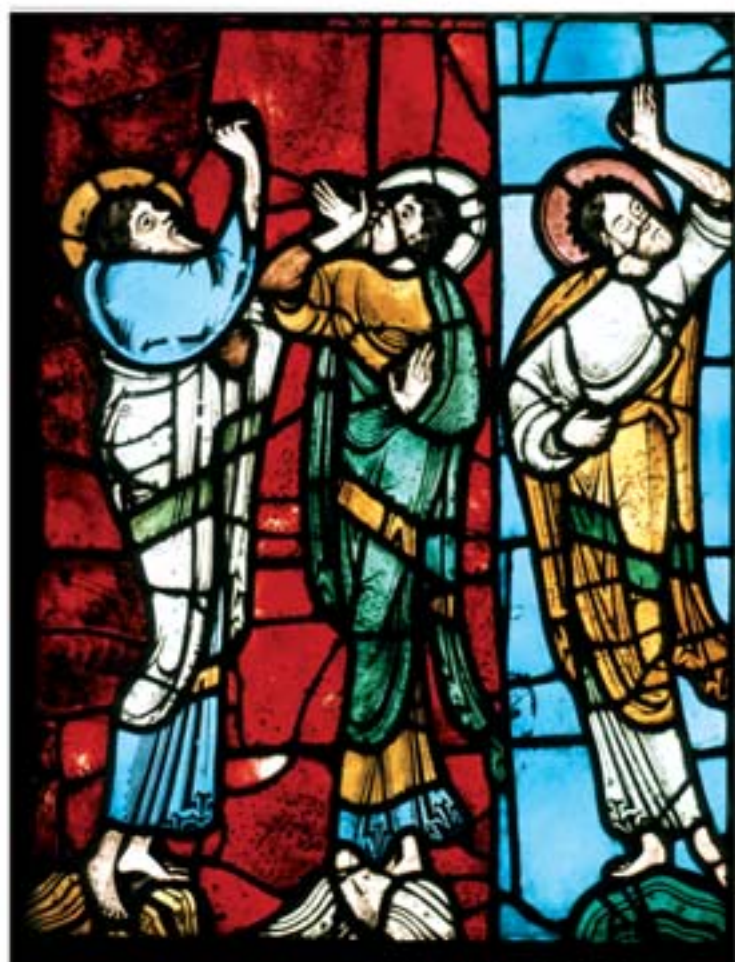


(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Bernard **Moninot**
 Georges **Rousse**
 Marc **Desgrandchamps**
 Alfredo **Jaar**
Artistes en Rhône-Alpes



France romane
Porches et portails romans
 Le **vitrail** et l'art contemporain
 Théophile **Gautier**
L'Alhambra

M 06192 - 12 - F: 10,00 € - RD



printemps 2005 • numéro **12** 10 €

Rencontre

Marc Desgrandchamps, au-delà de la mélancolie

Entretien avec Benoît Decron

Marc Desgrandchamps peint des grandes compositions habitées de figures hiératiques, des objets du quotidien, des paysages denses, des montagnes, des plages... Inclassable, son style oscille entre une figuration "fantomatique" et une abstraction "fluidique". Conversation à bâtons rompus entre l'artiste et Benoît Decron, conservateur du Musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables-d'Olonne.

Benoît Decron : J'ai relevé dans un entretien récent que "vous travaillez avec des restes". On vous propose l'étiquette de "peintre néo-classique" associée aux peintres comme Carrà ou Beckmann qui, pour moi, apparaissent plus comme des artistes d'avant-garde successifs, comme des évolutions. Alors "accommoder les restes", en quelque sorte, est-ce que ça veut dire un emprunt comme des déstructurations, reprendre des éléments, ou est-ce jouer avec le hasard ? Est-ce que tout cela est organisé ?

Marc Desgrandchamps : Une organisation, je ne sais pas, mais pour revenir à ce qui a été dit sur les "néo-classiques" par rapport à des gens comme Beckmann ou Carrà, le terme est trop réducteur. On voulait plutôt faire allusion à un climat des années 20 que certains ont qualifié de "retour à l'ordre", mais il est bien évident que des personnalités comme Carrà ou Beckmann dépassent largement ce type de circonstances historiques. Quand je dis "travailler avec

les restes", ce ne sont pas seulement les restes de la peinture, mais les restes de la représentation, ce qui nous reste du monde. C'est à dire une tentative de représentation du monde, et d'une certaine façon, qui dit tentative, sous-entend l'idée d'échec ou de difficulté. Où la chose s'organise, elle s'organise entre un maintien de la représentation et, en même temps, une précarité de cette représentation. Cette espèce d'ambivalence, voire d'antinomie, entre une figure qui est maintenue et une figure qui est sapée, attaquée, rongée par la matière même qui la constitue, qui est la matière picturale en l'occurrence, extrêmement diluée, que j'utilise.

Benoît Decron : J'ai préparé un quiz de quelques peintres auxquels on vous a comparé et peut-être pense-t-on que vous avez pu vous y intéresser. Commençons par ce qui est peut-être le plus attendu quand on parle de votre travail, Max Beckmann bien entendu. Max Beckmann rigueur et retour de la figure !



Sans titre.
2000. Huile sur toile, 200 x 150 cm.



Sans titre.
2004. Huile sur toile, 200 x 150 cm.

Marc Desgrandchamps : J'ai été sous influence beckmanienne très forte dans les années 80. Ce qui m'a attiré au départ chez ce peintre, c'était la présence très forte de la figure dans une forme de monumentalité qui s'inscrivait avec des signes plastiques nets, comme des contrastes très accentués. En même temps, tout cela agit dans une grande subtilité, car la matière de Beckmann peut apparaître dure, âpre, au premier regard. Quand on observe les tableaux de près on se rend compte que c'est travaillé avec beaucoup de finesse... Ce qu'il reste maintenant de Beckmann : toujours une présence de la figure humaine, mais de l'objet aussi. J'appelle indifféremment figure un objet et un corps. Cela reste très présent dans mon travail mais avec le côté certainement hiératique, une forme de monumentalité qui s'est extrêmement diluée, délavée, au cours des années. Il reste sans doute quelque chose de ce passage beckmanien très fort, sans doute une trace. Mais on est plus dans l'ordre de la trace aujourd'hui que dans

l'ordre de la citation, tel que cela put être le cas dans beaucoup de mes peintures d'il y a vingt ans.

Benoît Decron : Carrà et la peinture métaphysique. En rapprochant l'esprit de ces tableaux des vôtres, l'idée d'une certaine solitude, de paysages désertés, de paysages hors de l'histoire. Y a-t-il aussi chez vous un intérêt pour cela ?

Marc Desgrandchamps : J'ai l'esprit de l'escalier. Je reviens à la question précédente. Beckmann m'a beaucoup intéressé pour sa façon de se confronter aux sujets de l'histoire, ce qui n'est pas si fréquent dans la peinture au vingtième siècle. D'une manière qui lui était propre et qui n'est pas du tout archaïque ou archaisante. Simplement un homme de son temps confronté à des problèmes qui ont été dramatiques, notamment pour lui vivant en Allemagne. Il a dû être obligé de quitter l'Allemagne nazie. Il a été confronté à des choses-la deuxième guerre mon- →

diale-la première aussi : un ensemble de phénomènes historiques exceptionnels dont il a su rendre compte à l'intérieur de ses tableaux, même si ce n'était pas forcément d'une manière manifeste et directe. Néanmoins, on en retrouve le témoignage. Pour en revenir à Carrà et si on parle d'une forme intemporelle, un peu indéterminée : oui cela a pu m'influencer dans ce qu'il en reste aujourd'hui. Dans certaines représentations des peintures de plages notamment. Pour reprendre la formule de "territoire du vide", dans un registre qui peut transparaître à la surface de mes tableaux.

Benoît Decron : Quand on regarde quelques paysages denses (ce paysage en Sicile de 1998 par exemple), on y croise des rochers, des buissons, assez fournis comme cristallisés, des fûts de colonnes indistinctes, des arbres tordus. Dans la nature arrangée, on a l'impression d'avoir à faire à des bornes purement intellectuelles.

Marc Desgrandchamps : A l'époque, quand je peignais ces tableaux, je pensais beaucoup à une nouvelle de Borgès, *L'Aleph*. L'Aleph est un point se situant dans un escalier, dans un immeuble de Buenos Aires d'où on peut voir le monde entier. L'univers dans son entier est perçu par un trou dans l'escalier qui doit faire un millimètre sur cinq. On peut décrire un poteau en Australie, les trois brins d'herbe à côté... C'est quelque chose comme ça. J'avais ça en arrière-pensée parfois.

Benoît Decron : Il y a toujours dans la composition un retour plus ou moins allusif à la perspective. Elle est peut-être de plus en plus écharpée, hachée en nappes successives. Elle existe pour elle-même, comme un alignement de portes dans un couloir. On doit pouvoir s'y retrouver. Peut-être est-elle simplement là pour rassurer les gens, alors qu'elle est trompeuse.

Marc Desgrandchamps : Elle est forcément trompeuse, puisque de toute façon elle est sur le plan. Je ne perds jamais l'idée qu'on est sur une surface et que, donc, on ne peut pas être dans une profondeur. Il n'y a donc pas de profondeur, mais il y a des éléments qui peuvent sembler venir l'un devant l'autre. Dans mes tableaux, dans ce sens, on pourrait parler de superpositions en profondeur.

Benoît Decron : En référence aux dioramas du XIX^e siècle ou du XX^e siècle, avec des plans dressés. Une reconstitution s'impose benoîtement au regard. Entre les plans il y a des trous, il y a des zones de doute.



Marc Desgrandchamps : Entre les plans, il y a des zones d'indétermination. Quasiment sur toute la surface de la toile. On pourra avoir des formes qu'on pourra identifier sans trop d'ambiguïtés. On va se retrouver parfois confronté à des juxtapositions avec une forme très identifiable, à quelque chose de beaucoup moins déterminé. Il y a comme des béances à la surface de la peinture. Ça fait partie aussi d'un ensemble de choses. Il y a un côté très familier dans certaines de mes représentations si bien qu'on pourrait évoquer le terme psychanalytique qui a remplacé "inquiétante étrangeté" qui est "inquiétante familiarité". Il paraît que la traduction française "inquiétante familiarité" serait plus adéquate au terme allemand. Je ne suis pas germaniste. Ça peut sous-entendre quand même quelque chose qui est plus proche du concept d'origine qui est simplement le fait de ne pas reconnaître ce qui est connu. C'est la perte des



Sans titre.

2004. Huile sur toile, triptyque, 200 x 430 cm.

repères. L'indétermination, c'est peut-être ça aussi, une forme de non reconnaissance du connu.

Benoît Decron : Je suis fasciné par la peinture du XVII^e siècle où il y a, comme chez Poussin, au second plan, de petits personnages (*Paysage avec les funérailles de Phocion*). Quand on voit l'arrière-plan, on a l'impression que se trame une histoire à laquelle on n'a pas accès et qui ajoute un fil invisible à la totalité. On retrouve peut-être cela dans vos œuvres récentes.

Marc Desgrandchamps : On parle de ces noms là, importants, avec beaucoup de distance. Vous soulignez un phénomène très fascinant dans les tableaux de Poussin, dans l'histoire de la narration repoussée quasiment dans les détails de la composition. Ce qui ajoute à la fascination que peuvent exercer ces tableaux, même dans la façon dont on les regarde à la

surface, la façon de les explorer, de chercher un peu partout des indices. Il y a un côté policier là dedans. Je suis assez sensible à cela, au côté indiciel des choses. Sans doute j'essaie de retrouver cela dans mes peintures. D'ailleurs, l'indice peut exister à tout point de vue comme des sandales accompagnant mes figures ; mes figures sont chaussées de sandales un peu absurdes, mais parfois, dans les dernières années, la sandale a fini par devenir presque un socle, un indice de la présence de la figure qui n'est pas forcément identifiable en elle-même puisque la matière diluée qui la constitue est devenue quasiment impalpable. Ça devient donc un socle de l'impalpable.

Benoît Decron : La grande pièce vue à la FIAC 2004 (avec l'embarcation, le paysage), c'est un tout. Les triptyques vus à Strasbourg, au musée, sont souvent trois pièces successives. On se sent presque →



Sans titre.

2003. Huile sur toile, 200 x 150 cm.

dans un cheminement cinématographique, comme dans les amorces d'un film ; il y a une rémanence heurtée, un sauté des images (la série des *Chaises en plastique*).

Marc Desgrandchamps : J'aime bien utiliser des termes cinématographiques pour qualifier certains de mes tableaux parce que je trouve que les termes cinématographiques ont beaucoup de clarté. Ils définissent bien ; ils font image. Par exemple, je parle souvent pour les différents panneaux de mes triptyques, de mes diptyques, de faux raccords. Il y a toujours un faux raccord. Il peut y avoir un désaccord, aussi, mais il y a une forme de faux raccord. C'est dire qu'ils ne sont pas toujours au même niveau, la figure saute. Il y a des variantes d'un panneau à l'autre même quand on est sur une même situation, une même scène.

Benoît Decron : On pourrait parler de contre-plongée. J'ai remarqué que les corps étaient souvent vus par le bas, comme dominant le sol.

Marc Desgrandchamps : Contre-plongée est un terme excessif, car on pense vraiment à la figure vue du dessous. Ce n'est pas tout à fait ça. C'est plutôt le côté monumental, le côté colonne des figures qui leur donne cet aspect extrêmement posé, cette espèce de verticalité qui n'est pas transcendante qui est une façon aussi d'occuper la surface par le tranchant de la figure qui vient comme ça scander la surface.

Benoît Decron : Parlons du "faire" de la peinture. On a vu que la peinture avait perdu de plus en plus de matière, qu'elle s'était érodée. Est-ce que cette peinture qui semble suinter, s'écouler n'est pas une façon de jouer avec le temps, comme par métaphore ?

Marc Desgrandchamps : Je ne sais pas si le temps est complètement absent : il est suspendu. C'est sûr que les figures, elles, sont suspendues entre leur stature et leur effondrement. Elles sont prises entre deux états. En même temps, la coulure, marque, elle est le stigmate du temps sur la toile. Il y a un temps de la coulure : ça tombe là où ça tombe. Il y a un temps d'écoulement. En même temps, ces coulures sont aussi la conséquence de la matière fluide, la fluidité du médium, et elles viennent également un peu témoigner de la précarité des représentations. Représentations telles qu'elles agissent dans mes tableaux. Disons que c'est – si on veut parler de temps – on serait dans une brèche où le déjà plus et le pas encore sont tenus ensemble.

Benoît Decron : La densité des compositions, notable chez très peu d'autres peintres, désoriente le public. Ce qu'il ne peut pas comprendre : des figures codées de manière basique, figurative. Pourquoi les dégoulinures ? J'y ai vu l'idée du temps, celle d'échapper au "bien fait", même si ces dégoulinures campent sur la frange.

Marc Desgrandchamps : J'insiste à nouveau sur le phénomène de dégoulinure comme conséquence assumée de la matière. Moi, j'ai tendance à ne plus les voir. Ce n'est pas tant une question du "bien fait" ou du "mal fait"... Elles sont là. Elles s'écoulent. C'est une forme d'aléatoire, une forme de matérialisme aléatoire, la dégoulinure parce que ça s'écoule là où ça doit tomber. C'est comme ça que je l'assume. Ça peut se retrouver aussi par rapport au contenu. C'est-à-dire par rapport au signifié et au signifiant. Je parlais de la

précarité de la représentation : elle témoigne de cela quand même non pas d'une destruction de la représentation, car tout de même elle se maintient, mais tout de même d'un passage à mal. Pour le temps, j'ai une conception un peu synchronique des choses : je pense de manière illusoire, utopique sans doute, que l'on peut retrouver dans une forme, celle d'il y a trois mille ans ou celle qui sera dans trois mille ans. Il y avait une formule de Faulkner : "le passé n'est pas mort, il n'est même pas passé".

Benoît Decron : Ca ne peut pas mieux illustrer ce que vous faites. Les lieux sont très importants dans votre œuvre. Est-ce qu'ils sont fantomatiques ? Quelle est la part d'auto-fiction, d'autobiographie ? Quand vous reprenez des images de guerre, est-ce que la désolation vous intéresse ? Quand vous empruntez des images de paysages, est-ce que leur austérité vous intéresse ?

Marc Desgrandchamps : Je travaille globalement à partir de deux types d'images : les photos que je fais moi-même et les photos que je prélève dans les médias ou à partir d'images que je photographie, mais sur l'écran, des images de films, du cinéma, par exemple. Je fais une différence visuelle : les photos que je prends moi-même, c'est par rapport à des choses que j'ai vues ; les photos que je prélève dans les médias, cela fait partie des choses que je vois, mais déjà médiatisées au travers de la photo, de l'écran de télé ou des médias. Je ne les ai pas vues originellement. Je n'ai pas vu la scène représentée et, en même temps, je la vois dans le journal ; ça fait partie du monde. C'est une globalité dans laquelle nous sommes plongés. En même temps, j'ai commencé à travailler d'après photos au début des années 90, parce que c'était une façon d'introduire de la réalité, parce que je trouvais que ma peinture avait tendance à se refermer un peu sur elle-même, à devenir un peu auto-citationnelle, et à vivre en autarcie. Je voulais aussi les représentations des choses extérieures, c'est-à-dire perturber mon système



Sans titre.
1999. Huile sur toile, 200 x 150cm.

bien rôdé par des choses aussi banales que la représentation d'un paysage ou une figure, mais tout ça fait à partir de photos que je prenais. C'était, en somme, introduire un semblant de réalité dans cette peinture, un semblant de la réalité extérieure...

Courtesy Galerie Zürcher, Paris, pour les reproductions.

Marc Desgrandchamps en quelques dates

- Né en **1960** au pied du mont Blanc. Vit et travaille à Lyon.

Expositions personnelles depuis 1998 :

- **1998** Galerie Zürcher, Paris.
- **2002** Fondation Château de Jau, Cases de Pène.
Galerie Charlotte Moser, Genève.
- **2004** Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne.
Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg.
Musée d'art contemporain (MAC), Lyon.