

Marc Desgrandchamps

dda-auvergnerhonealpes.org/marc-desgrandchamps



Sans titre, 2020

Huile sur toile, diptyque, 200 x 300 cm

Collection Musée des Beaux-Arts de Dijon



Botanique, 2023
huile sur toile, 200 x 150 cm



Les Fils conducteurs, 2022
huile sur toile, 162 x 130 cm



Le Centaure incertain, 2022
huile sur toile, diptyque, 200 x 300 cm



Un matin du temps de paix, 2021
huile sur toile, 200 x 150 cm



Sans titre, 2020
huile sur toile, 200 x 150 cm



Sans titre, 2018
huile sur toile, 162 x 130 cm



Sans titre, 2017
huile sur toile, 200 x 150 cm



Sans titre, 2016
huile sur toile, diptyque, 200 x 300 cm



Sans titre, 2015
huile sur toile, diptyque, 200 x 300 cm
Collection Société Générale, Puteaux



Sans titre, 2015
huile sur toile, 200 x 150 cm



Sans titre, 2013
huile sur toile, 200 x 140 cm



Sans titre, 2012
 ("the young mod's forgotten story")
 huile sur toile, 200 x 150 cm
 Collection Musée des Beaux-Arts de Dijon



Sans titre, 2011
 huile sur toile, 195 x 130 cm
 Collection Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes



Sans titre, 2010
huile sur toile, diptyque, 200 x 300 cm



Sans titre, 2007
huile sur toile, 200 x 150 cm



Sans titre, 2009
huile sur toile, 162 x 130 cm



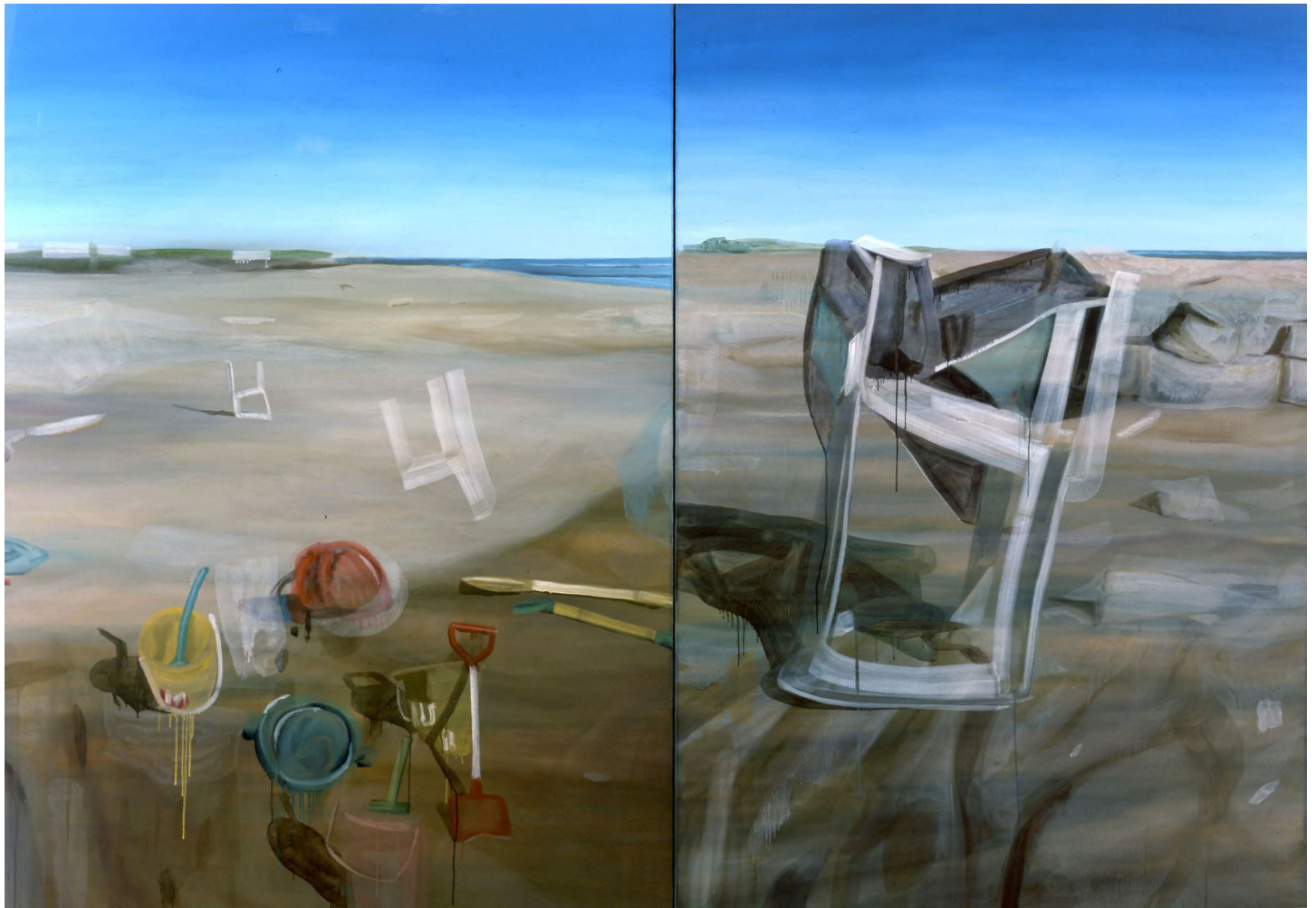
Sans titre, 2005
huile sur toile, diptyque, 200 x 290 cm



Sans titre, 2001
huile sur toile, 200 x 150 cm



Sans titre, 2001
huile sur toile, 200 x 140 cm



Sans titre, 2000
huile sur toile, diptyque, 200 x 290 cm
Collection Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg



Les Effigies, 1995
huile sur toile, diptyque, 205 x 280 cm
Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris



Collages, 2021-2022
15 x 10 cm



Statement, par Marc Desgrandchamps, 2024

Cela fait une quarantaine d'années que je peins. Sur cette période mes peintures ont traversé différents avatars, différents états de matière, allant du solide constructiviste au fragile délité. C'est arrivé sur le temps long, lentement, avec parfois quelques à-coups, dans le cadre d'un travail quotidien.

Pour définir mes tableaux, on dit souvent qu'ils sont figuratifs, c'est-à-dire qu'ils représentent la réalité extérieure. C'est vrai car je m'inspire de choses vues. C'est faux car cette réalité restituée en peinture se plie aux contraintes du médium appliqué sur une toile, surface plane limitée dans l'espace.

Les motifs importent moins que la matière picturale qui les constitue. Les compositions sont structurées de manière géométrique, avec des lignes récurrentes d'un tableau à l'autre, horizontales, verticales, diagonales. La ligne d'horizon vient scinder la surface entre deux plans, ceux du ciel et du sol.

Je travaille d'après des photos que je prends ou que je récupère sur internet et dans la presse. Cependant, la majeure partie de mes toiles est issue de photos personnelles. La photo me permet de retenir et garder en vision un état transitoire de la réalité, un état stimulant au moment où j'appuie sur le déclencheur. Souvent plusieurs images sont à l'origine d'une peinture. Quand je travaille, je les regarde sans les regarder, de manière flottante. Elles sont là comme sources mais ce qui survient sur la toile ne les concerne plus vraiment.

En premier, je peins un fond que l'on peut qualifier d'abstrait avec une séparation horizontale entre deux plans, cette ligne d'horizon que j'ai précédemment mentionnée. Puis j'essaie d'élaborer un site, un lieu, souvent construit à partir de paysages vus et traversés autrefois ou plus récemment. Par exemple, j'aime bien les sites archéologiques vus sous le soleil, très beaux et très déceptifs car cassés et ruinés par le temps, ils sont perceptibles à l'état de fragments, fragments de mur ou statue. Cela incarne l'idée d'une vision fragmentée et elliptique du monde,

vision essentielle à mes tableaux par ce qu'elle implique le négatif de toute présence, c'est-à-dire le manque et l'absence. Quand le site existe sur la toile, soit je le laisse tel quel et il demeure paysager, soit je représente des figures qui l'occupent ou le traversent.

J'ai été impressionné par certains films des années dix-neuf cent cinquante et soixante et la façon dont les lieux interagissent avec les personnages, je pense à « la Prisonnière du désert » de John Ford ou à « l'Avventura » de Michelangelo Antonioni. Le désert a la même horizontalité que la mer et les mesas de Monument Valley se détachent sur le ciel comme les reliefs rocheux des îles Éoliennes. Pour chacun de ces films, il est question d'une disparition résolue ou non.

Mes tableaux sont en partie traversés par cette thématique de la disparition et de la vulnérabilité. Les corps y sont à la fois charpentés et translucides, constitués par une matière fine, pelliculaire, à un moment on pouvait même supposer qu'ils allaient s'évaporer, seule la trace des sandales à leurs pieds témoignait de leur présence quasi imperceptible.

Aujourd'hui les formes se sont stabilisées, elles sont visibles de façon moins malaisée, même s'il y a toujours à la surface des éléments qui viennent gêner la perception et faire obstacle entre le spectateur et la scène. Cela matérialise les difficultés d'appréhension du monde où nous sommes jetés. Ces tableaux ne s'identifient pas à un regard surplombant le réel, au contraire il s'agit d'un regard parcellaire et noyé dans la multiplicité du visible.

Certains éléments s'affirment en présence, par exemple la carrosserie rouge d'une voiture, alors que d'autres sont plus indéterminés, un peu comme dans ces rêves où une réalité parallèle s'anéantit au fur et à mesure qu'elle surgit.

Marc Desgrandchamps. Les formes du temps, 2013

● Par Erik Verhagen. Catalogue de l'exposition monographique à la Fondation Claudine et Jean-Marc Salomon, Château d'Arenthon, Alex, 2013

Le 22 décembre 2012 à 17h46, je reçois un texto de Marc Desgrandchamps me précisant, photographie de la couverture à l'appui, qu'il a déniché chez un libraire de Nyons les *Formes du temps* de George Kubler, ouvrage depuis longtemps indisponible dans sa traduction française. Je ne l'ai jamais lu. Mais son titre m'a toujours intrigué. Tout comme le fait que son auteur, élève et traducteur de Henri Focillon, spécialiste de l'art précolombien et de l'architecture religieuse du Nouveau Mexique, ait pu marquer les esprits d'artistes apparentés au minimalisme tels que Ad Reinhardt, Robert Morris ou Robert Smithson. Les *formes du temps*. La formule pourrait aisément servir d'introduction et de Leitmotiv à une analyse de l'œuvre de Marc Desgrandchamps, tant celui-ci n'a cessé, à travers ses peintures et plus récemment collages, de *mettre en forme* de multiples références et temporalités. Car si sa production picturale et graphique a toujours été truffée de clins d'œil à l'histoire de l'art, notamment dans les années 1980 où ses travaux se réclamaient - citons quelques figures récurrentes - de Max Beckmann mais aussi du Malévitch post-suprématiste, il faut attendre l'introduction de sources photographiques au début des années quatre-vingt-dix pour que la constellation de références et en conséquence de temporalités prenne une ampleur bien plus considérable. "Dans les années 80, note l'artiste, j'élaborais mes tableaux ex-nihilo, comme la transposition picturale d'images mentales. Au tournant de la décennie suivante j'ai commencé à m'intéresser à mon environnement visuel. Je voulais restituer en peintures les sensations éprouvées à la vue d'espaces ou de lieux au travers desquels je me déplaçais, l'apparence qu'ils prenaient sous certaines lumières. Ma mémoire n'était pas suffisante et la manière dont je travaillais antérieurement entraînait dans le cadre de la réalisation de ce nouveau programme un sentiment de frustration, de manque. J'ai décidé de pallier ce manque au moyen de la photo. Elle me servait ainsi de document, d'aide-mémoire, et venait complexifier un représentation jusqu'alors très linéaire et synthétique. La photo permettait d'incruster dans mes tableaux certains éléments

de la réalité extérieure, et ainsi de bousculer le système ou l'ordre que j'avais préalablement établi, tout en aidant au renouvellement de la forme et de son iconographie. Ce changement s'est opéré rapidement, en quelques mois, entre la fin de 1991 et le printemps de 1992"(1). Or chose étonnante, ladite introduction se manifeste à un moment coïncidant avec la mise en place d'un champ d'investigations picturales où l'artiste, après s'être reposé sur un genre de représentation que l'on pourrait qualifier de hiératique, voire de figé, expérimente des voies inusitées jusqu'ici, synonymes d'une volonté de s'affranchir de la dichotomie figuration/abstraction caractérisant la grande majorité des récits picturaux du vingtième siècle. Certains tableaux du premier tiers des années quatre-vingt-dix laissent à ce titre clairement transparaître leur dimension "abstraite". Composées d'entrelacs polychromes, ces œuvres ne sont effectivement plus tributaires des références des années 1980 mais évoquent davantage certaines déclinaisons de l'abstraction américaine, à commencer par celles d'un Brice Marden dont les travaux contemporains témoignent d'enjeux formels similaires. Exceptionnels, ces tableaux de Desgrandchamps n'en demeurent pas moins esseulés, ce qui ne les empêche pas d'être symptomatiques, au sein d'un *corpus* majoritairement figuratif.

La figure. Le corps. Rares sont les tableaux de Desgrandchamps à en faire l'économie. Se souvient-il de la formule de De Kooning selon laquelle "la chair est ce pourquoi la peinture a été inventée" ? Aurait-il par ailleurs retenu une autre leçon de son aîné, à savoir qu'il n'est pas indispensable de choisir entre abstraction et figuration ? Le peintre enchevêtré en effet, dans l'esprit revendiqué par l'expressionniste abstrait, ces deux vecteurs prétendument antagonistes au sein de travaux qui traduisent d'une part des liens, exacerbés par le recours à des images photographiques, à une forme d'extériorité. Tout en s'appuyant d'autre part sur des ressorts qui visent à décortiquer et à les exposer comme tels les différents éléments constitutifs et du tableau comme surface plane délimitée par un rectangle et la matière picturale qui recouvre cette dernière. Nombre de travaux réalisés dans la première moitié des années quatre-vingt-dix expriment remarquablement bien cette coalescence des contenus et contenant picturaux. Que l'on songe aux paysages incorporant la même technique

d'entrelacs que les petits tableaux abstraits mais aussi à cet étrange diptyque, aujourd'hui dans la collection Burda, dont la nature disjonctive, symbolisée par un "faux raccord", permet, un peu à la manière des *Zips* de Barnett Newman, de souder l'œuvre comme un tout paradoxalement indissociable.

Les tableaux conçus dans la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix voient l'introduction de nombreux paramètres et données que l'artiste ne manquera pas de consolider par la suite. A l'entrelacement des lignes qui caractérisait ses œuvres antérieures, Desgrandchamps substitue progressivement un mode de déclinaison pictural témoignant désormais de la superposition d'éléments diaphanes qui s'emboîtent et s'articulent au sein de palimpsestes composés de bribes et de fragments de formes et motifs se désagrégeant sous un ciel méditerranéen. On chercherait en vain à percer le mystère de ces présences fantomatiques, à en mesurer le stade de décomposition. Doit-on effectivement les interpréter comme des formes re- ou décomposées ? En devenir ou en voie de disparition ? À l'image de la dichotomie abstraction/figuration qui anime le propos de l'artiste, il est fort à parier que ces deux options se rejoignent, circonscrivant une réalité certes toute picturale dont le mode opératoire n'est cependant pas sans évoquer le paradigme cinématographique, les emboîtements de formes transparentes rappelant des espèces de fondus enchaînés. Au processus visant à rendre les formes et objets translucides va se greffer, à la fin des années quatre-vingt-dix, un autre effet - les coulures - qui sera en l'espace de quelques années considéré comme l'une, voire la signature de l'artiste, bien qu'il l'ait marginalisée par la suite. A l'instar du processus en question cet effet aura des répercussions sur les contenus et contenants de ses tableaux, Desgrandchamps ayant décidé d'assumer les conséquences propres à la fluidification de la matière picturale et du délitement des formes qui en découle. En laissant la peinture dégouliner, l'artiste accepte implicitement que cette dernière reprenne ses droits, qu'elle s'émancipe et des formes auxquelles elle est assujettie et de celui, le peintre, qui en est l'instigateur. Soumise à la seule loi de la gravité, la peinture n'est dès lors plus appliquée sur la toile mais - on songe à titre de comparaisons aux toiles de Morris Louis - s'applique pour ainsi dire elle-même. Plusieurs travaux réalisés dans les années 2000 associent les effets de transparence et de coulure, nous donnant ainsi la troublante impression que les formes inventées et représentées l'ont été dans la perspective de leur

propre et inéluctable destruction. Cette collusion de visées constructives et destructives traverse bien entendu toute l'histoire de la peinture. Que l'on songe aux *Spätwerke* d'un Titien, d'un Rembrandt, d'un Guston et plus près de nous d'un Baselitz. Corps tronqués, paysages ravagés ou désertiques, objets renversés et abandonnés. Autant de signes d'un monde en ruines, pourtant indissociablement lié à une ambiance estivale - ciel bleu, transats, parasols, joutes de plage, serviettes, femmes en maillots de bain et tongs - dégageant une atmosphère improbable, morose et mélancolique. On pense à Antonioni ou von Trier, deux cinéastes chers aux yeux de l'artiste qui ont su à leur manière concevoir des situations où un désenchantement extrême se heurte à une forme d'insupportable légèreté. Mais aussi des situations où le temps semble comme suspendu, en attente d'un événement qui finira ou non par se profiler(2).

Temps et espaces. Ces termes, il convient en effet, chez Desgrandchamps, de les conjuguer au pluriel et de les extraire d'une fixité à laquelle on serait tenté de les plier. Loin de se complaire dans une homogénéité et instantanéité appelées de leurs vœux par les critiques modernistes - à commencer par Clement Greenberg ou Michael Fried - le peintre n'a cessé de concevoir des œuvres où références et temporalités font l'objet d'interpénétrations. Le *modus operandi* sur lequel reposent les peintures de Desgrandchamps s'avère en cela proche des modèles temporels définis et mis en perspective par Aby Warburg et Walter Benjamin dans leurs écrits et revivifiés ces dernières années par ceux de Georges Didi-Huberman. Dans la mesure où le peintre s'appuie pour la conception de ses images sur des sources photographiques, incluant des reproductions de tableaux mais aussi des photogrammes extraits de films, on peut légitimement affirmer qu'il s'approprie des concepts "rétrogressifs" et "hétérochroniques"(3) lui permettant de provoquer des collisions entre images et de facto temporalités. Car la superposition de formes incorporant des sources hétérogènes ne relève pas exclusivement d'un programme compositionnel, au sens "spatial" du terme mais aussi d'une portée temporelle et anachronique qui repose sur une logique de montage dans son acception la plus cinématographique. Aby Warburg avait loué l'impureté de la culture de la Renaissance, vantant son "mélange d'éléments hétérogènes", son caractère "hybride" impliquant une "constante dialectique de "tensions" et de "compromis""(4). Ces notions et formules pourraient indéniablement être appliquées aux peintures produites par l'artiste ces vingt dernières années.

Les sources iconographiques de Desgrandchamps sont de simples prétextes à la mise en place de (dé)compositions picturales. Des images extraites de l'actualité, de l'histoire, glanées sur Internet, découpées dans les journaux mais aussi désolidarisées de trames narratives cinématographiques innervent ses tableaux. Il ne faut pas à ce titre sous-estimer la part aléatoire du processus d'appropriation propre à l'artiste, un mélange de hasards, d'intuitions et d'accidents concourant à l'échafaudage de celui-ci. Aucune systématisation ne sous-tend pour autant sa démarche. Aucun programme préétabli et nul protocole ne seraient susceptibles de l'entraver ou de la délimiter. La réalisation de ses œuvres répond à un scénario improvisé dans l'urgence d'une conception en plusieurs étapes. Desgrandchamps nous en précise, à titre d'exemple, les contours dans le commentaire d'un diptyque de 2008 : "j'ai d'abord réalisé le paysage à partir d'une image d'un désert chilien, l'un des endroits les plus désertiques de la planète (...) La photo de cet espace unique, presque extraterrestre, m'a étonné par son aspect à la fois irréel et très défini, avec son point de vue en surplomb qui permet de voir des bâtiments et les routes qui les relient, au milieu de nulle part. C'est ce que j'appelle un stimulus visuel, lequel déclenche l'envie de faire œuvre. J'ai donc peint cet espace, d'ailleurs très agréable à peindre car très minimal, avec ses grandes plages de couleur brune et bleue, rehaussées par les touches blanches des immeubles. Une fois réalisé ce paysage, je me suis demandé : que faire maintenant ? Car il me semblait évident qu'il manquait quelque chose et que ce désert pictural était en attente d'un événement, ou d'un avènement. En même temps je ne voulais pas gâcher ce qu'il semblait avoir déjà atteint avec la représentation de ce site. Je voulais le maintenir dans un équilibre épuré. A cette période je suis allé voir un spectacle de danse (...) Au programme il y avait une chorégraphie de Trisha Brown, laquelle m'a beaucoup plu. Le lendemain, je suis allé sur Internet pour en savoir plus, et c'est là que je suis tombé sur l'image d'une danseuse qui évoluait dans une structure créée par la chorégraphe au début des années 1970. J'ai tout de suite pensé que cette figure pouvait s'incarner à la surface du tableau tel qu'il existait alors. Je l'ai peinte en hauteur, dominant la scène, comme suspendue dans le ciel"(5).

Il va sans dire que le moindre de ses tableaux repose sur une logique de décomposition similaire à celui de 2008, l'artiste tissant, étape par étape, de séquence en séquence, des liens entre des sources hétérogènes que rien ne prédisposait à se rencontrer. Que ce soit dans le processus même d'élaboration du tableau ou dans les montages qu'il

autorise, le temps ne cesse en effet de se convertir chez Desgrandchamps en des formes délimitées par une matière picturale, tantôt transparente, tantôt opacifiée. A l'image de la danseuse de Trisha Brown surplombant le désert chilien, toutes ses compositions sont redevables de ce type d'interaction et de conversion. L'importance accordée ces dernières années à une pratique de collages, souvent diffusés via des pièces jointes expédiées sur Internet ou plus rarement collés dans des livres de seconde main instrumentalisés à cet effet, accentue et explicite pleinement les *formes du temps* en œuvre chez l'artiste. S'articulant en partie autour des sources photographiques utilisées à des fins picturales, ces collages nous plongent au cœur de sa matrice de création, en soulignent l'inépuisable potentiel. Car quand bien même il arrive fréquemment à Desgrandchamps d'utiliser les mêmes sources photographiques en les réadaptant à de nouvelles configurations, les variations qui en découlent sont révélatrices de la capacité de renouvellement du peintre. Un renouvellement sans fin.

— 1. Email à l'auteur, le 11 janvier 2013.

— 2. Dans une conférence publiée par l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, Desgrandchamps revient, à propos d'un tableau de 2008, sur le contraste provoqué par l'insouciance d'une atmosphère estivale mêlée à un sentiment de danger ou de catastrophe : "J'avais été, tout au long du mois d'août 2008, assez désagréablement impressionné par la courte guerre russo-géorgienne. J'étais au même moment sur une plage insouciante. Tout le monde a ressenti ça un jour, ce fait étrange d'être au soleil, et en même temps, la radio parle d'une guerre. Je me souviens que les deux guerres mondiales, ainsi que d'autres conflits, ont commencé en été" (Marc Desgrandchamps, *Peindre la vie moderne*, Strasbourg, École supérieure des arts décoratifs, 2011, p. 9). Lire également à ce propos Fabrice Hergott, "L'ombre blanche" in *Marc Desgrandchamps. Palindromes*, Berlin, Eigen + Art Lab, 2012.

— 3. Se reporter à Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

— 4. *Ibid*, p. 81.

— 5. Marc Desgrandchamps, *Peindre la vie moderne*, op. cit., pp. 16-17.

Marc Desgrandchamps

Né en 1960
Vit et travaille à Lyon

● CONTACTS

marc.desgrandchamps@gmail.com

Représenté par la Galerie EIGEN+ART, Leipzig, Berlin
et la Galerie Lelong & Co., Paris, New York



Voir La fiche en Bref en ligne
www.dda-auvergnerhonealpes.org



Voir le CV en ligne
www.dda-auvergnerhonealpes.org



Lire les textes en ligne
www.dda-auvergnerhonealpes.org

documents d'artistes

auvergne — rhône — alpes

Documentation et édition en art contemporain
Artistes visuels de la région Auvergne-Rhône-Alpes
www.dda-auvergnerhonealpes.org
info@dda-ra.org