

Martial Raysse Simulacre ou transcendance?

Jacques Lepage

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54135ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lepage, J. (1985). Martial Raysse : simulacre ou transcendance? *Vie des arts*, 30(119), 44–102.

**Raysse,
le plus jeune Nouveau Réaliste
de l'École de Nice,
n'a rien perdu de sa verve.
Ses toiles, qui incitent à une
forte expérience rétinienne, sont
toujours empreintes de modernité.**

MARTIAL RAYSSE – SIMULACRE OU TRANSCENDANCE?

JACQUES LEPAGE

« **U**n second Matisse... ». Pierre Restany affirmait ainsi ses fantasmes, en 1967, et décidait pour l'avenir¹. Vue fragmentaire et provisoire, que les grands aplats, à peine habités d'une ombre, des années 1965, pouvaient suggérer, mais c'eût été mal connaître Martial Raysse que l'imaginer se logeant dans les franges de Matisse. Comment un Méditerranéen eut-il pu entretenir des relations analogues à celles qu'un homme du Nord établit avec la lumière? Avec cette lumière implacable qui, de la Crète à la Provence, dévore les lieux. Qui mène Raysse à cette «hygiène de la vision», à cette façon d'éluder la nature et le «naturel», faisant de lui, durant les années 60, le peintre de l'artifice et du simulacre.

Martial Raysse va développer, aux côtés d'Arman, une problématique qui répudie tout emprunt à la réalité vivante: la vie, il l'annule et il en donne une parodie exaltée où la personne de France, sa femme, figure la mesure d'un univers aseptisé. Raysse est alors – nous sommes, ne l'oublions pas, dans la décennie 60-70 – le peintre de la déstabilisation, le peintre nihiliste par excès, dont les travaux expriment le mépris de l'être, à l'état pur.

Nouveaux réalistes dès 1960, ses premiers travaux rassemblent, dans des contenants en plastique, des objets de droguerie, de vitrines de bazar, propres, nets, colorés, répandus dans le petit négoce. Le plus jeune des Niçois alors, il explore une voie que ceux-ci, c'est-à-dire Klein et Arman, n'ont pas empruntée, celle des idoles à la mode, des femmes fatales, la parodie de l'imagerie amoureuse, qu'il exalte en les désincarnant. On peut écrire que, pour ce puritain, la chair est l'ennemie. Il s'en



1. Martial RAYSSE
Pot et fleurs, 1963 (s.n.,s.d.).
Néon et polyméthacrylate;
220 cm x 80 x 80.
(Phot. Philippe Besacier)

explique: «J'ai senti le besoin de fonder une nouvelle attitude morale qui ne spéculerait pas, pour émouvoir, sur le pourrissement cellulaire, sur la condition dégradante de l'homme et de l'objet voué à la décrépitude. J'ai voulu un monde neuf, aseptisé, pur»². Cet univers, il l'invente, en 1962, au Musée Stedelijk d'Amsterdam, avec un *Raysse Beach* où le délire d'une plage Côte d'Azur reconstituée met en situation l'ensemble de son vocabulaire nouveau réaliste: des objets de

pacotille, un luxe bon marché, tous les ingrédients de toilette de la femme, la femme asexuée mais provocante, factice, intouchable puisque sans rien de charnel.

Cette féminité va occuper pendant quelques années la créativité du peintre. Nul, mieux que Raysse, n'a su affirmer que le tableau est à deux dimensions. L'anecdote y perd son épaisseur. La toile n'est jamais la fenêtre chère à la Renaissance mais un défi au trompe-l'œil. Photographies ou reprises d'œuvres célèbres, Cranach, Ingres, Raysse accuse leur sensualité en éliminant, paradoxe apparent, l'érotisme. Si on le compare à Cranach, deux conceptions du monde s'affrontent, la naissance d'un nouveau visage de la délicatesse et du charme avec l'Allemand, celui de l'ère post-industrielle avec le Niçois. Raysse sublime l'imaginaire de l'image vide, rend consciente, du moins éloquente, l'illusion sur laquelle se bâtit notre représentation de l'existant.

Jusqu'en mai 68, Raysse poursuit cette désagrégation de l'incarnation. Qu'il emploie la couleur (brutale), le néon, des formes ou des objets, le propos est le même. L'image tend vers l'épure; il lui invente une géométrie variable, et la Biennale de Venise de 66 le fait lauréat. «Ingénieur de la vision», dit-il, et il commente: «Il m'a paru important de démontrer la proposition suivante: une forme doit être indépendante des contingences de sa représentation, et son authenticité se mesure à sa propension à s'exercer sur tout état»³.

Comment celui qui voulut que ses œuvres «portent en elles la sereine évidence d'un réfrigérateur de série, neuves, aseptisées, inaltérables», en vint-il à peindre les paysages de *Loco-Bello*, les nus

de Notre-Dame de Bonne Terre? Y a-t-il rupture? inversion? Mutations? Avant d'avancer une opinion, analysons les travaux de Raysse depuis dix ans.

Rappelons que Raysse, pendant les années 1967 à 1970, produit plusieurs films dont de long métrages commercialisés. Il découvre et expérimente des relations nouvelles avec la vision, pose un regard, un regard autre, sur l'objet. Le déplacement de l'image rétinienne, le déplacement du sujet qu'il observait, le

mouvement qu'il ignorait – jusqu'ici, il momifie – l'oblige à concevoir l'espace, un espace tridimensionnel que, dix ans durant, sa peinture a nié. Après *Coco-Mato* (1970-1972), où l'objet concret interfère, les dessins, jusqu'ici écartés, apparaissent dans la production du peintre: dessins d'arbres, de scènes familiales, dessins que la peinture réitère, traduisant un retour à la quotidienneté, même si l'exotisme émerge.

La figuration, qui sera dorénavant utilisée par Martial Raysse aura recours au symbolique, l'imagerie fera appel aux mythes ainsi qu'aux cultures de l'Orient et de la Grèce antique. Daniel Giraudy, qui présente une très considérable rétrospective du peintre, au Musée Picasso, à Antibes, dit avec poésie ce que nous voulons exprimer: «Se dépouillant de presque tout, il retourna de très vieux signes et fit le calme en lui: six images alors suffirent pour dire l'infini... S'approchant plus près de la réalité des choses, le jeune homme découvrit la lumière du soleil, l'arc-en-ciel, le paradis, la limite des eaux, la croisée du chemin». (...) «Occupé à faire des images chargées d'émotion et de poésie, il prit le temps d'écouter les conseils de l'oiseau d'or et lut les textes des penseurs de l'Orient et de l'Antiquité».

Picturalement qu'en est-il? Au contraire de l'arbre de Mondrian, celui de Raysse sera descriptif, et ses métamorphoses resteront celles que la nature impose. Dans ses travaux, le plasticien sera fidèle à une représentation de l'objet et de l'être, mais il opte pour une liberté d'expression, une trucu-

lence qui, parfois, s'apparente à la maîtrise du peintre dont le Musée le reçoit. Les harmonies chromatiques (voir *La Cheminée*, dans la série de *La Petite Maison*) sont d'une finesse et d'une sensibilité si subtile qu'elles attestent le raffinement extrême du langage pictural. Les nus, qui n'ont pas toujours été bien reçus, témoignent de l'autorité du peintre et d'une heureuse désinvolture qu'on ne lui connaissait pas.

En 1963, dans le catalogue d'une exposition de Raysse à la Dwan Gallery, à Los Angeles, on lisait: «C'est l'exemple le plus clair d'un art qui se veut acte de comportement.» Cette affirmation de Restany, jette une lumière interprétative sur l'évolution de Raysse. Si le peintre prend à contre-pied ce qu'ont proposé les avant-gardes: refus de l'illusionnisme, de la représentation, de la figuration; s'il accepte la transiitivité de l'art, que sa toile se voit comme un spectacle, que son œuvre, en un mot, puisse se confondre avec une peinture déclarative, n'est-ce pas parce que ces travaux témoignent d'un comportement intellectuel et non d'une situation spécifique de l'histoire de la peinture?

Il est peu de toiles moins rétiniennees que celles de Martial Raysse. Moins viscérales aussi. Tout est filtré par une intelligence toujours vigilante, tout est mise en évidence de celui qui dit la peinture: ingénieur ici, moraliste là. L'homme Raysse toujours omniprésent; des indices de mégalomanie se révèlent, par exemple une façon d'approprier à son nom des œuvres: *Raysse Beach*, déjà cité, mais ailleurs un *Raysseland* pour un Cranach détourné, ou *Marlux* (Martial/Bonux contracté). Ainsi se noue l'unité de la démarche, les correspondances s'établissent. Tantôt analyste, plus tard méditatif, mais le double motif produit par la même conception de l'homme demiurge ou, si l'on se veut, corrosif, de l'homme prédicant.

Suite de la page 102



2. *América, América*, 1964.
Néon et polyméthacrylate.
Paris, Musée National d'Art Moderne.



3. *Ulysses why are you so late, poor fool*, 1966.
Huile sur toile; 149 cm 8 x 389,7.

dans l'espace. La plus mémorable des citations de *Guernica* reste toutefois *El Zocalo*, de 1970 également. Comme dans la toile précitée, le chef-d'œuvre du maître est montré dans une pièce, mais cette fois, le sang qui jaillit de la blessure de l'une des victimes s'écoule hors de la toile. De toute évidence, l'œuvre de Picasso ne laisse pas de marquer la situation politique et artistique actuelle.

Elio Maraini en fait foi d'une manière très représentative dans son *Nuovo edizione di Guernica*, de 1965. Sa toile recrée le climat de terreur et de guerre qui subsiste encore aujourd'hui. S'appuyant sur le symbolisme de la lampe, l'artiste rappelle l'épouvantable cauchemar émotionnel que Picasso exprimait dans son œuvre.

En somme, les artistes contemporains qui font référence à Picasso ou réalisent des citations de ses œuvres font renaître à la vie le grand maître qu'il demeure. C'est à la fois une célébration et une perpétuation de cette tradition que Pablo Picasso intégra si profondément à son art. Car, d'une façon générale, une tradition n'existe que si elle est sanctionnée par chaque génération. La continuité historique de tout art est fondée sur ce principe.

RAMSÈS II ET SON TEMPS

Suite de la page 39

sur l'huissier par un cachet d'argile estampé à l'image du dieu Anubis. Peinte sur les deux faces, elle donne une idée du travail pictural de la tombe, supérieur à celui de la plupart des autres tombes de l'époque. Les fonds jaunes, la juxtaposition de bleu et de vert, les contours noirs plus épais et les aplats de couleurs vives sont caractéristiques de l'ère ramesside. De ce caveau, on nous montre aussi une très belle chaise, deux statuettes en calcaire peint, des shaouabtis (sorte de répondeurs du décédé), deux couvercles de sarcophage en bois stucé peint et vernis dont l'un, extérieur, représente Sennedjem sous son aspect momiforme, et l'autre, un couvercle-planche, en costume des vivants, les mains posées à plats sur les cuisses et un bracelet à chaque poignet; deux autres couvercles de sarcophage font partie de l'exposition: celui de la jolie bru de Sennedjem, la dame Isis, représentée avec une peau ocre-rouge et vêtue de ses plus beaux atours, ainsi que le couvercle-planche de Piay, «chef marchand du prince», que l'on a découvert posé directement sur l'homme enveloppé de bandellettes et au visage masqué de cartonage.

De l'un des fils de Sennedjem, Khonsou, artiste et artisan œuvrant à la décoration de la nécropole, on nous montre la cave funéraire: splendide meuble en bois stucé polychrome et vernis, il était destiné à contenir le ou les sarcophages du défunt. Nous sommes conquis par la fraîcheur et la variété des couleurs ainsi que par la qualité et l'élégance des hiéroglyphes et des dessins qui la recouvrent.

L'exposition consacre une section à toutes sortes d'objets intéressants de cette vie quotidienne, dont la clepsydre de Karnak, la plus vieille horloge du monde, en albâtre, verre et cornaline, qui fonctionne à l'eau; la lampe de Khâ, plus élaborée que la plupart des lampes de l'époque; un fil à plomb et son support en bois au nom du «Serviteur du Maître des Deux Terres,

Sennedjem, justifié»¹⁶; un niveau en forme d'équerre; un maillet; des cuillers à fard; un rasoir; un miroir; un peigne; une trentaine d'objets en bois, en bronze, en terre cuite, en calcaire, en os et en albâtre.

D'emblée, l'exposition nous plonge dans le quotidien de l'ère grandiose de Ramsès II, époque si bien préparée par son père, Séthi 1^{er}, et inégalée dans le double domaine de l'architecture et de la sculpture. L'art de l'éternel et l'art du pouvoir devinrent, sous Ramsès II, l'art du sublime, l'art de l'absolu, l'art du monumental. Les objets exposés, témoignages d'une foi encore ardente et d'un sens profond de la tradition, manifestent clairement le désir puissant de la suprématie de la vie et de la victoire sur la mort.

Par ailleurs, les objets semblent être là pour nous dire qu'ils n'existent pas en soi, qu'il faut voir leur contexte sur place, qu'ils sont aussi faits de mort, de passé, de tradition, de répétition, et que leur victoire actuelle sur le temps n'est pas pour autant une victoire sur la mort. Cette dichotomie fondamentale, présente dans l'art égyptien comme dans tout art, existe aussi à l'intérieur même de l'exposition.

1. Amon, «Celui qui est caché», dieu traditionnel et patron de Thèbes.
2. Terme dérivé du nom de la capitale, Tell el Amarnah, choisie par Akhénoton. On sait que d'un empire à l'autre, les pharaons changeaient de capitale.
3. M. Saleh est l'auteur de nombreux articles et de livres importants tels que «Three Old Kingdom Tombs at Thebes» (1977), «The Book of the Dead in the Theban Tombs» (1983), «The Luxor Temple» (1983).
4. Mme Christiane Desroches-Noblecourt est inspecteur général des Musées de France. Elle a également travaillé sur le terrain en dirigeant des équipes de chercheurs; Mme Diane Harlé est documentaliste scientifique des antiquités égyptiennes du Musée du Louvre.
5. Ramsès était vizir et gouverneur de Thèbes sous Aménophis III et Aménophis IV. L'art sous Aménophis III mérite la qualification de classique en architecture, en sculpture et en peinture.
6. On sait que le tombeau de Ramsès II devait être un des plus beaux, des plus riches et des plus garnis; mais il fut aussi un des plus pillés.
7. Les rois avaient toujours usurpé les monuments de leurs prédécesseurs mais pas autant que Ramsès II.
8. L'hypogée de Séthi 1^{er} dans la Vallée des Rois, est couverte, sur une profondeur d'environ cent mètres, de bas-reliefs peints qui sont parmi les meilleures productions de l'art égyptien.
9. Parmi toutes les femmes, c'était avec Nefertari qu'il voulait passer l'éternité.
10. Ramsès II, en fin diplomate, admit la dominance hittite sur les plaines de la Syrie du nord, mais la bataille indécise de Kadesh, au bord de l'Oronte, permit au moins cinquante ans de paix grâce au traité entre Hattoussil III, roi des Hittites, et Ramsès II, en 1278/1270 av. J.-C. L'alliance se raffermir par le mariage de Ramsès à la fille d'Hattoussil.

1. A.-H. Barr, *Picasso, fifty years of his art*, (New-York, 1946) demeure incontestablement l'ouvrage de base des études sur Picasso. Références complémentaires: W. Boeck, *Picasso*, Stuttgart, 1955; G. Schiff, éd., *Picasso in Perspective*, Englewood Cliffs, N.-J., 1976.
2. Pour ce qui concerne le lien très particulier entre Picasso et Velásquez, U. Kultermann, *Velásquez dans la peinture contemporaine*, dans *Artistes* (Mars 1984), p. 74-81.
3. Ironiquement, pour le grand public, Picasso fut – et reste toujours – considéré comme l'incarnation de l'avant-garde.
4. Collection de M. et Mme Burton.
5. Coplans J., éd., *Roy Lichtenstein*, New-York, 1972, p. 157.
6. Collection de M. et Mme R. Brant, de Greenwich (Conn.).
7. Collection Arturo Schwarz, de Milan.
8. Collection Roberto Grippa, de Milan.
9. La Femme qui pleure est également évoquée dans deux toiles de l'artiste chinois Tsing-Fang Chen, *The War of Yom Kippur*, de 1973, et *To Die in Spain*, de 1976. Outre l'œuvre de Picasso, l'on y reconnaît des peintures de Salvador Dali et de Francis Bacon, et, dans chacune d'elles, l'art s'exprime par l'image d'un soldat mort.
10. Emile-Othon Friesz avait peint, dès 1907, une variation de cette œuvre révolutionnaire de Picasso et l'avait intitulée *Les Demeurettes de Marseille*.
11. Collection Arturo Schwarz, de Milan.
12. Collection Millow Ratler, de Chicago.
13. H. Read, *Picasso's Guernica*, dans *London Bulletin* 6, Oct. 1938; J. Larrea, *Guernica*, New-York, 1947; A. Blunt, *Picasso's Guernica*, New-York, 1969; R. Arnhem, *Picasso's Guernica*, Berkeley et Los Angeles, 1962.
14. Collection Daniel Varenne, de Paris.
15. Collection de M. et Mme Robert Orchard, de Saint-Louis.
16. Extrait du catalogue de son exposition au Krannert Art Museum, Champaign, Illinois, 1974.
17. On retrouve une juxtaposition de Picasso et de Vermeer dans le *Picasso/Vermeer* *Before a Mirror*, de 1977, de George Deem.
18. *Massacre en Corée*, de 1951, une toile de Picasso s'inscrivant elle-même dans la tradition de Goya et de Manet, est reprise dans *Die Ungeheuer*, de 1974, d'Equipo Cronica.
19. Collection Lucio Muñoz, de Madrid.

(Traduction de Laure Muszynski)

11. Bubastis fut la résidence royale de la XXII^e dynastie.
12. Le roi Ahmos reprit la ville d'Avaris aux Hyksos et fonda la XVIII^e dynastie. Les souvenirs de ce roi sont très rares, donc d'autant plus précieux.
13. Le dessin d'après les textes sacrés de l'époque est de plus en plus subordonné à la magie.
14. On sait que, dans ces chambres et couloirs obscurs des hypogées, la peinture murale a été exécutée grâce à des systèmes de miroirs en métal poli qui permettaient la réflexion de la lumière naturelle jusque dans les coins les plus reculés des tombes.
15. On se rappellera qu'une fois le travail terminé, les artistes-peintres étaient, la plupart du temps, supprimés, afin de préserver le secret le plus total concernant les tombeaux.
16. Les deux terres étant La Haute et la Basse Égypte.

MARTIAL RAYSSÉ

Suite de la page 45

Rayssé, certes, et en cela sa modernité est évidente, analyse son œuvre avec les moyens spécifiques de l'œuvre même. Son discours sur le tableau est dit par le tableau lui-même. Ce qui surprendra davantage est le retour à la thématique. Ce qui est et sera mis en question est l'utilisation d'un esthétisme séducteur.

Interdit. Transgression. Rayssé, durant dix ans, veut avoir la lucidité d'un ingénieur, d'un scientifique. Mais dispose-t-il des moyens techniques et des connaissances théoriques propres à sa recherche? Le regard qu'il pose sur ce qui l'environne, l'inventaire qu'il en fait, sont-ils davantage qu'un parti-pris intellectuel? Dix ans plus tard, sa relation au monde s'étant détournée «de l'hygiène de la vision» en faveur d'une conception spiritualiste, ses toiles se couvrent d'anecdotes moralisantes.

L'asepsie est pourtant aussi présente dans l'une comme dans l'autre représentation. Mais, autrefois, hôpitaux, laboratoires, étaient en référence; aujourd'hui, c'est une transcendance qui l'anime. Et le *Made in Japan* est devenu *L'Archer* ou *L'Oiseau d'or*, porteur d'une tradition orientale, qui supprime, dit-on, les virus de l'âme, comme jadis Rayssé aimait faire disparaître ceux du corps.

1. Préface du catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Du 10 mars 1967.
2. Catalogue du Musée Picasso, Antibes, 1982.
3. Op. cit.