

Artpress

Avril 2023

## MARC DES GRANDCHAMPS sérendipité

interview par Catherine Millet

■ Né en 1960, tu as eu 20 ans pile quand Achille Bonito Oliva lançait la Transavantgarde en Italie et qu'ailleurs, on parlait de Nouveaux Fauves, de Bad Painting, etc. Peu de temps auparavant, Jean Clair avait en France défini ce qu'il avait appelé, en référence à la Nouvelle Objectivité, la Nouvelle Subjectivité. J'aimerais savoir comment tu as vécu cette période... Je n'étais pas insensible à ce qui s'était passé dans l'après-guerre et particulièrement dans les années 1960-1970. Cependant, j'ai toujours été plus intéressé par les tendances qui me semblaient entrer en résonance avec l'image ou la représentation que par d'autres formes qui les éludaient. J'étais plus attiré par le pop que par le minimal art. Il y avait aussi certaines expériences hyperréalistes bizarres qui m'intriguaient, dont les représentants les plus emblématiques pourraient être Gérard Gasciorowski et Malcolm Morley. Je connaissais essentiellement ces œuvres par l'intermédiaire de la reproduction, et c'est seulement quand je suis venu à Paris comme étudiant à l'école des beaux-arts, que j'ai commencé à les percevoir « en vrai ».

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, les expositions du Centre Pompidou autour de la modernité historique des trente premières années du 20<sup>e</sup> siècle m'ont beaucoup marqué, je pense notamment à *Paris-Berlin* et *Paris-Moscou*. Je me souviens avoir été intrigué par les destins ambivalents, ou comment certaines personnalités artistiques passaient par différents états, de l'avant-garde radicale à une peinture d'apparence plus conventionnelle. Je pense à des figures comme Ivan Puni, auteur de certains « ready-made » suprématistes comme *la Boule blanche* (1915) quand il vivait en Russie, lequel est devenu plus tard Jean Pougny, un peintre proche de la première école de Paris lors de son exil en France ; ou Christian Schad, à la fois dadaïste et peintre très réaliste de la Nouvelle Objectivité. D'où également ma fascination pour l'œuvre de Malevitch dans son en-



Un matin du temps de paix. 2022.  
Huile sur toile oil on canvas. 200 x 150 cm.  
(Court. galerie [Lelong & Co](#), Paris)

semble, primitivisme, cubisme, suprématisme et figuration kolkhozien. J'étais aussi touché de voir qu'il y avait une hésitation perceptible à la surface de ses toiles, que l'on ne percevait pas si on ne connaît ses œuvres que par leur reproduction. Par exemple, les contours du carré blanc sont incertains sur le fond blanc, tout comme certaines figures recouvertes mais encore visibles dans ses peintures des dernières années. Cette hésitation, ce tremblement m'apparaissent en écart par rapport à l'interprétation moderniste puriste de son œuvre. Je trouvais ses compositions primitivistes de 1910-11 très proches de ces nouvelles figurations des années 1980 que tu évoques dans ta question. Je trouvais même que ces gouaches de Malevitch avaient un aspect un peu «punk». En 1980, le punk avait implosé; lui avait succédé la *new wave*, aux styles plus divers. Je fais cette allusion musicale car elle était importante pour moi à ce moment, comme je pense pour de nombreux artistes de mon âge. C'est pourquoi je m'intéressais beaucoup aux collectifs et aux groupes qui se formaient alors dans les arts visuels, Bazooka ou la Figuration libre. Ce que j'essayais de faire était dans l'écho de ces mouvances, mais l'aspect dur, voire «trash», a toujours été contrebalancé chez moi par une fascination pour le monumental et le sublime, notions plastiques parfois un peu vagues et lourdes. Un peintre comme Beckmann, artiste immense, vu dans *Paris-Berlin* et l'exposition *les Réalistes*, est devenu une véritable obsession dont j'ai eu du mal à me détacher.

Ce sublime monumental, je le retrouvais chez une artiste contemporaine comme Susan Rothenberg et ses diptyques de chevaux. J'avais découvert un de ses grands formats à la galerie Daniel Templon. Je crois que c'était exactement en 1980. J'avais été subjugué par la présence affirmée d'une peinture qui alliait représentation et abstraction de manière fluide, simple et... belle, si je peux utiliser ce qualificatif. Je voyais qu'il s'agissait d'une peinture figurative qui aurait été inimaginable si l'abstraction n'avait pas existé. Cela m'a durablement impressionné et je pense qu'il y en a toujours des échos dans mon travail. C'était en tout cas une période où il ne semblait pas absurde de peindre, si bien que je ne me suis jamais posé la question de la légitimité du pictural.

À ce moment, j'ai été lié à de jeunes peintres, Vincent Corpet et Pierre Moignard, lequel vivait alors à Saint-Étienne. J'ai aussi rencontré Djamel Tatah dans cette ville où il y a un musée qui était l'un des très rares à montrer en province de l'art contemporain. Son directeur était Bernard Ceysson et, autour de ce musée, s'était développée une scène artistique dont Philippe Favier et Denis Laget étaient les figures de proue. J'étais intéressé par leur travail ainsi que par les singulières peintures

de Jean-Pierre Giard, un artiste participant de cette scène à l'époque.

En revanche, pour moi, les choses n'étaient pas très aisées, l'exposition collective *Atelier 81/82* à l'ARC du musée d'art moderne de la Ville de Paris, qui réunissait beaucoup de ces artistes dont ceux de la Figuration libre, m'avait montré que ce que j'essayais de faire était déjà fait par d'autres. Comme me l'avait dit un critique d'art, lequel avait contribué à la reconnaissance de certains d'entre eux: «C'est fichu pour vous, vous auriez pu être dans le train mais vous n'y êtes pas, et maintenant pour remplacer ce train, on va rechercher les artistes qui vont le faire dérailler et ce ne sera pas vous, c'est comme ça le modernisme.» J'ai longtemps médité cette phrase.

## UN RÉEL QUI S'ÉCHAPPE

**J'avais moi-même cherché à y voir clair en organisant pour l'ARC une exposition intitulée *Baroques 81*. Mon projet était de présenter des peintres qui ne reniaient pas la modernité et tenaient compte des avant-gardes et de leur mise en cause des pratiques traditionnelles. C'est sur cette base que je me suis intéressée à ta peinture. La préface que j'avais écrite pour ton exposition au Centre Pompidou en 2005 s'appuyait sur un mot de toi: tu parlais de ta peinture comme d'«une peinture du doute». Doutes-tu encore?** Le doute n'est pas éternel! Je ne réutiliserais pas exactement les mêmes mots car, quand on veut parler de mes tableaux, j'ai constaté qu'on les cite souvent. C'est un peu réducteur et, finalement, cela devient une formule incontournable pour qualifier ma démarche, c'est facilement mémorisable et cela s'apparente à un *statement*.

En même temps, il est exact que j'ai parlé du doute pour qualifier mon travail. Je crois que j'avais été marqué par une formule de Nietzsche qui dit que ce n'est pas le doute mais la certitude qui rend fou. Cela renforçait mes réticences vis-à-vis de tout dogmatisme. En peinture, cela se traduisait par une méfiance envers les matières picturales trop glorieuses, trop somptueuses. La texture de mes tableaux était fluide, maigre et transparente, ces caractéristiques entraînant souvent l'aspect incertain des scènes représentées. Les coulures venaient renforcer ce brouillage ou cet empêchement du regard. C'était inconfortable et il y avait pour moi dans ces matières ruisselantes un travail du négatif, une remise en cause, un doute de ce qui tentait de s'affirmer sur la toile. Cela a duré un moment puis progressivement la pluie a cessé et les motifs sont redevenus plus visibles.

Je conçois ma pratique comme un développement sans but, matérialiste car la peinture est d'abord une matière, une réalité, et le travail consiste essentiellement à négocier avec elle. Souvent, les choses se produisent par

sérendipité, c'est-à-dire que des modifications surviennent par hasard et il faut pouvoir les reconnaître afin de les développer. C'est plutôt lent. En ce sens, je me sens proche de certains artistes du 20<sup>e</sup> siècle qui étaient attentifs à leur médium et ses spécificités. Il y a donc une réalité de la peinture en ses composantes dont on ne peut pas douter. Ce sentiment est évidemment en contradiction avec «cette peinture du doute» dont j'ai parlé autrefois, de manière un peu idéaliste. Néanmoins, qu'il y ait contradiction, cela ne me gêne pas. J'aime les antinomies et le doute persiste au sein de mes sensations et de ma perception du monde. Je m'interroge toujours sur ce que j'ai vu ou sur ce qui m'a échappé. Il y a une phrase de Gombrowicz qui parle d'un réel qui s'échappe. Ainsi mes tableaux se veulent des questions non résolues plutôt que des réponses catégoriques.

**Il y a encore dans tes tableaux récents des «fantômes», des corps transparents, mais on voit apparaître aussi des figures plus pleines, comme dans *l'Anniversaire* (2022). Qu'est-ce qui les amène? Elles n'ont toutefois pas la présence de tes figures du tournant des années 1980-1990...**

*L'Anniversaire* est un tableau peint à partir d'une chose vue, et la plénitude de la figure peut s'expliquer aussi par le fait qu'il y a là une tentative de portrait, même si je suis très mauvais portraitiste.

C'est depuis le début des années 2010 que les figures se sont affirmées à nouveau. Les fantômes demeurent mais ils sont plus rares. Quand j'étais jeune, c'était la présence monumentale des corps qui m'intéressait, alors qu'aujourd'hui, c'est plus l'espace entre les figures et les sites où elles se tiennent. Le vide a subverti le plein. Je pense avoir toujours peint le même type de figures, souvent féminines. Elles sont passées par des états différents. Au début, elles étaient peintes directement sur la toile, en une matière sèche et univoque. Puis elles se sont diluées, un doute s'est installé sur leur présence, elles se maintenaient aux frontières de la disparition. Après, elles réapparaissent mais différentes de ce qu'elles étaient à la charnière des années 1980-1990; différentes car passées par cet état négatif que je décris comme au bord de la disparition. Je dirai qu'il s'agit d'un phénomène dialectique, d'abord l'affirmation, puis sa négation, les deux suivies d'une synthèse qui réunit les états antérieurs en les absorbant et les dépassant au sein d'une forme nouvelle. Cela s'identifie à une conjugaison ou juxtaposition des contraires.

**En revanche, ce qui s'impose avec force ce sont des statues! Qu'est-ce qui te séduit en elles?** Je suis fasciné par les statues, ces corps de pierre qui ponctuent nos espaces publics et que l'on ne remarque plus. Qu'elles



soient vêtues ou dévêtues, elles se tiennent à l'écart de leur environnement. Cet écart se retrouve dans mes tableaux, dans la manière dont les figures humaines, animales, végétales sont souvent légèrement en dissidence par rapport aux lieux qu'elles traversent ou occupent. De même que la présence tenace des statues associée à leur invisibilité m'évoque la façon dont, en peinture, les fantômes s'affirment à la limite de l'imperceptible. Leur inquiétante étrangeté ou même leur inquiétante immobilité a été reconnue depuis longtemps, et pas seulement par De Chirico, mais aussi bien en amont par un peintre comme Marco Calderini, auteur d'un tableau pré-métaphysique intitulé *Le Statue Solitaire* (1883) que j'ai vu à la galerie d'art moderne de Rome récemment. Je pense aussi aux statues anciennes qui nous parviennent amputées ou démembrées. Ce qui demeure de leur état premier, un buste, une tête, un bras, voire le corps presque entier, sont comme les ombres des mondes perdus dont elles émergent. À l'origine, il y avait des corps de chair que les artistes ont vus pour les transformer en corps de pierre. C'est pour cela que le personnage de Gradya m'a beaucoup intéressé, cette Romaine à la démarche rayonnante issue d'un bas-relief antique et dont l'allure finit par se confondre avec celle d'une jeune Allemande du début du 20<sup>e</sup> siècle dans la nouvelle de Wilhelm Jensen.

Les corps incomplets des statues entrent également en résonance avec ma perception tronquée du réel, perception parcellaire, « morceaux détachés », comme dit Claude Simon, cette perception déterminant la peinture d'un ensemble impossible à restituer dans sa complétude. Formellement, j'apprécie aussi la façon dont les sculptures se dressent au sein d'un espace. En peinture, elles s'identifient à des colonnes cassées, vestiges d'une monumentalité évanouie.

## CHANGER DE POINT DE VUE

**Par contre, plusieurs « vues d'avion » sont vides de figure, presque abstraites. Tu y superposes parfois un élément incongru – une barque dis-tu, mais impossible à identifier. Bizarrement, on y sent quand même comme une présence.** On pourrait dire que c'est une présence en creux. Peut-être que le sentiment de cette présence s'explique parce qu'une figure avait été peinte sur cette toile, je pense au grand format très bleu intitulé *Une traversée* (2022). Cette figure a ensuite été recouverte par la couche picturale. On aperçoit encore ses pieds, mais on peut très bien ne pas les voir, c'est quasi imperceptible. C'est donc une présence cachée. Ce sentiment, je le constatais déjà avec les figures en transparence qui étaient présence et absence en une même vision. Effectivement, pour cette peinture et quelques autres, il y a les fragments d'une barque flottant dans



le ciel, mais cela pourrait être aussi les débris d'un avion. La barque est, certes, difficile à identifier, juste présente au travers de bancs et cordages suspendus. Ces tableaux ont été motivés par l'envie de changer de point de vue, pour prendre de la hauteur, sans jeux de mots, sortir de la frontalité et regarder la terre en surplomb. Pour cela, j'ai profité d'un voyage en avion et j'ai pris quelques photos par ciel dégagé. L'avion longeait une côte, la mer et le rivage étaient nettement définis, j'apercevais une multitude de détails sous une lumière parfaite.

Cependant, comme souvent dans l'élaboration de mes tableaux, ces paysages vus du ciel se sont associés à d'autres motifs, en l'occurrence la figure cachée et les fragments d'embarcation. Pour la barque, cela m'est venu après avoir revu un film de Joseph Losey, *Accident* (1967), où il y a plusieurs scènes de canotage, mais je n'ai rien pu faire à partir des photogrammes, j'ai dû me servir

d'une autre image. La barque, le ciel, l'avion, la mer, la figure cachée, l'accident ou même le naufrage, cela finit par former une constellation, un ensemble d'objets et d'impressions reliés entre eux, une sorte de phénomène ou présence diffus.

**Tu manipules notre regard avec des taches distribuées arbitrairement sur la surface de l'image, d'autres fois une pluie de lignes blanches. Mais aussi en appelant l'attention sur un minuscule détail dans le lointain, peint avec précision au milieu d'une étendue indifférenciée, la mer, une prairie, procédé qui a été exploité par les surréalistes : De Chirico, Dalí...** De Chirico est une référence pour moi, c'est sûr, mes tableaux le trahissent. La première fois que j'ai entendu parler de ce peintre, je séjournais en Italie, j'avais 15 ans, il était encore en vie et on m'a dit qu'il ne peignait que des chevaux, ce qui n'est pas tout à fait juste... Peut-être même que l'on m'a dit





Le Site. 2022. Triptyque. Huile sur toile  
oil on canvas. 200 x 450 cm. (Court. galerie Lelong  
& Co., Paris et Eigen+Art, Leipzig/Berlin)

« des chevaux et des gladiateurs ». Évidemment, cela concerne la deuxième période de De Chirico, à partir des années 1920, quand il tient ses discours sur le musée et le métier perdu, même si je trouve que ses tableaux manifestent une certaine ironie en contradiction avec cette attitude. Cependant, aujourd'hui, ce sont uniquement ses dix premières années, celles dites métaphysiques qui me captent. Je suis subjugué par la lumière de ces tableaux, l'atmosphère qui s'en dégage, et sidéré par la façon désinvolte dont ils sont peints. Tout est parfaitement en place, mais c'est fait n'importe comment, et cette absence de subtilité dans le faire finit par produire la plus grande subtilité. Je trouve cela magique, je ne comprends pas quelle alchimie est à l'œuvre dans ces peintures. L'exécution devait

être rapide et, dans cette période de grâce, il semble que ses motifs lui soient apparus aisément. Je l'envie. Quand je peins un cheval ou une statue, je ne pense pas forcément à lui mais lui sait très bien se rappeler à moi sans que je le convoque.

Pour Dalí, c'est plus compliqué. Quand j'étais adolescent, je l'aimais beaucoup pour de mauvaises raisons, par exemple sa virtuosité m'impressionnait, mais, très vite, j'ai détesté. Son succès publicitaire et médiatique me cachait son œuvre. J'ai mis beaucoup de temps à revenir vers ses tableaux. J'apprécie les peintures des années 1930 et, comme pour les peintures de De Chirico, c'est venu par la lumière qu'elles dégagent. Je pense aussi, dans le courant surréaliste, à un artiste comme Yves Tanguy, que je n'aime guère. Pourtant, j'ai parfois l'impression que certaines de mes peintures ressemblent à ses œuvres. C'est étrange comme expérience, je ne sais pas comment expliquer cette apparition. Peut-être

une fascination partagée pour la ligne d'horizon venant scinder la surface ? Pour conjurer cela, j'ai titré récemment une de mes expositions : *le Tourment de la ligne d'horizon*.

## TRANSGRESSER AUTREMENT

**Notre entretien paraît dans un numéro qui contient un dossier sur une scène picturale française, riche et active. Certains des jeunes peintres qui se sont fait connaître ces dernières années ont-ils retenu ton attention ? En ce qui me concerne, si quelques-uns m'intéressent, je trouve l'ensemble de ce courant bien trop sage.** Je suis en désaccord avec toi, je ne trouve pas que ces démarches soient sages. Peut-être que la plupart de ces artistes ont juste une autre idée de la provocation ou de la transgression. C'est peut-être aussi pour cela qu'ils utilisent ce médium qui était si controversé il y a encore peu de temps. Il est très difficile d'avoir une opinion générique sur ce qui se passe en peinture aujourd'hui car



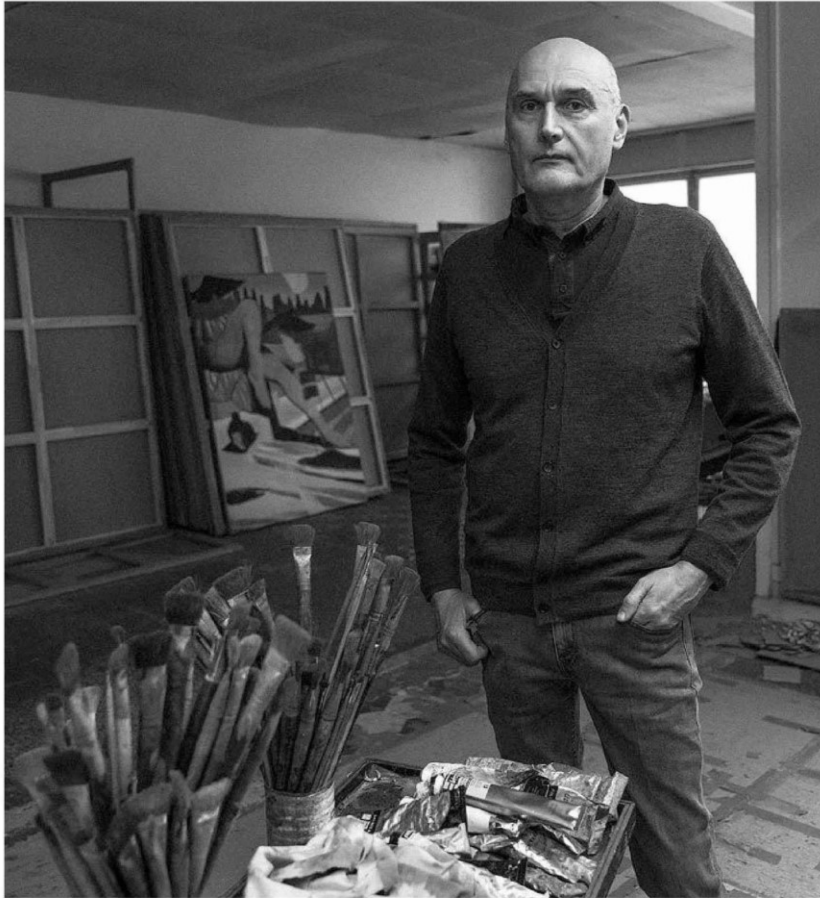
chaque artiste a sa personnalité. La chose essentielle partagée est évidemment le médium pictural, et le mode figuratif adopté par la plupart. Ce mode figuratif produit cependant des formes très diverses. Je vais essayer de citer certains de ceux qui m'ont le plus intéressé mais il y aura malheureusement des oublis. Des peintres comme Jean-Xavier Renaud, Stéphane Pencreac'h, Florence Reymond, Johann Rivat ou Laurent Proux me touchent par l'audace de leurs représentations, les déformations qu'ils opèrent ou la façon dont ils distordent la réalité de manière douce ou violente. Réalité également transformée par Marie-Anita Gaube au sein de grandes compositions bucoliques basculant dans des visions à la fois sereines et acides. Eva Nielsen travaille sur des motifs architecturaux en interaction avec des paysages vides de toute présence humaine. Il y a quelque chose d'un romantisme de l'ère nucléaire dans ses tableaux qui mêlent peinture et sérigraphie. Dans des coloris différents, les cadrages de Mireille Blanc et Marine Wallon isolent leur motif au travers d'une peinture qui laisse toute sa puissance au gros plan et à la trace du pinceau, provoquant ainsi un trouble dans

la représentation. Christine Safa et Simon Martin sont sur un registre d'apparence plus mémorielle. Dans le fracas actuel, leur vision de l'intime et du moment solaire me paraît bienvenue. Dans un registre solaire également, Jérémy Liron documente des instants paysagers produits d'une histoire non dite. Le naturalisme de Thomas Lévy-Lasne documente également notre époque dans ses différents aspects, tout comme Mathieu Cherkit explore les escaliers, couloirs et pièces d'une maison infinie. La beauté formelle de ses peintures me fascine car elles demandent à être observées centimètre par centimètre. Ymane Chabi-Gara explore aussi des intérieurs où s'accumulent des objets, inventaire attentif de choses traversées par des figures humaines fantomales ou statiques. Son obsession du détail détermine des compositions énigmatiques où les spectateurs peuvent se perdre. Énigmatiques aussi les visions de Guillaume Bresson, scènes silencieuses et chorégraphiques dont la violence figée surprend le regard. Manon Vargas juxtapose les ornements et figures d'un monde fragmenté, fragmentation que l'on retrouve chez Raphaëlle Bertran qui développe de

De gauche à droite *from left:*  
**Le Centaure incertain**. 2022. Diptyque.  
Huile sur toile *oil on canvas*.  
200 x 300 cm. (Court. Eigen+Art, Leipzig/Berlin).  
**Marc Desgrandchamps**. (Ph. Fabrice Gibert;  
Court. galerie Lelong & Co., Paris)

grands formats oniriques sur lesquels agissent de minuscules figures, souvent affrontées en une lutte sans merci, échos de sa lecture de Georges Bataille. Je citerai encore Maude Maris, Nathanaëlle Herbelin et Elené Shatberashvili dont les tableaux m'impressionnent, pour terminer avec deux artistes qui sont dans un registre moins figuratif. D'abord Mathilde Denize, dont les peintures représentent des sortes de structures transparentes et indéterminées, transpositions de ses sculptures reliefs de vêtements et tissus. Il y a là une étrangeté douce très captivante. Et puis Samuel Richardot qui, au travers d'un registre abstrait, développe un travail remarquable, une sorte de *hard-edge* de l'échantillonnage des signes. Ceci pour rappeler que la peinture, ou plutôt les peintures restent des formes ouvertes et que l'on ne peut les réduire à l'image ou la représentation. ■





## Marc Desgrandchamps: Serendipity

interview by Catherine Millet

**You were born in 1960, so you were exactly 20 years old when Achille Bonito Oliva launched the Transavantgarde movement in Italy, whilst elsewhere, there was talk of the New Fauves, Bad Painting, etc. Shortly beforehand, in France, Jean Clair had defined what he had called the New Subjectivity, in reference to the New Objectivity. I would be interested to know how you experienced this period...** I was not indifferent to what had happened in the post-war period, and particularly in the 1960s and 70s. But I have always been more interested in trends that seem to resonate with images or representation than in other forms that elude them. I was more attracted to pop art than to minimal art. I was also intrigued by some bizarre hyperrealistic experiments, of which Gérard Gasiorowski and Malcolm Morley might be the most emblematic representatives. I was primarily familiar with these

works through their reproductions, and it was only when I came to Paris as a student at the Beaux-Arts that I began to experience them "in person."

In the late 1970s and early 1980s, the exhibitions at the Centre Pompidou about the historical modernity of the first thirty years of the twentieth century left a lasting impression on me. I'm thinking especially of *Paris-Berlin* and *Paris-Moscow*. I remember being intrigued by the ambivalent destinies, or how certain artistic personalities went through different states, from the radical avant-garde to a more conventional-looking painting. I'm thinking of figures such as Ivan Puni, the author of certain Suprematist "ready-mades" like *La Boule blanche* (1915) when he lived in Russia, who later became Jean Pougny, a painter affiliated with the first school of Paris during his exile in France; or Christian Schad, who was both a Dadaist and very realistic

painter from the New Objectivity movement. Hence also my fascination with Malevich's work as a whole: Primitivism, Cubism, Suprematism and kolkhozian figuration. It was also moving to see that there was a noticeable hesitation on the surface of his paintings, which you cannot perceive if you have only seen reproductions of his work. For example, the contours of the white square are uncertain on the white background, just like some of the figures in the paintings from his last years, which are covered but still visible. This hesitation, this tremor, seemed to me to diverge from the purist, modernist interpretation of his work. I found his early compositions from 1910-11 to be very similar to the new figurative styles of the 1980s that you mentioned in your question. I even found that these gouaches by Malevich were a bit "punk." In 1980, punk imploded; it was replaced by the new wave, with more diverse styles. I draw this musical comparison because it was important to me at the time, as I think it was for many artists my age.

That's why I took an interest in the collectives and groups that were being formed in the visual arts at time, like Bazooka and the Free Figuration. What I was trying to do was a kind of echo of these movements, but for me, the hard, almost "trash" aspect was always offset by a fascination for monumentality and the sublime, artistic concepts which can be somewhat vague and cumbersome. A painter like Beckmann, a great artist, who I saw in *Paris-Berlin* and the *Les Réalismes* exhibition, became a real obsession which I had trouble detaching myself from. I also found this sublime monumentality in the work of contemporary artists such as Susan Rothenberg, and her diptychs of horses. I discovered one of her large formats at the Daniel Templon gallery. I think it was exactly in 1980. I was captivated by the presence of a painting that combined representation and abstraction in a way that was fluid, simple and... beautiful, if I can use that word. I could see that it was a figurative painting that would have been unimaginable if abstraction had not existed. That made a lasting impression on me and I think there are still echoes of it in my work. It was certainly a period in which it did not seem absurd to paint, so much so that I never called the legitimacy of the pictorial field into question.

At the time, I was linked to young painters, Vincent Corpet and Pierre Moignard, who was then living in Saint-Étienne. I also met Djamel Tatah in the same city, which was home to a museum that was one of the very few to show contemporary art outside of Paris. Its director was Bernard Ceysson, and an artistic scene had developed around this museum, of which Philippe Favier and Denis Laget were the figureheads. I was interested

in their work, as well as in the singular paintings of Jean-Pierre Giard, an artist who took part in this scene at the time.

On the other hand, things were not so easy for me. The collective exhibition *Atelier 81/82* at the ARC of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, which brought together many of these artists including those of the Free Figuration, had showed me that what I was trying to do was already being done by others. As one art critic told me, who had contributed to the recognition of some of them: "It's over for you, you could have been on the train but you're not, and now to replace that train, they're going to be looking for the artists who are going to derail it and it won't be you, that's how modernism works." I have reflected on this statement at length.

## AN ELUSIVE REALITY

I myself tried to get my head around it by organising an exhibition for the ARC called *Baroques 81*. My project was to present painters who did not reject modernity and took the avant-garde and their questioning of traditional practices into account. It was on these grounds that I became interested in your painting. The preface I wrote for your exhibition at the Centre Pompidou in 2005 was based on something you said: you spoke of your painting as "a painting of doubt." Do you still doubt? Doubt is not eternal! I wouldn't use the exact same words again because I have noticed that they are often quoted in discussions about my paintings. It's a bit reductive and, ultimately, it becomes an unavoidable expression to describe my approach, it's easy to remember and it seems like a statement. At the same time, it is true that I talked about doubt to describe my work. I think I was inspired by a Nietzschean phrase that says it's not doubt but certainty that drives you insane. This strengthened my reservations towards any kind of dogmatism. In painting, this was reflected by a mistrust towards painting materials that were too glorious, too sumptuous. The texture of my paintings was fluid, lean and transparent, and these characteristics often resulted in the uncertain appearance of the depicted scenes. The drips reinforced this blurring or hampering of the gaze. It was uncomfortable, and for me, this streaming matter enabled a work on the negative, a questioning, a doubt regarding what was trying to assert itself on the canvas. It lasted for a while and then gradually the rain stopped and the motifs became more visible.

I see my practice as a development without an end point, materialistic because paint is foremost matter, reality, and the work consists essentially in negotiating with it. Often, things happen in a serendipitous way, that is, changes happen by accident and I have

to be able to recognise them in order to develop them. It's a rather slow process. In that sense, I feel close to some twentieth-century artists who were attentive to their medium and its specificities. There is a reality of painting in its components that is beyond doubt. This feeling is obviously in contradiction with the "painting of doubt" that I spoke of in the past, in a somewhat idealistic way. But I have no problem with contradictions. I like antinomies, and doubt persists in my sensations and my perception of the world. I always wonder about what I saw or what I missed. There is a sentence by Gombrowicz in which he talks about an elusive reality. So my paintings are intended to be unsolved questions rather than categorical answers.

**There are still "ghosts" in your recent paintings, transparent bodies, but there are also fuller figures, as in *L'Anniversaire* (2022). What brings them about? Although they do not have the presence of your figures from the turn of the 1980s and 90s...** *L'Anniversaire* is a painting based on something that was seen, and the fullness of the figure can also be explained by the fact that it is an attempt to paint a portrait, even though I am a very bad portraitist.

The figures began to reassert themselves in the early 2010s. The ghosts remain but there are less of them. When I was young, I was interested in the monumental presence of bodies, whereas today, I am more interested in the space between the figures and the places in which they stand. Emptiness has subverted fullness. I think I have always painted the same type of figures, often feminine. They have passed through different states. At first, they were painted directly on the canvas, in a dry and unambiguous material. Then they became diluted, a doubt set in about their presence, they remained on the verge of disappearance. Afterwards, they reappeared, but different to what they had been at the turn of the 1980s-1990s; different because they had passed through this negative state that I describe as being on the verge of disappearance. I would say that it is a dialectical phenomenon, first the assertion, then its negation, followed by a synthesis that brings together the previous states by absorbing and surpassing them within a new form. It's a kind of conjugation or juxtaposition of opposites.

**On the other hand, the statues have a really strong presence! What attracts you to them?** I am fascinated by the statues, these stone bodies that intersperse our public spaces and that we no longer notice. Whether dressed or undressed, they keep their distance from their surroundings. This distance can be found in my paintings, in the

way in which the human, animal and plant figures are often at a slight remove from the places they cross or occupy. Just as the tenacious presence of statues, associated with their invisibility, reminds me of the way in which the ghosts assert themselves in the paintings, on the brink of the imperceptible. Their disturbing strangeness or even their disturbing immobility has long been recognised, not only by De Chirico, but also much earlier by painters such as Marco Calderini, the author of a pre-metaphysical painting entitled *Le Statue solitaire* (1883) which I saw recently at the Gallery of Modern Art in Rome. I am also thinking of the ancient statues that reach us amputated or dismembered. The remains of their original state, a bust, a head, an arm, even the whole body, are like the shadows of the lost worlds from which they emerge. Originally, there were bodies of flesh which artists perceived before transforming them into bodies of stone. That's why I was very interested in the character of Gradiwa, a Roman girl with a radiant gait from an ancient bas-relief, whose allure eventually merges with that of a young German woman from the beginning of the twentieth century in Wilhelm Jensen's novel. The incomplete bodies of statues also resonate with my truncated perception of reality, a fragmentary perception, "detached pieces," as Claude Simon says. This perception determines the painting of a whole, which is impossible to restore in its completeness. Formally, I also appreciate the way in which sculptures stand in a space. In painting, they are identified with broken columns, the vestiges of a vanished monumentality.

## CHANGING PERSPECTIVE

**In contrast, several "plane views" are devoid of figures, almost abstract. You sometimes superimpose an incongruous element on them—a boat, you say, but which is impossible to identify. Oddly enough, they still give the impression of a presence.** You might say it's an implicit presence. Perhaps the feeling of this presence can be explained by the fact that a figure had been painted on the canvas. I'm thinking of the large, very blue format entitled *Une traversée* (2022). This figure was then covered up by the pictorial layer. The feet are still visible, but you could very easily miss them, they're almost imperceptible. So it's a hidden presence. I had already noticed this feeling with the transparent figures which were presence and absence in the same vision. In this painting and a few others, there are fragments of a boat floating in the sky, but it could also be the debris of an airplane. It's true that the boat is difficult to identify, being

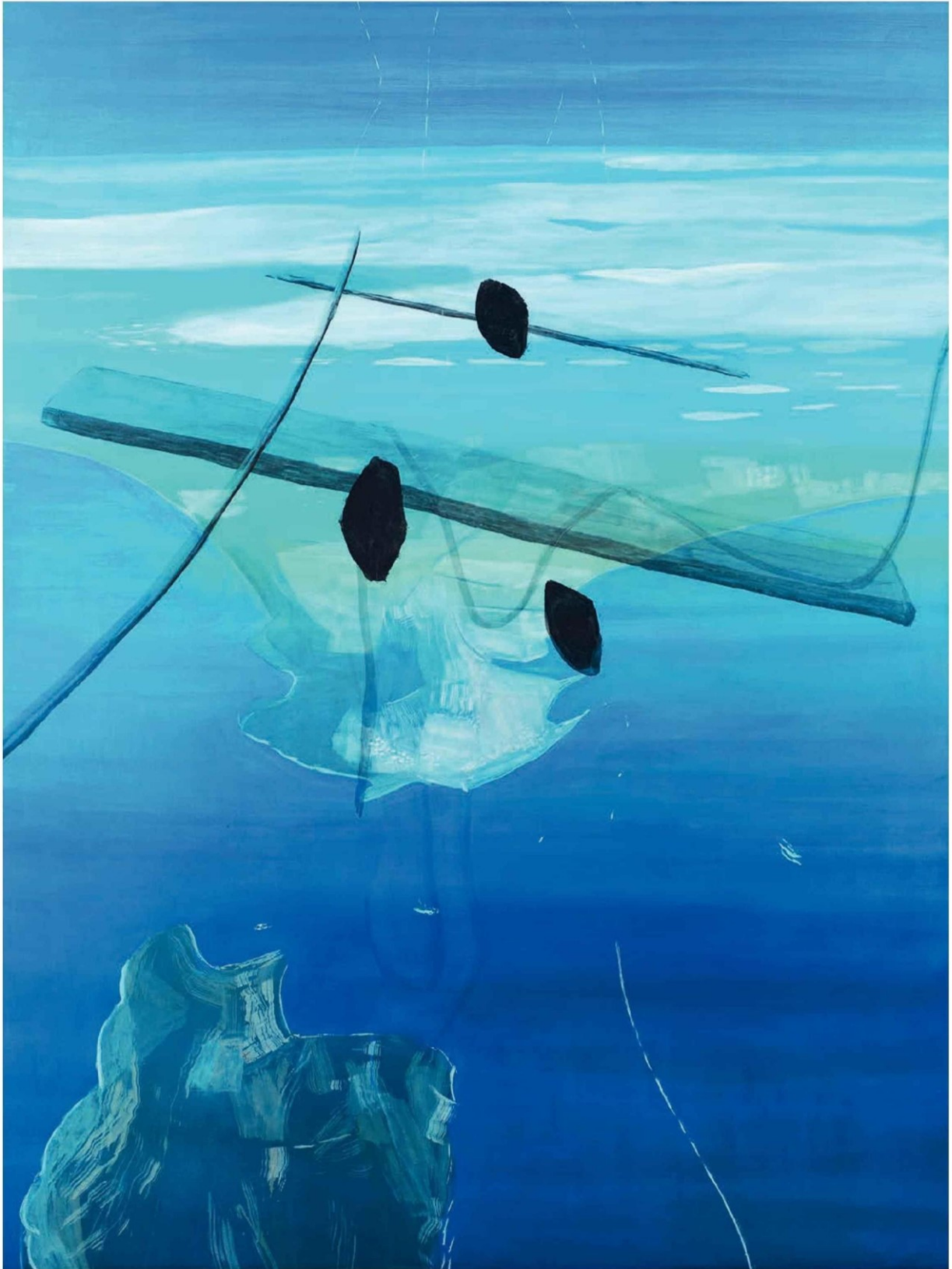
*Une traversée*, 2022. Huile sur toile oil on canvas, 200 x 150 cm. (Court. Eigen+Art, Leipzig/Berlin)



# Galerie Lelong & Co.

Paris – New York

---





present only through suspended benches and ropes. These paintings were motivated by the desire to change perspective, to rise up, no pun intended, to get away from a frontal point of view and to look at the earth from above. To do so, I took advantage of a plane trip and took some pictures in clear conditions. The plane was flying parallel to a coast, the sea and the shore were clearly defined, I could see a multitude of details in a perfect light.

However, as often happens in the making of my paintings, these landscapes seen from the sky were associated with other motifs, in this case the hidden figure and the fragments of boats. The idea of the boat came to me after seeing a film by Joseph Losey, *Accident* (1967), where there are several canoeing scenes, but I couldn't do anything with the photographs, I had to use another image. The boat, the sky, the plane, the sea, the hidden figure, the accident or even the sinking: it all ends up forming a constellation, a set of interconnected objects and impressions, a kind of phenomenon or a diffuse presence.

**You manipulate our gaze with marks arbitrarily distributed on the surface of the image, or at other times a rain of white lines. But also by drawing attention to a tiny detail in the distance, carefully painted in the midst of an undifferentiated expanse, the sea, a meadow... This process was also used by the Surrealists: De Chirico, Dalí...** De Chirico is definitely a reference for me, my paintings give it away. The first time I heard about him, I was staying in Italy. I was 15, he was still alive, and I was told that he only painted horses, which is not quite right... Maybe I was even told "horses and gladiators." Obviously, this was in reference to De Chirico's second period, from the 1920s onwards, when he made his speeches about the museum and the lost profession, even though I find that his paintings express a certain irony which is in contradiction with this attitude. However, nowadays, I am exclusively interested in the first ten years, the so-called metaphysical ones. I am captivated by the light of these paintings, the atmosphere that emanates from them, and amazed by the casual way in which they are painted. Everything is perfectly in place, but it is done haphazardly, and this absence of subtlety at the moment of creation ends up producing the greatest subtlety. I find it magical, I do not understand what alchemy is at work in these paintings. The execution must have been quick and, in this period of grace, it seems that his motifs appeared to him effortlessly. I envy him. When I paint a horse or a statue, I don't necessarily think of him but he tends to exert an influence without me summoning him.

With Dalí, it's more complicated. When I was a teenager, I liked him a lot for the wrong reasons. For example, his virtuosity impressed me, but very quickly, I started to hate it. His media success kept me at a distance from his work. It took me a long time to get back to his paintings. I appreciate the paintings from the 1930s and, as with De Chirico's paintings, this is due to the light they exude. In the Surrealist current, I'm also thinking of an artist like Yves Tanguy, whom I don't like very much. Yet I sometimes feel that some of my paintings resemble his works. It's a strange experience, I don't know how to explain this apparition. Perhaps a shared fascination with the horizon line which divides the surface? To ward this off, I recently titled one of my exhibitions: *Le Tourment de la ligne d'horizon*.

## TRANSGRESSING DIFFERENTLY

**Our interview will be published in an issue that contains a special feature about the French pictorial scene, which is very active and multifaceted. Have any of the young painters who have made a name for themselves in recent years caught your attention? As far as I am concerned, although a few of them interest me, I find the whole movement to be far too conventional.** I disagree, I don't think these approaches are conventional. Maybe most of these artists just have a different idea of provocation or transgression. Maybe that's also why they use this medium, which was so controversial until recently. It is very difficult to have a generic opinion on what is happening in painting nowadays, because each artist has their own personality. The essential thing they share is obviously the pictorial medium, and the figurative mode which most of them have adopted. But this figurative mode produces very different forms. I will try to mention some of the ones that interested me the most, but unfortunately there will be omissions. I am very moved by painters like Jean-Xavier Renaud, Stéphane Pencréac'h, Florence Reymond, Johann Rivat and Laurent Proux, the audacity of their representations, the deformations they operate and the gentle or violent way in which they distort reality. Marie-Anita Gaube also transforms reality in her large bucolic compositions which slip into visions that are both serene and acerbic. Eva Nielsen works on architectural motifs in interaction with landscapes devoid of any human presence. There is something of a romanticism of the nuclear era in her paintings, which combine painting and screen printing. In different colours, the framings of Mireille Blanc and Marine Wallon isolate their motif using a form of painting that engages the full power of the close-up and the trace of the brush, leading to a disturbance in the representation. Christine

Safa and Simon Martin work in a seemingly more memorial register. In the current commotion, I welcome their vision of intimacy and the radiant moment. Also in a radiant register, Jérémy Liron documents landscape moments produced from an untold story. The naturalism of Thomas Lévy-Lasne also documents our time in its various aspects, just as Mathieu Cherkit explores the stairs, corridors and rooms of an infinite house. The formal beauty of his paintings fascinates me because they require you to observe them centimetre by centimetre. Ymane Chabi-Gara also explores interiors in which objects accumulate, an attentive inventory of things crisscrossed by ghostly or static human figures. Her obsession with detail shapes enigmatic compositions which spectators can get lost in. Also enigmatic are the visions of Guillaume Bresson, silent and choreographic scenes which are surprising in their frozen violence. Manon Vargas juxtaposes the ornaments and figures of a fragmented world, a fragmentation that can also be found in Raphaëlle Bertran's work, with large dreamlike formats animated by tiny figures, often pitched against each other in a merciless struggle, echoing her reading of Georges Bataille. I would also mention Maude Maris, Nathanaëlle Herbelin and Elené Shatberashvili, whose paintings impress me, and finally two artists who work in a less figurative register. First, Mathilde Denize, whose paintings depict transparent and indeterminate structures, transposed from her relief sculptures of clothing and fabrics. There is a soft strangeness to them which is very captivating. And then Samuel Richardot who is developing a remarkable body of work in an abstract register, a kind of hard-edge sampling of signs. All this to remind us that painting, or rather paintings, remain open forms which cannot be reduced to images or representation. ■

Translation: Juliet Powys

## Marc Desgrandchamps

Né en 1960 à Sallanches

Vit et travaille à *lives and works* in Lyon

### Expositions personnelles récentes

#### Recent solo shows:

2022 *Moment*, Galerie Eigen + Art, Berlin;

*Le Tourment de la ligne d'horizon*,

Galerie Lelong & Co., Paris;

*Ephemeral Memories*, Aki Gallery, Taipei

2020 *Barcelona et Barcelona II*, Galerie Lelong & Co., Paris

### Expositions collectives (sélection)

#### Group shows (selection):

2022 *Le Voyage en train*, Musée des beaux-arts de Nantes

2021 *Ce qui arrive*, Espace H2M,

Bourg-en-Bresse; *Un goût de vacances*,

*des saveurs d'été*, Abbaye Saint-André,

centre d'art contemporain, Meymac