

Peinture *sur* peinture

Par François Jeune

Après Van Gogh se ressourçant chez les Japonais, Manet chez Vélasquez et Degas chez Véronèse, quels nouveaux modes d'influence les artistes mettent-ils en œuvre aujourd'hui ? Si copier était autrefois le processus d'apprentissage et de création incontournable, par quoi a-t-il été remplacé ? L'hypothèse d'une modernité usant de transgression, suivie d'une post-modernité utilisant la citation, pourrait-elle déboucher sur des pratiques actuelles tournées vers l'interprétation ?

TRANSGRESSIONS

Certaines œuvres modernes ne transforment pas seulement l'image d'une peinture donnée mais interviennent littéralement *sur* la peinture, faisant de la destruction un mode de création !

Joan Miró en 1930 parle d'*assassinat de la peinture* et soutient : "L'art est en décadence depuis l'âge des cavernes." Il achète ainsi des "croûtes" pour les repeindre : dans *Personnages et oiseaux dans un paysage* (1976), Miró jette en tous sens un filet de laque noire et de signes rouges sur le tableau et son cadre doré, mais laisse transparaître le paysage et le vol de canard. Selon Emilio Fernandez, son petit-fils, "s'élaborent deux transgressions, le tracé du signe d'une part et de l'autre la suggestion d'un antécédent non travaillé par Miró". Autre transgression, il exhibe en 1973 des toiles en partie brûlées. Christian Jaccard mènera une altération comparable sur des portraits anonymes du XVIII^e siècle qu'il calcine avec une mèche enflammée. Chez Jaccard comme chez Miró, le sens n'est pas la suppression de Rauschenberg qui efface deux dessins de Kooning, ni l'ironie de Duchamp qui dessine une moustache à la Joconde, ni encore le nihilisme d'Arman qui déchire des images de Warhol, mais bien plutôt la relance de la peinture : la peinture assassinée, brûlée, renaît de ses cendres. La destruction manifeste-t-elle un pouvoir d'amélioration ?

Asger Jorn, peintre danois du mouvement COBRA, conteste l'idée de paternité en peinture. Pour mieux le démontrer, il crée à Alba en Italie, avec Pinot-Gallizio, des œuvres à plusieurs mains et imagine en 1949 de *continuer* des toiles de maîtres anciens. Il peint sur des reproductions de Manet et relate l'année suivante, dans une lettre à Constant, son opération d'usurpation :

"Voici où je suis entraîné de former une nouvelle section de notre travail : je me l'appelle SECTION D'AMÉLIORATION DES ANCIENNES TOILES. Nous proposons au nom de COBRA d'*améliorer* des toiles des collections ou des musées anciens. J'ai déjà commencé avec une chose de Raphaël, de Monet et de Braque." Dix ans plus tard, en 1959, c'est à des chromos trouvés aux puces qu'il applique ce principe, baptisé "toile améliorée", puis "modification". Les ajouts tonitruants de couleurs et de figurations déformées expriment le cri et le rire inhérent à la peinture de Jorn. Sa liberté ne rend-elle pas l'oblitération créative ?

Le peintre viennois Arnulf Rainer, depuis les années 50, recouvre en noir ses *Surpeintures*, et rature ses photographies. Depuis 1995, dans ses *Surillustrations*, il oblitère des illustrations de la Bible, comme celles de Gustave Doré. Brouillant des dessins de Victor Hugo ou opérant en 1978 des *Recouvrements sur masques mortuaires*, les choix d'image qu'opère Rainer sont déjà la moitié accomplie du chemin créatif, comme dans toute *Peinture sur peinture*. L'autre moitié est le traitement de l'œuvre choisie. Rainer surcharge une *Tête de Christ* de traînées colorées qui balafrent l'image, soit pour la réanimer soit pour l'outrager. Entre vénération et blasphème, l'oblitération est partagée entre dimension mortifère et renaissance. Mais d'après Jean-Michel Foray : "Le travail sur les illustrations de la Bible est plus serein, comme si l'ambivalence d'Arnulf Rainer à l'égard des images (il faut beaucoup les aimer →

Vincent Van Gogh.

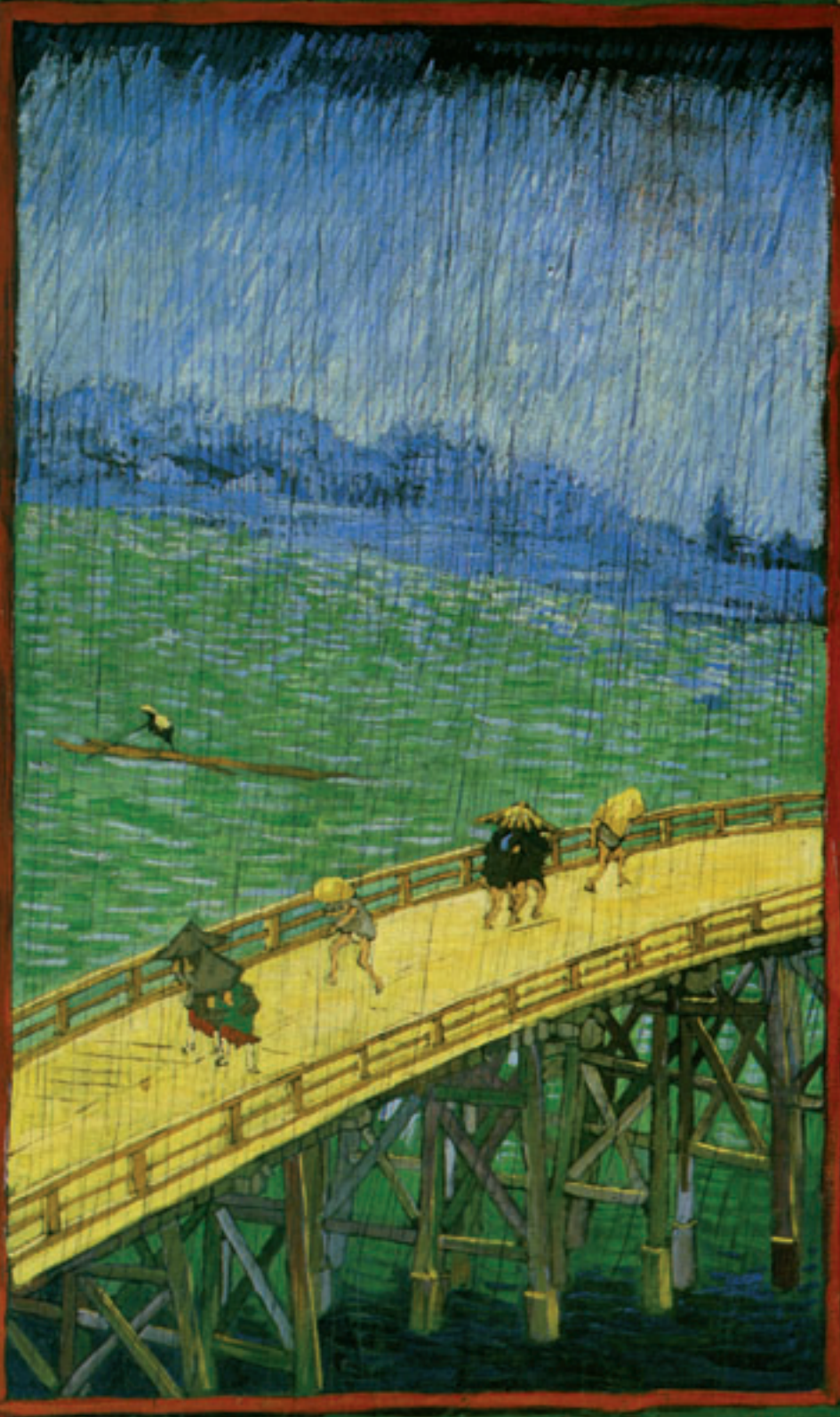
Le pont sous la pluie (d'après Hiroshige).

1887, huile sur toile, 73 x 54 cm. Collection Van Gogh Museum, Amsterdam.

内入長吉集原富水

善休夫
長吉

集原富水



長吉集原富水

富水集原長吉

集原富水

善休夫

善休夫集原富水



pour les défigurer] faisait place à une acceptation de leur simple beauté.” D’ailleurs l’artiste ne dit-il pas : “Jamais je n’ai voulu détruire, mais perfectionner ?”

Si la modernité manie cette transgression ambivalente, comment la post-modernité agit-elle ?

IMITATIONS

À partir des années 80 aux États-Unis, les *appropriationnistes* Mike Bidlo, Sherrie Levine et Richard Pettibone ou de manière plus complexe Elaine Sturtevant, désacralisent des œuvres connues en les répliquant. En France, des artistes travaillent la peinture *sur* peinture en renouvelant les mécanismes d’imitation, dans l’optique d’une peinture à recommencer.

André Raffray peint pour l’exposition Duchamp à Beaubourg en 1977 de grandes gouaches réalistes sur la vie de Marcel Duchamp, lançant ce qu’il nomme *La Peinture autour de la Peinture*. En 1988, il reproduit les *Demoiselles d’Avignon* de Picasso sur toile en vraie grandeur, mais entièrement aux crayons de couleur ! Plus que l’image, c’est la matière de la peinture qu’il copie : il dessine la couleur. Pontus Hulten qui lui commande aussi *La Musique* de Matisse dit des œuvres de Raffray : “Ce sont des faux faux... des transpositions, se manifestant surtout par un changement technique.” Dans ses *Peintures recommencées* d’après les sites des paysages de Van Scorel, Seurat, Heckel, qu’il confronte en exposition avec les originaux, ou dans ses autres protocoles *Déchirures* et *Diptyques*,

Raffray juxtapose de manière troublante deux imitations : l’effet stylistique et pictural de l’œuvre citée et la représentation d’après photographie du motif ou du modèle retrouvé. Il déclare : “La remontée dans le temps est devenue ma grande affaire.” Le temps de la peinture retrouvée ?

Jean Le Gac retrouve la peinture avec ses variations sur quelques œuvres de Braque et Picasso *Le peintre invisible, ou Picasso c’est moi*, qu’il présentera l’été 2009 au musée de la tapisserie d’Aix-en-Provence, en parallèle à l’exposition *Cézanne-Picasso*. La redécouverte des effets picturaux donne des sensations décuplées à ce fils prodigue de la peinture, qui conserve cependant son dispositif ouvert de photos, dessins et textes. Ni hommage, ni pastiche : Le Gac agrandit la nature morte cubiste *Ma jolie* de Picasso à partir d’une photocopie en noir et blanc, ce qui le force à trouver des solutions pour la couleur. Pastillant de taches claires au pastel un fond sombre, il traite Picasso comme s’il avait braqué dans le noir une lampe torche sur un chef-d’œuvre →

Ci-dessus :

Joan Miró.

Personnages et oiseaux dans un paysage.

1976, peinture à l’huile sur tableau, 91 x 166,5 cm. Collection particulière.

À droite :

Asger Jorn.

Le cuisinier.

1962, canevas monté sur toile, 31,9 x 23,7 cm.

Donation Asger Jorn, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg.





retrouvé. Le Gac a représenté une première fois dans les années 80 *Ma jolie* de Picasso passant au-dessus d'un haut mur aux bras de gangsters. Le peintre est à la fois un voleur de tableau, et le détective du tableau volé. Par l'effraction douce d'un *peintre sous déguisements*, d'un *cambricoleur d'art*, la toile est fracturée et la peinture prise en otage dans une fiction redoublée.

Les grandes toiles, *Mirabilis* de Martin Bruneau, pour l'abbaye de Maubuisson et la galerie Isabelle Gounod en 2008, superposent deux images de peintures dans un processus de redoublement. Dans *Endormies-bateau*, Bruneau mixe *Les Deux Amies* de Courbet, qu'il a retourné verticalement, avec l'image d'un naufrage dans l'Antarctique. Les quadrillages ainsi que les associations de citations découlent, dit-il, d'un intérêt pour l'accident, pour une rencontre forcée. Là où Cueco, dans sa série *Peinture de la peinture*, met en pièce le tableau *Ex-voto* de Philippe de Champaigne, Bruneau réunit dans *Les Sœurs* les religieuses de Champaigne aux figures dénudées de *Gabrielle d'Estrée et sa sœur*

de l'école de Fontainebleau. Le lien chez Bruneau se fait d'ailleurs souvent plus par l'image et l'histoire que par la manière. Mais dans *Infante grise*, reprise en de subtils bleu gris d'une *Ménine* de Vélasquez, Bruneau brouille la figure et le fond matériel de la peinture en effaçant la tête de l'Infante par de larges coups de pinceaux horizontaux évoquant Guston. Ainsi, ce n'est ni la référence, ni la filiation qu'il recherche, mais la simultanéité des modes picturaux cités. →

Ci-dessus :
André Raffray.

Les demoiselles d'Avignon de Pablo Picasso.
1988, crayons de couleur sur toile, 245 x 235 cm.

À droite :
Arnulf Rainer.
Le Christ.

Détrempe et graphite sur photographie sur bois, 61 x 50 cm.





L'imitation a changé de sens en utilisant une représentation comme signe et non comme modèle. Dans la surmodernité actuelle, au lieu d'imiter, comment interpréter pour créer ?

INTERPRÉTATIONS

La tradition, dilemme entre filiation ou trahison, créant une bipolarité équivalente entre imitation et transgression, certains artistes cherchent leur voie dans l'interprétation.

Pierre Buraglio peint *d'après*, avec, autour des peintures anciennes, qu'il interprète comme un jazzman un standard : il décalque, prélève, associe. De *Avec qui...à partir de qui...* l'imprégnation d'œuvres menée au musée de Lyon par Buraglio de 2002 à 2004, Christian Briand dit : "C'est moins de la copie d'après les maîtres [...] que relève la fabrique buraglienne que de leur interprétation, voir de leur recyclage [...] Buraglio [...] vise une sorte de décantation du motif." Dans ses deux versions *D'après Fransico de Zurbaran (saint François)*, Buraglio analyse et critique l'œuvre sur laquelle il a choisi de travailler.

Par surenchère de l'austère Zurbaran, il décale l'attention non sur le visage de saint François en extase qu'il élide (trop Contre-Réforme dit-il), mais sur les plis et les nœuds de la défroque ocre du saint ou l'intervalle en sablier entre la figure et son ombre. Prenant comme support des portes de HLM récupérées, il joue d'un face-à-face aux proportions de la figure. Faisant de la peinture un lieu de passage, Buraglio écrit : "Le présent est fait du passé (je le ressens avec certitude en tant qu'artiste). Je suis persuadé que le passé ne se révèle qu'à ceux qui sont en prise directe sur le présent." Notre rapport au passé s'est inversé. →

Ci-dessus :

Moo Chew Wong.

Fauteuil de Gauguin par David Hockney.

1999, huile sur toile, 65 x 46 cm (x 2). Collection privée.

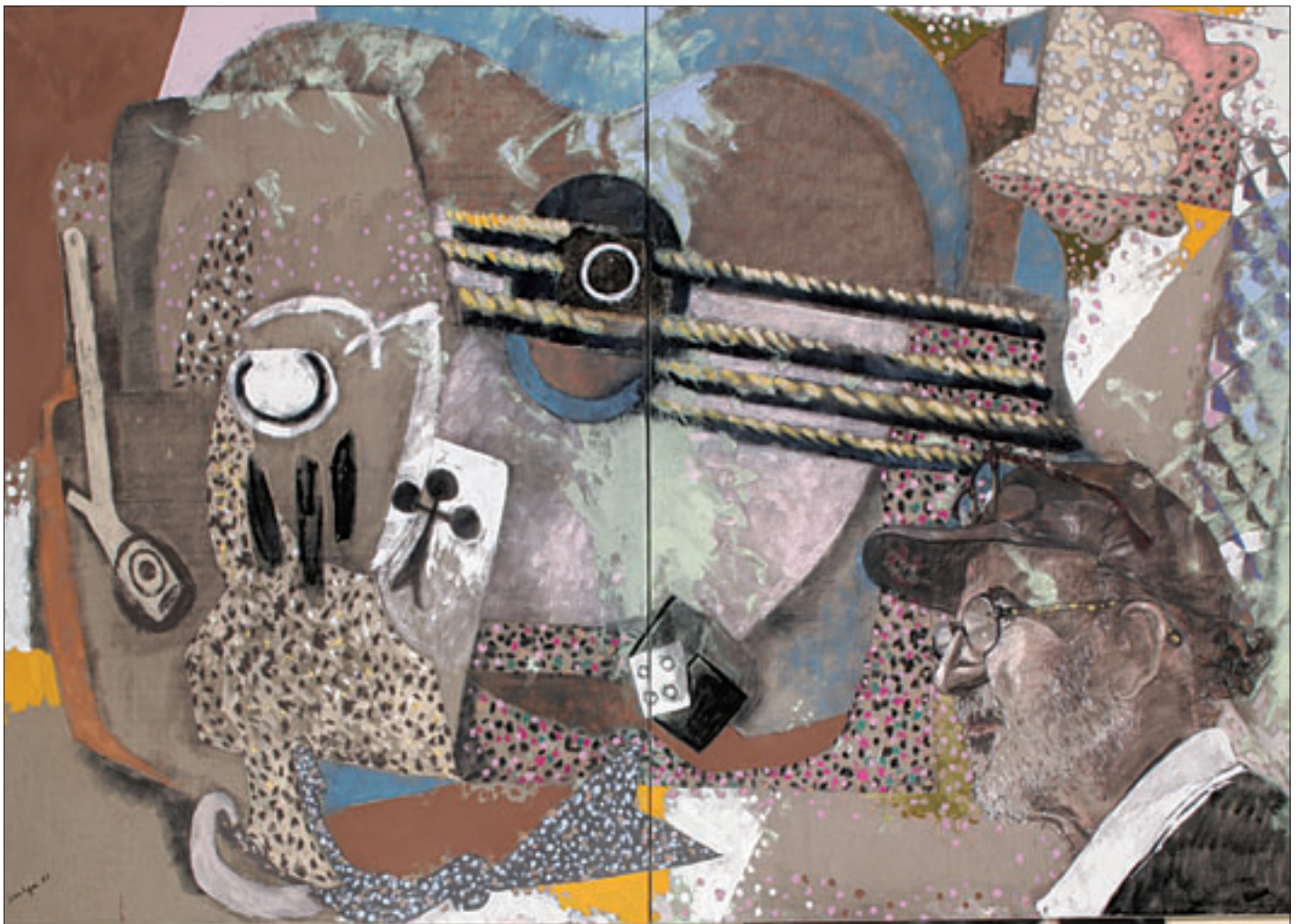
À droite :

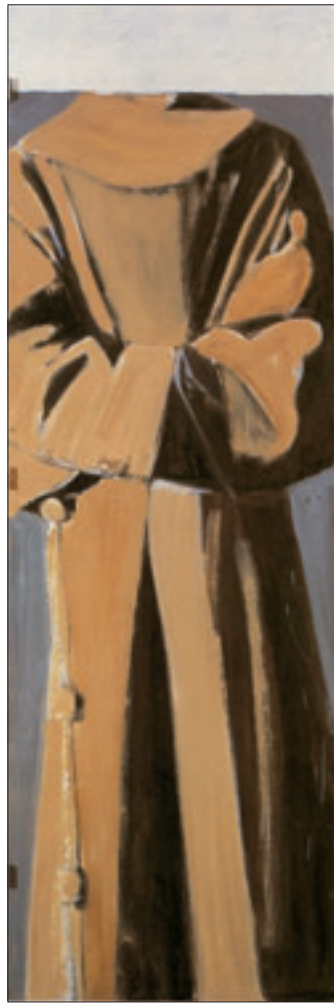
Jean Le Gac.

– *Le peintre invisible 2*. 2008, technique mixte sur toile, 162 x 228 cm.

– Dessin sur papier, 100 x 71 cm.

– Photo, texte jet d'encre sur toile, 100 x 73 cm.





Moo Chew Wong, il y a une douzaine d'années, peignait ses toiles au sol de la galerie Anne de Villepoix en interprétant les *Moonettes*, sculptures de Chris Burden, préparant ses couleurs à même son support. Les jours de fermeture du centre Pompidou, Wong a cherché "sur quoi peindre" dans l'exposition de Beckmann. Il peint aussi *sur* Lavier ou l'*Urinoir* de Duchamp et régulièrement devant les œuvres du MAMCO de Genève. L'important est pour lui non plus la peinture à reproduire mais l'expérience picturale à produire. Loin d'une compromission, pour Wong, la fréquentation de la peinture des autres est une mise en danger, l'incitation à s'exercer à la sienne. Car tout peintre, dit Merleau-Ponty suivant Malraux : "s'apprend dans l'autre avec et contre lui". Vertige du passage de témoin de peintre à peintre, quand Wong peint à sa propre sauce les deux *Fauteuil de Gauguin* peints par Van Gogh et repeints par David Hockney. En gardant la spatialité d'Hockney, perspective inversée où les lignes fuyantes se rejoignent dans l'œil du spectateur, Wong montre le sens de cette sortie de l'abyme de la peinture... Au *modèle* se substitue sa *source*, le regard et le désir du peintre.

Bernard Joubert, avait encadré, en 1976 au musée de Grenoble, quelques peintures, dont *Femme lisant* de Picasso de deux rubans peints tendus sur le mur. L'espace entre ces deux lignes colorées devenait peinture *sur* peinture. À la même époque au Stedelijk d'Amsterdam, Buren dissimulait ses bandes *sous* les

Ci-dessus :

Pierre Buraglio.

D'après... Francisco de Zurbarán (saint François).

2002, huile sur porte, 204 x 73 cm.

Francisco de Zurbarán.

Saint François mort.

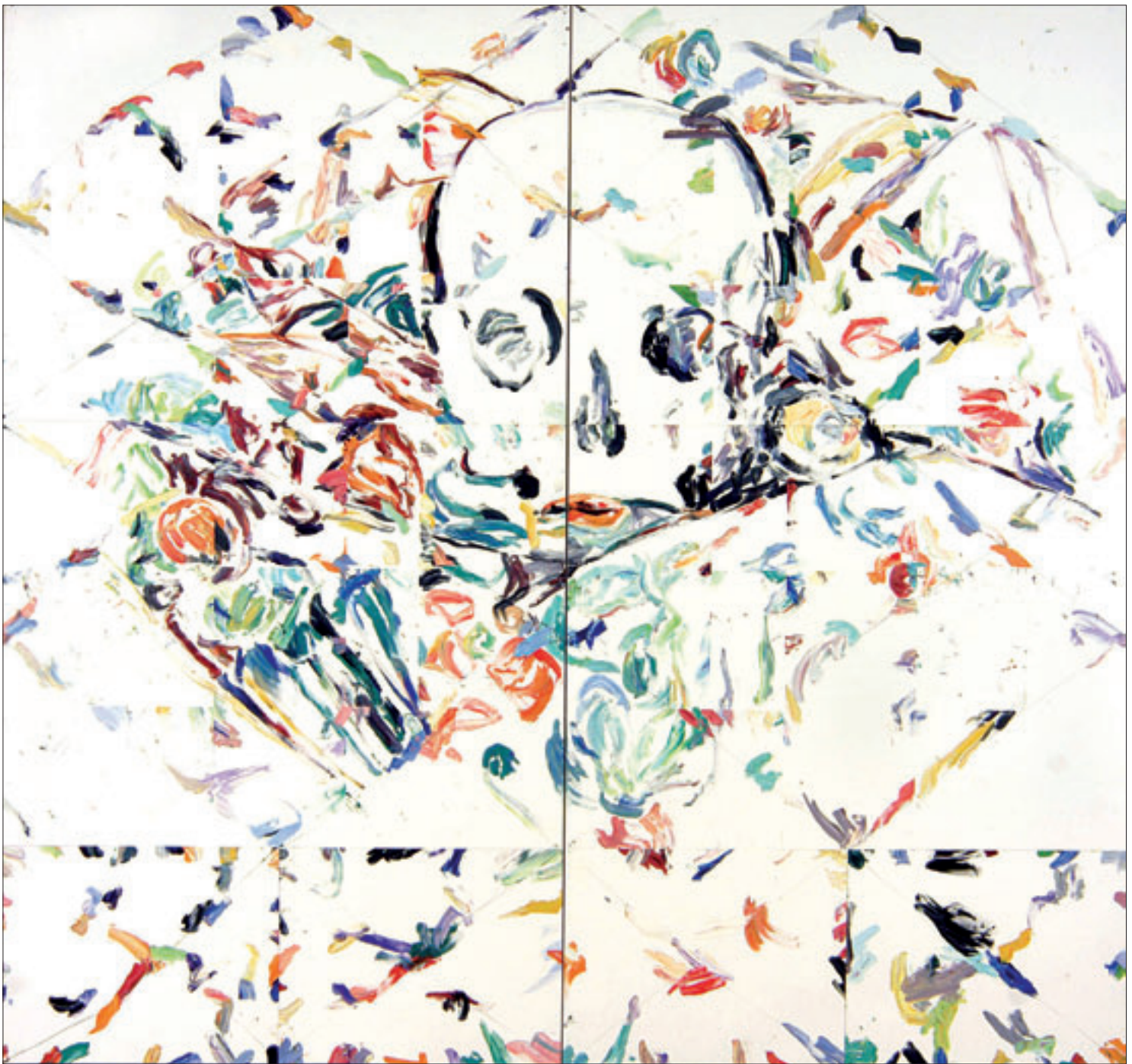
1645, musée des Beaux-Arts de Lyon.

À droite :

Bernard Joubert.

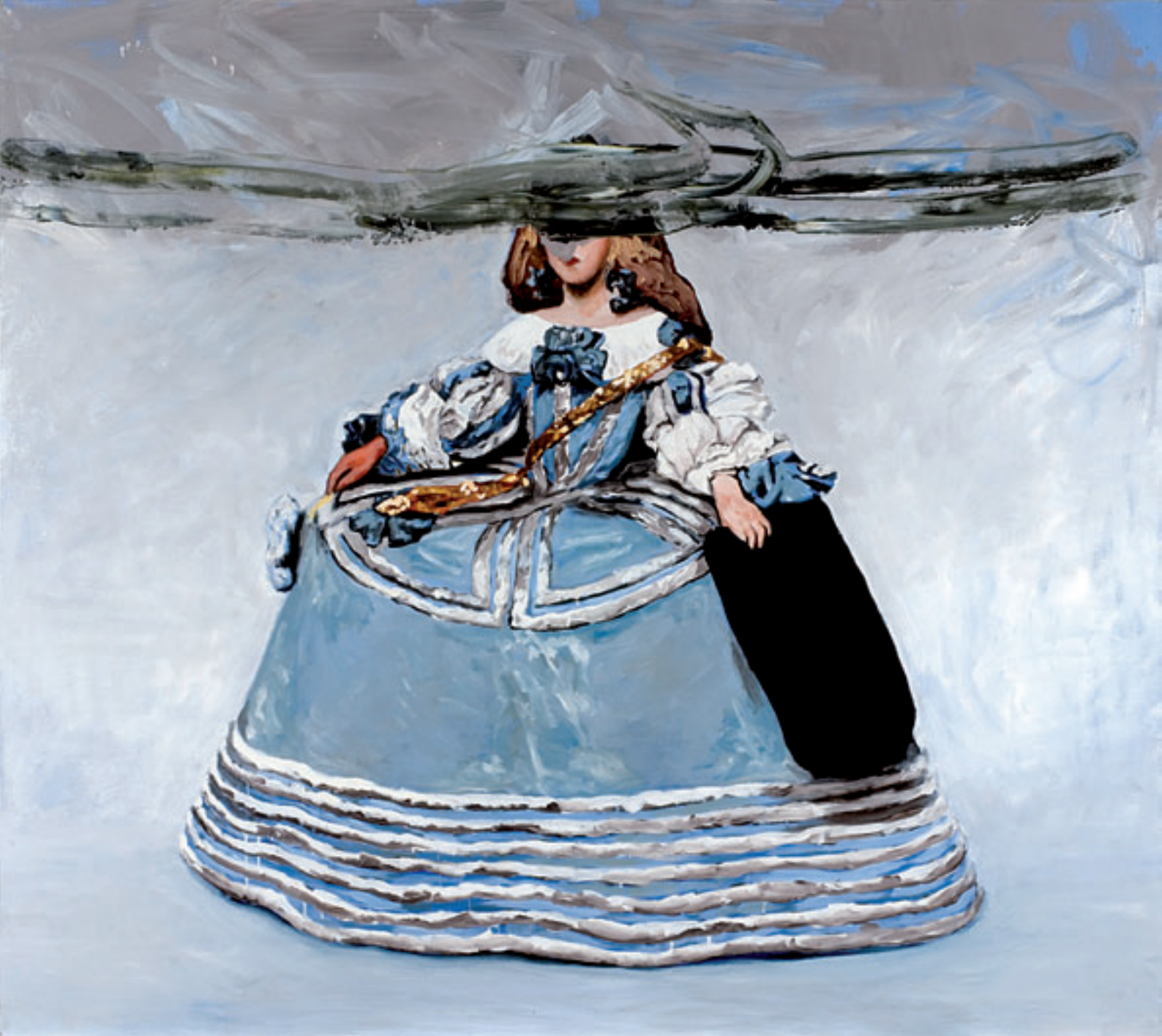
Crâne sur une draperie.

2005, huile sur toile, 260 x 260 cm.



peintures du musée. L'un affirmait la peinture quand l'autre la cachait ! Joubert crée depuis 1994 ce qu'il nomme des *peintures de peinture*. Il reprend l'*Ange* de Delacroix à Saint-Sulpice, des *Crânes* de Cézanne, des *Vanités* de Philippe de Champaigne : "Il existe, dit-il, des peintures de batailles, de natures mortes, de paysages, des portraits... Mais qu'en est-il si l'on décide de peindre ces peintures, de faire des *peintures de peintures* ? Regarder des tableaux, en choisir, les peindre, sont pour moi les moments d'une même activité." Par un système de déplacements de son support parcellisé,

Joubert accélère autant qu'il suspend ses peintures. Dans cette problématique de l'influence, Joubert se place très justement au cœur du problème, dans cette voie médiane ni iconolâtre ni iconophobe où, dit-il : "une interprétation est comme une traduction, un passage d'une langue à l'autre ; la chose doit être juste dans la langue d'arrivée et fidèle en même temps." Ainsi, le peintre vit ses influences et les traverse, n'étant ni trop proche de sa source, ni aveuglé par son déplacement. Pour Cédric Loire, le *Paysage* de 2006 réalisé depuis une aquarelle de Cézanne "rend compte d'une vision →



en mouvement, ne cherche pas à copier l'image, mais à en saisir les articulations, les points de condensation, les passages." L'Influence, notion formelle, fait place à un enchaînement fluide où le peintre se met en retrait au profit de la peinture.

Sur le carton de son exposition de 2007 à Orléans, Bernard Joubert a inscrit cette pensée de Pascal : "Toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement."

Ci-dessus :
Martin Bruneau.
Infante grise.

2006, huile sur toile, 180 x 200 cm.

À droite :
Martin Bruneau.
Endormies-bateau.

2008, huile sur toile, 195 x 130 cm.

