

Bernard Rancillac

La peinture est vérité

Dans le très remarquable ouvrage par lequel il nous fait « *voir et comprendre la peinture* » (Bordas, 1991), Bernard Rancillac explique notamment avec justesse que l'apport le plus considérable de Manet, « ce fut la primauté du pictural sur l'intérêt anecdotique, littéraire ou psychologique du sujet », mais il note aussi un peu plus loin que, sous une apparente indifférence, « Manet a encore des choses à dire, ne serait-ce que sa passion de la vérité. » N'est-il pas évident que c'est là le cas de Rancillac lui-même qui, sous une facture aussi loin qu'il est possible de l'art décoratif, a toujours cherché à dire par le moyen de la peinture la vérité telle qu'elle lui apparaissait, au-delà de toute anecdote ?

Rancillac, qui admire Courbet (un peu moins, il est vrai, que Manet) n'a pas manqué d'observer combien ce peintre fut passionné par son désir de communiquer ses opinions, c'est-à-dire ce qui, pour lui, était la vérité. Il n'est pas indifférent que le maître de « l'allégorie réelle » dite *L'Atelier* ait figuré une femme nue au centre de sa composition, qui représente *la Vérité*. L'idéal du réalisme chez Courbet était idéal de vérité. Rancillac n'est sans doute pas réaliste au sens où l'entendait l'auteur de *l'Origine du monde* (bien que le thème précis abordé par ce célèbre petit tableau soit également présent dans son œuvre, voir par exemple *La première merveille du monde*, 2000), mais il est tout aussi attaché à l'expression de la vérité, et c'est souvent par le truchement de figures féminines qu'il y est parvenu. On serait tenté de dire qu'il y a équivalence pour lui entre peinture et vérité, ce qui fait que la femme a dans son œuvre une place essentielle. Une place aussi importante, en tout cas, que celle réservée aux guerres (Vietnam ou Proche Orient), au jazz (plus exactement les jazzmen) ou au sport (le foot-ball et les courses automobiles).

Il me semble que les images de la femme dans l'œuvre de Rancillac se répartissent en deux grandes catégories : d'une part, celles qui ont pour origine des documents dont l'artiste n'est pas responsable, mais qu'il a choisis et réinterprétés (fragments de romans-photos, couvertures du journal Cinémonde, photographies de magazines, clichés divers...) et, d'autre part, celles qui procèdent de photos prises par Rancillac lui-même : elles ont été réunies récemment sous le titre *Femme* (au singulier) à la galerie Ernst Hilger en 2002. Dans tous les cas, c'est bien de la femme qu'il est question, en tant que son image est porteuse d'une vérité (je dis *une*, car le grand sceptique qu'est Rancillac ne prétend certes pas détenir « la » vérité). Et dans tous les cas, l'emploi particulier de la photographie par Rancillac détermine son style depuis les années soixante, ce qu'avait fort bien vu Pierre Bourdieu dès 1967 : « quand tant de photographes s'ingénient à singer la peinture, vient un peintre qui met son génie à singer la photographie » (catalogue de l'exposition *L'année 1966*, galerie Mommaton). Il y a du génie, en effet, à élaborer le plus éloquent des discours sur la famine dans le tiers-monde à l'aide de la simple photographie, vigoureusement simplifiée, d'une indienne à la recherche d'eau et de nourriture dans un paysage désertique. Au-dessus d'elle, dans le firmament bleu réservé aux rêves inaccessibles, la *Vache qui rit* (170 grammes, 50 % de matière grasse) semble en effet bien rire de cette femme affamée au pays des vaches sacrées. Inutile d'en dire davantage : la

formidable efficacité de *Sainte Mère la Vache* (1966) a déjà suscité beaucoup de commentaires. La peinture de Rancillac est d'emblée efficace, parce qu'elle sait donner une visibilité maximum à la vérité. D'emblée...ou presque. J'oublie en effet des œuvres antérieures importantes, qui n'entrent pas dans mon schéma : *Fantomas fait le joli cœur* (1962) par exemple, où la femme sur le front de laquelle Fantomas dépose un baiser est quasiment invisible, ou la ludique *Fiancée de l'espace* (1963) ne procèdent pas encore de la photographie, mais uniquement de l'imagination farceuse du peintre.

En 1971, les amis de gauche de Rancillac sont souvent, sinon maoïstes, du moins admirateurs du Grand Timonier. Rancillac, quant à lui, demande à voir. Il leur propose de quoi méditer avec *Le détachement féminin rouge*. Dans son impeccable posture héroïque, la garde rouge en chaussons qui occupe toute la partie gauche du tableau n'est pas, comme certains ont voulu le croire, une apologie par le peintre de Mao et du ballet que ses textes ont inspiré. On trouve en effet, à droite, plusieurs documents à côté de la photo qui a servi pour peindre la danseuse, en particulier des coupures de presse – dont une du *Monde* – s'interrogeant sur la politique culturelle chinoise. Rancillac, ici, fait comprendre que rien n'est évident. Pour lui, la vérité n'est certes pas le credo du « petit livre rouge ». La vérité, c'est plutôt que la jeune danseuse, qui a l'air de tant y croire, n'est qu'une parmi des centaines de millions de personnes alors manipulées.

Vingt ans plus tard, Bernard Rancillac introduit une de ses stars et pin-ups de *Cinémonde* dans une grande composition (*Histoire de femmes*, 1991). Elle occupe la partie droite du tableau en gros plan. Avec son haut de maillot de bain à la mode des années 50, son sourire rouge stéréotypé et ses mains derrière la nuque mettant en valeur des aisselles épilées, elle est le parfait symbole de la femme-objet dans la société occidentale. À gauche, une orientale en habits traditionnels, parée de tous les signes faisant d'elle un objet raffiné offert à la concupiscence des hommes. Entre les deux, le buste d'un mannequin féminin. Le peintre a ajouté un masque à gaz sur son visage et des pierres de la lapidation encore en usage dans certains pays musulmans. « Seul un art plastique inspiré pouvait saisir, en une seule vision, une histoire de la condition féminine à travers le temps et l'espace, le réel et l'imaginaire » note Serge Fauchereau. Bref : seul Rancillac pouvait donner, en un tableau, la terrible vérité de la condition féminine.

Cette vérité est plus cruelle encore, telle qu'elle est suggérée par les *Femmes d'Alger* en 1998-1999 : il ne s'agit certes pas des mêmes que celles observées jadis par Delacroix. Rancillac est allé en Algérie, et là-bas il a compris beaucoup de choses poignantes, comme s'il avait déjà perçu ce que Yamina Bachir-Chouih nous montre aujourd'hui au cinéma, par exemple « cette scène où des femmes enlèvent leur foulard pour en recouvrir la jeune fille violée, il y a comme un défi aux intégristes, ceux-là mêmes qui leur défendent de montrer leur chevelure et qui ont enlevé et violé la jeune fille. » Pas plus que la cinéaste, le peintre ne prend parti, mais comme elle il traduit intensément la vérité d'une émotion. Ces beaux visages sont peints à partir de photographies de femmes qui ont réellement été martyrisées et qui ont eu le courage de témoigner. Les croisillons de bois et les branchages qui nous les masquent partiellement indiquent la prison sociale, politique et psychologique où le destin les a enfermées. Mais plus tard les branchages tomberont : on peut rêver qu'un jour *La jeune égorgée* du même Rancillac sera devenue inimaginable. Pour l'instant, elle est le signe de l'histoire en train de se défaire en Algérie.

Les choses ont-elles changé, pour le peintre, depuis qu'il photographie lui-même ses modèles avant de reprendre ses clichés en peinture ? Oui, s'il est vrai que *Lolita Chesterfield*, la *Reine*

de Saba ou la *Vénus de Malakoff* apparaissent non plus comme des victimes mais au contraire comme des femmes heureuses qui ont posé pour lui avec un plaisir visible : elles ne nous parlent pas du tragique de l'histoire. Non, si l'on songe que c'est toujours de la vérité qu'il est question. Simplement, Bernard Rancillac a abandonné les documents qui lui permettaient de raconter le monde pour constituer lui-même les supports d'un processus lui permettant peut-être d'évoquer un fragment de son monde.

Ces femmes qui nous regardent et sourient, Rancillac n'a pas besoin de nous dire que c'est à lui qu'elles destinent d'abord regards et sourires, pour qu'il puisse les faire devenir peinture, c'est à dire vérité. En l'occurrence, vérité du désir dont on sait, depuis Platon et Freud, qu'il est quête d'une béatitude originelle, d'un état où le manque serait aboli. Le désir ne se contente plus d'obtenir le plaisir qui semblait sa visée première, le voici qui fait un détour par la peinture. Il s'y installe. Le désir ne sera pas « satisfait » parce que, par la peinture, il se renouvellera indéfiniment. « Toute véritable création exige une distanciation vis-à-vis de l'actualité a écrit Bernard Rancillac, une retraite à l'intérieur de l'esthétique pure. » Nous y voici. Parce qu'il pointait la vérité du monde par la peinture, Rancillac a été qualifié à tort et à travers de « peintre politique ». La politique n'est évidemment pas absente de la peinture de Rancillac, puisqu'elle est partout. Cependant le peintre choisit maintenant de franchement s'éloigner de l'actualité (celle des journaux) pour rejoindre son présent vécu. Celui d'un désir qui, via l'image de la femme, ne s'éteint jamais parce qu'il est désir de peinture (c'est-à-dire de vérité). D'où notre fascination et, pourquoi ne pas le dire, notre émotion. « L'art pictural, dans sa finalité sinon dans sa technique, n'a rien à voir avec les pratiques décoratives a encore écrit Rancillac. Il ne vise pas à plaire mais à émouvoir... » Mission accomplie. Qui a dit que la peinture est morte ?

Jean-Luc Chalumeau
janvier 2003