

LE GUERNICA DE PICASSO OU LE RAPT DES MENINES

(Une nouvelle lecture interprétative)

JUAN MARIN
Université de Paris VII

Je vais vous parler de ma vision, de mon interprétation du *Guernica* de Picasso.

Bien que cette œuvre date de 1937, l'interprétation que je vous propose ici s'est forgée au cours de cette décennie. Elle a pris ses racines lors de l'arrivée au Prado de ce tableau en septembre 1981 et a trouvé un de ses aboutissements dans la thèse que j'ai soutenue récemment à l'EHESS et dont le titre était *Le Guernica de Picasso ou le Rapt des Ménines*. Je pense donc que cette re-création, que cette relecture récente de cette œuvre trouve tout à fait sa place dans ce colloque consacré aux productions culturelles des années 80 dans le monde hispanique.

Je sais combien le *Guernica* de Picasso revêt pour certains le caractère de mythe, de symbole intouchable, de mémoire collective, voire de sacré.

Je sais combien est étendue et ancrée dans les esprits la notion qui fait de cette œuvre une représentation plus ou moins allégorique du bombardement de la ville de Guernica par l'aviation allemande en avril 1937.

Je suis conscient donc que ma lecture peut susciter des réticences, des résistances et des désaccords.

Je préciserai que je ne prétends pas, le moins de monde, choquer. Moins encore détenir – comme certains l'ont fait – la Vérité du *Guernica*. Mon ambition a été simplement de fournir quelques réponses, satisfaisantes et cohérentes, à des questions qui se sont posées à moi en regardant le *Guernica* à la lumière des *Ménines*.

Je devrais ajouter que si le contenu de cette œuvre avait été depuis toujours aussi évident que certains le supposent il n'aurait jamais donné lieu à une si extraordinaire et extravagante profusion de littérature interprétative qui tente, justement, d'en rendre compte. Le *Guernica* de Picasso pose des problèmes d'interprétation et de lecture que jamais *Los fusilamientos del 3 de Mayo* de Goya, par exemple, n'a suscités.

Pour ceux qui ne verront dans mes propos qu'une erreur plus ou moins grossière, je les prie de m'excuser. L'interpréteur – le chercheur – quel qu'il soit, se voit obligé de marcher par moments sur le fil d'un rasoir qui départage une clairvoyance digne du scanner d'une hallucination proche du fantastique. Le problème est de taille et consubstantiel à toute entreprise de recherche, car comme disait jadis Adorno, et nous le rappelle Luis Martín Santos au sujet de la sociologie, "...quelque chose ne peut être trouvée que si nous sommes capables de l'inventer."¹ Mais passons au musée maintenant. Suivez-moi quelques minutes à l'intérieur du Prado, et arrêtons-nous quelques instants devant ce tableau capital de l'histoire de la peinture espagnole, devant ce tableau central de l'histoire de la peinture tout court. Arrêtons-nous un instant devant les *Menines* de Vélasquez (il. 1).

Nous n'avons ici que le temps de faire quelques observations rapides mais espérons que celles-ci seront pertinentes.

Nous sommes en face d'une scène de la Cour ; l'infante Margarita María, l'héritière de la couronne, se trouve dans un des appartements de l'Alcazar entourée de deux de ses dames d'honneur : Maria Agustina Sarmiento à gauche et Isabel de Velasco à droite. L'accompagnent aussi deux nains : Mari-Bárbola et Nicolas Pertusato et un couple de gens de la Cour. Dans une salle contiguë, au fond, visible à travers la porte, on voit D. José de Nieto, *aposeñador* de la reine et alter ego pictural

1 Si lo intentamos, tendremos que decir, junto con Adorno, que la sociología es "algo que se busca" y que este algo sólo puede ser encontrado si somos capaces de inventarlo".

Luis MARTIN-SANTOS, *Diez lecciones de sociología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 8.

de Vélasquez qui, lui, se trouve à gauche de la scène entre le tableau qu'il peint et dont nous ne voyons que l'envers, et la scène qu'il a peint dans le tableau que nous contemplons.

Ce jeu de tableaux, occultes et visibles, devrait suffire à nous mettre en garde sur le fait que cette peinture traite, entre autres choses, de peinture.

Mais il y a plus que cela, derrière cette scène en apparence banale, derrière cet "instantané" – comme on l'a souvent dit – de la vie quotidienne de la Cour, il y a du pouvoir en jeu, il y a un jeu de pouvoir. Ce n'est pas, en effet, parce que nous avons l'habitude de voir ce tableau à tout bout de champ que nous devons prendre comme allant de soi la vision d'un peintre représenté en compagnie des monarques. En fait, c'est la toute première fois dans l'histoire de la peinture que ce geste insolite – peut-être insolent – se produit.

Contemplez le long cheminement que le peintre a accompli dans l'histoire de la peinture en quête de pouvoir. Contemplez le parcours réalisé entre ce tableau de Van Eyck, daté de 1434, *Les Epoux Arnolfini* (il. 2) où le peintre – absent en peinture – marque une tentative de timide présence en signant sur le mur du fond, juste au-dessus du miroir : "Johannes Van Eyck fuit hic" (Jean Van Eyck a été là), et regardez maintenant les *Ménines*. Quel renversement ! Le peintre ne se limite pas ici à écrire discrètement qu'il fut éventuellement un jour là, il se peint présent, en train de peindre et au premier plan de la scène, tandis que ceux qu'il est censé servir – et peindre – passent du premier rang qui leur est dû à celui fragmenté, réfléchi, reculé, de leur image sur le miroir de l'arrière-fond.

Il n'y a pas que l'égalité du peintre représenté côte à côte avec les monarques, Vélasquez, dans sa lancée de prise de pouvoir, ira plus loin, c'est la supériorité de la peinture sur la politique qu'il met en évidence, la supériorité du pouvoir de peindre sur celui de gouverner, la supériorité du peintre sur le roi, lorsqu'on est dans le cadre de l'atelier, bien sûr.

Gardez cette image des *Ménines* en tête, retenez quelque peu les positions, les attitudes et les gestes des principaux personnages. Souvenez-vous des pouvoirs qui y sont en jeu, et suivez-moi encore. Quittons l'édifice principal du Prado, montons vers El Casón del Buen Retiro, dépendance, aujourd'hui, du Prado, dépendance de l'Alcazar royal jadis, et dont l'ancien salon de bal a servi à accueillir le *Guernica* de retour à son pays après un long périple de quelque 44 ans à travers une dizaine de pays.

Si en regardant le *Guernica*, (il. 2), après avoir longtemps contemplé *les Ménines*, il vous arrive, comme cela m'est arrivé, de constater qu'au-delà des différences évidentes de proportion et de style, ces deux images comparées, d'une certaine manière, se recourent.

Si vous constatez que le profil de la femme à la lampe du *Guernica* (il. 3) est à la place de celui d'Isabel de Velasco dans *les Ménines*, et que son bras tenant la lampe est l'agrandissement de celui de D. José de Nieto, télescopé soudainement du fond de la scène vers l'avant, portant toujours la lumière – celle du miroir qu'il tenait à la main pour faire passer la lumière de la salle du fond vers le fond de la salle.

Si vous constatez (il. 4) que Mari-Bárbola, à droite, est restée sur place et que vous reconnaissez ses traits malgré le renversement convulsif de sa tête.

Si vous découvrez (il. 5) que María Agustina Sarmiento, qui se trouvait dans *les Ménines* à gauche de l'infante, n'a fait que tourner autour de l'axe de symétrie que représente l'infante, en conservant l'essentiel de son attitude et de sa position, et que son genou, jadis caché derrière le tableau renversé, s'est enflé de manière disproportionnée avec la croupe du chien ici disparu.

Si, au delà de l'apparence première, vous remarquez (il. 6) que le cheval occupe la place de l'infante et que son corps et sa croupe occupent le même lieu du tableau que l'infante à la croupe infantile harnachée sous les vertugadins de son énorme robe.

Si, enfin (il. 7), la position, la tête et le regard du taureau vous rappellent ceux de Vélasquez. Si vous trouvez les sources de lumière assez concordantes, alors, vous pourriez vous poser comme moi ces quelques questions

- Quel est le sens de ces concordances ?
- Qu'est-ce qu'elles nous révèlent ?
- Que signifient aussi les altérations et les différences ?

Peut-être êtes-vous surpris par ce rapprochement soudainement fait entre ces deux grands chefs-d'œuvre de la peinture espagnole, surpris par le rapport ainsi établi, en dépit du temps, entre ces deux grands maîtres que sont Picasso et Vélasquez. Et pourtant, une fois passé la première surprise, et en cherchant un peu, on découvre vite que nous ne sommes pas les seuls à nous être posé de pareilles

Le Guernica de Picasso ou le rapt des Ménines

questions. Il y a, par exemple, Werner Spies qui, dans un article de 1982, disait déjà :

Il semble que *les Ménines* ait déjà préoccupé Picasso lors de l'avant-projet pour *Guernica* – en tant que tableau d'atelier, mais aussi en tant que tableau espagnol par excellence ¹.

Il dira aussi :

Il me semble que nous devons signaler la véritable sollicitation, la provocation, que représentera pour lui "la hispanidad"

Enfin, toujours de Werner Spies :

le plafonnier de l'avant-projet, les fenêtres, la porte, tout porte la trace de réflexions autour de Vélasquez

Il demandera ensuite :

Que cachait un intérêt si profond ?

Sans se poser de pareilles questions ou considérant peut-être celles-ci comme implicites dans cette œuvre de Picasso et dans l'usage qu'il en fit – je fais référence à la volonté expresse de Picasso que ce tableau aille au Prado – Antonio Saura n'y alla pas de main morte dans son libelle *Contre Guernica*

Je hais l'aller-retour du taureau de Guernica pénétrant par effraction dans la chambre réservée aux Ménines ².

Je hais Guernica : Barcelone avait déjà ses Ménines, il tricha pour s'introduire subrepticement dans le Prado ³.

Je hais le sabbat obscène de Guernica et sa charbonnerie peuplée de passionarias de la mort et de Ménines fétides copulant avec les bêtes ⁴.

Je hais Guernica : il peut enfin reposer en paix dans son panthéon immérité ⁵.

1 Werner SPIES, "Picasso : l'Histoire dans l'atelier" in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 9, 1982, pp. 63 et 65.

2 Antonio SAURA, *Contre Guernica*, Gourdon, Dominique Bedou Editeur, 1985, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 *Ibid.*, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 9.

Juan MARIN

Je déteste la grossière plaisanterie du mégalomane et faux directeur du Prado : dans son testament, il exigea la présence dans le Musée de sa propre œuvre ¹.

Je hais Guernica : il a usurpé le lieu privilégié où auraient pu renaître les *Ménines* ².

Nous pouvons, je pense, nous arrêter là.

Il y a, il me semble, dans cette litanie abrupte de Saura, une ébauche de réponse, une réponse que nous formulerions ainsi :

Et si Picasso, à l'égal de Vélasquez, avait détourné à son profit de peindre une commande d'Etat ; royale pour Vélasquez, républicaine pour Picasso.

Et si Picasso, nommé à la tête du Prado en septembre 1936, avait voulu troquer ce poste administratif pour une place réelle en tant que peintre au sein du Musée ?

Et si Picasso, pour ce faire, c'est-à-dire, pour se placer à la tête picturale du Prado, était entré intimement et imaginativement en conflit avec celui qui, depuis toujours, détenait et détient cette première place, ce rang d'honneur au sein du Musée : Vélasquez ? Et s'il avait voulu lui faire la guerre – sa guerre – au sein de l'atelier historique qui avait servi de champ de bataille pour réduire le corps du roi à un lointain reflet ?

Lui, Picasso, qui, à l'âge de quatorze ans déjà avait vu son peintre de père s'incliner devant lui et lui remettre ses pinceaux et sa palette en signe d'allégeance, en plus de la décision de ne plus peindre. A-t-il pu confondre ce souvenir extraordinaire de son père peintre avec l'image de Vélasquez, ce père de la peinture espagnole ?

Tout porte à croire que ce fut le cas. Picasso lui-même, métamorphosé en taureau, aurait investi l'atelier des *Ménines*, renversant le peintre-guerrier-picador du cheval qu'il monte, l'anéantissant, le réduisant en morceaux jusqu'à ne laisser subsister de lui que ce buste et ces bras de plâtre, copies de ceux qu'il dessinait à la Corogne dans l'école de son père.

Cette intrusion est déjà présente dans la suite de gravures connues sous le nom de *la Suite Vollard*, de 1935, où l'on assiste à l'effraction du Minotaure – cet autre *alter*

1 *Ibid.*, p. 40.

2 *Ibid.*, p. 42.

Le Guernica de Picasso ou le rapt des Ménines

ego de Picasso – dans l'atelier d'un sculpteur barbu pour y semer le désordre, pour y consommer le viol.

Cette intrusion, cette menace, est aussi représentée dans une gravure qui peut être considérée comme annonciatrice du *Guernica* : la *Minotaouromachie*, de 1935, où l'arrivée du Minotaure met en fuite l'artiste barbu qui s'échappe par l'autre bout à l'aide d'une échelle.

Là où la lecture du *Guernica* se complique, c'est dans l'usage que Picasso fait d'un double – voire multiple – registre de références iconographiques. Il y a celle des *Ménines* que nous avons citée, mais pour exprimer l'enjeu de sa lutte œdipienne contre le père – en vue de la possession de la mère : la mère-peinture – Picasso fait référence à un registre taoumachique décisivement personnalisé qui remonte à son enfance. Un registre où le taureau désireux de fendre le corps de la jument de ses cornes se voit frustré et refreiné par la pique du picador qui, lui, jouit du privilège de monter la jument.

L'identification de Picasso avec le taureau n'est plus à démontrer et de la fascination exercée par cette scène sur lui témoignent une multitude de dessins et de peintures.

Rappelons-nous que Picasso fut initié aux courses de taureaux dès l'âge de quatre ans et qu'à cette époque, où les chevaux des picadors ne portaient aucune protection, un des moments les plus forts et les plus sanglants était celui – aujourd'hui assez banal – de l'affrontement du taureau et du couple composé par le cheval et le picador.

Ici, dans le *Guernica*, le taureau prend enfin sa revanche et sort, non seulement indemne, mais victorieux de la rencontre. Du père-picador ne restent que quelques dépouilles suffisamment démembrées, décapitées, tranchées et brisées pour que la symbolique de la castration soit évidente.

Quant au cheval, il présente au milieu de son corps la plaie vaginale que le taureau lui a ouverte en assouvissant son désir de pénétration.

Pour ce qui est du taureau, il exhibe les attributs de son plein pouvoir à travers cette triple manifestation : pouvoir visuel, pouvoir sexuel, pouvoir pictural.

Pouvoir visuel par ses yeux au regard droit – les seuls qui regardent de face – qui sollicitent pour lui le regard du spectateur. Rappelez-vous tout ce qui a été dit et écrit sur les yeux de Picasso.

Pouvoir sexuel par l'exhibition indubitable et ostentatoire de ses organes génitaux. A ce propos, il faut citer ici ce passage de Juan Larrea qui, bien qu'auteur d'une interprétation totalement différente de la nôtre, ne put être que frappé par le rapprochement sexuel existant entre le taureau et la mère, confirmant ainsi notre interprétation au caractère œdipien.

Uno de los más violentos estímulos de emoción del *Guernica* proviene del grupo constituido por el toro, la madre y el niño. La actitud dominadora de este animal que aparece adueñado de la mujer, boca junto a boca y en actitud intencionadamente equívoca merced à la ostentación de sus símbolos sexuales, presta à la escena un grado de horror, tal vez sin paralelo en la historia de la pintura ¹.

Il se détournera cependant de la constatation iconographique si importante qu'il vient lui-même de faire en ajoutant

Todo ello, sin embargo, es pura apariencia. En realidad el toro, que representa la virilidad poderosa del pueblo español, está protegiendo a la madre de la malevolencia franquista ².

Pouvoir pictural, enfin, par l'ondoiement de la queue du taureau sur la surface blanche d'un mur-tableau.

Tout ceci serait déjà suffisamment convaincant en soi, mais, de plus, Picasso, qui fut extrêmement réservé quant à ses révélations sur celui-ci, semble avoir fait des aveux écrits au cours de sa création poétique.

Le premier témoignage que je citerai ici date du 15/18 juin 1937. Il y a alors quelques jours à peine que Picasso a fini *Guernica* et le tableau se trouve encore dans son atelier. C'est à ce moment qu'il écrit un poème qui prendra le mauvais titre de "Songe et mensonge de Franco", titre qui est en réalité celui des deux planches de gravures en compagnie desquelles le poème sera publié ce mois de juin même.

1 Juan LARREA, *Guernica*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 154. (trad.) "Une des stimulations d'émotion les plus violentes du *Guernica* vient du groupe constitué par le taureau, la mère et l'enfant. L'attitude dominatrice de cet animal qui semble s'approprier la femme, leurs bouches côte à côte et dans une attitude intentionnellement équivoque due à l'ostentation de ses symboles sexuels, donne à la scène un degré d'horreur, peut-être sans parallèle dans l'histoire de la peinture."

2 "Tout cela, cependant, n'est que pure apparence. En réalité le taureau, qui représente la puissante virilité du peuple espagnol est en train de protéger la mère de la malveillance franquiste."

Le Guernica de Picasso ou le rapt des Ménines

Le rapport entre le poème et les gravures est loin d'être évident, et son rapprochement n'est d'ailleurs tenté par presque aucun critique. Moins encore n'est fait de rapprochement entre ledit poème et le *Guernica*, qui était pourtant si matériellement présent lors de son écriture. C'est en raison, sans doute, de ce rapprochement matériel qu'au sein du poème – rédigé dans un style surréaliste difficile à comprendre – on trouve ces quelques passages qui semblent contenir des descriptions du tableau voire la confirmation, par la bouche de l'artiste, de l'interprétation que nous en donnons. Ainsi,

... el caballo abierto de par en par al sol que lo lee ...

puis :

... los labios de la herida...

et surtout cette phrase soigneusement encadrée par deux traits

rapto de las menimas en lágrimas y en lagrimones

Le second exemple de ce que nous considérons comme des aveux se trouve dans le troisième poème du recueil connu sous le nom de "l'Enterrement du Comte d'Orgaz", poème écrit en 1957, justement, lors de l'exécution de la série des *Ménines* – aujourd'hui au Musée Picasso de Barcelone. Nous n'avons pas le temps ici ni d'évoquer ni d'analyser ce poème.

Sensible au jeu de la rime, de la résonance, de l'allitération et d'autres paronomases, je fus intrigué, très tôt, par le rapprochement phonétique existant entre Picasso et picador. Cependant, la citation suivante de Paul Guinard orienta mes recherches dans une direction qui se révéla bien plus fructueuse

Il est fantaisiste de prétendre que la famille de María Picasso – famille d'orfèvres venus jadis de Majorque – soit italienne d'origine. Le nom maternel qu'adoptera le peintre, autre trait commun avec Vélasquez, pour signer ses œuvres parisiennes, désigne, avec l'orthographe normale de Picazo, un cheval blanc tacheté : il est assez commun en Andalousie ¹.

Paul Guinard a raison de nous rappeler que ce peintre espagnol mondialement connu l'est, en fait, à travers son deuxième nom, c'est-à-dire, celui de sa mère, car comme l'a précisé Pierre Daix, il s'agit :

¹ Paul GUINARD, "Picasso et l'Espagne" in André FERMIGIER (éd.), *Picasso*, Paris, Hachette, 1967, p. 75.

... d'un homme qui s'appelait Pablo Ruiz, et qui s'est voulu Picasso ¹.

Mais revenons à ce nom : Picasso, si phonétiquement proche du terme *Picazo* au point d'être parfaitement homophonique pour un Andalou tel notre peintre. Ce terme ne désigne-t-il pas, justement, un cheval blanc qui a des taches noires sur la croupe : un cheval-pie ? Et n'est-ce pas justement un cheval-pie qui occupe la partie centrale du tableau ? Ce cheval qui, selon nous, représentait la mère dans le registre figuratif de la rencontre taumachique ?

Picasso aurait donc représenté sa mère et son propre nom à la fois à travers la figuration d'un terme homophonique de ce nom ?

Cela paraît insolite et pourtant, toutes réflexions faites, la figuration picturale du terme *picazo* ne se limite pas à la seule acception de cheval-pie, car *picazo* a, en plus du sens que nous venons d'évoquer, trois autres sens. Je cite le Larousse :

Picazo, m., Petit de la pie, piat. // Coup de bec (picotazo). // Coup de pic (con la pica) ².

Donc *picazo* veut aussi dire coup de pic – de *pica* – et notre cheval *picazo* n'est-il pas justement transpercé par une pique, n'a-t-il pas reçu un terrible coup de *pica* : un *picazo* ?

Et l'oiseau qui se trouve entre le taureau et le cheval – oiseau noir et blanc – ne pourrait-il pas être aussi un piat – picazo – lançant au ciel un coup de bec – encore un *picazo* ?

Picasso semble avoir signé figurativement son nom à travers les quatre acceptions connues du terme espagnol *picazo*. Tout le tableau même, par sa couleur - ou son absence de couleur - en noir et blanc, figurerait une cinquième manière, abstraite, de signature.

Peut-on alors affirmer, comme Pierre Cabanne le fait, que :

Picasso, qui a soigneusement signé et daté chaque étude, n'a jamais signé et daté Guernica, cette "allégorie réelle" comme aurait dit Courbet ³.

1 Pierre DAIX, "Picasso ou la poétique de la mort" in *Tel Quel*, n° 90, hiver 1981, p. 44.

2 Dictionnaire Moderne Français-Espagnol, Espagnol-Français, collection Saturne, Paris, Librairie Larousse, 1967.

3 Pierre CABANNE, *Le Siècle de Picasso*, Paris, Denoël, 1979, vol. 3, p.15.

Le Guernica de Picasso ou le rapt des Menines

Je conclurai en disant que Picasso réussit, en tout cas, le projet d'intrusion au Prado qui est présent, pour nous, dans l'iconographie du *Guernica*. En 1981, en effet, et par sa volonté, le *Guernica* entra au Musée de Madrid, ce qu'aucun autre artiste du XX^e siècle n'avait réussi ni même songé réussir.

Dans ce tableau, et sous couvert d'une guerre civile, Picasso semble avoir mené à bien sa propre guerre : celle qui l'opposait au père de la peinture espagnole qui est Vélasquez ; une guerre dont le seul but était de prendre sa place. Le recul historique nous permet de dire que, d'une certaine manière, Picasso a gagné sa bataille.

Ce que je viens de vous présenter est un condensé de près de 700 pages de texte et d'un peu moins de 800 illustrations. J'ai été, bien évidemment, obligé d'opérer des raccourcis trop brusques et mutilants. J'espère que cette économie de moyens n'a pas été trop préjudiciable à la compréhension de l'exposé, qu'elle ne vous a pas empêchés de suivre un fil directeur qui, pour être ténu, ne me semble pas moins clair.



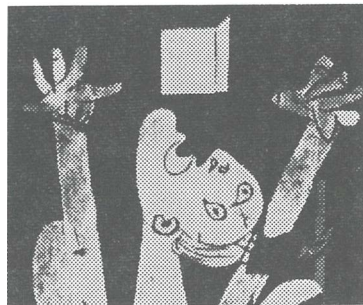
1. Vélasquez, *Las Meninas*, vers 1656.



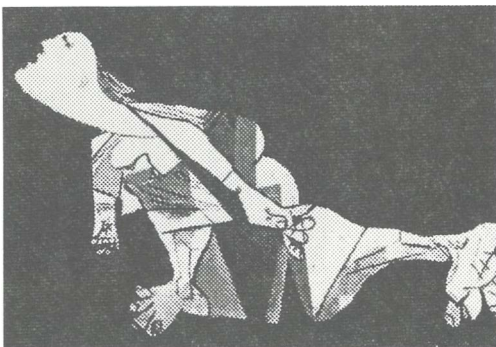
2. Présentation comparative de la partie inférieure de *Las Meninas* et de la totalité du *Guernica*



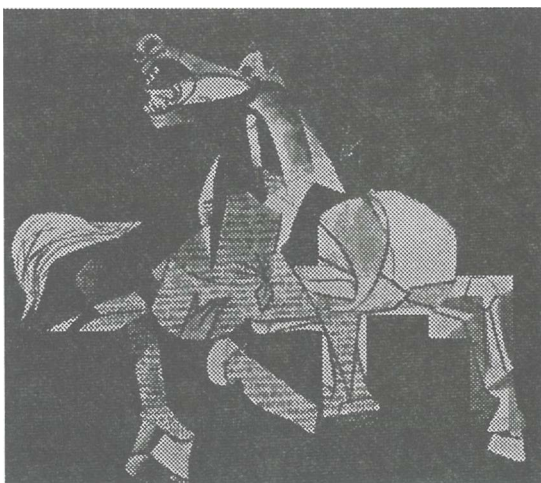
3. Etude comparative : détail des *Ménines* et détail du *Guernica* (le cou du cheval a été supprimé pour faciliter la visualisation).



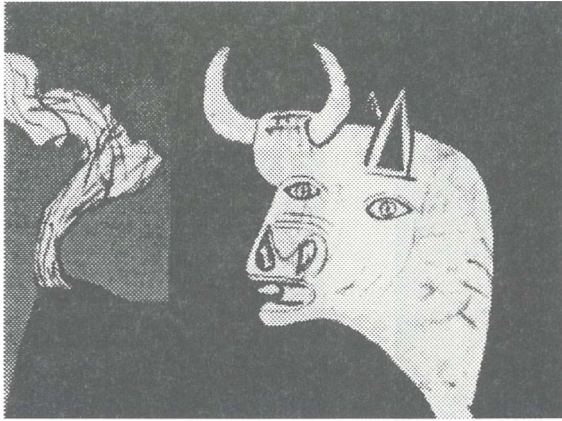
4. Etude comparative : tête de Mari-Bárbara et tête (inversée) de personnage du *Guernica*.



5. Etude comparative : la menine Maria Agustina Sarmiento (en position inversée) et personnage du *Guernica*.



6. Etude comparative : l'infante Marguerite des *Menines* et le cheval du *Guernica*.



7. Etude comparative : taureau du *Guernica* et autoportrait de Vélasquez ; détails de la queue du taureau et du pinceau du peintre.



TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Vélasquez, *Les Ménines*, vers 1656.
2. Présentation comparative de la partie inférieure des *Ménines* et de la totalité du *Guernica*.
3. Etude comparative : détail des *Ménines*, (la tête de D. José de Nieto a été supprimée pour faciliter la visualisation), et détail du *Guernica* (le cou du cheval a été aussi supprimé).
4. Etude comparative : tête de Mari-Bárbola et tête (renversée) de personnage du *Guernica*.
5. Etude comparative : la ménine María Agustina Sarmiento (en position inversée) et personnage du *Guernica*.
6. Etude comparative : l'infante Marguerite des *Ménines* et le cheval du *Guernica*.
7. Etude comparative : taureau de *Guernica* et autoportrait de Vélasquez ; détails de la queue du taureau et du pinceau du peintre.