

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

20-2 | 2025

L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

La stratégie de l'interpicturalité et la visibilité de la minorité noire au Pérou dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega (1933-2019)

The Strategy of Interpictuality and the Visibility of the Black Peruvian Minority in Some Paintings by Herman Braun-Vega (1933-2019)

15 March 2026.

Edgard Samper

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5612>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Edgard Samper, « La stratégie de l'interpicturalité et la visibilité de la minorité noire au Pérou dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega (1933-2019) », *Textes et contextes* [], 20-2 | 2025, 15 March 2026 and connection on 13 May 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5612>

PREO

La stratégie de l'interpicturalité et la visibilité de la minorité noire au Pérou dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega (1933-2019)

The Strategy of Interpictuality and the Visibility of the Black Peruvian Minority in Some Paintings by Herman Braun-Vega (1933-2019)

Textes et contextes

15 March 2026.

20-2 | 2025

L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

Edgard Samper

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5612>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Introduction

1. Bref aperçu de la représentation artistique des Afro-Péruviens
2. Les Afro-Péruviens dans la peinture de Braun-Vega
 - 2.1. *Le Lait II* (Vermeer)
 - 2.2. *Diane des tropiques* (Boucher)
 - 2.3. *Le Repos du guerrier* (Vélasquez)

Conclusion

Introduction

- 1 L'œuvre de Braun-Vega se fonde sur une esthétique du métissage. Un métissage culturel à travers lequel se construit un espace de dialogue entre les œuvres-sources (peinture européenne) et les productions originales, œuvres-cibles ou d'accueil, nouveau territoire pictural. Le message explicite ou implicite de ces toiles implique une réflexion sur les rapports entre des cultures et des époques différentes et per-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

met aussi de critiquer, voire de dénoncer, la réalité du monde moderne et l'invisibilité dont souffre toujours la minorité noire du Pérou. Nous mobilisons la notion d'invisibilité dans le sens bourdieusien de la marginalité sociale (Bourdieu 1993), mais nous l'amplifions, dans cette étude, au domaine culturel et, plus particulièrement artistique.

- 2 Nous ne nous attarderons pas sur la pratique citationnelle qui a été longuement étudiée (Gac 2003 : 1-10, D'Aversa 2003, Santa Cruz 2013, Le Corre-Carrasco 2014 : 135-146, Cárdenas Moreno 2016, Chapot 2017, Samper 2020 : 99-114, Guerrero Zegarra 2021 : 176-190). Le terme de 'citation', dans la langue espagnole 'cita', signifie également rendez-vous : c'est-à-dire rencontre dans un endroit précis et à une heure précise, ce qui constitue un gain sémantique supplémentaire. Ces citations se retrouvent dans les trois toiles étudiées qui condensent l'essence même de la démarche du peintre. Leur analyse facilitera l'interprétation de l'ensemble et éclairera ce qu'est l'acte de création pour Braun-Vega.
- 3 En premier lieu, nous brossons un panorama rapide de la présence de personnages noirs dans la peinture coloniale et des premiers temps de l'Indépendance. Cela permettra d'appréhender les permanences et les transformations d'une figure qui interroge les codes de la représentation.

1. Bref aperçu de la représentation artistique des Afro-Péruviens

- 4 En 1531, la conquête du Pérou instaure un ordre nouveau et bouleverse le cours de l'histoire des Amériques. Le conquistador incarne encore de nos jours l'origine des inégalités sociales entre Blancs, Indiens et Noirs. Mais les Espagnols se voulaient vainqueurs, non d'une population autochtone sans culture et sans défense, mais bien d'une nation dotée d'une vraie civilisation et de suzerains légitimes.
- 5 Il n'en va pas de même pour la population d'origine africaine issue directement de la traite d'esclaves noirs et développée au Pérou dès le début de la colonisation, pour fournir de la main-d'œuvre aux grandes propriétés de coton et canne à sucre, ainsi qu'à l'exploitation

minière (Arrelucea Barrantes 2018, 2020). Dans toutes les expéditions entreprises depuis Panama par les conquistadors Pizarro et Almagro, il y avait plusieurs Noirs, mais, à la différence des Indiens, les Noirs n'étaient défendus par personne. Le colonisateur se trouvait face à deux communautés raciales. Dans la 'pigmentocratie', la hiérarchie par couleur de peau était clairement définie : l'Indien venait tout de suite après l'Espagnol. Il était libre, sujet de Sa Majesté, et bénéficiait donc de la protection de la Couronne (décret de 1526 et promulgation des « lois nouvelles » de 1542, puis Controverse de Valladolid de 1550-1551) (Gomez 2014 : 135-168). L'esclave noir, lui, se trouvait au bas de l'échelle. Cependant, aux débuts de la colonisation, dans la mentalité indienne, les Noirs apparaissaient sur le même plan que les maîtres espagnols. Ils étaient perçus comme une courroie de transmission du pouvoir 'blanc', n'étaient pas considérés comme des victimes de l'exploitation mais comme les compagnons des conquérants et les intermédiaires des colons (Tardieu 1990). Ces rapports conflictuels entre le groupe 'servile' et le groupe 'soumis' favorisèrent une histoire coloniale étudiée presque exclusivement dans ses composantes andines et indiennes. Par la suite, l'exclusion artistique révélera et renforcera l'exclusion sociale des Afro-Péruviens qui seront, au Pérou, pratiquement effacés de l'histoire de l'art officiel.

- 6 Le métis Guamán Poma de Ayala, dans sa chronique illustrée de 1615, *Nouvelle chronique et bon gouvernement*, dresse, par ses nombreux dessins, un terrible réquisitoire contre le système colonial et prend la défense des indigènes maltraités (Bertin-Élisabeth 1997, Cabos Fontana 2000, Graulich et Núñez Tolín 2000 : 67-112, Vaccarella et Estranjeros 2002 : 13-26, Thomas 2016 : 7-29). L'auteur consacre aussi un chapitre aux Noirs africains¹. Il y fustige les maîtres espagnols aussi violents avec les Noirs qu'avec les Indiens. Parmi les quelques planches où Poma de Ayala représente des Noirs aux traits parfaitement identifiables, il en consacre deux aux mauvais traitements infligés par les conquérants (planches 706 et 925), mais il représente aussi un Noir luxurieux qui offre de l'argent à une Indienne pour des faveurs sexuelles (planche 709) et un autre qui fouette un Indien attaché à une colonne et dont le corps est marqué par les morsures du fouet. La scène se déroule sous le regard du corrégidor espagnol (planche 499). Cependant l'histoire des Noirs dans la peinture péruvienne ne se résume pas à l'esclavage ou à la colonisation.

- 7 À la fin du XVIII^e siècle, l'évêque de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez Compañón (1737-1797), publie le *Codex Trujillo* (1782-1785), œuvre graphique en 9 tomes, destinée à la couronne espagnole (Charles IV). Il y insère 1411 aquarelles descriptives dans lesquelles on trouve une vaste information sur la faune et la flore de la région, les coutumes et traditions des Indiens et des Afro-Péruviens (costumes, musiques et danses populaires) (Macera *et al.* 1997). En fait, le prélat élabore (comme dans les séries de peintures de castes²) un archétype figé et stéréotypé, censé symboliser un groupe ethnique peu ou pas représenté. Ce pittoresque social, cette perspective folklorisante annoncent l'esthétique du *costumbrismo* au XIX^e siècle (Majluf 2016) et, plus tard, de la peinture purement indigéniste (José Sabogal et Julia Codesido). Cette nouvelle production visuelle adoptera un nationalisme qui exalte la couleur locale.
- 8 Francisco Pancho Fierro, peintre mulâtre (comme le portraitiste José Gil de Castro), est le représentant majeur de ce courant³. Ses œuvres étaient destinées aux étrangers qui résidaient à Lima ou passaient par la capitale. L'aquarelle de 1836 (23x30,7 cm, Museo de Arte de Lima - MALI), *Noirs chalas le jour de la Fête-Dieu*, authentifie la participation des Afro-descendants à la Guerre d'indépendance du Pérou. Ici, au cours de cette fête religieuse, le défilé se compose de percussionnistes et d'un porte-drapeau, fils de la patrie. L'aquarelle rend visible ces personnages noirs, défenseurs de la liberté qui aspirent à être reconnus pleinement comme citoyens péruviens et à faire partie de l'histoire républicaine de leur pays (Majluf et Burke 2008, Arrelucea Barrantes 2011 : 267-293, Tauzin-Castellanos 2019, Sánchez Rodríguez 2021 : 173-190). En réalité, dès le début, ils ont été exclus de la formation d'une identité nationale. Leurs contributions à la culture ont été invisibilisées.
- 9 Le liménien Ignacio Merino (1817-1876), après l'indépendance du pays (1821), peint, en 1857, une huile sur toile (129x97 cm, conservée au Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú) représentant un groupe de personnages festifs autour d'un guitariste qui interprète une *jarana* (titre du tableau), sorte de valse caractérisée par des rythmes syncopés et des percussions traditionnelles. Le jeune noir, à la droite du musicien central, joue du *checo*, grande caisse-basse évidée, instrument précurseur de l'actuel *cajón* typiquement péruvien, apparu à l'époque coloniale et considéré comme patrimoine

culturel. Reflet spontané d'une réalité ou construction purement artistique, la toile de Merino, nous apparaît comme la vision utopique d'une société républicaine qui restait, en fait, nettement marquée par la discrimination.

- 10 Enfin, le tableau de Francisco Laso de 1859 (1823-1869), *Les Trois races ou l'égalité devant la loi* (huile sur toile, 105x81 cm, Museo de Arte de Lima - MALI), est peint peu après l'abolition en 1854 (Montalbetti 2007 : 123-138, Abadía González 2020 : 129-140, Majluf 2022). Cette toile au titre explicite nous présente une vision intégrationniste au contenu dénonciateur. Il s'agit d'un intérieur feutré, d'une scène intime où trois adolescents jouent aux cartes : une Indienne, une mulâtresse et un jeune homme blanc. Leurs vêtements indiquent des classes sociales différentes, mais les trois cohabitent dans un même espace et leur présence représente une sorte d'éloge de la diversité. Ce discours pictural correspond aux déclarations républicaines d'une nation en train de naître et dont l'identité en formation se fondait en grande partie sur une réalité multiethnique et multiculturelle. L'objectif était de renforcer la cohésion d'une société dont les liens organiques avaient été mis à mal par la colonisation. Vision, là encore, idéalisée car la réalité sociale était bien différente. Cette nouvelle tentative de représentation ne prenait pas en compte la fracture ethnique qui caractérisait cette nouvelle société.
- 11 Tout au long du xx^e siècle, le Pérou compte, comme d'autres pays d'Amérique latine, une histoire noire invisibilisée (Arrelucea Barrantes et Cosamalón 2015). Une des raisons fondamentales est que la société péruvienne est invariablement présentée comme le résultat d'un métissage espagnol et indien, effaçant de ce fait la présence de populations d'ascendance africaine. Cette lecture tronquée de la 'péruvianité' est encore enracinée dans l'imaginaire collectif et dans les mentalités de plusieurs intellectuels du xx^e siècle. Au risque de simplifier à outrance, il semble que ce soit le cas du théoricien marxiste José Carlos Mariátegui (1894-1930), figure emblématique de l'indigénisme⁴. Face à une communauté ethnique marquée par une supposée incapacité atavique à produire un discours historique et culturel cohérent, et considérant que le problème principal du Pérou est la question des indigènes qui constituent les trois quarts de la population du pays, Mariátegui, dans son essai de 1928 (Mariátegui 1968), expose sa thèse dualiste et fait de l'indianité l'unique fondement de la nationalité.

Cette vision réductrice et utopique de l'histoire du pays l'entraîne à reproduire, à l'égard des Noirs, les mêmes préjugés et les mêmes poncifs racistes que les Blancs, la même représentation négative, construite tout au long de l'histoire esclavagiste⁵ (Dancourt 1991 : 75-102). Ces constructions idéologiques ne sont pas totalement balayées par la suite.

- 12 Ce n'est vraiment qu'à partir de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), poète et chanteur de la négritude, et de sa sœur Victoria, qu'a commencé, dans les années 1960, un travail de valorisation et de récupération de la culture noire, à travers plusieurs écrits et la création d'un groupe de danse (*Cumanana*) et de théâtre (*El Perú negro*) (Tardieu 2004 : 73-183, Rossemond 2010 : 317-332, 2019, 2022, Delevaux 2020, Lavou Zoungbo 2021). Sans eux, la culture afro-péruvienne était menacée d'extinction. Ils ont dévoilé et revendiqué, au nom d'une minorité ethnique socialement discriminée, la survivance ou la réminiscence de cette culture. Au Pérou, les chants, les danses et tous les instruments d'origine africaine font partie d'un héritage confisqué par l'entreprise esclavagiste. Ils constituent une forme de résistance culturelle et obéissent à une stratégie de survie (Rodríguez Pastor 2008, Rocca Torres 2010).
- 13 La peinture de Braun-Vega n'est bien sûr pas à l'origine de cette visibilité de la culture afro-péruvienne mais elle accompagne cette émancipation et cette reconnaissance progressives. En 1993, la diversité ethnique est reconnue dans la Constitution qui affirme la présence d'une 'altérité noire' au sein de la société contemporaine. Mais, malgré l'émergence des mouvements de revendication des années 1990, les Péruviens d'ascendance africaine qui constituent 4 % de la population nationale selon le dernier recensement officiel de 2017 (INEI 2017) restent souvent confinés à des emplois subalternes, appartiennent aux couches les plus défavorisées de la population du pays. Ils montent la garde en livrée devant les hôtels de luxe ou portent les cercueils aux enterrements huppés. La pauvreté est aussi l'une des raisons de l'absence de visibilité des Afro-Péruviens. Conséquence de la Décennie internationale des Afro-descendants (2015-2024), proclamée par l'ONU, le Pérou a mis en place un Plan national de développement pour la population afro-péruvienne. Le pays se trouve désormais engagé dans un processus de visibilité de cette communauté : nomination d'un vice-ministre de l'interculturalité,

musée afro-péruvien, reconnaissance du jour de la culture afro-péruvienne (4 juin, depuis 2006), émergence d'un corpus culturel, etc. (Delevaux 2011 : 1-21).

2. Les Afro-Péruviens dans la peinture de Braun-Vega

- 14 « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». La célèbre formule de Paul Klee qui commence l'un des chapitres de *Théorie de l'art moderne* (1920), s'applique fort bien à la peinture de Braun-Vega (Klee 2018 : 34). En effet, ses toiles dévoilent une réalité peu analysée. Le peintre utilise toutes les facettes de l'interpicturalité afin de déconstruire des archétypes et des préjugés dont les plus évidents consistaient à invisibiliser les Afro-Péruviens ou à les folkloriser, voire les idéaliser. Conscient de la richesse apportée par la multiplicité des cultures qui se mélangent, Braun-Vega conçoit le métissage non pas comme un état, mais comme un processus mouvant et imprévu malgré les idéologies acculturatrices. Nous avons choisi d'analyser trois tableaux, étalés sur une période de plus de 10 ans (1987-2000) qui mettent en évidence le propos du peintre. Les titres, comme souvent, sont dénotatifs et signalent la multiplicité des sources (Mégevand 2006 : 11-18).

2.1. *Le Lait II (Vermeer)*

- 15 Commençons par *Le Lait II (Vermeer)* (acrylique sur toile, 1987, 116×89 cm)⁶ et *La Laitière* (huile sur toile, 1658, 45,5x41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum).
- 16 En fait, il s'agit plutôt d'une servante que d'une véritable laitière. Braun-Vega garde le même espace : une cuisine ou une arrière-cuisine. Dans la toile de Vermeer, la fenêtre de gauche aux carreaux translucides ne situe la scène ni dans le temps, ni dans un espace plus vaste, ce qui oblige le spectateur à se concentrer sur cet intérieur restreint. La fenêtre de gauche par laquelle pénètre la douce lumière qui baigne la scène latérale, présente un carreau cassé, et le mur en dessous est rongé de traces d'humidité. Ceci, conjugué aux éraflures laissées par les trous de clous du mur, suggère l'humilité du lieu dans lequel évolue le personnage : espace ancillaire qui lui est assigné par

ses maîtres. Ce type de scènes de genre qui saisissent des instants du quotidien correspondait à une tradition de glorification de la vie domestique, chère aux clients de Vermeer, de riches bourgeois protestants des Provinces-Unies. Cette femme aux yeux baissés, représentée de trois-quarts, absorbée par son geste et que rien ne peut distraire, est reproduite intégralement dans la toile du peintre péruvien : même coiffe blanche, même corsage jaune, même tablier bleu outremer et même jupe rouge.

- 17 Le contraste des couleurs chaudes et froides et la maîtrise des reflets lumineux provenant de la fenêtre font du premier plan, cette table surchargée, un élément essentiel de la composition. Vermeer a tout fait pour que notre regard converge vers ce breuvage versé face à nous, ce mince filet de lait d'une blancheur lumineuse que les deux artistes reproduisent avec minutie : le spectateur distingue la forme légèrement torsadée du liquide en mouvement. Dans la toile de Vermeer, jouant sur des effets de clair-obscur, le mur du fond, qui occupe la quasi-totalité de l'arrière-plan est nu, ce qui oblige le spectateur à se concentrer sur le premier plan. Si Braun-Vega conserve de l'œuvre-source le panier tressé en osier et le récipient en cuivre accrochés à côté de la fenêtre ainsi que la frise de carreaux de faïence dans la partie basse du mur du fond, en revanche, il supprime la chaufferette posée au sol avec son récipient en terre cuite qui contenaient les braises. Pour une simple raison : c'est que la partie droite de la pièce, vide dans la toile hollandaise, est occupée par les deux personnages mulâtres dans le plus simple appareil qui, comme nous autres spectateurs, presque par effraction, assistent au travail de la cuisinière. Leur nudité, comme l'affirme le peintre lui-même, sert à marquer la différence (couleur de peau et texture des cheveux) et renvoie à une certaine atemporalité par rapport à la laitière (Samper 2004 : 267). Dans la toile de Braun-Vega, les corps nus ne renforcent pas l'idée que les deux personnages sont plus proches de l'état de nature que de l'état de culture, comme c'était souvent le cas dans l'icographie coloniale.
- 18 Le regard de la femme semble attiré par le geste de la servante et celui de l'enfant au visage placide, nous prenant à témoin, se pose sur le spectateur. La scène est présentée en légère contre-plongée, c'est-à-dire que l'observateur du tableau se situe fictivement un peu en contrebas des trois protagonistes. Cet artifice de composition permet

de renforcer la présence des personnages, déjà mis en relief par le choix du cadrage rapproché qui coupe les pieds de la table, de la laitière et des deux visiteurs, dans la partie inférieure. Braun-Vega insère, de la sorte, au beau milieu des références picturales anciennes (« élément exogène »), une création propre (« élément endogène ») qui fusionne avec elles, tout en créant une œuvre nouvelle apparemment hétérogène (Leduc-Adine 1992 : 264).

- 19 Le mur que Vermeer a voulu dépouillé afin de représenter la servante sur un fond clair et neutre est largement occupé par une carte du Pérou dans des tons d'ocre, bordé par l'océan Pacifique d'un bleu moins intense que l'outremer de Vermeer. On y distingue aussi le lac Titicaca. Le motif de la carte sur le mur du fond, cher au peintre hollandais, se retrouve dans huit toiles du maître⁷ ; ces cartes correspondaient à une mode de l'époque, dans les intérieurs confinés des maisons bourgeoises (Arasse 2001 : 25). Il faut imaginer ces riches marchands des Pays-Bas, débarrassés de la tutelle espagnole, s'ouvrant sur le lointain et le rêve, grâce à ces cartes, symboles aussi de l'essor commercial des Flandres et de la Hollande. En 1987, date à laquelle Braun-Vega peint son tableau, une radiographie de la toile de Vermeer avait déjà révélé qu'un large cadre contenant peut-être une carte géographique était auparavant accroché au mur du fond. Elle aurait été effacée par le peintre afin d'obtenir une ambiance plus dépouillée, en accord avec la simplicité du sujet. Grâce à une technologie de pointe, en 2022, dans le cadre de l'exposition consacrée au maître néerlandais, le Rijksmuseum a dévoilé des trouvailles faites sur la célèbre toile (Anonyme 2022) : il s'agissait en fait, non pas d'une carte, mais d'un porte-pichet en bois auquel étaient suspendues des cruches comme dans les cuisines hollandaises du xvii^e siècle.
- 20 Braun-Vega, lui, ouvre largement l'espace par le biais de cette carte assimilée à une fenêtre. En effet, l'océan peut aussi apparaître comme un bout de ciel et la carte devient alors une sorte de paysage. Quant à la sphère de verre suspendue au plafond que le peintre péruvien introduit, on la trouvait déjà dans une autre toile de Vermeer, *L'Allégorie de la Foi* (1670, Metropolitan Museum de New York), sous la forme d'un globe terrestre. Tout comme la carte, elle est une métaphore du monde qui s'insinue dans l'intimité de la pièce, donnant par là même une plus grande universalité à l'interprétation des deux toiles. Vermeer ne donne pas de réponse explicite. À quoi pense la laitière ?

Seulement au gâteau qu'elle prépare ? Vermeer, l'énigmatique, rend finalement, comme l'écrit Daniel Arasse, « indécidable la "lisibilité" de ce qui est visible » (Arasse 2001 : 64). Au fond, peu importe l'interprétation que l'on peut faire du tableau de Vermeer : servante pieuse, modèle de vertu, éloge de la tempérance ou, tout au contraire, objet de désir, douce voluptuosité... La prudence interprétative reste de rigueur. Ce qui est sûr, c'est que les deux personnages d'origine africaine qui s'introduisent dans la toile de Vermeer contribuent à donner du mouvement dans l'espace figé de la jeune femme. Ou serait-ce elle qui vient modifier l'univers contemporain, favorisant la visibilité des mulâtres ? N'oublions pas que ce personnage de laitière, d'humble extraction tout comme la mère et son fils, comporte une dimension maternelle. Pour Braun-Vega, les trois symbolisent, à leur manière, la servitude, et les deux Afro-Péruviens particulièrement celle des pays du tiers-monde vis-à-vis des pays riches.

- 21 Nous savons, enfin, que le peintre, en 1987, n'ignorait pas que la marque 'La Laitière' était apparue sur le marché, en 1973, pour la publicité du premier yaourt nature en pot de verre commercialisé par Chambourcy, filiale du groupe Lactalis Nestlé. Le tableau de Vermeer est désormais, dans l'imaginaire collectif, associé à une gamme de produits et à un slogan. Braun-Vega aimait raconter des anecdotes et affirmait qu'un jour, un enfant, découvrant la toile de Vermeer, s'était exclamé que le peintre avait copié une publicité pour des crèmes glacées (Poirier 2009). L'interpicturalité de la toile permet d'y voir une critique du discours marketing en même temps qu'une revalorisation des Afro-descendants du Pérou.

2.2. *Diane des tropiques (Boucher)*

- 22 Dans le deuxième tableau analysé, *Diane des tropiques (Boucher)* (acrylique sur toile, 1987, 130x163 cm) et sa citation implicite *Diane sortant du bain* de François Boucher (huile sur toile, 1742, 53x73 cm, Musée du Louvre), le sujet mythologique est évident. Diane, déesse romaine de la chasse et de la lune, protectrice des animaux sauvages et de la nature, est la fille de Jupiter et la sœur jumelle d'Apollon. Quelques détails permettent de l'identifier : l'arc posé près du gibier à droite, le carquois et les flèches à gauche et le petit croissant de lune au sommet de son front. Déesse vierge, Diane n'est pas une divinité

solitaire ; elle est souvent accompagnée de jeunes filles auxquelles elle interdit toute aventure amoureuse. Ici, l'une d'elles, avec un ruban bleu dans les cheveux, aide Diane à se préparer à sa sortie du bain, moment de repos privilégié après la chasse. Dans la toile de Boucher, la végétation dense, faite de roseaux et de broussailles, d'arbres aux racines tordues, forme une sorte de protection contre les regards indiscrets. Le sujet fait appel à une certaine érudition, mais n'est en réalité que le prétexte à une célébration du corps féminin. Calme et volupté définissent cette peinture destinée sans doute à la collection d'un amateur. Une lumière dorée et diffuse venant de gauche, éclaire et exalte les nudités abritées dans cet écrin de nature.

- 23 Le corps des deux mulâtresses de Braun-Vega dont l'une nous regarde fixement en souriant, sans pudeur ni aguicheries, contraste fortement avec la carnation laiteuse et nacrée, presque livide, de la déesse et de la nymphe. Dans la toile péruvienne, les deux femmes noires viennent troubler la scène intimiste où Boucher n'avait volontairement gardé qu'une seule suivante alors que, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, plusieurs nymphes aidaient Diane à sortir du bain. La transformation de l'œuvre-source passe aussi par l'opposition entre la simplicité du linge blanc utilisé par la mulâtresse pour sécher sa compagne et la richesse harmonieuse de la draperie bleue et des soieries moirées, rayées de rose, des femmes blanches. Braun-Vega choisit en outre de changer totalement le paysage, ici beaucoup plus ouvert : il supprime la végétation épaisse de Boucher, les attributs cynégétiques et meurtriers de la Diane chasseresse, le gibier mort et remplace ironiquement les chiens par une vache au beau milieu d'un bocage normand. Cette variation, transposition ou recontextualisation spatiale et temporelle (anastrophe et anachronie) que lui permet la figuration narrative, donne au peintre une immense liberté, jamais irrévérencieuse. Elle peut surprendre et amuser le spectateur, mais elle n'est pas gratuite. Elle nous permet de déceler un projet esthétique et politique et suscite chez le spectateur un décryptage, une interrogation et une réflexion. Dans cette toile, l'irruption des deux femmes noires, leur positionnement au premier plan, accompagnent l'amorce d'un changement dans les mentalités qui s'ouvrent à une reconnaissance de l'«autre». C'est une façon claire de revendiquer l'africanité de la population noire au Pérou.

2.3. Le Repos du guerrier (Vélasquez)

- 24 Dans *Le Repos du guerrier* (Vélasquez) (acrylique sur toile, 2000, 200x200 cm), Braun-Vega transpose la scène du Mars mythologique 'vélasquénien' (huile sur toile, 1640, 181x99 cm, Musée du Prado) sur une plage de la côte péruvienne. Le déplacement à l'extérieur entraîne une série de transformations. L'espace maritime, devenu univers familier, est partagé avec une femme noire en maillot de bain, un chien et un pélican brun, oiseau aquatique typiquement américain. Ce tableau construit un véritable palimpseste intericonique. En effet, Vélasquez, pour peindre le dieu Mars, s'était inspiré de l'*Arès Ludovisi* du Musée des Thermes à Rome et du *Penseur* de Michel-Ange, celui de la tombe de Laurent de Médicis à Florence (Samper 2001 : 199-209). Ce qui signifie que la représentation de Vélasquez témoigne déjà d'une grande liberté dans le choix du canon corporel, en s'éloignant des modèles consacrés, désacralisant ainsi le monde de la mythologie sans d'ailleurs le dévaloriser. Mars, nonchalamment assis au bord de la couche de Vénus, donne les premiers signes de décadence : corps fatigué, regard éteint, expression désabusée.
- 25 On décèle, dans cette transformation parodique, le passage d'un registre olympien à un vécu quotidien et trivial. Le dieu de la guerre a déposé à terre, dans l'angle droit inférieur, épée, cuirasse et bouclier, en signe d'impuissance. Nous avons interprété, dans un article précédent, l'image de ce corps flétri comme une métonymie de l'Espagne, une allusion voilée au déclin militaire de l'Empire. Dans la toile de Braun-Vega, la nature morte subit une recreation impertinente, une transplantation complexe et devient un reflet de la réalité économique, sociale et politique du Pérou. La Vénus noire nous prend à témoin et les armes guerrières du dieu deviennent une nouvelle nature morte, cette fois fruitière et légumière, déposée sur une caisse en forme de cube, tapissée de coupures de journaux qui, au-delà de l'effet esthétique, donne des indications sur l'histoire que raconte le peintre. Ce médium permet d'orienter aussi l'interprétation de l'œuvre. Il ne s'agit pas de collages à la façon cubiste, mais d'une technique de transfert d'encre que le peintre explique parfaitement (Samper 2004 : 62)⁸. La photocopie inversée permet aux gros titres d'être lus par le spectateur. Notons, au passage, que les pages des journaux qui entourent le cube contaminent même le dieu Mars : le pagne bleu

et le drap lie-de-vin qui entourent son bassin, dans la toile de Vélasquez, ne sont plus maintenant que des caractères typographiques en noir et blanc.

- 26 Tout d'abord, les produits présentés sur la caisse sont originaires à la fois d'Europe et d'Amérique : c'est le cas de la tomate (Mexique) ou la pomme de terre (Andes), qui deviennent les métaphores d'un don généreux fait au Vieux Monde. Ces denrées traduisent un syncrétisme pacifique et une représentation symbolique de ce que l'Amérique a apporté à l'Europe. Les poissons et les crustacés, fraîchement sortis de l'océan par lequel s'est faite l'arrivée forcée des Africains dans le contexte de l'esclavagisme, rappellent les villages de pêcheurs noirs concentrés le long du littoral. L'Afro-Péruvienne du tableau fait partie de ces descendants d'esclaves et de cette histoire noire invisibilisée. Victime d'une discrimination ordinaire, quotidienne et continue, elle vit toujours, malgré les victoires remportées, dans une société profondément raciste. Ce racisme est sous-jacent dans les coupures de presse. La toile de Braun-Vega date de l'année 2000 et les parties de titres lisibles à l'œil nu concernent cette période. Par exemple, le journal *Le Monde*, avec « l'extrême droite en force », indique que, historiquement, c'est grâce à leurs succès électoraux que les partis d'extrême droite vont devenir des partis de premier plan, notamment au nord de l'Europe. Ces formations mobilisent leur électorat autour des thèmes de l'ethno-différentialisme (forme de racisme culturel), du refus du métissage. Daté du 5 février 2000, le même journal titre « Hissène Habré est inculpé de complicité d'actes de torture » : l'ex-président tchadien en exil au Sénégal est poursuivi par la Ligue des droits de l'Homme. Pour la première fois, un chef d'État africain était inculpé à l'étranger pour des atrocités commises sur son territoire. Enfin, *Le Monde* et le quotidien espagnol *El País* titrent respectivement : « Les tribunaux chiliens se préparent à poursuivre le général Pinochet » et « la Belgique fait appel de la décision de la Haute Cour de Londres sur Pinochet ». Les deux journaux commentaient 'l'affaire Pinochet' : l'arrestation puis la libération en Angleterre de l'ex-dictateur chilien, le refus d'extradition, le retour et le procès au Chili. L'année 2000 comportait donc des avancées significatives sur le plan du droit international, de la défense des droits humains (charte des droits fondamentaux) et de la cause antiraciste.

Conclusion

27 Braun-Vega témoigne, dans ces trois toiles, et dans tout son œuvre peint, de la capacité des peuples à additionner des patrimoines culturels différents. L'artiste prouve, en ce début de XXI^e siècle qu'il n'existe pas de culture véritablement 'pure'. Les cultures, toujours en mouvement, ont tendance à se mêler pour finir par devenir indissociables. Dans les toiles étudiées où les niveaux temporels et spatiaux se télescopent, l'intericonicité, voie choisie par Braun-Vega, révèle que l'on peut circuler entre le monde latino-américain actuel et la culture européenne. Pour appréhender la visibilité et l'intégration des sujets Afro-descendants, comme il l'a fait maintes fois avec les Indiens (Ezquerro 2008 : 63-74), avec humour et ironie, le peintre opte pour une sorte de contre-pouvoir iconographique et repousse toute hiérarchie des cultures. La construction de l'identité péruvienne passe par la reconnaissance de la richesse ethnique et multiculturelle du pays. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les personnages d'origine africaine ont été souvent représentés exotisés dans le corpus *costumbrista* ou sont apparus comme protagonistes de la guerre d'indépendance (défilés militaires). Cependant, ils sont restés en marge de la citoyenneté au début de la construction de la Nation. C'est principalement avec Nicomedes Santa Cruz que la dénomination 'Afro-Péruvien' ne se réfère plus à la couleur de la peau et à des caractéristiques phénotypiques mais bien à un processus historique qui permet d'expliquer la diversité du Pérou. Le projet artistique de Braun-Vega s'inscrit en continuité de cette reconquête culturelle et d'une meilleure visibilité de la minorité afro-descendante. Le peintre, lui-même issu de l'immigration (un père juif austro-hongrois et une mère métisse d'Amazonie) explore aussi sa propre identité hybride. Son univers pictural, grâce à la pratique citationnelle, à la notion d'hybridité positive et à une conception dynamique des relations interculturelles, n'est ni européen ou occidental, ni à proprement parler américain, ni une simple synthèse des deux, mais une authentique création qu'il faut analyser comme une réalité originale. L'art, même référentiel (figuration narrative), ici les toiles de Braun-Vega, apporte-t-il une réponse à la sous-représentation visuelle d'une communauté ? Lui donner un visage contribue-t-il concrètement à la dé-marginaliser ? La réponse n'est pas aisée. L'intégration de la popula-

tion d'origine africaine pose encore problème en ce début de XXI^e siècle dans les sociétés latino-américaines en général et, plus particulièrement, au Pérou où les conditions de précarité des Afro-descendants, la discrimination, l'exclusion sociale et raciale, les inégalités dans le domaine de l'éducation, du logement, de la santé subsistent (Lavou Zoungbo et Marty 2009)⁹. Le combat n'est donc pas fini et son issue apparaît pour le moins incertaine.

Abadía González, Eugenia. « Igualdad ante la ley: la nación socio-étnica de Francisco Laso ». *Tesis*, 17, 2020, p. 129-140.

Anonyme. « Le Rijksmuseum dévoile de nouvelles découvertes majeures faites sur le tableau *La Laitière de Vermeer* ». Amsterdam : Rijksmuseum, 2022. Document électronique consultable à : <https://www.rijksmuseum.nl/fr/presse/le-rijksmuseum-d-voile-de-nouvelles-d-couvertes-majeures-faites-sur-le-tableau-la-laiti-re-de-vermeer>. Page consultée le 26 août 2025.

Arasse, Daniel. *L'Ambition de Vermeer*. Paris : Éditions Adam Biro, 2001.

Arrelucea Barrantes, Maribel. « Raza, género y cultura en las acuarelas de Pancho Fierro ». *Arqueología y Sociedad*, 23, 2011, p. 267-293.

Arrelucea Barrantes, Maribel. *Sobreviviendo a la esclavitud. Negociación y honor en las prácticas cotidianas de los africanos y afrodescendientes*. Lima, 1750-1820. Lima : Instituto de Estudios Peruanos, 2018.

Arrelucea Barrantes, Maribel. *Lima afroperuana. Historia de los africanos y afrodescendientes*. Lima : Municipalidad Metropolitana de Lima, 2020.

Arrelucea Barrantes, Maribel et Cosamalón Aguilar, Jesús. *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima : Ministerio de Cultura, 2015.

Bertin-Élisabeth, Cécile. *L'image de l'homme noir dans l'art de l'Espagne et de ses vice-royautés du xv^e au xviii^e siècle – Iconographie et références littéraires*. Thèse de doctorat sous la direction de Claude Esteban, soutenue en décembre 1997 à l'université Paris IV.

Bourdieu, Pierre (dir.). *La misère du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

Cabos Fontana, Marie-Claude. *Mémoire et acculturation dans les Andes : Guamán Poma de Ayala et les influences européennes*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Cárdenas Moreno, Mónica. « La culture populaire péruvienne à l'intérieur de la tradition artistique européenne. Passage et métissage dans la peinture d'Herman Braun-Vega ». *Amerika*, 2016. Document électronique consultable à : <http://journals.openedition.org/amerika/7149>. Page consultée le 9 février 2024.

Chapot, Yannick. *Equipo Crónica, de l'intericonicité à la métaiconicité. Étude d'un processus créatif dans l'Espagne du tardo-franquisme et de la primo-*

démocratie (1964-1977). Thèse de doctorat sous la direction d'Edgard Samper, soutenue le 8 décembre 2017 à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne.

Dancourt, Carlos. « Pluralité ethnique et nation au Pérou dans les essais de José Carlos Mariátegui ». *América, Cahiers du CRICCAL*, 8, 1991, p. 75-102.

D'Aversa, Rémy. *La peinture intériconique d'Herman Braun-Vega, variation autour des Ménines de Vélasquez et Déjeuner sur l'herbe de Manet en cinq tableaux*. Mémoire de maîtrise d'espagnol, sous la direction d'Edgard Samper, Université Jean Monnet Saint-Étienne, 2003.

Delevaux, Maud. « De la revendication picturale à la militance. Portraits croisés d'une jeunesse afro-péruvienne ». *RITA, Revue interdisciplinaire des travaux sur les Amériques*, 5, 2011, p. 1-21.

Delevaux, Maud. « Nicomedes Santa Cruz : l'ambivalente reconnaissance d'un intellectuel afro-péruvien ». *Ideas*, 16, 2020. Document électronique consultable à : <https://doi.org/10.4000/ideas.8927>. Page consultée le 30 janvier 2024.

Dorival Córdova, Rosa. *Afroperuanos, historia y cultura: un recuento bibliográfico*. Lima : Ministerio de Cultura, 2019.

Ezquerro, Milagros. « El mestizaje cultural en la obra de Braun-Vega ». Canseco Jerez, Alejandro, Éd. *La représentation de l'Indien dans les arts et la littérature d'Amérique latine*, Metz : Université Paul Verlaine, 2008, p. 83-74.

Forgues, Roland. « Mariátegui y la cuestión negra ». *Anuario Mariateguiano*, 6, 1994, p. 135-144.

Gac, Roberto. « Maître de l'interpicturalité ». *Espace Latinos*, 203-204, 2003, p. 1-10.

Gomez, Thomas. *Droit de conquête et droits des Indiens*. Paris : Armand Colin, 2014.

Graulich, Michel et Núñez, Tolín. « Les contenus subliminaux de l'image chez Felipe Guaman Poma de Ayala ». *Journal de la Société des américanistes*, 86, 2000, p. 67-112.

Guerrero Zegarra, María Alexandra. « El poder se nutre de dogmas. El apropiacionismo en la obra de Braun-Vega ». *Letras*, 135, 2021, p. 176-190.

INEI. « Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas ». Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2017. Document électronique consultable à : <https://censo2017.inei.gob.pe/>. Page consultée le 26 août 2025.

Klee, Paul. *La théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 2018 [1971].

Lavou Zoungbo, Victorien et Marty, Marlène (dir.). *Imaginaire racial et projections identitaires*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2009.

Lavou Zoungbo, Victorien. « De "Pelona" a "Negra": interpelación racial y agencia (trans)individual. Bojeo analítico de la canción "Me gritaron negra" de Victoria Santa Cruz ». *Les blancs de l'histoire. Afrodescendance : parcours de représentation et constructions hégémoniques*, 2021, p. 105-122. Document électronique consultable à : <https://books.openedition.org/pupvd/3302>. Page consultée le 10 février 2024.

Le Corre-Carrasco, Marion. « L'intericonicité chez Herman Braun-Vega ».

Corps et territoire, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 135-146.

Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Métissages, Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion (2-7 avril 1990) ». *Cahiers du CRLH-CIRAOT*, 7, Paris : L'Harmattan, 1992.

Macera, Pablo / Jiménez Borja, Arturo et Franke, Irma. *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón, Acuarelas, siglo XVIII*. Lima : Fundación del Banco Continental, 1997.

Majluf, Natalia et Burke B., Marcus. *Tipos del Perú: la Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid : El Viso, 2008.

Majluf, Natalia (dir.). *La creación del costumbrismo. Las acuarelas de la donación Juan Carlos Verne*. Lima : Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2016.

Majluf, Natalia. *La invención del Indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Lima : Instituto de Estudios Peruanos, 2022.

Mariátegui, José Carlos. *Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne*. Paris : Maspero, 1968.

Mégevand, Sylvie. « Ne pas peindre pour ne rien dire, l'écrit dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega », dans Mégevand, Sylvie et Mendiboure, Jean-Michel, (dirs). *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, *Hispania*, 9, 2006, p. 11-18.

Montalbetti, Mario. « Ante un cuadro de Laso ». *Revista Psicoanálisis*, 5, 2007, p. 123-138.

Poirier, Marie-Claire. « Is that you Mister Braun-Vega ? ». À *bride abattue*, 2009. Document électronique consultable à : <https://abrideabattue.blogspot.com/2009/05/is-that-you-mister-brun-vega.html>. Page consultée le 26 août 2025.

Rocca Torres, Luis. *Herencia de esclavos en el Norte del Perú. (Cantares, danzas y música)*. Lima : Centro de Desarrollo Étnico, 2010.

Rodríguez Pastor, Humberto. *Negritud. Afroperuanos: Resistencia y existencia*. Lima : Centro de Desarrollo Étnico, 2008.

Rossemond, Alexis Firmin Justin. « Movimientos culturales y políticos Afroperuanos entre los años 1980-2000 », dans Animan Akassi, Clément et Lavou Zoungbo, Victorien (dirs). *Discursos poscoloniales y renegociaciones de las identidades negras*, *Marges*, 32, 2010, p. 317-332.

Rossemond, Alexis Firmin Justin. « Résistances culturelles des Noir-e-s en Amérique Latine : le cas du Pérou ». *Construction et déconstruction des univers : figures, systèmes, valeurs*, REGALISH, 5, 2019. Document électronique consultable à <http://www.regalish.net/wp-content/uploads/2020/04/TP-AL-EXIS-ROSSMOND.pdf>. Page consultée le 18 janvier 2024.

Rossemond, Alexis Firmin Justin. « Diaspora noire au Pérou : quelle trajectoire de 1990 à nos jours ? ». *Sociocriticism*, XXXVI-1-2, 2022. Document électronique consultable à : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3135>. Page consultée le 26 décembre 2023.

Samper, Edgard. « Les divinités déchues : le Mars de Vélasquez ou la

beauté vaincue », dans Seguin, Jean-Claude (dir.). *Images et divinités*, I, Lyon : GRIMH-GRIMIA, Université Lumière Lyon 2, 2001, p. 199-209.

Samper, Edgard. « Présentation et entretien avec Herman Braun-Vega. Commentaire de six tableaux récents ». *Cahiers du G.R.I.A.S.*, 11, Saint-Étienne, 2004, p. 57-269.

Samper, Edgard. « Dialogue interculturel et métissage culturel dans les dernières œuvres du peintre péruvien H. Braun-Vega (2000-2010) », dans Dumont, Raphaële (dir.). *Dialogues Amériques-Métisses – Métissages et croisements culturels dans les Amériques contemporaines*, Faro : Universidade do Algarve Editora, 2020, p. 99-114.

Sánchez Rodríguez, Susy. « Francisco Pancho Fierro y la memoria visual afrodescendiente de la guerra de Independencia del Perú ». *Anales del Museo de América*, 21, 2021, p. 173-190.

Santa Cruz, César. *La citation dans la peinture latino-américaine contemporaine. De la peinture coloniale au Pop Art péruvien*. Thèse de doctorat en arts sous la direction d'Hélène Sorbé, soutenue le 9 juillet 2013 à l'Université de Bordeaux Montaigne.

Tardieu, Jean-Pierre. *Noirs et Indiens au Pérou. Histoire d'une politique ségrégationniste, XVI^e-XVII^e siècles*. Paris : L'Harmattan, 1990.

Tardieu, Jean-Pierre. « De l'aliénation à la reconstruction identitaire du Noir : le vœu poétique de Nicomedes Santa Cruz », dans Lavou Zoungbo, Victorien et Viveros Vigoya, Mara (dirs). *Maux*

pour Nègres, Mots de Noir(e)s, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2004, p. 173-183.

Tauzin-Castellanos, Isabelle. « La otredad en la intersección de la cultura letrada y la iconografía del Perú Republicano: Pancho Fierro y Ricardo Palma, Léonce Angrand y Gabriel Lafond ». *III Conferencia Internacional Perú XIX*, Florida International University, Miami, 2019. Document électronique consultable à : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02528688/file/PWPMiami.pdf>. Page consultée le 10 juin 2025.

Tauzin-Castellanos, Isabelle. « Los álbumes de Costumbres peruanas de Leoncio Angrand ». *Historia y Cultura*, 32, 2021, p. 171-188. Document électronique consultable à : <https://hal.science/hal-03523970v1>. Page consultée le 13 juin 2025.

Thomas, Jérôme. « Un pont entre deux cultures. *El primer nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615)* ». *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines (CECIL)*, 2, 2016, p. 7-29.

Vaccarella, Eric et Estranjeros, Uellacos. « Santos y Reyes: la representación de los negros en la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala ». *Revista Iberoamericana*, 198, 2002, p. 13-26.

Wuffarden, Luis Eduardo. « Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII ». *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*, Lima : Museo de Arte de Lima, 2000, p. 48-65.

- 1 Terme utilisé par l'auteur.
- 2 Ce genre pictural qui, au Pérou, paraît bien pauvre en regard de la profusion mésoaméricaine, est le reflet, au XVIII^e siècle, d'une stratégie discursive coloniale fortement idéologique, liée à une racialisation de l'identité. Voir, pour le Pérou, la série de 20 tableaux de castes, commandée par le vice-roi D. Manuel Amat y Junyent (1761-1776) et attribuée à Cristóbal Lozano et son atelier (1771) (Wuffarden 2000 : 48-65).
- 3 Voir aussi les aquarelles du diplomate français Léonce Angrand (1808-1886) (Tauzin-Castellanos 2021 : 171-188, notamment l'image 5 (179) « negras y mulatas en gran traje de gala [...] »).
- 4 Avec l'anthropologue Luis Eduardo Valcárcel (1891-1987), auteur de *Tempestad en los Andes* (1927) dont le prologue est de Mariátegui.
- 5 Il l'exprime ainsi : « la contribution du Noir, venu comme esclave, pratiquement comme marchandise, apparaît nulle et même négative. Le Noir est venu avec sa sensualité, sa superstition, son caractère primaire. Il n'était pas en condition de contribuer à une culture, mais, au contraire de la gêner, avec l'influence brutale et vive de sa barbarie ». Il ajoute : « Le Noir a toujours regardé avec hostilité et méfiance la montagne, où il n'a jamais pu s'acclimater physiquement comme spirituellement. Quand il s'est mélangé à l'Indien, il l'a abâtardi en lui transmettant sa domesticité flatteuse et sa psychologie extériorisante et morbide. Il a gardé de son ancien maître blanc, après sa libération, un sentiment d'affranchi-dépendant. La société coloniale qui a fait du Noir un domestique – et rarement un artisan, un ouvrier – a absorbé et assimilé la race noire, au point de s'intoxiquer avec son sang tropical et chaud ». Sur Mariátegui et la « question noire », voir Forgues (1994 : 135-144).
- 6 Cf., pour tous les tableaux de Braun-Vega, son site internet officiel : <http://braunvega.com/>.
- 7 Dans *Une jeune fille assoupie* (1657, Metropolitan Museum de New York), *L'Officier et la jeune fille riant* (1657-1658, Collection Frick de New York), *La Joueuse de luth* (1662-1664, Metropolitan Museum de New York), *La Jeune Femme à l'aiguière* (1662, Metropolitan Museum de New York), *La Lectrice en bleu* (1662-1663, Rijksmuseum d'Amsterdam), *L'Art de la peinture ou Le Peintre dans son atelier* (1666, Kunsthistorisches Museum de Vienne), *La*

Lettre d'amour (1667-1668, Rijksmuseum d'Amsterdam) et *Le Géographe* (1668-1669, Städel Museum de Francfort).

8 C'est consécutivement à un accident, en 1971, que le peintre découvre que l'encre peut s'incruster dans le tableau, mais à l'envers. L'astuce a été de trouver comment le retourner pour le rendre lisible sans devoir recourir à un miroir. L'informatique facilite les choses en faisant une photocopie inversée. On la colle sur le tableau préalablement peint en acrylique. On lave le papier. L'encre seule reste. On ajoute une couche d'acrylique mat transparent. On passe un rouleau pour enlever l'air. On laisse sécher.

9 Voir les publications du GRENAL (Groupe de Recherche et d'Études sur les Noir-e-s d'Amérique Latine) fondé en 1997 à Perpignan par le Professeur Victorien Lavou Zougno. Le lecteur trouvera une excellente bibliographie spécialisée dans Dorival Córdova (2019).

Français

La révélation d'une invisibilité raciale et sociale (population minoritaire noire et mulâtre d'environ 10 % de la population du pays) dans un pays à majorité métisse, indien et blanc se construit grâce à une stratégie propre à cet artiste : l'interpicturalité (citations explicites et implicites, allusions picturales, emprunts iconographiques parcellaires ou non, combinés, juxtaposés...). Cette technique correspond à une esthétique du métissage culturel. Métissage à travers lequel se construit un espace de confrontation et de dialogue entre les œuvres-sources (peinture européenne) et les productions originales, œuvres-cibles ou d'accueil, nouveau territoire pictural. Cet espace contribue de toute évidence à « visibiliser » et à revaloriser une revendication identitaire afro-péruvienne.

Cette transplantation complexe donne lieu à une recreation, souvent ironique et impertinente, qui devient un reflet contemporain de la réalité économique, sociale et politique de l'Amérique hispanique. Il ne s'agit pas, bien évidemment, que d'une lecture esthétique car l'interprétation des tableaux choisis correspond à une peinture réflexive. Pour le peintre péruvien, le métissage ethnique et culturel (ici, population noire et mulâtre afro-péruvienne au sein d'une société métissée différemment) est vu non pas comme un état mais comme un processus mouvant, vivant et imprévu, malgré les idéologies et les pressions acculturatrices.

English

In Peru, the black and mulatto minorities account for around 10 % of the population in a country that is chiefly Indian, white and mixed-race. The revelation of this racial and social invisibility is constructed using a strategy that is specific to artist Braun-Vega—interpictoriality, that is to say explicit and implicit quotations, pictorial allusions, iconographic borrowings, whether fragmentary or not, that can be combined, or juxtaposed, etc.

This technique corresponds to an aesthetic of cultural hybridisation. This cross-fertilisation creates a space for confrontation and dialogue between the source works (European painting) and the artist's original productions that open up a new pictorial territory. This new space obviously contributes to making Afro-Peruvians "visible" while enhancing their identity.

This complex transplantation gives rise to an often ironic and impertinent recreation that becomes a contemporary reflection of the economic, social and political reality of Hispanic America. As a matter of fact, this is not just an aesthetic reading since the interpretation of the chosen paintings is reflexive. For the Peruvian painter, ethnic and cultural hybridisation (in this case, the black and mulatto or Afro-Peruvian population within a society that is mixed in different ways) is seen not as a state but as a moving, living and unforeseen process, despite ideologies and acculturative pressures at work in Peru.

Mots-clés

invisibilité, interpicturalité, minorité, Pérou, métissage

Keywords

invisibility, interpictoriality, minority, Peru, hybridisation

Edgard Samper

Professeur des Universités émérite, Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts (ECLLA), 10 rue du onze novembre, 42100 Saint-Étienne

f.e.samper@orange.fr

f.e.samper@orange.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/073380628>