



Revue électronique internationale
www.sens-public.org

L'interpicturalité dans quelques tableaux de Braun-Vega

MADELEINE VALETTE-FONDO

Résumé : Pas plus que la musique ou la littérature, la peinture n'échappe à des modes de dérivation qui définissent les pratiques d'art au second degré. La littérature suppose la réécriture, comme nous le rappelle, après *l'Ulysse* de Joyce, le premier Faust latino-américain de Roberto Gac *La Société des Hommes Célestes*, et la peinture est aussi ancienne que la transformation picturale. L'époque contemporaine a sans doute, plus qu'aucune autre, développé les investissements ludico-satiriques que sont les équivalents picturaux de l'allusion, de la citation, de la parodie, du pastiche et du travestissement. En revanche, la manière dont Braun-Vega revisite les chefs-d'œuvre de la peinture occidentale, ne peut se réduire à des effets de dérision. Tout se passe comme si voir ses images nous aidait à mieux savoir notre histoire. En effet, s'il récuse la position de peintre engagé en lui préférant celle de témoin, l'artiste pratique un art « fonctionnel » où le souci de « bien peindre » implique le refus tout aussi exigeant de peindre « pour ne rien dire ».

L'interpicturalité dans quelques tableaux de Braun-Vega

Madeleine Valette-Fondo

Conférence prononcée dans le cadre de [la rencontre entre Sens Public et le peintre Braun-Vega](#).

« *Un honnête homme est un homme mêlé.* »

Montaigne

Pas plus que la musique ou la littérature, la peinture n'échappe à des modes de dérivation qui définissent les pratiques d'art au second degré. La littérature suppose la réécriture, comme nous le rappelle, après *l'Ulysse* de Joyce, le premier Faust latino-américain de Roberto Gac *La Société des Hommes Célestes*, et la peinture est aussi ancienne que la transformation picturale. Goya se forme en copiant Velasquez et Picasso a souvent paraphrasé des œuvres classiques : *Le Bain turc* d'Ingres (1907), *Femmes d'Alger* de Delacroix (1933), *Les Menines* de Velázquez (1956), et *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1961). Mais l'époque contemporaine a sans doute, plus qu'aucune autre, développé les investissements ludico-satiriques que sont les équivalents picturaux de l'allusion, de la citation, de la parodie, du pastiche et du travestissement. Défigurer le portrait de Mona Lisa est un exercice assez courant auquel Marcel Duchamp a donné ses lettres de crédit en exposant en 1919 son fameux L.H.O.O.Q., une Joconde à moustaches qui en brassant une quantité congruente de billets verts, prend bientôt le visage de Salvador Dali.

En revanche, la manière dont Braun-Vega revisite les chefs-d'œuvre de la peinture occidentale, ne peut se réduire à des effets de dérision. Tout se passe comme si voir ses images nous aidait à mieux savoir notre histoire. En effet, s'il récuse la position de peintre engagé en lui préférant celle de témoin, l'artiste pratique un art « fonctionnel » où le souci de « bien peindre » implique le refus tout aussi exigeant de peindre « pour ne rien dire ».

Multiple dans ses modalités, l'interpicturalité n'est jamais aussi inventive que lorsqu'il s'agit d'arborer ses modèles d'élection. Peint à la demande d'une exposition consacrée au thème « Tels peintres, quels maîtres ? », le tableau intitulé *Caramba !* (1983) en convoque sept, comme l'exige la perfection.

Délectable, l'image l'est surtout par le jeu subtil de l'allusion, de la citation et de l'hybridation. Tantôt c'est le choix d'un détail qui permet d'identifier le modèle de référence : un pan de mur recouvert d'un « papier peint » de Matisse sur lequel est accroché *Le Bain turc* d'Ingres. Deux extraits des *Caprices* de Goya, la gravure intitulée « Soplá » dans laquelle un personnage portant sur son tablier l'inscription « I love the neutron bomb », utilise comme soufflet un enfant pour éteindre la bougie. A ses pieds deux monstres sortis de la gravure « Y a van desplumados » et qualifiés par l'auteur, d'enfants « thalidomisés ».

Tantôt le détail met en valeur le portrait du peintre élu, signe de l'importance accordée par Braun-Vega à la représentation des visages. Ainsi *Les Peupliers* qu'on aperçoit par la porte entrouverte, répondent à l'autoportrait de Cézanne qui les a peints. Tandis qu'au centre du tableau, la nature morte réunit un détail de *Pommes et oranges* du même peintre et un fragment de *Chandelier, pot et casserole émaillée* de Picasso, reconnaissable à l'exactitude quasi photographique de son portrait. Quant à l'autoportrait de Rembrandt, il entre en résonance avec celui de Cézanne qui en reprend la technique du clair obscur. La septième énigme se résout dans le palimpseste qui fait revenir sous les traits de Braun-Vega, le peintre des *Ménines* représenté par son geste : tenant dans la main droite légèrement levée, « avant le grattement de la plume », le pinceau dont il vient de tremper la pointe dans le pigment rouge de la palette tenue de l'autre main. Geste inaugural du peintre « en train d'imaginer, d'inventer, de donner corps à une idée » que répètent en le faisant varier la main tutélaire de Rembrandt posée sur l'épaule de son fils spirituel, la main de Cézanne offrant au spectateur le fruit défendu, les mains en forme de poings brandis par Picasso, démiurge ne dédaignant pas les délices du rocking chair !

Enfin le même principe de réflexivité qui régit le tableau de Vélazquez, dissémine ses doubles dans celui de Braun-Vega : deux allusions à l'orientalisme turc et océanien, deux références aux gravures 69 et 20 de Goya, deux citations de natures mortes de Cézanne. Alors on perçoit mieux le double registre du mot « caramba » qui sert à intituler le tableau. Juron hispanique rarement voire jamais usité, quoique rendu célèbre en français par le poème de Victor Hugo à la gloire de son père, le mot fait entendre l'admiration du peintre pour les maîtres qu'il s'est choisis. Admiration mais aussi colère contre ce qui menace d'éteindre la lumière de l'art donateur de savoir autant que de beauté : les impasses d'une science obsédée de domination, capable de produire des monstres et travaillant à l'anéantissement de l'homme par l'homme.

Comment les histoires de peintures deviennent-elles la peinture de l'Histoire ? C'est une autre facette de l'inter picturalité que révèle le passage de *La Leçon d'anatomie* à *La Leçon... à la campagne d'après Rembrandt* (1984). Le déplacement de la scène à l'extérieur entraîne une série de transformations. En nombre réduit mais conservant leur costume d'origine, trois bourgeois

imperturbablement sérieux accompagnent celui qui remplace le chirurgien Tulp dans son opération de dépeçage : un policier arrogant et galonné à qui viennent prêter main forte des indigènes complices, telle la paysanne lui tendant un immense couteau de boucher que redouble en écho celle qui plume un poulet, tout en jetant un regard inquiet et curieux en direction des dépeceurs. Le spectateur ne manque pas de mettre en relation la dépouille du mendiant condamné en 1632 pour le vol d'un manteau et celle du Che transfiguré en héros christique, tel que l'ont immortalisé les photos de sa déposition. Inspiré du collage cubiste, le fragment du journal *Le Monde* oriente la lecture d'une situation historiquement datée (les années soixante), mais toujours actuelle, le combat des mouvements de libération populaire contre l'arbitraire d'un régime d'occupation-répression.

C'est encore le dispositif des *Menines* qui structure le tableau de 1987, *Double éclairage sur l'Occident (Vélasquez et Picasso)*. A s'en tenir à une lecture littérale, on reconnaîtra l'ampoule électrique de *Guernica* qui éclaire le portrait du peintre en saltimbanque contemplant la beauté de *la Vénus de Milo* et le halo qui voile le miroir où se reflète non plus le portrait des souverains d'Espagne, mais celui du pape Jean-Paul II tenant dans ses mains le numéro du journal *Libération* consacré au procès Barbie, tout en recevant Kurt Waldheim, l'ancien nazi promu secrétaire général des Nations unies. L'inversion qui consiste à projeter une lumière crue sur l'icône de la beauté et à envelopper dans l'aura d'un rayonnement un passé qui ne passe pas, rend plus intense la hantise de la peinture déchirée entre la représentation de la guerre et celle de la beauté.

L'Infante parée de son costume de cour, l'enfant à la nudité éclatante de blondeur solaire, le peintre et son entourage, hommes et femmes incarnant dans toute la splendeur la beauté latino-américaine, la promesse du Nouveau Monde : autant de personnages dont la présence sur le devant de la scène constitue un éloge passionné du métissage et que prolonge en le ramifiant, le triptyque de 1992 *Tek-Nik Me-Tek (Toulouse -Lautrec)*, en hommage salubre et sec au peintre passeur du japonisme, originaire d'Albi, autant qu'à Picasso, champion du décentrement qui régénère l'art européen en l'ouvrant aux appels et aux apports de l'Ailleurs, qu'ils viennent d'Afrique ou d'Océanie.

Par son nom qui unit la couleur sombre de la terre à l'éclat d'une constellation, par sa double ascendance judéo-germanique et péruvienne, le peintre Braun-Vega n'est sans doute pas le plus mal placé pour témoigner de sa fidélité à l'esprit des Lumières, entendu non comme époque nostalgiquement sacralisée, mais comme ouverture d'esprit à l'altérité, celle des corps, des formes ou des espaces (perspectif ou bidimensionnel), réappropriation de l'héritage non par esprit de soumission à la tradition, mais par désir d'émancipation pour inventer l'avenir.