

Martial Raysse, *Made in Japan* : pastiche, parodie, maquillage

Juliette Bertron

De 1963 à 1965, Martial Raysse réalise une série d'œuvres communément regroupées sous le titre *Made in Japan*. Pour les œuvres de cette série, Raysse utilise des reproductions photographiques en noir et blanc d'œuvres de grands maîtres, qu'il agrandit, découpe, restructure, bombarde de couleurs fluorescentes et sur lesquelles il colle de petits objets en plastique. Il reprend ainsi des œuvres de Pollaiuolo, Cranach, Tintoret, Gérard et Ingres.

Lorsqu'il réalise cette série, Raysse est considéré comme l'un des représentants de la jeune avant-garde française et internationale. Son nom est en effet associé au Nouveau Réalisme, dont il signe le premier manifeste en 1960, et surtout au Pop Art. Cette série s'inscrit dans une réflexion sur la démultiplication des images et leur diffusion, créant la rencontre entre la production de masse et des œuvres d'art considérées jusqu'alors comme uniques, ce dont témoigne d'ailleurs le titre *Made in Japan*, allusion à l'arrivée massive sur le marché mondial de produits manufacturés japonais. Cette utilisation d'images préexistantes, qualifiées par Otto Hahn de « lieux communs culturels »¹, a souvent orienté les interprétations du côté du pop art. Le geste de Martial Raysse a aussi été perçu comme un geste iconoclaste, de désacralisation, comme un pied de nez à la tradition. Cette série coïncide en effet avec une période marquée par de nombreux interviews et entretiens, dans lesquels Raysse proclame et préconise, parfois avec une certaine provocation, une modernité faisant table rase du passé. Il s'agit, selon les termes de l'artiste lui-même, de se libérer de l'« encombrant héritage culturel »².

Cette série semble dès lors s'inscrire dans la tradition des pratiques *hyperartistiques* qui s'en prennent aux chefs d'œuvre de l'art élevés en modèles faisant autorité. Raysse ne choisit en effet que des tableaux de maîtres appartenant à une culture muséale et officialisée. Tout comme le parodiste, il détourne et sort ces œuvres de leur contexte avec distanciation et humour, les désacralise afin d'affirmer un désir de renouvellement des formes artistiques. Il confronte ainsi l'œuvre source à

1 O. Hahn, « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *Art International*, Paris, Art International, Vol X/6, 1966, p. 79.

2 M. Raysse, propos recueillis par L. Brown, « Martial Raysse, première partie : « l'esthétique » », *Zoom, le magazine de l'image*, Paris, Société Publicness, n° 8 août 1971, p. 67.

l'interprétation personnelle et moderne qu'il nous livre ici. Son œuvre manifeste aussi cette ambivalence, inhérente à toute parodie, entre intégration et démarcation, proximité et distanciation, la série oscillant entre la destruction d'une tradition picturale et sa revalorisation.

Pastiche ou parodie ?

Une certaine confusion règne autour de la qualification du geste de détournement opéré par Raysse. Les *Made in Japan* sont qualifiées tour à tour de « pastiches », « citations », « reproductions triviales mises au goût du jour »³, « visions en technicolor »⁴, ou encore de « liftings à la peinture fluo »⁵. Si de nombreux auteurs, comme Gérard Genette⁶ et Daniel Sangsue⁷, ont souligné les abus dans l'utilisation du terme de « parodie », il n'est que très peu employé ici. Il est mis de côté au profit de celui de « pastiche », dont l'emploi est lancé par Didier Semin, commissaire de la rétrospective organisée au Musée du Jeu de Paume en 1992, et rédacteur d'une partie du catalogue⁸. Ce terme est ensuite repris dans la quasi-totalité des articles parus à l'occasion de l'exposition. Cependant, Semin lui-même précise qu'il ne semble pas très bien convenir aux *Made in Japan*. Selon les définitions apportées par Genette, la pratique de Raysse semble plus proche de celle du parodiste que de celle du pasticheur. Dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, l'auteur s'applique à réaliser un éclaircissement terminologique afin de distinguer avec précision la parodie du pastiche. La parodie se définit par la transformation d'œuvres singulières, tandis que le pastiche vise l'imitation d'un genre, du style d'un auteur ou de la manière d'un artiste. Raysse ne réalise ici que des transformations d'œuvres prises dans leur singularité et identifiables en tant que telles par le spectateur. Cependant, l'usage récurrent du terme de « pastiche » semble faire allusion au fait que Raysse s'attaque bel et bien à ce qui peut constituer un genre, un style, bien que les artistes choisis n'appartiennent ni aux mêmes périodes, ni aux mêmes mouvements de l'Histoire de l'Art. Ce style est celui d'un art considéré comme noble, puisque muséifié. Raysse s'empare de toutes ces œuvres comme d'un ensemble, appartenant à l'Histoire de l'Art en tant que chefs-d'œuvre.

3 V. Dabin, « Chronologie », *Martial Raysse, Rétrospective, Galerie nationale du Jeu de Paume*, Paris, Éd. du Jeu de Paume, Nîmes, Carré d'art, Musée d'art Contemporain, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 61.

4 B. Salmon, *op. cit.*, p. 6.

5 A. Tronche, « Made in Japan », *Nature Artificielle*, Paris, Espace Electra, Éd. Fondation Electricité de France, 9 octobre – 30 décembre 1990.

6 G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

7 D. Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Livre, 1994, p. 7.

8 D. Semin, « Martial Raysse, alias Hermès : la voie des images », *Martial Raysse, Rétrospective, Galerie nationale du Jeu de Paume*, Paris, Éd. du Jeu de Paume, Nîmes, Carré d'art, Musée d'art Contemporain, Réunion des musées nationaux, 1992.

Ironie et mauvais goût

Linda Hutcheon⁹ définit sur un plan structurel les liens existants entre la parodie et l'ironie. Elle met à jour ce parallèle en rappelant l'ambiguïté présente dans l'étymologie du terme parodie. *Para* peut en effet vouloir dire « face à », « contre » ou « à côté ». Ainsi l'ironie opère de la même manière que la parodie, par ce décalage entre deux discours qui se superposent, par la présence d'une différence entre deux niveaux opérants. Raysse introduit un décalage ironique entre la trivialité de son œuvre et la noblesse présumée des œuvres sources.

Pour l'œuvre réalisée à partir de *Suzanne et les vieillards* du Tintoret, le titre est trivialisé en *Suzanna Suzanna*. Avec ironie, l'œuvre prend par cette appellation ses distances avec le passage de l'Ancien Testament qu'elle relate. Raysse n'a gardé de l'œuvre de Tintoret que la figure de Suzanne, réservant à l'arrière-plan un espace blanc pour la projection du film *Arman dans le rôle du vieillard*. Dans ce film de 8 minutes réalisé pour être projeté en boucle sur la toile blanche à l'arrière-plan du tableau, l'artiste Arman, affublé d'une fausse barbe, apparaît parmi les arbres et écarte sa chemise, tel un exhibitionniste au regard lubrique. Raysse joue non seulement de la reconnaissance de l'œuvre d'origine en tant chef-d'œuvre de l'Histoire de l'Art, mais aussi de la connaissance d'un sujet noble traité en peinture et transformé ici en une scène triviale : une baigneuse rose aux cheveux blond platine, observée par un faux vieillard à la barbe postiche.

Dans *Conversation printanière*, d'après *Apollon et Diane* de Lucas Cranach l'Ancien, Raysse superpose deux discours : celui de la reconnaissance du sujet mythologique de l'œuvre source, et celui d'une « conversation » entre deux personnages dont la nudité perd alors son alibi mythologique. Il livre une lecture et une interprétation dégagées de tous les codes de lecture apportés par le titre et les attributs traditionnellement liés aux divinités : un arc en plastique, jouet d'enfant, se substitue à l'arc peint, attribut d'Apollon. De plus, si Raysse reprend la construction du paysage d'origine dans lequel sont posées les divinités, il transforme l'arrière-plan en une ville du Sud artificielle où l'on distingue une mer et des palmiers semblant tout droit sortis d'une carte postale.

Avec *Tableau simple et doux*, Raysse travaille encore à partir d'une œuvre représentant une scène mythologique, *Psyché et l'Amour* de François Gérard, que les termes « simple et doux »

9 L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, n°46, 1981.

dégrade en romance. Il joue des codes de la représentation d'une telle scène et de sa douceur présumée. En reprenant la construction du paysage à l'arrière-plan et en la simplifiant avec de petites fleurs schématiques, il accentue encore l'aspect naïf donné à cette scène et à ses deux protagonistes. Il supprime le petit papillon, symbole lié à la figure de Psyché, et ajoute dans la main de l'Amour un petit cœur en néon rouge. Tout alibi mythologique est là encore mis de côté afin de montrer l'œuvre, débarrassée de ce que Livingstone nomme le « vernis de respectabilité »¹⁰, dans l'évidence de son érotisme.

En ajoutant des motifs répétés de poules et de poires dans le bas de *Made in Japan* d'après *L'odalisque à l'esclave* d'Ingres, Raysse semble vouloir effectuer une juxtaposition, improbable et ironique, de l'orientalisme du maître, avec ce qui rappelle plutôt les nappes des ménagères occidentales, jouant ainsi d'un mauvais goût assumé. Une discordance se crée entre la recherche d'un orientalisme accessoirisé et emprunt d'érotisme, et la recherche d'un mauvais goût. Dans les *Made in Japan*, Raysse juxtapose volontairement des couleurs criardes qui s'opposent aux harmonies traditionnellement recherchées en peinture. Il introduit une forte dimension kitsch, en collant sur les formes peintes de fausses fleurs, ou encore des perles en plastique imitant de riches matières.

Raysse joue donc d'ironie en superposant deux niveaux de discours, la reconnaissance de l'œuvre source se confrontant à l'identification d'éléments triviaux ou kitsch. Cette dimension de dialogue, de rencontre improbable, est très marquée dans certains titres donnés par Raysse. Dans des titres comme *Raysseland* ou encore *Made in Japan in martialcolor*, Raysse fait aussi allusion au geste d'appropriation qu'il opère ici, en modifiant selon sa vision personnelle les œuvres des maîtres de la peinture ancienne.

Une actualisation

Au début des années soixante, Raysse met en place ce qu'il nomme l'« hygiène de la vision ». Il s'agit pour l'artiste de s'élever contre la constitution d'un art nostalgique se servant d'objets rouillés et dégradés. La modernité doit selon lui se trouver au contraire du côté du neuf, de l'aseptisé, du pur, et se manifester par le rejet de l'ancien et de l'obsolète. La parodie tient une place importante dans les réflexions concernant les enjeux de renouvellement et de modernité. En mettant en relief les différences entre la modernité des nouvelles formes mises en place par le parodiste, et l'aspect jugé périmé des formes anciennes qu'elle intègre, la parodie met en avant un renouvellement. La parodie,

10 M. Livingstone, *Le Pop art*, traduit de l'anglais par D. Le Bourg et C. Olivier, Paris, Éd. Hazan, 1990, p. 143.

par son ambiguïté entre incorporation et distanciation, consiste, pour citer Hutcheon en un « enchâssement du vieux dans le neuf »¹¹.

Raysse souligne l'aspect obsolète, à ses yeux, des œuvres qu'il prend pour cible, en donnant par exemple à l'une des *Made in Japan* le titre *Portrait of an ancient friend*. La peinture de Pollaiuolo, par sa *décontextualisation* et le traitement qui lui est imposé, paraît faire usage de formules marquées par une période lointaine, notamment sur la pratique du portrait.

L'ancienneté des tableaux originaux est renforcée par la confrontation des techniques traditionnelles avec celles utilisées par Raysse. L'artiste revendique en effet sa modernité par les techniques et les matières qu'il emploie (couleurs fluorescentes, plastique, néon, sérigraphie, reproductions photographiques, films) et confronte aux médiums utilisés par les maîtres anciens, c'est-à-dire la peinture à l'huile sur toile ou sur bois.

L'esthétique selon laquelle il transforme ces œuvres participe à une volonté d'actualisation. Il emprunte ainsi au monde publicitaire les aplats de couleurs sans contraste, cernés par des contours marqués et générateurs de planéité. L'agrandissement de ces images les rapproche aussi, du fait de leurs nouvelles dimensions, des affiches publicitaires. Raysse souligne lui-même cette volonté de transformer ces œuvres selon une esthétique contemporaine : « (Je) restructure la vie, ou les reproductions d'Ingres, à partir de la publicité. »¹² En donnant à plusieurs de ses œuvres le titre de *Made in Japan*, il manifeste sa volonté de confronter l'art ancien aux phénomènes contemporains liés à la société de consommation.

Par l'actualisation opérée, le geste de détournement est mis en valeur en tant que facteur d'évolution artistique. Raysse ne se contente pas de confronter les formes anciennes aux siennes propres. Il met en relation la recherche d'Ingres avec celle de Matisse et de ses papiers collés dans des œuvres comme *Made in Japan, tableau turc et invraisemblable* et *Made in Japan*, montrant ainsi l'évolution de la recherche formelle entre ces deux artistes. Mais, ce faisant, il semble mettre l'accent sur la manière dont les réalisations de Matisse ont pu modifier notre regard sur la peinture d'Ingres, et sur son implication novatrice dans la recherche des formes. Ces œuvres entrent d'autant plus en écho que Matisse a lui-même réalisé des œuvres orientalisantes, notamment des odalisques.

De la même manière, Raysse intègre le collage d'objets, mis progressivement en place au cours du

11 L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 143.

12 M. Raysse, cité par O. Hahn dans « Martial Raysse ou la beauté comme invention et délire », *op. cit.*, p. 78.

XX^e siècle, en premier lieu par les cubistes. L'intégration d'objets manufacturés n'est également pas sans lien avec le *ready-made* de Duchamp comme le souligne Didier Semin, pratique qui a littéralement bousculé les conceptions traditionnelles en matière de savoir-faire et de dextérité des artistes. Les œuvres du corpus issues de transformations d'œuvres anciennes mettent donc en avant le renouvellement progressif des formes d'expression artistique, et permettent à Raysse d'exposer son désir de modernité par l'actualisation dont il procède.

Déconstruction et revalorisation, l'ambivalence de la parodie

Par ses transformations, Raysse semble vouloir montrer que ces œuvres appartiennent à un passé qui n'est plus en phase avec la modernité, et affirmer ainsi le renouvellement nécessaire d'un art en accord avec son temps, afin d'aller au-delà de formes qui lui semblent périmées. Mais, paradoxalement, cet apparent rejet et cette distanciation s'accompagnent d'une proximité. Le titre de *Portrait of an ancient friend* est, à cet égard, assez significatif, qui souligne dans le même temps l'éloignement avec « *ancient* », et la proximité avec « *friend* ».

Raysse met d'ailleurs en avant cette ambivalence, et parle rétrospectivement au sujet de cette série de « copie ». L'artiste s'inscrit ainsi dans une tradition de la peinture occidentale, celle de l'apprentissage des jeunes artistes par l'imitation et la copie des maîtres anciens. Il s'agit pour le jeune artiste de saisir l'esprit de l'œuvre qu'il copie, et donc de s'inscrire dans une continuité, tout en se libérant du modèle et en ajoutant sa touche personnelle et actualisante. Tel est le sens de la formule « *Made in Japan* », qui symbolise selon lui le fait de s'emparer d'un modèle de référence, doté par ailleurs d'une forte valeur monétaire, afin d'en faire une version moins onéreuse, plus efficace, et en phase avec la modernité et les attentes de ses contemporains.

On notera avec intérêt que les œuvres réalisées simultanément avec les *Made in Japan* ne sont pas sans lien avec celles des maîtres dont il semble vouloir se distancier. Raysse en effet réalise de nombreuses figures féminines qui témoignent d'un idéal de beauté. Si ce dernier est emprunté au monde de la mode et de la réclame, il se place aussi dans une continuité avec les recherches des maîtres anciens. Ces figures allongées, de trois quarts, ne sont de fait pas sans évoquer une tradition picturale de la représentation féminine. Raysse introduit par ailleurs des références : la serviette nouée autour des cheveux dans *Petit visage en bleu* rappelle les turbans des odalisques d'Ingres ; dans *Souviens-toi Tahiti*, Raysse semble réaliser une version moderne des baigneuses de l'histoire de la peinture, telles celles d'Ingres ou de Tintoret dont il fait usage.

Dans ces visages de femmes, les outils du maquilleur se multiplient sur la toile, comme autant de substituts des instruments traditionnels du peintre. La couleur semble comme apposée par les houppettes et les pinceaux collés. L'application des pigments est ainsi explicitement comparée à celle d'un fard. Le maquillage entretient un lien étroit avec la parodie. Le maquilleur transforme un visage ayant son existence propre, tout comme le parodiste s'empare d'une œuvre qui lui est antérieure afin de la transformer. Le maquillage et la parodie sont souvent dévalorisés moralement, et perçus comme de vulgaires contrefaçons. Par cette mise en abîme de la peinture comme maquillage, le travail du peintre est désigné comme une pratique fautive, mensongère et trompeuse, jouant artificiellement des pigments chatoyants, et mettant en œuvre un illusionnisme de pacotille, appuyé sur l'utilisation et la démultiplication de simulacres. Mais, paradoxalement, par cette affirmation de la peinture dans son artifice et dans sa recherche éperdue de beauté, l'acte de peindre est aussi revalorisé.

Ainsi, si Raysse effectue une déconstruction de la peinture occidentale et de ses codes, il s'en empare aussi pour les mettre au service d'une quête toute personnelle, posant ainsi les bases d'un art en perpétuel devenir.