

Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy (dir.)

L'Image railleuse La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Pères modèles, fils indignes

Étude de trois autoportraits en parodistes d'Eduardo Arroyo, Peter Saul
et Maurizio Cattelan

Juliette Bertron

DOI : 10.4000/books.inha.8432

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 6 juin 2019

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902707



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BERTRON, Juliette. *Pères modèles, fils indignes : Étude de trois autoportraits en parodistes d'Eduardo Arroyo, Peter Saul et Maurizio Cattelan* In : *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/8432>>. ISBN : 9782917902707. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.8432>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

Pères modèles, fils indignes

Étude de trois autoportraits en parodistes d'Eduardo Arroyo, Peter Saul et Maurizio Cattelan

Juliette Bertron

- 1 Dans sa contribution aux actes du colloque *Dire la parodie* (1989), l'historien d'art Georges Roque convoque l'image d'une filiation pour qualifier la relation qui unit le parodiste à l'artiste parodié : « Rejeter le père. Le rejeter pour mieux l'imiter. Combien de jeunes écrivains, peintres et musiciens ne se seront pas essayés à la parodie pour régler leur compte avec leur père symbolique, rivalisant avec lui, moquant son style pour mieux forger le leur¹. » L'ambivalence constitutive de la parodie, entre imitation et émancipation, admiration et irrévérence, est donc mise symboliquement en parallèle avec la rivalité entre père et fils, laquelle permettrait à ce dernier de se trouver, de s'inscrire dans une continuité tout en affirmant son identité propre. À cette relation complexe s'ajoute de plus la question générationnelle, puisque tout parodiste parodie nécessairement une œuvre antérieure à la sienne.
- 2 Nous proposons ici d'explorer la question de la filiation parodique à travers l'étude de trois cas bien particuliers, trois autoportraits réalisés respectivement par Eduardo Arroyo, Peter Saul et Maurizio Cattelan, artistes qui ont en commun une pratique récurrente de la parodie. Par-delà leurs évidentes différences – les écarts chronologiques et les distances géographiques n'en sont que quelques aspects –, ces autoportraits partagent une même mise en représentation et prise en charge des problématiques d'héritage artistique, si essentielles à certaines constructions propres à l'histoire de l'art. La question de la filiation parodique sera ici entendue d'un point de vue affectif et psychologique, notamment à travers la mobilisation du registre comique de l'infantilisation, mais aussi du point de vue institutionnel, entre lutte pour une reconnaissance acquise au parodié et moquerie des processus de légitimation des œuvres et des artistes. Enfin, l'étude de ces trois autoportraits sera l'occasion de revenir sur la figure de l'artiste/parodiste, soumise à une dé-héroïsation par un usage franc de l'autodérision.

Se blottir contre Vélasquez

- 3 En 1964, l'artiste espagnol Eduardo Arroyo (1937-2018) peint *Vélasquez mon père* (fig. 1). L'huile sur toile appartient à une série exposée en avril 1965 à la galerie parisienne André Schoeller². Comme le laisse entendre son titre, *25 ans de paix*, cette série réagit aux célébrations officielles organisées en Espagne pour fêter l'anniversaire de la fin de la guerre civile et de l'arrivée au pouvoir de Franco. Dans le catalogue de l'exposition, l'écrivain Jorge Semprún introduit l'artiste :

L'Espagne n'existe pas. Elle se fait. Et dans cette Espagne qui n'est pas un fait, mais un faire, certains, avec rage, avec insolence, par la parole, par la plume, par le pinceau – maniés comme un couteau, comme un marteau, comme un ciseau – ont entrepris de démolir les mythes. Ils se sont attaqués au culte de notre propre passé – vraiment grandiose, il n'y a pas à dire : peuplé de saints, de conquérants et de bourreaux –, au culte de notre propre personnalité nationale, si différente, si spécifique. Qu'ils disent. Parmi ces enragés, ces insolents, ces provocateurs, voici le peintre Eduardo Arroyo³.

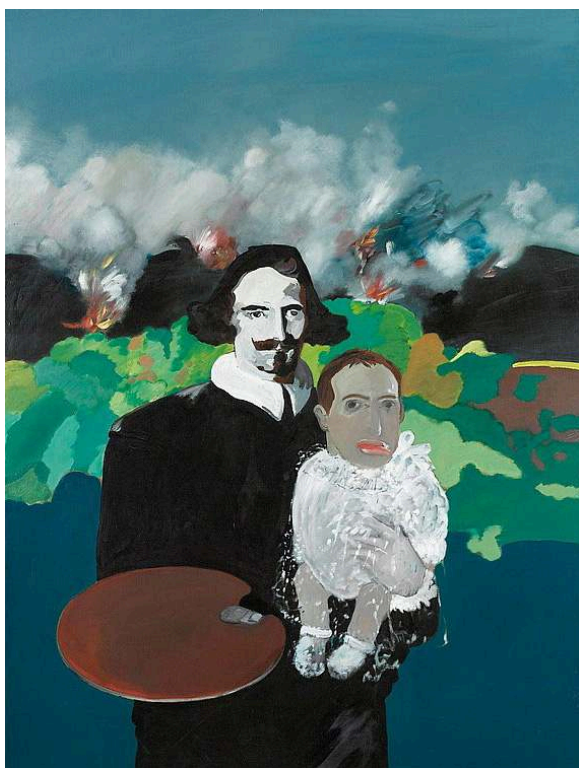


Fig. 1 : Eduardo Arroyo, *Vélasquez mon père*, 1964, huile sur toile, 146 × 114 cm, Lausanne, collection particulière.

© CC-BY-NC-ND.

- 4 Dans cette démolition des mythes résolument politique, l'art et les artistes n'échappent pas au *ciseau* d'Arroyo. Selon une « très ancienne entreprise de l'homme, toujours remise en question et toujours recommencée, parce que toujours nécessaire⁴ », Arroyo parodie les œuvres des peintres El Greco, Diego Vélasquez et Francisco de Goya afin de mener un travail de sappe radical « contre l'Histoire définitive, immuable, statufiée [...], l'Histoire telle qu'on nous la propose⁵ ».
- 5 Ce déboulonnage satirique du patrimoine culturel va de pair avec une recherche autobiographique, mêlant la généalogie nationale au récit intime. Dans *Vélasquez mon*

père, Arroyo s'auto-portraiture sous les traits d'un nourrisson disgracieux à grosse tête, vêtu d'une peu flatteuse robe à collerette et à dentelle blanche, semblable à une robe de baptême. Son corps, réduit à une boule caricaturale agrémentée de deux petites jambes pendantes, est blotti dans les bras d'un Vélasquez magistral aux larges épaules, vraisemblablement inspiré d'un *Autoportrait* de 1630, huile sur toile actuellement conservée au musée du Capitole à Rome. Au père sculptural, imposant et autoritaire, la palette à la main et le regard orienté vers un lointain au-delà, s'oppose le fils chétif privé de ses bras – symbole s'il en est de son impuissance –, qui tourne son visage d'adulte vers le spectateur. La palette, dépourvue de toute couleur, ne remplit pas sa fonction première d'objet utilitaire ; elle est avant tout exhibée comme attribut par excellence du peintre, statut qui se voit ainsi réservé à Vélasquez. Dans la composition pyramidale formée par le duo, un parallèle est établi entre les deux têtes de trois-quarts, illustrant l'idée d'une succession, ou plus précisément d'une *descendance*. Arroyo se présente comme un fils en deçà de son géniteur.

- 6 Dans son analyse du tableau d'Arroyo, Pierre Astier prête à cette filiation une signification politique. Selon lui, le contraste entre la superbe figure de Vélasquez et la difformité d'Arroyo ne serait autre que celui entre « le passé illustre et l'état de dégénérescence auquel conduit le fascisme⁶ », interprétation que corrobore le paysage dépeint à l'arrière, où l'on distingue des explosions et dont les teintes vertes et brunes évoquent un camouflage militaire. Les heures sordides et meurtrières du franquisme s'invitent en toile de fond de ce portrait de famille. Toutefois, si cette dimension engagée et antifranquiste est essentielle à la lecture de l'œuvre d'Arroyo, c'est principalement sur la filiation artistique que nous concentrerons notre attention. Rappelons néanmoins que, si la figure de Vélasquez est ici convoquée, c'est en partie parce que, au même moment, elle est récupérée par le pouvoir espagnol à des fins de propagande, comme étendard de l'histoire nationale.
- 7 Rétrospectivement, l'artiste affirme avoir peint cette œuvre pour « faire comprendre [sa] fascination pour [Vélasquez]⁷ ». Si l'on en croit cette assertion, l'admiration sans borne pour une figure tutélaire aurait pour effet secondaire de diminuer l'artiste, de le renvoyer à l'état d'enfant. Dans son ouvrage *Los Bigotes de la Gioconda* [Les Moustaches de la Joconde], Arroyo n'hésite pas à qualifier la parodie⁸, sa pratique de prédilection, de « juvénile⁹ », avant de préciser que lorsqu'elle est employée par des artistes d'âge mûr, elle atteste d'un caractère infantile. Si la parodie apparaît à maints égards comme un jeu inter-référentiel cultivé, voire élitiste, requérant de son public une aptitude à reconnaître une source transformée, elle comporte également une part d'enfantillage revendiquée. En réponse au sérieux et au solennel de l'histoire de l'art muséale, les parodistes proposent le rire et le divertissement, ou la *re-création* comme *récréation*. Enfants terribles de l'art, ils chahutent les modèles tout en se plaçant sous leur ascendant.
- 8 Dans *Vélasquez mon père*, l'intention parodique de l'artiste est plus volontiers dirigée vers sa propre personne que vers celle du peintre du Siècle d'or espagnol. Si la parodie est, dès sa première mention par Aristote, liée à la représentation de personnages « en pire¹⁰ », c'est sur lui-même qu'Arroyo exerce ce rabaissement comique. Loin de se contenter d'une simple infantilisation régressive, il se dépeint en créature pitoyable. Ici, point de meurtre symbolique en guise de rite d'initiation : la possible rivalité du fils avec son père est ouvertement vouée à l'échec, tuée dans l'œuf. Plus qu'une parodie de Vélasquez, la toile apparaît dès lors comme un *autoportrait en parodiste* nous livrant, non

sans ironie, un témoignage sur la condition de quiconque s'essaie à l'imitation, fût-elle parodique, des maîtres de l'histoire de l'art.

- 9 Cet autoportrait caustique n'est pas sans rappeler la réception de la parodie elle-même, parfois perçue comme un sous-genre ou plutôt comme un *mauvais genre*, apanage des faibles et des médiocres. En témoigne l'usage courant du terme qui, comme le rappelle Daniel Sangsue, « donne en effet à la *parodie* le sens péjoratif de *simulacre*, d'*imitation trompeuse ou grossière*¹¹ ». La phrase d'ouverture du poème « L'Anus solaire » de Georges Bataille offre un exemple célèbre et éclairant de cette acception : « Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante¹². » S'inscrivant en défaut par rapport à un référent imité, la parodie ne serait qu'un leurre, à l'origine d'une perpétuelle déception. Un tel usage du terme révèle d'emblée la suspicion attachée à la notion. Travail de « seconde main¹³ », pour reprendre la formule d'Antoine Compagnon au sujet de la citation, la parodie n'existe que *d'après*, et donc *après*, une source dont elle est tributaire. Reléguée au rang d'activité subalterne, elle ne pourrait être à l'origine d'aucune création digne de ce nom. À cette suspicion, commune à l'ensemble formé par l'intertextualité et l'intervisualité, s'ajoute une dévaluation partagée par les différents genres et modes marqués par leur usage de l'humour corrosif et leur manque apparent de sérieux¹⁴. Dans son article « La parodie et la feinte », Sanda Golopenția Eretescu étudie les effets de cette réception : « Avec la parodie, nous sentons que ce n'est pas exactement de création artistique qu'il s'agit ou, du moins, pas de celle qui aboutit à l'art [...] "monumental"¹⁵. » Alors que la parodie repose par sa structure et son fonctionnement sur la perpétuation de la mémoire d'œuvres antérieures, on lui prête un caractère anti-monumental, lui refusant ainsi tout accès à la postérité. L'autoportrait en nabot proposé par Arroyo répond de manière presque littérale à ce dénigrement, dans son jeu d'opposition à un Vélasquez qui, peint dans un camaïeu noir et blanc, appartient déjà à l'Histoire. À la confrontation entre deux ères espagnoles, celle glorieuse du Siècle d'or et celle dégénérée du franquisme, se joint une réflexion sur l'enjeu de la reconnaissance artistique, lequel semble susciter chez le jeune peintre, alors exilé en France, une angoisse et une frustration non dénuées d'ironie.
- 10 De fait, cette dépréciation de la parodie dont nous avons fait état ne va pas sans atteindre la figure du parodiste lui-même. En effet, nous dit Daniel Sangsue, « celui qui s'adonne à ces pratiques est considéré comme un voleur, ou du moins comme un parasite qui se nourrit aux dépens des créateurs originaux¹⁶ ». « Prédateur », « vampire », « cannibale », « usurpateur » ou encore « ravisseur »¹⁷ : les termes relevés par Sanda Golopenția Eretescu pour évoquer ce discrédit sont tout aussi violents. Une telle vision classe sans nuance le parodiste au rang des imposteurs en mal d'inspiration, cherchant à combler facilement leur stérilité en se greffant sur l'œuvre d'un autre. Au lieu d'apporter leur pierre à l'édifice de l'histoire de l'art, les parodistes, ces revanchards peu talentueux, se contenteraient de le salir, de l'égratigner au passage.
- 11 Dans son ouvrage *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Bertrand Tillier souligne lui aussi cet aspect : « La parodie est généralement associée à une crise de la création artistique et à une défaillance de l'invention. Cette carence supposée réfute l'art et l'œuvre, en interdisant du même coup au parodiste d'être un artiste¹⁸. » Par leur caractère médical, les termes « défaillance » et « carence » entrent en écho avec l'image de l'avorton dépeinte par Arroyo. Sous cette représentation d'un métabolisme atteint

par une déficience, le peintre exprime avec ironie son incapacité à être un artiste au sens héroïque du terme, tel que peut l'incarner Vélasquez. Non sans une certaine fierté, Arroyo revendique d'ailleurs ce manquement dans ses propos, inventant à son propre sujet un nouveau paradigme, celui de l'artiste au second degré : « Je ne serai jamais un peintre triomphant, un peintre peintre. Je ne peux respirer sans l'ironie¹⁹. »

- 12 Derrière la condamnation de la parodie et du parodiste se perçoit une conception du génie héritée notamment du romantisme. Proposant la transformation d'œuvres préexistantes comme procédé créatif, le travail du parodiste semble bel et bien incompatible avec l'idéal du génie inspiré, vierge de toute influence. Parodiste forcené, Eduardo Arroyo débâtit méthodiquement le mythe de l'artiste comme créateur demiurge, proposant comme *modus operandi* de sa peinture le fait de déconstruire : « Je pense que dans ma pratique de peintre je continue à déconstruire. C'est un des rôles que j'ai toujours revendiqués ; déconstruire, le mot est bon²⁰. » Par sa structure paradoxale, entre intégration et démarcation, la parodie s'impose comme un outil de choix dans cette entreprise, permettant d'effectuer une *déconstruction* dans les deux sens du terme, architectural et philosophique : elle s'attaque à un contenu existant avec une certaine violence, comme pour en finir avec lui, tout en le soumettant à l'analyse et à l'interprétation.
- 13 Les contrastes chromatiques et les rapports de proportions qui existent entre les figures du père et du fils confèrent à *Vélasquez mon père* l'aspect d'un collage pictural. Ainsi, cette filiation apparaît ouvertement fictive, telle une sorte de montage falsificateur, fabriqué de toutes pièces. Ce faisant, Arroyo s'attaque au traditionnel processus d'« héroïsation de l'artiste²¹ », étudié notamment par Ernst Kris et Otto Kurz dans les années 1930. Dans leur célèbre essai *La Légende de l'artiste*, les deux auteurs se penchent sur les biographies d'artistes et plus particulièrement sur les motifs récurrents construits autour de la jeunesse de l'artiste. Prenant notamment appui sur l'exemple de la vie de Giotto contée par Vasari, ils relèvent le *leitmotiv* d'une précocité du peintre qui, de très bonne heure, « alors qu'il n'est qu'un garçonnet²² », montre les « signes d'un merveilleux talent et d'un vif penchant pour l'art²³ ». Ernst Kris et Otto Kurz signalent la prégnance de ce stéréotype, avec la diffusion de l'image de l'« enfant prodige²⁴ » (*Wunderkind*). Comme le soulignent les auteurs, le thème de cette faculté singulière et hors norme s'accompagne dans les récits biographiques d'une *généalogisation*, c'est-à-dire d'« une volonté d'ancrer la production individuelle dans la suite des générations²⁵ ». Ainsi, dans le cas de Giotto, c'est Cimabue qui joue le rôle de maître, ou plutôt de « nouveau père, un père magnifié²⁶ », qui sera finalement dépassé par le talent prodigieux de son élève/fils. Le récit filial mis en scène dans *Vélasquez mon père* reprend tous les poncifs de cette légende, si traditionnellement ancrée dans les esprits, pour mieux les détourner. À rebours du mythe, Arroyo place son existence de peintre sous le signe d'une *dégénération*, à l'opposé du génie/géniteur incarné par Vélasquez.

Vandaliser Duchamp

- 14 À l'instar d'Arroyo, plusieurs artistes vont eux aussi se prêter au jeu de l'autoportrait en parodiste. Plutôt que de s'efforcer de réhabiliter la parodie – entreprise qui risquerait, au demeurant, de la dénaturer –, ils vont au contraire mobiliser sa mauvaise réputation, faisant feu de tout bois et se présentant eux-mêmes comme des rejets

indignes ou encore comme des voyous indifférents aux valeurs sacro-saintes d'authenticité et d'originalité.

- 15 En 1995-1996, Peter Saul (né en 1934) réalise une série de tableaux parodiques consacrés à *Fountain* de Marcel Duchamp²⁷. L'artiste états-unien y dépeint des scènes fictives plus grossières les unes que les autres, lesquelles se déroulent toujours dans un musée quelconque. La création duchampienne, présentée sur piédestal, y est exposée à tous les sévices. Dans le tableau intitulé ironiquement *Art Lover*, de 1995, un gardien de musée se soulage dans *Fountain*, réhabilitant ainsi l'urinoir dans sa fonction originelle, tout en prenant le spectateur à partie : « Au bon endroit au bon moment²⁸ », nous dit-il par le biais d'une bulle de bande dessinée. Dans l'huile sur toile *Poopin on Duchamp*²⁹, c'est Saul lui-même qui endosse le rôle du vandale et s'imagine, le pantalon baissé, en train de déféquer dans le fameux urinoir³⁰, transgressant ainsi une simple recontextualisation utilitaire de l'objet. Le peintre s'auto-portraiture sans complaisance – créature difforme, ridicule et obscène, cheveux gris visqueux, dents de travers, langue pendante, mains à quatre doigts aux index hypertrophiés et rougis –, dans une situation à la fois dégradante et sacrilège. Assumant avec délectation sa mission de trublion de l'art, adepte de mises en scène scatologiques, le parodiste joue lui aussi la carte de la régression, ainsi que le laisse entendre la petite taille de la figure, comme assise sur son pot, et le verbe *to poop* utilisé pour le titre du tableau. Si cette expression anglaise marque l'outrage le plus complet, rappelons qu'elle est en effet utilisée principalement par et pour les enfants.
- 16 Avec *Poopin on Duchamp*, Peter Saul manifeste son rejet du *ready-made* au profit d'un renouveau de la peinture figurative. Sous ses pinceaux, l'objet *Fountain* devient un urinoir anthropomorphique et cartoonesque apeuré, victime d'une attaque narrée par la peinture. À l'aide d'une bulle de bande dessinée, l'artiste se fait lui-même déclarer : « *Found objects ain't worth a good shit*³¹ ». Par l'usage de l'idiome « *ain't* », l'artiste signale une distance ironique prise face à ce type d'énoncés, raillant ainsi en le caricaturant à peine un discours facile, populiste et dépréciatif vis-à-vis des créations avant-gardistes. Mais, faisant pour ainsi dire d'une pierre deux coups, Peter Saul se prête à lui-même cette sentence provocatrice et affirme avec humour sa volonté de ravalier le concept de *ready-made* au plus bas dans l'échelle des valeurs, tout en désignant indirectement sa propre peinture comme une « bonne merde ». Il est dès lors difficile de ne pas voir dans la matière fécale manipulée par la main de l'effigie de l'artiste une analogie avec la peinture sortie de son tube, et ainsi dans cet autoportrait une vision du peintre au travail. Relevons que cette iconographie scatologique, outre son caractère carnavalesque, vient, semble-t-il, renseigner le travail du parodiste dans son ingestion, plus ou moins facile et de gré ou de force, de l'héritage artistique. Produire une « bonne merde », au sens propre comme au figuré, devient le moyen de digérer Duchamp tout en luttant contre « l'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète³² », revendiquée, avec une ironie à peine masquée, par l'inventeur du *ready-made*.
- 17 Comme l'indique le titre du tableau, qui fait de Duchamp et non de l'urinoir le réceptacle de l'agression, Peter Saul orchestre une confrontation entre sa figure et celle du défunt artiste. Le nom de Marcel Duchamp, accompagné de ses dates de naissance et de mort (1887-1968), est en effet inscrit sur le piédestal, tandis que la célèbre signature d'emprunt « R. Mutt » est amplifiée et mise en valeur. Autant d'appellations mises en vis-à-vis de l'inscription « Old Pete » sur le pull rayé du vandale et de la signature

« Saul 96 » en bas à droite. Peter Saul vient nous rappeler que, si l'invention duchampienne fit scandale en son temps et bouleversa les normes en vigueur, elle a désormais fait école et suscite, depuis les années 1960, l'adhésion d'une foule d'héritiers enthousiastes. Elle a, de plus, gagné sa place au musée, temple d'une sacralisation idéologiquement neutralisante. C'est toute l'histoire de la reconnaissance institutionnelle de *Fountain* qui semble ici mise en cause, de la première monographie consacrée à Duchamp par Robert Lebel en 1959³³ à la vague massive d'acquisitions de répliques de l'urinoir – réalisées pour la plupart en collaboration avec la galerie Arturo Schwarz en 1964 – par les grands musées internationaux dans les années 1980 et 1990³⁴. À chaque génération, son iconoclaste. Le peintre états-unien, infantilisé à souhait bien que déjà âgé de plus de 60 ans, destitue son prédécesseur et prend place sur le trône, selon un processus assimilable au retournement carnavalesque.

Enfiler le costume de Beuys

- 18 En 2000, avec *La Rivoluzione siamo noi*³⁵, Maurizio Cattelan (né en 1960) choisit quant à lui de réaliser un petit mannequin en résine à son effigie³⁶ d'environ 120 cm de hauteur, à la tête exagérément importante, vêtu d'un costume de feutre gris. En répliquant le fameux *Felt Suit* (fig. 2)³⁷ de Joseph Beuys, porté notamment par l'artiste allemand lors d'une performance de 1970, *Isolation Unit*, Cattelan s'en prend au culte qui lui est voué et, avec lui, à une image de l'artiste comme chamane, prophète et producteur de liens sociaux. La pratique de l'autoportrait, particulièrement affectionnée par Cattelan, lui permet, selon ses propres termes, « d'illustrer la difficulté d'entrer et de trouver [s]a place dans [...] le monde de l'art » : « Le fait de me décrire comme étant à l'extérieur, ou encore d'exprimer le souhait que j'avais d'être à l'intérieur, d'être intégré, a généré des travaux intéressants³⁸. » Enfiler l'habit d'un défunt artiste dont la grandeur est communément et institutionnellement reconnue est l'expression la plus littérale de cette aspiration à être à l'intérieur. Cattelan ne masque pas sa fascination pour la personne de Beuys et en fait part à Catherine Grenier lors d'un entretien : « Pour moi, l'aspect le plus fascinant n'était pas son travail mais son personnage, son chapeau en feutre, sa veste de pêcheur³⁹. » En s'appropriant les attributs de son aîné, l'artiste en dit long sur son désir de se substituer à l'autre tout en se mesurant à lui. Mais cette ambition se solde visiblement par un échec, la réplique du costume fabriquée étant une version réduite de 123 cm de hauteur contre les 170 originaux.



Fig. 2 : Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970, feutre et cintre, 170 × 60 cm, Londres, Tate.

© DACS, 2019 / Tate, London 2019, CC-BY-NC-ND 3.0, www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092.

- 19 Dans cet autoportrait, l'artiste se présente dans une posture humiliante. Suspendu par le col de la veste à un portemanteau, ses pieds ne touchent pas au sol. Cattelan s'amuse ainsi de la présentation muséale des costumes de Beuys, disposés en hauteur sur des cintres accrochés aux murs. Tel un enfant malintentionné, affichant un rictus ambigu, l'artiste serait-il parvenu à déjouer l'attention des gardiens de musée afin de se faufiler, pour un temps au moins, dans l'habit exposé ? Chercherait-il à s'offrir ainsi une canonisation à peu de frais ? Cette disposition sur portemanteau donne plutôt l'impression que l'œuvre et, du même coup, l'artiste se seraient vus refuser l'accès aux salles d'expositions pour être remisés au vestiaire. Le corps inerte et pendant suggère de plus une forme de suicide minable et manqué, aux antipodes de tout romantisme⁴⁰. Avec un sens poussé du cynisme et du tragi-comique, l'artiste évoque de surcroît un bizutage écolier, pour lequel les *grands* font montre de sadisme à l'égard des plus *petits* qu'eux, les réduisant à l'immobilité en les accrochant aux portemanteaux. Placé sous le signe d'une espièglerie impertinente mais aussi de la mascarade et du ratage, cet autoportrait expose la condition complexe d'une relève artistique en mal de reconnaissance, qui peine à s'affirmer et à exister face aux grandes figures mythiques. Mais outre l'expression d'un manque, voire d'une frustration, il s'agit également de tourner en ridicule les différents processus de « mythification » de la figure de l'artiste, particulièrement cristallisés autour de Joseph Beuys.
- 20 *La Rivoluzione siamo noi* (fig. 3) : par son titre ironique (« La Révolution, c'est nous »), cette œuvre de Cattelan se réfère à un portrait photographique de Beuys (1972)⁴¹ accompagné de la même inscription en italien. Figure messianique, l'artiste allemand y avance d'un pas décidé. Ce mouvement, porteur d'un espoir révolutionnaire, contraste avec la paralysie et l'impuissance proclamée du parodiste, dont le corps rappelle celui

d'une marionnette ou d'un pantin incapable de se mouvoir par ses propres moyens. Anéantissant violemment tout le nouveau souffle et l'idéal incarnés par Beuys, Cattelan se désigne comme le représentant grotesque et infantile d'une génération décevante, dont les armes ne sont plus la force de conviction et l'aspiration politique, mais la parodie, l'humour potache et la destitution. À nouveau, cette dimension peut être mise en regard de la réception négative de la parodie qui, comme le note Charles Grivel, est souvent perçue comme l'expression d'une « descendance » décadente : « Il y aurait, d'un côté, le propre et la source, de l'autre, le parodique, descendance et décadences⁴². »



Fig. 3 : Joseph Beuys, *La Rivoluzione Siamo Noi*, 1972, impression sur papier, 189,6 × 98,7 cm, Londres, Tate et Édinburgh, National Galleries of Scotland.

© DACS, 2019 / Tate, London 2019, CC-BY-NC-ND 3.0, www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-la-rivoluzione-siamo-noi-ar00624.

- 21 Aussi divers qu'ils soient, les autoportraits respectifs d'Arroyo, de Saul et de Cattelan ont d'évidents points communs, usant de ressorts comiques similaires. Procédé caricatural fort courant, l'intumescence de la tête⁴³ vient notamment signifier l'infatuation, l'égoïsme démesuré. Les artistes font subir à leur propre apparence physique des déformations grotesques afin de symboliser leur tentative avortée de se mesurer à un maître/père incontournable. Arroyo se réduit et se loge dans les bras de Vélasquez, Saul agit de même pour se hisser sur le piédestal et se nicher dans l'urinoir trop grand pour lui, tandis que le petit Cattelan, ne pouvant prétendre revêtir le costume de feutre original, doit se rabattre sur une réplique miniature. Entre leurs mains, l'autoportrait devient un moyen de s'immiscer dans l'œuvre d'un autre, de marquer son territoire et/ou de se soumettre, de supplanter le modèle et/ou d'avouer une défaillance vis-à-vis de ce dernier. Loin d'un travail de citation permettant aux artistes de s'inscrire dans une histoire de l'art continue et de se placer sous l'aile rassurante de grands maîtres, les parodistes nous révèlent leur posture inconfortable et

peu glorieuse en tant que *modèles réduits*. Avec des degrés d'agressivité bien distincts, les trois autoportraits ici analysés témoignent du poids des maîtres, ces figures paternelles dont la réussite fait consensus, tout en prenant le parti d'une joyeuse effronterie, aussi distrayante que déprimante.

- 22 Mettant à nu leur rapport avec leur modèle, ces autoportraits réflexifs abordent avec complexité la question de l'héritage artistique. Ils semblent offrir un pendant ironique à une conception développée au début du xx^e siècle par les formalistes russes, lesquels perçoivent l'évolution des formes littéraires non comme le « prolongement d'une droite ligne », mais comme « *écart, propulsion à partir d'un point donné, lutte*⁴⁴ ». Dans son article « Destruction, parodie » (1921), Iouri Tynianov affirme en effet que toute « filiation littéraire [...] est avant tout combat⁴⁵ ». Endossant le rôle de l'anti-héros, les parodistes notoires que sont Arroyo, Saul et Cattelan transforment ce combat belliqueux en une bouffonnerie tragi-comique. Ce faisant, ils se livrent à une provocation dont leur propre figure ne sort pas indemne, exprimant ainsi avec humour les conditions de la filiation parodique.
- 23 Par leur profonde ambivalence, entre complexe d'infériorité et défi moqueur, entre hommage et outrage, les autoportraits d'Arroyo, de Saul et de Cattelan permettent de repenser la question de l'héritage artistique avec humour. « Acte d'émancipation » et « exorcisme⁴⁶ » selon Linda Hutcheon ou moyen de « se départir de l'Autre en Soi⁴⁷ » selon Bernard André, le rire parodique se paie pourtant de l'aveu d'une faiblesse. Cette impuissance même incarnée par les figures de parodistes est l'occasion, à renfort d'humour corrosif, de saper un peu plus encore le mythe de l'artiste héroïque. Les exemples de *Vélasquez mon père*, de *Poopin on Duchamp* et de *We Are the Revolution* permettent dès lors de faire émerger un nouveau type d'autoportrait : l'autoportrait en parodiste. Ces représentations semblent par elles-mêmes entraîner la mise en regard avec des discours établis et éprouvés sur la réception de la parodie et du parodiste, la construction du mythe de l'artiste ou encore une *généalogisation* de l'art. Peut-être ce parallèle entre le langage et l'image est-il un moyen de rappeler combien la parodie, comme la satire, a une tradition littéraire forte. Mais, du point de vue des artistes, il s'agit principalement de s'emparer de ces discours, de les prendre en charge et de les discuter au sein même de l'œuvre d'art. Avec de tels autoportraits réflexifs, ce sont les artistes eux-mêmes qui informent leurs sources, eux-mêmes qui s'expriment sur leurs rejets, leurs filiations et leurs influences, eux-mêmes qui parlent d'art, de créativité et d'institution. Cherchant d'une certaine manière à couper l'herbe sous le pied des historiens, des commissaires d'expositions, des critiques, des biographes et autres commentateurs, ils livrent en vérité à l'analyse de nouvelles œuvres riches et polyvalentes, entraînant au moins autant de questions qu'elles apportent de réponses.

NOTES

1. Georges Roque, « La parodie au service de l'argumentation », dans Alain Pagès et Clive Thomson (dir.), *Dire la parodie*, actes de colloque (Cerisy, 1985), New York/Berne/Paris, Peter Lang, 1989, p. 285-308, ici p. 306.
2. Arroyo. *25 ans de paix/Toiles récentes*, cat. exp. (Paris, galerie André Schoeller Jr. et galerie Bernheim-Jeune, 6-29 mai 1965), Paris, galerie André Schoeller Jr./galerie Bernheim-Jeune, 1965.
3. Jorge Semprún, « Préface », dans *ibid.*, n. p.
4. *Ibid.*
5. Eduardo Arroyo, [Texte de mai 1965], dans *Arroyo*, cat. exp. (Paris, Centre Georges-Pompidou, 9 octobre – 29 novembre 1982), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 18.
6. Pierre Astier, *Arroyo*, Paris, Flammarion, 1982, p. 17.
7. Eduardo Arroyo, *Los Bigotes de la Gioconda*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009, p. 77 : « para dar a entender mi fascinación por él ». Traduction de l'autrice.
8. Arroyo parle de *pastiche*. Mais sous sa plume, le terme correspond à ce que nous appelons ici *parodie*. Nous nous appuyons en effet sur les distinctions apportées par Gérard Genette, selon lequel la structure du pastiche repose sur l'imitation d'un style tandis que celle de la parodie se construit autour de la transformation d'une œuvre. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
9. Arroyo 2009, cité n. 7, p. 29 : « *juvenil* ». Traduction de l'autrice.
10. Dans *La Poétique*, Aristote parle en effet d'« Hégémon de Thasos, le premier à avoir composé des parodies » et de « Nicobarès, l'auteur de la Deiliade », qui auraient tous deux représenté les personnages « en pire » par rapport à leur référent. Aristote, *La Poétique*, II, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1448a10, p. 87.
11. Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 22. En italique dans le texte.
12. Georges Bataille, « L'Anus solaire » (1927), dans *id.*, *Œuvres complètes*, I : *Premiers Écrits, 1922-1940*, présentation de Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1992, p. 79-86, ici p. 81.
13. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de citation*, Paris, Seuil, 1979.
14. Lionel Duisit classe notamment la parodie aux côtés de la satire et du calembour, parmi les modes dévalués auxquels il consacre son étude : Lionel Duisit, *Satire, Parodie, Calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Paris, Anma Libri & Co, 1978.
15. Sanda Golopenția Eretescu, « La parodie et la feinte », dans Pagès et Thomson 1989, cité n. 1, p. 27-43, ici p. 35.
16. Sangsue 2007, cité n. 11, p. 24.
17. Eretescu 1989, cité n. 15, p. 38-39.
18. Bertrand Tillier, « Registres parodiques », dans *id.*, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2005, p. 209-221, ici p. 210.
19. Eduardo Arroyo, « European Painting in the Seventies » (1975), dans *Arroyo* 1982, cité n. 5, p. 22.
20. Eduardo Arroyo, « Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel », dans *id.*, *Trente-cinq ans après*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p. 7.
21. Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste. Un essai historique*, préface de Ernst H. Gombrich, trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2010, p. 61.
22. *Ibid.*, p. 38.
23. *Ibid.*, p. 37.
24. *Ibid.*, p. 43.
25. *Ibid.*, p. 33.
26. *Ibid.*, p. 46.

27. Notons que Duchamp est l'une des cibles favorites de Saul, qui consacre également au *Nu descendant l'escalier* (1912) de nombreuses parodies à la fin des années 1970.
28. « *In the right place at the right time.* »
29. Peter Saul, *Poopin on Duchamp*, 1996, acrylique et huile sur toile, 150 × 110 cm, Saint-Étienne, collection particulière, [en ligne] URL : 68.media.tumblr.com/6a86159feebb4cdbc2a178fd259ae76a/tumblr_nqhyuyxkhY1r9j6pro1_1280.jpg.
30. Dans l'œuvre *Peter Saul Talks to Marcel Duchamp* (1995), l'effigie de Saul se contente d'uriner dans *Fountain* tout en déclarant : « *Found object must get out of the museum and be useful again.* » [« Les objets trouvés doivent sortir du musée et retrouver leur utilité. »]
31. « Les objets trouvés n'valent pas une bonne merde. »
32. Marcel Duchamp, « À propos des *ready-mades* » (1961), dans *id.*, *Duchamp du signe suivi de Notes*, éd. Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion, 2008, p. 182.
33. Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris/Londres, Trianon, 1959.
34. À titre d'exemples, on peut citer les acquisitions suivantes : Stockholm, Moderna Museet (donné au musée selon le vœu de l'artiste en 1965) ; Paris, Centre Georges-Pompidou (1986) ; Kyoto, The National Museum of Modern Art (1987). Dans les années qui suivent la réalisation de *Poopin on Duchamp*, cette vague d'acquisitions se poursuit avec en 1998 le Philadelphia Museum of Art et en 1999 la Tate de Londres.
35. Maurizio Cattelan, *La Rivoluzione siamo noi*, 2000, résine, polyester, cheveux naturels, feutre et porte manteau, 189,9 × 47 × 52,1 cm, Paris, galerie Emmanuel Perrotin, [en ligne], URL : www.perrotin.com/fr/artists/Maurizio_Cattelan/2/la-rivoluzione-siamo-noi/5519.
36. Chez Cattelan, ce type de mannequin à son effigie est souvent employé pour témoigner d'un rapport à l'histoire de l'art. Son *Mini-me* de 1999 est assis sur une bibliothèque remplie d'ouvrages sur Willem de Kooning, Franz Kline, Jeff Koons, Cindy Sherman ou Andy Warhol. L'artiste tente de prendre sa place aux côtés de ces « stars » de l'art états-unien mais fait, semble-t-il, difficilement le poids. En 2001, il met en scène une infraction au sein de l'institution muséale. Dans le sol d'une salle du musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, il fait creuser un trou d'où sortent les mains et la tête d'un mannequin à son image. Cattelan se présente ainsi sous les traits d'un cambrioleur, entrant illicitement dans le temple de l'art établi : « Ça rappelle les images qu'on voit dans les films de gangsters, quand les voleurs s'introduisent dans un endroit par effraction. » (Maurizio Cattelan, « Dépasser la peur », dans *id.*, *Le Saut dans le vide*, entretiens avec Catherine Grenier, Paris, Seuil, 2011, p. 64.) L'artiste est écrasé par le poids des maîtres et, en même temps, n'hésite pas à se faire vandale pour pénétrer de force dans l'histoire de l'art.
37. En 1970, Joseph Beuys réalise une série de costumes de feutre gris destinés à être suspendus dans l'enceinte d'un musée.
38. Maurizio Cattelan, « Dépasser la peur », dans Cattelan 2011, cité n. 36, p. 63-64.
39. Maurizio Cattelan, « Un voyage solitaire », dans Cattelan 2011, cité n. 36, p. 111.
40. Cattelan semble ainsi faire un clin d'œil à ses œuvres antérieures, à ses installations animalières où un écureuil et un cheval naturalisés sont respectivement suicidé par balle et suspendu au plafond, dans *Bidibidobidiboo* (1996) et *Novecento* (1997). La posture du *mini-me* anticipe de plus les mannequins d'enfants pendus présentés par Maurizio Cattelan en 2004 à la Fondation Nicola Trussardi à Milan.
41. Cette photographie avait été utilisée pour une l'affiche d'une exposition à Naples en 1971.
42. Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurres constants », dans Pagès et Thomson 1989, cité n. 1, p. 1-34, ici p. 1.
43. Que l'on pense seulement aux multiples caricatures faites de Gustave Courbet, regroupées notamment dans Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, P. Rosenberg, 1920 et Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007.

44. Iouri Tynianov, « Destruction, parodie » (1921), trad. Lily Denis, *Change*, 2, mai 1969, p. 67-76, ici p. 67. En italique dans le texte.

45. *Ibid.*

46. Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », trad. Philippe Hamon, *Poétique*, 36 : *Ironie*, décembre 1978, p. 465-477, ici p. 471.

47. Bernard Andrès, « La parodie et les nouveaux mondes : “s’ingérer l’autre” », dans Pagès et Thomson 1989, cité n. 1, p. 245-257, ici p. 246.

INDEX

Index géographique : Europe

Thèmes : parodie, autoportrait, caricature, filiation, satire

Mots-clés : parodie, autoportrait, caricature, satire, filiation

Index chronologique : XXe siècle

AUTEUR

JULIETTE BERTRON

université Paris-Est