

ENTRETIENS

MARTIAL RAYSSE FAIT SON ENTRÉE CHEZ TEMPLON

Entretien avec Martial Raysse

PAR DOMITILLE D'ORGEVAL

Martial Raysse, Œuvres récentes

Galerie Templon, Paris,

Du 10 janvier au 7 mars 2026.

À l'occasion de son 60^e anniversaire, la galerie Templon inaugure l'année 2026 en accueillant pour la première fois Martial Raysse, artiste à la trajectoire singulière et fascinante, qu'elle représente désormais. Une trentaine d'œuvres récentes sont exposées, dont plusieurs formats monumentaux conçus comme des peintures d'histoire, tels que *Le Grand Jury* (2022), *La Peur* (2023) qui évoque la guerre en Ukraine tout en se référant à des épisodes traumatiques de la vie de l'artiste, ainsi que son pendant lumineux, *La Paix* (2023).

Ancien protagoniste du Nouveau Réalisme, Martial Raysse (né en 1936) marque les années 1960 par l'utilisation innovante dans ses œuvres de néons, d'objets en plastiques et de couleurs *flashy*, qui en font une icône du Pop Art à la française. Après avoir représenté la France à la Biennale de Venise de 1966, il s'éloigne de ce courant, rompt avec le monde de l'art et développe, depuis les années 1980, une peinture allégorique et monumentale, proposant une vision à la fois poétique, critique et profondément humaniste du monde moderne.

DOMITILLE D'ORGEVAL Cette exposition inaugure votre collaboration avec la galerie Templon. Quelles sont vos attentes ? Qu'est-ce qu'un bon marchand ?

MARTIAL RAYSSE Quand on pense à un bon marchand, on pense spontanément à gagner de l'argent, à bien vendre. Mais pour moi, c'est l'opportunité de montrer mon travail. Un bon marchand, c'est quelqu'un qui est susceptible de bien vous défendre.

Vous présentez une série de grands formats, ceux qui traditionnellement sont associés à la peinture d'histoire. Quel rapport entretenez-vous avec celle-ci, et plus largement, avec les maîtres de la peinture ancienne ?





Quand j'ai commencé à peindre, c'étaient les années 1960. Et lorsqu'on est jeune peintre, on a tendance à remettre en question les maîtres qui nous ont précédés. Mais avec le temps, on s'aperçoit qu'il y a une grande distance entre notre manière de manier le pinceau et la leur. Cette prise de conscience et l'humilité qui s'en suit m'ont conduit à essayer de respecter et de pratiquer la matière et la manière des maîtres. J'appelle cela la stricte obédience : je me situe dans une stricte obédience.

Quel est votre panthéon d'artistes, les maîtres qui vous accompagnent ? On pense en regardant votre peinture à Poussin, Brueghel...

D'une part, je pense très profondément qu'on apprend de tous les peintres, même des mauvais. Évidemment, il y a ceux que je considère comme des maîtres. Il y a trente ans ou quarante ans, c'étaient Poussin et Piero della Francesca. Maintenant, ça serait plutôt Jean-Baptiste Cresspi pour la matière, Morandi pour le dessin. Des peintres admirables. Moi, je suis imprégné

de peinture, des maîtres, et surtout ceux de la Renaissance. La vraie tradition, c'est prendre le suc de la peinture ancienne, de sorte qu'elle revive en vous. Le mystère de la résurrection, c'est ça.

Vous citez aussi souvent Ingres comme maître du dessin, de la ligne...

À mes débuts, j'ai beaucoup cité Ingres parce qu'il insistait sur ce qu'il appelait la probité du dessin. Comme j'étais dans une période où je n'avais pas encore pris conscience de l'importance du dessin – j'étais jeune –, il m'en a fait prendre conscience. Et c'est pour ça que j'avais beaucoup de vénération pour lui. Maintenant, j'en ai moins.

Comment vous ressourcez-vous ? Visitez-vous régulièrement les musées ?

Depuis que j'ai rencontré mon épouse Brigitte Aubignac – ça fait maintenant 40 ans – qui est peintre – elle est excellente –, nous avons l'habitude de nous rendre tout le temps en Italie, en Belgique, à droite, à gauche, pour voir des peintres et apprendre. On dessine *in situ*. C'est très émouvant. Il n'y a qu'en regardant les autres peintres, les maîtres surtout, qu'on peut progresser.

Comment naît un sujet ? D'une peinture d'un maître justement ou plutôt d'une expérience personnelle ?

Je suis trop fier pour partir de l'idée qu'un peintre m'a aidé. Mais je ne mets pas mon amour propre là, je le mets à faire du bon travail. Et vous savez, je suis poète avant tout, bien meilleur poète que peintre. Seulement, la poésie, très peu de gens y accèdent, ce n'est pas à la mode. Mon travail procède donc d'une intuition poétique que j'ai eue, d'une situation que j'ai vue dans un certain paysage, dans un contexte. Par exemple, *Le Carnaval à Périgueux* (1992, Pinault Collection, Paris), c'est une histoire très curieuse... J'étais avec mon épouse en voiture et on est tombés en panne. On s'est retrouvés haut perché sur le camion de dépannage, ce qui fait qu'on avait une vue qui surplombait tout. On a traversé un petit village près de Périgueux, et soudain, on a aperçu une scène très étrange. Dans une petite cour, on a vu des gens qui se livraient à une sorte de rituel démoniaque. Ils faisaient des contorsions bizarres... Je me suis dit : « Tiens, on dirait qu'ils font le carnaval. » Voilà comment est né *Le Carnaval à Périgueux*. Et après, j'ai confectionné un prototype, un *modelo*, qui m'a servi à peindre le tableau. Car il y a une chose sur laquelle j'insiste beaucoup, je dis ça pour les peintres qui commencent leur vie, il faut toujours faire un *modelo* très précis. La plupart partent d'un coin du tableau pour arriver à l'autre. Mais il y a toujours deux ou trois personnages qui tombent du tableau vers la fin...

Portrait de Martial Raysse. © Alex Bacon

En haut : Martial Raysse, *Souviens-toi de moi souvent*, 2008, acrylique sur toile, 80 x 73 cm.
Coutisier de l'artiste et Tomplon, Paris – Bruxelles – New York
Photo © Laurent Edeline © ADAGP Paris, 2026.

Vous travaillez d'après des modèles vivants ? Comment intégrez-vous les personnages à vos compositions ?

Oui, j'ai des modèles, je ne pense pas qu'on puisse y arriver sinon. Parce qu'avec l'imagination, on ne peut pas refaire un corps humain. Il faut vraiment savoir où le coude se plie, où la tête sourit, comment elle fait une grimace. Ce n'est pas exclu de se servir de photos. Léonard de Vinci et tous les peintres du passé se servaient d'un système de grilles qui correspond pratiquement à la photo. Les peintres ont toujours des trucs pour reproduire le réel. Je dessine beaucoup, mais pour les mises en place, souvent je me sers de photos. Je redessine ensuite les personnages parce que dans la photographie, il y a trop d'espaces et de trous dans l'image qui n'ont pas de signification. Il faut donc redessiner les photos pour être juste.

Il y a le dessin, mais la couleur et les dégradés jouent également un rôle non négligeable dans votre œuvre ?

Oui, mais c'est inné, c'est une chose que l'on a en soi. Ne devient pas coloriste qui veut, voyez-vous. Après, à force de pratique, on peut progresser. Très curieusement, je crois qu'il y a des données objectives qui agissent et qui font que certains sont peintres et d'autres ne le sont pas. La peinture c'est, en fin de compte, la manière de laisser les couleurs faire l'amour entre elles. Le plus important à comprendre en peinture, ce sont les passages, les rapports entre une couleur et l'autre. Pas comme cet abominable Matisse qui mettait une couleur bleue, puis à côté, un cyan puis une couleur verte, une couleur jaune... tout était séparé. En réalité, dans la vraie peinture, ce que l'on apprend des maîtres, c'est que les couleurs se lient. En peinture, ce sont les passages qui sont les plus importants.

Les titres des tableaux que vous présentez dans cette exposition se réfèrent à des sujets universels : il y a *La paix*, *La peur*. Mais que disent-ils de vous plus particulièrement ?

Vous savez, moi je suis médaille de la Résistance. Enfant, la Gestapo m'a tiré littéralement du lit, un soldat allemand m'a poussé dans la pièce du bas avec ma mère, mon grand-père, mon arrière-grand-père et mon arrière-grand-mère dans la petite pièce en bas. Mon père et mon parrain qui étaient de la Résistance ont eu le temps de s'échapper. Mon père s'était levé dans la nuit parce qu'il ne trouvait pas le sommeil, et tout à coup, il a entendu une portière s'ouvrir. Il n'y avait pas de voiture qui circulait dans le coin. Il a compris que c'était la milice et la Gestapo. Alors il a réveillé mon parrain, ils sont partis par-dessus le mur du jardin et sont entrés dans la

clandestinité. Ils ont fait descendre ma marraine aussi et, avant qu'elle soit sortie du lit, ils sont allés toucher la place à côté d'elle, ils ont senti la chaleur du corps de son mari qui s'était échappé. Alors, ils l'ont emmenée pour lui tirer des informations, ils l'ont torturée jusqu'à la mort. Ils l'ont ramenée deux jours plus tard, c'était épouvantable. Ma mère m'a forcé à regarder, pour que je me souviene, c'était très dur. C'est pour ça, si vous voulez, que tous ces thèmes-là me tiennent très à cœur.

Mais ils vous ont épargné ?

Oui, ils m'ont épargné, ma sœur et ma mère aussi, parce qu'elle était mère de famille.

Évidemment, ça conditionne une existence. Mais comment on fait pour survivre à ça ? Je comprends mieux cette phrase que j'ai lue dans un de vos textes : « Depuis ma jeunesse, je vois la vie comme un cauchemar ponctué d'instantanés délicieux. »

Il y a des instants délicieux, malgré tout oui... Si vous voulez, tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir.

Dans les années 1970, vous avez délibérément changé de mode de vie, vous avez décidé de vous retirer du monde de l'art, et de vivre autrement. Pourriez-vous revenir sur les raisons qui vous ont amené à ce changement radical ?

Mon travail n'est pas à l'écart de ma propre vie. Après les années 1960 qui étaient très « paillettes », j'ai compris qu'il y avait une autre manière de vivre, je me suis rapproché du yoga et de la spiritualité hindoue. J'ai pratiqué la méditation et j'ai pris de la distance avec ces choses-là. J'ai rencontré quelques camarades qui partageaient cette idée, on a vécu un peu reclus, au sein d'un groupe qui s'appelait PIG. Petit à petit les gens se sont additionnés, j'avais peut-être 50 personnes autour de moi, c'était passionnant. En fin de compte, j'étais une sorte de gourou, je suis très bon à faire le gourou (rire)...

Ce changement de trajectoire est arrivé après avoir été exposé aux États-Unis où vous avez pourtant connu un vrai succès, chose rare pour un peintre français.

Oui, j'ai eu un petit succès aux États-Unis, car j'avais des marchands américains. Mais la monétisation des œuvres, le côté clinquant, tout cela ne me semblait pas vrai. Si vous voulez, les Américains sont les Américains, on ne peut rien faire d'autre, il n'y a qu'eux qui comptent. Les marchands français ne comptent pas là-bas. Ce n'est pas si grave d'une certaine manière, mais le problème, c'est qu'il n'y a jamais eu un vrai marché en Europe...



À la fin des années 1970, quand vous vous êtes installé dans le Périgord, loin du milieu de l'art, vous avez continué à peindre des œuvres de grand format. Cela suppose beaucoup d'exigence personnelle et une grande force intérieure...

Ce n'est pas parce que vous n'avez pas de succès que vous n'allez pas persévérer. C'est une impulsion profonde en soi, d'avoir à faire ce qu'on doit faire. Pendant la période de *Loco Bello*, je n'avais pas l'argent pour acheter ni les toiles ni les cadres. Alors je peignais sur des papiers et pour faire un cadre, je les roulais tout autour. On doit toujours persévérer, continuer à travailler. Ou alors on n'est pas un vrai artiste. J'étais dans le bonheur de travailler.

Cela tient aussi, j'imagine, à un équilibre de vie ?
Avec ma femme, on s'est toujours beaucoup encouragé. C'est passionnant de vivre avec un peintre de qualité parce que ses critiques sont positives, parfois très cruelles. Mais je me dis :

« Elle a le bon œil, elle doit avoir raison, et que là j'ai fait une erreur, il faut que je corrige. » C'est passionnant, du reste. Donc, on se corrige mutuellement avec beaucoup de lucidité. J'ai cette chance de partager ma vie avec un très bon peintre.

L'intérêt de François Pinault pour votre peinture, au début des années 2000, a-t-il eu une incidence sur votre production ?

Non, pas vraiment. Lorsque François Pinault s'est intéressé à ma peinture, il a découvert *Le Carnaval à Périgueux* qu'il a trouvé très bien. Depuis ce jour-là, il a travaillé avec moi et ma situation a changé du tout au tout. D'abord personnellement, de pauvre je suis devenu aisé, et d'inconnu, je suis arrivé à être connu. Mais avant tout, je suis peintre et je peins. J'ai peint dans l'obscurité dans les années 1970 et si après j'ai été connu, ça ne m'a pas changé. C'est un processus naturel, on est peintre ou on fait autre chose. Ma ligne de conduite, c'est d'être naturel, de cultiver le naturel. J'entends des gens dire, je suis le plus grand peintre français, et je dis : « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire. »

Il y a dans l'exposition une série de portraits. Quelle place accordez-vous à ce genre ?



J'ai peint beaucoup de portraits, notamment de très beaux de mon épouse. Il y a aussi dans l'exposition des natures mortes, tous les genres en somme. Je crois en la hiérarchie des genres : il y a d'abord la nature morte, puis le paysage, le portrait et la peinture d'histoire. Si vous savez peindre une pomme, vous mettez une pomme dans une nature morte, cette nature morte dans un seul paysage et ce seul paysage dans un tableau d'histoire. C'est un enchaînement. Il faut commencer avec la pomme et on termine avec le tableau d'histoire, et les personnages.

Et lorsque vous peignez quelqu'un, que recherchez-vous, la ressemblance ?

Si vous voulez, pour un véritable peintre, rien n'est forcé. Tout vient naturellement. Il ne faut pas chercher à forcer, il ne faut pas forcer sa nature. Il faut laisser les choses venir naturellement. Autrement, ça grince...

Il y a notamment ce tableau représentant deux hommes, dont un est doté d'une boîte de conserve en guise de chapeau. Qui est cet homme étrange ?

L'un c'est moi, l'autre, c'est le poète Michel Bulteau. Pour la boîte de conserve, si on pousse un peu plus loin, on se dit que c'est l'équivalent de l'entonnoir dans les peintures du XVIe, chez Brueghel par exemple. Alors moi j'ai mis une boîte de conserve. On le reconnaît quand on le sait.

Effectivement, comme chez Brueghel, vos œuvres fourmillent de détails insolites...

Il faut comprendre qu'en moi, il y a un côté très rustique, très paysan, que je ne cherche pas à effacer. Je trouve aussi que lorsqu'on peint une image principale, il faut être généreux et en rajouter un peu pour que les gens prennent du plaisir. Cela me vient de manière spontanée. Tout à coup, je sens un personnage, puis je vois un modèle et je le dessine. Mais je n'ai pas d'idées préconçues à vrai dire. Je ne me dis pas, tu vas faire un héros là, etc. Ce sont des émotions qui viennent sur le moment.

Cela dit, à travers la représentation de la femme, vous accordez une certaine place à la beauté. Depuis les années 1960, les femmes occupent une place privilégiée dans vos pein-

tures ? D'ailleurs, lorsque vous les peignez, vous jouez sur un mélange de précision dans la représentation et d'irréalité, en adoptant notamment des couleurs franches, très vives comme des verts, des roses, des bleus...

Objectivement, il n'y a rien de plus beau que les femmes. Mais je peins des femmes que je connais, ce sont de belles femmes, bien vivantes, pas des déesses. Et la couleur vient spontanément. Sincèrement, je ne pense jamais à la couleur que je vais mettre en me disant : « Tu vas faire cette fille-là en rose. » Non. Je sens inconsciemment que là, c'est de l'orange qu'il faudra. Évidemment, si je peins des herbes, je sais que c'est du vert. Mais pour les personnages, tout d'un coup, il faut qu'ils soient bleus, orange. Parce que, et c'est le mérite que je m'attribue, je suis un coloriste né.

Oui, déjà dans votre période pop, les couleurs vives dominent, elles sont mises en contraste avec une grande efficacité visuelle.

Et ce sont des couleurs qu'il n'y a pas chez Warhol ni nulle part.

Il y a aujourd'hui un regain d'intérêt pour la peinture figurative chez les jeunes artistes ? Que souhaiteriez-vous leur transmettre ?

Il y a toujours eu des renouveaux dans la peinture française, je suis sûr qu'il y a des peintres merveilleux. Aux jeunes gens, je leur dirai de bosser, il n'y a que ça. Si vous voulez, si les peintres ne se rapprochent pas du réel, les gens se cassent la figure en tombant sur les photographies. Les peintres apprennent à voir le monde donc c'est un devoir de travailler. On est peintre, on ne sait pas faire autre chose, c'est aussi simple que ça. Je dessine tous les jours, j'ai beaucoup de plaisir à cela. C'est merveilleux, avec un crayon, on pourrait transformer le monde.

Et vous pratiquez aussi la sculpture. Cela suppose un peu plus de matière et ça occupe plus de volume. Comment passez-vous d'un médium à l'autre ? Vous aimez ce rapport plus physique à la création ?

Ah oui, beaucoup. J'ai fait de grandes sculptures, de près de trois mètres, par exemple sur la place d'Assas à Nîmes. Il y a aussi les petites figurines, mais là, c'est différent, ce sont des personnages des tableaux qui ont pris corps. C'est la sortie du tableau. Je crois que maintenant, la pratique de la sculpture est devenue plus limitée, je n'ai plus la force.

Mais vous pourriez être assisté ? Les conditions de création sont plus compliquées que pour la peinture, non ?

Les gens qui ont des assistants ont un système plus rhétorique. Mais moi, c'est l'émotion qui me guide, c'est très difficile à partager. Et non, la sculpture n'est pas plus compliquée que la peinture. Si vous voulez, vous avez l'idée d'un personnage, et après, tout se lie. Vous prenez un pinceau et tout d'un coup, la couleur vient... C'est aussi facile pour le sculpteur. Taper dans un marbre, dans une pierre, pour faire un personnage, c'est un processus naturel. Quand vous êtes peintre, vous agissez en peintre, quand vous êtes sculpteur, vous agissez en sculpteur. Pour moi, toute la conduite d'un artiste est guidée par le naturel. C'est inné à mon avis, on ne se pose pas la question.

Artiste sinon rien.

Oui, voilà. On fait artiste, on n'a pas le choix. C'est à nous. ■

Portrait de Martial Rayse dans son atelier
© Jean-François Jausaud

À gauche : Martial Rayse, *La Peur*, 2023,
acrylique sur toile, 300 x 400 cm.
Coutrosie de l'artiste et Tiempion, Paris – Bruxelles – New York
Photo © Artist's studio © ADAGP Paris, 2026.

