

La citation picturale : enjeux et problématiques

Yannick CHAPOT

Introduction

Avec cette communication, nous allons faire état de nos réflexions sur la pratique de la citation, plus particulièrement sur son sens et sa pertinence dans le domaine pictural. Ce travail s'inscrit dans le cadre de recherches plus larges consacrées à l'œuvre des peintres espagnols de l'Equipo Crónica dont la peinture est entièrement imprégnée par le phénomène de l'intericonicité, concept dérivé de l'intertextualité. Dans le cadre plus large de notre thèse, une partie du travail consiste à établir une typification des opérations et des modes de renvois entre les œuvres picturales. Pour cela, il a fallu recourir systématiquement aux pratiques littéraires dans la mesure où les études relatives à l'intertextualité sont plus nombreuses et plus développées que celles concernant l'intericonicité¹. Mais, au-delà des pratiques intertextuelles et intericoniques au sens large, comme le sont la parodie ou le pastiche, et de leurs différences lors du passage d'un champ artistique à l'autre, le concept de « citation » nous semble particulièrement problématique.

Le terme « citation » est, en effet, le plus largement utilisé lorsqu'il s'agit de commenter l'œuvre d'Equipo Crónica et, de façon plus générale, toutes les créations que nous qualifions d'« intericoniques ». Un article de Michèle Dalmace, consacré à l'équipe espagnole est d'ailleurs intitulé *Citation, citation, tout « n'est que » citation*². Or, ce concept, qui est à l'origine linguistique, implique une action bien particulière. Il convient donc de s'interroger sur le recours à ce concept dans le domaine pictural afin de ne pas voir, comme le dénonce Dominique Chateau, des « citations partout³ ». Notre tâche sera donc, ici, de résoudre cette tension qui apparaît autour de la notion de citation picturale.

¹ Nous pensons ici plus particulièrement à Gérard Genette et son ouvrage *Palimpsestes (Palimpsestes. La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982).

² DALMACE Michèle, « Equipo Crónica : Citation, citation, "n'est que" citation! », in BEYLOT Pierre (coord.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 75-97.

³ CHATEAU Dominique, *L'héritage de l'art, Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, Ouverture philosophique, 1998, p. 361.

Communément, « citer » signifie « rapporter un texte à l'appui de ce que l'on avance⁴ ». Employer ce concept en peinture implique donc de grandes précautions. Il faut notamment avoir conscience des différences phénoménologiques entre la peinture et la littérature, puis avoir la volonté, malgré cela, de rapprocher ces deux domaines.

Ainsi, afin de cerner cette pratique et son éventuelle application dans le champ pictural, il nous faudra revenir sur la citation littéraire, ses caractéristiques et ses implications. À partir de cela, nous aborderons les différents problèmes qui apparaissent à l'heure d'adapter ces paramètres à la peinture, en remettant en cause les analyses qui ont été faites par certains, tout en soulignant les solutions qui nous semblent envisageables. Nous évoquerons enfin les figures dérivées de la citation pour arriver à une approche plus complète de cette pratique.

De la littérature à la peinture

Pour cerner et définir la citation picturale, nous avons dû nous intéresser à la citation littéraire. Comme cela est rappelé dans plusieurs ouvrages relatifs à la citation, ce terme vient du latin « citare » qui signifie « mettre en mouvement », « appeler », « convoquer⁵ ». Ce n'est que vers la fin du XVII^e siècle que ce terme commence à être employé au sens de « passage rapporté d'un personnage ou d'un auteur célèbre⁶ », forme métaphorique de la citation judiciaire, la citation entendue comme comparution devant un tribunal en tant que témoin ou défenseur. Sur le plan conceptuel, il s'agit donc de « faire venir à soi » l'auteur ou le passage que l'on cite, pour l'ériger en témoin. La citation est donc envisagée comme une autorité : elle vient justifier et garantir le plus souvent une idée que l'on émet, une démonstration, un argument. Envisagée comme une garantie, les contraintes strictes qui encadrent la pratique de la citation littéraire sont « l'exigence d'authenticité et d'exactitude⁷ ».

La citation peut être considérée comme la « relation interdiscursive primitive⁸ », c'est à dire la forme intertextuelle la plus simple dans la mesure où il s'agit de « prélever » une phrase, une unité de discours dans un texte pour la « greffer » dans un autre discours. Une première définition de la citation, basée sur le phénomène de la répétition, que l'on pourrait relayer ici, est celle d'Antoine Compagnon, qui la définit comme « un énoncé répété⁹ ». Du point de vue de la création, la citation reprend exactement un élément emprunté à une œuvre source, afin de satisfaire cette « exigence d'exactitude et d'authenticité » ; elle *re-copie*. Afin d'étudier cette relation entre l'original et le recopié, nous nous sommes intéressé à la question de l'aura, qui met en évidence les différences sémiotiques entre peinture et littérature.

⁴ REY Alain, REY DEBOVE Josette (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986.

⁵ FORERO-MENDOZA Sabine, « De la citation en art et dans la peinture en particulier. Éléments pour une étude phénoménologique et historique », p. 19-20, in BEYLOT Pierre (coord.), *Emprunts et citations ... cit.*, p. 19-31.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

⁹ *Idem*, p. 55.

Ainsi, dans le champ littéraire, l'aura porte sur une performance, la lecture, dans la mesure où l'objet (le livre) est reproduit en série. En peinture, l'aura porte sur l'objet lui-même : le tableau, objet unique. Il s'agit là d'une première différence à prendre en compte au moment d'essayer d'adapter le concept de citation à la peinture. La conséquence de cette différence est que le prélèvement, dans le champ pictural, ne peut pas être réalisé sur le tableau original, à moins de le posséder et de vouloir le détruire. Le prélèvement sur l'œuvre source devient nécessairement visuel et la greffe est réalisée au moyen d'une *re-production*. Avec la peinture, il ne s'agit plus de *re-copier* quelque chose mais de *re-faire*.

En revanche, l'imitation directe en littérature n'est pas une pratique significative, car elle est réalisable par quiconque sait écrire. L'aura ne portant pas sur l'objet, il n'y aura pas de perte de valeur littéraire au fil des copies réalisées. À l'inverse, imiter un tableau demande la maîtrise d'un savoir-faire. Mais cette nécessaire *re-production* implique forcément que le tableau copié ne pourra jamais être totalement identique à l'original. Ainsi, là où la citation littéraire peut aisément fournir « l'authenticité et l'exactitude¹⁰ » requises, son équivalent pictural ne pourra apporter que reproduction et « écart minimum ». L'artiste est donc condamné à *re-produire* dans l'œuvre-source les formes qu'il cite. C'est ce que dit Pierre Beylot en affirmant qu'en tant qu'« art autographique par excellence, la peinture ne produit que des œuvres singulières que l'on ne peut que contrefaire ou évoquer quand on les cite¹¹ ». Pour cette raison, il en conclut qu'il n'est pas possible de parler de citation *stricto sensu* en peinture. De même, pour Sabine Forero-Mendoza¹², dans un premier temps, même si la représentation est parfaite et fidèle en termes d'échelle, de proportions et de composition, l'œuvre source n'est pas citée mais plutôt évoquée, car il y a des différences inextricables entre l'original et sa reproduction. Sur cette base, elle affirme qu'il ne peut y avoir, en peinture, de « citation littérale ». Ces deux auteurs semblent finalement préférer le concept d'évocation à celui de citation sans toutefois s'interdire de l'utiliser.

Nous voyons bien la tentation qu'il peut y avoir à utiliser un concept aussi commode, certes, mais aussi les difficultés qui ne cessent de se poser. Le fait que Sabine Forero-Mendoza précise que la « citation *littérale* » est impossible en peinture ouvre toutefois la voie, malgré cette impasse, à une citation qui serait moins calquée sur le modèle littéraire. La différence de nature entre ces deux arts exige certainement l'acceptation d'un certain écart entre la citation littéraire (la citation *stricto sensu*) et la citation en peinture, induit par la différence inextricable de nature entre les deux pratiques. Ainsi, ce terme pourrait être utilisé pour parler d'une pratique semblable bien que non identique ; nous refusons toutefois d'en arriver à une vague correspondance entre concepts voisins. C'est pourquoi nous essayons d'être le plus précis possible dans l'étude des paramètres à prendre en compte pour définir la citation picturale.

Pour résoudre le problème de l'exactitude de la reproduction, il est possible d'affirmer que, si elle s'affirme comme citation (nous verrons par la suite comment elle peut le faire), la représentation ne cherche alors plus à se faire passer pour authentique. La reproduction réalisée se veut donc fidèle, sans chercher la pure perfection. En effet, si la reproduction correspond à l'original, il pourra y avoir « reconnaissance », ce qui est un des

¹⁰ FORERO-MENDOZA Sabine, *Op. cit.*, p. 21.

¹¹ BEYLOT Pierre, « La citation, un espace de problématisation des pratiques artistiques », in BEYLOT Pierre (coord.), *Emprunts et citations ...*, *cit.*, p. 11.

¹² FORERO-MENDOZA Sabine, *Op. cit.*, p. 24-25.

points importants de la citation, et une première étape vers la possibilité d'importer ce concept en peinture. Notons que la notion de « reconnaissance » implique de se placer du point de vue de la réception, ce qu'il convient donc d'évoquer à présent.

Le marquage de la citation

Références et reconnaissance

Du point de vue de la réception, la citation fonctionne selon trois étapes. Premièrement, elle doit être *reconnue* comme « corps étranger » dans un texte second. Ensuite, elle doit être *comprise* dans son nouveau contexte. Enfin, vient *l'interprétation* qui naît de l'écart entre le contexte original et le contexte d'accueil¹³. Pour caractériser la citation, intéressons nous ici à la « reconnaissance » plutôt qu'aux deux autres aspects – compréhension et interprétation –, qui relèvent davantage de l'analyse individuelle de chaque tableau dans lequel apparaîtrait une « citation picturale ».

L'étape de la reconnaissance est facilitée, dans le texte, par un signe typographique qui permet tout à la fois de marquer et de rendre explicite la citation dans le texte d'accueil : *les guillemets*. Ils auraient été inventés par l'imprimeur Guillaume au XVII^e siècle dans le but d'encadrer un discours rapporté au discours direct ou une citation. En outre, les références, utilisées le plus souvent comme autorité, accompagnent la citation. La combinaison de ces deux éléments (marquage et référence) permet au citateur d'afficher ce qu'il prend et à qui il prend.

Sur cette base, intéressons-nous à la peinture. Le premier constat est qu'il s'avère difficile de trouver un équivalent aux guillemets. Ainsi, même si dans son article « Bricolage pictural, l'art à propos de l'art », René Payant aventurait l'idée que « tout tableau en cite un autre (au moins un)¹⁴ », il est légitime de se demander si, en plus des renvois au capital pictural et culturel, il est réellement possible de trouver, en peinture, des modalités du renvoi qui correspondent exactement à la citation textuelle telle qu'elle a été définie auparavant. Les guillemets étant, avec l'exactitude de la reproduction, le signe le plus caractéristique du phénomène citationnel, leur absence remet lourdement en cause la possibilité d'employer cette notion dans le domaine pictural. En effet, il s'agit non seulement de considérer dans quelle mesure un tableau produit des échos avec le patrimoine culturel en reproduisant fidèlement tout ou partie d'une œuvre antérieure, mais surtout comment il les assume explicitement, comment ces renvois s'affirment comme tels. Or, la marque d'énonciation est bien ce qui donne à la citation son caractère marqué et explicite, comme l'affirme Antoine Compagnon : « ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur »¹⁵. Mais l'absence de cette marque d'énonciation en peinture fait dire à Dominique Chateau que « la question de la citation est essentiellement celle du marquage »¹⁶. Cette question du marquage va de pair avec celle de la référence. En peinture, c'est en

¹³ COMPAGNON Antoine, *Op. cit.*, p. 72.

¹⁴ PAYANT René, « l'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », in *Parachute*, n° 16, Montréal, 1979.

¹⁵ COMPAGNON Antoine, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁶ CHATEAU Dominique, *Op. cit.*, p. 366.

effet l'aspect explicite d'une représentation qui comporte, en elle-même, ses références. La reconnaissance est donc centrale car, hormis certains cas très particuliers, la peinture n'« écrit » ses références.

Le cadre : guillemets picturaux

Afin de trouver un équivalent pictural aux guillemets, Dominique Chateau pense au cadre. Effectivement, dans la mesure où il « encadre » le tableau, nous pouvons songer à le rapprocher des guillemets qui « encadrent » la citation¹⁷. Le cadre devient un « indice de représentation ». Mais ce parallèle entre guillemets et cadre ne fonctionne qu'en partie, car les guillemets mettent en relief des extraits de texte, alors que le cadre met en relief un tableau dans son ensemble. Acceptons toutefois cette marque de représentation qu'est le cadre comme un indice de la citation picturale ; cela est évident, par exemple, pour les représentations de tableau-dans-le-tableau. La citation picturale est, à ce stade, l'insertion dans un tableau d'accueil d'un tableau entier, connu et identifié, démarqué par son cadre d'origine. Nous avons un exemple de ceci dans le tableau *El recinto II* d'Equipo Crónica (1971)¹⁸ : au fond de la pièce sont accrochées des reproductions de tableaux de Millares et Antonio Saura.

L'atténuation du marquage

Cette première tentative d'approche de la citation picturale ne résout cependant pas un problème majeur : la citation *stricto sensu* n'est généralement qu'un extrait et non une œuvre entière. Se pose donc la question de savoir comment marquer, isoler un extrait exogène dans une œuvre d'accueil.

Dominique Chateau, qui parle de *vignette* comme mode d'incrustation du tableau-dans-le-tableau, parle aussi de *démarcation* lorsqu'un tableau ou certaines des formes choisies dans un tableau source sont délimitées dans le tableau d'accueil par des éléments qui configurent sa composition¹⁹ ; gardons ici comme exemple *El recinto II* : la représentation de Genovés y est « démarquée » dans la mesure où elle est visible grâce à l'ouverture d'une porte.

Quelques années auparavant, René Payant, dans son article *Bricolage pictural, l'art à propos de l'art*, prenait comme exemple le *déjeuner sur l'herbe* de Manet et évoquait « l'effet collage » pour démontrer l'aspect novateur de Manet et de sa pratique²⁰. Le peintre introduit au centre du tableau un trio de personnages prélevés au tableau *Le jugement de Pâris*, de Raphaël. Selon René Payant, il les encadre doublement. L'emploi du verbe « encadrer » est ici symbolique dans la mesure où il s'agit plutôt d'une double mise en valeur de l'élément « greffé » par rapport à son contexte d'accueil. Cette mise en relief se fait par la couleur et le dessin, qui sont une première manière d'isoler un élément dans un

¹⁷ *Ibid.*, p. 369.

¹⁸ DALMACE Michèle, *Equipo Crónica, catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2002², p. 161.

¹⁹ CHATEAU Dominique, *Op. cit.*, p. 371.

²⁰ De même, Dominique Chateau qualifie de parataxiques les effets de collages consignés dans *Les vieux Musiciens* (*Op. cit.*, p. 367).

tableau, mais aussi par l'in vraisemblance de l'élément importé par rapport à son nouveau contexte.

A la suite de René Payant, Dominique Chateau évoque lui aussi des possibilités de marques moins directes que la démarcation mais qui se veulent tout aussi explicites. Dans ce sens, il réutilise le lexique grammatical « hypotaxe » et « parataxe » pour affirmer que les effets de juxtaposition (parataxiques) seraient un indice de la citation picturale qui s'assume comme telle²¹. Cette construction permet de ne pas avoir recours à un marquage graphique pour reconnaître une citation dans son environnement d'accueil. Pensons, pour cette configuration, au tableau *El Intruso* (1969)²² d'Equipo Crónica, dans lequel apparaît, à l'intérieur du *Guernica* de Picasso, le célèbre personnage de bande-dessinée : le « guerrero del antifaz ». Cet effet de juxtaposition est dû à l'hétérogénéité stylistique. Dans une telle représentation, le spectateur perçoit le travail de citation, tant par la notoriété des œuvres reproduites que par le contraste qui se crée entre elles. Le « style coupé » des effets parataxiques textuels correspond tout à fait à l'effet collage que nous avons mis en relief chez Manet et avec le tableau *El intruso* d'Equipo Crónica. Ce type de démarcation peut aussi être rapproché de la mise en retrait d'un passage cité dans son texte d'accueil. L'absence de marque dédiée à la signalisation d'une citation ne serait plus, dès lors, un obstacle à l'importation de ce concept en peinture, tant que l'œuvre importée est aisément repérable. Il nous faut tout de même distinguer ce type de citation de ce que l'on a évoqué dans un premier temps. Pour cela, nous devons expliciter les différences entre ces pratiques et ne pas les regrouper sous le terme générique de citation. A ce stade, nous définissons donc cette version de la citation, que nous qualifions provisoirement de « parataxique », comme l'insertion dans un tableau d'un extrait d'œuvre antérieure démarqué de son contexte d'accueil par la composition ou par un effet-collage.

Toutefois, nous en revenons tout de même à l'absence de « marques graphiques purement énonciatives²³ » et de tout type de marquage dans les effets hypotaxiques. Se pose ainsi la question de savoir comment qualifier les effets que nous avons, par exemple, dans le tableau *Rue Dragon* (1980), d'Equipo Crónica²⁴. Cette forme d'intégration, qui se fond dans son environnement est appelé « fusion » par Dominique Chateau²⁵. Elle vient compléter la classification précédemment évoquée avec la « vignette » et la « démarcation ».

La « fusion » est l'intégration d'un personnage ou d'un élément d'un tableau source dans la masse de représentation d'un tableau d'accueil. Dans cette dernière configuration, il n'y aucune distance entre les éléments de l'œuvre d'accueil et ceux de l'œuvre source : ils se mélangent parfaitement ; rien ne met en relief, apparemment, la citation. Ni le style, ni le trait, ni les couleurs, et moins encore la composition. Or, à propos de ce dernier cas, il faut se demander si « une citation camouflée est encore une citation »²⁶. Il faut effectivement remettre en cause l'inclusion de cette notion dans les mécanismes de la citation, dans la mesure où, dans ce cas, la valeur de citation n'est pas explicitement

²¹ *Ibid.*, p. 367.

²² DALMACE Michèle, *Equipo Crónica ...*, *cit.*, p. 114-115.

²³ CHATEAU Dominique, *Op. cit.*, p. 369.

²⁴ DALMACE Michèle, *Equipo Crónica ...*, *Op. cit.*, p. 491.

²⁵ CHATEAU Dominique, *Op. cit.*, p. 371.

²⁶ *Ibid.*, p. 364.

discernée. Nous percevons ici un glissement qui nous éloigne, semble-t-il, de la citation au sens canonique du terme.

« Impli-citation »

Face à cette impasse, pour savoir comment nommer cette pratique identifiée dans le tableau *Rue Dragon*, continuons à observer les pratiques textuelles et intéressons-nous à un phénomène identifié comme une pratique intertextuelle dérivée de la citation : la citation masquée. En jouant avec les paramètres propres de la citation, le citeur peut faire le choix de ne pas marquer l'utilisation de l'élément exogène dans son texte, voire de le masquer. Sans tomber du côté du plagiat, l'auteur ne considère pas nécessaire d'indiquer à son lecteur ce qu'il emprunte à d'autres et à qui il prend ces éléments, qu'il intègre tels quels, mais discrètement, dans son texte. Cette pratique de la citation non marquée reçoit aussi le nom de « citation intégrée²⁷ » ou « d'impli-citation ». Selon Bernard Magné, « la caractéristique majeure d'une impli-citation c'est ... son implication, c'est à dire son aptitude à s'intégrer au discours du narrateur sans que soit perceptible la rupture d'isotopie énonciative »²⁸. Continuant dans la veine du discours chirurgical, il la caractérise comme une « suture invisible ». Elle s'oppose donc à « l'effet collage » de la « citation parataxique », pour laquelle la « suture » est « visible » ; a posteriori, en écho à la pratique que nous venons d'aborder, il nous semble pertinent de renommer la citation parataxique « expli-citation ».

Pour donner un exemple d'impli-citation dans le domaine littéraire, pensons à *La vie mode d'emploi* de Georges Pérec. Il y intègre de nombreuses citations empruntées à d'autres auteurs, sans les marquer d'une quelconque manière. Ce vocabulaire s'adapte ici parfaitement à la forme d'intericonicité que nous analysons et permet de distinguer cette pratique, sur le plan sémantique et conceptuel, de la citation. Affirmons alors que l'« impli-citation », en peinture, consiste en la reprise d'un tableau source dans un tableau d'accueil sans que cette opération soit explicitée. Pour reprendre l'exemple du tableau d'Equipo Crónica intitulé *Rue Dragon*, nous pouvons affirmer, en adaptant ce concept au domaine pictural, que la présence du parapluie appuyé contre le mur de la rue est une « impli-citation ». En effet, cet objet, correspond parfaitement à son environnement, tant sur le plan thématique qu'au niveau de la touche et de la couleur. Mais il est en réalité extrait de la *Nature morte à la citrouille* (1948) de Jean Hélion, que le spectateur pourra reconnaître ou non. A partir de ces analyses et de cet exemple, définissons donc l'impli-citation picturale comme l'insertion discrète dans un tableau d'accueil d'un extrait de tableau antérieur qui pourra être identifié ou non par le spectateur.

Arrivé à ce stade de notre réflexion, il nous semble nécessaire d'enrichir cette approche du phénomène citationnel par une réflexion sur d'autres concepts dérivés qui comportent leurs particularités propres : le collage et le centon.

²⁷ GIGNOUX Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 135.

²⁸ MAGNE Bernard, *Perecollages 1981-1986*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 74.

Collage et centon

Le collage est une pratique picturale qui, comme nous le savons, s'est développée avec l'influence du cubisme²⁹. Le terme, suite au succès que cette pratique a rencontré en peinture, a ensuite été employé dans le champ littéraire. Pour ce qui est du domaine littéraire, le collage est proche de la citation. En peinture, en revanche, le verbe « coller » est à comprendre au sens propre. Là où la citation picturale procède par imitation, le collage renonce à imiter. Le prélèvement se fait dans la « chair » de l'œuvre source. Le peintre renonce à rechercher l'« écart minimum » en intégrant l'objet lui-même dans l'œuvre d'accueil. D'autre part, en peinture, le renoncement à imiter implique un décalage entre l'œuvre d'accueil et l'image intégrée, qui se manifeste par un effet de juxtaposition. Un sentiment de fragmentation et d'hétérogénéité se détache alors de l'œuvre créée, mettant en relief un intrus, l'élément « collé »³⁰. C'est pour cette raison que l'expression « effet collage » a été employée pour parler des citations picturales « parataxiques » ou « expli-citations ». D'autre part, Dominique Chateau a recours à la portée didactique particulière de la citation pour distinguer collage et citation. La citation a, pour lui, une portée didactique dans la mesure où elle sert à apporter de la véracité aux propos. En revanche, il affirme que le collage ne possède pas cette valeur didactique « en raison même du caractère non discursif de la relation entre le contexte et la greffe »³¹.

Dans l'œuvre d'Equipo Crónica, le collage est quantitativement et chronologiquement peu présent. Il n'apparaît qu'en 1978, soit après quatorze ans de travail et trois ans avant la fin de leur aventure commune. Avant cette date, ils préféraient le trompe-l'œil et reproduisaient, par exemple, les morceaux de journaux cubistes en conservant leur éternelle technique fondée sur l'usage de l'acrylique en aplats.

Il faut enfin nous intéresser à une pratique intericonique aux liens évidents avec la citation, que nous qualifions provisoirement de formes envahissantes de citation picturale. Dans cette configuration, il s'agit de construire un tableau exclusivement à partir d'éléments empruntés. Le tableau intitulé *Pim Pam Pop*³² (1971) peut être montré en exemple de ce genre de compositions « patchwork ». La densité et la richesse du tableau proviennent du fait que tous les éléments picturaux utilisés sont prélevés à des créations antérieures. Excepté l'originalité de l'assemblage, aucun élément ne provient de l'imaginaire des membres de l'Equipo Crónica. On sent bien, ici, que l'on a affaire à un procédé différent de la citation classique ou de l'« expli-citation ».

Revenons un instant sur un des aspects du collage. Contrairement à la citation, cette pratique est rarement isolée dans un texte. Dans ce sens, dans le domaine littéraire, le collage en vient à être une pratique similaire au « centon », terme assez peu employé par la critique dans la mesure où c'est bien la notion de collage qui semble aujourd'hui prédominer. Originellement, le centon est une pièce de poésie ou de prose composée entièrement de vers préexistants ou de fragments pris à un ou plusieurs auteurs³³. Dans cette opération, les citations n'ont pas de fonction didactique ; elles servent à constituer un

²⁹ GIGNOUX Anne-Claire, *Op. cit.*, p. 132.

³⁰ CHATEAU Dominique, *Op. cit.*, p. 372.

³¹ *Ibid.*, p. 374.

³² DALMACE Michèle, *Equipo Crónica ...*, *Op. cit.*, p. 166.

³³ GIGNOUX Anne-Claire, *Op. cit.*, p. 132.

texte nouveau dont la dimension intertextuelle est simple et totale. Les citations ne sont pas démarquées et leur origine n'est pas mentionnée. Dans ce nouveau texte, les citations acquièrent un nouveau sens par la recontextualisation. D'un point de vue littéraire, le poème *Premières vues anciennes*, de Paul Éluard, relève du centon³⁴. Il nous semble dès lors tout à fait pertinent d'importer ce concept dans le champ de l'intericonicité pour désigner ces œuvres constituées en totalité de formes qui proviennent de créations préexistantes. En littérature, nous avons vu que « coller » et « citer » impliquent une opération semblable. Dans le champ pictural, en revanche, ces opérations sont bien distinctes. Le collage ayant sa propre acception pour les arts plastiques, nous pouvons, à partir de cela, caractériser plus précisément ce que nous entendons par « centon pictural ».

Au moment de créer un « centon pictural », l'artiste aura recours exclusivement à des reproductions, technique par laquelle nous rapprocherons ce concept des différentes variantes de la citation picturale évoquées auparavant. La particularité, ici, est que le phénomène citationnel envahit tout le champ du tableau. Ainsi, nous pouvons qualifier des tableaux comme *Pim Pam Pop* de « centons picturaux » : On y retrouve des éléments provenant de tableaux de Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Jim Din, Peter Phillips, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Frank Stella, Willem de Kooning ainsi qu'une photographie de presse. L'énumération de la provenance des éléments exogènes est longue. Le résultat est un tableau hétérogène qui présente, à première vue, une accumulation d'éléments picturaux. Cette pratique, qui est une façon particulière de recourir à la citation et ses dérivés, est presque omniprésente dans l'œuvre d'Equipo Crónica. Finalement, il nous semble plus juste, pour une bonne partie des œuvres de l'équipe espagnole, de parler de « centon » plutôt que de citation, et de réserver ce dernier terme pour les cas où tous les paramètres identifiés auparavant sont présents. L'analyse particulière des tableaux ainsi que celle de l'évolution de leur production y gagnera, à notre sens, en rigueur, tant d'un point de vue purement pictural que de l'interprétation.

Conclusion

Pour achever cette réflexion, affirmons donc, en premier lieu, que les pratiques intericoniques sont nombreuses et peuvent être, comme nous venons de le voir, identifiées et caractérisées. Initialement, nous avons la sensation d'être confronté à certaines pratiques interpicturales qui n'étaient pas assez clairement établies ou définies. Les fluctuations sémantiques des études consacrées à ce sujet renforcent ce sentiment. Malgré cela, l'impression d'être confronté à des citations picturales est, face à certains tableaux, assez forte, malgré les différences sémiotiques entre littérature et peinture. Il nous a donc fallu isoler certaines de ces occurrences intericoniques et les mettre en regard avec les paramètres qui caractérisent la citation littéraire.

Finalement, en acceptant le terme de citation, nous avons dû renoncer à une stricte correspondance entre ce qu'est cette pratique dans le champ littéraire et son équivalent pictural. Cette dégradation, dans un certain sens, nous a conduit à nous questionner longuement sur la pertinence de cette démarche, car nous ne voulions pas en arriver à une vague correspondance entre le métalangage littéraire et le métalangage pictural. L'objectif de notre démarche réflexive était de déboucher sur une définition et une caractérisation de la citation picturale qui, si cela s'avérait possible, soit le plus proche possible de la citation

³⁴ SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001, p. 35.

littéraire. Le pendant de cette démarche était aussi d'arriver à caractériser ce qui n'est pas exactement une « citation picturale ». Ce faisant, nous avons pris soin de ne pas dévoyer le sens initial du terme citation dans les emplois picturaux que nous lui avons assignés. C'est pour cette raison qu'il a été nécessaire d'élargir le champ des pratiques, en adaptant à la peinture des opérations dérivées de la citation comme l'« impli-citation » ou le « centon ». Par ce travail de typification et par la définition de catégories nouvelles, notre travail futur vise à systématiser le recours qu'a eu Equipo Crónica aux différentes opérations intericoniques tout au long de leur parcours artistique, afin d'affiner notre approche de leur création. Cette systématisation sera d'autant plus précise que l'on aura désormais toujours à l'esprit que « tout n'est [pas] citation » chez Equipo Crónica.