

galerie Jean Brolly
16, rue de Montmorency
F-75003 Paris
t (33) 01 42 78 88 02
galbrolly@wanadoo.fr
www.jeanbrolly.com

–

Communiqué de presse

Bernard Rancillac
« La peau du monde »

24 novembre – 30 décembre 2016
Vernissage jeudi 24 novembre 2016

Aller aux limites d'un regard pour lequel tout fait image, c'est à presque 80 ans, le défi que nous pose Bernard Rancillac, peintre de la Nouvelle Figuration. On connaît son œuvre colorée, au graphisme efficace, réalisée à partir de photographies, son univers proche de la bande dessinée, du sport, du jazz, de l'actualité, ses portraits « politiques » d'hommes ou de femmes connus ou anonymes qui participent du « spectacle » du monde. Des images faites pour éveiller la conscience et non séduire, qui toujours donnent à penser en nous obligeant à ne pas oublier les combats de l'Histoire et nous impliquent de plain pied dans le présent.

Aujourd'hui, à l'invitation de Matisse Gallery, se souvenant peut-être de cette librairie de Meknès où il fit sa toute première exposition en 1953, il a choisi Marrakech et Casablanca pour montrer, avant même de le faire bientôt en France et en Europe, *La peau du monde*, une série qui, à n'en pas douter, marquera son parcours par sa nouveauté et sa radicalité. Preuve éclatante de sa vitalité, du renouvellement incessant d'un peintre certes majeur de l'histoire de l'art en France au XX^e siècle, mais qui ne se cantonne pas à un savoir faire, ose se mettre en danger, explorer de nouvelles façons de dire le monde contemporain, de rester en accord parfait avec les problématiques de son temps.

Bernard Rancillac est un peintre « historique » : les plus grands critiques l'ont souligné, Catherine Millet¹, Bernard Ceysson², Gérald Gassiot-Talabot³... Laurent Fabius y fait référence dans son récent ouvrage *Le cabinet des douze*⁴, un regard sur des tableaux qui ont façonné l'imaginaire de la France, soulignant sa vision contestataire, souvent drôle et décalée, de la société et de la politique. En effet, dans le contexte économique et politique des années 1960, la Nouvelle Figuration marque le retour à une figuration critique et engagée. L'art est devenu politique et veut prendre en compte le rôle de l'artiste dans la société. C'est aussi le temps de l'effervescence de l'image et des techniques de communication de masse (magazines, affiches, cinéma, bande dessinée), et celui de l'émergence du pop art. L'art américain vient d'envahir la scène artistique internationale depuis sa consécration à la Biennale de Venise en 1964. C'est cette année-là que Bernard Rancillac co-organise la manifestation *Mythologies quotidiennes* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, avec le critique d'art Gérald Gassiot-Talabot et le peintre Hervé Télémaque.

Un véritable manifeste contre l'abstraction de l'école de Paris, l'abstraction lyrique et gestuelle américaine et le pop art auquel participent 34 artistes dont Arroyo, Berthelot, Bertini, Fahlström, Klasen, Monory, Rancillac, Recalcati, Saul, Télémaque, des artistes qui, bien qu'utilisant les images de la société contemporaine et son actualité, refusent une forme d'art pour l'art. Jusqu'aux événements de mai 68, le mouvement est rejoint par des peintres comme Gilles Aillaud ou Henri Cueco et l'objectif est bien, dans l'urgence de l'expression, de faire de l'art un outil de transformation sociale, un outil de critique des institutions, y compris des figures tutélaires du moment : (*Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp, 1965*).

Bernard Rancillac va donc confronter la peinture, et ce qu'elle porte en elle de tradition, de règles et de sacralité, à la banalité de la photographie, ou tout du moins à ce qu'elle sous-tend de banalité dans son caractère instantané et reproductif. Sa peinture, en réponse à la toute puissance nouvelle de la photographie, fait, comme le dit le sociologue Pierre Bourdieu, ⁵ « *pléonasme avec une image, et dénonce que cette image fait pléonasme avec le monde* », elle est une « *image de l'image* ».

Par les thèmes qu'il choisit, Rancillac traduit la cruauté du monde et le drame humain, ce que l'actualité a de plus tragique, mais avec une distance qui lui est propre, un humour acerbe qui les rend parfois faussement légers, une façon de « rendre vivable l'invivable ». Par exemple, une série de tableaux réalisée en 1966 à partir de photographies de magazines illustre les événements les plus marquants de l'année : guerre au Vietnam, Révolution culturelle en Chine, affaire Ben Barka, apartheid en Afrique du Sud, cause palestinienne, lutte pour le droit à la contraception etc... Une toile de cette série, *Horloge indienne*, est présente dans les salles contemporaines du Centre Georges Pompidou. Peindre avec son époque et aussi contre elle, en la dénonçant, fait bien partie du projet de Bernard Rancillac. Pendant près de quarante ans, il va travailler des thèmes qui sont toujours en relation directe avec la vie et l'Histoire, autant de « sujets de colère » : drames humains ou sujets politiques (la famine, le racisme, la mort, le Vietnam, la torture en Argentine, les attentats en Algérie, les guerres en Palestine, en Yougoslavie, en Tchétchénie, au Rwanda, en Irak, en Afghanistan...) « *très souvent, chez moi, l'émotion est de nature politique, même quand je peins des Mickey, des musiciens de jazz, des voitures ou des stars de cinéma* » dira-t-il en 91. Il va peindre des visages, portraits d'écrivains de la Beat Generation, des hommes politiques, des jazzmen, et souvent des femmes (stars du grand écran dans la reproduction photographique qu'en font les magazines de l'époque comme Cinémonde) en travaillant leur image éclatée ou dans ces « pléonasmes » d'images préexistantes, comme en des reculs successifs du regard qui témoigneraient de la représentation du réel puis de celle de l'image, de la peinture de l'image enfin, recherche formelle qui déconstruit, installe la peinture dans ces interstices déstabilisateurs pour la perception, une *singerie de la photographie* comme le dit Pierre Bourdieu, *alors que tant de photographes s'ingénient à singer la peinture*. Un travail formel qui le conduit à répéter, assembler, découper et déformer ces images, à les assembler parfois par collage ou superposition à différents objets et matériaux, jouant alors avec le cadre et le hors cadre, car il s'agit de rendre visible l'écart entre le réel et l'image tout en gardant à cette dernière son sens métaphorique grâce à un impact visuel efficace : ce sont en général des icônes ou des figures emblématiques que Rancillac représente, capables de toucher celui qui les regarde et susciter en lui l'émotion « politique » recherchée. Son fameux *portrait de Cohn-Bendit* ayant servi d'affiche en Mai 68 ou le *Sainte Mère la vache* de 66 sont, selon Catherine Millet, ses « *deux icônes majeures, de ces icônes où toute une époque s'incarne et se précipite (au sens chimique), c'est à dire se*

transcende elle-même. Ne serait-il l'auteur que de ces deux images, et inspirateur du texte de Pierre Bourdieu, il prendrait place d'office, dans le musée imaginaire du 20^e siècle. »⁶

Comme il le dit lui-même, « *on ne peut peindre que sur le canevas de ses émotions personnelles, de ses hantises, de ses angoisses. Les miennes, plus j'avance, sont d'ordre politique* ». ⁷ Traduction immédiate, en acte, de ces émotions personnelles face à l'actualité, urgence à dire soulignée par la peinture acrylique qui ne permet pas autant de repentirs et de superpositions de couches que la peinture à l'huile, un matériau pour une nouvelle époque qui va vite et ne revient pas sur elle-même, prédilection pour les grands formats qui impliquent physiquement celui qui regarde dans la toile, peinture figurative, colorée mais jouant juste ce qu'il faut d'inconvenance chromatique pour attirer le regard, tout est là pour tendre à l'efficacité dont je parlais.

Mais au delà de ces dispositions de forme et des intentions sociales ou politiques de cette peinture dont l'origine serait à rechercher du côté de l'enfance et pourquoi pas de son expérience marocaine de 1954 et 1955 au service militaire et de ses premières rencontres avec des militants, il reste ce « canevas » dont parlait Rancillac, cette prédisposition intangible à exprimer avant tout un refus. Comme si peindre était la façon de dire non. Un non très ancien, peut-être, très ancré en soi. Il est né à Paris mais son enfance protégée dans une Haute-Loire austère, conservatrice et religieuse pendant les années de guerre ne sera pas sans laisser de traces. Les plus âgés d'entre nous comprennent avec moi combien une vie parfois ne suffit pas pour crier assez fort et assez longtemps ce non que l'on adresse à son père, surtout quand ce dernier est agrégé de lettres et vous fixe des caps où vous ne voulez pas aller, écrase toute vie sensible.

Rancillac dit non. Un non très personnel à la cruauté du monde, à l'injustice et à la destruction du sensible. Un non à une époque qui nous tient en servitude volontaire devant le flot tiède des images télévisuelles, un non à l'emprise de la technologie sur nos vies. Il se tient dans un refus, qui consiste à simplement dire non à ce qu'on nous propose, dans une distance critique et un discernement étonnants, en substituant d'autres images qui, hors de ce flot de l'actualité, et grâce à la peinture, font Histoire. La radicalité de Rancillac est celle de la distance du constat et celle de la liberté. Son travail aujourd'hui est à l'évidence l'expression et l'aboutissement de cette liberté sur le plan formel. Dans son livre *Du trop de réalité*,⁸ la philosophe Annie Le Brun dit que « *pour s'opposer à ce bonheur dans la soumission en train de s'imposer en art de vivre, ne restent que les rares êtres qui, d'instinct, lui échappent... Si quelque chose peut encore commencer, c'est uniquement par ce sabotage passionnel*. Puis elle conclut son ouvrage ainsi : *En attendant, qu'on ne me demande pas de reconnaître quoi que ce soit à un monde où je ne cherche plus que des traces de vie insoumise. D'autres, j'en suis sûre, ont encore cette passion. Quant à ceux qui ne l'ont pas comme à ce dont ils se réclament, c'est par tous les moyens que je me propose de leur dire non, non, non, non, non, non, non.*

Voilà bien de quoi éclairer le travail actuel de Bernard Rancillac.

La peau du monde

En effet, depuis 2009, comme lassé de reproduire ces images que l'on attend de lui, il entame ce « sabotage passionnel » dont parle Annie Le Brun, il montre que le renouvellement total est possible, que la liberté peut être euphorisante et que sur le plan formel elle peut encore s'incarner dans une pratique parfaitement en continuité avec un travail plus ancien, qu'il n'est toujours question que de cela, du regard, celui que l'artiste

porte sur le réel. Une réalité malmenée d'ailleurs par la globalisation, l'interaction entre les cultures, et les tensions qui en découlent et qu'il faut pourtant regarder en face. La vraie question de l'art de notre temps est plus que jamais celle du regard, celui que nous portons au monde et à l'autre, une question de distance, une question toujours essentiellement politique.

Rancillac tend aujourd'hui, sur des châssis en bois, des tissus imprimés selon les principes traditionnels de la toile tendue en peinture, une « peau du monde » sur laquelle il a porté le regard mais sur laquelle il n'intervient pas autrement que par ce regard, la mise sur châssis et le cadre. Il utilise certes un matériau « ready made », qui inciterait à classer sa démarche à la suite de Duchamp, mais il s'agit d'autre chose. A la différence de ce dernier, Rancillac traite la matière comme une matière première en tant que telle, mettant l'accent sur la banalité intrinsèque de son objet, plus proche en ce sens des artistes de l'Arte Povera ou d'Alighiero Boetti et de sa série *Mimetico* : un simple tissu militaire de camouflage tendu sur châssis et accroché au mur, qui fut pour cet artiste le point de départ de son langage conceptuel et de sa poétique.⁹

Sur un plan formel, Rancillac révèle ce qu'est la fonction principale de l'artiste : regarder et donner à voir, susciter un regard. *Un grand artiste, dit Maurizio Cattelan, est celui qui est capable de redéfinir le sens du langage, de vous faire voir le même objet différemment, influencer sur la perception que nous avons des choses. Une fois qu'il a posé les yeux sur elles, elle ne seront plus jamais les mêmes.* Rancillac nous dit : « *Mon affaire, c'est d'obliger les gens à regarder. Ce qui m'intéresse c'est le regard* ». Ainsi, parmi les milliers de propositions et le choix des tissus des magasins spécialisés ou des marchés, il n'en retient qu'une et une seule et la met en scène sur le châssis, la donne à voir. L'acte de peindre est là, encore et toujours, même s'il s'agit de peindre sans peinture, de provoquer l'interrogation ou le doute. Il faut se rendre à l'évidence, il montre bien une peinture en acte. Admettre cette « evid(a)nce » de la peinture, c'est à dire à la fois son retrait et sa permanence, c'est entrer dans une émotion un peu grisante, comme celle que susciterait en nous un oxygène pur.

Sur un plan métaphorique, ces tissus peaux venus de Corée, du Pakistan ou d'Inde, d'Afrique ou du Maghreb sont indissociables du corps des femmes qu'ils recouvrent dans tous ces pays. C'est aussi dans cette dimension que ces *Peaux du monde* doivent être comprises, et l'on connaît la séduction qu'exercent les femmes sur Rancillac, une peau tissu qui, tendue là, laisserait nue celle des femmes, montrerait un corps absent et, pourtant, un corps que l'on voit.

Dans la série « code-barres » de 1989 consacrée aux femmes algériennes, il y avait déjà ces tissus rayés et colorés tendus sur châssis et sur lesquels il projetait des diapositives avec des ombres de visages. Aujourd'hui le projecteur est éteint. Reste cette peau sur laquelle nous voyons encore un visage absent. Il nous le montre et nous le voyons encore. Image d'écran éteint sur laquelle, en rémanence, en persistance rétinienne, l'image du monde continue à se présenter à nous. Montrer une chose qui ne se présente pas à nous, voilà bien ce à quoi aspiraient aussi les artistes de l'abstraction et du monochrome. Comment rendre visible l'invisible ? Comment voir ce qui n'est pas représentable ou représenté. Vastes questions auxquelles Rancillac donne une réponse : la *Peau du monde* est ce corps des femmes qu'il n'a pas peint sur la toile et que pourtant, à n'en pas douter, nous voyons.

Aussi bien sur le plan de la forme que sur le plan métaphorique, le sens de ce travail surgit de cette absence présence, à la fois de la peinture comme médium et du corps comme objet de la représentation.

Souvenons-nous de cet « objet du siècle » dont parle l'écrivain et psychanalyste Gérard Wajcman¹⁰: *ce que des œuvres inaugurales de l'art de ce siècle nous découvrent – merci Duchamp! vive Malevitch! – c'est une chose assez curieuse, des objets tout tissés d'absence, au point qu'objet et absence d'objet ce serait presque tout un... Comment ne pas buter contre le fait qu'au cœur même de ce siècle se sont dressées des usines à absence, Auschwitz et Cie, conçues pour fabriquer de l'absence comme des savonnettes ?* Dans une interview en janvier 2009, Rancillac ne dit pas autre chose à Jocelyne Chaptal parlant de Srebrenica et des chambres à gaz de la seconde guerre mondiale¹¹: *curieux de penser qu'elles ont été inventées pour que cela soit proprement terminé... l'ennui avec les massacres c'est les corps. Qu'en faire?... Au fond, le problème n'est pas d'enlever la vie à un corps, mais de décider quoi faire de ce corps, après. On est loin de la peinture, ou peut-être pas.*

Quoi faire de ces corps qu'on voudrait ne plus voir ? Comment les recouvrir ? Car la présence des corps peut se manifester autrement, dans leur occultation même, comme elle le faisait déjà dans les toiles figuratives de Rancillac : *Les ombres* de 2002, femmes voilées d'Afghanistan, prémices de ce travail de retrait de la représentation des figures et des corps et dans lequel ne persiste aujourd'hui que cette « peau » tissu qui les recouvrait alors entièrement. Maintenant reste le tissu, seul, pour parler de cette disparition, pour dire que le siècle de l'objet aura été surtout celui de l'absence, et que l'art, mieux que tout, nous montre ça. Oui, nous sommes au cœur de la peinture. Rancillac aurait-il réussi à nous tendre le portrait d'un objet « qui n'y est pas », nous obliger à ce regard frontal sur « l'objet du siècle » et à voir ce que nous ne voulons pas voir ? Le penser c'est autoriser ces *Peaux du monde* à entrer par la grande porte au grand musée du siècle.

Un tissu « tissé d'absence » dont on ne peut, non plus, occulter la fonction primordiale et universelle, voire esthétique. Ces *Peaux du monde*, associées parfois en diptyque ou triptyque, opèrent une mise en équivalence entre les cultures, les couleurs et les motifs qui se répondent ou se combattent, en un nuancier infini, convoquent en nous d'autres images, en appellent à notre subjectivité, à nos affects, au bon ou au mauvais goût, font appel en ce sens aux mêmes rapports chromatiques que ceux que nous connaissions dans les toiles figuratives du peintre. Le tissu est perçu là en dénominateur commun à toutes les cultures, les effets d'uniformisation du vêtement et des tissus sur la globalisation du monde sont connus et ce n'est pas anecdotique de savoir que les tissus coréens que montre Rancillac ont été achetés à Tanger et que les tissus d'Afrique subsaharienne l'ont été sur un marché de la région parisienne. Ces toiles, dont certaines apparaissent comme de magnifiques paysages, pourraient être d'ailleurs, une fois exposées ensemble, vues comme un planisphère géant.

Certains ne manqueront pas de mettre en avant la non implication du peintre sur la « toile ». Boetti répondait à propos de *La Mappa*, une carte du monde brodée sur tissu par des femmes afghanes et où il n'est intervenu que par le concept: « *Pour ce travail je n'ai rien fait, je n'ai rien choisi dans le sens que le monde est comme il est et ce n'est pas moi qui l'ai dessiné, les drapeaux sont ce qu'ils sont et ce n'est pas moi qui les ai dessinés, en somme je n'ai absolument rien fait* ». L'artiste ne devrait-il être qu'un artisan habillé à travailler la matière picturale, les pigments ou les matériaux, représentant le monde tel qu'il le voit, dans l'acceptable reproduction du réel au prisme de sa propre sensibilité ? Non bien sûr. Marcel Duchamp a réglé le problème. Ce que Bernard Rancillac nous donne à percevoir ce n'est pas un rien, un vide, et bien des artistes, assez maladroitement d'ailleurs, ont tenté par un simple accrochage d'un cadre sur le mur de le montrer, ici rien n'est plus présent que ces

tissus chairs devant nous qui regardons, ce n'est pas l'absence de la peinture qu'il nous donne à voir mais, au contraire, son absolue présence, comme un trop plein déjà là qu'il lui suffit d'exposer. Un tissu imprimé simplement tendu sur châssis : de la peinture toute prête, qui certes ne sort pas des tubes, de la « *peinture sauvage* » comme la nommait le peintre du Nouveau Réalisme Gérard Deschamp.

Je me souviens d'avoir lu une chronique du comédien Jacques Weber dans laquelle il rêvait d'un journal vraiment libéré. Un journal résolument blanc avec, écrit en minuscule pour que le lecteur réapprenne à ouvrir les yeux : *partout où vous verrez du blanc, vous y lirez Liberté*. Diderot, lui aussi, faisait porter à son amie Sophie Volland des paquets de feuilles blanches avec ces quelques mots : *partout où vous verrez du blanc, vous y lirez que je vous aime*. Sur les *Peaux du monde* de Rancillac: partout où vous penserez que rien n'est peint, vous y verrez la peinture.

Alors, Rancillac aurait-il, en se détournant de la figuration pour ce travail, réussi une synthèse entre les questionnements des artistes conceptuels, des mouvements de l'abstraction, du monochrome, du ready made, de l'arte povera, entre Duchamp, Malevitch, Boetti ou Jochen Gerz ? Aurait-il réussi à montrer que l'art peut traiter le vide en positivité, que même l'absence peut prendre corps et le rien s'incarner en peinture ? Aurait-il fabriqué un objet vraiment nouveau, qui « figure » sur la toile, sur ces *Peaux du monde* tendues sur châssis ?

C'est, en tous cas, au souffle d'un acte totalement neuf qu'il nous soumet, dans sa maîtrise de la couleur et du rapprochement des motifs, dans cette liberté aussi, venue avec l'âge, une fois que plus rien n'est à prouver et qu'enfin cèdent les digues formelles dans lesquelles on a développé le travail d'une vie. Oser simplement. Alors tout reste possible. *L'art ne sert à rien. Cela fait quarante ans que je peins le conflit Israël-Palestine, vous voyez où ils en sont aujourd'hui!* disait-il avec humour à un jeune artiste lors de sa résidence à Marrakech en octobre dernier. Mais non, tout est possible, encore. Car tout est politique. Les *Peaux du monde* qu'il expose pour la première fois aujourd'hui feront date dans son parcours, car tout en elles est politique, aucune innocence dans ces répétitions de Mickeys ou ces fleurettes kitch coréennes, comme il n'y a non plus aucune innocence dans le choix précis d'un vêtement que font toutes les femmes du monde en s'habillant au matin, tout fait sens, tout fait signe et tout fait ici peinture. Tout n'est qu'affaire de distance et de regard. Cette très nécessaire distance critique qui est depuis toujours celle de Rancillac et qui lui permet de répondre avec audace et pertinence aux plus brûlantes interrogations de son temps.

Bernard Collet
Novembre 2010

1 Catherine Millet. Art Press n°213. Mai 1996

2 Bernard Ceysson. *Rancillac*, catalogue du musée d'art et d'industrie de St Étienne 1971.

3 Gérald Gassiot-Talabot. catalogue Galerie Mathias Fels, Paris, 1965.

4 Laurent Fabius. *Le Cabinet des douze. Regards sur des tableaux qui font la France*. Gallimard 2010

5 Pierre Bourdieu, « L'image de l'image », catalogue *Bernard Rancillac, l'Année 1966*.

6 Catherine Millet. Art Press n°213. Mai 1996

7 Bernard Rancillac, propos recueillis à Paris en 1991

8 Annie Le Brun *Du trop de réalité* Editions Stock 2000

9 Boetti. *Mimético* 1967. Collection Pinault. Sera exposé à l'automne 2011 au musée Reina Sofia de Madrid, puis à la Tate Modern de Londres et au MoMa de New York.

10 Gérard Wajcman *L'objet du siècle*. Editions Verdier 2000

11 Entretien Rancillac – Jocelyne Chaptal. Malakoff 01.2009 in catalogue Galerie Laurent Strouk