

Artpress
Mai 2011

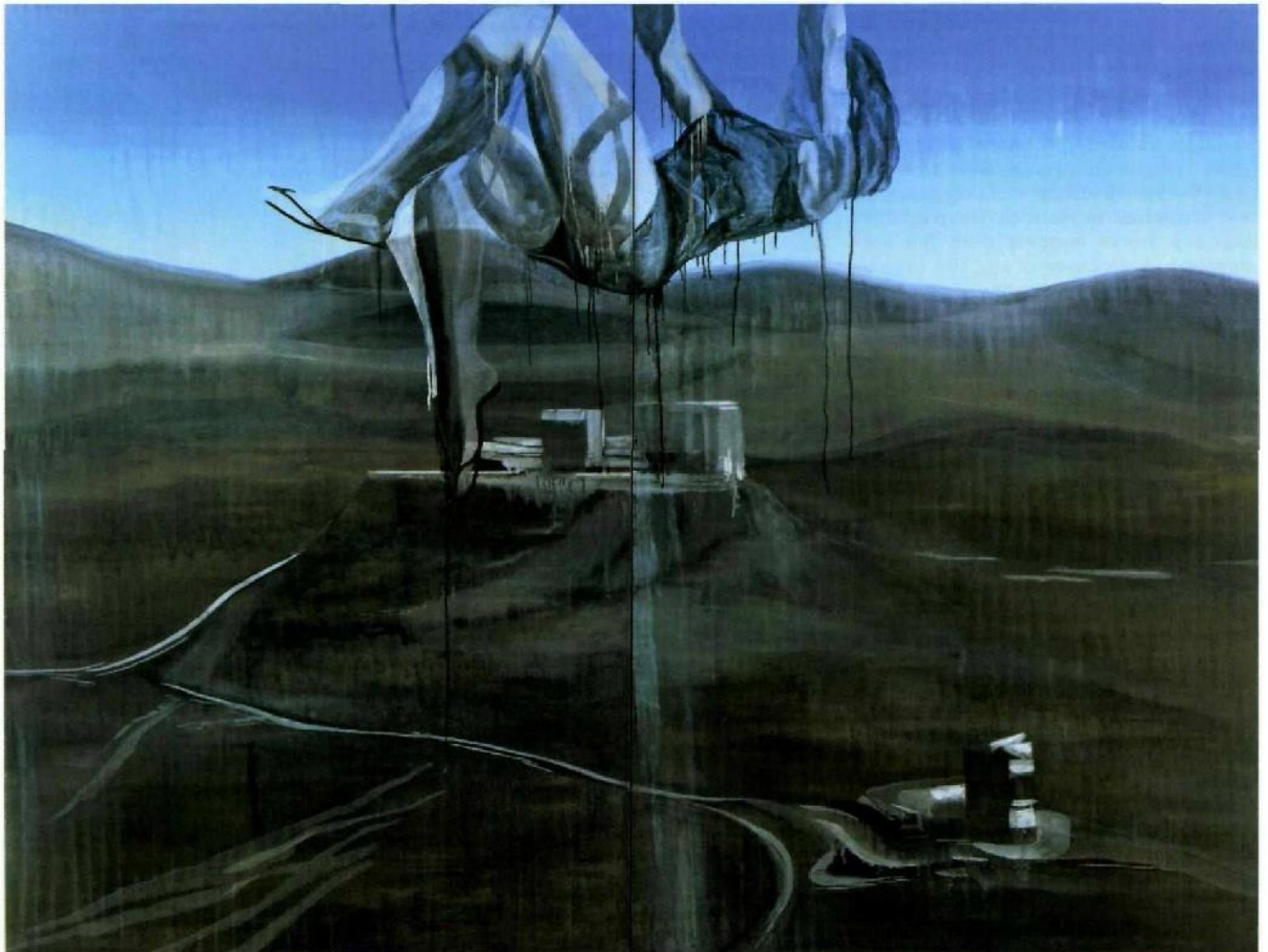
MARC DESGRANDCHAMPS

sous le soleil exactement

interview par **Richard Leydier**

artpress.com

Chaude actualité pour Marc Desgrandchamps. Le musée d'art moderne de la Ville de Paris lui consacre, du 13 mai au 4 septembre, une grande exposition (commissaire : Julia Garimorth) retraçant plus de vingt ans de travail, tandis que la belle église déconsacrée du Carré Sainte-Anne à Montpellier (15 avril - 19 juin) confronte ses tableaux au film apocalyptique et crépusculaire de Stanley Kramer *On the Beach* (Le dernier rivage, 1959). L'artiste revient ici sur la relation particulière qu'entretiennent l'ombre et la lumière dans ses peintures.



■ *Pour commencer, j'aimerais que tu nous parles de cette période de l'été qui est la matière de tes tableaux. Tu ne peins pas, tu prends des photographies. Qu'est-ce qui les motive ?*

Ce n'est pas tout à fait exact, je peins en été également. D'ailleurs, j'ai un souvenir précis de l'été 2003, celui de la canicule, où, par contraste rafraîchissant, je réalisais des tableaux qui représentaient des paysages hivernaux, avec des chevaux qui se délectaient et même fondaient sur la neige. Quant aux photos, j'en fais toute l'année, mais il est vrai que cette activité s'intensifie en été, surtout quand je me déplace. La lumière est plus vive en été, et je suis particulièrement sensible à celle qui se déploie en approchant de la Méditerranée, là où les choses et les êtres se donnent à voir sous un meilleur éclat. Cela tient aussi à certains souvenirs cinématographiques, qu'ils soient noir et blanc comme pour *Soudain l'été dernier* de Mankiewicz, ou technicolor avec *Pandora* d'Albert Lewin. Donc, c'est plutôt la lumière, la manière dont le monde s'éclaire alors qui me sollicite.

Il y a également le temps de la pause estivale, le temps d'une vacance qui devient un temps de pose quand l'inactivité sociale s'identifie à un surcroît d'activités diverses que l'on décrit comme des loisirs. C'est effectivement dans ce cadre que je prends beaucoup d'images. Sinon, les motivations visuelles sont simples, fortuites et peu réfléchies ; il suffit souvent que je voie passer une personne dans la rue pour appuyer sur le déclencheur, la photo étant d'ailleurs ratée trois fois sur quatre.

Qu'est-ce qui te fait dire qu'une photo est « ratée » ? Et dans le cas d'un cliché « réussi », comment l'importes-tu dans le médium de la peinture ?

Je crois que Bernard Dufour dit qu'il n'y a jamais de photo ratée. Pour moi, une photo est ratée quand je n'ai pas réussi à saisir ce que j'avais entrevu, du moins à l'inscrire sur la pellicule – je travaille encore beaucoup avec l'argentique, je trouve l'appareil plus pratique pour des questions de visuel ; quant aux photos numériques, je demande à d'autres de les prendre pour moi. Une photo « ratée » n'est d'ailleurs pas inutilisable, il m'arrive de m'en servir, toutes ces images réussies ou non ne forment qu'une matière visuelle. Je me sers également de l'ordinateur, c'est-à-dire que je scanne les documents pour en agrandir certains détails. Par exemple, pour peindre ce grand diptyque (p. 42), je me suis servi de plusieurs photos prises l'été dernier lors d'un voyage en Catalogne. Il condense un certain nombre d'impressions. Le lieu est celui d'un

site antique, la passante était une visiteuse de ce même site, elle était au sein d'un groupe et j'ai agrandi son image sur le document d'origine, les barques échouées sont extraites de photos prises sur les plages voisines. Les deux témoins à l'arrière-plan sont également des visiteurs de ruines. L'avion qui atterrit, je pense l'avoir inventé ; il m'arrivait aussi d'inventer des choses qui n'ont pas existé. Donc, je fais des choix et privilégie certaines figures pour en négliger d'autres.

UNE QUESTION D'ÉCLAT

Parmi ces figures privilégiées, il y a celle de la gradiva que tu ne cesses de traquer et de voir revivre en diverses femmes, exactement comme le héros du roman de Wilhelm Jensen (Gradiva, une fantaisie pompéienne) analysé par Freud dans une étude célèbre. Peux-tu nous parler de ton obsession pour l'image de cette jeune fille à la cheville haut levée ?

La cheville et haut levée ? C'est une figure classique du fétichisme. Cette image n'est peut-être pas une obsession, mais c'est au moins une récurrence, même une procession. Un vrai fil conducteur d'un tableau à l'autre. C'est encore une question d'éclat, de présence, de passage et de fugacité. J'aime bien citer cette formule de Jean-Marie Pontévia : « Frois est cette relation de la présence et du regard qui la perçoit. » Essayer de capter, de retenir cette présence qui s'affirme en marchant, dans le dévoilement des pieds et des jambes, c'est une vision dont a également bien parlé un auteur, Thierry Paquot, dans un ouvrage sur les corps urbains où il évoque ce qu'il nomme des chorégraphies urbaines.

Dans mes peintures, les figures féminines sont souvent représentées entre la mobilité du geste et la monumentalité statique des corps souvent très charpentés et construits entre ombre et lumière. Les bras restent souvent allusifs ou voilés, alors que les jambes s'affichent de manière ferme et déterminée. Ce doit être une influence tardive de la Vénus de Milo. Plus sérieusement, on retrouve cette substitution de la chair à la pierre à l'œuvre dans le roman de Jensen, mais c'est aussi la tentative de voir, de saisir et de restituer au visible.

Attardons-nous sur l'ombre et la lumière, car elles cohabitent d'une étrange manière dans tes tableaux. Derrière l'insouciance des baigneuses, on perçoit une inquiétude, une menace latente : des avions survolent les plages, les corps se désagrègent... De quelle nature est cette inquiétude ? Est-ce que quelque chose de la marche actuelle du monde transparait ici ?

Tu vois qu'il s'agit toujours d'une affaire de marche, que ce soit celle du monde ou de Gradiva, laquelle a au moins le mérite de nous éclairer en marchant, ce qui n'est pas le cas d'une histoire qui tarde à trouver sa fin depuis

qu'elle a perdu son sens. Ce qui est sûr, c'est que ces peintures trahissent, plus ou moins directement, un sentiment d'humeur, ou un désaccord avec l'instant supposé agréable dont elles témoignent. Ce désaccord se retrouve formellement au sein de la représentation, dans la manière dont les figures semblent en écart par rapport au cadre, ou dont les ombres se détachent des corps pour s'affirmer de manière autonome. Il y a également le délitement des matières qui vient renforcer cette impression de bizarrerie, d'irrationalité à l'œuvre au sein d'une imagerie somme toute assez familière, en dehors de quelques taches biomorphiques dont on a du mal à expliquer la provenance. Est-ce que ceci témoigne d'un état du monde ? Je ne sais pas, ou alors il s'agit d'un monde préservé où l'apocalypse guerrière ou écologique est toujours en suspens, ce qui ressemble assez à nos sociétés qui aiment se faire peur en vendant et consommant de la peur tout en sachant que les vacances ou la rentrée vont avoir lieu comme d'habitude, jusqu'au jour où... Il y a donc cette ambivalence entre une forme de beauté terrestre avec laquelle je suis en empathie, et cette humeur inquiète de voir surgir en plein jour la bête tapie dans l'ombre, à peine imaginée à quelques signes eux aussi tapés dans les formes, comme ces figures du grotesque qui parfois éclatent à la surface. Tu entends que l'expression de « marche du monde » m'entraîne vers des considérations plutôt sombres, il y a peut-être là un cliché, à l'heure où beaucoup veulent espérer dans les révolutions qui ont lieu sur l'autre rive de la Méditerranée.

UNE PRÉCARITÉ HÉDONISTE

*Tu évoquais tout à l'heure quelques films qui ont marqué ton univers visuel. Et puisque nous parlons de « la bête », venons-en à *On the Beach* (1959, titre français : *Le Dernier rivage*) de Stanley Kramer : nous sommes en 1964, un conflit nucléaire a annihilé toute vie dans l'hémisphère nord, et le film nous montre les derniers mois de survivants en Australie, tandis que le nuage atomique descend inexorablement vers le sud. Que retiens-tu avant tout de cette œuvre atypique : le message politique ou la dimension humaine ?*

Il faut resituer ce film dans le contexte de la guerre froide entre l'Ouest et l'Est, une époque où s'inventaient des expressions aussi poétiques que « l'équilibre de la terreur ». C'est un film ouvertement pacifiste, qui veut dénoncer l'absurdité de cette situation géopolitique, et faire réfléchir aux conséquences possibles d'un affrontement nucléaire. Tu rappelles qu'il est réalisé en 1959, paradoxalement une période de détente entre les deux blocs. Il ne faut pas oublier que l'on vivait alors des alternances de détente et de tension, la « coexistence pacifique » étant une autre expression

Sans Titre, 2008. Huile sur toile (diptyque)
195 x 260 cm. (Coll. privée, Paris)
Toutes les photos, court, galerie Zürcher, Paris, N. Y.
© J.-L. Losi. *Unities. Oil on canvas (diptych)*

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York



Marc Desgrandchamps Shadows under the Sun

Marc Desgrandchamps is hot. The Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris is holding a retrospective of the last two decades of his work (curated by Julia Garimorth), while the lovely deconsecrated Carré Sainte-Anne church in Montpellier will pair his paintings with Stanley Kramer's apocalyptic and crepuscular movie *On the Beach* (April 15-June 19). Here the artist discusses the particular relationship between light and shadow in his work.

■ *To start, why don't you talk about the time of year, summer, that is the subject of your work. Instead of painting, you take photos. Why?*

That's not quite true. I paint, too. Actually, I remember very clearly that in the summer of 2003, during the infamous heat wave, by way of a refreshing contrast I made paintings of winter landscapes, with horses falling apart and even dissolving into the snow. I take photos all year long, but it's true that I take a lot more of them in summer, especially when I'm traveling. The light is more vivid in the summer, and I'm particularly fond of the light that shines as you get closer to the Mediterranean. Things and people seem brighter. It also has to do with certain movie memories, whether in black and white like Mankiewicz's *Suddenly Last Summer* or in Technicolor like *Pandora and the Flying Dutchman*. So what attracts me is the light, the way the world gets brighter. There's also the question of the summer pause, summer vacation, when social inactivity is identified with an increase in the kinds of activities described as leisure. So it's true that all this is the framework within which I take a lot of pictures. Otherwise, the visual motivations are very simple, fortuitous and not very thought out. Often all it takes to make me want to hit the shutter release is seeing someone walk down the street. Anyway, three out of four photos are failures.

What makes you say that a particular photo is a "failure"? And when one is "successful," how do you transfer it into the medium of painting? I think it was Bernard Dufour who said that no photo is ever a failure. For me, a photo is a failure when I haven't succeeded in capturing what I saw, or at least I haven't been able to get it onto film. I still work a lot with silver gelatin prints. I like the viewfinder in

a regular camera, so if I need a digital print I ask someone else to take it for me. At any rate, a "failed" photo is not necessarily unusable. Sometimes I do use them. My visual raw material is made up of all these photos, successful or not. I also use a computer, or in other words, I scan pictures to blow up certain details.

For example, to make this large diptych (p. 42), I used several photos taken last summer during a trip to Catalonia. It concentrates a number of impressions. The place is an ancient ruin and the passer-by was a woman visiting this site. She was with a group and I enlarged the part of the original photo where she appeared. The beached boats are taken from photos of other beaches nearby. The two witnesses in the background were also visiting the site. I think I made up the plane that you can see landing. Sometimes I invent things that didn't exist. So I make choices and emphasize certain figures to leave out others.

A QUESTION OF BRIGHTNESS

Among the figures you've privileged is that of Gradiva, whom you constantly search for and see brought back to life in various women, just like the protagonist in the novel by Wilhelm Jensen (Gradiva) that Freud analyzed in his famous study. Tell us about your obsession with the likeness of this young woman with her ankle raised.

Her ankle raised? That's a classical fetishist icon. It might not be an obsession, but it is a recurrent figure in my work, or even a procession of figures, a thread running from one painting to the next. Once again it's a matter of light and a fleeting presence. I like to quote this definition by Jean-Marie Pontévia: "Eros is a particular relationship between a presence and the eye that perceives it." To try to hold on to it, to capture this presence that asserts itself as it walks by revealing feet and legs—this is a vision that the author Thierry Paquot described very well in a book about the urban body where he describes what he calls urban choreographies.

In my paintings women are often represented both by their movements and the static monumentality of their bodies, often well-built and constructed by shadow and light. Their arms often remain allusive or hidden, while they show their legs in a firm and determined manner. Maybe it's the belated influence of the *Venus de Milo*... More seriously, this substitution of stone by the flesh is part of Jensen's novel. But it also has to do with trying to see and capture something and restore its visibility.

Let's go into this question of shadow and light more deeply. They coexist in a strange way in your paintings. Behind the insouciance of the bathing women you can perceive an anxiety, a latent threat. Airplanes are flying over the beaches, bodies are falling apart. What is the nature of this anxiety? Is something showing through here about the way our world is going nowadays?

Look, it's always about motion, whether it's the way things are going today or how Gradiva moves, which at least has the merit of enlightening us, unlike a story which hasn't yet come to an end since it lost its meaning. What we can be sure of is that these paintings reveal, more or less directly, a kind of mood, a sentiment of being out of phase with the supposedly pleasant moment that is being depicted. This discrepancy also makes itself felt in formal terms in the painting, in the way that the figures seem to be out of frame, or that the shadows detach themselves from the bodies and become autonomous. There's also the fragmenting of things that reinforces this impression of bizarreness and irrationality within imagery that is, after all, quite familiar, except for a few biomorphic stains whose origin is hard to explain. Is this testament to the state of the world? I don't know. Maybe it's a world that's been preserved, where war and ecological disaster are always in a state of suspension. That's pretty similar to our society. We love to be scared, we sell fear and consume it, all the time knowing that we'll have our vacations and go back to work as we always do until one day... So there's that ambivalence between the form of earthly beauty I empathize with and that disturbing mood when you foresee the beast hiding in the shadows emerge into broad daylight, something now hardly imaginable except for a few signs that are also hidden in the shapes, like the grotesque figures that sometimes break through the surface. As you can see, the expression "the way the world is going" leads me to pretty sobering thoughts. Perhaps that's a bit of a cliché right now when many people find reason for hope in the revolutions breaking out on the other side of the Mediterranean.

HEDONISTIC PRECARIOUSNESS

*You were just referring to movies that market your visual world. Since we're talking about "the beast," let's discuss Stanley Kramer's *On the Beach* (1959). The year is 1964; a nuclear war has wiped out all life in the northern hemisphere and the film is about the last months of the survivors in Australia as the radioactive cloud moves inexorably southward. What do*

Septembre 2002.
Huile sur toile, 200 x 140 cm
(Collection privée, Ph. J.-L. Losif)
Unframed. Oil on canvas

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York

issue de cette prolifique langue de bois. Les années 1960 sont plutôt une phase de détente, même si des crises importantes interviennent au début de la décennie, comme celle de Berlin en 1961 ou, plus grave encore, celle de Cuba en octobre 1962. Un spectateur qui regardait le film de Kramer à l'automne 1962, film dont l'action est censée se passer en 1964, imaginait peut-être qu'il n'a pas tardé à voir réellement son scénario advenir. Donc, on ne peut pas tout à fait séparer la vision de ce film de la période où il a été réalisé. De plus, l'idée d'une catastrophe possible, même si elle ne serait plus forcément nucléaire mais industrielle, économique ou terroriste, est un horizon qui accompagne notre temps. Néanmoins, aujourd'hui, il me semble que c'est plutôt la dimension existentielle du *Dernier Rivage* qui prédomine, c'est-à-dire qu'il y a une étrangeté à regarder ces personnages condamnés qui évoluent dans un univers agréable et beau. Ils vont à la plage, se promènent dans les bois, élèvent leurs enfants, dînent au restaurant, dansent, travaillent, tombent amoureux. En bref, ils vivent et même s'étourdissent, en donnant cette impression d'oubli de l'échéance qui s'approche.

Sans insister sur la finitude de la condition humaine, on peut y voir une métaphore d'une précarité hégémoniste qui pourrait ressembler à nos vies, parfois. C'est en tout cas ce que me donne à penser cette œuvre, mais il ne s'agit pas de chercher à en faire une maxime de conduite.

L'atmosphère du Dernier Rivage, où des gens bronzent sur une plage avec la mort pour seul horizon, on la retrouve bien sûr dans tes peintures, lesquelles célèbrent ce qu'après le poète latin Horace on a nommé le carpe diem. Approuverais-tu la formule si j'avance que tes tableaux, pour une part, sont des « memento mori ensoleillés » ?

Certainement, la formule est jolie, je pourrais la reprendre à mon compte. En même temps, nous avons une conversation assez grave, peut-être est-il temps de l'alléger ? « There is still time... » selon la banderole qui flotte au vent sur Melbourne désertée, à la fin du *Dernier Rivage*. Il faut quand même prendre en compte ce fait biographique qui est que je déteste le sable, la chaleur et la sensation d'entrer dans l'eau. Donc, c'est un *carpe diem* que je goûte plutôt à l'ombre ou le soir à l'heure de l'apéritif. En même temps, il y a la pulsion scopique, expression savante pour désigner le voyeurisme, mot qu'il faudrait réhabiliter tout comme l'œil qui en est l'instrument. Ces

peintures ne sont pas qu'effondrement et déliquescence. Elles affirment aussi des espaces, des corps, des objets, toutes sortes de choses qui font partie d'un monde qui se laisse voir et découvrir. Je parais d'humeur tout à l'heure. L'humeur est liée aux formes et à leur représentation. Je suis très formaliste et fidèle à la définition que Maurice Denis a donnée du tableau. L'humeur est une subjectivité, un climat qui imprègne la matière par le biais de l'auteur, mais c'est la réalisation qui a le dernier mot, ce que l'on voit sur la toile. C'est pourquoi il est préférable de ne pas se surcharger d'intentions explicites, ce a fini par annihiler la visible, lequel se donne souvent tel qu'il est, ni absurde ni signifiant, juste présent. ■

Marc Desgrandchamps

Né en 1960 à Vire (Sallanches)

Vit et travaille à Vives and works in Lyon

Expositions personnelles récentes/recent shows:

2006 Espace 315, Centre Pompidou, Paris

2007 „MH Show Room“, Galerie Zürcher, New York;

Musée Baron Martin, Gray; Le Croux de l'Enfer, Thiers

2008-09 Galerie Zürcher, Paris; Zürcher Studio, New York

2010 Atelier Michael Woolworth, Paris;

Centre d'Art contemporain - Ateliers de l'imprimé,

Château-aud, Galerie Zürcher, Paris;

Galerie Pictura, Cesson-Sévigné

2011 Musée d'art moderne de la Ville de Paris;

le Carré Sainte-Anne, Montpellier

Sans titre (diptyque), 2010.

Huile sur toile, 200 x 300 cm

Untitled (diptych), Oil on canvas



Galerie Lelong & Co.

Paris – New York

you remember about this old movie? The political message or the human dimension?

You have to understand this movie in the context of the Cold War between the East and West, a time when people were making up poetic expressions like "the balance of terror." It was an overtly antiwar film whose aim was to expose the absurdity of this geopolitical situation and make people think about the possible consequences of a nuclear confrontation. You remind me that it was made in 1959, ironically at a time of détente between the two blocs. We can't forget that in those days people went through alternating periods of détente and tension. "Peaceful coexistence" was another term produced by the prolific rhetoric of those days.

The 1960s were a time of a relative easing of the situation, even though there were major crises at the beginning of the decade like the Berlin airlift in 1961 and the even more serious Cuban missile crisis in October 1962. Someone watching this Kramer movie in the fall of 1962, seeing scenes that were supposed to take place in 1964, could easily imagine that they would soon see this scenario come to life. So you can't separate the movie's vision from the period when it was made. Furthermore, the idea of a possible catastrophe, even if it is not necessarily nuclear war but industrial, economic or terrorist disaster, is still on the horizon in our time.

Nevertheless, I think that the existential dimension of *On the Beach* is the main aspect today, the strangeness of watching people who are doomed as they play out their lives in a pleasant and beautiful world. They go to the beach, walk in the woods, bring up their children, eat out, dance, work, fall in love. In short they are alive and at the same time seem stunned, as if they had forgotten about the approaching end. Without making too much of the finitude of the human condition, we can see that movie as a metaphor for the hedonistic precariousness that sometimes seems to characterize our lives. Anyway, that's what this piece makes me think about, without trying to draw some rule of conduct out of that.

The atmosphere of On the Beach, where people are tanning on a beach while certain death awaits them, can also be found, of course, in your paintings, which celebrate what the Latin poet Horace called the attitude of carpe diem. Would you agree of the expression if I were to call your paintings "sunny memento mori"?

Sans titre, 2010, huile sur toile.
162 x 114 cm. Collection privée
Untitled Oil on canvas

Certainly. It's an excellent expression that I could use myself. But our conversation has been pretty serious and maybe it's time to lighten it up a little. "There's still time" reads the banner floating in the wind over a deserted Melbourne at the end of *On the Beach*. There's a personal detail that has to be taken into account: I hate sand, heat and the way it feels when you go into the water. So it's a *carpe diem* that I would rather sample in the shade or in the evening over cocktails. At the same time there's the scopophilic impulse, a scientific term for voyeurism, a word that will have to be rehabilitated, just like the eye that's its instrument. These paintings are not just about collapse and deli-

quescence. They also celebrate spaces, bodies, all sorts of things that are part of a world that can be seen and discovered.

A minute ago I mentioned moods. Moods are linked to forms and their representation. I'm very formalist and faithful to Maurice Denis's definition of a painting. Mood is a subjectivity that infuses the raw materials via the author, but it's the realization of the piece that has the last word, or in other words what we see on the canvas. That's why it's best not to pile on explicit intentions. When you do that it ends up destroying what's visible, which often is just what it is, neither absurd nor meaningful, just there. ■

Translation, L-S Torgoff

