant la tension qui précède le passage à l'acte (pictural), Solbes et Valdés analysent donc un des versants de la création : la place du peintre face à une création en latence.

D'autres tableaux de la série proposent une réflexion sur des aspects généraux de la création artistique. Tous ont une focalisation large, qui intègre la table de billard dans un espace intérieur à forte connotation urbaine. Mentionnons, à titre d'exemple, *Las sanguijuelas*, qui est fondé sur un espace similaire à *La tacada metafísica* quoique moins profond. En représentant, en trompe-l'œil sur la surface peinte, des petites doses de peinture fraîchement sortie des tubes, Solbes et Valdés étudient la place de la couleur dans l'élaboration du tableau. Cet aspect est souligné par le fait que ces doses de couleurs sont réparties sur tout le tableau, excepté sur les toiles des tables de billard, qui ne sont pas vertes mais de couleur rouge, bleue, jaune, verte, rose ou orange. Dans un autre tableau, le diptyque *Billares Colón*, les peintres sont confrontés à leurs outils, et deviennent artisans. Les crayons de couleur côtoient alors

---

1 Voir à ce propos l'article très éclairant de Olivier Ott sur le geste du peintre : OTT Olivier, « le geste figuré et le geste figurant dans *Les Ménines* de Vélasquez », *Le Geste et sa représentation*, sous la direction de Jacques Soubeyroux, *Cahiers du GRIAS*, Université de Saint-Étienne, 1998, p. 147-172.

2 DE CHIRICO Giorgio, *L'art métaphysique : textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, Paris, éditions l'Echoppe, 1994.

les marteaux, mètres, clés et tenailles. L'aspect technique de la réalisation du tableau ou des objets artistiques assimilés est mis en avant. Enfin, dans *El*, à travers la citation de *El Lissitzky* et la simplification géométrique de l'espace photographique d'origine, ils évoquent la construction de l'espace volumétrique d'un tableau. L'espace acquiert une dimension artificielle, presque abstraite, au regard de la réalité sur laquelle elle est fondée. Ce tableau met l'accent sur l'artificialité de la représentation picturale, même lorsqu'elle se fonde sur du réel ou qu'elle est censée y renvoyer.

Un autre ensemble de tableaux considère la peinture selon une approche plus large, non pas dans sa réalisation, mais dans son rapport à la culture et dans ses relations au contexte. C'est cet aspect que nous nous proposons à présent d'étudier.

#### 3.4.3.3. *Interior con figuras*

Ce tableau<sup>1</sup>, comme les précédents et comme tous ceux de ce sous-ensemble, n'est pas focalisé sur la table de billard, mais présente un grand espace, bien que la composition soit fermée du fait de la localisation de la scène à l'intérieur d'une pièce. L'espace de ce tableau est particulièrement ample, ce qui nous laisse penser que les peintres se sont appuyés, pour le construire, sur une prise de vue faite avec un objectif grand angle. Cette nouvelle manière de peindre, élaborée par Solbes et Valdés et fondée sur la transposition de photographies personnelles, oblige à dominer techniquement d'autres pratiques que la seule peinture. Néanmoins, nous sommes ici face à l'un des tableaux de la série où la citation picturale est la plus présente.

Dans la salle de billard, des personnages sont répartis entre les tables. La plupart sont des citations et deux d'entre eux sont des transpositions. Dix personnages, en tout, peuplent ce tableau. Tous renvoient aux classes sociales les plus pauvres, paysans et ouvriers. Dans la partie basse du tableau, sur la gauche, nous distinguons le haut du visage d'un ouvrier casqué, provenant d'une affiche anonyme, que l'on retrouve dans *Geometrias*. Dans l'angle inférieur droit, deux autres personnages sont des citations de Fernand Léger, extraits du tableau *Les constructeurs*. Au-dessus d'eux, nous trouvons deux citations de personnages empruntés à Malévitch, dont l'une provient du tableau *Le moissonneur sur fond rouge*. Au centre, nous percevons un autre duo qui provient du tableau *Le quart état*,

---

<sup>1</sup> Voir reproduction en annexe p. 605.



de Giuseppe Pelizza da Volpedo, dont l'image a ensuite été transposée et adaptée par Bernardo Bertolucci dans le film *Novecento*. Sur la gauche du tableau, nous trouvons une citation de *La fermière*, de Miró. Enfin, entre celle-ci et les personnages du *Quart état*, nous sommes en présence d'une transposition semi-homogène de trois personnages empruntés à l'eau-forte *Le cortège des tisserands* de Käthe Kollwitz. Avec les fermières, paysans, ouvriers du bâtiment, tisserands et prolétaires, nous imaginons que ce tableau est consacré, à travers ses citations, aux classes populaires. Remarquons d'ailleurs que les titres originaux des tableaux auxquels Solbes et Valdés empruntent leurs citations mentionnent tous la condition modeste de leurs protagonistes : « fermière », « constructeurs », « tisserands », « moissonneur », etc. Le tableau cité de Giuseppe Pelizza da Volpedo ne fait pas exception puisque son titre, le « quart-état », implique, bien sûr, une idée de prolétariat. Tous sont immergés dans ce monde populaire qu'est la salle de billard. Mais cette position les lie également à la peinture, puisque le billard est, comme cela a été dit maintes fois, une métaphore de celle-ci. Les boules de billard, qui semblent flotter de manière incongrue dans l'espace, relient les deux mondes. Elles renvoient, en effet, aussi bien à ce jeu urbain et populaire qu'à la peinture, par leur couleur et leur disposition, qui rappelle celle des taches de peinture dans *Las sanguijuelas*. Dans ce tableau, Solbes et Valdés mettent en pratique leur volonté de relier l'art et la production artistique en général aux classes populaires<sup>1</sup>. Il en va de même avec tous les tableaux du sous-ensemble *Profesional* (I à V), ainsi qu'avec *Geometrías*, *La mesa roja* ou encore *Juegos*. Les gens du peuple, associés au billard, sont ainsi inclus dans une pratique artistique.

*Interior con figuras* convoque un art populaire dans le sens explicité par Daniel Arasse, c'est-à-dire un art fait pour la population<sup>2</sup>. Il s'agit d'un phénomène urbain mais qui, contrairement à l'art bourgeois, n'est pas élitaire, comme le démontre bien ce tableau. Cet art populaire est un constat lié au contexte contemporain des artistes. Selon eux, « para los pintores -y para cualquier intelectual de hoy con un mínimo de juicio-, está claro que el nuevo marco social de referencia no puede ser otro que las "clases populares" »<sup>3</sup>. D'où la présence de gens du peuple dans l'univers

1 EQUIPO CRÓNICA, « cronología por series », « art. cit. », p. 110.

2 ARASSE Daniel, entretien avec Christophe Domino, in DOMINO Christophe, *op. cit.*, p. 40.

3 LLORENS Tomás, *La partida de Billar : autonomía...*, *op. cit.*

du billard-peinture. Une fois ce constat effectué, leurs tableaux visent à analyser « de qué forma y en qué condiciones -del sistema de la pintura- puede configurarse el rol de estas "clases populares" cuya presencia se deja sentir de forma tan real en la estructura social, y resulta, sin embargo, tan difícil de definir en las estructuras de la cultura »<sup>1</sup>. Dans cette série, la conception de l'histoire de l'art est élargie grâce au recours à la notion de culture.

Cette notion occupe justement une place de choix dans le domaine de l'histoire de l'art. Selon Zerner, l'historien de l'art qui a su le mieux sentir les enjeux profonds de l'histoire de l'art est Aby Warburg, à travers les liens que la discipline tisse entre passé et présent, mais aussi « entre l'expérience individuelle et les systèmes symboliques transmis par la tradition culturelle »<sup>2</sup>. Warburg a développé le concept de culture en décloisonnant les genres, afin de reconstituer tous les aspects de la vie du passé. Dans cette optique, l'histoire de l'art analyse le rôle de l'image dans une société traversée par des forces contraires, sans prêter attention aux hiérarchies entre les arts, qu'ils soient nobles ou appliqués. Permettons-nous déjà de rappeler qu'Equipo Crónica n'a cessé de mêler, dans ses tableaux, la « haute-culture » (la peinture du Siècle d'or, les avant-gardes par exemple) et la culture dite de masse (le cinéma, l'affiche, etc.).

De son côté, Meyer Schapiro place, lui aussi, la notion de culture au centre de ses travaux afin d'éviter les écueils d'un formalisme qui envisage l'art en lui-même, régi par ses propres règles. Comme l'indique Henri Zerner, Schapiro s'attache aux relations que l'art entretient avec d'autres aspects de la culture ou activités humaines (les rituels, la politique, les modes de vie). Ces liens entre l'art et la culture permettent de l'enraciner dans la « vie réelle »<sup>3</sup>. En s'interrogeant sur les relations entre l'art, la production culturelle et le rôle des classes populaires, Equipo Crónica adopte bien une approche semblable à celle de cet historien qui, en reliant l'art à la culture, cherchait à l'enraciner dans la vie réelle<sup>4</sup>.

Plus ample que l'art, le concept de culture permet aussi de faire entrer la création artistique dans une dimension plus proche du quotidien et de la vie. Car là où

---

1 *Idem.*

2 ZERNER Henri, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

3 ZERNER Henri, « Meyer Schapiro, maître ès arts », *op. cit.*, p. 93.

4 *Idem.*

l'art semble être une pratique « noble », au-dessus des hommes, la culture est, au contraire, un concept né de l'activité humaine et qui joue un rôle dans les relations entre les personnes. En s'appuyant sur la notion de culture, l'histoire de l'art fait donc entrer son objet dans le monde des humains, dans un monde quotidien. Cette notion est particulièrement développée dans la série *El billar* où les artistes se fondent moins sur l'art et plus sur des représentations de la réalité, puisqu'ils s'appuient le plus souvent sur des photographies.

Dans *El billar*, l'histoire de l'art est donc envisagée en grande partie sous l'angle des rapports de la peinture à la culture, afin de démontrer sa nécessaire implication au monde des hommes. En mêlant les citations artistiques au domaine prosaïque et urbain du billard, les artistes revendiquent, au moment où ils créent, un art qui ne soit pas enfermé dans une bulle stérile et qui ne soit pas élitaire ; il doit, au contraire, être populaire afin d'accompagner les changements que vit la société. Actifs en cette période au sein du Parti Communiste du pays valencien, Solbes et Valdés transfèrent leur conception du terrain politique au terrain culturel. Selon eux, la société est un ensemble complexe auquel l'art doit participer. Leur peinture s'inscrit pleinement dans cette conception. Les citations picturales de *Interior con figuras* démontrent la pertinence de cette approche, validée par d'autres artistes du XXe siècle. Selon ce tableau, l'art est à envisager comme une partie de l'ensemble culturel et social ; les catégories populaires doivent y être associées, de la même manière qu'elle doivent prendre part aux changements que vit l'Espagne de la fin des années soixante-dix, par un art qui s'adresse à cette population ainsi que par une politique artistique et culturelle populaire que les nouvelles structures qui se mettent en place doivent prendre en compte.

L'art et la politique sont intimement liés dans ces tableaux. Cela est plus explicite encore dans le tableau *Año 36*, produit à une époque où la démocratie se construit pas à pas, mais où perdurent certaines craintes d'un retour à une dictature, craintes qui ne seront en grande partie conjurées qu'après le coup d'état avorté du 23 février 1981. Ce tableau, construit sur une transposition et une allusion à un photomontage de Heartfield, convoque la violence de la Guerre civile qui a installé Franco au pouvoir, à travers des jeux entre les mots « billar » et « bombardear », et

rappelle l'implication des artistes dans ce processus politique, historique et social que fut la Guerre civile.

Dans *El billar*, Solbes et Valdés proposent donc d'aborder la peinture comme une partie de l'ensemble culturel qui accompagne le contexte dans lequel elle évolue. Revenant ainsi à une conception déjà évoquée, qui implique la peinture dans son contexte de création, ils y ajoutent la nécessité, pour l'art, d'être « populaire » afin d'accomplir pleinement cette tâche. Ils rejoignent, en ce sens, la pensée plus ancienne des grands muralistes mexicains.

#### 3.4.3.4. Œuvres de transition

Terminons ces analyses en évoquant quelques tableaux qui établissent un pont entre la période 1971-1977 et les séries postérieures. Le plus caractéristique de ces tableaux est *Salón de Billar*<sup>1</sup>. Nous pouvons le mettre en relation avec un tableau *Sans titre*<sup>2</sup> ainsi qu'avec *El billar suprematista* et les cinq tableaux intitulés *Profesional*. Dans ce sous-ensemble, les tableaux utilisent une technique mixte qui mêle peinture acrylique, graphite, crayon et collage, un ensemble de techniques que nous retrouverons dans la série *A modo de parábola*. La transition avec la production postérieure est technique plus que thématique. Le tableau *Sans titre* est, lui aussi, une parfaite transition entre ces deux époques créatives, dans la mesure où, visuellement, il correspond parfaitement à la série *El billar*, mais, techniquement, étant entièrement réalisé à l'huile, il introduit une innovation. Nous sentons bien qu'une diversification technique s'amorce ici. Elle est renforcée par le tableau *Salón de Billar*. Celui-ci ne possède aucune transposition et aucune opération intericonique qui le rattache, d'une manière ou d'une autre, au monde de l'art. En revanche, il est fondé, comme toute la série, sur la transposition d'une photographie propre. Techniquement, visuellement, voire thématiquement, ce tableau est une passerelle inédite vers des tableaux comme ceux de la série *Los viajes*. Nous pouvons le mettre en regard avec le tableau intitulé *El cuadro*<sup>3</sup>. Les deux sont des huiles sur carton et possèdent une touche identique, fort différente des aplats pratiqués jusqu'à présent. De plus, ils possèdent des dimensions semblables (77 x 107 cm pour *Salón de billar* et 106 x 76 cm pour *El cuadro*). Par

1 Voir reproduction en annexe p. 605.

2 DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado, op. cit.*, p. 388.

3 *Ibid.*, p. 471.

ailleurs, le joueur est présent en entier sur l'image, ce qui contraste avec le bras que nous voyions auparavant, seul élément humain dans de nombreux tableaux de la série. Mais cet homme est seul, enveloppé dans une atmosphère silencieuse qui correspond exactement à celle du tableau *El cuadro*. Thématiquement, les tableaux sont aussi proches, dans la mesure où, grâce à la métaphore billard-peinture, les tables de jeu sont l'équivalent du tableau de *El cuadro*. Tous deux renvoient donc à une certaine solitude de l'homme face à l'œuvre d'art : celle du créateur dans son atelier-salle de jeu, mais aussi celle du spectateur dans le musée. Avec *Salón de Billar*, la dimension métaphysique de la peinture, abordée dans d'autres tableaux déjà évoqués, est traitée selon un angle et une technique différente. Les innovations techniques accompagnent celles thématiques et linguistiques. Si le billard est une métaphore de la peinture, ce tableau, avec cet homme seul, est une autre forme d'allégorie de la peinture, qui représente l'artiste face au tableau et à l'histoire de l'art, dans la mesure où la multiplicité des tables de jeux renvoie à une multiplicité d'œuvres.

#### **3.4.4. L'art et la culture : analyse d'une analyse théorico-picturale**

À travers les études de tableaux, nous avons tâché de mettre en évidence le fait que, dans ces tableaux, une fois encore, Rafael Solbes et Manolo Valdés analysent la peinture, le langage pictural et, de ce fait, ont un discours qui relève de l'histoire de l'art. Mettons ce discours en lien avec les opérations intericoniques utilisées.

Tout d'abord, nous avons vu que de nombreux tableaux de la série faisaient allusion à l'avant-garde. D'un point de vue interpictural, les artistes ont eu recours à l'explicitation d'œuvres d'avant-garde (Juan Gris, Vassaly Kandinsky, Robert Delaunay, etc.) ou à la transposition de divers éléments de ces avant-gardes pour en proposer une synthèse. Au moyen de ces opérations, nous estimons que les tableaux de *El billar* reflètent en partie la peinture d'avant-garde et que, surtout, elle en propose une explication picturale. Ses codes linguistiques et ses caractéristiques principales sont analysés par l'Équipe, qui met en scène cette peinture sur des toiles de billard. La table de billard est un terrain de jeu qui permet à Solbes et Valdés de souligner les citations et les mises en scène de peinture d'avant-garde, ainsi qu'un

terrain dans lequel ils peuvent évoluer en toute sécurité pour proposer des interprétations, sans que ces avant-gardes contaminent leur peinture, celles-ci étant encadrées par des rebords fortement marqués. Il est un fait que ces tableaux s'inscrivent bien dans l'histoire de l'art en tant que discipline, puisqu'ils expliquent linguistiquement, dans un cadre clairement établi et délimité, une partie des avant-gardes du XXe siècle.

Parallèlement à ces analyses, les citations picturales insérées au sein de transpositions photographiques qui assimilent la salle de billard à l'atelier du peintre, entament une réflexion sur le peintre, sa pratique, sa position et sa responsabilité face à son œuvre. Jouant avec la peinture métaphysique, régulièrement citée jusqu'à présent, Solbes et Valdés étudient le processus créatif qui préside à l'élaboration de l'œuvre d'art et la solitude du peintre. Cela soulève aussi la question de « l'autonomie » de la pratique artistique, mise en avant par le sous-titre de la série. Sur le plan politique, comme le fait remarquer Ricardo Marín Viadel, l'« autonomie » est un des leitmotif de la période de transition en Espagne<sup>1</sup>. Il ajoute :

En la esfera cultural, la autonomía de los lenguajes artísticos era uno de los principales argumentos teóricos con los que se intentaba resolver las paradojas entre las evidentes conexiones entre el arte y la sociedad por una parte, y por otra la extrema dificultad para señalar concretamente las relaciones entre causas sociales y efectos artísticos con ocasión de cada artista o de cada uno de los múltiples y contradictorios movimientos de vanguardia que había ido alumbrando el siglo XX »<sup>2</sup>.

Pour Equipo Crónica, si la peinture et le peintre possèdent une part d'autonomie, cela implique aussi une responsabilité face au monde extra-artistique. La responsabilité du peintre nécessite de considérer l'art dans un ensemble culturel plus large, afin qu'il soit ancré dans la société. En ce sens, Solbes et Valdés, à travers des citations qui greffent à leurs scènes des personnages empruntés à des peintres du XXe siècle, ou à travers des transpositions d'affiches politiques, démontrent, une fois encore, la nécessité d'une implication de l'art, selon leur vision, dans son contexte, et celle qu'il y a à l'envisager comme partie intégrante d'un tout social. Ces analyses sont liées à la revendication d'une place importante dans le monde culturel pour les classes sociales les plus démunies. Ils invitent à faire que ce monde culturel ne soit pas coupé

---

<sup>1</sup> MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura, sociedad, op. cit.*, p. 154.

<sup>2</sup> *Idem.*

de la société, et qu'il soit « responsable », en incluant dans le processus artistique ces classes populaires.

Terminons cette étude de la série *El billar* en disant que cette nouvelle approche théorique de l'art et de l'histoire, qui prend en compte la place de l'art au sein des phénomènes culturels, est accompagnée d'une nouvelle approche de l'intericonicité. Comme nous l'avons pluieurs fois affirmé, cette série est largement fondée sur des transpositions de photographies sur la toile. Cette technique intericonique n'est pas nouvelle chez Equipo Crónica. En revanche, l'approche qu'ils en font l'est bel et bien. Auparavant, ils transposaient des photos de presse ; la dimension intericonique de ce geste pictural était importante, puisque les images étaient « médiatisées ». À présent, il s'agit de photographies qu'ils prennent eux-mêmes pour l'occasion. Celles-ci ne sont donc pas « médiatisées », ce qui nous place face à une pratique intericonique plus difficilement identifiable par le spectateur. Il est important de remarquer que cet intérêt pour la photographie, au détriment, en partie, de la peinture, coïncide avec un approfondissement de l'étude de l'activité du peintre et du monde culturel qui accompagne sa réflexion. Mais, en réalité, cela nous renvoie aussi aux rapports entre peinture et photographie, des rapports parfois conflictuels, souvent riches, qui se sont tissés dès l'apparition de la photographie. Nous l'avons évoqué assez longuement dans notre première partie ; nous en avons ici une mise en pratique par les peintres<sup>1</sup>.

Par ailleurs, des années après ces premiers contacts entre les deux pratiques, la photographie et la peinture se sont retrouvées liées, comme nous l'avons vu, par les peintres de la Figuration Narrative<sup>2</sup>. Fonder la peinture sur l'image photographique est donc une pratique répandue au sein de ce courant. Fromanger, Klasen, Monory, Rancillac, Vélikovic l'ont pratiqué, selon des modalités différentes. Dans *El billar*, la technique d'Equipo Crónica se rapproche plus de celle de Klasen, qui prend lui-même les photographies qu'il utilise dans ses tableaux<sup>3</sup>. En ce sens, l'image photographique devient un filtre entre le peintre et la réalité. C'est pour cette raison que nous accueillons avec réserve les propos de José Carlos Suárez, selon qui Solbes et Valdés

---

1 Voir *infra*, partie I, 3.2.

2 *Idem*.

3 CHALUMEAU Jean Luc, *Peinture et photographie, op. cit.*, p. 57.

effectuent ici un retour au naturel comme source de références iconographiques<sup>1</sup>. Ce retour au naturel, s'il existe, correspond davantage, selon nous, à l'adoption d'images non médiatisées. De fait, une avancée en direction d'un travail plus orienté vers le naturel ne nous semble pas d'actualité puisque les artistes eux-mêmes revendiquent ce travail à partir de photographies. En revanche, il y a bien l'amorce d'une nouvelle manière de travailler qui implique une refonte de leurs pratiques intericoniques. Ajoutons que la photographie, selon Paco Alberola qui a pris une partie de ces clichés, possède une dimension littéraire<sup>2</sup> dont bénéficient ces tableaux. Ce qui est à remarquer est donc la part octroyée à un élément extra-pictural et extra-artistique, plus que la dimension éventuellement « naturelle » de ces tableaux. Notons aussi que la peinture n'a pas disparu de cette série. Les citations picturales ou transpositions sont toujours présentes, bien que leur poids, dans l'ensemble de la série, soit moins important que ce qu'il a été jusqu'à présent. C'est pourquoi nous ne parlons que d'« amorce » d'un nouveau langage ; celui-ci sera développé dans le cycle suivant.

Concluons l'étude de cette dernière série en affirmant que, jusqu'au milieu des années 1970, Equipo Crónica utilisait l'histoire de l'art comme un outil pour évoquer des thématiques diverses. À partir de cette période, l'histoire de l'art reste un outil, mais elle devient de plus en plus un objet d'étude, en tant que fonds collectif d'œuvres, mais surtout en tant que discipline permettant d'accéder à une meilleure compréhension de l'art et de sa pratique. Pour finir, avec *El billar*, l'histoire de l'art est moins présente en tant que fonds d'images disponibles, mais la réflexion théorique sur la discipline est approfondie et élargie dans la mesure où elle s'oriente vers des questions plus largement culturelles. Si *Policía y cultura* était la série où le langage intericonique de l'équipe atteignait sa maturité, *El billar* est celle où la dimension métaiconique de l'œuvre est la plus complète et la plus aboutie. Avec cet ensemble de créations, Solbes et Valdés réussissent pleinement à combiner différents niveaux de réflexions et à dépasser *Ver y hacer pintura*. *El billar*, dernière série étudiée dans ce travail, est une synthèse et un approfondissement qui a permis aux artistes d'intégrer pleinement leur propos dans un contexte tout en adoptant une hauteur réflexive qui aboutit à une approche théorique et contextualisée de l'histoire de l'art.

1 SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *op. cit.*, p. 582.

2 ALBEROLA Paco, in PÉREZ Carlos, DEASIT Manuel, *op. cit.*, p. 11.



### **Fin de cycle**

Le cycle aura duré six ans et aura abordé des thématiques liées entre elles comme la mémoire, l'Histoire et l'histoire de l'art, à travers un langage pictural dense, caractéristique, mais aussi évolutif, qui aura conduit à une présence toujours plus intense de la réflexion métaiconique.

Ces six années auront également marqué l'Espagne sur le plan historique. Face à ces bouleversements sociaux et politiques, Equipo Crónica a produit des tableaux d'une profonde complexité visuelle dans lesquels ils ont réinvesti une grande partie des procédés intericoniques mentionnés lors de l'étude du premier cycle. Mais ils ont su diversifier ces pratiques jusqu'à arriver à l'extrême densité des contaminations de la série *La trama*, ou les dépouiller et les renouveler, avec les transpositions photographiques de *El billar*.

Nous avons étudié ce cycle à travers trois grands axes thématiques qui accompagnent les trois temps forts historiques de cette période. La question de la mémoire fut abordée à travers des peintures qui correspondent à la période qui précède la fin de la dictature, à une époque où la chute est pressentie mais n'arrive pas. Ces questionnements sont logiques dans cette perspective d'attente de changements à venir. La fin du régime n'étant pas encore effective et la visibilité à ce propos étant faible, il est normal que les peintres se consacrent aux problématiques de la mémoire. La vision de l'avenir étant encore très incertaine, Solbes et Valdés commencent par la récupération de la mémoire, manipulée par le régime qui se termine.

Dans un second temps, à la charnière historique que constitue la fin effective du régime, les peintres ont montré un intérêt plus particulier pour des problématiques en lien avec l'Histoire et la discipline historique. De ce fait, ils démontrent tout autant avoir une conscience politico-sociale très forte, qu'une approche des événements qui correspond aux théories historiographiques les plus importantes.

Enfin, lorsque l'Espagne s'éloigne progressivement du régime autoritaire sous lequel elle a vécu durant trente-six ans, les deux artistes élaborent certaines séries qui analysent plus exclusivement l'activité et le langage pictural. À travers leur peinture, ils traitent de l'histoire de l'art en des termes proches des plus grands noms de la

discipline. Leurs tableaux traduisent également des approches que l'on retrouve théorisées dans des ouvrages d'histoire de l'art postérieurs. Un des fondements de ces études sur l'histoire de l'art vise à confirmer les liens entre la pratique artistique et la société. De ce fait, le peintre ne doit pas négliger, dans sa peinture, la réalité qui l'entoure ; parallèlement, le spectateur ne peut omettre cette réalité lorsqu'il approche une œuvre d'art. Engagé sur ce chemin, ce cycle se termine sur une série qui souligne, une fois passés les premiers moments postérieurs à la mort du dictateur, la nécessité de bâtir, au sein du nouveau système, une culture accessible à tous et qui s'adresse à la Nation entière.

Dans cette partie, nous avons mis en avant la logique interne de ce cycle encadré par les séries *Negra* et *El billar*. Malgré la cohérence iconographique de ces séries, nous avons relevé une évolution thématique qui accompagne les changements historiques, mais aussi la maturité des peintres, qui travaillent ensemble depuis désormais plus de treize ans. Avec *El billar*, c'est un cycle qui se referme pour laisser place à un autre, lui aussi d'une grande cohérence, tant thématique qu'iconographique. Le nombre important d'évolutions à l'œuvre dans les séries postérieures traduit une inflexion dans les approches de l'Équipe. La peinture à l'huile va s'imposer sur l'acrylique dans des représentations où l'intericonicité est redéfinie au moyen de procédés qui évoluent. Ce dernier ensemble se voudra moins essentiellement métaiconique que celui que nous venons d'étudier, bien que les réflexions se poursuivent. Avec cette dernière étape, les peintres cherchent à rappeler ce que furent les années de dictature en Espagne, à rendre compte d'un certain désenchantement tout en devenant les héritiers d'artistes qui les ont précédés afin de mener à bien leur propre « transition ».

# CONCLUSION

Au terme de cette étude, il apparaît que les pratiques intericoniques mises en œuvre dans l'ensemble des tableaux d'Equipo Crónica sont, tout à la fois, d'une profonde richesse et d'une grande diversité. La citation picturale, telle que nous l'avons définie, y est effectivement présente, selon ses différentes modalités : explicitation, impli-citation, citation partielle ou citation redimensionnée. Ces variantes sont également enrichies, dans les toiles de l'Équipe, par une forme invasive de la citation : le *centon*, mais aussi par la présence de tableaux dans le tableau.

La mise en abyme, sous toutes ses formes, peut être envisagée comme un marqueur qui permet de comprendre l'évolution de la peinture d'Equipo Crónica, tant dans sa dimension intericonique que métaiconique. Sans être la seule pratique artistique qui permette à l'Équipe de s'interroger, grâce à la peinture, sur les arts plastiques et la création artistique, ce procédé demeure toutefois, selon nous, le plus explicite. En outre, il est celui qui renvoie le plus directement aux *Ménines* de Vélasquez, œuvre réinvestie tant de fois par Rafael Solbes et Manolo Valdés, et considérée par Luca Giordano, ainsi que nous le savons, comme « une théologie de la peinture »<sup>1</sup>, dans la mesure où le tableau est une confrontation philosophique entre l'homme et l'art<sup>2</sup>. La présence explicite de l'artiste en train de peindre ne fait aucun doute quant à la dimension métaiconique de ce qui a été une œuvre-source directe dans plus de treize tableaux d'Equipo Crónica entre 1969 et 1971 (au sein des séries *La recuperación*, *Autopsia de un oficio*, *Policía y cultura*). Au-delà de la représentation de l'artiste en train de réaliser sa toile, les tableaux dans le tableau accrochés sur les murs de l'atelier, figures intericoniques indiscutables et identifiées comme des représentations picturales des scènes mythologiques d'Apollon et Pan, de Pallas et Arachné, renforcent la dimension métapicturale du chef-d'œuvre par une réflexion sur les arts.

C'est de ce point de vue que se crée le lien entre deux expositions qui revêtent une importance de premier ordre pour notre travail. La première fut présentée durant l'été 2007 au *Museo de arte abstracto español* de Cuenca : il s'agit de *Equipo*

---

1 Propos rapportés par PALOMINO Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, (1724), Madrid, Aguilar, 1947.

2 PIOT Cyrille, *Les Ménines de Vélasquez : une théologie de la peinture*, Paris, Thalia, 2011.

*Crónica : Crónicas Reales*<sup>1</sup>. Cette exposition, qui nous donna l'occasion d'approfondir notre connaissance de la peinture d'Equipo Crónica, nous a également permis d'approcher au plus près les créations de l'équipe valencienne. Elle présentait des œuvres produites par Rafael Solbes et Manolo Valdés entre 1969 et 1981, en lien avec des peintures de Vélasquez, essentiellement les *Ménines*. Parallèlement à des toiles explicitement intericoniques et profondément ancrées dans leur temps comme *Las Meninas en el chalet*<sup>2</sup>, *El recinto I*<sup>3</sup> ou *El recinto II*<sup>4</sup>, évoquons des toiles dotées d'une dimension métapicturale incontestable telles que *El perro*<sup>5</sup>, *El pez que se muerde la cola*<sup>6</sup>, *Tres códigos*<sup>7</sup>, *El sublime acto de la creación*<sup>8</sup> ou *Trayectoria de una imagen*<sup>9</sup>.

La seconde exposition évoquée accompagne la fin de notre étude. Elle s'est tenue au moment où nous y mettions un terme et elle vient renforcer le sens de notre propos : il s'agit de *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, présentée entre le 15 novembre 2016 et le 19 février 2017 au musée du Prado<sup>10</sup>. Cette exposition propose un retour sur les collections du musée à travers les tableaux qui abordent le thème de l'art et de la création artistique. Bien que les jalons chronologiques de cette exposition soient différents de ceux de notre corpus, l'approche du Prado est venue confirmer des intuitions qui, au fil de notre étude, sont

---

1 Exposition *Equipo Crónica : Crónicas Reales*, Cuenca, Museo de arte abstracto español du 18 mai 2007 au 02 septembre 2007. Catalogue d'exposition : DALMACE Michèle (commissaire) *Equipo Crónica : Crónicas Reales*, *op. cit.*

2 *Las Meninas en el Chalet*, acrylique sur toile, 100 x 90 cm, 1969, collection privée, Valence, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 94.

3 *El recinto I*, acrylique sur toile, 100 x 90 cm, 1969, collection privée, Valence, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 90.

4 *El recinto II*, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, 1971, collection privée, Banyoles, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 161.

5 *El perro*, acrylique sur toile, 122 x 100 cm, 1970, Museo municipal de Arte del Siglo XX, Alicante, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 129.

6 *El pez que se muerde la cola*, acrylique sur toile, 122 x 100 cm, 1970, collection privée, Valence, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 135.

7 *Tres códigos*, acrylique sur toile, 122 x 300 cm, 1970, collection privée, Cologne, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 127.

8 *El sublime acto de la creación*, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, 1970, collection privée, Madrid, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 131.

9 *Trayectoria de una imagen*, acrylique sur toile, 200 x 300 cm, 1975, collection privée, Barcelone, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, *op. cit.*, p. 310.

10 Exposition *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, du 15 novembre 2016 au 19 février 2017, Museo del Prado, Madrid. Catalogue d'exposition : PORTÚS Javier, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.

devenues des pistes de travail approfondies puis des hypothèses vérifiées à propos de la peinture d'Equipo Crónica.

Une des œuvres phare de cette exposition est une autre toile de Vélasquez, restée énigmatique jusqu'à récemment, mais dont les analyses confortent l'approche métaiconique de la peinture d'Equipo Crónica. Nous pensons aux *Fileuses* ou *La légende d'Arachné*, peint par le maître sévillan vers 1657. L'identification, au XXe siècle, du motif de la tapisserie de l'arrière plan comme un tissage de l'œuvre du Titien *l'Enlèvement d'Europe* (vers 1560), copiée par Rubens en 1628 et conservée dans les collections royales de Philippe IV, confère toute sa charge métaiconique à ce tableau aux motifs mythologiques occultés durant plusieurs siècles<sup>1</sup>.

Les réseaux de sens qui se tissent entre les différents plans du tableau de Vélasquez, mais également ceux qui naissent de son cheminement intericonique, caractérisent cette œuvre comme l'une des créations de la peinture européenne au caractère métapictural le plus fort, selon Javier Portús<sup>2</sup>. Il est primordial, selon le critique qui incite à en détacher des interprétations artistiques, de remarquer que le processus narratif novateur est une clé de cette toile. Pour lui :

*Las Hilanderas* es un cuadro de gran valor para entender la conciencia artística de Velázquez, su afán de originalidad narrativa, su temperamento paradójico y lo muy amigo que fue durante toda su carrera de tensar el ideario clasicista y de introducir en sus obras contenidos autorreflexivos. Es la primera gran pintura de nuestra historia para cuya comprensión es imprescindible un conocimiento histórico-artístico preciso.<sup>3</sup>

Aussi, la métapicturalité de ce tableau est multiple. Elle provient tout autant de la réflexion sur le processus pictural et narratif que de l'intégration d'une tapisserie reproduisant un véritable tableau du Titien auquel Vélasquez a eu accès à travers une copie de Rubens<sup>4</sup>. L'essence de cette réflexion, dont nous pouvons tirer des enseignements pour une approche métaiconique des créations d'Equipo Crónica, est la suivante :

Si unimos la lectura que hace Pérez de Moya del mito con la historia del cuadro de Ticiano y su copia por Rubens, tenemos, fundidas, una historia mitológica

---

1 HELLWIG Karin, « Interpretaciones iconográficas de *Las hilanderas* hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez », *Boletín del museo del Prado*, XXVII, 2005, (p. 38-50), p.40.

2 PORTÚS Javier, *Metapintura...*, op. cit. p. 190.

3 *Ibid.*, p. 195.

4 *Ibid.*, p. 190-191.

(Palas y Aracne) que en la época de Velázquez se interpretaba como ejemplo de que el arte siempre progresa, con una composición basada en un cuadro cuya historia había sido el mejor ejemplo de los términos en los que se producía ese progreso, a base de estudio, admiración y competencia. Pero la historia no acaba con Tiziano y Rubens, pues el propio Velázquez, al incorporar esas referencias a una de sus obras más complejas, se estaba reconociendo como parte de esa tradición, y como actor consciente de ese juego de admiración y emulación en el que consiste el arte de la pintura.<sup>1</sup>

Cette œuvre, profondément métapicturale, est également infiniment plus métaphorique que les *Ménines*, sans perdre toutefois la dimension intericonique présente, dans un cas, à travers les tableaux dans le tableau, dans l'autre par la transposition intermodale et la copie.

C'est donc bien, en premier lieu, une métaiconicité métaphorique qui relie *Las hilanderas* aux tableaux de la série *El billar*. C'est également la profondeur du discours métaiconique qui atteint ce que nous avons qualifié de quatrième degré d'intericonicité, lorsqu'une production propose un discours artistique global, sur la création et sur l'histoire de l'art. Nous pouvons d'ailleurs trouver des similitudes entre les propos de Javier Portús sur *Les Fileuses*, et ce que nous avons progressivement mis en avant dans l'étude des séries d'Equipo Crónica, tout particulièrement avec *El billar* :

Con las hilanderas, Diego Velázquez introduce los conceptos de historia, tradición y progreso en la discusión sobre el arte, y lo hace de una forma muy concreta.<sup>2</sup>

Notre propos a été de démontrer que ces considérations sur l'art rencontrent un prolongement au sein de l'œuvre d'Equipo Crónica. Elles en constituent même un aboutissement thématique provisoire, pour l'année 1977, date à laquelle nous arrêtons notre corpus.

Relevons, enfin, dans une dernière citation de Javier Portús un élément susceptible de découvrir d'autres résonances entre cette dernière série étudiée et la toile de Velázquez :

*Las hilanderas* no sólo ayudan a definir a Velázquez como narrador extraordinariamente sofisticado, sino que también sirven para calificar el medio intelectual para el que se hicieron, pues una obra así sólo es posible si existe un

---

1 *Ibid.*, p. 195.

2 *Ibid.*, p. 196.

destinatario intelectual para comprenderla.<sup>1</sup>

La narration, procédé central chez Equipo Crónica, analysée dans notre seconde partie, se mêle ici à la question du public récepteur. Selon ce que suggère la critique à propos des *Fileuses*, les sociétés réceptrices, par leur degré de maturité, sont responsables, tout autant que l'artiste, de la production des chefs-d'œuvres qu'elles engendrent. Dans ce sens, nous avons également souhaité démontrer que les séries d'Equipo Crónica reflétaient leur époque, mais également qu'elles évoluaient parallèlement à celle-ci.

Nous avons ainsi recensé les multiples opérations intericoniques mises en œuvre dans les différentes étapes de la création d'Equipo Crónica, tout en confirmant le passage d'une intericonicité -entendue comme réseaux de renvois entre les œuvres- proposant une réflexion sur le contexte de création (chronique), à une métaiconicité, fruit et reflet d'un contexte différent, consistant en une réflexion picturale proposée sur la peinture et l'histoire de l'art. Les jalons de cette évolution ont été posés tout au long de leur parcours créatif, par des tableaux en particulier (*Un cuadro es una ficción*<sup>2</sup>, *Sin título 1967*<sup>3</sup>, etc.), par des séries complètes. Parmi celles-ci, il convient de distinguer plusieurs degrés de contenu métaiconique. Certaines séries conjuguent de manière équivalente la chronique à une dimension métaiconique propre (*Guernica 69* : réflexion sur un tableau, un fait d'actualité et un contexte ; *Autopsia de un oficio* : série où alternent des tableaux autoréflexifs et des chroniques). Ensuite, avec *El Cartel*, la métaiconicité est étroitement liée à un regard rétrospectif sur l'Histoire. D'autres séries font de l'autoréflexion leur thème central : par exemple, les considérations sur le travail du peintre-artisan dans *Oficios y oficientes*, ainsi que le jeu entre peinture et sérigraphie.

L'aboutissement de ce parcours métaiconique se cristallise au cours des années 1974 - 1977, par des séries dont le discours s'apparente quasiment à un ouvrage d'histoire de l'art. Ces créations dépassent la chronique tout en suivant les évolutions d'une histoire en construction. Les artistes accompagnent et reflètent tout à

---

1 *Ibid.*, p. 195.

2 *Un cuadro es una ficción*, seconde version, acrylique sur toile, 198 x 198 cm, 1969, Patrimonio artístico Caja de ahorros de Valencia, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 87.

3 Tableau qui reprend les *Ménines* de Picasso, acrylique sur toile, 120 x 120 cm, 1967, collection privée, Valence, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 95.



la fois leur contexte de création, en s'interrogeant sur l'histoire et l'histoire de l'art dans des séries comme *Los intelectuales y las vanguardias*, *Ver y hacer pintura*. Les deux séries "dures", *El paredón* et *La trama*, dans leur dimension historique et artistique, sont autant de réflexions sur les arts et l'histoire de l'art menées par la peinture elle-même. C'est enfin avec *El billar* que culmine ce processus. Au moyen de la métaphore, cette série réussit à proposer une réflexion combinée sur l'histoire de l'art et le concept de culture, particulièrement intégrée dans son contexte de création : une Espagne qui s'engage sur la voie de la démocratisation. Cette dernière série de notre corpus est à considérer comme une manière personnelle, pour les peintres, d'apporter leur pierre à l'édifice de la transition, leur réflexion sur un monde qu'ils connaissent et qu'ils analysent depuis de nombreuses années.

Si des tableaux de l'époque postérieure reprennent ces réflexions (nous pensons à *Pintando desde la ventana II*<sup>1</sup>), les séries suivantes ne s'inscrivent plus dans ce parcours progressif. Elles marquent la fin de la métaiconicité telle qu'elle a été atteinte dans les années 1974-1977 ; toutefois, le regard critique et les analyses socio-politiques persistent, au service d'une intericonicité en renouvellement.

Les séries qui ont suivi *El billar* : *A modo de parábola*, *Paisajes urbanos*, *los viajes* et *Crónica de transición* évoquent cette proximité entre le contexte socio-politique de création de l'Équipe dans l'évidente tristesse qui en ressort, image du *desencanto* qui a touché l'Espagne au fil de la transition démocratique. Tout agit comme si les vicissitudes de cette transition devaient conduire les peintres à prendre de la distance avec ce processus auquel participaient certaines réflexions de *El billar*. S'agissant de séries plus subjectives, également, les peintres manifestent leur volonté de mettre fin à une certaine forme de réalisme documentaire au fil des changements de nature historique qui se produisent.

Ces évolutions caractériseront fortement les séries des années 1977 à 1981 d'un point de vue intericonique. Les procédés intericoniques, toujours aussi présents, tendent parfois à se faire plus discrets. Un travail d'envergure pourrait, selon nous, être consacré aux séries de ce que nous considérons être la dernière période créative

---

<sup>1</sup> *Pintando desde la ventana II*, technique mixte sur toile, 130 x 170, 1979, collection privée, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 461.

d'Equipo Crónica. Ces études mettraient en avant la diminution de la part des figures intericoniques traditionnellement utilisées par les deux peintres, telles que le pastiche, la transposition, l'explicitation, le centon, pour se faire à la fois plus explicite, grâce au recours aux collages, et plus subtile. Tout porte à considérer, en effet, qu'au cours de leur dernière période de travail en commun, Rafael Solbes et Manolo Valdés, en faisant évoluer leur univers référentiel directement mobilisé vers des références plus complexes<sup>1</sup>, se sont imprégnés des grands noms de l'histoire de l'art qu'ils ont tant réinvestis, afin de chercher non plus exclusivement à les confronter, mais bien à s'approprier leurs styles et certaines de leurs thématiques. Bon nombre de tableaux de la série *Paisajes urbanos* ne peuvent manquer d'évoquer, souvent par le style, toujours par les contenus, les œuvres de Hopper. Donnons à titre d'exemple *Tres ventanas*<sup>2</sup>, *Noche*<sup>3</sup>, *Peatonos II*<sup>4</sup>. Ces tableaux semblent être plongés dans un monde de silence artificiel, de solitude inquiétante et d'individualisme propres aux milieux urbains aliénants.

À travers des tableaux tels que *El departamento*<sup>5</sup>, *Rue dragon*<sup>6</sup>, *El lector de periódico*<sup>7</sup> ou *El apartamento*<sup>8</sup>, nous pouvons affirmer que, même lors de la série *Los viajes*, les peintres se révèlent être profondément imprégnés de la solitude métaphysique perceptible dans les toiles du maître américain. Ainsi, c'est tout autant sur la thématique que sur la forme que les tableaux d'Equipo Crónica complexifient encore leur intericonicité, de même qu'ils l'ont fait pour leur dimension métaiconique au cours de la période précédente. Pour finir, la charge intericonique de *Crónica de transición* semble montrer à nouveau une évolution car, au-delà des explicitations,

---

1 Nous pensons à Erich Heckel dans *La siesta*, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 507, ou à Ernst Ludwig Kirchner dans *El escaparatte II* in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 487.

2 *Tres ventanas*, huile sur toile, 78 x 108 cm, 1978, collection privée, Cadaqués, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 426

3 *Noche*, huile sur carton, 107 x 77 cm, 1979, collection J.A.B, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 427.

4 *Peatonos II*, 1979, huile sur carton, 107 x 77 cm, collection privée, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 448.

5 *El departamento*, 1980, huile sur toile, 150 x 150 cm, collection Pere Portabella Rafols, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 481.

6 *Rue dragon*, 1980, huile sur toile, 168 x 216 cm, collection Plácido Arango, Madrid, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 491.

7 *El lector de periódico*, huile sur carton, 1980, 77 x 107 cm, collection privée, Valence, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 492.

8 *El apartamento*, 1980, huile sur toile, 170 x 134 cm, collection privée, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 497.

des transpositions et des collages mis en œuvre, c'est bien en partie une réflexion sur le cubisme qui est menée au moyen de tableaux pouvant y être rattachés. Osons ici formuler l'hypothèse selon laquelle la mise en œuvre d'un style cubiste, teinté d'expressionnisme<sup>1</sup> dans de nombreux tableaux, permet de matérialiser, très justement, la difficile transition à la démocratie.

Au terme de ce travail, évoquons d'autres pistes, ouvertes par nos analyses, qu'il nous semblerait pertinent d'approfondir. Nous pensons ici à deux peintres évoqués en introduction, qui peuvent être indéniablement considérés comme des héritiers d'Equipo Crónica : Oscar Seco et Antonio de Felipe. Pour chacun, une forme d'héritage est mise en œuvre bien que de manière différente. Ce dernier, qui est le plus médiatique, renvoie, dans certaines de ses créations, de manière évidente, à la production des deux peintres valenciens, tout en l'actualisant. Nous pensons évidemment à sa série *Homenaje a Velázquez*, mais aussi à des tableaux comme *En la Malvarrosa o mirando al mar*<sup>2</sup>, qui rappelle aussi bien *Playa de Valencia a la luz de la mañana*<sup>3</sup>, de Sorolla que *Sorolla como pretexto*<sup>4</sup> d'Equipo Crónica. Nous pouvons aussi citer le nom le nom de la sculpture *Beatles*<sup>5</sup>, qui nous conduit explicitement, par ce qu'elle représente mais également par sa dimension plastique, aux statues de papier mâché intitulées *Tres músicos*<sup>6</sup> réalisées en 1971. Si le contenu socio-politique semble s'être dilué avec Antonio de Felipe, les jeux intericoniques se densifient puisque les couches référentielles se superposent et se multiplient.

Pour le second peintre, Oscar Seco, les croisements existent tant dans les manières de faire que dans le sens des œuvres. Ainsi, sans mobiliser explicitement Equipo Crónica, nombreux sont les axes d'étude abordés au cours de notre travail qui pourraient être réinvestis dans une analyse conjointe des représentations

1 Mentionnons à titre d'exemple *Viejo exiliado I*, 1981, huile, graphite et collage sur toile, 130 x 98 cm, collection privée, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 539.

2 DE FELIPE Antonio, *En la Malvarrosa o mirando al mar*, acrylique sur toile, 200 x 200 cm, consultable sur : <http://antoniodefelipe.es/portfolio/en-la-malvarrosa-o-mirando-al-mar/>

3 SOROLLA Joaquín, *Niños en la playa*, 1910, huile sur toile, 118 x 127 cm, Museo del Prado, Madrid.

4 EQUIPO CRÓNICA, *Sorolla como pretexto*, 1974, acrylique sur toile, triptyque, trois toiles de 121 x 96 cm, collection Galerie Helga de Alvear, Madrid, , in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 264-265

5 *Beatles*, Polyester et fibre de verre, consultable sur : <http://antoniodefelipe.es/portfolio/escultura-beatles-poliester-y-fibra-de-vidrio/>

6 *Los tres músicos*, 1971, peinture sur sculpture en papier mâché, 64 x 60 x 23 cm, collection privée, in DALMACE Michèle, *Catálogo razonado*, op. cit., p. 155.

(inter)iconiques de la Guerre civile espagnole au sein des séries *Spanish Civil war* de Oscar Seco<sup>1</sup>, et *Hazañas bélicas. Cuadros de historia*<sup>2</sup>, d'une autre équipe valencienne, évoquée au cours de notre travail : Equipo Realidad. Nous pensons bien évidemment à la dimension intericonique de ces tableaux, mais également aux enjeux mémoriels et historiques qu'ils contiennent. En effet, à la suite des réflexions et analyses menées à bien, il nous semble nécessaire de saisir comment et pourquoi ces deux ensembles, si éloignés temporellement, traitent de cet événement fratricide. En d'autres termes, comment se relient ces deux séries réalisées à trente ans d'intervalle l'une de l'autre, et plus d'une quarantaine d'années après le début de la Guerre civile pour la première. Il paraît primordial de confronter les époques afin de comprendre les enjeux de ces deux séries qui ont abordé une plaie incurable pour l'Espagne, en pleine période charnière (1973-1976), ou au cœur du débat sociétal et politique ayant conduit à l'adoption de la loi de Mémoire historique par le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero en 2007.

Terminons en affirmant que c'est à une peinture profondément réflexive que ces pages ont été consacrées. Ses dimensions mémorielles (mémoire individuelle, collective, professionnelle) ont, en fin de compte, une double finalité : d'une part, convoquer, dans un contexte de création, le passé pour exercer un jugement critique sur le présent ; d'autre part, proposer des réflexions sur le temps vécu par les deux artistes, ainsi que sur les questions qui ont traversé la société espagnole dans les dernières années du franquisme et le début de la transition. De cette façon, leur propre création, objet original, complexe et en mouvement, est, selon nous, à envisager également comme un objet de mémoire, artistique et historique.

---

1 SECO Oscar, série *Spanish Civil war* (2005-2008), 39 toiles.

2 EQUIPO REALIDAD, série *Hazañas bélicas. Cuadros de historia* (1973-1976), 56 toiles.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## 1. RÉFÉRENCES GÉNÉRALES

### 1.1 OUVRAGES

- ÁLVAREZ PÉREZ Antonio, *Enciclopedia Álvarez, tercer grado*, édition Facsimilé, Madrid, EDAF, 1997.
- ARAGON Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.
- ARGAN Giulio Carlo, *El arte moderno*, volume 2, Valencia, Fernando Torres, 1983.
- AUMONT Jacques, *L'oeil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989.
- BADANELLI RUBIO Ana María, « Desde la madre-patria española al estado de las autonomías: la idea de España en los manuales escolares (1900-2007) », *Historia de la educación*, volume 27, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BATAILLE Georges, *Manet*, Genève, Skira, 1955, réédition 1983.
- BENNASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols*, tome 2, *XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1985, p. 425.
- BENJAMIN Walter, *L'Homme, le langage et la culture. De la politique à la sémiologie*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, Bibliothèque « Médiations », 1971.
- BIBIAN Anne-Marie (dir.) *Espagne 36. Les affiches des combattant-e-s de la liberté*, Toulouse, les éditions libertaires, 2008.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Masson, Armand Colin, 1997.
- BOUILLAGUET Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, 1996.
- CHASTEL André, *Fables, formes, figures*, tome II, Paris, Flammarion, 1978.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1977.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Cahstel, 1967 ; réédition Gérard Lebovici, 1987.
- DIAZ Elvire, *Oubli et mémoire. La résistances au franquisme dans le roman espagnol depuis la transition*, Mondes hispanophones n°36, Rennes, PUR, 2011.
- FRANCO SALGADO ARAUJO Francisco, *Mi vida junto a Franco*, Madrid, Planeta, 1977.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GIDE André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1948.
- GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (première édition 1925), Paris, Albin Michel, 1994.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* (première édition 1950), Paris, Albin Michel, 1997.
- HERNÁNDEZ HOLGADO Fernando, *Mujeres encarceladas: la prision de ventas. De la república al franquismo 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, traduction Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- KRISTEVA Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LE GOFF Jacques (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978.
- LOUVEL Liliane et SCEPI Henri (dir.), *Texte – Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MAGNÉ Bernard, *Percollages 1981-1986*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.
- MARROU Henri Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.
- NAVARRO SALADRINAS Ramón, « El franquismo, la escuela y el maestro (1936-1975) », *Historia de la Educación*, Volume 8, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. III, Les Frances*, Paris, Gallimard, 1992.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART Mirta et ROJAS FRIEND Antonio *Consejo de guerra. Los fusilamientos en el madrid de la posguerra (1939-1945)*, Madrid, Compañía literaria, 1997.
- PRESTON Paul, *Franco, « Caudillo de España »* (1993), traduction espagnole Teresa Camprodón et Diana Falcón, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- PROUST Marcel, *Pastiches et mélanges*, (1919), Paris, Gallimard, 1958.
- QUAGGIO Giulia, *La cultura en transición*, Madrid, Alianza editorial, 2014.
- RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil / L'ordre philosophique, 2000.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan université / HER, 2001.
- SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994.
- SCHAPIRO MEYER, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, New

York, 1996 ; trad. fr. Paris, éditions Macula, 2000.

SERRE FLOERSHEIM Dominique, *Le passé réfléchi par l'image ou comment décrypter l'histoire par l'image*, Tome II, *Le XVIIe et le XVIIIe siècles*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1995.

TUÑÓN DE LARA Manuel (dir.), *Historia de España*, volume 10, BIESCAS FERRER José Antonio et TUÑÓN DE LARA Manuel, *1939-1975 : España bajo la dictadura franquista*, Barcelona, Labor, 1980.

TUSELL Javier, ÁLVAREZ CHILLIDA Gonzalo, *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelone, Planeta, 1998.

VILAR Sergio, *Historia del antifranquismo, 1939-1975*, Barcelone, Plaza & Janés, 1984.

## 1.2 ARTICLES

ARON Paul, « Sur les pastiches de Proust. L'éthos et le champ », *Contextes* n°1 : *Discours en contexte*, septembre 2006.

Consultable sur <http://contextes.revues.org/index59.html>.

BLOCH Maurice, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », in *Cahiers du CERCOM*, n°2, *Enquête, Usages de la tradition*, 1995.

Consultable sur : <http://enquete.revues.org/document309.html>

BORRÀS Maria Lluïsa, « El panfleto plástico », *Destino*, Madrid, 13 novembre 1971.

BOTREL, Jean-François, « De la confrérie à l'association : la mémoire professionnelle des gens du livre en Espagne au XIXe siècle », in *La prosopographie des hommes du livre*, ENSSIB, Villeurbanne, du 22 au 23 avril 2005, p. 6.

Consultable sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notice-1465>.

DIAZ Elvire, *Mémoire individuelle et mémoire collective dans Las voces bajas de Manuel Rivas*, in Christian LAGARDE et Philippe RABATÉ, *HispanismeS*, n°3, 2014.

DOSSE François, « Paul Ricoeur, entre Mémoire, Histoire et oubli », in *Les cahiers français*, p.15-21, Paris, n°303, juillet 2001.

GONZÁLEZ AJA, Teresa, « *Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo* », in *Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 2005.

Consultable sur : <http://www.cafyd.com/REVISTA/art5n1a05.pdf>.

KRAUS Rosalind, "The story of the Eye", *New Literary History*, vol.21, hiver 1990.

LAVABRE Marie-Claire « Pour une sociologie de la mémoire collective », entretien pour le journal du CNRS, dossier « De mémoire d'homme », septembre 2000.

LAVABRE Marie-Claire, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », in *Critique internationale*, 2000, vol.7, n°7.

LAVABRE Marie-Claire, « Peut-on agir sur la mémoire collective », in *Les cahiers français* (p. 8-13), Paris, n°303, juillet 2001.

PENALVA Joaquín Juan, « Poema de la bestia y el ángel, de Pemán: configuración



literaria de una estética de guerra », *Hesperia. Anuario de Filología hispánica*, VI, 2003.

Consultable sur : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=722358>.

RIFFATERRE Michael, *L'intertexte inconnu*, in *Littérature*, n°41, « Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge ». 1981.

Consultable sur : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330)

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Poétiques de l'information sous le second Empire. Introduction », *Autour de Vallès*, n° 38, « Vallès et le "sens du réel" », 2008.

Consultable sur :

[www.csaminadayar.fr/csaminadayar/.../III.%204.%201%20Sens%20du%20réel.pdf](http://www.csaminadayar.fr/csaminadayar/.../III.%204.%201%20Sens%20du%20réel.pdf)

SCHORSKE Carl Emil, « L'histoire et l'étude de la culture », CHARLOT Michel (trad.), in *Genèses*, 1, *Les voies de l'histoire*, sous la direction de Gérard Noiriel, 1990.

TRAN-GERVAT Yen-Mai. « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », in *Cahiers de narratologie*, numéro 13, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, 2006,.

Consultable sur : <http://narratologie.revues.org/372>.

ZAPATA PARRA Antonio, *La enseñanza de la historia en la escuela primaria durante el franquismo: la historia de España y la enciclopedia Álvarez*.

Consultable sur : <http://enciclopedia.blogcinda>.

### 1.3. SITES INTERNET

*Abc.es*

<http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=667017>,

« Centro documental recibe 37 000 fichas de condenados a muerte en el franquismo », *abc.es*, 26/01/2011.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)

*La Vanguardia*, Hémérothèque, consultable sur :

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?bd=14&bm=02&by=1939&x=57&y=0>.

Ley Orgánica del Estado,

Consultable sur :

[http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?id=BOE-A-1967-5](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1967-5).

Memoria y libertad

<http://www.memoriaylibertad.org>, lien vers

<http://es.scribd.com/doc/9646722/Listado-fusilados-por-el-franquismo-en-el-Cementerio-del-Este-IU-14042007>

[http://www.memoriaylibertad.org/LISTADO\\_ABIERTO\\_VICTIMAS\\_MORTALES\\_DEL\\_FRANQUISMO\\_EN\\_MADRID\\_.htm](http://www.memoriaylibertad.org/LISTADO_ABIERTO_VICTIMAS_MORTALES_DEL_FRANQUISMO_EN_MADRID_.htm)

*Triunfo*, número 676, 10 janvier 1976.

Consultable sur :

<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?%F1o=XXX&num=676&imagen=39&fecha=1976-01-10>.

## 2. RÉFÉRENCES SUR L'ART

### 2.1. OUVRAGES

ADORNO Theodor, *Teoría estética* (1979), traduction espagnole Jorge Navarro Pérez, Madrid, Tres Cantos, 2004.

AGUILERA CERNI Vicente, *Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona, Ed. Península, 1970.

ALMAGRO DÍAZ Antonio, *La Historia a través del arte. Nueva visión del museo del Prado*, Madrid, Madrigal, 1958.

ANGULO IÑIGUEZ Diego, *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros* (1947), Madrid, Istmo, 1999.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Descriptions, Denoël, 2003.

ARGAN Giulio Carlo, *El arte moderno*, volume 2, Valencia, Fernando Torres.

AUMONT Jacques, *L'oeil interminable*, Paris, Librairie Séguier.

BATAILLE Georges, *Manet* (1955), Genève, 1983.

BÉDAT Claude, *L'académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, Publications de l'université, 1974.

BESSIÈRE Bernard, BESSIÈRE Christiane, *La peinture espagnole*, Paris, éditions du temps, 2000.

BEYLOT Pierre (coord.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004. BIBIAN Anne-Marie (dir.) *Espagne 36. Les affiches des combattant-e-s de la liberté*, Toulouse, les éditions libertaires, 2008.

BOZAL Valeriano, *Historia del arte en España*, volume 2, Madrid, Istmo, 1972.

BOZAL Valeriano (coord.), *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelone, Gustavo Gili, 1976.

CALABRESE Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.

CALVO SERRALLER Francisco, *Las Meninas de Velázquez*, Madrid, T.F. Editores, 1996.

CHATEAU Dominique, *L'héritage de l'art. Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, Ouverture philosophique, 1998.

CHALUMEAU Jean Luc, *La nouvelle figuration : une histoire, de 1953 à nos jours. Figuration narrative, jeune peinture, figuration critique*, Paris, Ed. Cercle d'art, 2003.

CHALUMEAU Jean Luc, *Figuration Narrative*, Paris, Ed. Cercle d'art, 2005.

- CHALUMEAU Jean Luc, *Peinture et photographie : pop-art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*, Paris, Chêne, 2007.
- CHASTEL André, *Introduction à l'histoire de l'art français*, Paris, Flammarion, 1993.
- DE CHIRICO Giorgio, *L'art métaphysique : textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, Paris, éditions l'Echoppe, 1994.
- DÍAZ SÁNCHEZ Julián, *La « oficialización » de la vanguardia artística en la postguerra española: el Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998.
- DÍEZ José Luís (coord.) *La pintura del siglo XIX en España*, Madrid, Museo español de arte contemporáneo / Museo del Prado, 1992.
- GALLO Max, *L'affiche, Miroir de l'histoire*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- GASSIOT-TALABOT Gérald, *La Figuration Narrative*, Nîmes, Ed. J. Chambon, 2003.
- GEORGEL Pierre, *La peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1983.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- HAMMER PÉLISSIER Myrielle, *La figuration narrative et les imageries de mass média*, Thèse de doctorat sous la direction de MONNIER Gérard, Université Paris I, 1991.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique* (1835), traduction française S. Jankélévitch, Paris, Magnard, 2000.
- HERBERT Robert, *Modern artists on art*, seconde édition enrichie, Mineola, Dover Publications inc., 2000.
- JUSTI Carl, *Vélasquez et son temps*, 1933, traduction française Karin PY, New York, Parstone Press International, 2006.
- LEDUC Alain, *Les mots de la peinture*, Paris, Belin, Le français retrouvé, 2002.
- MALRAUX André, *Le musée imaginaire de la peinture mondiale*, Paris, NRF, 1952-1954.
- MAMIYA Christin, *Pop Art and Consumer Culture: American Supermarket*. Austin, University of Texas Press, 1992.
- MARCHÁN FIZ Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid, Akal / Tres Cantos, 1994.
- MORELLI Giovanni, *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, (1897), Paris, Lagune, 1994.
- MORENO GALVÁN José María, *La última vanguardia*, Madrid, Ed Magius s.a., 1969.
- MORINEAU Camille, LICHTENSTEIN Roy, *Ce que je crée, c'est de la forme : entretiens, 1963-1997*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013.

- PALAU I FABRE Josep, *El Guernica de Picasso*, Barcelone, ed. Blume, 1979.
- PALOMINO Antonio, *El museo pictórico y escala óptica (1724)*, Madrid, Aguilar, 1947.
- PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduction française Claude Herbet et Bernard Teysnière, Paris, Gallimard, 1967.
- PELISSIER Sophie, *Des variations et influences thématiques autour de l'œuvre de Diego Velázquez dans la peinture hispanique depuis 1957*, Thèse de doctorat dirigée par M. Tena Jean, Université Montpellier II, 1998.
- PERROT Raymond, *De la narrativité en peinture. Essai sur la figuration narrative et sur la figuration en général*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PIOT Cyrille, *Les Ménines de Vélasquez : une théologie de la peinture*, Paris, Thalia, 2011.
- RAFART I PLANAS Claustre, *Las Meninas de Picasso*, Barcelone, Meteora, 2001.
- REYERO Carlos, *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.
- RIEGL Alois, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, 1893, traduction française Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Hazan, 2002.
- RIEGL Alois, *L'industrie d'art romaine tardive*, 1901, traduction française Marielène Weber, Paris, Editions Macula, 2014.
- SAGER Peter, *Nuevas formas de realismo (1973)*, traduction espagnole Madrid, Alianza editorial, col. Alianza Forma, n°19, 1981.
- STOICHITA Victor Ieronim, *L'instauration du tableau. Métapinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999.
- TÀPIES Antoni, VALENTE José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, Barcelone, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998.
- VAN HENSBERGEN Gijs, *Guernica, La historia de un icono del siglo XX*, Barcelone, ed. Debate, 2005.
- VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (1550)*, Paris, Berger-Levrault, 1989.
- WARBURG Aby, *Essais Florentins (1893-1920)*, traduction française Sibylle Muller, Paris, Ed. Klincksieck, 1990.
- WORRINGER Wilhelm, *L'art gothique*, Paris, Gallimard, 1967.
- ZERNER Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, collection Art et artistes, 1997.

## 2.2. CATALOGUES

AGUILERA Cerni Vicente, RODRÍGUEZ-AGUILERA Cesáreo (dir.), *Crónica de la Realidad, Artigau, Cardona Torrandell, Mensa, Valdés, Solbes, Toledo*, Barcelone,

10 - 22/06/1965, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, catalogue d'exposition, Barcelona, ed. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1965.

AMELINE Jean Paul, BORDES Philippe (dir.), *Guillotine et Peinture, Topino Lebrun et ses amis*, Paris, Centre Pompidou, 06/1977, Paris, éditions du Chêne, 1977.

AMELINE Jean Paul (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996 : L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 19/12/1996-07/04/1997, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou / Flammarion, 1996.

AMELINE Jean Paul, AJAC Bénédicte (dir.), *Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16/04 - 13/07/2008, Valencia, Institut València d'Art Modern, 19/09/2008 – 11/01/2009, Paris, RMN, 2008.

COUPERIE Pierre, DESTEFANIS Proto, FRANÇOIS Édouard, HORN Maurice, *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale : procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1967, catalogue d'exposition, Paris, ed. Musée des arts décoratifs, 1967.

CALVO SERRALLER Francisco, LÓPEZ MONDÉJAR Publio, SÁNCHEZ VIDAL Agustín, *El Pop español. Los años sesenta, el tiempo reencontrado*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo EstabanVicente, 21/09/2004-09/01/2005, catalogue d'exposition, Segovia, ed. Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente, 2004.

CÍSCAR Consuelo, JEFFET William (dir.) , *El pop art en la colección del IVAM*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 15/03 – 27/05/2007, catalogue d'exposition, Valencia, IVAM, 2007.

DOÑATE Mercè, MENDOZA Cristina (dir.), *Ramón Casas, el pintor del modernismo*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 31/01 - 01/04/2001, Madrid, Fundación cultural MAPFRE Vida, 11/04 – 17/07/2001, catalogue d'exposition, Barcelona / Madrid, MNAC / MAPFRE, 2001.

GASSIOT-TALABOT (dir.), *Mythologies quotidiennes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 07 – 10/1964, catalogue d'exposition, Paris, ed. MAMVP, 1964.

GASSIOT TALABOT Gérald (dir.), *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, Paris, Galerie Creuze, 01-29/10/1975, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Creuze, 1966.

LIVINGSTONE Marco (dir.), *British pop*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 17/10/2005 – 12/02/2006, catalogue d'exposition, Bilbao, ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.

LOMBA SERRANO Concepción (dir.), *La mirada crítica del pop. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Equipo Realidad*, Universidad de Zaragoza, 16/03/2006 - 16/05/2006, catalogue d'exposition, Zaragoza, ed. Universidad de Zaragoza, 2006.

MORENO GALVÁN José María, *Estampa popular de Valencia*, catalogue d'exposition, Madrid, Club de los amigos de la UNESCO, 1965.

PORTÚS Javier, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.

### 2.3. ARTICLES

AGUILERA CERNI Vicente, « Sobre el Equipo Realidad », *Gaceta del arte*, 1ère année, n°3, Madrid, mai 1973, Reproduit dans le texte du catalogue de l'exposition *Equipo Realidad*, Valencia, Galería Punto, 1973.

AMELINE Jean Paul, « Aux sources de la figuration narrative, in *Figuration Narrative, Paris 1960-1972, op. cit.*, p. 17-32..

ARASSE DANIEL, in DOMINO Christophe, *Sur l'art et les moyens de son expérience. Pourquoi, comment rendre contemporain l'art ? Éléments de réflexions sur les outils de transmission. Entretiens avec Jean-Paul Curnier, Jacques Hainard, Krzysztof Pomian, Daniel Arasse, Etienne Jollet, Denys Riout, Xavier Douroux et Frank Gautherot.*

Consultable sur : [http://dl.dropbox.com/u/983857/domino\\_%20art-moyens-experience\\_2005.pdf](http://dl.dropbox.com/u/983857/domino_%20art-moyens-experience_2005.pdf).

BERNAC Marie Laure, « Picasso au filtre de Lichtenstein », in *Art studio*, n°20, printemps 1991.

BORRÀS Maria Lluïsa, « El panfleto plástico », *Destino*, Madrid, 13 novembre 1971.

BOURDAILLE Georges, « Le Salon de la Jeune Peinture », *Les lettres françaises*, Paris, 13-19 janvier 1966.

BOURDIEU Pierre, « L'image de l'image », in *Bernard Rancillac, l'Année 1966*, Paris, Galerie Blumenthal-Mommaton, février 1967, catalogue d'exposition, Paris, ed. Galerie Blumenthal-Mommaton, 1967.

DE MARCHIS Giorgio, « The signifiante of the 1964 Venise Biennale », *Art international*, Lugano, vol. 8, n°9, novembre 1964.

DE TOLNAY Charles, « *Velásquez : "Las Hilanderas" and "Las Meninas" (an Velásquez interpretation)* », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1949.

DUBOIS Christian, « L'image abymée », in *Images Re-vues*, n°2, 2006, *l'Image abimée*.

Consultable en ligne sur : <https://imagesrevues.revues.org/304>.

FERNÁNDEZ Horacio, « Introducción », *Imágenes de Historia*, PhotoEspaña 2004, Fundación ICO, 01 Juin 2004 – 12 Septembre 2004, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación ICO / La Fábrica, 2004.

GAC Robert, « Braun Vega, maître de l'interpicturalité », *Sens public, revue électronique internationale*, Article publié en ligne, 2007/01,

Consultable sur [http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=376](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=376).

GÁLLEGO Julián, « Le tableau à l'intérieur du tableau », in COLLECTIF *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël, 1976.

GASSIOT-TALABOT Gérald, *Aujourd'hui, art et architecture*, n°49, avril 1965, Boulogne sur Seine.

HELLWIG Karin, « Interpretaciones iconográficas de *Las hilanderas* hasta Aby

Waburg y Angulo Íñiguez », *Boletín del museo del Prado*, XXVII, 2005.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976.

LLORENS Tomás, « Un any d'estampa popular de Valencia », *Serra d'or*, n°11, Barcelona, 7<sup>e</sup> année, novembre 1965.

LLORENS Tomás, « Problemes i tendencies de la pintura valenciana actual », *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, n°9-10. Valencia, mars 1966.

LLORENS TOMÁS, « La politizació de la pintura valenciana: una meditació personal », in *1<sup>a</sup> mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró*, Granollers, Ajuntament de Granollers, 15/05 – 15/09/1971, catalogue d'exposition, Granollers, ed. Caixa de la Diputació Provincial de Granollers, 1971.

OTT Olivier, « le geste figuré et le geste figurant dans *Les Ménines* de Vélasquez », *Le Geste et sa représentation*, p. 147-172, sous la direction de Jacques Soubeyroux, *Cahiers du GRIAS*, Université de Saint-Étienne, 1998,.

PAYANT René, « L'art à propos de l'art. Première partie : La question de la citation. », in *Parachute*, n°16 automne 1979.

PAYANT René, « L'art à propos de l'art. 2e partie : citation et intertextualité », *Parachute* n°18, p.25-32, été 1980.

PÉREZ DEL SOLAR Pedro, « Amansar el Guernica (o « El Guernica en España, su manipulación y lo que el comic tiene que decir sobre eso ») », in *Dissidences, Hispanic Journal of Theory and Criticism*, n°3, avril 2007.

Consultable sur <http://www.dissidences.org/3GuernicaPerez.html>.

PUIG Arnau, Définition de « Crónica de la Realidad », in AGUILERA CERNI (dir.), *Diccionario del Arte Moderno*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1979, p. 114.

RAGON Michel, « On ne sauvera pas l'école de Paris en imitant New York », in *Arts, l'hebdomadaire de l'intelligence Française*, n° 970, 8/21 juillet 1964.

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, 1982.

#### 2.4. SITES INTERNET

ARASSE Daniel, « Interpréter l'art : entre voir et savoir », conférence, Université de tous les savoirs, 2001,

Consultable sur :

[http://www.canalu.tv/video/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/interpreter\\_l\\_art\\_entre\\_voir\\_et\\_savoirs.1226](http://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/interpreter_l_art_entre_voir_et_savoirs.1226).

DE FELIPE Antonio, <http://antoniodedefelipe.es>

SECO Oscar, Série *Spanish Civil War*, <http://www.oscarseco.com/spanish-civil-war/>

### 3. RÉFÉRENCES SUR EQUIPO CRÓNICA

#### 3.1. OUVRAGES

DALMACE Annie Michèle, *Les arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976 : Recherche et récupération d'une identité*, Thèse d'État, sous la direction de ESTEBAN Claude, Université de Paris IV, 1988.

DALMACE Annie Michèle *La peinture contemporaine du pays valencien, 1950-1973 : vers une avant garde?*, Thèse de 3e cycle, sous la direction de PARISET François, Université Bordeaux III, 1975.

DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, IVAM, 2001.

MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica, Tesis de licenciatura*, Université de Valence, 1980.

MARÍN VIADEL Ricardo, *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 2003.

SUÁREZ FERNÁNDEZ José Carlos, *Equipo Crónica: Crónica de un Equipo (1964-1981)*, Thèse de doctorat, sous la direction de JULIÁN Inmaculada, Universidad de Barcelona, 1992.

#### 3.2. CATALOGUES D'EXPOSITION

CASTRO FLORES Fernando (coord.), *Crónica del Guernica*, Valence, IVAM, 24 juillet-24 septembre 2006, catalogue d'exposition, Valencia, IVAM / Generalitat Valenciana.

DALMACE Michèle (dir.) *Equipo Crónica : Crónicas Reales*, Palma de Mallorca, Museu d'Art espanyol contemporani, Fundación Juan March, 23/01/2007 – 28/04/2007, Cuenca, Museo de arte abstracto español, Fundación Juan March, 18/05/2007 – 02/09/2007, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Juan March-Editorial de Arte y Ciencia, 2006.

LLORENS Tomás (dir.), *Equipo Crónica*, Séville, Galería La Pasarela, 01-16/12/1966, catalogue d'exposition, 1966.

EQUIPO CRÓNICA, *Equipo Crónica : Guernica 69*, Bilbao, Galería Grises , catalogue d'exposition, Bilbao, ed. Galería Grises, 1969.

EQUIPO CRÓNICA, *Obras de la serie « Autopsia de un oficio »*, Galería Val i 30, Valence, novembre 1970, catalogue d'exposition textes de Tomás Llorens, Valencia, ed. Galería Val i 30, 1970.

EQUIPO CRÓNICA, *Ocho retratos, dos bodegones y un retrato*, Paris, Galerie Stadler, 10/05 -09/06/1973, catalogue d'exposition, Paris, ed. Galerie Stadler, 1973.

EQUIPO CRÓNICA, *La trama. Trois fois douze œuvres illustrant la vie d'un personnage public ou la subversion des rôles*, Paris, Galerie Karl Flinker, mars 1977, catalogue d'exposition, Galerie Karl Flinker, 1977.

EQUIPO CRÓNICA, *Equipo Crónica, Series Los viajes, Crónica de Transición*, Madrid, Sala de la Biblioteca Nacional, 11 - 12/1981, catalogue d'exposition, Madrid, ed. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas,



1981.

LLORENS Tomás (dir.), *La partida de Billar: autonomia i responsabilitat d'una pràctica*, Barcelona, Galeria Maeght, 02 – 03/1978 catalogue d'exposition, Barcelone, edicions 62, 1978.

LLORENS TOMÁS (dir.) *EQUIPO CRÓNICA. 1965-1981*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 02 – 04/1989, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat, 05 – 06/1989, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 09 – 11/1989, catalogue d'exposition, ed. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1989.

MARTÍNEZ GRAU Bernardo (dir.), *Crònica privada. Obra gràfica. 1966-1981. Equipo Crónica. València*, Fundació Caixa Carlet, 20/01 – 23/03/2005, catalogue d'exposition, València, ed. Fundació Caixa Carlet, 2005.

MOLINS JAVIER (dir.) *Equipo Crónica, un diàlogo con la historia del arte*, Castellón, sala Bancaja San Miguel, 11/2009 – 01/2010, catalogue d'exposition, Bancaja / Fundación Caja Castellón, 2009.

TOMÁS Facundo (dir.), *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 30/05-09/07/2006, catalogue d'exposition, Valencia, SEACEX / IVAM, 2006.

### 3.3. ARTICLES

BALIBREA J.M, « Entrevista a Equipo Crónica », *Boletín del colegio Mayor Pío XII*, Valence, 1971.

BOZAL Valeriano Bozal, *Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica*, in *EQUIPO CRÓNICA (1965-1981)*, catalogue d'exposition, Valencia, IVAM, 1989.

CIRICI Alexandre, « Segon front a Valencia : Solbes, Valdés, Toledo », *Serra d'or*, nº4, Barcelona, abril 1965.

EQUIPO CRÓNICA “La política, el arte, la profesión, el medio, la militancia, los partidos, la imagen, la vanguardia, la ola derechista que nos invade, la pintura: la práctica de la pintura. Entrevista con el Equipo Crónica”, *Nuestra Bandera*, nº102, Madrid, janvier-février 1980.

EQUIPO CRÓNICA. «Datos sobre la formación del Equipo Crónica y Cronología por series», in *Equipo Crónica*, catalogue d'exposition, Madrid, Salas de la Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Plásticas, 1981.

LLORENS Tomás, « La distanciation de la distanciation : une démarche sémiotique », in *Opus International*, nº50, mai, Paris, 1974.

LLORENS Tomás, « Equip Crònica 1965-1981 », in PÉREZ Carlos, DEASIT Manuel, *La partida de billar. Una aproximació a l'obra de l'Equip Crònica. Guia didàctica*. Valencia, IVAM, 1989.

PARISOT Fabrice, « Hors-limite: Equipo Crónica ou l'éclatement du message narratif », *Cahiers de Narratologie*, nº16, 2009.

Consultable sur : <http://narratologie.revues.org/1042>.

PELISSIER Sophie, « Lo verás, lo verás, pero no lo catarás – Equipo Crónica et la déchirante question du transfert du Guernica en Espagne », in *Image et violence*, pp.75-84, GRIMH, Lyon 2, 2014.

# **ANNEXES**

# **REPRODUCTIONS DE TABLEAUX**

---

Pour des raisons de droits d'auteur, les tableaux ne sont pas reproduits dans cette version. Se référer à l'ouvrage de référence : *Equipo Crónica, catálogo razonado*, de Michèle Dalmace.

---

# TABLE DES MATIÈRES

**INTRODUCTION..... 5****PREMIÈRE PARTIE  
DE L'INTERTEXTUALITÉ À L'INTERICONICITÉ :  
ÉTUDES THÉORIQUES ET TYPIFICATION DES MODALITÉS DE  
RENVOIS ENTRE LES ŒUVRES D'ART.....17****CHAPITRE PREMIER  
INTERTEXTUALITÉ ET INTERICONICITÉ ..... 18**

1.1. DE L'INTERTEXTUALITÉ À L'INTERICONICITÉ : APPROCHE SEMANTIQUE.....	18
1.1.1. Définition de l'intertextualité .....	18
1.1.2. Intertextualité et image .....	21
1.1.2.1. Intertextualité en peinture .....	21
1.1.2.2. Intermimétique des œuvres .....	23
1.1.2.3. Interpicturalité.....	23
1.1.2.4. Interplasticité.....	25
1.1.2.5. L'intericonicité .....	26

1.2. INTERTEXTUALITÉ ET INTERICONICITÉ : SPÉCIFICITÉS SÉMIOTIQUES.....	28
1.2.1 Littérature et peinture, caractérisation des pratiques. ....	29
1.2.2. La question de l'« aura » .....	31
1.2.3. Imitation et transformation : essai de hiérarchisation des pratiques selon les arts .....	33

1.3. APPROCHE TYPOLOGIQUE DES PRATIQUES INTERICONIQUES..	34
1.3.1. Vers l'intericonicité .....	34
1.3.2. Introduction aux pratiques intericoniques.....	36

**CHAPITRE 2  
LA SÉRIE ..... 38**

2.1. INTRODUCTION .....	38
2.2. La « série-pop » ou « série interne ».....	39
2.2.1. La série-duplication .....	40
2.2.2. La série-rupture .....	41
2.2.3. La série travelling .....	41
2.2.4. Filtres déformationnels .....	42

	591
2.3. LA SÉRIE : UNE CRÉATION D'ENSEMBLE .....	43
2.4. SÉRIES ÉVOLUTIVES ET SÉRIES INVOLUTIVES .....	46
2.5. LES SÉRIES TRANSVERSALES OU SÉRIES A POSTERIORI.....	47
2.6. BILAN : LA SERIE CHEZ EQUIPO CRONICA.....	49
 CHAPITRE 3	
LA TRANSPOSITION .....	51
3.1. INTRODUCTION AUX PRATIQUES INTERSÉMIOTIQUES .....	51
3.2. PEINDRE LA PHOTOGRAPHIE.....	54
3.3. PEINDRE LES ARTS MIXTES .....	58
3.3.1. Peindre l'affiche .....	58
3.3.2. Bande dessinée et peinture.....	60
3.3.3. Peindre l'image cinématographique .....	61
 CHAPITRE 4	
ANALYSE DES OPÉRATIONS INTERPICTORALES .....	65
4.1. INTRODUCTION .....	65
4.2. PARODIE ET TRAVESTISSEMENT .....	66
4.2.1. La parodie picturale .....	66
4.2.2. Le travestissement pictural .....	69
4.3. LE PASTICHE.....	72
4.4. LES FORMES INTERPICTORALES « SÉRIEUSES ».....	75
4.4.1. Le plagiat .....	76
4.4.2. La contamination .....	77
4.4.3. Le commentaire et l'allusion .....	78
 CHAPITRE 5	
LA CITATION PICTURALE.....	80
5.1. INTRODUCTION .....	80
5.2. LA CITATION : UNE FIGURE INTERTEXTUELLE.....	81
5.2.1. La citation littéraire.....	81
5.1.2. L'impli-citation.....	83
5.3 LA CITATION PICTURALE .....	84
5.3.1. Reproduction et marquage de la citation picturale .....	85
5.3.1.1. Reproduction d'images.....	85



5.3.1.2. La question des marques d'énonciation.....	87
5.3.2 Hypotaxe et parataxe.....	89
5.3.3. Valeur de la citation picturale.....	90
5.3.4. La dimension didactique de la citation.....	92
5.4. LE CENTON ET LE COLLAGE.....	94
5.4.1. Le centon.....	94
5.4.2 Le collage.....	96
CHAPITRE 6	
LA MISE EN ABYME.....	98
6.1. INTRODUCTION.....	98
6.2. DÉFINITION.....	100
6.3. MISE EN ABYME, INTERTEXTUALITÉ ET INTERICONICITÉ.....	100
6.4. TYPOLOGIE DES MISES EN ABYME.....	103
6.5. MISE EN ABYME ET MÉTAICONICITÉ CHEZ EQUIPO CRONICA : EXEMPLES CHOISIS.....	107

## DEUXIÈME PARTIE

### CHRONIQUE ET NARRATION.

### L'ŒUVRE D'EQUIPO CRÓNICA À LA LUMIÈRE DE L'INTERICONICITÉ ET DU CONTEXTE DE CRÉATION.....113

#### CHAPITRE PREMIER

EQUIPO CRÓNICA, LA QUESTION DU COURANT PICTURAL.....	114
1.1. LE « POP ART » EN ESPAGNE.....	114
1.1.1. Equipo Crónica, artistes « Pop »?.....	114
1.1.2. Le « Pop Art », origines et caractéristiques.....	119
1.1.3. Espagne : années soixante.....	125
1.1.4. L'art espagnol des années soixante, « Pop Art critique » ?.....	130
1.2. LA FIGURATION NARRATIVE.....	134
1.2.1. Naissance de la Figuration Narrative.....	134
1.2.1.1. Généralités.....	134
1.2.1.2. Chronologie.....	135
1.2.1.3. Déclin de la Figuration Narrative.....	140
1.2.2. Caractérisation de la Figuration Narrative.....	140
1.2.2.1 « Figuration Narrative », analyse sémantique.....	140
1.2.2.1. Caractéristiques principales du mouvement.....	142
1.2.2.2. La question de la narration.....	145
1.2.2.3. Figuration Narrative et Pop Art.....	149

1.2.3. Equipo Crónica dans la Figuration Narrative .....	151
1.3. CRÓNICA DE LA REALIDAD .....	158
1.3.1. Crónica de la Realidad : chronologie.....	158
1.3.2. Définition et caractéristiques de Crónica de la Realidad .....	163
1.3.3. Crónica de la Realidad, le Pop Art et la Figuration Narrative .....	166
1.4. BILAN .....	169
CHAPITRE 2	
LA CHRONIQUE CHEZ EQUIPO CRÓNICA .....	171
2.1. LA CHRONIQUE, APPROCHE SÉMANTIQUE ET THÉORIQUE .....	171
2.1.1. L'appellation « Equipo Crónica » .....	171
2.1.1.1. Génèse de l'équipe .....	171
2.1.1.2. <i>Equipo</i> .....	173
2.1.1.3. ... <i>Crónica</i> .....	174
2.1.2. Étude des manifestes d'Equipo Crónica.....	178
2.1.3 La chronique chez Equipo Crónica : approche théorique.....	185
2.2. LA CHRONIQUE A L'ŒUVRE CHEZ EQUIPO CRÓNICA .....	188
2.2.1. <i>Período inicial</i> (1964-1966) .....	188
2.2.1.1. Les conflits armés .....	191
2.2.1.2. Les manifestations .....	195
2.2.1.3. La haute société.....	196
2.2.1.4. Les clichés ibériques .....	198
2.2.1.5. L'économie espagnole.....	200
2.2.1.6. <i>Período inicial</i> : la peinture prosaïque.....	202
2.2.2. <i>La Recuperación</i> (1967-1969) .....	203
2.2.2.1. Présentation de la série et définition du corpus .....	203
2.2.2.2. Le développement technologique .....	205
2.2.2.3. Images d'une violence institutionnelle.....	207
2.2.2.4. Les « bénéfiques » du développement économique.....	210
2.2.2.5. La peinture en question.....	212
2.2.2.6. <i>La Recuperación</i> : vers la chronique historique .....	214
2.2.3. <i>Guernica 69</i> .....	216
2.2.3.1. Présentation de la série et définition du corpus .....	216
2.2.3.2. <i>El intruso</i> .....	219
2.2.3.3. Chronique de la post-Guerre civile .....	222
2.2.3.4. La « Récupération » de <i>Guernica</i> .....	225
2.2.3.5. <i>Guernica 69</i> : vers la complexification intericonique.....	227
CHAPITRE 3	
LA NARRATION DANS L'ŒUVRE D'EQUIPO CRÓNICA .....	230
3.1. LA NARRATION PICTURALE.....	230
3.1.1. Approche théorique.....	230
3.1.2. Études critiques sur la narration dans l'œuvre d'Equipo Crónica.....	235

3.2. EQUIPO CRÓNICA : LA NARRATION EN PEINTURE .....	237
3.2.1. <i>Autopsia de un oficio</i> (1970-1971) .....	237
3.2.1.1. Présentation de la série et définition du corpus .....	237
3.2.1.2. Étude de la mise en scène picturale : <i>Érase una vez una niña roja y gualda</i> .....	241
3.2.1.3. L'art de la parodie : <i>La salita</i> .....	243
3.2.1.4. Le trompe-l'œil et la mise en abyme : deux ressorts de la narration. ....	245
3.2.1.5. <i>Tres códigos</i> .....	254
3.2.1.6. Bilan : de la maturité intericonique à la charge politico-sociale..	257
3.2.2. <i>Policía y cultura</i> (1971) .....	259
3.2.2.1. Présentation de la série et définition du corpus .....	259
3.2.2.2. <i>El recinte II</i> .....	262
3.2.2.3. Peinture vs Bande dessinée : <i>Aquelarre 71, una odisea en el museo</i> .....	267
3.2.2.4. Le centon pictural : <i>Pim-Pam-Pop</i> .....	270
3.2.2.5. <i>Policía y cultura</i> : la maturité intericonique .....	273
3.3. BILAN : DE LA CHRONIQUE A LA NARRATION .....	276
3.3.1. 1964-1969 / 1970-1971 : deux périodes, deux approches picturales..	276
3.3.2. Chronique et Narration : une frontière perméable .....	279

### TROISIÈME PARTIE

### MÉMOIRE, HISTOIRE ET HISTOIRE DE L'ART DANS L'ŒUVRE D'EQUIPO CRÓNICA.....287

#### CHAPITRE PREMIER

#### LES ENJEUX DE LA MÉMOIRE DANS LA PEINTURE D'EQUIPO CRÓNICA .....

1.1. LES MEMOIRES .....	291
1.1.1. Le concept de mémoire chez Equipo Crónica .....	291
1.1.2. Les théories de la mémoire .....	292
1.1.2.1. Le concept de « mémoire » .....	292
1.1.2.2. La mémoire individuelle .....	295
1.1.2.3. La mémoire collective.....	297
1.1.2.4. La mémoire historique .....	299
1.1.2.5. Les mémoires : bilan .....	303
1.2. <i>SERIE NEGRA</i> .....	306
1.2.1. Caractéristiques générales.....	306
1.2.2. <i>La promoción</i> .....	311
1.2.3. <i>El día en que aprendí a escribir con tinta</i> .....	314
1.2.4. <i>14 de febrero del año 29, día de San Valentín</i> .....	319
1.2.5. Image, mémoire et contexte.....	322
1.2.6. En guise de conclusion : peinture, violence, mémoire.....	324

1.3. <i>RETRATOS, BODEGONES Y PAISAJES</i> .....	327
1.3.1. De la question du genre et celle de la mémoire .....	327
1.3.2. <i>El maestro</i> .....	331
1.3.2.1. Présences intericoniques .....	331
1.3.2.2. Le cadre : fonctions et connotations. ....	331
1.3.2.3. l'École de Franco.....	332
1.3.2.4. Les mémoires .....	335
1.3.2.5. La notion de « type » .....	338
1.3.3. <i>Mancha negra sobre pardo</i> .....	339
1.3.4. <i>Bodegón del 36</i> .....	342
1.3.5. Le rôle des opérations intericoniques dans <i>Retratos, bodegones y paisajes</i> .....	346
1.3.5.1. Analyses complémentaires de tableaux .....	347
1.3.5.2. Mémoire et intericonicité dans <i>Retratos, bodegones y paisajes</i> ..	350
1.4. <i>OFICIOS Y OFICIENTES</i> .....	352
1.4.1. Présentation : le métier de peintre et la mémoire professionnelle .....	352
1.4.1.1. Caractéristiques techniques.....	353
1.4.1.2. Aspects thématiques.....	356
1.4.1.3. La mémoire professionnelle.....	358
1.4.2. Tableaux « synthèses » et revendicatifs.....	360
1.4.3. Les clichés dans la mémoire professionnelle.....	364
1.4.4. Mémoire professionnelle et intericonicité .....	366
1.5. <i>IMAGENES DE LA VICTORIA</i> .....	369
1.5.1. Présentation de la série.....	369
1.5.2. Analyse des tableaux.....	371
1.5.3. Images de mémoire historique et intericonicité .....	374
CHAPITRE 2	
UNE PRODUCTION PICTURALE LIÉE À L'HISTOIRE.....	377
2.1. LA NOTION D'HISTOIRE ET SA PRESENCE DANS L'ART .....	377
2.1.1. Analyse du concept d'Histoire .....	377
2.1.1.1. La distinction entre mémoire et Histoire chez Maurice Halbwachs .....	377
2.1.1.2. Paul Ricoeur : analyse de l'élaboration du discours historique.....	379
2.1.2. Images de l'histoire dans l'art : la peinture d'Histoire .....	384
2.1.2.1. Définition et caractérisation de la peinture d'Histoire.....	384
2.1.2.2. Histoire de la peinture d'Histoire .....	385
2.1.2.3. La peinture d'Histoire espagnole au XIXe siècle : aspects conceptuels.....	387
2.1.2.4. Caractéristique de la peinture d'Histoire espagnole au XIXe siècle .....	389
2.1.3. L'Histoire dans l'art du XXe siècle .....	393
2.1.3.1. Nouveautés artistiques et place de l'Histoire .....	393
2.1.3.2. La Figuration Narrative, une peinture d'Histoire ? .....	396

2.2. <i>EL CARTEL</i> .....	401
2.2.1. Présentation de la série.....	401
2.2.2. Aspect intericonique de <i>El cartel</i> .....	403
2.2.3. <i>El cartel</i> , série « historique » .....	406
2.2.4. <i>El museo, El muro, La fontera</i> .....	407
2.2.7. <i>El Panfleto</i> .....	413
2.2.5. Intericonicité, mort et Histoire .....	415
2.3. <i>EL AJUSTICIAMIENTO COMO TEMA</i> .....	417
2.3.1. Analyses préliminaires.....	417
2.3.2. <i>Torrijos y 52 más</i> .....	419
2.3.3. <i>Testigo ocular</i> .....	424
2.3.4. <i>Ver y Oír</i> .....	428
2.3.5. Histoire et intericonicité.....	433
2.4. <i>EL PAREDÓN</i> .....	438
2.4.1. Présentation générale .....	438
2.4.1.1. Caractéristiques techniques.....	438
2.4.1.2. La rénovation du langage pictural.....	440
2.4.2. Contexte artistique de création et expositions de la série .....	441
2.4.3. Contexte historique .....	444
2.4.4. Analyse picturale de la série .....	446
2.4.4.1. Le principe d'équivalence .....	446
2.4.4.2. Vers un approfondissement de <i>El ajusticiamiento como tema</i> ....	447
2.4.4.3. Une esthétique de la neutralité géométrique.....	448
2.4.4.4. Éléments fixes et éléments variables .....	449
2.4.4.5. La place de l'avant-garde picturale .....	451
2.4.4.6. Le documentalisme symbolique et l'Histoire.....	451
2.4.5. Histoire et peinture : intericonicité interne et intericonicité externe...	454
2.5. <i>LA TRAMA</i> .....	461
2.5.1. Présentation de la série.....	461
2.5.1.1. Caractéristiques, problématique et liens avec <i>El paredón</i> .....	461
2.5.1.2. Le recours aux triptyques.....	463
2.5.1.3. Une série « dure » .....	466
2.5.2. Le poids de l'Histoire .....	467
2.5.2.1. Le contexte historique : un élément de première importance .....	467
2.5.2.2. Le genre biographique .....	469
2.5.3. Études de tableaux .....	472
2.5.3.1. Propos préliminaires .....	472
2.5.3.2. L'état civil du personnage .....	475
2.5.3.3. La période marocaine.....	477
2.5.3.4. La Guerre civile .....	480
2.5.3.5. La construction d'un régime politique .....	482
2.5.4. Biographie et intericonicité.....	485
2.6. PEINTURE ET HISTOIRE : BILAN.....	488

CHAPITRE 3	
EQUIPO CRÓNICA, APPROCHE ET ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ART	492
3.1. L'HISTOIRE DE L'ART, CONTOURS D'UNE DISCIPLINE ENTRE SCIENCE ET ART	493
3.1.1. De l'Histoire à l'histoire de l'art	493
3.1.2. Définition de l'histoire de l'art	496
3.2. PEINTURE ET ÉCRITURE DANS TROIS SÉRIES DE L'ANNÉE 1974	500
3.2.1. Présentation des séries étudiées	501
3.2.1.1. <i>La subversión de los signos</i>	501
3.2.1.2. <i>Los intelectuales y las vanguardias</i>	502
3.2.1.3. <i>El informalismo, primera respuesta</i>	503
3.2.2. Approches partagées	504
3.2.3. Analyses de tableaux	506
3.2.3.1. <i>Heartfield – El Lissitzky, dos frentes</i>	506
3.2.3.2. <i>La ficha</i>	509
3.2.3.3. <i>Tàpies o el silencio</i>	511
3.2.4. Intericonicité et métaiconicité : écriture et histoire de l'art	513
3.2.4.1. Equipo Crónica, historiens de l'art	513
3.2.4.2. Réflexions sur la pratique de l'histoire de l'art	517
3.2.4.3. Le rôle de l'écriture	518
3.3. <i>VER Y HACER PINTURA</i>	520
3.3.1. Présentation de la série	520
3.3.1.1. Thèmes et problématiques	520
3.3.1.2. Corpus	521
3.3.2. Le regard : <i>Leer a Daumier</i>	524
3.3.3. <i>Contra el estilo</i>	530
3.3.4. <i>Trayectoria de una imagen</i>	534
3.3.5. « Voir » et « faire » la peinture : de l'intericonicité à l'histoire de l'art	537
3.4. <i>EL BILLAR</i>	540
3.4.1. Présentation de la série	540
3.4.2. <i>El billar</i> , aspects thématiques et iconographiques	542
3.4.3. Études de tableaux	545
3.4.3.1. <i>Tacada</i>	546
3.4.3.2. <i>La tacada metafísica</i>	548
3.4.3.3. <i>Interior con figuras</i>	551
3.4.3.4. Œuvres de transition	555
3.4.4. L'art et la culture : analyse d'une analyse théorico-picturale	556
<b>CONCLUSION</b>	<b>562</b>

**BIBLIOGRAPHIE..... 572**  
**ANNEXES ..... 586**  
**TABLE DES MATIÈRES.....589**