



Revue électronique internationale  
[www.sens-public.org](http://www.sens-public.org)

## Braun-Vega, maître de l'interpicturalité

ROBERTO GAC

**Résumé :** Si les mots "interpictural", "interpicturalité" n'existaient pas (comme les mots "intertextuel", "intertextualité" n'existaient pas avant 1960), l'œuvre de Herman Braun-Vega, peintre né à Lima en 1933, serait là pour les rendre nécessaires. Deux expositions réunissant une partie importante de la production de cet artiste ont eu lieu à Paris en 2002 (Galerie du Centre et Maison de l'Amérique latine), suivies d'une troisième au début de l'année 2003 à l'Université Catholique de Lima et, récemment, d'une autre au Carrousel du Louvre (Art-Paris, septembre 2003). La série spectaculaire de ses tableaux peints à partir des années cinquante, confirme que la "beauté" - celle laissée en héritage par les grands maîtres de jadis - est encore présente dans l'art d'aujourd'hui et cela par la magie d'un peintre métis hors du commun.

# Braun-Vega, maître de l'interpicturalité.

Roberto Gac

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

**S**i les mots "interpictural", "interpicturalité" n'existaient pas (comme les mots "intertextuel", "intertextualité" n'existaient pas avant 1960), l'œuvre de Herman Braun-Vega, peintre né à Lima en 1933, serait là pour les rendre nécessaires. Deux expositions réunissant une partie importante de la production de cet artiste ont eu lieu à Paris en 2002 (Galerie du Centre et Maison de l'Amérique latine), suivies d'une troisième au début de l'année 2003 à l'Université Catholique de Lima et, récemment, d'une autre au Carrousel du Louvre (Art-Paris, septembre 2003). La série spectaculaire de ses tableaux peints à partir des années cinquante, confirme que la "beauté" – celle laissée en héritage par les grands maîtres de jadis – est encore présente dans l'art d'aujourd'hui et cela par la magie d'un peintre métis hors du commun.

En effet, qu'y a-t-il d'ordinaire dans le fait d'être né d'un père juif, sujet de l'empire austro-hongrois et d'une mère métisse d'espagnol et d'indien, originaire de l'Amazonie péruvienne ? C'est du mélange de ces races et de ces influences, fusionnées par l'amour, qu'allait naître Braun-Vega. Son père, voulant explorer le Nouveau Monde, arrivera après un long périple jusqu'au Pérou, où il épousera la jeune fille rencontrée au village de Huancayo, avant de s'installer comme industriel au port de Callao. Là, au bord du Pacifique, Braun-Vega passera sa petite enfance avec ses quatre frères. L'un des sujets de conversation habituels à la maison concernait l'Europe, si lointaine que le petit Herman l'associait... à Lima, la capitale distante d'à peine douze kilomètres, mais dont le trajet par le tramway qui l'amenait du port au centre ville lui semblait aussi fabuleux qu'interminable.

C'est en sortant de l'enfance, après avoir étudié dans plusieurs instituts laïcs et religieux (sa mère était chrétienne, comme la majorité des Péruviens des grandes villes) que Braun-Vega eut la révélation de la peinture. En vérité, il "entre" dans la peinture à travers *l'Intérieur à la fillette* de Matisse, dont une reproduction, parmi les dizaines d'autres que son père avait fait accrocher partout dans la maison, se trouvait à côté de la porte de sa chambre. *"Un matin – se souvient-il – je la vois. Ce fut un choc si violent que depuis, chaque fois que je me rappelle cet instant, la lumière que dégageait cette reproduction m'emplit de joie. Je crois que ce jour-là je suis devenu*

*peintre.*" Effectivement, à partir de ce jour, il ne sortira plus jamais de ce monde enchanté de formes et de couleurs, sauf pour nous montrer ce qu'il a "vu" dans le monde transcendant de l'art.

Pourtant son oeuvre sera considérée à tort par quelques-uns comme "réaliste" ou "hyperréaliste", tant la précision du dessin et la splendeur colorée des détails sont parfaites, ainsi que l'actualité criante des scènes et des histoires qu'il nous raconte. Car Braun-Vega, comme un Klee ou un Kandinsky, écrit avec ses pinceaux, illustre les faits hallucinants visionnés par son esprit. Or, contrairement à maints peintres abstraits de la nouvelle génération, il aime les formes concrètes, les corps, les objets et les figures, simplement parce que - fait rare - il a le génie du dessin. Mais surtout, il aime les réalisations éblouissantes des grands classiques, de Vermeer à Cézanne, de Velásquez à Picasso. Touché par la tentative inter picturale de ce dernier, qui s'approprie *Les Ménines* de Velásquez avec le même culot qu'il s'invite au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, Braun-Vega découvre la voie royale de sa peinture: l'inter picturalité, technique qui incorpore – d'une façon à la fois explicite et dialectique – des éléments empruntés aux oeuvres d'autres peintres et qui, par son essence même, est ouverte à toutes les cultures, tous les horizons, tous les métissages.

Dans les tableaux peints à partir de 1973, on découvre pêle-mêle une foule de personnages et de situations qui caractérisent autant l'histoire de la peinture (la "mémoire historique" pour Braun-Vega), que des faits décisifs de l'histoire du monde (la "mémoire sociale") ou de la vie du peintre lui-même (la "mémoire quotidienne"). Henri Bergson, Pierre Janet, mais surtout Marcel Proust auraient sans doute découvert dans sa peinture un écho de leur propre pensée autour du temps et de la mémoire. Néanmoins, la confrontation entre les époques et les mémoires n'est pas un exercice purement intellectuel chez Braun-Vega. Elle est vivante au point que le "voyeur" de ses oeuvres ("voyeur" puisque le spectateur peut sentir parfois son propre regard aussi impertinent que celui d'un voyeur assistant à une scène érotique, intime, secrète) restera interdit devant, par exemple, un tableau comme *Double éclairage sur Occident*. Dans cette oeuvre, aux grandes dimensions (acrylique sur toile, 1,95 x 2,62 m, 1987), on voit *Les Ménines* immortalisées par Velásquez côtoyer des enfants blonds ou cuivrés, éclairés par deux lampes, dont celle du *Guernica* de Picasso. Et, reflété sur le miroir du fond, à la place des rois d'Espagne, on surprendra Jean-Paul II. Celui-ci, qui a sur ses genoux un journal avec la photographie de Klaus Barbie, reçoit aimablement Kurt Waldheim, le politicien au passé nazi. À côté du miroir, un *mulato* à la nudité troublante, accompagné d'un couple latino-américain, prend la position et l'attitude de Velásquez dans *Les Ménines*. À son insu, l'observateur du tableau est pris dans un jeu de références spatio-temporelles très subtiles, qui le font participer matériellement au mouvement de l'oeuvre. La complexité de la composition est si grande et la gravité des faits historiques et sociaux si considérable, que sans invraisemblable maîtrise technique de l'artiste (il n'a pas besoin de croquis

préalables à l'exécution du tableau), le tout aurait pu échouer dans la confusion la plus totale. Il n'y a pas d'échec, bien au contraire, le spectateur a envie d'entrer dans la scène picturale et de parler directement aux personnages comme s'il s'agissait d'acteurs d'une pièce de théâtre.

"Voyeur", "spectateur", celui qui regarde un tableau de Braun-Vega est aussi "destinataire" d'un message inquiétant, d'une vibration ou énergie qui vient d'une autre réalité que celle de notre monde ordinaire. C'est le cas, parmi tant d'autres, de *A Quiet Sunday in Central Park*, où un policier afro-américain surveille un peintre du dimanche qui n'est autre que Vermeer, peignant Guernica sur une toile faite de papiers-journaux bourrés de nouvelles sur la corruption et la violence. Ou dans *Le Bain à Barranco*, peinture à l'acrylique (matériel préféré du peintre, à cause de sa rapidité de séchage) qui nous montre dans un format panoramique (1,95 x 3 m) une grosse matrone péruvienne bavardant amicalement avec une baigneuse d'Ingres, assise au bord d'une plage, près de Lima. Ou encore, sur une autre de ces plages, l'Oedipe d'Ingres interrogeant le Sphinx à côté d'un charnier (*Un charnier de plus*, 1984) tandis qu'un groupe d'hommes en maillot de bain (des militaires ? des guérilleros ?) jouent au football au bord des vagues, sans se soucier des informations diffusées par des journaux collés entre les jambes d'une Jocaste prise à Picasso. Mélange donc des siècles, des civilisations, des légendes et des grands classiques. Redéfinition du temps et de l'espace à l'intérieur de la peinture. Messages venus d'une réalité purement picturale et fictive, qui reflète, décompose et recompose, tout en la transformant, la réalité extérieure à la toile, y compris celle de l'observateur du tableau. Car celui qui observe une oeuvre de Braun-Vega est invité à la contemplation d'une nouvelle réalité, aussi prégnante que celle qui entoure le tableau et qui, désormais, se verra éclairée, illuminée, et, dans une certaine mesure, élucidée par la peinture contemplée.

Le jeu entre les deux réalités, l'une intérieure, l'autre extérieure à la toile, mais tout aussi matérielles, aussi concrètes l'une que l'autre, surtout dans leur fonctionnement fictionnel, deviendra conscient chez l'artiste vers ses dix-huit ans, pendant son premier séjour à Paris, lorsqu'il subira des crises de déréalisation qui vont l'assaillir jusqu'au début de la trentaine. Au cours de ces crises, il fait face à une double réalité, en décalage l'une par rapport à l'autre, de la même façon que la réalité ordinaire est en décalage par rapport à la réalité de l'art. C'est peut-être dans cet exercice, où sa conscience dut livrer un périlleux combat pour ne pas se scinder, qu'allait se forger le talent de Braun-Vega. Cela pourrait expliquer aussi l'étrange frémissement qui se dégage de son oeuvre, cette mystérieuse sensation d'un monde qui existerait au-delà de nous et dont lui – le peintre – serait le demiurge.

Ce monde-là est d'abord pour lui un monde presque exclusivement esthétique, où le jeu des formes et des couleurs semble primer sur toute autre considération. Braun-Vega aurait pu devenir un maître de la peinture gestuelle (ses tableaux des années 50 et 60 sont là pour le prouver),

mais ses séjours d'études et de recherches en Europe, en particulier la découverte à Barcelone en 1968 de la série des *Ménines* de Picasso, vont changer ses coordonnées picturales. Paradoxalement, sa propre série inspirée par le travail de Picasso autour de Velásquez, l'amène à engager une démarche opposée à celle du maître contemporain qui, figuratif dans son adolescence et sa jeunesse, le deviendra de moins en moins dans le temps. Braun-Vega, en accédant à l'inépuisable gisement découvert à travers la technique inter picturale, finira par accepter que sa maîtrise du dessin lui offre la possibilité de créer une peinture figurative aussi belle que celle des grands maîtres du passé, tout en restant à la pointe de l'avant-garde. De ce fait, sa peinture, malgré sa densité conceptuelle, deviendra claire, précise, compréhensible même pour le plus naïf des observateurs.

Au début des années 70, alors qu'il peint une série autour de Poussin, un bouleversement décisif se prépare dans sa vie et son oeuvre. La guerre du Vietnam atteint une violence extrême et, pour la première fois, l'artiste introduit des thèmes politiques dans sa peinture, au moyen d'un procédé technique de son invention, les papiers-journaux décalqués. C'est à ce moment que se produit, parallèlement à la guerre menée par les États-Unis en Asie, un choc qui va ébranler ses racines latino-américaines, de la même façon qu'en 1937 la destruction de Guernica par l'aviation nazie ébranla les racines de l'humanisme révolutionnaire de Pablo Picasso: le coup d'État contre l'Unité populaire chilienne, la mort de Salvador Allende dans l'incendie du palais présidentiel de La Moneda, déclenché par l'armée fasciste de Pinochet. Cette fois-ci, le peintre ne se trouve pas face à une réalité dédoublée, mais face à une réalité fracturée, blessée, morcelée, dont il ne sera plus le simple démiurge mais – comme le Zola de "J'accuse" un siècle plus tôt – l'accusateur et, dans la mesure où l'art le permet, le "guérisseur".

Ainsi vont apparaître, coup sur coup, comme une réponse à la tragédie du 11 septembre de l'année 1973, la série des *Enlèvements à la Chilienne*, développée en inter picturalité avec l'*Enlèvement des Sabines* de Poussin, série suivie par beaucoup d'autres oeuvres qui dénoncent les politiques impérialistes en Amérique latine, en même temps que les dictateurs qui leur servent de relais: *Poussin à la miche de pain* (1974, acrylique sur bois, avec l'effigie du président Allende en bas du portrait de Poussin) ; *Los Tramposos* (1981, acrylique sur toile peint en inter picturalité avec *Les Tricheurs* de La Tour, qui dénonce simultanément les impérialismes américain et soviétique) ; le surprenant *Bolívar, luz y penumbras* (1983, diptyque où apparaît Bolivar tel qu'il fut décrit par son contemporain, O'Leary, en 1825, conçu en inter picturalité avec Goya) ; et *La Leçon... à la campagne* (1984, acrylique sur toile, 1,95 x 3 m, créé en inter picturalité avec *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt), qui rappelle l'assassinat de Che Guevara. Ce dernier tableau, objet de nombreuses controverses entre idéologues de droite et de gauche, illustre bien la position essentiellement humaniste de Braun-Vega. Sur la table de dissection

apparaît non pas le cadavre du Che (tel qu'il fut photographié après sa mort) mais celui du vagabond miséreux peint par Rembrandt. Et les bourgeois amis du docteur Tulp, sont en partie remplacés par des gens du peuple, peut-être des "indics" plaisantant en face d'un cadavre, scène observée d'un peu plus loin par une modeste ménagère qui plume un poulet. Quant au docteur Tulp, il est remplacé par un militaire latino-américain sans nationalité définie. De toute évidence, ces tableaux ne cherchent pas à amuser ou à faire rêver et n'ont pas pour destinée de décorer des salons. Ils peuvent même déranger, puisqu'ils s'adressent à l'intellect de l'observateur autant qu'à ses émotions, à sa conscience plus qu'à son ego.

À partir de 1978 Braun-Vega commence à peindre des portraits, notamment ceux de ses amis peintres qu'il invite à participer à la gestation des tableaux. [Velickovic](#) en 1978, [Aillaud](#) en 1979, [Erró](#) en 78-82, [Wifredo Lam](#) en 1979, [Dewasne](#) en 1982, William S. Hayter en 1983, [Fromanger](#) en 1984. Il peint aussi plusieurs écrivains – [Alain Jouffroy](#), [Semprun](#), [Ribeyro](#), [Bryce Echenique](#), [Jean-Michel Ribes](#) – et son fils [Éric](#), son épouse [Lisbeth...](#) et [lui-même](#). La renommée de Braun-Vega comme peintre "hyperréaliste" vient probablement de cette série de portraits (tous en acrylique sur bois, tous, ou presque, de grandes dimensions).

Effectivement, celui qui découvre par hasard, au détour d'une colonne ou à travers une porte ouverte dans une salle d'exposition, l'un de ces portraits, éprouve un sentiment mélangé de surprise, de fascination, parfois d'inquiétude, telle est la vivacité des personnages qui vous regardent comme s'ils allaient vous parler.

Cette même "vie" se trouve dans les natures dites "mortes", l'autre variante de l'œuvre de l'artiste, qui va de pair avec l'encadrement "vivant" de quelques-uns de ses tableaux. Dans [Papaye à la guitare](#) (1993, nature morte peinte en inter picturalité avec un tableau de Cézanne), outre l'assortiment syncrétique des fruits venus de plusieurs continents (comme dans [Mercado](#), 1994), ce qui frappe l'œil de l'observateur, c'est le jeu entre la lumière intrinsèque à la composition, et la lumière naturelle extrinsèque au tableau, déviée, assombrie ou intensifiée par un encadrement extrêmement sophistiqué. L'encadrement – fait de baguettes ou de frises en bois peint – joue un rôle très actif dans la composition de l'œuvre, d'autant moins "morte" ou figée que c'est la lumière réelle qui participe à la vie du tableau. Ceci est particulièrement évident dans [Nature tragique n°1](#) et [Rose jaune et femme assise](#) (peints en inter picturalité avec Picasso, en 1993). L'encadrement prend également une importance décisive dans la série des [Teknik](#), développée en inter picturalité avec l'œuvre de Toulouse Lautrec, y compris le triptyque syncrétique des civilisations orientale et occidentale [Tek-Nik Me-Tek](#) (1992) dont l'intitulé rappelle bien la technique du métissage chère à Braun-Vega. On retrouve cette même dialectique dans [La familia informal](#) (1992, acrylique sur bois 2,50 x 5,20 m), triptyque qui "encadre" à l'intérieur de ses dimensions débordantes, une

partie des nombreuses références culturelles du peintre, ainsi que sa pensée éthique et esthétique.

D'autres branches de l'arbre plein de vie qu'est l'œuvre de Braun-Vega sont encore en développement, comme ses dessins au crayon sur papier, au crayon et fusain sur toile, au crayon acrylique et collage sur toile, au crayon et collage sur papier, ensemble travaillé depuis 1990 autour de Goya, Rembrandt, Vermeer, Ingres, Manet, Cézanne, Picasso, Matisse, etc. Et de nouvelles recherches sont en gestation, montrant que l'artiste poursuit son intense activité, en dépit d'un hypothétique *Repos du guerrier* où une belle métisse péruvienne sourit devant le dieu Mars, quelque peu fatigué, échappé d'un tableau de Velásquez, tous deux au bord du Pacifique, aux alentours de Lima.

Interpicturalité, intertextualité, intermusicalité : la voie choisie par Braun-Vega (et avec lui, quelques peintres contemporains tels que Erró, et ceux de *Crónica*, sans compter les tentatives ponctuelles de Picasso, Bacon, et celles, annonciatrices, de Manet, Van Gogh, Gauguin, etc.), ressemble à celle de Joyce suivant Homère dans son Ulysse, à celle de Villalobos suivant Bach dans ses *Bachianas*. Or, si l'intertextualité peut être définie analogiquement – par son système de références textuelles – comme une sorte de théorie de la Relativité appliquée à la littérature, l'interpicturalité – par son système de références spatio-temporelles et sa mise en question de l'observateur et de l'objet observé – pourrait être comprise aussi comme une méthode de travail qui rappelle, par analogie, les principes et les concepts les plus avancés de la connaissance contemporaine. La question se pose : s'agit-il, une fois de plus, d'une tentative de retour au classicisme ? Un néo-néoclassicisme ? Ou bien, alors que la théorie de la Relativité avec ses systèmes de références, sa prise en compte de la relation entre l'observateur et l'objet observé, redéfinit le temps et l'espace et explique la matérialité d'un monde où l'essor des moyens de communication favorise le mélange des races, des langues, des cultures, n'assistons-nous pas à une véritable révolution de l'art ? L'œuvre de Herman Braun-Vega est là pour apporter, au-delà de tous les métissages, une réponse pleine de haute et lumineuse humanité.