

Marie-Laure Gabriel

La peinture d'Erró est proche de ce que Valerio Adami énonce dans *Rapport* :

« Peindre aujourd'hui, c'est réaliser un récit : communiquer les faits de notre vie quotidienne, de ceux que nous voyons avec nos yeux, autour de nous, à ceux qui nous sont racontés ; [ceux véhiculés par] la communication de masse : les journaux, les images à la télévision, les nouvelles de la guerre, de la faim, des désordres ; [pour] témoigner de l'expérience de cette réalité, [...] nous devons chercher des méthodes pour établir un ordre... »¹.

La méthode que propose Erró se fonde sur la parodie et toute l'ambiguïté de cette pratique. L'œuvre de l'artiste se construit en regard d'œuvres antérieures, images préexistantes soigneusement agencées. En effet, ces images (esthétique de la bande dessinée, encyclopédies médicales, livres d'art, films de science-fiction, caricatures de presse, images de propagandes politiques, etc.) constituent toutes les représentations de notre quotidien. Les œuvres résultent d'un agencement de procédés, qui permettent d'établir un ordre, indispensable à la réalisation du message.

La parodie définit par nature l'art d'Erró, constitué d'images disparates, hétérogènes et unifiées par le pinceau, par l'acte de peindre. D'ailleurs, une série consacrée aux portraits d'Apollinaire, Verlaine ou encore de Goethe a pour titre *Contrepoint*. Les œuvres d'Erró offrent ainsi un regard autre sur les images et les références historiques et culturelles qui inondent notre quotidien. Elles sont un sujet second, qui s'enrichit à la lumière de la source première. Ces références détournées sont utilisées à dessein. Les objets, détournés², sont autant d'éléments disparates, assemblés en un certain ordre servant la composition du sujet. Remettre le monde en question au moyen d'une succession d'images à la lecture ambiguë, voilà la mission que s'est attribuée Erró. Il lui faut tourner en dérision tout ce qui appartient à

¹ Cité par J. L. Pradel, dans *La figuration narrative*, Villa Tamaris Hazan, Paris, 2000, p.32.

² *Images détournées – Images détournées*, titre de l'exposition itinérante du Centre Georges Pompidou, 1979.

ce monde en désignant, en parodiant les produits issus de notre culture, pour discréditer, dévoiler l'absurdité ou le ridicule.

Dingo l'artiste, peinture datant de 2002, problématise bien cette approche. En effet, la présence d'éléments composites faisant référence aux *comics*, nous place directement dans le registre de l'enfance et dans une culture particulière de l'image. Ce côté faussement candide ne sert qu'à renforcer la violence du propos. Dingo est reclus au coin supérieur gauche de la toile, poussé par la force et la masse du Jocker et de ses complices. Il semble être dans un état de faiblesse. Dingo l'artiste, apeuré par des menaces qui viennent de toute part, ne semble avoir qu'un crayon en guise d'arme. C'est alors que l'association du personnage de Dingo avec son statut d'artiste prend effet. C'est par cette analogie que le peintre se projette sur la toile. Le peintre n'apparaît que par procuration et là où nous ne l'attendons pas. Le personnage qu'il choisit est plutôt pataud, maladroit, comme si la critique pouvait émaner du contestataire le plus inattendu. De plus, le nom français du personnage joue de sa paronymie avec l'expression : « il est dingo ».

Serait-ce alors cela ? L'artiste, seul contre tous, ne serait-il pas un peu « nigaud » de vouloir dénoncer des impostures ? N'est-ce pas un acte bien dérisoire que de se défendre avec un crayon ou un pinceau des pressions sociales ?

Nous expliquerons dans un premier temps, le processus d'élaboration et quelques dispositifs plastiques utilisés dans les œuvres d'Erró. Puis, nous traiterons de quelques thèmes de prédilection de l'artiste, prouvant que sa peinture est affaire de « tissu moral »³ et qu'elle cherche à coller à l'événement une vérité. Enfin, il s'agira de penser la réception critique des œuvres de l'artiste.

Comment procède Erró

La peinture d'Erró fait ressurgir des images produites par nos sociétés. D'après Jean Clair :

« C'est en effet en puisant dans l'iconothèque fabuleuse de la quotidienneté, dans le catalogue infini des images « consommables » [...] qu'Erró compose des tableaux conçus comme autant de collages, ou plutôt de catapultes d' « objets-signes. »⁴

Le « collagiste »⁵ qu'est Erró, procède donc par assemblages de morceaux de notre mythologie quotidienne, amplifiée, hypertrophiée par les médias ou la propagande. Ses

³ Cité par J. L. Pradel, *op. cit.*, p.32.

⁴Jean Clair, *Art en France, une nouvelle génération*, Du Chêne, Paris, 1972, pp. 70-71.

tableaux, compris comme « objets-signes », permettent d’user d’emblèmes, reconnus de tous, pour exposer une vérité. La collecte d’images, processus d’autophagie de la peinture, prend alors tout son sens dans l’acte de coller.

A - Erró, un « archiviste du chaos »

Erró, l’ « archiviste du chaos »⁶, rassemble ses citations ou fragments d’œuvres préexistantes dans un fonds qu’il constitue depuis 1958. Il puise dans un vaste répertoire d’images et de textes : bandes dessinées, *comics*, planches d’anatomie, reproductions de tableaux, films, toutes sortes d’imprimés et dépliants publicitaires, revues, catalogues, estampes, affiches, étiquettes de conditionnement, photos et caricatures de presse, ou encore imagerie de propagande constituent ainsi sa matière première. Pour établir son thésaurus, il cherche sa matière chez les bouquinistes, les magasins de déstockage où il achète des journaux par kilos.

Par cette boulimie, Erró absorbe solutions ou propos préexistants. Par le classement de ses sources, il les digère et se les approprie. Cette accumulation d’œuvres sources peut durer des années avant d’aboutir sur un tableau ou dans une série. Par le découpage et le collage, l’artiste propose une composition nouvelle, en s’emparant de ces représentations. Pour créer, il assemble et structure une frise d’objets-signes sur son plan de travail. Avec le ciseau, il coupe le support papier pour ne garder que l’image. Il la détoure pour mieux la détourner. La maquette obtenue est ensuite projetée sur une toile, guidant le pinceau du créateur. Erró nous propose un collage peint. Ainsi, par la pratique du collage, les reproductions de natures différentes contrastent par leurs démarcations physiques sur le support, ces démarcations renforçant, par là même, l’autonomie de chacune des images. L’artiste s’amuse à comparer sa façon de procéder à celle de Rubens, se plaçant ainsi dans une historicité :

« Il me semble que je suis comme une sorte de chroniqueur, de reporter, dans une énorme agence qui rassemblerait toutes les images du monde, et que je suis là pour en faire la synthèse. Mais, à bien y réfléchir, est-ce que Rubens travaillait autrement ? Il avait amassé à Rome un énorme matériel documentaire et il avait un nombre incroyable d’assistants. C’est un peu pareil, à cette différence près que, pour moi, tous les jours, des centaines de photographes, dessinateurs, éditeurs et autres jouent le rôle d’assistants. »⁷

⁵ Carole Boulbès, « Erró », dans *Art Press*, n°238, septembre 1998, p.76.

⁶ Philippe DAGEN, « Erró, infatigable archiviste du chaos », *Le Monde*, 19 avril 2003.

⁷ Propos d’Erró recueillis pour *Le Matin*, 6 mai 1985, p. 27.

Cette reformulation prend acte dans l'unification par le médium, la peinture, d'éléments de nature disparate. Peindre, c'est alors créer un jeu de combinaisons diverses, de répétitions ou de contrastes, et dévoiler une esthétique de la tension.

Erró use de la popularité de ses sources, mélange les genres et s'affranchit de la question de leur hiérarchie en histoire de l'art. Il s'agit alors de les manipuler. L'image devient un matériau absolu. L'artiste a pour ambition d'engager un débat par l'acte de *re-présenter*, de transposer.

B - Les dispositifs plastiques

Nous nous concentrerons sur trois dispositifs récurrents dans l'œuvre d'Erró, trois ressorts de la parodie permettant la délivrance du message.

Une grille permet à l'artiste de présenter une frise réalisée à partir de l'œuvre de *Matisse*, par exemple. Le fil de fer est un procédé d'agencement sur ordinateur. Les formes sont prises puis étirées, coulées ou distordues. Sur l'échiquier de la toile se jouent alors les tensions et les affrontements.

Parfois, Erró utilise un choc binaire, d'une remarquable efficacité. L'œuvre se réalise dans l'association puis la confrontation de deux imageries de deux époques différentes et de natures opposées. Ainsi, *Sur Vénus* résulte de la combinaison d'une *photographie de l'équipage d'Apollo 10* de 1969 et de la *Vénus Anadyomène* d'Ingres, datant de 1848. Vénus, le symbole de la beauté et de l'amour, dont l'iconographie est prégnante dans la mémoire des hommes, se trouve parachutée sur la planète Vénus en compagnie d'astronautes. L'héroïsme de la mission est ici « tempéré » par le regard que porte John Young sur la beauté de cette femme mythique.

Ces astronautes s'immiscent dans les tableaux de grands maîtres ; le cosmos vient à la rencontre du microcosme de la toile. Le cosmopolite qu'est Erró s'amuse et jubile ainsi de la transformation de ces images.

Voici la rencontre de deux clichés qui se croisent et traversent l'espace temps. Erró « manipulateur d'image »⁸ décompose et recompose l'imagerie populaire et l'inconscient collectif pour former des sortes d'utopies picturales. Ces parodies s'inscrivent alors dans un *sans lieu* visuel, un *hors temps*. « *Le télescopage des images ne produit pas seulement des perturbations dans leurs significations initiales mais une avalanche de bouleversements dans l'idéologie qu'ensemble elles représentent, une remise en question des systèmes auxquelles elles se réfèrent* »⁹.

Enfin, cette formule de la dualité peut aussi être développée et formulée à partir d'un vocabulaire proche, à l'exemple de celui de la bande dessinée et de *Disney* et des *comics* présents dans *Dingo l'artiste*. Le détournement de ces deux images conduit à un décalage, une incompréhension, renforcée par leur combinaison. Dingo, reclus dans l'angle supérieur gauche, est apeuré, oppressé et opprimé par d'autres personnages de *comics*, semblant sortir du néant. Coincé dans cette partie du tableau, la composition met en évidence l'oppression ou plutôt la pression qu'exerce sur lui le groupe de Jocker. Cette poussée, éprouvée par le chien présenté de face, à plat, est renforcée par le point de vue adopté en contre plongée pour les corps de ces personnages cauchemardesques. Incapable de se mouvoir dans cet espace, seul contre tous, la différence d'échelle renforce paradoxalement sa position de faiblesse.

Le sens de la narration se dégage par le truchement d'associations visuelles et intellectuelles ; amplifications, réductions, inversions, adjonctions, modifications. Les bouches sont béantes, répétées à l'infini, imposant l'idée de masques, de mascarades, de bouffonneries inquiétantes aux allures de danses macabres. Le spectateur s'amusant du calembour dingo - dingo, l'appréhension de la toile s'en verra dérangée. Nous nous attendons à un véritable charivari, où le mot d'ordre est « n'est-il pas dingo, l'artiste ? ». L'œuvre se joue donc de dictons populaires et tend vers la contrefaçon d'images préexistantes. Non seulement Erró cite les *comics* ou les dessins animés, puisqu'il les reproduit fidèlement, mais surtout, par une opposition brutale, il les décontextualise et leur confère un sens nouveau. Par l'observation d'un détail, le badge arboré fièrement par un être fantomatique sur la gauche (*I love war*), le spectateur confère un sens ironique à l'oeuvre. Après avoir repéré l'aspect burlesque de *Dingo l'artiste*, il ne peut que se sentir complice de celui qui, sous son apparente faiblesse, s'apprête à fustiger sa cible. Nous pouvons alors nous interroger sur les propos de Rancillac :

⁸ Maïten BOUISSET, « Erró à la galerie le Dessin, Un insatiable manipulateur d'image », in *Le Matin*, 19 juin 1982

⁹ [S. n.], « Erró », *L'Humanité*, 27 février 1973

« Un fusil est plus efficace qu'un pinceau si l'on veut s'en servir. Pour ceux que le fusil rebute, le pinceau peut-il être une arme ? J'en doute. Mais avec ce doute en moi, moi peignant par force majeure, je ne peux pas détourner les yeux des champs de bataille, des charniers, des villes assiégées, des tribunaux, des salles de réunion, des salles d'opération ou de torture, tous lieux en ce monde où le monde se fait effroyablement vite, sans moi, sans nous. »¹⁰

Quitte à le faire en vain, ce crayon semble être l'arme de la dernière chance, celle du parodiste. L'acte de parodier et d'unir les événements qui nous entourent se révèle être proche de la démarche du corbeau, un art de la dénonciation forgée sur le découpage d'éléments disparates.

La délivrance du message

A – Art et réflexivité

Erró ne cesse d'interroger l'image et plus particulièrement l'histoire de l'art, à travers l'utilisation de reproductions d'œuvres.

Ainsi *The Background of Pollock*, datant de 1966-1967, est une toile qui comporte plusieurs niveaux de lecture. En premier lieu, prenons en considération ce que l'artiste nous donne à voir : des chefs-d'œuvres composant une histoire de l'art moderne. Nous y reconnaissons des œuvres de Duchamp, Van Gogh, Munch, Beckmann, Jawlensky, Matisse, Picasso, Miro, Dali, Mondrian, etc. Les reproductions, présentées sans ordre chronologique, appartiennent à la mémoire collective et constituent ce qu'André Malraux appelle un musée imaginaire.

En second lieu, le processus de l'élaboration de l'œuvre est dévoilé. Tout d'abord, du point de vue du sujet représenté : l'art de Pollock est placé dans une historicité, idée présente dans le terme de *background*. Les reproductions d'œuvres se situent sur deux plans qui entrent en saillie. Même si l'arête formée par ces deux murs n'est pas régulière, cet effet de composition conduit à une mise en perspective. Le portrait de Pollock, représenté en pleine réflexion, s'avance. De son esprit fuse les citations d'œuvres qui conduisent à l'élaboration de son moyen d'expression : le *dripping*, présenté à l'arrière-plan.

C'est également à l'arrière-plan que se situe un autre enjeu de l'œuvre, ultime détournement. Une main fait irruption dans l'angle supérieur gauche de la toile. Elle épingle

¹⁰ Rancillac cité par J. L. Pradel, *op. cit.*, p.31.

les reproductions de tableaux clés de l'art moderne. Par analogie, cette main désigne celle d'Erró, figée dans son processus créateur. Il place et compose son oeuvre avec des reproductions de peintures parfaitement reconnaissables. Cependant, il se les approprie et les reformule. L'oeuvre de Pollock est transposée et réinterprétée par de simples aplats de couleurs, contrastant avec la matière épaisse de l'oeuvre originelle. Le montage de la peinture d'Erró et les anamorphoses des cavaliers révèlent également la charge parodique de l'oeuvre.

Cette représentation parodie la recherche intuitive de Pollock en train d'élaborer un geste radical, pensé en regard de son appropriation de l'histoire de l'art. Mais elle parodie aussi le processus ludique qu'emploie Erró.

Fondant son principe sur la consommation de masse ou la surconsommation d'objets et de denrées, la série des *Scape* procède d'un effort exceptionnel d'accumulation d'images (il faut compter environ deux à quatre ans d'amoncellement de matériel avant d'en exécuter un). Il s'agit de concentrer un maximum d'éléments de provenances variées et de les élever au genre de la peinture de paysage, en empruntant une grammaire proche du genre des natures mortes.

Dans *Foodscape* de 1963, le dispositif métonymique et la répétition de la matière consommable, incarnent l'excès. L'image de la prodigalité inépuisable et spectaculaire de notre société est alors mise en scène. Erró formule ainsi son projet :

« [...] j'ai accumulé la plus grande partie du matériel, achetant chaque jour divers aliments et les mangeant au fur et à mesure. En peignant la toile à Paris, je me rappelais très bien certains goûts, parfois sirupeux et écœurants.

Détails concentrés – Rendre la consommation pratiquement impossible au spectateur et qu'il soit bien difficile de se laisser séduire par un seul détail, tant l'œil est toujours à la poursuite d'autre chose. D'où la tentation de proposer plusieurs centres dans une oeuvre : au spectateur de choisir celui qui lui convient ».¹¹

L'artiste cherche donc à perturber le spectateur dans son rapport à l'image. Au lieu d'être source de délice, l'oeuvre dégoûte. En prenant en considération l'aphorisme de Ludwig Feuerbach « nous sommes ce que nous mangeons », nous contemplons une nourriture difficile à ingérer, aux allures d'émétiques. Est-ce ainsi que nous devons voir les exactions humaines ? Mais encore, cette toile se réfère au genre de la nature morte, genre largement célébré dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Pourtant cette célébration de prospérité dissimule un

¹¹ Erró, *op. cit.*, pp. 25-26.

« embarras de richesses ». A l'instar de la peinture de Pieter Aertsen (du XVI^e siècle), la nature morte prend des allures de satire car derrière une apparente Vanité, se cache une violente critique morale de la société hollandaise. *Foodscape* est une parodie de ce genre pictural. Erró rend risible cette célébration de richesses rassemblées sous l'égide de la Vanité. La table mise est dressée, présentée de manière frontale.

Le surplus, érigé ici en principe, dévoile en contrepoint la disette. Implicitement, *Foodscape* met en évidence une abondance assez inégalement répartie. L'occidental se délecte de la nourriture mise à sa disposition, jusqu'à l'orgie parfois. A la faim, besoin fondamental et essentiel, répond la publicité et le spectacle, nous attirant insidieusement vers le vice. L'abondance nous nuit et nous corrompt. Pour Baudrillard, la consommation est devenue la morale de notre monde actuel.

« Elle [la consommation] est en train de détruire les bases de l'être humain, c'est-à-dire l'équilibre que la pensée européenne, depuis les Grecs, a maintenu entre les racines mythologiques et le monde du logos [...] Comme la société du Moyen Age s'équilibrait sur Dieu **ET** sur le diable, ainsi la nôtre s'équilibre sur la consommation **ET** sur sa dénonciation. Encore autour du Diable pouvaient s'organiser des hérésies et des sectes de magie noire. Notre magie à nous est blanche, plus d'hérésie possible dans l'abondance. C'est la blancheur prophylactique d'une société saturée, d'une société sans vertige et sans histoire, sans autre mythe qu'elle-même. »¹²

Sans être aussi catégorique que Baudrillard, il faut toutefois que la consommation est le mot d'ordre de notre société. Dans l'œuvre d'Erró, l'équilibre s'établit sur la consommation d'objets-signes et sur la dénonciation de leur fonctionnement.

B – La surconsommation de la culture

Erró cherche constamment dans sa pratique des moyens pour ébranler les mythes, souvent porteurs d'une vérité erronée. Cette démythologisation des héros passe alors par la confrontation de divers clichés picturaux, mis en tension.

C'est ainsi qu'Erró s'attaque à *La vie de Van Gogh* (1974). Cette parodie doit être comprise comme un dispositif permettant au peintre de s'identifier à l'œuvre de Van Gogh, tout en gardant son identité et sa différence. Et pour ce qui est du registre de la citation, à celui qui regarde de reconnaître plus ou moins sûrement les références utilisées. La profusion de

¹² Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, Paris, 2004, p.10.

détails confère une richesse narrative à l'œuvre. La peinture devient une parodie de la « mise en légende hagiographique de la vie de Van Gogh »¹³.

Au premier plan, à gauche, un personnage de Picasso est assis sur une chaise de Van Gogh ; Erró précise que « Cette rencontre témoigne de la même facilité et d'un même bonheur dans le style »¹⁴. A côté, Van Gogh tente une évasion de la salle d'opération du film M.A.S.H. et dans l'angle inférieur droit, il reçoit des électrochocs. Au deuxième plan, à gauche, Van Gogh est enfermé dans son atelier où on lui apporte à manger. Erró explicite cette scénette : « C'est un coffre-fort gardé par des marchands qui ont gagné beaucoup d'argent avec la peinture de l'artiste »¹⁵. Les « marchands », armés jusqu'aux dents, semblent être organisés comme une mafia. Serait-ce une critique de l'avidité des marchands d'art ?

Au centre de la toile, un portrait avec une photo de Van Gogh jeune entouré par « les caisses d'expédition de tableaux alignées comme des cercueils »¹⁶. Les montagnes de l'Himalaya, au fond, semblent être le décor choisi pour fonder la parodie. Un rayon de soleil met en perspective les portraits des personnages importants pour Van Gogh (sa mère, Gauguin, le docteur Gachet). Les autoportraits de Van Gogh sont représentés dans l'ordre chronologique et se répartissent sur le rayon de gauche. Dans la partie supérieure, au milieu, un *Paysage* de Grandville est reproduit : les arbres deviennent des pinceaux, avec la vue en coupe de l'oreille. Dans l'angle supérieur gauche, la chambre à coucher de l'artiste est reproduite avec en inclusion un portrait de Mao. En haut, à droite, il est de nouveau enfermé dans un coffre-fort, surplombant ses tableaux étirés en panoramique. Les tableaux, mis en boîte, sont reproduits à l'infini. Cette reproduction illimitée ne leur fait-elle pas perdre leur aura ? Enfin, une scène s'ajoute de manière étrange au reste de la composition : des asiatiques sont attablés, suspendus par les cheveux. Ces personnages symbolisent l'influence de l'art japonais dans l'art de Van Gogh. Toutefois, le fait de les introduire dans un pseudo intérieur, auprès de reproductions de tableaux étirés, renvoie à notre consommation de produits culturels. Est-ce cela qu'Erró dénonce ? Une surconsommation de la culture ? La transformation de chefs-d'œuvres en produits culturels ?

La glorification de Van Gogh va de pair avec la consommation de tout un tas d'objets souvenirs, quitte à altérer la nature de l'objet. Erró, premier consommateur d'images, fait figurer dans cette toile d'autres consommateurs. Certes, il est nécessaire de démocratiser

¹³ Cette expression se réfère à *La gloire de Van Gogh*, livre de Nathalie Heinich expliquant au travers de l'étude de l'œuvre et de la vie de cet artiste, la mise en place du paradigme du génie artistique.

¹⁴ Erró, *op. cit.*, pp.41-42

¹⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.

¹⁶ *Ibid.*, pp.41-42.

l'accès à l'art, mais faut-il que cette injonction se fasse au détriment de la perception de l'œuvre et de son caractère intrinsèque ?

C – L'Histoire politique des hommes

Erró souhaite également dénoncer la barbarie, les actes anti-humanistes perpétrés au nom du pouvoir. Il déclare : « Je cherche à témoigner d'un moment, d'un état fugitif de la société avant que les faits disparaissent par amnésie collective »¹⁷. Les œuvres accèdent donc à un statut de témoignage, par le biais de l'utilisation d'images préexistantes et archivées.

Allende Topino Lebrun de 1974 a été commandée par Alain Jouffroy, en l'honneur de l'exposition *Guillotine et peinture : Topino-Lebrun et ses amis*, présentée à Beaubourg en 1977. C'est un hommage rendu à Topino-Lebrun, un des meilleurs élèves de David. Il avait peint en 1797 une toile intitulée *La mort de Caius Gracchus Babeuf*. Il fut également l'un des jurés du Tribunal révolutionnaire sous la Terreur, puis fut condamné à mort en 1801 par le Premier Consulat.

L'œuvre d'Erró accentue les oppositions de sources et de mélange des genres. Elle est le résultat de la fusion de deux tableaux emblématiques : *La mort de Caius Gracchus Babeuf*, dont Erró ne conserve que le poignard et la hache, et une des perspectives réalisées par Hans Vredeman de Vries, dont les arches structurent la composition. Toutefois, le sujet de la toile est porté sur une actualité plus brûlante. En effet, il représente au premier plan du tableau le coup d'état de Pinochet. Topino-Lebrun et Allende sont tous deux des victimes de complots politiques. Erró prouve là encore sa capacité à établir des ponts à travers les âges et les mémoires. De plus, par son grand format, la toile rivalise avec le genre de la peinture d'Histoire.

L'usage de la perspective attire le regard vers l'arrière plan du tableau, où la photo d'Allende, l'adversaire qu'il vient de renverser, est maculée de sang. Le bras de Pinochet pend en haut d'une fenêtre de la Moneda, le palais présidentiel. Les ongles de sa main se transforment en fusées d'acier rougis. Pinochet, omniprésent, occupe aussi les deux coins inférieurs du tableau, avec son uniforme noir et sa casquette aux insignes de mort qui dissimule le regard.

¹⁷ Erró, *op. cit.*, p.31.

A droite, il figure dans un grand médaillon carré derrière lequel se profile une main rouge étreignant un drapeau chilien, tricolore. Le drapeau prend lui-même la forme d'un poing levé. Sa partie rouge est criblée de balles.

A gauche, Pinochet est transformé en un culbuto. Le culbuto est un petit corps cylindrique dont la base arrondie est lestée d'une petite balle de plomb. Le frapper du doigt, fait rouler la balle et osciller le personnage. Ainsi, Pinochet est prêt pour la culbute. La représentation de l'homme est réduite à une figurine instable. L'homme versatile, le traître, prend ainsi corps.

Ce même Pinochet tient dans ses mains une hache sanglante sur laquelle est inscrite la date du haut fait : 1973, instant où il déterre la hache de guerre. A côté, l'un de ses sbires enfourche une hache-cheval à croix gammée. La hache est un élément repris du tableau de Topino-Lebrun. Agrandie, elle dénonce la barbarie de la répression. Quant aux militaires chiliens entourant Pinochet, ce sont d'authentiques marionnettes : visages sans regard, accoutrements ridicules, menottes et chaînes, corps incroyablement raides, séances de torture... Enfin, un glaive est maintenu par une main nazie, sur la lame, on peut lire, inscrit en lettres de sang : « La Junte ». D'ailleurs l'artiste dit à ce propos :

« Les féroces militaires sont en même temps ridicules. Leurs casquettes leur tombent sur les yeux. Ils chevauchent de grotesques « dasas » à tête nazie. [...] Chaque fois que les militaires interviennent dans la vie d'un pays (et ils n'en sont ni à leur deuxième ni même à leur trentième coup), ils jouent une farce toujours plus odieuse et plus grotesque. Leur férocité manque de dignité. Ce sont des bourreaux indécents et risibles. »¹⁸

Il y a même un homme cigogne, avec un casque de la C.I.A., soulevant l'enfant prodigue qu'il a installé au pouvoir. Ailleurs, un enfant est emprisonné dans un landau, entouré d'une escorte. Un américain dépoussière le sol avec un avion en guise de balai. Par analogie formelle, cet objet prend aussitôt l'allure d'une faux moderne, détournement satirique qui nous met alors en présence d'une allégorie radieuse de la Grande Faucheuse.

L'absurdité des gestes, le comique de situation allant de la régression (le Pinochet culbuto) au sadisme, en passant par l'allégorie, tout cela constitue la nomenclature d'une parodie ici satirique.

Par le choix du thème traité, du titre, de la composition, des transformations imposées à ses personnages, Erró invite à la réflexion. En discréditant Pinochet, il interroge les valeurs

¹⁸ Erró, *op. cit.*, p.31.

qui sont le fondement de notre société. Non seulement il dénonce, mais en plus, il éveille la conscience du spectateur et lui permet de prendre part à sa réflexion.

Des intentions du producteur au récepteur de la parodie

A – L’ambiguïté de la position de l’artiste

L’œuvre d’Erró jouit d’agencements de procédés qui rendent complexe son commentaire. D’autant plus que les propos de l’artiste nous renseignent peu sur la manière d’interpréter son travail. Il semble pourtant que dans les thématiques choisies, Erró interroge notre rapport à l’Histoire. Dans une interview pour *Libération*, il déclare au journaliste Henri-François Debailleux :

« Je trouve très important de laisser derrière soi une espèce de livre assez précis sur différents événements historiques. Je crois même être l’un des rares peintres à avoir peint des centaines de sujets politiques relatifs à ce qui se passe dans le monde, comme je l’ai fait à propos de la guerre du Vietnam, plus récemment avec celle en Afghanistan ou, actuellement, avec l’Irak. Cela peut donner aux futures générations une petite idée de ce qui s’est passé. En ce sens, je suis flatté de voir que beaucoup de mes tableaux sont reproduits dans des livres scolaires. Ça me fait beaucoup plus plaisir que d’être dans le Petit Larousse illustré (*rire*). »¹⁹

Se pose alors la question de l’engagement de l’artiste. Puisqu’il décide de laisser une trace de tel événement plutôt qu’un autre, il opère une sélection. Au regard des thèmes développés, les faits dénoncés sont de l’ordre du politique, du social. Par actualité, il sous-entend « actualité politique des hommes ». En aucun cas il ne traitera de catastrophes naturelles ou de tout autre action ne résultant pas de la main de l’homme. A chaque fois, il parvient à remettre en cause notre structure sociale. Nous sommes confrontés à des tableaux orientés, allant au-delà du simple constat, imposant une lecture de l’actualité. De plus, en opérant par télescopes et associations violentes d’idées, Erró met en place une véritable logique de la subversion. A la question du journaliste « Vous considérez-vous comme un peintre engagé ? »²⁰ Il rétorque :

¹⁹ Henri-François Debailleux, « Mon travail est comme un jeu, un puzzle dans le rêve », *Libération*, samedi 27 et dimanche 28 août 2005, p. 1.

²⁰ *Ibid.*, p. 1.

« Je suis plutôt un témoin. Un témoin éloigné mais assez précis... et un témoin toujours tardif puisque les tableaux sont peints après les événements. Je ne suis jamais allé sur place au milieu d'une guerre. Je travaille de la façon la plus naturelle pour moi, c'est-à-dire dans mon atelier. »²¹

Néanmoins, faut-il rappeler qu'un témoin n'est jamais neutre ? Parce qu'un artiste est d'abord un individu, il est forcément subjectif dans son rapport au monde. Erró, tel un satiriste, établit une distance ironique entre ses œuvres et ses propos (tout comme dans ces œuvres elles-mêmes).

L'amphibologie de sa démarche se poursuit lorsqu'il déclare :

« Parlant des événements au jour le jour, je cherche à témoigner d'un état fugitif de la société avant que les faits ne disparaissent par amnésie collective. La narration figurative s'emploie à prendre en compte les informations contradictoires, les faux bruits journalistiques, qui font l'événement. Elle procède par galaxie d'images sans l'ombre d'un jugement moral ou politique [...]. La peinture représente une sorte de voyage à travers les espaces, les formes, les styles et non la défense d'un territoire précis. »²²

A l'instar des transformations subies par Pinochet, comment Erró peut-il déclarer qu'il n'y a pas l'ombre d'un jugement moral ou politique dans ces travaux ? C'est que la morale contenue n'est pas de l'ordre d'un discours manichéen. Elle se déchiffre dans la fougue avec laquelle il pourfend ses ennemis. Car selon son dicton, « *mieux vaut vivre un jour comme un lion que cent ans comme un mouton* »²³. Erró voit dans la peinture un moyen de tenter de découvrir la signification d'un monde confus. Pour lui, « *La peinture est le laboratoire du possible : un lieu où l'on peut expérimenter, faire du vieux avec du neuf.* »²⁴ Faire du vieux avec du neuf : par ce renversement de valeur, Erró se situe dans une démarche inverse au monde, seul contre tous. L'œuvre source devient le neuf et la réflexivité de l'image, le vieux, devient une méthode permettant aux hommes de se remémorer. Par l'emploi de la parodie et son effet de distanciation, Erró nous révèle notre passé, et notre histoire dans ses vices et ses contradictions.

B – Le rôle du spectateur

Les œuvres d'Erró, régies par l'esprit du codex, doivent être lues. Il est alors tout naturel de reconsidérer la position du spectateur. Il n'est plus contemplatif, mais s'engage à

²¹ *Ibid.*, p. 1.

²² Catalogue de l'exposition *Erró E-mail Breakfast*, établi par Sonia Zannettacci et David Weissenberg, Genève, 2001, p. 34.

²³ Béatrice De Rochebouët, « Erró, le héros des amazones », *Le Figaro*, 29 octobre 2004

²⁴ Galerie G. K. M. Siwert Bergström : <http://www.gkm.se/erro/indexF.htm>

décoder un tableau, devenant par là même un lecteur. En entreprenant cette action, le « regardeur » se fait complice d'un processus qu'il ne peut contrôler. Selon Gunnar B. Kvaran :

« Dans ces peintures, qui semblent n'avoir ni début ni fin, les possibilités de lectures sont comparables, en plusieurs points, à celles qu'offrent le nouveau roman, où le lecteur glisse, pour ainsi dire, d'un registre de sens à l'autre, d'un domaine spatio-temporel à l'autre, en général sans transition. L'interprétation est déterminée par la valeur sémiotique que le spectateur attribue à chaque image ou fragment d'image et par la manière dont il les relie les uns aux autres. »²⁵

Les télescopages mettent sur le même plan des réalités ou des images que nous aurions tendance à hiérarchiser. Il nous appartient de donner un sens aux corrélations qu'il a établies et ce, selon notre sensibilité. Chacun s'approprie les images auxquelles il est confronté, tout en interrogeant sa propre mémoire. Parfois, devant le burlesque des situations, un rire éclate. Il rappelle alors que « le sage ne rit qu'en tremblant »²⁶ et que derrière ce rire, se cache « l'un des plus clairs signes sataniques de l'homme »²⁷. Rire comme ultime défense, comme ultime révolte face à la barbarie des hommes. Mais cette mascarade nous rappelle aussi qu'en chacun de nous demeure un tyran. Le rire déclenche une prise de conscience de soi et des autres grâce à l'effort de distanciation qu'il exige. Cet écart permet de porter un jugement sur le monde qui nous entoure, mettant à nu ses aberrations ou ses vices. Par la moquerie, Erró révèle ses défauts, ses discordances, dans l'espoir de les corriger et de nous en faire prendre acte.

Le spectateur questionne alors l'artiste sur son engagement, ses idées et ses actes. Erró souhaite offrir au spectateur la possibilité d'étudier les réactions, l'inertie des artistes ou au contraire, leur engagement, leur degré d'investissement au monde. Les différents visages qu'il incarne (l'accusateur public, l'observateur cynique, le porte-parole), ne peuvent être sincères s'ils sont compris séparément. Mais ils le deviennent lorsqu'ils se combinent dans l'esprit du lecteur-récepteur, le statut d'artiste faisant d'Erró un « orateur idéal ».

C – La conscience de la réflexivité de l'image

L'art d'Erró met en scène la conscience de la réflexivité de l'image. Les tableaux d'Erró sont le déversoir des mythologies cinématographiques, des imageries populaires, des bandes dessinées, de la télévision, de la reproduction d'oeuvres... Tout cela acquiert sa

²⁵ Gunnar B. Kvaran, « La narration dans les œuvres d'Erró », dans *Erró 1984-1998 : III^e catalogue général*, Hazan, Paris, 1998, p. 6.

²⁶ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Critique d'art (suivi de Critique musicale)*, Gallimard, « Folio/Essais », Paris, 2005, p. 186.

²⁷ *Ibid.*, p. 190.

singularité dans un jeu complexe de cohabitation. Pour mieux argumenter son discours, il n'hésite pas à détourner des images de propagande et de publicité. Erró récupère l'image et s'en empare. Son art n'exprime pas une idée, mais des associations d'idées. L'artiste donne la priorité, non pas à la politique, mais au politique. Comme le déclare Gérald Gassiot-Talabot :

« Si la figuration narrative a dans son principe un contenu neutre et polyvalent, la manipulation des moyens de l'écriture temporelle a conduit par l'historicité et l'autobiographie à passer par la peinture d'histoire, aux catégories de la mémoire et à déboucher sur l'historicisme et l'histoire en cours, c'est-à-dire sur les événements politiques, l'actualité, le monde d'aujourd'hui. »²⁸

Les images éphémères détournées par Erró accèdent à une pérennité. Chaque œuvre, dépositaire d'une mémoire, se transforme en un témoignage historique. Champfleury affirmait qu'un historien, lorsqu'il entreprenait une recherche sur une période précise devait se référer non seulement aux documents officiels, mais aussi à d'autres formes de témoignages, notamment les caricatures, les dessins satiriques... A cette énumération, il serait possible d'ajouter l'œuvre d'Erró, peinture contestataire avérée. L'œuvre peut être considérée comme un lieu de mémoire, au sens où l'entend Pierre Nora, permettant à chacun de se remémorer des temps forts de l'Histoire des hommes. Dans la peinture d'Erró, le temps ne fige pas définitivement les faits. L'espace-temps nous paraît élastique grâce aux télescopages. L'artiste rejoint ainsi la conception de Walter Benjamin au sujet de l'image dialectique. Comprise comme celle « dont la marque historique n'indique pas seulement qu'elle appartient à une époque déterminée, à propos de laquelle on ne peut pas dire seulement que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé » mais dans laquelle « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »²⁹. Ce lien, effectif dans la parodie, nous permet de commémorer un objet, un événement ou encore une histoire et de l'actualiser dans notre mémoire.

CONCLUSION

En 1930, le philosophe John Dewey, dans son ouvrage *Art as Experience*, souhaitait que les œuvres d'arts expérimentent le quotidien. Selon lui, l'artiste, tout comme le philosophe, rend compte des évolutions de notre société. Dans cette perspective, Erró entend nous désaliéner en nous apprenant à décoder les événements. En puisant des images de notre inconscient collectif pour les confronter violemment, il interroge notre esprit critique. En

²⁸ Gérald Gassiot-Talabot, *op. cit.*, p.8.

²⁹ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Le Cerf, 1989, p. 479.

empruntant les armes du parodiste, son discours se place du côté de l'intellect. Cette pratique intertextuelle permet d'aller au-delà de la hiérarchie des genres, des représentations et du langage, de la véracité et de la distorsion. Erró nous expose le mécanisme même de la réminiscence. L'exposition de collages appartient à l'expérience de la mémoire. Son œuvre est une perpétuelle tentative d'élucidation de sa propre physiologie. A travers elle, Erró présente le fonctionnement de sa propre souvenance et, par extension, de notre mémoire collective.

Marie-Laure Gabriel