

Conférence Ouka Leele UPT

Ouka Leele est une artiste assez peu connue en France, bien qu'elle ait été représentée par l'Agence Vu de Paris. Cependant, en Espagne, c'est une artiste incontournable du panorama artistique. Elle a notamment été révélée par la Movida, un phénomène culturel et urbain qui a surgi à la fin des années 70.

1. Présentation de l'artiste

1.1. *Quelques éléments biographiques*

Ouka Leele est le pseudonyme de Bárbara Allende Gil de Biedma, qui est née à Madrid en 1957 et qui y est décédée en 2022. Elle appartenait à une famille de la bourgeoisie madrilène et a baigné très tôt dans une atmosphère artistique. Son père, Gabriel Allende, était architecte, son grand-père était photographe et peintre et son oncle, Jaime Gil de Biedma, un célèbre poète engagé contre le franquisme. Ouka Leele décrivait ainsi son enfance dans ce milieu artistique :

Mon père était architecte et il aimait dessiner. Mon grand-père était peintre, je ne l'ai pas connu parce qu'il est mort très jeune, je crois qu'il avait cinquante ans. Quand nous allions chez lui, à Bilbao, cela me semblait fascinant de tomber sur des choses qui lui avaient appartenu. Je me rappelle une pièce haute, comme un grenier, où tout était comme il l'utilisait... c'était une pièce magique, pleine de choses incroyables, des palettes pleines de couleurs, des chevalets, qui ressemblaient à des chevaliers fantômes, des tableaux, des dessins, toutes sortes de choses. Mon grand-père était aussi photographe et il avait énormément d'appareils photo en bois, avec leur toile noire pleine de poussière. Plus tard, on m'a aussi expliqué que mon arrière-grand-père a été ami de Sorolla [je précise que c'est un peintre espagnol de la fin du 19^e et du début du 20^e]. Tout ce passé donnait à notre maison une atmosphère très artistique. (*Ouka Leele. El nombre de una estrella*, p. 9)

Quand elle était petite, Bárbara Allende allait souvent au musée du Prado avec sa mère. Elle était particulièrement émue devant les tableaux du Greco et de Vélasquez, deux artistes qui l'ont toujours fascinée. Ces nombreuses visites au musée de Madrid l'ont confortée dans l'idée qu'elle voulait être peintre.

Elle a également reçu une éducation religieuse qui loin de l'étouffer, l'a fascinée et a marqué son style. La religion est, comme nous le verrons ultérieurement, très présente dans son œuvre.

Elle commença à créer très jeune, en 1974 (elle avait alors 17 ans), où elle signait ses œuvres comme « Bárbara », sans nom de famille. C'étaient des peintures ou des images mécaniques qui reproduisaient des pages de revues sur papier en utilisant de l'acétate et du dissolvant pour

l'impression. Une fois l'image reproduite sur le papier, elle la peignait ou dessinait par-dessus. La future Ouka Leele a appelé cette série La prophétie du capitaine car elle a vendu plusieurs exemplaires de ces images à un homme qui ressemblait à un capitaine sur un marché du sud de l'Espagne et qui lui aurait dit qu'il les lui achetait parce qu'il savait qu'elle deviendrait célèbre.

Au milieu des années 70, elle croise le chemin de la photographie grâce à un ami qui suivait des cours de peinture avec elle et qui lui a parlé du Photocentro, une école de photographie tout à fait novatrice pour l'Espagne de l'époque. C'est le photographe Pablo Pérez Mínguez qui, après avoir dirigé une revue de photographie avant-gardiste au début des années 70, *Nueva Lente*, a contribué à l'émergence de ce centre qui comprenait plusieurs espaces : une galerie, un laboratoire, une école, une bibliothèque... Le Photocentro organisait des ateliers, des expositions, des colloques et même des *happenings*. La jeune Bárbara Allende n'était pas particulièrement attirée par la photographie, mais, très vite, l'ambiance de ce centre et l'enthousiasme communicatif de Pablo Pérez-Mínguez l'ont séduite au point de suivre un cursus complet. Elle a alors commencé à photographier en noir et blanc des scènes du quotidien, de son environnement proche, mais avec un point de vue décalé qui faisait ressembler ses images à des collages ou des cadavres exquis surréalistes. Ces photos ont séduit les artistes désireux de rompre avec le panorama photographique espagnol de l'époque, orienté principalement vers l'Espagne éternelle ou la photographie documentaire. Ces photos ont été publiées dans un ouvrage intitulé *Principio* consacré aux jeunes promesses de la photographie espagnole. Au Photocentro, Bárbara Allende a également fait ses premiers *happenings* surréalistes.

Les années 70 ont aussi marqué la rencontre de Bárbara avec d'autres jeunes artistes émergents comme Ceesepe (1958-2018) ou El Hortelano (1954-2016), tous deux dessinateurs de BD et peintres. El Hortelano devint rapidement le partenaire sentimental et artistique de Bárbara Allende. Il devint son modèle préféré pour des images de la fin des années 70. Tous trois sont partis à Barcelone (qui était, à cette époque, plus dynamique que Madrid et qui était le centre de la BD underground, ce qui attirait principalement Ceesepe et El Hortelano). A Barcelone, Bárbara Allende a commencé à mélanger la photographie et la peinture dans la série qui l'a rendue célèbre, *Peluquería*, à la fin des années 70. Elle commençait également à signer ses œuvres comme « Ouka Lele » (avec un « e »), un nom qu'elle a pris d'un dessin de El Hortelano qui représentait une carte d'étoiles inventées. Le nom d'une de ces étoiles était « Ouka Leele ». Elle a tout d'abord enlevé un « e » avant de le remettre en 1999.

Son retour à Madrid, au début des années 80, a coïncidé avec le début de la movida madrilène, cette effervescence à la fois urbaine, juvénile et culturelle qui s'est emparée de la capitale espagnole avec le retour de la démocratie. Ouka Leele et ses amis (Ceesepe, El Hortelano, mais aussi Pablo Pérez-Mínguez (1946-2012), Pedro Almodóvar ou la jeune chanteuse Alaska) sont rapidement devenus des artistes à la mode et des figures phare de la movida. A cette époque, Ouka Leele a découvert qu'elle était atteinte d'un cancer qui l'obligeait à des traitements lourds. Elle devint alors modèle pour le photographe Alberto García-Alix qui a montré la maladie de façon très crue, Javier Vallhonrat ou Pablo Pérez-Mínguez qui ont privilégié une approche plus esthétique. Elle a été soignée par un médecin français, Claude Jasmin, pour qui Ouka Leele a réalisé plusieurs photographies.

Pendant les années de la movida, Ouka Leele a collaboré avec Almodóvar dans son deuxième long métrage, *Le labyrinthe des passions* (1982), un film qui est un très bon reflet de ce qu'a été ce phénomène artistique. Ouka Leele a dessiné les chapeaux d'un groupe de rock féminin (Ellas) et sa série *Peluquería* apparaît dans une scène du film.

En 1987, elle a réalisé la photographie de Cibeles avec l'accord de la mairie qui fait couper une des artères principales de la capitale afin qu'Ouka Leele mène à bien son projet. Cette même année a été organisée une exposition rétrospective de son œuvre au Musée Espagnol d'Art Contemporain alors que l'artiste avait tout juste 30 ans.

Les années 90 sont surtout marquées par la naissance de sa fille, María (en 1990) qui est devenue son principal modèle. Elles signifient aussi un retour à la peinture. Ouka Leele a participé également à des projets institutionnels comme *Imagina-Almediterránea* en 1992, à l'occasion de l'Exposition Universelle de Séville. Elle a aussi réalisé une série de portraits pour la revue du journal *El Mundo* qui a été publiée dans un livre intitulé *La doble mirada* (1996).

Les années 2000 ont signifié plusieurs défis pour l'artiste. Après le projet familial de *La casita del bosque* (2001), une immense photographie de 3m x 2m réalisée en collaboration avec sa sœur et son père, elle a été contactée pour peindre une fresque de 200m² dans un village de Murcie. Ce véritable défi a donné lieu à un film documentaire sur Ouka Leele, tant sur son œuvre passée que sur la progression de la fresque : *La mirada de Ouka Leele* de Rafael Gordon (2010). Alors qu'elle pensait se consacrer davantage à la peinture à un moment où la photographie numérique bousculait sa façon de travailler, Ouka Leele a reçu le prix national de photographie en 2005. Elle se mit alors à séparer davantage photographie et peinture et à travailler avec le numérique. En 2007,

elle a été contactée pour un projet au musée du Prado avec d'autres artistes contemporains et a photographié une performance devant plusieurs tableaux du musée, dont *Les Ménines* de Vélasquez. Dans les années 2000, elle a publié plusieurs livres de poésie. Bien que l'écriture ait toujours été très présente dans son œuvre sous forme de titres ou de textes-esquisses, elle n'avait jamais été un moyen d'expression en tant que tel jusqu'à alors. Enfin, Ouka Leele a également tourné un moyen-métrage intitulé *PourQuoi ?* sur la condition des femmes au Congo, avec la voix de Caddy Adzouba. Lutter contre les violences faites aux femmes est un combat qu'Ouka Leele a mené tout au long de sa carrière d'artiste. Il a cependant été surtout rendu visible dans les années 2000.

1.2. La photographie peinte

La présentation que je viens de faire d'Ouka Leele montre qu'il s'agit d'une artiste pluridisciplinaire, trop souvent rangée dans la catégorie de photographe alors que la photographie n'est qu'un des nombreux moyens d'expression qu'elle a utilisés. Afin de ne pas m'éparpiller et de ne pas dépasser le temps qu'il m'est imparti, j'ai souhaité me consacrer plus précisément à ses photographies peintes, c'est-à-dire essentiellement ses œuvres des années 80 et 90 (après, même si on en trouve encore, elles sont plus rares). Il y a plusieurs raisons à cela : tout à d'abord, un goût personnel puisque ce sont les œuvres que je préfère, mais aussi parce que c'est grâce à cette technique qu'elle s'est fait connaître et qu'elle ne l'a jamais vraiment abandonnée, même quand le numérique a fait son apparition.

La photographie peinte n'était pas une technique nouvelle quand Ouka Leele a décidé de la mettre en pratique. C'est même une technique ancienne qui, dès la fin du 19^e siècle, servait à pallier l'absence de couleur dans les photographies. La peinture avait alors pour but de rendre l'image plus fidèle à la réalité. C'est aussi une technique utilisée par d'autres artistes comme les Français Pierre et Gilles ou le Tchèque Jan Saudek. Ouka Leele s'est familiarisée avec la photographie peinte grâce à la revue *Nueva Lente* dans laquelle le groupe Yeti (et plus particulièrement Félix Lorrio) publiait. Cependant, quand elle était plus jeune, l'artiste s'amusait à retoucher les photos de famille à l'aide de peinture, comme elle l'expliquait : "J'ai le souvenir que, lorsque j'étais enfant, je me vois chez quelqu'un, un de mes amis ou un ami de mes parents, et je me mettais à peindre des photos ou des cahiers. Et les gens ont tout gardé." (*Ouka Leele. El nombre de una estrella*, p. 37). Cette pratique est en quelque sorte le germe de ses œuvres postérieures, tout comme la série *La*

prophétie du capitaine qui était une reproduction mécanique sur papier qu'elle coloriait ou peignait par la suite.

Depuis toute petite, la future Ouka Leele savait qu'elle voulait peindre. Son passage par le Photocentro a mis la photographie sur son chemin mais ne lui a jamais fait oublier sa vocation première. C'est pour cette raison qu'elle a décidé de concilier les deux et de peindre ses photographies. Cependant, ceux qui l'avaient encensée pour ses photos en noir et blanc novatrices dans les années 70 ont très mal reçu sa nouvelle orientation. Pour eux et pour de nombreux photographes qui ne juraient que par la pureté du médium photographique, la photographie peinte et, plus généralement, la photographie plasticienne (=à vocation artistique) signifiait un retour au pictorialisme, une technique mise au goût du jour par l'Américain Edward Steichen à la fin du 19^e siècle et qui a pratiquement disparu au début de la Première Guerre Mondiale (Steichen a d'ailleurs été un de ses premiers détracteurs) en Europe et aux États-Unis. Le pictorialisme consistait à retoucher la photographie pour qu'elle ressemble à de la peinture et qu'elle perde son apparence réaliste. En Espagne, le pictorialisme a perduré car il était en phase avec l'idéologie franquiste (ses thèmes étaient la religion, la vie à la campagne... qui plaisaient tant au régime franquiste). C'est le fait de peindre sur le positif en noir et blanc qui rapprochait Ouka Leele du pictorialisme. Cependant, c'est aussi l'association entre la photographie et la peinture qui est devenue la marque de fabrique de l'artiste et qui a contribué à son succès.

La réalisation des photographies peintes obéit à un même schéma chez l'artiste. Tout d'abord, l'idée germe, parfois à travers un poème (un texte-esquisse qui révèle que l'écriture a toujours été présente). Ensuite, il y avait une mise en scène photographique plus ou moins compliquée. La photographie n'était jamais prise sur le vif, même si le hasard pouvait parfois intervenir. Elle était toujours minutieusement préparée en amont. La scène était photographiée en noir et blanc, souvent grâce à une chambre (pas pour ses premières images) qui permettait d'avoir des positifs de grande taille. Ensuite, Ouka Leele peignait la photo en noir et blanc à l'aquarelle. C'était un travail long qui pouvait prendre plusieurs mois. Ce processus créatif avait une incidence sur la perception de l'image finale. À la différence d'une photographie classique, la perception du temps était moins marquée dans les œuvres d'Ouka Leele, ce qu'elle-même confirmait : « Je crois qu'en peignant les photos, ou la manière de faire les photos, je leur enlève l'idée de temps. Parce que tu mélanges l'instantanéité de la photographie avec le fait de passer des heures et des heures, des jours à peindre. En résumé, c'est comme un temps très réduit et un temps dilaté mis ensemble ».

2. La série *Peluquería* (*Salon de coiffure, 1979-80*)

La série *Peluquería* a été réalisée à Barcelone et est intéressante à plus d'un titre. En effet, il s'agit d'une série charnière entre les premières photos en noir et blanc d'Ouka Leele qui gardaient un lien direct avec la performance et les photos postérieures, mises en scène et peintes. C'était aussi la première fois qu'Ouka Leele mêlait photographie et peinture. Elle a comme antécédents des photos comme *Niña con árbol* ou des autoportraits comme *Semilla de peluquería* (qu'on pourrait traduire comme *Germe de salon de coiffure*). *Peluquería* garde un lien avec les travaux performatifs antérieurs car, comme l'explique l'artiste : « la photo est ce qui reste, mais l'art était le tout ». Dans la performance, l'action est enregistrée (par la photographie, la vidéo...), mais c'est bien elle qui est considérée comme artistique, pas l'enregistrement. Dans le cas de la série, en plus de la photographie peinte, il existe de nombreux clichés en noir et blanc qui montrent la préparation de la scène et qui, à la manière d'un reportage, donnent des informations sur le contexte de prise de vue. Le lien avec la performance était visible aussi au moment de l'inauguration de l'exposition à la galerie Redor de Madrid en 1980. Ouka Leele s'était alors présentée à l'inauguration vêtue d'une robe qui rappelait le soufflet d'un appareil photo et coiffée d'un porcelet dont les yeux et la bouche s'éclairaient lorsqu'elle actionnait un interrupteur.

Bien que la série conserve des liens avec la performance qui caractérisait les premières œuvres de l'artiste, elle anticipait également les travaux postérieurs d'Ouka Leele imprégnés de surréalisme, Pop Art et imagerie populaire religieuse.

Pour *Peluquería*, Ouka Leele s'est tout d'abord inspirée de bandes dessinées religieuses qu'elle lisait quand elle était enfant et qui s'intitulaient *Vidas ejemplares* (Vies exemplaires). Pour elle, il s'agissait de couronner les têtes, de sanctifier les personnages avec leurs objets. L'aspect religieux de la série disparaît pratiquement, sauf dans quelques images où sont conservés des références discrètes à la peinture religieuse espagnole (*El Expolio...*). Une photo de Ceesepe avec des seringues sur la tête rappelle aussi la couronne d'épines du Christ au moment de la Crucifixion.

L'influence du Pop Art est également perceptible dans la série. En effet, nombre d'objets posés sur la tête des modèles sont issus de la société de consommation : bouteilles de Coca Cola, téléviseurs, objets du quotidien... :

Peluquería manifeste sans pudeur son obsession pour les objets populaires: les ventilateurs, les téléviseurs, les calculatrices, les bouteilles de soda...; symboles du progrès transformés en symboles de la parodie sociale dans laquelle elle est immergée. Mais l'esprit critique de l'art pop est absent. L'artiste opte pour le visage aimable, amusant et populaire des objets et l'impact de ceux-ci une fois re-construits et re-situés (*Pulpo's bulevar. Ouka Leele en su laberinto*, p. 23).

Au moment de l'inauguration de l'exposition à Madrid en 1980, Ouka Leele a prononcé un discours en imitant Salvador Dalí, pour qui elle ressent une réelle fascination, un discours dans lequel elle se considère comme la « créatrice de la mystique domestique » au sens où ses images sont la « sublimation du quotidien, de l'univers domestique ». Il a donc un lien très fort avec l'esthétique pop qui a érigé cet univers quotidien en œuvre d'art. En plus des objets du quotidien, les couleurs vives et saturées qu'utilise Ouka Leele au moment de colorier les images de la série sont aussi un héritage du Pop Art.

En plus du Pop Art, la série *Peluquería* reçoit l'influence du surréalisme. Dans le discours d'inauguration, Ouka Leele prétend imiter Salvador Dalí, un des maîtres du surréalisme, mais ses images peuvent être interprétées comme des collages, des « cadavres exquis » ou renvoyer à la fameuse phrase du comte de Lautréamont : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». En effet, Ouka Leele se sert d'objet hors de leur utilisation conventionnelle et crée des relations improbables où les poissons deviennent des chapeaux ou des bijoux.

Enfin, *Peluquería* s'inspire également de la mode, en particulier celle d'Elsa Schiaparelli, célèbre pour avoir intégré le surréalisme dans la mode (par exemple, les chapeaux-chaussures réalisés en collaboration avec Dalí à la fin des années 30). L'excentricité de Schiaparelli se retrouve dans les faux portraits de mode photographiés et peints par Ouka Leele où les modèles qui posent pour l'artiste n'ont que peu de points communs avec les mannequins des passerelles de haute couture : un homme chauve, une vagabonde (doña Fina)... Bien que dans son discours d'inauguration de l'exposition Ouka Leele ait affirmé que ses images étaient une « sublimation du quotidien » et non « une critique sociale », il y a bien dans ces images une parodie de la photographie de mode, mais aussi de l'imagerie religieuse, qui renvoient directement à la bourgeoisie espagnole dont est issue l'artiste et dont elle n'a cessé de vouloir se démarquer.

Peluquería a donc un caractère transgressif compréhensible à un moment où l'artiste voulait marquer sa différence avec ses origines sociales. La série inaugure aussi le passage d'une œuvre plus spontanée (la performance) à quelque chose de plus réfléchi qui s'est matérialisé par des mises en scènes de plus en plus élaborées.

3. La mise en scène

La mise en scène constitue un élément essentiel de l'esthétique d'Ouka Leele, pratiquement au même titre que le mélange entre photographie et peinture. L'artiste a toujours voulu mêler les pratiques et décloisonner les formes artistiques. C'est pour cela qu'elle est souvent qualifiée d'artiste « postmoderne » ou de photographe plasticienne.

3.1. *Mise en scène et instant décisif*

La photographie est souvent considérée comme l'art du temps, capable de sectionner un instant du continuum temporel. Cependant, c'est avec l'apparition des appareils photographiques plus légers qu'est né l'instant décisif, un concept théorisé et mis en pratique par Henri Cartier-Bresson. Cette notion est due à la capacité du médium à capturer et arrêter le mouvement grâce aux progrès techniques. Elle se définit aussi par l'attitude de prédation du photographe, à l'affût de la combinaison parfaite entre l'instant et la géométrie. L'instant décisif est rapidement devenu un paradigme pour définir la photographie dans son ensemble alors qu'il relève essentiellement du reportage (et encore !).

Comme photographe plasticienne, Ouka Leele avait l'habitude de préparer minutieusement ses images, ce qui permettait un contrôle quasi absolu sur l'image finale. Le fait de peindre sur le positif rendait le processus de création extrêmement long, ce qui est en opposition totale avec les théories sur l'instant décisif. Face à l'instantanéité, l'artiste revendiquait la lenteur. Cependant, si l'instantanéité semble éloignée de la photographie plasticienne telle que la pratiquait Ouka Leele, cette dernière n'a cessé d'évoquer l'instant fugace dans des œuvres qui le fabriquent complètement : *Retrato con jarrón* (portrait avec vase, 1982), *Hoy viene mi psiquiatra* (Aujourd'hui mon psychiatre vient, 1980), *Dinero* (Argent, 1981)... Dans ces images, la mise en scène imite l'instantanéité tout en s'affirmant comme mise en scène. En effet, elle ne prétend tromper personne car la pose est exagérée et non naturelle. Bien que ces images aient l'apparence de photomontages, elles n'en sont pas. Tout ce qui est sur l'image correspond à une mise en scène qui a réellement eu lieu devant l'objectif et qui a supposé un travail de préparation extrêmement long, en décalage total avec l'instant décisif qu'elle prétend imiter.

L'imitation de l'instant décisif grâce à la mise en scène parvient à son paroxysme avec la photographie *Un domingo por la mañana* (Un dimanche matin, 1981), intitulée également *El suicida* (le suicidaire). L'image capture le moment où le personnage appuie sur la détente d'une

arme à feu, ce qui s'exprime visuellement avec des objets qui se mettent à voler (le chapeau, la cravate, les cigarettes). Elle rappelle l'instant décisif qui capture la mort en action comme *Mort d'un soldat républicain* (1936) de Robert Capa, pendant la Guerre d'Espagne, ou *Saigon Execution* (1968) d'Eddie Adams. Dans ces images, le déclenchement de l'obturateur fait écho à celui de l'arme à feu et représente l'incarnation ultime de l'instant décisif :

“Tout photographe rêve de capturer cet instant, ce moment magique du passage de la vie à la mort”, écrit David Hume Kennerly, lauréat en 1972 du prix Pulitzer pour une image de la guerre du Vietnam. Parce qu'elle est autant l'expression du hasard que de la promptitude du photographe à saisir la quintessence d'un drame, la représentation de l'instant fatal s'impose très tôt dans l'histoire du photojournalisme comme une image d'exception (Vincent Lavoie, *Photojournalismes*, p. 54).

Ainsi, la mort en direct devient l'instant décisif par excellence et une image exceptionnelle parce qu'elle est le fruit du hasard et de la prise de risque du photographe qui couvre les zones de conflit.

Face à l'autorité de ces photographies emblématiques d'instant décisifs, Ouka Leele oppose une image construite, prévisible qui ne manque pas d'humour. Elle désacralise cet instant décisif et rejoint ce que dit Dominique Baqué, à savoir que l'instant décisif reproduit par la mise en scène sert à indiquer que cette notion est caduque. L'imitation est une parodie qui, dans le cas de la mort en action, n'implique ni critique ni engagement. Elle peut être le reflet d'une pensée postmoderne, désenchantée, qui n'est plus capable de produire des images exceptionnelles et qui essaie donc de les reprendre avec ironie.

3.2. Mise en scène et artifice

La création d'Ouka Leele, avec son humour grinçant, son décloisonnement des pratiques, le mélange de culture populaire et de culture savante et ses clins d'œil aux œuvres passées (j'y reviendrai plus tard) s'inscrit pleinement dans l'époque contemporaine (la postmodernité). Le philosophe italien Omar Calabrese préfère cependant le terme néo-baroque pour faire allusion à la création de la fin du 20^e siècle. Il est vrai que, dans l'œuvre d'Ouka Leele, en particulier dans les années 1980, apparaissent des éléments associés au baroque tels que la théâtralité (bien visible dans les faux instants décisifs), l'artifice ou l'allégorie. La théâtralité et l'artifice se voient bien dans *El Hortelano fabrica peces sólo con agua* (El Hortelano fabrique des poissons seulement avec de l'eau, 1984) et *Madrid*, une des images emblématiques de l'artiste (1984).

Dans la première image, Ouka Leele fait poser son ami peintre El Hortelano (1954-2016) devant une table où se trouve un bocal dans lequel il verse de l'eau et un rouleau de papier avec

des poissons qui semble être le prolongement du bocal. Le titre nous invite à interpréter l'image de la façon suivante : en versant de l'eau dans le bocal, El Hortelano fabrique des poissons. La multiplication des poissons rappelle un épisode de la Bible et constitue un clin d'œil humoristique de la part d'Ouka Leele qui modernise le récit biblique en l'associant à l'idée de fabrication à la chaîne digne du taylorisme. Cette fausse usine rend l'image artificielle, un artifice renforcé d'ailleurs par le second plan de l'image. En effet, on y voit deux hommes qui montent ou démontent un décor. La photographie a été prise dans un studio de télévision et Ouka Leele ne s'est pas inquiétée de le faire disparaître. Au contraire, ce décor accentue la théâtralité et, par conséquent, le caractère faux de l'image. L'artiste utilise alors l'esthétique du trompe-l'œil définie par Emmanuel Bouju de la façon suivante : "tout le prix de l'artifice est dans ce passage -à la fois immédiat et inévitable- du regard dupé au regard lucide, dans cette illusion et ce désenchantement successifs" (« L'esthétique du trompe-l'œil ou la narration ironique »). Ouka Leele veut faire croire à l'existence d'une usine de poissons tout en indiquant, grâce à la mise en place d'un décor, qu'il ne s'agit que d'une illusion.

La théâtralité et l'artifice sont encore plus évidents dans *Madrid*, qui représente une femme devant une fenêtre d'où on aperçoit la Gran Vía de Madrid et l'édifice Metrópolis, deux éléments qui apparaissent également dans le texte-esquisse rédigé avant la mise en scène. La femme est assise, elle sourit et sort une côte de bœuf d'une boîte aux couleurs du drapeau espagnol. La pose artificielle, exagérée nous empêche de parler de portrait. Elle rappelle plutôt les publicités où on nous vante un produit, qui serait ici le morceau de viande. La femme représentée devient alors un personnage stéréotypé, celui qu'on trouve dans les publicités.

L'artifice ne se trouve pas seulement dans la posture de la femme, mais aussi dans tout le décor. Il y a, à gauche, un rideau rouge, comme ceux qu'on trouve au théâtre. De plus, l'arrière-plan, qui représente le début de la Gran Vía madrilène, a été peint de façon peu réaliste par l'artiste alors que la femme du premier plan a été peinte avec des couleurs naturelles ou vraisemblables. Les immeubles ont chacun une couleur propre et les voitures et le bus ont tous été peints en rouge. On remarque aussi une petite tache jaune qui déborde sur l'édifice Metrópolis. Les couleurs et cette tache donnent l'impression que cet arrière-plan est faux, comme un décor de théâtre ou une affiche. En réalité, il s'agit d'une vision authentique, celle qu'on peut avoir de la Gran Vía depuis le Círculo de Bellas Artes. Donc, la pose, le rideau et le fond rendent la photo artificielle, mettent en évidence la mise en scène. Ouka Leele ne cherche pas à tromper le spectateur en lui faisant croire que la

scène est vraie. Au contraire, elle revendique l'artifice qui contamine même la réalité (ici, ce qu'on voit depuis la fenêtre), comme dans le baroque.

Par ailleurs, il est surprenant que le titre de cette image soit *Madrid* parce que la ville est reléguée à un second plan. Cependant, le texte-esquisse peut donner une indication car les premiers vers sont : « elle me regarde de face / pour moi c'est Madrid ». Celle qui regarde de face, sur l'image, c'est la femme. Elle pourrait donc être une personnification, ou plutôt, une allégorie de la capitale espagnole. Cela se justifie par la boîte qu'elle tient et qui est aux couleurs du drapeau espagnol.

Il est également surprenant que la femme sorte de cette boîte un morceau de viande crue. Cet objet symbolique, qui apparaît dans d'autres images de la même époque, est la représentation de la mort pour Ouka Leele. Sa présence dans la photo a plusieurs explications. Tout d'abord, à cette époque, Ouka Leele venait de se remettre d'un cancer et la viande représente la tumeur qu'on lui a enlevée. Ce morceau de viande a également un rapport avec l'artifice présent dans la photo et l'allégorie, figure rhétorique privilégiée par le baroque. Julia Kristeva la définit comme un fétiche provisoire, c'est-à-dire comme présence visible de quelque chose d'absent et insiste sur sa relation avec la mort. L'allégorie est donc une façon de concrétiser l'absence et de contrecarrer la mort.

Dans l'image, Ouka Leele reprend quelques traits du baroque (artifice, fausse illusion, allusion à la mort, allégorie) parce que, malgré l'humour dû à l'effet de surprise, l'artiste vivait une époque d'incertitude, comme de nombreux jeunes Espagnols, une incertitude qu'elle a essayé de surmonter grâce à la création artistique. *Madrid* a été réalisée en 1984, en pleine movida madrilène. C'est un bon reflet de ce qu'a été ce phénomène : une explosion de joie, avec des couleurs vives (ici, le rouge), un hommage à Madrid, mais aussi l'angoisse face au futur, la peur de la mort, l'incertitude qu'Ouka Leele exprime avec l'allégorie, justement pour les tenir à distance. Ainsi, Ouka Leele donne une image ambiguë de la capitale espagnole : à la fois séduisante, comme la jeune femme du premier plan, et décevante parce que, derrière la surface, il n'y a rien, à part le vide. Dans un article, Cristina Moreiras remarque ce vide derrière le spectacle de la movida dans une réflexion qui pourrait être un commentaire de cette image d'Ouka Leele :

Que reste-t-il de ces villes sans ces costumes qui en font une ville moderne, une ville « à la mode » ? Ces photos [de la movida] indiquent peut-être qu'il ne reste rien sous le simulacre car ce dernier transforme tout en pur spectacle ; ou elles montrent peut-être précisément qu'on n'y a pas accès parce que la réalité est, précisément, le *rien* déguisé, mis en scène. Derrière le masque se trouve le vide. La réalité a disparu derrière la logique du spectacle et du marché.

Comme l'indique Moreiras, les photographes de la movida, dont Ouka Leele, ont questionné ce phénomène artistique et la portée que les institutions ont voulu lui donner (spectacle, normalisation internationale basée sur l'amnésie du passé) et ce questionnement passe par le simulacre ou l'allégorie. L'artifice est donc une façon de mettre à mal l'ambiance festive liée à la movida et de pointer le désenchantement qui est sous-jacent.

3.3. Mise en scène et intertextualité/intericonicité

L'époque postmoderne considère que les avant-gardes sont épuisées et qu'il est impossible de créer quelque chose de nouveau. Il convient donc de revenir sur les œuvres du passé, souvent avec ironie. L'intertextualité (présence d'un texte dans un autre) a toujours nourri la création, tout comme l'intericonicité (citation ou détournement d'une image dans une autre). Comme autodidacte, Ouka Leele s'est surtout formée en voyant d'autres œuvres, en particulier celles du Prado. C'est pour cette raison que les citations, qu'elles soient littéraires ou iconiques, sont omniprésentes dans ses œuvres. Par exemple, elle emprunte des titres à d'autres artistes (*Rappelle-toi Bárbara, Árbol de la esperanza mantente firme...*) ou s'inspire de tableaux pour construire ses mises en scène (*El misterio de la vida, Peor Imposible*).

Peor imposible (1985) est une photo de commande du groupe du même nom pour une pochette d'album. Pour sa mise en scène, Ouka Leele a choisi de se réapproprier le tableau de Vélasquez, *Les Ménines*. Bien que la position des différents membres du groupe obéisse à celle du tableau de Vélasquez, la situation est en complet décalage : lézard en plastique, coupes punks, plage et homme nu à la place du chien. Il s'agit donc d'une reprise irrévérencieuse des *Ménines* où l'art noble est désacralisé par le kitsch et le mauvais goût. Comme le dit Dominique Baqué dans *La photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, l'artiste veut saper l'aura de la peinture d'origine au moment de son recyclage. La fascination d'Ouka Leele pour Vélasquez semble mise à mal dans cette image qu'on ne peut comprendre que si on la relie au groupe Peor Imposible (impossible de faire pire) : il utilisait l'humour dans ses concerts en direct et ne se prenait pas au sérieux. Pour mieux évoquer l'identité du groupe représenté, il fallait passer par la désacralisation d'une œuvre emblématique comme *Les Ménines*.

Dans *Inocencia y juventud* (Innocence et jeunesse, 1984), Ouka Leele se réapproprie deux tableaux de Goya : les *Majas*, l'une d'elle vêtue et l'autre, nue. L'image réalisée par Ouka Leele est un entre-deux, une maja à demi-nue. On perçoit bien l'influence de Goya, même s'il y a une

réappropriation. En effet, l'orientation du modèle n'est pas la même et le côté très contemporain, avec le rideau en plastique, est marqué. Ce rideau semble d'ailleurs déborder sur le modèle où des touches bleutées semblent déréaliser cette jeune fille qui ressemble alors davantage à un mannequin en plastique qu'à une femme en chair et en os. Ouka Leele ne se contente pas de convoquer deux tableaux de Goya ; elle fait aussi un clin d'œil à Dalí avec le téléphone noir décroché. Cet objet se retrouve en effet dans des tableaux de Dalí tels que *El enigma de Hitler*, par exemple. La photographie peinte d'Ouka Leele est donc un très bon exemple de l'influence de l'art (particulièrement de l'art espagnol) sur l'artiste.

Le meilleur exemple d'intertextualité et intericonicité est *Rappelle-toi Bárbara. Les lions d'Atalante et d'Hippomène* (1987) qui est le chef-d'œuvre de l'artiste. Elle a eu besoin d'un mois de préparation et a obtenu le consentement de la mairie pour couper une voie de la Castellana, l'artère qui traverse la ville du nord au sud. *Rappelle-toi Bárbara* met en scène le mythe d'Atalante et d'Hippomène qu'Ouka Leele a connu grâce au tableau de Guido Reni, *Hippomène et Atalante* (1618-1619) exposé au Prado. Elle y fait allusion avec la pose du couple au centre de la photographie et elle a modifié l'ordre des noms du titre pour qu'Atalante apparaisse en premier (la femme est la protagoniste). Cependant, elle n'a imaginé la mise en scène qu'après avoir lu *Les métamorphoses* d'Ovide qui raconte l'histoire d'Hippomène qui, pour dépasser la jeune Atalante à la course et ainsi pouvoir échapper à la mort et l'épouser, a fait appel à la déesse Vénus. Cette dernière lui a donné trois pommes d'or que le jeune homme a jetées pendant la course afin de ralentir Atalante qui s'arrêtait pour les ramasser. Il a donc gagné la course et le cœur de la jeune fille. Les deux amants eurent cependant l'audace de profaner un sanctuaire consacré à la déesse de la Terre, Cybèle qui, furieuse, les a transformés en lions et les a obligés à tirer son char. C'est en passant devant la fontaine de Cybèle, au centre de Madrid, qu'Ouka Leele a eu l'idée de faire sa mise en scène à cet endroit et qu'elle a choisi d'intégrer d'autres moments du mythe comme si c'était une reconstruction temporelle de celui-ci : les satyres qui ont violé Atalante quand elle était plus jeune, Vénus qui raconte l'histoire à Adonis (à gauche), les prétendants morts après avoir été vaincus à la course par Atalante, le couple central qui pose comme dans le tableau de Reni et la statue qui représente la fin du mythe. Cette mise en scène a permis d'intégrer d'autres monuments de Madrid car, selon le mythe, Atalante a été allaitée par une ourse (le symbole de Madrid est l'ours et l'arbousier), Hippomène est, selon Ovide, le petit-fils de Neptune (la fontaine de Neptune se situe tout près de celle de Cybèle, dans le centre de Madrid). Dans l'image finale apparaît également

la porte d'Alcalá, un autre monument de la ville. Tous ces éléments permettent d'ancrer fortement le mythe dans l'espace madrilène comme si c'était un mythe fondateur.

En plus du tableau de Reni et de l'œuvre d'Ovide, la photo peinte d'Ouka Leele cite le premier vers d'un poème de Jacques Prévert pour le titre. La relation entre le poème et l'image n'est pas anodine. Dans les deux œuvres, il y a un mouvement vers le passé (« rappelle-toi » et « souviens-toi » sont cités à de nombreuses reprises). Il y a donc une évocation nostalgique du passé qualifié d'« heureux ». Chez Ouka Leele, il se produit quelque chose de semblable puisque l'artiste fait resurgir un mythe à partir d'un monument du quotidien des Madrilènes. L'autre point commun est l'ancrage spatial très fort : Brest chez Prévert, Madrid chez Ouka Leele. Enfin, le prénom Barbara cité par Prévert est également celui de l'artiste. Dans ce cas, l'œuvre, qui semblait adressée à toute la population madrilène, prend une dimension plus personnelle puisqu'elle semble destinée à l'artiste elle-même, comme elle l'a expliqué à José Luis Gallero qui lui a demandé pourquoi elle avait choisi ce titre : « Je l'ai intitulée de cette façon pour ne jamais oublier Cybèle à l'intérieur de moi » (José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, p. 383). Grâce à l'intertextualité et l'intericonicité, *Rappelle-toi, Bárbara* est à la fois une œuvre ambitieuse qui a nécessité de la réflexion et beaucoup de préparation pour révéler le mythe caché derrière un monument madrilène. C'est aussi une œuvre personnelle où le personnage féminin, comme double de l'artiste, devient la protagoniste.

4. Le portrait et l'autportrait

4.1. Le portrait

Le portrait est un des genres les plus pratiqués par Ouka Leele car elle gagnait sa vie notamment grâce à des commandes. En plus des portraits de commande, elle a fait des portraits de ses amis artistes (Ceesepe, El Hortelano, Miquel Barceló, Javier Vallhonrat...). Parmi ses portraits les plus célèbres, nous pouvons citer : *Claude Jasmin* (le médecin qui l'a guérie de son cancer au début des années 80), *Mis vecinos* (Mes voisins, 1984) qui est un portrait de commande, mais qui est aussi devenue une œuvre emblématique d'Ouka Leele, ou encore les portraits pour la revue du journal *El Mundo*. À part pour les portraits pour *El Mundo* où la mise en scène est souvent minime, les portraits réalisés par Ouka Leele sont parfois des œuvres réfléchies, voire symboliques.

Claude Jasmin (1985) est à la fois un portrait de commande (de la part du médecin) et une œuvre qui fait directement référence à la maladie qu'a traversée Ouka Leele. Derrière le médecin,

au second plan, se trouve une jeune fille, la tête en bas, en train de renverser un pot rempli d'eau. L'eau qui s'écoule est une référence à la vie alors que la tête orientée vers le bas est une manière imagée de faire allusion à la chute des cheveux lors d'un traitement de chimiothérapie. Il s'agit d'une façon pudique d'évoquer les effets secondaires du traitement et la confrontation d'une toute jeune femme à la mort.

Mis vecinos (1984) est un portrait de famille pris vraisemblablement dans son appartement. Il y a trois personnes, trois membres d'une même famille (une femme, un homme et une petite fille), séparés dans l'espace. Ils ne se regardent même pas, plus inquiets de poser que de montrer des signes d'affection. Ensuite, on aperçoit une multiplication de cadres à l'intérieur de l'image : le livre que tient la femme avec une reproduction du tableau de Leonard de Vinci, *L'annonciation*, les encadrements de portes parfaitement délimités par les couleurs et un tableau dans la partie supérieure. Cette multiplication d'encadrements rappelle la contrainte du cadrage en photographie. Elle sert aussi à isoler chaque individu en renforçant l'absence de liens entre ces différents membres d'une même famille. En plus des encadrements de portes, l'inclusion de deux tableaux (un suspendu au mur et un autre reproduit dans un livre) crée une sorte de narration. En effet, le tableau du haut de l'image est peu visible. On y distingue cependant une personne assise à un bureau, entourée de papiers. Les tons obscurs renforcent le sentiment de solitude associé au travail. On peut peut-être relier ces thèmes à la famille, ce qui pourrait expliquer l'absence de relation ou l'impression de manque d'affection entre eux. Le livre qui reproduit le tableau de Leonard de Vinci sert à expliquer les goûts de la femme comme les clubs de golf, ceux de son mari. Le livre peut aussi être relié aux éléments posés au sol, en particulier au train électrique. Il est assez surprenant de voir ce jouet au milieu d'un salon, par ailleurs pratiquement vide, et ce d'autant plus que la photo a été préparée à l'avance. La même remarque peut d'ailleurs être faite pour le chandelier posé à même le sol, dans l'entrebâillement de la porte. Cette reproduction du tableau, qui représente le moment où l'ange Gabriel annonce à Marie qu'elle va être mère, peut signifier que la femme est enceinte d'un petit garçon qui jouera avec le train du premier plan.

Ouka Leele enrichit donc ses portraits d'un contexte qui a une fonction narrative et qui, comme dans le portrait psychologique, apporte des informations sur le(s) portraituré(s). Elle prévoit donc une mise en scène parfois élaborée et fait poser ses sujets avec des objets qui les définissent.

En 1996, Ouka Leele a réalisé une série de portraits pour la revue du journal *El Mundo*. Il s'agissait d'un véritable défi puisqu'elle devait produire un portrait par semaine, un rythme auquel

elle n'était pas habituée puisque la réalisation d'une photographie peinte pouvait prendre plusieurs mois. Ces portraits étaient accompagnés d'un texte de la journaliste Concha García Campoy (1958-2013). Il s'agissait aussi bien de personnalités politiques que littéraires ou artistiques et même d'une grand-mère de la place de mai en Argentine qui a retrouvé sa petite-fille. Ouka Leele ne connaissait pas à l'avance qui étaient les personnalités à photographier ni les conditions dans lesquelles elle allait pouvoir organiser la prise de vue. C'est pour cette raison que bon nombre de portraits se situent près de fenêtres qui permettaient à l'artiste de travailler avec une lumière naturelle. De façon générale, elle a utilisé la lumière comme un élément de mise en scène, comme c'est le cas du portrait de David Trueba, par exemple. De cette façon, Ouka Leele a montré que la lumière jouait un rôle important dans la prise de vue (la photographie argentique naît d'un contact entre les photons et la lumière). D'ailleurs, c'est à la même époque qu'Ouka Leele a réalisé des photographies avec des bougies, un thème qu'elle a par ailleurs traité en peinture seule également. Pour terminer sur cette série de portrait, je souhaiterais souligner celui d'Adolfo Suárez (1932-2014), ancien premier ministre espagnol issu du franquisme qui a permis le passage de la dictature à la démocratie après la mort de Franco. Au moment de peindre le portrait, Ouka Leele a renversé de la peinture sur le positif en noir et blanc. Elle a donc dû repenser les couleurs et a choisi de peindre les couleurs du drapeau constitutionnel sur l'homme politique, reflétant ainsi son engagement pour l'Espagne. Elle n'a cependant pas omis la couleur bleue, couleur de Phalange (parti fasciste récupéré par Franco) pour souligner les origines politiques de l'ancien premier ministre.

Enfin, dans les années 90, Ouka Leele a beaucoup pris comme modèle sa fille María (née en 1990) l'intégrant parfois à des images publicitaires.

4.2. L'autoportrait

Dès ses premières photographies en noir et blanc, celle qui ne s'appelait encore que Bárbara Allende a beaucoup pratiqué l'autoportrait. En plus d'être une façon de se connaître et de pratiquer sur elle-même ce qu'elle pratiquerait ensuite sur d'autres, l'autoportrait était très lié à l'art conceptuel, notamment à la performance qu'elle a eu l'occasion d'expérimenter dans ses premières images. Son premier autoportrait peint à la main s'intitule *Autorretrato con agua* (Autoportrait avec de l'eau, 1980). Il s'intègre parfaitement aux préoccupations de l'artiste dans ses premières œuvres, à savoir la confrontation entre mise en scène et instant décisif, ici manifesté à l'aide d'eau

qui s'échappe d'un verre et d'une cigarette en train de se consumer. Ouka Leele a fait de nombreux essais avant de parvenir à l'image qui lui convenait, comme le prouve la planche contact. Cet instant décisif est donc obtenu grâce à de nombreuses tentatives, ce qui peut sembler paradoxal. Par ailleurs, cet autoportrait tient davantage du déguisement que de l'autoportrait. En effet, elle est vêtue d'une veste de tailleur de couleur rouge qui donne un air sérieux. Elle porte un collier de perles, des boucles d'oreilles et un bracelet (ou une montre). Ses cheveux sont attachés en queue de cheval et elle s'est maquillé le visage, les lèvres et a mis du vernis à ongles. Cet autoportrait n'a que peu de choses en commun avec les précédents où l'artiste apparaissait sans artifices. On peut donc supposer qu'elle est en train de jouer, qu'elle veut donner l'image d'une femme cadre supérieure active et sûre d'elle qui regarde sans hésiter l'appareil photo. Cet autoportrait rappelle également qu'elle vient d'une famille aisée, bien que la pose et la mise en scène peu naturelles indiquent qu'il ne faut pas prendre très au sérieux cette image : c'est encore une inconnue du grand public qui veut donner une impression d'assurance et de célébrité. Dans cet autoportrait tout semble parfaitement sous contrôle, sauf l'eau qui s'échappe du verre. En plus d'être un instant décisif au sein d'une image construite, l'eau qui sort du verre peut renvoyer à la pression sociale dont sont victimes les femmes qui veulent accéder à un certain statut. Elles doivent tout contrôler, mais, à un moment donné, quelque chose leur échappe, comme ici le liquide.

Les couleurs choisies pour peindre cet autoportrait sont vives et saturées, comme c'était le cas des premières images de l'artiste fortement inspirées du Pop Art.

L'autoportrait *Herida como la niebla por el sol* (Blessée comme le brouillard par le soleil, 1987) fait partie des autoportraits les plus célèbres de l'artiste. Il a une origine mystique et fait référence en particulier à Saint-Jean de la Croix :

Pour moi, à cette époque, Saint-Jean de la Croix était très important, il l'a toujours été et le restera. J'étais impressionnée par quelque chose que m'avait raconté un ami, un scientifique, que chaque seconde, tout le temps, nous étions traversés par des éclairs cosmiques. Cette image reflète pour moi cet état de l'âme qui peut être dramatique et tragique, mais qui est à la fois mystique. C'est une sorte d'extase où on sent que l'amour vous traverse. Cela peut ressembler à de la douleur, mais c'est une douleur pleine de vie et pleine d'amour.

Cette image en évoque une autre qui est une nature morte de la même époque et qui prend pour titre un vers de Federico García Lorca : *¿Dónde vas amor mío con el aire en el vaso y el corazón en el vidrio?*. Le cœur de bœuf utilisé ici est censé représenter celui de l'artiste. Elle semble d'ailleurs blessée puisque, d'une main, elle ouvre sa chemise et montre du doigt l'emplacement du cœur, de sa blessure métaphorique. L'expression du visage renvoie à l'extase religieuse, notamment

à celui de Sainte-Thérèse de Le Bernin (1645-1652). Quant à la flèche qui transperce le cœur, il fait référence à la transverbération de la Sainte (représentée par Horace Le Blanc, 1621). Cependant, cette expression est le fruit du hasard. C'est au moment où l'artiste et modèle a voulu prendre de la glycérine dans un pot pour faire les larmes de son visage que l'appareil s'est déclenché. Au moment de choisir la photo qu'elle allait peindre, Ouka Leele a écarté les autres qui lui semblaient surjouées. Celle qu'elle aurait dû laisser de côté a finalement eu sa faveur car elle exprimait exactement l'extase mystique.

Cet engouement pour la religion est visible dans d'autres autoportraits postérieurs comme *El niño la está mirando* (L'enfant la regarde, 1996) où l'artiste, qui joue le rôle de Vierge Marie, pose avec sa nièce. Cette image reprend les codes iconographiques de représentation de la Vierge avec l'enfant, notamment avec la présence du fruit (une grenade) qui attire l'attention de ce dernier et qu'on retrouve dans des tableaux religieux, comme *La Vierge à la poire* de Dürer ou *La vierge à la grenade* de Botticelli. Bien qu'il s'agisse d'une image religieuse issue d'une commande par le supplément dominical du journal *El Mundo* pour les fêtes de Noël, cette image a aussi une résonance avec d'autres images de la même époque représentant des femmes avec des enfants et utilisant, avec une certaine distance, des attributs mariaux comme la lune (la boule sous le pied). C'est le cas de *La abundancia* (L'abondance, 1995) où la Vierge apparaît alors comme une femme moderne allaitant son enfant. Ouka Leele cherchait alors à traduire en images son expérience de mère qui alliait sa culture religieuse et son expérience, plus profane, où la femme est le symbole de la fécondité et de la sensualité.

En 2010, Ouka Leele actualise le genre hagiographique à travers l'autoportrait dans trois œuvres où elle interprète le rôle de la sainte qui porte son nom : *Santa Bárbara bendita*. L'intérêt de l'artiste pour cette iconographie tient à deux raisons : une purement esthétique due à l'exaltation que les plus grands artistes ont donnée de la figure des saints à travers les siècles ; l'autre est liée à la revendication d'un certain idéal féminin, celui de la femme forte qui se trouve derrière toute héroïne chrétienne. Dans ces images, Ouka Leele semble jouer un rôle, celui d'une sainte, comme Cindy Sherman dans ses *Film Stills* qui, bien qu'elle apparaisse physiquement dans ses photos, se fabrique une identité différente de la sienne. Cependant, c'est aussi elle-même en tant que femme forte, reconnue dans le monde de l'art qu'elle met en scène dans l'image en imitant une iconographie religieuse populaire qui l'a marquée personnellement et a marqué son style en tant qu'artiste dès *Peluquería*.

Bien qu'elle soit souvent modèle pour ses mises en scène, Ouka Leele ne se livre que partiellement et toujours de façon indirecte, disparaissant derrière des personnages ou des situations déjà connues. Malgré tout, ses images laissent entrevoir ses préoccupations et, derrière la mise en scène, une personnalité forte, fière d'être une femme.

5. Les natures mortes

Comme Ouka Leele était avant tout autodidacte et qu'elle s'est formée principalement en visitant les musées et en observant les tableaux des grands maîtres de la peinture classique, elle s'est intéressée aux natures mortes et aux vanités qui sont des genres largement représentés dans des musées comme le Prado. Reprenant à son compte le thème du passage du temps et de la destruction de toute chose, elle laisse cependant de côté l'aspect moralisateur des vanités pour faire allusion à la mort, avec une teinte d'ironie si caractéristique de ses premières œuvres, comme c'est le cas de *Hasta que la muerte nos una* (Jusqu'à ce que la mort nous unisse, 1988). L'image présente deux têtes de mort posées sur un tissu avec, à côté, deux os croisés comme pour signifier un danger. Les fleurs font référence à la fois au mariage et à l'enterrement. Cette image associe l'amour et la mort (Eros et Thanatos) comme dans une image antérieure intitulée *El beso*. Ouka Leele avait utilisé du matériel de dentiste afin d'écarter les lèvres et montrer de façon plus évidente le crâne. Dans *Hasta que la muerte nos una*, le détournement de la phrase prononcée lors des mariages (jusqu'à ce que la mort vous sépare) est ironique et montre le peu de confiance accordé par l'artiste à l'union entre deux êtres.

Outre les vanités, l'allusion à la mort et à la disparition est omniprésente dans les natures mortes de l'artiste, comme *Mi primer bodegón* (Ma première nature morte, 1984) ou *Si vas a la carnicería, pregúntale al carnicero si es más barata la carne en blanco y negro* (1984). *Mi primer bodegón* consiste en la disposition, sur une table, de divers éléments comme une écorce d'arbre trouvée dans la rue, un morceau de tissu (objet très fréquent chez Ouka Leele qui évoque à la fois la théâtralité et la peinture du Greco), des restes de poulet, une feuille morte et une ampoule brisée. On retrouve dans l'image des points de repère des natures mortes plus traditionnelles comme la table ou la nappe (cf Cézanne, par exemple) ainsi que d'autres qui s'en éloignent (les os de poulet ou l'ampoule), faisant de cette nature morte une réactualisation du genre. L'écorce d'arbre et la feuille sont des éléments qui proviennent de la nature, mais ils sont à proprement parler « morts » car ils n'ont plus de lien avec l'espace dont ils sont issus et sont réorganisés dans un intérieur

(comme *Los tesoros del bosque* de 1988). Ce sont donc des « natures mortes » au sens propre du terme. Quant aux autres éléments, ils sont espacés les uns des autres, ce qui contredit l'entassement habituellement caractéristique des natures mortes. Enfin, les objets présentés sont des vestiges (du monde moderne, de la société de consommation), des restes qui n'ont que peu de relations avec le genre pictural, mais qui renvoient aux inquiétudes de l'artiste sur le vide et la disparition.

Naturaleza viva, naturaleza muerta (1985) est une image qui tient à la fois de la nature morte et de l'autoportrait puisque la main de l'artiste tenant un pinceau apparaît au centre de l'image. Cette photographie peinte aux tons pastel reprend les objets de natures mortes de l'artiste (la branche cassée, la fleur sèche... qui se retrouvent dans *Los tesoros del bosque* qui est une image plus tardive, mais aussi dans *Mi primer bodegón*). Les éléments naturels morts (la nature morte au sens premier) côtoient des éléments symboliques comme la bougie à moitié consumée ou le miroir (allusion à la vanité) qui font référence à la fuite du temps. La coupe renversée et brisée rappelle l'ampoule cassée vue dans la photo précédente. La rose est peut-être un clin d'œil à Ronsard et à cette même fuite du temps. Face à ces objets renvoyant à la disparition, au temps qui passe, se trouve la main de l'artiste qui semble poser plus que créer. Elle est la « nature vive » au milieu de cette « nature morte ». Elle fait écho à la main qu'on voit sur une photographie de Man Ray reproduite et affichée sur une vitre ; elle est à la fois ce qui permet de créer et la création elle-même. Enfin, l'œuvre d'Ouka Leele intègre également d'autres œuvres, des photographies (de Man Ray, par exemple) ou des peintures, peut-être de l'artiste elle-même. En associant photographies et peintures, Ouka Leele fait référence à son propre travail. Elle rappelle également, en juxtaposant l'idée de fuite du temps et de création, que cette dernière est une façon de contrer le temps qui passe et de survivre à la disparition.

L'obsession de laisser une trace pour éviter la perte est fortement liée à la conscience de la mort qui a hanté Ouka Leele dès ses débuts. Dans *Madrid*, elle faisait poser une jeune femme avec un morceau de viande qui symbolisait la mort. La même année (1984), elle a utilisé ce même objet symbolique dans d'autres images qui tenaient davantage de la performance photographiée (en noir et blanc) et dans une nature morte intitulée *Si vas a la carnicería, pregúntale al carnicero si es más barata la carne en blanco y negro* (Si tu vas à la boucherie, demande au boucher si la viande en noir et blanc est moins chère). Il s'agit de trois morceaux de viande tenus par des fils et posés sur une assiette, elle-même sur une table (?) couverte de tissus. La mise en scène indique le caractère fictif, la théâtralité, comme c'était déjà le cas de *Madrid*. La viande, comme nous l'avons indiqué

précédemment, a une valeur symbolique : c'est la mort. La nature morte, qui est le genre utilisé ici, met en évidence le lien avec l'éphémère et donc la mort. Ouka Leele utilise un titre très long qui ressemble à une phrase de dialogue (avec la 2^e personne du singulier) alors qu'il n'y a personne dans l'image. Ce titre, qui évoque ceux de Dalí, parfois à rallonge, établit une différence entre la viande en couleur et celle en noir et blanc. En s'intéressant à ce détail (la couleur ou non de la viande), Ouka Leele met une certaine distance (ironique) avec le véritable thème de l'image qui est la mort. Cette œuvre a également un lien avec la photographie. En effet, en différenciant le noir et blanc de la couleur, Ouka Leele semble établir une distinction entre deux esthétiques de la photographie (en noir et blanc et en couleur ou encore en noir et blanc peinte à la main). C'est donc une façon de faire allusion à son propre travail. En associant la viande à la fois à la photographie et à la mort, elle met en relation les deux, comme Roland Barthes l'a fait dans *La chambre claire* quand, à partir d'une expérience personnelle (il a retrouvé une photo de sa mère enfant alors qu'elle venait de décéder), il a développé le lien entre la photographie et la mort. Enfin, cette nature morte évoque également un tableau de Salvador Dalí, un artiste qui a énormément fasciné Ouka Leele, et qui s'intitule *Œufs sur le plat sans le plat* (1932). La viande est un aliment, tout comme l'œuf. Les deux sont mous et suspendus à un fil. Pour Dalí, l'œuf renvoie à l'utérus, à la naissance. Pour Ouka Leele, la viande est synonyme de mort. Il s'agit donc d'un hommage au peintre surréaliste de la part d'Ouka Leele en reprenant des éléments d'un tableaux, mais en les adaptant à ses préoccupations.

Les natures mortes d'Ouka Leele sont une réactualisation du genre pictural. Elles évoquent le passage du temps et la destruction qu'il occasionne et lui opposent la création comme trace.

Conclusion

Lorsqu'elle a vu les photographies peintes de la série *Peluquería* en 1980 à Madrid, la photographe espagnole Cristina García Roderó a écrit : « Quand j'ai vu pour la première fois les photographies d'Ouka Leele [...] à la galerie Redor de Madrid, elles m'ont surprises par leur vitalité aussi rageuse, par leur imagination débordante et leurs couleurs et par ce merveilleux sens de l'humour et de l'ironie ». Rompant avec le panorama photographique du franquisme et les images en noir et blanc, les photographies peintes d'Ouka Leele insufflaient dynamisme et couleur à un moment où l'Espagne sortait de l'apathie franquiste et où la movida commençait à émerger. Cependant, alors que la movida est parfois associée à la vulgarité, au « n'importe quoi », l'œuvre

d'Ouka Leele y échappe et devient, avec le temps, plus intimiste et plus « sérieuse » où les références à la culture classique enrichissent les images.

Ouka Leele n'a pas seulement été l'artiste qui a su créer une œuvre originale en mélangeant photographie et peinture. Elle était aussi photographe (en noir et blanc, en couleur) et a su s'adapter au numérique sans perdre sa touche personnelle. Elle était aussi peintre (la fresque de Ceutí est la preuve que les défis ne lui faisaient pas peur) et mettait en place des performances dont le point d'orgue a eu lieu lors des photos prises au Prado où cohabitent la danse, la peinture et l'enregistrement photographique. Elle était aussi artiste engagée en faveur des femmes, n'hésitant pas à sortir de sa zone de confort en réalisant un film (*PourQuoi ?*). Elle était enfin poète. Si la publication de recueils de poésie date principalement des années 2000, l'écriture a toujours fait partie de ses préoccupations. Les titres de ses œuvres et les textes-esquisses en sont la preuve. Malgré tout, son œuvre reste extrêmement cohérente car les thèmes évoqués sont toujours les mêmes : la mort, l'amour et la violence, la nature, la fascination pour la peinture classique, parfois accompagnés d'ironie. Ouka Leele aimait donc les défis, mais ses œuvres, quelle que soit leur forme, obéissent aux mêmes préoccupations.