**Thèse de doctorat**
**Pour obtenir le grade de Docteur de l'UPHF**
**en « Arts : esthétique, pratique et théories »**

Présentée et soutenue par **Pauline NOBÉCOURT**,
le 12 décembre 2020 à l'INHA Paris

**Ecole doctorale :** Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473)
**Unité de Recherche** : DeScripto

# Les influences littéraires et cinématographiques de et à travers Marc Desgrandchamps

*Version de diffusion, partielle.*

Sous la direction de M^me^ Catherine CHOMARAT-RUIZ (Professeure à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et de M. Erik VERHAGEN (Professeur à l'Université polytechnique Hauts-de-France)

**Président du jury :**
Monsieur Philippe DAGEN, Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
**Rapporteurs :**
Monsieur François-René MARTIN, Professeur d'histoire générale de l'art à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris.
Monsieur Luc VANCHERI, Professeur en études cinématographiques à l'Université Lyon 2.
**Examinateur :**
Madame Catherine MILLET, Critique d'art, écrivaine et directrice de la rédaction d'*Artpress*.
**Directeurs de thèse :**
Madame Catherine CHOMARAT-RUIZ, Professeure de philosophie et de design à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
Monsieur Erik VERHAGEN, Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université polytechnique Hauts-de-France.

CC BY

# Les influences littéraires et cinématographiques de et à travers Marc Desgrandchamps

*Volume I*

**Résumé**

*Les influences littéraires et cinématographiques de et à travers Marc Desgrandchamps*

À travers l'œuvre de Marc Desgrandchamps, la présente thèse s'attache à cerner la manière dont la littérature et le cinéma peuvent agir sur ce que crée un peintre dont la carrière, débutée dans les années 1980, se situe à la charnière du XX$^{e}$ et du XXI$^{e}$ siècle. Notre objectif avec cette étude est de permettre, par cette exploration des liens qui se sont au fil des années construits et consolidés avec d'autres univers et sensibilités, de replacer son œuvre à l'intérieur d'un certain environnement artistique susceptible de nous renseigner sur des facettes insoupçonnées ou mal connues de son travail. Plus largement, il s'agira aussi en traquant les influences qui le traversent de faire un retour sur la notion même d'influence, dont nous essaierons d'appréhender le rôle dans le processus créatif d'un artiste.

Mots clefs : art contemporain / influence / art et littérature / Marc Desgrandchamps / intertextualité / cinéma

**Abstract**

*The literary and cinematographic influences of and through Marc Desgrandchamps*

Through the art of Marc Desgrandchamps, this present thesis aims to figure out the way literature and cinema act on the creation of a painter whose career, initiated in the eighties, takes place at the turning point of two centuries. The main goal that guides our investigations into the relationships he has established with other visual universes and other views of the world is to replace his work inside a certain artistic context that will shed some light on aspects not yet fully understood of his art. In a more general way, by uncovering the influences which operate in his creation, the purpose we are pursuing is to review the very issue of influence. To grasp its role in the creative process is a question that lies at the heart of our subject matter.

Keywords : contemporary art / influence / art and literature / Marc Desgrandchamps / intertextuality / cinema

# Sommaire

Remerciements ..... 9

Introduction ..... 13

PARTIE I. L'influence, approche théorique de la notion. ..... 34
L'influence, comme réception active. ..... 36
L'influence au regard de la question de l'émulation artistique. ..... 40
L'influence et la question de l'imitation. ..... 42
Influences *versus* intertextualité ? ..... 48
Méthode ..... 57

PARTIE II. Influences cinématographiques ..... 75
1. Michelangelo Antonioni ..... 85
2. Eric Rohmer ..... 120
3. Le cinéma hollywoodien des années 1950 ..... 162
a. *Pandora* (Albert Lewin, 1951) ..... 164
b. *La Comtesse aux pieds nus* (Joseph L. Mankiewicz, 1954) ..... 171
c. *Soudain l'été dernier* (Joseph L. Mankiewicz, 1959) ..... 176
4. Qu'est-ce qu'une influence cinématographique ? ..... 180

PARTIE III. Influences littéraires ..... 182
1. Patrick Modiano ..... 186
2. Claude Simon ..... 224
3. Michel Houellebecq ..... 284
4. Qu'est-ce qu'une influence littéraire ? ..... 316

Conclusion ..... 318

Bibliographie ..... 324

## Remerciements

L'aboutissement de ce travail de recherche entamé en 2014 a en premier lieu été rendu possible par la confiance que depuis lors, Marc Desgrandchamps a bien voulu lui témoigner. Les signes d'intérêt manifestés tout au long de ce projet pour ses résultats et avancées, pour ne rien dire de la bienveillance et de la générosité avec lesquelles il en a suivi les développements, ont constitué d'importants points d'appui à partir desquels cette étude a pu se concrétiser. Les pages qui suivent ne manqueront sûrement pas de dévoiler par elles-mêmes ce qu'ont pu m'apporter les échanges et les visites d'atelier effectuées au cours de ces six années de doctorat, tant elles ont marqué ma propre réception de son travail. Le sens de la précision qui caractérise la pensée de cet artiste s'est révélé dans le cadre de cette recherche universitaire particulièrement appréciable, et ses encouragements m'ont été d'un immense soutien. Je l'en remercie très vivement.

Catherine Chomarat-Ruiz et Erik Verhagen ont toute ma gratitude pour avoir accepté de diriger et d'encadrer cette thèse. Leur approche respective de mon sujet de recherche l'a éclairé de manière complémentaire, et il convient de dire combien m'a été profitable le regard croisé qu'ils ont porté sur les hypothèses et les idées exposées dans la présente étude. Qu'ils soient chaleureusement remerciés pour leur suivi attentif et leur investissement conséquent dans ce travail, qui n'aurait eu aucune chance d'aboutir sans leurs relectures critiques.

L'actualité du travail de Marc Desgrandchamps, déployée au travers d'évènements et d'expositions organisés tant en France qu'en Allemagne, m'a offert l'occasion de rencontrer et d'échanger avec certains témoins privilégiés de son parcours, à commencer bien sûr par Valérie Desgrandchamps. Parmi les proches de longue date, qui sont aussi de fins connaisseurs de son œuvre, j'ai eu la chance de faire la connaissance de David et Agnès Leyval, Annick Opinel et Jean-Claude Peycru. L'intérêt qu'ils ont manifesté pour ce projet de recherche, leur profond attachement à l'œuvre de Desgrandchamps, m'ont aidée à avancer dans mes réflexions. Un autre proche collaborateur du peintre dont j'ai eu le bonheur de croiser la route est l'imprimeur et éditeur d'art Michael Woolworth. Son atelier est depuis 2002 témoin de la conception et de la fabrication de l'œuvre lithographique de Desgrandchamps. Les expérimentations formelles issues de ce lieu vivant de création, en permanence animé par mille et un projets exaltants, sont

indissociablement liées à l'évolution et au développement de sa pratique. Je garde un souvenir très fort des moments passés dans cet endroit aussi chaleureux qu'accueillant, à l'image de la personnalité hors normes du maître des lieux. Il me faut le remercier pour l'enthousiasme avec lequel il a partagé son expérience, au plus près du processus créatif de l'artiste.

Ma gratitude va également à la galerie Zürcher, pour m'avoir ouvert l'accès à leurs archives au début de mes recherches. Avec la disparition soudaine en janvier 2017 de Bernard Zürcher, c'est un important témoin et acteur de l'émergence de Desgrandchamps sur la scène contemporaine qui s'en est allé. Un autre acteur de la diffusion de son œuvre à l'international est le galeriste Gerd Harry Lybke. Mes sujets de recherche successifs – Tim Eitel dans le cadre de mon mémoire de Master 1, celui de Master 2 ayant été consacré à l'œuvre de Neo Rauch, enfin Marc Desgrandchamps au travers de la présente étude – m'ont reconduite régulièrement à Berlin et Leipzig. Je n'imaginais pas, durant ces quelques journées de 2013 où j'épluchais les archives conservées par la galerie Eigen + Art concernant Rauch, que la suite de mon parcours continuerait d'être liée aux expositions programmées en ce lieu. Il faut croire que les tendances esthétiques et les partis pris affirmés au sein de la galerie allemande, rencontrent et soulèvent des enjeux auxquels je dois être attachée.

J'aimerais également témoigner toute ma reconnaissance à mes collègues du département des Manuscrits de la Bnf, qui ont rendu cette période de ma vie infiniment stimulante et enrichissante. Je souhaite tout particulièrement remercier Isabelle le Masne de Chermont, directrice du département, et Mathieu Lescuyer, directeur adjoint, pour le congé de formation professionnelle d'une durée de six mois qui m'a été accordé en fin de parcours, me permettant d'achever dans les meilleures conditions ce travail universitaire.

Une autre expérience dont je dois dire qu'elle m'a beaucoup appris et apporté tant sur le plan humain qu'intellectuel est mon activité au sein du comité de lecture de la revue *Marges*. Les discussions que ce cadre amène, les débats qu'il suscite, l'ont rendu pour moi véritablement formateur, raison pour laquelle je tiens à remercier ici toutes celles et ceux qui permettent à cette revue de perdurer et avec qui il m'a été accordé d'échanger et de travailler depuis janvier 2019. Je pense à Satenik Bagdasarova, Jérôme Glicenstein, Nicolas Heimendiger, Emeline Jaret, Umut Ungan.

Enfin, je souhaiterais adresser mes plus vifs remerciements à ma famille, en particulier à mes parents, ainsi qu'à toutes celles et ceux qui m'ont entourée, soutenue et influencée durant

ces dernières années, qui m'ont fait partager leurs réflexions et avec qui j'ai pu discuter des avancées de ce travail. Que soient à ces divers titres remerciés Caroline et Kevin Ameil, François Auzeil, Vincent Canel, Michel et Isabelle Cours-Mach, Mélanie Delattre-Vogt, Charlotte et Séverine Denoël, Nicolas Devigne, François Dournes, Henri Duhamel, Alicia Filipiak, Melinda Fodor, Michel Garrec, Marie Gevart-Dekaeke et Louis Gevart, Anaïs Dupuy-Olivier, Ludovic Nys, Eddie Panier, Stéphane Pencréac'h, Jérôme Petit, Jean-Xavier Renaud et Gaëlle Foray, Francesco Siri, Anne Tournieroux, Marius Vasile, Françoise Villard, Arnaud Watel.

Mes derniers mots s'adressent à Olivier, témoin des doutes et des incertitudes qui ont jusqu'au bout accompagné ce travail. Son soutien au quotidien nous a permis d'en voir l'aboutissement.

Paris, septembre 2020

# Introduction

Appréhender l'œuvre de Marc Desgrandchamps par le biais de la culture cinématographique et littéraire qu'il s'est progressivement construite, en essayant d'être attentif au cheminement qui l'a conduit à se prendre d'intérêt pour certains écrivains et réalisateurs, est l'enjeu dont se préoccupe le présent travail. Plus précisément, il s'agira au travers de ce qui se trouve raconté et mis en scène dans les œuvres auxquelles va son attachement de comprendre auprès de quelles conceptions artistiques a émergé sa propre pratique. L'étendue des références qu'elle mobilise peut au premier abord passer inaperçue, car cet arrière-fond sur lequel s'érige sa pratique n'est jamais affirmé de manière ostentatoire. Sans doute une fréquentation un tant soit peu régulière de sa peinture est-elle nécessaire pour parvenir à déceler les allusions à l'histoire de l'art dissimulées dans ses toiles. L'intrication de ce qu'il faut bien appeler, à défaut de terme plus adéquat, ses influences, apparaît d'une complexité tout à fait indéniable si l'on regarde ce qu'est devenue aujourd'hui son œuvre, élaborée en s'appuyant sur sa propre expérience personnelle de spectateur et de lecteur. Il nous semble par ailleurs indispensable de noter que Desgrandchamps fait incontestablement partie des artistes prêts à évoquer ouvertement leurs sources d'inspiration, peu importe qu'il s'agisse de lointains prédécesseurs ou de confrères encore en activité. Ce serait peu dire qu'il en parle sans les entraves qu'un moderniste pouvait s'imposer – se revendiquer de filiations européennes représentait pour un artiste américain des années 1950 le plus sûr moyen de se discréditer. Le souci de vérité avec lequel il évoque son rapport à l'histoire de l'art doit être signalé, à une époque où les condamnations pour plagiat n'épargnent pas les artistes dont la démarche repose pourtant sur des stratégies d'appropriation clairement affichées. S'il est vrai que depuis le début des années 1990 interviennent dans son processus de travail des images dont il n'est pas l'auteur, on sait aussi que ces images préexistantes ne constituent que le point de départ à partir duquel s'enclenche un travail de réinterprétation entièrement dû à l'artiste.

De manière à faire apparaître plus distinctement quels sont les enjeux propres à sa peinture, sans doute ne sera-t-il pas perdu de revenir à titre introductif sur les grandes lignes de sa trajectoire.

Né le 31 janvier 1960 à Sallanches (Haute-Savoie), Marc Desgrandchamps entame des études d'art en 1977 à Aix-en-Provence, qu'il poursuit à l'ENSBA de Paris de 1978 à 1981. Il s'installe à Lyon en 1984, ville où il réside encore aujourd'hui. Entre 1981 et 1986, il privilégie les grands pastels colorés sur papier, faisant volontiers intervenir des figures aux couleurs vives ; leur monumentalité peut être considérée comme une des principales constantes de son œuvre. La représentation se révèle délibérément rudimentaire dans son exécution, ce qui confère aux personnages une raideur physique dont les travaux picturaux ultérieurs vont progressivement s'affranchir. L'utilisation des pastels s'impose à cette époque comme une solution alternative par laquelle il peut créer et développer ses recherches plastiques sans en passer par le médium pictural. Au mitan de la décennie, dépassant les complexes qui le retenaient de recourir à ce médium, le pas est franchi : il éprouve la nécessité de se lancer dans la peinture sur toile, et après une année de transition (1985-1986) durant laquelle il développe parallèlement pastels et peinture, il abandonne ce premier mode d'expression pour se consacrer au second.

Sa première exposition a lieu en 1985 à la Maison de la Culture de Saint-Etienne, où son travail est présenté en compagnie de celui de Vincent Corpet et de Pierre Moignard. Deux ans plus tard, ils exposent de nouveau ensemble dans les galeries contemporaines du Centre Georges Pompidou, sous le commissariat de Fabrice Hergott. Le rejet des visiteurs s'exprime aussi bien le soir du vernissage que dans la presse. L'incongruité que le trio d'artistes s'autorise en peinture, portée vers la figuration, ne leur est pas pardonnée. Le répertoire exploré par Desgrandchamps, qui s'éprend de sujets aussi peu novateurs que l'enlèvement d'Europe ou Salomé, convoque un pan de l'histoire de la peinture que l'on pensait révolu, impliquant baigneuses, nus féminins, chevaux, que le peintre cloisonne à l'intérieur d'un épais cerne noir hérité de la peinture de Max Beckmann. Un art pictural tel que celui-ci s'inscrit trop ouvertement à contre-courant des goûts et des attentes d'un public à qui les préoccupations dont cet art se nourrit paraissent inactuelles.

Cet accueil critique défavorable porte un coup d'arrêt aux manifestations dont son travail aurait pu faire l'objet dans les années qui suivent. Les projets d'expositions se raréfient, et il s'écoulera un certain temps avant que l'intérêt des galeries ou des institutions ne se fasse à nouveau sentir. Les lendemains sont incertains, mais en attendant de sortir du creux de la vague et qu'une visibilité nouvelle soit donnée à son travail, Desgrandchamps entreprend de réformer en profondeur sa pratique. Alors que celle-ci se définissait jusqu'ici par des mises-en-scène picturales conçues pour ainsi dire *ex nihilo*, sans l'appui d'images préexistantes, un besoin de complexifier la représentation et d'y réinjecter des motifs plus personnels s'empare du peintre. Il en arrive à la conclusion que pour rendre sa peinture moins autarcique, il lui faut se doter de

nouveaux moyens, par lesquels il pourra s'assurer que son œuvre soit en prise avec les réalités de son époque. Rétrospectivement, lorsqu'on considère sur le long terme toutes les conséquences de ce qui se met en place durant cette période de transition, il apparaît évident que le recours à la photographie s'est avéré salutaire. Ce que l'artiste pressent au moment où il rompt avec ses anciennes habitudes de travail, c'est que le médium photographique lui permettra de réinjecter dans sa pratique des sujets qu'il n'aurait pu exécuter auparavant. Le fait que par la suite, il n'ait jamais remis en cause la place que l'image photographique occupe à l'intérieur de son processus créatif suffit à montrer combien l'appui qu'elle lui offre lui est devenu indispensable pour élaborer une composition.

Si l'on considère le très grand nombre de peintres figuratifs qui ont jugé opportun de travailler d'après photographie, ce changement de cap apparaît d'une certaine façon prévisible, ou du moins attendu. Peindre comme le faisait Desgrandchamps dans les années 1980 d'après ses seuls souvenirs, sans aller sur le motif ni recourir à l'intermédiaire d'aucun document préexistant, s'avère être une façon radicale de développer une approche singulière, dont l'exposition montée en 1987 par Fabrice Hergott au Centre Pompidou montre qu'elle ne s'est pas ralliée l'adhésion du public. Le repositionnement dont cet événement lui a fait entrevoir la nécessité ne s'accomplit en réalité que quelques années plus tard, lui permettant de continuer à explorer une voie personnelle, sans pour autant se priver de solutions que beaucoup d'artistes ont adoptées.

Le cinéma, la presse et le web constituent d'inépuisables fonds dans lesquels il glane dorénavant la matière première de ses œuvres. Ce recours à des images de nature et de provenances diverses, qu'il utilise comme point de départ et réinterprète pour échafauder ses compositions, transforme radicalement sa peinture. L'apparition du paysage fait notamment partie des changements majeurs qui s'opèrent au début des années 1990, avec pour conséquence directe un abandon des arrière-plans en aplats de couleurs qui prévalaient durant la décennie précédente. Les figures étaient comme plaquées sur des surfaces colorées unies et cloisonnées, auxquels se substituent désormais des environnements naturels au sein desquels sont disposés des nus féminins. S'instaure un rapport plus descriptif au paysage, qui montre que le renouvellement iconographique qui s'accomplit avec l'introduction de la photographie dans son processus de travail entraîne également des transformations importantes au niveau du traitement pictural.

On connaît donc le déclencheur de la mutation qui s'opère entre fin 1991 et le printemps 1992 : il s'agit comme nous l'avons souligné du recours à des sources photographiques, que le peintre instrumentalise et dont il prélève certains détails pour échafauder ses compositions. Une

seconde mutation intervient à la fin des années 1990, initiée par une altération du médium qu'il utilise. Desgrandchamps entreprend de le diluer, provoquant ainsi des écoulements de matière picturale sur la surface de la toile. On constate que depuis 2012 environ, ces ruissellements ont tendance à se résorber, contrairement aux phénomènes de transparence, toujours manifestes.

Les changements concomitants qui se produisent au début des années 1990 modifient en profondeur et en très peu de temps la production de l'artiste. Cela n'échappe pas au galeriste Bernard Zürcher : l'intérêt que ce dernier porte à son travail permet à Desgrandchamps de revenir sur la scène artistique parisienne. En 1995 est organisée sa première exposition personnelle à la galerie Zürcher. Cela marque le début d'une collaboration fructueuse, entretenue durant vingt ans. La reconnaissance institutionnelle de son œuvre arrive quelques années plus tard, avec en 2004 une présentation de son œuvre au Musée d'art contemporain de Strasbourg ainsi qu'au Musée d'art contemporain de Lyon, en 2006 une exposition personnelle dans l'Espace 315 du Centre Pompidou, puis en 2011 une importante rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

*

Suivre de façon chronologique l'œuvre de Desgrandchamps permet de constater qu'une forme de continuité la traverse, reliant l'ensemble de ses réalisations les unes aux autres. Les changements et mutations ne s'accomplissent pas chez lui de façon abrupte, ils sont lents et progressifs, médités. La régularité avec laquelle il travaille n'est sans doute pas étrangère à cette tendance dominante, qui exclut tout séquençage de son œuvre en périodes successives. En dehors du basculement qui s'accomplit durant l'année 1985, dont il faut d'ailleurs signaler qu'il ne correspond en réalité qu'à la substitution d'une technique (le pastel) par une autre (la peinture), aucun revirement spectaculaire ne se signale à l'intérieur de sa trajectoire. La logique qui prévaut est faite de transitions graduelles, menées dans un esprit de continuité que l'on reconnaît aux constantes qui parcourent son œuvre à plusieurs niveaux, et sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. S'il fallait néanmoins distinguer au sein de son œuvre un moment charnière, sans doute est-ce au début des années 1990 qu'il faudrait le situer.

Le tournant négocié par Desgrandchamps à cette étape de son parcours, considéré avec trente ans de distance, ressemble pour ainsi dire à un moment réformateur, du moins de renouvellement et de renégociation des fondements de sa démarche. Ce moment de bascule est marqué par une profonde remise en cause de l'orientation que doit suivre sa pratique. Se met

en place en l'espace de quelques mois un protocole de travail dont Desgrandchamps n'a jusqu'à ce jour jamais dévié. A dater de ce moment, les sources photographiques deviennent un indispensable, et ce que l'on aurait appelé dans les années 1960 son réseau intertextuel se densifie dans des proportions vertigineuses. Du strict point de vue de notre démarche, ce tournant pourrait être défini comme le moment fondateur, à partir duquel s'amorce la mise en dialogue d'une pluralité de sources que l'artiste se réapproprie, permettant ainsi à des situations nouvelles de prendre corps.

Cette réforme que Desgrandchamps impose à son travail a pour enjeu rien de moins que son rapport au monde extérieur, et n'a sur le moment d'autre finalité que de permettre à sa peinture de sortir de l'isolement dans lequel elle s'était installée. En y regardant de plus près, on constate que la transition qui s'opère à son instigation ne ressemble pas à proprement parler à une rupture, laquelle impliquerait un avant et un après, articulés dans un rapport d'exclusion, sans rapports ni traits communs qui puissent les faire communiquer. Autant dire que rien de tel ne peut être observé dans le parcours de Desgrandchamps, même s'il convient dans le même temps signaler que ce qu'il peint après 1992 ne ressemble pas tout à fait à ce qu'il peignait avant. La représentation devient plus fouillée et passe désormais par une description des lieux moins elliptique que dans les tableaux antérieurs, lesquels témoignent au travers de quelques signes simplifiés de l'endroit, ou plus exactement du décor réduit à l'essentiel dans lequel se tiennent les figures. Ces dernières apparaissent comme de pures effigies, et il faudra attendre qu'intervienne la réalité photographique pour les voir se transformer en des figures de chair véritablement incarnées. La pose dans laquelle Desgrandchamps les représente devient plus naturelle, elle s'éloigne de la gestuelle tranchante et stylisée qui prévalait auparavant. Une attention à la façon dont leur physionomie accroche la lumière s'affirme, et l'on remarque que le peintre tire dorénavant parti de ce paramètre pour sculpter les volumes du corps féminin. Les couleurs naguère compartimentées s'enchevêtrent davantage, la surface devient moins opaque : elle apparaît désormais comme nervurée, dans un lacis de différentes strates superposées obtenues en délayant son médium. Prétendre que tous ces changements soient dus à l'admission du médium photographique dans sa pratique ne semble pas exagéré, et il vaut la peine de convoquer un témoignage de l'artiste qui plaide en ce sens :

> Dans les années 80, 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 une 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 établie, 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].

S'impose donc l'idée d'engager sa pratique dans une autre voie, qu'il n'a plus quittée, et qui par certains aspects (la pratique de la citation et du détournement, des procédures artistiques consistant pour reprendre l'image de Nicolas Bourriaud à se servir de l'histoire de l'art comme d'une boîte à outils à l'intérieur de laquelle il devient possible de puiser librement, ce qui suppose un rapport décomplexé à l'art du passé échappant comme nous le ferons apparaître plus loin à l'angoisse de l'influence diagnostiquée par Harold Bloom) peut se rattacher au modèle de la postmodernité. La mutation qui s'accomplit marque donc le point de non retour d'une pratique que l'artiste qualifie rétrospectivement d'autarcique, repliée sur elle-même, qui se renouvelle dans une démarche ayant pour particularité d'aspirer comme une éponge une multiplicité de références, certaines visibles et aisément identifiables, d'autres plus enfouies et souterraines.

L'ampleur de ce qu'elle a su absorber n'est appréhendable qu'à partir du moment où l'on entreprend de considérer la façon dont les expériences vécues se déversent dans l'œuvre, fût-ce sous une forme cryptée. Il va sans dire que les liens entre création et circonstances autobiographiques se trouvent impliqués dans une démarche telle que celle développée par

[1] Erik Verhagen, « Marc Desgrandchamps. *Les formes du temps* », dans *Marc Desgrandchamps*, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2013, p. 3.

Desgrandchamps, qui adosse son travail à une pratique de la photographie assurément dépendante à la fois des lieux qu'il parcourt et des personnes anonymes qu'il peut rencontrer dans ses déplacements.

*

Le présent travail part du constat que la reconnaissance institutionnelle qui a accompagné ces quinze dernières années la trajectoire de Marc Desgrandchamps devait aussi se prolonger scientifiquement au travers d'une recherche au long cours, afin de traiter de divers pans de son œuvre que les articles de circonstance sont moins à même de prendre en charge. Il convient de souligner que rares parmi ces derniers sont ceux à occulter les rapports qui se nouent entre son univers plastique et celui de tel ou tel autre artiste, que Desgrandchamps tient pour remarquable et ayant potentiellement sur lui une certaine emprise. Ses propos ont certainement contribué à préparer le terrain, compte tenu des nombreuses pistes qu'ils délivrent en la matière. Aussi bien les entretiens et conférences qui ont jalonné son parcours que les textes publiés en diverses occasions sont étayés par Desgrandchamps de réflexions autour de sa pratique artistique, réflexions qui font une place généreuse aux œuvres qui l'ont inspiré.

Une fois encore, il apparaît nécessaire de souligner le caractère inaccoutumé de cette prise de position, qui fait de lui un cas d'étude extrêmement intéressant pour qui s'attache à cerner un phénomène posant autant de difficultés méthodologiques que l'influence. Non que l'attitude décomplexée qu'il adopte vis-à-vis des formes qu'il emprunte à l'art du passé constitue une singularité dans le champ artistique, le contexte historique dans lequel il a émergé ayant été marqué par la prévalence du postmodernisme, à l'ère duquel la récupération, le remake et la réappropriation sont devenues des pratiques répandues. Dans le même temps, on observe que son rapport à l'œuvre de Max Beckmann a pendant longtemps été biaisé par le fait que ce sont les reproductions de ses tableaux qui lui ont servi de références. À défaut de pouvoir accéder aux originaux, l'artiste en est passé par la médiation des reproductions qu'il a pu trouver dans diverses publications, qui ont eu pour conséquence de l'induire en erreur sur la réalité des œuvres du peintre allemand – l'exécution est en réalité « infiniment plus travaillée[2] » qu'il ne l'avait supposé en observant ces images reproduites. Ce que cette déperdition a entraîné sur la pratique de Desgrandchamps, on le mesure assez bien au traitement pictural dont témoignent

[2] « J'ajouterais que je ne compare pas mes premiers tableaux, plutôt bruts et directs, à la peinture de Beckmann, infiniment plus travaillée » (*Art actuel*, février 2008, p. 47).

ses œuvres datant de la seconde moitié des années 1980 : la technique délibérément rudimentaire avec laquelle les couleurs sont appliquées montre que la parenté s'établit finalement moins avec les originaux réalisés par Beckmann qu'avec leur version reproduite mécaniquement. Le fait que l'impulsion provienne de ces dernières au détriment de la réalité du modèle original n'est certes imputable qu'à la conjoncture des politiques du moment – la rétrospective qui s'est tenue en 1994 au Musée des Sables-d'Olonne, puis celle organisée par le Centre Pompidou en 2002, ont révélé son œuvre au public français –, mais cela n'en relève pas moins d'une logique postmoderniste qui rattache Desgrandchamps aux préoccupations et à l'esprit de son temps. Ce qui en revanche est plus particulier à son appréhension tient au fonds d'humilité qui transparaît dans le fait de reconnaître ce qu'il doit à ce que d'autres artistes ont accompli avant lui[3]. Loin d'être réfractaire aux comparaisons qui le placent dans la lignée d'artistes comme Piero della Francesca ou Max Beckmann, il assume le fait d'être redevable aux œuvres dont il a pu s'éprendre en tant que spectateur – « à ma façon, déclare-t-il, j'essayais de refaire les œuvres que j'aimais, mais là encore ce n'était pas totalement conscient[4] ». Ce geste pourrait être compris selon la grille de lecture défendue par Harold Bloom, qui définit l'angoisse de l'influence comme la « crainte ressentie par tout poète à l'idée qu'il ne lui reste pas d'œuvre à accomplir qui lui soit propre[5] ». Le problème, si l'on y réfléchit un peu, est que ce que Bloom caractérise comme une « angoisse irrésistible » s'inscrit en porte-à-faux avec le tempérament artistique dont fait preuve Desgrandchamps, qui ne se défend pas des influences qui s'exercent sur lui (pour Bloom, l'influence est un mécanisme défensif). Sur ce point, l'artiste précise : « Dans les années 1980, j'ai utilisé la peinture de Max Beckmann, Carrà et d'autres comme canevas pour réaliser mes tableaux ; j'étais sous influence et la meilleure façon de détruire une influence est de l'exacerber[6] ». Le cheminement pour se libérer d'une influence nécessite autrement dit de l'assumer pleinement, d'accepter sa présence afin de la dépasser : il

[3] Il déclare par exemple : « je ne nie pas être agi par un ensemble d'œuvres ou d'images préexistantes. De façon souvent cryptée, elles motivent ou induisent la réalisation de certains tableaux. Nous sommes ici dans le registre de la réminiscence, mémoire inconsciente, beaucoup plus que dans celui de la référence ou citation. "Notre héritage n'est précédé d'aucun testament", dit René Char cité dans *Crise de la culture* par Hannah Arendt. Cette phrase peut exprimer le rapport au passé qui pourrait être le mien » (propos de Marc Desgrandchamps recueillis par Caroline Hoffman-Benzaria, « Une sorte d'effacement de la figure », *Ligeia*, n°65-68, 2006/1, p. 165-169).

[4] Marc Desgrandchamps, « Mes années 80 », *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008 (http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/14_Postmoderne-Desgrandchamps.pdf)

[5] Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence* (1973), Paris, Les Editions Aux forges de Vulcain, 2013, p. 204.

[6] Entretien de Marc Desgrandchamps avec Thierry Raspail et Isabelle Bertolotti (Lyon, le 4 mai 2004), dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004, p. 9.

ressort de l'ouvrage de Bloom que chercher à la refouler, à la déguiser ou à la travestir serait contre-productif. Il semble au contraire largement préférable de l'aviver, afin d'en tirer un bénéfice qui ne sera pas forcément celui attendu : toute création serait le résultat de cet écart, dans lequel réside la meilleure garantie de l'originalité de l'œuvre ainsi accomplie. Pour reprendre le témoignage de Desgrandchamps relatif aux œuvres qu'il éprouve l'envie de refaire, nous serions tenté de préciser ici que « refaire » n'est pas « faire pareil » : nous ne pouvons sur ce point que tomber d'accord avec Bloom lorsqu'il soutient l'idée que le mésusage que l'on fait d'une influence est productif et qu'il peut même en sortir une œuvre tout à fait remarquable. Ce qui en revanche est plus discutable dans son postulat concernant l'angoisse de l'endettement, présentée comme une réaction inévitable aux déviations dont s'accompagne le processus d'influence, est qu'il omet de préciser quels en sont les symptômes. Difficile dans ces conditions de savoir comment en détecter l'existence, mais il apparaît que si Bloom n'a pas cherché à trancher cette question, c'est d'une part dans la mesure où il considère que l'expression de cette angoisse est le signe reconnaissable d'une œuvre puissante, d'autre part que la méprise poétique ne peut à son sens que générer une angoisse de cet ordre. Il n'existerait autrement dit pas d'œuvre véritable qui ne manifeste cette angoisse : si l'on en juge par le rapport au contraire infiniment décomplexé que Desgrandchamps entretient avec le processus d'influence, il apparaît alors légitime et nécessaire de reconsidérer ce postulat. Quoi qu'il en soit de cette question dont nous serons amenée à rediscuter, nous serions tentée de penser qu'une influence se travaille, s'entretient et se cultive, et que c'est à cette condition qu'elle peut devenir agissante : l'hypothèse à première vue ne paraît pas déraisonnable, reste à la démontrer.

*

Aussi usée et convenue qu'elle paraisse, la question de savoir par qui un artiste est influencé constitue un terrain d'étude dont à l'état actuel, on méconnaît encore profondément le mode de fonctionnement. Un grand nombre de questions sous-jacentes, qu'il n'est pas simple de résoudre tant les inconnues demeurent nombreuses, émerge inévitablement dès que l'on cherche à se saisir de ce sujet : comment se forme une influence, de quels germes ou quels vecteurs sociologiques ou biographiques est-elle issue, quels en sont les déclencheurs, par quelles voies transite-t-elle ensuite, quelle en est la durée de vie, quels sont les facteurs qui l'alimentent et la maintiennent en vie, au bout de combien de temps s'affaiblit-elle, comment resurgit-elle, quelle en est la portée, quel est son coefficient d'activité dans le processus créatif, sous quelles formes vient-elle s'immiscer dans la pratique d'un artiste, comment les influences

interagissent-elles entre elles, un artiste choisit-il les influences qui déterminent son œuvre, jusqu'à quel point a-t-il conscience de leur présence, par quels moyens l'historien peut-il les identifier ou les dépister, et ainsi de suite.

Ces quelques pistes de réflexion permettent d'ores et déjà de se former une idée des difficultés qui surgissent dès lors que l'on essaie d'entrevoir plus avant en quoi consiste le travail de l'influence. Encore faut-il préciser que c'est à mesure que nous avons avancé dans le dépouillage de notre corpus que ces pistes de réflexion se sont dessinées, avec pour conséquence de nous amener à reconsidérer la vision initiale qui dominait au commencement de ce travail. La nécessité de se pencher sur ces interrogations s'est imposée, restait à savoir par quelle méthode les élucider – ou tout du moins, tenter d'y apporter un éclairage.

L'une des raisons qui rendent un tel sujet d'étude éminemment traître, c'est que la frontière entre la déduction et l'extrapolation n'est pas toujours clairement lisible. Quelles dispositions méthodologiques prendre pour se préserver des défauts de perspective, en particulier ceux inhérents aux phénomènes de pseudomorphose ? Les réserves émises par Yve-Alain Bois dans un article où il se penche sur cette notion en laquelle il voit une « chausse-trappe majeure pour l'historien d'art[7] » incitent à prendre garde au piège qui consisterait à construire des hypothèses d'influences sur la seule base d'une ressemblance morphologique entre deux formes, nées à des époques différentes et sous l'impulsion de deux artistes distincts : constater des traits similaires ne doit pas porter systématiquement à inférer une relation de causalité, les cas de coïncidences sont parfois plus vraisemblables. Il apparaît d'autant plus indispensable de nous attacher à discerner les conditions de possibilité pour qu'il y ait influence. La nécessité pour l'historien de réfléchir à ses outils d'analyse s'en trouve accrue, tout comme celle de faire état des points d'incertitude lorsqu'ils existent, en se gardant de trancher dans un sens ou un autre lorsque les points d'appui qui permettraient de le faire se révèlent à l'examen insuffisants. Dans le même temps, il nous semble que la posture de prudence et de vigilance qu'il convient d'observer pour mener à bien une étude telle que celle-ci n'empêche pas que puisse être évaluée et parfois établie de façon sûre la part prise par les rencontres artistiques au sens large, y compris celles qui ne se font qu'au contact d'œuvres datant de plusieurs siècles, à l'intérieur du processus créatif.

[7] Yve-Alain Bois, « De l'intérêt des faux-amis », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°135, Printemps 2016, p. 3.

Soulignons à ce titre que la notion de contact, lointain ou rapproché, nous paraît d'un certain secours pour approcher la question de l'influence, en ce qu'elle enjoint à appréhender l'événement qui la déclenche. Visiter une exposition, se plonger dans un livre ou suivre un film, c'est s'ouvrir à des horizons que d'autres pratiques ou approches parviennent à nous faire entrevoir ; leur compagnie peut provoquer une émulation d'où naît l'envie de s'essayer à son tour à produire quelque chose d'approchant. Comme l'avance Judith Schlanger : « L'influence est une action qui pousse à faire[8] ». La démultiplication des perspectives qui en résulte profite au travail engagé par Desgrandchamps, pleinement convaincu du caractère finalement assez incoercible des influences. Il ressort de ses déclarations[9] que la volonté de s'en affranchir lui apparaît au mieux illusoire, sinon tout à fait stérile, et s'il reconnaît volontiers n'avoir jamais cherché à les réprimer, c'est sans doute qu'il leur accorde une valeur ou une utilité dans son activité et qu'il n'en sous-estime pas le caractère pénétrant.

*

Quelques remarques préliminaires s'imposent pour préciser sur quels partis pris – et sur quels renoncements – se fonde le cadre à l'intérieur duquel sera menée cette étude. La première que nous voudrions formuler risque de passer pour une banalité mais nous paraît trop essentielle pour être passée sous silence : commençons donc par insister sur le fait que durant nos investigations autour des influences qui innervent l'œuvre de Marc Desgrandchamps, la part la plus importante revient incontestablement à l'œil. Comprendre quels sont les liens de parenté qui le rattachent à tel ou tel artiste demande au regard un travail d'évaluation qui s'est avéré d'autant plus prépondérant qu'il s'agit d'une œuvre foncièrement préoccupée par ce qui s'adresse aux perceptions visuelles. Les œuvres sur lesquelles se focalise notre entreprise ont donc été retenues en connaissance de leur disposition à donner prise à des comparaisons visuelles, quand bien même elles relèvent d'un système de signification où ce sont les mots qui font surgir des images. On peut à partir de là indiquer que l'un des premiers critères que l'on a retenu pour établir l'existence d'une influence, c'est qu'elle soit repérable visuellement dans ce que crée Desgrandchamps (dans le cas contraire, nous aurions affaire à une influence végétative

[8] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014, p. 66.

[9] « J'ai toujours pensé que lorsque vous étiez influencé… non je dirais plutôt impressionné, par l'œuvre d'un artiste, cela ne servait à rien d'essayer de le refouler. Il vaut mieux au contraire l'exalter, l'exacerber en se disant qu'il en restera toujours quelque chose et que finalement on finira par en sortir » (*Art actuel*, février 2008, p. 47).

ou dormante, c'est-à-dire ne s'exprimant pas pendant une période donnée : le cas est pensable, il est même possible que l'œuvre de Beckmann[10] en soit l'exemple le plus représentatif, mais il ne s'agit là que d'une hypothèse que nous n'avons pas entrepris de mettre à l'épreuve en l'instruisant de manière suivie). Une autre situation que nous excluons de notre champ d'investigations est celle des « influences muettes[11] », entendre par là une influence dont l'action ne laisse aucune marque sur la production de la personne exposée à son emprise (sans nous attarder trop sur ce point, notons seulement que nous pourrions l'illustrer en faisant état des liens entre Bernard Dufour et Marc Desgrandchamps, qui se sont fréquentés durant plusieurs années ; en dépit du fait que ce dernier ait beaucoup regardé la peinture du premier, il ne semble pas que cela ait eu de vraies conséquences sur l'évolution de sa pratique).

Une autre des restrictions qui nous ont permis de délimiter notre sujet d'étude s'avère être le choix de ne retenir dans notre corpus que des cinéastes et écrivains avec lesquels Desgrandchamps se sent en affinités. Nous ne l'avons pas interrogé sur les œuvres provoquant chez lui la réaction inverse – celles auxquelles il résiste, qui le repoussent –, mais sans doute aurait-il été possible d'en tenir compte si l'on considère qu'elles font au même titre que les œuvres que l'on admire partie de l'expérience acquise lors d'une visite d'exposition ou d'une projection cinématographique. Ajoutons du reste que si l'on s'en tient à la définition qu'en propose le Trésor de la langue française informatisé, l'influence est l'« action (généralement progressive et parfois volontairement subie) qui s'exerce sur les opinions morales, intellectuelles, artistiques de telle personne ou sur ses modes d'expression[12] ». Le problème, si l'on y réfléchit un peu, est que seules les œuvres qui laissent indifférent ne peuvent être soupçonnées d'exercer une telle action. En toute rigueur, il faudrait par conséquent tenir pour significatives non seulement les œuvres qui marquent positivement la sensibilité, mais aussi celles avec lesquelles se noue une relation plus conflictuelle. Car ces dernières peuvent autant troubler et fasciner qu'une œuvre envers laquelle le spectateur se trouve bien disposé. Nous laisserons néanmoins de côté cette question pour nous focaliser sur les influences souhaitées, qu'il nous est apparu à la fois plus judicieux et plus porteur de privilégier. Peut-être n'est-il pas inopportun pour appuyer ce parti pris de convoquer un extrait d'une conférence d'André Gide consacrée à la question de l'influence en littérature, lors de laquelle il fit la remarque suivante :

---

[10] Son influence sur l'œuvre de Desgrandchamps est flagrante dans les années 1980, mais on constate qu'elle s'est progressivement affaiblie et qu'elle n'est plus guère perceptible aujourd'hui.

[11] Nous empruntons cette expression à Catherine Chevillot, *La Sculpture à Paris, 1905-1914, Le moment de tous les possibles*, Vanves, Hazan, 2017, p. 152.

[12] http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1387075815;

> on choisit d'ordinaire la terre où l'on veut voyager ; la choisir est preuve que déjà l'on est un peu influencé par elle. – Enfin l'on choisit tel pays précisément parce que l'on sait que l'on va être influencé par lui, parce qu'on espère, que l'on souhaite cette influence. On choisit précisément les lieux que l'on croit capables de vous influencer le plus[13].

L'idée qu'il défend doit permettre de défaire la suspicion qui entoure parfois la notion d'influence – Michael Baxandall note que « c'est un terme pervers, puisque la grammaire décide déjà indument du sens de la relation (quelqu'un agit, quelqu'un d'autre subit) [14] ». Le problème avec cette notion est qu'elle préjuge à la fois des rapports de force et des conditions dans lesquelles s'accomplit la transmission d'un artiste à l'autre. Elle peut improprement suggérer une distribution des rôles qui place l'artiste « sous » influence dans une position subalterne, comme s'il était redevable aux artistes dans le sillage desquels il s'inscrit. Si ce modèle nous paraît contestable, c'est dans la mesure où il conduit à penser que l'influence serait subie passivement, alors qu'il y a lieu au contraire de la penser comme souhaitée, voire désirée. Avançons dans cette perspective que le travail développé par Marc Desgrandchamps tombe sous le coup d'une aspiration à être influencé par d'autres regards et points de vue, qui stimulent en profondeur son activité. Notre propos est précisément de nous attacher à comprendre comment la curiosité personnelle d'un artiste, et les goûts qui le portent à apprécier tel ou tel univers artistique, font retour sur sa propre pratique.

Les œuvres que nous avons pris le parti d'intégrer à notre corpus sont donc celles dont Desgrandchamps a souhaité l'influence : aussi bien Patrick Modiano que Claude Simon, Michelangelo Antonioni qu'Eric Rohmer, appartiennent à une famille que l'on pourrait définir comme étant celle des influences dont il a cherché l'héritage. Il va sans dire que les discussions

---

[13] André Gide, *De l'influence en littérature* (1900), Paris, Editions Allia, 2010, p. 15-16.

[14] Michael Baxandall, *Formes de l'intention, Sur l'explication historique des tableaux* (1985), Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991 pour la présente édition, p. 106.
Baxandall avance que l'hypothèse contenue dans le verbe influencer est celle d'une relation actif-passif dont la grammaire règle par avance le sens. Pour essayer de renverser cette relation dans un sens plus conforme à la façon dont s'accomplit l'influence, Eric de Chassey a pris le parti d'adopter le néologisme « s'influencer de » (voir Eric de Chassey, « L'effet Matisse : abstraction et décoration », dans Eric de Chassey et Emilie Ovaere (dir.), *Ils ont regardé Matisse : une réception abstraite Etats-Unis/Europe, 1948-1968*, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 68).

et échanges avec l'artiste ont été de première importance pour restreindre à ces quelques noms – celui de Michel Houellebecq aurait également pu être convoqué aux côtés des écrivains et cinéastes spécifiés ci-avant – la masse des influences qu'il aurait été possible de prendre en considération, mais aussi pour nous éviter de faire fausse route au cours de nos investigations. Car force est de constater que rien n'aurait été plus aisé que de s'égarer dans des directions incertaines, ou du moins peu en phase avec les liens de filiation que Desgrandchamps a lui-même encouragé au travers de son œuvre. À cela, il faut ajouter que le temps d'imprégnation intervient dans la question de l'influence, qui comme l'indique la définition rapportée plus tôt, s'implante de manière « progressive ». Il apparaît donc évident que cette question ne saurait être désolidarisée de la biographie de l'artiste, et que son témoignage constitue un élément d'éclairage important.

Pour autant, cela ne signifie pas que son ressenti par rapport à cette question ne comporte pas de défaut de perspective. Son témoignage doit en conséquence être passé au crible d'une autre méthode, à même de faire apparaître comment certaines œuvres dont il s'est imprégné sur la longue durée ont pu agir sur sa pratique. Il faut en effet reconnaître que rien n'oblige à accorder foi à sa version ou son appréciation des choses ; néanmoins, le fait qu'il laisse la porte ouverte à des investigations dans cette direction invite à considérer de quelle manière la fréquentation suivie d'une œuvre ou d'une démarche artistique peut affecter ce que lui-même entreprend de réaliser. D'un certain point de vue, on peut penser que personne n'est mieux placé que lui pour dire à partir de quelles rencontres, de quels intérêts et de quels engouements se développe ce qu'il peint. On n'est pas forcé de croire que dans son témoignage n'entre aucune partialité : il est bien sûr possible que les influences revendiquées d'un artiste soient celles qui l'arrangent, en fonction du portrait composé qu'il voudrait que l'on se fasse de lui. Et même à supposer que ses propos soient l'expression d'une sincérité sans compromis, on ne peut ignorer que toute mémoire réinvente les faits qu'elle s'efforce de rapporter. En dépit des inévitables dérives qu'un tel témoignage peut donc supposer, les renseignements qu'il contient méritent d'être pris en considération et examinés au regard de ce que les œuvres, elles aussi, nous apprennent. Notre conviction est qu'elles ne seraient pas ce qu'elles sont sans l'apport et l'action conjuguée des influences dont Desgrandchamps est tributaire. Pour le démontrer, nous procéderons par analyse comparative, en mettant en balance les œuvres dont il est l'auteur avec celles de cinéastes et d'écrivains soupçonnés d'avoir une part de responsabilité dans les divers développements que son œuvre a pu connaître. Pensons notamment à l'importance absolument fondatrice que détient l'œuvre de Michelangelo Antonioni, sans la médiation de laquelle on ne

sait trop à quoi ressemblerait l'œuvre de Marc Desgrandchamps. L'immense considération que ce dernier porte au cinéaste italien s'est cristallisée au début des années 1990, et il nous faudra rendre compte de la manière dont la composition de certains plans parmi les plus marquants de ses films se transpose dans la peinture de l'artiste.

*

L'objectif qui consisterait à essayer de discerner de manière un tant soit peu complète l'ambiance à l'intérieur de laquelle le regard de l'artiste a été immergé nécessiterait une approche transversale, s'efforçant d'embrasser ensemble les influences visuelles, littéraires et musicales ayant conditionné sa pratique. On ne contestera pas que l'exercice aurait pu être d'un réel intérêt, mais indépendamment du fait qu'un tel chantier de recherche par ses proportions aurait risqué de dépasser très largement le format d'un travail de troisième cycle universitaire, il nous a paru plus adapté de nous fixer un autre cap. L'objectif que nous assignons au présent travail n'est pas de mettre à disposition du lecteur toutes les informations relatives à la généalogie de l'artiste. L'enjeu qui nous préoccupe ici est plus circonscrit : il s'agit à partir de systèmes de signes ayant chacun leurs spécificités, et dont la réception produit des expériences esthétiques dissemblables, de nous attacher à en évaluer l'action sur ce qui se forme dans les œuvres picturales et graphiques conçues par Desgrandchamps. Ce sont plus particulièrement les œuvres littéraires et cinématographiques dont il s'est imprégné et en compagnie desquelles il a passé un certain temps qui nous intéresseront : nous chercherons à appréhender ce qui subsiste de cette double expérience – et sous quelle forme se manifestent ces liens de filiation – dans sa pratique artistique.

Bien qu'il soit indispensable d'avoir présent à l'esprit que les influences agissent de concert, par commodité et souci de clarté, il nous est apparu préférable de les étudier isolément, au cas par cas. La lecture d'un roman et le visionnage d'un film sont des expériences qui n'ont que peu en commun, raison pour laquelle nous avons résolu d'étudier séparément leurs effets. Pour autant, il va sans dire que l'on ne s'interdira pas de tendre des passerelles lorsque le besoin s'en fait sentir, pour mettre en avant les points de convergence, et ainsi faire apparaître que c'est ensemble que les influences interviennent. Les synthèses et les transitions nous amèneront à prendre du recul et à envisager les influences sous l'angle de leur intrication. C'est le moment de l'analyse où nous tâcherons de percevoir comment elles s'articulent entre elles.

En dépit de ces confluences, il existe une autre raison qui nous encourage à étudier séparément les influences littéraires et visuelles : bien que la méthode utilisée dans l'un et l'autre cas reste dans l'esprit très proche, les éléments et « pièces à conviction » sur lesquelles s'appuie notre analyse sont propres à chacun de ces deux domaines. En ce qui concerne la partie traitant des filiations cinématographiques, notre propos s'appuiera notamment sur des photogrammes choisis à l'intérieur des films analysés et mis en perspective avec l'œuvre de Desgrandchamps ; le photogramme n'est certes pas représentatif de la dimension temporelle du film, mais s'il nous semble approprié de nous appuyer sur cet élément, c'est dans la mesure où Desgrandchamps accorde à la composition des plans une importance décisive dans sa propre lecture d'une œuvre cinématographique. L'agencement spatial d'une scène ou la posture qu'un personnage adopte à un moment donné du récit sont des données qui davantage que la trame narrative, suscitent son intérêt. Nous serons de ce fait amenée à nous attarder sur certaines propriétés du cadrage mais également sur la conception de la mise en scène défendue par les réalisateurs de notre corpus.

Dans le cas spécifique du cinéma d'Antonioni, un autre élément que nous exploiterons en vue de distinguer à quoi tient l'intérêt de Desgrandchamps pour ses films est la présence dans la bibliothèque de ce dernier d'un certain nombre d'ouvrages consacrés au cinéaste italien. Ses exemplaires personnels ont en effet pour particularité de comporter de nombreuses annotations, qui signalent expressément combien la lecture chez lui est une activité préhensive, au cours de laquelle sont retenues et pointées certaines idées par rapport auxquelles il se positionne et réagit parfois dans les marges. Les parcourir permet de relever les passages mis en exergue lors de sa lecture, de saisir certaines observations se rapportant au contenu de l'ouvrage ou renvoyant à des éléments qui lui sont exogènes. La pratique de l'annotation a généralement pour fonction d'insister sur une idée, de retrouver plus facilement certaines informations ou d'ajouter un commentaire personnel lié à ce qui se trouve énoncé en tel ou tel endroit, mais elle transcrit également des réactions à chaud générées par la lecture. Suivre un ouvrage que l'artiste a balisé ainsi peut apporter un éclairage nouveau sur les aspects qui au moment de sa lecture, ont accroché son attention.

La question de savoir quel usage nous pouvions faire de ces sources s'est posée avec une acuité particulière dans la partie dévolue aux influences littéraires. L'accès à sa bibliothèque personnelle nous a permis de nous former une idée plus précise des auteurs que Desgrandchamps est porté à lire ; cela nous a été d'une indéniable utilité dans la constitution

de notre corpus d'étude. Par son ampleur comme par son expansion, cette bibliothèque témoigne de la place prédominante donnée à la lecture dans les activités qui remplissent l'existence du peintre. Sa relation aux livres est entretenue de manière trop active et constitue un enjeu trop important pour que l'on envisage de laisser ce sujet à la marge de notre projet. Il est vrai que les signes visuels ne sont pas reçus de la même manière que les signes linguistiques, mais il n'en demeure pas moins que la fréquentation des livres, au même titre que celle des musées, peut dans certaines conditions devenir une expérience qui transforme parfois durablement le rapport de l'individu au monde qui l'entoure. La question de savoir ce qu'il en est des influences qui peuvent s'accomplir par ce biais mérite donc d'être creusée, et s'est d'emblée imposée comme l'un des principaux axes de recherche à privilégier dans le cadre de nos recherches.

En particulier, partant du constat que le roman est bien représenté dans sa bibliothèque, il apparaît logique de s'enquérir de la capacité de ce genre littéraire à faire naître des images mentales susceptibles d'agir sur ce qu'un peintre représente. Un écrivain tel que Claude Simon peut de ce point de vue beaucoup nous apprendre, si l'on considère la manière dont il agence les phrases pour qu'elles fassent image. On pense également à l'œuvre de Patrick Modiano, autre écrivain français dont Desgrandchamps s'est entiché, pour l'ambiance si reconnaissable qui traverse ses romans. Enfin, les résonances que l'on peut percevoir entre son univers et celui de Michel Houellebecq nous ont convaincu d'inclure ce dernier dans notre corpus.

La question s'est donc posée, s'agissant des influences littéraires, de savoir s'il fallait construire notre démonstration à partir des ouvrages de sa bibliothèque portant la trace écrite de ses lectures. De celles-ci rendent compte les multiples annotations inscrites au crayon à l'intérieur de ses livres. De quelle manière convient-il de les exploiter ? Faut-il en systématiser l'usage et en faire la clef de voûte de notre démonstration ? Il y aurait sans doute une forme de facilité à se servir de ces documents en amont de notre étude : les passages dont Desgrandchamps souhaite garder trace au-delà de sa lecture ont été fléchés par lui lors de celle-ci, quelquefois assortis de commentaires précisant les aspects qui l'ont sollicité. S'en remettre à ces annotations reviendrait donc à s'épargner la peine de chercher par soi-même quels éléments du livre ont pu le marquer, puis se réfracter sur sa pratique. Plutôt que d'en passer par ce raccourci méthodologique, il nous est apparu plus constructif de recourir à ces documents comme un complément permettant de conforter nos intuitions. L'usage que nous en faisons dans ce cadre se borne à les mobiliser à l'appui de notre démonstration, dont l'essentiel était déjà en place au moment où nous avons entrepris de sonder les ouvrages appartenant à l'artiste

– leur consultation n'a eu lieu qu'à un stade tardif de notre travail autour des influences littéraires. Outre les écrits d'Antonioni et les études qui lui sont consacrées, le roman *Villa triste* de Modiano, abondamment annoté, nous paraît susceptible d'apporter un éclairage supplémentaire précieux, permettant d'étayer notre enquête. En somme, l'approche que nous avons privilégiée en passe avant tout par une imprégnation de l'œuvre complète ; cette longue étape est essentielle pour nous permettre de conduire une analyse comparative suivie. C'est finalement pour nous assurer que celle-ci n'a pas extrapolé dans des directions trop hasardeuses qu'il nous semble important d'en appeler sur certains points aux annotations personnelles de l'artiste.

*

Parmi les choix à effectuer pour délimiter notre champ de recherche, un autre point de discussion doit être porté à la connaissance du lecteur. Ce point concerne la décision de laisser de côté la question des influences picturales, alors qu'il y aurait lieu de s'interroger sur la part qu'elles ont prise dans les évolutions dont témoigne la peinture de Desgrandchamps. Si l'exclusion des influences musicales[15], sculpturales[16] et architecturales a été décidée dès le commencement de nos recherches, à l'inverse, c'est sur le tard qu'est intervenue celle des influences picturales. À cela, plusieurs raisons. Invoquons tout d'abord le fait que d'une manière générale, l'artiste estime avoir été davantage influencé par la littérature et le cinéma

[15] Au regard des piles de disques élevées dans son atelier, qui témoignent des ambiances musicales à l'intérieur desquelles Desgrandchamps est porté à peindre, il aurait été indiscutablement opportun de s'emparer du sujet ; le risque d'éparpiller notre objet d'étude dans des directions trop nombreuses, associé au fait que l'analyse des tendances musicales dont s'entoure l'artiste ne relève pas de notre aire de compétence, ont finalement résolu cette question.

[16] Le travail que nous avons entrepris autour du cinéma et de la littérature pourrait faire l'objet de prolongements, autour des arts de la sculpture, de l'architecture et de la photographie, qui ont incontestablement nourri le regard de l'artiste. Concernant l'art de la photographie, Desgrandchamps nous précise : « Le premier photographe auquel je me sois intéressé était August Sander. Diane Arbus découlait de cet intérêt car je lui trouve une parenté formelle avec Sander, par son choix exclusif du portrait ou de la figure humaine, cadré frontalement, et par l'intensité de présence qui émane de ses modèles ou sujets. Au début des années 90, j'ai beaucoup regardé le photographe Jean Rault, dont j'avais acheté le recueil *Unes-nues*. Lui aussi cadrait frontalement ses modèles, en forme de "portraits nus", et certaines de ses images m'ont inspiré pour l'ensemble de grands nus féminins que j'ai commencé à cette période, vers 1992. Aujourd'hui je suis plus attiré par un photographe comme Garry Winogrand, dont la rétrospective l'an dernier a confirmé pour moi la dimension exceptionnelle. Ces prises de vue urbaine m'impressionnent beaucoup, et parmi les femmes en marche qui parcourent ses photos on peut repérer quelques Gradiva...M'intéresse aussi son côté enregistreur, la façon dont son œuvre témoigne visuellement des changements sociologiques et culturels américains des années 50 aux années 8O, avec l'acmé des décennies 60 et 70 » (Correspondance avec l'artiste, mail du 22 août 2015).

que par ses visites d'exposition[17]. Sans chercher à minimiser l'héritage d'artistes comme Max Beckmann, Richard Diebenkorn, Michael Andrews et bien d'autres – sans l'influence du premier, les toiles réalisées par Desgrandchamps dans la seconde moitié des années 1980 ne seraient tout simplement pas ce qu'elles sont –, il convient une fois encore d'insister sur le fait que notre entreprise se veut sélective, elle ne prétend à aucun souci d'exhaustivité. Afin de traiter en profondeur des liens de filiation sur lesquels se concentrent nos recherches, il s'est avéré nécessaire de ramener à une poignée de figures un corpus qui aurait pu prendre des dimensions bien plus considérables, tant la curiosité dont fait preuve Desgrandchamps en matière d'histoire de l'art embrasse de références, allant des primitifs italiens à l'Ecole de Londres[18] en passant par l'univers plus classique d'un Nicolas Poussin. Plutôt que de disperser notre travail dans une multiplicité de directions, la décision a été prise de laisser sur le bord de la route l'ensemble des influences picturales, sur lesquelles il sera toujours temps de revenir, plus tard et dans un autre cadre.

D'autre part, un point important à souligner est lié à notre volonté de concentrer le présent travail sur les formes de transmission qui peuvent s'opérer entre des systèmes de signes de nature différente. Ce parti pris place notre étude sur un terrain où l'angoisse de l'influence, telle que Bloom l'a caractérisée, n'a pas prise : elle intervient en effet, si l'on s'en tient à ce qui se trouve avancé dans son ouvrage sur l'influence poétique, à l'intérieur d'une filiation rattachant un « précurseur » à ses « descendants[19] ». L'œuvre de ces derniers serait l'expression de la « crainte ressentie par tout poète à l'idée qu'il ne lui reste pas d'œuvre à accomplir qui lui soit propre[20] » ; mais qu'en est-il des cas d'influence qui transgressent les frontières disciplinaires ? Le modèle proposé par Bloom nous paraît peu adéquat pour penser les déplacements vers une autre discipline : c'est précisément ce que l'on se propose ici d'examiner.

[17] Pour nuancer cette remarque, nous pourrions mentionner une exposition qui s'est tenue en 1980 à la galerie Templon, intitulée « Tendances actuelles de l'art américain » : Desgrandchamps garde un souvenir très vif d'une toile de Susan Rothenberg montrée à cette occasion, représentant sur un diptyque un cheval de profil.

[18] Cette appellation due à Ron B. Kitaj renvoie à une tendance artistique britannique dont il fut l'un des protagonistes, et à laquelle ont également été affiliés des peintres d'obédience figurative tels que Francis Bacon, Lucian Freud, Michael Andrews, Frank Auerbach et Leon Kossoff.

[19] Nous reprenons ici la terminologie de Bloom : voir *L'Angoisse de l'influence* (1973), Paris, Les Editions Aux forges de Vulcain, 2013, p. 143.

[20] *Ibid.*, p. 204.

Quant aux cinéastes et écrivains retenus pour cette étude, ils sont finalement peu nombreux au regard de la pléiade de références qui entourent l'œuvre de Marc Desgrandchamps. Sur quelle base les a-t-on retenus ? Pourquoi eux plutôt que d'autres ? Qui sont les laissés pour compte ? Nous avons indiqué toute l'importance des échanges et entretiens informels avec l'intéressé : de là, il nous a été possible d'affiner notre champ d'investigations, axé autour d'œuvres cinématographiques et littéraires avec lesquelles quelque chose de l'ordre du compagnonnage s'est construit sur le long terme. Il s'agit autrement dit d'œuvres que Desgrandchamps a parcourues presque exhaustivement, ou du moins dont il connaît dans le détail l'essentiel de ce qui se trouve accessible. D'autres points de repère[21] auraient pu trouver leur place dans cette étude, mais l'on conçoit bien qu'il ne serait pas réalisable de s'attacher à examiner une constellation d'influences aussi vaste sans se fixer des limites. La question de l'imprégnation nous semble venir s'ingérer sans difficulté dans celle de l'influence, pour la simple raison qu'elle installe une forme de conditionnement qu'il n'est pas évident, comme le signale Judith Schlanger[22], de séparer de l'influence. En un sens, on peut supposer que chercher à s'imprégner d'une œuvre, c'est déjà sans doute vouloir se placer sous son influence. C'est dans cette perspective qu'ont été privilégiées les œuvres à l'endroit desquelles Desgrandchamps n'a cessé de renouveler les contacts et les approches : il en va ainsi des rapports qu'il a engagés avec les ouvrages de Patrick Modiano, Claude Simon, Michel Houellebecq, comme avec les films de Michelangelo Antonioni et d'Eric Rohmer. Autant d'écrivains et de cinéastes familiers à Desgrandchamps, qui signale très volontiers combien leurs œuvres respectives lui ont fait forte impression. Ils ont en commun d'avoir été abondamment regardés ou lus soit durant certaines périodes spécifiques de son parcours, soit tout au long de celui-ci. Selon les cas, il a pu éprouver le besoin de faire advenir dans ses propres

[21] Citons notamment les *Écrits intimes* de Roger Vaillant, que Desgrandchamps a lu pour la première fois dans les années 1980. On peut supposer que son exemplaire de l'époque, réputé perdu à ce jour, aurait pu nous éclairer sur ce qui, dans ces écrits dont il garde un fort souvenir, a appelé son intérêt. D'autres ouvrages isolés auraient mérité d'être pris en considération si nous avions voulu faire preuve d'exhaustivité : il vaut singulièrement la peine de mentionner un roman de Charles Ferdinand Ramuz, *La Beauté sur la terre*, dont les ingrédients (une jeune femme dont chacune des apparitions réenchante le monde, l'évocation en arrière-plan d'un lac entouré de montagnes) entrent en résonance avec ce que représente Desgrandchamps. Signalons également qu'il n'est pas à exclure que certains romans de science-fiction lus par ce dernier aient eu des effets sur sa peinture, que l'on pense par exemple à cette impression d'un dérèglement du visible que le peintre fait volontairement advenir en certains endroits. Parmi ces romans, on peut citer : Howard Waldrop, *Histoire d'os*, Paris, La Découverte, 1986 ; Poul Anderson, *La Patrouille du temps* (1960), Saint-Mammès, Le Bélial', 2005 ; Ward Moore, *Autant en emporte le temps* (1953), Paris, Denoël, 2000 ; Clifford D. Simak, *Mastodonia* (1978), Paris, Editions J'ai lu, 1979 ; Ray Bradbury, *Un coup de tonnerre* (1952), Paris, Gallimard, 1992.

[22] Voir Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014, p. 87.

tableaux certains motifs puisés dans leurs créations. Le temps passé en leur compagnie peut logiquement conduire à se demander dans quelle mesure cela a contribué à façonner sa perception des choses, et par extension à infléchir ou altérer ce qu'il représente.

*

L'approche n'étant pas identique selon le système de signes envisagé (cinéma ou littérature), s'est imposée l'idée de structurer la thèse en trois parties. Dans la première sont exposées un certain nombre de considérations à caractère préliminaire, axées autour de la notion d'influence. Notre deuxième partie se focalise sur les liens de filiation noués avec l'art du cinéma : les deux premiers chapitres sont respectivement consacrés à deux réalisateurs auxquels Desgrandchamps accorde une place prépondérante, à savoir Antonioni et Rohmer. Il nous faudra sonder leurs films pour voir quels éléments ont pu dévier sur la pratique de Desgrandchamps et sur l'imaginaire qu'il s'est construit. Le troisième chapitre se propose d'étudier dans la même perspective certains films du cinéma américain des années cinquante, dont le visionnage a sans doute tout autant contribué à la mise en place de cet imaginaire.

L'approche qui sera adoptée tout au long de ce travail avance au cas par cas, en envisageant l'une après l'autre les œuvres que l'on soupçonne d'avoir une action sur ce que Desgrandchamps crée. L'analyse comparative est la méthode par laquelle nous serons amenée à vérifier cette action. La démarche engagée est donc déductive. Une autre manière de s'emparer de la question aurait consisté à prendre pour point de départ l'œuvre de Desgrandchamps et les constantes qui la traversent, en cherchant à les replacer à l'intérieur d'une généalogie faisant apparaître de quelles lectures et de quelles expériences cinématographiques – l'action des unes et des autres pouvant se mélanger – elles découlent. Une telle démarche, inductive, requiert une vision globale de ce qui se trouve développé chez chacun des auteurs et cinéastes considérés, traités ensemble et de manière transversale. Il nous est apparu préférable pour la conduite de ce travail de procéder en isolant chaque élément de notre corpus, en sachant que cela ne permet guère de rendre compte de l'action croisée des influences, qui s'entremêlent et se renforcent les unes les autres. Pour essayer de remédier à cet inconvénient, il nous faudra lorsque c'est possible relier les choses, de sorte à mettre en évidence les confluences entre les visions et préoccupations auxquelles Desgrandchamps s'est trouvé exposé.

Notre troisième partie traite d'un autre type d'influence, non plus d'ordre visuel mais développé au contact de certains livres. L'indéfectible curiosité que l'artiste manifeste envers

la littérature incite en effet à considérer la place de celle-ci dans la genèse de son œuvre et à s'interroger sur une éventuelle incidence de ce qu'il lit sur sa production personnelle. C'est ainsi vers son activité de lecteur que se déplace le propos, que l'on veut plus spécifiquement faire porter sur sa réception des œuvres de Patrick Modiano, Claude Simon et Michel Houellebecq. Comme on le verra, leurs romans respectifs portent en eux des préoccupations esthétiques susceptibles d'agir souterrainement sur sa pratique. Ces trois écrivains ont été découverts et explorés à des moments différents de sa trajectoire : Desgrandchamps commence à lire Modiano dès la fin des années 1970, Houellebecq durant les années 1990 et Claude Simon au début des années 2000. Cet échelonnage dans le temps a pris part au choix de recentrer notre corpus autour de ces trois auteurs que tout semble éloigner, en termes de conception de la littérature : cela nous permettra d'examiner les retombées d'une lecture à courte échéance comme sur le plus long terme, en même temps que cela nous amènera à vérifier l'idée qu'une lecture transforme le récepteur, ou du moins transforme quelque chose de son rapport au monde. Préciser la chronologie des influences, en spécifiant autant qu'il est possible à quel moment intervient la (re)découverte de telle ou telle œuvre, c'est permettre d'appréhender « la construction dans le temps d'un individu[23] » et de l'œuvre qu'il accomplit. Le présent travail entend saisir les principaux vecteurs ayant, dans le domaine littéraire aussi bien que dans celui du cinéma, contribué à cette construction artistique.

# PARTIE I.

# L'influence, approche théorique de la notion.

[23] Bérangère Voisin, « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », dans Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Questions de réception*, Paris, SFLGC, Nîmes, Lucie éd., 2009, p. 26.

L'objet de la présente partie est d'essayer d'appréhender la notion d'influence, dont l'utilisation même fait débat[24]. Comprendre pourquoi est un point central, qu'il nous faudra tenter d'éclaircir. Dans les pages qui suivent, l'objectif est de poser quelques points de repère pour approcher cette notion, et nous permettre de l'utiliser plus commodément par la suite. Si l'on évoquera quelques-uns des positionnements qui se sont cristallisés autour de cet objet de recherche infiniment complexe qu'est la question de l'influence, il nous faut aussi rappeler que tous les arts se trouvent en fait concernés par elle. Ce constat doit être aussitôt suivi d'une remarque qui tombe sous le coup de l'évidence, à savoir qu'il ne saurait être question de délivrer ici une vision d'ensemble des enjeux qui ont pu y être associés. L'essentiel de ce qui se trouve exposé dans cette partie reste très ancré dans le champ littéraire et dans celui de l'histoire de l'art, et bien que les réflexions formulées de part et d'autre n'aient pas toujours été pensées dans des perspectives transdisciplinaires, elles connaissent parfois une réception qui leur permet de s'étendre par-delà leur ancrage disciplinaire d'origine. En matière d'influence, la contribution des études littéraires est loin d'être minime, comme en témoigne exemplairement l'accueil réservé par les historiens de l'art à *L'Angoisse de l'influence*, d'Harold Bloom. Cet ouvrage a fait date, et bien que son objet d'étude ait exclusivement trait à l'influence poétique, force est de constater que sa fortune critique a largement dépassé les frontières de la théorie littéraire. Le modèle théorique que propose cet ouvrage ne se révèle cependant pas totalement adéquat pour rendre compte du rapport qu'un artiste tel que Marc Desgrandchamps entretient avec les œuvres qui l'influencent : nous tenterons de discerner à l'intérieur de cette conception les aspects qui nous paraissent opératoires, que l'on s'attachera à séparer de ceux qui s'avèrent en décalage avec ce qui émerge du cas Desgrandchamps.

En s'attachant à comprendre ce qu'est une influence, il nous faudra également tâcher d'appréhender quelles sont les conditions à réunir pour qu'il y ait influence. L'apparition de celle-ci suppose qu'un certain type de rapport, dont il convient dès à présent noter le caractère productif, devient possible à un certain moment entre une œuvre et l'individu qui la rencontre. Ce rapport peut connaître d'importantes fluctuations dues au fait que l'appréciation personnelle d'une œuvre ne se maintient pas à l'identique tout au long d'un parcours : il n'est pas rare d'observer des retournements de goûts, lesquels se construisent dans la durée d'une vie. On pense à titre d'exemple à l'œuvre du Douanier Rousseau, que Desgrandchamps a appris à

[24] Le terme est par exemple absent de la thèse d'habilitation à diriger des recherches de François-René Martin, traitant de l'inspiration vivante trouvée par Ingres dans l'exemple de Raphaël (« Le jeune Ingres et Raphaël (1789-1820). Mythologies », 2 vol., Thèse d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris Nanterre, 2018).

apprécier sur le tard. Il arrive donc que des revirements ou des conversions se produisent à plusieurs années de distance, que des jugements défavorables se muent en affinités. Que le sentiment à l'égard d'une œuvre puisse évoluer implique au niveau de la recherche des influences de considérer leur chronologie, c'est-à-dire la façon dont elles évoluent dans la durée, se maintiennent ou déclinent au profit de nouvelles. Cela ne va pas sans poser des problèmes de méthode, sur lesquels nous aurons bien sûr à revenir.

Parallèlement à cela, étant donné l'ancrage de ce phénomène dans les circonstances biographiques de l'artiste qui en est le témoin subjectif, un autre point dont nous aurons inévitablement à traiter se rapporte au témoignage de ce dernier : que faire de ce témoignage, peut-on se baser sur ce qui s'y trouve avancé, quel rôle lui attribuer dans la méthode que l'on se donne, comment se positionner par rapport au point de vue qu'il exprime. On a là une série de questions qui concernent directement la manière dont nous aurons ensuite à mener notre enquête autour des influences de Desgrandchamps. Une grande attention doit donc leur être portée, en amont des études que nous développons plus loin et qui seront l'occasion de confronter les réflexions théoriques posées dans cette partie préliminaire à des cas supposés d'influence. Leur examen critique nous permettra de tester, d'affiner et de mettre à l'épreuve la méthodologie élaborée dans cette première partie ; nous pourrons de la sorte en tirer des conclusions sur ce qu'elle apporte, mais aussi sur ses fragilités et ses points faibles.

## L'influence, comme réception active.

Constatons en guise d'entrée en matière que le succès toujours aussi marqué de la notion d'influence dans les entretiens d'artistes n'empêche pas qu'inversement, la place qui lui est allouée dans l'analyse des œuvres fasse parfois l'objet de reconsidérations qui ont partie liée avec la crainte de s'enfermer dans une approche perçue comme traditionnelle[25]. Le paradoxe

[25] Voir par exemple Yve-Alain Bois, *La Peinture comme modèle*, Genève, MAMCO, Musée d'Art moderne et contemporain, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 244. Eric de Chassey, dans un texte consacré à l'influence de Matisse sur l'art américain, fait également valoir le caractère « traditionnel » du verbe influencer, auquel il substitue le néologisme « s'influencer de » (Eric de Chassey, « L'effet Matisse : abstraction et décoration », dans

est qu'il s'agit d'un mode d'accès à l'œuvre qui a tendance à être considéré comme convenu[26] – en appeler à la notion d'influence constitue il est vrai une sorte de réflexe qu'il est difficile de refouler lorsqu'on aborde une œuvre –, alors que dans le même temps, on reconnaît la difficulté qu'il y a à penser cette question[27].

On notera en premier lieu qu'user de la notion d'influence impose de se plier à une construction grammaticale contre-intuitive qui ajoute aux réticences que l'on peut avoir à y recourir. Sans doute existe-t-il certains cas de figure dans lesquels la structure fixée par le langage se révèle conforme à la situation que l'on s'attache à décrire. Les rapports qui nous occupent ici s'opèrent néanmoins dans un sens indéniablement contraire à celui préjugé par la syntaxe, qui oblige à placer l'artiste « sous » influence dans une position subalterne : dire qu'il « subit » l'influence traduit l'emprise qu'elle exerce, mais contribue dans le même temps à fausser les perspectives par les « connotations de passivité[28] » que le terme renferme. Michael Baxandall note cette inadéquation entre le phénomène lui-même et les mots utilisés pour le désigner :

> Le terme d'« influence » est l'un des fléaux de la critique d'art. En premier lieu, c'est un terme pervers, puisque la grammaire décide déjà indûment du sens de la relation (quelqu'un agit, quelqu'un d'autre subit). Par là, elle

Eric de Chassey et Emilie Ovaere (dir.), *Ils ont regardé Matisse : une réception abstraite Etats-Unis-Europe, 1948-1968*, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 68).

[26] « Cependant, l'influence est loin de rendre compte de tout ce qui "travaille" un artiste, et les méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art lui font, à mon sens, un crédit exagéré lorsqu'elles présupposent, comme s'il s'agissait d'une loi générale, que l'évolution d'un artiste se décrit au mieux par une dialectique faite quasi exclusivement d'influences et de ruptures. Il est bien d'autres chemins que l'influence pour se laisser imprégner par un contexte et en tirer quelque conséquence qui apparaisse dans l'œuvre » (Thierry de Duve, *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984, p. 144).

[27] Difficulté que souligne par exemple Philippe Forest : « La question des influences que l'on a subies est l'une des plus difficiles à penser. Il n'y a pas de réponse satisfaisante à une semblable question qu'il n'est cependant guère possible d'éluder sérieusement. On sait bien que tout auteur est d'abord un lecteur, que toute écriture est réécriture, que chaque œuvre naît à partir d'une autre. Si bien que n'importe quel écrivain se fabrique – consciemment ou inconsciemment – sa propre généalogie à laquelle il se soumet en la revendiquant et dont il s'affranchit en la réinventant » (Philippe Forest, « Penser après », *Art press 2*, Trimestriel n°42, août/septembre/octobre 2016, p. 29).

[28] « L'explication standard – Matisse aurait "influencé" Picasso – est très peu satisfaisante. La notion même d'influence, avec ses connotations de passivité, s'accorde très mal avec ce que l'on sait de Picasso et de son exploitation omnivore de tous styles, passés comme présents » (Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999, p. 11).

> semble inverser la relation actif-passif vécue historiquement, qui est précisément ce que le spectateur, qui ne peut s'appuyer que sur des interférences, souhaite prendre en compte. En disant que X a influencé Y, on semble effectivement dire que c'est X qui a agi sur Y, et non Y sur X. Or, lorsqu'on étudie une œuvre de qualité, ou un grand peintre, on s'aperçoit que c'est toujours le second élément qui est le véritable moteur de l'action. Il est très étonnant qu'un terme qui évoque plutôt le langage de l'astrologie ait fini par occuper une telle place dans notre vocabulaire, dont il contrarie pourtant les tendances profondes. Car il suffit d'attribuer l'action à Y, et non plus à X, pour voir la situation se complexifier. On découvre alors des nuances autrement intéressantes : s'inspirer de, faire appel à, user de, s'approprier, avoir recours à, s'adapter à, ne pas comprendre, se référer à, reprendre de, accepter le défi de, se confronter à, réagir à, citer, se distinguer de, se comparer à, assimiler, s'aligner sur, imiter, s'adresser à, paraphraser, intégrer, créer une variation sur, faire revivre, prolonger, remodeler, se calquer sur, rivaliser, pasticher, parodier, extraire, déformer, prêter attention à, résister, simplifier, reconstituer, repartir de, développer, affronter, maîtriser, subvertir, perpétuer, réduire, promouvoir, répondre à, transformer, s'attaquer à… – et chacun trouvera d'autres formules. La plupart de ces relations n'ont pas d'équivalents dans l'autre sens (quand c'est X qui est censé agir sur Y, plutôt qu'Y sur X)[29].

Ces relations de domination induites par la syntaxe gênent, car elles entérinent comme le souligne Eric de Chassey l'idée d'une « généalogie descendante[30] » à laquelle ne peuvent être ramenés tous les cas de figure. Ce qui est en cause est l'idée que l'influence serait une action s'accomplissant pour ainsi dire d'elle-même, sans que l'artiste ne soit amené à prendre

[29] Michael Baxandall, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux* (1985), Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991, p. 106-107.

[30] « Bref, des artistes américains – ceux que la critique va baptiser "expressionnistes abstraits" à partir de 1946 – se sont influencés de Matisse. (Je préfère ce néologisme au verbe "influencer" traditionnel, qui a certes le mérite de souligner l'importance des relations entre les artistes, des relations internes à l'art, mais en rendant ces dernières uniquement passives, selon le mythe de la généalogie descendante qui, à mon sens, n'a de pertinence que dans des situations d'extrême domination d'un champ artistique par une seule figure de référence) » (Eric de Chassey, « L'effet Matisse : abstraction et décoration », *art. cit.*, p. 68).

part au processus d'assimilation qui se joue en lui. Ainsi que le remarque Judith Schlanger, « l'œuvre a le pouvoir de susciter par elle-même des admirateurs impressionnés sur qui elle agit sans intermédiaire[31] ». À partir de là, il y a lieu de penser que l'émulation dont se nourrit une influence est impulsée par la curiosité ou l'attirance développées à l'égard d'une œuvre que l'on entreprend d'apprivoiser et d'intérioriser. Consécutivement à une expérience esthétique ayant été vécue pour une quelconque raison comme fondatrice, une réaction s'ensuit, qui vise à se positionner par rapport à l'œuvre ayant fait naître cette expérience. On serait de ce point de vue tenté de penser que «  l'influence n'est d'une certaine façon qu'une réception active[32] », car la réceptivité à n'importe quelle œuvre entraîne un effort d'acuité supplémentaire pour s'en nourrir ; ne serait-ce que pour cela, on voit se renverser la logique induite par la construction grammaticale que le terme impose.

[31] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014, p. 66.

[32] Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998, p. 17.

## L'influence au regard de la question de l'émulation artistique.

L'admiration n'est bien sûre pas la seule voie par laquelle peut se mettre en place une relation d'influence. Soucieuse de restituer toutes les nuances que l'on peut distinguer à l'intérieur d'une telle relation, Schlanger écrit :

> Il y a ceux qui vous guident et qu'on suit, ceux qui vous disent quoi faire et comment faire, ceux qui vous montrent l'exemple d'une réalisation éclatante, ceux qui vous initient à un travail, ceux qui vous révèlent tout un ordre de création possible, ceux qui vous ouvrent un champ de recherches ou un type de recherches, ceux qu'on ne peut pas ne pas suivre parce qu'ils brillent de tout l'éclat du moment, ceux qu'on est tenté d'imiter parce qu'on admire leur personnage, ou encore parce qu'on croit, en les imitant, se rapprocher de leur succès, de leur prestige, de leur autorité. Et aussi ceux par qui on se sent marqué sans savoir très bien en quoi ni pourquoi leur rencontre compte, alors qu'ils auront été une figure épisodique au passage, une silhouette qui ne résout rien[33].

Mais quoi qu'il en soit de ces différents degrés et nuances qui peuvent colorer et individualiser une relation de laquelle naît une influence, la dimension sur laquelle il nous faut mettre l'accent est le caractère productif de cette dernière :

> toute influence a pour horizon le passage à l'acte. Elle oriente, elle dirige, et sa grande puissance est d'inciter à l'action. L'influence est une action qui pousse à faire. Et dans le monde des œuvres, dans l'ordre de la production des œuvres, l'influence, en fin de compte, pousse à l'œuvre[34].

Ce point est essentiel, car il n'est pas toujours aisé d'établir de manière sûre les liens de filiation qui peuvent se créer par l'influence – le faire sur la seule base de ressemblances

[33] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 71.
[34] *Ibid.*, p. 66.

morphologiques n'est pas suffisant, pour des raisons qu'expose Yve-Alain Bois dans un article[35] consacré aux phénomènes de pseudomorphose. Comment parvenir à faire le partage entre ce qui relève d'un authentique rapport d'influence, signifiant du point de vue interprétatif, ou bien d'une quelconque concordance de pensée et de préoccupations entre deux artistes ? On tient sans doute avec la précédente observation formulée par Schlanger un important critère de différenciation, fondé sur l'émulation. Que celle-ci soit partie prenante dans le jeu de l'influence est aussi ce que souligne de Chassey[36], qui s'appuie sur une situation historique – la filiation reliant Claude Monet à Ellsworth Kelly – pour soutenir l'idée que l'influence peut déboucher sur de l'émulation au lieu de mener, ainsi qu'on le considère communément, à de la ressemblance. La logique qui prévaut d'ordinaire consiste en effet à partir des convergences (thématique, structurelle) ou des ressemblances formelles observées, et à les interpréter comme des signes d'une influence. En y regardant de plus près, on se rend compte qu'il est facile de se leurrer sur ces points de partage, que l'on est tenté d'expliquer par la notion d'influence même dans les cas où ce sont plus probablement les coïncidences et le hasard des événements qui en sont à l'origine. Les dérives interprétatives de cette nature correspondent à ce que de Chassey appelle une influence ascendante :

> L'influence ascendante est quant à elle d'abord une mauvaise compréhension du fonctionnement de l'influence dans le domaine artistique, qui en fait un facteur entièrement passif, comme une maladie (l'anglais nomme *influenza* ce que nous nommons « grippe »), alors que c'est toujours une activité de la part d'un artiste qui *s'influence* – consciemment ou pas, cela est une autre question – de l'œuvre d'un autre artiste, pour ses propres besoins, trouvant de façon sélective des solutions aux problèmes qu'il rencontre dans son propre travail ou bien en reprenant tel ou tel aspect. Elle

[35] Bois rappelle utilement la signification du terme : « C'est dans *Tomp Sculpture*, l'un de ses dernier livres et son plus formaliste, paru en 1964, que Erwin Panofsky a donné cette définition du terme pseudomorphose : "L'émergence d'une forme A, morphologiquement analogue, ou même identique, à une forme B, mais sans avoir aucun lien avec elle d'un point de vue génétique." […] Malheureusement, Panofsky ne s'est pas étendu sur ce phénomène de pseudomorphose, mais il est clair qu'il considérait la chose comme une chausse-trappe majeure pour l'historien d'art » (Yve-Alain Bois, « De l'intérêt des faux-amis », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°135, Printemps 2016, p. 3).

[36] « la façon dont Kelly s'influence de Monet ne produit pas de la ressemblance, mais de l'émulation » (Eric de Chassey, « Monet, Still, Kelly: influence apparente *versus* émulation réelle », dans *Nymphéas : l'abstraction américaine et le dernier Monet*, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018, p. 191).

> consiste ensuite, chez l'historien d'art, à penser que, parce qu'un artiste lui fait voir l'œuvre d'un artiste qui l'a précédé d'une certaine manière, cela signifie nécessairement que l'artiste postérieur s'est effectivement influencé de celui qui l'a précédé[37].

Examinant la descendance artistique de Claude Monet aux Etats-Unis, de Chassey s'attache à montrer que Clyfford Still et Ellsworth Kelly sont dans un rapport à l'œuvre du peintre impressionniste qui relève, pour le premier, d'un cas d'influence ascendante[38], tandis que le second témoigne à l'inverse d'une influence descendante. Cette différenciation est essentielle ; elle doit prévenir les erreurs d'appréciation qui peuvent naître du besoin humainement partagé de trouver une explication aux convergences dégagées[39]. Sans cesse, le regard procède à des comparaisons visuelles et à des rapprochements. De cette opération émergent des traits communs entre lesquels il est tentant d'établir une relation d'engendrement. Démontrer son existence demande à faire la preuve qu'elle n'est pas créée de toute pièce par le regard subjectif qui mène les opérations. En d'autres termes, le point qui nous occupe est de parvenir à démontrer qu'une influence est bien descendante, et que l'interprétation ne se fourvoie pas dans une voie ascendante.

## L'influence et la question de l'imitation.

Dans sa compréhension courante, la notion d'influence apparaît dotée d'un sens vague[40], diffus, qui suscite les réactions et les prises de position les plus diverses. Selon l'artiste

---

[37] *Ibid.*, p. 181-182.

[38] « Le rapport de Still à Monet, dont l'artiste lui-même n'a jamais parlé, contrairement à ce que laisse entendre Greenberg, représente en l'espèce l'un des cas les plus éclatants de pseudomorphisme ou de ce que j'appellerais une influence ascendante (mais se présentant comme si elle était descendante), dont l'histoire de l'art, et pas seulement dans sa version vulgarisée, est coutumière » (*Ibid.*, p. 181).

[39] « Le pseudomorphisme, c'est-à-dire le rapprochement de deux images ou de deux objets simplement parce qu'ils se ressemblent, parce qu'ils présentent la même morphologie, tient à notre tendance à confondre les effets et les causes, les faits et les apparences, tendance évidemment générale car nous avons souvent besoin pour vivre ou survivre de nous persuader que la réalité est tout entière dans ce qui nous arrange, mais tendance plus habituelle encore avec les images, dans la mesure où notre regard ne cesse de procéder par comparaisons visuelles afin de comprendre ce qu'il a devant lui » (*Ibid.*, p. 181).

[40] Schlanger note ainsi que « si on laisse l'idée d'influence s'étendre de proche en proche à tout ce qui produit des effets, à tout ce qui marque, agit, opère, incite ou modifie par diffusion et contagion mentale ; si on nomme

interrogé, le champ couvert par ce qu'il considère avoir joué sur sa pratique un rôle d'influence peut être réduit à rien ou au contraire étendu dans toutes les directions possibles. Force est de constater qu'en l'absence d'effort de délimitation de la notion, tout peut apparaître doté d'un rôle d'influence, comme en témoignent les propos de Willem de Kooning :

> Il se trouve que je suis un peintre éclectique. Je peux ouvrir le premier livre de reproductions venu et y trouver un tableau qui aurait pu m'influencer. C'est très satisfaisant de faire quelque chose qui se fait de par le monde depuis 30 000 ans. Lorsque je regarde une peinture, je me moque complètement de savoir quand elle a été exécutée ; si je suis influencé par un peintre d'une autre époque, c'est comme le sourire du chat du Cheshire dans *Alice* - le sourire reste quand le chat est parti. Autrement dit, je pourrais être influencé par Rubens, mais je ne voudrais certainement pas peindre comme Rubens. [...] Maintenant, je suis comme Manet quand il disait : « Oui, je suis influencé par tout le monde. Mais chaque fois que je mets les mains dans les poches, j'y trouve les doigts de quelqu'un d'autre »[41].

Plusieurs éléments dans ce propos doivent attirer notre attention, à commencer par l'importance des livres de reproduction dans la diffusion d'une influence – le même constat ressort chez Desgrandchamps. Mais c'est surtout la dernière remarque que l'on voudrait pour l'instant discuter, car elle nous semble corroborer un point important, qu'il nous faut examiner si l'on veut essayer de mieux circonscrire la notion d'influence. La dernière phrase de De Kooning est formulée de manière ambigüe, mais une façon de l'entendre – cohérente avec ce

---

influence toute insinuation ou pénétration, alors ce qui s'ouvre est une perspective indéfinie où l'on pourra parler d'influence à propos de tout l'être social. A propos de tout ce qui constitue le tissu intersubjectif socioculturel ; à propos de tout l'entrejeu du eux, du nous et du moi ; à propos de n'importe quelle perspective inconsciente diffuse ; à propos de toute action ou pression d'un cadre sur ses habitants ou des habitants entre eux ; à propos de tout ce qui amène les uns et les autres à accepter une situation ou une conception, à percevoir selon les mêmes vues, à se conduire selon les mêmes vues. Tout le bruitage social du mental s'engouffre alors dans les influences, toute l'extériorité sociale présente et agissante dans notre étoffe, tout ce qui nous compose en nous construisant.
Mais de même qu'elle n'est pas une détermination causale directe, une influence sociale n'est pas non plus un simple contexte psychosociologique d'accompagnement. Prise en ce sens très vague, l'idée d'influence n'a plus de limites. Elle se dilue, elle se dissout, elle devient au sens propre insignifiante » (Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 95-96).

[41] Entretien de De Kooning avec Harold Rosenberg, paru sous le titre "Interview with Willem De Kooning" (*Artnews*, vol. 71, n°5, septembre 1972, p. 54-59), repris dans Sally Yard, *Willem de Kooning : œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2007, p. 141.

que l'on a avancé précédemment sur la question de l'émulation comme symptôme de l'influence – serait qu'il pourrait potentiellement être influencé par Rubens, mais qu'il ne l'est pas car au fond de lui, il n'éprouve pas l'envie de peindre comme Rubens. Cela reviendrait à dire que la notion d'influence suppose un désir de créer en prenant pour point de repère l'œuvre d'un autre artiste[42] – notons que cette hypothèse soulève aussi la question de savoir jusqu'à quel point on peut avoir conscience de ce désir.

Pour tenter de donner une meilleure assise à l'idée que dans l'influence entre un désir de tendre vers un ou plusieurs aspects de l'œuvre d'un autre artiste, il sous semble opportun de convoquer un texte de Roland Barthes consacré à l'œuvre de Cy Twombly. La réflexion que l'écrivain développe dans ce texte se nourrit de sa propre pratique du dessin, laquelle témoigne nettement de l'influence de cet artiste américain. En tant que commentateur de son œuvre, Barthes en est aussi un spectateur d'un genre particulier, car sa réception n'est pas dépourvue d'objet : elle est orientée par cette position médiatrice, ce qui la rend d'autant plus active. Les expérimentations graphiques qu'il réalise sur format papier nourrissent son approche et, par extension, les études qu'il a pu mener par l'écrit sur l'œuvre de Twombly ; en retour, celles-ci le reconduisent vers sa production graphique. Il vaut la peine de rapporter ici le récit qu'il fait de son entreprise, qui a presque valeur de fable :

> Ainsi, ce matin du 31 décembre 1978, il fait encore nuit, il pleut, tout est silencieux lorsque je me remets à ma table de travail. Je regarde *Hérodiade* (1960), et je n'ai vraiment rien à en dire, sinon la même platitude : que ça me plaît. Mais tout d'un coup surgit quelque chose de nouveau, un désir : le désir de *faire la même chose* : d'aller à une autre table de travail (non plus celle de l'écriture), de prendre des couleurs et de peindre, tracer. Au fond, la question de la peinture, c'est : « Est-ce que vous avez envie de faire du Twombly ? »

[42] « Quand j'essaye de repenser à ces années 80, ce qui me frappe, c'est mon manque absolu de conscience théorique à ce moment. [...] En revanche, j'avais des goûts, c'est-à-dire que certaines œuvres me plaisaient et d'autres non ; à ma façon, j'essayais de refaire les œuvres que j'aimais, mais là encore ce n'était pas totalement conscient. Contrairement à certains auteurs qui créent des textes ou des formes parce qu'ils ou elles n'existent pas, je réalisais des peintures pour y retrouver ce que j'avais vu et apprécié dans d'autres œuvres. [...] Néanmoins, si l'on m'avait dit à ce moment que je me livrais au pastiche, j'aurais protesté, car ce terme détermine une distance critique, voire parfois une tendance à la parodie, qui n'était pas la mienne » (Marc Desgrandchamps, « Mes années 80 », Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?, INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008, http://hicsa.univparis1.fr/documents/file/14_Postmoderne-Desgrandchamps.pdf).

> […] Avant même d'avoir essayé de tracer quoi que ce soit, je constate que ce fond (ou ce qui me donne l'illusion d'être un fond), jamais je ne pourrai l'obtenir : je ne sais même pas comment il est fait. Voici *Age of Alexander* : oh, cette seule traînée rose… ! Je ne saurais jamais la faire aussi légère, raréfier l'espace autour d'elle, je ne saurais pas *m'arrêter* de remplir, de continuer, bref de gâcher ; et de là, de mon erreur même, je saisis tout ce qu'il y a de sagesse dans l'acte de l'artiste : il se retient d'*en vouloir trop* […]. Même problème avec *View* (1959) : je ne saurais jamais *manier* le crayon, c'est-à-dire tantôt l'appuyer, tantôt l'alléger, et je ne pourrais pas même l'apprendre, parce que cet art n'est réglé par aucun principe d'analogie […]. Et ce qui est inaccessible au niveau du trait l'est encore plus au niveau de la surface. Dans *Panorama* (1955), tout l'espace crépite à la façon d'un écran télévisuel avant qu'aucune image ne s'y dépose ; or je ne saurais pas obtenir l'irrégularité de la répartition graphique ; car si je m'appliquais à faire désordonné, je ne produirais qu'un désordre *bête*. Et de là je comprends que l'art de Twombly est une incessante victoire sur la bêtise des traits : faire un trait *intelligent*, c'est là l'ultime différence du peintre. Et dans bien d'autres toiles, ce que je raterais obstinément, c'est la dispersion, le « jeté », le décentrement des marques : aucun trait ne semble doué d'une direction intentionnelle, et cependant tout l'ensemble est mystérieusement dirigé[43].

Ce texte nous intéresse à plusieurs titres. Tout d'abord, lisant le récit que fait Barthes de ses démarches infructueuses pour obtenir un résultat voulu similaire au langage pictural de Twombly, on prend la mesure du fait que sa compréhension de l'œuvre de ce dernier s'enrichit de ses propres tentatives pour l'imiter. Ensuite, ce que Barthes désigne comme étant une platitude vaut qu'on s'y arrête, car c'est de là que s'ensuit le phénomène que l'on étudie. L'attirance particulière qu'il peut éprouver pour la peinture qu'élabore Twombly éveille en lui un désir de s'essayer à son tour à représenter des signes semblables à ceux qui le touchent. Cette envie de réaliser par lui-même quelque chose d'analogue traduit une forme d'émulation productive. Celle-ci naît de sa réception, et suscite un passage à la réalisation. Le point de

[43] Roland Barthes, « Sagesse de l'art » (1979), repris dans *Œuvres complètes, t. V : 1977-1980*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 700-701.

bascule de l'une à l'autre activité, dans le récit qu'en donne Barthes, survient avec toute la clarté d'une décision clairement formulée. Le caractère de simplicité et d'évidence avec lequel s'impose ce changement de rôle – de regardeur, il lui prend l'envie de devenir lui-même exécutant – participe de la tournure didactique qu'il veut peut-être donner au récit ; on se doute néanmoins que dans de nombreux autres cas d'influence, ce passage de l'un à l'autre peut aussi s'opérer lentement et imperceptiblement. Toujours est-il que ce faisant, il se heurte au fait que le savoir et la maîtrise technique dont fait preuve l'artiste américain résistent à ses tentatives d'appropriation : il échoue à retrouver les gestes élaborés par Twombly, et vérifie ainsi par l'expérience que ces gestes n'appartiennent qu'à ce dernier. Sa déconvenue fait encore partie du travail de l'influence, dont elle constitue l'un des stades nécessaires : si l'on en croit la théorie de Bloom, c'est à partir de ce stade que l'angoisse de l'influence se fait sentir, permettant à l'artiste qui l'éprouve de construire sur cette différence une œuvre authentiquement personnelle[44]. Il passera alors d'une position seconde[45], d'épigone, à un statut qui en fait l'auteur d'une œuvre amenée à jouer à son tour pour les générations suivantes un rôle d'influence.

Les réserves légitimes que peut susciter cette vision de l'histoire de l'art comme une chaîne d'influences – et de ruptures dans cette chaîne – ne sont pas dénuées de fondements. On peut à bon droit se demander si au fond, une telle approche ne relève pas d'une crispation sur des réflexes généalogiques inadaptés à l'art de la seconde moitié du vingtième siècle. L'émergence du postmodernisme, avec lequel se sont diffusés les gestes de réappropriation en même temps que la pratique de la citation et du détournement, correspond à un moment de l'histoire de l'art où la notion d'influence connaît incontestablement une éclipse, qu'Eric de Chassey présume provisoire[46]. Sans doute peut-on effectivement le supposer, cette éclipse étant

[44] Judith Schlanger note ainsi que : « Dans le scénario de Bloom, c'est à partir de procédés de décalage poétique et de déformation créatrice que la poésie du second devient une poésie première et qu'elle peut gagner une voix autre, différente, unique et qui lui appartient en propre. Lorsque ce n'est pas le cas, lorsque le second n'est pas capable de s'approprier le premier jusqu'à produire une œuvre indépendante, c'est qu'il n'est pas lui-même un écrivain véritable » (Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 189).

[45] Citons là encore Schlanger, qui écrit : « Etant donné ce qu'on doit à l'autre, et devant la grandeur de l'autre, comment être soi ? Venant après l'autre et après tant d'autres, on naît dans une situation seconde où l'espace est chargé de chefs-d'œuvre indépassables. On naît dans l'émerveillement, la fascination, l'émulation – et aussi dans le désespoir de n'arriver qu'après ceux qu'on admire » (*ibid.*, p. 188).

[46] « Depuis les années soixante-dix, nous vivons à l'ère de l'éclectisme esthétique, où toute influence s'est diluée – ou transformée par une volte-face curieuse en pratique obsessionnelle de la citation et du pastiche (politiquement justifiée il est vrai !) Et l'on peut paradoxalement parler d'une fin – provisoire soyons en sûrs – de l'influence en

imputable à l'apparition de procédures qui ont rendu inutile, ou inefficace, l'usage de cette notion vague, à laquelle sont préférés des termes dotés d'un sens à la fois plus ciblé et plus précis : aux notions précédemment citées – réappropriation, citation et détournement –, on pourrait également ajouter celle d'intertextualité[47], qu'il nous faudra plus loin essayer de situer par rapport à celle d'influence.

En y regardant de plus près, on s'aperçoit au travers du récit que Barthes délivre de ses tentatives d'imitation de la peinture de Twombly que cela correspond en fait à une notion dont il serait vain d'essayer de trouver une traduction équivalente en arts plastiques. Nous conserverons donc sa terminologie personnelle, qui désigne comme « scriptibles[48] » les textes qui éveillent chez le lecteur l'envie d'écrire ; des textes autrement dit dont la réception produit une émulation comparable à celle née au contact de ce que crée le peintre américain. Peut-on, à titre d'hypothèse de travail, avancer qu'un texte scriptible est un texte exerçant une influence ? Si l'on considère comme le montre de Chassey qu'une influence ne débouche pas nécessairement sur de la ressemblance, mais qu'elle peut aussi jouer un rôle d'embrayeur ou d'émulateur, sans doute dans ces conditions peut-on s'entendre sur le fait qu'un texte scriptible a en termes d'action sur le récepteur partie liée avec la notion d'influence. Ce qui se trouve induit, dans l'un et l'autre cas, c'est le fait de passer de l'activité de lecteur – ou de spectateur – à celle de producteur. Un basculement s'opère, fondé sur la naissance d'un désir d'expression impulsé par la rencontre avec une œuvre. Comme on s'en aperçoit avec le récit de Barthes, il arrive qu'un travail de commande ouvre la voie à un désir d'imitation[49], porté par un enthousiasme de départ qui peut tourner court ou s'étioler dans une expérience déceptive. Il va sans dire qu'en dehors de son expérience personnelle, il peut arriver dans d'autres circonstances qu'une issue plus porteuse s'ébauche et qu'elle aboutisse sur quelque chose de nouveau – une

tant que principe actif de l'histoire de l'art » (Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, *op. cit.*, p. 300).

[47] « Le terme d'influence a été balayé de l'horizon critique français avec l'introduction de la notion d'intertextualité, au début des années soixante-dix. L'influence était par nature floue, par définition insaisissable, alors qu'avec la notion forgée par J. Kristeva, l'on partait à la recherche de traces signifiantes tout à fait matérielles » (Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité II : douze enquêtes sur l'auteur et son double*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2011, p. 9).

[48] Roland Barthes, « S/Z » (1970), dans *Œuvres complètes, t. III : 1968-1971,* Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 122.

[49] De ce désir relève le rapport de Desgrandchamps au tableau *Le Départ* (1932-1935) de Beckmann, qu'il considère comme faisant partie des tableaux dont il aurait aimé être l'auteur.

influence n'incite pas nécessairement à faire pareil[50]. Elle stimule, porte à s'exprimer et à prendre position par rapport à l'œuvre ayant initié et motivé cette démarche ; elle ouvre en somme la voie à un nouveau travail d'écriture[51] ou de réalisation plastique.

## Influences *versus* intertextualité ?

Il faut convenir que le parallèle que nous venons d'établir entre les textes scriptibles et la notion d'influence n'aurait sans doute pas été du goût du Barthes. En 1964, lors d'un entretien au cours duquel son interlocuteur l'interroge sur l'influence qu'il pense exercer sur ses contemporains, Barthes répond ne pas croire aux influences, précisant :

> D'ailleurs, d'une façon plus générale, je ne sais trop ce qu'est une « influence » ; à mon sens, ce qui se transmet, ce ne sont pas des « idées », mais des « langages », c'est-à-dire des formes que l'on peut remplir différemment ; c'est pourquoi la notion de *circulation* me paraît plus juste que celle d'*influence* ; les livres sont plutôt des « monnaies » que des « forces »[52].

On peut sans exagérer dire que les années soixante-dix ont été marquées par une dévaluation de la notion d'influence, en France[53] du moins. L'émergence à la fin des années soixante d'une nouvelle notion, l'intertextualité[54], au départ conçue pour être moins mouvante

[50] L'influence de Claude Simon sur Desgrandchamps a par exemple donné lieu à l'élaboration d'une série de dessins intitulée *Fragments sur Pharsale* (2007) ; les scènes représentées dialoguent avec certains passages du roman *La Bataille de Pharsale* (1968), dont la lecture a motivé la création de ces compositions.

[51] Citons sur ce point Jean Bellemin-Noël : « En d'autres termes, la lecture reconduit à l'écriture » (Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 6).

[52] « Je ne crois pas aux influences » (1964), entretien de Roland Barthes avec Renaud Matignon, repris dans *Œuvres complètes, t. II : 1962-1967*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 616.

[53] « Étrangement, au moment où le concept d'influence disparaissait tout bonnement en France, un critique américain assez insolite, Harold Bloom, le réintroduisait dans le domaine anglo-saxon, avec la publication en 1973 d'un ouvrage sur l'angoisse de l'influence » (Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité II : douze enquêtes sur l'auteur et son double*, *op. cit.*, p. 9).

[54] « Officiellement, c'est Julia Kristeva qui compose et introduit le terme d'intertextualité, dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite dans son ouvrage de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse.* Le premier est de 1966, il est intitulé "Le mot, le dialogue, le roman" et contient la première occurrence du terme ;

dans sa définition que celle d'influence, éclipse celle-ci pendant un temps. Le passage de l'une à l'autre opère en réalité un changement d'axe, puisqu'il s'agit comme le souligne Nathalie Piégay-Gros[55] de se démarquer de l'idée de filiation généalogique entre les œuvres, au profit d'une conception où ce qui importe est la relation de coprésence[56] entre des textes préexistants, sans auteur et actualisés simultanément dans un discours. Piégay-Gros note que la « notion d'intertextualité, pour Kristeva et Barthes en particulier, s'élabore contre cette approche critique traditionnelle à laquelle elle prétend se substituer. Pour ces critiques en effet, l'intertextualité est en rupture avec toute pensée de la filiation et de l'influence[57] ». La dépréciation dont cette dernière notion fait alors l'objet est liée au sentiment qu'elle aurait fait son temps, mais doit aussi se comprendre par rapport à la remise en cause de la place attribuée à l'auteur[58] dans les études littéraires. La critique des sources[59], à l'encontre de laquelle est conçue la notion d'intertextualité, est alors considérée comme une façon de promouvoir le rôle de l'auteur, de le sacraliser comme responsable non seulement de ce qu'il produit, mais de ce qui se produit après lui et dans son sillage. Par ailleurs, un autre point à prendre en considération dans la défiance que la notion d'influence suscite alors tient à la volonté de remettre le texte en lui-même au cœur de la réflexion, sans chercher à l'expliquer par le soutien que fournissent les ressorts biographiques ou psychologiques[60]. Or, la question de l'influence peut difficilement être

---

le second, "Le texte clos" (1967), affine la définition. "Croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes", "transposition […] d'énoncés antérieurs ou synchroniques" » (Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Editions Nathan/HER, 2001, p. 9).

[55] « L'intertextualité, dans cette perspective, n'est pas pensée selon un modèle vertical, celui de la tradition et de la filiation, mais selon le modèle horizontal de l'échange avec le langage environnant » (Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 29).

[56] « Depuis *Palimpsestes* de Gérard Genette, on a pris l'habitude de distinguer entre deux types de pratiques intertextuelles. Les premières inscrivent une relation de coprésence (A est présent dans le texte B) et les secondes une relation de dérivation (A est repris et transformé dans B : dans ce cas, Genette parle alors de pratique hypertextuelle) » (Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 33-34).

[57] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 34.

[58] Piégay-Gros écrit que l'intertextualité a « entériné la "mort de l'auteur" » (*ibid.*, p. 36).

[59] « La méthode de la critique des sources consiste à rechercher tous les textes ayant influencé un livre. Pour cela, la plausibilité de l'authenticité d'une source dépendra de la quantité des reprises, et du degré de similitude entre les deux textes. Il faudra montrer que l'œuvre source est réellement antérieure ; que l'auteur a pu y avoir accès ; il faudra vérifier qu'il n'existe pas une source encore plus ancienne qui est à l'origine des deux livres (qui ne dérivent alors pas l'un de l'autre, mais tous deux du troisième) » (Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 34). L'auteure ajoute ensuite que « l'extinction de l'une [la critique des sources] prépare l'avènement de l'autre [l'intertextualité]. Pour conclure, on remarquera que la critique des sources survit dans une autre discipline, dont on montrera qu'elle est également liée à l'intertextualité : la critique génétique. Celle-ci se consacre à l'étude des manuscrits et des brouillons, mais aussi des sources des œuvres littéraires » (*ibid.*, p. 36).

[60] « Alors qu'on a vu Bakhtine insister sur la présence de l'auteur dans l'œuvre, Kristeva, dans le cadre d'un groupe de théoriciens, Tel Quel, qui vise à remettre en question la critique traditionnelle de la littérature, fondée notamment sur la biographie ou la psychologie des auteurs, va au contraire chercher à abolir la notion de sujet de

envisagée indépendamment du phénomène de la réception, puisqu'il s'agit de s'attacher à cerner comment subjectivement un artiste appréhende une œuvre qui produit sur lui une forme d'émulation. En somme, plutôt que de considérer les œuvres comme des objets autosuffisants produits en dehors de toute détermination extérieure, on s'emploie à faire apparaître ce qui les relie entre elles. Travailler dans une perspective génétique oblige autrement dit à identifier le lieu d'origine d'où dérivent certains traits caractéristiques. Barthes précise qu'à l'inverse, l'intertextualité n'est guère préoccupée de généalogie[61] :

> L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les « sources », les « influences » d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irrepérables et cependant déjà lues : ce sont des citations sans guillemets[62].

L'article qu'il rédige en 1973 pour l'Encyclopédie Universalis insiste à nouveau sur le fait que la notion d'intertexte ne se confond pas avec celle d'influence, car la démarche engagée selon que l'on traite de l'une ou de l'autre diverge fondamentalement :

> tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit,

---

l'énonciation […] Ce parti pris, caractéristique de l'époque, vise à recentrer la critique littéraire sur le texte en tant que structure, afin d'éviter les excès de psychologisme et d'explications biographiques que l'on rencontre parfois en critique littéraire » (*ibid.*, p. 16).

[61] Cette différence d'approche est pointée par Philippe Forest, qui note que les choses « se passent toujours de façon plus complexe que ne le veut le dépistage un peu policier de ce que la vieille critique appelait "les influences" et que l'on baptise aujourd'hui du nom plus savant d'"intertextualité" » (Philippe Forest, « De la phrase et d'un certain usage du participe présent », *Cahiers Claude Simon*, n°7, 2011, article mis en ligne : http://associationclaudesimon.org/lecteurs/hommages-et-temoignages/article/philippe-forest-de-la-phrase-et-d).

[62] Roland Barthes, « De l'œuvre au texte » (1971), dans *Œuvres complètes, t. III : 1968-1971*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 912.

> ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Epistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle de la dissémination – image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*[63].

Barthes postule une distinction entre d'un côté, la pratique de l'imitation[64], qui implique de se conformer aux partis pris et à l'approche qu'un prédécesseur a su mettre en place, et de l'autre, la pratique de l'appropriation posée comme opérateur d'intertextualité. Le redéploiement de formules préexistantes, puisées dans d'autres textes et assemblées dans des configurations nouvelles, ne relève d'ailleurs pas nécessairement d'une stratégie calculée : il peut arriver que du déjà dit vienne s'interpoler dans le processus créatif, à l'insu même de l'auteur. Ce qui échappe à son contrôle ou à sa vigilance contribue à la fécondité de l'intertexte, à laquelle concourt aussi la capacité de la mémoire à créer par elle-même des passerelles qui n'entrent pas toujours à l'intérieur d'un dessein délibérément conçu et prémédité. Il existe par ailleurs un large éventail de procédures[65] préhensives qui prennent part à l'élaboration du réseau intertextuel, envisagé comme une combinaison inédite de pièces rapportées, de références, de citations et d'emprunts. Elles l'enrichissent tout en augmentant son hétérogénéité. Dans l'optique de Barthes, les énoncés parviennent à se « disséminer » pour ainsi dire d'eux-mêmes

---

[63] Roland Barthes, « Texte (théorie du) » (1973), dans *Œuvres complètes*, *t. IV : 1972-1976*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 451.

[64] La réhabilitation de cette pratique est plaidée par André Gide dans sa conférence de 1900 : « La franche imitation n'a rien à voir avec le pastiche qui toujours reste besogne sournoise et cachée. Par quelle aberration aujourd'hui n'osons-nous plus *imiter*, c'est ce qu'il serait trop long de dire » (André Gide, *De l'influence en littérature* (1900), Paris, Editions Allia, 2010, p. 37).

[65] « Citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages de toutes sortes, les pratiques de l'intertextualité se répertorient aisément et se laissent décrire » (Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 5).

d'un texte à l'autre ; ce faisant, ils gagnent en autonomie[66] et en anonymat, aussi est-il perdu pour l'exégète de chercher à en retracer le cheminement jusqu'à leur auteur premier :

> La critique traditionnelle avait pour habitude de s'interroger sur les « sources » d'une œuvre, les « influences » reçues par l'artiste : cette manie a fait les beaux jours de la critique universitaire. Ces sources étaient réputées clandestines (d'où la nécessité de les mettre au jour), ces influences étaient données comme subies. La théorie moderne du Texte a changé cette perspective. Ce qui intéresse et retient aujourd'hui, ce n'est pas ce que l'artiste subit, c'est ce qu'il *prend*, soit inconsciemment, soit, à l'autre extrême, parodiquement. Tous ces langages d'origines différentes, qui traversent une œuvre et en un sens la *font*, constituent ce qu'on appelle l'*inter-texte* : l'inter-texte d'un auteur n'est jamais fermé, et dans sa plus grande partie il est irrepérable, tant il est mobile, subtil (à la façon d'une moire changeante)[67].

On retrouve ici l'idée que les influences seraient assimilées et subies passivement, par oppositions aux pratiques associées à l'élaboration d'un intertexte, auxquelles l'artiste prendrait une part active. La volonté de polariser ainsi les deux notions procède sans doute d'une exigence, celle de se démarquer de l'ancienne approche généalogique des œuvres, jugée dépassée par l'évolution des pratiques littéraires et artistiques du moment. La nécessité de rester en phase avec celles-ci a amené à l'invention de la notion d'intertexte, forgée à partir du constat que les anciens outils théoriques ne sont plus à même de prendre en charge et d'analyser les textes modernes – on pense notamment aux romans de Claude Simon, qui fabrique des phrases dans lesquelles sont intégrées des fragments d'énoncés prélevés ailleurs, assemblés à la manière d'un collage. Dans ce cas précis, la notion d'intertexte se révèle particulièrement adaptée, étant donné qu'elle permet de penser le texte comme « une combinatoire, le lieu d'un échange

[66] « La thèse de la productivité du texte, on l'a vu, postule qu'il se constitue de façon autonome et qu'il doit être lu sans qu'il soit nécessaire de faire référence ni au hors-texte ni à l'auteur ; elle rend inutile le repérage de l'hétérogénéité et des citations et réserve cette démarche à la critique des sources qu'elle récuse fortement » (Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 36).

[67] Roland Barthes, « All except you. Saul Steinberg » (1976), dans *Œuvres complètes*, *t. IV : 1972-1976*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 968.

constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris[68] ».

Force est néanmoins de constater que le risque d'une confusion entre ces deux notions connexes subsiste parfois. Dans ce même texte où il rapporte ses tentatives d'imitation personnelles de la peinture de Twombly, Barthes note au sujet de celle-ci la chose suivante : « En somme, ce qui est représenté, c'est la culture elle-même, ou, comme on dit maintenant, l'inter-texte, qui est cette circulation de textes antérieurs (ou contemporains) dans la tête (ou la main) de l'artiste[69] ». La frontière avec la notion d'influence se fait ici très mince ; elle l'est d'autant plus que Barthes se place ici curieusement sur le versant de la production de l'œuvre – il est possible que ses propres expérimentations plastiques aient favorisé ce glissement –, alors que les théoriciens qui se sont ensuite emparés de cette question ont contribué à déplacer le curseur du côté du lecteur[70]. D'une certaine façon, si l'on devait schématiser la différence d'approche caractérisant les études qui traitent soit de l'influence, soit de l'intertexte, la distinction pourrait se faire à ce niveau. Considérer ce qui traverse l'artiste et resurgit dans son œuvre, c'est se demander quelles influences le travaillent. À l'inverse, réfléchir aux rapports que peut établir le lecteur entre différents textes, c'est mettre l'accent sur sa réception intertextuelle[71]. Tiphaine Samoyault remarque ainsi que faire état de l'intertexte voulu par l'écrivain revient à ne traiter qu'un aspect de la question. En rendre compte entièrement demande à tenir compte aussi de l'intertexte créé par le lecteur :

> L'intertextualité présente en effet le paradoxe de créer un fort lien de dépendance avec le lecteur, qu'il provoque et incite à toujours plus

[68] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité, op. cit.,* p. 10-11.

[69] Roland Barthes, « Sagesse de l'art » (1979), *art. cit.*, p. 698.

[70] Piégay-Gros note ainsi que « le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens » (Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité, op. cit.*, p. 3-4).

[71] Tandis que Roland Barthes considérait le phénomène intertextuel comme « la seule présence objective d'un texte dans un autre texte » (Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité, op. cit.,* p. 1), Michael Riffaterre a par la suite contribué à préciser le rôle du lecteur dans l'appréhension de ce phénomène, dont il propose les définitions suivantes : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première » (Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n°215, octobre 1980, p. 4, cité dans Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité, op. cit.*, p. 40). « L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus infini » (Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature* n°41, février 1981, p. 4, cité dans Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité, op. cit.*, p. 40).

> d'imagination et de savoir, tout en cryptant suffisamment d'éléments pour qu'un décalage apparaisse entre la culture, la mémoire, l'individualité de l'un et celles de l'autre. L'identité parfaite entre les deux serait impensable, d'où le caractère variable et souvent subjectif de la réception intertextuelle. Suffit-il qu'un écrivain ait truffé son œuvre de références cachées ou de citations détournées pour que le sens de celle-ci dépende obligatoirement de leur repérage ? La mémoire du lecteur n'accompagne-t-elle pas aussi les textes, en leur ajoutant même, parfois, des allusions nouvelles ou des références supplémentaires ? […] C'est pourquoi l'on ne peut se contenter d'une théorie de l'intertextualité qui se limiterait au seul versant de la production : la réception y est au même titre un aspect décisif[72].

L'intertexte est tributaire de la perception subjective du lecteur, dont les références culturelles peuvent varier ; sa capacité à repérer les références présentes dans un texte, mais aussi son penchant à établir des corrélations entre ce qu'il lit et/ou ce qu'il visionne, entre en compte dans l'élaboration de l'intertexte. L'utilité de cette notion sur le versant de la réception est d'autant plus indéniable que cet aspect du problème est précisément ce qu'en histoire de l'art, on ne peut examiner lorsqu'on s'attache à rendre compte des influences d'un artiste :

> La citation est en effet une des marques de l'*historicité* d'une œuvre. C'est par là une des chevilles qui permettent l'exercice difficile, pour l'historien d'art, de relier les formes à l'histoire ; les historiens de l'art ou de la littérature en ont largement fait leur ordinaire, repérant chez tel ou tel la trace de tel ou tel autre, préférant toutefois parler, pour tous ces phénomènes rencontrés, d' « influences » ou de « sources » – ce qui réduisait notablement le phénomène à sa dimension intentionnelle et surtout à des déterminations simples, à sens unique (x est influencé par y) laissant de côté le délicat problème de l'interprétation, c'est-à-dire de ce qui se trouve *effectivement* dans une œuvre sans qu'il soit pour autant certain que l'artiste ou l'auteur l'y ait mis. La notion d'*intertextualité* vient résoudre cette difficulté, puisqu'elle

[72] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 66-67.

> est définie comme un effet de « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »[73].

Ces considérations doivent avertir sur l'un des pièges à éviter lorsqu'on prétend rendre compte des phénomènes d'influence, et que l'on s'attache à déceler l'action d'une œuvre sur la réalisation d'une autre. La tentation est forte d'opérer des rapprochements sans doute valables d'un point de vue intertextuel, mais qu'il serait dépourvu de sens de prendre en considération si les preuves manquent d'un rapport d'ordre génétique. En un sens, on peut dire que l'intertextualité s'est construite en tant que notion à l'encontre de la pensée de l'influence, que Barthes réfute tout en reconnaissant qu'aucun texte n'apparaît spontanément : des liens d'engendrement le rattachent à d'autres textes lus auparavant. Pour comprendre sa position vis-à-vis de la notion d'influence, il vaut la peine de rapporter une anecdote dont Barthes fait état lors d'un cours au Collège de France. Il clarifie le fait que la filiation inconsciente constitue un élément pertinent pour appréhender le phénomène intertextuel :

> J'ai reçu il y a quelques mois un petit texte poétique […] C'est un texte bref, mais constitué par une sorte de vertige d'images ou par une image unique sans aucun appui ou visée référentielle. Et quand j'ai reçu ce manuscrit très bref, j'ai *reconnu* ce texte comme venant de Rimbaud, ou, soit dit d'une façon plus juste, venant d'un langage, d'un mode de discours impossible avant Rimbaud et possible après lui (je crois que c'est une façon plus juste de dire les choses) ; et j'ajoute que l'auteur de ce petit texte n'avait pas lu Rimbaud, ou tout au moins ne l'avait pas lu d'une lecture de fréquentation. Donc il s'agissait d'une sorte de filiation diffuse, par relais inconnus de qui écrit ; qui écrit souvent ne connaît pas les relais qui le rattachent à ce qui l'inspire. […] Si on voulait affiner théoriquement la notion d'Inter-Texte, il faudrait réfléchir à ces problèmes de filiation inconsciente.

[73] Richard Leeman, « Comment se servir d'un Rembrandt. La citation, le post-moderne et la planche à repasser », dans Pierre Beylot (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004, p. 44.

> Il me semble qu'il y a deux choses sûres, c'est que premièrement, il n'y a pas de texte sans filiation. J'écris parce que j'ai lu. Donc j'ai lu quelqu'un avant d'écrire et il y a une filiation. Il n'y a pas de texte sans filiation.
>
> Deuxièmement et contradictoirement, toute filiation (d'écriture) est irrepérable […] Bien sûr, ils ne peuvent être « sauvages », il n'existe pas de texte sauvage, il n'y a pas de génération spontanée dans le texte ; le texte vient d'un autre texte, d'autres textes, mais d'où viennent-ils ? Eh bien, je ne puis le dire : la formule la plus juste, parce que la plus modeste, la moins arrogante, serait : ils sont *autorisés*, ces textes-là, par des mutations précédentes d'écriture. Telle serait donc la filiation inconsciente[74].

La position de Barthes est ambivalente : il convient volontiers que ce qu'un auteur lit vient nourrir ce qu'il écrit, tout en affirmant le caractère « irrepérable » des filiations. Il nous semble qu'une fois admise l'idée d'une relation d'engendrement pour ainsi dire inévitable entre ce qu'un artiste absorbe – il peut s'agir d'un texte, mais il n'y a aucune raison de penser qu'il en irait autrement avec d'autres formes d'expression – et ce qu'il crée, on ne peut en rester là. L'étape suivante doit consister à chercher par quels moyens identifier de tels liens de filiation, dont Barthes ne conteste pas l'existence, mais qu'il ne peut reconnaître comme traçables sans remettre en cause tout l'édifice de sa conception de l'intertexte. Reposant sur l'idée d'une dissémination de fragments textuels dont le point d'origine se perd, cette conception se fonde sur un rejet de l'ancienne critique des sources[75], tombée en désuétude chez les théoriciens de l'intertextualité. Compte tenu de ce rejet, on ne peut s'étonner de l'inconnaissance de principe que Barthes pose dans la relation de tout artiste aux œuvres qui l'inspirent : elle se comprend du point de vue de la cohérence interne de son système de pensée – soutenir l'inverse serait en contradiction avec l'anonymat postulé des éléments qui forment l'intertexte.

Cet anonymat apparaît comme l'un des principaux points de différenciation entre une influence et un intertexte : la possibilité de localiser l'endroit (la phrase d'un livre, la scène d'un film, etc.) d'où part une influence n'est pas d'emblée repoussée, elle fait au contraire l'objet de réflexions visant à établir une méthode qui permette d'y parvenir.

---

[74] Séance du 1er décembre 1979, dans Roland Barthes, *La Préparation du roman : cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80*, Paris, Editions du Seuil, 2015, p. 253-254.

[75] « Unanimement, tous les créateurs et théoriciens de l'intertextualité n'ont eu de cesse de rappeler que celle-ci n'avait rien à voir avec l'ancienne critique des sources » (Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 33).

Une autre ligne de démarcation que nous avons pu mettre en évidence concerne le type de rapport, actif ou passif, que l'artiste entretient avec les éléments qu'il intègre à son œuvre – dans le second scénario, qui s'intègrent à son œuvre. On a vu que la notion d'intertexte présente l'avantage de proposer à ce niveau un renversement de perspective[76], favorisé par sa proximité historique avec des pratiques d'appropriation – la citation, l'emprunt, le pastiche, la réécriture, la reprise, etc. – qui toutes, marquent une prise de décision. Elles se laissent appréhender comme des gestes volontairement mis à exécution dans un dessein précis, et contrastent à ce titre avec l'attitude attentiste couramment associée à la notion d'influence.

Maintenant que nous avons situé plus précisément la notion d'intertexte par rapport à celle d'influence, il convient de réfléchir à la manière dont on peut essayer de mettre celle-ci à contribution dans le cadre d'une étude consacrée à la pratique d'un artiste. La question est de savoir comment identifier les textes scriptibles ayant contribué à stimuler son processus créatif, dont on cherche à mettre au jour les filiations. Pour reprendre les propos de Judith Schlanger : « Dès lors que rapports et rapprochements, bifurcations et divergences, sont perçus comme des filiations généalogiques, il est normal de s'appliquer à déceler les sources, débrouiller les origines, tracer les influences[77] ». La méthode pour y parvenir n'allant pas de soi, il convient au préalable d'en discuter.

## Méthode

Comment procéder pour démontrer l'existence d'une influence ? Quels documents interroger ? Sur quels critères de vérification peut-on s'appuyer ? Un premier point à souligner pour tenter d'éclaircir le terrain sur lequel nous avançons est qu'une influence ne se concrétise pas sans qu'un contact s'opère, dont il peut rester des traces matérielles, tangibles. La

[76] Citons par exemple ce que Jean Bellemin-Noël écrit au sujet de l'intertextualité, qu'il désigne comme une « attitude active » : « On conserverait au centre l'*intertexte* pour désigner l'ensemble des incrustations dans le texte-ici-maintenant de fragments empruntés à du déjà-texte-ailleurs ; l'*intertextualité*, comme attitude active en face de ce résultat, renverrait donc au geste de l'écrivain, au fait que l'on écrive en ayant dans l'esprit un certain champ intertextuel » (Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, *op. cit.*, p. 13).

[77] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 38.

correspondance, ainsi que les dossiers génétiques[78] d'une œuvre (dessins, lettres, cahiers), font partie des documents permettant de reconstituer historiquement les étapes de cette relation, qui prend parfois la forme d'un compagnonnage. Dans le cas particulier où ce sont des livres qui produisent une influence sur leur lecteur, les annotations de ce dernier peuvent aussi renseigner sur les aspects qui ont su retenir son attention. En tant que traces matérielles d'une expérience vécue, celle de la lecture, elles apportent un témoignage de premier plan sur les réactions engendrées par le contenu de l'ouvrage considéré.

En l'absence de traces matérielles laissées par cette rencontre, selon les cas en complément de celles-ci, le recours au témoignage de l'artiste doit être exploité[79] si l'on veut appréhender comment se répercute sur lui une lecture ou un film. Ses propos peuvent venir utilement éclairer, contredire ou appuyer le regard extérieur que nous portons sur la relation qui le lie aux objets littéraires ou cinématographiques considérés dans cette étude. Le caractère affectif et intime de cette relation aux œuvres dont il s'éprend étant une source de non-connaissance pour toute personne extérieure, il nous semble indispensable de convoquer son éclairage, en contrepoint de notre démonstration. Sonder sa propre perception de la question amène un point de vue autre, qui apporte des renseignements complémentaires liés à sa réception[80] personnelle, éléments auxquels l'historien ne peut avoir accès sans en passer par l'entretien. Il convient en outre de faire remarquer que toutes les influences ne sont pas reçues

[78] Précisons que dans le cas de Marc Desgrandchamps, il n'existe en l'état actuel pas véritablement de dossier génétique consultable et accessible au chercheur : ses peintures sont exécutées directement, sans en passer par l'étape des dessins préparatoires ; l'artiste tient à jour des cahiers (dont quelques pages ont été numérisées et publiées dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Paris musées, 2011, p. 184-191 ; la communication de ces cahiers qui lui servent aussi de documents de travail est partielle : il convient de préciser que nous n'en avons pas entrepris le dépouillement dans le cadre de ce travail, notre connaissance de leur contenu est par conséquent très incomplète) dans lesquels il référence, sous la forme de dessins au trait, les tableaux dans l'ordre de leur exécution. Un numéro d'inventaire ainsi que des commentaires accompagnent chaque dessin, donnant à ces cahiers une fonction en quelque sorte de journal de bord. Les photographies personnelles prises par l'artiste ayant dans son processus de travail un rôle comparable à celui de dessins préparatoires, il serait possible de les considérer comme faisant partie du dossier génétique de l'œuvre qui en dérive. Ces images photographiques n'ont cependant pas d'intérêt à être considérées dans le cadre d'un travail portant sur ses influences.

[79] La nécessité de recourir au témoignage de l'artiste est soulignée par de Chassey : « A l'opposé des pseudomorphismes et des influences ascendantes qui marquent les rapports de l'œuvre de Monet et de celui des expressionnistes abstraits étatsuniens de la première génération, il existe une influence avérée des tableaux tardifs de Monet sur un artiste de la génération suivante : Ellsworth Kelly. Mais cette influence ne donne lieu à aucune ressemblance visuelle ou presque, si bien qu'elle serait restée certainement invisible aux yeux des historiens de l'art si l'artiste lui-même de l'avait évoquée » (Eric de Chassey, « Monet, Still, Kelly: influence apparente *versus* émulation réelle », *art. cit.*, p. 185).

[80] Une étude de l'influence ne peut faire l'impasse sur cet aspect, à partir du moment où l'on considère l'influence comme une « réception active » : « Nécessairement la perspective adoptée s'appuiera donc d'abord sur le phénomène de la réception » (Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, *op. cit.*, p. 17).

de manière égale, qu'elles ne marquent pas au même degré la sensibilité, et que l'émulation qu'elles suscitent peut adopter des formes profondément différentes, allant de « l'imitation enthousiaste [à] la contagion à peine consciente[81] ». Il existe autrement dit une gradation dans le rapport d'un artiste aux œuvres qui l'influencent, gradation dont il peut s'avérer difficile de l'extérieur de prendre la mesure. Toutes ces raisons doivent convaincre de la nécessité de prendre connaissance de la vision intérieure que l'artiste se fait de l'action exercée sur lui par telle ou telle œuvre, tout en ayant conscience que son témoignage ne vaut pas parole d'évangile, n'étant bien sûr pas exempt de partis pris et de distorsions. Dans le temps même où nous essayons de justifier la prise en compte de sa voix, il est essentiel de s'entendre sur le rôle qui lui est attribué à l'intérieur de notre étude, en rappelant que le discours de l'artiste ne doit pas être utilisé comme argument d'autorité pour valider notre grille de lecture. Pour clarifier l'usage que nous faisons de son témoignage, précisons que c'est non à titre de consultation mais d'éclairage que nous le convoquons : nous serons dans cette perspective amenée à croiser ses propos avec ce qui émerge des analyses comparatives menées en parallèle[82].

En somme, il semble que pour se saisir de la question de l'influence, deux voies complémentaires puissent être empruntées – l'une n'excluant pas l'autre. La première se présente comme une enquête historique à l'intérieur des circonstances biographiques, dont on cherche à établir si elles permettent ou non d'accréditer le scénario d'influence que l'on avait échafaudé. Il s'agit en fait de mettre à l'épreuve une intuition de départ : on travaille à partir de soupçons ou de présomptions, on forme des conjectures, que l'on cherche ensuite à appuyer sur des faits vérifiables. La seconde voie prend appui sur les œuvres, et se préoccupe d'y repérer des signes d'influence. Puisque c'est de l'action exercée par une œuvre sur une autre qu'il en va avec cette notion, on serait tenté de penser que d'une manière ou d'une autre, des traces

---

[81] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.,* p. 124.

[82] Soucieux de faire une mise au point concernant la place qu'il accorde dans son propre travail d'historien aux propos d'artistes, Eric de Chassey souligne (et précisons que pour notre part, le positionnement qu'il affirme ici est celui que nous tâcherons de suivre au moment d'analyser les influences de Marc Desgrandchamps) : « C'est alors seulement qu'il sera possible de voir comment l'œuvre de Matisse, en particulier son œuvre peint, a pu jouer un rôle dans les développements de la peinture aux Etats-Unis à partir des années quarante. [...] Si l'œuvre de Matisse a pu être féconde, cela s'appréciera à travers les déclarations des artistes eux-mêmes (encore qu'il ne faille pas accorder à celles-ci plus d'importance qu'elles n'en ont, tant elles sont aussi déterminées par des enjeux qui ne sont pas toujours ceux de vérité…), à travers les commentaires des critiques ou des historiens qui ont déjà ébauché un traitement de la question dans certains cas, à travers surtout – lors même que cela conduit à remettre en cause les éléments précédents – les œuvres produites par les artistes américains elles-mêmes. Ce sont celles-ci en effet qui contiennent en priorité les clés d'une lecture opératoire de l'art de Matisse aux Etats-Unis » (Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain, op. cit.,* p. 22).

perceptibles de cette action doivent pouvoir être identifiées. On procède alors par analyse comparative, suivant la logique « du diagnostic et de l'interprétation » décrite par Schlanger :

> On ne se demande pas quel architecte a lu quelle page ou suivi quel cours magistral, et dans quelles circonstances. On ne s'attache pas à retracer l'événement historique d'une rencontre qui rendrait compte d'une transmission précise. On ne cherche pas à retrouver la trace de ce qui a effectivement, concrètement, percolé d'un domaine à l'autre pour atteindre certains esprits et certaines entreprises.
>
> Une prise analytique avancerait pas à pas, instance par instance, en cherchant à retrouver autant que possible l'histoire de la transmission et l'étiologie précise des conséquences et des effets. Elle souhaiterait préciser les milieux et les circonstances et identifier les personnes. Elle souhaiterait retracer les passages et les points de rencontre : les événements, les articulations, les biographies. Elle voudrait aboutir à une narration aussi détaillée que possible pour étayer le rapprochement.
>
> Par contre, en recourant à l'idée assez allusive d'un habitus partagé diffus au long d'un siècle, on a éliminé les questions de personnes, de traces et de passages. Dans une telle perspective, il n'est pas nécessaire de retrouver l'événement subjectif de l'influence pour inférer sa présence ou son rôle. Il n'y a pas lieu de rechercher qui a reçu quoi et l'a transmis comment. Dans la logique du diagnostic et de l'interprétation, ce qui est important pour comprendre est de percevoir et d'analyser des situations, des isomorphismes, des rapports[83].

En renvoyant ainsi dos à dos les deux approches, Schlanger met en évidence ce qui distingue chacune. L'une repose sur l'idée que « chercher à reconstituer une filiation, c'est aussi retracer les contacts (contacts personnels, contacts de lecture ou effets d'ambiance) qui ont pu influencer ce qui s'est passé, c'est-à-dire qui ont pu, d'une manière ou d'une autre, laisser leur

[83] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 27-28.

marque et leur empreinte sur la suite[84] ». Ce que l'on cherche à établir est l'enracinement d'une influence dans la vie de l'artiste sur lequel elle s'exerce. Les éléments sur lesquels s'appuie l'enquête sont les événements de l'existence, l'enjeu étant de déterminer dans quelle mesure ils peuvent venir étayer le lien de filiation généalogique que l'on se donne pour objectif d'instruire.

L'autre approche ne prend en considération que l'analyse des œuvres en elles-mêmes, et se préoccupe de sonder leurs liens de parenté. La conviction sur laquelle repose cette démarche comparative réside pour citer Schlanger dans la « pertinence méthodologique du parallèle comme forme de réflexion[85] » (en ce sens qu'il ne s'agit pas seulement de comparer des faits visuels ou même de rapprocher des éléments qui peuvent relever de systèmes de signes différents, mais de les interpréter). Remarquons que de Chassey se montre tout aussi favorable à cette approche, qu'il a faite sienne pour étudier l'influence de Matisse aux Etats-Unis : « je choisis pourtant de traiter d'un élément par le renvoi à un autre, d'une œuvre d'art par la comparaison avec une autre œuvre, puisqu'aussi bien il s'agit là d'une des rares méthodes de compréhension disponibles, dont j'espère montrer qu'elle n'est pas sans pertinence ni efficacité[86] ». Procéder ainsi, par une lecture croisée de deux œuvres afin d'en saisir les affinités et les points de partage, invite à cerner les proximités formelles tout en accordant une grande attention à d'autres aspects. Il nous semble en effet indispensable de garder à l'esprit qu'une influence n'agit pas exclusivement en termes de ressemblance morphologique : les mutations qu'elle impulse peuvent aussi se faire sentir, plus profondément, à un niveau structural.

Une fois les points de convergence mis en évidence, l'enjeu est de parvenir à établir une relation de cause à effet, en l'absence de laquelle les similitudes dégagées peuvent légitimement être perçues comme un effet de pseudomorphisme – ce phénomène, comme le note Yve-Alain Bois, est inextricablement lié au fonctionnement de la perception, donc « impossible à escamoter[87] ». Il n'est pas exagéré de dire que dégager des certitudes sur l'existence d'une relation de causalité peut en ce domaine se révéler aventureux, le terrain sur lequel on évolue

---

[84] *Ibid.*, p. 38.

[85] « on ne s'interroge plus sur la pertinence méthodologique du parallèle comme forme de réflexion » (*ibid.*, p. 18).

[86] Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, *op. cit.*, p. 16.

[87] « Comme LeWitt, donc, je répugne au pseudomorphisme. J'y vois la preuve qu'un formalisme purement morphologique – que j'oppose à un formalisme structural – ne débouche sur rien, en tout cas sur aucune connaissance historique. Pourtant, il est impossible d'escamoter le phénomène lui-même, pour la simple raison que percevoir des ressemblances, des analogies, des similarités, est au cœur […] du savoir humain, comme Walter Benjamin n'a cessé de le rappeler » (Yve-Alain Bois, « De l'intérêt des faux-amis », *art. cit.*, p. 4).

étant celui, précaire et incertain, de l'interprétation. Une solution permettant de donner à la démonstration une assise plus assurée consiste à croiser et à associer les deux méthodes – celle fondée sur des investigations dans la biographie de l'artiste, et celle reposant sur l'analyse comparative des œuvres –, sans s'interdire à titre complémentaire de profiter de l'éclairage apporté par les propos de l'artiste. Ne pas faire état de ces incertitudes, ce serait comme le souligne Georges Didi-Huberman perdre « la chair même du questionnement historique[88] ».

### L' « angoisse de l'influence »

Combiner les deux méthodes peut s'avérer opportun si l'on veut essayer d'affiner les choses, en prenant notamment en considération le fait, décisif au niveau des influences, que l'on ne rencontre pour ainsi dire jamais une permanence des goûts chez un même individu. Les fluctuations observées à ce niveau constituent on l'a dit un facteur à intégrer lorsqu'on s'attache à repérer les influences d'un artiste, car ce qui suscite de l'émulation à un moment donné de l'existence est susceptible de connaître à plusieurs années d'écart d'importants revirements. Le fonctionnement en miroir entre l'intériorité et les œuvres sur lesquelles viennent se fixer ses préoccupations, pointé par André Gide, joue sans doute au niveau de la chronologie des influences un rôle décisif – l'écrivain, s'interrogeant sur la puissance qu'une phrase dénichée dans un livre exerce sur lui, interprète ce phénomène ainsi :

> Sa puissance vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi encore inconnue à moi-même ; elle n'a été pour moi qu'une explication - oui, qu'une explication de moi-même. On l'a dit déjà : les influences agissent par ressemblance. On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes de façon latente[89].

---

[88] « Que faire, à présent, devant ce "principe d'incertitude" ? N'avancer qu'en terrain vérifiable, n'énoncer que ce qui a été établi par une source "incontestable", comme si les sources elles-mêmes n'étaient pas susceptibles de modifications historiques, si ce n'est de falsifications : les "précautions" du positiviste s'avèrent, en ce domaine, particulièrement désastreuses. Il s'agit peut-être d'une forme de modestie "scientifique", mais il s'agit aussi d'une forme de lâcheté heuristique. Elles aboutissent à ne donner, pour toutes *réponses*, que des évidences, et à n'enfoncer que des portes ouvertes. Elles perdent, en somme, la chair même du questionnement historique » (Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna : Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p. 129).

[89] André Gide, *De l'influence en littérature* (1900), *op. cit.*, p. 17.

De ce point de vue, on peut dire que chercher à saisir quelles sont les influences d'un artiste revient en fait à essayer de cerner son identité au plus près. Pour aller plus loin, il vaut la peine d'ajouter une remarque, relative au fait que dans ces « miroirs » auxquels Gide compare les influences se réfléchissent des caractéristiques qui, sur la durée d'une vie entière, sont susceptibles de déplacements, d'altérations voire de transformations. Si les influences successives qui agissent sur le travail d'un artiste peuvent trancher entre elles, et parfois aller dans des directions opposées, sans doute peut-on mieux se l'expliquer en ayant à l'esprit que même au sein d'un parcours en apparence linéaire, dépourvu de ruptures notables ou de changements de cap, il est rare d'observer une parfaite stabilité au niveau de la réception. Les œuvres sur lesquelles celle-ci se fixe ont souvent tendance, une fois retombée l'émulation productrice qu'elles ont suscitée un temps, à faire l'objet de réévaluations qui en relativisent l'importance. Le besoin d'un recentrage sur d'autres points de référence concourt à ces réévaluations, liées au fait que les œuvres dont on veut s'imprégner à certaines étapes d'un parcours ne sont pas celles qui à des étapes ultérieures, susciteront un désir de produire. Suivre l'évolution des points d'appui que se donne un artiste est donc une manière détournée d'accéder aux préoccupations qu'il veut injecter dans son œuvre.

On peut à bon droit penser que connaître ce qu'un artiste a voulu insuffler dans son œuvre n'a qu'un faible intérêt du point de vue de l'exégèse. Celle-ci doit veiller à ne pas se laisser prendre au piège de « l'illusion de l'intention », pour reprendre le titre d'un article que l'on doit à Wimsatt et Beardsley, désignant par là l'erreur de perspective consistant à penser que ce que cherche à réaliser un artiste se trouverait effectivement exprimé dans son œuvre. Dans cette perspective, l'interroger sur ce qu'il souhaite transmettre serait inutile à l'entreprise exégétique, pour des raisons exposées dans cet article[90], et auxquelles on peut ajouter le fait que

[90] « On doit se demander comment le critique s'attend à recevoir une réponse à la question de l'intention. Comment va-t-il découvrir ce que le poète a essayé de faire ? Si le poète a réussi à le faire, alors le poème montre lui-même ce qu'il a essayé de faire. Et si le poète n'a pas réussi, alors le poème n'est pas une preuve adéquate, et le critique doit sortir du poème – pour trouver la preuve d'une intention qui n'est pas devenue effective dans le poème ». Plus loin, les deux auteurs ajoutent : « Juger un poème, c'est comme juger un pudding ou une machine. On exige que cela marche. C'est seulement parce qu'un artefact marche que nous inférons l'intention de l'artisan. […] La poésie réussit parce que tout ou la plus grande part de ce qui est dit ou impliqué est pertinent ; ce qui n'est pas pertinent a été exclu, comme les grumeaux du pudding et les "grains de sable" de la mécanique » (pour les deux citations : William K. Wimsatt, Jr. et Monroe C. Beardsley, « L'illusion de l'intention », dans Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 224).

l'artiste peut être tenté de faire passer les préoccupations qu'exprime son œuvre pour son intention de départ, réduisant ainsi à néant l'écart entre l'idée et l'exécution.

Pour autant, ne faire aucun cas du point de vue de l'artiste revient en fait à se désintéresser des points d'ancrage qu'il se donne et du même coup à méconnaître les relations de transmission qui se nouent d'un artiste à l'autre. Aussi, contrairement à ce que soutiennent Wimsatt et Beardsley[91], il nous semble que mener des investigations sur le processus créatif d'un artiste peut faire partie intégrante de l'exégèse, dans la mesure où les influences qui y prennent part permettent d'interpréter une œuvre à la lumière des points d'appui qu'elle trouve ailleurs. Ajoutons que l'on n'interroge pas un artiste « dans l'esprit d'un homme qui ferait un pari[92] » (sur la probabilité qu'il réponde telle ou telle chose), mais dans un esprit de curiosité concernant la genèse de ce qu'il crée. D'autre part, tenir compte du regard qu'un artiste porte sur ses prédécesseurs, ou bien sur des auteurs de son temps mais qui recourent à d'autres moyens d'expression, permet de sortir des grilles de lecture possibles à tel moment de l'histoire, ou de s'extraire de celles qui prévalent au sein d'un champ disciplinaire donné. C'est dans cette idée que de Chassey souligne, parlant de Matisse : « Ainsi des artistes américains ont-ils permis de voir de façon différente certains aspects de son œuvre[93] ». Dès lors, l'argument sur lequel

---

[91] « le vers d'Eliot est-il une allusion à celui de Donne ? Eliot pense-t-il à Donne ? Ce que nous suggérons, c'est qu'il y a deux manières radicalement différentes de chercher une réponse à cette question. Il y a 1) la voie de l'analyse et de l'exégèse poétiques, qui cherche si cela a un sens qu'Eliot-Prufrock *pense* à Donne. […] Cette méthode de recherche peut mener à la conclusion que la ressemblance apparente entre Eliot et Donne est sans importance et qu'il vaut mieux ne pas y penser ; autrement dit, la méthode peut avoir le désavantage de ne pas procurer de conclusion certaine. Néanmoins, nous proposons que c'est là la voie vraie et objective de la critique, en tant qu'elle contraste avec ce que l'incertitude même de l'exégèse pourrait pousser un autre genre de critique à entreprendre : 2) la voie de la recherche biographique ou génétique, dans laquelle, profitant de ce qu'Eliot est encore en vie, et dans l'esprit d'un homme qui ferait un pari, le critique écrit à Eliot et lui demande ce qu'il voulait dire, ou s'il pensait à Donne. Nous ne pèserons pas ici les probabilités sur les questions de savoir si Eliot répondrait qu'il ne voulait rien dire du tout, ne pensait à rien du tout – une assez bonne réponse à pareille question – ou si, dans un moment d'inattention, il fournirait une réponse claire et, dans ses limites, irréfutable. Ce dont il s'agit pour nous, c'est qu'une telle réponse à une telle investigation n'aurait rien à faire avec le poème "Prufrock" ; ce ne serait pas une investigation critique. Les recherches critiques, contrairement aux paris, ne se font pas de cette manière. Les recherches critiques ne se règlent pas en consultant l'oracle » (*ibid.*, p. 237).

[92] Voir note *supra*.

[93] Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, *op. cit.*, p. 13. Plus loin, revenant sur la nécessité de cette défocalisation, l'historien ajoute : « il faut dire avec force à quel point cette attitude est une nécessité. Elle permet d'éviter le piège béant de la pseudo-objectivité, celle qui consisterait à prendre nos propres conceptions de Matisse, à la fin d'un siècle, pour les seules véritables et pertinentes. Il ne s'agit pas de promouvoir le relativisme mais plutôt de souligner le lieu culturel d'où se posent les questions, de ne jamais oublier donc que notre vision de Matisse dépend de ceux qui nous ont précédés – critiques et artistes en particulier » (*ibid.*, p. 17). Dans cette perspective, il considère que l'influence de Matisse est à double sens : « Le lien de l'expressionnisme abstrait avec l'œuvre de Matisse est l'exemple d'un processus de réception particulièrement actif, où l'influence

reposent les préventions de Wimsatt et Beardsley, selon lequel le fait de demander à l'artiste sa position est une façon de court-circuiter le raisonnement que l'exégèse poétique pourrait échafauder par elle-même, peut donc être renversé sous un angle constructif. On soutiendrait à l'inverse que son témoignage, par le décalage temporel, géographique ou disciplinaire qu'il apporte, permet de faire émerger certains aspects non pris en compte à l'intérieur des cadres de pensée prédéfinis dans lesquels tout discours s'énonce.

Pour en revenir à l'idée exprimée par André Gide, selon laquelle les influences agiraient par ressemblance, il vaut la peine d'indiquer qu'elle se retrouve chez Harold Bloom, qui écrit :

> En effet, le poète est condamné à prendre connaissance de ses aspirations les plus profondes par le truchement de la conscience qu'il a du *soi des autres*. Le poème est *en* lui, et pourtant, il fait l'expérience honteuse et splendide d'*être découvert* par des poèmes – de grands poèmes – *hors* de lui[94].

Schlanger[95] relève le fait que la notion d'influence, comme on peut s'en apercevoir au travers de la conception défendue par Bloom, a tendance à favoriser une sorte de brouillage des frontières entre ce qui provient de soi et ce qu'à l'inverse on s'approprie. Car autant, les pratiques de la citation permettent de repérer sans peine quelles sont les pièces rapportées qui proviennent de l'extérieur, autant le phénomène de l'influence ne trace pas de ligne de démarcation visible entre les éléments inventés et ceux assimilés au contact d'autres œuvres. Cette équivoque constitue l'un des principaux ressorts de ce que Bloom identifie sous la notion d'« angoisse de l'influence », qu'il définit comme « l'angoisse profonde que suscite la question de savoir si l'on est véritablement devenu soi-même[96] ». Le sentiment de la dette est donc ce

---

est clairement à deux sens. Les peintres américains ont profondément transformé notre vision de l'artiste français en même temps que les plus grands d'entre eux se sont servi de lui moins comme source que comme étalon ou comme aiguillon, passant de l'imitation à l'émulation » (*ibid.,* p. 289).

94 Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence* (1973), Paris, Les Editions Aux forges de Vulcain, 2013, p. 76.

95 « une telle distinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre le conceptuel et le cadrage social, entre ce qui vient de soi et ce qui vient du dehors, ne tient justement pas en matière d'influence. Car dès qu'il s'agit d'influence rien n'est purement interne (puisque ce qui influence provient d'ailleurs) à et rien n'est purement externe (puisque ce qui influence est assimilé et intériorisé). [...] Penser l'influence dans la culture, c'est retrouver en nous l'action des autres et l'action sur les autres, c'est penser ce que nous sommes à travers la profonde compagnie des autres » (Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 30-31).

96 Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, *op. cit.,* p. 153.

qui tourmente l'artiste, du moins tant qu'il se sent placé sous l'emprise[97] de prédécesseurs qui le surplombent.

Il faut dire que l'auteur ne comprend le phénomène que conformément à une représentation romantique qui nous semble-t-il, en limite considérablement la portée. Il prévient d'emblée que dans cette histoire n'interviennent que « les poètes puissants » : « C'est à de tels poètes que mon objet se limite, ces figures majeures qui s'acharnent à lutter contre leurs illustres prédécesseurs, fût-ce jusqu'à la mort[98] ». Le schéma suivant lequel Bloom pense la relation d'influence repose donc sur une conception que Jean-Louis Cornille qualifie de « darwinienne[99] » – vision dont il relève le caractère séduisant, mais un tel point de vue n'engage que lui –, en ce sens que seul un authentique artiste peut parvenir à vaincre ou dépasser la situation de subordination dans laquelle le place cette relation. L'un des aspects les plus problématiques de la conception défendue par Bloom est qu'il pense l'influence non comme un état de complicité ou de connivence qu'un artiste peut éprouver à l'égard d'un travail dont il entreprend de s'imprégner, et avec lequel peut s'instaurer un compagnonnage fécond, mais comme un processus d'élimination[100] des œuvres non vouées à entrer dans l'histoire des arts. Ce rapport de rivalité constitue une clé de lecture déterminante pour comprendre la façon dont est abordée la question de l'influence chez Bloom. S'il est vrai que l'histoire de l'art ne manque pas de circonstances[101] que l'on peut appréhender en se référant au modèle qu'il décrit, on

---

97 Schlanger note que cette emprise est à double tranchant : « Toutefois cette admiration est inévitablement troublée. En effet, l'écrivain émergent ne s'éveille pas dans une joie pure mais dans un sentiment d'ambivalence. La grandeur qu'il admire le surplombe d'une présence dominante qui est à la fois une ouverture et une clôture. Une ouverture, une incitation, un modèle, une joie. Et une clôture, parce que l'œuvre qu'on admire est déjà là et qu'elle paraît indépassable » (Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 186).

98 Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, *op. cit.*, p. 55.

99 « Ce qui paraît le plus attirant dans la théorie de Bloom : cet appel au darwinisme, à la loi des plus forts. Il y a des textes forts et des textes faibles, selon que la réponse à d'autres textes y est forte ou faible (c'est-à-dire sans écarts) » (Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité II : douze enquêtes sur l'auteur et son double*, *op. cit.*, p. 14).

100 « L'apport principal de Bloom est d'avoir insisté sur la nature profondément conflictuelle des relations entre textes : l'influence cesse d'être vue comme un processus bénin de transmission ; tout comme dans le domaine du vivant, ce processus est au contraire d'une rare violence, même si celle-ci demeure toute symbolique : on tend à éliminer l'autre afin d'assurer sa propre permanence. Si la littérature est transmission d'elle-même, cette transmission ne s'opère donc pas sans heurts. Elle est tout sauf idyllique, et même profondément darwinienne. Seules, en effet, sont transmises les œuvres les plus fortes, ces œuvres qui se sont battues plus que d'autres pour survivre et qui finissent par s'imposer au détriment de celles qu'elles vouent ainsi à disparaître » (*Ibid.*, p. 12-13).

101 Yve-Alain Bois montre ainsi que les rapports entre Matisse et Picasso peuvent être appréhendés dans la perspective mise en avant chez Bloom : « la valeur heuristique de son modèle doit être soulignée : on apprend beaucoup à importer la notion d'"angoisse d'influence" sur le terrain d'une rivalité entre frères » (Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso*, *op. cit.*, p. 20). De la même manière, de Chassey note que ce modèle est parfaitement adéquat pour appréhender le sentiment de Pollock à l'égard de Picasso : « Le cas exemplaire entre tous est celui de Pollock,

remarque dans le même temps que ce modèle analytique se révèle largement inopérant pour comprendre ce qui se joue dans le cadre de situations[102] différentes, où la question de la rivalité ou de la domination n'est pas en jeu.

Ce rapport aux « maîtres » du passé qui se trouve relayé dans la vision de Bloom est donc perçu comme un facteur oppressant voué à se transformer en ce qu'il nomme une « angoisse de l'influence, cette crainte ressentie par tout poète à l'idée qu'il ne lui reste pas d'œuvre à accomplir qui lui soit propre[103] ». Tiphaine Samoyault rattache ce sentiment à l'état d'esprit auquel correspond le postmodernisme, traversé par la conscience d'avoir derrière lui une histoire qui aurait épuisé toutes les possibilités créatives : « La perception de soi comme "tard venu" semble ainsi être la clé de l'attitude post-moderne, avec cette nostalgie […] d'une antériorité mythique où toutes les voies ouvertes projetaient l'écrit vers l'avenir ou loin devant[104] ». La présence écrasante des maîtres du passé engage les artistes conscients de cet héritage à s'inventer un positionnement consistant à énoncer cet état des choses. Le sentiment que tout existe déjà a ainsi entraîné l'apparition de *remake* et de scénarios de *reenactment*, où il s'agit de refaire ce qui existe déjà. De telles démarches peuvent en fait être considérées comme l'exacerbation d'une tendance dont on trouverait bien des exemples en dehors de la culture postmoderne, consistant simplement à exprimer, sur le mode du conditionnel passé, le regret de n'être pas l'artiste qui a fait telle chose pour la première fois. L'influence part souvent de ce regret, qui sert d'embrayeur à la mise en place d'une démarche originale, impulsée par ce désir de réaliser ce qu'un autre artiste est parvenu à accomplir. Cela nous amène à la thèse principale défendue par Bloom, à savoir que :

> l'influence procède par mésappréhension, même si cette dernière n'est pas délibérée, voire presque inconsciente. J'en arrive au principe central de mon

engagé dans une rivalité acharnée avec Picasso. Dans ce cas précis, le modèle de "l'angoisse de l'influence" proposé par Harold Bloom à propos de la littérature de langue anglaise est directement opératoire, pour l'ensemble de la carrière de l'artiste américain, la fin se doublant d'une sorte d'angoisse interne (ou comment échapper à sa propre influence, c'est-à-dire éviter l'académisation ou la répétition de formules toutes faites.) » (Eric de Chassey, « L'effet Matisse : abstraction et décoration », *art. cit.*, p. 72).

[102] Dans le cadre de son travail sur la réception de Matisse aux Etats-Unis, de Chassey écrit : « Si les concepts définis par Bloom peuvent être utiles, ils ne peuvent servir tels quels, car ils renvoient à l'idée qu'avoir de l'influence c'est "avoir du pouvoir sur quelqu'un" et sont définis par le poids inéluctable d'une figure unique de "génie/père" qui détermine l'ensemble de la production artistique, conçue par ailleurs comme une période close sur elle-même » (Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, *op. cit.*, p. 19).

[103] Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, *op. cit.*, p. 204.

[104] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 53.

argumentation, dont l'exacte vérité ne tient pas tant à son seul caractère outrancier :

> *L'influence poétique – lorsqu'elle implique deux poètes forts et authentiques – procède toujours d'une mélecture du poète antérieur : un acte de correction créative qui,* de facto*, s'avère nécessairement une mésinterprétation. L'histoire de l'influence poétique féconde – autant dire la principale tradition de la poésie occidentale depuis la Renaissance – est une histoire de l'angoisse, de la caricature autoprotectrice, de la distorsion, du révisionnisme pervers et volontaire, sans lesquels la poésie moderne en tant que telle ne saurait exister*[105].

L'activité de l'influence tiendrait donc sa fécondité du décalage productif qui survient lorsqu'un artiste entreprend d'explorer par lui-même une voie dont une œuvre avec laquelle il entend rivaliser lui indique le chemin. La mésinterprétation[106] que ce faisant il commet lui permet de se libérer de cette influence. Plutôt que de chercher à la réprimer, le processus pour s'en dégager consiste donc paradoxalement à l'assumer et à la travailler : les contresens, déviations, méprises[107] et déformations en série se chargeront d'infléchir sa pratique dans une direction nouvelle, procédant de ces embardées successives. La singularité d'une pratique peut de ce point de vue s'affirmer non pas en rompant avec la tradition[108], mais en essayant de s'y

---

[105] Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, *op. cit.*, p. 80.

[106] Pour citer Bloom : « tout poème est la mésinterprétation d'un poème parent. Le poème n'est pas le dépassement de l'angoisse, mais l'angoisse elle-même » (*ibid.*, p. 144). Plus loin, il ajoute : « La poésie est angoisse de l'influence, méprise, perversion disciplinée. La poésie est malentendu, mésinterprétation, mésalliance » (*ibid.*, p. 145). Sur le choix des termes à utiliser en français pour traduire ceux employés par Bloom, on peut se reporter aux commentaires de Schlanger : « Bloom nomme cette démarche poétique *misreading* ou *misprision*. On traduit parfois cette notion par *mélecture*, un terme qui a l'avantage d'éviter les circonlocutions, mais qui risque de suggérer que la lecture normale serait une lecture neutre, une prise objective, une perception exacte, dont la lecture créatrice est un reflet déformant. Il faut entendre, au contraire, que la prise gauchie, la lecture qui dérape un peu, [...] manifeste le tempérament créateur du poète véritable. [...] tout poète lit un peu de travers parce qu'il lit en fonction de soi, à travers soi, et ce qu'il lit se répercute en lui selon son tempérament propre. Spontanément, il s'approprie l'œuvre fondatrice en la faisant dériver » (Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 198).

[107] « Ce qui importe vraiment, et c'est l'aspect central de cet ouvrage, c'est que l'angoisse de l'influence est le fruit d'un grand contresens, une interprétation créatrice que j'ai nommée "méprise poétique". L'angoisse que peuvent éprouver les écrivains, et que leurs œuvres sont contraintes d'exprimer, est la conséquence de la méprise poétique, plutôt que sa cause » (Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, *op. cit.*, p. 26-27).

[108] Sur ce point, il est intéressant de citer Jean-Marie Schaeffer : « Le culte de l'originalité n'est notamment pas réductible à la pulsion d'émulation artistique. Lorsque Harold Bloom fait de "l'angoisse de l'influence" le moteur

greffer dans la continuité de pratiques déjà établies : c'est dans le cadre de cette tradition qu'une relation d'émulation – ou plutôt de rivalité, si l'on suit le raisonnement de Bloom – peut émerger.

Il nous semble que le principal apport de Bloom ne réside pas tant dans le principe d'angoisse créative, qu'il diagnostique à partir de la période qu'il étudie, mais que l'on ne retrouve pas nécessairement lorsqu'on examine cette question dans d'autres perspectives historiques. Ce qu'en revanche nous pouvons retenir de son modèle est l'écart introduit par la lecture personnelle de l'artiste second, qui produit quelque chose de nouveau par intrusion de vecteurs liés à son propre tempérament. Se référant à un modèle qu'il cherche à atteindre, parce qu'il lui semble actuel ou bien que s'y font jour des préoccupations auxquelles il s'intéresse, il diverge de ce modèle, déviant de ce dernier du seul fait qu'il l'interprète par le filtre de sa propre sensibilité. Pour citer à nouveau Schlanger : « Un esprit créateur perçoit selon ce qu'il est lui-même, à travers sa réfraction propre[109] ». On peut de ce point de vue considérer l'influence

même de la poésie (et, implicitement, de l'art, puisque dans la vision romantique qui est la sienne, le principe "poétique" est à la base de tous les arts), il me semble qu'il extrapole de façon abusive à partir d'une constellation historique bien précise. Thomas McFarland se situe dans la même perspective lorsqu'il voit dans "le paradoxe de l'originalité", c'est-à-dire le conflit entre l'individu et la tradition, la variante artistique d'une tension *existentielle* entre l'individu et la société. En fait, comme le corpus des textes sur lesquels les deux auteurs se fondent suffirait à le montrer, ils décrivent la situation typique de l'artiste occidental moderne. Bloom note d'ailleurs – mais sans en tirer les conséquences – que Shakespeare échappe à l'angoisse de l'influence, parce qu'il fait encore partie de cet "âge des géants d'avant le déluge [i. e. la multiplication des œuvres]". […] Les deux stratégies obéissent à des dynamiques différentes : l'émulation oppose *et* relie des artistes individuels à l'intérieur des cadres d'une tradition qu'ils acceptent comme constitutive de leur pratique artistique, alors que le culte de l'originalité exige de chaque artiste qu'il remette en cause justement ces cadres eux-mêmes et qu'il tire l'origine "générique" de son art de son propre fond(s) individuel. Aussi, contrairement à ce qu'affirme McFarland, la relation d'émulation ne repose-t-elle nullement sur le conflit entre l'individu et la tradition (ou la société), mais sur une relation de concurrence entre individus qui se comparent en se situant dans le cadre des normes d'une tradition partagée ; seule la relation d'originalité relève de la tension entre l'individu et la tradition (ou la société), ceci parce que l'individu y est conçu comme pure singularité située hors de tout cadre social et créant uniquement à partir de sa propre "nécessité intérieure" (Kandinsky) » (Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : Eléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste » (1997), dans Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004, p. 80).

[109] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 199. Cette idée de réfraction est particulièrement adaptée pour traduire ce qui se produit au niveau de la réception d'une œuvre, et de l'assimilation de certains de ses éléments : « Le problème de l'influence sera ici de comprendre comment, pourquoi et jusqu'à quel point une excitation littéraire reçue du dehors a fécondé un écrivain. De comprendre comment l'excitation qu'il a reçue l'a enrichi, dévié, lancé sur une voie nouvelle, modifié dans son être. [...] Autrement dit, il s'agira de comprendre la réfraction d'un élément extérieur dans un esprit ou un milieu, sa diffusion, et son assimilation éventuelle » (*ibid.*, p. 40).

comme une réception à la fois active et déformante[110], génératrice de lectures qui aboutissent à l'émergence de propositions artistiques singulières.

Un autre point non pris en compte par Bloom est que ces déviations peuvent également être imputées à un autre facteur, qui est l'action concomitante de plusieurs influences sur un même individu. Le scénario à partir duquel il travaille est centralisé autour d'une figure historique majeure (Shakespeare), dont l'incidence sur ce qui peut s'écrire ensuite est considérable. Il serait pourtant possible d'envisager un scénario plus complexe[111], organisé autour de plusieurs figures de référence, voire même autour d'un roulement occasionnel des points d'appui qu'un même artiste peut mettre à profit. Schlanger note sur point : « le scénario assez répétitif du débat *one on one* avec la grande œuvre influente me semble moins juste, je l'ai dit, parce qu'il est trop schématique pour rendre compte des façons dont une attention cultivée reçoit l'impact d'une œuvre[112] ». « Il peut arriver qu'une œuvre originale ait sa racine dans une seule autre, mais il est bien plus habituel de recevoir l'incitation de plusieurs sources, d'être formé par plusieurs leçons et plusieurs lectures, et aussi de traverser plusieurs enthousiasmes successifs ou simultanés[113] ».

Aussi, en se fondant sur l'idée, démontrée par Umberto Eco, qu'« aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes[114] », on peut à partir de là soutenir que les influences n'agissent pas isolément. Il conviendrait dès lors d'examiner comment elles interagissent entre elles : c'est un axe de recherche que nous ne ferons qu'effleurer, en essayant lorsque cela s'impose de relier certains aspects présents dans plusieurs des textes ou des films que nous étudions.

---

[110] Cornille affirme dans ce sens que « tout texte est déjà lui-même la relecture défaillante d'un autre texte qui le précède » (Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité II, Douze enquêtes sur l'auteur et son double*, *op. cit.*, p. 10).

[111] De Chassey note que ce type de scénario devient plus fréquent à partir des années trente, période qui n'est plus dominée par un seul courant majeur mais où de multiples sollicitations issues de différentes tendances peuvent exister et s'affirmer en même temps : « A partir des années trente, c'est de relations plus complexes qu'il s'agit, déterminées par la présence de multiples possibilités et modèles en même temps, tandis que les artistes nouveaux jouent précisément de cette pluralité d'influences pour éviter de se retrouver prisonniers d'une seule d'entre elles et obtenir ainsi une plus grande marge d'autonomie » (Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, *op. cit.*, p. 19-20).

[112] Judith Schlanger, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, *op. cit.*, p. 214-215.

[113] *Ibid.*, p. 204.

[114] Umberto Eco, *Lector in fabula*, ou *La Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Paris, Grasset, 1985, p. 101.

Cette première partie avait pour objectif de débroussailler un certain nombre de questions auxquelles il était nécessaire de réfléchir pour ensuite étudier les influences littéraires et cinématographiques qui interviennent dans l'œuvre de Marc Desgrandchamps. Il nous fallait avant toute chose apporter une réponse précise à cette question centrale : que met-on sous le nom d'influence ? L'utilisation souvent peu contextualisée qui est faite du terme a contribué à ancrer l'idée qu'il s'agirait d'une notion vague sous laquelle pourraient être comprises les attitudes les plus diverses. Nous avons essayé de montrer qu'au contraire, c'est à un phénomène bien spécifique qu'il est fait référence avec cette notion, qu'il faut comprendre depuis le point de vue de l'artiste qui entreprend de se nourrir d'une œuvre – parfois en l'imitant, mais il peut en aller par d'autres biais que cette pratique ; l'imprégnation peut aussi passer par un contact soutenu et attentif avec un travail artistique, dont la fréquentation transforme le regard et suscite un désir de créer.

La priorité était de désamorcer l'idée qu'être sous influence, c'est recevoir passivement ce qui se trouve transmis par d'autres artistes. C'est comme nous l'avons signalé du point de vue de la réception que cette notion doit être appréhendée, en mettant l'accent sur l'émulation qu'elle suscite. La situer par rapport à une autre notion connexe[115], l'intertextualité, nous a permis de faire apparaître distinctement les différences d'approche critique que chacune de ces deux notions appelle – pour schématiser à grands traits, il s'agit dans un cas de travailler sur le plan vertical des filiations généalogiques, dans l'autre de se préoccuper des transferts et des échanges se produisant sur le plan horizontal avec les discours ambiants. La question de savoir comment procéder méthodologiquement pour démontrer l'influence de tel ou tel artiste sur un autre nous a amené à discerner deux voies qui peuvent se combiner entre elles : l'une se fonde sur les aspects biographiques témoignant d'un contact et d'un intérêt particulier montré envers

[115] Aurait également pu être évoquée la notion d'innutrition, qui n'a pas rencontré un succès critique aussi marqué que celle d'intertextualité. « L'emploi du terme "innutrition", introduit par Emile Faguet en relation à la théorie de l'imitation littéraire illustrée par Joachim Du Bellay, renvoie à l'idée d'une assimilation personnelle des sources livresques qui serait à l'origine d'un phénomène de reprise féconde et non d'un fade mimétisme produisant des copies, des contrefaçons. La réinvention artistique ne serait jamais fortuite, elle tiendrait d'une sorte d'imprégnation, d'une forme de "cannibalisme" culturel sous-jacent, faisant du processus d'assimilation une véritable incorporation des œuvres, rendues ainsi disponibles au travail de la fantaisie créatrice » (Francesca Dosi, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette,* La Madeleine, Éditions LettMotif, 2014, p. 23). Les réflexions de Du Bellay anticipent de façon étonnante sur des préoccupations qui ont resurgi avec les études de réception : « *Si, par la lecture de bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie, qui, après [...] me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire, doit-on pour cette raison les appeler pièces rapportées ?* » (Du Bellay, *La deffence et l'illustration de la langue françoyse & l'Olive*, Genève, Droz, 2007, repris dans Francesca Dosi, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette, op. cit.,* p. 23).

la production d'un autre artiste ; l'autre procède par rapprochements au niveau des œuvres afin de discerner ce qui a été transféré ou réfracté de l'une vers l'autre.

Ces aspects méthodologiques posés, il convient à présent de nous pencher sur les influences cinématographiques et littéraires présentes dans l'œuvre de Marc Desgrandchamps. Une exigence de clarté dans l'exposé de ce qui précède a fait apparaître la nécessité de présenter selon deux voies distinctes la démarche à engager pour traiter de cette question ; on conçoit bien néanmoins que les choses seront davantage entremêlées dans les chapitres qui suivent. Sans revenir sur les raisons, exposées en introduction, pour lesquelles nous avons réduit notre périmètre de travail aux cinéastes et écrivains abordés ensuite, attirons l'attention sur le fait que le cheminement dont rendent compte les pages à venir sera plus sinueux peut-être que ne le laisserait supposer la lecture de ce chapitre introductif. Il est essentiel de souligner que l'on n'a pas abordé la question en étant par avance convaincu de l'influence de tel ou tel auteur : un certain nombre d'éléments convergeaient vers cette hypothèse, se présentant parfois même avec suffisamment de force et de solidité pour qu'on la tienne a priori pour vraisemblable, mais il importait dans notre démarche de ne pas préjuger de son issue avant de l'avoir instruite. Les choses en somme se sont construites au fil des intuitions qui ont émergé à mesure que l'on avançait dans notre examen. Travaillant ainsi, j'ai souvent eu le sentiment de me retrouver dans la position à laquelle un de mes professeurs d'arts plastiques de l'Université de Valenciennes, Nicolas Devigne, avait un jour comparé le travail du doctorant, qui procède disait-il comme le conducteur d'un train posant lui-même les rails sur lesquels il avance. Ce n'est pas en ligne droite que s'est construit ce travail, et sans doute le lecteur le percevra-t-il de cette manière. Mais en dépit des méandres qui nous feront sauter d'un objet d'étude à l'autre, il ne nous semble pas véritablement déceler de rupture dans notre approche entre la partie dévolue au cinéma, et celle centrée sur la littérature. La logique sous-jacente ne bouge pas, elle consiste quel que soit l'objet d'étude à « traiter d'un élément par le renvoi à un autre », pour reprendre la formule employée par de Chassey. Souvent, nous nous attachons à faire apparaître explicitement quel élément renvoie à quel autre. Il peut néanmoins aussi arriver que l'on relève certains aspects de l'œuvre de tel ou tel cinéaste ou écrivain, sans construire systématiquement un rapport avec l'art de Desgrandchamps. Dans ce cas, c'est qu'il nous apparaît préférable, pour ne pas perdre le fil plus général de notre démonstration ni en alourdir l'exposé, d'éviter de le surcharger par d'incessants allers-retours lorsqu'il est possible de s'en dispenser. Et si nous relevons ces aspects, c'est implicitement qu'il nous semble y déceler des éléments que l'on retrouve dans son œuvre. Plus globalement, il s'agissait aussi de reconstituer à l'intérieur de quelle ambiance

ou de quel champ culturel l'œuvre de Desgrandchamps a vu le jour, afin d'en sonder ou plutôt d'en interroger la prégnance sur sa pratique. S'atteler à des investigations en ce sens, cela revient à se poser la question de savoir comment se forme le regard, et au contact de quelle matière. Peut-être pourrait-on de ce point de vue situer ce travail comme une recherche parmi un ensemble d'éléments signifiants, périphériques à la production de Desgrandchamps, dont on forme l'hypothèse qu'ils sont pour quelque chose dans la singularité de son regard. En quoi ont-ils contribué à le façonner, c'est ce qu'il nous faut maintenant examiner.

# PARTIE II.

# Influences cinématographiques

La question de savoir ce que le cinéma apporte à l'œuvre de Desgrandchamps requiert pour être appréhendée le plus adéquatement possible quelques remarques générales, liées à sa consommation de films et à sa manière de les visionner. Il ne s'agit pas d'opérations que l'on peut supposer neutres ou quelconques en elles-mêmes, elles sont directement affectées par sa pratique personnelle dans un autre champ d'expression. Le regard qu'il porte sur le cinéma est en effet déterminé par son activité de peintre, ce qui implique une réception en permanence traversée par les enjeux de la représentation, comme l'artiste le souligne lui-même :

> Le cinéma m'a donc beaucoup stimulé, d'autant plus que ma réception était souvent picturale. Je regardais certains plans comme des tableaux en puissance, ce qui est paradoxal pour un art de l'image mobile. De ce point de vue certains cinéastes sont plus « picturaux » que d'autres. Il est évident que l'œuvre d'Antonioni, découvert très jeune, m'a beaucoup marqué avec ses figures qui se détachent à la surface, cette immobilité en forme d'attente, une façon aussi de filmer ses héroïnes, par exemple Monica Vitti dans *L'Avventura*, avec ce noir et blanc contrasté entre blancheur du corps et noir du maillot[116].

Revenant sur le regard qu'il porte sur le cinéma, le peintre souligne que l'arrivée du DVD n'a pas été sans conséquences sur ses conditions de réception et, par extension, sur son usage des films qu'il visionne. Il faut dire en effet qu'avec ce support peut se construire une autre relation à l'œuvre cinématographique, dont il devient possible de décortiquer la trame en agissant sur la vitesse de défilement des images. Le potentiel en matière d'exploration de la matière visuelle du film qu'offre ce dispositif de visionnage n'a bien sûr pas échappé à

[116] « Marc Desgrandchamps, un état des choses », Entretien avec Frédéric Bouglé, avril 2007, repris dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 17.

Desgrandchamps, qui éprouve souvent le besoin d'isoler une image de son contexte narratif. Il semblerait que ce soit essentiellement en tant que succession d'images fixes qu'il cherche à appréhender le cinéma, même si les figures de style codifiées par le langage cinématographique l'intéressent également en tant qu'elles peuvent se transposer dans sa pratique[117].

Plus spécifiquement, soulignons que le rapport de Marc Desgrandchamps à l'histoire du cinéma s'articule autour d'une constellation de références au sein de laquelle les films des années soixante sont particulièrement bien représentés. Viennent inévitablement à l'esprit les films du début de la carrière de Jacques Demy (*Lola, La Baie des anges, Les Parapluies de Cherbourg, Les Demoiselles de Rochefort* et *Model Shop* sortent respectivement en 1961, 1963, 1964, 1967 et 1969) ou ceux de Jean-Luc Godard (avec *A bout de souffle* en 1960, *Le Mépris* en 1963 et *Pierrot le fou* en 1965) ; c'est aussi la période des *Contes moraux* d'Eric Rohmer (la sortie des six films composant ce cycle s'étale de 1962 à 1972), et Michelangelo Antonioni avec sa « trilogie moderne » (*L'Avventura* en 1960, *La Notte* en 1961 et *L'Eclipse* en 1962) ouvre la décennie. Nous convoquons volontairement là des films auxquels Desgrandchamps a prêté attention, pour certains qu'il affectionne, qui l'ont marqué à des degrés variables et qu'il a parfois été amené à évoquer lui-même dans ses écrits et entretiens, truffés de références à l'histoire du cinéma. Il faut dire qu'il revient très volontiers sur les films qui l'ont impressionné et dont il se sent proche, à commencer par le cinéma de Rohmer et d'Antonioni, dont il s'est abreuvé. Cela se ressent dans son œuvre, mais avant de nous pencher plus spécifiquement sur les rapports qui se sont noués entre leurs films et sa propre pratique, nous voudrions à titre introductif esquisser un rapide tour d'horizon d'autres références cinématographiques qui, pour une raison ou pour une autre, ont compté dans son expérience de spectateur.

Revenons tout d'abord sur son engouement pour Jacques Demy, dont l'univers entre en résonance sur certains aspects avec celui de Desgrandchamps, qui précise :

---

[117] « Le cinéma m'a beaucoup influencé, même si je n'y vais plus et reste chez moi à regarder des DVD, ce qui revient à regarder des reproductions de tableaux, comme l'a souligné un cinéaste émérite. Souvent, pour commenter mon travail, j'utilise des termes empruntés au vocabulaire cinématographique. Ainsi de la mince "pellicule" de couleur appliquée sur la "toile", un peu comme un "film", ou quand je parle de "faux raccords" afin de décrire les brisures qui rompent la continuité entre les panneaux de mes polyptiques. Ces discontinuités sont là comme mise à distance du vraisemblable ou du "faire vrai", ce qui rejoint l'utilisation du faux raccord comme mise à distance de la fiction ou de la narration dans un certain cinéma au XX^e^ siècle. Cela participe aussi de cette perception confuse, hachée, fragmentée de la réalité englobante qui sert de trame à quelques expériences littéraires du même XX^e^ siècle » (*ibid.*, p. 17).

> Jacques Demy c'est une histoire compliquée, c'est difficile de répondre directement à ta question. Dans *Les Demoiselles de Rochefort*, je sais que la manière dont les plans sont cadrés, en panoramique, avec ces couleurs franches, très sixties, et les figurants danseurs à l'arrière plan, ont sans doute un rapport avec la manière dont j'envisage les rapports de couleurs et les figures de détail dans mes tableaux. Dans *Les Demoiselles*, cela me fait d'ailleurs penser au Malévitch post-suprématiste, les costumes des marins évoquant une forme d'abstraction géométrique figurale. Mais je crois que c'est surtout une question d'atmosphère, de légèreté, de vacance, qui pourrait être un lien entre mes tableaux et son cinéma. *Les Demoiselles de Rochefort* est le film qui m'a le plus marqué, même si j'aime aussi beaucoup *Les Parapluies* et *Peau d'âne*. Ce sont des sujets graves, notamment l'histoire des *Parapluies*, traités avec légèreté et grâce. Je suis également très sensible aux orchestrations de Michel Legrand. J'apprécie aussi beaucoup *Model shop*, et son côté désespéré et sombre. Visuellement la silhouette d'Anouk Aimée marchant dans la rue n'est pas sans rapport avec les silhouettes féminines dans mes peintures[118].

Ces proximités relevées par l'artiste nous apprennent quelque chose de sa propre perception de cet univers léger et enjoué, construit selon un schéma qui, dans l'esprit, n'est guère éloigné de celui mis en place dans sa pratique picturale. Au royaume de Jacques Demy, les tâches platement quotidiennes sont chorégraphiées et s'enchaînent avec un enthousiasme enivrant qui les affranchit de leur nature ingrate et en dissipe la dimension prosaïque. Sous ces dehors affichant d'une joie de vivre apparente, un arrière-fond[119] d'une teneure très différente

[118] Correspondance avec l'artiste, mail du 22.08.2015.

[119] *Les Parapluies de Cherbourg*, comme le souligne Jean-Pierre Berthomé, « est un des rares films français à avoir parlé en son temps de la guerre d'Algérie, à avoir porté à l'écran non pas la guerre elle-même […] mais ses répercussions sur la vie quotidienne : un couple brisé, un éloignement insupportable, un garçon parti plein de l'espoir de revenir bientôt et qui retourne, amer et désabusé » (Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve* (1982), Nantes, Librairie L'Atalante, 2014, p. 179). Le succès rencontré par le film, écrit-il, « a reposé sur un malentendu, […] le public en a aimé le bonheur de surface, le raffinement des couleurs, les mélodies faciles et […] il est resté sourd à la cruauté profonde du sujet, à la désespérance paisible des amours trahies, des vies gâchées par un destin mauvais » (*ibid.*, p. 429). Même avec *Les Demoiselles de Rochefort*, en apparence le film le plus solaire de Demy, les choses sont moins univoques qu'elles ne semblent : Berthomé souligne que la fantaisie du

se fait sentir, et cela tend à accréditer l'idée d'une correspondance avec les scènes à double entente que représente Desgrandchamps. On retire la même impression au travers de sa production d'évoluer sur un terrain faussement insouciant, traversé comme nous le verrons de considérations plus graves, qui prennent corps autour de sujets en décalage avec les sentiments suscités par l'ambiance colorée. Il est frappant de constater que leurs œuvres reposent sur une même tendance à « souligner l'illusion du bonheur en dessinant ses ombres autour[120] ». Mais c'est peut-être Guy dans *Les Parapluies de Cherbourg* qui énonce le mieux le sentiment qui régit leur univers, lorsqu'il chante : « Mais c'est étrange, le soleil et la mort voyagent ensemble ».

Peut-être le cinéma de Demy a-t-il contribué sinon à installer chez Desgrandchamps ce sentiment, du moins à le sensibiliser aux possibilités visuelles et dramatiques qu'il contient. Cela étant dit, rien en réalité ne nous laisse présumer que cette convergence ne constitue pas un cas d'influence ascendante – en l'absence d'indications susceptibles de nous démontrer le contraire, nous avons résolu de ne pas nous attarder sur l'hypothèse d'un apport des films de Demy, difficile à cerner au-delà de ce que nous venons de mettre en évidence.

Le même type de rapport *a posteriori* peut être tissé avec *La Prisonnière du désert* (John Ford, 1956). Desgrandchamps fait état de correspondances[121] au niveau des cadrages et de la composition des plans avec ce que lui-même représente dans ses toiles. Les analogies qu'il constate avec son propre travail sont purement visuelles, et transparaissent notamment au niveau des éléments du paysage, effectivement très proches de ce que l'on peut observer dans ses tableaux (voir ill. 1 à ill. 3). Il est là encore difficile de déterminer si l'on a affaire à une influence descendante ou ascendante : les rapports très forts qui s'établissent avec certains de ses tableaux ont été perçus par Desgrandchamps après leur exécution, ce qui inviterait à penser que c'est la seconde de ces deux options qui l'emporte. Mais il souligne dans le même temps que le visionnage à l'écran de pareilles séquences fait partie des expériences visuelles qui

film « dissimule mal un univers fondamentalement tourmenté et habité par la souffrance de la séparation » (*ibid*, p. 211).

[120] Camille Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 68.

[121] « Par esprit d'analogie formelle avec la précédente photo je vous montre ce photogramme extrait du film *La Prisonnière du désert* de John Ford. Figure de dos, territoire du vide matérialisé par la monumentalité du désert, structuration géométrique rigoureuse avec ses oppositions de verticales et horizontales atténuées par les diagonales, ciel bleu parfait technicolor, et mystérieux détail dans le paysage avec ce cavalier qui approche, observé par la femme qui ignore s'il s'agit d'un porteur de bonnes ou mauvaises nouvelles. C'est ce qu'on appelle un western métaphysique » (Conférence de Marc Desgrandchamps à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 119-122).

« agissent sur [lui] comme de puissants stimulants[122] ». Il ajoute au sujet des vues du film où l'on aperçoit un paysage se découpant par l'encadrement d'une fenêtre ou d'une porte que ce « sont aussi des choses qui [l]'ont impressionné visuellement[123] ». Il y aurait donc également matière à défendre le scénario inverse, où la question de l'émulation est comme nous l'avons montré partie prenante.

Par opposition à ce type de cas insoluble, où deux scénarios antinomiques se font jour, sans que l'on puisse soutenir l'un plutôt que l'autre, qu'il nous soit permis d'en appeler à des exemples cette fois-ci révélateurs d'un rapport préhensif à l'image cinématographique. C'est sur un geste d'appropriation que se fonde ce rapport, Desgrandchamps procédant à des arrêts sur image[124] pour attraper un détail aperçu au vol dans un film, dont il interrompt le défilement et parfois décortique image par image la trame afin de pouvoir s'emparer du détail qui l'avait interpellé[125]. La nature de ce détail dépend de vecteurs que l'on chercherait en vain à démêler[126],

---

[122] « J'ai un regard très pictural sur le cinéma dans le sens où je suis captivé par l'écran comme tableau. Certains cinéastes sont plus picturaux que d'autres. Leurs images, la manière dont ils cadrent la scène, agissent sur moi comme de puissants stimulants » (*ibid.*, p. 122).

[123] « Juste pour compléter la question des "cinéastes picturaux", il y en a un qui me tient à cœur et que j'ai oublié de citer, c'est John Ford, avec *La Prisonnière du désert*. La façon dont le site de Monument Valley sert de décor aux déplacements des protagonistes fait de chaque plan un tableau. La couleur des lieux et du ciel, au travers du passage des saisons, renforce cet effet. Les nombreuses scènes aussi où l'on voit le paysage depuis l'intérieur d'une maison avec en encadrement la bordure noire de la porte ou des fenêtres, sont aussi des choses qui m'ont impressionné visuellement » (correspondance avec l'artiste, mail de Desgrandchamps, daté du 13.02.2015).

[124] L'artiste précise sur ce point : « Mon rapport au cinéma ne réside pas dans l'idée de mouvement mais bien plus dans celle de l'arrêt sur image » (« Marc Desgrandchamps, peindre la peinture », Entretien avec Philippe Piguet, *Art absolument*, n°74, novembre/décembre 2016, p. 88).

[125] Revenant sur son rapport à l'image cinématographique, l'artiste précise : « Je n'ai pas la frustration du récit ou de la mobilité. Je m'en tiens à la statique, tout comme je dis que la figure se maintient. Une de mes préoccupations est de retenir, de tenter de saisir ce qui s'enfuit. L'image cinématographique se fond dans un flux. Les innovations technologiques comme la vidéo ou le DVD permettent d'arrêter ce flux, d'isoler une image et de figer un mouvement. C'est ainsi qu'il m'arrive de travailler à partir de photogrammes : du mouvement et de sa possibilité il demeure la trace ou l'ellipse » (« Marc Desgrandchamps, un état des choses », Entretien avec Frédéric Bouglé, avril 2007, repris dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 18).

[126] Se penchant sur les photogrammes de *L'Eau à la bouche* prélevés par Desgrandchamps pour être convertis en sources, Erik Verhagen note que « rien ne saurait à première vue expliquer l'intérêt suscité, la séquence en question ne constituant pas un moment clé ou spectaculaire de ce marivaudage, si ce n'est qu'elle conjugue effectivement, au sein d'un éblouissant décor, des postures diversifiées et contrastées. L'artiste est le premier à reconnaître que ce film n'est pas un chef-d'œuvre. Il n'empêche : la coïncidence de ces corps, paysages, architectures et accessoires agencés par Doniol-Valcroze a su le piquer. Irrépressiblement. Indépendamment de l'insignifiante trame narrative et du faible intérêt que l'artiste peut porter à l'ambiance légèrement décadente, teintée d'un libertinage feutré, qui se dégage de ce vaudeville agrémenté d'une bande-son suave composée par Serge Gainsbourg. Serait-ce la grâce distillée par cette séquence qui l'a ému ? Sa configuration "formelle" ? Nul n'est en mesure de décrypter les motivations profondes qui ont incité Desgrandchamps à instrumentaliser ces photogrammes » (Erik Verhagen,

l'investissement affectif porté sur un film étant comme le souligne Jean-Marie Schaeffer[127] tributaire de détails insignifiants qui restent en mémoire alors même que le souvenir de l'intrigue disparaît. Il semblerait que l'atmosphère décontractée qui imprègne la séquence de la terrasse dans *L'Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze, 1960) soit partie prenante de l'effet suscité au niveau de la réception de Desgrandchamps, qui y a identifié des éléments susceptibles de s'intégrer à son univers. À partir de cette séquence ont ainsi été exécutées en 2003-2004 pas moins de quatre toiles (voir ill. 4 à ill. 9), deux gouaches (ill. 10 et ill. 11) et une série de cinq lithographies (*La Terrasse*, 2010 – voir ill. 12 à ill. 21). C'est dans un même esprit[128] qu'ont été récupérées des images issues du *Fanfaron* (Dino Risi, 1962), qui ont donné lieu à la réalisation de trois toiles (voir ill. 22 à ill. 26), deux gouaches (ill. 27 et ill. 28), une série lithographique (*Soudain l'été dernier*, 2003 – voir ill. 112 à 114). Il en va encore de même avec *Le Silence* (Ingmar Bergman, 1963), film dans lequel la posture en contrapposto d'une figure féminine a accroché l'attention de l'artiste. Cette posture est reprise dans une huile sur toile de 2010 (MD 1783, ill. 30), année où Desgrandchamps réalise un ensemble de deux lithographies (*Le Miroir*, 2010 – voir ill. 31 à 34) également élaborées d'après d'autres images du film.

Indépendamment de la posture des personnages, d'autres motifs iconographiques ont été décontextualisés par l'artiste et réinterprétés dans ses œuvres. On pense par exemple à un photogramme du film *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (Sam Peckinpah, 1974), dont dérivent deux toiles de 2014-2015 (MD 1975 et MD 1978, voir ill. 38 et ill. 39). Aucun des huit personnages visibles sur ce photogramme n'a été incorporé à ces tableaux, qui s'inspirent en revanche très largement du site ainsi que de certains éléments du décor (les deux voitures accidentées notamment). La configuration spatiale est également ce qui a déterminé le travail autour de photogrammes du film d'Eric Rohmer *Le Genou de Claire* (1970), sur lequel nous reviendrons. Pourrait aussi être évoqué le court-métrage de science-fiction *La Jetée* (Chris Marker, 1962), photo-roman dont la trame narrative a clairement intercédé dans la décision

« Dislocations », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris-Musées, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011, p. 31-32).

[127] « Combien de fois ne nous arrive-t-il pas de continuer à ressentir vivement la particularité de l'atmosphère émotive d'un roman ou d'un film, alors même que nous en avons oublié depuis longtemps l'intrigue ? Souvent cette particularité ressentie est indexée par un détail tout à fait isolé, souvent secondaire du point de vue de l'identité ou de la signification de l'œuvre » (Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 114).

[128] « Je me suis servi des figures pour ce qui concerne *Le Fanfaron*, dont je trouve cette longue scène de plage vers la fin extrêmement bien filmée, avec un noir et blanc sublime qui met en valeur les corps des baigneuses et baigneurs » (Correspondance avec l'artiste, mail de Desgrandchamps, daté du 22.08.2015).

prise par l'artiste d'en isoler un élément signifiant[129], à savoir le vol d'oiseaux (voir ill. 40 à 47) renvoyant symboliquement au temps d'avant la Troisième Guerre mondiale. De ce point de vue, ce cas de figure revêt une dimension supplémentaire par rapport à ceux évoqués précédemment, où il semblerait que ce soit essentiellement l'ambiance d'une scène ou le caractère stimulant d'un motif sur le plan visuel qui aient entraîné leur détournement. Il faut à ce titre souligner que l'intérêt manifesté envers le potentiel d'un motif isolé n'induit pas que l'ensemble du film ait eu la moindre influence sur le travail de Desgrandchamps. Il semblerait néanmoins dans le cas présent que cela ne soit pas tant l'intérêt visuel de cet envol d'oiseaux qui ait décidé de sa récupération dans son travail, que la symbolique qu'il renferme dans le contexte du film. « Il y a là l'idée d'une précarité, d'une mouvance entre ce qui est, a été ou sera[130] », précise l'artiste, qui semble donc avoir reconnu dans *La Jetée* des préoccupations assez proches des siennes.

Ces gestes d'appropriation renseignent sur le rapport de Desgrandchamps au cinéma, et sur la manière dont il regarde et appréhende les films en tant que spectateur. Mais il convient dans le même temps de noter que cette approche intertextuelle se fonde sur des procédures préhensives qui ne permettent pas en elles-mêmes de présumer d'une action plus générale de ces films sur ce qu'il crée. En réalité, pour établir si une telle approche se double ou non d'une influence, il faut s'intéresser plus précisément aux raisons qui motivent ce geste. Celles-ci peuvent en effet s'ancrer dans des considérations plus profondes que ne le laisserait au premier abord supposer la nature en apparence anodine du motif sur lequel le peintre a jeté son dévolu.

[129] Les commentaires de l'artiste sur une toile de 2005 (MD 1512) permettent de mieux cerner la signification associée dans ce contexte à ce motif : « Dans le ciel, un vol d'oiseaux. Je n'ai pas vu d'oiseaux passer ce jour-là, quand j'ai pris les photos à partir desquelles ont été réalisés ces tableaux. Ce vol d'oiseaux est issu d'un photogramme du film *La Jetée* réalisé par Chris Marker en 1962. Je vous résume son scénario : La guerre atomique a finalement eu lieu et des restes d'humanité se terrent dans des souterrains, toute vie étant devenue impossible en surface. Un homme, un prisonnier, est soumis à des expériences temporelles en vue d'une hypothétique mission pour agir dans le passé et empêcher le déclenchement de cette guerre. (Pour info : Terry Gilliam a fait un remake intitulé *L'Armée des douze singes*). Au début de l'expérience, des images enfouies dans sa mémoire lui reviennent à l'esprit. Ce ne sont que des instants, des fragments de vie. Il revoit ainsi un vol d'oiseaux. La bande son dit alors qu'il s'agit "de vrais oiseaux". Dans sa sécheresse, cette simple phrase laisse mesurer toute l'ampleur de ce qui a été perdu. D'autres images lui reviennent en mémoire dont celle d'un matin, un matin du temps de paix" » (Marc Desgrandchamps, « Peindre la vie moderne », Conférence donnée le 13 janvier 2010 à l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, reprise dans *Marc Desgrandchamps, Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 60-61).

[130] *Ibid.*, p. 61.

Ces remarques nous permettent d'en venir à un autre aspect de son rapport au cinéma, qui concerne non plus la perception de données traitées par la vision et le regard, mais le fond même d'une œuvre cinématographique. En effet, si certains films interpellent pour des raisons purement visuelles, Richard Leydier a raison de noter que « d'autres films influent sur l'œuvre moins par leurs images que par leur arrière-plan philosophique[131] ». Il en vain ainsi du film de Stanley Kramer *Le Dernier Rivage* (1959), dont le rapprochement avec la peinture de Desgrandchamps a fait l'objet en 2011 d'une exposition au Carré Sainte-Anne de Montpellier. L'histoire trouve son fondement dramatique dans l'hypothèse d'une guerre nucléaire dévastatrice, à l'issue de laquelle un groupe humain se forme, et se retrouve confronté à la possibilité d'une extinction définitive de l'espèce. Jusqu'ici, le scénario ressemble beaucoup à celui de *La Jetée*, sauf en ceci que les survivants ne cherchent pas à modifier le passé et ne se sont pas enterrés sous la surface terrestre. Ils se sont repliés sur les rives de l'Australie, où ils continuent tant bien que mal à vivre en attendant d'être rattrapés par le nuage radioactif. Les considérations philosophiques[132] portées par le film traversent de manière latente l'œuvre de Desgrandchamps, foncièrement attaché à la notion de *carpe diem*[133], qu'il parvient à infuser à l'intérieur même de ce qu'il représente. Cette dimension inhérente à son travail se manifeste selon les dires de l'artiste « à la façon précaire dont toute finitude se déploie. Il y a une tension et parfois un basculement, comme un renversement, entre l'éternel et le transitoire d'un moment sans cesse rejoué, comme un voyage temporel bégayant[134] ». Cette dernière formule n'est pas sans faire penser au film *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais (1968), où le personnage principal interprété par Claude Rich est le sujet d'une expérience scientifique qui l'amène à explorer le temps de façon erratique, la machine qui lui permet de revisiter une minute de son propre passé ne cessant de se détraquer de manière incontrôlable. Desgrandchamps précise : « Visuellement, le film m'a intéressé parce qu'il recoupe par sa thématique certaines de mes peintures[135] ». Là

---

[131] Richard Leydier, « There is still time brother », *Marc Desgrandchamps, Le Dernier Rivage*, Montreuil-sous-Bois, Lienart éditions, 2011, p. 18.

[132] Les enjeux qu'il contient, par-delà la façon dont il reflète les angoisses de l'époque dans laquelle il s'inscrit, sont résumés ainsi par l'artiste : « 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 hédoniste qui pourrait ressembler à nos vies, parfois » ("Sous le soleil exactement", interview de Marc Desgrandchamps par Richard Leydier, *Artpress* 378, mai 2011).

[133] Voir Marc Desgrandchamps, « Peindre la vie moderne », *op. cit.*, p. 71.

[134] « Marc Desgrandchamps, un état des choses », Entretien avec Frédéric Bouglé, avril 2007, *op. cit.*, p. 11.

[135] Marc Desgrandchamps, sur Culture Vive, RFI, 8 juillet 2011 :

encore, il est difficile de dire si le fait d'avoir en tant que spectateur été sensible à la trame du film et aux dérapages temporels qui s'y produisent a été accompagné d'effets sur sa pratique. On pense par exemple aux nombreux accidents qui se matérialisent à la surface des tableaux, à la redite de motifs qui se dédoublent au sein d'une même composition, à ces brisures et ces décrochements qui déstabilisent la cohérence globale du système figuratif, donnant au spectateur l'impression qu'ils sont le signe d'une faille ou d'une distorsion temporelle à l'intérieur de l'image. Que tout ceci puisse résulter d'un ensemble de déterminations dont le visionnage de ce film de science-fiction fait partie est de l'ordre du possible. Dans le même temps, peut-être n'y a-t-il là qu'une coïncidence de pensée sans conséquences, qui ne révèle rien d'autre que la façon dont ces phénomènes visuels prennent sens au regard de ce qui se trouve mis en scène chez Resnais. Dans la mesure où aucun élément ici encore ne nous permet de trancher dans un sens ou dans l'autre, nous avons pris le parti de laisser ce point en suspens pour nous pencher sur d'autres cas de figure, où l'on devrait disposer de suffisamment d'éléments pour nous permettre de nous prononcer plus formellement.

Cette partie se répartira donc en trois chapitres, qui s'articuleront successivement autour du cinéma d'Antonioni, de Rohmer, et enfin d'un ensemble de trois films américains des années cinquante dont il s'agira de voir comment ils se réfractent sur la production artistique de Desgrandchamps.

https://www.rfi.fr/fr/emission/20110708-2-retrospective-peintre-marc-desgrandchamps-musee-art-moderne-ville-paris

## 1. Michelangelo Antonioni

En mai 2014 paraît un numéro anniversaire des *Cahiers du cinéma*. Afin de marquer l'évènement – cette parution correspond au sept centième numéro –, sont recueillis cent quarante témoignages (textes, photos ou commentaires d'images) émanant aussi bien de figures emblématiques du cinéma contemporain (Bruno Dumont, Xavier Dolan, David Lynch, etc.) que d'écrivains et d'artistes individuellement conviés à raconter « une émotion de cinéma, un moment qui le hante[136] ». Desgrandchamps y contribue en fabricant un collage (ill. 48) constitué de bribes d'images issues pour certaines de ses précédents tableaux, pour d'autres du cinéma de Michelangelo Antonioni. À cette proposition visuelle est associé un texte concis, que l'on voudrait rapporter ici intégralement :

> Un meurtre dans un parc quelque part à Londres en 1966. Le Swinging London va bientôt disparaître, laissant des indices repérables sur certains disques, films, images ou vêtements. Antonioni a été le cinéaste de ce moment. Du noir et blanc de *femmes entre elles* aux couleurs de *Blow Up,* son œuvre a inscrit en moi une manière de percevoir la beauté ambiguë du visible[137].

Cette dernière remarque prend un relief tout particulier au regard de ce que nous montrent ses propres tableaux. Pour comprendre de quoi est faite cette ambiguïté à laquelle les films d'Antonioni l'auraient sensibilisé et qui de fait, ressort des peintures qu'il élabore, intéressons nous à l'exposition organisée en septembre 2019 à la galerie Lelong. Étaient réunies dans cette exposition, intitulée « Jardins obscurs », des œuvres inhabituellement désertées par les figures humaines monumentales qui d'ordinaire y sont représentées. Inattendu, ce parti pris a fait naître un univers où rien n'est fait pour conforter le regard dans ses certitudes. Le spectateur se retrouvait dans une situation comparable à celle du photographe dans *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), les yeux ouverts devant une réalité qui lui résiste et dont il cherche à saisir le sens. Dans l'un des tableaux présentés (*Jardins obscurs #16*, ill. 49), un épais

[136] Editorial de Stéphane Delorme, *Les Cahiers du cinéma*, n°700, mai 2014, p. 5.

[137] Marc Desgrandchamps, *ibid.*, p. 70.

tronc d'arbre est érigé, coupé verticalement suivant son axe central par le cadre d'une vitre vue en perspective. Un moment est nécessaire pour décoder la manière dont les formes s'agencent spatialement. On s'aperçoit à bien regarder que la représentation fait intervenir un effet de symétrie permettant d'atténuer le démarquage entre la surface vitrée, sur laquelle se forme une image bidimensionnelle qui occupe toute la moitié droite du tableau, et la réalité qu'elle reflète. L'œil tâtonne et hésite quelque peu avant de comprendre comment le cadre vu en perspective structure la composition, renfermant à l'intérieur de ses limites une image striée de lignes blanches que le spectateur n'interprète pas d'emblée comme des effets de lumière émanant de la vitre. L'ambiguïté propre à cette œuvre est donc liée à la façon de déchiffrer le visible, ce qui on le verra constitue un enjeu crucial de *Blow up*.

Il ne s'agit que d'un aspect parmi tous ceux qui apparentent les recherches plastiques de Desgrandchamps à celles du réalisateur italien. Le présent chapitre tentera de discerner de façon plus large ce qui, à l'intérieur de ce langage cinématographique moderne[138], a pu s'inscrire en lui. Au préalable, sans doute est-il indispensable de raconter les principales étapes de son incursion dans le cinéma d'Antonioni. L'artiste a pris soin de les retracer lors de son intervention au colloque « Antonioni et après ? », organisé les 28 et 29 septembre 2017 aux Archives Nationales. Le sous-titre du colloque en précisait les intentions : il s'agissait d'examiner « la postérité de Michelangelo Antonioni dix ans après sa disparition : 2007-2017 ».

C'est donc à l'âge de seize ans, relate Desgrandchamps, lors d'une projection de *L'Avventura* (1960) au ciné-club de son lycée, qu'il se trouve pour la toute première fois confronté à une œuvre du cinéaste. Ce premier contact le laisse, ainsi qu'il le confiera plus tard, « désorienté par cette modernité cinématographique ». Il parvient à se procurer une biographie d'Antonioni, par le biais de laquelle il apprend l'existence d'un autre film dont l'intrigue et les ressorts suscitent d'emblée son intérêt, mais qu'il ne pourra visionner que dans les années 1980 : *Blow up*. Un mouvement de relative déception accompagne néanmoins l'accès longtemps

[138] Comme le note Alain Bergala, ce ne sont pas seulement ses choix de mise en scène qui apparaissent d'une grande nouveauté ; la modernité des films d'Antonioni tient également à la façon dont son actrice fétiche, Monica Vitti, réussit à incarner et à créer un nouveau modèle de féminité : « Lorsqu'Antonioni choisit Monica Vitti pour *L'Avventura*, il se donne un motif "neuf", jamais vu dans le cinéma italien, un prototype de femme cinématographique moderne qu'il va inscrire et cadrer dans ses plans de façon inédite, une forme et une inspiration pour son invention d'une nouvelle esthétique » (Alain Bergala, « Par ordre d'apparition à l'écran : Rossellini, Antonioni, Godard », dans Dominique Païni (dir.), *Antonioni*, Paris, Flammarion, La Cinémathèque française, 2015, p. 157).

différé à cette œuvre, accueillie sur le moment avec une pointe de dépit due au décalage entre le film imaginé et celui qu'il découvre enfin. Ce sentiment déceptif se mue au début des années 1990 en un engouement à la frontière du culte, avec un deuxième visionnage qui marque Desgrandchamps essentiellement en raison des porosités qu'il décèle entre certains éléments du film, sur lesquels nous reviendrons par la suite plus amplement, et ce qu'il s'attachait alors à matérialiser dans sa pratique.

Ce que l'on sait des conditions de sa rencontre avec l'œuvre d'Antonioni, c'est-à-dire ce qui ressort du récit rétrospectivement reconstruit par Desgrandchamps, montre distinctement l'importance que prit ensuite cette expérience cinématographique, ainsi que les traces profondes qu'elle laissa. Or, ce récit, pour rétrospectif qu'il soit, et à ce titre potentiellement soumis aux déformations voire aux réécritures inhérentes à ce genre d'exercice, n'est aucunement contredit par ce que nous montrent ses œuvres. Elles contiennent en effet un certain nombre d'éléments qui dissuadent de mettre en doute le caractère déterminant de cette expérience.

Remarquons avant de poursuivre qu'en apportant volontairement la caution de son jugement à cette affiliation, l'artiste a sans doute favorisé la mise en avant de cet aspect dans la réception critique son œuvre. Alain Bonfand s'est d'ores et déjà penché sur cette question, au travers d'un texte[139] abordant les résonances qui s'établissent entre les films d'Antonioni et les peintures de Desgrandchamps. En quoi le regard porté sur les uns a pu conditionner la genèse des autres, telle est l'interrogation qui en filigrane, va sous-tendre notre propre analyse. L'importance qu'il attache à tel ou tel film constitue en toute logique un premier critère de pertinence, dont on a tenu compte pour délimiter notre *corpus* d'étude. Il convient aussitôt d'ajouter que les films retenus pour intégrer ce *corpus* sont ceux dans lesquels nous avons reconnu des aspects en rapport avec les préoccupations dont témoigne l'œuvre de Desgrandchamps. À ce double critère répondent exemplairement *L'Avventura* et *Blow up,* autour desquels l'essentiel de notre analyse s'articulera.

Peu de mots sont nécessaires pour exposer l'intrigue de ces deux films. La disparition d'une personne constitue la cellule déterminante autour de laquelle tout s'agence. Ce qui se joue à l'écran est l'errance des personnages confrontés à cette énigme, en attente d'une explication dont le spectateur n'aura pas davantage connaissance. Une tendance à laisser la narration se distendre marque son cinéma – et sans doute est-ce l'une des raisons de l'intérêt

[139] Alain Bonfand, *Marc Desgrandchamps, histoires,* Châtellerault, Ecole d'Arts Plastiques, 2010, np.

que Desgrandchamps lui porte[140]. Ce penchant, ou devrait-on dire cette volonté consciente de mettre en crise les ressorts traditionnels de la narration cinématographique, s'affirme tout spécialement dans *L'Avventura* – selon les termes mêmes d'Antonioni, il s'agirait d'une sorte de « polar à l'envers[141] » –, et dans une moindre mesure avec *Blow up*, qui se trouve être davantage construit comme un film à enquête. La traque de la vérité de l'image est au cœur de ce dernier film, que le cinéaste investit d'une réflexion sur les possibilités du regard à laquelle Desgrandchamps n'a pas été insensible.

Compte tenu non seulement de l'attachement qu'il voue au cinéma d'Antonioni, mais aussi de la séduction visuelle qui selon toute vraisemblance, fut au commencement de cet intérêt, on pourrait très logiquement s'attendre à retrouver dans ses peintures des figures féminines inspirées par Monica Vitti ou Jeanne Moreau. On sait que d'autres films, tels que *Le Fanfaron* ou *L'Eau à la bouche,* ont donné lieu à de multiples reprises iconographiques. Or, de façon tout à fait surprenante, son œuvre s'avère exempt de motifs exécutés directement d'après des photogrammes de la « trilogie moderne » (c'est ainsi qu'est généralement désigné le corpus de films qui ouvre les années 1960, à savoir *L'Avventura, La Notte*, *L'Eclipse*). Le seul exemple que l'on connaisse d'un tableau ayant reçu un motif tiré de son cinéma est un diptyque de 2010 (MD 1814, ill. 50 et ill. 51), dans lequel, minuscule détail visible dans le lointain, est figuré Thomas, le photographe de *Blow up,* ramassant une balle de tennis imaginaire. Cette allusion à la dernière séquence du film est d'une autre nature que les emprunts pratiqués dans *Le Fanfaron* ou *L'Eau à la bouche*. Ceux-ci en effet n'avaient en aucun cas pour fonction de s'adresser au spectateur sous forme de clin d'œil à des films dont la notoriété, au demeurant, est loin de faire jeu égal avec celle de *Blow up* et qui du reste n'ont pas laissé dans l'histoire du cinéma une empreinte aussi marquée que ce dernier. Dans le diptyque de 2010 mentionné plus haut, il s'agirait bien plutôt d'y déposer un indice qui puisse diriger le spectateur vers une séquence précise du film, celle sur laquelle il s'achève. Durant cette séquence, Thomas assiste à un curieux match de tennis, performé par une troupe de mimes. Les échanges mettent en jeu une balle imaginaire, dont la caméra suit les rebonds. L'un des joueurs affecte d'avoir mal ajusté

[140] « L'événement est toujours en plus », a noté Desgrandchamps en marge d'une déclaration d'Antonioni, reprise dans un volume de ses écrits et entretiens (Fig. 1). Voir Michelangelo Antonioni, *Écrits,* Paris, Éditions Images Modernes, 2003, p. 62.

[141] « Antonioni décrit *L'Avventura* comme un "giallo in rovescia", un "polar à l'envers", faisant allusion au fait que la victime n'est jamais retrouvée et que non seulement le crime n'est pas élucidé, mais il n'est même pas certain qu'il ait eu lieu » (Seymour Chatman, Paul Duncan (dir.), *Michelangelo Antonioni : l'investigation*, Köln, Taschen, 2008, p. 59).

son coup droit et ainsi propulsé la balle invisible en dehors du terrain. Chargé de la lui renvoyer, Thomas hésite un instant avant d'obtempérer, « renonçant de fait à figer le réel à l'intérieur d'un seul cadre de compréhension[142] », écrit Thierry Roche. Faire semblant de renvoyer une balle qui n'existe pas, c'est entrer dans une farce absurde où le faux-semblant règne. Thomas comprend à la fin du film que toute preuve disparue, le crime du parc n'a désormais pas plus de réalité que cette balle de tennis invisible et que d'une certaine façon, ce que l'on s'accorde à considérer comme le réel n'offre aucune garantie, et procéderait d'un consensus dont la dernière séquence entend exposer la facticité et la conventionalité au grand jour. Nul doute que Desgrandchamps a identifié là des réflexions attenantes à celles déployées dans son propre travail, justement traversé par l'idée que les apparences y trahissent leur caractère d'illusion.

Avant d'aller plus loin, une précision doit être apportée. Parmi tous les spectateurs de ce diptyque, il en est peut-être qui ont su le scruter avec suffisamment d'acuité pour y reconnaître, petit détail inséré sur le panneau droit, le personnage de Thomas. Pour ma part, l'allusion à *Blow up* m'avait échappée. Si j'en suis avertie, c'est que le peintre en a fait mention lors de sa conférence du 29 septembre 2017 aux Archives Nationales. Il est permis de penser que d'autres allusions cryptées se dissimulent dans son œuvre, en attente du spectateur qui saura les exhumer. Mais pour s'en tenir à l'état actuel de mes propres recherches, la tentative d'aborder le cinéma d'Antonioni par le biais des images-sources qu'il est susceptible de renfermer n'a guère apporté d'éléments nouveaux. Au vu de cette absence de résultat, il y a tout lieu de croire que les photogrammes capturés par Desgrandchamps dans le cinéma d'Antonioni n'ont jamais été exploités picturalement. Les rapprochements opérés, pourtant, ont révélé de nombreuses ressemblances formelles, frappantes au point que l'on aurait par exemple pu soupçonner l'artiste de s'être directement inspiré des îles éoliennes (ill. 55), qui constituent le cadre spatial et dramatique de la première partie de *L'Avventura*, pour représenter le paysage de deux tableaux de 2004 (MD 1458 et MD 1459, ill. 53 et ill. 54). Ayant interrogé l'artiste sur ce point, il s'avère que la source qu'il a mobilisée pour ces deux œuvres a été choisie en dehors du film. S'il n'avait apporté ce démenti et levé le doute sur l'origine exacte de ce paysage, nous aurions pu nous méprendre et indûment présumer entre celui-ci et les îles éoliennes un rapport d'ascendance plus direct qu'il ne l'est en réalité. Difficile de n'en dégager aucune conclusion quant à la prégnance du film sur l'imaginaire de Marc Desgrandchamps. De là à penser que

[142] Thierry Roche, *Blow up, un regard anthropologique : affleurer la surface du monde*, Crisnée, Yellow Now, 2010, p. 57.

d'autres symptômes visibles de cette emprise se manifestent dans son œuvre, c'est bien ce qu'il s'agira dans ce chapitre de vérifier.

Comment s'y prendra-t-on ? La logique enjoint à partir de *L'Avventura*, puisque c'est d'une certaine façon avec le visionnage de ce film que la prédilection de Desgrandchamps pour l'œuvre d'Antonioni s'est déclarée. On ne prendra guère de risque inconsidéré à verser au compte de leur modernité l'attractivité exercée par certaines séquences. Mais encore faut-il comprendre ce que cette modernité recouvre pour instruire ce qu'elle est devenue ensuite, une fois passée au filtre de la pratique artistique à laquelle le peintre français se consacre. En un sens, il faut convenir que notre grille d'appréhension est biaisée, puisqu'elle est déformée par une intention dont on pourra difficilement se dédouaner, consistant à aller chercher dans cette modernité cinématographique l'explication d'une énigme que ses tableaux reformuleraient à leur tour et à leur manière. S'attacher à regarder les films d'Antonioni non pas depuis son propre point de vue, mais depuis ce qu'on s'imagine pouvoir être celui de Desgrandchamps, constitue de toute évidence un exercice impossible, que l'on a néanmoins tenté d'entreprendre dans le but d'y discerner des aspects qui puissent expliquer son intérêt pour ce cinéaste. Exercice de dédoublement, en ce que la sensibilité de l'artiste possède une singularité à laquelle nul ne saurait prétendre accéder. Seulement, c'est à partir d'un pareil exercice, en dépit et en connaissance de l'impossibilité qu'il implique, que le raisonnement qui suit a pu se constituer. Dans le même temps, on s'aperçoit qu'en passer par ce travail de réception de la trilogie moderne est une façon de se familiariser avec une matière visuelle qui semble pour ainsi dire présager les scènes représentées par Desgrandchamps.

On peut raconter chacun de ces trois films comme s'il s'agissait d'un seul, axé autour de l'usure du sentiment amoureux. Savoir comment il se constitue et se défait serait une façon de lui redonner sens. Or, il n'y a rien à expliquer. Rien de ce qui devrait être verbalisé pour assainir la relation de couple et ainsi dissiper les incompréhensions qui la grèvent n'est converti en paroles audibles. Loin d'être investi d'un pouvoir réparateur, ou comme chez Rohmer d'aider à comprendre l'évolution de ce sentiment, le langage ici ne fait qu'accroître le désarroi et l'égarement psychologique des protagonistes. Autant ceux qui ont part aux films d'Éric Rohmer n'ont de cesse de commenter leur état amoureux, autant le silence dans lequel s'enferment les personnages chez Antonioni vise à rendre compte de cet état dans ce qu'il a de plus opaque, de plus impénétrable. Car quelles que soient les phrases émises, il n'en est aucune qui convienne pour faire disparaître tout ce qu'une relation amoureuse comporte

d'insatisfactions rentrées, retenues. Ceci vaut tout spécialement pour le personnage interprété par Monica Vitti dans *L'Avventura*, que l'on devine inquiète de savoir si c'est bien elle qui a suscité l'amour de son partenaire, ou si elle n'en a été que l'occasion. Les mots ne lui sont d'aucun secours pour régler ce malentendu, condamné à rester inexprimé. On ne saurait donc trop discuter la dénomination si souvent accordée au cinéma d'Antonioni, le désignant comme le cinéaste de l'incommunicabilité. Derrière cette étiquette simplificatrice[143], se profile une tendance à laquelle la peinture de Desgrandchamps est perméable. Du moins, c'est ce que tend à nous laisser supposer la renonciation aux détails qui devraient marquer l'expression du visage, tout au plus allusivement évoquée. N'y transite aucun sentiment, aucun signe d'humeur ou d'émotion, éteintes ou profondément ensevelies dans le for intérieur. Bien loin de les livrer à notre curiosité, l'artiste est plus enclin à les reléguer en des zones introspectives, si retirées que le spectateur ne peut les atteindre sans mettre son imagination à contribution. Elle l'est d'autant plus lorsque le corps humain se voit abrégé à hauteur du cou, conséquence dans certains cas de choix de cadrages pouvant rejeter la tête hors de l'image[144], dans d'autres d'une transgression pleinement assumée des règles de la vraisemblance, rien dans la composition ne permettant d'expliquer que le corps ait été diminué subitement[145]. Quand bien même les figures nous font face, l'impassibilité de leur visage, qu'aucune réaction vivante n'émeut, nous retire toute possibilité d'accéder à leur vie intime, dont l'artiste au demeurant ne cherche aucunement à rendre compte. En les refoulant d'un propos pictural peu enclin à se laisser déborder par l'émergence de tels vecteurs discursifs, il ramène ainsi toute l'attention sur une autre composante, celle-là même qu'il apprécie tant chez Antonioni. Cette composante, quelle est-elle ? Elle tient tout d'abord à la façon dont le corps féminin vient physiquement s'incarner à l'écran, à l'effet visuel produit par la nette découpe de la robe noire portée par Monica Vitti, au trouble que sa présence produit. Une présence dont Desgrandchamps se montre soucieux d'investir les figures disposées dans ses toiles, tout en veillant dans le même temps à les dépouiller de tout signe intrusif qui les enfermerait dans un profil psychologique trop marqué.

---

[143] Sans cesse renvoyé à cette étiquette, Antonioni n'a jamais réussi à l'évacuer. À ce sujet, l'anecdote suivante mérite d'être rapportée : « Un jour, répondant pour une énième fois à cet argument, il coupa court, en disant : "Si j'ai réussi à communiquer l'incommunicabilité, cela veut dire que je ne suis pas incommunicable" » (Carlo di Carlo, « Le long voyage avec Michelangelo Antonioni, maître du regard », dans José Moure, Thierry Roche (dir.), *Michelangelo Antonioni, Anthropologue de formes urbaines*, Paris, Riveneuve éditions, Archimbaud éditeur, 2014, p. 25).

[144] On pense à titre d'exemple aux œuvres suivantes : MD 1076, MD 1106, MD 1135, MD 1181, MD 1294, MD 1334, MD 1480, MD 1485, MD 1680, MD 1730, etc.

[145] Un cas de figure que l'on rencontre dans MD 1254, MD 1393, MD 1441 ou encore MD 1878, pour s'en tenir aux huiles sur toile.

Cette évacuation des indices qui nous permettraient d'avoir connaissance de ce qu'il se passe en elles s'exerce comme chez Antonioni au profit d'une affirmation de leur présence physique. S'il se montre attentif à s'extraire des considérations qui entourent le genre du portrait, remarquons que le peintre n'en laisse pas moins deviner l'errance affective des protagonistes de ses toiles, dénués de toute réaction émotive et pour ainsi dire détachés voire indifférents aux incidents qui surviennent autour d'eux. Ce détachement prend chez Antonioni la forme d'une insatisfaction chronique, presque d'un accablement qui étreint les personnages et les écrase. Les espaces qu'ils parcourent répondent du vide qui s'installe en eux. D'une certaine façon, la nudité et le dépouillement de cet univers ne sont rien d'autre que le strict reflet[146] du laconisme dans lequel ils se réfugient. Une idée similaire est saisissable chez Desgrandchamps, en particulier au travers de ses paysages épurés où sont érigées des figures dépourvues de toute expression et comme retirées en elles-mêmes. Le fait d'utiliser l'environnement pour traduire la réalité intérieure des figures et faire écho à leur mutisme est une technique dont il a pu voir les effets chez Antonioni :

> Dans ses films du début des années 1960, avec Monica Vitti ou Jeanne Moreau, le spectateur a le sentiment de redécouvrir la ville et l'espace selon des lignes inédites qui renvoient à l'univers mental des personnages : l'angoisse, la solitude, le silence, la rencontre d'un homme et d'une femme, l'impossible communication réelle, charnelle, entre les sexes[147].

Il est par ailleurs intéressant d'observer que l'idée d'errance trouve sa traduction visuelle à l'intérieur d'espaces dont l'excessive transparence peut aisément oppresser, sinon devenir source de névroses :

> Pour Antonioni, l'énigme existentielle et métaphysique s'était prioritairement figurée urbanistiquement : l'énigme était le moteur des errances de la *trilogie moderne*, selon un modèle repris chez Piero della

[146] « Le cinéma d'Antonioni, contrairement à celui de Rossellini, des Straub ou de Godard, n'a jamais considéré le paysage (le monde) comme quelque chose dont la rencontre ou la traversée peut transformer les personnages. Il en est toujours plus ou moins le reflet en tant qu'image » (Alain Bergala, « Par ordre d'apparition à l'écran : Rossellini, Antonioni, Godard », dans Dominique Païni (dir.), *Antonioni*, *op. cit.*, p. 157).

[147] Serge Toubiana, Préface, dans Dominique Païni (dir.), *Antonioni*, *op. cit.*

> Francesca, et la fonction rationalisante et inquiétante de la cité *renaissante*[148].

La façon dont les personnages s'inscrivent dans de tels espaces conserve en effet aux yeux d'Antonioni un pouvoir de fascination demeuré inentamable. Une telle fascination était de nature à se rallier la sensibilité d'un Marc Desgrandchamps, pour qui elle est loin de constituer un objet étranger. Sans doute se fera-t-on une idée plus juste de son adhésion aux conceptions et aux obsessions du cinéaste en rappelant sa prédilection – celle du peintre, non celle du cinéaste, encore que les thèmes abordés au travers de cette figure pompéienne puissent se trouver en germe dans la production du second – pour la Gradiva, c'est-à-dire pour une figure vivante qui envoûte l'observateur mais dont la présence n'est jamais que transitoire.

Une raison supplémentaire pourrait aider à convaincre du fait que des préoccupations communes soutiennent leurs œuvres, à savoir la notion chère à Desgrandchamps de « figures décisives ». Qu'entendre par-là, et surtout en quoi le sont-elles ? Au regard du contexte dans lequel l'artiste utilise le plus souvent cette expression, il semblerait qu'il n'y ait rien à proprement parler de « décisif » qui se joue ici au niveau de leur sens. Ce n'est manifestement pas tant le poids de leur signification qui est jugé déterminant. D'autres critères sont invoqués par l'artiste, qui en appelle à des considérations plastiques pour expliciter de quelle manière il entend ce terme : « Décisives, précise-t-il, dans le sens où elles sont les motifs essentiels de la composition[149] ». Or, si l'on rapproche ceci d'analyses touchant à la mise-en-scène des films d'Antonioni, on ne peut éviter de constater qu'une logique identique y est à l'œuvre :

> En tant que figures apparaissant à l'écran, les acteurs, selon lui, doivent moins être employés pour leur valeur humaine intrinsèque que comme des éléments de la composition. Ils doivent fonctionner de la même manière que les autres éléments du décor, c'est-à-dire en termes de lignes, de volumes, de formes, de couleurs et d'intensités lumineuses enregistrés par la caméra[150].

---

[148] Dominique Païni, « L'inconscient architectural », *ibid.*, p. 25.

[149] Marc Desgrandchamps, « Peindre la vie moderne », Conférence donnée le 13 janvier 2010 à l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, dans *Marc Desgrandchamps, Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 71.

[150] Seymour Chatman, Paul Duncan (dir.), *Michelangelo Antonioni : l'investigation*, *op. cit.*, p. 49.

L'expérience de cinéma telle que l'envisage Antonioni n'est pas uniquement portée par les péripéties narratives que traversent les personnages. Ces derniers semblent d'ailleurs si peu concernés par ce qui leur arrive que l'on se détache vite de l'histoire proprement dite pour se concentrer sur le portrait que le film délivre d'eux. La caméra s'attarde sur leurs réactions plus longuement qu'il n'aurait en toute rigueur été nécessaire au récit. Ce rapport scrutateur à l'être humain pourrait se lire comme un aveu de fascination porté vers ce qui précisément ne peut être capté par les appareils enregistreurs dont peut disposer un metteur en scène, réduit à traquer dans un visage ou une certaine attitude d'infimes détails expressifs perçant fugitivement, significatifs des conflits intérieurs qui travaillent les personnages à un niveau psychique enfoui. Antonioni explique en ces termes en quoi consiste son approche :

> suivre les personnages jusqu'à ce que leurs pensées intimes soient révélées. Je me leurre peut-être en pensant que braquer la caméra sur eux revient à les faire parler. Mais je pense qu'il est beaucoup plus cinématographique de capter les pensées d'une personne par le biais d'une simple réaction visible que de les enfermer dans une phrase, c'est-à-dire sous une forme verbale, didactique[151].

Le cinéaste confie également ceci :

> Lorsque la scène principale s'achève, il y a des moments moins importants ; il me semble utile de montrer le personnage dans ces moments-là, de dos ou de face, en mettant l'accent sur un geste, une attitude, car ils servent à clarifier tout ce qui vient de se passer, ainsi que ce qu'il en reste à l'intérieur des personnages[152].

[151] Propos d'Antonioni, *ibid*., p. 49.

[152] Propos d'Antonioni, *ibid*., p. 49.

Par ce dernier terme, comme le soulignent à juste titre les auteurs de l'ouvrage d'où l'on tire ces propos, « Antonioni entend en réalité les réactions des acteurs – aussi maladroites soient-elles – lorsqu'ils sortent du rôle et retrouvent la réalité[153] ».

L'indécision et l'incertitude que de tels moments renferment, Desgrandchamps a pu y être sensible. Il faudrait pour se convaincre de cette idée bien saisir l'équivoque et l'ambiguïté qui imprègnent les figures de ses tableaux, toutes entières figées dans les méandres des pensées qu'elles forment à notre insu, achevant des actions qui les accaparent encore à l'instant où le peintre les représente. De l'intonation que leur attitude prend quelquefois, le spectateur retire par moments l'impression qu'elles se savent observées par lui, pareilles à des actrices qui de façon imperceptible, seraient en train de décoller leurs pensées de la fiction dans laquelle elles se trouvaient prises. José Moure parle d'une « logique de décentrement » à propos de cette volonté de déporter le regard sur certaines réactions des acteurs, c'est-à-dire sur le contrecoup d'un événement ou d'un incident dont il s'agit de scruter les répercussions ou travers d'un simple geste ou d'une attitude :

> « Quand tout a été dit, aime à rappeler le cinéaste italien, quand la scène majeure semble terminée, il y a ce qui vient après, et il me semble important de faire voir ce personnage justement à ce moment-là, de dos et de face, un geste et une attitude qui éclairent tout ce qui est arrivé et ce qu'il en est resté ». Cette stratégie du « ce qui vient après quand tout a été dit » s'inscrit dans une logique du décentrement (figuratif et spatial, narratif et temporel, psychologique…) [...] Si elle détermine la temporalité d'un récit centré non pas sur l'événement mais sur ses résonances, non pas sur l'acte mais sur ses conséquences, non pas sur les temps forts mais sur les temps faibles, elle se manifeste aussi dans la façon dont le cinéaste s'attarde sur un champ resté vide après le départ d'un personnage ou sur le visage et le corps d'un acteur après la fin d'une scène. Une telle méthode suppose une vigilance particulière aux attitudes ou aux postures du corps[154].

[153] *Ibid*., p. 49.

[154] José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 111-112.

Cette dernière phrase, si elle n'explique pas à elle seule l'intérêt que Desgrandchamps porte au cinéma d'Antonioni, est pourtant décisive. Cette vigilance constitue en effet un mécanisme prolifique dans le rapport que l'un et l'autre entretiennent à la création[155]. Elle nous amène à un autre aspect qui conforte cette logique du décentrement, à savoir la direction des regards. Desgrandchamps s'en est avisé et l'a du reste souligné lors du colloque sur Antonioni auquel il avait participé en 2017, organisé aux Archives Nationales : on ne sait jamais exactement ce que regardent les personnages chez Antonioni. Le constat tombe d'autant plus juste qu'il affecte de se rapporter au cinéaste, cependant qu'il pourrait tout aussi bien être versé au compte des figures de ses propres tableaux. À de très rares exceptions près, le point de focalisation de leur regard se porte au loin, par-delà les limites de l'espace du tableau. L'impression s'impose que quelque chose s'adresse à elles du dehors et les interpelle. Ce qui peut bien détourner ou mobiliser ainsi leur attention, l'artiste se garde bien de nous le montrer explicitement. Au spectateur de se fabriquer pour lui-même toutes les hypothèses qu'il désire à partir de la scène lacunaire que le peintre a conçue.

C'est que les possibilités à sa disposition manquent pour suppléer au contrechamp qui au cinéma, serait d'usage pour montrer vers quoi se tourne le regard des personnages. Notons d'ailleurs que ce changement d'axe auquel le public a été largement habitué, Antonioni y déroge. Lui-même revient sur ce point :

> Je peux même me permettre maintenant de faire, et je l'ai fait, des erreurs de grammaire. Je les ai faites exprès, pour une plus grande efficacité. Par exemple, un certain usage non orthodoxe du champ et du contrechamp, certaines erreurs dans la direction des regards et des mouvements. […] j'ai supprimé toutes les connexions logiques du récit, les brusques passages d'une séquence à l'autre, qui faisaient qu'une séquence servait de tremplin à la suivante ; justement parce qu'il m'a semblé, et j'en suis encore fermement convaincu, que le cinéma aujourd'hui doit être lié plus à la vérité qu'à la logique. La vérité de notre vie quotidienne n'est ni mécanique, ni

[155] Pour Antonioni, « l'acteur est un élément d'un plan particulier, comme peuvent l'être un mur, un arbre, un nuage ; et les modifications que j'apporte à l'attitude de l'acteur modifient à leur tour le plan lui-même » (Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, p. 49). Cette approche de l'acteur a interpellé Desgrandchamps, qui souligne ce passage (Fig. 2.).

> conventionnelle, ni artificielle, comme en général les histoires, telles qu'elles sont construites au cinéma, nous le montrent[156].

Précisant sa pensée et son positionnement par rapport à la question du récit, il déclare dans un autre entretien :

> Ce qu'on appelle ordinairement la ligne dramatique ne m'intéresse pas […] Aujourd'hui les histoires sont ce qu'elles sont, au besoin sans début ni fin, sans scène clé, sans courbe dramatique, sans catharsis. Elles peuvent être faites de lambeaux, de fragments, déséquilibrées, comme la vie que nous vivons[157].

La communauté de pensée qui s'établit sur cette question du fragment, essentielle dans la pratique de Desgrandchamps, ne peut qu'encourager à avancer qu'il y a reconnu un rapport au monde pareil au sien[158]. En témoigne par exemple le propos qui suit, où le peintre revient sur la façon dont lui-même envisage ses propres tableaux : « Je les vois plutôt comme les restes épars d'une réalité brisée, morcelée, une réalité dont je tente de recueillir les fragments à partir de ce que je perçois[159] ».

Sans nous étendre ici sur cette perception fragmentaire, dont il est abondamment question dans le chapitre autour de Claude Simon, remarquons que dès lors qu'un tableau relève de la reconstruction fictionnelle et que prolifèrent les sources qui l'alimentent, soit deux modalités essentielles du travail de Desgrandchamps, la réalité dont l'œuvre dérive et qu'elle réinvente se dégrade en autant d'unités qu'il est nécessaire à son auteur pour parvenir au résultat désiré. Ce morcellement permet de conserver la confusion avec laquelle les événements bruts s'agencent d'eux-mêmes. Et en dépit du fait qu'elles font toujours partie intégrante de cet enchevêtrement, les figures humaines gardent chez Desgrandchamps une forme de sérénité et

---

[156] Michelangelo Antonioni, « La maladie des sentiments », *Les Cahiers du cinéma*, n°459, septembre 1992, p. 53.

[157] Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003, p. 67. Voir Fig. 3.

[158] Alain Bonfand dans l'article qu'il consacre aux rapports du cinéma d'Antonioni avec la pratique de Desgrandchamps s'appuie d'ailleurs sur ce propos du cinéaste, montrant que s'y trouvent exprimées des préoccupations en adéquation avec ce que met en œuvre le peintre français. Se rapporter sur ce point à Alain Bonfand, *Marc Desgrandchamps, histoires, op. cit.* np.

[159] Marc Desgrandchamps, *Un état des choses, Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 15.

d'indifférence qui les rapproche des personnages de la trilogie moderne. Ainsi que l'écrit Seymour Chatman, Antonioni « saisit sur le visage des acteurs des expressions indéterminées, vague mélange d'ennui, d'égarement et d'insatisfaction[160] ». Cela vaut tout particulièrement dans *L'Avventura*, et l'on pense notamment à une scène dont Umberto Eco a discerné les enjeux, qu'il expose dans les lignes qui suivent :

> Antonioni crée, à un moment donné, un état de tension : dans une atmosphère brûlée par le soleil de midi, un homme renverse volontairement un encrier sur le dessin exécuté en plein air par un jeune architecte. Toute tension appelle une résolution. Dans un western, l'affaire se terminerait par une bagarre qui aurait un effet libérateur et qui justifierait psychologiquement à la fois l'offensé et l'offenseur, en motivant leurs actes respectifs. Dans le film d'Antonioni, il en va tout autrement. La bagarre semble prêt d'éclater, mais n'éclate pas : gestes et passions se dissolvent dans l'accablement physique et psychologique qui domine toute la situation[161].

Le tort fait au jeune architecte ne semble animé par aucune morgue, ni même par la malveillance, mais plutôt par l'intention de lui signifier que sa passion finira par le fuir, et son ambition par retomber. Il semblerait que ce soit la vacuité de ses aspirations qui soit visée par le geste provocant de Sandro. Pour autant, l'altercation entre les deux hommes ne tourne ni à la rixe ni à l'esclandre, et déroge de ce fait à l'issue la plus prévisible vers laquelle l'accrochage aurait pu conduire. En soi, la façon dont cette situation se résout en dit long sur le climat du film. L'apathie lui est si consubstantiellement liée que cessant d'être un état temporaire, elle se transforme en une force inflexible qui décide du comportement des personnages. L'inertie qui en découle met en crise la narration, empêchant par exemple que la soudaine disparition d'Anna fasse l'objet d'une véritable enquête policière. Que la jeune femme se soit brusquement volatilisée constitue une sorte d'énigme que nul dans son entourage ne parvient à s'expliquer. Eux-mêmes sont surpris par la facilité avec laquelle il est possible d'oublier une amitié. Leurs velléités de la retrouver sur l'île se dissipent avec une rapidité qu'ils n'auraient pas soupçonnée.

---

[160] Seymour Chatman, Paul Duncan (dir.), *Michelangelo Antonioni : l'investigation*, *op. cit.*, p. 79.

[161] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Editions Points, 2015, p. 160-161.

Un cinéaste plus démonstratif aurait pu être tenté de traiter l'incident sur le mode du psychodrame, or c'est tout le contraire auquel aboutissent les partis pris de mise-en-scène employés par Antonioni. En particulier, il faut noter l'utilisation très parcimonieuse de la musique dans *L'Avventura*[162], ce qui a pour effet de couper court à tout débordement dramatique. Le dépouillement de la bande-sonore contribue au mystère qui envahit ses films sans que l'on puisse exactement en discerner l'origine, extrêmement diffuse. L'espace urbain procure cette même impression. Antonioni ne filme pas la ville moderne comme une fourmilière turbulente où les affaires et l'énergie bouillonnent de tous côtés. Nous assistons au contraire à un arrêt, à l'extinction du bruyant spectacle que le fonctionnement prospère de l'économie devrait en toute logique impliquer. L'effervescence de la bourse subsiste encore dans *L'Éclipse* (1962). Sauf cette exception, l'activité s'est éteinte, la foule citadine a disparu, les places sont silencieuses, la torpeur règne. Autant de signes qui pourraient laisser penser que les paysages que l'on découvre à la faveur des déplacements erratiques auxquels se livrent les personnages sont les vestiges intacts d'une crise nucléaire. Cette trame d'ensemble est certainement pour quelque chose dans l'importance fondatrice que Desgrandchamps attribue au visionnage de ses films. Une ambiance comparable innerve son œuvre, qui dégage une sérénité paradoxalement teintée d'incertitudes. La présence de figures esseulées qui arpentent des paysages où elles ne font que passer ne fait que conforter l'impression que la vie s'est éclipsée suite à une catastrophe dont rien ne nous dit avec certitude qu'elle est liée au risque atomique, encore qu'il ne soit pas si hasardeux de le supposer. Si aucune référence directe à cette menace n'est expressément convoquée chez Desgrandchamps, *L'Éclipse* contient en revanche un indice des plus explicites. C'est dans la séquence finale qu'il nous est donné, sous les traits d'un homme descendant d'un trolleybus avant de déplier un journal où l'on peut lire ces deux énoncés : « *La gara atomica* » (l'escalade atomique) et « *La pace e debole* » (la paix reste précaire). Michel Chion livre ci-après quelques réflexions qui éclairent nos précédentes remarques concernant la singulière absence de stigmates d'une attaque nucléaire évoquée en creux dans *L'Éclipse* et dont les dernières survivant(e)s, profitant du soleil, hantent la production de Desgrandchamps :

[162] « […] Personnellement, j'ai une certaine réticence à introduire de la musique dans mes films, justement parce que je sens le besoin d'être dépouillé […], d'utiliser les moyens les plus simples et le moins de moyens possibles. Et la musique est un moyen de plus. J'ai trop de confiance dans l'efficacité, dans la valeur, dans la force et dans la suggestivité de l'image pour croire que l'image ne peut se passer de musique » (Michelangelo Antonioni, cité dans Seymour Chatman, Paul Duncan (dir.), *Michelangelo Antonioni : l'investigation*, *op. cit.*, p. 91-92).

> Cette peur nucléaire a créé une imagerie de la disparition invisible : tout se passe comme si l'atome tuait sans que rien ne se voie. Ce n'est pas si vrai ; mais c'est ainsi que, en dépit des nombreuses images qui ont montré les survivants blessés (*Hiroshima mon amour*, notamment), cela a été représenté dans de nombreux films consacrés à la catastrophe atomique dans ces années-là : la ville désertée, sans cadavre, dans *Le Dernier Rivage* de Kramer (1959) ; le son aigu, le *high shrill sound*, symbolisant à lui tout seul la destruction de Moscou et New York, dans *Point limite* de Lumet ; les champignons nucléaires s'épanouissant les uns après les autres, sans montrer ce qui se passe au sol, dans *Docteur Folamour* (1964). [...] Le grand fantasme de l'époque, angoissant et fascinant, c'est en effet la mort par désintégration, une mort où il n'y aurait pas le moindre bout d'os, le moindre tas de cendres à enterrer ou disperser. Nous avons ce sentiment d'une disparition sans traces, sans douleur ni résistance, dans plusieurs films d'Antonioni. Pour *L'Avventura*, c'est évident. La différence est que, dans ce film de 1960, il y a un élément presque policier. *L'Eclipse* porte dans le titre l'idée d'une disparition[163].

Il n'est pas inutile de remarquer dès à présent que la fin de *L'Éclipse* contient un certain nombre d'éléments à la lueur desquels on ne peut s'empêcher de regarder le travail de Desgrandchamps, d'où l'attention particulière que l'on souhaiterait maintenant accorder à cette séquence. La vision qu'elle propose fraye comme on va le voir avec un registre, la science-fiction, à la lisière duquel s'achemine parfois Desgrandchamps.

Vittoria et Piero ont convenu de se retrouver à un angle de rue qui ne leur est pas indifférent, situé dans un quartier qu'ils ont fréquenté ensemble et fait à ce titre partie de l'histoire de leur relation amoureuse. Pourtant, aucun des deux amants ne respecte le rendez-vous qu'ils se sont fixés. Pour nous signifier leur défection et les prenant pour ainsi dire en défaut, la caméra, s'affranchissant de sa vocation à suivre les protagonistes principaux du film, se rend à l'endroit décidé, sur lequel elle promène un regard froid et détaché. Comme le note à juste titre José Moure :

[163] Michel Chion, « Toute une époque : le temps de *L'Éclipse* », *Positif*, n°569-570, juillet-août 2008, p. 46.

> Le cadrage n'est plus motivé par une raison scénique ou par la subjectivité d'un personnage, il s'exerce comme un regard impassible, désaffecté, qui se dessaisit des choses, dégageant des temps morts et des espaces vides sur le mode mystérieusement impersonnel du constat[164].

Ce choix de mise en scène consistant à capter sur une tranche de temps aussi large (sept minutes) la pure et simple absence du couple a souvent été perçu comme un véritable coup de force doté d'un impact poétique stupéfiant[165]. Sur toute sa durée, le film nous a fait suivre pas à pas les différents moments de leur histoire commune, de leur rencontre jusqu'à l'éclosion de leur courte idylle amoureuse. Rien n'en annonce la fin prématurée, qui nous est signifiée visuellement sans le moindre commentaire permettant d'en savoir les raisons. Nulle explication ne nous est livrée, c'est uniquement par les images que nous apprenons leur rupture tacite. Or ces images, nous dit Sandro Bernardi, révèlent « une façon de regarder consciente de la dualité entre le sujet et le monde[166] ». Il précise plus loin :

> *L'Éclipse* propose aussi l'effrayante redécouverte du monde sans l'homme. Le moment le plus impressionnant est peut-être celui où le film change de direction et prend une tonalité de science-fiction tout à fait inhabituelle, qui sera reconduite avec le film suivant. Nous retrouvons le bruissement des feuilles, le vrai, dans la scène finale de *L'Éclipse* où la ville semble retourner à la nature, au silence, à la vie primordiale de ses habitants qui, tels des animaux, rentrent chez eux. Dans les cinquante-sept plans et les sept minutes qui constituent la séquence finale, il ne se passe rien[167].

---

[164] José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, *op. cit.*, p. 133-134.

[165] Dans la déclaration suivante, le réalisateur revient sur le décalage entre ses intentions et les diverses lectures suscitées par cette séquence : « Le final, je l'ai inventé sur le moment. Les deux amoureux se saluent, lui reste dans le bureau, elle sort, regarde les arbres frémir et disparaît ; la caméra filme le quartier, les lieux du rendez-vous manqué, en essayant de suggérer l'absence des personnes à travers les choses inanimées… On a beaucoup déliré autour de ces dernières minutes qui ressemblent à un documentaire sur un quartier vide. On a dit, par exemple, que je voulais suggérer que les choses prennent la place des personnes dans la société actuelle, que les personnes se transforment en des choses inanimées… Non, je voulais simplement filmer une absence, montrer l'éclipse des sentiments de ces deux personnes » (Michelangelo Antonioni, « Mon cinéma, quelques films et un thème », *Positif*, n°652, juin 2015, p. 67).

[166] Sandro Bernardi, *Antonioni, personnage paysage*, Saint-Denis, PUV, 2006, p. 9.

[167] *Ibid.*, p. 114.

Il convient pour mieux saisir cette dualité dont parle Sandro Bernardi de rapporter un long passage de la stimulante analyse proposée par Vincent Amiel :

> Mais la plus belle, je crois, la plus radicale et la plus mystérieuse de fins de films est celle de *L'Éclipse*. [...] Elle met en scène les lieux où les protagonistes avaient l'habitude de se donner rendez-vous, en effet, elle se détaille en un montage de plans sur les objets que leurs mains frôlaient régulièrement, les arbres contre lesquels ils s'appuyaient, les promeneurs coutumiers qu'ils regardaient passer. Sauf que, pour la première fois et sans explication, ni l'un ni l'autre des amants ne sont là, et que le monde tourne bizarrement (parce que normalement) sans eux. C'est leur absence qui est bizarre, mais c'est aussi que ce monde continue à exister sans leur regard, comme s'il n'y avait aucune relation entre ces formes, ces textures, ces objets, quotidiens et abstraits à la fois, et la perception que, un moment, ils avaient pu en avoir. Splendide et glaçante impression, l'un des plus beaux (on pourrait dire un des plus grands) finales de cinéma : la *forme* du regard est encore sur les choses, mais la source en a disparu.
>
> Ce monde a été regardé, et, dans le temps de ce regard, se jouaient des sentiments, palpitaient des désirs et des attentes ; ce monde a été regardé, mais la disparition du regard ne l'a pas affecté. S'impose alors, froidement, implacablement, cette sensation (plus puissante d'une idée) d'une autonomie radicale entre le s lieux et les sensations qu'ils ont procurées, entre les objets et les visions qu'ils ont occasionnées, entre ce monde et les émotions qui l'ont habité[168].

Cette coupure irréductible entre les lieux où évoluent les personnages et ce qui relève de leur ressenti tend à abstraire le monde, rendu opaque et indéchiffrable. Une telle conception pourrait se définir comme étant aux antipodes de la vision romantique, où les émois et états d'âme des personnages ne sont pas voués à rester emmurés en eux, mais à être extériorisés et à

[168] Vincent Amiel, « L'évanouissement du sujet. Sur le cinéma d'Antonioni », *Positif*, n°569-570, juillet-août 2008, p. 48.

se manifester dans les paysages qui les accueillent. Chez Antonioni, se profilent des espaces urbains où l'on ne peut rien projeter, pas même les souvenirs d'une histoire sentimentale qui a eu pour cadre les lieux montré à l'écran. Les revisiter en l'absence de Vittoria et Piero revient à nous faire dévier de la ligne narrative du film, en dehors de laquelle le cinéma traditionnel n'a pas accoutumé le spectateur à s'aventurer. Ce pas de côté retourne complètement la fonction assignée à l'image, qui si elle ne concourt plus à l'édification d'une histoire n'en structure pas moins le discours du cinéaste.

Un autre trait marquant de cette dernière séquence est la fragmentation de l'espace sur laquelle insiste le montage. L'une des conséquences directes de ce procédé est que le monde paraît étranger. S'étend sur ce quartier pourtant familier une lumière vive et tranchante qui en intensifie les contrastes et accuse la géométrie des immeubles. Les rares habitants pris dans le champ de l'image ne suffisent pas à donner le sentiment que le quartier vit réellement. La caméra s'attarde sur l'activité de jets d'eau programmés pour arroser la végétation, s'arrête sur des palissades et des zones isolées, cadre le feuillage des arbres, fait se succéder des images morcelées sans lien entre elles : un bidon dans lequel stagne de l'eau, l'ombre d'un arbre se dessinant sur le bitume, une fissure ouverte dans le sol, un étroit filet d'eau s'écoulant à l'intérieur d'un environnement où plus rien ne bouge. La totale immobilité des choses crée un contexte où la domination du vide trouble en même temps qu'elle ébranle les certitudes, en donnant à réfléchir sur ce que serait un monde encore intact mais qui aurait survécu à l'être humain. Or il nous semble que l'œuvre de Desgrandchamps est loin d'être réfractaire à une telle perspective.

Il va sans dire que les choses dans son cas s'organisent différemment, ne serait-ce qu'en raison du médium qui est le sien : rappelons que les problématiques soulevées en peinture sont nécessairement différentes de celles prises en charge au cinéma, du simple fait qu'elle est moins subordonnée à la question de la narration. Si un film de fiction consiste dans sa forme la plus traditionnelle à suivre l'histoire ou l'évolution d'un personnage au fil des aventures prévues par le scénario ou improvisées lors du tournage, à l'inverse, la représentation picturale n'est pas tenue de faire intervenir des figures. Et malgré l'importance que Desgrandchamps leur donne dans certains tableaux, il existe aussi tout un pan de sa production axé autour d'instants bienheureux et ensoleillés, sauf que personne n'est plus là pour en profiter. Ces tableaux placés sous le signe de « l'éclipse » sont une interprétation possible de ce que serait un monde sans l'homme, sans que l'on sache quelle conjecture politique ou climatique a pu provoquer la disparition de l'espèce. Sur ce dernier point, notons qu'une piste nous est apportée dans le tout dernier plan de *L'Éclipse*, inondé par une lumière aveuglante. Le lampadaire d'où elle irradie

ne suffit pas à déjouer l'impression qu'il s'agit du foyer d'une explosion. Même un lieu de vacance n'est pas à l'abri d'un accident de cet ordre, comme le suggère à sa manière le panel de procédés picturaux auquel Desgrandchamps a recours pour suggérer en filigrane l'accomplissement d'une conflagration qui entraînerait vers leur perte les civilisations encore debout. Tout ceci est évoqué de façon légère, mais il n'empêche que ces distorsions sont suffisantes pour saper l'insouciance apparente qui domine cet univers. Comme l'écrit Erik Verhagen : « Marc Desgrandchamps aime induire le spectateur en erreur, lui donner la confortable impression d'évoluer au sein d'un univers familier alors que d'imperceptibles décalages finissent par saper toute possibilité de repérage[169] ».

Il est intéressant de mettre ceci en corrélation avec l'approche d'Antonioni, qui cherche dans la dernière séquence de *L'Éclipse* à déstabiliser la banalité apparente de l'environnement qu'il nous fait redécouvrir. Rien dans ce décor familier ne dénote autre chose qu'un quotidien qui suit immuablement son cours au sein d'une organisation sociale réglée et rangée. Le regard est pourtant gagné par la suspicion : il se pourrait que la réalité soit moins univoque qu'il n'y paraît. Au-delà du fait que le montage est trop morcelé pour permettre de se faire une idée exacte de la topographie des lieux, c'est l'insistance à n'en montrer que des éléments insignifiants qui met en question l'ordre des choses. L'absence de Vittoria et Piero revêt quelque chose de mystérieux alors qu'il serait facile de l'expliquer, en inculpant leur inconstance ou la fragilité des sentiments qu'ils se portent. Le soupçon que quelque chose d'autre se joue s'immisce néanmoins et finit par s'installer, de la même façon que l'on pressent que ce qui est au cœur de la disparition d'Anna dans *L'Avventura* ne peut être réglé par une enquête policière. Le malaise vient du fait que cet incident met en échec les recherches de ses compagnons, qu'il ne sera donc jamais classé, et devient le symptôme d'une anomalie pure que son entourage fait en sorte d'oublier, à défaut de comprendre la part d'insolite que comporte le sort d'Anna. En refusant de dévoiler le fin mot du mystère, Antonioni éconduit une question qui en réalité ne constitue pour lui qu'un prétexte[170] à partir duquel il explore d'autres

[169] Erik Verhagen, « Eloge de l'hétéronomie : cinq notes sur la spécificité picturale de Marc Desgrandchamps », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004, p. 83.

[170] Ce prétexte narratif provient d'un drame réellement survenu et auquel Antonioni s'est trouvé mêlé, comme il le raconte : « j'avais écrit [*L'Avventura*] bien auparavant, pendant une croisière ; j'avais été le témoin de la disparition d'une fille qu'on n'avait pas retrouvée. Ce fait, même si alors je n'ai vu aucune raison d'en tirer un film, ne m'avait cependant pas laissé indifférent, d'autant que j'avais participé à toutes les recherches de cette jeune fille, qui avait vraiment disparu dans le néant ; on n'a jamais plus rien su d'elle. Mais la chose en soi ne m'intéressait pas. Durant la croisière, l'épisode de la jeune fille disparue me revint à l'esprit, et alors tous les motifs se combinèrent. C'est ainsi que naquit le sujet de *L'Avventura* » (Michelangelo Antonioni, « La maladie des sentiments », *art. cit.*, p. 53).

thématiques qui lui sont chères : l'asthénie qu'engendre la disponibilité gagnée par l'individu à l'intérieur du temps non dévolu au travail ; la dissolution des repères sociaux dans l'Italie de l'après-guerre, sur fond de prospérité économique et de changements accélérés liés à la reconstruction[171] ; le mal être[172] né de l'inadéquation entre le monde moderne en train de se constituer et la persistance d'élans intérieurs remontant à des temps ancestraux, comme le sentiment amoureux ; la solitude à l'intérieur des relations de couple, au travers desquelles chacun fait l'expérience douloureuse du caractère hermétique de ses propres dispositions intérieures, que le cinéaste s'attache à ausculter.

Or, comme le remarquait Claude Ollier[173] en 1962, une fois énuméré le faisceau de thématiques qui traverse les films d'Antonioni, rien ne permet de penser qu'on a saisi l'essentiel. L'une des exigences qui entre dans sa conception de la mise-en-scène, et que l'on retrouve d'une certaine façon dans le rapport de Desgrandchamps aux scènes qu'il représente, est le parti pris de suspendre toute explication. En effet, « comme l'a écrit le cinéaste dans une de ses nouvelles : "N'importe quelle explication serait moins intéressante que le mystère lui-même"[174]». Desgrandchamps ne l'ignore pas et préfère laisser ce mystère intact que d'anéantir l'ambiguïté et l'équivoque qui imprègnent son œuvre. Les turbulences de diverse nature qui interfèrent avec l'insouciance des figures, à proximité desquelles se matérialisent parfois d'inquiétants oiseaux noirs, les collisions, télescopages et distorsions dont les motifs font

---

[171] « Pour Antonioni, ce qu'il faut filmer dans les années 1950, c'est le décalage entre les sentiments et les émotions de l'homme issu de la guerre et le monde nouveau, celui de la reconstruction matérielle de l'Europe au début des Trente Glorieuses, auquel cet homme ancien, par une loi d'inertie psychologique, n'est pas encore adapté et qu'il regarde de façon un peu hébétée ». (Alain Bergala, « Par ordre d'apparition à l'écran : Rossellini, Antonioni, Godard », dans Dominique Païni (dir.), *Antonioni, op. cit.*, p. 156).

[172] « À ces critiques, Rossellini répondait à peu près la même chose qu'Antonioni : le problème n'est plus celui de la bicyclette volée mais le drame intime et moral de l'homme ancien inadapté aux changements accélérés de la reconstruction » (*Ibid*., p. 156).

[173] Au moment où Claude Ollier écrit ces lignes, *L'Éclipse* vient tout juste d'être révélé au public. Reconnaissons que le discernement et l'acuité du regard qu'il porte sur la "trilogie moderne" alors même qu'il ne dispose d'aucun recul historique force l'admiration. Il souligne que chaque fois qu'Antonioni a l'occasion d'expliciter son œuvre, « il n'est question que d'analyse psychologico-sociale des sentiments, de la fragilité des liens affectifs à une époque où les facilités de l'argent, les conquêtes inassimilables de la science, la multiplication des biens de consommation, la ruine des idéologies bourgeoises et l'inefficacité de l'Art détourneraient des attachements durables, corroderaient les passions, les abaisseraient à un niveau moyen, unique, d'anémie et d'usure, qui laisserait l'homme "moderne" balloté entre une solitude vraiment moderne dans l'abondance et l'uniformisation, et les médiocres tentations du concubinage fonctionnel : impossibilité de lier l'amour et le miracle économique, de transcender le couple en le gardant de la fascination du "matériel" comme de la confortable métaphysique des magazines - toutes choses graves, actuelles, requérant certes un traitement neuf, dont la lente appréhension nous semble de moins en moins épuiser le contenu de ses films » (Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Paris, Gallimard, coll. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1981, p. 83-84).

[174] José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement, op. cit.*, p. 6.

l'objet, se combinent sur la toile sans que l'on puisse créer le moindre rapport narratif entre eux. On essaierait en vain de relier ces divers phénomènes de manière à les intégrer au sein d'une trame logique et cohérente. Interroger voire côtoyer l'artiste ne suffit pas à dissiper les incertitudes, comme Fabrice Hergott le remarque :

> Au jour ou à la semaine près, cela doit faire trente ans que je connais Marc Desgrandchamps, mais je ne pourrais pas prétendre que cela me donne la moindre possibilité de penser quoi que ce soit de définitif sur son œuvre. A chaque visite d'atelier, non seulement je vois autre chose et souvent de nouvelles inventions picturales, mais je ne suis plus complètement certain d'avoir vraiment vu ce que j'ai pu voir la fois d'avant[175].

On ne peut s'empêcher de s'appuyer sur cette observation pour faire la transition vers un film d'une grande importance pour la suite de cette étude, un film où vient se concrétiser l'impression décrite par Fabrice Hergott. Dans *Blow up*, le personnage principal cherche à se rassurer sur ce qu'il a vu, s'accroche aux photographies qu'il a prises pour étayer son enquête en fouillant dans l'image, espérant y trouver la preuve du meurtre dont il pense avoir été témoin. Il est tout à fait exact d'affirmer qu'à la fin du film, pour reprendre les propos de Luc Vancheri, « le photographe comprend qu'il n'appartient pas aux images, quels que soient la perfection ou l'ordre de leur technique, de nous rassurer sur le réel qu'elles enregistrent. Il n'est pas d'image qui, à un moment ou à un autre, ne réclame son dû, la croyance[176] ».

Les incertitudes qui accompagnent la réception visuelle sont au cœur des interrogations que porte la peinture de Desgrandchamps. Il n'a pas échappé à Philippe Dagen que l'attrait du peintre pour *Blow up* procède en partie de là :

> Il n'est pas étonnant que Desgrandchamps aime *Blow up*, le film d'Antonioni, dont le récit tient à ce qu'une photographie révèle, une fois agrandie et scrutée de près – et encore sans certitude. Aussi la seule définition de son

[175] Fabrice Hergott, « L'ombre blanche », dans *Marc Desgrandchamps, Palindromes*, Leipzig/Berlin, Galerie Eigen + Art, 2012, p. 61.
[176] Luc Vancheri, *Cinéma et peinture : Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 1.

> œuvre serait-elle : une interrogation continue sur ce que c'est que voir, sur l'entremêlement de perceptions immédiates et de souvenirs visuels qui s'accomplit à chaque instant entre œil et cerveau[177].

*Blow up* est l'histoire d'un photographe de métier, Thomas (le nom du personnage incarné par David Hemmings n'est jamais prononcé dans le film, en revanche il figure dans le scénario), dont on suit les tribulations dans le Londres des années soixante. Alors qu'il se promène seul dans un parc, sa curiosité le pousse à épier un couple qu'il prend en photo à la sauvette. L'apercevant, la jeune femme essaie farouchement de négocier la bobine. L'importance qu'elle lui attache intrigue Thomas, qui à peine rentré chez lui développe la pellicule. L'examen des différents tirages lui révèle deux éléments qui ne lui étaient pas apparus lorsqu'il était sur les lieux : un corps étendu à terre, ainsi qu'un individu armé d'un pistolet, embusqué dans les buissons qui ceinturent le parc. Retournant sur place à la recherche de traces concrètes du crime, il découvre le cadavre, et vérifie ainsi la validité de son regard sur l'image. Son absence lui coûte cependant les seules preuves dont il disposait : de retour chez lui, il s'aperçoit que ses photographies lui ont été dérobées. Démuni et dépassé par le tour qui lui a été joué, il se rend une dernière fois au parc avec son appareil photo, espérant pouvoir prendre de nouveaux clichés du cadavre qu'il a vu reposer sur la pelouse. Seule l'empreinte laissée dans l'herbe par le corps est encore visible. Les dernières traces de l'assassinat effacées, c'est la réalité même du drame qui semble s'évanouir. La caméra effectue un mouvement ascensionnel qui lui permet de cadrer le parc depuis un point de vue surélevé. Thomas n'est plus qu'un point au milieu d'un tapis de verdure presque monochrome, un point qui soudain se volatilise. Ce qui nous est suggéré au travers de cette invraisemblance, c'est qu'au fond, comme l'écrit José Moure, « la lisibilité d'une image est question d'échelle, de mise au point, de distance[178] ». Pour citer Alain Bonfand :

> Le réel, le juste rapport au réel, est affaire de réglage, l'éternelle affaire du *Chef-d'œuvre inconnu* ; il y a un point de visibilité et d'apparition […] A cet égard *Blow up* n'est pas seulement l'histoire de l'agrandissement d'un

[177] Philippe Dagen, « Marc Desgrandchamps prend l'œil au piège trouble de ses toiles », *Le Monde*, 17 mai 2013.
[178] José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, *op. cit.*, p. 95.

> événement autrement resté invu, mais aussi l'histoire de sa perte, de sa dissolution dans le récit, par et selon l'agrandissement[179].

Il ressort que le film prend presque valeur de fable, visant à avertir des pièges que recèle l'image. S'y trouvant empêtré, le personnage principal en fait directement les frais. Taraudé par la scène à laquelle il a assisté sans en avoir perçu l'essentiel, il essaye de zoomer dans l'image pour en isoler un détail significatif. Mais cette plongée dans l'image lui révèle en fin de compte que la vérité se dérobe dans l'acte accompli pour la faire advenir. Abusé par la valeur documentaire de la photographie, réputée pour être le médium à même d'enregistrer et d'authentifier la réalité, Thomas pense pouvoir tirer des clichés qu'il a pris les renseignements qui l'intéressent. Or quand les formes fixées sur la pellicule se font trop indistinctes, l'imagination prend le relais. S'il existe pour Thomas un enseignement à en tirer, c'est qu'à force de trop agrandir la zone de l'image qui lui semble contenir la clé de l'énigme, la réalité se désagrège et se décompose, jusqu'à devenir aussi inintelligible que le tableau abstrait réalisé par l'un de ses amis.

De quelle utilité ces commentaires autour de *Blow up* peuvent-ils être pour notre sujet d'étude ? En quoi y a-t-il nécessité à en passer par cette fable, dans laquelle le photographe « suit un parcours initiatique qui lui apprend combien le réel échappe et n'est pas le lieu de l'objectivité mais au contraire celui de l'investissement imaginaire[180] », pour appréhender un art préoccupé de reproduire ou d'inventer des faits visuels ? D'abord, il faut signaler à quel point cette fiction a prise sur le regard de Desgrandchamps. Avançons même qu'il est possible qu'elle ait modifié son rapport aux images-sources qu'il utilise, comme le laisse entendre ce propos extrait d'une conférence de 2010 :

> Ici, la photo qui a servi de source m'a révélé un *punctum*, comme aurait dit Roland Barthes, le *punctum* étant l'élément imprévisible de l'image qui "point" littéralement le spectateur. Cet élément, souvent non perçu à l'instant de la prise de vue, ne la motive pas. Ce phénomène est comparable au meurtre photographié par David Hemmings dans le film de Michelangelo

[179] Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, *op. cit.*, p. 33.

[180] Marie Martin, « Rêve dans un jardin français : *La Femme de l'aviateur* et *Blow Up* », dans Sylvie Robic, Laurence Schifano (dir.), *Rohmer en perspectives*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 263.

> Antonioni *Blow-Up*. C'est plus tard que le développement et l'agrandissement du négatif lui permettent de comprendre que ce qu'il a photographié n'est pas ce qu'il a vu. Ici, il n'y a rien d'aussi dramatique, mais je n'avais pas vu la tête du chien en peluche qui surgit à la base du tableau. C'est seulement la photo qui me l'a révélée. Sur la toile, cette tête prend l'allure d'un détail significatif et devient une espèce de figure mélancolique et dérisoire[181].

L'expérience que Desgrandchamps rapporte répète sur un mode dérisoire ce que Claude Ollier appelle « le *drame optique* vécu par le personnage[182] ». Pour bien comprendre ce qu'implique un pareil rapprochement et couper à tout malentendu, il convient d'attirer l'attention sur le fait qu'en l'opérant, l'artiste ne considère en aucun cas le récit comme doté d'une valeur exemplaire, pas plus qu'il ne manifeste un attachement personnel au héros ni ne cherche à identifier sa propre situation à celle du personnage joué par David Hemmings. Ce qu'il faut en revanche tenir pour significatif et qui est ici engagé, plus fondamentalement, c'est un rapport particulier, scrutateur à l'image, qui s'accomplit en plusieurs temps et où chaque étape apporte son lot de révélations et de (re)découvertes. C'est ce qui émerge de ce témoignage du peintre :

> Ce tableau a été peint à partir d'une photo que j'ai faite agrandir. C'est la photo d'une inconsciente famille en pédalo qui passait au large alors que j'étais assis sur la rive d'un lac. Je veux dire qu'elle était inconsciente d'être vue. [...] J'ai enregistré leur passage avec mon appareil photo. J'ai fait développer la pellicule mais j'ai mis longtemps à faire agrandir le cliché car au début je ne pensais pas l'utiliser, sinon comme un motif de détail. C'est un

[181] Marc Desgrandchamps, « Peindre la vie moderne », Conférence donnée le 13 janvier 2010 à l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, dans *Marc Desgrandchamps, Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 58-59.

[182] Ollier a recours à cette expression dans un texte de 1962, antérieur à la réalisation de *Blow up* : « *L'Éclipse* alerte de nouveau, et avec plus d'insistance : tout se passe comme si, au drame traditionnel avec conflits, suspense, résolution, se substituait, par le truchement d'un de ces récits en forme de chronique qu'affectionne l'auteur (chronique : les événements décrits pas à pas, dans l'ordre et le sens de la marche), une sorte de "drame optique" vécu par le personnage élu, auquel la caméra s'attache avec une prédilection attentive » (Claude Ollier, *Souvenirs écran*, *op. cit*, p. 86).

> peu comme une histoire à la *Blow-Up* dont je vous parlais tout à l'heure [...] : au départ on juge le document inintéressant, puis on est intrigué, on l'agrandit pour en savoir plus, et là, surprise, on découvre une scène stimulante pour la réalisation d'une peinture. Je photographie beaucoup et stocke ainsi de la matière visuelle dont je ne me sers pas immédiatement. C'est parfois en réexaminant les documents d'abord négligés que le déclic se produit, le stimulus nécessaire à la volonté de commencer un tableau[183].

Il semble ici nécessaire d'apporter une importante précision concernant le mode opératoire de l'artiste ; plus précisément, concernant l'archivage des tirages photographiques qu'il conserve au sein de son atelier, se constituant ainsi une base iconographique dans laquelle puiser lorsque le besoin s'en fait sentir. Les photographies tirées sur papier sont réunies dans des enveloppes[184] qui ne documentent pas nécessairement un événement ou une période biographique distincte, et ne sont pas nécessairement non plus investies d'une cohérence ou d'une unité iconographique. La précarité de ce classement constitue en soi une organisation, qui ne répond à aucun ordre chronologique ou thématique mais assure paradoxalement une meilleure efficacité de leurs effets : se plonger dans cette masse d'images à la recherche d'un cliché particulier permet de redécouvrir accidentellement d'autres images investies d'un *punctum* ou porteuses de motifs qui en surgissant, décident de leur conversion en sources. Cette mise sous enveloppe de fonds iconographiques mélangés, composites, a ainsi pour intérêt de favoriser les rencontres aléatoires, dont on aurait tort de sous-évaluer le rôle dans l'élaboration d'une œuvre. Derrière cette pratique, se discerne une conscience aiguë, que l'on présume transmise par *Blow up*, du fait qu'une image contient de multiples strates qui ne dévoilent pas toujours instantanément leur intérêt. De nouveaux éléments restés invus au premier contact peuvent se révéler par la suite au regard, de façon pour ainsi dire différée dans le temps. Le visionnage de ce film a donc très probablement influé sur son rapport aux photographies compilées dans ses archives. Un ultime argument en faveur de cette idée nous est fourni par un texte par lequel Desgrandchamps a contribué à un ouvrage consacré à Bernard Dufour. On

[183] Marc Desgrandchamps, « Peindre la vie moderne », *art. cit.*, p. 70-71.

[184] Sur ce point, l'artiste précise : « Je constitue des dossiers d'image par rapport à un tableau. Il peut y avoir aussi des images qui, finalement, sont plus là comme accompagnement visuel, mais dont je ne me servirai pas forcément pour la peinture, mais qui sont là comme un état de pensée… » (*Echanges, Marc Desgrandchamps, Stéphane Pencréac'h*, Rennes, cultureclub-studio x label hypothèse, 2018, p. 14).

s'apercevra que ce texte touche à la décision d'instrumentaliser une photographie pour en isoler un détail, passé inaperçu lors de la prise de vue pour être redécouvert après coup, et en dernière instance réinterprété dans une toile. Dans la mesure où il apporte deux nouveaux exemples, tout à fait éclairants, du phénomène que l'on vient d'instruire, il nous semble important de le rapporter ici intégralement :

> C'est l'été 2002. Je suis dans le sud de l'Italie. La chaleur est torride. Je longe un mur en parpaings. Il est couvert d'inscriptions. Je n'y prête aucune attention car ce qui m'intéresse est la pinède s'étendant de l'autre côté. Par une trouée dans le béton, je vois apparaître un arbre à l'écorce claire, aux rainures très dessinées. Je le photographie. Plus tard je rentre en France. La pellicule est développée. Je regarde les photos. Celles de l'arbre semblent permettre la réalisation d'un tableau. Je commence à peindre. En travaillant, j'examine plus attentivement les mots écrits sur le mur. Ils sont coupés par le cadre et je lis W ADEN. En Italie W est l'abréviation de viva. Je comprends avoir photographié partiellement le slogan "viva Ben Laden". Je rêvais à Böcklin, sa Méditerranée mythique, et c'est soudain l'esprit du temps qui passe en un éclair. Je pense à ce photographe du Swingin'London qui photographia un meurtre sans le voir. Je pense surtout à ce chien qui envahit certains tableaux de Bernard Dufour au cœur des années 70. Il surgit d'une photo prise sur le Causse du Larzac, lieu de rassemblement et de contestation à l'époque. Ce chien invisible à l'instant de la prise, apparu au développement puis à l'agrandissement du cliché, fut la source de ce que Bernard appela le non-vu. J'y repense en inscrivant sur la toile un W suivi des lettres ADEN. Elles sont la matérialisation d'une histoire qui, tel le chien du Larzac, se manifeste à l'état de traces imperceptibles au sein de la représentation. Une fois repérées, ces traces deviennent la matière même dont les tableaux se font[185].

Avant de clore ce questionnement critique sur la façon dont *Blow up* se répercute chez Desgrandchamps, doit être évoqué un dernier point, en grande partie laissé dans l'ombre

[185] *Bernard Dufour*, Paris, Editions Jannink et Bernard Dufour, 2010, np.

jusqu'ici. Le 27 septembre 2019 a été organisée à la galerie Descours, à Lyon, une discussion entre Marc Desgrandchamps, Mélanie Delattre-Vogt et Frédéric Khodja. Chacun était invité à présenter « une œuvre cinématographique qui compte tout particulièrement dans sa relation au paysage ». Le choix de Desgrandchamps s'est porté sur *Blow up*. Ce parti pris n'a rien d'anecdotique, et il convient de revenir sur les éléments affinitaires qui existent entre les espaces épurés qu'il peint et ceux du parc londonien où a lieu le meurtre du film. Notons tout d'abord la picturalité de cet espace dépeuplé, où seuls les personnages de l'histoire pénètrent. Leur présence s'affirme plastiquement d'autant mieux qu'elle tranche nettement sur le fonds vert (ill. 57 et ill. 58) de la pelouse qui les entoure. Le fait que le parc soit si peu fréquenté concourt à lui donner des apparences de sanctuaire, dans lequel les corps sont placés à découvert. Le parterre de verdure est ramené à une surface presque abstraite à l'intérieure de laquelle les personnages viennent s'incarner. Tous ces choix esthétiques, nous les retrouvons à l'identique chez Desgrandchamps. On pourrait à titre d'exemple évoquer un tableau de 2005, MD 1504 (ill. 59), ou encore MD 2022 (ill. 60), réalisé en 2016, chacun étant structuré par une figure monumentale érigée sur un fond vert formant un vaste champ coloré. Tout aussi notable est le fait que l'artiste ait souligné, dans l'exemplaire qu'il possède d'un ouvrage collectif consacré à l'espace urbain chez Antonioni, le passage que nous avons accentué en italique (Fig. 4.) :

> Au cœur des villes antonioniennes, les places, les terrasses *et surtout les parcs constituent souvent des oasis isolées et désertes* qui se prêtent aux suspensions du temps et du mouvement, aux déambulations et aux attentes sans but, aux rencontres de hasard et clandestines[186].

Il y a tout lieu de croire que ce sont les résonances qui s'établissent avec ses propres peintures qui l'ont retenu dans ces lignes. Plus loin dans le même ouvrage, un autre passage a été relevé par l'artiste (Fig. 5.) :

> Dans cette deuxième partie de la séquence d'ouverture de ce film, un autre élément qui caractérise les films d'Antonioni fait son apparition : *l'arbre.*

[186] José Moure, « Le paysage urbain et ses mutations dans le cinéma de Michelangelo Antonioni », dans José Moure, Thierry Roche (dir.), *Michelangelo Antonioni, Anthropologue de formes urbaines*, *op. cit.*, p. 75.

*L'arbre, qui à cause de sa forme particulière, verticale, symétrique se propose comme double de la figure humaine*[187].

Qu'ait été pointé cet élément iconographique est extrêmement significatif des affinités que l'artiste s'est trouvées avec certaines configurations spatiales typiques des films d'Antonioni. La surface colorée du parc dans *Blow up*, ponctuée d'arbres érigés verticalement, mais aussi le désert de *Zabriskie* Point (1970), ont été cités par Desgrandchamps lors du colloque « Antonioni et après ? », organisé en 2017 aux Archives Nationales. Pour illustrer son propos, l'artiste s'est appuyé sur des captures d'images extraites de films d'Antonioni qu'il a comparées avec des reproductions de ses propres tableaux, en prenant pour repères visuels les éléments précités, auxquels il faut ajouter le maillot de bain noir de Monica Vitti au début de *L'Avventura,* ainsi que les robes sombres portées par elle et Jeanne Moreau dans *La Notte* (1961). Ainsi que cela a été montré par l'artiste, la formule visuelle consistant à recourir à l'irruption, dans le cadre de l'image, d'éléments verticaux (arbres ou poteaux) pour structurer et rythmer la composition a été largement utilisée par Antonioni, dans *Blow up* (la scène du parc) mais surtout et de façon plus contrastée dans *L'Éclipse* et *La Notte* (ill. 61 et ill. 62). Or, et la proximité est frappante, cette formule est reprise dans de nombreuses toiles. On peut par exemple se référer, pour ne citer que trois toiles où cela est particulièrement net, à MD 1858 (ill. 64), MD 1888 (ill. 63) ou encore MD 1954 (ill. 65).

Doit encore être évoqué, à l'intérieur de ces quelques réflexions axées sur le paysage et ce qu'il renferme, un autre élément non plus structurant de la composition, mais perturbant et déstabilisateur. Desgrandchamps nous met sur la voie en désignant, par un signe d'embrassade tracé dans la marge, le passage suivant, extrait d'un ouvrage que Thierry Roche a écrit sur *Blow up*, livre que l'artiste conserve dans sa bibliothèque (Fig. 6) : « Or, le parc [...] va se révéler non pas comme le lieu d'une pureté originelle mais comme une Arcadie où la mort frappe aussi[188] ».

D'un certain point de vue, il y a quelque chose d'inconcevable au fait qu'un drame puisse survenir dans un tel environnement. Lieu de délassement et de quiétude, le parc appartient à une catégorie d'endroits que l'on pense à tort protégés, immunisés du mal. Aussi l'esprit est-il spontanément rétif à penser que la mort puisse frapper là où règne un calme aussi

[187] Mario Brenta, « En-deçà du visible : l'air dans le cinéma de Michelangelo Antonioni », dans *ibid.*, p. 94.

[188] Thierry Roche, *Blow up, un regard anthropologique : affleurer la surface du monde*, *op. cit.*, p. 134.

absolu. Le héros du film semble en effet avoir été trompé ou abusé par la sérénité du lieu, retiré du monde. On pourrait aller jusqu'à émettre l'hypothèse que c'est cette résistance à concevoir l'irruption de la mort dans un lieu qui en est l'antithèse qui fait que son cerveau a refusé de voir le meurtre qui s'est pourtant produit sous ses yeux. Cette antinomie travaille en filigrane toute l'œuvre de Desgrandchamps, et il faut raccorder cela avec l'intérêt tout particulier qu'il porte à deux œuvres de Nicolas Poussin, *Paysage avec Orphée et Eurydice* (1650-1653) et *Et in Arcadia ego* (1637-1638), qui fonctionnent selon ce même principe[189].

Une toute dernière remarque avant de quitter *Blow up* s'impose, à propos d'un paramètre à prendre en ligne de compte dans l'attachement que Desgrandchamps manifeste envers ce film. Le fait qu'il apparaisse comme un véritable condensé à la fois d'une époque, les *sixties*, et d'une société, la culture anglo-saxonne, qu'il offre une certaine vision du *Swinging London* pour lequel le peintre n'a cessé de montrer un engouement passionné, qu'il comporte un épisode emblématique de la scène musicale londonienne (un concert des Yardbirds durant lequel Jeff Beck saccage sa guitare sur l'ampli avant de la fracasser au sol), enfin que le musicien Herbie Hancock ait contribué à la bande-sonore, tout ceci contribue à faire de ce film un objet unique (Fig. 7.) que Desgrandchamps a vu, consulté et décortiqué à de nombreuses reprises. Et comme nous avons essayé de le montrer, cela se ressent dans son œuvre.

Pour en revenir de façon plus large aux spécificités qui définissent le cinéma d'Antonioni, il apparaît nettement que quelques éléments de décryptage manquent encore pour essayer de comprendre ce qui dans ses films a pu porter à conséquences sur le regard de Desgrandchamps. Notamment, il nous faut rendre compte de la temporalité particulière de ses films, caractérisés par la faible intensité du récit. De part et d'autre du drame qui a lieu dans *L'Avventura* (la disparition inexplicable d'Anna sur une île rocheuse), l'asthénie domine (on se souvient notamment du désagréable mouvement d'humeur de Sandro et de la façon dont la situation pourtant tendue retombe, obéissant au même mouvement que ses idéaux artistiques, qu'il reconnaît avoir délaissés au profit de travaux plus rémunérateurs). En faisant passer la

[189] « Ce détail tragique dans le paysage on le retrouve chez un peintre classique comme Nicolas Poussin, dans ce tableau justement intitulé *Paysage avec Orphée et Eurydice*. Il s'agit de l'apparition soudaine et brutale, imprévue et irrationnelle de la mort dans un paysage idyllique, le même thème que *Blow up* où la mort surgit au printemps dans un parc au cœur du *Swinging London*, à la manière de *Et in Arcadia ego*. Eurydice vient d'être mordue par un serpent, morsure qui lui sera fatale. Personne ne réalise ce qui vient d'arriver. Orphée continue à jouer de la lyre pour célébrer leurs noces. Seul un pêcheur surpris se retourne » (Conférence de Marc Desgrandchamps à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 117).

recherche de la jeune femme au second plan du récit, Antonioni peut ainsi mettre en place des vecteurs (l'errance et les hésitations de personnages déphasés, en décalage avec le monde nouveau qui se met en place dans les années soixante) qui traduisent des préoccupations[190] autres que la simple résolution d'une intrigue policière. Il s'ensuit une décantation progressive de l'histoire, édifiée sur une temporalité faite de vides, de temps morts. Dans ses écrits, Antonioni revient sur cet aspect (Fig. 8.) : « Le rythme de la vie – avec ses moments de pause et de transition, ses silences – ne correspond pas au rythme des films politiques. Sans ces "moments de transition", qui sont les plus vrais pour moi, une histoire n'a plus d'intérêt[191] ». Ses films sont principalement structurés autour de moments de creux, non astreints à la nécessité de faire avancer l'intrigue. En périphérie de celle-ci s'installent des phases d'attente qui ne prennent aucune part à la progression dramatique et que les productions cinématographiques classiques, réglées sur des conventions exigeant que chaque scène prouve son utilité, préfèrent évincer. Il en découle un décentrement du regard sur des actes quelconques, effectués machinalement et sans but défini, échappant à toute finalité ; des gestes de faible amplitude qui apparaissent hésitants et irrésolus, dérisoires et hasardeux, mais qui prennent pourtant une intensité dont l'errance de Lidia (interprétée par Jeanne Moreau) dans un quartier excentré de Milan au début de *La Notte* donne la mesure[192].

Tout cela contribuerait selon Aldo Tassone à faire naître « une sorte d'éternel présent, dilaté, suspendu, non progressif[193] » (l'auteur fait d'autre part et à juste titre remarquer qu'aucun des films antérieurs à *Profession : reporter* ne comporte de flashback[194], ce qui concourt sans doute grandement à l'opacité que gardent les personnages ; ils nous semblent d'autant plus

---

[190] L'ennui en fait partie : « L'important, disait Antonioni, est de ne pas rester immobile, parce que le mouvement est le seul antidote à l'ennui qui, selon lui, est un des vrais problèmes de l'existence ». (Carlo di Carlo, « Le long voyage avec Michelangelo Antonioni, maître du regard », *art. cit.*, p. 25).

[191] Aldo Tassone, « Entretien avec Michelangelo Antonioni », *Positif*, n° 292, juin 1985, p. 40.

[192] « Lidia […] détache du mur un morceau de plâtre qui s'émiette. Moravia remarque que "c'est le moment le plus intense du film car le personnage, à ce moment-là, est oppressé par une angoisse sans nom et sans histoire, et Antonioni a su trouver pour l'exprimer une image parfaite. La journée d'un homme est presque toujours un chaos obscur d'où n'émergent, quand ils émergent, que de rares moments d'action consciente et motivée. On passe la plupart du temps à détacher des morceaux de plâtre des murs." Et l'écrivain de conclure : "Autrefois, on n'accordait de l'importance dans la journée de l'homme qu'aux moments d'action consciente et motivée et on passait sous silence le chaos d'où ils provenaient. Dans le film, c'est le contraire qui se passe. Antonioni a transposé à l'écran, peut-être pour la première fois en Italie, des manières et des images propres à la prose et à la poésie modernes. Certaines séquences de La Nuit ont fait soudain beaucoup vieillir le cinéma narratif et néoréaliste" » (Aldo Tassone, *Antonioni*, Paris, Flammarion, 2007, p. 225).

[193] Aldo Tassone, *Antonioni*, *op. cit.*, p. 384.

[194] Tassone décrit Antonioni comme un « homme du présent, tourné vers l'avenir (c'est bien pourquoi, jusqu'à Profession : reporter en 1976, on ne trouve pas de flashbacks dans ses films) » (*Ibid*., p. 11).

distants que tout un pan de leur vie reste dans l'ombre, le scénario ne révélant rien ou presque de leur passé). On ne s'étendra pas ici sur les modalités d'émergence de cet éternel présent dans les œuvres de Desgrandchamps, cette question étant abordée plus en détail dans le chapitre consacré à Modiano. Il nous semble pour le moment important de souligner le fait que sa peinture permet aux formes de se déployer dans une immuabilité en partie due à la lumière qui les enveloppe. On songe en particulier à une œuvre où surnage une ambiance presque abstraite en raison de la façon dont les objets se matérialisent, disposés dans un paysage lisse s'étalant sous une lumière tranchante qui intensifie les formes et marque fortement les ombres. Le premier plan de cette œuvre de 2018, MD 2078 (ill. 66), est occupé par un arbre dénudé, réduit à sa structure, se dressant au milieu d'un paysage désertique sur lequel plane une stabilité à la fois apaisante et inquiétante. Dans le lointain, de minuscules silhouettes sont visibles sur les bords d'une étendue d'eau. De là à prêter une qualité métaphysique aux visions dévoilées dans ses tableaux, on ne peut s'empêcher de le considérer, d'autant que c'est bien à ce terme que les décors du cinéma d'Antonioni ont parfois été rattachés[195]. D'où aussi l'impression que s'instaure une vacance pas si éloignée de celle dont témoigne sa production cinématographique :

> Sans jamais complètement tourner le dos à un cinéma narratif-représentatif, Antonioni a en effet toujours cherché à filmer au plus près du manque qui est au cœur du réel, des êtres et des événements. Il s'agit pour lui de suggérer un nouveau sentiment de réalité qui ne peut se déployer que sur fond de vacuité, dans une sorte de vacance apparente de l'énonciation, au fil d'une fuite permanente du sens, à fleur de cette béante inconsistance où les choses qu'on ne peut tenir à l'œil, ni contenir dans un récit, - parce qu'il est dans leur nature de s'évanouir, de se taire ou simplement de se manifester -, se rechargent constamment de mystère, s'exposent à la puissance ou à la virtualité du vide[196].

[195] « Les années 1960 voient s'accomplir la "première maturité" du cinéaste à travers sa trilogie, *L'Avventura* (1960), *La Nuit* (1961) et *L'Éclipse* (1962), qui offre une sorte d'avènement thématique et esthétique du "cinéma moderne" : décors métaphysiques qui évoquent Giorgio de Chirico, architecture rigide des villes du renouveau économique de l'après-guerre, cynisme social et lâcheté sentimentale, angoisse de la catastrophe nucléaire… » (Dominique Païni (dir.), *Antonioni*, *op. cit.*, p. 53).

[196] José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, *op. cit.*, p. 7.

Très prégnante dans la séquence finale de *L'Eclipse*, cette idée de vide se déploie et impose son autorité dans de nombreux passages de *L'Avventura*, en tout particulier au cours d'un épisode qui ne peut qu'entrer en résonance avec l'apparence que prennent certains sites auxquels Desgrandchamps donne forme et réalité. Sans doute n'est-il pas indispensable de remettre cet épisode dans son contexte narratif. On rappellera simplement que les investigations de Sandro et Claudia les amènent à faire escale à Noto, une ville qui se révèle peu engageante. Tout autour d'eux, rien ne bouge, pas un signe de vie ne se déclare. On ne sait pour quelle raison les habitants se sont éclipsés, laissant derrière eux l'ensemble des édifices désormais vacants qui se dressent intacts, fuis ou abandonnés pour une durée qu'on ignore par leurs anciens occupants. La disparition de ces derniers augmente le vide autour du couple, environné par les édifices impérissables qui composent cet étrange village fantôme évoquant une cité ancienne dont les vestiges encore debout auraient été épargnés par les dégâts du temps. L'exploration des lieux est d'autant plus brève qu'elle se déroule sous un soleil[197] accablant qui concourt au caractère énigmatique de la scène. Autant d'idées visuelles concrétisées dans l'œuvre de Desgrandchamps, au travers de figures évoluant dans des décors où les différents aspects que l'on vient d'évoquer jouent à plein.

Enfin, mais ce dernier point possède peut-être un caractère plus anecdotique car l'œuvre de Desgrandchamps ne compte en réalité pas plus de quelques peintures construites selon cette structure, nous voudrions évoquer une autre propriété des cadrages qui interviennent dans le cinéma d'Antonioni. Dans *L'Avventura* en particulier, on observe que des embrasures se découpent souvent à l'intérieur du cadre (ill. 68 et ill. 70), le point de vue étant celui d'un observateur situé à l'intérieur d'une pièce et qui porte son regard vers une ouverture sur l'extérieur. Celle-ci peut consister en une porte ou une fenêtre entrouverte, déboucher sur une terrasse ou un balcon. Systématiquement se tient dans l'ouverture une silhouette féminine que

[197] Le réalisateur, si l'on en croit les propos qui suivent, considère presque le soleil comme une entité malveillante, ou du moins hostile à l'Homme : « Même certaines atmosphères qui un temps pouvaient apparaître sereines, détendues, des conventions, des lieux communs d'un certain type de rapport avec la réalité, aujourd'hui nous pouvons les regarder tragiquement. Le soleil, par exemple. Nous le regardons différemment que dans le passé. Nous en savons trop sur lui. Nous savons ce qu'est le soleil, ce qui se passe sur le soleil, les notions scientifiques que nous en avons ont fini par modifier notre rapport avec lui. Moi, par exemple, j'ai parfois la sensation que le soleil nous hait, et le fait d'attribuer un sentiment à une chose qui est toujours là, égale à elle-même signifie qu'un certain type de rapport traditionnel n'est plus possible, ne m'est plus possible » (« Nous en savons trop sur le soleil... », propos d'Antonioni recueillis par Alberto Ongaro, *Ecran*, n°36, mai 1975, p. 42-43).

ce procédé permet, en l'isolant et en créant un second cadre autour d'elle, de mettre en valeur[198]. Il apparaît qu'un point de vue similaire est adopté dans MD 1967 (ill. 67), MD 2015 (ill. 69), ainsi que dans le polyptyque *Parce que* (MD 1972, voir ill. 244), à ceci près que dans ces tableaux, aucune apparition féminine ne se détache dans l'embrasure. On remarque en revanche sur les bords latéraux de plusieurs tableaux réalisés en 2016 un léger voile transparent dont la présence suppose quelque chose de l'ordre du dévoilement de la figure féminine.

Nous avons pu constater qu'il existe un large éventail de thématiques et préoccupations communes au cinéma d'Antonioni et aux peintures de Desgrandchamps. De l'introspection des figures, retirées en elles-mêmes, à leurs errances dans un monde lui-même opaque et indéchiffrable ; de l'attention portée à leur inscription dans l'espace (car en un sens, on peut dire que le simple fait de considérer comment une silhouette peut venir s'incarner physiquement à l'écran ou sur une toile constitue bien en soi un enjeu pleinement intégré à leur démarche) au parti pris consistant à aborder la figure humaine avant tout en tant que signe doté d'une valeur plastique particulière ; de la place qui échoit au vide, révélé à travers des lieux déserts figés dans un éternel présent, à la mise en scène d'une disparition qui éclate comme une énigme dont on ne saura jamais le fin mot : on peut constater qu'il existe bien un fond commun qui apparente leur pratique, construite autour d'une conception particulièrement épurée de la mise en scène. Principalement centrée sur des phases de creux ou d'attente, cette conception dont Antonioni et Desgrandchamps sont partisans obéit à une logique de décentrement, largement favorable aux temps morts comme aux situations d'ennui. L'état de suspension que l'on voit s'établir dans leurs œuvres est renforcé par la lumière, dont l'intensité réveille la peur du danger atomique. Transite également dans leurs travaux une réflexion sur le regard et ses incertitudes : l'ambiguïté du visible est une problématique incontournable dont ils se sont emparés en mettant en avant, pour Antonioni, la déperdition de réalité entraînée par le médium photographique (rappelons que dans *Blow up,* les efforts de Thomas pour remonter vers la vérité se heurtent au fait que la réalité photographique finit par se désagréger) ; une déperdition dont

[198] « Antonioni filme longuement ces moments d'hésitation avec l'acceptation et l'abandon. C'est pourquoi son cinéma est encombré de portes, de fenêtres, de seuils et d'embrasures. Fenêtre ouverte sur la nuit de *L'Eclipse* (1962), derrière laquelle se cache Vittoria (Monica Vitti) avant de répondre à Piero (Alain Delon) qui l'attend dans la rue. Porte et cloison d'une cabane qu'on fracasse et qu'on brûle dans *Le Désert rouge* (1964) après que le petit groupe s'est laissé aller à des jeux équivoques. Baies vitrées du salon qui ouvre sur le jardin où se déroule la soirée mondaine de *La notte*. Ce sont autant de lignes mitoyennes entre l'intérieur et l'extérieur, le jour et la nuit, le refuge et la menace, qu'on franchit pour aller à la rencontre d'un autre dans une quête amoureuse qui n'est souvent qu'une quête de soi-même » (Pascal Binétruy, « Ses nuits sont plus belles que nos jours : poétique nocturne d'Antonioni », *Positif* n°569-570, juillet-août 2008, p. 58).

Desgrandchamps prend acte au niveau de son processus de travail. En dehors des proximités formelles que l'on a pu relever (les îles éoliennes dans le lointain, les arbres qui viennent scander verticalement le paysage, le parc de *Blow up* et le détail tragique découvert après-coup, le désert de *Zabriskie point*), s'affirme en outre une tendance à magnifier la féminité. Ce dernier point n'a rien d'anodin, une fois replacé à l'intérieur des débats touchant à la notion de *male gaze* auxquels de toute évidence, aussi bien l'œuvre d'Antonioni que celle de Desgrandchamps prêtent le flanc. Il convient de préciser que notre intention en faisant état de cet aspect n'est pas de porter un jugement sur la posture que l'on voit s'affirmer dans leurs travaux, mais de regarder pourquoi ces derniers peuvent les exposer à de tels débats[199]. En ce qui concerne Desgrandchamps, se perpétue dans sa pratique un genre à l'heure actuelle déprécié, qui apparaît d'autant moins en vogue que lui est attribuée une vocation à complaire aux attentes d'un public masculin. S'inscrire dans l'histoire pluriséculaire du nu féminin, c'est en effet se rattacher à une tradition dont les présupposés font aujourd'hui l'objet de fortes remises en question, mais c'est aussi prendre le contre-pied des tendances actuelles. Pour ce qui est d'Antonioni, force est de constater qu'il n'y a rien dans son œuvre qui tende à maltraiter l'image ou le rôle de la femme, alors que les personnages masculins ne s'en sortent pas à si bon compte. Un plan de *L'Avventura* nous aidera à clarifier cette évidence. La scène se déroule sur une île, Lisca Bianca, où font escale des vacanciers en croisière au large de la Sicile. Ses compagnons s'aperçoivent qu'une jeune femme du groupe, Anna, a disparu. Les recherches piétinent. Le vide qu'elle laisse rapproche son fiancé (Sandro) de sa meilleure amie (Claudia). Un cadrage resserré sur ce nouveau couple permet de rendre lisibles les rapports de force qui se mettront en place au cours de l'histoire, et de traduire visuellement la suprématie (le terme n'est pas trop fort, si l'on considère à la fois sa stature majestueuse et la position de surplomb qu'elle occupe) du personnage incarné par Monica Vitti. Une île en forme de volcan (motif représenté à plusieurs

[199] Concernant Antonioni, bien qu'il soit auréolé par une réputation qui fait de lui le « cinéaste de la femme », la relecture de son œuvre entreprise par Laure Murat (voir son article : « *Blow up*, revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017, http://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177, consulté le 3 février 2020) entend déconstruire cette image en s'appuyant sur une scène de *Blow up* (celle où les deux mannequins interprétés par Jane Birkin et Gillian Hills visitent le photographe chez lui, dans l'idée de l'amener à lancer leur carrière en tant que modèles) qui à son sens révélerait une vision dégradante de la condition féminine. La « promotion du viol » que Murat discerne dans cette scène a ouvert une polémique avec Thomas Clerc (« Antonioni out ! », *Libération*, 22 décembre 2017, https://www.liberation.fr/debats/2017/12/22/antonioni-out_1618620, consulté le 3 février 2020), qui récuse une telle lecture en objectant d'une part que les idées du personnage d'entrent pas nécessairement en adéquation avec celles du cinéaste, d'autre part que le voyeurisme dont le comportement de Thomas témoigne ne fait pas pour autant de lui un prédateur. Il plaide quant à lui pour la nécessité d'en revenir à l'œuvre elle-même, seul moyen de prévenir le risque d'en dénaturer le propos.

reprises par Desgrandchamps[200]) surmontée d'épais nuages sépare visuellement les deux amants, façon d'annoncer les périodes de turbulences qu'ils seront par la suite amenés à traverser. La rectitude qui émane de Claudia sera bafouée par le caractère volage de son amant, qu'elle trouve dans les bras d'une autre femme. Sandro apparaît à la toute fin du film comme un homme prostré et misérable, ne réfrénant pas ses pleurs pour appeler au pardon de sa conduite. Bien que l'on ne puisse attendre d'un arrêt sur image qu'il exprime à lui seul la vision d'un cinéaste, il apparaît que les rapports de force traduits dans le plan évoqué se confirment dans la progression du film. Et s'il va de soi que l'opération consistant à suspendre le défilement des images pour en extraire précisément celle qui nous intéresse a toutes les chances de n'être pas considérée comme valable sur le plan démonstratif, il n'empêche que la composition d'un plan renseigne autant sur les relations qui s'établissent entre les personnages que sur le discours du cinéaste, qui prend en charge la question du couple d'abord du point de vue de la femme[201]. D'une certaine façon, la souveraineté que manifestent les personnages féminins dans la trilogie moderne trouve sa parfaite équivalence picturale chez Desgrandchamps.

## 2. Eric Rohmer

C'est à un cinéma fort différent de celui d'Antonioni que l'on voudrait à présent s'attacher, puisqu'avec Eric Rohmer (1920-2010), les amours naissantes se substituent aux crises du couple, ce qui se traduit notamment par le fait que l'incommunicabilité cède la place à une volubilité débordante. Desgrandchamps le considère comme « un grand peintre de la

[200] L'artiste souligne d'ailleurs, en réponse à une question concernant les séquences de film qui entrent en résonance avec son approche du paysage : « Egalement *L'Avventura* d'Antonioni, pour les mêmes raisons, les îlots volcaniques qui sont comme des montagnes surgissant de la mer. La manière dont ils sont visibles à l'horizon stimule l'imagination » (*Je ne crois pas aux paysages*, Lyon, Galerie Michel Descours, 2019, p. 13).

[201] « je me suis surpris à penser à la femme non pas comme nous, les hommes, sommes habitués à y penser, mais à la femme comme sujet, comme thème à représenter : à la femme tout court. La décomposer en gestes, en attitudes et en regards, remonter à la féminité absolue, la cerner dans son sens le plus caché et la fixer en images » (Antonioni, cité dans Aldo Tassone, *Antonioni*, *op. cit.*, p. 149. Voir Fig. 9).

caméra, car si le discours ou les dialogues sont la matière prégnante de son œuvre, cela ne se fait jamais au détriment du visible. Il réfléchit les couleurs et les accords au sein de l'image, ainsi que la façon dont ses personnages sont situés dans l'espace, toutes caractéristiques héritées de la peinture[202] ».

Remarquons d'emblée qu'il faut tenir pour significatifs ces commentaires, qui restituent à un cinéma réputé bavard, épris d'un art de parler qui l'enrichit d'une épaisseur littéraire, sa réelle intelligence visuelle. On sait combien la réception de ses films a pu pâtir de cette composante langagière, l'art du discours étant chez Rohmer pratiqué en continu. Il y a néanmoins dans ces « films de conversations[203] » un constant souci d'harmonie visuelle qui n'a pas échappé à Desgrandchamps. Qu'il fasse valoir les qualités chromatiques du cinéma d'Eric Rohmer ne se révèle pas surprenant, à condition de prêter quelque attention aux correspondances qui se manifestent avec la représentation telle qu'elle se définit dans ses propres peintures. On sait par ailleurs que le « paradis français[204] » dépeint par le cinéaste constitue pour Desgrandchamps une importante source d'inspiration, comme en atteste par exemple le fait qu'il ait directement transposé une scène du *Genou de Claire* (ill. 71) dans un triptyque (MD 1914, voir ill. 72) présenté en 2013 à la Fondation Salomon, tout près d'Annecy. Par ailleurs, il convient de mentionner l'existence d'un autre tableau[205] (ill. 74) exécuté en mars

[202] Correspondance avec l'artiste, mail du 13.02.2015.

[203] La formule a été employée par Éric Rohmer, comme pour retourner à son avantage un aspect qu'il s'est maintes fois entendu reprocher : « Effectivement ce sont des films de conversations, et si l'on ne s'intéresse pas profondément à la conversation, à ce moment-là, on est complètement rejeté du film, c'est évident » (interview de 1977, TV Ontario, dans l'émission « Parlons cinéma » ; propos rapportés par Charles Coustille, « "Où qu'on aille, on est condamné à la province." Éric Rohmer et la conversation ordinaire », dans Sylvie Robic et Laurence Schifano (dir.), *Rohmer en perspectives*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 114).

[204] L'actrice et écrivaine Aurora Cornu, qui incarne le personnage de la romancière dans *Le Genou de Claire*, souligne cette caractéristique de son cinéma : « Il décrit un paradis, ses films sont le paradis français, intellectuel, élégant, les garçons et les filles discutent de livres. Un film de Rohmer, c'est la description du paradis français » (« Les prophètes sont nos collègues », Entretien avec Aurora Cornu, dans Hugues Moreau (dir.), *Le Paradis français d'Eric Rohmer*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2017, p. 71).

[205] L'existence de ce tableau nous a été signalée par l'artiste, qui précise : « Je me suis rappelé aussi, comme quoi la mémoire fonctionne avec des tiroirs, que début 1992 je m'étais inspiré d'un des photogrammes du film. Il s'agit d'une des scènes finales, la poignée de main de Maud à sa "rivale" Marie Christine Barrault. J'ai repris, d'assez loin, si on l'ignore ce n'est pas évident, la silhouette de Maud pour la figure de gauche qui pose sa main sur le bras de l'autre figure. Il y a d'ailleurs dans cette peinture une juxtaposition du nu et du vêtu très courante dans mes tableaux de cette période ». Au sujet de l'image utilisée comme source, Desgrandchamps précise d'autre part : « Ce doit être une photo de tournage. […] À l'époque je l'ai trouvée dans une monographie sur Rohmer puisqu'il n'y avait pas internet. Je ne sais plus quel livre, c'était un petit volume, je l'avais emprunté en bibliothèque, et j'avais photocopié cette photo qui m'intéressait pour la pose de Fabian » (Correspondance avec l'artiste, mail daté du 17.04.2020).

1992, dont l'une des figures a été réalisée d'après la posture adoptée par Françoise Fabian sur une photo de tournage (ill. 73) de *Ma nuit chez Maud*. Vingt-et-un ans séparent la réalisation de ces deux toiles, ce qui nous renseigne utilement sur l'étendue de la période sur laquelle Desgrandchamps s'est inspiré de Rohmer.

Plus que tout, il existe chez ce dernier un goût pour certaines ambiances d'harmonie préservée qui situe à première vue son cinéma du côté des classiques. Dans cet esprit, il convient aussi de souligner l'importance qu'il accorde à la qualité d'élocution de ses acteurs. Dans son œuvre, chaque mot des dialogues se doit d'être articulé distinctement, avec pour effet d'investir les échanges entre les personnages d'une tournure à la fois naturelle et récitée. Pour autant, ses mises-en-scène ne comportent rien d'artificiel, comme en témoignent par exemple ses scrupules à faire usage d'une musique qui ne trouve pas sa source dans le champ l'image. Profondément marqué par la pensée d'André Bazin[206], Eric Rohmer est resté partisan d'une esthétique par certains aspects austère, tout du moins en ce qui concerne les choix de cadrage et de prise de vue[207]. La simplicité embrassée en la matière témoigne d'une volonté de s'effacer au profit du réel filmé.

Les films dont on traitera ensuite rompent avec le tournage en studio, ce qui impose aussi de composer avec la part d'imprévu inhérente aux prises de vue en extérieur. Or, le modèle économique à l'intérieur duquel Rohmer conçoit ses films le porte à faire un usage aussi raisonné que peu dépensier de la pellicule. Il a souvent été souligné que ce modèle s'inscrit plus généralement dans une éthique de travail[208] qui le conduit à vouloir enregistrer autant que faire se peut chaque plan en une seule prise. Les témoignages des acteurs ou de l'entourage professionnel du cinéaste contiennent de ce point de vue des anecdotes instructives concernant la manière dont il parvient à récupérer des scènes qui auraient pu être considérées comme ratées,

---

[206] Comme le rappellent Antoine de Baecque et Noël Herpe dans la biographie qu'ils consacrent à Éric Rohmer, pour André Bazin, « l'art du cinéma consiste à *se nier lui-même en tant qu'art* en se rapprochant le plus près possible du réel, en assumant son réalisme ontologique » (Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer : Biographie*, Paris, Editions Stock, 2014, p. 114).

[207] « Pas de mouvement d'appareil ostensible, de travelling abusif, de panoramique injustifié, de jeu de lumière intempestif ; un montage sans heurt, un cadre épuré, une composition privilégiant l'équilibre, des situations vraisemblables » (Ludovic Maubreuil, « Les nus sublimes d'Eric Rohmer », dans *Le Paradis français d'Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 187).

[208] Ce point a notamment été souligné dans sa biographie : voir Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 314.

à commencer par celles où les comédiens s'écartent de leur texte[209]. Or, plutôt que de faire disparaître dans la corbeille de montage les scènes incriminées, Rohmer préfère réutiliser pour le compte de la fiction ces erreurs[210] d'interprétation, et ce afin de marquer les caractères et de signifier les travers et le ridicule des personnages. Leur affectation n'est pas feinte, elle est au contraire prise sur le vif au travers de ces faux-pas, qui ne sont pas d'emblée reconnus comme tels au visionnage du film tant ils tombent à point. Un film de Rohmer, de ce point de vue, peut aussi se concevoir comme un documentaire sur ses acteurs[211].

On ne perd pas de vue en exposant ces quelques éléments sur la conception qu'a Rohmer du cinéma et sur sa méthode de travail qu'ils doivent *in fine* nous ramener aux œuvres de Desgrandchamps. Comment peuvent-ils venir nourrir la réflexion qui nous occupe dans ce chapitre, dévolu à examiner la place de certains de ses films dans la pratique artistique de ce peintre ? Très concrètement, on aura compris que cette méthode, si tant est que l'on puisse considérer comme telle un ensemble d'habitudes auxquelles il est nécessaire à Rohmer de s'astreindre, consiste à planifier scrupuleusement et dans ses moindres détails[212] la réalisation

---

[209] Il vaut la peine de rapporter ce témoignage de Françoise Etchegaray : « Si l'on prend l'exemple de *L'Arbre, le maire et la médiathèque* : c'est complètement écrit mais, en même temps, il y a de petits dérapages qui concernent Arielle Dombasle et son personnage. A la campagne, on a croisé un paysan avec des moutons. Eric lui dit : "Faites quelque chose, dites quelque chose…" Alors vous avez cette phrase sublime d'Arielle, complètement improvisée dans un film terriblement répété, qui jette : "Ah des moutons ! et nous n'avons pas apporté de pain !" Et là-dessus, je lui dis : "Arielle, ce ne sont pas des canards, ce sont des moutons…" Elle réplique : "Oh mais mon Dieu, c'est horrible." Rohmer lui dit alors : "Ben tant pis. Oui, ce ne sont pas des canards, ce sont des moutons eh ben tant pis…" Mais cette scène improvisée est montrée dans le film : c'est bien une façon de récupérer le hasard dans une structure très construite » (Jean Cléder (dir.), *Eric Rohmer : évidence et ambiguïté du cinéma*, Latresne, Editions le Bord de l'eau, 2007, p. 35).

[210] On pense par exemple à une scène de *Pauline à la plage* où un geste d'Arielle Dombasle retient l'attention par son maniérisme. Amanda Langlet revient sur les raisons de ce décrochage gestuel dans un entretien avec Jean Cléder : « [...] Pour la scène que vous évoquez, on avait beaucoup répété – c'était le soir, on était tous un peu fatigués – Arielle commence à parler et se trompe, elle fait alors un geste d'excuse et on arrête la prise. Seulement, dans le montage final, le geste est gardé et sorti de son contexte ; d'un geste, somme toute, banal et naturel, il fait une "preuve" du maniérisme de Marion, quelque chose de plus ridicule que ce n'est en réalité » (*Eric Rohmer : évidence et ambiguïté du cinéma*, *op. cit.*, p. 63). Ce même épisode est également rapporté par Arielle Dombasle elle-même dans un entretien avec Carole Desbarats. Voir : « La quadrature du cercle », Entretien avec Arielle Dombasle, dans Carole Desbarats, *Pauline à la plage d'Eric Rohmer,* Crisnée, Editions Yellow Now, collection « Long métrage », 1990, p. 140.

[211] La fabrication d'un film passe par une phase de plusieurs mois durant laquelle le réalisateur observe et étudie ses acteurs. Le temps passé avec eux avant le tournage lui permet de mieux connaître leur personnalité et d'écrire pour eux des dialogues sur mesure. Ses biographes font à ce titre observer la chose suivante : « S'il aimait écouter les actrices, c'était d'abord pour leur proposer des histoires, des scénarios, et pour les inscrire subtilement dans la géométrie de sa mise en scène » (Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 8).

[212] Pour donner une idée de cette faculté à planifier rigoureusement l'organisation et la disposition des éléments, y compris les plus modestes, qui interviennent dans ses films, il vaut la peine de citer ce témoignage relatif au *Genou de Claire* : « Mais la prévision la plus délirante, rappelle Barbet Schroeder, c'était pour la séquence où Jean-Claude Brialy se penche et cueille une rose. Un an avant, Rohmer avait planté une rose à l'endroit où elle

du film. Rohmer démontre par là une capacité prodigieuse à anticiper les besoins de chaque scène, tout en se gardant de faire de ce souci planificateur un carcan. Là est l'essentiel : sa grande intelligence est de savoir s'adapter et de composer avec les imprévus qui peuvent surgir durant le tournage au bénéfice du résultat final. Soit une approche marquée par un certain nombre de similitudes, dont il nous reste encore à rendre compte, avec celle que suit Desgrandchamps.

Qu'en est-il du hasard et de ses effets dans sa pratique ? Comment l'artiste y réagit-il ? S'agit-il d'opposer aux hasards des garde-fous et de suivre une stratégie d'évitement, de les cantonner dans un rôle d'épiphénomènes négligeables, ou au contraire de s'y exposer intentionnellement pour les mettre à profit ? Cette dernière éventualité semble être celle sur laquelle Desgrandchamps a parié, suivant une logique très comparable à celle de Rohmer. Pour l'exprimer en une phrase, qu'il nous soit permis d'en appeler à une formulation empreintée à Jean Cocteau, remaniée par les biographes de Rohmer pour rendre compte de sa ligne de conduite : « puisque ces mystères sont organisés par nous, feignons d'être dépassés par eux[213] ».

Notre hypothèse concernant la pratique de Desgrandchamps est que, pareillement aux hasards qui s'entremêlent aux mises-en-scène de Rohmer, ces mystères que provoquent les aléas de la matière picturale sont arrangés suivant la règle qu'on vient d'énoncer. S'y plient entre autres les effets d'écoulements verticaux qu'à partir de la fin des années quatre-vingt-dix l'artiste a laissés advenir, diluant à cette intention la peinture à l'huile, jusqu'à en faire un jus coloré qui ruisselle sur le support. Plutôt que de la travailler dans son épaisseur, c'est-à-dire par empâtements, Desgrandchamps privilégie une matière maigre portée à un niveau de fluidification variable. Il impulse au début des années 2000 les coulures que l'on voit alors se manifester de façon très marquée : c'est l'époque où les hasards s'affolent[214], et où les accidents

devait éclore, en calculant la date de cette éclosion qui avait été inscrite dans le plan de travail… Tout s'est passé comme prévu ! » (*ibid.*, p. 219).

[213] *Ibid.*, p. 312.

[214] Ce sont les termes qu'utilise Françoise Etchegaray, qui rapporte la scène suivante : « *Le rayon vert* est emblématique de cela, parce que les hasards se sont affolés sur le tournage. A un certain moment Rohmer voulait que quelqu'un parle du rayon sur le mode scientifique, en expliquant ce qu'était le rayon. [...] Enfin, un soir, arrive ce personnage qui est, dans le film, un physicien allemand en vacances. Moi, je ne l'avais pas vu, Rohmer me dit : "Ah ! quelqu'un qui ressemble à Jules Verne est en train de passer. Allez le voir et demandez-lui ce qu'il fait là." Je lui dis : "Je ne vais pas demander aux gens ce qu'ils font là, il est sans doute en vacances... " Il me dit : "Si si, demandez-lui." Je vais le voir. [...] Il avait vu la caméra, me demande ce qu'on fait là. Je lui dis : "On attend le rayon vert." Il me regarde et il fait : "Moi aussi", ce qui est quand même très curieux [...], mais il enchaîne : "Qu'est-ce que vous faites ?" Je lui réponds : "C'est un film un peu amateur" et je lui demande : "Mais vous, pourquoi attendez-vous le rayon vert ?" Il répond : "Parce que je passe mes vacances ici, et que je suis physicien

de la matière deviennent même éminemment souhaitables[215]. La lisibilité des motifs en est altérée et la représentation, sabordée. Mais si l'on songe que Desgrandchamps en est l'instigateur, tout porte alors à les considérer comme des opportunités dont il s'agit pour lui de savoir s'emparer au bon moment en vue d'enrichir visuellement son œuvre, par des effets où l'aléatoire est partie prenante, mais maîtrisé. Le peintre se saisit de la contingence des accidents, qui loin d'être perçus comme néfastes, sont l'expression d'un « hasard sous contrôle[216] » également en œuvre dans son travail lithographique.

Cela étant dit, si l'on veut être tout à fait juste, il faut souligner que le parallèle dégagé ici a ses limites, ne serait-ce qu'en raison des modalités de production particulières qu'exige l'art cinématographique. C'est en effet peu dire que les moyens matériels, humains et financiers en jeu lors d'un tournage ne sont pas comparables avec ceux mobilisés pour peindre un tableau, quand bien même Rohmer se montre très réfractaire à l'idée de s'encombrer d'une équipe technique lourde[217]. S'il est vrai que les conditions de tournage qu'il se fixe confinent de préférence au cinéma amateur[218], il n'en demeure pas moins que la nécessité de planifier le travail est autrement plus pressante que pour la réalisation d'une toile conçue dans l'isolement de l'atelier. Une méthode de travail tâtonnante y est possible, comme le rappelle à raison Erik Verhagen :

> 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 [ses tableaux]. Aucune

; je connais donc très bien ce phénomène." Je retourne vers Rohmer et lui dis : "Il vous connaît, il est physicien, il attend le rayon vert." Il me réplique : "C'est normal. " Je lui dis : "Ben non... Ce n'est pas tout à fait normal que le premier individu qui passe attende le rayon vert et soit physicien." Du coup, il a accepté d'être dans le film. Pur hasard » (*Eric Rohmer : évidence et ambiguïté du cinéma*, *op. cit.*, p. 40-42).

[215] Dans un entretien avec Frédéric Bonnaud, Arielle Dombasle ne manque pas de souligner le fait que chez Rohmer, « l'accident était même éminemment souhaitable » (https://vimeo.com/315609326, page consultée le 07/03/2020).

[216] Cette expression est de Marc Desgrandchamps. Pour la remettre dans son contexte, voici le passage où il l'utilise : « Dans la façon que j'avais de faire glisser le crayon sur la pierre, de le faire riper et rebondir, il y avait un parallèle avec l'aléatoire des écoulements caractéristiques des peintures. Il y avait donc aussi cette présence du hasard, mais comme pour les toiles un hasard sous contrôle » (E-mail à l'auteure, le 13 avril 2017).

[217] Etchegaray rapporte ainsi la « crise de panique » qui s'empare de Rohmer au début du tournage de *L'Anglaise et le Duc* (2001), qui a nécessité des moyens matériels et humains dont le cinéaste n'est pas coutumier : voir Françoise Etchegaray, *Contes des mille et un Rohmer*, Paris, Exils Editeur, 2020, p. 192

[218] Cela est particulièrement vrai pour *Le Rayon vert*, « réalisé dans des conditions économiques confinant au cinéma d'amateur ou au film de famille » (Joel Magny, *Eric Rohmer*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1995 pour la présente édition, p. 190).

> 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[219].

Pour les raisons que l'on vient d'évoquer, les choses se passent différemment au cinéma, où l'alchimie du travail collectif est partie prenante, ce qui induit une approche autre du processus créatif. Si Rohmer prend ses dispositions pour réduire les contraintes logistiques inhérentes au tournage, c'est tout autant par souci de discrétion lorsqu'il filme dans des lieux publics que par volonté de contrôler[220] le moindre aspect du film qu'il réalise. Or, ce sens de la planification qu'il a su développer est transféré sur ses personnages, qui ne cessent d'échafauder des plans ou des protocoles qui décident de l'occupation de leur temps – que l'on songe au projet d'inactivité absolue d'Adrien dans *La Collectionneuse,* au défi que Jérôme se fixe de caresser le genou de Claire, ou encore à la mission que Reinette se donne de faire partager à son amie Mirabelle l'heure bleue. De là cette constatation de Dominique Païni :

> La souveraineté rohmérienne est constituée par le désir d'application d'une loi, par la satisfaction de respecter un cadre préexistant, par le plaisir de se conformer à des ordres et à des missions. Figure exemplaire du libertin, le héros (ou l'héroïne) rohmérien vit son existence dans un accomplissement d'échéances et un dépassement de contraintes qu'il s'est fixé pour lui-même. Chez Rohmer, on désire l'ordre et on jouit du hasard impossible[221].

Les difficultés et les contrariétés commencent au moment où le programme décidé est mis à l'épreuve du réel, qui manque rarement de décevoir les prévisions et scénarios savamment orchestrés par des personnages dont le penchant à la spéculation est frappant. Le fond du problème tient au fait qu'ils cherchent à planifier l'imprévu alors que le réel n'est pas vraiment

---

[219] Erik Verhagen, « Les formes du temps », dans *Marc Desgrandchamps*, Alex, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2013, p. 8.

[220] « Un technicien n'a aucune liberté chez Rohmer. Le décorateur a le droit de faire au millimètre près ce que veut Rohmer. Les décors sont pensés par Rohmer. Il ne laisse aucune latitude à qui que ce soit » (Françoise Etchegaray, dans *Évidence et ambiguïté du cinéma*, *op. cit.*, p. 39).

[221] Dominique Païni, « Le leurre selon Eric Rohmer », *Artpress* 70, mai 1983, p. 43.

enclin à se laisser enfermer à l'intérieur d'une construction théorique. Sans doute est-ce avec *Le Rayon vert*[222] que cela a eu le plus fort impact sur le réalisateur et son héroïne. La tournure que prennent les vacances de cette dernière lui enseigne que sans le concours du hasard, rien ne peut advenir. Quant à Rohmer, lui aussi en est pour ses frais puisqu'il se fait piéger par la météo, qui ne lui permet pas de filmer le rayon vert à Biarritz comme il l'avait prévu, ce qui l'oblige à recourir à un trucage[223]. D'où cette remarque :

> En fidèle disciple de Bazin, Rohmer postule que ce qu'enregistre l'image cinématographique, c'est d'abord un dessaisissement, un refus du monde à se laisser appréhender. Le miracle, ou la grâce, sera infime et surviendra par accident, en conservant une part de son opacité. Comme si le classicisme de Rohmer était d'abord un programme ne demandant qu'à s'alléger, dans les détails et les accidents du film[224].

Le constat qui est fait dans ces lignes concerne Rohmer, mais il est intéressant de voir qu'il pourrait tout aussi bien s'appliquer à Desgrandchamps. Le fait que le réel soit ce qui échappe aux efforts de saisissement de l'artiste qui le perçoit apparaît comme un aspect récurrent de leur travail. Il s'agit à chaque fois de représenter ce qui aurait pu ne pas être – l'heure bleue, le rayon vert, la rencontre de Delphine et Vincent à la fin de ce dernier film, le passage fugitif de silhouettes identifiées à des « figures du doute[225] ».

---

[222] « *Le Rayon vert* est le plus expérimental des films de Rohmer, celui qui intègre le plus les aléas, le hasard, les imprévus et imprévisibles dans son principe narratif et esthétique » (Joel Magny, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 192).

[223] « Je n'ai pas eu de veine. Quand nous sommes arrivés au bord de la mer, il y avait eu un orage dans la journée. Mon opératrice, qui était venue en voiture un peu avant le coucher du soleil, était fatiguée : je ne pouvais pas lui dire qu'on allait tourner tout de suite. J'ai eu tort car j'ai déjà demandé des choses plus difficiles. Je me suis dit : on trouvera un autre moment. Mais on n'a pas retrouvé ce moment-là. Le film a été retardé d'un an et on a dû recourir à un trucage » (« Des plages vivantes », Entretien de Fabien Baumann et Adrien Gombeaud avec Eric Rohmer, dans *Positif à la plage*, Numéro hors-série, été 2009, p. 54). Philippe Demard raconte néanmoins qu'il est parvenu à filmer le rayon vert aux Canaries : « On ne peut pourtant pas parler d'effet spécial, car il n'y a pas eu introduction d'élément hétérogène à l'image de départ » (Philippe Demard, « La vraie histoire du *Rayon vert* », https://next.liberation.fr/cinema/1998/03/14/la-vraie-histoire-du-rayon-vert_230139, page consultée le 11.04.2020).

[224] Sylvie Robic, « Le cinéma d'Eric Rohmer ou la transcendance comme un jeu », dans *Rohmer en perspectives*, *op. cit.*, p. 38.

[225] Desgrandchamps a recours à cette formule dans un entretien où il déclare : « ma peinture est une peinture de la perte, du doute, du trouble, comme un trouble de vision ou de mémoire » (« Figures du doute », Entretien avec Jacques Henric, dans *Marc Desgrandchamps*, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 34).

Plusieurs films de Rohmer ont déjà été convoqués au fil de ces réflexions introductives. Il est peut-être temps, parvenus à ce stade de l'analyse, de dire un mot du *corpus*[226] de films qui sera étudié dans ce chapitre. Ceux que Rohmer a réalisés pour la télévision en sont exclus. Parmi ses longs-métrages de fiction, on se penchera en priorité sur les films balnéaires (on regroupe sous cette appellation les films où une partie de l'action prend place sur un rivage, qu'il soit maritime ou lacustre), à savoir : *La Collectionneuse* (1967), dont l'action se déroule dans une villa près de Saint-Tropez ; *Le Genou de Claire* (1970), qui a pour cadre Annecy et son lac ; *Pauline à la plage* (1983), tourné à Jullouville, en Normandie ; *Le Rayon vert* (1986), où les tergiversations de l'héroïne la mènent successivement à Cherbourg, à La Plagne puis à Biarritz ; *L'Ami de mon amie* (1987), dont l'histoire se passe à Cergy-Pontoise, mais intègre malgré tout une scène de planche à voile ; *Conte* d'hiver (1992), dont le prologue a été tourné sur l'Île-aux-Moines ; enfin *Conte d'été* (1996), tourné à Dinard. Il semble que les soins avec lesquels ont été pensés les accords chromatiques dans ces films soient partie prenante de l'intérêt que Desgrandchamps leur porte. Cette raison associée à l'atmosphère résolument plus austère et cérébrale mise en jeu dans *Le Signe du lion* (1959) et *Ma nuit chez Maud* (1969) font que l'on écartera ces deux films. Seront également passés sous silence les films d'époque, ce qui englobe « le postclassicisme allemand de *La Marquise d'O* (1975), le Moyen Age de *Perceval le Gallois* (1978), le Paris de la Terreur dans *L'Anglaise et le Duc* (2001), les années du Front populaire et du pacte germano-soviétique de *Triple Agent* (2003), le cadre pastoral des *Amours d'Astrée et Céladon* (2007)[227] ». Autant de « films "historiques" [qui] tranchent avec le quotidien des *Contes*[228] ».

Cette quotidienneté des *Contes moraux* et des *Comédies et proverbes* peut constituer un point de départ pour notre étude, dans la mesure où elle fait la jonction avec les sujets à première vue simples et accessibles abordés dans les peintures de Desgrandchamps. Autant que les films de Rohmer, ces dernières renvoient à des sujets qui nous sont proches, à des lieux qui nous sont familiers, à des situations vécues qui font qu'une proximité s'instaure instantanément avec l'expérience de tout un chacun. Cela étant dit, si Aurora Cornu touche juste lorsqu'elle soutient

---

[226] A la question de savoir quels films de Rohmer l'ont marqué, Desgrandchamps répond : « Parmi ses films, *La Collectionneuse, Les Nuits de la pleine lune* sont ceux qui m'ont le plus fasciné. Mais j'ai ressenti pour tous les autres une empathie, et aucun de ses films ne m'a laissé indifférent » (Correspondance avec l'artiste, mail du 14.04.2020).

[227] Laurence Schifano, « Les yeux d'hier », dans *Rohmer en perspectives*, *op. cit.*, p. 42.

[228] *Ibid.*, p. 42.

que les personnages chez Rohmer évoluent à l'intérieur d'un « paradis français[229] », sans doute convient-il alors d'affiner l'idée qui précède, car il n'est pas établi qu'un public éloigné de la culture française appréhende ses films sous ce même angle. Si on lève cette objection, c'est aussi pour mieux comprendre ce que partagent Rohmer et Desgrandchamps. Au-delà de ce terreau culturel qui relie de manière directe l'esprit dont procèdent leurs œuvres, sans doute faut-il également noter que cette quotidienneté se tient à l'intérieur d'une temporalité bien particulière, signifiée dans *Pauline à la plage* par deux scènes qui se répondent en symétrie, chacune placée à l'une des extrémités du film. C'est sur l'action d'ouvrir le portail de la maison où les deux héroïnes vont s'installer pour les vacances que la fiction démarre ; elle se termine avec la fermeture du portail et le départ des deux cousines. Par cette façon très littérale de nous faire savoir que s'ouvre et se ferme la parenthèse estivale, Rohmer encadre et délimite avec transparence la temporalité à laquelle correspond son film. Tout aussi distinctement, lorsqu'il se tient face à une œuvre de Desgrandchamps, le spectateur sait intuitivement que le monde reconstitué sous ses yeux en peinture est un pur condensé de toutes les images nées dans la succession des jours protégés d'une saison à part dans le temps. Durant les vacances, un quotidien préservé des obligations courantes devient possible.

Dans le même temps, on remarque que l'état d'absolue disponibilité auquel accèdent les vacanciers repose comme le souligne Joël Magny en partie sur leur condition sociale :

> Ajoutons qu'attaché à étudier les relations des êtres avec eux-mêmes, Rohmer trouve un champ d'analyse plus approprié chez des individus à qui une certaine aisance permet de se regarder vivre et de s'analyser sans être préoccupés par la nécessité de gagner leur vie. De là découle aussi le fait que ses personnages principaux (à l'instar de ceux de Hitchcock) sont en état de vacance, que ce soit ce qu'il est convenu d'appeler « congés payés » ou que l'essentiel de la fiction se situe dans un moment creux de la journée[230].

Il va sans dire que ces conditions sont parmi les vecteurs qui peuvent renforcer un certain climat d'insouciance, traversé par une ambiance perceptible de détente et de légèreté que les films de Rohmer partagent indubitablement avec les œuvres de Desgrandchamps. Choisir de

[229] « Les prophètes sont nos collègues », Entretien avec Aurora Cornu, dans *Le Paradis français d'Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 71.
[230] Joël Magny, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 51-52.

mettre en scène des personnages simplement installés autour d'un salon de jardin, parfois occupés à se baigner ou à flâner sur le front de mer, se promenant à la ville ou à la campagne, de préférence en tongs et lunettes de soleil, ouvre en réalité des perspectives plus graves qu'on pourrait le penser de prime abord.

La donne sur ce point est différente s'agissant de Desgrandchamps ou de Rohmer, car force est de constater que dans le cas de ce dernier, ce qui se joue derrière l'apparente vacuité du propos, ce sont aussi des questions d'ordre théologique, mais transposées sous des formes plaisantes et abordées au travers de « contes » et d'histoires légères. Les personnages semblent n'avoir pas de plus grand souci que de discourir entre eux sur l'état des sentiments amoureux qu'ils se portent, l'objet de leurs bavardages étant sans cesse renouvelé par les transformations qui se jouent dans leurs rapports. Et si de telles préoccupations peuvent paraître bien peu de choses pour constituer une intrigue, elles apparaissent pourtant comme la matière même du film.

Si les personnages de Rohmer sont « aussi libérés dans leurs mœurs qu'il est puritain[231] », les débats théologiques ne sont jamais loin. Dans *Ma Nuit chez Maud* en particulier[232], où la question du pari de Pascal est centrale. Elle intervient également dans un film beaucoup plus tardif, *Conte d'hiver* : plutôt que de s'engager avec des amants dont elle n'est pas follement éprise, l'héroïne préfère miser sur le scénario qui a le moins de chances de se réaliser. Tout choix, dans les histoires que Rohmer met en scène, n'est appréhendé qu'en termes de gains et de pertes[233] ; il s'agit dès lors de réussir à faire son chemin en suivant à la fois son tempérament et ses convictions intimes. La règle du jeu devant la plupart de ses films est de regarder chaque personnalité suivre sa pente pour voir à l'arrivée qui s'en sort le mieux. Les débats opposent toujours d'un côté ceux qui croient au hasard et à l'espérance, et de l'autre ceux qui au contraire jouent la carte de la volonté et de la planification, faisant autrement dit le pari de prendre leur destin en main plutôt que celui de se laisser-aller[234]. Et comme chez Rohmer, le sort est favorable à ceux qui espèrent (Delphine dans *Le Rayon vert*, Félicie dans *Conte d'hiver*), il faut

---

[231] Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.,* p. 198.

[232] Les auteurs de sa biographie soulignent à raison la « radicalité » de ce « film en noir et blanc, dont toute l'action se déroule à Clermont-Ferrand et [qui] s'articule autour de discussions théologiques ; […] le cinéaste lui-même s'interroge sur ses chances de succès ("C'est quand même un film où il y a trois messes !") » (*ibid.*, p. 214).

[233] « Gagné, perdu : c'est en ces termes en effet que les enjeux des contes et comédies de Rohmer sont souvent posés » (Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1999, p. 61).

[234] « Depuis la nuit des temps, le cinéma de Rohmer se faufile entre hasard et nécessité, libre arbitre et prédestination, libres choix et cartes forcées. Trip de théologien, désormais connu » (Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde, 3. Les années « Libé », 1986-1991*, Paris, P.O.L. éditeur, 2012, p. 94).

bien qu'au bout du compte les tempéraments volontaristes (Louise dans *Les Nuits de la pleine lune*) courent à l'échec[235]. La construction dramatique de ses films peut être considérée comme le prolongement d'un verset de la Bible que Rossellini a placé en épigraphe de *Stromboli* : « J'ai exaucé ceux qui ne me demandaient rien. Je me suis laissé trouver par ceux qui ne me cherchaient pas[236] ».

Pourquoi faire état de ces aspects qui de prime abord, semblent n'entretenir aucun lien direct avec ce que contiennent les œuvres de Marc Desgrandchamps ? D'une part, pour mettre en évidence le fait que derrière la surface insouciante des plages de vacances chères à Rohmer, des questions d'un autre ordre se font jour dans ses films. Ensuite, parce qu'au versant chrétien qui leur est consubstantiel fait contrepoids un envers que l'on pourrait qualifier de païen, lequel on va le voir n'est pas étranger aux peintures de Desgrandchamps.

> Un autre trait caractérise le temps singulier des vacances. Un désœuvrement au moins relatif fait que les personnages tendent à échapper à leurs préoccupations professionnelles et à s'affranchir de leur appartenance sociale, de même que la nudité des corps efface ou du moins estompe la signalétique liée aux revenus et à la distinction sociale. […] les amoureux libertins des films de plage sont un peu semblables aux dieux, aux demi-dieux et autres nymphes et naïades de la mythologie classique, à la fois par leur nudité, par leur beauté, par l'omniprésence du désir (encore une valeur plus païenne que chrétienne) ainsi que par leur désœuvrement (l'*otium* des Anciens, par opposition au *negotium* de la vie professionnelle ou active) : ils semblent avoir l'éternité devant eux, que ce soit pour philosopher ou pour tomber amoureux[237].

---

[235] Sur ce point, l'analyse de Pierre Cormary est fort intéressante. Voir Pierre Cormary, "En rohmérie", dans *Le Paradis français d'Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 127-129.

[236] Dans l'article qu'il consacre à ce film de Rossellini, Rohmer considère cette idée à laquelle lui-même est attaché : « Ainsi commenterai-je le verset de la Bible que Rossellini donne en épigraphe à son œuvre : "'J'ai exaucé ceux qui ne me demandaient rien. Je me suis laissé trouver par ceux qui ne me cherchaient pas." (Isaïe-65, cité par St-Paul) » (Eric Rohmer, « Roberto Rossellini : Stromboli », dans *Le Goût de la beauté*, Paris, Éditions de l'étoile, 1984, p. 145).

[237] Jean-Loup Bourget, « Fables et figures de la mythologie classique dans l'œuvre d'Eric Rohmer », dans *Rohmer en perspectives*, *op. cit.*, p. 304.

Plus loin, l'auteur poursuit : « il n'en reste pas moins que ces personnages […] ont quelque chose des demi-dieux de la mythologie grecque et romaine, en partie à cause de ce temps suspendu qui a, si j'ose dire, une valeur indicielle d'éternité.[238] »

Par bien des aspects, ces remarques initialement formulées au sujet des films balnéaires de Rohmer s'accordent à la réalité que nous montrent les tableaux de Desgrandchamps. La stature des figures que l'on voit campées sur le rivage et qui exposent leur nudité va en effet dans ce sens. Fabrice Hergott ajoute, et cela n'est pas sans rappeler les précédents commentaires sur l'apparence des personnages qui prennent place dans la production de Rohmer :

> Enfin, serait-ce trop de fantaisie que de croire que ces promeneuses imitent, peut-être pas de manière si inconsciente, non seulement les déambulations de ces provinciales du 1er siècle, mais qu'elles prennent, au hasard de la profondeur de leurs rêveries, la pose solennelles de dieux, dans le lieu et dans le volume exact où étaient disposées leurs statues [239] ?

Parmi les attraits et les opportunités qu'offrent les plages, on n'ignore pas qu'un autre rapport à la nudité s'y élabore. Il s'agit d'un domaine résolument à part dans l'espace public. Les conventions sociales se font plus lâches sur la nécessité de dissimuler certaines parties intimes du corps telles que les cuisses, le ventre ou le buste, rarement montrées en dehors d'un cercle étroitement privé. Les convenances sur la plage se font plus lâches, permettant ainsi aux vacanciers qui se partagent cette surface dévolue à la détente ou aux sports balnéaires de décompresser sous le soleil. Ce relâchement que la plage autorise en fait un territoire privilégié où se côtoient sans hiérarchie toutes les classes sociales, réunies en un même endroit pour profiter de leurs vacances ou d'une après-midi au soleil. Ce mélange social dont les plages seraient la scène d'accomplissement doit pourtant être nuancé, car s'il est vrai que les marques d'appartenance à telle ou telle classe sociale ont tendance à s'effacer, la fréquentation de ce lieu n'est pas pour autant affranchie des systèmes de valeur, des goûts et des effets de mode. On s'aperçoit que tous ces paramètres entrent en ligne de compte dans le fait que Rohmer n'ait que peu filmé la Méditerranée :

---

[238] *Ibid.*, p. 305.

[239] Fabrice Hergott, « L'Ombre blanche », dans *Marc Desgrandchamps, Palindromes*, Leipzig/Berlin, Galerie Eigen + Art, 2012, p. 63.

> Je ne l'ai filmée que dans *La Collectionneuse*, qui n'est pas tourné sur une vraie plage, plutôt dans des criques. La plage de la région, c'est Pampelonne, du côté de Saint-Tropez. Là, il y a du monde. Des gens à la mode, un peu embêtants. Le genre de gens qui s'intéressent au cinéma. On a tourné *La Collectionneuse* plus loin, dans un dépotoir où venaient s'échouer des sacs plastique. Avec les acteurs, nous avons passé deux heures à nettoyer la plage. Ce qui me plaisait dans ce paysage, c'était le long chemin qui descend du village vers la mer et qui permettait de placer le long commentaire qui accompagne le film. Je n'ai pas filmé plus la Méditerranée car mes films ne se déroulent pas dans les milieux qui fréquentent cette région. Il y a là-bas deux sortes de plages : des plages très populaires comme Cavalaire ou des plages très snobs comme Saint-Tropez. J'ai montré ce milieu dans *La Collectionneuse* ; je n'ai pas voulu le montrer ensuite[240].

Les plages choisies par Rohmer lors de ses repérages l'ont été pour leur configuration autant que pour leur population. Cette prise en compte de l'univers social qui fréquente les bords de mer distingue Rohmer de ses confrères de l'époque, à commencer par Godard. Aussi bien dans *Le Mépris* (1963) que dans *Pierrot le fou* (1965), les plages sont filmées comme des lieux dépeuplés. Rohmer à l'inverse prend le parti d'inclure dans le champ de la caméra les personnes qui profitaient de la plage au moment où l'appareil enregistre[241]. Rien ne serait plus contraire à ses principes que de recruter des figurants pour remplir les lieux publics qu'il montre. En héritier de Bazin, Rohmer préfère filmer les espaces tels qu'ils sont, remplis d'une vraie foule[242] le cas échéant. Pour autant, comme le note Serge Daney, la foule n'est jamais appréhendée comme une masse indifférenciée :

---

[240] « Des plages vivantes », Entretien de Fabien Baumann et Adrien Gombeaud avec Eric Rohmer, *Positif à la plage*, Numéro hors-série, été 2009, p. 52.

[241] Le cinéaste revient avec humour sur les conditions de tournage que cette immersion implique : « L'autre problème, c'est la plage occupée. Que faut-il faire dans ce cas ? Je réponds la même chose que pour la ville : rien. Il faut prendre la plage comme elle est : tourner avec les gens. S'ils passent devant la caméra, ça n'a aucune importance. [...] Et si quelqu'un, timidement, nous demande "quand est-ce qu'on verra ça à la télé ?", je réponds que nous travaillons pour la télévision canadienne ! » (*Ibid.*, p. 52)

[242] Nous reviendrons plus tard sur cette présence de la foule et des passants dans les films de Rohmer, mais nous pouvons d'ores et déjà rapporter ces propos du cinéaste :
« A mon avis, la fin des *400 coups* s'inspire de *L'Atalante*. Quant à Godard, son souci n'est pas de montrer la vie autour des personnages. Il n'est pas un peintre de la vie ordinaire. Dans *Nouvelle Vague*, on voit qu'il filme les arbres de façon admirable, mais les foules ne l'intéressent pas. Il fait abstraction de ce qui entoure ses personnages.

> De toutes façons, la caméra de Rohmer ne capte les corps qu'un à la fois et se refuse à toute « prise de masse » (Rohmer n'est vraiment pas Capra). Il suffit de voir, dans *Le Rayon vert*, avec quelle terreur éthnographique est filmée la plage et ses baigneurs, à Biarritz. Et si le propre du pervers consiste à reconstituer, à partir du « un par un », non une foule mais une « collection », la perversion rohmérienne est on ne peut mieux adaptée au filmage des foules où chacun des individus qui la compose se croit protégé par la couche d'ozone de sa singularité. Et c'est cette singularité (le fait que personne « ne ressemble » physiquement à personne) dont Rohmer fait sa matière première, quitte à inventer, par la suite, le scénario en forme de piège dont la leçon (la « morale ») sera que ce n'est pas vrai et que tout le monde ressemble à tout le monde. Les moralistes font toujours mine de respecter la singularité de l'autre avant de lui taper sur les doigts et de rappeler la règle (règle qui dit que nous sommes aveugles à notre propre désir et aveuglés par notre prétention à décider de notre désir). Rohmer est un moraliste[243].

A partir du moment où il décide que le tournage doit impacter le moins possible la réalité du lieu public qui sert de décor au film, Rohmer se trouve inévitablement confronté à la question

---

Dans *Pierrot le fou*, je vois la plage, deux personnages, mais rien autour. Pareil dans *Le Mépris*. Moi, à Biarritz, à Dinard ou dans la plage de *Pauline…*, j'ai voulu montrer des plages vivantes. Des plages où on ne voit pas le travail du cinéaste. Il y a une évidence que je ne retrouve pas chez mes confrères. Tenez… [*Eric Rohmer nous tend l'édition de poche du scénario de* L'Amour l'après-midi *ouvert à la page 211*]. *L'Amour l'après-midi* n'est pas un film de plage, mais qu'est-ce que vous lisez ?

*[Nous lisons] "J'aime la grande ville. La province et les banlieues m'oppressent. Et, malgré la cohue et le bruit, je ne rechigne pas à prendre un bain de foule. J'aime la foule comme j'aime la mer, non pour m'y engloutir, m'y fondre, mais voguer à sa surface, en écumeur solitaire, docile en apparence à son rythme, pour mieux reprendre le mien propre, dès que le courant se brise ou s'effrite. Comme la mer, la foule m'est tonique et favorise ma rêverie."*

Eric Rohmer *[fermant le livre]* : Voilà. » (*Ibid.*, p. 54)

[243] Serge Daney, « Actualité de Rohmer », dans *Eric Rohmer, Un hommage du Centre Culturel de Turin*, Milan, Fabbri Editori, 1988, p. 35.

de l'appréhension des foules massées sur les plages[244] ; et ainsi que Daney le met en évidence, il traite cette question en moraliste.

Maintenant, si l'on examine le rapport aux plages en tant que lieu public dans la peinture de Desgrandchamps, on s'aperçoit qu'il en va tout autrement. Le mode opératoire qui est le sien repose en effet sur un acte de prélèvement iconographique, dont le but est d'extraire de ses images-sources (des photographies de vacances notamment) un ensemble de fragments et de motifs qu'il juge bon de transférer dans la composition. D'où le fait qu'il ne s'en dégage aucune impression de foule, loin s'en faut. C'est en effet peu dire que les figures dans ses tableaux semblent souvent esseulées. S'il peut fréquemment arriver qu'elles soient plusieurs à occuper la surface du tableau, on ne manquera pas de noter qu'elles se tiennent le plus souvent à distance les unes des autres. Le peintre veille à les individualiser tout autant qu'à faire sentir les espaces vides préservés entre elles, d'autant plus marqués qu'il a volontiers recours à une formule visuelle consistant à camper au premier plan une figure dont la monumentalité[245] est confortée par la présence dans la profondeur de minuscules personnages. Ils semblent avoir l'éternité devant eux, ce qui n'est pas sans laisser supposer qu'il y a entre son œuvre et celle de Rohmer une relation de continuité très forte, consolidée par de multiples facteurs. En termes purement visuels, indépendamment de l'imaginaire qui l'accompagne, la plage est appréhendée dans leur œuvre comme un univers formidablement stimulant, que Rohmer qualifie de « pictural[246] ». Que comprendre par-là, sinon que l'on peut assimiler ce territoire investi par des corps peu vêtus à une surface colorée dotée d'un fort intérêt plastique ? Il n'est pas impossible que les films de Rohmer aient par leur propre approche de cet environnement réussi à sensibiliser Desgrandchamps au potentiel que présente un tel site, où les corps se découpent comme dans un tableau. En cet espace où est consenti un rapport à la nudité[247] plus décomplexé qu'en d'autres lieux publics, tous les éléments sont réunis pour composer un univers évocateur,

[244] Ainsi que Frédéric Bonnaud le fait remarquer dans cet entretien : « On voit bien que tout est fait non pas pour que les gens ne dérangent pas le tournage, mais pour que le tournage ne dérange pas les gens » (https://vimeo.com/315609326, page consultée le 07/03/2020).

[245] Le travail de réinterprétation effectué par Desgrandchamps à partir de la photographie qu'il a choisie comme source pour réaliser un tableau de 2013 (voir ill. 75 et 76) illustre avec éclat cette tendance à donner une monumentalité accrue aux figures.

[246] « La plage est un lieu très pictural. Elle revient très souvent dans mon cinéma. » (« Des plages vivantes », Entretien de Fabien Baumann et Adrien Gombeaud avec Eric Rohmer, dans *Positif à la plage*, Numéro hors-série, été 2009, p. 51).

[247] « Et puis, il y a la nudité. Le nu est un thème privilégié de la peinture. A la plage, on voit des corps en liberté. Cela m'intéresse. Surtout que je montre des gens beaux et jeunes » (*Ibid.*, p. 51).

perméable à un procédé cher à Marc Desgrandchamps, l'antinomie[248]. Car à l'exception notable de la scène inaugurale de *Conte d'hiver*, destinée par contraste avec la suite du film à procurer la vision univoque et sirupeuse d'un bonheur trop parfait pour perdurer, la plage n'est jamais chez Rohmer synonyme de quiétude ou de sérénité[249]. L'univers balnéaire introduit un ton léger et plaisant grevé par les sentiments plus mélangés que les personnages portent en eux. La jalousie maladive de Pierre dans *Pauline à la plage*, la solitude de Delphine dans *Le Rayon vert*, les tergiversations de Gaspard dans *Conte d'été*, les hésitations et les revirements amoureux des personnages dans *L'ami de mon amie*, les démarches et les manigances de Jérôme dans *Le Genou de Claire*, sans oublier le conflit intérieur d'Adrien, tiraillé entre son projet d'inactivité absolue et les attraits d'Haydée, l'insatiable et inaccessible collectionneuse d'hommes qui donne son titre au film : tout ceci les empêche de profiter de la période estivale dans un climat apaisé. Peut-être est-ce d'ailleurs à ce niveau que les peintures de Desgrandchamps se rapprochent fondamentalement de l'esprit de ces différents films. Leur ouverture à des vecteurs[250] qui contribuent sur différents plans à saper l'apparente quiétude que dégagent les lieux suffit à démontrer combien l'antinomie est partie prenante de la vision du peintre[251].

Elle s'opère à la fois sur le plan formel et référentiel. Pour s'en tenir tout d'abord à ce dernier, il y a tout lieu de penser que derrière la légèreté de cet univers pictural sont enfouies des perspectives plus inquiétantes, répercutées dans les initiatives prises par l'artiste pour s'emparer d'événements que l'actualité propage en y réagissant non pas explicitement, mais de

---

[248] « Mes tableaux reposent souvent sur des antinomies, sur des contraires » (« Rétrospective du peintre Marc Desgrandchamps au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris », Interview de Marc Desgrandchamps sur Culture Vive, RFI, 8 juillet 2011, en ligne. URL : http://www.rfi.fr/fr/emission/20110708-2-retrospective-peintre-marc-desgrandchamps-musee-art-moderne-ville-paris (page consultée le 16 mars 2020).

[249] Les propos de Rohmer vont dans ce sens : « Oui, il n'y a pas d'histoire heureuse. Sur la plage, qui est un lieu de repos, de bien-être, il est intéressant de montrer des scènes de disputes, de déception ou de solitudes. Au début de *Conte d'été*, le personnage se promène seul sur la plage. Il y a un sentiment de tristesse » (« Des plages vivantes », Entretien de Fabien Baumann et Adrien Gombeaud avec Eric Rohmer, dans *Positif à la plage*, Numéro hors-série, été 2009, p. 53).

[250] On pense à titre d'exemple à un diptyque de 2016 (MD 2031, voir ill. 242 et 243), dont un élément iconographique a été pensé par l'artiste pour jouer sur deux registres opposés : « Ce tableau est inspiré par la *Judith et Holopherne* de Véronèse présente dans les collections du musée. La jeune pêcheuse est une potentielle Judith. Elle tient un crabe ou autre chose mais cela pourrait être une tête humaine » (propos de Marc Desgrandchamps, tirés d'un entretien réalisé par Caroline Joubert en décembre 2016, dans *Marc Desgrandchamps*, coll. Résonance, Caen, Musée des Beaux-arts de Caen, 2017, p. 4).

[251] Les propos tenus par le peintre vont en ce sens : « Il y a une expression de Montaigne qui dit en substance : "On ne goûte jamais rien de pur." Si je peins un paysage ou un bord de mer, nous sommes évidemment dans une représentation positive. Mais même dans cette situation-là, le doute ou le tragique peut surgir à tout moment. J'ai toujours été sensible à la lumière, au solaire, comme au bleu du ciel sur des images de guerre, ce qui n'enlève rien au tragique de la guerre bien entendu » (interview de Marc Desgrandchamps, *Art actuel*, février 2008, p. 48).

manière diffuse. Comme il le souligne[252], le rappel de tel ou tel conflit ou incident politique peut teinter de gravité un moment heureux. Ce mélange de registres antinomiques[253] se signale aussi sur le plan formel, par exemple au travers de la dynamique à laquelle obéissent les figures, comme partagées entres deux élans contradictoires d'apparition et simultanément de disparition. L'évidence des formes concourt fortement à la dimension sculpturale dont elles peuvent faire preuve, mais cette allure de pérennité qu'elles prennent est dans le même temps mise à mal par de multiples procédés liés à la facture adoptée par l'artiste. Les évolutions successives dont cette dernière a fait l'objet se sont accompagnées au début des années 2000 d'effets de transparence voire d'écoulements verticaux qui affectent les figures et leur confèrent une consistance diaphane que l'on a vu s'atténuer progressivement. Leur délitement n'est pas le seul signe de dérèglement à se manifester à la surface des tableaux. D'autres effets plastiques interviennent, par lesquels nous est signifié que quelque chose d'insolite s'accomplit sous nos yeux. On serait bien en peine de deviner précisément ce qui a pu se produire pour engendrer de telles altérations dans la trame du réel. Surgissent dans celle-ci des distorsions et des irrégularités exprimées au travers de concrétions colorées qui se conjuguent à un ample éventail de signes abstraits : sillons, linéaments, gangues, entre autres procédés picturaux qui travaillent ensemble à parasiter et à détraquer le visible. Impossible de rattacher à du connu ces formes indéfinissables en suspension, flottant dans la composition sans que l'on puisse véritablement en expliquer la présence. L'apparition de ces formes traduit comme le précise l'artiste « un sentiment d'humeur, ou un désaccord avec l'instant supposé agréable dont elles témoignent[254] ».

---

[252] « J'avais été, tout au long du mois d'août 2008 (le tableau a été réalisé en septembre de la même année), assez désagréablement impressionné par la courte guerre russo-géorgienne. J'étais au même moment sur une plage insouciante » (Marc Desgrandchamps, *Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 51).

[253] C'est en ces termes que sont conçues ses œuvres, comme le souligne l'artiste : « Je suis très sensible dans mon travail à une sorte d'antinomie interne et ma peinture est notamment fondée sur la figure de l'oxymore. Pendant des années, j'ai tenté de la construire sur des oppositions qui étaient aussi bien la représentation maintenue qu'une forme de représentation dissoute de l'intérieur par la matière même de la peinture, une matière extrêmement délitée. En même temps, j'ai toujours eu cette volonté de représentation du monde, une représentation qui se construit mais d'une manière vulnérable. Je suis sensible à ce jeu de l'oxymore en ce sens que l'on ne goûte jamais rien de pur et que dès que l'on est dans une pensée, du moins en ce qui me concerne, surgit assez vite son contraire. C'est peut-être le signe d'une inquiétude ou alors, à l'inverse, d'une forme de sérénité » (« Marc Desgrandchamps, peindre la peinture », Entretien avec Philippe Piguet, *Art Absolument*, numéro 74, novembre/décembre 2016).

[254] « 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

Territoire emblématique des vacances estivales, la plage est indissociable à la fois de la production picturale de Desgrandchamps et du cinéma de Rohmer. Il ne semble pas nécessaire de trop insister sur les possibilités qu'offre cet environnement en termes de mise en valeur de la figure humaine, au travers de laquelle s'affirme une noblesse héritée de la statuaire[255]. Remarquons que le corps est très volontiers représenté en état de marche. La scène d'ouverture de *La Collectionneuse* montre ainsi Haydée seule ; cadrée en plan moyen, elle longe le bord de la plage, les pieds dans l'eau. La Delphine du *Rayon vert* fait de même dans l'autre sens sur une plage à Biarritz. On pourrait encore citer certains plans de *Pauline à la plage* où l'on voit les baigneuses sortir de l'eau en direction du rivage. Et pour autant que l'on puisse vraiment juger de l'ascendance que le cinéma de Rohmer exerce sur la pratique de Desgrandchamps, on retire l'impression que le visionnage de ces moments prépare en quelque sorte le terrain aux thèmes présents dans son œuvre depuis les années 1990, et l'on pense en particulier aux figures en marche[256] qu'il n'a cessé durant cette période de faire apparaître dans ses toiles. Cela concerne notamment celles dont l'action se situe en zone balnéaire, mais il est à noter que ce mouvement du corps en marche s'impose également dans d'autres environnements, et l'on pense notamment aux toiles urbaines exécutées entre 2005 et 2008 (ill. 78 à 82). Comme l'avance Anne Bertrand, la première huile à l'origine de cette famille[257] d'œuvres est sans doute MD 1521[258] (ill. 80). Des gouaches de grand format (150 x 110 cm) ont également vu le jour en 2006 (ill. 83 à 88), que l'on pourrait rattacher à ce même *corpus* d'œuvres dans la mesure où se

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 tapis dans les formes, comme ces figures du grotesque qui parfois éclatent à la surface » (« Marc Desgrandchamps, Sous le soleil exactement », Interview de l'artiste par Richard Leydier, *Artpress* 378, mai 2011).

[255] « Même habillés de maillots de bain, les corps ont une noblesse de statue » (Catherine Millet, « Marc Desgrandchamps, l'ambition de l'incrédule », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006, p. 10).

[256] « On voit beaucoup de figure féminine en marche dans mes peintures. Ce sont des figures du passage, elles inscrivent dans leur mouvement les circulations qui existent d'une peinture à l'autre, la condition poreuse de ces ensembles. Elles sont aussi une personnification de l'héroïne Gradiva » (Conférence de Marc Desgrandchamps à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 107).

[257] Pour s'en tenir aux huiles sur toile, on peut rassembler sous cette famille les œuvres suivantes : MD 1521 (2005), MD 1579 (2006), MD 1587 (2006), MD 1634 (2007), MD 1645 (2007), MD 1647 (2007), MD 1648 (2007), MD 1660 (2007-2008), MD 1730 (2009).

[258] « Quantité de gouaches parmi les dernières ont quelque chose à voir avec cette première huile urbaine. L'artiste parle de Figures de la marche, ou de "figures citadines récentes évoluant dans ce qui peut être supposé une rue" » (Anne Bertrand « Gouaches de Marc Desgrandchamps : L'absence ou la présence », dans *Marc Desgrandchamps, Gouaches 2001-2006*, Montbéliard, Le 19, Centre d'art contemporain, 2007, p. 8).

promènent dans le champ de l'image, cadrés en pied, des piéton(ne)s arrachés au lieu où ils évoluaient, flânant désormais sur le fond blanc du papier. Ces figures en marche ont été filmées par Rohmer en de multiples occasions, qui peuvent survenir aussi bien en ville qu'à la mer ou à la campagne. La caméra s'attarde en effet sur les trajets que les personnages effectuent à pied, en les cadrant de préférence en plan moyen afin de s'ajuster aux mesures du corps debout et de le suivre dans ses déplacements. On pourra à titre d'exemple renvoyer au bref parcours que Delphine réalise dans Paris au début du *Rayon vert*. La comparaison de certains plans avec les toiles urbaines précédemment évoquées est éloquente : aussi bien le cadrage (centré sur Delphine tout en incluant dans le champ de l'image la silhouette d'autres passants) que la tenue de la jeune femme (ses jambes nues sont mises en valeur) concordent de façon véritablement saisissante avec la réalité sur laquelle ouvrent les peintures de Desgrandchamps. Si l'on n'a dans cette séquence qu'un aperçu très partiel de l'environnement urbain que le personnage traverse, cela montre là encore une cohésion certaine avec le sentiment qu'il fait passer dans ses peintures d'être « plutôt submergé par les choses que les surplombant[259] ». Ce sentiment de se trouver plongé parmi d'autres passants dans le tissu urbain advient chez Rohmer avec d'autant plus de facilité qu'il a pour credo de déranger le moins possible la situation qu'il filme pour atteindre à une vérité documentaire des lieux, raison pour laquelle il préfère s'entourer d'une équipe technique légère[260]. Thomas Clerc souligne à juste titre que Paris est une ville qu'il aborde « à hauteur d'homme, c'est-à-dire comme un lieu dans lequel on vit[261] ». Dans lequel on vit, c'est-à-dire aussi que des gens arpentent et où des rencontres se produisent. L'organisation circulaire d'une ville nouvelle comme Cergy-Pontoise intéresse le cinéaste pour ses possibilités dramatiques, dont il tire pleinement profit dans *L'Ami de mon amie,* où tout le monde finit fatalement par se rencontrer. La question de l'aménagement urbain est l'une des grandes obsessions de Rohmer, comme peuvent amplement en témoigner un film tel que *L'Arbre, le maire et la médiathèque* ainsi que, du côté des documentaires, les quatre émissions[262] qu'il réalise en 1975 pour la télévision, consacrées au thème des villes nouvelles. Il ne serait du reste pas inexact d'avancer que c'est avec un regard de documentariste qu'il approche cette question, y compris lorsqu'il l'aborde dans des œuvres de fiction. Car en règle

[259] Entretien avec Michael Peppiatt, dans *Marc Desgrandchamps, Soudain hier*, Paris, Galerie Lelong, 2016, p. 11.

[260] « Rohmer n'avait pas l'intention de travailler avec des comédiens professionnels ni avec une équipe technique chevronnée. Parce qu'il n'a pas les moyens de les payer et n'en voit pas l'utilité » (Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 138).

[261] Thomas Clerc, « Rohmer l'urbain », dans *Rohmer en perspectives*, *op. cit.*, p. 98.

[262] Sur ce point, on pourra se reporter à : Thomas Clerc, « Rohmer l'urbain », *art. cit.*, p. 101.

générale, dans ces dernières, c'est d'un lieu déterminé que germe une intrigue, et non l'inverse (dans ce dernier cas, l'agencement de l'espace serait décidé spécifiquement en fonction des besoins du récit). Clerc fait à ce titre observer ce qui suit :

> La ville, comme lieu d'intrigues et de caractères, est l'élément « naturel » du cinéma de Rohmer. [...] Les rues sont en effet, par leur forme même, d'excellents espaces dramatiques, lieux de filatures dans *La Femme de l'aviateur* (1981), ou de rencontres fortuites ou provoquées, dans *L'Ami de mon amie* (1987). Le café parisien sert de scène au quiproquo des *Rendez-vous de sept heures* ou du drame dans *Les Nuits de la pleine lune* (1984) : c'est là que Luchini croit voir (ou voit effectivement) la femme qu'il ne fallait pas voir. L'autobus est le lieu banalement urbain des retrouvailles miraculeuses des amants de *Conte d'hiver* (1992) à la toute fin du film. La ville, espace profilmique, est donc un espace prêt à l'emploi[263].

Cette conception n'est pas sans répercussions sur la façon dont le spectateur appréhende un film de Rohmer. Car la captation de certains détails non prémédités, mais dont la présence est néanmoins consentie dans le champ de l'image, acquiert en l'occasion une valeur particulière, due au statut particulier qu'ont ces accidents qui introduisent, au même titre que les ruissellements de matière picturale sur la surface des toiles de Desgrandchamps, un puissant effet de réel qui accroche le regard. Il en va ainsi d'un détail insignifiant relevé par l'artiste dans *Le Genou de Claire* :

> Je regarde souvent les films comme des tableaux. C'est-à-dire que je suis le récit mais je fais souvent des arrêts sur image. Parfois, c'est un détail infime qui m'interpelle. Dans *Le Genou de Claire*, il y a un plan où l'on voit Jean-Claude Brialy assis au bord du lac en compagnie d'un autre personnage derrière lui et, sur la rive en face, au loin, très loin, il y a des voitures qui passent. Juste de voir ces voitures qui passent à l'horizon, voilà le genre de détail qui m'émeut. C'est un détail infime mais c'est quelque chose qui a

[263] *Ibid.*, p. 99.

> existé. Ça a eu lieu, c'est quelque chose pour moi de très prégnant dans mon rapport à la représentation[264].

Cette approche de l'image, aussi attentive à suivre l'action qui se déroule au premier plan qu'à tendre l'oreille aux petits riens qui surviennent tout au fond de la composition, influe de manière notable sur sa réception, comme elle se fait sentir lors de la réalisation d'une œuvre. Les évènements les plus dérisoires qui peuvent se manifester à l'écran prennent part au sens de l'image, et Desgrandchamps relève tout le retentissement intime qui peut s'ensuivre. Les propos que l'on vient de rapporter appuient sur un aspect indissociable des films de Rohmer, pour qui l'appréciation de l'importance d'un incident est toujours chose subjective à laquelle chacun donne une résonance différente. L'intrigue repose généralement sur des ressorts et des faits si ténus que l'on peine parfois à suivre l'ampleur que le discours des personnages leur accorde. Car comme le remarque Pascal Bonitzer : « En réalité, il ne s'est rien passé. Ou si peu, mais c'est ce "peu" qui se prête à toutes les interprétations, toutes les discussions, vertigineusement… Etait-ce vraiment si peu ? Qu'en savez-vous, comment pouvez-vous juger, si pour moi ce peu était beaucoup ?[265] ».

Les manœuvres de Jérôme pour poser la main sur le genou convoité, celui de Claire, la nuit que Jean-Louis passe chez Maud, ou encore les nombreux quiproquos qui s'immiscent dans *Pauline à la plage*, *Les Nuits de la pleine lune* ou *Conte d'automne* : chaque fois, la trame narrative fait intervenir des éléments ne possédant de l'extérieur qu'une importance minime, mais qui prennent au sens de ceux qui les vivent des proportions considérables. Tel est le cas de l'exploit dérisoire qu'accomplit Jérôme, ou encore de l'affaire du collier disparu dans *Conte de printemps* : « Un collier a disparu, puis est retrouvé : de cet incident minimal, il est fait littéralement "toute une histoire", mais une histoire qui se passe uniquement dans la tête des protagonistes, dérange à peine le cours des choses et ne débouche sur presque rien[266] ». Le phénomène se répète dans *Les Nuits de la pleine lune*, comme le note Alain Bergala :

> Rohmer est très maniaque sur la conviction morale qu'il n'a pas le droit en tant que cinéaste d'abandonner le spectateur, en fin de film, sans lui avoir

[264] « Marc Desgrandchamps, peindre la peinture », Entretien avec Philippe Piguet, *Art absolument*, numéro 74, novembre/décembre 2016, p. 88.
[265] Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 38.
[266] *Ibid.*, p. 39

> donné toutes les explications sur la logique factuelle des événements. A la fin des *Nuits de la pleine lune*, il y a cette histoire de toque à l'origine de la méprise. Il nous fait expliquer par un personnage pourquoi elle portait cette toque, alors que tous les spectateurs ont déjà oublié cette histoire de toque et se passeraient très bien de l'explication factuelle, anecdotique[267].

L'héroïne ne peut s'empêcher de laisser son imagination spéculer autour de cette affaire de toque, qui enfle et se dilate dans sa conscience au point d'ébranler les certitudes qu'elle avait sur sa relation de couple, soudain remises en cause. C'est le hasard des lieux de rencontres, des parcours et des itinéraires qui a finalement concouru à l'acculer dans une situation aussi inconfortable, tout à fait typique de la mise en scène telle que Rohmer la conçoit, c'est-à-dire en lien avec les déplacements des personnages et leur évolution à l'intérieur de coordonnées spatiales qui délimitent leurs possibilités. Il s'agit d'une constante de ses films : « L'organisation de l'espace est le grand fantasme rohmérien : par là tout advient et devient compréhensible[268] ». Dans le prolongement de cette remarque, on peut citer Marie-Laure Guetin :

> L'ensemble de l'œuvre du Rohmer théoricien et critique, ainsi que du Rohmer cinéaste, témoigne d'un questionnement récurrent sur le lieu. Outre de nombreux articles parus dès les années 1940 sur l'espace au cinéma, il soutient en 1972, sous la direction de Jean Mitry, sa thèse de doctorat intitulée *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*[269].

Attenante à cette question, émerge une autre thématique qui concerne plus directement notre objet d'étude. Cet autre thème est déjà présent dans les nouvelles auxquelles travaillait

---

[267] *Eric Rohmer : Évidence et ambiguïté du cinéma*, *op. cit*., p. 89.

[268] Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 340.

[269] Marie-Laure Guetin, « Des décors révolutionnés : le Pari(s) historique d'Eric Rohmer », dans *Rohmer en perspectives*, *op. cit.*, p. 71.

dans sa jeunesse Maurice Schérer[270], et s'est par la suite développé à travers ses films, comme nous le précise sa biographie :

> [Il s'agit d'un] thème qui allait traverser tout le cinéma d'Eric Rohmer : celui du voyeurisme, de l'espionnage, de la filature. […] Obsession que regroupent deux autres obsessions, non moins rohmériennes avant la lettre. D'un côté, celle de maîtriser l'espace. La géographie du Quartier latin, avec ses carrefours et ses bifurcations, est décrite avec une extrême précision. Comme s'il s'agissait d'un piège, minutieusement préparé pour une proie féminine. D'autre part, c'est le temps qu'il importe de maîtriser dans toutes ses implications – y compris cet allié peu fiable qu'est le hasard, et que le narrateur ne cesse d'invoquer pour mieux le conjurer[271].

En dehors même des films – on pense notamment à *La Femme de l'aviateur* (1981) – où un personnage masculin prend en filature dans les rues de Paris une personne à laquelle il s'intéresse, que ce soit la femme convoitée ou un amant, la caméra de Rohmer est souvent elle-même prise en flagrant délit de filature ou de voyeurisme[272]. Le récit l'amène à suivre l'héroïne non seulement dans ses déplacements mais aussi dans l'intimité de son appartement, puisque tout chez Rohmer gravite autour de la vie privée des personnages. A bien regarder, il est frappant de constater que maintes scènes s'attardent sur les jambes ou les mettent en valeur, et les trajets que les jeunes femmes réalisent à pied dans l'espace public fournissent bon nombre d'occasions d'offrir au regard cette part de leur corps. On a là un vrai dénominateur commun avec l'œuvre de Desgrandchamps, qui spécifie d'ailleurs qu'il réserve un traitement particulier à cette partie de l'anatomie féminine : « Les jambes sont toujours bien traitées dans mes

[270] « On reconnaît là une situation fréquente dans les nouvelles du jeune Schérer : un personnage masculin en position de filature, cherchant (par le regard) à prendre possession de l'espace où évolue la femme désirée » (Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 293).

[271] *Ibid.*, p. 207.

[272] Envers ce terme, Desgrandchamps ne partage pas la défiance souvent exprimée par ses contemporains : « 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 » (propos de Marc Desgrandchamps tirés de l'interview réalisée par Richard Leydier, « Sous le soleil exactement », *Artpress* 378, mai 2011, p. 42).

tableaux, ce sont les membres qui servent à la marche, et la plupart des figures représentées étant des figures du passage, leur démarche est un élément signifiant[273] ».

On remarque en effet que la marche constitue souvent l'action essentielle de ses tableaux, avec l'attente. Les figures se promènent[274], elles s'acheminent dans l'espace et retiennent le regard. Il n'en demeure pas moins que Desgrandchamps montre une tendance à « peindre l'état au lieu de l'action[275] » qui le rapproche de Rohmer. Si l'état est ce qui s'oppose à l'action, on peut en revanche l'associer à une autre idée prépondérante dans les films de ce dernier, celle de l'incarnation. Selon Alain Bergala : « Une des puissances de Rohmer, c'est de croire que c'est l'incarnation qui fait l'actualité du film[276] ». Pour comprendre ce qui rend cette question aussi importante dans son cinéma, il peut être instructif de se pencher sur la réalisation d'un film où elle est partie prenante : on pense en priorité à *Pauline à la plage*, dont l'ambiance est impulsée par un tableau de Matisse intitulé *La Blouse roumaine* (1940), utilisé comme « étalon visuel[277] » du film. La recherche d'une adéquation avec ce tableau dont une reproduction figure au-dessus du lit de Pauline, se traduit tout d'abord dans les accords chromatiques. A la demande de Rohmer, Nestor Almendros, son directeur de la photographie, a tenté au niveau de la prise de vue de s'approcher du tableau pris pour référence :

> Pour l'image, il retrouve Nestor Almendros, à qui il demande, pour capter cette fin d'été sur la côte Normande, une lumière crue et franche, avec beaucoup de blanc. La référence est donnée par le tableau figurant dans la

[273] « Interface », conférence de Marc Desgrandchamps à la Sorbonne, le 11 décembre 2013, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, *op. cit.*, p. 142.

[274] Sur ce point encore, il y a convergence avec les films de Rohmer : « De même, nous l'avons déjà dit à propos de *La Femme de l'aviateur*, mais c'est aussi vrai pour *Les Nuits de la pleine lune*, les Parisiens sont présentés comme des touristes à l'intérieur même de leur ville : ils sont en perpétuelle promenade, alors que leurs obligations professionnelles sont largement occultées » (Hervé Aubron, « Bon souvenir des années quatre-vingts, ou quelques hypothèses sur une tentation de la carte postale dans "Comédies et proverbes" », dans Noël Herpe (dir.), *Rohmer et les Autres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 98).

[275] « Rohmer se réclame surtout d'un cinéma contemplatif, inspiré de Nicholas Ray autant que de Renoir ou de Rossellini. C'est dire combien il associe cette idée ("peindre l'état au lieu de l'action") à celle de modernité » (Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 110).

[276] *Eric Rohmer : Évidence et ambiguïté du cinéma*, *op. cit.*, p. 98.

[277] « Rohmer a associé presque chaque "Comédie" à un tableau, non pour l'imiter, mais en guise d'étalon visuel, et singulièrement chromatique : Millet et Magritte dans *Le Beau Mariage*, *La Blouse roumaine* de Matisse dans *Pauline*, Mondrian dans *Les Nuits*. On peut y adjoindre, dans *Le Rayon vert*, la référence à Jules Verne (chez qui on sait l'importance de l'illustration), tant Marie Rivière, écoutant les vacanciers discuter du roman, paraît se figer en une figure rêveuse de gravure » (Hervé Aubron, « Bon souvenir des années quatre-vingts, ou quelques hypothèses sur une tentation de la carte postale dans "Comédies et proverbes" », *art. cit.*, p. 98).

> chambre qu'occupera Pauline chez Henri, *La Blouse roumaine* de Matisse. Sur le blanc que l'on n'hésitera pas à surexposer, des couleurs le plus souvent franches : le bleu et le rouge[278].

Pour insister sur ce qui fait que Desgrandchamps apprécie le cinéma de Rohmer, qu'il considère comme on l'a dit en ouverture de ce chapitre comme « un grand peintre de la caméra », il vaut la peine de prêter attention aux décisions de mise en scène qui règlent un film comme *Pauline à la plage* :

> Trois couleurs se partagent leurs couvertures, qui ne doivent rien au hasard. Il s'agit du bleu, du rouge et du blanc, qui sera (plus encore que les deux autres) la teinte dominante voulue par Rohmer pour les prises de vue. A Nestor Almendros, revenu des Etats-Unis pour le tournage de ce film, il parle des toiles normandes d'Eugène Boudin et de la lumière éclatante dans laquelle il entend noyer l'image (on ira même, en demandant un second tirage positif, jusqu'à l'extrême limite de la surexposition). On refait par temps clair les plans tournés une première fois par temps gris, ce qui traduit chez le réalisateur un perfectionnisme pictural inédit. On ose pour une fois toucher à la sacro-sainte véracité des lieux, en repeignant le couloir de la salle de bains qui avait le mauvais goût d'être jaune[279].

On ne peut cependant s'en tenir là. Les auteurs de la biographie vont plus loin en faisant observer que lors d'un dîner au restaurant avec Pierre, Amanda Langlet, la jeune interprète de Pauline, adopte une posture qui la fait étrangement ressembler au personnage du tableau de Matisse :

> « […] j'étais passé devant un magasin (aujourd'hui disparu) où l'on vendait des reproductions en grand format : il y avait là *La Blouse roumaine* de Matisse. Je l'ai accrochée dans la chambre d'Amanda Langlet, et je l'ai utilisée pour l'affiche du film. Les couleurs de cette *Blouse roumaine* (qui sont

[278] Joël Magny, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 179.

[279] Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 311.

> curieusement celles du drapeau français) sont d'ailleurs les couleurs fondamentales de *Pauline* : en l'occurrence, c'est très volontaire ! » Très volontaires aussi, ce drap blanc et cette bouée rouge dont il recouvre le radiateur de la chambre, sous prétexte de ne pas avoir à repeindre celui-ci. En vérité, pour prolonger par petites touches l'atmosphère que suggère Matisse, tout en ayant l'air de se plier vaille que vaille aux contingences matérielles. Et lorsque sa jeune interprète, dans une scène au restaurant, rehaussera les épaules comme la femme à la blouse roumaine, ce ne pourra être (évidemment) que l'effet d'un nouveau hasard… Au gré de cette picturalité qui s'avance masquée, on voit se réinventer à l'envers le mot de Jean Cocteau : puisque ces mystères sont organisés par nous, feignons d'être dépassés par eux[280].

Difficile de savoir à qui attribuer cet heureux effet de hasard qui fait presque apparaître Pauline comme l'incarnation en chair et en os d'une femme peinte sur une surface à deux dimensions. Au regard de l'intuition très sûre avec laquelle Rohmer tranche pour un acteur, on peut penser qu'il s'est ingénié à orchestrer cette coïncidence. Dans le même temps, on conviendra qu'Amanda Langlet se conduit dans cette scène avec tant de naturel que l'on a peine à penser que son attitude puisse avoir été savamment étudiée dans l'optique de rappeler le modèle pictural désigné comme figure tutélaire du film. À défaut de pouvoir élucider comment a pu advenir cet effet flagrant de ressemblance, on remarquera que cette filiation excède l'impression de parenté physique qui se fait jour dans cette scène. Plus largement, le rôle qui échoit à Pauline dans l'intrigue peut être assimilé à celui d'une observatrice moins passive que ne pourrait le laisser supposer la position en retrait qui lui est tout d'abord assignée : « Elle est là sans être là, dans un coin du tableau, échappant par sa grâce discrète aux manifestations rhétoriques de ses aînés[281] ». Sous ses dehors innocents, elle se révèle plus avertie qu'elle n'en a l'air envers leurs conduites amoureuses[282], comme envers les inconduites auxquels leurs désirs les mènent. Henri, le personnage interprété par Féodor Atkine, en fera comiquement les frais lorsque la jeune femme réveillée par ses caresses l'envoie à terre. C'est de cette scène que

[280] *Ibid.*, p. 312.

[281] *Ibid.*, p. 316.

[282] Progressivement, comme le remarque Joël Magny, la place qu'elle occupe dans l'intrigue se transforme : « De spectatrice des amours des adultes, elle en devient l'ordonnatrice » (Joël Magny, *Eric Rohmer*, *op. cit.*, p. 180).

provient l'image retenue pour l'affiche du film, qu'Emmanuel Carrère décrit de la façon suivante :

> Vers la droite de l'image, une bouée rouge, aussi provocante que le titre du film et que l'expression d'Amanda Langlet, dans sa fausse ingénuité, est accrochée à un radiateur mural. La présence de cet accessoire et la certitude du spectateur qu'il ne chauffe pas, qu'au contraire on aurait tendance à repousser les draps en dormant, éveillent la sensation d'une température idéale. *Pauline à la plage* offre en effet un agrément de nature météorologique. L'histoire se déroule en Normandie, à la fin de l'été : les personnages sont vêtus comme on aimerait l'être toute l'année, d'étoffes légères et de couleurs claires. Le soir, prévoyants, ils se mettent un pull sur les épaules. Ce plaisir épidermique qu'on éprouve à voir le film, ce sentiment de vacance balnéaire est renforcé, dans l'affiche, par le blanc des murs et des draps, l'éclat matinal de la lumière[283].

La manière dont Carrère aborde l'œuvre de Rohmer mérite toute l'attention possible. Ces commentaires présentent en effet le grand intérêt de faire apparaître un aspect dont il n'est pas simple de rendre compte, qui touche au pouvoir d'évocation d'un film et aux ressources dont il dispose pour s'adresser aux sens. *Pauline à la plage* est symptomatique du retrait des personnages à l'intérieur d'un monde protégé où le bien-être et l'harmonie règnent malgré les contrariétés et tracas sentimentaux des uns et des autres. Ce monde aux airs de « paradis français », pour reprendre la juste formule d'Aurora Cornu, Marion et Pauline en franchissent le portail ; cela scelle symboliquement le repli sur les vacances avec lequel cadre le récit. Certaines séquences nous conduisent à faire l'expérience de nous éprouver dans de telles situations, à lambiner sur une terrasse au soleil en attendant l'heure de partir se baigner ou celle de retrouver des proches autour d'un salon de jardin dressé en plein air, autour duquel chacun s'épanche et se livre aux plaisirs de la conversation et aux échanges de confidences. De telles scènes sont fréquentes chez Rohmer, qui font appel à une irréductible part de vécu pour faire resurgir chez le spectateur une masse inextricable de sensations revivifiées au contact du film. Sans chercher

[283] Emmanuel Carrère, « Drôle comme une bouée rouge au bord d'un radiateur », *L'Avant-scène cinéma n°310*, juin 1983, p. 5-6.

à les recenser, on peut à la suite de Carrère noter la conscience que le film éveille de facteurs corporels tels que la caresse ou la brûlure du soleil sur la peau, le degré de luminosité qui pénètre la rétine ou le sentiment agréable associé à une température estivale. Dans cet enchevêtrement de fragiles sensations qui s'entrelacent aux images et procurent à l'expérience cinématographique un supplément d'intensité, il en est certaines qui viennent également s'interposer lorsqu'on a sous le regard une œuvre de Desgrandchamps. Ses tableaux sont invariablement placés sous le signe de ces moments de bien-être prêts à céder ou à se détériorer, mais sur lesquels s'attarde encore un air de vacances inachevées. Au-delà de l'iconographie des plages qui accompagne la représentation telle qu'elle s'affirme dans ses toiles, remarquons qu'elles drainent tout un arrière-fond d'impressions et de bribes sensorielles pareilles à celles pointées par Carrère dans le cinéma de Rohmer. La nonchalance détachée des figures, leurs serviettes de plage, la lumière qui les entoure, sont autant d'éléments jouant un rôle équivalent à celui de la bouée rouge qui figure, accrochée au radiateur, sur l'affiche de *Pauline à la plage*. Leur présence suffit à réveiller un certain nombre de vecteurs que la mémoire épisodique a pu enregistrer au cours de la saison estivale, ramenant à la surface ces mêmes sensations que nous ont procurées les heures vécues dans le hors-temps des vacances.

Mais dans cette affiche figure également une autre composante qui n'est pas sans intérêt pour notre étude, à savoir le dévoilement partiel d'un corps attirant qui vaut à l'héroïne de se retrouver à son réveil contrainte de calmer les ardeurs de l'importun personnage joué par Atkin. La jeune femme tout juste tirée de son sommeil s'est redressée sur son lit, le regard tourné en direction du responsable de cette situation sur laquelle elle a su accommoder[284] en un rien de temps. Conformément à une loi qui prévaut dans l'ordre rohmérien, où la spontanéité court à l'échec, la tentative d'Henri est défaite, tandis qu'à l'inverse, les stratagèmes soigneusement échafaudés par Jérôme pour s'approcher du genou de Claire sont couronnés[285] de succès. Leur conduite respective vise en fin de compte à parvenir aux mêmes fins, mais leurs méthodes diffèrent, et le personnage qui s'en sort le plus honorablement est celui qui « ne profite pas de

[284] Tel est le terme qu'utilise Emmanuel Carrère pour décrire sa réaction : « Son visage exprime à la fois la surprise, le flou du réveil – de très courte durée : Pauline est de ces personnes qui accommodent vite et bien sur le monde – et un peu de malice » (Emmanuel Carrère, « Drôle comme une bouée rouge au bord d'un radiateur », *L'Avant-scène cinéma* n°310, juin 1983, p. 5).

[285] Pour rappel, précisons que le personnage interprété par Jean-Claude Brialy dans *Le Genou de Claire* « s'avoue bientôt troublé par le physique de la jeune fille, en particulier la finesse de ses attaches et surtout son genou. La romancière lui conseille d'exorciser ce trouble en posant la main sur le genou obsédant. […] Les sanglots et le désarroi de Claire permettent à Jérôme de poser la main sur le genou convoité sans être repoussé ». (Joël Magny, *Eric Rohmer, op. cit.,* p. 136)

l'occasion mais la suscite, à la manière d'un illusionniste, pour l'escamoter aussitôt[286] ». Le narrateur du *Genou de Claire* parvient en effet à ramener ses appétits érotiques à l'intérieur d'un défi d'un genre particulier, qui non seulement ne disconvient pas au raffinement du personnage, mais lui donne une épaisseur supplémentaire. La rouerie dont il fait preuve est pointée par Pascal Bonitzer :

> Ainsi le « héros » du *Genou de Claire* ne cherche-t-il pas vulgairement à coucher avec la jeune fille qui a éveillé son désir, comme un banal vieil ogre attiré par la chair fraîche, à quoi on pourrait le réduire, mais à posséder d'une seule et unique caresse cette partie exquise de son anatomie : le genou du titre, qui définit à la fois la singularité du défi et l'absolu de l'exploit[287].

Dans le monde de Rohmer, on n'accède jamais qu'aux parties les moins compromettantes[288] de l'anatomie féminine, les amours charnels sont poursuivis avec assiduité mais guère assouvis, et on justifie sa dérobade en prétendant qu'il aurait au fond été superflu de conduire l'affaire à son terme[289]. L'héroïsme consiste à savoir se refuser au moment précis où l'acte de possession physique menace d'advenir. Car comme le remarque encore Bonitzer, « le ressort dramatique de ces *Contes* est, tout de même, une certaine action on ne peut plus physique, et qui manque en effet : le passage à l'acte sexuel, à quoi chacun des héros se dérobe au point de bascule de l'histoire[290] ».

Si Rohmer aborde le bonheur amoureux comme un jeu de construction intellectualisé, il faut bien aussi que la sensualité et le pouvoir érotique des corps se fassent à un moment ou à

---

[286] Voir l'analyse de Pascal Bonitzer, qui souligne que chez Rohmer, « l'amour, ou ce qui en tient lieu, est du côté de la raison non de la passion, du côté du calcul non de la spontanéité. La spontanéité est toujours perdante, et toujours diabolique. C'est pourquoi le héros rohmérien ne profite pas de l'occasion mais la suscite, à la manière d'un illusionniste, pour l'escamoter aussitôt » (Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer*, *op. cit.,* p. 118).

[287] Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer*, *op. cit.,* p. 76.

[288] Le défi que Jérôme se lance de ne conquérir de Claire que son genou se base sur le fait qu'il s'agit de la partie de son corps « la moins compromettante. A mi-chemin du pied (ridicule du fétichisme) et du sexe (vulgarité du désir) » (*ibid.*, p. 113). Plus loin, Bonitzer ajoute : « En d'autres termes, Jérôme à se donner pour objet de conquête toute autre partie du corps de Claire eût dû affronter les conséquences hasardeuses d'un désir déclaré de possession » (*ibid.*, p. 114).

[289] Selon Joël Magny : « Ce n'est pas l'acte qui importe mais la signification qu'il prend aux yeux des intéressés, et au premier chef de celui qui le raconte. [Jérôme] ne jouit pas du geste, mais de sa réfraction dans sa conscience. Toute jouissance doit être intellectualisée » (Joël Magny, *Eric Rohmer*, *op. cit.,* p. 66).

[290] *Ibid.*, p. 101.

un autre ressentir pour enclencher les ressorts dramatiques de l'attirance et du désir. Cela a des implications importantes, en particulier sur la visibilité qui est donnée au corps féminin chez Rohmer. Il est à l'évidence difficile de dire quel a pu en être l'impact exact sur la production de Desgrandchamps, mais le fait que Rohmer soit par ailleurs travaillé par des préoccupations de peintre a sans doute ajouté à l'attrait qu'offrent ses films.

Concernant cette visibilité du corps féminin, une première remarque s'impose. Le propre de la série des Contes moraux et du cycle des Comédies et proverbes est de concilier libertinage[291] et puritanisme, et cela met les personnages face à des dilemmes moraux qui occupent toute leur conscience. La conséquence au niveau de la mise-en-scène de cette cohabitation de valeurs difficilement compatibles est que le nu féminin, que ce fond de puritanisme aurait pu éconduire de l'écran, reste d'actualité, mais n'est consenti qu'en de très rares occasions. Ludovic Maubreuil, dans un article sur lequel on s'appuiera très largement, note à raison « l'étonnante rareté de ce motif en comparaison des abondantes scènes où des jeunes femmes souvent peu vêtues discourent[292] ». Ce point réclame attention, et nous avons résolu de l'examiner plus en détail afin de comparer, chez Rohmer d'un côté, et Desgrandchamps de l'autre, quelles sont exactement les conditions d'apparition du nu féminin. Il convient pour cela de considérer séparément les deux cas de figure qui peuvent traverser leur œuvre, l'un où le corps est totalement à découvert, et l'autre où la nudité se limite aux parties de l'anatomie que dévoile le maillot de bain. Les solutions de mise en scène peuvent en effet en dépendre sensiblement.

Ce dernier cas est le plus représenté chez Rohmer, où l'on recense nombre de scènes laissant la possibilité aux héroïnes de musarder en tenue décontractée[293] chez elles autant que dans les espaces publics qui le permettent : la piscine (dans *L'Ami de mon amie*), mais surtout la plage. Comme cela a été constaté plus haut, la prédilection que l'on détecte aussi bien chez

---

[291] « Si les Contes sont parfois marqués par un puritanisme exacerbé (chez les narrateurs de *La Carrière de Suzanne* et de *Ma nuit chez Maud*), les Comédies s'approchent d'une attitude libertine. Mais le libertinage a une place importante dans *La Collectionneuse* et surtout *Le Genou de Claire* » (*ibid.*, p. 57).

[292] Ludovic Maubreuil, « Les nus sublimes d'Eric Rohmer », dans *Le Paradis français d'Eric Rohmer, op. cit.*, p. 192.

[293] On peut à titre d'exemple mentionner une scène d'une certaine durée de *La Femme de l'aviateur*, que Marie Martin évoque dans l'article suivant : « Quant au corps, au contraire de certains films comme *La Collectionneuse* (1966) ou *Pauline à la plage* (1982), il est très peu sexué dans *La Femme de l'aviateur* : bien que Marie Rivière, qui joue Anne, ne cesse de se montrer en sous-vêtements, ses membres graciles baignés dans la lumière bleue verte de son studio mansardé donnent l'impression de froid, de repli, et non d'érotisme » (Marie Martin, « Rêve dans un jardin français : *La Femme de l'aviateur* et *Blow up* », dans *Rohmer en perspectives*, *op. cit.*, p. 275).

Rohmer que Desgrandchamps envers ce lieu va de pair avec le statut très particulier de ce territoire placé sous un régime d'exception qui permet à la nudité de s'y déployer sans contrevenir aucunement à la bienséance. Un rapport au corps décomplexé y est possible, et la sensualité est partie prenante des situations dépeintes. En particulier, il est intéressant de voir dans la scène d'ouverture de *La Collectionneuse* comment est filmée Haydée, occupée à faire les cent pas au bord de l'eau. De façon tout à fait inhabituelle[294], après le plan moyen qui la cadre en pied en train de marcher a été insérée une succession de gros plans scrutateurs qui découpent son corps, montré par morceaux. Chose rare, le cinéaste s'autorise même un mouvement ascensionnel rapproché qui part des genoux pour remonter lentement vers le visage. Durant ces gros plans, la jeune femme s'immobilise dans une posture en *contrapposto* qui évoque la statuaire. Ce découpage dégage un érotisme qui annonce l'ambiance sulfureuse qui entoure la conduite de la jeune femme et place d'emblée le film sous le signe d'une sensualité en complet décalage avec l'aridité des dialogues. Ce rapport au corps est assez comparable avec ce que Desgrandchamps réalise, les figures qui s'incarnent dans ses toiles étant souvent représentées en train de marcher ou de poser au bord d'un rivage. Dans majeure partie des cas, les corps sont présentés en pied ; il peut cependant se produire que la tête soit coupée par le bord supérieur du tableau, ou que d'autres membres soient escamotés. Le fait d'opter pour un cadrage rapproché sur une partie spécifique du corps ne se produit dans son œuvre que par exception. On pense notamment à un ensemble de lavis exécuté en 2000, où l'artiste, à partir d'un sujet identique (un corps féminin érigé de face sur un fond noir, mais dont n'est montré que le tronc), procède à des variations. Au travers de la représentation, il s'agit chaque fois pour Desgrandchamps de retrouver dans l'afflux des formes disponibles au sein de la réalité la plus contemporaine l'apparence de formes anciennes, canoniques, telles que l'art de la statuaire les a diffusées. On peut de même percevoir chez Rohmer une aspiration à faire exister des personnages féminins dont la présence charnelle s'adosse à des modèles antérieurs :

[294] Sur ce point, il vaut la peine de citer les commentaires de Ludovic Maubreuil, qui s'est consacré à repérer quelles parties de l'anatomie féminine sont montrées dans l'œuvre de Rohmer : « Une telle énumération, segmentant ainsi le physique féminin, peut paraître vulgaire voire déshumanisante, mais cette fragmentation est justement l'une des manières employées par le cinéaste, en nette contradiction avec sa vision d'ordinaire englobante, laquelle tient à saisir dans le plan d'ensemble la gestuelle de ses personnages, qu'ils soient debout ou couchés, assis ou avachis, en marche ou en train de courir. Si l'on excepte le fameux découpage de *La Collectionneuse* (1967), où Haydée Politoff se voit détaillée avec minutie (cou, ventre et hanches, creux des genoux et mollets), il n'y a quasiment jamais chez Rohmer, de gros plans, de zooms ou de recadrages divisant le corps. Les diverses postures, patiemment suivies par une caméra attentive sans être insistante, semblent moins révélées par un regard désirant que par leur nécessité » (Ludovic Maubreuil, « Les nus sublimes d'Eric Rohmer », *art. cit.*, p. 188-189).

> Rohmer exalte la beauté plastique de ses modèles féminins en les tirant du côté de la statuaire canonique ou de l'harmonie picturale, c'est-à-dire du côté d'un idéal classique de la beauté (le « beau nu ») dont Francis Vanoye a formulé les implications : « Tout tend à éloigner le nu rohmérien de la nudité naturaliste pour le rapprocher du modèle classique[295].

Dans ce même texte, un autre passage nous intéresse, celui où Ivan Herard commence par évoquer la scène d'ouverture de *La Collectionneuse* puis celle où Pascale Ogier, dans *Les Nuits de la pleine lune*, quitte en douce sa chambre :

> C'est que le point de vue fétichiste du cinéaste prime sur tout point de vue intradiégétique dans le découpage des corps d'Haydée, de Félicie, voire de Claire [...] Cette fragmentation corporelle n'a donc pas d'équivalent masculin dans le cinéma de Rohmer, de même que les sorties de douche de *L'Amour, l'après-midi* (celle de l'épouse au début, celle de Chloé à la fin) ou les sorties de lit de Béatrice Romand et de Pascale Ogier dans, respectivement, *Le Beau mariage* et *Les Nuits de la pleine lune* (1984). De ces deux derniers corps nus, examinons la seconde occurrence : ici, l'hétéro-érotisme s'exprime lorsque Louise, érotisée ailleurs dans une robe noire dénudant son dos ou en débardeur blanc transparent, s'éveille seins nus, se lève dans son plus simple appareil puis longe une colonne grecque située à côté du lit. Dans cette association furtive et esthétisante entre un corps longiligne et une sculpture réside peut-être l'une des clés, néo-classique, de l'érotisme chez Rohmer[296].

Cette lecture présente l'avantage de mettre en évidence la part de voyeurisme que renferme le cinéma de Rohmer, qui ne s'interdit pas, en dépit du puritanisme qu'on lui prête, d'entrer dans l'intimité de ses héroïnes, dont la chambre à coucher sert souvent de décor à certains épisodes du récit. La scène où Pascale Ogier se lève nue de son lit pour s'habiller silencieusement en est un bon exemple, mais l'on pourrait tout autant évoquer dans *Pauline à*

---

[295] Ivan Herard, « Constance des belles endormies. D'une érotographie rohmérienne », dans *Rohmer en perspectives*, *op. cit.*, p. 319.
[296] *Ibid.*, p. 317.

*la plage* le moment où l'héroïne jette un œil indiscret à l'intérieur de la chambre de sa cousine : un plan très bref nous permet de voir l'intérieur de la pièce du point de vue de Pauline, qui recule aussitôt. Un raccord regard nous a brièvement donné à apercevoir sa cousine seins nus, au lit avec Henri. Cette scène d'intimité matinale les montre figés dans une pose arrangée délibérément de façon à leur conférer une apparence sculpturale qui peut à certains égards rappeler celle des corps dépeints chez Desgrandchamps. Doit également être considérée la brièveté de ce coup d'œil à l'intérieur de la pièce, qui nous projette dans le cas de figure d'un corps dont la partie supérieure, y compris la poitrine, est entièrement dégagée. Pour aller plus loin, il n'est pas inutile d'en passer par l'étude menée par Ludovic Maubreuil, qui s'attache à analyser comment est amené le nu féminin dans les films d'Eric Rohmer. Cette indication mérite d'être apportée : « Nous ne parlons pas ici que de la nudité des parties réservées à l'intimité, telles la poitrine, les fesses, le sexe, car pour le reste, ce cinéma est particulièrement riche en situations où le corps s'expose, à la plage, à la piscine ou dans les chambres à coucher[297]. »

Après avoir recensé les moments[298] qui entrent dans le cadre de la situation décrite en premier, sont examinées les conditions d'apparition de la nudité des personnages, caractérisées par diverses stratégies de mise en scène, telles que la soudaineté d'apparition, l'intermittence, la faible luminosité ou encore l'éloignement du sujet, pour ne citer que quelques-uns des artifices cinématographiques distingués par Maubreuil. Il s'avise en outre dans de nombreux cas de la brièveté d'exposition, constatant à ce sujet :

> Ces quelques secondes avant la disparition du motif s'opposent radicalement à un cinéma attentif à ce qui éclot dans la durée, un cinéma rythmé par de longs plans-séquences cernant conversations et promenades. [...] Au-delà d'alibis diégétiques, le plan peut même être coupé arbitrairement, comme en témoigne cet étonnant montage, qui, dans *Pauline à la plage*, fait se

[297] Ludovic Maubreuil, « Les nus sublimes d'Eric Rohmer », *art. cit.*, p. 188.

[298] « Les nus ne sont cependant pas absents [...] et l'œuvre d'Eric Rohmer appelant à la taxinomie, commençons par en dresser la liste chronologique, avant de s'arrêter sur leurs conditions d'apparition : dans *L'Amour l'après-midi* (1972), les fesses d'Hélène (Françoise Verley), de la fille au pair (Suze Randall) et de Chloé (Zouzou) ; celles de Sabine (Béatrice Romand) dans *Le Beau Mariage* ; l'entière nudité de Louisette (Rosette) et les seins de Marion (Arielle Dombasle) dans *Pauline à la plage* (1983) ; l'entière nudité de Louise (Pascale Ogier) dans *Les Nuits de la pleine lune* (1984) ; les seins de Léna, la Suédoise (Carita) dans *Le Rayon vert* (1986) ; les seins et les fesses de Félicie (Charlotte Véry) dans *Conte d'hiver* ; les seins d'Astrée (Stéphanie Crayencour) dans *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007) » (*ibid.*, p. 188).

> succéder brusquement l'apparition des seins de Marion et une vue du mont Saint-Michel (où celle-ci doit se rendre le lendemain). Aucun autre détail ne sera d'ailleurs donné sur cette escapade, les séquences suivantes continuant de se dérouler dans la station balnéaire, ce qui fait jouer à cette image inattendue, ni plus ni moins qu'un opportun rôle de cache…[299]

Ces précautions érigées autour de la nudité féminine ne concernent que les endroits les plus confidentiels du corps, chaque fois entraperçus brièvement, comme par accident, et sous certaines conditions d'éclairage ou d'éloignement. Il ressort que le cinéaste se refuse à les traiter selon les règles de prise de vue de mise en tout autre cas. Le plus souvent surprise par l'entrebâillement[300] d'une porte ou l'ouverture d'une fenêtre, ou encore au sortir d'un lit, la nudité telle qu'on la voit dans le cadre intimiste du foyer ne se soumet jamais au regard dans la durée. En dehors de ce cadre, le corps redevient montrable en toute franchise et ingénuité. L'épanouissement dont il fait preuve en extérieurs, et tout particulièrement sur les plages, se rétracte dès lors que l'on s'introduit dans le domaine de l'intimité et du privé, comme le souligne Maubreuil :

> D'autres sentiments négatifs peuvent venir, chez Rohmer, altérer la vision de la nudité. En témoignent les deux autres nus de *L'Amour l'après-midi*, insistant sur le désir et la crainte d'adultère de Frédéric. [...] il nous offre dans le même plan, cette nudité aguicheuse et le front soucieux d'un homme déjà bourrelé de remords [...] Culpabilité encore dans *Les Nuits de la pleine lune*, lorsque Louise se réveille auprès de l'amant d'un soir, et réalisant son geste, s'esquive en silence de l'appartement. On peut également mentionner le doute ou la suspicion (dans *Pauline à la plage*, Pauline découvre embarrassée

[299] *Ibid*, p. 189.

[300] Cette modalité d'apparition a sollicité Desgrandchamps, qui précise : « j'ai toujours été intrigué par la scène où dans *Ma nuit chez Maud*, Françoise Fabian se lève brusquement de son lit, suivie par Trintignant auquel elle claque la porte de sa salle de bains au nez en lui déclarant "j'aime bien les gens qui savent se qu'ils veulent !" Pendant cette scène, on sait que Françoise-Maud est nue, seulement couverte d'un drap. Cela dure quelques millièmes de secondes et avant qu'elle ne claque la porte on a l'impression de percevoir en partie sa nudité mais ce n'est qu'une illusion, je l'ai vérifié en visionnant la scène sur mode pause successif. Ce qui signifie que l'on ne voit pas mais que l'on imagine, variante puritaine de l'érotisme. Cela correspond bien à ce que tu décris de l'approche visuelle et du non saisir, si on peut résumer cela ainsi » (Correspondance avec l'artiste, mail du 14.04.2020).

> que Marion a passé la nuit avec Henri ; Pierre surprend Luisette là où elle ne devrait pas être), la peine (dans *Pauline à la plage*, les seins nus de Marion s'invitent en plein climax anxiogène, Pauline en larmes venant d'apprendre que son petit ami l'a trompée), l'humiliation (dans *Le Beau Mariage*, Sabine se rhabille vivement en réalisant que son amant est bien père de famille, un coup de téléphone de son fils les a interrompus en pleine étreinte). Apparemment à l'opposé, les premières séquences de *Conte d'hiver*, agrémentées de plusieurs scènes de nus, paraissent relater le bonheur idyllique de Charles et Félicie. Cependant, l'accompagnement musical à la douceur nostalgique (que l'on doit à Rohmer lui-même) et surtout son positionnement dans le récit, à son tout début donc, ne laisse augurer qu'une chose finalement : sa très proche disparition. Sous le soleil et les rires étouffés, une même atmosphère de péril imminent s'installe[301].

On ne peut s'empêcher de remarquer au passage que cette dernière phrase pourrait avoir été écrite à propos des tableaux de Desgrandchamps, qui conjuguent ces deux axes. Chez Rohmer, force est donc de constater que la décontraction avec laquelle les personnages musardent sous le soleil dans un contexte balnéaire tranche avec l'inconfort perceptible dans toutes les situations où la nudité s'offre entièrement, sans les restrictions d'usage sur une plage grand public. Il en va différemment dans l'œuvre de Desgrandchamps, pour une raison très simple : l'intérieur domestique ne fait pas partie des sujets qu'il représente, contrairement à la nature et aux scènes de plein air[302]. Le peintre en a fait le lieu d'élection du nu féminin[303], érigé dans des paysages et des espaces ouverts. La prestance que possèdent les figures ressort d'autant mieux qu'elles se dressent dans des environnements qui ne se referment pas sur elles. Plus encore, on n'observe pas de réelle différenciation entre les figures qui parcourent les plages, en costume de bain, et celles entièrement dévêtues, ces dernières ne manifestant aucun des signes d'inconfort ou d'embarras qui interviennent chez Rohmer.

---

[301] *Ibid.*, p. 191-192.

[302] A ce titre, remarquons que *Pauline à la plage*, *Le Genou de Claire* et *La Collectionneuse* sont justement des films de plein air, ce qui n'a sans doute pas été sans consolider son engouement envers l'univers visuel dans lequel ces films nous plongent.

[303] Les nus en plein air étaient dans les années 1990 très présents dans son œuvre : voir ill. 89 à 94.

> Quelles qu'en soient les raisons - religieuses, morales ou psychologiques -, Rohmer tient à nous signifier qu'il n'est pas envisageable de montrer la nudité avec la même sensualité ingénue, et ainsi la même vérité, que des visages, des gestes, des villes ou des paysages. La joyeuse gaillardise et le naturel confondant avec lesquels Reinette (*4 aventures de Reinette et Mirabelle*, 1987) peint des jeunes femmes dévoilant leurs appâts, ne peut justement apparaître qu'en peinture[304].

Essayons de nous résumer. Il ressort de l'enquête comparative que l'on vient de mener que la production de Desgrandchamps s'avère perméable à certaines des thématiques les plus identifiées au cinéma de Rohmer : on pense en premier lieu aux scènes de plage qui souvent reviennent dans leurs œuvres, en corrélation avec la période des vacances dont on peut dire à certains égards qu'elle nous rapproche d'un temps païen, où la nudité a toute sa part. Ce contexte donne aussi le sentiment que les personnages baignent dans une ambiance d'harmonie préservée mais fragile. Quoi qu'il se joue dans les scénarios picturaux ou cinématographiques qu'ils élaborent, ceux-ci semblent innervés par la conscience qu'il en faudrait de peu pour briser le charme de ce « paradis français ». Ces différents aspects sont partie prenante de l'ambiance des films de Rohmer, et il est peu douteux qu'ils ont contribué à nourrir l'imaginaire de Marc Desgrandchamps. Dans quelle mesure cela s'est-il réfracté sur sa pratique, c'est bien là ce qu'il est malaisé d'évaluer, et il convient à cet égard de reconnaître les limites de la méthode comparative sur laquelle nous nous appuyons.

L'une des principales difficultés tient au parti pris méthodologique d'isoler les facteurs supposés d'influence pour voir au cas par cas de quelle manière ils ont pu agir : cela apporte nous semble-t-il un bénéfice de clarté dans notre exposé, mais il nous faut dans le même temps convenir que cela peut donner l'impression que l'on fait porter sur le cinéma de Rohmer toute la responsabilité de ce qui s'est développé à partir de cette expérience chez Desgrandchamps. Il faut de ce point de vue veiller à resituer les choses, en rappelant que tout dans le processus créatif d'un artiste n'est pas entièrement déterminé par de telles influences, qu'elles ne sont qu'un facteur parmi tant d'autres, qu'elles sont multiples et n'agissent pas isolément les unes des autres[305]. Le modèle qui nous paraît être le plus juste, ou du moins le plus vraisemblable,

---

[304] *Ibid.*, p. 192.

[305] Précisons que les arguments que nous venons d'avancer sont ceux mis en avant par de Chassey dans le travail qu'il a mené autour de l'influence de Matisse aux Etats-Unis : « Il ne faudrait pas penser, je le répète encore une

consiste à penser qu'il n'y a pas de cause unique, mais une multiplicité de facteurs qui s'entremêlent, se soutiennent ou entrent en concurrence. Quelle est exactement la part d'influence de l'œuvre de Rohmer parmi toutes les autres, c'est ce que la méthode que nous suivons ne nous permet pas de déterminer.

Pour autant, nous avons pu mettre en évidence un certain nombre de traits apparentés qui permettent de penser que par son œuvre, Desgrandchamps revivifie le souvenir de cette expérience cinématographique demeurée en lui très présente. Il faut en particulier rappeler la grande importance de l'harmonie visuelle que révèle le cinéma de Rohmer. Les couleurs du « paradis français » dans lequel cette harmonie s'étend ont contribué à l'intérêt que Desgrandchamps porte à ses films, dont le visionnage procure un plaisir visuel qui n'aurait sans doute pas été aussi complet sans le travail de Nestor Almendros. Ses fréquentes collaborations (huit long-métrages) avec Rohmer ont beaucoup apporté à l'ambiance visuelle des films auxquels il a contribué, au nombre desquels *Pauline à la plage*, *La Collectionneuse* et *Le Genou de Claire*. Les commentaires de Michel Serceau concernant ce dernier film permettront de faire apparaître certaines particularités de l'image, dont on peut raisonnablement penser qu'elles n'ont certainement pas manqué de solliciter le regard du peintre :

> Bien que *Le Genou de Claire* soit, contrairement à *Ma nuit chez Maud*, un film de plein air, on n'y a pas la sensation de l'espace. Le lac d'Annecy ouvre devant la maison de Mme Walter une étendue close de l'autre côté par les montagnes. La photographie de Nestor Almendros restitue un paysage toujours voilé de brume. Les lointains sont, dans une fausse profondeur de champ, toujours indistincts. Il y a comme une opacité de l'air. Ce lieu paraît isolé du reste du monde et comme replié sur son silence. Dans ce film sans musique, on entend les moindres bruits, mais ils n'éclatent jamais. [...] L'impression d'opacité est accentuée par l'usage de la couleur qui fond les personnages et les objets dans le décor naturel. Le noir et blanc de *Ma nuit*

fois, que l'on puisse faire de Matisse le facteur unique de leur développement. Il faut toujours garder à l'esprit que la compréhension de ce processus de réception/création auquel je veux conserver le nom d'influence n'est jamais qu'une compréhension partielle de l'œuvre considérée. Elle laisse de côté tous les autres facteurs qui ont concouru à la réalisation, depuis la biographie (dont l'impact, pour n'être pas douteux, est souvent très difficilement vérifiable, voire franchement trompeur) jusqu'à l'environnement social, culturel, intellectuel et politique. Elle ne peut surtout comprendre ce qui fait la singularité de chacun, même si elle permet au moins de redonner à celle-ci sa vraie place » (Eric de Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, *op. cit.*, p. 289).

> *chez Maud* créait des contrastes, des zones d'ombre et de lumière. Pris dans cette opacité, les protagonistes du *Genou de Claire* ne paraissent pas se déplacer. Nous sommes moins sensibles à leurs mouvements (lorsque le bateau de Jérôme traverse le lac, nous avons à peine le sentiment qu'il avance : à quel plan se situe-t-il sur le lac, par rapport à cette ligne de montagnes qui borne l'horizon de toutes parts ?) qu'à la situation qu'ils occupent dans le cadre[306].

Dans ce qu'il décrit de l'adoucissement des contours dans le lointain, comme si une pellicule laiteuse, diaphane, s'était interposée pour les atténuer, ce passage met en lumière une propriété plastique de l'image à laquelle Desgrandchamps ne s'est pas vraiment rallié, sinon, dans une certaine mesure, avec le triptyque MD 1914, réalisé en 2013 d'après une capture d'écran du *Genou de Claire* montrant Aurora Cornu de dos, qui adresse un signe de la main à son ami Jérôme que l'on voit s'éloigner sur un hors-bord. Comme dans les différentes images du film utilisées en tant que points de départ, la peinture qui s'en inspire a tendance à fondre la silhouette des montagnes dans la surface aérienne. La ligne de crête se découpe de façon nettement moins tranchante que dans d'autres toiles, et cette opacité entre la masse montagneuse et le ciel provient sans doute de l'observation du film, car de manière générale, le peintre est au contraire enclin à aiguiser les contours des formes, cela même quand elles se situent dans le lointain.

Il est peu douteux que les paysages soient l'une des raisons qui rendent un film comme *Le Genou de Claire* remarquable aux yeux de l'artiste, qui vivait d'ailleurs à Annecy au moment de la sortie du film :

> J'ai même habité à Annecy de septembre 1970 à janvier 1973 pour être précis ! Je me souviens de la sortie du *Genou de Claire* alors que j'avais 10 ans à l'époque. Je ne l'ai pourtant pas vu à ce moment là, mais on en parlait et j'étais frappé par le fait que ce film était réalisé dans la ville où mes parents venaient d'emménager. [...] Il y a un recoupement entre les images du film et certaines impressions ressenties à l'époque, c'est certain. Quand j'ai montré

[306] Michel Serceau, *Eric Rohmer, les jeux de l'amour du hasard et du discours*, Paris, Editions du Cerf, 2000, p. 89.

> le triptyque à la fondation Salomon en 2013, une dame m'a dit au vernissage qu'elle connaissait très bien la maison ou le film avait été tourné. En tout cas j'ai eu l'occasion d'aller assez régulièrement à Annecy et sur les bords du lac, ma sœur y habite d'ailleurs. Cela a joué aussi dans mon attrait pour *Villa Triste* puisque la ville fictive est en grande partie inspirée d'Annecy. En même temps, même si je trouve ce site magnifique, j'ai un mauvais souvenir de mes années 70-73 dans cette ville, pour des raisons très personnelles, le malaise de la pré-adolescence[307]…

Ces précisions font apparaître que des facteurs autobiographiques se mêlent à la perception qu'a Desgrandchamps du *Genou de Claire*, et permettent de constater que ces interférences avec du vécu ont influé sur son rapport au film. Le fait que certains lieux et paysages investis pour le tournage fassent partie intégrante de son propre passé a inévitablement produit un effet de familiarité qui a pu intervenir dans la décision d'instrumentaliser certains photogrammes du *Genou de Claire.* Par le biais de ce film et de sa réception par le peintre, des indications supplémentaires nous sont données sur la façon dont une influence peut agir : sans doute moins isolément que corrélée à d'autres facteurs dont certains sont d'ordre mnémoniques. C'est la raison pour laquelle chercher à évaluer le degré d'influence que telle ou telle œuvre a pu exercer isolément pose problème, dans la mesure où aucune influence n'agit seule : elle travaille de concert avec toutes les autres, ainsi qu'avec une masse diffuse de souvenirs et d'expériences personnelles trop multiples, mais aussi trop intimes pour que l'on puisse les identifier précisément.

Pour autant que l'on puisse en juger à ce stade, on s'aperçoit qu'il existe des points de partage entre Antonioni et Rohmer, attachés chacun à leur manière à faire naître un état de vacances qui remet au premier plan les temps morts et l'ennui. Entre autres influences convergentes, nous pourrions également évoquer par rapport aux figures du passage que l'on remarque chez Rohmer un autre point d'appui, essentiel : le roman *Gradiva, Une fantaisie pompéienne*, de Jensen, auquel Desgrandchamps fait souvent allusion. La réflexion autour de la perception des détails que l'on a signalée chez Rohmer se trouve prise en charge de façon différente chez Claude Simon, mais est surtout explorée dans *Blow up*. Quant aux paysages d'Annecy, ils forment le dénominateur commun du film *Le Genou de Claire* et du roman *Villa triste*, de Modiano. On pourrait continuer à égrener ces points de partage, mais le faire alors

[307] Correspondance avec l'artiste, mail du 15.04.2020.

que l'on n'a pas encore traité de toutes les forces en présence serait prématuré. Ce qui pour l'heure importe, c'est de s'aviser que si l'on veut bien regarder de façon transversale comment ces différentes influences interagissent, on observe une confluence de différents aspects qui travaillent ensemble. On se cantonnera pour le moment et en guise de conclusion provisoire à constater qu'il y a dans l'œuvre de Desgrandchamps nombre d'éléments qui apparaissent comme des remémorations de certaines scènes ou d'aspects du cinéma de Rohmer. Un dernier argument à faire valoir en ce sens concerne ces moments de grâce éphémères chers au réalisateur, qui ont pour nom « l'heure bleue[308] » et « le rayon vert ». Ces phénomènes qui ne se produisent qu'en de précieuses occasions, les personnages leur accordent non seulement une signification très particulière mais une immense valeur. Ils se situent à l'instant précis de basculement de la journée, l'un à son inauguration, l'autre à son extinction. Ainsi que l'explique Reinette à son amie Mirabelle dans la première des quatre aventures qui portent leur nom, l'heure bleue, c'est ce moment privilégié où la vie nocturne se retire et s'endort, une minute avant que n'apparaissent les premiers signes d'animation de la faune animale réveillée par la lumière du jour. Quant au rayon vert, selon le roman de Jules Verne, il aurait la propriété d'ouvrir un accès à ses propres sentiments, mais également à ceux des autres. De tels vecteurs engagent l'idée d'une quotidienneté traversée d'instants de grâce[309] ou d'illumination, qui n'adviennent que sous certaines conditions difficiles à réunir : un silence absolu pour l'heure bleue, une atmosphère suffisamment claire pour le rayon vert, qui jaillit une fraction de secondes avant que le globe solaire ne disparaisse derrière la ligne d'horizon, et « projette sur toute la vie une lumière d'éternité[310] ». On reconnaît là des préoccupations à la fois chères et familières à Desgrandchamps, qui montre une forte sensibilité à ce type d'instant ténu, précaire et fuyant. Ses tableaux renvoient comme le note Erik Verhagen à « des situations où le temps semble comme suspendu, en attente d'un événement qui finira ou non par se profiler[311] ». La différence avec le cinéma de Rohmer est que dans ses peintures, l'objet de cette attente n'est pas divulgué au spectateur. Toujours est-il qu'examiner la place qu'a le cinéma de Rohmer dans le regard que Desgrandchamps porte sur la réalité nous a permis de faire apparaître quelles thématiques et quels enjeux l'ont marqué dans sa filmographie. Les éléments que l'on a pu

[308] « L'heure bleue » est la première des *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987). C'est aussi le titre d'une exposition de Marc Desgrandchamps qui s'est tenue en 2019 à Leipzig chez la galerie EIGEN + ART.

[309] « Un film de Rohmer, de manière caractéristique, comprend un passage où une femme est pour ainsi dire tirée de l'ordinaire par un moment transcendantal » (Stanley Cavell, « Deux contes d'hiver : Shakespeare et Rohmer », dans *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2003, p. 130-131).

[310] Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 7.

[311] Erik Verhagen, « Marc Desgrandchamps. Les formes du temps », *art. cit.*, 2013.

dégager témoignent de la proximité du compagnonnage instauré au fil de visionnages qui sont autant de moments partagés avec un univers sans nul doute aimé. Des proximités qui autorisent à penser qu'un film, une fois sa projection terminée, ne cesse pas pour autant d'exister[312], les visions qu'il abrite continuant au-delà de la durée de projection à travailler la sensibilité du spectateur, qui les restitue de manière déformée au travers de ce que lui-même crée.

[312] Cette persistance des effets qu'un film peut laisser dans notre rapport au visible constitue pour l'artiste un paramètre d'une très grande importance, comme on peut s'en apercevoir au travers de ce témoignage : « Je ne parle pas de paysages mais de sites parce que je les construis un peu comme on fait un film, suite à des repérages que j'effectue en amont. Ce sont des lieux que je connais, que je découvre ou que je traverse et dans lesquels je place sur mes tableaux aussi bien des figures que des éléments d'autre nature, comme des arbres ou des troncs. En fait, je compose avec le paysage dans l'écho d'une perception cinématographique à la façon sont un cinéaste comme Eric Rohmer se sert du Lac d'Annecy dans *Le Genou de Claire*. Comment tout se construit autour de ce lac et comment il filme les personnages dans cette maison avec le lac et les montagnes toujours à l'horizon » (« Marc Desgrandchamps, peindre la peinture », Entretien avec Philippe Piguet, *Art Absolument*, numéro 74, novembre/décembre 2016).

## 3. Le cinéma hollywoodien des années 1950

Pour clore cette partie consacrée aux influences cinématographiques qui traversent l'œuvre de Desgrandchamps, il nous semble nécessaire de revenir de manière un peu étendue sur trois films hollywoodiens qui portent en eux un ensemble de vecteurs qui indirectement prennent part à l'univers que ce dernier est parvenu à faire naître. La double contribution de l'actrice Ava Gardner et du directeur de la photographie Jack Cardiff à *Pandora* (1951) et *La Comtesse aux pieds nus* (1954) crée entre ces deux films quelque chose comme un rapport de continuité qui donne une certaine cohérence à ce *corpus*, malgré les écarts et les lignes de fracture qui se manifestent au niveau de la conception de la mise en scène dont se réclament leurs réalisateurs respectifs, Albert Lewin (1894-1968) et Joseph L. Mankiewicz (1909-1993). Nous associerons à cette étude un troisième film, *Soudain l'été dernier* (1959), qui se distingue par le fait qu'il n'a pas été tourné en technicolor, comme les deux précédents. Le titre du film a été repris dans une importante famille d'œuvres réalisée en 2003 par Desgrandchamps à l'atelier de Michael Woolworth, constituée de quatre lithographies (ill. 112 à 115). La référence au film de Mankiewicz n'a rien d'anodin vu la teneur du récit, adapté pour le cinéma à partir d'une pièce de Tennessee Williams.

Avant d'analyser les ressorts qui rendent ce corpus de trois films particulièrement stimulant à mettre en perspective avec l'œuvre de Desgrandchamps, sans doute n'est-il pas inutile de dire au préalable quelques mots des réalisateurs qui les ont mis en scène, car ils ont peut-être plus en commun qu'on ne pourrait le penser de prime abord. La culture classique dont ils se revendiquent leur donne une place à part sur la scène hollywoodienne, où ils font figure d'érudits et d'intellectuels, réputation qu'ils entretiennent l'un et l'autre en prenant soin de marquer leurs positions. Patrick Brion, dans l'ouvrage[313] qu'il consacre à Lewin, le décrit comme un esthète raffiné, tandis que Mankiewicz adopte volontiers une attitude contestataire[314]

[313] Voir Patrick Brion, *Albert Lewin : un esthète à Hollywood*, Paris, Editions Durante, 2002.

[314] Vincent Amiel note à ce titre : « Durant ces vingt-cinq années qui voient l'effondrement du système des grands studios, Mankiewicz aura été l'un des fleurons de l'empire hollywoodien, en même temps que l'un de ses plus ironiques commentateurs. Le fait n'est pas extraordinaire dans la sphère artistique et intellectuelle : ceux qui reçoivent les honneurs du système en sont souvent aussi ceux qui les contestent avec le plus de brio. C'est presque devenu une position inhérente au statut contemporain du créateur. Mais, dans le cas de Mankiewicz, les critiques ne s'arrêtent pas à des mots d'esprit lors de soirées mondaines, ou à des coups de gueule dans les magazines corporatifs. L'attitude contestataire du réalisateur vis-à-vis de l'industrie du spectacle se traduit par des motifs filmiques, des formes d'écriture, des choix esthétiques » (Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 28-29).

et critique à l'égard d'une industrie à laquelle il contribue. Un autre trait biographique qu'ils partagent est leur passage par l'université, que Mankiewicz a abandonnée pour rejoindre son frère Herman dans la sphère hollywoodienne[315] ; Lewin, quant à lui, est sorti diplômé de Harvard. La littérature et de manière plus générale, la culture européenne font incontestablement partie de ses champs d'intérêt[316]. Le profil de Mankiewicz épouse lui aussi une ascendance littéraire, dont il se sert pour asseoir l'aura qui l'entoure de « cinéaste intellectuel[317] ». Il fait ses débuts comme scénariste[318], et l'on peut juger du caractère décisif de cette expérience à la place faite ensuite aux dialogues et à l'écriture dans son travail de mise en scène[319]. Pascal Mérigeau le décrit comme « un observateur des mœurs de son temps, disséquées au scalpel de commentaires cyniques, de réflexions désabusées et d'aphorismes venimeux[320] ». Le regard sans complaisance qu'il porte sur ses contemporains, de même que les dialogues pleins d'esprit qu'il compose deviennent sa marque de fabrique. Cette primauté donnée au scénario se retrouve chez Lewin, à propos duquel James Mason confie : « Sa satisfaction à lui prenait fin avec l'écriture, tandis que nous, comédiens frustrés, tentions d'atteindre une chose située au-delà de l'écriture[321] ». À cela, il faut également ajouter que dans *Pandora* comme dans *La Comtesse aux pieds nus*, Lewin et Mankiewicz prennent sur eux d'endosser la triple casquette de scénariste-producteur-réalisateur. Il s'agit pour Mankiewicz du premier film qu'il parvient à tourner de manière indépendante – il s'émancipe de la tutelle des grands studios pour lesquels il travaillait en créant sa propre société de production, Figaro

---

315 « C'est Herman qui a fait venir Joe dans les studios hollywoodiens, […] qui éloigne son cadet de l'université, pour le plonger dans ce monde du spectacle vis-à-vis duquel ils ne cesseront l'un et l'autre de nourrir des sentiments ambivalents » (*ibid.*, p. 10).

316 Voici le portrait que Pierre-Henry Frangne dresse de lui en quelques mots : « Ce scénariste-producteur-réalisateur de Hollywood, ce collaborateur d'Irving Thalberg, cet auteur de six films sortis entre 1942 et 1957, ce romancier, ce diplômé de Harvard, ce collectionneur d'art précolombien et de peinture contemporaine, cet ami de Man Ray et de Jean Renoir enfin » (Pierre-Henry Frangne, « Que tout, au monde, existe pour aboutir à un film. Albert Lewin, l'art et les arts », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 112/113, été/automne 2010, p. 18).

317 « Un cinéaste intellectuel, donc ? Lui-même le proclame. […] Un metteur en scène hollywoodien ? Il aimerait le nier, mais ne le peut. Tellement hollywoodien, même, qu'il est l'un des rares grands à avoir visité pratiquement tous les genres cinématographiques, comédie musicale et western compris (seule la science-fiction manque à son palmarès) » (Pascal Mérigeau, *Mankiewicz*, Paris, Editions Denoël, 1993, p. 12).

318 Pour Mankiewicz, l'étape importante dans la conception d'un film est l'écriture du scénario : « Je suis essentiellement un scénariste qui met en scène. Un scénario bien écrit est déjà mis en scène » (Mankiewicz, cité dans Kenneth L. Geist, *Pictures Will Talk*, Charles Scribner's Sons, New York, 1978, repris dans Patrick Brion, *Joseph L. Mankiewicz : Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Editions de La Martinière, 2005).

319 « le travail de mise en scène s'effectue autant, et même davantage, lors de la rédaction du scénario que sur le plateau même » (Pascal Mérigeau, *Mankiewicz.*, *op. cit.*, p. 15).

320 *Ibid.*, p. 12.

321 Patrick Brion, *Albert Lewin : un esthète à Hollywood*, *op. cit.*, p. 153.

Inc.[322]. Du côté d'Albert Lewin, *Pandora* est son quatrième film sur une carrière qui l'amène à réaliser six films en quinze ans (1942-1957). Il s'agit aussi du premier à être entièrement réalisé en couleur, ce qui semble avoir eu une grande importance dans la réception de Desgrandchamps et dans son attrait pour le film[323].

### a. *Pandora* (*Pandora and the Flying Dutchman*, Albert Lewin, 1951)

Comme le précise le titre dans sa version anglaise, l'histoire est en fait un amalgame de deux mythes, « l'un grec et l'autre germanique, [qui] se nouent dans un univers explicitement surréaliste, chiricien et symboliste[324] ». L'idée consistant à mélanger le mythe de Pandora et celui du Hollandais volant produit une œuvre empreinte d'une charge onirique particulièrement marquée, qui doit beaucoup aux rapprochements que la mise en scène opère avec les tendances picturales précédemment évoquées. Il est évident à voir le film que Lewin s'est ingénié à le revêtir d'une atmosphère envoûtante, recourant pour cela à divers procédés qui montrent son attachement à l'art de la peinture.

Construite en flash-back, la trame narrative, pour la retracer en quelques phrases, prend place à Esperanza, petit port espagnol des années 1930. La mer dépose dans les filets de pêcheurs locaux les corps sans vie de deux amants, dont on comprendra en remontant le récit délivré par leur ami archéologue qu'il s'agit du corps de Pandora Reynolds, une chanteuse à succès américaine interprétée par Ava Gardner, et de celui du capitaine Hendrick Van der Zee (James Mason), qui n'est autre que le Hollandais volant de la légende. Il vaut la peine d'ouvrir ici une parenthèse pour noter qu'un parallélisme flagrant se tisse avec l'histoire de *La Comtesse aux pieds nus*, construite également en flash-back à partir d'une scène d'enterrement, celui de Maria d'Amata (Ava Gardner), dont l'histoire sera racontée rétrospectivement par son ami Harry Dawes (Humphrey Bogart). La similitude de la construction dramatique est d'autant plus forte que le destin du personnage incarné par Gardner connaît dans les deux cas un sort

[322] « Le 13 avril 1953, fut annoncée à la presse la création de la Figaro Inc., compagnie indépendante grâce à laquelle Joseph L. Mankiewicz se proposait de produire aussi bien pour le cinéma que pour le théâtre » (Pascal Mérigeau, *Mankiewicz.*, *op. cit.*, p. 189).

[323] Il précise à ce sujet : « c'est d'ailleurs plus cette ambiance visuelle qui me touche que la narration dans ce film » (Correspondance avec l'artiste, mail du 13.02.2015).

[324] Pierre-Henry Frangne, « Que tout, au monde, existe pour aboutir à un film. Albert Lewin, l'art et les arts », *art. cit.*, p. 18.

identique, révélé au spectateur dès la première scène. Destin qui consiste dans *Pandora* à délivrer de sa malédiction le Hollandais volant, condamné pour le meurtre de sa femme et pour le blasphème proféré lors de son jugement à sillonner les mers indéfiniment. Tous les sept ans, une escale de six mois à terre lui est accordée. Les péchés qui lui ont valu ce sort ne seront expiés que le jour où il parviendra à conquérir une femme prête à mourir à ses côtés.

C'est sur cette toile de fond que Lewin dispose toutes les pièces de son film, qu'il sélectionne de sorte à pouvoir composer un cadre narratif syncrétique, où interviennent les vestiges épars de civilisations enfouies. Cette trame lui donne surtout un argument narratif cohérent, à partir duquel peut naître « un conte des temps modernes dont les racines profondes plongent dans un passé lointain[325] ». Au plan de la mise en scène interviennent un certain nombre d'éléments qui nous intéressent, au regard de ce que l'on peut trouver comme matériel iconographique chez Desgrandchamps. Notons tout d'abord que parmi les décors conçus pour le film sont ostensiblement disséminés des objets qui nous renvoient à un temps lointain, dont les traces matérielles se trouvent éparpillées à la surface du monde moderne où se déroule l'intrigue. Les signes épars d'une Antiquité de carton-pâte remontée à la surface sont injectés ici et là au sein de chaque scène : statues (ill. 118 et 122[326]), vases, colonnes antiques enfouies dans le sable rappellent l'arrière-plan mythologique du film, qui repose comme nous l'avons vu sur une réactualisation de la légende du Hollandais volant que Lewin s'est réappropriée pour concevoir un scénario sorti de son imagination. Parmi ces rappels d'un monde antique fantasmé et revu par Hollywood, mentionnons également les costumes portés par Ava Gardner, qui signalent explicitement son appartenance à une culture antérieure. Le personnage de l'archéologue fait en quelque sorte le lien avec un passé dont ses contemporains ne se souviennent plus, happés par la vie moderne et les vertiges qu'elle offre, à commencer par celui de la vitesse.

Un plan[327] (voir ill. 123 à 125) de quelques secondes résume ces aspects de la mise en scène : un mouvement de caméra, qui pivote en suivant l'axe d'une statue décapitée dressée au

---

[325] Joëlle Kuhne, *Pandora, Albert Lewin*, Liège, Editions du Céfal, 2004, p. 11.

[326] Le rapprochement visuel fait en annexes avec MD 1988 (ill. 120) ne relève que d'un rapport distant, de l'ordre peut-être de la réminiscence visuelle. En revanche, sur la même page figurent les images-sources qui ont été utilisées par Desgrandchamps pour peindre cette œuvre, à savoir *L'Homme de douleur* (1490) de Rueland Frueauf (ill. 121), ainsi qu'une photographie de Marilyn Monroe posant en train de lire (ill. 119).

[327] Albert Lewin précise que l'idée de cette scène a joué un rôle fondateur, puisque c'est à partir de là qu'il a entrepris de bâtir l'histoire de *Pandora* : « Parmi les épisodes surréalistes du film, il y a aussi la scène de la course d'auto sur la plage, un bolide qui passe à vive allure devant la statue d'une déesse grecque debout sur le sable. En réalité, c'est cette image qui fut la première pour moi et qui me poussa à développer l'histoire toute entière de Pandora. Les personnes qui finançaient le film voulaient naturellement l'éliminer parce qu'elle était difficile à

premier plan, accompagne la trajectoire d'une automobile traversant latéralement l'écran. Le bolide mis au point par le prétendant mortel de Pandora, que l'on voit s'élancer à tombeau ouvert sur une plage déserte, est assimilé à une émanation dernier cri de la modernité, filant à toute vitesse devant un vestige antique. La fixité immobile de la statue de pierre – la tête manque, mais le mouvement de caméra suggère qu'elle suit des yeux la voiture de course – et le passage en trombe de cette dernière traduit en peu de signes la bipolarité entre l'éternel et le transitoire. On peut supposer que de pareilles fulgurances visuelles ont pu influencer Desgrandchamps, qui attache une importance particulière à ce couple de notions, souvent mobilisé ses œuvres. Un certain nombre de toiles[328] ont en effet été élaborées à partir de photographies prises par l'artiste sur des sites archéologiques[329]. Ce cadre spatial posé sur la toile, il accueille ensuite ce que le peintre appelle des « figures du passage[330] », désignant par là la fugacité de certaines apparitions. Les accessoires (tongs, lunettes de soleil, maillots de bain…) que portent ces figures trahissent l'époque à laquelle elles appartiennent, et se démarquent des lieux qu'elles arpentent. Des décalages temporels de cet ordre se manifestent souvent dans *Pandora*, et sont particulièrement marqués dans la scène de la fête mondaine effrénée et vaguement outrancière qui a lieu sur une plage en nocturne (ill. 127). Un saxophoniste prend appui sur une antique statue de Neptune renversée au sol (ill. 126), tandis que le trombone joue allongé, reposant sa tête sur la statue d'une déesse couchée sur le sable (ill. 129). Un autre plan montre au premier plan le chapiteau d'une colonne antique, qui sert de reposoir à une bouteille et un verre de champagne (ill. 130). Si la scène verse immanquablement

réaliser, et que, à leur avis, elle n'apportait rien à l'histoire. Une autre scène qui a peut-être un caractère assez surréaliste est celle de la soirée dansante sur la plage au cours de laquelle des hommes en habit dansent avec des filles en costume de bain sur la musique de "*You're driving me crazy*", jouée par un ensemble de jazz placé, d'une manière érotique, parmi les fragments d'anciennes statues avec la mer en arrière-plan. Cela aussi, me disait-on, devait être éliminé puisque n'ayant rien à voir avec l'histoire. Finalement cette scène ne fut pas coupée. Peut-être faudrait-il supprimer les sculptures de la cathédrale de Chartres puisque le monument tiendrait debout sans elles » (propos d'Albert Lewin, rapportés dans Alain Bonfand, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Vrin, 2011 pour la présente édition, p. 16-17).

[328] Pour n'en citer que quelques-unes : MD 1297, MD 1823, MD 1825, MD 1870, MD 1880, MD 1909, MD 1951.

[329] Concernant les sites archéologiques qu'il a visités et dont il s'est inspiré, l'artiste nous précise : « En dehors d'Empuriès et de Pompéi, le temple d'Apollon à Corinthe est un monument qui m'a beaucoup impressionné. Il en reste sept colonnes qui ne sont jamais tombées, je crois. Il y a une différence entre un bâtiment dont les colonnes ne sont jamais tombées et d'autres où elles ont été relevées, c'est une chose qui s'éprouve sur place, dans l'espace du lieu. Également à l'occasion du même voyage un site de tombes minoennes en Crète, ou les tombes sont de grandes fentes dans le sol. […] En Crète aussi les ruines d'un village dont je ne sais plus pourquoi et par quoi il avait été détruit. J'ai visité aussi les sites de Delphes et Mycène, prenant des photos qui m'ont servi pour certains tableaux » (Correspondance avec l'artiste, mail du 29.05.2015).

[330] Voir la conférence de Marc Desgrandchamps à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 107.

dans le kitsch et l'artificialité, il faut aussi relier cela dans le film à un « refus du déroulement du temps » et à un « désir d'éternité » dont Joséphine Jibokji[331] rappelle la solubilité dans des manifestations du kitsch en art. La promiscuité de ces objets crée un climat de décadence où se précipite le microcosme anglo-saxon d'Esperanza, le train de vie qu'ils mènent leur permettant d'aller de fête en fête et de trouver des dérivatifs à leur penchant à l'autodestruction. Revenant sur les souvenirs qu'il a du film, Desgrandchamps précise que cette atmosphère de *dolce vita* lui « a laissé une impression durable » :

> J'ai vu *Pandora* au cinéma quand j'avais une vingtaine d'années. Je ne l'ai pas revu depuis. […] En fait j'en ai un souvenir extrêmement imprécis en dehors de son ambiance technicolor et de la présence forte d'Ava Gardner, notamment quand de nuit elle arrive à la nage et monte sur le pont du bateau de James Mason, lequel est en train de peindre un tableau étrange, portrait imaginaire d'une femme dans un décor inspiré de Chirico. La scène a un parfum d'érotisme car Ava Gardner est nue mais l'on ne voit jamais son corps, la nudité est juste suggérée par ses épaules. Je me souviens aussi de la scène dans une taverne où un homme se suicide devant Pandora Ava Gardner par désespoir amoureux. Mais plutôt que des scènes précises c'est l'atmosphère de ce film qui m'a laissé une impression durable, cette dolce vita de riches oisifs américains qui trompent leur ennui sur la côte espagnole, avec cette reconstitution hollywoodienne de la lumière du sud. Ce territoire du rivage, identifié aussi à un naufrage, m'évoque la fascination de certains écrivains anglo-saxons pour l'Europe du sud ou l'Afrique du nord au milieu du siècle dernier. Il y a aussi la présence d'une antiquité de carton pâte fascinante en sa beauté énigmatique comme peut être fascinante la personnification de la sculpturale Pandora en Ava Gardner[332].

[331] « Dans son texte "Le kitsch et la représentation du mal", Hermann Broch définit le kitsch comme une fuite devant la mort, le refus du déroulement du temps. Toute représentation d'un désir d'éternité, d'une temporalité idéalisée (l'avenir radieux comme le paradis perdu) ne peut se révéler dans l'art qu'en tant que phénomène kitsch » (Joséphine Jibokji, *Objets de cinéma, de Marienbad à Fantômas*, Paris, CTHS-INHA, 2019, p. 313).

[332] Correspondance avec l'artiste, mail du 13.02.2015.

La première scène à être évoquée, celle de la rencontre de Pandora avec le Hollandais, nous interpelle de manière particulière car les enjeux qui s'y font jour concernent de près l'œuvre de Desgrandchamps. Rappelons-en les grandes lignes : faussant compagnie à ses amis, Pandora se dépouille de ses vêtements qu'elle laisse sur la plage et s'enfonce dans l'eau. Elle nage jusqu'au yacht qui l'avait intriguée, se hisse sur le pont désert, où elle trouve un épais voilage dont elle s'entoure, et descend ainsi revêtue dans la cabine-atelier du Hollandais, qu'elle surprend palette en main, occupé à une peinture sur chevalet qui absorbe entièrement son attention. S'arrachant à son activité, il lui suggère de passer le peignoir jaune suspendu dans la salle de bain attenante à sa cabine. L'ayant enfilé (ill. 132), Pandora s'approche du tableau[333], sur lequel est représentée la divinité Pandore, qui tient entre ses mains la boîte qu'il lui est interdit d'ouvrir (ill. 133). Le décor pictural qui l'entoure est d'inspiration métaphysique. La jeune femme est stupéfaite de se reconnaître dans les traits peints par le Hollandais, qu'elle rencontre pour la première fois. La toge jaune plissée à l'antique de la figure peinte redouble la ressemblance physique, le peignoir extraordinairement similaire porté par Ava Gardner faisant d'elle une incarnation moderne de cette divinité. Exigeant du peintre des explications sur cette singulière coïncidence, elle ne reçoit pour toute réponse que des formules énigmatiques qui provoquent en elle un mouvement de colère. S'emparant impulsivement d'un pinceau, elle balafre la toile d'un geste destructeur. Le Hollandais profite de cet accident pour retoucher son tableau, recouvrant le portrait de la jeune femme d'un masque translucide et ovale qui enveloppe son visage (ill. 134). S'adressant à elle, il commente la symbolique attachée à l'œuf originel qu'il vient de figurer à la place du visage : « Pandora était la première femme, l'Eve des légendes grecques, dont la curiosité nous coûta le paradis terrestre. J'ai eu tort de la peindre d'après une femme précise, aussi belle soit-elle. Pandora devrait apparaître comme une abstraction de la femme, épouse et mère, l'œuf originel et générique dont on peut imaginer toute l'humanité éclose ».

Cette symbolique trouve dans l'œuvre de Desgrandchamps une résonance tout à fait particulière. La figurabilité du visage constitue en effet l'un des enjeux importants soulevés par son travail, comme en témoignent les voies empruntées pour aborder ce motif. Une fois

[333] Au sujet de ce tableau, Alain Bonfand précise : « La scène du portrait, quant à elle, a un rôle crucial dans la diégèse. On sait que la peinture commandée à Man Ray pour le film ne fut pas utilisée. Le tableau que l'on peut voir est de Ferdinand Bellan. Mais la photographie d'Ava Gardner, exposée dans la cabine-atelier du Hollandais, […] est de Man Ray. C'est à Londres que Lewin avait acheté à Roland Penrose et à Lee Miller l'échiquier que l'on voit dans le film lorsque Jeffrey, l'archéologue, joue contre lui-même, échiquier également conçu par Man Ray » (Alain Bonfand, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, *op. cit.*, p. 17).

remarquée la récurrence des figures de dos ou représentées en profil perdu, il faut encore faire état de tous les autres cas, où les figures se présentent de face. Les visages sont alors traités sur un mode évasif et équivoque afin d'évacuer toute dimension psychologique. En les dépouillant de leurs traits expressifs, l'artiste leur attribue un aspect générique qui nous reconduit à l'image de l'œuf originel[334] dans *Pandora*. La conception que le Hollandais formule à haute voix, et qui l'amène à envelopper le portrait ressemblant qu'il avait fait de son épouse d'une pellicule opaque qui en absorbe les traits, mérite d'être mise en perspective avec une œuvre réalisée par Desgrandchamps en 2014/2015, MD 1975 (ill. 136). On constatera que la parenté formelle est frappante entre ce qu'accomplit le Hollandais en épurant sa représentation, et l'apparence que le peintre français donne à la figure dressée au centre de sa composition. Une telle parenté force à se demander si une conception similaire n'a pas présidé à l'élaboration de ces deux tableaux. On serait en effet tenté de penser que c'est dans un même dessein qu'a été conçue cette forme géométrique élémentaire à laquelle la tête est ramenée dans l'un et l'autre cas. Mais il convient dans le même temps de préciser que d'autres influences se sont visiblement interposées dans la réalisation de cette « femme-colonne » qui se dresse au centre du tableau réalisé par Desgrandchamps. On pense en premier lieu au *Female Torso* (vers 1928, ill. 139) de Kazimir Malevitch, qu'Anne Bertrand décrit comme « une figure-colonne, toute droite, sans bras comme un axe sublime[335] ». Ayant sondé l'artiste sur la possibilité de cette influence, il peut se révéler utile de rapporter ici sa réponse : « Je n'avais pas directement pensé à la figure suprématiste de Malevitch en peignant cette femme colonne. Cependant, je peux dire qu'indirectement j'ai ce tableau sans cesse présent à l'esprit[336] ». Il s'avère qu'en réalité, ce sont les caryatides de l'Érechthéion d'Athènes[337] (ill. 141) qui ont été utilisées comme point de

[334] L'intérêt des surréalistes pour ce motif s'est peut-être transmis à Lewin, par l'intermédiaire de Man Ray : « Inspirés tout autant par l'art de Bosch que par l'œuf philosophiques ou par les différents mythes cosmogoniques, les artistes surréalistes ont parsemé leurs écrits, leurs œuvres picturales et cinématographiques d'œufs, jouant souvent sur une double interprétation ludique de l'œuf remplaçant l'œil, devenant organe de la vision » (*Formes simples*, Metz, Editions du Centre Pompidou-Metz, Paris, Fondation d'entreprise Hermès, 2014, p. 273).

[335] Anne Bertrand, « Gouaches de Marc Desgrandchamps. L'absence ou la présence », dans *Marc Desgrandchamps : gouaches 2001-2006*, Montbéliard, Le 19, Centre régional d'art contemporain, 2007, p. 15-16.

[336] Correspondance avec l'artiste, mail daté du 07/06/2015.

[337] « j'ai réutilisé parfois des images d'autres sculptures pour élaborer des tableaux, par exemple les caryatides de l'Erechtéion d'Athènes encore très récemment même si la figure est peu identifiable sur la toile (toiles 1975 et 1978). Ici ce n'est pas sans évoquer la statue d'Ava Gardner Maria Vargas dans *La Comtesse aux pieds nus*. Les rapports existants entre la figure féminine et la sculpture se matérialisent souvent par l'intermédiaire de la colonne dans mes peintures. J'aime beaucoup la formule de Poussin dans sa lettre du 20 mars 1642 à Chantelou : "Les belles filles que vous aurez vues à Nîmes ne vous auront, je m'assure, pas moins délecté l'esprit que les belles colonnes de la Maison Carrée, vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là". À noter que selon

départ pour réaliser cette figure. L'artiste remarque également qu'un autre rapprochement pourrait être fait avec la sculpture à l'effigie de Maria Vargas (ill. 137 et ill. 138) dans *La Comtesse aux pieds nus* – la parenté visuelle qui s'établit avec la « femme-colonne » de son tableau est là encore troublante. Celle-ci est donc au centre d'un ensemble de remémorations qui ont contribué à lui donner sa forme présente. Il s'agit d'une figure hybride et composite, et en cela elle se rapproche du personnage féminin inventé par Lewin. Personnage qui se présente sous diverses facettes, toutes contenues dans l'œuf originel peint par le Hollandais, qui trouve là une solution figurative pour représenter à la fois la divinité Pandore, la Pandora Reynolds de 1930, et son épouse assassinée au XVII$^{e}$ siècle. On peut raisonnablement supposer que Desgrandchamps a pu être interpellé par cette idée d'une figure du passé qui hante différents siècles – il faut d'ailleurs rappeler que c'est sur une idée finalement assez apparentée que repose *Gradiva*, la nouvelle écrite par Wilhelm Jensen. Travaillé par cette idée d'une « juxtaposition des époques[338] », Lewin met en place dans *Pandora* un cadre narratif permettant à des personnages issus des temps passés de faire retour dans la modernité. Il invente à partir de légendes préexistantes un univers fictionnel dans lequel la réapparition de signes évanouis permet à des époques éloignées de fusionner. Il n'y aurait si l'on y réfléchit rien d'étonnant à ce qu'un film tel que celui-ci ait pu laisser des traces inaltérables sur l'imaginaire de l'artiste français. Son propre univers pictural, avec ses effets de transparence et de juxtaposition, apparaît lui-même ouvert sur une réalité dans laquelle le présent et le passé s'imbriquent, se fondent.

Un dernier point dont il faut faire état, examinant quels sont les éléments de mise en scène de *Pandora* ayant pu exercer une influence sur Desgrandchamps, est relatif à l'aspect purement visuel du film, à son ambiance colorée, indissociablement liée à la splendeur du technicolor. Il est difficile d'estimer avec précision l'importance que de tels facteurs, ce qui est sûr est que le peintre semble conserver un souvenir très vif de cette expérience visuelle :

---

Vitruve, les proportions de l'ordre corinthien étaient prises sur celles d'une jeune fille grecque » (Correspondance avec l'artiste, mail du 29.05.2015).

[338] Ce sont les termes mêmes du cinéaste : « Il était donc naturel pour moi d'essayer de faire un film délibérément surréaliste. Ce désir prit forme dans *Pandora*. L'habitude qu'avaient les surréalistes de juxtaposer des images anciennes et modernes, qui est particulièrement remarquable dans l'œuvre de De Chirico et de Paul Delvaux, m'a surtout troublé. J'ai trouvé dans le personnage du Hollandais Volant, qui a été condamné à vivre pendant plusieurs siècles, un symbole de juxtaposition des époques. (Alain Bonfand, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, *op. cit.*, p. 16-17).

> 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 état. Cela tient aussi à certains souvenirs cinématographiques, qu'ils soient en 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[339].

### b. *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954)

De même que dans *Pandora*, où Ava Gardner incarne sous le même visage un personnage multiple, éclaté, qui revient à différentes époques tantôt sous les traits d'une divinité, tantôt sous les apparences d'une femme mortelle, le rôle qui lui est confié dans *La Comtesse aux pieds nus* présente plusieurs facettes. La danseuse de cabaret espagnole répond au nom de Maria Vargas, la star américaine est connue sous celui de Maria d'Amata, elle-même enterrée en tant que comtesse Torlato-Favrini. Cette identité fluctuante sera appréhendée durant le film depuis différents points de vue, correspondant aux quatre narrateurs qui se passent le relais de la conduite du récit. La structure en flash-back qu'il épouse, Mankiewicz poussant l'audace jusqu'à imbriquer un flash-back – la nuit de noces de Maria, où le comte lui avoue sa « blessure de guerre » – à l'intérieur d'un autre flash-back, dit toute l'habileté scénaristique du film. En tant qu'art du temps et du montage, le langage cinématographique a l'avantage de pouvoir manipuler la temporalité des évènements, ce que ne manque pas de souligner Mankiewicz : « C'est là à mes yeux, précise-t-il, une supériorité du film sur le livre, qui ne permet pas de montrer la simultanéité, la confusion du temps[340] ».

Ce n'est pas tant la forme ni la structure dramatique du film qui nous intéresseront que la réflexion qui le traverse, touchant à la question du désir dans le regard porté sur le corps féminin. Déjà dans *Pandora*, échoit à Gardner le rôle d'une femme à la fois désirable – une cour masculine l'entoure à Esperanza – et souveraine. *La Comtesse aux pieds nus* reprend ces deux aspects, mais les problématise, dressant un tableau beaucoup plus critique et virulent des

[339] « Sous le soleil exactement », interview de Marc Desgrandchamps par Richard Leydier, *Artpress* 378, mai 2011.

[340] Citation de Mankiewicz, dans Pascal Mérigeau, *Mankiewicz*, *op. cit.*, p. 16.

comportements auxquels la jeune femme se trouve confrontée. Ce que le film de Mankiewicz raconte est le parcours de cette femme dont la beauté – une beauté « méditerranéenne », comme le souligne Georges Didi-Huberman[341] – suscite des désirs de possession. Son ascension dans le milieu du cinéma la pose au centre d'intérêts concurrents, faisant d'elle un enjeu de rivalités autant qu'un objet de convoitises.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à Mankiewicz[342], Vincent Amiel mène une analyse très complète et éclairante des procédés de mise en scène par lesquels le cinéaste traite de ces questions. Pour mieux cerner les vecteurs ayant pu solliciter Desgrandchamps[343] – on sait que le corps féminin est très représenté dans son œuvre, on peut donc présumer que son intérêt pour le film n'est pas dissociable de cet aspect –, ou agir inconsciemment sur son regard, il vaut la peine de revenir sur certains points mis en avant dans son analyse. L'une des scènes qu'il décortique est celle qui se déroule à l'intérieur du casino sur la Côte d'Azur. Pour en résumer l'action : « Maria, humiliée publiquement par son richissime protecteur, est vengée par le comte Torlato-Favrini, témoin accidentel de l'épisode, dont l'intervention chevaleresque se conclut par une sortie spectaculaire à son bras[344] ». Le camouflet que reçoit Maria est d'une certaine violence : le milliardaire, déclarant avoir payé pour sa présence, la réduit à son corps, « un corps animal », dit-il. Cet épisode, Mankiewicz le donne à voir par deux fois, et de deux manières différentes. La rotation de la narration, prise en charge par des personnages différents qui livrent chacun leur point de vue, permet en effet d'accéder à deux versions. Le déroulement de la scène en elle-même n'est pas contredit par le deuxième éclairage. Ce qui change en revanche, c'est le montage selon lequel est découpée l'action, avec des conséquences importantes en termes de signification, comme le montre Amiel :

> La seule différence perceptible, et elle est de taille, est dans la façon de filmer l'action : la première occurrence est découpée de façon classique, en quatorze plans, alors que le deuxième est un plan-séquence, inhabituellement long dans le cinéma de l'époque. Et donc l'intérêt de cette

[341] Georges Didi-Huberman, « Fête profonde et pseudo-fête : *La Comtesse aux pieds nus* et la question de la souveraineté », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n°133, automne 2015, p. 7.

[342] Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

[343] Le peintre nous précise : « Dans l'œuvre de Mankiewicz j'ai une passion pour *La Comtesse aux pieds nus*, où l'on retrouve Ava Gardner, dont la statue sert de pivot à toute l'histoire montée en flashbacks » (Correspondance avec l'artiste, mail du 13.02.2015).

[344] *Ibid.*, p. 94.

> séquence répétée, au-delà de l'écho narratif et temporel, se situe dans la comparaison des styles qu'elle propose, en termes d'écriture comme de travail d'acteur. En effet, le découpage renvoie à la forme traditionnelle de la mise en scène […] : une réplique par plan, un regard morcelé, des mouvements dont la continuité est illusoire, tout ce *legato* que l'écriture classique impose à partir du morcellement. Et tout à coup la règle est radicalement transgressée. Plus de découpage, plus de morcellement : les acteurs soudain occupent un temps et un espace unifiés. […] Ava Gardner n'est plus seulement cet assemblage instrumentalisé de signes et d'organes, ces jambes, ces épaules, cette silhouette, dont le morcellement fait écho au morcellement hideux des regards et des désirs dans la scène du cabaret ; elle est un corps entier, intègre, une présence au premier plan du personnage. Sa dignité de personne lui est redonnée dans l'intrigue au moment précis où l'unité de ce corps est, contre tout usage cinématographique, réhabilité à l'écran[345].

L'effet de répétition introduit par Mankiewicz souligne de manière éclairante le rôle primordial du découpage cinématographique, dont on prend tout autant la mesure au travers d'une autre scène située au début du film : il s'agit de celle qui se déroule dans un cabaret espagnol, où se produit Maria Vargas. Plutôt que de filmer sa danse, la caméra saisit les effets qu'elle produit sur le public. Au travers des réactions concupiscentes et du comportement de la clientèle fascinée par le numéro de la danseuse, le spectateur est d'emblée avisé des enjeux que la suite du film développe, autour de la visibilité exacerbée d'un corps féminin sans cesse amené à s'exposer et à se mettre en scène, et qui dans le même temps se place hors de portée des avances qui lui sont faites. Objet de conquêtes, les hommes les plus riches de la planète se disputent sa présence, mais sont « incapables de la retenir, ne la considérant que comme un trophée à exhiber[346] ». Plus qu'une icône, Maria est devenue un *sex-symbol*, et se trouve en tant que telle confrontée à la convoitise de ceux qui cherchent à s'approprier en même temps que son corps, l'image qu'elle représente. Comme le souligne Amiel : « Peu de cinéastes auront ainsi (surtout dans des productions destinées au grand public) travaillé aussi systématiquement

[345] *Ibid.*, p. 94-95.

[346] Patrick Brion, *Joseph L. Mankiewicz : Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, *op. cit.*, p. 554.

sur la signification symbolique des gestes et des objets, sur leur appartenance à un réseau de signes sociaux[347] ».

Amiel observe qu'une deuxième scène fait écho à celle du cabaret, se déroulant cette fois-ci sur le pont d'un yacht que possède son richissime protecteur du moment (ill. 142 à ill. 144). Le cadre n'est plus le même, et ce changement de contexte rend soudain indécentes les réactions silencieuses que l'apparition en maillot de bain de Maria, éblouissante, suscite :

> Mais ce n'est plus l'actrice ou la danseuse qui est regardée, c'est la femme. […] Ava Gardner est filmée frontalement, en maillot de bain, et le groupe, en raccord regard, est comme de l'autre côté de la rampe. Le découpage du cinéaste met en scène ici non plus un numéro de cabaret, mais ce qui est de l'ordre du réel, un désir affiché et jeté à la figure de la jeune femme, une humiliation qui n'a rien à voir avec le spectacle. Objet de regard, objet de désir, objet sexuel à l'usage d'un groupe de privilégiés qui en tire un orgueil mondain, Maria n'est plus dans un rôle, et la violence qui lui est faite est alors directe[348].

Alors que chez Rohmer, le fait de s'exposer sur une plage s'inscrit à l'intérieur de conventions sociales qui retirent à cette action sa charge érotique, cette situation prend chez Mankiewicz une dimension beaucoup plus provocante. L'ingénuité ou du moins l'éducation des personnages présents chez Rohmer les amène à en passer par le détour parfois tortueux de stratagèmes sophistiqués pour exprimer leurs désirs, qui s'intègrent dans un jeu social dont les formes sont plus raffinées que celles de la jet-society dépeinte par Mankiewicz : les personnalités qui en font partie renchérissent de grossièreté et ne cherchent pas à dissimuler leur concupiscence. C'est que Rohmer ne s'attache pas comme son confrère américain à faire la satire sociale du milieu que ses films décrivent. La situation inconfortable dans laquelle se retrouve Maria est uniquement créée par le regard des autres. Amiel souligne que « quarante ans après son film, Godard reprendra précisément pour une exposition à Beaubourg cet extrait de *La Comtesse*…, comme emblématique du travail cinématographique sur la nudité[349] ». C'est

[347] Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, *op. cit.*, p. 114.
[348] *Ibid.*, p. 110-111.
[349] *Ibid.*, p. 111-112.

précisément ce travail qui donne à ce film son importance dans la constellation de références qui nourrissent indirectement la pratique de Desgrandchamps. Il est possible que sa peinture se rappelle de la présence rayonnante de Maria lorsqu'elle se baigne sur les rives de la Méditerranée : située peu avant son mariage avec le comte Torlato-Favrini, cette scène a un caractère un peu étrange. On voit en effet Maria resplendissante s'élancer vers la mer, vêtue d'un maillot de couleur blanche (ill. 145) ; lorsqu'elle ressort, son maillot est vert (ill. 146). Ça n'est que lorsqu'elle se tourne de face vers la caméra que l'on comprend le sens de ce tour de passe-passe : la moitié droite du maillot est blanche, son autre moitié est verte. L'effet visuel interpelle sur le moment, mais ce qui frappe surtout par rapport à la précédente scène est que Maria, visiblement seule sur la plage, n'expose son corps qu'au regard distant de son futur époux : aucune trace de malaise ni d'inconfort cette fois-ci, elle renvoie l'image d'une jeune femme radieuse telle qu'on en rencontre souvent dans les toiles de Desgrandchamps. Alors qu'elle rejoint la villa en empruntant l'escalier qui la relie à la plage, un fondu enchaîné s'interpose (ill. 148), superposant en transparence à ce souvenir d'un moment éphémère de bonheur sous un soleil éblouissant une autre réalité, celle du présent de la narration, signifié par la statue représentant Maria, érigée sur sa stèle funéraire dans le cimetière de Rapallo. Cette statue d'une blancheur immaculée à l'effigie de la jeune femme domine de sa présence le plan sur lequel se termine le film (ill. 149), évoqué par Desgrandchamps lors d'une conférence :

> Pour conclure un exposé où j'ai beaucoup parlé de mon intérêt pour certains films, je vous propose de terminer sur une belle image, le denier plan du film de Joseph Mankiewicz, *La Comtesse aux pieds nus*. Figure sculpture de dos, ombres portées des personnages, site pris entre ombre et lumière, cimetière böcklinien, seul le ciel nuageux est un élément que nous n'avions pas croisé jusqu'alors[350].

La statue est un rien prétentieuse, mais malgré toute l'artificialité et le caractère pompeux de cette représentation commandée par son époux, un détail se signale, conforme lui à la vérité du modèle qui a posé : un pied dépasse de sa longue robe, un pied nu, qu'elle soulève

[350] Voir la conférence de Marc Desgrandchamps à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 130.

comme par provocation[351] (ill. 150). Le détail est authentique, et rappelle que Maria ne se sentait elle-même que pieds nus, et non pas enfermée dans le carcan étroit d'une paire de chaussures. Or ce détail est aussi celui par lequel la figure de *Gradiva* se distingue : la concordance, ici encore, nous fait circuler dans l'histoire des formes, et témoigne de l'importance de certains détails dans le jeu des influences.

### c. *Soudain l'été dernier* (*Suddenly, Last Summer,* Joseph L. Mankiewicz, 1959)

Le dernier film qu'il nous faut évoquer repose sur des ressorts psychanalytiques qui ont rarement trouvé au cinéma une telle force expressive. Adapté d'une pièce de Tennessee Williams, le récit s'ordonne autour de la mort mystérieuse de Sebastian Venable, à laquelle a assisté sa cousine Catherine. Internée pour folie psychiatrique, sa tante envisage de lui faire subir une lobotomie supposée lui faire retrouver son calme, sinon ses esprits. Lors d'une séance d'hypnose conduite par le Dr Cukrowicz, la jeune femme revient sur les circonstances de cette mort effroyable – elle les raconte, et les revit en même temps qu'elle les raconte –, qui réactualise comme le souligne Luc Vancheri « les figures les plus cruelles de la mort d'Orphée, le *diasparagmos* et l'*omophagie*[352] ». La prédilection du réalisateur pour les constructions en flash-back est réaffirmée dans ce film, au travers d'un dénouement cathartique fébrile, mené par une Catherine en état de transe. C'est au regard précisément de l'intensité dramatique de cette scène finale qu'il nous semble être opportun de considérer l'influence possible de cette œuvre, au sujet de laquelle Desgrandchamps nous précise :

> La première fois que j'ai vu *Soudain l'été dernier* c'était à la télévision. Je l'ai revu ensuite en salle et en dvd. La présence et beauté de Liz Taylor ont beaucoup joué dans mon intérêt pour ce film tout comme l'étrangeté du personnage de Sébastien, le poète qui utilise sa cousine comme appât en la

[351] « A la fois prolongement de soi, et vision offerte aux autres : le pied nu dépasse du rideau ou de la tunique, comme un accident, une trace, mais il est en même temps, tout de suite, signe et provocation. Indissociablement, sont liés sa vérité charnelle, profonde, inconsciente, et les expositions artificielles auxquelles il se livre » (Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, *op. cit.*, p. 114).

[352] Luc Vancheri, « Revivre la mort d'Orphée. Politique du pathétique », dans Giovanni Careri et Georges Didi-Huberman (dir.), *Hubert Damisch, l'art au travail*, Milan, Paris, Editions Mimésis, 2016, p. 207.

> livrant aux regards des garçons de la plage. On retrouve dans ce film la lumière du sud de l'Europe, comme dans *Pandora*, mais ici en noir et blanc. Le mystère, l'enquête psychanalytique pour élucider ce qui s'est réellement passé l'été dernier, déterminent une forme de suspense jusqu'à l'apocalypse du massacre de Sébastien par les jeunes du village. L'homosexualité non dite du personnage contribue aussi à cette atmosphère trouble et tragique, tragédie au soleil, au milieu du jour et dans la chaleur étouffante de l'été, là où la lumière est la plus aveuglante, ce que restitue magnifiquement la mise en scène de Mankiewicz. J'ai lu plus tard la pièce de Tennesse Williams d'où est tiré le film et c'est un texte que j'apprécie également[353].

Il ressort de ces propos que le cadre et le contexte dans lesquels se joue l'action sont parmi les éléments ayant fait une forte impression au peintre. Dans son récit, Catherine s'étend en effet de manière circonstanciée sur les conditions dans lesquelles succombe Sebastian. La remémoration de cet épisode traumatique fait surgir des images de rues escarpées chauffées à blanc sous le soleil (ill. 154 et ill. 155), et s'accompagne d'informations secondaires telles que le bleu « illimité » de la mer et du ciel ; plus loin dans son récit, elle précise que « le ciel n'était pas bleu, mais d'un blanc étouffant », ajoutant que « dehors, tout était blanc, d'une blancheur aveugle » ; peu après, elle surenchérit en rapportant que « les rues escarpées et le soleil, tout était chauffé à blanc et désert ». L'insistance avec laquelle Catherine mentionne l'atmosphère brûlante qui règne à Cabeza de Lobo au moment du drame, scandant son récit de mentions qui n'ont d'autre intérêt que de l'ancrer à l'intérieur de conditions qui ont des accents de vécu, donne à l'histoire qu'elle raconte un cachet de vérité supplémentaire. Ces détails contextuels, de prime abord, paraissent anodins et périphériques – que peuvent nous apprendre le degré de luminosité, la couleur du ciel ou la température sur la mort de Sebastian ? En invoquant ces sensations, Catherine donne en fait des gages de l'authenticité du récit qu'elle délivre. Car ce que son inconscient refoule, son corps lui s'en souvient, et ces facteurs corporels que constituent la morsure du soleil ou l'éclat de la lumière l'aident à retrouver la mémoire. Loin de les faire passer au second plan de son récit, elle s'accroche à ces détails insignifiants, comme si elle s'appuyait sur ces seuls souvenirs irréfutables, le blanc du ciel et la chaleur qui règne, pour relancer son récit et ramener à la surface tout ce qu'elle a enfoui. Si « les aberrations

[353] Correspondance avec l'artiste, mail du 13.02.2015.

figuratives[354] » que Luc Vancheri relève font douter de la fiabilité de ses dires, dans le même temps on peut supposer que les aspects secondaires dont elle entoure son récit sont vrais, car ils ne mettent pas sa raison en péril. Autant on peut présumer qu'une nouvelle confrontation directe avec la scène dont elle a été témoin lui ferait définitivement perdre la raison – c'est donc par le filtre d'un *souvenir-écran*[355] qu'elle se représente la mort de Sebastian –, autant en faisant état de ces éléments circonstanciels, elle injecte à l'intérieur d'un récit vraisemblablement transposé des souvenirs qui eux, portent l'empreinte d'une expérience vécue.

Il nous semble que certains vecteurs de ce récit trouvent un écho particulièrement vif dans l'œuvre de Desgrandchamps. Catherine commence en effet par évoquer l'indécence du maillot de bain, blanc et révélateur, que Sebastian l'oblige à porter pour appâter les jeunes gens qu'il convoite (ill. 151 à ill. 153). Elle fait état du beau temps attirant du monde sur la plage, des ruelles chauffées à blanc, de la situation topographique du lieu où elle assiste horrifiée et impuissante à la mise à mort monstrueuse de son cousin, acculé au sommet d'une colline dans les ruines d'un ancien temple, qui sera le lieu de son sacrifice (ill. 156). Dans son œuvre, Desgrandchamps mobilise un certain nombre de ces ingrédients, l'expurgeant néanmoins de toute référence explicite aux vecteurs – la pédérastie, le cannibalisme, la pratique de la lobotomie – qui innervent l'intrigue de *Soudain l'été dernier*. Rien dans ses toiles ne permet de penser que de telles thématiques sont en jeu, l'artiste évitant délibérément d'intégrer à ses peintures des éléments trop explicites, que le spectateur pourrait lire comme des indices et auxquels il pourrait être tenté de se raccrocher pour appréhender les scènes muettes conçues par Desgrandchamps en dehors de toute structure narrative. Il n'en demeure pas moins que son œuvre draine des considérations plus troubles que ne veut bien le laisser paraître la légèreté de son iconographie. De même que les « aberrations figuratives » que Vancheri constate dans le récit de Catherine amènent à penser que sa version du drame est l'expression « d'une vérité latente et plus profonde qui ne trouve sa sortie vers le visible qu'à se laisser déformer dans les

[354] « Plus le récit de Catherine semble avancer vers sa résolution diégétique, plus il multiplie les aberrations figuratives qui lui donnent la forme rêvée d'un mythe. Plus la relance analytique à laquelle se soumet Catherine produit ses effets, plus le flash-back quitte le travail narratif de la réminiscence pour celui hautement figuratif de la survivance » (Luc Vancheri, « Revivre la mort d'Orphée. Politique du pathétique », *art. cit.*, p. 208).

[355] Nous renverrons là encore à l'analyse de Luc Vancheri, qui écrit : « Le récit de Catherine qui prend des allures fabuleuses de mythe fait donc écran à la vérité plus prosaïque de la mort de Sebastian. Véritable *image-écran* qui oppose une dernière résistance à celle qui consent à dire la vérité. Et qui la dit, mais dans la forme du mythe. Ce récit est donc un *récit-écran* qui a toutes les apparences d'un *souvenir-écran*, et qui constitue la seule manière que Catherine ait encore de se représenter le drame dont elle a été le témoin. C'est en cela que le mythe est nécessaire au récit de la mort de Sebastian : il est la matière littéraire et figurative de sa présentabilité, la forme garante de sa reconnaissance et de sa sublimation. Si le mythe dit la vérité de la mort de Sebastian, il la protège du sordide à laquelle elle a probablement été exposée » (*ibid.*, p. 217).

habits du mythe[356] », les accidents qui surviennent à la surface des tableaux réalisés par Desgrandchamps laissent penser que les scènes ensoleillées qu'il représente dissimulent des vecteurs plus graves, plus difficilement figurables.

Au-delà des données périphériques qui entourent la mort à tous les sens du terme déchirante de Sebastian, dont l'engramme permet à Catherine de raconter ce dont elle a été témoin, c'est aussi le travail de remémoration et la « confusion des temps[357] » mise en scène par Mankiewicz qui semblent avoir travaillé Desgrandchamps. Cette confusion ne s'exprime pas seulement au travers du *flash-back* élaboré pour figurer le récit de la jeune femme ; elle se manifeste surtout dans un rapport vivant à la mythologie, dont Vancheri nous avise en soulignant que la mort de Sebastian rejoue le supplice d'Orphée. Ce sont ces « rencontres entre des épisodes archaïques et des situations actuelles, entre les survivances les plus anciennes et les fulgurances les plus modernes[358] », que Desgrandchamps fait advenir dans sa peinture, par exemple lorsqu'il conjugue dans une même figure le souvenir de l'œuf originel vu dans *Pandora*, du *Suprématisme féminin* représenté par Malevitch, de la statue de *La Comtesse aux pieds nus* et des caryatides de l'Érechthéion d'Athènes.

---

[356] *Ibid.*, p. 209.

[357] « Jamais, en effet, ni avant ni depuis, la confusion des temps n'a été montrée avec une telle force et rarement le cinéma dans ce qu'il a de plus spécifique n'a été servi avec une telle virtuosité. La schizophrénie de Catherine est visualisée par cette succession d'images dédoublées, celles du présent et celles de l'été dernier, au rythme d'un monologue chaotique, parce que prononcé sous l'effet d'un sérum et toujours relancé par les questions de Cukrowicz. Jusqu'à ce que Catherine dise qu'elle entendit Sebastian hurler : le spectateur n'entend pas ce cri, mais celui de Catherine, qui marque le retour au présent. Libérée du passé, la jeune femme […] pourra alors quitter le film en compagnie de Cukrowicz, abandonnant Mrs Venable, persécutrice devenue proie, au désordre de sa raison perdue » (Pascal Mérigeau, *Mankiewicz*, *op. cit.*, p. 237).

[358] Luc Vancheri, « Revivre la mort d'Orphée. Politique du pathétique », *art. cit.*, p. 219).

## 4. Qu'est-ce qu'une influence cinématographique ?

Les éléments dont nous disposons à présent ne nous permettent que d'entrevoir un peu plus précisément ce qui se transmet, lorsque la réception d'un film s'accompagne d'effets sur les développements d'un propos pictural. La notion d'influence, telle que nous l'avons définie dans la première partie de ce travail, accepte un champ d'action qui ne se cantonne pas à la reproduction de modèles stylistiques d'une génération à la suivante. Ce serait se faire une conception certainement trop restrictive de cette notion de la ramener à cette seule possibilité. Au travers des divers cas de figure envisagés au sein de notre seconde partie, on voit se confirmer l'idée, dont nous avions fait l'hypothèse au début de notre étude, qu'une influence ne produit pas que de la ressemblance. Bien d'autres modalités de transferts émergent, comme nous avons pu le constater à partir des analyses comparatives menées dans les précédents chapitres. Certes, le regard que Desgrandchamps pose sur une œuvre cinématographique ne se dédouane jamais vraiment des problèmes plastiques qu'il peut rencontrer à travers sa propre pratique. Ces derniers ont contribué à construire et à former ses perceptions, fortement sensibilisées du fait de cette activité à tout ce qui touche au cadrage, à la composition d'un plan, mais aussi à la manière dont un corps peut occuper l'espace qui lui est imparti sur l'écran. Autrement dit, les questions que lui posent ses propres moyens d'expression sont présentes en filigrane lorsqu'il se trouve confronté à des productions cinématographiques. Dans le même temps, au-delà de ces aspects, nous avons pu constater l'importance notable prise par certains vecteurs liés à l'ambiance particulière d'un film. La fragile harmonie à l'intérieur de laquelle se construisent les intrigues du cinéma de Rohmer, le « paradis français » où il installe son univers, l'état de vacance qu'il associe à ses personnages, créent une ambiance dont on retrouve l'esprit dans la peinture de Desgrandchamps. En ce sens, on serait tenté de penser qu'une influence cinématographique s'enracine dans l'ambiance qu'un cinéaste parvient à fabriquer au cœur de chaque œuvre. Avec *Blow up,* Antonioni saisit quelque chose du Londres des années 60, et ce qu'il en capte sollicite le peintre français à tel point que ce film devient pour lui un objet de culte. Tout aussi essentiel du point de vue de la réception de son œuvre, nous pourrions également relever la possibilité d'une crise nucléaire évoquée en creux dans *L'Eclipse,* qui participe avec l'énigme de la disparition des personnages du climat incertain au sein duquel baignent les situations de ses films. Lorsque nous avons observé que ces derniers reposent sur une absence de débordements dramatiques –du moins, sur leur atténuation –, ou encore le fait que les protagonistes de ces histoires irrésolues ne livrent rien de ce qui se passe en eux, gardant

en réserve ces choses informulées qui sont l'essentiel de leur rapport au monde, il s'agissait de s'essayer à démêler ce qui fait la singularité de « l'ambiance » propre aux films d'Antonioni. Il nous semble que celle-ci repose en réalité sur un ensemble de partis pris de mise-en-scène qui peuvent être décortiqués et analysés, de sorte à faire apparaître de manière plus précise les aspects ayant pu inséminer la conscience du récepteur. Ces aspects peuvent naître de la direction d'acteurs – nous avons vu que le caractère opaque et indéchiffrable des sentiments chez Antonioni résulte de sa tendance à les traiter « comme des éléments de la composition[359] » –, de directives du scénario – la disparition inexpliquée de certains personnages –, mais aussi d'éléments du décor. Rien de plus probant à cet égard que ces objets disséminés dans ce film d'Albert Lewin pour lequel Desgrandchamps a une fascination particulière, *Pandora*. Des objets qui apparaissent comme les traces matérielles d'une Antiquité fantasmée, dont les vestiges subsistent ça et là, s'intégrant aux scènes du film dans une promiscuité avec d'autres signes au contraire emblématiques du monde moderne. Ce télescopage d'objets appartenant à des époques éloignées installe une ambiance qui est pour beaucoup dans la fascination de Desgrandchamps pour *Pandora*. Soulignons enfin qu'indépendamment de l'ambiance particulière qui peut se dégager d'un film et marquer la sensibilité du récepteur, un autre facteur à prendre en compte dans le phénomène de l'influence concerne les réflexions et les idées transmises notamment par la trame narrative. On pense au questionnement sur l'acte de voir, plus exactement sur les possibilités du regard, développé dans *Blow up*. Ou encore, pour s'en tenir à ce dernier film, au surgissement d'un drame dans un parc désert – nous avons vu que cette idée d'inscrire la mort dans un paysage empreint de sérénité s'est transmise à Desgrandchamps, qui s'en fait l'écho dans ses propres toiles. S'intéresser à l'influence qu'un film peut exercer nécessite donc de s'interroger sur ce qui se transmet lorsqu'un tel rapport s'établit. On sait que certains procédés cinématographiques ont eu une descendance dans cette peinture – on pense notamment aux faux raccords, qu'il n'est pas rare de rencontrer à l'intersection de deux panneaux dans un polyptyque. Pour autant, force est de constater que l'apport du cinéma ne se situe pas qu'à un niveau formel : au travers des cas d'étude qui précèdent, on prend la mesure des rapports complexes qui sont en jeu.

[359] Seymour Chatman, Paul Duncan (dir.), *Michelangelo Antonioni : l'investigation*, *op. cit.*, p. 49.

# PARTIE III.

# Influences littéraires

Pour comprendre pourquoi un détour par ce que peut lire Desgrandchamps s'impose, la première chose à faire valoir est que cette activité occupe une grande place dans son temps personnel. Il faut en effet avoir à l'esprit quand on aborde ce qu'il peint que sa démarche s'est construite dans la proximité d'œuvres littéraires qui pour certaines, l'ont profondément marqué. Pour cette raison, il apparaît tentant de former l'hypothèse que ce qu'il absorbe, retient et intègre par le biais de ses lectures se réfracte dans sa peinture, agissant en particulier au niveau des préoccupations qu'elle soulève. Dans le même temps, il apparaît évident que la présence d'un livre dans sa bibliothèque n'implique pas nécessairement qu'il existe un lien effectif entre celui-ci et les œuvres réalisées par l'artiste. Toutes les lectures ne marquent pas au même degré, toutes ne produisent pas une émulation créative, aussi faut-il mener un travail d'investigation au cas par cas, afin de déterminer plus précisément ce qui s'est trouvé modifié, infléchi ou impulsé par telle ou telle lecture.

Les choix d'acquisition sur lesquels reposent la constitution et l'accroissement d'une bibliothèque privée ne sont pas dépourvus d'intérêt lorsqu'on s'attache à des questions qui relèvent de la réception. Ces choix reflètent le large esprit de curiosité dont Desgrandchamps fait preuve envers le champ littéraire. Un trait biographique à noter chez cet artiste est sa très grande capacité de mémorisation de ce qu'il lit. Cette remarque peut passer pour anecdotique, mais il nous semble qu'il s'agit là d'un fait important à prendre en considération avant d'entamer une recherche telle que celle-ci. En vue de la mener à bien, un premier réflexe consiste à se tourner vers sa bibliothèque, dont l'accès permet de sonder l'ambiance intellectuelle à l'intérieur de laquelle il s'est immergé. Avoir connaissance des auteurs ayant nourri sa pensée peut comme nous le verrons apporter un éclairage utile sur les différents vecteurs qui innervent son œuvre. Ce qui redouble l'intérêt de sa bibliothèque est le fait que Desgrandchamps a l'habitude d'annoter ce qu'il lit. La quantité et la nature de ces annotations peuvent dépendre de l'ouvrage considéré. Elles se résument dans un grand nombre de cas à des accolades inscrites au crayon dans les marges pour mettre en exergue certains passages, parfois

assortis de très brefs commentaires destinés à fixer en haut de page un élément qui a retenu son attention. Certaines sont intéressantes à un niveau biographique, en ce qu'elles renseignent sur la personnalité de l'artiste au travers de ses réactions à tel ou tel aspect. La façon dont nous exploitons ces données est volontairement sélective : au niveau des romans, nous avons donné la priorité à l'un des ouvrages qui nous paraissait contenir le plus d'éléments en commun avec l'œuvre de Desgrandchamps, *Villa triste*, qu'il a lu très jeune. La décision de cantonner nos investigations à cet ouvrage procède d'une volonté de ne pas alourdir notre analyse de « pièces à conviction » qui certes peuvent venir confirmer l'intérêt que l'artiste montre pour tel ou tel aspect, mais dont l'apport effectif du point de vue de notre approche se révèle somme toute limité. Il faut par ailleurs souligner que dépouiller tous les romans de sa bibliothèque en vue d'y relever les annotations qui présenteraient un intérêt du point de vue de l'interprétation de son œuvre représente un chantier d'investigation plus que considérable, impossible à mener à bien dans le cadre de nos recherches. Nous avons préféré nous cantonner plus modestement à considérer par le biais d'un cas d'étude significatif, que nous fournit le roman de Modiano, la façon dont on peut utiliser les quelques pistes trouvées dans son exemplaire personnel pour étayer notre analyse.

De manière plus générale, de quoi se compose la bibliothèque de l'artiste ? Que lit-il ? Des romans, des livres d'histoire, des biographies, des correspondances, des bandes-dessinées, de la philosophie, des ouvrages d'histoire de l'art (la partie de sa bibliothèque située au-dessus de son atelier intègre un certain nombre de catalogues d'exposition et de monographies d'artistes). Il n'y aurait pas de sens à accorder une place égale à chacune de ses lectures, qui pour certaines relèvent d'un champ d'intérêt personnel distinct de l'œuvre en tant que telle. Parmi ces divers genres littéraires, celui sur lequel nous souhaitons porter une attention particulière est la forme romanesque – on peut en effet supposer que l'expérience intérieure apportée par l'immersion dans un roman constitue une voie de transmission déterminante, par laquelle de nombreux vecteurs susceptibles d'influer sur la représentation transitent.

Plutôt que de survoler les différentes facettes de son univers de lecture, il nous semble préférable de resserrer le propos autour de trois auteurs (Simon, Modiano et Houellebecq) auxquels le peintre accorde une place particulière. Si l'on en juge par le fait qu'il a parcouru leur œuvre quasiment *in extenso*, la relation qui s'est nouée prend la forme d'un compagnonnage au fil duquel des accointances ont pu se développer. Existe-t-il dès lors des caractéristiques de sa peinture que l'on puisse mettre au compte de ces lectures ? Quel en serait

l'apport sur sa production artistique ? Comment en démontrer l'impact, immédiat ou différé ? Ces diverses interrogations innervent la réflexion que l'on voudrait mener autour de l'emprise que le contenu d'un livre peut avoir sur une œuvre picturale ou graphique. Il s'agira plus précisément d'étudier comment certaines lectures, qui ont marqué Desgrandchamps et que l'on soupçonne à ce titre de resurgir dans son œuvre, se traduisent visuellement.

Nous voudrions apporter une dernière précision concernant un ouvrage que l'on pourra légitimement s'étonner de ne pas trouver au sein de notre *corpus.* Il s'agit de la nouvelle de Wilhelm Jensen parue en 1903, *Gradiva : fantaisie pompéienne*, dont la lecture semble avoir profondément marqué l'artiste français, qui en retient notamment la « puissance poétique[360] ». Un tableau (MD 1663, ill. 254) de 2008 fait explicitement référence à cette figure féminine dont la démarche hante le regard du personnage principal, qui est archéologue. L'image sculptée sur un bas-relief romain d'une jeune femme qui, par la façon dont elle relève son pied à la verticale, devient pour lui une obsession, se matérialise d'abord en rêve avant de prendre vie au milieu des ruines de Pompéi. Desgrandchamps évoque cet ouvrage à plusieurs reprises[361], notant les correspondances qu'il est possible d'établir avec sa peinture. Dans la mesure où Julia Garimorth a commenté cette référence dans le catalogue du Musée d'Art moderne[362], nous n'avons pas jugé utile d'y revenir plus amplement. Il apparaît en effet que l'artiste a reconnu dans cette histoire un phénomène qui lui est familier, étant déjà en œuvre dans son processus de travail lorsqu'il a découvert la nouvelle. Cela nous laisse penser que les concordances qui peuvent être décelées ne sont pas le signe d'une influence, mais plus d'un télescopage entre des situations qui prennent sens l'une par rapport à l'autre. Ce qui nous préoccupe ici est plutôt de chercher à discerner dans quelles circonstances et sous quelles impulsions se sont développées les constantes de son travail.

[360] Marc Desgrandchamps, « Peindre la vie moderne », Conférence donnée le 13 janvier 2010 à l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, reprise dans *Marc Desgrandchamps, Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 67.

[361] La figure représentée dans MD 1663 est assimilée par l'artiste à une « résurgence de Gradiva » (*ibid.,* p. 68). Voir également les différentes références faites par l'artiste lors de conférences, à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012 (reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 107), ainsi qu'à la Sorbonne, le 11 décembre 2013 (*ibid.*, p. 142).

[362] Julia Garimorth, « Chercher l'immuable dans le fugitif », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris-Musées, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011, p. 19-21.

## 1. Patrick Modiano

Plusieurs points d'entrée auraient été envisageables pour aborder les influences littéraires, que l'on traitera en considérant dans un premier temps l'œuvre de Patrick Modiano, comme nous y incite la réponse apportée par Desgrandchamps à un numéro d'*Art press 2* paru en 2009, articulé autour de la question : « Que lisent les artistes ? ». L'édito posait les conditions d'élaboration du numéro :

> Nous avons donc voulu savoir ce que lisaient les artistes aujourd'hui. Au gré de notre curiosité et seulement limités par le nombre de pages à ne pas dépasser, nous en avons contacté vingt et un. La règle du jeu était simple : chacun devait élire un ouvrage de fiction paru depuis le début des années 1960 – si possible un livre qui aurait véritablement compté dans l'élaboration de sa pensée artistique –, et exposer les raisons de ce choix dans un texte de six mille caractères au maximum[363].

Le choix de Marc Desgrandchamps s'est fixé sur le quatrième roman de Patrick Modiano, *Villa triste* (1975). Un ouvrage dont la découverte remonte à 1978, contenant nombre d'ingrédients qui ont su pour des raisons que nous développerons atteindre sa sensibilité durablement. La profondeur de cet attachement sourd du texte écrit pour *Artpress*. Revenant en préambule sur la vive impression que lui a laissée cette lecture, l'artiste souligne d'emblée combien la réception de ce roman a été solidaire de facteurs d'ordre autobiographique. Outre les affinités qu'il se découvre avec un narrateur, Victor Chmara, qui a très exactement son âge d'alors – dix-huit ans[364] –, il fait état de certaines correspondances entre l'arrière-plan diégétique du roman et le présent qui était le sien au moment de cette lecture « par beau temps ». Il relève notamment la nature familière du cadre topographique où s'inscrit l'intrigue, à savoir une petite ville de Savoie située au bord d'un lac, où le « comte » Chmara s'installe pour la saison estivale. Le nom de cette ville n'est pas spécifié. Nombre d'éléments permettent pourtant d'imaginer qu'il s'agit d'un couplage entre Evian et Annecy, où a vécu Marc Desgrandchamps,

[363] Catherine Millet et Richard Leydier, Edito d'*Artpress* 2, n°14, août-septembre-octobre 2009, p. 5.

[364] Cette concordance est relevée par Desgrandchamps dans son exemplaire personnel du roman (voir Fig. 10).

qui entreprend ensuite de retracer les épisodes clés du roman. On ne fera pas l'économie de citer ce passage, tant il éclaire les raisons de son intérêt pour *Villa triste* :

> Le vrai nom de Victor, on ne le connaîtra pas, on saura seulement que Muratti, les cigarettes Muratti, est un nom ressemblant au sien. Victor ne fait rien. Il a peur, très peur, c'est même la raison essentielle pour laquelle il séjourne dans cette pension de famille, parmi une clientèle de retraités, à proximité d'une Suisse qu'il pourra rejoindre si jamais les choses tournent mal. Il ne sait pas encore que la Suisse n'existe pas, et cette torpeur le rassure. Il se sent à l'abri en un lieu où rien ne peut survenir, il suffit de ne pas regarder les gros titres des journaux ou d'éviter les actualités à la séance de cinéma. « La pace è debole », la paix est vulnérable, annonce le titre d'un journal que déploie un homme filmé par Antonioni dans une rue de Milan. Pour l'instant, au milieu des Alpes, la guerre ne vient pas troubler l'insouciance de la « saison » estivale qui commence. Victor imagine qu'il en était ainsi pendant l'été de 1939. Il regarde son amie, Yvonne, sur la plage du Sporting, à l'heure où le soleil les baigne de promesse. Il l'a rencontrée dans le hall de l'Hermitage, un de ces palaces qui font le charme de cette riviera savoyarde. Yvonne est escortée d'un dogue allemand, immense et lymphatique avec des taches noires et blanches. Bien vite, elle présente René Meinthe à Victor, le docteur Meinthe, surnommé « la reine Astrid », personnage provoquant et fantasque, qui disparaît souvent à Genève pour des motifs assez troubles. C'est la guerre d'Algérie, et les petits soldats complotent. Tout au long de l'été, le comte Victor Chmara et « sa fiancée » Yvonne Jacquet flânent entre plage, hôtel de luxe, restaurants, boîte de nuit et Villa Triste, la maison du docteur, lequel les accompagne et forme avec eux un trio éperdu d'insolence. Ils sont les rois du jour, instant de grâce matérialisé sur une photo prise au soir de la coupe Houligant, une de ces manifestations qui ponctuent la vacuité de cette *dolce vita* provinciale. Yvonne et René ont remporté ce concours d'élégance, leur désinvolture pulvérisant l'application grotesque de leurs

> concurrents. Ils transforment ainsi un évènement dérisoire en un moment magique, voire un chef-d'œuvre inconnu visible de tous[365].

Par-delà les péripéties émaillant l'anecdote romanesque, Desgrandchamps fait émerger au travers de ce résumé certains traits qui renseignent autant l'œuvre de Modiano que la sienne. Pour citer à nouveau l'édito co-signé par Catherine Millet et Richard Leydier, « tous les textes écrits par ces artistes disent, entre les lignes, quelque chose de leur œuvre propre, et certains livres choisis ne sont pas sans parenté structurelle avec leurs travaux plastiques[366] ». Dans quelle mesure peut-on parler de « parenté structurelle » entre un roman tel que *Villa Triste* et l'œuvre de Desgrandchamps ? Pourquoi s'être focalisé sur ce roman plutôt qu'un autre dans son texte pour *Artpress* ? En quoi peut-on dire qu'il « compta véritablement dans l'élaboration de sa pensée artistique » ? La contribution de l'artiste au hors-série d'*Artpress* fournit des éléments de réponse et renseigne d'autant mieux qu'elle ne relève pas d'une réaction « à chaud », mais d'une lente imprégnation s'étalant sur trois décennies. Si cette imprégnation se fait assurément sentir lorsque, par l'écriture, Desgrandchamps revient sur les raisons de son intérêt pour *Villa Triste*, le rapport avec les peintures qu'il conçoit n'est pas posé explicitement. Ce rapport n'en est pas moins présent et efficient. C'est du moins ce que nous tenterons de démontrer, par recoupement des romans de Modiano[367] avec l'œuvre du peintre français, de sorte à consolider et étayer cette notion de « parenté structurelle », qui servira de fil directeur à notre analyse.

Pour s'en tenir dans un premier temps aux aspects mis en avant par Desgrandchamps dans ce texte, commençons par évoquer le climat de tension en sourdine dont témoigne *Villa triste*. Ce récit reste pour l'essentiel confiné à un segment de vie restreint, borné par l'arrivée et le départ du narrateur dans une ville d'eau à proximité de la frontière Suisse. Les multiples distractions qu'offre cette station thermale sont un dérivatif au sentiment d'insécurité[368]

---

[365] Marc Desgrandchamps, « Modiano et la Villa Triste », paru dans *Artpress* 2, n°14, août-septembre-octobre 2009, et repris dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, p. 49-50.

[366] Catherine Millet et Richard Leydier, Edito d'*Artpress* 2, n°14, août-septembre-octobre 2009, p. 5.

[367] La délimitation de notre corpus s'est naturellement faite sur la base des ouvrages lus par Desgrandchamps, dont l'intérêt pour Modiano s'est maintenu jusqu'à la fin des années 1990. À l'exception notable de *Un Pedigree* (2005), les parutions survenues au cours des années 2000 n'ont pas compté parmi ses lectures.

[368] Ce sentiment d'insécurité constitue visiblement pour Desgrandchamps un élément signifiant, car il note dans son exemplaire personnel : « Prêt à partir d'un instant à l'autre » (voir Fig. 11), en écho à une phrase du roman lue sur cette même page. Souvent, certains fragments du texte (parfois des noms de personnages, des notations sur

qu'éprouve Victor, juif apatride dissimulant son identité sous un nom d'emprunt aux sonorités russes ou géorgiennes, « Chmara ». La menace de la conscription ne cesse de l'inquiéter, s'insinuant en filigrane dans les interstices de sa nouvelle vie, en dépit de ses efforts pour se soustraire aux informations diffusées à la radio comme au cinéma[369]. La petite société nantie où il trouve refuge représente pour lui un cadre familier et sécurisant :

> La salle n'était éclairée que par une veilleuse et je me laissais glisser, avec un sentiment de totale confiance, dans cette pénombre violacée. Que pouvais-je craindre ? Le bruit des guerres, le fracas du monde pour parvenir jusqu'à cette oasis de vacances devraient traverser un mur d'ouate. Et qui aurait l'idée de venir me chercher parmi les estivants distingués ? [370].

Malgré l'effet apaisant de ce cocon protecteur, des signes à fortes connotations ne manquent pas de s'y engouffrer importunément, rappelant à Victor la guerre qu'il cherche à fuir. Pour preuve, le « télescopage narratif [371] » mis en place par Modiano entre le bruit des balles de tennis, faisant sinistrement écho à celles, de nature plus meurtrière, échangées au même moment en Algérie :

> Dans sa chambre, à l'Hermitage, la fenêtre était entrouverte et j'entendais le claquement régulier des balles de tennis, les exclamations lointaines des joueurs. S'il existait encore de gentils et rassurants imbéciles en tenue blanche pour lancer des balles par-dessus un filet, cela voulait dire que la

l'époque, des détails visuels comme la couleur orange et verte d'un peignoir), retenus par Desgrandchamps, sont ainsi placés en exergue en haut de la page, où l'artiste les recopie au crayon.

[369] « Tout allait mieux, je reprenais la lecture de mon roman ou d'un magazine inoffensif (je m'étais interdit de lire les journaux et d'écouter les bulletins d'information à la radio. Chaque fois que j'allais au cinéma, je prenais soin d'arriver après les Actualités). Non, surtout, ne rien savoir du monde. Ne pas aggraver cette peur, ce sentiment de catastrophe imminente. Ne s'intéresser qu'aux choses anodines : la mode, la littérature, le cinéma, le music-hall. S'allonger sur les grands "transats", fermer les yeux, se détendre, surtout se détendre. Oublier. » (Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 23).

[370] *Ibid*., p. 28.

[371] Cette expression est de Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 53.

> terre continuait de tourner et que nous avions quelques heures de répit. […] On se battait en Algérie, paraît-il [372].

Il n'est pas rare que Modiano ait recours à ce principe de télescopage, consistant à introduire une note discordante, chargée de réveiller la peur d'un conflit armé, dans un cadre agréable qui sert de repoussoir. Ce procédé alimente par exemple *Voyage de noces*, fondé sur ce type de cadre – « Le soleil enveloppait d'une nappe de silence la plage, la mer et la terrasse du Moorea[373] » – fragilisé par le rappel lointain d'une réalité moins paisible : « Les habitués se saluaient de table à table, les hommes nouaient négligemment leur chandail sur leurs épaules, les femmes montraient leur dos bronzé et enveloppaient leur chevelure dans des foulards créoles. On surprenait des conversations en anglais. La guerre était si loin…[374] ».

À l'image des protagonistes du *Dernier Rivage*, qui vivent dans la conscience de leur disparition prochaine et dissipent leur angoisse dans les plaisirs balnéaires, Victor dans *Villa triste* se laisse entraîner par ses compagnons d'insouciance, Yvonne Jacquet et René Meinthe, avec lesquels il s'efforce d'oublier à la fois son passé, l'enrôlement et la guerre d'Algérie. Ce contexte ensoleillé contribue à atténuer ses craintes, sans toutefois les résorber tout à fait. De courts moments d'euphorie embellis de parenthèses amoureuses ponctuent la saison, qui culmine avec la Coupe Houligant, un concours d'élégance étourdissant qui détourne le narrateur de ses inquiétudes. Ce dernier remarque avec ironie la vacuité de leurs préoccupations immédiates au regard du contexte politique : Yvonne « devait-elle, oui ou non, prendre part à cette Coupe ? Grave problème[375] ».

Au travers de cette trompeuse atmosphère de vacances, corrodée en profondeur par l'affleurement d'une réalité plus sombre, s'entrouvre une voie creusée par Desgrandchamps. Nombre de ses œuvres reposent *de facto* sur une tension analogue, qui se manifeste pour certaines d'entre elles au moyen d'un facteur de dilution avancé, entraînant l'écoulement de la matière picturale. Si l'on s'en tient à l'interprétation la plus communément avancée, étayée par les propos de l'artiste, les ruissellements ainsi provoqués trahiraient la précarité des scènes

[372] Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 38. Une accolade tracée dans la marge démarque ce passage (voir Fig. 12).
[373] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990, p. 34.
[374] *Ibid*., p. 59.
[375] *Ibid*., p. 81.

représentées. Précarité redoublée par le recours à des motifs iconographiques connotés, à l'instar des bombardiers[376] qui firent intrusion dans un ensemble d'œuvres exécutées entre 2008 et 2009 (MD 1694, MD 1696, MD 1701, MD 1703, MD 1705, MD 1769 – voir ill. 157 à ill. 162). Les raisons ayant motivé l'utilisation de ce motif sont développées par l'artiste dans le texte suivant :

> Cet avion est peint à partir d'une image trouvée sur internet. C'est un avion de guerre, un bombardier. […] 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 cela un jour, ce fait étrange d'être au soleil et en même temps la radio parle d'une guerre. Je me souvenais que les deux guerres mondiales, ainsi que d'autres conflits, ont commencé en été. Il n'y avait rien de tel en cet été 2008, mais l'irruption de ce conflit me faisait brasser tout un lot d'idées pénibles et obscures. J'ai tenté d'exorciser cela en réalisant un ensemble où planait ce fantasme guerrier[377].

Cette expérience est restituée littéralement dans MD 1703, une toile de 2008 réunissant trois estivants sur une plage, alertés par le passage de deux bombardiers rompant la pureté d'un ciel assimilé à un champ coloré serein et immaculé. L'antinomie entre le bleu du ciel et les bombardiers est partie prenante de l'intérêt que Desgrandchamps porte à ces motifs, à propos desquels il précise :

> En regardant des actualités ou des archives de la télévision, mais plus souvent des archives, j'ai souvent été frappé par l'impact du ciel bleu sur les images de guerre. C'est idiot car quelle que soit la lumière la catastrophe est la même, mais cela agit pour moi comme si « le beau temps », lieu commun de la météo des plages, rendait plus absurdes ces images de destruction tout en

[376] En dehors de ce motif, soulignons qu'il arrive à Desgrandchamps d'intégrer à ses œuvres des références cryptées à certains évènements historiques. On pense à titre d'exemple à l'instrumentalisation d'une photographie de l'assassinat du roi Alexandre[Ier] de Yougoslavie, utilisée en 1999 comme source par Desgrandchamps : voir ill. 163 à 165.

[377] Marc Desgrandchamps, *Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 50-51.

> les éclairant de façon plus précise. Les choses, figures, corps, objets, se détachent mieux, se dévoilent mieux sous le soleil. Je suis sensible à la lumière estivale, à ce surcroît de présence qu'elle donne aux êtres dans l'opposition accentuée du clair et de l'obscur, surcroît de présence qui rend pour moi plus palpable, et cela de manière paradoxale, leur précarité[378].

Il vaut la peine de mettre ces propos en perspective avec l'épilogue d'*Un cirque passe*, tant ce qui s'y joue corrobore la résistance exprimée par Desgrandchamps à accepter des épisodes tragiques dans des conditions climatiques qui devraient appeler des évènements heureux. Ce roman publié par Modiano en 1992 s'achève en effet sur le montage de deux images dissonantes. La première est celle d'une mort accidentelle. La seconde est un commentaire sur l'état du ciel, bleu et dégagé.

> Il ne trouvait pas les mots mais j'avais compris avant même de l'entendre. Votre amie. Accident. Juste après de pont de Suresnes. On avait découvert la carte de l'hôtel dans la poche de son imperméable et on avait téléphoné ici.
>
> Je suis sorti machinalement. Dehors, tout était léger, clair, indifférent, comme le ciel de janvier quand il est bleu[379].

En faisant valoir comment une certaine lumière synonyme de trêve et de quiétude peut produire un effet de leurre, Modiano fraie un chemin à un phénomène de discordance qui a trouvé une certaine ampleur dans l'œuvre de Desgrandchamps. Pour exprimer cette tension en d'autres termes, on pourrait s'en remettre à la formule synthétique utilisée par Michel Houellebecq dans *La Carte et le Territoire* : « Le temps, beau et calme, ne favorisait pas l'apparition des sentiments appropriés[380] ».

Conjointement à ces diverses influences littéraires s'ajoute, visuellement, celle de Jacques Demy, dont les films trahissent une forme de gravité se heurtant parfois, comme dans

---

[378] Marc Desgrandchamps, *Un état des choses, Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 39-40.

[379] Patrick Modiano, *Un cirque passe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 165.

[380] Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 102.

*Les Demoiselles de Rochefort*, à un cadre en apparence idyllique et coloré. Au fondement de cet univers « en chanté » sont convoqués des sujets dramatiques, abordés par le truchement d'un bonheur de surface qui se défait. A l'instar des *Parapluies de Cherbourg*, *Villa triste* n'aborde pas la guerre d'Algérie frontalement, mais la rend suffisamment prégnante pour que la trajectoire des personnages en souffre. En premier lieu celle du docteur Meinthe, personnage insaisissable dont l'impertinence détonne dans la société distinguée qu'il fréquente, et dont on apprendra, par le biais d'un extrait de la rubrique nécrologie, la fin sordide[381]. De rares indications laissent entrevoir le rôle équivoque qu'il a pu jouer dans divers évènements du début des années 1960 : « C'était l'époque de la guerre d'Algérie et Genève où Meinthe allait à ses rendez-vous, servait de plaque tournante. Agents de toutes sortes. Polices parallèles. Réseaux clandestins. Je n'y ai jamais rien compris[382] ». Il confie à Victor et Yvonne une mission peu banale, leur proposant d'habiter sa villa certains soirs pour réceptionner au téléphone des informations cryptées et clandestines. La mélancolie stagnante qui imprègne la maison est pour beaucoup dans le nom que lui a trouvé son propriétaire, qui s'y suicidera quelques années plus tard, laissant imaginer combien cette « villa » devait effectivement être « triste ». Mais il est une autre raison à cette appellation, comme le rappelle Denis Cosnard :

> *Villa triste* est, comme *La Place de l'étoile* et *La Ronde de nuit*, un titre à double entente. Bien sûr, la villa de René Meinthe est un lieu triste. Mais l'expression « Villa Triste » est aussi directement liée à la guerre : en Italie, c'est le nom donné aux lieux de détention et de torture installés par les nazis ou les fascistes dans des immeubles cossus de Trieste, Florence, Brescia, Milan et Gênes. L'équivalent transalpin de la rue Lauriston. A Rome puis Milan, Pietro Koch n'avait rien à envier à Henri Lafont. Il menait grand train, et employait au même moment les mêmes méthodes. Dans sa villa, il arrivait aussi qu'on torture au son du piano, et des acteurs fréquentaient l'endroit, en particulier Osvaldo Valenti et sa compagne Luisa Ferida. Un parallélisme qui a frappé Patrick Modiano[383].

---

[381] « 8 décembre… Un médecin d'A…, M. René Meinthe, trente-sept ans, s'est donné la mort dans la nuit de vendredi à samedi, à son domicile. Le désespéré avait ouvert le gaz » (Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 182).

[382] Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 185.

[383] Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010, p. 128

La présence d'Osvaldo Valenti dans *Villa triste*[384] est d'autant plus spectrale et incongrue que l'acteur fut exécuté en 1945, alors même que le roman est supposé se situer au début des années 1960. Des anomalies du même ordre surgissent dès son premier livre, *La Place de l'étoile* (1968). L'intrigue renferme un vivier de personnages formant des cercles interlopes à l'intérieur desquels apparaît Maurice Sachs. La trajectoire de cet écrivain, si l'on s'en tient aux faits historiques, s'est arrêtée brutalement au cours de « sa trente-neuvième année, le 13 avril 1945, sous les balles d'un SS[385] ». Dans le scénario imaginé par Modiano, ce personnage remuant et sulfureux connaît une fin de parcours différente :

> Maurice Sachs […] nous raconte ses mésaventures depuis 1945, date de sa prétendue disparition. Il a été successivement agent de la Gestapo, G.I., marchand de bestiaux en Bavière, courtier à Anvers, tenancier de bordel à Barcelone, clown dans un cirque de Milan sous le sobriquet de Lola Montès. Enfin il s'est fixé à Genève où il tient une petite librairie[386].

Les quelques éléments que l'on vient d'avancer concourent à démontrer combien la question des séquelles laissées par l'Occupation taraude Modiano, attentif à inoculer dans chaque nouvel ouvrage des indices renvoyant à ce champ historique. Sapant et fissurant ainsi le climat de quiétude dont son œuvre témoigne malgré tout.

Si *Villa triste* déplace le curseur sur les années soixante, l'écrivain n'en sonde pas moins les fragilités générées sur le long terme par le deuxième conflit mondial, auquel il a certes échappé, mais qui le hante par lien généalogique – les activités que son père menait sous une fausse identité sur le marché noir pendant la guerre ont inspiré nombre de personnages mis sn scène dans ses romans. Selon l'analyse de Bruno Blanckeman, les réactions de Victor Chmara seraient conditionnées par cette partie sombre de l'histoire :

> Dans *Villa triste*, la guerre d'Algérie est l'évènement à partir duquel, comme par mécanisme associatif, le récit remonte jusqu'à la présence latente d'une

384 Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 46-47.

385 Préface de Thomas Clerc, dans Maurice Sachs, *Chronique joyeuse et scandaleuse*, Paris, Libella, 2012.

386 Patrick Modiano, *La Place de l'étoile* (1968), Paris, Gallimard, 1985 pour la présente édition, p. 28.

> autre guerre que le personnage-narrateur n'a pas vécue personnellement, mais dont il est le produit en sa qualité de juif apatride, à la psyché fragile[387].

Rien n'illustre mieux cette notion de « mécanisme associatif » que le glissement de la « Villa Triste » vers la « Villa Chagrin » de Bayonne, « maison d'arrêt où furent enfermés, et pour certains torturés et exécutés, des résistants belges […] ainsi que, pendant quelques semaines de 1938, le peintre Bram van Velde, parce qu'il parlait allemand dans la rue et que ses papiers n'étaient pas en règle. Lequel Bram, ira vivre, à partir de 1959, durant la guerre d'Algérie, donc, en Suisse, à Genève, au bord du lac…[388] »

Contrairement aux trois premiers romans (*La Place de l'étoile, la Ronde de nuit, Les Boulevards de ceinture*) de Modiano qui s'inscrivaient ouvertement pendant la période de l'Occupation, *Villa Triste* en réverbère les traces sur les années 60. La question du second conflit n'est plus traitée frontalement, mais sur un mode allusif et détourné. C'est principalement au travers du narrateur qu'elle ressort, et l'on remarque souvent combien les pensées de ce dernier sont éloignées des circonstances immédiates de leur apparition :

> Je me disais que tout cela était trop beau, et que demain une catastrophe allait survenir. Le 12 juillet 39, pensais-je, un type de mon genre, vêtu d'un peignoir de bain aux rayures rouges et vertes, regardait sa fiancée nager dans la piscine d'Eden-Roc. Il avait peur, comme moi, d'écouter la radio. Même ici au cap d'Antibes, il n'échapperait pas à la guerre… Dans sa tête se bousculaient des noms de refuges mais il n'aurait pas le temps de déserter. Pendant quelques secondes une terreur inexplicable m'envahissait puis elle sortait de l'eau et venait s'allonger à côté de moi pour prendre un bain de soleil[389].

---

[387] Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 58-59.

[388] Dominique Viart, « L'impossible narration de l'Histoire », dans *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann éditeurs, 2010, p. 60-61.

[389] Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 12.

On retrouve ici un procédé auquel Patrick Modiano comme Marc Desgrandchamps se montrent attachés, fondé sur la mise en place d'un cadre balnéaire engageant, assorti de conditions climatiques splendides et optimales, propres à faire naître des sentiments positifs. Un tel cocktail devrait en toute logique égayer l'humeur de Victor. Or il n'en est rien. Hanté ou troublé par quelque facteur extérieur, ses dispositions intérieures vont à contre-courant de ce contexte plaisant, saturé de soleil. Il forme malgré lui des pensées antagoniques fissurant l'aspect parfaitement lisse et idyllique que la scène revêt en surface.

Ce couplage de vecteurs contradictoires s'observe chez Desgrandchamps dans maints tableaux. Que l'on pense, à titre d'exemple, aux filaments blanchâtres veinant certaines œuvres exécutées en 2016, et renvoyant à ceux qui se manifestent lors du prologue de *Melancholia* (2011), de Lars von Trier[390]. Une scène au cours de laquelle chaque mouvement fonctionne au ralenti, entravé par ces filaments qui semblent matérialiser le détraquement magnétique auquel a donné lieu le rapprochement de la planète qui provoquera la destruction de la Terre par collision. Cette valeur d'interférence et de dérèglement est opérante tant dans cette séquence que dans les peintures qui y renvoient par reprise de ces fibres blanches, qui sillonnent verticalement le ciel et l'étendue de verdure, comme si l'artiste avait cherché à biffer la charge hédoniste émanant à première vue du tableau[391].

Ces fibres ne sont qu'une des multiples formules adoptées pour enrayer le système figuratif, placé sous le signe d'une certaine légèreté que court-circuitent, entre autres, la

[390] Desgrandchamps a disséminé des références à ce film dans un triptyque de 2012 (MD 1882, voir ill. 166 et 167) : la voiturette de golf représentée au loin sur la plage, de même que la planète géante se découpant à basse altitude dans le ciel, apparaissent comme des clins d'œil au film de Lars von Trier, comme nous le confirme l'artiste : « Oui l'élément sphérique est une allusion. C'est en fait un ballon lancé dans l'air, mais il a aussi la trouble ambiguïté de pouvoir être perçu comme un astre, et un astre de cette taille visible en plein jour dans notre ciel quotidien a une résonance inquiétante, que je voulais en correspondance avec l'apparition d'abord discrète puis de plus en plus terrifiante de la planète Melancholia. D'autres éléments sont dans l'écho de ce film, mais peu visibles en reproduction. Certains filaments blancs dans le ciel évoquent les dérèglements électriques et physiques produits dans l'atmosphère terrestre par l'approche de l'énorme planète. Je n'ai pas revu *Melancholia* depuis 2011 mais je me souviens avoir été très intrigué par son prologue avec ses images étranges, presque fixes comme des tableaux, qui résument l'action de ce qu'il va nous être donné de voir et ressentir dans les 2 heures qui vont suivre. Le petit véhicule près des baigneurs aux parasols bleu et rouge est aussi une allusion à la voiture de golf dans laquelle se déplacent les propriétaires du vaste domaine qui sert de lieu au récit. Plus fondamentalement dans ce triptyque je voulais transmettre l'impression d'une normalité qui se délite de manière insidieuse, impression ressentie à la vision du film, avec l'idée que notre perception du familier peu à tout instant basculer dans l'inquiétude et l'horreur, de façon progressive ou soudaine » (mail de l'artiste, 22.08.2015).

[391] L'artiste déclare d'ailleurs à propos de *Melancholia* : « J'ai été frappé de constater comment dans le prologue certains phénomènes comme la chute des oiseaux ou les éclairs qui jaillissent des lignes à haute tension surviennent dans un monde d'apparence normale. Ces brisures dans la trame du familier sont impressionnantes, elles annoncent la catastrophe » (Conférence de Marc Desgrandchamps à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 129).

fluidification de la matière picturale (à coefficient et intensité variables selon les œuvres), les effets de transparence et de ruissellements qui en dérivent, le traitement lacunaire et fragmenté des lieux, tronqué des corps, sans omettre le recours local à des éléments qui tendent à s'écarter d'un régime figuratif d'image. Sans se lancer dans un lexique exhaustif des procédés visant à corrompre ou laminer la représentation, ceux recensés ci-avant maintiennent l'œuvre dans une logique oscillatoire entre sphères abstraites et figuratives. Une indéniable tension en découle, permettant d'amoindrir la dose d'insouciance à laquelle un grand nombre d'œuvres n'échappe pas, en particulier lorsqu'est rapatriée à l'intérieur du champ iconographique une réalité balnéaire dont le caractère lisse et plaisant exsude[392]. Insouciance faut-il le dire en trompe-l'œil, conjurée ou du moins infléchie par le travail de sape mené corolairement, tant au moyen de motifs neutralisant toute forme de sérénité qu'en tirant parti des spécificités du medium pictural.

La notion de « parenté structurelle » trouve à ce stade de la démonstration toute sa légitimité et son efficacité, car elle permet de saisir l'homologie qui relie l'assise narrative de *Villa triste* au système de représentation établi par Marc Desgrandchamps. Se profile entre les deux une veine commune, fondée sur des situations versant dans l'oisiveté et le désœuvrement, avant d'être déportées vers des thèmes teintés de gravité[393]. À bien regarder, il apparaît que c'est à ce niveau que la porosité de leur ligne esthétique est maximale, celle-ci s'adossant sur l'idée que notre perception du familier peut à tout instant basculer dans l'étrangeté et l'inquiétude, de façon progressive ou soudaine.

Ce basculement s'accompagne chez Modiano d'une teneur onirique, obtenue en rehaussant de quelques degrés le climat de langueur qui imprègne l'atmosphère cotonneuse du roman. L'inhibition du mouvement prend à l'intérieur de la Villa de René Meinthe des proportions inédites, si l'on en juge par le passage suivant :

---

[392] Cela ressort particulièrement dans MD 1468 (ill. 169), tableau de 2004 inspiré d'une image publicitaire (ill. 168) au sujet de laquelle Desgrandchamps précise : « En fait, l'origine de ce tableau est due au hasard, comme pour finalement nombre de mes toiles. C'est une publicité issue d'un magazine des années 60, magazine acheté dans une brocante lors d'un périple en Alsace, qui m'a impressionné au point d'avoir l'envie d'en faire un tableau. C'est une image commerciale, assez kitsch, mais pourtant il émanait d'elle un charme peut-être lié à cette décennie, avec cet aspect Pop et insouciant qui accompagne souvent ce type de représentation » (Marc Desgrandchamps, « Peindre la vie moderne », dans *Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 64).

[393] Les conflits militaires, la mort, les tensions guerrières surgissent au détour de certaines des toiles de Desgrandchamps. On pense à titre d'exemple à une toile réalisée en 1999, MD 1194 (ill. 171), qui tire son origine d'une coupure de presse montrant une scène d'exécution par pendaison, en Iran (ill. 170). Ou encore à certaines œuvres réalisées d'après une photographie d'archive de la guerre hispano-américaine de 1898 (voir ill. 172 à ill. 179).

> Est-ce pour cela que lorsque nous restions Yvonne et moi dans le salon, j'avais la certitude que le temps s'était arrêté pour de bon ? Nous flottions. Nos gestes avaient une infinie lenteur et lorsque nous nous déplacions, c'était centimètre par centimètre. En rampant. Un mouvement brusque aurait détruit le charme[394].

L'indolence qui s'empare d'Yvonne et Victor confine dans cette séquence à la léthargie. Leurs gestes ne semblent arrachés à l'immobilité qu'au prix d'un sursaut de volonté démesuré, « comme dans ces mauvais rêves où chacun de nos gestes a une lourdeur de plomb[395] ». L'engourdissement général qui les gagne se lie autant à leur flegmatisme qu'à l'inertie s'infiltrant dans la résidence, soustraite à l'écoulement naturel du temps. L'état d'ensommeillement qui envahit ce lieu reflète leurs propres dispositions à la nonchalance, que revendique Victor :

> J'étais étonné de découvrir chez Yvonne une telle aptitude à l'abandon. Chez moi, cela correspondait à une horreur du mouvement, une inquiétude vis-à-vis de tout ce qui bouge, ce qui passe et ce qui change, le désir de ne plus marcher sur du sable mouvant, de me fixer quelque part, au besoin de me pétrifier. Mais chez elle ? Je crois qu'elle était simplement paresseuse. Comme une algue[396].

Certains corps féminins de l'œuvre de Desgrandchamps répondent à la lettre à cette formule, en particulier ceux campés flegmatiquement et dont l'anatomie sécrète par ruissellement des lambeaux ou des lanières informes, qui font écho, littéralement, à la propension d'Yvonne à se laisser aller « comme une algue ».

Cette passivité qui définit les protagonistes de *Villa triste* ne fait pas écran au trouble qui les ronge en sourdine. Les répercussions psychiques du second conflit mondial, on l'a souligné, appuient sur le mal-être existentiel du narrateur. Sur sa destinée s'apposent les traces laissées par ce champ historique, dont le rappel en creux sert de contrepoint au cadre ensoleillé

---

394 Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 175.

395 *Ibid*., p. 178.

396 *Ibid*., p. 175.

du roman. Un cadre équivoque, à la fois doux et empoisonné par les inquiétudes que remue Victor, que l'on sent hanté par la perspective d'une échéance qui assombrit l'horizon : « Je laissais la porte-fenêtre ouverte pour que ce brouhaha et cette musique montent jusqu'à nous. Ils nous protégeaient. Et puis ils se déclenchaient chaque jour à la même heure et cela voulait dire que le monde continuait de tourner. Jusqu'à quand ?[397] ». Cette question laconique fonctionne comme un facteur de déstabilisation efficace, menaçant de faire déraper la tranquille torpeur chère aux estivants. Sur le qui-vive, le narrateur est transpercé d'éclairs fulgurants d'incertitudes, qui apportent une dose de tension minimale, mais suffisante pour crevasser les lentes plages de *farniente* insérées dans le récit. Autant de données susceptibles d'avoir contribué à façonner le goût de Marc Desgrandchamps pour les situations fondées sur cette antinomie[398].

L'état léthargique[399] qui colore l'atmosphère de *Villa triste* n'est pas spécifique à ce roman. Un profond désir de transir les choses ne désempare jamais, présageant l'engloutissement d'un monde dont les flux s'éteignent doucement : « Nous glissions au travers d'une pénombre ouatée jusqu'à des profondeurs où personne ne troublerait notre sommeil. Paris sombrait avec nous[400] ». Modiano donne parfois à ses fictions une tonalité qui ne manque pas de rappeler De Chirico. Difficile de réprimer une pensée vers son œuvre lorsqu'on lit dans *Vestiaire de l'enfance* : « ma voix, mes activités quotidiennes, ma vie se diluaient dans le silence et le soleil de cette ville morte[401] » ; « La place était aussi déserte que les rues et les places de la ville au début de l'après-midi[402] ». Ou dans *Fleurs de ruine* ce magnifique passage :

> Nous jouions des après-midi entiers parmi les vasques et les statues brisées, les pierres et les feuilles mortes. Les aiguilles de l'horloge ne bougeaient pas. Elles indiquaient pour toujours cinq heures et demie. Ces aiguilles immobiles

[397] *Ibid*., p. 126.

[398] On en retrouve encore l'expression dans un triptyque de 2005, MD 1497 (ill. 182), avec l'association dans une même composition de deux images-sources qui ancrent la scène dans deux réalités opposées : d'un côté l'univers pop et édulcoré d'une pochette de disque montrant un petit groupe tourbillonnant de danseurs et de danseuses (ill. 183), de l'autre une scène de prise d'otages en Ossétie du sud (ill. 180).

[399] Cet aspect du roman a sollicité l'attention de Desgrandchamps, qui note en haut de la page 167 : « un voile d'ennui » (voir Fig. 13).

[400] Patrick Modiano, *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969, p. 118.

[401] Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 96.

[402] *Ibid*., p. 145.

> nous enveloppent d'un silence profond et apaisant. Il suffit de rester dans l'allée et plus rien ne changera jamais[403].

D'abondantes allusions à cette sphère réglée par une étrange temporalité jalonnent l'œuvre de Modiano.

> Peut-être tous les gens croisés au cours de ces années-là, et que je n'ai plus eu l'occasion de revoir, continuent-ils à vivre dans une sorte de monde parallèle, à l'abri du temps, avec leurs visages d'autrefois. J'y pensais tout à l'heure, le long de la rue déserte, sous le soleil[404].

Quelque chose de fortement analogue figure dans *Un Pedigree* :

> Peut-être tous ces gens, croisés au cours des années soixante, et que je n'ai jamais eu l'occasion de revoir, continuent-ils à vivre dans une sorte de monde parallèle, à l'abri du temps, avec leurs visages d'autrefois[405].

L'auteur se garde bien de marquer une frontière infranchissable entre rêve et réalité, préférant faire glisser les situations dans un entre-deux indécidable, perceptible dans ce passage de *Boulevards de ceinture* : « A partir de ce moment, je sais que je rêve et j'évite les gestes trop brusques pour ne pas me réveiller[406] ». On touche là un point amplement exploré par Modiano, qui pose cette aspiration à se soustraire au mouvement au cœur de ses écrits. Pour citer quelques propositions qui solidifient ce positionnement, commençons par *Quartier perdu* :

> Ne pas bouger. Attendre que la descente à travers le temps soit achevée, comme si l'on avait sauté en parachute. Reprendre pied dans le Paris

[403] Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991, p. 91.
[404] Patrick Modiano, *Ephéméride*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 37.
[405] Patrick Modiano, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, p. 121.
[406] Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 141.

> d'autrefois. Visiter les ruines et tenter d'y découvrir une trace de soi. Essayer de résoudre toutes les questions qui sont demeurées en suspens[407].

L'inertie opérante ici l'est tout autant dans le roman suivant, *Dimanches d'août* : « Plus tard, je me suis fait à cette idée et je me sens à l'aise aujourd'hui dans cette ville de fantômes où le temps s'est arrêté[408] ». Une expression que l'on retrouve à l'identique dans *Vestiaire de l'enfance* : « Mais je ne sortirai pas ce soir. Il vaut mieux rester immobile une bonne fois pour toutes. Où aller désormais ? Ici je suis arrivé au bout du monde et le temps s'est arrêté[409] ». On pourrait encore citer à l'appui *L'Herbe des nuits* (« Le temps est aboli et tout recommence[410] ») ou convoquer *Dora Bruder* :

> Il faudrait savoir s'il faisait beau ce 14 décembre, jour de la fugue de Dora. Peut-être l'un de ces dimanches doux et ensoleillés d'hiver où vous éprouvez un sentiment de vacance et d'éternité – le sentiment illusoire que le cours du temps est suspendu, et qu'il suffit de se laisser glisser par cette brèche pour échapper à l'étau qui va se refermer sur vous[411].

Autant d'exemples qui donnent une idée de l'état de suspension flottant sur l'œuvre de Modiano, où le cours du temps s'anéantit dans un éternel présent désiré et réalisé dans certaines circonstances : « J'avais perdu l'habitude de ces exercices de mémoire depuis que je vivais dans une sorte d'intemporalité – ou plutôt, selon l'expression de Carlos Sirvent –, de présent éternel[412] ». Une expression qui revient dans *L'horizon* :

> Depuis quelques temps Bosmans pensait à certains épisodes de sa jeunesse, des épisodes sans suite, coupés net, des visages sans noms, des rencontres fugitives. Tout appartenait à un passé lointain, mais comme ces courtes

[407] Patrick Modiano, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984, p. 29.
[408] Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 1986, p. 96.
[409] Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 22.
[410] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 58.
[411] Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Paris, Gallimard, 1999 pour la présente édition, p. 59.
[412] Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 37.

> séquences n'étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeuraient en suspens, dans un présent éternel[413].

La portée de cette formule accuse une force et une intensité particulière lorsqu'on fait l'expérience de la mettre en perspective avec les œuvres « récentes » de Desgrandchamps – on pense en particulier à celles postérieures à 2010, car s'y manifestent des formes préservées des écoulements qui laminaient auparavant la représentation. La densité retrouvée des figures comme des sites n'est pas sans les doter d'une fermeté synonyme de pérennité. Ce processus de solidification qu'induit le recours à une matière picturale d'une aridité accrue, conjugué à une palette chromatique éclatante, voire saturée, donne à penser que le temps s'est purement arrêté. Et que les figures, pétrifiées, ont été saisies dans un présent éternel inondé de lumière.

L'article que Desgrandchamps a consacré à *Villa triste* dans *Art press* apporte confirmation de son intérêt pour cet aspect de l'œuvre de Modiano : « Le temps semble s'arrêter et les personnages, Yvonne et Meinthe, apparaissent sous un voile indéchirable qui assourdit les sons[414] ». On peut en outre ajouter que « l'éternel présent » est une expression qu'utilise Desgrandchamps au sujet d'une œuvre de 2010 (MD 1804, ill. 184), comportant une référence à un tableau de Nicolas Poussin (*Paysage avec Orphée et Eurydice*, 1650-1653, ill. 185 et ill. 186) : « De l'unité de temps de lieu et d'action du tableau de Poussin nous sommes arrivés à l'éternel présent fragmenté[415] »

Eternel présent ou présent éternel. Quel que soit l'ordre des termes retenu, un lien se noue avec l'œuvre de Modiano[416], avec ses poches d'inertie brisant le flux de la vie. La possibilité d'une enclave à l'abri du temps resurgit dans *Dora Bruder*. Une enclave conditionnée par l'accomplissement d'une fugue, décrite comme une brèche qui fait naître sous le soleil un vertige provisoire :

---

[413] Patrick Modiano*, L'horizon*, Paris, Gallimard, 2010, p. 9.

[414] Marc Desgrandchamps, « Modiano et la Villa Triste », paru dans *Artpress* 2, n°14, août-septembre-octobre 2009, et repris dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 51.

[415] Marc Desgrandchamps, conférence donnée à l'ENS de Lyon le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 117. Notons qu'il existe un autre tableau de 2010 faisant référence à un tableau de Poussin, *Les Bergers d'Arcadie* : voir ill. 187 et 188. Une lithographie de la même année intègre une figure empruntée à *La danse de la vie humaine*, tandis qu'une autre figure de la même composition est tirée de *La Transfiguration* de Raphaël (voir ill. 189 à ill. 193).

[416] Dans son exemplaire personnel de *Villa triste*, Desgrandchamps a noté, en haut de la page 167 : « éternelles vacances » (voir Fig. 15).

> La fugue – paraît-il – est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide. Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité. Vous n'avez pas seulement tranché les liens avec le monde, mais aussi avec le temps. Et il arrive qu'à la fin d'une matinée, le ciel soit d'un bleu léger et que rien ne pèse plus sur vous. Les aiguilles de l'horloge du jardin des Tuileries sont immobiles pour toujours. Une fourmi n'en finit pas de traverser la tache de soleil[417].

Transparaît ici une proximité d'ordre symbiotique avec l'écriture et la pensée de Michel Houellebecq, hypersensible aux moments jubilatoires durant lesquels l'engrenage de la vie quotidienne s'interrompt – que l'on songe au texte cité ci-après, appartenant à une poésie du recueil *Le sens du combat*, intitulée « Dans l'air limpide » :

> Hélas, j'aime passionnément, et depuis toujours, ces moments où plus rien ne fonctionne. Ces états de désarticulation du système global, qui laissent présager un destin plutôt qu'un instant, qui laissent entrevoir une éternité par ailleurs niée. Il passe, le génie de l'espèce[418].

L'éloge formulé avec ce poème de tout ce qui concourt à engourdir et enrayer significativement le cours des choses, innerve de façon active les textes de Houellebecq. *Plateforme* comprend ainsi des épisodes qui matérialisent un temps d'arrêt pourvu d'une valeur existentielle, à l'instar de cet énoncé : « Le bateau ne bougeait plus du tout ; nous demeurions dans l'éternité brève d'une après-midi heureuse[419] ». Que Houellebecq s'avoue en empathie avec l'œuvre de Modiano ne saurait surprendre[420], étant donnée la convergence se dégageant indéniablement des passages précités. « Je veux l'éternité, ou au moins ses prémisses[421] », lit-on encore dans *Le sens du combat*. On ne peut s'empêcher, à entendre ces mots, de songer à ceux murmurés par les voix fantomatiques d'Anna Karina et de Jean-Paul Belmondo, dans le

---

[417] Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Paris, Gallimard, 1999 pour la présente édition, p. 78.

[418] *Le sens du combat* (1996), dans *Houellebecq, 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 441.

[419] Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 48.

[420] « Je ne pense même pas pouvoir évoquer ce livre [*Un Pedigree*] sur le plan littéraire, tellement il m'a atteint sur le plan personnel », *Michel Houellebecq*, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 276.

[421] *Le sens du combat* (1996), dans *Houellebecq, 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 445.

dernier plan de *Pierrot le fou*. Placée à distance de la falaise, la caméra part de l'explosion fatale à Ferdinand – et déclenchée à son instigation –, avant d'effectuer un mouvement panoramique vers la mer sur laquelle scintille le soleil. Parallèlement à cette image finale résonne le dialogue de Marianne et Ferdinand, qui énoncent à deux voix l'amorce d'un poème d'Arthur Rimbaud, « L'éternité » : « Elle est retrouvée », « Quoi ? », « L'éternité », « C'est la mer allée », « Avec le soleil ». Restent dans le champ de l'image des repères spatiaux immuables : le ciel, la mer, et l'horizon qui en délimite les confins.

Or, cette ouverture sur l'éternité ou ses prémisses pourrait être spécifiquement associée à une heure, midi, où le soleil se trouve au zénith. Soit, pour reprendre l'idée avancée par Henri Focillon au sujet de Piero della Francesca, « l'heure la plus abstraite, la plus intellectuelle[422] », où la lumière saisit les choses dans un état d'équilibre idéal. Modiano ne développe à ma connaissance ce point qu'à deux reprises, dans *Un Pedigree*[423] puis dans un roman paru en 2007, *Dans le café de la jeunesse perdue*, dont il vaut la peine de citer deux extraits :

> Les lieux n'avaient plus aucune importance, ils se confondaient les uns avec les autres. Notre seul but de voyage, c'était d'aller AU CŒUR DE L'ETE, là où le temps s'arrête et où les aiguilles de l'horloge marquent pour toujours la même heure : midi[424].
>
> Nous étions là, ensemble, à la même place, de toute éternité, et notre promenade à travers Auteuil, nous l'avions déjà faite au cours de mille et mille autres vies. Pas besoin de consulter ma montre. Je savais qu'il était midi[425].

Rappelons également la place impartie au soleil de midi dans la « fantaisie pompéienne » de Wilhelm Jensen, qui situe les différentes apparitions de Gradiva dans ce cadre temporel. C'est à midi, « l'heure des esprits » où la ville ensevelie commence à revivre, que le fantôme de la jeune femme se manifeste à l'archéologue troublé par sa démarche. Ce schéma attribuant une qualité métaphysique au plein midi ne rencontre pas – à première vue du moins – d'écho immédiat dans l'œuvre de Marc Desgrandchamps, comme nous le confirme le propos

[422] Henri Focillon, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 148.

[423] « Parmi les points de repère de ma vie, les étés compteront toujours, bien qu'ils finissent par se confondre, à cause de leur midi éternel », Patrick Modiano, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2005, p. 116.

[424] Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 125.

[425] *Ibid*., p. 145.

suivant : « C'est sous la lumière méditerranéenne en été, plutôt vers la fin de l'après-midi, que les choses et les êtres me semblent se manifester avec un surcroît de présence. Le contraste entre l'ombre et la lumière s'équilibre, et donne au visible une intensité fugace mais prégnante[426] ». On voit néanmoins comment une heure déterminée – la fin de l'après-midi –, et plus essentiellement les conditions lumineuses afférentes, insufflent aux êtres une densité accrue, qui balaye les doutes qu'amasse progressivement notre perception déficitaire du réel. Ces failles perceptives, l'œuvre de Marc Desgrandchamps les explore et les sonde. Sa peinture traduirait selon ses termes un « malaise de la perception » : « Je me sens plutôt submergé par les choses que les surplombant et donc je pense que dans mes peintures, il y a une tentative de restitution de ce malaise de la perception, malaise peut-être du visible[427] ». À cet égard, l'impact des conditions lumineuses sur la fiabilité qu'on prête aux apparences est loin d'être négligeable, comme le laisse entendre cette interrogation : « À quoi bon tâcher de résoudre des mystères insolubles et poursuivre des fantômes, quand la vie était là, toute simple, sous le soleil ?[428] ». Une phrase telle que celle-ci pourrait aisément trouver sa place dans le roman de Jensen, qui situe la question de la réalité corporelle de Gradiva à l'épicentre de son récit. Elle pourrait avec une égale légitimité se rapporter à la plupart des œuvres de Marc Desgrandchamps. Elle provient en fait de *Fleurs de ruine*, un roman de Modiano publié en 1991. La tentation d'extirper cette formule de son contexte, pour la placer au carrefour de ces trois œuvres, était forte, car chacune d'elles comprend des figures dont la réalité charnelle est enveloppée d'incertitude, à l'instar des silhouettes diluées récurrentes dans les peintures de Desgrandchamps, silhouettes qui, comme chez Modiano, attestent une évidence retrouvée sous le soleil. Le problème de la fiabilité de nos perceptions ne se résout pourtant pas entièrement sous cette lumière particulièrement tranchante et intense que l'un et l'autre affectionnent. Car si le visible tend en partie à recouvrer sa cohésion et son intelligibilité sous la lumière du midi, l'été n'en est pas moins inducteur de trouble, tramé de données qui érodent et fissurent le climat de félicité dégagé de prime abord. Cela se traduit chez Desgrandchamps par les aléas de la matière picturale comme par le recours à des motifs – on a cité plus haut les bombardiers ou les fibres blanches, réminiscences de la fin du monde superbement mise en scène dans *Melancholia* – contribuant à faire déraper la sérénité en trompe-l'œil des images engendrées. S'agissant de Patrick Modiano, l'ambiguïté de la saison estivale déborde amplement les frontières du récit retracé

[426] « Interface », conférence de Marc Desgrandchamps à la Sorbonne, le 11 décembre 2013, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, p. 140.

[427] Entretien avec Michael Peppiatt, dans *Marc Desgrandchamps, Soudain hier*, Paris, Galerie Lelong, 2016, p. 11.

[428] Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991, p. 86-87.

dans *Villa triste* ; les romans tant antérieurs qu'ultérieurs exploitent ce ressort. Retenons, parmi ceux antérieurs, ce passage de *La Ronde de nuit* :

> Nous sommes en été, me disais-je, pour me rassurer. […] C'était l'été, effectivement, mais il se prolongeait de manière louche. Plus aucune voiture dans Paris. Plus un seul piéton. De temps en temps les battements d'une horloge rompaient le silence. Au détour d'une avenue en plein soleil, il m'est arrivé de penser que je faisais un mauvais rêve. […] Jamais mieux qu'en ces instants, je n'avais goûté la tristesse de l'été[429].

Parmi les romans ultérieurs, on pourra convoquer *Voyage de noces* :

> Depuis longtemps déjà […] l'été est une saison qui provoque chez moi une sensation de vide et d'absence et me ramène au passé. Est-ce la lumière trop brutale, le silence des rues, ces contrastes d'ombre et de soleil couchant, l'autre soir, sur les façades des immeubles du *boulevard* Soult ? Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression. Le malaise vient de là, sans doute[430].

Reste à faire état dudit phénomène de surimpression, qui revêt autant chez Modiano que dans l'œuvre de Desgrandchamps une importance majeure. Référons-nous à nouveau au texte sur *Villa triste* paru dans *Art press*, où le peintre observe la chose suivante : « Pour l'instant, au milieu des Alpes, la guerre ne vient pas troubler l'insouciance de la "saison" estivale qui commence. Victor imagine qu'il en était ainsi pendant l'été de 1939[431] ». Cette observation s'articule autour de deux principes, dont on a déjà instruit le premier, qui touche au montage entre un contexte avenant sabordé par des souvenirs, données et facteurs déstabilisants. En découle le second principe fédérant l'œuvre de Modiano et celle de Desgrandchamps, à savoir la surimpression de plusieurs séquences historiques entrelacées, qui ressort dans cette interrogation formulée par Victor : « Pourquoi, aux paysages de Haute-Savoie qui nous

[429] Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969, p. 23.

[430] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990, p. 24-25.

[431] Marc Desgrandchamps, « Modiano et la Villa Triste », *Artpress 2*, n°14, août-septembre-octobre 2009.

entouraient, se superpose dans ma mémoire une ville disparue, le Berlin d'avant-guerre[432] ? ». On ne peut manquer d'être interpellé par la contradiction qu'induit cette question – le narrateur, rappelons-le, est âgé de dix-huit ans. Or le récit se passe dans les années soixante. Il semble dès lors insolite que le Berlin d'avant-guerre, antérieur à sa naissance, puisse intervenir dans sa mémoire personnelle. Sur le même modèle, on ne peut s'empêcher de penser à une phrase de *Livret de famille* à laquelle les exégètes de Modiano ont souvent fait appel, car chacun de ses romans se plie à la contradiction qu'elle exprime : « Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance ». Cette proposition s'entend sous réserve de ne pas tracer de frontière nette entre mémoire personnelle et mémoire collective, la première étant dans l'optique de Modiano structurée par la seconde. Le travail romanesque qu'il a su développer est porté par les effets et retombées d'un trauma collectif dont il n'a pas directement fait l'expérience, mais dont les stigmates demeurent opérants, déviés dans l'inconscient d'une génération – à laquelle il appartient – née après 1945.

*Dora Bruder* témoigne parfaitement de cette logique, dont relève le passage suivant : « D'hier à aujourd'hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942[433] ». Le principe de superposition temporelle qui apparaît ici est relancé de multiples fois dans l'œuvre de Modiano, participant pour une part importante à l'impression de flottement qui en émane. Citons *Chien de printemps* : « le mois d'avril 1992 se fondait par un phénomène de surimpression avec celui d'avril 1964, et avec d'autres mois d'avril dans le futur[434] ». *L'Herbe des nuits* : « Il n'y a jamais eu pour moi ni présent ni passé. Tout se confond[435] ». Ou encore *Voyage de noces* :

> Les eaux des fontaines scintillent sous le soleil, et je n'éprouve aucune difficulté à me transporter, de ce paisible après-midi de juillet où je suis en ce moment, jusqu'à l'hiver lointain où Ingrid a rencontré Rigaud pour la première fois. Il n'existe plus de frontière entre les saisons, entre le passé et le présent[436].

[432] Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 51.

[433] Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Paris, Gallimard, 1999 pour la présente édition, p. 10.

[434] Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993, p. 18.

[435] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 56.

[436] Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990, p. 124.

Le même effet d'imbrication revient dans *Vestiaire de l'enfance* : « Tout se confondait par un phénomène de surimpression – oui, tout se confondait et devenait d'une si pure et si implacable transparence… La transparence du temps, aurait dit Carlos Sirvent[437] ». Avec *Fleurs de ruine* resurgit cette propriété que Modiano attribue au temps : « Dans la lumière de fin d'après-midi, il m'a semblé que les années se confondaient et que le temps devenait transparent[438] ». On pourrait encore citer l'ouvrage en hommage à Françoise Dorléac auquel Modiano a contribué :

> En ce mois de juin 1996, on se demande ce qu'on a bien pu faire pendant ces trente dernières années, qui se mêlent aux années précédentes, quelquefois par un phénomène de surimpression. […] Il me semble que le temps devient transparent, que les saisons, celles d'hier et d'aujourd'hui, achèvent de se confondre dans une sorte de présent éternel[439].

Ou convoquer ce passage de *Dimanches d'août*, tellement semblable par l'ambiance (entendre par là un certain rapport entre l'éclairage, le cadre aux abords de la mer, l'impression que tout s'éternise mais que cette apparente quiétude peut basculer) à l'œuvre de Desgrandchamps :

> Le jour, tout se dérobait. Nice, son ciel bleu, ses immeubles clairs aux allures de gigantesques pâtisseries ou de paquebots, ses rues désertes et ensoleillées du dimanche, nos ombres sur le trottoir, les palmiers et la Promenade des Anglais, tout ce décor glissait, en transparence[440].

La compilation de citations que l'on vient de relever sans avoir soin de contextualiser chaque roman ambitionne simplement de montrer combien ces phénomènes de superposition temporelle sont insistants chez Modiano. Or, cet entrelacement fusionnel d'évènements distants dans le temps est partie prenante de la démarche de Desgrandchamps, au point de s'inscrire

---

[437] Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 145.

[438] Patrick Modiano, *Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991, p. 43.

[439] Catherine Deneuve, Patrick Modiano, *Elle s'appelait Françoise*, Paris, Canal + Editions, 1996, p. 36.

[440] Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 1986, p. 95.

dans la structure même de son œuvre. Et ce depuis qu'elle mobilise différentes sources[441], visuellement combinées par des effets de fondu enchaîné permettant par exemple l'implant, dans les vestiges d'Empuriès ayant subsisté jusqu'au troisième millénaire (ill. 207), d'une Amazone isolée du combat qui l'opposait aux Grec (voir MD 1825, ill. 205 et ill. 206). Mais c'est sans doute un témoignage de l'artiste qui contient le scénario le plus en phase avec la conception du temps qui se fait jour chez Modiano. Desgrandchamps rapporte qu'après avoir peint d'après une coupure de presse recueillie dans l'édition du 4 mai 2011 du journal *Libération* une ville pakistanaise inextricablement liée à des circonstances qui ne peuvent être occultées – l'article relayait la mort de Ben Laden à Abbottabad (ill. 210) –, le tableau en cours (MD 1842, ill. 209) a fait surgir la réminiscence d'une bourgade de la Grèce antique[442], venue se superposer par effet d'association et par voie mémorielle. Tandis que l'analogie fait son chemin, entre en jeu une reproduction des *Petites filles spartiates provoquant des garçons* (ill. 214), tableau d'Edgar Degas que Desgrandchamps redécouvre – par hasard, précise-t-il – au même moment, à travers sa reproduction dans un livre. Caprice du hasard, certainement, mais pas seulement. Car l'opérateur ayant permis à ce branchement iconographique d'advenir est bien le regard qu'il a porté sur ces deux espaces, dont les correspondances sur le plan visuel sont soulignées par l'artiste[443]. Les traits formels dégagés traduisent la gémellité de ce territoire pakistanais avec les blocs blancs juxtaposés par Degas à l'horizon pour évoquer Sparte. Ce mode de perception par compénétrations mémorielles n'est pas sans rappeler ce que l'on a précédemment observé chez Modiano, et représente peut-être l'un des principaux marqueurs de proximité entre sa démarche et celle de Desgrandchamps.

---

441 Voir notamment l'ensemble de gouaches réalisées en 2015, qui entremêle figures contemporaines et éléments puisés dans l'art antique : ill. 194 à 201. On trouve dans son œuvre d'autres emprunts à la peinture antique : voir ill. 202 à 204.

442 « Quand j'ai eu terminé le paysage de ce secteur de la ville d'Abbottabad au Pakistan, […] il a pris pour moi une autre dimension. Il m'évoquait une bourgade de la Grèce antique, en tout cas telle que je l'imagine, par ses volumes et façades épurés. Je ne parle pas des architectures de l'Acropole d'Athènes ou du temple d'Artémis à Éphèse, mais d'une modeste cité, voire d'un village. […] Le hasard a voulu qu'au même moment je lise un livre où était évoqué un tableau de Degas que je connais depuis mon adolescence, un de ces tableaux qui vous accompagnent tout au long de votre vie, disparaissant parfois pour mieux réapparaître plus tard. Il s'agit des *Jeunes filles spartiates provoquant des garçons à la lutte* » (Marc Desgrandchamps, conférence donnée à l'ENS de Lyon le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 101-104).

443 « Correspondance par exemple entre le terrain où la maison se situe et le terrain où les jeunes spartiates s'exercent à la lutte. Correspondances aussi avec les lignes horizontales qui étagent l'horizon, et la cité peinte par Degas, blanche et plane. Avec les montagnes également, et du coup dans l'horizon du diptyque, j'ai inclus une sorte d'écho du massif montagneux qui domine la scène chez Degas » (Marc Desgrandchamps, conférence donnée à l'ENS de Lyon le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 104).

Bien que le rapport de ce dernier à la période antique soit de toute évidence plus relâché et lointain que celui de Modiano à la période de l'Occupation, il n'en joue pas moins un rôle crucial dans son processus de travail, comme le démontre suffisamment la « correspondance structurelle »[444] dégagée entre Sparte et Abbottabad. On peut saisir au travers de cet exemple comment l'Antiquité se survit, affleurant anachroniquement dans le regard porté par l'artiste sur les mouvements du présent. Ce phénomène, en un sens, pourrait être mis en perspective avec celui sur lequel repose la nouvelle *Gradiva*, souvent évoquée par Desgrandchamps, qui précise : « je suis sensible au fait qu'une passante dans la rue puisse avoir la même démarche qu'une Pompéienne il y a deux mille ans[445] ». S'agissant d'un mouvement corporel par nature éphémère et transitoire, il va de soi que cette correspondance échappe à toute forme de vérification, nul n'étant bien sûr en mesure de se porter témoin des différents aspects et inflexions spécifiques à la démarche des citoyennes de Pompéi, quand bien même les rares représentations conservées permettraient de s'en faire une vague idée. Ce rapport à l'Antiquité se fait sentir de manière comparable chez Degas. Dubitatif devant les tentatives de reconstitutions mises en scène par son contemporain Jean-Léon Gérôme, Degas, à la différence de son aîné, renonce rapidement à la peinture d'histoire pour prendre en charge des sujets trouvés dans la vie moderne. Cet abandon n'engage pourtant aucunement un rejet de l'idéal antique. Celui-ci subsiste indirectement, perpétué de façon détournée au sein de motifs pris dans la société du dix-neuvième siècle. Il en va ainsi des danseuses, dont la gestuelle laisserait affleurer des réminiscences hellénistiques, pointées par Degas dans une formule qui n'est pas sans rappeler celle de Marc Desgrandchamps au sujet de la démarche d'une passante, au travers de laquelle se réactualise celle d'une citoyenne se déplaçant dans une cité antique deux mille ans auparavant :

> L'Américaine Louisine Havemeyer, grande collectionneuse des œuvres de Degas, lui demanda un jour pourquoi il peignait si souvent des ballets : « Parce que, répondit le peintre, il n'y a que là que je retrouve le mouvement des Grecs ». On relève dans sa sculpture des réminiscences de l'antiquité : la pose oblique et allongée de la *Danse espagnole* rappelle beaucoup les

[444] « J'ai été frappé par une correspondance structurelle entre la maison de Ben Laden transposée en peinture et le territoire sur lequel les figures peintes par Degas venaient prendre place » (*ibid.*, p. 104).

[445] Marc Desgrandchamps, « Entretien avec Thierry Raspail et Isabelle Bertolotti, Lyon, le 4 mai 2004 », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004, p. 11.

> *Marsyas* de Myron. […] D'autres citations sont tout à fait évidentes : le pastel d'une jeune fille assise sur le bord de son lit est une fidèle image inversée de la *Spinero*. Les danseuses qui ajustent les épaulettes de leur robe rappellent une suite de modèles antiques, depuis le geste de modestie des mariées dans certains bas-reliefs funéraires attiques jusqu'à la *Diane* de Praxitèle, au Louvre, qui lève le bras et ajuste son péplum sur l'épaule. […] Ce que l'on voit dans ses dernières œuvres, ce ne sont pas des rappels superficiels du classicisme, mais les fruits d'une communion avec une forme classique si profondément ancrée en lui qu'elle se fait entendre comme une note en sourdine, à peine audible mais insistante[446].

Le travail de transposition effectué par Desgrandchamps à partir des *Petites filles spartiates provoquant des garçons* mérite quelques commentaires, ce tableau ayant apporté à son œuvre un réservoir de motifs iconographiques déclinés dans différentes compositions. Parmi les figures issues de ce travail, nous allons voir que certaines entrent en résonance avec d'autres apparitions qui prennent part aux romans de Modiano. Avant d'examiner plus en détail ce tableau ayant fourni à Desgrandchamps plusieurs motifs iconographiques, on peut attirer l'attention sur un élément significatif du diptyque MD 1852 (ill. 213). À la jonction des deux panneaux sont insérés des signes linguistiques informant le spectateur que ce tableau a été réalisé « d'après Degas »[447]. Cette indication met d'une part en évidence le rôle moteur du processus d'emprunt auquel ce diptyque répond, et permet, d'autre part, de rendre à Degas la paternité de certains des éléments iconographiques – nous spécifierons lesquels dans les lignes qui suivent – utilisés.

Au préalable, quelques remarques concernant la structure des *Petites filles spartiates provoquant des garçons* s'imposent. Disposés en frise, les protagonistes de ce tableau d'histoire se répartissent selon trois groupes dont l'organisation dans l'espace répond à un schéma précis, qui se laisse aisément décrire : quatre jeunes filles à demi-nues se positionnent sur la gauche ; les garçons qu'elles défient au combat se trouvent placés face à elle, tandis que les mères, qui assistent à l'affrontement, forment un troisième groupe relégué à l'arrière-plan. Une

[446] Robert Gordon et Andrew Forge, *Degas*, Paris, Flammarion, 1988 pour l'édition française, p. 264.

[447] Cette inclusion de mots dans l'espace pictural trouve d'autres exemples au sein de l'œuvre de Marc Desgrandchamps, qui use d'un procédé strictement analogue dans le polyptique *Parce que* (2014), où l'on peut lire « Malevitch » aux pieds d'une figure citant explicitement le *Female Torso* de 1928-1929.

reconstitution fantaisiste de Sparte se dresse au loin. Le caractère dépouillé de la plaine qui sert de cadre à cette altercation se situe aux antipodes des scènes conçues au même moment par Jean-Léon Gérôme, qui cherchait par un foisonnement de détails accumulés à rendre vie aux sujets exhumés dans ses toiles. Sceptique à l'égard de telles prétentions, Degas épouse le parti pris inverse en introduisant des gamins de Paris[448] dans une mise-en-scène en partie imaginaire de la Grèce antique. Sachant la vérité archéologique des sujets qu'il se réapproprie hors d'atteinte, Degas privilégie une approche qui contrairement à celle de Gérôme, n'est pas inféodée à la réalité du monde qu'il recompose. Ce souci d'actualisation est partagé par Marc Desgrandchamps, qui n'entretient pas l'illusion de parvenir à recréer l'image authentique d'un passé dont il n'a pas été le témoin. Il insiste sur ce point dans une conférence donnée à l'ENS de Lyon en avril 2012 :

> Quand je convoque dans ce tableau des figures peintes il y a plus de trois siècles, je ne suis pas dupe de leur résurrection, d'où les désaccords qu'elles entraînent par l'intrusion d'un espace-temps différent, un espace désaccordé qui peut rappeler la manière dont Degas savait ne pas pouvoir ressusciter Sparte en peinture[449].

Désaccorder l'espace, de sorte à faire naître une tension avec les figures qui s'y inscrivent : très peu d'œuvres de Desgrandchamps pourraient contredire ce principe, découlant d'un mode opératoire qui draine avec lui différentes temporalités dont les éclats fragmentaires entrent en dialogue. Cette ouverture sur une pluralité de souvenirs enchevêtrés est particulièrement sensible dans le tableau portant la mention « d'après Degas » (MD 1852), qui apparaît comme l'œuvre la plus proche des *Petites filles spartiates* en ce qu'elle contient le nombre le plus conséquent de reprises iconographiques empruntées à cette toile. Ont ainsi été retenus et disposés en frise la jeune fille dont le bras gauche est tendu horizontalement dans un signe de défi ou de provocation auquel répond un garçon élevant ou étirant ses bras au-dessus de lui. Du personnage qui se tient à ses côtés dans le tableau d'Edgar Degas, il ne reste qu'une jambe amputée, seul vestige d'un corps dont la majeure partie est perdue. On remarquera que ces deux personnages aux bras figés dans des gestes forcés ont conservé la place prédominante

[448] « Degas […] abandonne toute référence précise à la Grèce ancienne, supprimant les détails archéologiques et donnant comme on l'a si souvent remarqué, à ses adolescents, le "museau populacier" des gamins de Paris » (*Degas*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 99-100).

[449] Conférence de l'artiste à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 117-118.

que Degas leur avait assignée. A l'inverse, le duo féminin intercalé entre eux a été obtenu par l'agrandissement d'un détail – celui des deux figures disposées dans le groupe des mères spartiates, de part et d'autre de celle en robe jaune, dont un pan a été conservé dans le diptyque MD 1852 – qui occupait chez Degas une place nettement plus marginale. L'évacuation des traits du visage comme le traitement épuré des silhouettes, l'une enveloppée d'une robe noire d'un seul tenant, l'autre composée de formes géométriques noires et blanches, attestent du processus d'agrandissement mis en œuvre lors du transfert de ces figures, auxquelles Desgrandchamps a donné une importance accrue et structurante[450]. Dépourvues de traits bien que représentées de face, ces deux figures sont invariablement appréhendées selon un point de vue identique et frontal, figées dans une posture qui reste inchangée au fil des répliques relativement nombreuses dont elles ont fait l'objet. Elles entrent en effet dans la composition de pas moins de huit toiles réalisées en 2011 (MD 1842, MD 1843, MD 1852, MD 1863, MD 1865, MD 1866, MD 1871, MD 1872, voir ill. 209 à ill. 222), auxquelles s'ajoutent la chalcographie du Louvre (ill. 216) ainsi qu'une lithographie intitulée *Rencontres*, également conçues en 2011. Un regard comparatif entre ces différentes œuvres permet de constater le renouvellement des lieux qui reçoivent ces figures statiques, intrigantes par le compromis qu'elles incarnent entre figure humaine et colonne verticale inamovible. La rigidité de leur maintien n'est pas sans rappeler le *Portrait de Marguerite Khnopff* (voir ill. 212), mais c'est sans doute leur rôle d'observatrices passives qui a conduit Desgrandchamps à les affubler d'un surnom puisé dans la mythologie : « Leur absence de traits m'a peut-être amené à les qualifier de Moires, figures aveugles de la destinée, ou lointaine allusion à un chœur antique dispersé dans la foule d'aujourd'hui[451] ». Il est vrai que la neutralité des visages entre en adéquation avec l'abord impassible que l'on peut prêter aux Moires, dont le rôle est de veiller sur le destin individuel de chacun, vérifiant que nul n'aille au-delà de la part de vie qui lui a été attribuée. Remarquons que les instruments de filage qui leur sont habituellement associés – la quenouille, le fuseau, le rouet, les ciseaux[452] – ne font pas partie du répertoire iconographique de

[450] Au sujet de ces figures, Desgrandchamps précise : « Je me suis donc intéressé à ce groupe présent à l'arrière-plan. J'en ai extrait certaines figures que j'ai ramenées au premier plan, tout en gardant leur imprécision formelle, ce qui leur donne une allure de mannequins ou de poupées, avec cependant une dimension monumentale de colonnes. Leur monumentalité est accentuée par la simplification des couleurs qui sont à l'état de juxtapositions de jaune, de noir, de blanc et de chair. Les traits du visage sont absents, ce qui peut appuyer l'aspect mannequin de ces représentations. Une des raisons de cette absence de traits est qu'à l'origine je me suis servi d'un scan plus mauvais que celui que je vous ai montré » (*ibid.*, p. 104).

[451] Correspondance avec l'artiste, mail du 22 août 2015.

[452] D'autres attributs sont parfois associés aux Moires : « les représentations d'époque romaine […] comportent […], à côté des instruments de filage attendus, plusieurs motifs en relation avec la prédiction et l'écriture, deux

Desgrandchamps, l'absence de référence à leur activité de fileuses marquant un écart[453] avec une tradition littéraire et iconographique instituée depuis d'Antiquité.

Ce détour par la mythologie permet d'apporter un nouvel éclairage sur ce duo fantomatique dont Desgrandchamps a multiplié les répliques, et dont la présence, considérée sous cet angle, prend valeur de *memento mori.* Le terme de « Moires » présente néanmoins l'inconvénient d'être lesté d'un passé iconographique auquel ces deux figures ne se conforment pas complètement. On pourrait en ce sens préférer un autre terme mis en avant par Modiano dans *Villa triste* : « Il y a des êtres mystérieux – toujours les mêmes – qui se tiennent en sentinelles à chaque carrefour de votre vie[454] ». La formule s'accorde si bien avec les silhouettes sans visage peintes par Desgrandchamps qu'on pourrait croire ces dernières conçues pour dialoguer avec cette citation. Rien n'indique pourtant que le souvenir de ce passage ait pu directement interférer sur ces figures, la passerelle que j'établis permettant au mieux de faire apparaître l'un des nombreux points de contact[455] entre l'œuvre de cet écrivain et celle de cet Desgrandchamps.

Cet aspect mérite d'être examiné plus amplement. Il n'est pas rare en effet de croiser au fil des romans de Modiano des personnages enveloppés de mystère, flottant à la marge du récit sans en infléchir le cours. Ces « sentinelles » se manifestent sous la forme fugitive de vagues silhouettes qu'un nom vient parfois préciser, à l'instar de celle évoquée dans *Les Boulevards de ceinture* (1972) : « Je distinguais à peine la silhouette de Mme Petit-Mirioux. Jusqu'à quand

---

composantes très présentes dans les croyances religieuses et dans la littérature latine. Le stylet et les tablettes ou le rouleau deviennent ainsi les attributs les plus fréquents des Parques sur les sarcophages à partir de la fin du II^e^ siècle ap. J.-C., tandis que le globe des constellations témoigne, lui, de l'engouement pour la dimension cosmique du mythe, déjà présente chez Platon, et des interférences possibles avec les croyances astrologiques. Plus rares sont les occurrences de la balance » (Sylvie Ballestra-Puech, « Le mythe des Parques dans l'art européen », dans *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Actes de la Table Ronde du 29 avril 1994 (Ecole normale supérieure, Centre d'études anciennes), édités par Philippe Hoffmann et Paul-Louis Rinuy, avec la collaboration d'Alexandre Farnoux, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1996, p. 204).

[453] Ce décalage avec le récit mythologique concerné est pointé par Desgrandchamps : « j'ai fini par surnommer ces figures sans visage *les Moires*, du nom des divinités grecques du Destin, que les Romains appelaient les Parques. Les Moires, dans la mythologie, sont au nombre de trois. Ici elles ne sont que deux » (Conférence de l'artiste à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, reprise dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 116).

[454] Patrick Modiano, *La Villa triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 63.

[455] Réagissant à ce rapprochement, Desgrandchamps nous précise : « Le rapprochement des Moires avec les sentinelles de Modiano est très juste. Cette notion hante mes tableaux depuis longtemps. J'avais intitulé une peinture en 1987 "les Gardiens". Coïncidence, *La Sentinelle* est aussi le titre du premier long métrage de Desplechin, un film qui m'a impressionné à sa sortie. Khnopff est un peintre que j'ai bien regardé quand j'étais jeune, je crois même avoir vu une exposition. J'étais sensible à ses figures féminines, le fait de le citer et de reproduire une de ses œuvres est troublant pour moi » (Correspondance avec l'artiste, mail du 08.12.2016).

monterait-elle la garde ? Pauvre vieille sentinelle[456] ». Issue des brumes du passé, cette apparition aux contours flous exerce sur le narrateur une fascination teintée de compassion qui l'incite à la sortir de l'oubli. Bien qu'elle n'occupe qu'une place extrêmement discrète dans la structure narrative, elle n'en est pas moins pourvue d'un rôle essentiel, celui d'ouvrir une brèche vers un passé dont elle est le vestige, la trace vulnérable, vouée à disparaître ensuite dans les nombreuses zones d'ombre constitutives de l'œuvre de Modiano. S'il n'entre pas dans leur fonction de faire « avancer » l'intrigue, ces sentinelles participent néanmoins à lui donner son épaisseur. Elles traduisent l'idée qu'il serait vain de chercher à refouler les fantômes du passé, en faction ou en arrière-plan de l'instant présent exposé à leur emprise. *Vestiaire de l'enfance* (1989) fait intervenir un personnage à cet égard emblématique : une femme disparue (appelée « l'Américaine ») laisse dans son testament une instruction d'un genre particulier à son chauffeur, à qui elle confie le soin de garder un œil sur son ancien amant, qui n'est autre que le narrateur. Dévoué à elle, le chauffeur s'acquitte de sa mission d'espionnage, apparaissant à intervalles réguliers au fil du roman pour jouer son rôle de protecteur, ou de « sentinelle », comme l'appelle le narrateur :

> Il y a bien sûr cet homme qui m'attend chaque soir, à l'arrêt du tram. Au début, je lui trouvais l'allure d'une sentinelle qui resterait toujours immobile par fidélité envers l'Américaine et une époque révolue[457].

> J'ai pris l'habitude de cette silhouette qui m'attend, chaque soir, au bout de la montée du Vellado. Mais cela ne peut pas durer éternellement. Un jour, il ne sera plus là pour me surveiller. Quelques années passeront encore, quelques mois, et ce sera la fin du vingtième siècle[458].

La fréquence d'apparition de ces « sentinelles » dans l'œuvre de Modiano est pointée par Bruno Blanckeman, qui écrit :

---

[456] Patrick Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 97.

[457] Patrick Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 38.

[458] *Ibid*., p. 13.

> Cette image de la sentinelle, déjà présente dans *Les Boulevards de ceinture*, hante les récits : la réalité la plus pragmatique est toujours la plus cryptée, elle regorge de situations étranges et d'individus improbables dont le personnage peine à savoir s'ils exercent sur lui une surveillance heureuse ou un contrôle maléfique, s'ils lui ouvrent la voie ou le figent sur place[459].

Les deux points soulevés ici – la récurrence inquiétante de ces figures d'une part, et le rôle de gardiennes qu'elles jouent d'autre part – rejoignent l'effet produit par les « Moires » dans l'œuvre de Desgrandchamps, invisibles aux yeux des baigneuses ou des passantes aux côtés desquelles elles se manifestent. Dépourvues de visages, ces vigies diaphanes ne sont pas sans revêtir un aspect fantomatique, qu'exacerbe l'axe systématiquement frontal conditionnant chacune de leurs apparitions. Quelle que soit l'appellation choisie pour les désigner – Moires, sentinelles ou vigies –, ces différents termes recouvrent une même idée, qui met en valeur leur statut d'observatrices, déjà en germe dans la source utilisée par Desgrandchamps, les mères des *Petites filles spartiates* étant positionnées à l'arrière-plan en tant que spectatrices de l'affrontement se déroulant au premier. Appelées à resurgir au fil de son œuvre sous forme de répliques, elles accomplissent visuellement un effet de répétition guère éloigné de celui émanant de ces « sentinelles » chères à Modiano, qui forment de livre en livre un *Leitmotiv* insistant.

Sans en citer toutes les occurrences, il en est trois autres qui valent d'être citées, car elles illustrent de façon significative la force de résistance à l'oubli dont témoigne le passé dans certaines circonstances. Le premier passage dont je voudrais faire état est situé dans *Dimanches d'août*, où Modiano assimile ces figures à des « gardiennes de la mémoire » :

> Le jour où il nous avait photographiés, ni Sylvia ni les Neal ne s'en étaient aperçus […]. J'étais allé chercher la photo trois jours plus tard dans un petit magasin de la rue de France sans même en parler à Sylvia. Je vais toujours chercher ce genre de photos, les traces qui demeurent plus tard d'un moment éphémère où l'on a été heureux, d'une promenade un après-midi de soleil… Non, il ne faut jamais négliger ces sentinelles, leurs appareils en

[459] Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 16.

> bandoulière, prêtes à vous fixer dans un instantané, tous ces gardiens de la mémoire qui patrouillent dans les rues[460].

Sans entrer dans les détails de l'intrigue, on insistera prioritairement sur cette vocation à maintenir en vie des instants passés que Modiano attribue au personnage du photographe, à l'affût du cliché susceptible de ramasser en une image l'ensemble des impressions composant une après-midi semblable aux autres. La surveillance qu'il exerce sur le narrateur confère le statut de témoin à ce personnage dont l'identité restera voilée, désigné comme une « sentinelle » en vertu d'une relation au temps placée sous le signe de l'immobilisme et de la suspension. On retrouve un personnage similaire dans *Dora Bruder*[461], où Modiano entreprend de retracer l'itinéraire de la jeune femme déportée, à l'aide de coupures de presse, de documents administratifs, d'archives et autres pièces à convictions que consentent à lui communiquer d'obscures « sentinelles », assimilées dans les deux extraits qui suivent à des agents anonymes sous la responsabilité desquels sont placées certaines informations liées à la période trouble de l'Occupation :

> Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient[462].

> Un moment, j'ai pensé qu'il était l'une de ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un[463].

---

[460] Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 1986, p. 80.

[461] Ce personnage du photographe à la sauvette intervient également dans le passage suivant : « En hiver, sur le trottoir de l'avenue, le long de la caserne Clignancourt, dans le flot des passants, se tenait avec son appareil à trépied, le gros photographe au nez grumeleux et aux lunettes rondes qui proposait une "photo souvenir". L'été, il se postait sur les planches de Deauville, devant le bar du Soleil », dans Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Paris, Gallimard, 1999 pour la présente édition, p. 8.

[462] *Ibid*., p.13.

[463] *Ibid*., p.16.

Les figures évoquées ici, détentrices de renseignements qu'elles sont plus enclines à taire qu'à dévoiler, sont un frein dans les investigations du narrateur, confronté à l'impossibilité de reconstituer la biographie de la jeune fille sans que des lacunes s'entremêlent à son projet. Les principales interrogations autour desquelles l'œuvre de Modiano s'agence – le silence, l'absence et la disparition – trouvent dans ces figures une zone d'affleurement privilégiée, la survivance et la visibilité des disparus étant tributaire de ces « gardiens de la mémoire », seuls à même de les sortir de l'oubli ou de les y abandonner.

Dans le dernier passage relatif aux sentinelles sur lequel je m'arrêterai, ces figures sont présentées sous un jour bienveillant, dans la mesure où leur apparition procède d'une intention protectrice : « il est ainsi des sentinelles qui se tiennent à chaque carrefour de votre vie[464] ». Tirée de *L'Herbe des nuits* (2012), la formule éveille un sentiment de déjà vu, étant identique – ou peu s'en faut – à celle (déjà citée plus haut) utilisée quelques décennies auparavant dans *Villa triste* (1975). Que cette phrase résulte d'un court-circuit mémoriel ou qu'elle soit un clin d'œil autoréférentiel voulu par l'écrivain, sa redite trente-sept ans plus tard vient étayer l'idée d'un passé ponctuellement réenclenché, interférant avec les phénomènes présents.

Le recoupement ainsi opéré entre sentinelles[465] et mémoire s'expose à rencontrer dans l'œuvre de Desgrandchamps une résonance particulière : il fait sens au regard de nombreuses toiles, notamment celles inspirées des *Petites filles spartiates*. Le ressassement de la figure des sentinelles chez Modiano conduit à supposer qu'elles ont pu former chez Desgrandchamps un souvenir en dérive, gagnant des zones de son inconscient et un pan de son œuvre. Cette supposition n'a valeur que d'hypothèse invérifiable, ne reposant que sur la base des ouvrages lus par Desgrandchamps, et sur la proximité que dégagent l'une et l'autre des figures considérées.

*

Peut-être ne serait-il pas malvenu à ce stade de présenter un bref récapitulatif de tous les arguments avancés jusqu'ici. Nous avons vu que l'idée d'une parenté structurelle trouve sa confirmation dans un principe-clef dont les modalités sont communes à Modiano et

[464] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 39

[465] L'artiste a attiré notre attention sur le fait que cette figure des sentinelles est également présente chez Jorge Luis Borges : « Puisque tu as ouvert la boîte de Pandore des sentinelles je te signale un poème de Borges dans le recueil *L'Or des tigres*. Il s'intitule "la Sentinelle", cette sentinelle se révélant être le double de Borges » (Correspondance avec l'artiste, mail du 26.12.2016).

Desgrandchamps, celui de l'antinomie. Modalités qui reposent sur le montage entre une réalité baignée de légèreté et les décharges d'inquiétude qu'apportent les allusions en creux à des conflits armés. Ou, pour tourner la chose autrement, au risque de déboucher sur une lecture élémentaire voire ingénue – l'écueil est difficile à contourner, l'antinomie (citons la définition qu'en donne le Trésor de la langue française informatisé : « Opposition, quelquefois contradiction, réelle ou apparente, entre deux idées, deux principes, deux lois, etc. ») étant un outil par nature schématique –, il s'agirait de l'antinomie entre une légèreté de surface dissimulant une gravité latente. Il va sans dire que cette structure, manifestement opératoire dans *Villa triste* comme dans un certain nombre d'œuvres de Marc Desgrandchamps, n'a pas valeur de règle, encore moins de système ; sans doute parviendrait-on à dénicher, dans leurs œuvres respectives, des contre-exemples qui ne satisfont pas cette ossature.

Toute aussi digne d'attention est la place accordée chez Modiano à un point du temps, l'heure de midi, dont les spécificités lumineuses renvoient à l'idée d'un équilibre idéal que rien ne saurait entamer. Le régime caniculaire parfois associé à cette situation, et les symptômes qui en dérivent – l'éclosion d'un foyer d'immobilité où le temps semble refluer et statufier les choses –, confortent la sensation d'entrer dans un « présent éternel » dont relèvent certains tableaux de Desgrandchamps.

Nous pourrions aussi évoquer une idée à laquelle renvoient très souvent les romans de Modiano, ouverts à des phénomènes de surimpression au travers desquels se manifestent des formes de réminiscences visuelles. Celles-ci apparaissent avec le souvenir de situations proches, qui se superposent et se télescopent dans la mémoire des personnages. La présence de la figure des sentinelles, qui veillent sur les personnes à différents moments de leur vie, corrobore cette idée que parmi les fluctuations qui accompagnent l'écoulement du temps, des éléments immuables se maintiennent. On peut penser que l'assise que ses romans donnent à ces différents vecteurs a pu contribuer à déteindre sur la production de Desgrandchamps, la dilution de son médium lui permettant de faire advenir à la surface de la toile ces surimpressions qui travaillent aussi sa propre mémoire.

*

Il est encore une question dont on avait mis l'examen de côté, car elle permettra de refermer ce dossier Modiano. Prenons appui pour l'amener sur le diptyque MD 1825. Sur le panneau de gauche, attenant à celui qui accueille l'Amazone du British Museum, s'érige une marcheuse de dos, transparente elle aussi, réalisée d'après la photographie d'une jeune femme

inconnue prise à son insu à Empuriès. Fixer la présence d'un corps entraperçu est un mobile tenaillant dont Desgrandchamps s'est souvent revendiqué, et qui prend chez Modiano une importance sur laquelle il nous faut revenir. Ce dernier corrèle l'état transitoire des apparences à l'érosion[466] de leur souvenir ; un regard transversal sur son œuvre permet de vérifier qu'il ne s'est jamais départi de cette question vieille comme les perceptions. Elle garde son acuité dans chacun de ses romans, qui entretiennent le regret obsédant de ne pouvoir préserver les êtres dans un éternel présent, sinon par l'écriture. C'est par celle-ci que des lieux engloutis et des visages disparus peuvent recouvrer des bribes de ce qu'ils ont été. Cette préoccupation fonde l'enquête menée autour de Dora Bruder, mais ne s'absente jamais des autres livres de Modiano, jalonnés de relances qui creusent cette lancinante pensée : « je n'y peux rien, en ce temps-là j'étais aussi sensible qu'aujourd'hui aux gens et aux choses qui sont sur le point de disparaître[467] ». La foule des silhouettes qui entrent fugitivement dans notre champ de vision, abandonnées ensuite sous une nappe d'oubli, sont considérées comme récupérables chez Modiano – à la seule condition de les appréhender au travers de leur perte : « Mais, à mesure qu'il remontait le cours du temps, il éprouvait parfois un regret : pourquoi avait-il suivi ce chemin plutôt qu'un autre ? Pourquoi avait-il laissé tel visage ou telle silhouette […] se perdre dans l'inconnu ?[468] ». L'apathie des personnages constitue ici encore un ingrédient déterminant – notons d'ailleurs que dès *La Place de l'étoile* se cristallise ce mélange d'engourdissement et d'inaboutissement des actes dont ne se départiront pas les romans ultérieurs : « Les visages qui traversaient notre vie, nous ne prenions pas la peine de les étreindre, de les retenir, de les aimer. Incapables du moindre geste[469] ». Cette esthétique perdure dans *Villa triste,* dont le narrateur se résigne à l'érosion lente mais inexorable des souvenirs qu'il possède ou croit posséder. Comme chacun des protagonistes circulant dans les fictions de Modiano, Victor ne se berce pas d'illusions sur la pérennité de ses souvenirs. Altérables, ils s'émiettent, s'atrophient, changent de tonalité :

---

[466] Cette tendance des souvenirs à perdre de leur netteté constitue l'un des traits marquants des romans de Modiano, tout comme le fait que les personnages, par compensation, essaient en permanence de se raccrocher à des détails extrêmement précis (noms de rue, de figures qui se sont perdues dans le passé). Cet aspect est mentionné par Desgrandchamps en haut de la page 69 : « détails précis ensemble flou » (voir Fig. 14).

[467] Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, p. 89.

[468] Patrick Modiano, *L'horizon*, Paris, Gallimard, 2010, p. 10.

[469] Patrick Modiano, *La Place de l'étoile* (1968), Paris, Gallimard, 1985 pour la présente édition, p. 142.

> Le temps a enveloppé toutes ces choses d'une buée aux couleurs changeantes : tantôt vert pâle, tantôt bleu légèrement rosé. Une buée ? Non, un voile impossible à déchirer qui étouffe les bruits et au travers duquel je vois Yvonne et Meinthe mais je ne les entends plus. Je crains que leurs silhouettes ne finissent par s'estomper[470].

On assiste à un processus analogue dans *Rue des Boutiques Obscures* :

> Drôles de gens. De ceux qui ne laissent sur leur passage qu'une buée vite dissipée. Nous nous entretenions souvent, Hutte et moi, de ces êtres dont les traces se perdent. Ils surgissent un beau jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes. Reines de beauté. Gigolos. Papillons. La plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais[471].

Dans *Chien de printemps* tombe encore cette allusion à l'ambiguïté des corps :

> […] il considérait les êtres et les choses de très loin et il ne restait plus pour lui que de vagues points de repère et de vagues silhouettes. Et, par un phénomène de réciprocité, ces êtres et ces choses, à son contact, perdaient leur consistance[472].

Le fait d'avoir baigné dans cette esthétique de l'équivoque a-t-il contribué de quelque manière au traitement plastique des figures, et aux phénomènes d'effacement et de déperdition que Desgrandchamps leur applique ? Si l'on est enclin à la penser, c'est dans la mesure où il a très tôt été happé en tant que lecteur par les fictions de Modiano. Les rapprochements effectués visent à donner une certaine assise à ce scénario, que l'on a essayé de ne pas appréhender trop isolément, en abordant par exemple l'œuvre de Houellebecq et son penchant pour « la poésie

[470] Patrick Modiano, *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975, p. 165.
[471] Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 1978, p. 72-73.
[472] Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993, p. 69.

du mouvement arrêté » hors de la section du plan qui lui est impartie. Opérer cet écart et ces glissements permet de démontrer que la lecture de Modiano et ses retombées travaillent de concert avec d'autres apports, lectures ou expériences visuelles et extra-visuelles, plurielles et concomitantes.

## 2. Claude Simon

Passons à un autre écrivain désigné par Desgrandchamps comme décisif et dont il a absorbé l'œuvre exhaustivement, à l'exclusion de la part de sa production que Claude Simon a par la suite renié[473]. C'est au début des années 2000, avec *La Bataille de Pharsale* (1969), qu'il aborde cette production monumentale et intransigeante autour de laquelle on n'a cessé de louvoyer au point de déborder sur certains des aspects qui la fondent. Il ne s'agit pas de chercher à réduire ce qu'a d'abrupte la transition, peu facile, entre nos deux parties, chacune consacrée à un prix Nobel de la littérature – reçu par Simon en 1985, par Modiano en 2014. Deux écrivains dont on soupèse immédiatement l'absolu contraste sur le plan de l'écriture. Or il apparaît, à les considérer non pas isolément mais à la suite, qu'en étudiant l'œuvre de Claude Simon, on ne quittera pas certains des ressorts qui interviennent chez Modiano. On trouvera dans ce socle commun, outre les carambolages de temps superposés qui se conjuguent chez Simon à des expérimentations autour de la syntaxe, la question du traitement de la mémoire et de sa restitution fantasmée : comment prendre en charge par l'écriture, contrainte par essence à une linéarité que déplore Simon, les perceptions mémorielles enchevêtrées d'évènements vécus, amassés, décantés et finalement refabriqués par le geste qui cherchait à les restituer ? Valable comme on a pu le constater chez Patrick Modiano, cette question mord également sur l'œuvre de Claude Simon sans revêtir les mêmes modalités, le « fait littéraire » au sens où ce dernier l'entend dérivant moins d'une mémoire précédant sa naissance que des épreuves multiples déposées en lui à mesure que l'Histoire du XX$^{e}$ siècle avançait.

Avant même de s'être transféré sur son œuvre, l'intérêt que Marc Desgrandchamps porte à Claude Simon a été tributaire des violentes zones de turbulence que sa biographie comporte[474]. Les épisodes les plus évocateurs et les plus sombres de sa trajectoire, sobrement retracés par l'écrivain devant l'Académie Nobel à Stockholm, méritent d'être rapportés :

---

[473] À savoir ses quatre premiers livres – *Le Tricheur* (1945), *La Corde raide* (1947), *Gulliver* (1952) et *Le Sacre du printemps* (1954) –, évincés conformément à la volonté de Simon des deux volumes de la Pléiade publiés en 2006 et 2013.

[474] « J'ai commencé à lire Claude Simon au début des années 2000. C'est une lecture à laquelle je pensais depuis longtemps, en fait depuis qu'il avait eu le prix Nobel en 1985, mais je l'avais toujours remise, quelques essais s'étant avérés infructueux. Avant de le lire, le personnage m'intéressait par son destin, entre aventure et retraite, la guerre d'Espagne, la débâcle de 1940, puis une vie essentiellement vouée à l'écriture, retiré dans son village de Salces » (Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017).

> Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifiaient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde… et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » – sauf qu'il est[475].

La mise en récit d'une vie aussi riche de remous pose la question des ressources littéraires à mobiliser pour rétrospectivement aborder les évènements vécus. Ceux amenés à notre connaissance par Claude Simon le sont avec un souci creusé du détail qui ne les forclos nullement dans un pur exercice de témoignage, moins visé qu'interrogé sans cesse au fil de ses écrits. La révolution espagnole observée par l'écrivain en septembre 1936 alors qu'il était à Barcelone alimente trois de ses livres – *La Corde raide* (1947), *Le Palace* (1962) et *Les Géorgiques* (1981) –, le second conflit mondial auquel il fut mêlé en tant que brigadier dans la cavalerie presque toute son œuvre. Le terme « observer » est ici employé à dessein, l'activité de l'œil chez Claude Simon étant comme le souligne Denis Roche prépondérante au point d'avoir réglé voire décidé dans certaines circonstances de sa trajectoire :

[475] Claude Simon, *Discours de Stockholm* (1986), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 897-898.

> Mais déjà, chez Claude Simon, l'histoire de l'œil se fait très différente : la guerre d'Espagne est passée par là (mais il me dira n'avoir été là que « pour voir ») et surtout l'énorme machinerie visuelle de la Seconde Guerre mondiale aura fait germer en lui une nouvelle façon de regarder les choses[476].

Au même titre que la folie meurtrière des combats livrés sur la Meuse en mai 1940, la retraite de Simon à Salses, près de Perpignan, fut la condition d'émergence de ses livres. Leur genèse procède dans bien des cas, raconte-t-il, de scènes profondément inscrites en lui, à l'instar de celle récurrente du colonel de Reixach qui s'effondre au ralenti, brandissant son sabre. Un souvenir autour duquel se sont greffées d'autres images, combinées et incorporées dans *La Route des Flandres* (1960) :

> Pour ce qui est de l'image mère de ce livre, je peux dire que tout le roman est parti de celle-là, restée gravée en moi : mon colonel abattu en 1940 par un parachutiste allemand embusqué derrière une haie : je peux toujours le voir levant son sabre et basculant sur le côté avec son cheval, comme au ralenti, comme un de ces cavaliers de plomb dont le socle serait en train de fondre… Ensuite, en écrivant, une foule d'autres images sont naturellement venues s'agglutiner à celle-là…[477].

Une scène dotée d'une force traumatique dont sont dénués les micro-évènements corollairement retenus par Claude Simon, parfois aussi dérisoires qu'un oiseau déployant son corps devant le soleil :

> Mais le commencement, pour certains de mes livres, c'est le train pris en marche, c'est-à-dire quelque chose qui a déjà commencé en moi, qui est en quelque sorte déjà en route avant de se mouler en mots. Le début d'*Histoire*, c'est la fenêtre ouverte sur l'acacia. Celui de *La Bataille de Pharsale*, c'était

[476] Préface de Denis Roche, dans *Claude Simon, Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght éditeur, 1992, non paginé.

[477] « Attaques et stimuli », Entretien de Claude Simon avec Lucien Dällenbach, mars 1987, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 181.

> dans l'appartement où donnait le soleil, un oiseau qui est passé s'interposant entre le soleil et moi[478].

Il nous semble à propos d'évoquer une autre anecdote ayant trait à la conception de *La Route des Flandres*, nous dévoilant comment Claude Simon eut la révélation du roman à venir sur la route d'Etretat :

> Je revenais d'Etretat avec Jérôme Lindon. [...] Dans le car qui nous menait vers la gare Jérôme me demanda si je songeais à un autre livre. Le car, au moment où j'ouvris la bouche, prenait un virage. Je vois encore devant moi, j'ai encore devant les yeux, les arbres comme tirés en arrière, d'autres apparaissant, prenant la suite des premiers, comme un paysage qui bascule, et aussi le vert-noir de la haie. Et dans une fraction de seconde j'ai vu *La Route des Flandres*. Pas l'idée de ce livre, mais le livre tout entier[479] ».

Sans doute est-ce le déclenchement de tels ressorts, imprévisibles, provoquant de soudaines accélérations du processus créatif, qui a amené à l'exercice auquel s'est très probablement livré Simon, avant d'y inviter tout écrivain en panne d'inspiration : « sortir dans la rue, marcher deux cents mètres, rentrer chez eux et entreprendre alors d'écrire (et de décrire) tout ce qu'ils ont vu, pensé, rêvé, remémoré, imaginé, etc.) pendant cette promenade ». La phrase, précisons-le, a été insérée par Marc Desgrandchamps dans un collage (ill. 223). Rien d'extraordinaire à cette réappropriation, sachant la stratégie préconisée par Simon propice au renouvellement de son fonds iconographique, qui renferme des images emmagasinées dans des circonstances aussi coutumières et anodines[480] que celles auxquelles cet exercice invite.

---

[478] Claude Simon, dans Jacques Neefs et Almuth Grésillon, « Le Présent de l'écriture », *Genesis*, n°13, 1999, p. 115.

[479] Notice de *La Route des Flandres* (1960), dans *Claude Simon, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1276.

[480] En témoigne l'ensemble photographique pris par l'artiste dans des circonstances qu'il nous rapporte en ces termes : « C'est le motif d'une nappe qui par un jour de mistral en Provence s'était envolée. J'étais à la campagne, et la scène se passait au printemps. La nature autour était très verte. Le ciel était d'un bleu dense, et le rouge aux lignes blanches de ce tissu était comme un volume agité par le vent, du coup j'ai pris beaucoup de photos de ce moment particulier. La tente jaune aux pois rouges était également de la partie. Je n'utilise plus beaucoup ce motif, mais il m'a longtemps servi "d'outil visuel", en tant qu'incrustation d'un objet extérieur pour certaines scènes, son aspect singulier et tranchant devenant un tableau dans le tableau, en une possibilité d'intensification du visible »

Concernant cette quotidienneté de laquelle peut naître un roman aussi bien qu'une peinture, Philippe Dagen écrit :

> Nul besoin de l'exceptionnel pour que ce « tissage » s'accomplisse. Ce n'est pas cela qui compte, mais qu'à l'occasion de presque rien – une promenade par ennui, une dérive dans une ville, un regard sur des baigneuses inconnues ou la femme aimée –, des réseaux de sensations prolifèrent, des résonnances s'entendent, des obsessions ou des fantasmes se révèlent[481].

Dès cette étape, apparaît l'incidence de la pulsion scopique sur le mode opératoire que l'artiste s'est fixé, ainsi qu'il le reconnaît volontiers : « Je suis assez... je vais utiliser un terme qui est souvent très péjoratif...je suis très voyeur. Je pratique une espèce de voyeurisme[482] ». Un terme dont Claude Simon s'est également revendiqué, comme le rapporte Denis Roche, à qui il confia un jour : « J'ai fait le voyeur toute ma vie[483] ». L'érotisme qui émane de ses descriptions est d'ailleurs souligné par Marc Desgrandchamps :

> M'intéressait aussi le fait qu'il ait d'abord voulu être peintre. Son écriture m'apparaît d'ailleurs comme très visuelle, les phrases par leur agencement et leur attention aux détails font surgir des images de paysages, d'actions, entremêlements de moments historiques et anodins, de situations à caractère érotique ou érotisant comme par exemple ce nu de femme décrit aux pages 36, 37 et suivantes du roman *Triptyque*[484].

(Correspondance avec l'artiste, mail du 22.08.2015). Ce motif de la nappe rouge a en effet donné lieu à un très grand nombre de réinterprétations picturales : on trouvera en annexes quelques-unes des œuvres où il figure (ill. 224 à 229).

[481] Philippe Dagen, « L'acte pur de la remémoration elle-même », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris-Musées, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011, p. 29.

[482] Marc Desgrandchamps, Entretien avec Michael Peppiatt, dans *Marc Desgrandchamps, Soudain hier*, Paris, Galerie Lelong, 2016, p. 27.

[483] Préface de Denis Roche, dans *Claude Simon, Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght éditeur, 1992, non paginé.

[484] Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017.

Sans entrer immédiatement dans les détails d'un livre dont le titre annonce la structure, organisée par séries narratives emboîtées, et auquel nous accorderons ensuite une analyse plus fournie, notons dès maintenant que le rapport de Simon à la peinture[485], et les conséquences – à commencer par un rapport contrarié à la linéarité[486] – qu'un tel rapport entraîne sur sa production littéraire, tiennent une place cruciale dans la réception de Desgrandchamps. De même que l'intégration d'un érotisme auquel Simon fait la part belle. Thème qu'on n'oubliera pas de couvrir, mais gardons le pour l'heure sous le coude. Notre point d'entrée dans l'œuvre de Claude Simon corrobore celui de Marc Desgrandchamps ; il s'agit de *La Bataille de Pharsale*, livre dont certains passages, sur lesquels nous reviendrons, ont été retenus et intégrés dans une série de dessins publiés en 2007 dans la revue *Travioles* (ill. 230, ill. 231, ill. 237, ill. 240 et ill. 241).

Lesdits dessins, rassemblés sous le titre *Fragments sur Pharsale*, préfigurent à bien des égards le livre d'artiste conçu en 2014 à l'atelier de Michael Woolworth. L'objet, fabriqué en 50 exemplaires, s'articule, rappelons-le, autour du *Livre XXXV* de *L'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien. Les extraits retenus par l'artiste sont intégrés dans un environnement visuel conçu à cette fin, en contrepoint des lithographies réalisées à partir de ce texte tuteur. Soit un principe dont le prototype remonte bien aux *Fragments sur Pharsale*, représentant des scènes de combats dans lesquelles le texte de Simon est incrusté, partageant le même espace que celui où sont mises en scène des figures qui s'agglutinent, comprimées dans la composition. Les motivations de ces affrontements sont celles des protagonistes de divers tableaux de maîtres anciens (*L'Enlèvement des Sabines* de David, ill. 236, 238 et 239 ; *La Bataille de San Romano* d'Uccello, ill. 232 et 235 ; et *La Défaite de Chosroès* de Piero della Francesca, ill. 233 et 234), décrits par Simon dans *La Bataille de Pharsale* et retransposés par Desgrandchamps.

Avant d'affiner l'analyse en nous arrêtant sur les fragments littéraires que cette série de dessins détourne, il convient d'examiner ce que recouvre la *Bataille de Pharsale*. Ce roman ne s'accommode pas d'un seul et unique fil conducteur, sauf à considérer comme tel la recherche du site où s'opposèrent les troupes de César et celles de Pompée, le 9 août 48 avant J.-C, en

[485] Cette question a en soi fait l'objet d'une étude de Brigitte Ferrato-Combe, *Ecrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, E.L.L.U.G., 1998.

[486] On pourra se reporter à l'entretien de Claude Simon avec Jean-Claude Lebrun, qui fit remarquer à l'écrivain : « vous cherchez les moyens d'approcher cette idée de simultanéité par des procédures qui sont diverses ». Voici la réponse de Simon : « c'est tout à fait juste. Par exemple la fin du livre : il y a là à la fois les cavaliers, la femme dans la baignoire, le dictateur africain, les joueurs de tennis… […] tout le livre est fait de ce sentiment violent que j'ai de la simultanéité » (Notice du *Jardin des Plantes* (1997), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1523).

Thessalie. L'aspiration intime qui constitue le centre du roman, est bien de retrouver une sorte de « monde perdu[487] » comme l'est celui décrit par Pline. Lancée au cours d'un voyage en Grèce qu'accomplit le narrateur avec un ami, cette recherche n'aboutit pas. S'y agrègent souvenirs et descriptions connexes, conjugués à des citations qui dispersent le récit – si tant est que le singulier ne fasse pas contresens, compte tenu de la pluralité de micro-récits qui trament cet ouvrage –, lui donnant un aspect éclaté auquel Desgrandchamps n'a sans doute pas été indifférent, ce traitement par séries discontinues de souvenirs émiettés étant un ressort complètement acquis par son œuvre.

Ces souvenirs dont regorge *La Bataille de Pharsale* ne sont pas de nature paisible. Les plus sereins d'entre eux se rapportent à un autre voyage, essaimé d'escales culturelles dans une succession de centres artistiques dont les collections font l'objet de descriptions étoffées. Quant aux moins sereins, ils touchent à la guerre et à la sexualité, avec d'un côté le cauchemar des offensives en 1940, de l'autre la jalousie qui s'empare du narrateur, taraudé ou plutôt rongé par le soupçon que sa maîtresse puisse avoir un autre amant. Selon une méthode à laquelle ne dérogeront pas les livres suivants – on pense notamment aux *Corps conducteurs* (1971), à *Triptyque* (1973), *Leçon de choses* (1975), ainsi qu'aux *Géorgiques* (1981) –, Simon entrecroise ces différentes séries narratives, glissant de l'une à l'autre de telle sorte que le lecteur se sente précipité dans les méandres d'une conscience fragilisée par ces crises et épreuves de l'intériorité, sur lesquelles se greffent certains souvenirs d'enfance. Notamment celui de devoirs de latin autour de cette bataille. Les textes de Jules César s'y rapportant, de même que ceux de Lucain, Plutarque, Marcel Proust, Elie Faure ou encore le *Guide bleu* sur la Grèce[488] publié chez Hachette en 1962, sont cités mais de façon approximative. Claude Simon opte en effet pour un système de citation résolument décomplexé, qui lui permet d'assouplir la frontière entre le texte cité et celui qui l'accueille : abandonnant les guillemets, il renonce du même coup à la fonction isolante de cet outil. D'où la faible démarcation des extraits choisis. Déterminer à quel endroit Simon reprend la parole à son compte ne va pas toujours de soi, nulle marque typographique n'encadrant par exemple les citations du *Temps retrouvé*[489]. De sorte que faire la part entre les mots qui appartiennent à Simon et ceux qui flottent dans sa mémoire n'est pas toujours chose facile, tant les uns cohabitent avec les autres. Comme le remarque à juste titre

[487] C'est le titre de la préface de *Fragments*, écrite par Marc Desgrandchamps.

[488] On pourra se reporter à la note 22 de *La Bataille de Pharsale*, dans *Claude Simon, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1405.

[489] Voir Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 576.

Sabine Forero-Mendoza, « la citation n'équivaut jamais à une pure et simple répétition, mais bien à une ré-énonciation : le fragment rapporté est transféré dans un nouveau milieu qu'il tend à modifier autant qu'il est modifié par lui[490] ». Le passage suivant conforte ce constat et nous permettra d'en vérifier la justesse :

> Jaune puis noir puis jaune de nouveau, le corps-lui-même, dans l'ascension rapide, verticale, réduit à un trait : pas même le léger renflement en forme d'olive : un trait – et même pas un trait : une trace, un sillage aussitôt effacé, les deux ailes noires déployées, symétriques – ou du moins, l'œil, la rétine, incapable de suivre l'enchaînement foudroyant des diverses positions de l'aile en vol et ne retenant que celle-là – peut-être parce que le pigeon s'est trouvé dans cette phase du vol juste au moment où il s'est interposé entre le soleil et l'œil, de sorte que, bien après sa disparition, tout ce qui a persisté ç'a été d'une part, pour l'esprit, non pas un oiseau mais seulement cette impression, déjà souvenir, de foudroyante montée, de foudroyante ascension verticale, et d'autre part, pour l'œil, cette image d'arbalète, et alors la voûte de flèches, les traits volant dessinant une arche entre les deux armées *s'étant reposés un petit moment et ayant repris de nouveau leur course ils lancèrent leurs javelots et rapidement…*[491].

Le riche appareil de notes qui agrémente l'édition de la Pléiade nous apprend d'une part que le dernier tronçon, en italique, est une citation sans guillemets du troisième volume de *La Guerre civile* de Jules César. D'autre part, que « le récit que fait César de la bataille de Pharsale a longtemps figuré au programme de la classe de troisième[492] ». Il pourrait donc s'agir d'un souvenir d'enfance, ressurgi par le pouvoir associatif des mots et des images, dont Simon a

[490] Sabine Forero-Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier : Eléments pour une étude phénoménologique et historique », dans *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Ouvrage coordonné par Pierre Beylot, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004, p. 21.

[491] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 589.

[492] Se reporter à la note 40 de *La Bataille de Pharsale*, dans Claude Simon, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1406.

souvent tiré profit pour élaborer ses romans[493]. Le passage qui précède contient un raccord qui à cet égard, nous semble particulièrement symptomatique. L'ascension verticale de l'oiseau, décrite avant le glissement référentiel opéré vers les projectiles offensifs que les combattants s'échangent, donne aux flèches et aux javelots s'élevant dans le ciel un antécédant formel. Les qualités cinématographiques d'un tel montage sont trop flagrantes pour être ignorées : on en trouve le parfait équivalent dans la scène d'ouverture de *2001, L'Odyssée de l'espace,* qui accole à l'os préhistorique propulsé par le singe, le plan du satellite en mouvement. Ces deux objets ayant même sens et même direction, la fluidité du raccord est maximale. Le vide béant de plusieurs millénaires est soufflé en un instant. L'amplitude de l'enjambement temporel accompli chez Simon est presque aussi spectaculaire, et le signe opérant cette transition, tout aussi ténu. Un simple trait auquel se réduit l'envol d'un oiseau, réfractant celui des flèches que décochaient jadis, au 1er siècle avant notre ère, les partisans de camps opposés.

Dans l'œuvre de Marc Desgrandchamps adviennent des expériences comparables. On pourrait citer à l'appui un diptyque de 2016 (ill. 242) au sujet duquel l'artiste parle de « distorsions temporelles[494] ». Ces dernières sont dues à l'intrusion, dans un environnement balnéaire de notre époque, d'éléments iconographiques puisés dans un tableau de Véronèse, *Judith et Holopherne* (ill. 243). Le candélabre, qui structure le premier plan de ce tableau, est repris sur le panneau droit du diptyque réalisé par Desgrandchamps. Sur celui de gauche, un peu en retrait, est disposé un mât surmonté d'un drapeau signalétique à l'attention des baigneurs. Chacun de ces motifs est abrégé en une rainure verticale, surmontée dans un cas du support réservé à la source lumineuse, dans l'autre d'un simple fanion. Les commentaires formulés précédemment au sujet du raccord oiseau-flèches chez Simon pourraient valoir en ce qui concerne ce couple de motifs – qui certes ne se superposent pas, ni ne se substitueraient l'un à l'autre, mais concordent du point de vue de leur synthétisme –, avec pour effet d'amortir le dénivelé temporel qu'entraîne l'emprunt à Véronèse chez Desgrandchamps, à César chez Simon.

Ce principe de parenté formelle contribue ainsi à faciliter la transition entre des motifs ou des scènes appartenant à des tranches temporelles éloignées. Reste que le raccord, s'il peut

[493] « Il me semble que le roman doit être une composition dont les divers éléments renvoient les uns aux autres, jouent (dans tous les sens du terme) entre eux, par le fonctionnement de ces figures dont parle Deguy, de ces métaphores, déplacements, par des harmoniques, des associations, des oppositions, ou encore des contrastes, ce qu'en peinture on appelle des complémentaires » (Claude Simon, « Claude Simon à la Fondation d'Hautvilliers. Pour le dialogue des cultures », dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 171).

[494] *Marc Desgrandchamps, Résonance*, Caen, Musée des Beaux-Arts, 2017, p. 4.

être estompé voire se faire oublier, n'est pas toujours invisible, comme on s'en aperçoit vite en observant les peintures de Marc Desgrandchamps, mais également chez Claude Simon au travers de passages construits comme celui-ci :

> […] sous un ciel bouché (non pas un de ces plafonds de nuages gris et froids des climats septentrionaux, mais *le combat avait commencé le 9 août au lever du soleil* cette sorte de couvercle bas, comme une plaque de bronze, pesant sur le paysage, enfermant choses et gens au sein d'un espace clos, sans air)[495].

La partie en italique provient du *Guide bleu* sur la Grèce, digne d'être mentionné car s'y trouve un commentaire sur la bataille de Pharsale régulièrement cité par bribes dans le roman de Claude Simon. La part de bricolage[496] dont il se réclame dans son processus de travail se traduit ici par un raccord accusé, d'où s'ensuit une hétérogénéité qui tend à accidenter la lecture, à provoquer une gêne dans l'appréhension du texte. Claude Simon chambarde, avec un élan que ne désavouerait pas Roland Barthes, ce que celui-ci appelait le « nappé » de l'écriture, selon la jolie formulation à laquelle il recourrait volontiers dans ses entretiens :

> […] le fragment casse ce que j'appellerai le nappé, la dissertation, le discours que l'on construit dans l'idée de donner un sens final à ce qu'on dit[497].

> C'est aussi une forme un petit peu tactique, parce que j'ai voulu assumer une certaine intolérance que j'ai à ce que j'appelle la « dissertation », c'est-à-dire le discours suivi, codé, qui se déroule un peu comme une nappe. Alors, pour

[495] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 632.

[496] « Et pour qualifier ce travail de l'écrivain (qui, dans son détail ou son ensemble, me fait toujours penser au titre de ce chapitre du cours de mathématiques intitulé : "Arrangements, permutations, combinaisons"), il existe un mot lui convenant admirablement. Il a été employé par Lévi-Strauss mais, je crois, avant lui déjà, par le cercle de Prague ; c'est celui de *bricolage*. Je ne connais pas, en effet, de terme qui mette mieux en valeur le caractère tout à fait artisanal et empirique de ce labeur qui consiste à assembler et organiser […] toutes les composantes de ce vaste système de signes qu'est un roman » (Claude Simon, « La Fiction mot à mot » (1972), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1201-1202).

[497] « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », Entretien avec Jean-Jacques Brochier (février 1975), repris dans *Œuvres complètes IV, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 855.

> réagir contre la dissertation, j'ai pratiqué, d'ailleurs avec beaucoup de plaisir, cette écriture très discontinue, très fragmentée[498].

La question du fragment, au cœur de la logique créative de Marc Desgrandchamps, s'affirme chez Simon comme un ressort largement exploité, quoique dans une optique autre que celle visée par Barthes. La méfiance à l'égard du « discours », au sens où l'entendait l'auteur des *Mythologies*, se déporte chez Simon vers une suspicion braquée sur la forme romanesque en soi. Le renouvellement de celle-ci s'opère notamment par les césures que les fragments créent dans la lecture jusqu'à en distordre le fonctionnement habituel. S'absorber dans le confort d'une intrigue est une expérience à laquelle convie la fluidité de Patrick Modiano, mais que l'âpreté de Claude Simon fait avorter. Ses réticences à l'endroit de la « logique » fictionnelle sont discernables dans l'étiolement infligé à la trame romanesque. Le principe de causalité qui la régit est fustigé par Simon, qui argumente sa position dans le *Discours de Stockholm*, où perce une volonté de décrédibiliser l'arbitraire ou la fantaisie[499] qui édicte l'articulation des épisodes et péripéties menant au dénouement.

> L'ennui, c'est que ces évènements soi-disant déterminés et déterminants ne dépendent que du bon vouloir de celui qui les raconte et au gré duquel tels ou tels personnages se rencontrent (ou se manquent), s'aiment (ou se détestent), meurent (ou survivent), et que si ces évènements sont bien entendu possibles, ils pourraient tout aussi bien ne pas se produire[500].

Les exemples qu'il convoque pour appuyer son propos sont pris dans le champ de la littérature. Dans celui des arts visuels, un film de Jacques Demy nous vient facilement à l'esprit, scandé par une enfilade de rendez-vous manqués qui décrivent sous sa forme la plus achevée le

---

[498] Entretien de Roland Barthes avec Jacques Chancel (1975), repris dans *Œuvres complètes IV, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 896.

[499] Ce sont les termes employés par Simon dans cette conférence : « s'il ne dépend que du bon vouloir et de la fantaisie du romancier naturaliste que tels ou tels personnages se rencontrent ou pas, que survienne tel ou tel accident, que tel évènement procède de tel autre, par contre, toute construction qui ne s'appuie pas sur ces principes qualitatifs dont je viens de parler trahira tout de suite sa faiblesse et son arbitraire » (« L'absente de tous bouquets » (1982), dans Claude Simon, *Quatre conférences*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012, p. 60).

[500] Claude Simon, *Discours de Stockholm* (1986), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 894.

phénomène auquel va l'hostilité de Claude Simon. La mise en scène des *Demoiselles de Rochefort* s'attache à forcer la fatalité, le sort, la providence, toutes forces qui conspirent à contrarier le destin des protagonistes, tant aimantés l'un vers l'autre que leur rencontre, à la fois inéluctable et toujours déjouée *in extremis*, s'esquisse sous les auspices du doute. Demy ajourne sur la durée du film une idylle qui ne peut advenir qu'en dehors de tout regard intrusif, s'appuyant pour cela sur des procédés narratifs sophistiqués peu prisés par Simon. Ses romans ne doivent leur force à aucune idée scénaristique. Plutôt que d'inféoder le langage à l'anecdote fictionnelle, Simon s'en déleste partiellement, amenuise son emprise et son intelligibilité – à telle enseigne qu'en se reportant une fois le récit terminé à son résumé, on est parfois surpris des révélations qui en surgissent, donnant l'étrange sentiment que les informations mises au jour ne coïncident aucunement avec le texte supposé les enclore. Il en va ainsi d'un détail narratif niché dans *Triptyque*, passé au travers d'une première lecture fautive, trop pressée ou encore peu aguerrie aux subtilités dont les romans de Claude Simon font preuve. Si les écrits de certains exégètes[501] ne m'avaient dessillé les yeux sur ce drame auquel l'écrivain se contient de donner chair, la béance que la noyade d'une petite fille ouvre dans la trame de *Triptyque* me serait restée fermée, comme un angle mort obscurément inscrit au sein du récit. Ce ressort dramatique voilé, qui agit en filigrane sans qu'on puisse d'emblée en reconnaître les signes, passe d'autant plus inaperçu qu'il s'insère dans un dispositif narratif à plusieurs niveaux. Le roman s'organise en effet autour de trois séquences qui se contiennent mutuellement par un système de mise en abyme destiné à faire fléchir l'illusion référentielle, tout en la creusant. Si bien que « c'est l'existence même d'une réalité derrière les images qui est mise en doute[502] », comme l'écrit Bérénice Bonhomme.

Ces trois histoires emboîtées les unes à l'intérieur des autres sont chacune associées à un paysage différencié : histoire d'une noce qui tourne mal dans une banlieue industrielle du Nord ; d'une affaire de drogue dans un palace de la côte méditerranéenne ; d'un accident dans

[501] On se reportera notamment aux commentaires de Bérénice Bonhomme : « dans *Triptyque*, on peut deviner (ou pas) la noyade d'une petite fille. […] nous nous trouvons devant une sorte particulière de roman policier dans lequel on ne découvrirait aucun secret. Création aux multiples zones d'ombre, tout se passe comme si l'auteur refusait de donner un sens clair. […] l'auteur le contraint à fournir tout un travail d'interprétation pour déchiffrer ce récit lacunaire qui ne donne pas d'emblée tous les tenants et les aboutissants de l'histoire » (Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Oxford, New York, Peter Lang, 2010, p. 275-276).

[502] « Le romancier nous soumet ici, non à une suspension de l'illusion référentielle, mais à une surenchère si complexe de cette illusion qu'il finit par en noyer la fonctionnalité. […] Ainsi dans l'œuvre simonienne, le visuel démultiplié par les reflets et les images ne peut servir de caution d'authenticité de ce qui est vu, c'est l'existence même d'une réalité derrière les images qui est mise en doute » (Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, Une écriture en cinéma*, Oxford, New York, Peter Lang, 2010, p. 96-97).

les environs d'un village de campagne. Tels sont les trois types de paysage – urbain, balnéaire, rural – que Claude Simon parvient à imbriquer les uns à l'intérieur des autres, à l'aide de différents supports. Il décrit par exemple, dans une chambre du palace, un roman abandonné au sol. L'image sur la couverture montre le visage désespéré « d'une jeune femme coiffée d'un voile de mariée[503] ». La scène appartient à l'histoire du paysage urbain, première mise en abyme. Dans la même chambre, un puzzle représente « un hameau d'une vingtaine de maisons[504] ». Cette deuxième mise en abyme place l'histoire du paysage de campagne dans celle du palace. Réciproquement, dans la cuisine d'une des maisons du hameau est intégrée une carte postale[505] qui représente la station balnéaire.

Cette approche malicieuse de la narration ne fait que confirmer ce qu'on a déjà laissé entendre : s'il se montre attentif à remettre en cause la réalité du récit qu'il élabore et met à mal en même temps, c'est moins pour dérouter le lecteur qu'afin de l'arracher à l'univers virtuel de la fiction. Simon se méfie par conviction de l'état d'immersion que peut procurer le roman, et met pour cela en place cette imbrication complexe, dont il explique ainsi le fonctionnement :

> […] au fur et à mesure de la lecture, on s'aperçoit que chacune de ces petites histoires n'existe qu'à l'état de fiction (film, accroche, roman) perçue par les personnages des deux autres, et inversement, de sorte que toute récupération réaliste du roman est impossible […] (de même que par exemple *La Route des Flandres* ou *Palace*) la fiction se dénonce toujours elle-même comme fiction et non pas « représentation de la réalité »[506].

Le roman suivant, *Leçon de choses* (1975), repose à nouveau sur trois séries narratives qui non seulement s'entrecroisent, mais s'encastrent les unes à l'intérieur des autres. La première partie du roman (« Générique ») décrit une pièce en ruine, impliquée dans les trois histoires alternativement déployées : un groupe de promeneurs du XIX^e^ siècle visite cette pièce en réfection, et deux d'entre eux s'y donnent rendez-vous la nuit ; au XX^e^ siècle, des maçons la restaurent ; des soldats, dernier volet de ce « triptyque », y trouvent refuge. À la fin du roman,

[503] Claude Simon, *Triptyque* (1973), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 878.
[504] *Ibid*., p. 881.
[505] *Ibid*., p. 743.
[506] Claude Simon, « Notes sur Triptyque » (1973), dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 26.

s'opère sur le plan temporel un curieux dérapage : l'état dans lequel la pièce se trouve au moment où les promeneurs la découvrent révèle des indices de la présence des ouvriers – qui n'amorceront pas la rénovation avant le siècle suivant. À l'encontre de toute logique chronologique, la séquence des ouvriers encadre celle des promeneurs, qui visitent la maison pendant des travaux qui ne se dérouleront qu'après leur disparition. La distorsion ainsi introduite constitue dans l'œuvre de Claude Simon un cas de figure d'un grand intérêt : les évènements et les personnages, à cet ultime instant où le récit s'enroule sur lui-même, quittent le temps linéaire.

Aussi insolite et déroutant que soit ce paradoxe temporel au premier abord, on s'aperçoit, à regarder de près, qu'il ne s'agit pas d'une réelle irrégularité au sein de sa production littéraire. Les œuvres qui ont vu le jour dans les années 1960 préparaient, du moins pour certaines d'entre elles, à la réalisation de ce tour déstabilisant, aménagé à la toute fin de *Leçon de choses.* Dès *La Route des Flandres*, remarque Bérénice Bonhomme, « quatre temps se télescopent, se mêlent, interagissent, de même *Les Géorgiques* font se mêler trois époques différentes. Dans *Histoire*, la chronologie est "tellement perturbée que deux temps se superposent et l'histoire de l'oncle devient celle du neveu"[507] ».

Cette composition articulée autour de plusieurs fils narratifs entrecroisés[508] permet à l'écrivain de convoquer différentes générations dont les expériences se fondent, comme si les évènements étaient toujours appelés à se répéter, autrement, en différents points de l'histoire. Rien n'est plus significatif à cet égard que le recours, dans *Les Géorgiques,* à un seul et unique pronom pour évoquer trois hommes aux destins étroitement liés : un général de la Révolution et de l'Empire, un cavalier plongé dans les combats sur la Meuse en 1940, un engagé volontaire dans la guerre d'Espagne. Trois personnages aux vies poreuses, fédérées par le même pronom « il », qui inclue sans ordre chronologique toutes les phases et épisodes qui ponctuent leur trajectoire :

> Sous l'Ancien Régime, il est officier au régime de Toul-Artillerie. En 1792, il est élu membre de la Convention. En 1940, il bat en retraite avec son régiment à travers la Belgique. En 1793, il vote la mort du roi. Représentant

[507] Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Oxford, New York, Peter Lang, 2010, p. 248.

[508] « Dans *La Route des Flandres*, trois récits de guerre et de mari trompé ; dans *Histoire*, deux histoires de femmes perdues inextricablement mêlées ; dans *Géorgiques*, trois expériences de guerre et de révolution à des époques différentes mais proposant des comparaisons entre la situation et le comportement des personnages » (Alastair B. Duncan, « Introduction », dans Claude Simon *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. XIX).

> en mission, il défend la Corse contre Paoli et les Anglais. Il fait planter dans son parc des peupliers d'Italie, des châtaigniers, des hêtres et des acacias. En 1937, il combat sur le front d'Aragon dans les rangs des milices populaires. Poursuivi par l'ennemi, il repasse la Meuse peu avant que les ponts ne sautent. La mort de sa première femme le laisse inconsolable. En 1799, il est ambassadeur auprès de la cour de Naples. […] Il...
>
> À des époques différentes et dans des périodes de tumulte et de violence, trois personnages vivent des évènements et des expériences qui semblent se répéter, se superposer, de même qu'indifférents à la tragédie, aux déchirements familiaux et politiques, reviennent au long des pages les mêmes travaux des champs, les alternances des saisons, de la pluie, du soleil, des printemps[509].

La question de la résurgence se traduit et se reformule autrement, en d'autres endroits de l'œuvre de Claude Simon. Ainsi on ne s'étonnera pas de trouver, par le truchement d'une femme éplorée que l'auteur évoque dans *La Route des Flandres*, l'expression d'une survivance de l'Antiquité dans du contemporain :

> […] la voix de la vieille femme qui continuait à faire entendre ses lamentations rythmées, monotones, comme une déclamation emphatique, sans fin, comme ces pleureuses de l'Antiquité, comme si tout cela (ces cris, cette violence, cette incompréhensible et incontrôlable explosion de fureur, de passion) ne se passait pas à l'époque des fusils, des bottes de caoutchouc, des rustines et des costumes de confection mais très loin dans le temps, la pluie tombant toujours et peut-être depuis toujours, les noyers les arbres du verger s'égouttant sans fin[510].

[509] Claude Simon, Quatrième de couverture des *Géorgiques*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 1358-1359.

[510] Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 235.

Rien ne dit que la scène ait pu avoir la moindre incidence sur les vecteurs et enjeux qui se sont imposés dans l'œuvre de Marc Desgrandchamps. Connaissant néanmoins son vif intérêt pour les ressemblances de cet ordre, il n'est pas hors de propos d'interroger la portée de cette scène. Claude Simon soulève là une problématique chère au peintre, à qui la nouvelle de Wilhelm Jensen commentée par Freud a donné l'un des plus beaux exemples de coexistence de la vie contemporaine avec des réminiscences de l'Antiquité, venues s'inscrire en surimpression dans une gestuelle – celle de la Gradiva, figure féminine magnifiée par cet antécédent culturel – dont s'éprend le jeune archéologue du récit. Une coexistence qui procède bien du principe associatif évoqué plus haut, que Simon a souvent fait jouer dans son processus d'écriture – « car les mots, nous dit-il, possèdent ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars dans le temps des horloges et l'espace mesurable[511] ». « Ce qui oriente mon écriture, c'est la conjonction de ce que je cherche à dire et des multiples images (ou concepts) imprévus au départ, que chaque mot fait naître[512] ».

Force est de constater que ces images intempestives, qui surgissent et s'agglutinent au cours du travail créatif, exercent sur celui de Marc Desgrandchamps une emprise qu'il n'ignore pas et ne cherche pas à entraver, trop conscient de leur potentiel : « Pour éclairer ce que je tente d'exprimer, j'appellerai une fois de plus un illustre auteur à ma rescousse, en l'occurrence Paul Valéry, cité par Claude Simon : "Si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai voulu dire […], je réponds que je n'ai pas voulu dire mais voulu faire, et que c'est cette intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit"[513] ».

Conformément au second précepte créatif hérité de Raoul Dufy[514], l'écrivain s'appuie sur la conviction que ce qui émerge au présent de l'écriture mérite d'éclipser le projet prémédité en amont. Il revient sur ce point dans le *Discours de Stockholm* :

---

511 Claude Simon, *Discours de Stockholm* (1986), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 902.

512 « L'inlassable rée/ancrage du vécu », Mireille Calle, Entretiens avec Claude Simon, dans *Claude Simon, Chemins de la mémoire. Textes, Entretiens, Manuscrits réunis par Mireille Calle*, Grenoble, PUG, Sainte-Foy (Québec), Les éditions Le Griffon d'argile, 1993, p. 6.

513 Marc Desgrandchamps, *Un état des choses. Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 111.

514 « De Raoul Dufy, il retiendra aussi très précisément deux phrases, deux formulations qu'il fera siennes. La première : "le difficile est de savoir quand il faut s'arrêter". La seconde, véritable maxime : "il faut savoir abandonner le tableau que l'on voulait faire au profit de celui qui se fait" » (Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 153).

> […] l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention[515].

Il s'agit pour Simon de propulser dans le flux de l'écriture une pluralité d'images, de souvenirs et de sensations intermittentes et fragmentaires[516], surgies sous l'impulsion de questionnements d'ordre plastique. L'écrivain y a en grande partie subordonné la structure de *La Route des Flandres*, reposant sur un système de couleurs qui lui fournit un aperçu de la place occupée par chaque motif ou thème. Une méthode inventée afin de mieux visualiser et rééquilibrer l'organisation d'ensemble du roman, la combinaison chromatique mise au jour par ce procédé lui indiquant quel motif rehausser :

> […] j'ai inscrit, chaque fois sur une ligne, un petit résumé de ce qu'il y avait dans chaque page et, en face, j'ai placé la couleur correspondante, puis j'ai punaisé l'ensemble sur les murs de mon bureau et alors je me suis demandé s'il ne fallait pas remettre un peu de bleu par ici, un peu de vert par là, un peu de rouge ailleurs, pour que ça s'équilibre. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que j'ai « fabriqué » certains passages parce qu'il manquait un peu de vert ou un peu de rose à tel ou tel endroit[517].

Une telle méthode de travail relève d'un état d'esprit résolument formaliste, qui domine une grande partie de son œuvre, Claude Simon ayant par exemple affirmé dans un entretien :

---

[515] Claude Simon, *Discours de Stockholm* (1986), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 898.

[516] « Nous avons tous affaire à une perception, une mémoire, qui ne nous transmettent du monde que des aperçus fragmentaires. J'ai entendu avec stupeur un essayiste pour lequel j'ai par ailleurs le plus grand respect avancer que par une sorte de malignité perverse Proust découpait en petits morceaux une "réalité" compacte et cohérente. C'est simplement aberrant. C'est exactement le processus contraire ! » (« Attaques et stimuli », Entretien de Claude Simon avec Lucien Dällenbach, mars 1987, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 178).

[517] « Claude Simon, à la question », dans *Claude Simon : analyse, théorie* (colloque de Cerisy), Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 428.

« il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles[518] ». La phase où il pousse le plus loin cette logique s'ouvre avec *La Bataille de Pharsale* (1969), et se prolongera avec *Les Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973) et *Leçon de choses* (1975). Simon n'y révoque pas l'anecdote romanesque mais la jugule au profit d'une logique interne au texte. Il en appelle à celle-ci dans le *Discours de Stockholm*, y déclarant :

> […] il semble aujourd'hui légitime de revendiquer pour le roman (ou d'exiger de lui) […] une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psychosocial qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure, en ce sens que tel évènement, décrit et non plus rapporté, suivra ou précèdera tel autre en raison de leurs seules qualités propres.
>
> Si je ne peux accorder crédit à ce *deus ex machina* qui fait trop opportunément se rencontrer ou se manquer les personnages d'un récit, en revanche il m'apparaît tout à fait crédible, *parce que dans l'ordre sensible des choses*, que Proust soit soudain transporté de la cour de l'hôtel des Guermantes sur le parvis de Saint-Marc à Venise par la sensation de deux pavés sous son pied, crédible aussi que Molly Bloom soit entraînée dans des rêveries érotiques par l'évocation de fruits juteux qu'elle se propose d'acheter le lendemain au marché, […] et tout cela parce qu'entre ces choses, ces réminiscences, ces sensations, existe une évidente communauté de qualités, autrement dit une certaine harmonie, qui, dans ces exemples, est le

[518] « si un élément (disons, par exemple, un cheval noir) commande ou attire auprès de lui d'autres éléments à la fois par ce que l'on pourrait appeler la morphologie du signe en soi (noir) et par son signifié (cheval), il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'avant toute autre considération il faut que le noir (et l'arabesque du dessin) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner sans se demander ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie » (« Réponse de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, numéro consacré à Claude Simon, Rodez, Subervie, 1972, p. 26, cité par dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 186).

> fait d'associations, d'assonances, mais peut aussi résulter, comme en peinture ou en musique, de contrastes, d'oppositions ou de dissonances[519].

La conception de la littérature défendue dans ces lignes apporte un éclairage supplémentaire à la fois sur le rapport de Simon au « roman traditionnel » – avec lequel il entend bien évidemment rompre –, tout autant que sur la part (et l'apport) des réminiscences. Ces dernières sont loin de se montrer incompatibles avec de prolifiques recherches formalistes initiées dans l'esprit de la formule de Jean Ricardou, postulant que « le roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture[520] ». Une formulation accrocheuse, que Simon ne manque pas de citer lors de son intervention au colloque de Cerisy en 1971, « La Fiction mot à mot ». Cette aventure se traduit par une démarche exploratoire, qui contraint bien souvent à patauger dans des « sables mouvants », pour reprendre l'expression qu'il utilise à la toute fin du discours prononcé en 1986 devant l'Académie de Stockholm[521]. Et Simon de constater quinze ans plus tôt, à Cerisy, les tâtonnements qui entourent inévitablement cette démarche : « Parce que, si cette "aventure d'une écriture", cette exploration, se fait pas à pas et mot à mot, son dessein final (celui qui résulte du "montage" des éléments ainsi découverts) est, lui aussi, une découverte[522] ». Ce qui revient à se placer en porte-à-faux avec toute forme romanesque où le dénouement préexiste à l'écriture, alors réduite à retracer les épisodes menant vers l'épilogue et la résolution de l'intrigue. Ce schéma est désavoué par Simon. Méfiant quant à l'utilisation de subterfuges scénaristiques quels qu'ils soient, il en appelle à des « nécessités purement formelles », affirmant que ces dernières, « loin de constituer des gênes ou des obstacles, se révèlent être éminemment *productrices* et, en elles-mêmes, *engendrantes*[523] ». L'efficacité narrative est un critère d'appréciation éconduit, pour ne pas dire discrédité au profit d'un régime d'écriture qui fait la part belle aux descriptions, devenues prévalentes, ainsi que le souligne Bérénice Bonhomme :

---

[519] Claude Simon, *Discours de Stockholm* (1986), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 896-897.

[520] Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

[521] « l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart – et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants » (Claude Simon, *Discours de Stockholm* (1986), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 902).

[522] Claude Simon, « La Fiction mot à mot » (1972), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1198.

[523] *Ibid.*, p. 1202.

> C'est la description même qui construit le mouvement du texte. Ainsi refuse-t-il la différence entre description et narration, car pour lui la description *est* narration. La description ne consiste pas en cette excroissance suspensive qui rompt la continuité de l'action : elle devient un lieu de développement, de relance et d'avènement de l'action, assurant la production du récit et sa cohésion interne[524].

Les propos de Claude Simon corroborent parfaitement cet examen :

> En 1927, l'essayiste russe Tynianov se demandait, de manière tout à fait prophétique, si l'on ne pourrait pas concevoir un système romanesque neuf dans lequel, contrairement à l'habituelle distinction établie entre l'action et les descriptions, la fiction ne serait que le prétexte à des accumulations de descriptions. Avec mon dernier roman, *Triptyque*, j'ai essayé d'aller encore plus loin : la description y est productrice de fiction, elle engendre la fiction[525].

Simon rejoint ici la portée que Roland Barthes prêtait aux descriptions de Pierre Loti : « alors qu'ordinairement (dans Balzac, par exemple) les descriptions ne sont que des digressions informatives, des haltes, elles ont ici une force propulsive[526] ». Conformément à ses habitudes, Barthes est en première ligne pour renverser les idées reçues ; il cible en l'occurrence celle qui veut que la description marque un temps faible, que l'on pourrait enjamber sans déméri ter. Simon s'inscrit en faux :

---

[524] Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Oxford, New York, Peter Lang, 2010, p. 34.

[525] Claude Simon, « Claude Simon à la Fondation d'Hautvilliers. Pour le dialogue des cultures », dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 171-172.

[526] Roland Barthes, « Nouveaux essais critiques » (1972), dans *Œuvres complètes, tome 4*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 119.

> […] heureusement, chez Faulkner, comme chez Flaubert, et, quoique à un moindre degré, chez Balzac, restent les descriptions et, au contraire d'un Montherlant ou d'un Breton déclarant tous deux que lorsque dans un roman ils arrivent à une description ils tournent la page, je serais enclin à dire que, personnellement, lorsque cesse une description et que l'auteur commence à se livrer à des considérations psychologiques ou sociales, alors, c'est moi qui tourne la page[527].

La réhabilitation de la description, mise à profit comme « force propulsive » du récit, s'opère par conséquent à l'encontre des ressorts dramatiques et psychologiques, que Simon marginalise. Entre la volonté de les expulser et la décision d'en faire tout simplement table rase[528], il finit par sauter le pas, si l'on s'en réfère à la rédaction d'*Histoire* (1967) :

> Car lorsque Claude Simon déclare à Pierre Descargues de la Tribune de Lausanne : « Cette fois, je n'avais absolument rien à raconter » (9 avril 1967), ce n'est pas une boutade ; il affirme ainsi que c'est le geste même de l'écrivain qui fait le récit […] Que se passe-t-il ? Rien. Tout. C'est le récit d'une journée dans la tête du narrateur, pleine de la confusion des temps et espaces perçus[529].

L'intérêt de Marc Desgrandchamps pour cet écrivain doit notamment s'envisager à l'aune de l'essor accordé aux descriptions littéraires, amples dans leur traitement, débordantes d'images fulgurantes comme des instantanés. Leur force d'évocation est le résultat d'un incessant effort visant à stabiliser ce qui se désagrège dans l'instant, se résorbe sans laisser aucune trace tangible, à peine un maëlstrom confus d'images que l'écriture parvient à cristalliser. En guise d'exemple, on évoquera un passage de *La Bataille de Pharsale* donnant

---

[527] « Ecrire » (1989), dans Claude Simon, *Quatre conférences*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012, p. 84.

[528] Une position dans la continuité de celle exprimée en 1852 par Gustave Flaubert, qui « s'affirme tenté par l'idée d'un "livre sur rien, sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style" (lettre à Louise Colet, 16 juillet 1852) » (Bruno Blanckeman, *Le roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 76).

[529] Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 283-284.

une idée du surcroît de détails que l'écrivain fixe à partir de saccades optiques incohérentes, délirantes de précision, que voici :

> Puis je le vis cabré au-dessus de moi distinctement sa tête avec l'œil blanc fou tout en haut dans le ciel les rênes flottantes dessinant un S un instant les deux jambes de devant les sabots les fers battant l'air pensant stupidement comme ils étaient polis d'un gris métallique étincelant j'aurais pu compter les clous chacun des quatre trous pour les crampons choses qui s'immobilisent tout à coup et dont on garde l'image précise[530].

La tournure, d'un seul tenant, fait s'enchaîner les différents points de focalisation sollicitant la rétine, affolée, percutée par cette image sans avant ni après dont elle examine, scrute, ausculte les détails, avec une acuité avivée par l'emphase des évènements de grande intensité traversés par le narrateur. Les divers signes visuels auxquels s'accroche sa vision sont interceptés de façon accidentelle, ce que ne manque pas de souligner Dominique Viart : « La perception simonienne est essentiellement contingente : l'objet perçu n'est pas l'objet d'une "visée" mais d'une saisie involontaire[531] ».

Ce régime involontaire de captation impose à l'œil des images non désirées, faisant l'objet de descriptions qui revêtent une tournure ciselée, comme en atteste le passage qui précède, avec la ruade de cette créature cabrée, soulevée dans un déferlement de sauvagerie brute, convulsive, démente, à l'image de la guerre dans laquelle son cavalier l'a embarquée. Cette apparition est de celles entraperçues en un éclair, mais laissant des stigmates que la mémoire n'enterre pas aisément.

Les impressions mâtinées d'effroi palpables dans cette description prennent tout leur relief une fois rattachées à la trame biographique de l'écrivain, brigadier de cavalerie pendant le second conflit mondial. De là provient la spectaculaire vision de ce cheval emballé, que l'écrivain fait comparaître à plus d'une reprise en renouant parfois avec l'effet d'immobilisation signalé plus haut :

---

[530] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 602.

[531] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 151.

> […] jusqu'à ce que soudain le premier cheval non pas franchît mais crevât la haie, c'est-à-dire que brusquement il fut là, les deux pattes de devant projetées devant lui, raides, jointes ou plutôt l'une d'elles légèrement en avant de l'autre, les deux sabots pas tout à fait à la même hauteur, le cheval engagé jusqu'à mi-corps entre les fagots bruns qui surmontaient la barrière, reposant apparemment sur le ventre comme en équilibre, une fraction de seconde immobile, aurait-on dit, jusqu'à ce qu'il basculât en avant tandis qu'un second, puis un troisième, puis plusieurs ensemble, tous figés successivement en équilibre, dans cette position de cheval à bascule, apparaissent, s'immobilisent, s'inclinent en avant[532].

Simon fouille ici dans les possibilités de la ponctuation, dont il se sert pour simuler des effets de flash visuels, reconduits quelques lignes plus loin :

> le dernier cheval franchissant la haie vive couronnant la légère montée, exactement comme un lapin, l'image de son arrière-train en position de ruade restant un moment sur la rétine, immobilisée, et disparaissant enfin, jockeys et bêtes maintenant invisibles, redescendant la pente de l'autre côté de la haie, comme si tout cela n'avait pas existé, comme si la fulgurante apparition de la douzaine de bêtes et de leurs cavaliers s'était brusquement escamotée, laissant seulement derrière elle, à la façon de ces nuages de fumée dans lesquels s'évanouissent lutins et enchanteurs, une sorte de banc de brume roussâtre, de poussière en suspension stagnant immédiatement devant la haie, à l'endroit où les chevaux avaient pris leur battue, s'éclaircissant, se diluant, s'affalant lentement dans la lumière de l'après-midi déclinant[533].

[532] Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 313.
[533] *Ibid*., p. 314.

Cette cavalcade est minutieusement décortiquée, ses phases successives décomposées, comme si la scène avait été enregistrée avec le procédé de la chronophotographie. Les travaux des pionniers de cette technique, Etienne Jules Marey et Eadweard Muybridge, font l'objet d'allusions disséminées au fil des œuvres de Claude Simon. Pour en livrer un autre exemple, pioché dans *Histoire* (1967) :

> […] une confuse, une inextricable superposition d'images, mordant les unes sur les autres comme ces illustrations dans le dictionnaires ou certaines méthodes de culture physique homme courant ou homme sautant photos prises sur une plaque fixe à l'aide d'un appareil dont l'obturateur s'ouvre et se ferme à des intervalles très rapprochés… […] … bandes où sur un fond noir on peut voir un cheval ou un homme moustachu et nu courir prendre leur élan s'élever retomber passant successivement par toutes les attitudes intermédiaires du galop de la course et du saut chaque image empiétant sur la précédente ou plutôt semblant dériver d'elle engendrée par elle en quelque sorte se décollant d'elle comme si elles étaient toutes emboîtées les unes dans les autres à la façon de ces tables gigognes[534].

L'attrait de Simon pour la chronophotographie n'a pas échappé à Marc Desgrandchamps, qui noue cela avec la question du ressassement[535], à laquelle il donne dans sa propre pratique une place éminente. La floraison de motifs repris et remaniés au fil des années en témoigne. Des résurgences qu'il convient de mettre en perspective avec deux autres concepts apparentés : les notions de *punctum*, de *stimulus* et de ressassement sont les trois pôles que l'on voudrait examiner ensemble. On n'insistera pas sur le caractère opératoire de la première notion qui, ainsi que l'a souligné Erik Verhagen[536], est étroitement impliquée dans le processus de conversion de certaines photographies – mais aussi de photogrammes – en sources. Pour rappeler la définition qu'en donne Roland Barthes : « Un mot existe en latin pour désigner cette

[534] Claude Simon, *Histoire* (1967), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 336-337.

[535] « M'intéresse aussi le ressassement. Simon, de livre en livre, évoque toujours les mêmes choses, les mêmes souvenirs, les mêmes œuvres (Muybridge revient souvent), les mêmes traumatismes » (Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017).

[536] Voir Erik Verhagen, « Eloge de l'hétéronomie : cinq notes sur la spécificité picturale de Marc Desgrandchamps », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004, p. 82.

blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu [...] Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)[537] ». Le *punctum* est donc un détail de la photo qui agit comme une micro-déflagration nichée dans les zones les plus informes, reculées voire inaccessibles de l'existence intérieure. L'intercession de ce vecteur par lequel transite une masse opaque de troubles et d'infimes remous enfouis, prêts à se rétracter sitôt que l'on s'attache à en cerner les contours, renseigne sur les forces et les émois blottis dans l'œuvre, perceptibles dans les signes constituant sa surface. Des signes repris. Recontextualisés. Déclinés à plusieurs années d'écart sur le mode du ressassement, que Dominique Viart agrège à la notion de *stimulus* : « ces *stimuli* ne sont pas seulement des "points de départ" aussitôt abandonnés […] les *stimuli* demeurent au contraire si constamment présents que l'œuvre sans cesse y revient, les reprend, les retravaille[538] ». Simon de son côté aborde ce point lors d'un entretien réalisé en mars 1987 avec Lucien Dällenbach, qui constate :

> L.D. : Le terme de *stimuli* revient souvent dans ta conversation. S'il en est sans doute de tous ordres, tu ne me contrediras pas si je pense qu'il faut faire une place à part aux stimuli visuels et, singulièrement, picturaux. Pourrais-tu préciser le rôle que la peinture a joué dans la pré-histoire de quelques-uns de tes romans ? Je crois savoir par exemple que, pour *Triptyque*, Bacon, Dubuffet et Delvaux ont été des ferments importants ?
>
> C.S. : Bacon m'a donné l'idée du titre. Ensuite, dans l'un de ses *Triptyques*, il y a un homme habillé de noir qui m'a donné l'idée d'un personnage dans cette position. Aussi une femme nue dans un lit. Voilà des stimuli[539].

Les trois séries narratives de cet ouvrage sont ainsi étalonnées chacune sur l'œuvre d'un artiste – Paul Delvaux pour la série urbaine, Francis Bacon pour celle de la station balnéaire, et Jean Dubuffet pour la campagne. Sans pour autant jouer la carte de l'enfouissement, le roman reste discret sur cette triple affiliation, relativement estompée et allusive, mais dont on aurait tort de minimiser le rôle. Celui-ci relève d'un véritable apport esthétique, et ne se réduit pas à

---

[537] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), dans *Œuvres complètes, tome 5*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 809.

[538] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 21-22.

[539] « Attaques et stimuli », Entretien de Claude Simon avec Lucien Dällenbach, mars 1987, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 179.

la seule impulsion initiale insufflée dans le paysage correspondant[540]. On pense en particulier à l'emprise que l'œuvre de Francis Bacon a su exercer, au-delà des emprunts ponctuels que *Triptyque* contient. Dans la biographie qu'elle consacre à l'écrivain, Mireille Calle-Gruber nous dit que Claude Simon « a vu la grande exposition à Paris le 27 décembre 1971 (il y retourne le 5 janvier 1972) et dont il retient principalement *Lying Figure with Hypodermic Syringe. Portrait of George Dyer and Lucian Freud* ; *Three Studies for a Crucifixion* ; *Woman Emptying Bowl of Water and Paralytic Child on All Four*[541] ». Autant de *stimuli* visuels mis à contribution dans *Triptyque*, comme le confirme Claude Simon :

> Par exemple à la description du lapin dépouillé sur la table de cuisine répond la description de la femme étendue nue sur le lit d'une chambre d'un palace de la Côte d'Azur, image qui m'a été fournie par cette *Lying figure with hypodermic syringe* de BACON[542].

Toutes proportions gardées, il en va presque de cette affinité entre Simon et Bacon comme de celle nouée entre Desgrandchamps et le *Female Torso* (1928-1929) de Malevitch (ill. 245), dont le statut de source – le polyptique *Parce que* (2014, voir ill. 244 et ill. 246) y fait directement référence – se double d'une influence observable à divers degrés dans d'autres œuvres, au premier rang desquelles MD 1975 (2014-2015, voir ill. 136).

Au-delà de *Triptyque*, les romans de Claude Simon reposent dans bien des cas sur des *stimuli* visuels. Sans viser à couvrir l'ensemble des images partie prenante, quelques références satisferont l'amorce d'un balayage transversal. Le *Combat à Balan ou la Dernière Cartouche* d'Alphonse de Neuville[543] est convoqué dans *La Bataille de Pharsale* (1969) et *Leçon de choses* (1975) ; *Les Corps conducteurs* s'adosse sur une œuvre de Rauschenberg, *Charlene*, qui

---

[540] « Trois peintres en particulier ont agi comme stimuli et inspiré les paysages de ces trois séries, bien que leur influence déborde largement le cadre de celles-ci » (Notice de *Triptyque* (1973), dans *Claude Simon, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1420-1421).

[541] Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 316.

[542] Claude Simon, « Notes sur Triptyque » (1973), dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 26.

[543] « On peut, dans une certaine mesure, identifier les sources de ces trois fictions. Certains stimuli étaient picturaux. A l'origine de la fiction des soldats se trouve en partie un tableau emblématique de la guerre de 1870 que Simon avait déjà décrit dans *La Bataille de Pharsale* (1969) : *Combat à Balan ou la Dernière Cartouche* d'Alphonse de Neuville. La situation est celle représentée par le tableau : réfugié dans une maison, un groupe de soldats exténués, parmi eux un blessé, attend l'ennemi » (Claude Simon, *Leçon de choses* (1975), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 1469).

a fourni au roman son point de départ[544] ; dans *Histoire* et *L'Acacia* intervient un matériau à caractère autobiographique (des cartes postales expédiées depuis les continents africain et asiatique par Louis Simon, le père de Claude, à sa future épouse) ; la dette envers la chronophotographie, ostensible, ressort comme nous l'avons signalé à divers endroits, jusque dans traitement littéraire, cher à Simon, consistant à filtrer le mouvement, transi dans un instantané dont les détails hantent la rétine ; enfin, pour clore cet aperçu partiel, mentionnons les quatre tableaux intégrés sous forme d'*ekphrasis* dans *La Bataille de Pharsale* : *La Défaite de Chosroès* de Piero della Francesca, *La Bataille de San Romano* d'Uccello, *La Bataille des Israélites et des Philistins* de Brueghel, et *La Victoire de Josué sur les Amorites* de Nicolas Poussin[545].

Maintenant qu'a été abordée la question des *stimuli* visuels, mais également soulevée leur fonction d'embrayeurs à l'écriture, nous pouvons intervertir les termes de l'énoncé, dans l'optique de nous pencher sur l'apport et les bénéfices des *stimuli* littéraires sur des travaux plastiques initiés à leur contact. À commencer par le dispositif proposé dans la série de dessins publiée dans *Travioles*, reposant sur l'affichage d'un énoncé verbal fragmentaire au sein d'un tumultueux entassement de figures, qu'un trait segmenté en adéquation avec l'érosion des corps décrite par Simon délimite. L'absence de démarcation en camps opposés débouche sur un affrontement récusant tout scénario lisible, où les chevaux piétinent leurs cavaliers tombés à terre, disloqués. Parmi les figurants de cette bousculade, quelques-uns s'intercalaient déjà dans le tableau de David intitulé *L'Enlèvement des Sabines*. Se faufilent également dans la mêlée des belligérants « inspirés de bas-reliefs antiques[546] », ainsi que le soldat courbé, mordant la poussière, représenté par Piero della Francesca dans *La Défaite de Chosroès*. S'adjoignent enfin les carcasses massives de chevaux ayant chuté au cours de *La Bataille de San Romano*.

Cette refonte improbable s'explique au regard des descriptions de ces différents tableaux que le narrateur de *La Bataille de Pharsale* a pu voir pendant sa tournée des musées européens. Ce sont en tout six passages du texte de Claude Simon qui ont été choisis et injectés par Marc Desgrandchamps dans ses dessins. Il nous incombait de procéder à la localisation des différentes pièces de ce puzzle littéraire, que l'on a compilées et référencées ici :

---

[544] Notice de *Leçon de choses* (1975), dans Claude Simon, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 1483.

[545] Voir la notice de *La Bataille de Pharsale*, dans Claude Simon, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1391.

[546] Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017. Nous ignorons de quels bas-reliefs il s'agit.

(1) L'un des cavaliers a le visage couvert de sang et semble se maintenir avec peine sur sa selle. O. galope maintenant de conserve avec eux. Les ombres allongées des arbres hachent la route. Les feuillages des arbres passent l'un après l'autre devant le soleil[547].

(2) Le soleil, la pluie, le gel, la nuit, les aubes, les jours passent tour à tour sur eux sans que leur course se ralentisse. De temps à autre une plaque, un morceau de peau, une joue, une saillie, une épaule, un coude, plus rarement un membre tout entier, s'effrite, tombe en poussière[548].

(3) Dans le triangle supérieur du A on peut voir un pied de femme ne touchant terre que par les orteils, au-dessous d'une jupe d'un gris violacé[549].

(4) La plante de ses pieds est grisée par la poussière, teintée de rose abricot au talon et près des orteils. Elle tord un peu son pied et sur le côté la peau se plisse[550].

(5) maintenant il tombe ; comme le laissait prévoir sa position précédente une de ses mains projetée en avant de lui touche déjà la poussière, son autre bras[551].

(6) Rien d'autre que quelques mots quelques signes sans consistance matérielle comme tracés sur de l'air assemblés conservés recopiés traversant les couches incolores du temps des siècles à une vitesse foudroyante remontant des profondeurs et venant crever à la surface comme des bulles[552].

[547] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 733.
[548] *Ibid*, p. 735.
[549] *Ibid*, p. 691.
[550] *Ibid*, p. 693.
[551] *Ibid*, p. 639.
[552] *Ibid*, p. 622.

C'est à la lueur de ces fragments placés en exergue par Marc Desgrandchamps, et des pistes, thématiques et préoccupations qu'ils renferment, que notre avancée dans l'œuvre simonienne est appelée à se poursuivre.

Le premier point qu'on souhaiterait instruire est raccroché à la question des limites rencontrées par l'appareil perceptif lorsqu'un afflux d'images sensorielles submerge le sujet. Les périls auxquels fut exposé Simon pendant la débâcle française en mai 1940, sous les violents auspices desquels son œuvre se place, accusent une envergure qu'il incombe aux mots de fixer sans en adoucir la force abrasive. La volonté de rendre compte de l'état de dissolution que les évènements revêtent dans ce contexte dévasté n'est pas la moindre des exigences qu'il se fixe. Quel procédé novateur d'écriture saurait réduire les déformations dont nulle description, chercherait-elle dans l'intention à dupliquer le tumulte et l'éparpillement qui s'élèvent en un instant, ne s'affranchit jamais véritablement ? Comment déjouer la linéarité[553] qu'induit la forme littéraire, vouée à décrire successivement ce qui survient ou est perçu simultanément ? À quelles tournures recourir pour faire sentir la confusion des évènements en train de se produire ? Le haut degré de contrainte que représente l'articulation rectiligne des mots, dont la progression linéaire s'inscrit en faux avec la réalité éclatée et plurielle des perceptions, ne décourage pas le projet auquel Simon s'est assigné, en consacrerait-il d'avance l'échec.

Les arts visuels semblent moins exposés à cet écueil, contourné dès lors que les deux dimensions du champ pictural se chargent d'accueillir la pluralité des émois visuels reçus d'un bloc. Le sentiment de cette pluralité[554] se ressent dans les effets de superposition que la facture de Marc Desgrandchamps autorise parfois, par ailleurs fondée sur un panel sans cesse renouvelé d'accidents, de fulgurances et de dérapages qui intoxiquent le bien-être que la représentation dégagerait de prime abord. L'optimisme que l'on pourrait facilement prêter à cette esthétique, relayé par l'éclat dont jouit la palette chromatique, trouve son démenti dans les coulures et autres procédés picturaux qui contribuent, conjuguant leurs effets, à chambarder ce que l'œil comprend, parfois jusqu'à neutraliser toute saisie cohérente des faits observés. La possibilité de représenter un fait visuel, tel que l'entend Marc Desgrandchamps, suppose l'incorporation des

[553] « je me suis efforcé, dans *Les Corps conducteurs*, de surmonter cet obstacle qu'est la linéarité du langage pour tâcher de satisfaire ce besoin de simultanéité qui semble au premier abord inconciliable avec elle » (Claude Simon, « La Fiction mot à mot » (1972), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1196-1197).

[554] Sur ce point, les dires de l'artiste corroborent parfaitement ceux de Claude Simon : « Il s'agit bien d'un temps non linéaire qui se construit dans la simultanéité de différentes sources visuelles, de différents éléments en un certain ordre ou désordre assemblés, cela afin de restituer au visible la perception confuse et multiple du monde » (Marc Desgrandchamps, *Un état des choses. Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 39-40, p. 62).

incommodités, des gênes et autres désagréments auxquels la réception visuelle peut être confrontée. D'où le déploiement d'une pluralité de signes contribuant à nervurer la surface, enrayée de fibres dessinant d'étranges sillons disruptifs, qui parachèvent de laminer l'apaisement que l'été (devrait) nous procure(r). Des signes qui apportent un correctif aux situations radieuses évoquées. Loin d'apparaître sous un jour immarcescible, ces situations sont innervées par une quiétude déviante, principalement due à ces vecteurs discordants, privés de référent identifiable, renvoyant à leurs propres qualités plastiques, mais surtout aux altérations qui interviennent dans le champ perceptif et aux aberrations fructifiant à l'intérieur des souvenirs.

Là réside l'un des principaux points de jonction avec la démarche de Claude Simon, laissant pareillement pressentir que perdre pied est l'échappatoire des perceptions dans un contexte où le moindre repère se désagrège. On en veut pour preuve ce passage de *La Route des Flandres* :

> […] en pleine retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit (mais peut-être était-ce aussi le manque de sommeil, le fait que depuis dix jours nous n'avions pratiquement pas dormi, sinon à cheval) était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien[555]

Si tant est que le présent soit doté de quelque cohérence hors de ce contexte particulier, l'épreuve à laquelle il survécut ne manqua pas de la faire chanceler. Dans une volonté de donner chair à la réalité impitoyable du conflit, Simon opte pour un parti pris qui lui coûta le prix Goncourt. Les libertés qu'il s'autorise avec la ponctuation scandalisèrent le jury[556], dérouté par l'anticonformisme de son écriture et l'audace avec laquelle il éreinte l'endurance du lecteur. Lui faciliter la progression est un réflexe auquel Simon n'a pas la complaisance de se conformer. Aussi n'hésite-t-il pas à chahuter la syntaxe, ni à sacrifier certaines concessions au

[555] Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 202.

[556] « Dès sa sortie, *La Route des Flandres* fait évènement. […] Il rate le Goncourt (le jury est révulsé par l'absence de ponctuation) » (Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 258).

confort du lecteur qu'une approche plus académique de la littérature n'aurait pas songé à expurger. Les virgules en premier lieu, par le truchement desquelles un relâchement, une césure, une respiration s'intercale entre les mots. Sachant qu'un tel outil régulerait le souffle débridé du texte et en stabiliserait le débit frénétique, Simon est ici enclin à s'en délester, *La Route des Flandres* réclamant un dynamique qui suive l'effervescence où sombre le monde visible à l'ère de la guerre mécanisée.

Le dispositif littéraire qu'a su confectionner Simon recompose une vision à chaud, investie d'une puissance d'évocation suffisante pour juger du degré d'annihilation inédit vers lequel tendait le perfectionnement technique. De cette expérience traumatique procède en partie la logique créatrice dont on a cerné certains aspects, à commencer par son embarras lorsqu'il se heurte à l'accroissement rectiligne, contraire à la simultanéité du perçu, du texte[557]. Ce qu'endure le système perceptif dans des circonstances d'une telle radicalité, aucune propriété du langage n'est à même de le décrire, reconnaît Simon. Tout au plus son œuvre permet-elle d'imaginer l'affolement sensoriel où l'intériorité est réduite à se débattre, submergée par l'envergure du conflit où la civilisation dégringole. Aussi douloureusement authentique que puisse être chaque détail que sa mémoire nous confie, un abîme existe, laissé ouvert, entre les ravages qu'un obus vise à commettre, et ce qu'il est possible d'en dire, ensuite. Rien ne doit pourtant décourager de s'attacher à faire coïncider au mieux le récit des évènements avec leur déroulement réel. L'oncle Charles, dans *Histoire*, se fait l'écho de cet enjeu dont on sait maintenant l'importance cardinale qu'il revêt pour l'écrivain : « il n'est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver de nouveau après coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors tout ce que tu peux essayer de faire…[558] ».

La personnalité infiniment éprise de précision qui agissait en lui résonne ici, dans ce rapport au mot placé sous le signe de l'insatisfaction. De sa syntaxe tâtonnante naît un discours qui se nuance, se corrige, se reprend, ne censure ni ses contradictions ni ses hésitations, délibère, se tortille dans une pluralité de directions, engrange les détails qui donneront chair aux images appréhendées. L'écrivain n'est d'ailleurs pas le dernier à qualifier de « laborieux » le traitement fouillé auquel son identité littéraire est si souvent ramenée. La coloration positive qu'il prête à cet adjectif est revendiquée dans son *Discours de Stockholm,* où par une fine pirouette, Simon

[557] Lucien Dällenbach écrit ainsi : « dans la mesure où le signifiant linguistique et son opération nécessairement successive imposent de dire une chose après l'autre et non pas les deux à la fois, je m'interdis, pour dire quelque chose, de dire simultanément autre chose, ce qui fait que plus je parle, plus je creuse le manque ou, ce qui revient au même : plus j'entretiens le désir » (Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 108).

[558] Claude Simon, *Histoire* (1967), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 244-245.

retourne à son avantage un qualificatif manié sous un angle dépréciatif par ceux qui lui faisaient grief tantôt de l'étendue des phrases qu'il déploie, tantôt d'avoir torpillé une pratique trop respectueuse de la ponctuation. Ce double scandale n'avait pourtant pas lui-même pour fin, celle poursuivie par l'écrivain n'ambitionnant qu'à trouver un calibrage syntaxique sur mesure, qui puisse coïncider avec l'équivoque s'agrégeant à la restitution des évènements après leur déroulement. Devant un semblable dessein, qu'il s'attèle à mener à bien sans jamais surestimer la fiabilité du matériau mémoriel amassé, la rigueur requise est plus que jamais souveraine. C'est pourquoi Simon s'astreint à avancer de reprises en rectifications, à l'affût de l'ajustement qui saura réduire la marge d'approximation avec l'expérience vécue. Pour ce faire, il coalise toute une série d'expressions (« ou plutôt », « comme si », « non pas… mais », « c'est-à-dire », « quoique », « encore que », sachant que les trois premières apparaissent ou plutôt s'agglutinent dans le passage de *La Route des Flandres* placé en exergue plus haut) destinées à hisser la phrase vers un degré de précision supérieur.

Il faut nous munir avant de poursuivre d'un exemple parlant, que nous fournira *L'Acacia* : « À présent il était étendu de tout son long dans le noir (peut-être le système d'éclairage n'était-il pas encore raccordé – ou peut-être était-il en panne – ou peut-être avait-il été délibérément coupé[559] ». L'écriture avance ici par correctifs montés en série pour être au plus près de l'anecdote. La part d'arbitraire dont la composante romanesque s'accommode d'ordinaire alimente la suspicion de Claude Simon, qui pour s'y soustraire, recense toutes les explications possibles et pareillement crédibles d'une situation donnée.

Une autre formule récurrente dans son œuvre est l'expression « A, ou plutôt B ». L'énoncé A, jugé inadapté ou fautif, est néanmoins conservé pour être affiné par la proposition B, qui en s'y adossant, peut renchérir, apportant ainsi un supplément de précision plus satisfaisant. Une quantité de phrases sont conçues sur ce canevas ; on se contentera de deux exemples, l'un pioché dans *Le Jardin des Plantes* : « la fabuleuse montagne (ou plutôt amas, entassement, chaos de roches, de neiges et de glaces)[560] » ; l'autre dans *L'Acacia* :

> (il n'aurait pas pu dire à quel moment ils commencèrent ou plutôt à quel moment il commença à les entendre, ou plutôt quand il prit conscience qu'il en était conscient : simplement, à partir d'un moment, ils se mirent à retentir régulièrement) comme au ralenti eux aussi, sans hâte, un canon (ou

[559] Claude Simon, *L'Acacia* (1989), Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 164.

[560] *Le Jardin des Plantes* (1997), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1141.

> l'explosion d'un obus : il n'aurait pas pu dire non plus s'il s'agissait de départs ou d'arrivées) solitaire[561].

L'articulation « A, ou plutôt B » induit donc une progression à deux vitesses – qu'autorise également la forme « non pas A, mais B », tout aussi prisée par Claude Simon – d'un grand secours pour faire cohabiter un postulat inadéquat ou hasardeux, mais porteur, avec celui qui le corrige. L'un et l'autre sont symptomatique d'une méthode littéraire qui traque sans cesse ses propres carences, les soupèse pour les réduire, sinon les combler quelques mots plus loin.

Ce survol de quelques formes syntaxiques souvent mises à contribution nous reconduit à la question pivot autour de laquelle toute l'œuvre de Claude Simon s'enroule : « "*Comment était-ce ? Comment savoir ?*" […] On pourrait la mettre en exergue à tous mes livres. C'est en partie pour répondre à cette question que j'écris[562] ». L'emprise qu'elle exerce se discerne dans les tâtonnements du langage qu'il expérimente au moyen des formules qu'on vient d'évoquer. Ces formules prennent sens à la lumière de cette interrogation, sans cesse reconduite, qu'il a su inscrire comme personne avant lui dans la dynamique même de son écriture, la dotant par-là de nuances qui ne cessent d'ébahir. Désignée en tant que seuil du projet littéraire unique qu'il a su édifier page après page, cette interrogation encourage tous les efforts de remémoration déployés par Claude Simon, le poussant à descendre dans les déficiences de la mémoire pour y puiser les bribes et les vestiges implantés là par les perceptions infirmes qui conditionnent notre rapport aux phénomènes sensibles. C'est avant tout au bénéfice de ces derniers que la narration tend à être délaissée, voire marginalisée. De l'avis de l'écrivain, *La Route des Flandres* se présente comme « la tentative de description de tout ce qui peut se passer en un instant en fait de souvenirs, d'images et d'associations dans un esprit[563] ». On ne saurait mieux dire, tant les carambolages de vecteurs constitutifs du for intérieur sont le centre névralgique de son œuvre. Tout un chacun peut chaque jour en vérifier le caractère importun. Déverser de tels vecteurs dans la sphère du langage soulève d'évidentes difficultés, dues à l'exigence que l'écrivain s'est imposé de simuler le tournoiement des impressions éparses qui assiègent le corps, balloté voire laminé par le monde sensible – *a fortiori* dans le contexte meurtrier où il fut immergé –,

[561] Claude Simon, *L'Acacia* (1989), Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 287.

[562] Alastair B. Duncan, « Introduction », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. X.

[563] « Attaques et stimuli », Entretien de Claude Simon avec Lucien Dällenbach, mars 1987, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 178-179.

préservant ainsi la part de ressenti que l'expérience vivante de ces collisions et télescopages induit. Simon se donne la possibilité de mieux les appréhender en étirant la phrase et en y enfilant des sensations profuses, traîtres et protéiforme, comme en témoigne exemplairement le passage qui suit :

> […] et à la fin Georges renonça à extirper, dégager ce qu'il savait être sa jambe de l'inextricable fouillis de membres qui pesaient dessus, restant là, gisant dans le noir, s'appliquant à faire pénétrer dans ses poumons l'air tellement épais et souillé qu'il semblait non pas véhiculer l'odeur, le suffocant remugle des corps, mais suer et puer lui-même, et non pas transparent, impalpable, comme l'est habituellement l'air, mais opaque, noir lui aussi, si bien qu'il lui semblait essayer d'aspirer quelque chose comme de l'encre et qui n'était rien d'autre que la matière même dont étaient faites aussi le taches mouvantes occupant le cadre de la lucarne et dont il lui fallait s'efforcer de s'emplir (têtes et infirmes fragments de ciel) pêle-mêle dans l'espoir de profiter du même coup de l'un des minces et métalliques rayons qui s'y enfonçaient comme d'étincelants, salutaires et brefs coups d'épée jaillis des étoiles, et recommencer[564].

Dans ces lignes perce de façon saillante le sentiment d'immersion que procure la multiplicité des phénomènes mouvants dont fait état Claude Simon. L'écrivain nous précipite au sein d'un vaste archipel de sensations, de turbulences et de forces oppressantes, conformes au tour incandescent pris par les circonstances décrites. Le roman se ramifie et s'étire sous l'afflux d'images captées parmi les faits paroxystiques qui frappèrent, au-delà de son propre destin individuel, l'existence d'une tragique part de ses contemporains. À ce titre, ajoutons que le participe présent[565], prédominant chez Simon, contribue à l'extension donnée aux phrases, investies de vecteurs antagonistes, de bris mémoriels avec lesquels se reconstituent les écarts et

[564] Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 240-241.

[565] Le participe présent permet comme le souligne Alastair B. Duncan de « transformer des actions en images » (Alastair B. Duncan, « Introduction », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. XXIII), et contribue à ce titre à la part visuelle à laquelle Desgrandchamps a été sensible dans sa lecture de Claude Simon.

embardées perceptives dont les pires heures du conflit furent synonymes. Il convient à cet égard de rappeler les trois préoccupations qui selon ses dires accaparent Claude Simon[566], et dans lesquelles Marc Desgrandchamps a reconnu les siennes, ainsi qu'il le confie :

> Il y a une formule d'un écrivain que j'apprécie beaucoup, il s'agit de Claude Simon qui, à la question de savoir quels étaient les problèmes qui le préoccupaient, répondit qu'ils étaient « au nombre de trois : le premier : commencer une phrase ; le deuxième : la continuer ; le troisième enfin : la terminer ». Si on substitue « tableau » à « phrase », c'est une déclaration que je pourrais reprendre à mon profit[567].

*Leçon de choses* ne disconvient pas à cette logique créative, poreuse à des exigences formalistes tenues à l'échelle de descriptions entières. La dimension réflexive introduite par l'écrivain contribue à montrer les possibilités tout autant que les limites du système de représentation dont il dispose :

> La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leur entier ou fragmentés par l'usure, le temps, un choc (soit encore qu'ils n'apparaissent qu'en partie dans le cadre du tableau), sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle. […] Il n'a pas non plus été fait mention des bruits ou du silence, ni des odeurs (poudre, sang, rat crevé,

[566] « J'ai dit que, pour moi, écrire posait trois problèmes difficiles à résoudre : le premier, c'est de commencer une phrase, le deuxième de la continuer, le troisième de la terminer. Même chose pour un paragraphe, même chose pour un chapitre, même chose pour le livre tout entier » (« L'inlassable rée/ancrage du vécu », Mireille Calle, Entretiens avec Claude Simon, dans *Claude Simon, Chemins de la mémoire. Textes, Entretiens, Manuscrits réunis par Mireille Calle*, Grenoble, PUG, Sainte-Foy (Québec), Les éditions Le Griffon d'argile, 1993, p. 14). Pour une recontextualisation du propos, se reporter à la notice d'Alastair B. Duncan sur *L'Invitation*, dans *Œuvres II*, La Pléiade, Gallimard, 2013, p. 1555.

[567] Conférence de Marc Desgrandchamps à l'ENS de Lyon, le 3 avril 2012, dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 99.

> ou simplement cette senteur subtile, moribonde et rance de la poussière) qui règnent ou sont perceptibles dans le local, etc., etc.[568].

Par la poursuite d'une activité descriptive consciente d'elle-même, l'auteur produit un discours qui intègre non seulement ses présupposés, s'interroge sur ses propres modalités, mais dénonce en outre et à dessein de les prévenir ses angles morts et ses zones d'ombre. Les informations évincées du champ de la description ne sont pas moins significatives que celles retenues. Dans l'un et l'autre cas et en dépit de la vocation référentielle qui lui est assignée, ce sont bien des nécessités immanentes qui décident des choix opérés. Claude Simon revient sur ce point dans sa préface à « Orion aveugle », où ressortent et se déploient pleinement ses dispositions à inscrire sa propre pratique au sein de réflexions théoriques qui la prennent pour objet :

> Je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot, par le cheminement même de l'écriture. Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague – très vague – projet. C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit, dans tous les sens du terme. Ce qu'il y a pour moi de fascinant, c'est que ce quelque chose est toujours infiniment plus riche que ce que je me proposais de faire. Il semble donc que la feuille blanche et l'écriture jouent un rôle au moins aussi important que mes intentions, comme si la lenteur de l'acte matériel d'écrire était nécessaire pour que les images aient le temps de venir s'amasser[569].

Ajoutant plus loin :

---

[568] Claude Simon, *Leçon de choses* (1975), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 558.

[569] Claude Simon, Préface à « Orion aveugle » (1970), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1181.

> […] si la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars[570]

> Chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations[571].

L'auteur se reconnaît dans une certaine approche de la description qui repose sur la « force propulsive » qu'elle détient à l'intérieur du roman, indépendamment de la réalité à laquelle elle se réfère. Que celle-ci puisse se dérober dans le cadre même de l'exercice descriptif chargé de l'exprimer peut sembler contradictoire, étant attendu dudit exercice une certaine conformité au référent. Or, c'est sa mise à distance qui s'opère insensiblement dans les romans de Claude Simon. Il en va ainsi, comme l'observe Alastair B. Duncan, de la pièce délabrée autour de laquelle le chapitre d'ouverture (« Générique ») de *Leçon de choses* s'articule :

> Au début du paragraphe la description se rapporte sans ambiguïté à la pièce ; à la fin, c'est beaucoup moins sûr. « Sur leur face lisse adhère quelquefois encore un lambeau de feuillage jauni, une fleur » : ces mots peuvent avoir comme référent soit des morceaux de plâtre sur lesquels on décèle encore des traces de papier peint, soit des rochers en pleine mer sur lesquels ne poussent que quelques rares plantes vite fanées. Tout se passe comme si, loin d'avoir aidé à cerner le monde visible, le langage s'était libéré d'une tâche qu'il trouvait ingrate. […] L'attention du lecteur, dirigée d'abord sur un référent précis qu'il supposait désigné par le langage – la pièce –, se trouve maintenant accaparée par le langage lui-même, par les rapports qu'il crée

[570] *Ibid*., p. 1182.

[571] *Ibid*., p. 1182.

> entre des référents en apparence éloignés et par la puissance de son pouvoir de transformation[572].

L'indispensable marge d'autonomie que Claude Simon veille à donner au langage repose sur d'infimes glissements, dont il tire profit pour faire progressivement dériver la chaîne des mots de plus en plus loin de son point de départ, avec lequel il parvient à renouer *in extremis* si l'on suit l'articulation de cette phrase, dans *L'Acacia* :

> […] les lèvres continuant à remuer toutes seules, faiblement, agitées comme par un tic nerveux, un tremblement, formant et reformant sans fin la même phrase, le même hurlement muet, déchirant, sans autre écho que l'indifférent frémissement des branches, le cri monotone du même oiseau, les monotones raclements du sarcloir manié par l'un des léthargiques jardiniers, comme si le léthargique univers tout entier, la terre qui continuait son lent périple, le nuage griffu qui continuait à se déchiqueter, s'agréger, se déchiqueter de nouveau autour des pics déchiquetés, les montagnes, le vallon, diluaient, absorbaient, effaçaient, annulaient au fur et à mesure la suite des mots impuissants à franchir la gorge, butant, se désagrégeant, revenant encore, comme une litanie, un marmottement de folle, d'idiote : Que votre volonté… que votre volonté… que votre volonté…[573].

L'élaboration d'une telle phrase, dont on n'a cité qu'un tronçon significatif, se fonde sur un principe créatif que Claude Simon doit à Jean Ricardou, postulant que « parler d'un objet c'est déjà, en quelque matière, en évoquer un autre, ou encore décrire l'un c'est amener l'autre à la pensée[574] ». La mise en application de cette idée est expérimentée dans le passage que l'on vient de citer, construit sur une vertigineuse série d'analogies, le mouvement tremblant des lèvres appelant celui des branches, qui déclenche à son tour l'apparition d'autres images, engendrant d'incessants mouvements de recadrage qui concourent à allonger interminablement

---

[572] Notice de *Leçon de choses*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 1473.

[573] Claude Simon, *L'Acacia* (1989), Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 279.

[574] Alastair B. Duncan, « Introduction », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. XXXIII.

la phrase. Alastair B. Duncan parle au sujet de *La Chevelure de Bérénice* de « voyage associatif[575] », c'est-à-dire un dispositif littéraire qui consiste en « une série de descriptions dynamiques, l'une engendrant l'autre[576] ».

Peut-être n'est-il pas inopportun de porter une attention particulière à cette œuvre, dans la mesure où *La Chevelure de Bérénice* convoque deux sujets indissociablement rattachés à l'œuvre de Marc Desgrandchamps, résumés dans la notice qui nous est proposée dans la collection La Pléiade : « Le texte s'ouvre et s'achève sur la description d'une plage. Des figures s'y déplacent et le temps passe[577] ». C'est sous le titre *Femmes* que ce court texte fut dans un premier temps publié par Maeght, en 1966, dans un album de reproductions de peintures de Miro. Le texte seul fut ensuite réédité à l'instigation de Jérôme Lindon en 1984 aux Editions de Minuit, indépendamment de ces peintures à partir desquelles Simon avait travaillé. Composé de soixante-neuf paragraphes (ou « strophes », puisque c'est d'un poème qu'il s'agit pour Simon) sans aucune ponctuation, certains méritent d'être rapportés ici entièrement, en vue de cerner comment ce contenu – une plage, les figures féminines campées là – est abordé par l'écrivain :

> lourde tout entière vêtue de noir la tête couverte d'un fichu noir elle traversa la plage déserte arrivée près du bord elle s'assit sur le sable fit asseoir l'enfant à côté d'elle après quoi elle resta là les deux mains posées un peu en arrière les bras en étais le buste légèrement renversé regardant la mer les jambes allongées croisées
>
> à travers la trame de ses bras on pouvait voir sa peau très blanche elle portait des espadrilles noires aux semelles de corde effilochées barbues les cordons des espadrilles se croisaient noués par-derrière un peu plus haut que la cheville

[575] « Le narrateur rattache les scènes de plage à des souvenirs d'une ville à la fois portuaire et de son enfance. Cette traversée d'une journée tout à fait ordinaire ne constitue donc pas un récit suivi : elle fournit le cadre pour un voyage associatif », Notice de *La Chevelure de Bérénice*, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1363.

[576] Alastair B. Duncan, « Introduction », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. XXXV.

[577] Notice de *La Chevelure de Bérénice*, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1362.

> dune qui dessinait deux bosses molles le fond du creux entre les deux coupé par la ligne horizontale de la mer grise le ciel au-dessus gris aussi plus clair toutefois : un plafond immobile de nuages aux ventres pâles boursouflés Sur le flanc lisse de la dune le vent avait dessiné des stries parallèles dans le sable sinueuses comme les veines d'une planche
>
> elle retira ses bas l'un après l'autre les roulant à mesure ses cuisses un peu grasses laiteuses elle mit soigneusement chacun de ses bas dans chacune des espadrilles se leva et entra dans l'eau relevant sa jupe mais pas assez une vague plus haute l'atteignit mouillant une bande ondulée irrégulière plus noire que le noir[578]

Ces quatre « strophes » sur lesquelles s'ouvre le texte sont investies par ce que Marc Desgrandchamps appellerait une « figure décisive », dotée d'une silhouette sombre et opulente se détachant par contraste sur la plage vide. Cette convergence iconographique serait parfaitement anecdotique, sans les porosités esthétiques qui la confortent.

La promenade sur la plage dans le premier paragraphe, la baignade dans le quatrième, se découpent avec une incroyable netteté que l'énonciation au passé simple consolide. Dédié au constat épuré d'activités désormais accomplies, ce mode énonciatif fixe un « état des choses[579] », ce qui serait pour Marc Desgrandchamps une définition possible de sa peinture. Des choses dans un état fragmentaire, si l'on veut bien prêter attention au découpage très fracturé auquel obéit *La Chevelure de Bérénice*, avec ses phrases tronquées, ou encore aux faux raccords de certains diptyques, la discontinuité à la jonction des deux panneaux nous rappelant le caractère éclaté des perceptions et des souvenirs formés autour. C'est dans cette perspective que Marc Desgrandchamps déclara, au sujet de ses tableaux : « Je les vois plutôt comme les restes épars d'une réalité brisée, morcelée, une réalité dont je tente de recueillir les fragments à partir de ce que je perçois[580] ». Un propos qu'aurait pu s'approprier Claude Simon, tant cela coïncide avec son propre projet sur le plan romanesque.

---

[578] Claude Simon, *La Chevelure de Bérénice*, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 554.

[579] « Cette expression, "l'état des choses", définit ce que je veux représenter en peinture » (Conférence de Marc Desgrandchamps à la Sorbonne, le 11 décembre 2013, dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017, p. 133).

[580] Marc Desgrandchamps, *Un état des choses, Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 15.

Ces « restes épars » renvoient également à une thématique qui fédère là encore leurs œuvres, et dont Desgrandchamps avait fait le titre d'une exposition à la galerie Charlotte Moser (Genève), en 2002, qui incluait des tableaux dédiés à divers objets oubliés, à moins que tombés en disgrâce. Désinvestis des égards que leurs propriétaires, négligeant de les emporter, leur manifestaient naguère. Une catégorie d'objets dans laquelle entrent pêle-mêle des accessoires de plage usuels dispersés dans des configurations voulues par le hasard. Serviettes, chaises, parasols, tentes, jouets, composent cet univers dès lors placé sous le signe de l'absence, puisqu'au travers de cet archipel d'objets délaissés, on décèle en creux la vie qui les entourait naguère, nous dit l'artiste :

> Ce qui me sollicitait également dans ces motifs tenait à l'aspect étrange, bizarre, hors du commun que ces objets très banals peuvent prendre dans un tel type d'agencement. J'avais titré cette exposition *Les Délaissements* car je trouvais qu'il y avait là une retombée des choses tout comme il y a matériellement une retombée des figures dans certaines de mes peintures. L'idée de délaissement implique aussi l'idée d'une absence, car s'il y a délaissement c'est que quelqu'un délaisse en s'absentant. Il reste un témoignage de cette présence passée dans ce qui demeure visible, en l'occurrence ce chaos délaissé[581].

En même temps qu'il signifie l'indifférence de leurs anciens usagers quant à leur devenir, le titre de l'exposition cerne une famille d'objets véritablement indemne de la part de fétichisation que l'attachement affectif aux choses peut nourrir. Aussi, les vestiges rejetés sur la plage qui émaillent *La Chevelure de Bérénice* s'inscrivent-ils dans ladite famille des « délaissements », dans laquelle Simon fait entrer des cercles et douelles de tonneaux rouillés, une casserole, une mâchoire d'animal, ou encore une pièce de bois autour de laquelle se meuvent des corps féminins[582], selon un dispositif mis à profit dans certaines compositions de

[581] Marc Desgrandchamps, *Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 59-60.

[582] « la tête de celle qui marchait à droite dépassant la première la pente oblique de la dune puis son buste en même temps qu'apparaissait la tête de la seconde puis le corps de celle de droite tout entier la tête et le corsage géranium de la seconde la tête de la troisième la première disparaissant à ce moment cachée par la pièce de bois tandis que le corps tout entier de la troisième se démasquait la première réapparaissait à droite de la pièce de bois celle du milieu cachée à son tour et ainsi de suite et à la fin toutes les trois entièrement visibles » (Claude Simon, *La Chevelure de Bérénice*, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 554-555).

Desgrandchamps. À savoir celles (MD 1836 – ill. 247, MD 1858 – ill. 64, MD 1860 – ill. 249, MD 1862 – ill. 248, MD 1863 – ill. 218) qui présentent au premier plan un motif érigé verticalement – un tronc, une colonne ou une « pièce de bois » –, dont la masse sombre dessine une césure qui masque partiellement les corps positionnés derrière. Qu'importe l'identité de ces silhouettes, à aucune desquelles le peintre n'attribue d'expression, préférant révoquer les signes par l'intermédiaire desquels des inflexions psychologiques pourraient s'infiltrer. L'absence de telles inflexions permettant en dernière instance, comme le souligne l'artiste, de prévenir l'intrusion de vecteurs narratifs :

> Le philosophe Jean-Marie Pontévia rappelle à propos du peintre Francis Bacon, qu'un des problèmes de la peinture est de savoir comment loger plusieurs figures dans un tableau sans que cela ne fasse aussitôt toute une histoire. C'est la question de la narration, du sens, et de leur possibilité qui se pose ici. J'utilise d'ailleurs le mot figures pour ne pas parler de « personnages », ce terme étant rattaché à des notions psychologiques que je réfute dans le cadre pictural[583].

Ce propos rappelle la citation de Marcel Proust choisie par Claude Simon pour figurer en exergue de *Tramway* : « … l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif[584] ».

Les figures qui interviennent dans *La Chevelure de Bérénice* sont la mise en œuvre de cette simplification, et s'accordent à la préconisation formulée ci-avant. Leur apparence se ramène à celle générique de mannequins ou de poupées, auxquelles Simon fait perdre toute identité, les soustrayant ainsi à toutes les investigations qu'un lecteur soucieux de fonder son appréhension de l'œuvre sur ce savoir pourrait entreprendre. Le monde ambiant dans lequel ces figures prennent place, présenté hors de toute vision d'ensemble, ne se révèlerait d'ailleurs pas plus ouvert aux efforts que l'on pourrait esquisser pour essayer d'en découvrir la localisation. Un monde réduit à quelques objets ensablés éparpillés, cohabitant avec les souvenirs d'une zone portuaire. Quant au paysage déployé dans la troisième strophe du texte, ses volumes

583 Marc Desgrandchamps, *Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 55.

584 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988 pour la présente édition, p. 84.

suscitent des rapprochements d'ordre anthropomorphiques, relayés par les rondeurs des dunes, leur « flanc lisse », les « veines » tracées par le vent sur le sable, les « ventres pâles boursouflés » des nuages. Le champ lexical vers lequel se déporte l'évocation du site pourrait trouver un répondant dans la morphologie de certains paysages conçus par Marc Desgrandchamps. On songe notamment à un tableau de 2017 (MD 2050, ill. 250), fondé sur un procédé de composition auquel une pléthore d'œuvres de cet artiste répondent, avec une figure monumentale érigée au premier plan qui surplombe le paysage étendu en contrebas. Or, dans le ciel s'inscrit une forme curieuse, placée en contrepoint de celle que l'on peut discerner dans la partie inférieure de la robe. Ce signe dans lequel on serait enclin à reconnaître tantôt la forme d'un sein, dont la peau aurait été recouverte d'une pellicule laiteuse, tantôt celle d'une montagne enneigée renversée sur sa pointe, interpelle par son ouverture à plusieurs interprétations. Les motifs alternativement reconnus dans ce bien étrange nuage le rendent réfractaire à notre compréhension du visible, à l'instar des « ombres blanches[585] » qui entourent en affirmant leur galbe l'épaule de la figure, le mollet de sa jambe droite. À l'intérieur de ces gangues, la partie du corps emprisonnée trouverait les conditions d'un isolement la soustrayant au déclin que la chair connaît, le temps la détruisant plus vite que la matière des statues. Ainsi que l'a observé Fabrice Hergott, ces gangues sont aussi le signe d'un repentir, car elles résultent des tâtonnements accomplis pour trouver la forme juste, celle que la composition finale confirmera parmi les possibilités successivement abandonnées.

> En principe, souligne Marc Desgrandchamps, un repentir vient soit élaguer, soit enrichir une forme qui ne donne pas satisfaction. […] Dans ce tableau de la baigneuse, le repentir prend la forme d'un halo qui devient un élément de la composition. Il est la trace du travail d'édification de cette figure centrale, […] et des difficultés rencontrées pour définir le contour des jambes en contrapposto[586].

Les phrases confectionnées par Claude Simon trouvent ici une équivalence plastique dont il convient de faire état. La syntaxe peu conventionnelle de son œuvre s'érige ainsi qu'on

[585] Fabrice Hergott, « L'ombre blanche », dans *Marc Desgrandchamps, Palindromes*, Leipzig/Berlin, Eigen Art, 2012.

[586] Marc Desgrandchamps, « Interface », Conférence donnée à l'amphithéâtre Bachelard de la Sorbonne, le 11 décembre 2013, dans Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, p. 135.

a pu le constater sur des repentirs, symptomatiques d'une pensée qui se corrige, s'inquiète des approximations qu'elle commet, les rectifie pour affiner son propos. Philippe Forest le souligne : « chez Claude Simon […], l'écriture ne suit plus d'autres chemins que ceux qu'elle se trace à mesure, selon sa logique sinueuse de mots et d'images[587] ». Et lorsque Desgrandchamps affirme qu'il « pratique une peinture qui incorpore son propre repentir, ses propres erreurs. Tous les éléments viennent se superposer, aucun n'est effacé[588] », cela concorde bien avec la logique à laquelle l'écriture de Simon obéit, résumée dans l'expression « non pas A, mais B », plus de deux cents fois utilisée par Claude Simon au fil des quatre romans *L'Herbe, La Route des Flandres, Les Géorgiques* et *L'Acacia*[589]. Une tournure dont on a déjà traité, et qui a fait chez les spécialistes de cet œuvre l'objet d'analyses d'un grand intérêt, que l'on pourrait décidément mettre en perspective avec les ombres blanches formées chez Desgrandchamps :

> En vertu d'un principe de pertinence qui voudrait que soit dit positivement ce qui est, plutôt que nié ce qui n'est pas, la formule non pas A, mais B paraît peu économique […] A quoi bon faire envisager quelque chose que l'énoncé dans le même temps récuse ? Pourquoi maintenir la trace d'une idée inadéquate que l'auteur aurait tout loisir de faire disparaître du texte écrit ? Voyant là une présence de scories, de biffures avouées, les commentateurs s'entendent à les interpréter comme la manifestation d'une écriture au travail, le signe d'un tâtonnement verbal dû aux aléas d'une mémoire incertaine de ce qu'elle cherche à évoquer, ou aux approximations d'une pensée discursive en marche[590].

La part d'incertitudes laissées par l'exercice de remémoration se concrétise du côté de Desgrandchamps selon des modalités tout à fait parentes : les atermoiements du geste se matérialisent sous la forme d'une gangue, d'un halo, qui sert en tant que motif l'économie du tableau. On a pu le constater avec l'ombre blanche discernée dans la même œuvre où l'on avait

[587] Philippe Forest, *Vertige d'Aragon*, Nantes, éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 252.

[588] Marc Desgrandchamps, *Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 56.

[589] Voir Jean-Daniel Gollut, Joël Zufferey, « Claude Simon : une dialectique de la référence », dans *Poétique* 174, Paris, Seuil, 2013 -2, p. 273.

[590] *Ibid*., p. 274.

discuté de la forme anthropomorphique apparue dans un nuage. Cette œuvre contient un troisième motif qui appelle encore de rapides commentaires. La plante du pied nu, posé sur la cuisse dans une position parfaitement horizontale, ébauche une forme similaire à celle évoquée dans ce passage de *La Chevelure de Bérénice* :

> « empreintes de leurs pieds nus en forme de guitare molle allongée étranglée en son milieu couronnée par les marques des cinq orteils perles en creux d'une faible concavité quelquefois à peine marquées plus profondes toutefois pour celle qui avait marché le plus près de l'eau dans le sable plat humide, les contours des empreintes alors très nets formant de petites falaises s'effritant parfois minuscules éboulis, puis les traces disparaissant sur plusieurs mètres lorsqu'une vague plus forte s'était étalée les effaçant complètement d'autres fois elles restaient encore visibles mais comme érodées imprécises cuvettes à demi comblées les bords mous arrondis un peu d'eau persistant parfois achevant de disparaître bue[591] ».

Il est entendu que vu du dessous, n'importe quel pied épouserait la silhouette d'une « guitare molle ». Si nous avons néanmoins proposé ce rapprochement, c'est dans la mesure où Desgrandchamps reconnaît s'être intéressé au ressassement de sujets et de souvenirs déployés au fil des romans de Claude Simon. Or, d'une part cette partie du corps humain revient souvent, mais on se souvient d'autre part que deux des extraits – (3) et (4) – de *La Bataille de Pharsale* retenus par Desgrandchamps pour figurer dans ses dessins se focalisent justement sur ce détail du pied, convoqué isolément, comme découpé du reste du corps. La teinte « rose abricot[592] » de certaines zones du pied a notamment fait l'objet de relances répétées dans plusieurs de ses romans. On pourrait citer cet autre passage de *La Bataille de Pharsale* : « La plante des pieds d'un rose abricot au talon et à l'extrémité les orteils abricot aussi. Au milieu la peau cornée perdait la couleur abricot. Plissée par la position crispée des pieds noués sur les reins musculeux[593] ».

---

[591] Claude Simon, *La Chevelure de Bérénice*, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 560.
[592] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 693.
[593] *Ibid*., p. 579.

Sans préjuger de l'importance qu'a pu lui attacher l'artiste, il apparaît que cet aspect lié à la carnation compte parmi les ressassements visuels entraînés par la description du corps féminin. On en trouve un autre exemple dans un passage de *Triptyque* qui nous a été signalé par Desgrandchamps[594]. Je ne saurais dire si la couleur abricot du talon a sollicité son attention, ni s'il lui est apparu que cette expression avait déjà été relevée par lui, au moment de composer les *Fragments sur Pharsale.* L'érotisme de cette description a quoiqu'il en soit été souligné par le peintre, et l'on en prendra la mesure dans les lignes qui suivent :

> Gisant sur un lit aux draps défaits le corps nu d'une femme teinté de rose repose écartelé et parfaitement immobile, à l'exception de la main et du bras gauches qui remuent parfois mollement, comme pour chasser une mouche ou quelque souci, quelque pensée importune. Une légère sueur perle aux aisselles et aux replis de l'aine voilés par un duvet de poils blonds. Le bras droit est replié sous la tête, les jambes sont écartées et repliées, l'une d'elles reposant à plat sur le drap, l'autre dans un plan vertical, le talon touchant presque la fesse. Le drap froissé et moite découvre une partie du matelas d'un brun jaunâtre rayé de minces bandes parallèles lavande groupées par trois. Les murs sont nus, comme ceux de ces chambres d'hôtel seulement ornés de quelques gravures dont l'œil n'enregistre que les taches rectangulaires, sombres sur le fond uni. Le corps semble désarticulé, comme s'il s'était écrasé sur le lit au terme d'une chute de plusieurs étages, inanimé. Toutefois la poitrine, les seins aux ombres d'un vert léger, le ventre, se soulèvent régulièrement au rythme de la respiration. Les mouvements chasse-mouche de la main et du bras gauches, imprécis et comme inachevés, ressemblent à ceux qu'ébauche parfois un dormeur. Les yeux sont cependant grands ouverts dans le visage un peu trop rose, aux traits délicats, mais dont la peau abîmée par l'usage excessif de fards et les chairs amollies contrastent avec la complexion du corps aux formes encore belles, les seins aux pointes

[594] « Son écriture m'apparaît d'ailleurs comme très visuelle, les phrases par leur agencement et leur attention aux détails font surgir des images de paysages, d'actions, entremêlements de moments historiques et anodins, de situations à caractère érotique ou érotisant comme par exemple ce nu de femme décrit aux pages 36, 37 et suivantes du roman Triptyque » (Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017).

> pâles qui s'affaissent à peine. La glace fixée sur la porte d'une armoire à moitié ouverte renvoie en partie l'image du corps écartelé : les pieds aux ongles vernis au premier plan, celui de la jambe couchée sur le côté laissant voir sa plante plissée, d'un ocre léger, au talon abricot[595].

La description se poursuit, que nous ne citerons pas dans son intégralité, mais il est à noter que l'érotisme déjà présent dans le tronçon qu'on a choisi est réhaussé ensuite. Sachant l'intérêt manifesté par Simon pour le pouvoir associatif des mots, on serait tenté d'attribuer cette gradation au terme sur lequel s'achève de notre citation. Les rapprochements qu'il fait naître dans l'imaginaire érotique sont plus encore explicites dans *Le Jardin des Plantes* : « peut-être […] s'attacha-t-il à l'une de ces jeunes filles aux seins comme des petits cônes de cuir luisant et dont les ceintures de coquillages pendaient de leurs hanches minces au-dessus du renflement de leurs vulves lisses et glabres fendues comme des abricots[596] ».

Il faut enfin mentionner un autre passage, cette fois-ci pris dans *Le Palace*, qui confirmera une fois de plus la place éminente accordée au nu féminin dans l'œuvre de Claude Simon. Une thématique qu'il était sans nul doute indispensable d'instruire, sachant qu'il s'agit certainement du dénominateur commun le plus apparent qui solidarise l'œuvre de Marc Desgrandchamps avec la littérature qu'a produit Simon. Précisons que ce passage nous a été signalé par le peintre[597] :

> […] il sursauta, se dissimula sur le côté, et quand il regarda de nouveau, la voyant alors, juste une fraction de seconde : nue, le bras levé pour tirer complètement le rideau déjà aux trois quarts fermé, ne laissant plus à ce moment sur la gauche de la fenêtre qu'une étroite bande, de sorte qu'elle, ou plutôt le corps nu (il n'eut pas le temps de distinguer le visage) n'était pas entièrement visible […] Mais comment était-ce, comment était-ce ? Rien

[595] Claude Simon, *Triptyque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, p. 36-37.

[596] Claude Simon, *Le Jardin des Plantes* (1997), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1079.

[597] « J'utilise à dessein l'expression "nu de femme" car le texte apparaît ici comme l'équivalent d'un possible tableau, une forme d'ekphrasis. On retrouve quelque chose d'assez semblable dans le Palace, p 173 et suivantes » (Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017).

> qu'un instant, l'espace d'une fraction de seconde à peine. Puis elle tira le rideau, se supprimant, se gommant, s'effaçant elle-même, l'apparition disparue restant là sans doute par l'effet d'une persistance rétinienne, devant à sa brièveté même (du fait qu'elle n'avait été remplacée par aucune autre que, sans le rideau, le mouvement lui eût substituée, sauf cette dernière qui n'en était qu'une légère modification : le muscle reliant l'épaule gauche au sein (et dont la peau est rayée horizontalement par quelques fines rides en patte d'oie) se contractant brusquement, le sein étiré vers le haut par le geste du bras sautant, oscillant, puis le rideau glissant rapidement devant cela, de droite à gauche) cette prolongation d'existence, de sorte qu'il lui semblait toujours continuer à la voir, la détaillant (et pas seulement la vue, le dessin, mais cette touffeur, cette moiteur perlée, cette odeur de nuit, de chair entrouverte, pathétique, entrevue, elle aussi sortie du néant et retournée à jamais l'instant d'après au néant tandis qu'il enregistrait maintenant passivement la suite d'images simples : les ombres chinoises vert-noir projetées sur le rideau, le contour (non plus flou comme, sur le corps lui-même, la séparation des ombres et des lumières) du bras encore levé, du sein, de la hanche et de la cuisse ondulant, s'étirant, se distendant sur l'étoffe[598]

Un corps sans visage livré à la pulsion scopique d'un regard intrusif qui le découvre dans son intimité, dans la mince embrasure du rideau entrouvert où il se découpe partiellement. Le moindre de ses gestes s'intégrant dans un dispositif visuel qui le fait apparaître et disparaître. L'auteur soulignant enfin la persistance que paradoxalement, son caractère fugitif et transitoire produit. Rien d'étonnant à ce que cette description ait retenu l'attention du peintre, compte tenu des évidentes accointances avec son propre travail plastique, combien soucieux de retranscrire les déformations, les limites et les gênes rencontrées par les perceptions visuelles. Autant d'aspects soulevés dans la question : « Mais comment était-ce, comment était-ce ? », ressassée par Simon au point d'en faire le fil directeur de son œuvre[599], lui donnant une portée qui va bien

[598] Claude Simon, *Le Palace*, Paris, Les Editions de Minuit, 1962, p. 173-176.

[599] Simon souligne dans un entretien l'importance dévolue à cette interrogation, maintes fois soulevée dans *La Route des Flandres*, de manière à construire « un récit qui se conteste, porte en lui-même sa mise en doute […] Dans les dernières pages du roman, la phrase : "Mais comment était-ce, comment savoir ? » revient comme un leitmotiv » (« L'inlassable rée/ancrage du vécu », Mireille Calle, Entretiens avec Claude Simon, dans *Claude*

au-delà du seul passage où il l'énonce. L'enjeu n'a pas échappé à Desgrandchamps : « Ce qui me frappe aussi dans cette écriture c'est son réalisme car elle est au plus près de la manière confuse et parcellaire dont nous percevons le réel[600] ».

À l'appui de cette remarque, il ne serait pas malvenu de signaler la longue parenthèse que Simon ouvre dès les premières pages du *Vent* et qui atteste du regard théorique qu'il porte sur sa propre approche de la littérature. Loin de l'assigner aux conventions grâce auxquelles sera restaurée une cohérence illusoire entre des évènements qu'aucun dessein ne fédère, il intègre au roman la conscience des inévitables écarts entre récit, perceptions et réalité :

> […] cette histoire (ou du moins ce qu'il en savait, lui, ou du moins ce qu'il en imaginait, n'ayant eu des évènements qui s'étaient déroulés depuis sept mois, comme chacun, comme leurs propres héros, leurs propres acteurs, que cette connaissance fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision, de paroles, elles-mêmes mal saisies, de sensations, elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides, auxquels l'imagination et une approximative logique s'efforçaient de remédier par une suite de hasardeuses déductions – hasardeuses mais non pas forcément fausses, car ou tout n'est que hasard et alors les mille et une versions, les mille et un visages d'une histoire sont aussi ou plutôt sont, constituent cette histoire, puisque telle elle est, fut, reste dans la conscience de ceux qui la vécurent, la souffrirent, l'endurèrent, s'en amusèrent, ou bien la réalité est douée d'une vie propre, superbe, indépendante de nos perceptions et par conséquent de notre connaissance et de notre appétit de logique – et alors essayer de la trouver, de la découvrir, de la débusquer, peut-être est-ce aussi vain, aussi décevant que ces jeux d'enfants, ces poupées gigognes d'Europe centrale emboîtées les unes dans les autres, chacune contenant, révélant une plus petite, jusqu'à quelque chose d'infime, de minuscule, insignifiant : rien du tout ; et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de

*Simon*, *Chemins de la mémoire*, *Textes*, *Entretiens*, *Manuscrits réunis par Mireille Calle*, Grenoble, PUG, Sainte-Foy (Québec), Les éditions Le Griffon d'argile, 1993, p. 3-4).

[600] Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017.

> reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver à tout prix une suite logique de causes et d'effets là où tout ce que la raison parvient à voir, c'est cette errance, nous-même ballotés de droite et de gauche, comme un bouchon à la dérive, sans direction, sans vue, essayant seulement de surnager et souffrant, et mourant pour finir, et c'est tout…)[601]

Les préoccupations exprimées dans cette parenthèse s'inscrivent dans le sillage de celles qui innervent l'œuvre de Marc Desgrandchamps, avec des recherches qui placent le curseur sur tout ce qui altère le visible, perçu dans son morcellement et ses incohérences. Que ce soit par le dessin, la peinture ou l'écriture, il s'agit de se confronter aux distorsions du monde sensible, perçues dans un espace mental et affectif aux confins duquel la réalité se désagrège. Desgrandchamps ne manque d'ailleurs pas de le préciser, au sujet de ses tableaux : « Je les vois plutôt comme les restes épars d'une réalité brisée, morcelée, une réalité dont je tente de recueillir les fragments à partir de ce que je perçois[602] ». Ajoutant : « Je ne cherche pas à comprendre le comment de ma perception ni sa finalité ; au contraire je prends acte de ce qui est et souvent me submerge[603] ». Puisqu'il ne s'agit pas de décortiquer le fonctionnement du système perceptif, ni de remonter aux causes de ses défaillances, mais simplement de considérer ce qui est, d'en « prendre acte », on conçoit facilement que Desgrandchamps ait pu se nourrir de l'œuvre de Claude Simon, qui ne se consacre guère plus à interroger la logique ou les causes qui rendent cet état des choses équivoque.

L'expression « de sorte que », à laquelle l'écrivain a abondamment recours pour constater ce qui survient, nous semble à cet égard symptomatique, car elle permet de décrire la réalité brute, ses accidents et son tumulte. Comme le note Lucien Dällenbach, « ce qui s'observe chez Simon, c'est une non-utilisation systématique et tout aussi spectaculaire des conjonctions

---

[601] Claude Simon, *Le Vent : Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), Paris, Les Editions de Minuit, 2013, p. 9-11.

[602] Marc Desgrandchamps, *Un état des choses, Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 15.

[603] *Ibid*., p. 91.

causales, l'emploi (très rare) de conjonctions consécutives privées de toute force explicative (de sorte qu'il lui semblait voir, de sorte qu'il fut là)[604] ». Ces particularités de son écriture concordent avec l'intérêt qu'il manifeste pour la photographie, qui immobilise l'état d'une situation et contribue à transir définitivement ce qui serait sinon « sans extension de durée », pour reprendre la définition augustinienne du présent, citée par Simon :

> la photographie […] possède un assez étrange pouvoir dont ont certainement parlé d'autres que moi mais qui lui est tellement spécifique qu'il ne cesse de m'émerveiller : c'est celui de fixer, de mémoriser ce que notre mémoire elle-même est incapable de retenir, c'est-à-dire l'image de quelque chose qui n'a eu lieu, n'a existé, que dans une fraction infime du temps. « Si l'on conçoit un point dans le temps qui ne puisse être divisé en parcelles de temps, si menues soient-elles », a écrit saint Augustin, « c'est ce point seul qu'on peut appeler "présent" et ce point est emporté si rapidement de l'avenir au passé qu'il n'a aucune extension de durée. Car s'il avait quelque extension, il se diviserait en passé et en avenir ; mais le présent est sans étendue », et dans son *Histoire de l'éternité*, Borges parle de l'« agonie du moment présent qui se désintègre dans le passé »[605].

Cette dissolution du présent dans le passé constitue chez Simon un véritable *Leitmotiv*, ainsi qu'il le souligne plus loin :

> « Pourquoi faites-vous, semble-t-il, une fixation sur le passé ? », me demandait un professeur de l'université de Göteborg dans la voiture qui nous conduisait de l'aéroport à la ville, tout étonné de m'entendre lui répondre que la phrase qu'il venait de prononcer était déjà engloutie derrière nous[606].

[604] Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 121.
[605] Préface de Claude Simon, dans *Claude Simon, Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght éditeur, 1992, np.
[606] *Ibid.*

Si cette « fixation » sur le transitoire innerve de toute évidence sa production littéraire, elle constitue pareillement l'un des ressorts les plus prégnants de l'œuvre de Marc Desgrandchamps, qui soulève ce point, lui donnant une importance toute particulière :

> […] cette idée de passage récurrente dans mon travail. L'idée de quelque chose qui, sitôt perçu, s'enfuit déjà. […] Mon rapport au cinéma ne réside pas dans l'idée de mouvement mais bien plus dans celle de l'arrêt sur image. On peut évoquer le mouvement, on ne peut pas le représenter. La peinture est l'art de l'immobilité et tout ce qui touche au plan est sans cesse présent à mon esprit[607].

Cet aspect en induit un autre, également soulevé par Desgrandchamps[608], touchant à un paradoxe philosophique qui occupa Zénon d'Elée. Je dois dire avant de poursuivre que je ne saurais retracer dans ses détails, faute de me l'expliquer clairement, le chemin de pensée qui conduisit ce dernier à une conclusion, aussi inattendue qu'improbable, niant la possibilité du mouvement. Sans m'engager trop avant dans une démonstration qui fait perdre pied au sens commun, il s'agirait de considérer le mouvement comme réductible à la somme des états immobiles qui constituent la trajectoire d'un objet. Claude Simon en appelle à cette théorie, liée à son intérêt pour la chronophotographie : la première partie de la *Bataille de Pharsale,* intitulée « Achille immobile à grands pas », fait allusion aux vers de Paul Valéry placés en épigraphe et consacrés au paradoxe de Zénon. Il n'est pas innocent que Simon ait mobilisé cette référence. Ce faisant, il place son œuvre sous les auspices d'une théorie qui a le grand mérite d'entrouvrir la réflexion sur un aspect parmi les plus fascinants de son travail. Le soin et l'insistance avec lesquels il parvient à faire surgir des silences, incrustés dans des descriptions ouvertes à des temps de flottement, suspendus, et où les durées semblent s'étirer au gré de phrases qui favorisent leur dilatation, participent de la forte impression que le texte de Simon laisse dans le psychisme. On aura un aperçu de la prégnance des images qu'il fait naître sur l'écran mental

---

607 « Marc Desgrandchamps, peindre la peinture », Entretien avec Philippe Piguet, dans *Art absolument*, n° 74, novembre/décembre 2016, p. 88.

608 « C'est ainsi qu'il m'arrive de travailler à partir de photogrammes : du mouvement et de sa possibilité il demeure la trace ou l'ellipse, dans l'oxymore d'un mouvement immobile, tel "Achille immobile à grands pas" » (Marc Desgrandchamps, *Un état des choses, Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 68).

que chacun possède, à l'intérieur de la pensée lisant, en considérant par exemple ce passage recueilli dans *L'Herbe* :

> […] jusqu'à ce que, du bosquet de bambous, maintenant silencieux et noir lui aussi, ne leur parvînt plus aucun bruit – ni piaillement, ni battement d'ailes, ni murmure, ni même frôlement – tout, autour d'eux, complètement immobile à présent, ou plutôt tapi, c'est-à-dire le monde (choses, animaux, gens) non pas s'arrêtant, s'interrompant de vivre, mais poursuivant son existence compliquée, inquiétante et incompréhensible sous cette forme rassurante et perfide de l'apparente immobilité. Comme, un peu plus tôt, le chat : il ne détalait pas, restant là, sur la crête du mur écroulé, à la fixer, ramassé sur lui-même, parfaitement immobile (seulement une tache, une forme rayée, tigrée, parmi l'éblouissante bigarrure des ombres hachurées du jardin, là où l'instant d'avant il y avait eu ce bond roux, a fulgurante matérialisation non d'un corps, d'un animal, mais de l'idée même de mouvement, dans la déchirure de soleil, puis plus rien), comme s'il pouvait passer sans transition du mouvement à l'immobilité ou plutôt comme si l'immobilité était en quelque sorte le prolongement du mouvement ou, mieux encore, le mouvement lui-même éternisé : capable sans doute de cela (transformer la vitesse même en sa représentation immobile) n'importe quand : au milieu d'un saut, d'une chute, en l'air, ne reposant sur rien d'autre que sur le temps pour ainsi dire solidifié, l'après-midi solidifiée de l'été[609].

Le temps est ici envisagé dans toute sa flexibilité. D'autres passages en dénoncent la malléabilité. On songe par exemple à la fragile inertie qui éclot dans *Les Corps conducteurs* : « De nouveau la mer monotone des nuages cache la terre et l'avion semble suspendu, immobile, dans une sorte d'éternité figée, sans points de repère, ni en avant, ni en arrière, ni à droite, ni à gauche[610] ».

[609] Claude Simon, *L'Herbe* (1958), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 7-8.
[610] Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 90.

Une dynamique involutive que l'on retrouve dans *La Bataille de Pharsale* : « l'après-midi va bientôt toucher à sa fin, le soleil arrêté dans cette phase de son déclin où le jour s'attarde, se traîne, n'en finissant plus, s'éternisant[611] ».

Ou encore *Le Tramway* :

> Comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air où semblait toujours flotter ce voile en suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire[612].

La torpeur de la période estivale, comme on s'en est aperçu en prêtant attention aux tensions sourdes enfouies dans les récits de Modiano, entraîne une forme de moiteur qui contribue à pervertir le climat de détente et d'épanouissement que l'on associe, du moins dans un contexte épargné par les luttes armées, à cette saison[613]. Celle-ci ne s'oppose pourtant pas à la menace d'un conflit de s'incarner au cœur d'un état de profonde inertie. Ainsi dans *Les Géorgiques* : « La ville secouée par l'explosion est immobile sous le soleil[614] », ou encore dans *La Route des Flandres* : « le paysage tout entier inhabité vide sous le ciel immobile, le monde arrêté figé s'effritant se dépiautant s'écroulant peu à peu par morceaux comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps[615] ».

Les épisodes si cruellement véridiques dépeints dans ce roman nous laissent entrevoir comment leur nature paroxystique altère, fausse, détraque les repères les plus enracinés et singulièrement la conscience du temps. On n'ignore pas que celle-ci est particulièrement portée

---

611 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 638-639.

612 Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Les Editions de Minuit, 2001, p. 141.

613 Simon évoque par exemple dans La Route des Flandres « la stagnante chaleur d'août, de l'été pourrissant où quelque chose finissait définitivement de se corrompre » (Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 216).

614 Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 33.

615 Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 412.

à fluctuer, à muter selon les tensions et expériences endurées, qui ont constitué pour Claude Simon un matériau d'une inépuisable richesse, comme en atteste le passage suivant :

> […] de sorte qu'il lui semblait […] sentir les ténèbres froides adhérer à sa chair, solidifiées, comme si l'air, le temps lui-même n'étaient qu'une seule et unique masse d'acier refroidi (comme ces mondes morts, éteints depuis des milliards d'années et couverts de glaces) dans l'épaisseur de laquelle ils étaient pris, immobilisés pour toujours, eux, leurs vieilles carnes macabres, leurs éperons, leurs sabres, leurs armes d'acier : tout debout et intacts, tels que le jour lorsqu'il se lèverait les découvrirait à travers les épaisseurs transparentes et glauques, semblables à une armée en marche surprise par un cataclysme et que le lent glacier à l'invisible progression restituerait, vomirait dans cent ou deux cent mille ans de cela, pêle-mêle avec tous les vieux lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre…[616]

C'est sous d'autres formes, par le truchement d'autres sujets, et en des circonstances en rien voisines, que l'on retrouvera ailleurs l'expression combien fascinante d'aberrations temporelles, que l'écrivain a pu ici associer à la lente putréfaction des charniers de la Grande Guerre, mais pas seulement. Aux visions auxquelles il fut confronté en 1940, répondent dans son œuvre d'autres visions également suspendues, s'éternisant, et où « l'horreur du périssable cède la place à l'émerveillement[617] ». Ce glissement est sensible dans l'évocation du goéland suspendu dans son vol évoqué dans *Leçon de choses*, et sur lequel Simon a focalisé le meilleur de ses talents d'écrivain :

> Portée par ses ailes déployées, immenses, la mouette (le goéland ?) se tient parfaitement immobile dans l'air, suspendue au-dessus du vide vertigineux, un peu plus haut que le sommet de la falaise, si près d'eux que la jeune femme pourrait presque la toucher de son ombrelle. C'est à peine si parfois,

[616] *Ibid*., p. 213.

[617] Notice de *Leçon de choses* (1975), dans Claude Simon, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 1482.

> d'un frémissement d'ailes ou corrigeant l'orientation de ses rémiges, l'oiseau conforte son équilibre, se laisse emporter dans une courte glissade sur le côté, remonte, puis s'installe à nouveau dans son impondérable immobilité, la tête seule à l'œil vigilant pivotant par légers à-coups, de quelques degrés, dans une direction ou l'autre. Son bec crochu et jaune, son plumage immaculé, éblouissant, se détachent sur le bleu plus bleu du ciel dans le silencieux froissement de l'air qui glisse avec une foudroyante rapidité sur son corps aux contours doucement renflés. Sans bruit, sans effort, il reste là, existant et superbe, porté par rien, comme une sorte de défi non pas seulement aux lois de la pesanteur mais encore à l'impossible accouplement de l'immobilité et du mouvement, de même que la mer figée, le cargo à l'horizon et l'amoncellement rosé des nuages qui s'entassent dans le lointain[618] ».

Ces lignes aident à comprendre comment la notion de ressassement s'incarne chez Simon. Pour autant, il nous serait difficile d'élucider les raisons qui l'ont conduit à s'enticher de ce motif, récurrent dans *Histoire*, mais qui occupe également dans *Le Palace* et *La Bataille de Pharsale* une place qui n'a rien de subsidiaire, puisqu'il s'agit de la première et de la dernière image à apparaître dans ces deux ouvrages[619]. Cela n'a pas échappé à Marc Desgrandchamps, qui relie cette vision d'un oiseau s'envolant, libéré de la dynamique et de l'emprise du temps, à un photogramme de *La Jetée*[620].

L'apparente banalité de cette vision ne retire rien à la persistance qu'elle possède. Cette persistance est elle-même signifiante : elle renseigne sur les visions auxquelles le peintre est le plus profondément attaché, celles auxquelles il reconnaît un statut particulier ou une valeur pressentie comme décisive. Sans doute est-ce pour cette raison que parmi la constellation de thèmes et motifs recontextualisés en permanence dans son œuvre, les oiseaux de *La Jetée* tiennent une place que l'on aurait tort de dévaluer. Que présuppose le geste de s'approprier un

---

618 Claude Simon, *Leçon de choses* (1975), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 603.

619 « il s'est soudain matérialisé, un instant, ailes déployées, comme l'immobile figuration du concept même d'ascension, un instant, puis plus rien » (Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 570).

620 « *La bataille de Pharsale* démarre et se clôt sur un vol de pigeon, un peu comme les pigeons de *La Jetée*, "les vrais oiseaux" » (Correspondance avec l'artiste, mail du 10 octobre 2017).

motif à un moment donné, de le reprendre ailleurs, plus tard, tant que son contenu n'aura pas encore révélé toutes ses richesses, ni sa forme déployé toutes ses ressources ? Ainsi posée, la question semblera guidée par un désir de connaître les ressorts profonds qui font qu'une image s'imprime durablement dans la mémoire, travaille le psychisme, échappe pour quelque raison indiscernable au refoulement que d'autres – on veut parler de celles que l'artiste n'a pas éprouvé le besoin de représenter encore et encore – connaissent. C'est dire si elle risque d'engager l'interprétation dans une direction incertaine, car touchant à une réalité introspective dont nul n'aura sans doute une connaissance véritablement authentique. Si l'on ne saurait prétendre que ce désir ne nous soit pas familier, dès lors qu'est posée et débattue la question des sources et des influences, il s'agit également de mieux cerner la force intrinsèque d'un tel motif, sa haute portée symbolique, sans laquelle il n'aurait suscité de la part de Desgrandchamps une inclination aussi durable. C'est bien cette résistance au refoulement qui finit par produire « un effet de répétition, comme si sans cesse devait se rejouer une attitude, un geste, tels une femme marchant sur la plage, la chute d'un cheval, un vol d'oiseaux surgissant à l'horizon. Des images qui reviennent, issues d'une réalité perdue ou à venir, entremêlées sur la toile[621] ».

Pour nous résumer, car nous sommes arrivés au terme de cette analyse comparée, il apparaît que de multiples points de contact se font jour, tant sur le plan formel qu'au niveau des thématiques abordées, entre l'œuvre de Claude Simon et celle de Marc Desgrandchamps. Retenons notamment, s'il nous fallait synthétiser ce qui précède, l'assise infrangible donnée à la vision – le fait d'appliquer ce constat à une pratique picturale revient sans doute à ne rien formuler d'autre qu'un truisme, mais l'adapter à l'activité d'un écrivain ne va pas de soi, et l'on rappellera au demeurant l'appartenance de Simon à cette « Ecole du regard » qu'est le Nouveau Roman –, l'attention portée au transitoire, le besoin éprouvé de fixer un « état des choses », fût-ce en procédant par le biais de tâtonnements et de repentirs, à même de réduire l'écart avec le référent. Mentionnons également le refus de vecteurs psychologiques et narratifs, éconduits pour mieux donner la priorité à des nécessités formelles ; la mise en place d'une logique créative qui ne cherche pas à estomper le voyeurisme qui l'étaye, le revalorise tout en confortant l'érotisme dégagé par la représentation. À cela s'ajoute une esthétique qui a su conjuguer simultanément différentes temporalités, cela en s'adossant à des effets de superposition ; le recours à des citations libérées de leurs guillemets ; l'émergence de bribes mémorielles,

[621] Marc Desgrandchamps, *Un état des choses, Entretiens avec Frédéric Bouglé*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007, p. 88.

évoquées par un traitement discontinu visant à restituer le caractère fragmenté des souvenirs et images sensorielles reçues, submergeant l'activité perceptive, dont les limites et les défaillances sont prises en considération. Il nous a tout autant semblé opportun de faire état de l'approche paradoxalement statique du mouvement – redevable en cela à la chronophotographie – sur laquelle le peintre et l'écrivain se rejoignent ; enfin, on pourra considérer leur démarche comme indissociablement liée à des images fondatrices ressassées, et dans le cadre de laquelle la notion de *stimulus,* visuel ou littéraire, prend tout son sens.

Toutes ces réflexions nous confortent dans l'idée qu'il existe une réelle affinité qui fédère le travail de Marc Desgrandchamps à celui d'un écrivain dont il s'est imprégné et auquel il n'a cessé de faire référence, tant dans ses propos qu'au travers de son œuvre. On pourra à juste titre opposer à la place toute particulière que Simon occupe dans son univers de lecture, une nuance qu'il convient en toute rigueur de prendre en compte, à savoir que l'artiste n'a commencé à lire cet auteur qu'au début des années 2000, passée la quarantaine, c'est-à-dire à un moment où son travail était déjà dans ce que l'on pourrait sans doute appeler sa phase de maturité, bien que notre recul historique soit insuffisant pour établir aujourd'hui une périodisation de cet ordre. Dans ces conditions, ne convient-il pas de relativiser l'apport des livres de Simon dans ce que crée Desgrandchamps ? Peut-on lui attribuer la moindre part dans la production artistique constituée ces quinze dernières années ? Si tant est qu'il soit possible d'apporter une réponse recevable à un questionnement que l'on sait dangereusement ouvert aux extrapolations, il semblerait au regard des arguments précédemment avancés que la lecture de ses romans a véritablement su nourrir la pratique de l'artiste. La chronologie nous montre sans équivoque que la réalisation des œuvres de jeunesse n'a pu s'opérer sous la dictée inconsciente de cet héritage intellectuel. Mais nous apprend par ailleurs que les vecteurs et préoccupations qui innervent cette phase de son travail semblent avoir pris leur essor la décade suivante, soit au moment où Desgrandchamps s'est plongé dans les pages de cet écrivain, y trouvant la formulation de problématiques alors émergeantes dans ses œuvres graphiques et picturales. Tout nous porte à croire que la réception en tant que lecteur de cette entreprise littéraire a eu pour conséquence de conforter cette émergence[622]. Une déduction en faveur de laquelle plaiderait cette remarque de Claude Simon : « Vous savez, mon cerveau comme le vôtre est fait

[622] Le retour que nous a fait l'artiste sur ce point tend à affermir cette hypothèse : « Et tu as raison, la lecture de cet auteur est venue en fait conforter des intuitions que j'éprouvais par rapport à mes tableaux. En le lisant j'ai eu le sentiment de voir écrite la manière dont j'essayais de représenter le visible. Toute proportion gardée j'ai eu l'impression de découvrir une œuvre qui était parallèle à la mienne » (Correspondance avec l'artiste, mail du 25 juin 2018).

d'une véritable salade de textes. Il en est nourri. Pour une grande part nous sommes constitués par nos lectures[623] ». C'est sur cette conviction que repose la théorie de l'intertextualité. L'enchevêtrement de textes qui selon cette théorie constituerait l'être humain et informerait sa production artistique, joue, dans le cas de Marc Desgrandchamps, un rôle majeur – il semblerait assurément que l'œuvre de Claude Simon en soit l'un des « ingrédients » essentiels, parmi d'autres.

[623] Claude Simon, « Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel », dans *Ecritures de la religion, écriture du roman*, Lille, PUL, 1979, p. 100.

## 3. Michel Houellebecq

Il est certain qu'aucune conception de la littérature n'est plus étrangère à celle de Claude Simon que celle développée par Michel Houellebecq (1958- ). Aux antipodes l'un de l'autre, ces deux romanciers sont loin de faire jeu égal en termes de régime d'influence : les fortes accointances que l'on a pu observer dans le cas du premier ne trouvent pas d'équivalence réelle dans le rapport de Marc Desgrandchamps à l'œuvre de Houellebecq. Ce déséquilibre explique celui de nos chapitres, d'une longueur inégale.

Dévier vers cet auteur anti-formaliste, provocateur, aux propos programmés pour déranger et provoquer le malaise, présente l'avantage de faire bifurquer notre réflexion dans une direction nouvelle, tout en montrant les ambivalences d'un univers de lecture qui englobe des sensibilités complémentaires. Examiner sous toutes ses facettes cet univers irréductible à toute forme d'homogénéité comme à tout genre littéraire identifiable implique à mon sens de n'en lisser ni le relief ni les aspérités, qui affleurent dans les réalisations plastiques de Marc Desgrandchamps.

Pour autant, le contraste assurément prononcé entre les différents auteurs abordés ne doit pas nous faire perdre de vue un aspect vers lequel convergeaient déjà Claude Simon et Patrick Modiano : l'appréhension de moments de flottements, qui concourent à placer l'individu hors du temps, dans un état de contemplation, continue d'être opératoire jusque chez Houellebecq. On en veut pour preuve le dénouement de son quatrième roman, *La Possibilité d'une île* (2005), marqué par l'expédition solitaire que Daniel25 entreprend. Un enchaînement inouï de cataclysmes écologiques et de crises nucléaires s'est abattu sur les zones qu'il traverse. Le « Grand Assèchement » s'est imposé chez les néo-humains comme l'expression consacrée pour évoquer cette période, troublée de catastrophes sans précédent aucun, qui les sépare de la civilisation humaine. À l'issue d'un voyage qui le conduit jusqu'à l'emplacement de Lanzarote, le vingt-cinquième clone de Daniel1 atteindra le point culminant de l'isolement. Cet épilogue suffit à démontrer que l'intérêt des romans de Michel Houellebecq ne réside pas uniquement dans leurs outrages au politiquement correct. Si le succès rencontré par ses livres n'est pas étranger à leur tendance à réagir et servir de miroir au *Zeitgeist*, on aurait tort d'y réduire l'activité littéraire de cet auteur, qui laisse la porte entrouverte à une dimension plus universelle et intemporelle, autour de laquelle s'articulera notre analyse.

Il y aurait une certaine facilité à se figurer que la narration traditionnellement rattachée à la forme romanesque s'opposerait à l'émergence de telles zones de flottement, de suspension

contemplative, qui relèveraient en priorité de la poésie, considérée par l'écrivain comme « le moyen le plus naturel de traduire l'intuition pure d'un instant[624] ». À lire ses romans, on peut constater que leur forme permet, au même titre que l'expression poétique, de prendre en charge ces moments d'équilibre où tout s'éternise. Des moments qui interviennent au fil ou à l'issue des récits grinçants et transgressifs qu'il propose.

Le contenu de ces récits repose sur une vision radicalement pessimiste de la condition humaine[625], récemment marquée par un fort étiolement du lien social[626], que le sentiment religieux, en perte de vitesse, permettait jadis de cimenter. Placés sous le signe de la solitude[627] et de la frustration, les rapports humains tels que l'auteur se les représente souffriraient d'un appauvrissement généralisé, dû à leur glissement vers un mode de fonctionnement dominé par le libéralisme. Le principe de la concurrence, pour énoncer la thèse développée dans *Extension du domaine de la lutte*, s'affirmerait sur le plan de la sexualité aussi opératoire que dans la sphère économique[628]. Un tel système réclame de savoir se mettre en valeur pour accroître sa capacité à être désiré, l'isolement menaçant tout individu n'ayant pas su se construire un profil suffisamment concurrentiel. Dans cette perspective, Houellebecq fait valoir que la conquête d'une liberté individuelle grandissante a porté un coup fatal à la civilisation européenne, qui se laisse passivement dépérir et végéter, s'affaissant et s'effondrant sous l'effet de rapides mutations dont le narrateur de ses romans est à la fois le meilleur marqueur et le témoin direct : il diagnostique ce déclin, en même temps qu'il l'incarne exemplairement. Les projets, les

---

624 Entretien de Michel Houellebecq avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet, paru dans le numéro 199 (février 1995) d'*Art Press*, repris dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 883.

625 A l'appui, on pense par exemple à ce passage : « On jalouse les jeunes, et de ce fait on les hait. Cette haine, condamnée à rester inavouable, s'envenime et devient de plus en plus ardente ; puis elle s'amortit et s'éteint, comme tout s'éteint. Il ne reste plus que l'amertume et le dégoût, la maladie et l'attente de la mort » (Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (1994), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 372-373).

626 « La sociabilité avait fait son temps, elle avait joué son rôle historique ; elle avait été indispensable dans les premiers temps de l'apparition de l'intelligence humaine, mais elle n'était plus aujourd'hui qu'un vestige inutile et encombrant. Il en allait de même de la sexualité, depuis la généralisation de la procréation artificielle » (Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 765).

627 « Il est tout à fait évident que les êtres humains ne sont pas reliés les unes aux autres. Constatation tragique que je me sens incapable de dépasser » (Michel Houellebecq, « En toutes lettres (abécédaire houellebecquien) », dans *Michel Houellebecq*, « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 178)

628 Les bases de cette conception sont déjà posées dans un texte paru avant son premier roman, où l'on peut lire : « nous vivons non seulement dans une économie de marché, mais plus généralement dans une société de marché, c'est-à-dire un espace de civilisation où l'ensemble des rapports humains, et pareillement l'ensemble des rapports de l'homme au monde, sont médiatisés par le biais d'un calcul numérique simple faisant intervenir l'attractivité, la nouveauté et le rapport qualité-prix » (Michel Houellebecq, « Approches du désarroi » (1992), dans *Rester vivant*, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 44).

ambitions et les désirs qui le traversent sont de faible envergure, bridés et transvasés dans des expériences limitées, d'un niveau d'intensité peu affriolant[629]. L'inappétence de l'écrivain pour toute forme d'excès lyriques se traduit par la mise en place de situations flasques, mornes et sans reliefs. Les personnages ternes et insipides sont préférés aux héros positifs et rassembleurs, définitivement évincés d'un univers romanesque dominé par le ratage, aussi bien individuel que collectif[630]. Le prosaïsme impulsé dans ses romans rend leur réception malcommode, presque ingrate, du moins si l'on compte parmi les lecteurs revêches à une littérature qui s'engage non pas à transcender la trivialité du monde, mais à nous y ramener sans concessions. Cette littérature est nécessairement amenée à tenir sur notre société des propos qui peuvent s'avérer déplaisants et irritants, mais qui frappent aussi par leur lucidité. Par endroits, elle se laisse aller à flirter avec le sublime, notion à l'orée de laquelle Houellebecq se tient parfois, sans y croire suffisamment pour s'y abîmer. Il est pourtant des scènes, dont l'épilogue de *La Possibilité d'une île*, dotées d'un impact poétique qui toutes proportions gardées, prouvent que d'authentiques moments de grâce traversent ses romans, alors même que la sécheresse de son écriture aurait pu en avoir raison. Houellebecq affectionne en effet les formules lapidaires et cyniques, qui visent et réussissent à interpeller. Présentées comme irréfutables, elles sont d'autant plus percutantes qu'aucune forme d'argumentation ne les soutient pour nous convaincre de leur éventuel bien-fondé[631]. Ainsi peut-on lire dans *Plateforme* : « La France était un pays sinistre, entièrement sinistre et administratif[632] ». Ou cette autre formule incisive, piochée dans *La Possibilité d'une île* : « La seule chose qui ne soit absolument pas kitsch, c'est le néant[633] ».

---

[629] Parmi les très nombreux passages qui pourraient venir à l'appui, on citera par exemple celui-ci : « Je m'arrêtai au relais de Mille Etangs, immédiatement après la sortie de Châteauroux ; j'achetai un cookie double chocolat et un grand café à La Croissanterie, puis je remontai au volant de ma voiture pour prendre ce petit déjeuner en songeant à mon passé, ou à rien » (Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 126-127).

[630] « Croyez-moi, je connais la vie ; tout cela est parfaitement verrouillé. Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? Nous sommes loin des Hauts de Hurlevent, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne » (Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (1994), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 297-298).

[631] « Il y a une phrase dans La possibilité d'une île qui dit : "On s'intéresse aux circonstances de sa mort, c'est certain ; aux circonstances de sa naissance, c'est plus douteux". Comme cela m'arrive souvent, je l'ai écrite sans vraiment réfléchir, pour la formule, avant de me rendre compte que ce n'était rien d'autre que l'exacte vérité » (Michel Houellebecq, « Mourir », dans *Michel Houellebecq*, « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 277).

[632] Michel Houellebecq, *Plateforme* (2001), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 70.

[633] Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 501.

Au demeurant, jamais l'écrivain ne s'est privé de stipendier l'enlisement de la forme romanesque dans les ivresses de l'écriture, auxquelles son œuvre peut se prévaloir de n'avoir jamais succombé. De là sa désaffection profonde pour la ligne éditoriale des éditions de Minuit :

> Je n'ai jamais pu, pour ma part, assister sans un serrement de cœur à la débauche de techniques mises en œuvre par tel ou tel « formaliste-Minuit » pour un résultat final aussi mince. Pour tenir le coup, je me suis souvent répété cette phrase de Schopenhauer : « La première – et pratiquement la seule – condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire »[634].

Le réel attrait de Marc Desgrandchamps pour cet auteur constitue une entorse au penchant qu'on aurait pu lui supposer pour des œuvres qui, à l'instar de celle de Claude Simon, sont prioritairement attachées à des exigences formelles. La concision des poèmes comme des romans de Michel Houellebecq, leur aridité, sont pourtant loin d'être en porte-à-faux avec les choix esthétiques opérés par Desgrandchamps, et il est bon de rappeler que c'est avec une matière maigre que ce dernier travaille.

On commence à voir apparaître les premiers linéaments de ce qui relie l'œuvre de Houellebecq à celle de Desgrandchamps. Cette aridité sous le signe de laquelle tous deux évoluent, leur facture s'y plie au même titre que l'univers qu'ils explorent. Avec ces deux citations piochées dans *Les Particules élémentaires*, on peut d'ores-et-déjà voir se dégager un *Leitmotiv* qu'ils partagent : « En ces semaines du début de l'été, tout paraissait figé dans une immobilité radieuse[635] » ; « En direction de Paris, l'autoroute du Sud était déserte. Il avait l'impression d'être dans un film de science-fiction néo-zélandais, vu pendant ses années d'étudiant : le dernier homme sur la Terre, après la disparition de toute vie. Quelque chose dans l'atmosphère évoquait une apocalypse sèche[636] ».

Bien des œuvres de Marc Desgrandchamps, en particulier celles réunies en 2011 dans le cadre de l'exposition « Le Dernier Rivage » au Carré Sainte-Anne, laissent facilement imaginer un scénario reposant sur des situations de cet ordre. Si la perspective d'une

---

634 Michel Houellebecq, « Lettre à Lakis Proguidis », dans *Houellebecq, 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 963.

635 Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 540.

636 *Ibid*., p. 541.

« apocalypse sèche », sans débordements dramatiques ni éclats, travaille en profondeur l'imaginaire rattaché à ses œuvres, sans doute est-ce en raison de la tonalité caniculaire qui émane de celles-ci. Sorti en 1959, le film autour duquel l'exposition de Montpellier s'articulait a su condenser le climat d'insouciance et de *farniente* auquel invite une période estivale à la fois radieuse et voilée d'inquiétude. La peur des radiations nucléaires s'insinue en profondeur dans la conscience des habitants du continent australien, épargnés par un conflit planétaire dont on apprendra seulement qu'il a balayé le reste de l'humanité. Le socle narratif du film le place sous l'égide d'une « apocalypse sèche » qui se propage jusqu'au sein des œuvres de Marc Desgrandchamps, irriguées par un climat de torpeur auquel le contexte du réchauffement de notre atmosphère paraît favorable, conduisant à l'extinction ou au ralentissement de la vie, qui achève de se diluer sur le dernier rivage.

Pour avancer d'un pas plus loin dans notre démonstration, on notera qu'est paru en 2013 un recueil poétique de Michel Houellebecq dont le titre, *Configuration du dernier rivage,* pourrait renvoyer soit au film de Kramer, soit au roman de Nevil Shute dont il est tiré, *On the beach* (*Le Dernier Rivage*, 1957). Rien ne prouve qu'il soit entré dans les intentions de l'écrivain de faire par ce titre une double référence à l'un et l'autre, mais l'hypothèse ne semble pas invraisemblable eu égard à son penchant pour la science-fiction[637].

Il est par ailleurs à noter que le tout premier recueil de poésies de Michel Houellebecq, *La Poursuite du bonheur* (1991), portait déjà en lui le thème du dernier rivage. Preuve supplémentaire de la pérennité de ce thème et de l'attachement que l'écrivain lui manifeste. Reprises dans l'album « Présence humaine » – album fortement apprécié par Marc Desgrandchamps, en raison notamment de la collaboration avec Bertrand Burgalat – les deux strophes concernées, conformes à la veine elliptique que l'écrivain est volontiers porté à insuffler dans ses poèmes, sont les suivantes :

Il y aura des lettres écrites et déchirées

Des occasions perdues des amis fatigués

Des voyages inutiles des déplacements vides

Des heures sans bouger sous un soleil torride

[637] « De fait, je crois à peine exagéré d'affirmer que, sur le plan intellectuel, il ne resterait rien de la seconde moitié du siècle s'il n'y avait pas eu la littérature de science-fiction » (Michel Houellebecq, « Sortir du XXe siècle », dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 1033)

Il y aura la peur qui me suit sans parler

[…]

Il y aura la mort tu le sais mon amour

Il y aura le malheur et les tout derniers jours

On n'oublie jamais rien, les mots et les visages

Flottent joyeusement jusqu'au dernier rivage

Il y aura le regret, puis un sommeil très lourd[638].

Intitulé « Derniers temps », ce poème s'entrouvre sur des interrogations voilées de mélancolie, exprimées dans le langage dépouillé dont Houellebecq est définitivement partisan. Ce choix d'écriture s'avère compatible avec l'atmosphère aérienne qu'il fait planer sur la scène, traversée de considérations d'ordre eschatologique. L'absence d'informations avec lesquelles il eût été possible de mieux situer la situation évoquée, le climat de lassitude qu'elle dégage, enfin l'impasse faite sur toute forme de contextualisation narrative, tous ces facteurs interviennent dans l'effet de décollement produit. Aucune amorce de narration ne vient entraver cette impression de flottement. Comme si au travers de modalités énonciatives sans ancrage, l'écrivain était parvenu à expurger l'anecdotique, vidant son approche du prosaïsme infusé dans une large part de ses écrits, romanesques aussi bien que poétiques. La trivialité dont Houellebecq se départit par endroits concorde avec l'émergence de ce qui constitue peut-être l'épine dorsale de son œuvre, toute entière repliée sur un désir d'éternité en complet décalage avec la dynamique du monde moderne. Un désir qui se communique au fil de ses livres, formulé explicitement dans un recueil de poésies sorti en 1996, *Le Sens du combat,* où l'on peut lire : « Je veux l'éternité, ou au moins ses prémisses[639] ».

Dans le panorama d'une accablante morosité que dresse l'écrivain, se discernent effectivement des scènes poreuses à ces prémisses, que la pause instituée à chaque période estivale fait affluer au milieu d'un horizon maussade et sans éclat. En tout particulier pendant cette saison, les conditions sont réunies pour que s'enclenche un ralentissement significatif de l'activité, qui favorise l'illusion d'un bonheur indéfiniment étiré. Le relâchement qui s'installe

[638] Michel Houellebecq, *La Poursuite du bonheur* (1991), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 204.

[639] Michel Houellebecq, *Le Sens du combat* (1996), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 445.

agit sur les humeurs et dispositions d'esprit des vacanciers, soudain fondés à disposer librement de leur temps, magiquement dilaté et dégagé de la moindre contrainte extérieure, ce que traduit Michel Houellebecq dans *Plateforme* : « Le bateau ne bougeait plus du tout ; nous demeurions dans l'éternité brève d'une après-midi heureuse[640] ».

L'incertitude drainée par l'occupation des heures dévolues à la détente, exemptées de la logique de productivité qui peut prévaloir dans un cadre professionnel, modifie le sentiment du temps, miraculeusement suspendu. Cette disponibilité accordée pour une durée qu'on voudrait illimitée convie à un état de vacances donnant aux estivants un avant-goût d'éternité, sensible dans certaines des œuvres de Marc Desgrandchamps (voir par exemple MD 985 – ill. 251, MD 1468 – ill. 169, MD 1823 – ill. 208, MD 1872 – ill. 220, MD 1914 – ill. 72, ou encore plus particulièrement MD 2022 – ill. 252).

On peut déceler là un autre aspect qui semble apparier sa démarche à celle de l'écrivain. Si chaque narrateur que celui-ci conçoit se définirait en fin de compte comme un « observateur acéré de la réalité contemporaine[641] », son œuvre n'en laisse pas moins transparaître un tropisme contraire vers l'éternité, manifesté par l'invariable désir d'en effleurer les prémisses. Un double tropisme qui travaille tout autant l'œuvre de Marc Desgrandchamps, dans la mesure où les motifs qu'il représente s'inscrivent de plain-pied dans la réalité la plus immédiate – son iconographie recèle de motifs parfaitement représentatifs de leur époque, à commencer par ceux connotant les plaisirs balnéaires, du pédalo aux serviettes de plage –, mais la transcendent par l'intemporalité dont peuvent faire preuve certaines figures, matérialisées au milieu de ruines antiques ou inscrites à jamais sur les rives d'un lac. Le présent et l'immuable, comme l'avance Anne Bertrand dans un texte[642] consacré aux gouaches réalisées entre 2001 et 2006, sont si étroitement imbriqués que déterminer la place qui leur est respectivement impartie, à supposer qu'il soit possible de les démêler, peut s'avérer moins évident qu'il n'y paraît. Il est vrai que des codes vestimentaires situables se faufilent par moments dans la représentation, et signalent

---

640 Michel Houellebecq, *Plateforme* (2001), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 52.

641 Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 373.

642 « La suite de gouaches urbaines peintes en 2006 manifeste une rupture […] Des personnages autrement estivaux, vêtus, passants d'une rue qu'on devine à leur attitude de badauds, flânent, attendent, discutent assis ? Personnages plus quotidiens soudain, moins intemporels que ceux qui se tenaient sur les bords de plage, de lac, dans un jardin, un champ, n'aspirant plus à une éternité, au contraire mêlés à l'époque. En tout cas les voilà plus communs, délivrés des codes vestimentaires mis en place pour les images d'avant, minimaux mais stricts – le peintre ici plus proche de "la vie moderne" ». (Anne Bertrand, « Gouaches de Marc Desgrandchamps. L'absence ou la présence », dans *Marc Desgrandchamps, Gouaches 2001-2006*, Paris, Le 19, Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, 2007)

immanquablement au spectateur d'aujourd'hui que « peindre la vie moderne » fait partie de l'entreprise de Marc Desgrandchamps. Les guillemets sont de rigueur, cette expression ayant été choisie par l'artiste comme titre d'une conférence dont on voudrait rapporter un passage : « A ce propos, je voudrais vous citer une phrase de l'écrivain Henri Thomas, à une période où il séjournait en Corse : "Je deviens décidément un errant, fasciné, par le bleu de la Méditerranée et les montagnes desséchées ; je commence à comprendre pourquoi toutes les grandes idées sont nées dans ce climat, où le moindre objet se dessine comme une figure éternelle" [643] ».

Une nouvelle fois, confirmation nous est donnée du rôle crucial de la lumière dans l'intemporalité qui s'empare des figures, consubstantielle à leur apparence, y adhérant aussi intimement que la *Gradiva* du bas-relief se révèle indissociable d'une passante dont la démarche vivante, aperçue incidemment, fait rayonner cette grâce particulière héritée d'une figure venue du fond des âges. L'illusion, ou le délire, qui ébranlent l'archéologue, le portent à considérer cette passante comme la réincarnation de la jeune pompéienne qu'il imagine en rêve. Cette histoire pourrait être transposée sur une estampe réalisée en 2018 à l'atelier de Michael Woolworth : il s'est en effet produit qu'une illusion semblable soit suscitée par la silhouette fantomatique qui traverse cette lithographie, intitulée *Au milieu du chemin* (ill. 253). Pour mieux lui conférer ce « surcroît de présence » auquel va l'attachement de Marc Desgrandchamps, la solution figurative retenue, consistant à la soustraire au passage successif des couleurs, est la plus minimale qui soit, et tire pleinement parti des possibilités que cette technique peut offrir à un artiste. La silhouette, définie en négatif par les tonalités mauves qui l'environnent, adopte une posture configurée de façon presque géométrique, un bras projeté en avant à la perpendiculaire du corps s'érigeant verticalement, tandis que pour contrebalancer ce mouvement, le talon du pied droit a déjà quitté le sol et que sur la jambe gauche, pour maintenir son équilibre, est transféré le poids de cette figure massive. Celle-ci, au premier abord, nous a semblé en prise avec l'histoire des formes instituée siècle après siècle par une tradition artistique dans laquelle elle s'inscrirait à son tour. Or, abandonnée sur la table de travail et de repas de l'atelier, l'image-source dont découlait cette silhouette féminine témoignait d'une ascendance plus mélangée et composite. À en juger par ce document de travail, il est hors de doute que contrairement à ce que notre intuition nous avait suggéré en matière de sources éventuelles, que nous nous figurions rattachées à l'histoire de l'art, c'est vers une imagerie populaire que Desgrandchamps s'est tourné – un choix une nouvelle fois révélateur de l'extensibilité de son champ référentiel.

[643] *Marc Desgrandchamps*, Textes, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014, p. 52.

Pour autant qu'il soit possible de cerner ce qui a pu nous induire ainsi en erreur, il n'est pas exclu que des déterminations autres que cette source directe se soient faites insistantes au point de l'éclipser et la supplanter. Ce renversement inattendu nous amène à vérifier, une fois encore, le bien-fondé de la réflexion de Claude Simon citée par Desgrandchamps, disant que « du déjà dit et du déjà peint s'interpose toujours entre les choses et nous ». Sans doute est-ce en ce sens qu'il convient d'approcher la notion d'influence, qui au-delà du cas présent, peut réussir à s'interposer entre une source et sa transposition.

Refermons cette parenthèse afin de ramener la réflexion sur l'œuvre de Michel Houellebecq, porteuse de questions et *Leitmotiv* qui nous laissent penser que sa production littéraire a pu s'interposer de cette manière. C'est ainsi comprendre le « dernier rivage » comme un thème auquel est dévolu, dans ses poèmes et romans, une place particulière, diffractée par leur lecture sur l'œuvre de Marc Desgrandchamps. Dans un commentaire portant sur une toile réalisée en 2007, MD 1605 (ill. 255), l'artiste met d'ailleurs lui-même en perspective ce tableau avec le passage du poème « Derniers temps » que l'on évoquait auparavant, sur lequel se termine l'album réalisé avec Burgalat. Le passage en question, rappelons-le, disait :

> Il y aura la mort / Tu le sais mon amour / Il y aura le malheur et les tous derniers jours / on n'oublie jamais rien / Les mots et les visages / Flottent joyeusement / Jusqu'au dernier rivage"[644].

Que l'artiste se soit senti interpellé par ce passage se comprend, compte tenu de l'importance qu'il accorde au *carpe diem*, dont témoigne le tableau ici considéré : « Quand j'ai eu terminé ce tableau, j'étais satisfait de sa lumière, la façon dont j'estimais qu'elle manifestait bien le *carpe diem*, formule à laquelle je suis très attaché[645] ».

Bien des œuvres permettraient de le démontrer, dont une datant de 2008, MD 1663 (ill. 254), faisant cohabiter la représentation du dernier rivage avec les signes linguistiques qui le désignent, intégrés dans l'espace pictural, où l'on peut ainsi lire : « La Gradiva au dernier rivage ». Il nous semble que pris dans une acception élargie, le thème du dernier rivage serait susceptible d'englober ces zones périurbaines auxquelles Desgrandchamps a consacré nombre de toiles aux alentours de 2007. L'aspect composite de ces paysages interpelle. Prenons à titre

[644] *Ibid*., p. 71.
[645] *Ibid*., p. 71.

d'exemple MD 1615 (ill. 256). Une baigneuse de la hauteur du tableau en constitue la « figure décisive », disposée sur un arrière-plan en deux parties démarquées par la ligne d'horizon. Une scène de plage se déploie en-deçà, tandis que dans la partie supérieure, un immeuble esseulé émerge dans le ciel où évoluent quelques oiseaux au milieu de nuages blancs effrangés. Du quartier dans lequel devait sans doute, c'est du moins ce que l'on imagine contemplant ce tableau, s'inscrire cette construction en apparence désaffectée, ou peu s'en faut à en juger par sa façade résolument inamicale, il n'en reste rien sinon cette épave architecturale portant témoignage des habitats collectifs que l'on s'évertua à construire dans des cités bétonnées et qu'en quelques années, les saccages du temps ont rendu délabrés et vétustes. Considérons maintenant un tableau réalisé la même année, MD 1625 (ill. 257), dont les éléments iconographiques sont dans le droit fil de ce qui précède : une barre d'immeuble quelconque, tristement banale et dépersonnalisée, comme tant d'autres qui composent le territoire français ; une figure féminine peu concernée à moins que trop habituée à cet urbanisme accessible mais visuellement démoralisant qui constitue son environnement ; un ciel de beau temps enfin, qui apporte sur cette réalité une lumière tranchante.

La prévalence iconographique de tels espaces, dans lesquels Michel Houellebecq installe la plupart de ses romans, est évidente lorsqu'on parcourt les œuvres faisant suite aux deux tableaux de Marc Desgrandchamps pris en exemple à l'instant. Pour s'en tenir à la fourchette 2007-2008, retenons notamment : MD 1639 (ill. 259), MD 1641 (ill. 258), MD 1642 (ill. 261), MD 1643 (ill. 266), MD 1644 (ill. 260), MD 1646 (ill. 263), MD 1650 (ill. 267), MD 1659 (ill. 265), MD 1668 (ill. 262), MD 1677 (ill. 264). Ces toiles ont en commun de donner une visibilité à des espaces neutres, mornes et périphériques, dans lesquels ont été aménagés des parkings désolés, desservis par des routes guère plus fréquentées, le long desquelles s'érigent d'austères blocs de béton dont les habitants, complètement évacués de ces différentes représentations, se seraient absentés. Les lambeaux et écoulements répandus renforcent le malaise qui suinte sourdement de ces paysages inertes et désaffectés, semblables à ceux vers lesquels Michel Houellebecq se tourne : « La dalle du centre commercial Olympiades était déserte en ce matin de décembre, et les immeubles, quadrangulaires et élevés, ressemblaient à des glaciers morts[646] », écrit-il dans *La Carte et le Territoire*.

[646] Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire* (2010), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 1202.

La place accordée au péri-urbain[647] dans son œuvre s'observe aussi bien au niveau de ses livres que de ses photographies, comme le signifient exemplairement celles montrées dans l'exposition « Before Landing », organisée au Pavillon Carré de Baudouin en 2015. Des photographies qui témoignent de ce regard porté sur des paysages artificialisés, ternes, sinistrés, caractérisés par leurs péages et leurs aires d'autoroutes, leurs centres commerciaux, leurs gares ; c'est-à-dire des lieux dont la banalité et la trivialité frappent, choisis pour cette raison, mais également parce qu'ils sont représentatifs d'une réalité à laquelle l'œuvre de Houellebecq sert de miroir alors que le discours politique en est généralement déconnecté, à savoir celle de « la France ordinaire », qu'il s'agit pour l'écrivain touche-à-tout de sonder et à laquelle nous confrontent ses images, aussi impitoyables que ses écrits. Des images qui s'attardent, à titre presque documentaire, sur de simples panneaux signalétiques plantés aux abords peu séduisants du littoral. Qui attestent du dépérissement que connaissent les zones transformées en profondeur par ces axes de circulation permettant de relier les points stratégiques de l'hexagone. Des images qui nous montrent des territoires dont la surface est sillonnée de rails de chemins de fer, ponctués d'hypermarchés pour l'édification desquels certains paysages ruraux ont été défigurés. Les espaces naturels ne produisent pourtant sur Houellebecq qu'une empathie limitée, au point que leur destruction, loin de se transformer en motif d'inquiétude, à l'heure où une partie de l'humanité en a désormais une conscience pressante, est appelée de ses vœux par l'écrivain, plus fidèle que jamais à son goût de la provocation lorsqu'il déclare : « les écologistes sont mes ennemis, du moins ceux que je souhaite avoir pour ennemis. Je suis pour la destruction de la nature, pour son remplacement par un monde mieux organisé. L'humanité est très améliorable[648] ». Cette idée d'un perfectionnement de la nature (humaine y compris) constitue le fil conducteur des *Particules élémentaires,* roman de science-fiction qui retrace le destin d'un biologiste, Michel Djerzinski, dont les travaux scientifiques mettent un terme à l'ère de désarroi complet à quoi se résume en définitive le XX$^{e}$ siècle. Le livre relate comment les perspectives inédites ouvertes par ses découvertes en matière de clonage, et l'apport sans précédent qu'elles représentent dans le domaine génétique, font basculer l'humanité dans une phase plus avancée de son évolution. L'immortalité n'est pas la moindre des innovations auxquelles les recherches

[647] Il est significatif que l'écrivain ait élu domicile non pas au centre de la capitale, mais dans le 13e arrondissement : « L'entrée de l'autoroute me plaît. Tout près de la sortie. En cas de guerre civile je suis en dehors de Paris en un quart d'heure, c'est pratique » (Michel Houellebecq, entretien avec Yan Céh, dans *Rester vivant*, Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 117).

[648] « Je crois peu en la liberté », Entretien de Michel Houellebecq avec J.-F. Marchandise, J.-Y. Jouannais, N. Bourriaud, *Revue perpendiculaire*, 11, 1998, repris dans *Michel Houellebecq,* « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 111.

de Djerzinski contribuent, avec pour conséquence une brusque déshérence des valeurs qui font consensus auprès d'une large partie des « humains de l'âge matérialiste », convaincus de la prééminence des « notions de *liberté individuelle*, de *dignité humaine* et de *progrès*. Le caractère confus et arbitraire de ces notions devait naturellement les empêcher d'avoir la moindre efficacité sociale réelle[649] ».

Tout à fait symptomatique du registre cinglant dans lequel l'écrivain se montre le plus à l'aise et sur lequel s'est fondée sa notoriété, ce passage est de ceux dont le ton irrévérencieux rassemble dans la jubilation une partie du public, au risque de rebuter l'autre. Mais plus essentiellement, on notera qu'une fois dépassé l'outrage au politiquement correct, qui n'ôte rien à la grandeur de cet épilogue, apparaît toute sa valeur poétique. Rappelons que l'issue du roman est marquée par la disparition d'Annabelle, la compagne de Djerzinski. Les obsèques se déroulent sous un soleil en porte-à-faux avec le drame traversé par ce dernier. Décalage sur lequel Houellebecq insiste à plusieurs reprises et sur lequel on insistera nous-mêmes, car une corrélation s'opère avec l'œuvre de Marc Desgrandchamps, toute pénétrée du fait que le beau temps est indifférent aux évènements tragiques qui affectent le destin des individus.

La mort d'Annabelle précipite le récit vers sa fin. Suite à cet épisode, le roman s'accélère, ne consacrant à la fin de parcours du biologiste qu'un rapport factuel en trois brefs chapitres qui racontent en quelles circonstances « l'humanité devait disparaître ; l'humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité, la séparation et le devenir[650] ». On imagine obscurément, comme l'écrivain le signale sans considérer dans leur détail toutes les implications philosophiques que cela induirait, « l'ampleur du basculement métaphysique qui devait nécessairement accompagner une mutation biologique aussi profonde[651] ».

La mort pour Houellebecq se ramène à un problème technique[652], que l'espèce humaine escompte surmonter par une évolution biologique qui optimiserait ses conditions d'existence.

---

649 Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 900-901.

650 *Ibid*., p. 900.

651 *Ibid*., p. 906.

652 « Je me suis débarrassé complètement, et je pense définitivement, du tragique. Je n'y crois plus du tout. Il y a deux visions de la vie dans la littérature, la tragique et la romantique. J'ai opté pour la romantique. Le tragique c'est une vision de la vie dont la vérité est la mort, qui n'inclut pas l'Histoire. Dans la vision romantique, la mort est un problème inessentiel. Je me situe un peu entre les deux, à vrai dire. Mais la vision romantique me paraît plus juste. Peut-être parce qu'il me semble que la mort est un problème technique. Or la conscience de la mort comme problème technique invalide la vision tragique, et incite ainsi à aller de l'avant, dans le but de la vaincre » (« Je crois peu en la liberté », Entretien de Michel Houellebecq avec J.-F. Marchandise, J.-Y. Jouannais, N. Bourriaud,

Cette hypothèse sert de canevas à *La Possibilité d'une île,* dont l'histoire repose sur l'avènement d'une société de néo-humains parvenus à se départir des affects et émois qui tourmentaient leurs prédécesseurs. Le rapport dépassionné à la vie qu'ils cultivent se traduit dans les paroles suivantes, qui leur sont attribuées : « Nos nuits ne vibrent plus de terreur ni d'extase ; nous vivons cependant, nous traversons la vie, sans joie et sans mystère, le temps nous paraît bref[653] ».

Dans cette récession des tourments et des passions résiderait en somme la seule forme acceptable de bonheur, faisant du présent une expérience univoque, empreinte de quiétude, étanche aux inquiétudes, comme on s'en avise à parcourir son œuvre poétique :

> Une cloche teinte dans l'air serein
> Le ciel est chaud, on sert du vin,
> Le bruit du temps remplit la vie ;
> C'est une fin d'après-midi[654].

Il est fort à parier que la ténuité d'une telle évocation, travaillée dans un langage elliptique qui effleure l'insaisissable, a su trouver un écho chez Desgrandchamps. Car ainsi que l'avance Fabrice Hergott, « le sujet de la peinture de Marc Desgrandchamps est cette tentative d'isoler des moments de bonheur, des fragments du passé et du présent agencés dans un ordre déterminé sur la surface du tableau[655] ». A son tour interrogé par *Libération* dans le cadre d'une enquête sur ce qu'est le bonheur, l'artiste écrit :

> Ce sentiment recouvre pour moi un éventail d'humeurs différentes, allant de l'exaltation à la tranquillité d'âme. L'exaltation s'identifie à l'instant vécu dans toute son intensité, la tranquillité à une forme de sérénité nécessaire pour goûter les choses de la vie. Les sources en sont multiples, allant de l'euphorie

dans *Revue perpendiculaire*, 11, 1998, repris dans *Michel Houellebecq*, « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 107-108).

653 Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 361-362.

654 Michel Houellebecq, *Le sens du combat* (1996), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 511.

655 Fabrice Hergott, « Il faut en sortir pour se dire l'importance du bonheur», *Libération*, 8 août 2017.

> momentanée produite par une belle matinée de travail sur un tableau, la découverte chez un disquaire d'un album tant recherché, la lecture stimulante d'un livre, la présence d'un être aimé, un whisky à l'heure de l'apéritif, la cime d'une montagne se détachant sur l'horizon. Il m'est arrivé de me sentir rétrospectivement heureux. Le bonheur ne se conjugue pas toujours au présent, il nécessite distance pour être reconnu. Je me dis que ce que j'ai vécu à une période sans l'avoir identifié pouvait être de l'ordre du bonheur[656].

Ce dernier « laisse peu de trace[657] », s'évanouit sans prévenir et peut nous être retiré alors même qu'il nous semblait consubstantiel à la vie : l'œuvre de Houellebecq est pénétrée de cette conviction, qui procède nous dit-il de la lecture précoce du roman *Graziella :* « Cela a suscité chez moi une sorte de névrose lamartinienne, dans laquelle je retombe régulièrement, et qui se résume à cette idée : le moment du bonheur a eu lieu, puis il s'est enfui[658] ».

Une idée à laquelle Desgrandchamps donne tout son essor, comme en témoigne de façon exemplaire une toile telle que MD 1914 (ill. 72). En sont bannis ces incidents que d'autres de ses œuvres incluent, toute tension paraissant ici exceptionnellement récusée. Le rapport entre ce triptyque et la conception du bonheur discernée dans les écrits de Houellebecq s'opère naturellement, à la fois en raison de son éclatante palette chromatique et de l'économie dont témoigne la composition, particulièrement dépouillée. Sans doute la nudité de ce paysage sans végétation, vide, sans autres remous visibles que le très fin sillage dessiné dans l'eau du lac par le bateau à moteur qui en s'éloignant, creuse la profondeur de l'image, sans doute cette synthèse de netteté et de nudité n'est-elle pas étrangère à l'effet d'immobilisation que nous avions eu l'occasion de signaler précédemment. A cet égard, un geste attire immanquablement le regard, celui qu'accomplit la haute figure solitaire dressée sur le rivage, qui adresse ses adieux aux deux silhouettes de dos s'en allant en direction des crêtes montagneuses dentelées dont la masse imposante surmonte l'horizon. Une scène figée dans son accomplissement, dont les acteurs restent statufiés à l'instant précis où la figure majestueuse restée sur le rivage, que ses invités

---

656 Marc Desgrandchamps, « Il m'est arrivé de me sentir rétrospectivement heureux», *Libération*, 9 août 2017.

657 Michel Houellebecq, « J'ai lu toute ma vie », dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 1075.

658 « Houellebecq, contretemps », Entretien de Michel Houellebecq avec Agathe Novak-Lechevalier, dans *Michel Houellebecq*, « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 335.

viennent de quitter, les interpelle d'un ultime geste qui diffère le moment de se détourner, attendant pour cela que leur bateau ne soit plus qu'un minuscule point indiscernable dans l'immensité du panorama déroulé sous son regard. Comme s'il était dévolu à ce signe de la main de traduire symboliquement ce sentiment d'éternité qui semble se cristalliser dans la durée étirée de certains adieux, avant de prendre place dans la mémoire. C'est ce sentiment que laisse pressentir Houellebecq, et dont il entend poser les prémisses dans son œuvre, ménageant dans cette perspective ce qu'il appelle des « zones d'instabilité structurelle[659] ».

Ainsi se font jour, égrenés au fil de ses romans, divers épisodes qui témoignent de la puissance que revêtent ces zones de vertige existentiel dans l'imaginaire de l'écrivain. Par exemple dans *Plateforme* figure un passage, moins anecdotique qu'il n'y paraît, qui éclaire le sens du livre et en élucide le titre :

> Un jour, à l'âge de douze ans, j'étais monté au sommet d'un pylône électrique en haute montagne. Pendant toute l'ascension, je n'avais pas regardé à mes pieds. Arrivé en haut, sur la plateforme, il m'avait paru compliqué et dangereux de redescendre. Les chaînes de montagnes s'étendaient à perte de vue, couronnées de neiges éternelles. Il aurait été beaucoup plus simple de rester sur place, ou de sauter. J'avais été retenu, *in extremis*, par la pensée de l'écrasement ; mais, sinon, je crois que j'aurais pu jouir éternellement de mon vol[660].

En plaçant son personnage dans une situation sans issue, Houellebecq l'amène à s'imprégner du caractère absurde et dérisoire de l'existence. Transi sur la plateforme, l'incertitude l'emplit et le tétanise. L'extraordinaire panorama qui s'offre à lui depuis ce promontoire semble avoir fait naître pendant quelques instants un sentiment de réconciliation dont d'ordinaire, ses personnages sont dépourvus, eux qui ne se montrent rien moins qu'en phase avec la splendeur du monde extérieur. Cette relative harmonie qui momentanément, s'instaure entre l'intériorité et l'univers qui en constitue le cadre, démarque ce passage, décisif à maints égards. Ainsi que l'écrit Frédéric Beigbeder, cette scène apparaît comme une

[659] Se reporter à l'entretien de Michel Houellebecq avec Martin de Haan, dans *Michel Houellebecq*, Etudes réunies par Sabine van Wesemael, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2004, p. 23).

[660] Michel Houellebecq, *Plateforme* (2001), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 315-316.

« métaphore de l'humaine condition[661]», que Houellebecq situe sur le fil du rasoir entre le grotesque et le sublime. Il est vrai que dans ses romans, la première de ces deux polarités prédomine largement. D'où tout l'intérêt de cet épisode, singulier, qui déplace le curseur sur la polarité opposée, parcimonieusement réinjectée en de rares endroits.

Le choix du site n'est pas anodin. Comme l'indique Clémentin Rachet, la plateforme se réfère au « *ressenti* spatial du personnage, "au milieu du monde"[662] ». Ce ressenti spatial fraye une voie au mouvement de symbiose qui envahit le personnage pendant qu'il se tient sur cet observatoire en surplomb. Porté par une aspiration placée sous le signe du romantisme, le narrateur est confronté à ses propres contradictions internes, d'abord désireux de se faire happer par le magnifique paysage ouvert sous ses pieds, avant que la raison et la certitude de l'écrasement lui signifient l'impossibilité de son désir de fusion. Nécessairement voué à se résorber, le soulèvement intérieur initialement éprouvé reflue inexorablement, en même temps que s'amollit la volonté transitoire de s'unifier au monde. Une vision ou un ressenti spatial qui, de l'aveu de l'écrivain, auraient été inspirés par certains rêves fréquents dont il se souvient[663]. Des rêves de la famille de ceux où l'on se voit naviguer au-dessus du monde, alors contemplé dans cette position de survol dont témoignent certaines œuvres (MD 1673 – ill. 268, MD 1690 – ill. 271, MD 1693 – ill. 270) peintes par Marc Desgrandchamps en 2008. L'étrangeté qui émane de ces tableaux tient sans doute au principe compositionnel appliqué pour chacun d'eux, faisant intervenir des paysages montagneux appréhendés à partir d'un point de vue dominant, plutôt qu'à hauteur d'homme, dans lesquels s'inscrivent, pour les trois premiers tableaux, d'immenses figures suspendues dans le vide. Toutes arborent une allure sportive et sont montrées dans l'effort des performances physiques qu'elles accomplissent – plongeon ou

---

661 « Ce lieu terrifiant d'immobilité où le narrateur se trouve bloqué par le vertige, ce promontoire d'acier où l'homme n'ose plus faire un mouvement, comme un chat sur une branche d'arbre, paralysé par l'ivresse des cimes, tétanisé par la tentation de mourir, galvanisé par l'infini de l'univers qui l'entoure et le désir de rester vivant tout en assumant l'inanité ridicule de son destin : cette plateforme est la métaphore de l'humaine condition » (Frédéric Beigbeder, « Plateforme », dans *Michel Houellebecq,* « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 124).

662 « Titre générique, Plateforme évoque quant à lui un espace à la fois offshore et logistique […] il semble davantage refléter le ressenti spatial du personnage, "au milieu du monde" (Clémentin Rachet, « Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq », dans Clémentin Rachet, *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq,* Paris, Editions B2, 2015, p. 48).

663 Y.C. : « Pour revenir à la technique justement, pourquoi aimez-vous tant cet angle-là ? On se rapproche un peu du point de vue qu'offre une maquette… »

M.H. : « Je pense tout d'abord que ça doit être assez proche de la hauteur de mes rêves de vol, qui sont très fréquents. […] je rêve toujours à peu près à cette hauteur-là… […] j'ai besoin d'une position un peu surplombante mais pas trop » (Entretien de Michel Houellebecq avec Yan Céh, dans *Rester vivant,* Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 33).

chorégraphie –, et ont ceci de commun d'apparaître en lévitation, comme si leur corps n'était pas réellement concerné par l'apesanteur auquel tout un chacun est communément soumis. Détachées de leurs appuis terrestres, ces figures féminines gravitent à une altitude qui ne reçoit nulle explication logique satisfaisante, les câbles auxquels se cramponne la danseuse, qu'un dispositif hors-champ aurait hissée à plusieurs centaines de mètres au-dessus du sol, ne permettant pas d'élucider cette situation, dont la part d'onirisme n'a rien à envier aux rêves qu'évoque Michel Houellebecq.

Pareille position spatiale constitue une entorse à la vraisemblance de la représentation, battue en brèche par cette scénographie. Pour aller plus loin, il faut se rapporter aux carnets d'inventaires que l'artiste tient au jour avec rigueur, dessinant, sur cahiers d'écoliers, chacun des tableaux accomplis ces dernières années, dans l'ordre chronologique de leur exécution. Des notes ou des commentaires s'adjoignent le cas échéant au croquis du tableau correspondant, ce journal de bord permettant de retracer un historique personnel de sa production picturale. Sur la double page consacrée à MD 1673, reproduite dans le catalogue de l'exposition monographique organisée au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, l'artiste mentionne : « Une alpiniste ou jeune icarienne sortie d'une installation chorégraphique de Trisha Brown. Elle surplombe un paysage inspiré d'une vue du désert de l'Acatama[664] ».

Représentée accomplissant son ascension, cette jeune icarienne s'élève *de facto* au-dessus d'un territoire désertique, qui appelle une mise en perspective avec le pressentiment d'une « apocalypse sèche », omniprésente dans la production littéraire de l'ancien ingénieur agronome. Ce *Leitmotiv* compte parmi les plus résistants à s'être formés en lui, comme le démontre ce passage de *Lanzarote* :

> À mesure que nous descendions vers le Sud, les paysages devenaient de plus en plus impressionnants. Peu après l'intersection de Tinajo, Rudi voulut s'arrêter. Je le rejoignis sur le terre-plein qui dominait le vide. Il restait là, le regard fixe, comme hypnotisé. Nous surplombions un désert minéral total. Devant nous une faille énorme, de plusieurs dizaines de mètres de largeur, serpentait jusqu'à l'horizon, tranchant la surface grise de l'écorce terrestre.

[664] *Marc Desgrandchamps*, Paris-Musées, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011, p. 189.

> Le silence était absolu. C'est à cela, me dis-je, que ressemblerait le monde, après sa mort[665].

Le triomphe de l'aridité[666] ici évoqué est appelé dans l'imaginaire de l'écrivain à dominer les derniers temps de la civilisation :

> […] une communauté de primates évolués était installée à l'emplacement de ce qui avait été Lanzarote ; cette zone de l'Atlantique Nord, m'apprit-elle, avait connu un destin géologique tourmenté ; après avoir été entièrement engloutie au moment de la Première Diminution, l'île avait ressurgi sous l'effet de nouvelles éruptions volcaniques ; elle était devenue une presqu'île au moment du Grand Assèchement, et une étroite bande de terre la reliait toujours, selon les derniers relevés, à la côté africaine[667].

De cette idée, Houellebecq ne démord pas, en imprègne ses romans et en fait état dans cet entretien : « Je crois que je préférerais une fin sèche, une apocalypse sèche. Mais je suis ambigu sur ce sujet, comme sur beaucoup[668] ».

La constance avec laquelle ses écrits reviennent sur ce point est chevillée à la conviction que la fin de l'espèce humaine est inexorable, et pourrait advenir d'un moment à l'autre[669]. Allant jusqu'à s'imaginer qu'il pourrait lui être donné d'assister aux dernières heures d'agonie de la civilisation occidentale :

---

665 Michel Houellebecq, *Lanzarote* (2000), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 1053.

666 « L'eau […] m'a toujours donné des doutes sur la mort. […] L'eau implique toujours que quelque chose se reforme » (Entretien de Michel Houellebecq avec Nelly Kaprièlian, dans *Rester vivant*, Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 166).

667 Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 749-750.

668 Entretien de Michel Houellebecq avec Yan Céh, dans *Rester vivant*, Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 23.

669 « il est visible que l'humain se précipite vers une catastrophe à brève échéance, et dans des conditions atroces ; nous y sommes déjà » (Entretien de Michel Houellebecq avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet, paru dans le numéro 199 (février 1995) d'*Art Press*, repris dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 884).

> A New York comme à Rome, malgré le dynamisme apparent, on ressent une curieuse ambiance de décrépitude, de mort, de fin du monde. Je sais bien que « la ville est bouillonnante, c'est un creuset, il y circule une énergie folle », etc. Étrangement, pourtant, j'avais plutôt envie de rester dans ma chambre d'hôtel ; de regarder les mouettes survolant en travers les installations portuaires abandonnées des rives de l'Hudson. La pluie tombait doucement sur des entrepôts en brique ; c'était très apaisant. Je m'imaginais très bien restant cloîtré dans un immense appartement, sous un ciel d'un brun sale, alors qu'à l'horizon les derniers rougeoiements de combats sporadiques s'étendraient peu à peu. Plus tard je pourrais sortir, marcher dans des rues définitivement désertes[670].

Exemple d'une situation qui certes, ne trouve aucune transposition directe dans l'œuvre de Marc Desgrandchamps, mais à l'intérieur de laquelle, pourtant, le lecteur attentif ne manquera pas de reconnaître certains des vecteurs auxquels ce dernier est le plus attaché. Il émane en effet des scènes qu'il représente un même sentiment de basculement dans un scénario de science-fiction, dans lequel une catastrophe se serait abattue avant de se retirer, emportant avec elle majeure partie de la population. Ici et là se manifestent des traces de vie parmi lesquelles s'éternisent des rescapés que la fin du monde aurait épargnés, démunis mais désormais libres d'évoluer au milieu des vestiges produits par le désastre. La lecture de Fabrice Hergott recoupe ce scénario :

> Les tableaux récents montrant des meubles de jardin renversés ou des draps de bain flottant au vent évoquent ces images après-coup de scènes de panique, ces moments d'activités irraisonnées qui semblent tous avoir eu lieu un 15 août, au cœur du plus profond délassement[671].

Ces considérations sont corroborées par celles de Richard Leydier, aussi convient-il de les rapporter :

---

[670] Michel Houellebecq, « Cieux vides », dans *Rester vivant*, Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 129.

[671] Fabrice Hergott, « La Fourche », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004, p. 55.

> Sur une plage de Méditerranée, une femme promène sa silhouette longiligne parmi une forêt de parasols bariolés. Des enfants érigent de précaires châteaux de sable, les baigneurs s'ébrouent dans l'eau. Le soleil de midi tape dur sur la foule anesthésiée. Le temps semble suspendu aux lèvres d'une sentence à venir. Les signes d'une catastrophe sont là. Les corps se délitent, des tombeaux se dressent dans le paysage… Les tableaux de Marc Desgrandchamps figent ces instants de bonheur fugaces, qui pourraient basculer dans l'horreur. D'un tsunami, d'une attaque terroriste. Ses œuvres réactivent l'antique *memento mori,* et le *carpe diem* qui permet d'éviter l'"*à quoi bon ?*" d'une vie de dépression. [...] Le bonheur est chose fragile, et souvent au premier abord insignifiante. [...] Le jeu de la vie consiste à occuper le temps qui nous reste de la meilleure façon qui soit[672].

Houellebecq partage largement cet état d'esprit, ainsi que nous le confirme cette déclaration : « L'autre utilité de mes livres pour le lecteur, ce serait, comme disait Schopenhauer, de savoir accueillir avec joie les moments présents simplement acceptables[673] ». Dans sa conception, l'enfance est considérée comme une contrée à part[674], préservée de la fadeur et du conformisme appelés à diriger la suite d'une existence ponctuée de « minigrâces[675] », brèves, amères et déceptives, comme autant de répliques d'intensité faible,

---

[672] Richard Leydier, « Le bonheur est chose fragile », *Libération*, 11 août 2017.

[673] « Houellebecq, contretemps », Entretien de Michel Houellebecq avec Agathe Novak-Lechevalier, dans *Michel Houellebecq,* « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 341.

[674] On en veut pour preuve ce double extrait des Particules élémentaires : « Souvent aussi, il part à vélo dans la campagne. Il pédale de toutes ses forces, emplissant ses poumons de la saveur de l'éternité. L'éternité de l'enfance est une éternité brève, mais il ne le sait pas encore ; le paysage défile » (Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 564).
« Bien des années plus tard, lorsqu'il serait devenu un quadragénaire désabusé et aigri, il reverrait cette image : lui-même, âgé de quatre ans, pédalant de toutes ses forces sur son tricycle à travers le corridor obscur, jusqu'à l'ouverture lumineuse du balcon. C'est probablement à ces moments qu'il avait connu son maximum de bonheur terrestre » (Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), dans *Houellebecq 1991-2000*, Flammarion, 2015, p. 572).

[675] « Un calendrier restreint, ponctué d'épisodes suffisants de minigrâce (tels qu'en offrent le glissement du soleil sur les volets, ou le retrait soudain, sous l'effet d'un vent plus violent venu du nord, d'une formation nuageuse aux contours menaçants), organise mon existence » (Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 770).

sans rapport de comparaison avec les extatiques expériences qui ont marqué l'âge perdu de l'enfance[676] . Dans le même temps, l'écrivain se dit « assez obsédé par ce qui subsistera de l'être humain après sa disparition. Mes photos montrent souvent des lieux qui seraient comme des vestiges du passage humain[677] ». Et d'ajouter plus loin, dans le même entretien :

> C'est une photo de Marie-Pierre dans un bar à Lanzarote (*Femmes #019)*. C'est un truc que je ne fais pas souvent, mais j'aime bien les fantômes des personnages. Ça correspond au fait que j'ai souvent l'impression que les gens autour de moi existent davantage sous forme de traces, alors que les choses, comme le bar, existent indéniablement. C'est obtenu avec un long temps de pose alors que la personne bouge[678].

Cette dernière réflexion trouve dans la peinture de Marc Desgrandchamps une résonance évidente, car pour autant que les figures soient l'élément de passage, et les lieux où elles s'inscrivent l'élément de durée, les arrière-plans de ses compositions ne témoignent pas du caractère lacunaire et de la translucidité que les figures révèlent dans bien des cas. Cette pérennité de la sphère naturelle en opposition à la précarité des réalisations humaines ressort en plusieurs endroits de l'œuvre de Michel Houellebecq, et notamment, comme le souligne Stéphane Moisdon[679] , à la toute fin de *La Carte et le territoire* :

> L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation

[676] Sur ce point, on renverra aux écrits Philippe Forest, pour qui l'enfance est une fiction que l'on substitue à un passé hors d'atteinte, sur lequel l'imagination est portée à fantasmer : « Toute la mythologie de l'enfance, issue du romantisme, en porte témoignage qui rêve d'elle à la manière d'un "pays perdu" dont les hommes et les femmes auraient été proscrits quand ils ont grandi » (Philippe Forest, *Une fatalité de bonheur*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2016, p. 39).

[677] Entretien de Michel Houellebecq avec Nelly Kaprièlian, dans *Rester vivant*, Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 166.

[678] *Ibid*., p. 167.

[679] « Les scènes de disparition et les effets de l'absence hantent les romans et la poésie de Houellebecq ; on se souvient de la scène centrale de Soumission, où la Vierge noire de Rocamadour s'éloigne dans l'espace et les siècles ; et des dernières pages de La Carte et le Territoire, splendides et calmes, quand les choses et la production humaine se dissolvent, où la nature, indifférente au drame humain, triomphe définitivement» (Stéphane Moisdon, « Beverly Hills ne tient pas ses promesses », dans *Rester vivant*, Paris, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016, p. 94)

> nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total[680].

L'entropie qui gouverne le monde naturel, sa vitalité conquérante, soulèvent chez Houellebecq des élans et des fluctuations intérieures contradictoires, dont il se laisse pénétrer au risque de faire céder l'indifférence dont il eût sans doute préféré s'entourer. Il n'est qu'à sonder rapidement ses écrits pour avoir un juste aperçu des tendances et des prises de position antinomiques qu'ils font cohabiter. On peut ainsi lire dans *La Poursuite du bonheur* :

> Car la nature est laide, ennuyeuse et hostile ;
>
> Elle n'a aucun message à transmettre aux humains[681]

Il arrive, pourtant, que certains paysages trouvent grâce à ses yeux, et suscitent des descriptions inspirées, procédant semble-t-il entièrement de l'envie de leur rendre hommage. Ainsi écrit-il dans *Extension du domaine de la lutte* :

---

[680] Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire* (2010), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 1473.

[681] Michel Houellebecq, *La Poursuite du bonheur* (1991), dans *Houellebecq 1991-2000*, Flammarion, 2015, p. 173.

> En sortant de la ville nous traversons des nappes de brouillard successives, puis, le dernier croisement franchi, nous plongeons dans un lac de brume opaque, absolu. La route et le paysage sont complètement noyés. On ne distingue rien, sinon de temps à autre un arbre ou une vache qui émergent de manière temporaire, indécise. C'est très beau[682].

L'éblouissement face à certains paysages est reconnu par l'auteur comme une expérience esthétique susceptible de déstabiliser ses convictions, voire, comme la phrase suivante le laisse entendre, d'ébranler ses croyances : « la nature n'atteint sa plus grande beauté que lorsque, par jeux de lumière et abstraction des formes, elle laisse planer le soupçon d'une origine *volontaire*[683] *»*.

Cette abstraction des formes végétales, voulues par un hypothétique créateur ou à défaut par le hasard, n'a soit dit en passant pas été sans exercer sur Marc Desgrandchamps une certaine fascination qui s'est traduite tout au long de son parcours par des tableaux s'attachant à transcrire ces vivantes ramifications organiques. Représentées par un entrelacement de lignes dont l'épaisseur et le mode de déploiement varient suivant la composition envisagée, ces ramifications ont fait l'objet de multiples transpositions, parmi lesquelles nous pourrions par exemple retenir, pour recouvrir un large champ chronologique : MD 1064 (1995 – ill. 274), MD 1105 (1996 – ill. 272), MD 1376 (2002 – ill. 275), MD 1941 (2013 – ill. 273), MD 2026 (2016 – ill. 276), ou encore certaines gouaches récemment exécutées, en 2018.

L'hostilité voire la répulsion engendrées chez Houellebecq par cette entropie du monde naturel sont parfois dominées par un désir de symbiose et d'osmose, insoutenable s'il s'éternise : « Je n'ai jamais pu supporter les trop longs moments d'union avec la nature[684] », écrit-il dans l'un de ses poèmes. Se laisser submerger en elle est en même temps une tentation qui s'achemine au cœur de ses romans, dont il faut relire les dénouements pour s'apercevoir de la place primordiale à laquelle est hissée cette question. Celui sur lequel se referme *La Carte et le territoire*, que l'on a rapporté ci-avant, fait peser la balance du côté d'une séparation radicale, opposant la vie végétale triomphante aux entreprises humaines périssables. Celui d'*Extension*

---

682 Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (1994), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 363.

683 Michel Houellebecq, « Cieux vides », dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 986.

684 Michel Houellebecq, *Le Sens du combat* (1996), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 445.

*du domaine de la lutte* concrétise et renouvelle douloureusement l'échec de ce romantique espoir de réconciliation avec la nature :

> Je m'avance encore un peu plus loin dans la forêt. Au-delà de cette colline, annonce la carte, il y a les sources de l'Ardèche. Cela ne m'intéresse plus ; je continue quand même. Et je ne sais même plus où sont les sources ; tout, à présent, se ressemble. Le paysage est de plus en plus doux, amical, joyeux ; j'en ai mal à la peau. Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi[685].

Il n'est pas indifférent que les deux incursions de Houellebecq dans la littérature de science-fiction dérogent à cet échec et s'assortissent chacune d'une scène finale dans laquelle cet espoir s'accomplit. Le vertige de cette réconciliation se signale dans les ultimes scènes de *La Possibilité d'une île*, articulées autour de ce que Romain Rolland appelle le « sentiment océanique » : « il n'y a d'amour que dans le désir d'anéantissement, de fusion, de disparition individuelle, dans une sorte comme on disait autrefois de *sentiment océanique*, dans quelque chose de toute façon qui était, au moins dans un futur proche, condamné[686] ». Plus loin, Houellebecq met ce sentiment en rapport avec celui d'un bonheur à perpétuité au sein de la nature :

> […] ce que je voulais au fond c'était continuer à cheminer avec Fox par les prairies et les montagnes, connaître encore les réveils, les bains dans une rivière glacée, les minutes passées à se sécher au soleil, les soirées ensemble autour du feu à la lumière des étoiles. J'étais parvenu à l'innocence, à un état

685 Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (1994), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 418.

686 Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 766.

> non conflictuel et non relatif, je n'avais plus de plan ni d'objectif, et mon individualité se dissolvait dans la série indéfinie des jours ; j'étais heureux[687].

Doit être évoqué à cet endroit ce que Freud avançait concernant un désir comparable dont lui fit part un ami – Romain Rolland probablement –, alors que lui-même s'y montre réfractaire, d'être absorbé dans « le grand Tout », que le Moi incline à rejoindre de façon à triompher de l'esseulement auquel le condamne son enveloppe corporelle :

> […] la source réelle de la religiosité […] résiderait, à ses yeux, dans un sentiment particulier dont lui-même était constamment animé, dont beaucoup d'autres lui avaient confirmé la réalité, dont enfin il était en droit de supposer l'existence chez des millions d'êtres humains. Ce sentiment, il l'appellerait volontiers la sensation de l'éternité, il y verrait le sentiment de quelque chose d'illimité, d'infini, en un mot : d'"océanique". […] Il s'agirait donc d'un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel[688].

C'est très précisément ce sentiment qu'explore *La Possibilité d'une île* :

> […] l'univers était enclos dans une espèce de cocon ou de stase, assez proche de l'image archétypale de l'éternité. J'étais, comme tous les néo-humains, inaccessible à l'ennui ; des souvenirs restreints, des rêveries sans enjeu occupaient ma conscience détachée, flottante[689].

On peut demeurer strictement imperméable au ton provocateur opportunément adopté par l'écrivain, être par moments rebuté par son prosaïsme, et en même temps captivé par ses dénouements. Leurs épilogues constituent des moments de grâce surgis du désolant marasme à

---

687 *Ibid*., p. 793.

688 Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 5-7.

689 Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 824.

quoi il réduit – ou se réduit, à chacun d'en juger selon ses convictions – toute la structure sociale qui nous enserre. Ce qu'elle recèle de plus consternant et d'affligeant se fraye volontiers une voie dans ses récits[690]. Ces derniers, pour autant, n'en sont pas moins en prise avec la part d'abyssal que toute vie contient. Il faut se rendre aux toutes dernières lignes de *La Possibilité d'une île* pour voir l'expérience s'opérer :

> Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide ; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle[691].

Cette dernière phrase ne nous apprend rien qui ne relève du bon sens le plus évident, mais peut-on imaginer une pirouette plus habile pour mener élégamment une histoire à son terme que de la refermer sur cette banale évidence, par laquelle le lecteur est reconduit à la vie réelle ? On reconnaît là la dilection montrée par l'écrivain pour les déclarations tranchantes. Sa sécheresse participe de l'impact qu'elle produit sur le lecteur alors même qu'il réintègre cette vie qu'il a quittée le temps d'un récit de (science-)fiction.

Cette veine littéraire n'a rien de marginal au sein de sa production, Houellebecq ayant entrepris dès son deuxième roman, *Les particules élémentaires* (1998), de s'y consacrer. Qu'il nous soit permis, avant de voir en quoi tout cela se rattache à l'œuvre de Marc Desgrandchamps, de rapporter les circonstances dans lesquelles disparaît le personnage principal de ce livre :

> Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski a trouvé la mort en Irlande, là même où il avait choisi de vivre ses dernières années. Nous pensons également qu'une fois ses travaux achevés, se sentant dépourvu de toute

[690] On en trouve un bel exemple dans le dernier chapitre d'Extension du domaine de la lutte : le narrateur entreprend à vélo l'ascension d'une montagne ; l'effort physique requis est si éprouvant qu'il « halète comme un canari asphyxié ». L'appétence montrée par l'écrivain pour ce genre de situation tournant à la bouffonnerie et au ridicule innerve son œuvre de part en part.

[691] Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (2005), dans *Houellebecq 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016, p. 827.

> attache humaine, il a choisi de mourir. De nombreux témoignages attestent de sa fascination pour cette pointe extrême du monde occidental, constamment baignée d'une lumière mobile et douce, où il aimait à se promener, où, comme il l'écrit dans une de ses dernières notes, "le ciel, la lumière et l'eau se confondent". Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer[692].

J'ignore absolument si Marc Desgrandchamps se retrouve dans ce sentiment océanique auquel va la suspicion de Freud et auquel Houellebecq se montre si attaché. C'est pourtant à l'aune du dénouement des *Particules élémentaires* que l'on voudrait examiner quelques tableaux réalisés au début des années 2000, ayant en commun d'être structurés par une figure décisive dont la haute silhouette, vue de dos, esseulée, se désagrège sur une plage, prête à quitter le dernier rivage où elle se dresse encore quelques instants. De façon tout à fait comparable avec les situations sur lesquelles s'achèvent *La Possibilité d'une île* et *Les Particules élémentaires*, cet esseulement va de pair avec une échappée hors du monde, hors des limites ou des entraves prescrites à l'individu, assujetti à son corps. C'est cette fatalité humaine qui est remise en question dans les ultimes séquences de ces deux romans : douloureusement éprouvé chez Houellebecq comme une entité distincte de son environnement, le corps finit absorbé ou englouti dans le paysage auquel il s'intègre. Soit un phénomène extraordinairement similaire à celui signalé dans MD 1316 (2001 – ill. 277), MD 1458 (2004 – ill. 6) ou encore MD 1663 (ill. 254), tableaux où les figures tendent à disparaître dans un environnement océanique.

Au regard de toutes les convergences que l'on a mises au jour, il n'apparaît pas déraisonnable d'imaginer que Desgrandchamps a pu reconnaître dans cette lecture la formulation d'enjeux auxquels il tient. Raison pour laquelle ses œuvres n'en finissent pas d'en renvoyer l'écho. Nous avons pu constater que s'y rejouent d'une certaine manière les visions contenues en certains endroits des romans de Houellebecq. Rappelons l'importance accordée au thème du dernier rivage, sur lequel un désir d'éternité se manifeste, ou encore le regard porté sur des zones péri-urbaines ou désertifiées, figées à jamais comme si une apocalypse ensoleillée et dévastatrice s'y était accomplie. Ajoutons également que la menace que l'astre solaire fait peser sur l'avenir innerve les écrits de Houellebecq, qui écrit : « Nous n'avons rien de bon à

[692] Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 896-897.

attendre du soleil ; mais les êtres humains peuvent peut-être, dans une certaine mesure, arriver à s'aimer[693] ». Tantôt perçu comme une instance hostile et potentiellement néfaste, tantôt comme une source de quiétude et de réconfort pour les vacanciers, le soleil suscite aussi bien chez Houellebecq que Desgrandchamps des sentiments mélangés. Impossible à fixer en raison des lésions auxquelles le regard s'exposerait, et dès lors à représenter, le disque solaire éblouit en même temps qu'il accroît la beauté du monde. La lumière qui se pose sur certains paysages les pare d'un attrait visuel auquel Houellebecq n'est pas insensible, comme en témoigne son œuvre à certains endroits :

> Ils longeaient à nouveau le lac. Le soleil émergea au milieu d'un banc de brume, dessinant à la surface des eaux des irisations étincelantes. […] Le soleil se dégagea complètement, formant un cercle d'un blanc parfait ; le lac entier apparut, baigné de lumière. A l'horizon, les chaînes des *Twelve Bens Mountains* se superposaient dans une gamme de gris décroissants, comme les pellicules d'un rêve[694].
>
> La mer scintillait, réfractait une lumière mobile sur les derniers îlots rocheux. Dérivant rapidement à l'horizon, les nuages formaient une masse lumineuse et confuse, d'une étrange présence matérielle. Il marchait longtemps, sans effort, le visage baigné d'une brume aquatique et légère[695].

Un autre passage nous permettra de constater à nouveau l'attention portée par l'écrivain aux conditions lumineuses des scènes qu'il décrit, et de voir les effets produits par cette luminosité particulière, sous laquelle les évènements prennent une réalité et une présence accrues :

> Un peu plus tard le soleil déchira les nuages, et le ciel tourna au bleu. La journée serait belle, aussi belle que les précédentes. […] Dans les minutes qui

693 Michel Houellebecq, « Le mirage », dans *Michel Houellebecq*, « Cahier de l'Herne », sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de L'Herne, 2017, p. 285.

694 Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 880.

695 *Ibid*., p. 895.

> suivirent, il ressentit surtout l'étrange présence du monde observable. Il était assis, seul, dans un couloir ensoleillé, sur une chaise de plastique tressé. Cette aile de l'hôpital était excessivement calme. De temps en temps une porte s'ouvrait à distance, une infirmière en sortait, se dirigeait vers un autre couloir. Les bruits de la ville, quelques étages plus bas, étaient très assourdis. Dans un état d'absolu détachement mental, il passait en revue l'enchaînement des circonstances, les étapes du mécanisme qui avait brisé leurs vies. Tout apparaissait définitif, limpide et irrécusable. Tout apparaissait dans l'évidence immobile d'un passé restreint[696].

Dans ce passage, un détail interpelle, qui mérite quelques commentaires : il s'agit de la chaise de plastique tressé. Ce détail ne participe pas seulement de la clarté avec laquelle le lecteur peut se représenter la scène : il nous semble qu'en réalité, Houellebecq l'a rajouté pour les mêmes raisons que Desgrandchamps fixe des tongs aux pieds des figures qu'il représente. Se devine par là une volonté de ramener la scène vers une quotidienneté inoffensive, contribuant à désamorcer la charge pathétique[697] que certaines situations renferment[698]. En raison de leur appartenance à une même gamme d'objets dans laquelle pourrait être englobée toute la joyeuse quincaillerie du monde contemporain, ces deux éléments semblent remplir le même office et permettre d'infléchir la tournure tragique que prend le récit. Fabrice Hergott ne manque pas de nous rappeler qu'il est dévolu à cette catégorie d'objets de réintroduire une forme de légèreté qui fait pencher la scène vers un autre registre, rééquilibrant ainsi un propos empreint de gravité, qui ne se ferme pas aux signes alarmants que la société dans laquelle nous vivons nous fait parvenir :

> Entre amis, nous nous amusions beaucoup de ses « tongues » qui étaient comme un néo-plasticisme de vacances. J'en riais comme d'une chose un peu trop appuyée jusqu'au moment où je compris qu'il voulait que ses tableaux

[696] *Ibid*., p. 868.

[697] « La pratique picturale est sérieuse et l'univers tragique. La question est de savoir si c'est grave. "Couché pathos !" disait un cinéaste mort récemment. C'est une bonne formule » (Entretien de Marc Desgrandchamps avec Thierry Raspail et Isabelle Bertolotti, Lyon, le 4 mai 2004, dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004, p. 13).

[698] La scène à l'hôpital citée juste avant fait suite au diagnostic du cancer d'Annabelle, la compagne de Djerzinski.

> soient d'un accès facile, aussi évidents et peu problématiques qu'une musique d'ambiance que l'on écoute dans le seul but de se sentir mieux. […] C'est vers cette époque, je crois, qu'il a commencé à développer une réflexion sur l'équivalent à l'« *easy listening* » en peinture. Il cherche à contrebalancer la solitude incommunicable de ses sujets, par l'appareil iconographique un peu lourd qui les accompagne, d'une forme plus lisse et d'une thématique plus quotidienne, même si ce quotidien prend parfois appui sur des photographies de presse ou des pochettes de disque[699].

Autant de vecteurs coalisés dans un poème intitulé « Fin de parcours possible », dont on voudrait citer le début, qui abrite des préoccupations très similaires à celles de Desgrandchamps :

A quoi bon s'agiter ? J'aurai vécu quand même,
Et j'aurai observé les nuages et les gens
J'ai peu participé, j'ai tout connu quand même
Surtout l'après-midi, il y a eu des moments.

La configuration des meubles de jardin
Je l'ai très bien connue, à défaut d'innocence ;
La grande distribution et les parcours urbains,
Et l'immobile ennui des séjours de vacances.

J'aurai vécu ici, en cette fin de siècle,
Et mon parcours n'a pas toujours été pénibles
(Le soleil sur la peau et les brûlures de l'être) ;
Je veux me reposer dans les herbes impassibles.

[699] Fabrice Hergott, « La Fourche », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004, p. 54-55.

Comme elles je suis vieux et très contemporain,

Le printemps me remplit d'insectes et d'illusions

J'aurai vécu comme elles, torturé et serein,

Les dernières années d'une civilisation[700].

Sont conviés dans ce poème nombre d'ingrédients réunis chez Desgrandchamps, à savoir, pour les recenser à nouveau sommairement, un état d'esprit poreux au *carpe diem*, qui découle d'une forte sensibilité à la finitude des choses et amène à envisager celle de l'humanité. L'éventualité de son extinction innerve l'imaginaire que partagent le peintre et l'écrivain, tous deux enclins à envisager à quoi ressemblerait un monde qui se sait condamné, et, corollairement, à saisir le sentiment de vacuité de l'existence auquel les derniers survivants seraient confrontés. Ces diverses considérations forment la trame d'un album dont s'est entiché l'artiste[701], qui souligne la perméabilité de son œuvre à l'univers sonore de Bertrand Burgalat : « J'ai personnellement projeté sur mes tableaux certaines ambiances ressenties à l'écoute des musiques de Bertrand[702] ». Et de préciser plus loin : « J'écoute beaucoup de musique chez moi, ou dans mon atelier. Je ne parlerais pas d'influences mais de résonances à long terme, ce qui produit un climat d'humeur ou d'atmosphère qui vient habiter, envelopper certaines peintures[703] ».

Il n'en est que plus nécessaire de tenir compte de ce temps passé avec Houellebecq, tout autant au travers de ses livres que de l'album « Présence humaine », auquel il prête le timbre – le « grain », aurait dit Roland Barthes – de sa voix. Dans la diction nonchalante et détachée à laquelle le « prophète discret d'une apocalypse easy-listening[704] » se conforme, parfaitement assortie du reste aux sonorités venues de Bertrand Burgalat, transitent les divers éléments récapitulés plus haut, qui ont leur importance dans la réception du peintre. Il nous faut dès lors

[700] Michel Houellebecq, *La Poursuite du bonheur* (1991), dans *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015, p. 197.

[701] Voir l'entretien avec Bertrand Burgalat et Richard Leydier, « Une mixture pop », *Artpress* n°21, mai 2006, repris dans *Marc Desgrandchamps*, « Les grands entretiens d'art press », Paris, Artpress, 2014, p. 27.

[702] Interview de Marc Desgrandchamps, dans *Tricatel Universalis*, Paris, Maison Cocorico, 2018, p. 216.

[703] *Ibid*., p. 217.

[704] E. Cordier, Montmorot, courrier des lecteurs des Inrockuptibles, juillet 1999, cité dans *Tricatel Universalis*, Paris, Maison Cocorico, 2018, p. 144.

convenir de la place tout à fait essentielle que tient cet album visionnaire, par l'intercession duquel ces vecteurs chers à Houellebecq se sont répandus ou projetés sur les peintures exécutées alors que ce disque tournait dans l'atelier de Marc Desgrandchamps.

## 4. Qu'est-ce qu'une influence littéraire ?

La réception d'un film et celle d'un livre éveille à des aspects et à des enjeux auxquels chaque système de signe peut réagir différemment. On sait que les ressources cognitives à mobiliser selon que l'on aborde des images en mouvement sur un écran, ou bien des signes couchés sur les pages d'un roman, ne sont pas du même ordre. Le regard ne se comporte pas de manière similaire, son rôle face à ces deux objets dont il a assimilé les conventions l'amène à s'adapter à leur mode de fonctionnement respectif. Si l'investissement de l'attention dans un livre suit de toute évidence un protocole différent de celui mis en œuvre devant un film, ces deux expériences esthétiques travaillent néanmoins l'une et l'autre l'inconscient du spectateur par des voies qui leur sont propres. À partir de là, leur influence potentielle sur ce que crée un artiste dont la culture cinéphilique et littéraire s'avère considérable méritait d'être examinée.

Pour reprendre ce qui avait été énoncé dans la première partie de ce travail, on peut dire qu'il y a influence à partir du moment où la lecture d'un ouvrage se réfracte sur une œuvre seconde. En ce qui concerne la littérature, se posait la question de savoir sous quelles formes les expériences littéraires vécues et emmagasinées par Desgrandchamps peuvent venir s'inscrire à l'intérieur de ce qu'il crée. Les différents cas d'étude envisagés nous ont permis d'y voir plus clair sur cet aspect. Pensons tout d'abord aux descriptions que Claude Simon substitue à la narration, créant ainsi dans l'esprit du lecteur des images mentales qui au même titre que certaines séquences d'un film, peuvent venir s'interpoler dans le processus créatif du peintre. La « force propulsive[705] » que Barthes prête aux descriptions dit bien l'émulation dont leur lecture peut s'accompagner. Elles sont pour l'écrivain du Nouveau Roman l'occasion de faire surgir une masse d'images éclatées qui s'agrègent au récit, d'autant plus percutantes qu'il multiplie les effractions aux règles de la ponctuation. De par sa volonté de restituer avec des mots le tumulte des perceptions, il offre à la littérature l'occasion de réfléchir sur ses propres moyens, ses limites et ses contraintes, à commencer par la linéarité de l'écriture, qui représente une difficulté majeure pour son projet consistant à rendre compte de la simultanéité des informations que les perceptions visuelles peuvent saisir en une seconde. Les expérimentations qu'il entreprend au niveau de la ponctuation trouvent leur équivalent dans les accidents et dérapages visuels qui se produisent dans la peinture de Desgrandchamps. Sans doute la

[705] Roland Barthes, « Nouveaux essais critiques » (1972), dans *Œuvres complètes, tome 4*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 119.

convergence de leurs visées – restituer l'ensemble des impressions qui surviennent en un instant, en même temps que les empêchements éprouvés à un niveau perceptif – a-t-elle tendance à favoriser ces similitudes. D'autres vecteurs de ses romans irriguent le travail du peintre français : sans revenir sur l'ensemble des aspects instruits dans le chapitre dédié à ses rapports à l'œuvre de Simon, rappelons que sa conception du travail créatif a pu s'épancher dans celle de Desgrandchamps. Au bout du compte, si l'on comprend un peu mieux de quelle manière le projet tenté par Simon a pu se diffracter sur ce que Desgrandchamps entreprend plastiquement sur ses toiles, il semble que ce soit principalement par le travail de l'inconscient que s'opère cette réfraction des textes littéraires dans sa pratique. Tout au long des derniers chapitres, s'est posée la question de savoir comment le contenu d'un ouvrage travaille la succession de gestes et de décisions – et il s'agit bien sûr d'opérations sur lesquelles l'inconscient peut avoir prise – qui entrent dans la conception d'une œuvre picturale ou graphique. Saisir à quel moment une influence dormante passe à un état actif exigerait de trouver et de pouvoir localiser le(s) facteur(s) ayant déclenché ce basculement. Si les outils traditionnels de l'histoire de l'art ne permettent pas de produire de telles informations, ils sont en revanche à même de prendre acte du fait accompli : nous avons par exemple relevé une résurgence dans l'œuvre de Desgrandchamps de la figure des « sentinelles », dont la présence fugitive hante les romans de Patrick Modiano. À un niveau plus général et de manière peut-être plus diffuse, on constate que la perspective d'une « apocalypse sèche », pour reprendre une expression chère à Michel Houellebecq, traverse également son œuvre. On y rencontre également les zones péri-urbaines auxquelles les romans de ces derniers redonnent une visibilité, sans oublier le thème du dernier rivage, lié à un désir d'éternité qui transcende le prosaïsme dont se teinte sa vision du monde. Autant de questions et de thématiques loin d'être inaccessibles au médium pictural, auxquelles Desgrandchamps a donc pu se confronter, en peintre.

# Conclusion

Nous citions au début de ce travail une réflexion d'André Gide, qui pour décrédibiliser l'idée que les influences seraient subies passivement, avance au contraire qu'il est possible pour un artiste de les élire de manière volontaire. Le mouvement d'élan qui porte à parcourir l'œuvre complète d'un auteur ne procède pas de rien : il semble dans certains cas motivé par une intuition forte, par laquelle on estime qu'à partir de la réception active de l'œuvre considérée pourra naître une émulation productive. Contrairement à ce que peuvent indûment laisser présumer les normes du langage, être influencé est bien une activité qui demande de l'insistance et de l'obstination – lire toute l'œuvre de Claude Simon est loin d'être une entreprise facile, cela réclame comme nous l'avons vu une certaine endurance. Celle-ci s'appuie sur l'intuition intime que dans cette œuvre dont l'artiste souhaite l'influence, siège de quoi agir en profondeur sur les conceptions qui se forment, au contact d'autres pensées. La fréquentation suivie d'un travail dans lequel il reconnaît des préoccupations recoupant quelque part les siennes, contribue à créer de nouveaux points d'ancrage, permettant à sa démarche de se régénérer en permanence. Ce renouvellement n'est pas nécessairement spectaculaire, il peut au contraire être lent et construit : du moins est-ce ce que laissent à penser les cas d'étude instruits au fil de nos chapitres successifs. Il émerge de ceux-ci que l'assimilation de nouvelles influences – nous avons vu pour s'en tenir à la littérature que l'assimilation par Desgrandchamps des œuvres de Modiano, Simon et Houellebecq a produit des influences qui se sont échelonnées dans le temps et se sont en conséquence chevauchées, aucune des trois n'ayant semble-t-il disparu à ce jour – n'a pas chamboulé en profondeur son travail : ces influences sont peu à peu venues s'insérer imperceptiblement à l'intérieur de sa démarche, confortant des traits ou des préoccupations déjà en germe chez lui. On pense par exemple à ces cadrages que l'on trouve chez Antonioni, avec des éléments (des arbres, souvent) érigés verticalement pour scinder la composition. Le procédé est appuyé et revient à plusieurs reprises, et n'est pas passé inaperçu auprès de Desgrandchamps. Il est difficile d'estimer quelle incidence cela a pu avoir sur lui – car il est bien évident que ce procédé se retrouve chez d'autres peintres ou cinéastes qu'Antonioni. Ce qui est sûr est que lui-même utilise très souvent cette solution visuelle pour structurer ses propres tableaux. À bien regarder, on s'aperçoit qu'il en va également ainsi des autres aspects que renferme son œuvre, et que l'on a pu mettre au compte de telle ou telle influence : ces traits identitaires de son travail peuvent résulter de bien d'autres paramètres dont nous n'avons pas

nécessairement connaissance. Les influences que nous avons pu instruire doivent donc être considérées comme autant d'éléments connus à l'intérieur d'une équation que l'on devine infiniment plus complexe, dans laquelle entrent d'autres déterminations, qui ne relèvent d'ailleurs pas nécessairement du champ de l'art. Traitant de filiations généalogiques, on n'oublie pas ce qu'une œuvre doit à son environnement social, qui la marque au même titre que les circonstances biographiques de son auteur. Les influences agissent au milieu d'autres facteurs ambiants, qui importent tout autant que les rapports avec l'art du passé.

Un autre point émerge de cette étude, c'est que les influences dont nous avons fait état ne s'accompagnent pas d'un effet majeur et massif, mais d'une pluralité d'effets qui peuvent apparaître éclatés et diffus. Déterminer à partir de quand une influence devient effective est d'autant plus malaisé, dans les situations auxquelles nous avons été confrontés, que l'on ne peut réellement observer de revirement évident dans le travail de Desgrandchamps. Il semble que les influences discernées s'y infiltrent de manière lente et progressive, et qu'elles entraînent des changements qui se fondent sans heurt à l'intérieur de son œuvre. Ce ne sont pas à proprement parler des mutations qui se produisent sous l'impulsion des influences que l'on a étudiées. Il serait plus juste de parler d'insémination, le peintre développant au travers des moyens qui sont les siens certains aspects auxquels il a été sensible dans d'autres démarches. Le modèle analytique de l'insémination et de la fécondation nous paraît donc plus juste pour appréhender la façon dont les influences dont nous avons traité agissent sur son œuvre. On pense par exemple à la question de la disparition chez Antonioni, aux effets de surimpression et de superposition temporelle (Modiano, Simon avec *Les Géorgiques*, Lewin et Mankiewicz avec *Pandora* et *Soudain l'été dernier*), au sentiment d'insécurité diffus inspiré par la possibilité d'un conflit armé (Modiano) voire nucléaire (Antonioni, Houellebecq), au problème de la fiabilité des perceptions et de leurs limites, entraînant une difficulté à déchiffrer le visible (Simon, Antonioni avec *Blow up*), ou encore à l'instauration d'un état de suspension et de vacance, qui fait naître un éternel présent dilaté (Antonioni, Rohmer, Modiano, Houellebecq). Ces différents vecteurs sont également présents chez Desgrandchamps, ce qui tend à accréditer l'idée que toutes ces lectures et ces expériences cinématographiques ont affecté sa démarche. Au sein de chaque chapitre, nous avons vu s'esquisser une multitude de pistes, qui nous ont permis de constater que leur action ne se réduit pas à un seul aspect ou à un unique apport. Celui-ci est en réalité éclaté, et s'éparpille dans différentes directions. Il apparaît qu'en fin de compte, et alors même que ces différents auteurs et cinéastes semblent très éloignés les uns des autres, des thèmes reviennent, esquissent une cohérence qui n'est pas fortuite. En ce sens, il est possible d'avancer

que l'attrait que Desgrandchamps manifeste envers les œuvres de notre *corpus* a fait émerger entre elles des confluences, peu visibles de prime abord. Cela a donc quelque part contribué à transformer notre façon d'appréhender les relations entre ces différents auteurs, en mettant l'accent sur ce qui les relie.

Il faut de ce point de vue souligner le caractère particulier du regard que Desgrandchamps leur porte, car la lecture qu'il en fait n'est pas neutre ni dépourvue d'arrière-pensées – il sait qu'à partir de ce matériau dont il absorbe et retient subjectivement certains éléments, il pourra développer de nouvelles voies ou accentuer dans un certain sens des aspects qui lui sont chers. On pense par exemple aux *Fragments sur Pharsale*, cette série de dessins inspirée par le texte de Simon, dans laquelle le tumulte qu'il décrit est retranscrit au trait, par des bribes d'images qui s'entrechoquent, s'imbriquent, s'entremêlent, rendant ainsi compte du caractère fragmenté et éclaté des perceptions. Avec cette série de dessins, Desgrandchamps s'est donc confronté à des aspects constitutifs de sa littérature, cherchant à transcrire cela visuellement. Si l'émulation produite par le texte de Simon est donc incontestable, il convient dans le même temps de remarquer que cette lecture n'a donné lieu, au-delà de la création de ces dessins, à aucune mutation visible dans l'approche de Desgrandchamps. Cela ne l'a pas dévié de sa trajectoire, il semble au contraire que cela ait eu tendance à l'y conforter, les affinités qu'il s'est découvertes avec Simon résidant en partie dans cette conscience aiguë de la difficulté à reconstituer une vision harmonieuse et cohérente du monde alors que les phénomènes sensibles la détraquent en permanence. La convergence de pensée ou de sensibilité qui se crée rend donc l'action de cette lecture peu audible dans l'œuvre de Desgrandchamps, car elle s'y trouve parfaitement assimilée et les potentiels effets qu'elle produit s'y diluent sans que l'on puisse les isoler de ce qui se trouvait déjà développé dans sa pratique. D'un autre côté, l'existence d'une filiation généalogique semble d'autant plus logique que c'est dans un esprit comme nous l'avons vu très proche qu'est abordée la représentation chez Simon et Desgrandchamps.

Notre problématique a été de comprendre comment agissent les influences, et comment elles se traduisent lorsqu'elles concernent des systèmes de signes aussi différents dans leurs modes de réception et de réalisation que le cinéma, la littérature, et la création picturale ou graphique telle que la pratique Desgrandchamps. Nous sommes partis avec en tête le fait que celle-ci repose sur un processus de remémoration[706] qui depuis les années 1990, n'a cessé de

[706] On renverra sur ce point à l'analyse de Philippe Dagen, qui écrit : « Et il y a la mémoire, mémoire principalement picturale dans les années 1980, mémoire picturale, photographique et cinématographique ensuite. Peindre, c'est procéder à une suite de remémorations et d'arrangements au terme desquels est obtenu un tableau

s'étendre et de s'ouvrir à d'autres formes d'expression. Une relecture de son œuvre par le prisme de la question de ses liens à l'art du cinéma et de la littérature était donc indiquée, d'autant qu'ils reviennent en permanence dans les articles consacrés à l'artiste comme dans les entretiens avec ce dernier. Au terme de ce parcours, il convient de dresser un bilan général de la méthode par laquelle nous avons abordé cette question.

Les réflexions posées en introduction ont permis de dégager deux voies possibles pour retracer l'influence d'une œuvre sur une autre. L'une consiste à s'appuyer sur les dossiers génétiques afin d'en extraire les éléments permettant de penser que l'artiste s'est trouvé en contact avec une œuvre dont il s'est à dessein imprégné et avec laquelle s'est noué un rapport d'intimité, voire d'admiration. Il s'agit de chercher les traces d'une émulation productive non pas dans l'œuvre elle-même mais dans des documents qui lui sont périphériques. Les seuls dont nous disposions pour tenter de faire la lumière sur de possibles influences littéraires ou cinématographiques s'avèrent être les ouvrages annotés par l'artiste ; les chapitres dans lesquels nous avons fait intervenir des éléments puisés dans les livres de sa bibliothèque ont permis de mieux cerner quel est l'apport et l'utilité de telles ressources. Il s'avère en fin de compte – c'est du moins ce qu'il ressort de notre examen des annotations trouvées dans la tranche de sa bibliothèque réservée à Antonioni, complétées par celles que contient son exemplaire de *Villa triste* – qu'elles ne recèlent rien que l'on n'ait pu deviner par l'analyse comparative des œuvres. Pour cette raison, et partant de la constatation que l'exploration de ces ressources n'a pas produit de révélation majeure pour notre étude, il nous est apparu préférable de ne pas généraliser le recours à ces documents.

La seconde voie, celle donc sur laquelle nous avons fait reposer l'essentiel de notre démonstration, nous a amené à opérer d'incessants allers-retours entre les œuvres de Desgrandchamps et les films ou les livres ayant compté dans son parcours. La lecture comparative à laquelle nous avons procédé, comme toute lecture, ne peut sérieusement prétendre échapper à toute forme de subjectivité, quoiqu'il en aille des dispositions prises pour essayer de reconstituer à partir de faits et de données vérifiables les filiations généalogiques que nous avons entrepris d'instruire. Sans doute d'autres lectures auraient-elles été possibles ; sans

---

qui a l'air à peu près vraisemblable » (Philippe Dagen, « L'acte pur de la remémoration elle-même », dans *Marc Desgrandchamps*, Paris, Paris-Musées, 2011, p. 27). Plus loin, il ajoute : « La peinture de Desgrandchamps est "l'acte pur" de la réapparition progressive, imprécise, tâtonnante de ce qui a été perçu autrefois dans un instant – ou peut même ne pas l'avoir été véritablement, mais devenir néanmoins le point central autour duquel se forme une concrétion de mémoire, sédimentation lente, agrégat de données autobiographiques, picturale, photographiques, cinématographiques, littéraires mêmes. Ces données sont passées à travers les filtres de l'oubli et elles ont subi les effets d'érosion du temps. Après dispersions, émiettements et confusions, elles finissent par se reformer » (*ibid.*, p. 29).

doute aussi pourra-t-on à bon droit reprocher à cette interprétation de s'en remettre trop littéralement au discours de l'artiste. Notre étude n'a pas la prétention d'avoir résolu ni échappé à un travers pour ainsi dire inhérent aux approches monographiques, où revient souvent la question de savoir que faire des propos tenus par l'artiste. Etant donné que la question de l'influence est absolument indissociable de sa réception des livres et des films étudiés, il serait dépourvu de sens de traiter ce sujet sans en appeler à son témoignage. S'ajoute aussi à cela le fait que l'absence de dossiers génétiques[707] sur lesquels fonder notre analyse a eu pour effet de conduire à se raccrocher par compensation aux entretiens. Et il faut d'ailleurs souligner que quand bien même nous aurions eu accès à des documents relatifs à l'exogenèse, ces derniers nous auraient renseignés sur les intentions de l'artiste à des stades préparatoires de la création : c'est donc encore prendre en compte son point de vue, exprimé sous d'autres formes que l'entretien, à ceci près qu'interroger les dossiers génétiques revient en fait à sonder ses idées en amont, et non en aval de l'exécution. En somme, à partir du moment où l'on corrèle la question de l'influence à la réception de l'artiste – et il semble difficile de ne pas établir cette corrélation –, il faudra pour traiter cette question en passer soit par les entretiens soit par les dossiers génétiques, selon que l'on travaille ou pas sur un artiste vivant. L'essentiel est de réussir à affirmer une position par rapport à son propos, qui ne doit pas faire autorité mais faire l'objet d'une constante mise en perspective avec ce qui se fait jour dans les œuvres. On peut présumer que partant de là, il devient possible de tracer notre propre chemin interprétatif, en essayant de ne rien perdre de la complexité de ce sujet et des incertitudes qui l'accompagnent. Sans doute serait-il possible de reprendre autrement le problème, en se demandant non pas ce qu'une influence modifie dans l'œuvre d'un artiste, mais de quelle manière cela agit sur notre vision des œuvres dans la filiation desquelles il s'inscrit – question qui en filigrane, traverse notre recherche. Les quelques jalons qu'elle propose ne prétendent pas avoir épuisé un sujet qui aurait pu prendre des dimensions bien plus considérables, tant les références culturelles absorbées par Desgrandchamps sont multiples. D'autres spectateurs plus aguerris de son œuvre ne manqueront pas de pister les chaînons manquants.

[707] Nous sommes redevables sur ces questions au travail mené par François-René Martin dans sa thèse d'habilitation à diriger des recherches (voir « Le jeune Ingres et Raphaël (1789-1820). Mythologie », *op. cit.*).

# Bibliographie

# Marc DESGRANDCHAMPS

**Catalogues d'expositions et ouvrages monographiques sur Desgrandchamps :**

*Nom de code : Desgrandchamps*, Lyon, Galerie de l'IUFM, 1998.

*Marc Desgrandchamps*, Paris, Galerie Zürcher, 2001.

*Marc Desgrandchamps*, Paris, Flammarion, 2004.

*Marc Desgrandchamps*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006.

BOUGLE Frédéric (dir.), *Marc Desgrandchamps, Un état des choses*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 2007.

*Marc Desgrandchamps, Gouaches 2001-2006*, Paris, Le 19, Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, 2007.

*Marc Desgrandchamps*, Paris, Panama musées, Galerie Zürcher, 2008.

*Marc Desgrandchamps, histoires*, Châtellerault, Ecole d'arts plastiques, 2010.

*Fragments d'un modernisme aléatoire,* Montreuil-sous-Bois, Lienart éditions, Cesson-Sévigné, Galerie Pictura, Paris, Galerie Zürcher, 2010.

*Marc Desgrandchamps, Le Dernier Rivage*, Montreuil-sous-Bois, Lienart éditions, 2011.

*Marc Desgrandchamps*, Paris-Musées, musée d'Art moderne de la Ville de Paris 2011.

*Rodéo*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, 2011.

*Marc Desgrandchamps, Palindromes*, Leipzig/Berlin, Galerie Eigen + Art, 2012.

*Marc Desgrandchamps*, Alex, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2013.

*Marc Desgrandchamps, Sans titre (1987-2013)*, Paris, Galerie Zürcher, 2013.

JOUBERT Caroline (dir.), *Marc Desgrandchamps, Résonance*, Caen, Musée des Beaux-Arts, 2017.

**Catalogues d'expositions collectives auxquelles Desgrandchamps a participé :**

*Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps, Pierre Moignard*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

*Trafic d'influences : Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps, Hervé Ic, Valérie Jouve, Stéphane Pencreac'h, Alberto Sorbelli, Djamel Tatah,* Le Perreux-sur-Marne, Le Massacre des Innocents, 1998.

DAGEN Philippe (dir.), *De mémoires*, Paris, Hazan, Tourcoing, Le Fresnoy Studio national des arts contemporains, 2003.

*Léda*, Ivry-sur-Seine, Galerie Trafic, 2005.

*Paysages et jardins*, Villefranche-sur-Saône, Musée Paul Dini, 2005.

*Cimes et marines*, Villefranche-sur-Saône, Musée Paul Dini, 2006.

*Propos d'Europe V : art contemporain*, Paris, Fondation Hippocrène, 2006.

*Propos d'Europe VI : six artistes rendent hommage à Jean Guyot*, Paris, Fondation Hippocrène, 2007.

*Biarritz, 1918 & 2018*, Biarritz, Service des Affaires Culturelles de la Ville de Biarritz, 2018.

*Je ne crois pas aux paysages*, Lyon, Galerie Michel Descours, 2019.

**Ouvrages accompagnés d'œuvres graphiques de Desgrandchamps :**

GUILLEVIC Eugène, *L'Innocent*, Paris, Deyrolle éditions, 1993.

BOCCACIO Giovanni, *Le Supplice des Cruelles*, Paris, Editions Le massacre des Innocents, 1995.

*Fragments sur Pharsale*, Claude Simon, huit dessins autour de « la bataille de Pharsale », revue Travioles, n°13, hiver 2006-printemps 2007.

PESSAN Eric, *Un matin de grand silence*, Nolay, les Editions du chemin de fer, 2010.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Léonard de Vinci, Posthumes*, avec des dessins de Marc Desgrandchamps, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2012.

*The Drawer,* n°16, Revue de dessin, Paris, The Drawer, 2019, p. 72-77.

**Livre d'artiste :**

*Sous le soleil exactement*, Le Perreux-sur-Marne, Le Massacre des Innocents, 2004.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle, livre XXXV : la peinture ; 15 fragments en regard de quinze évocations iconographiques de Marc Desgrandchamps*, Paris, Michael Woolworth, 2014.

*Collages*, Montreuil-sous-Bois, Lienart éditions, 2015.

*Barcelona*, Paris, Editions Louis Vuitton, 2020.

**Textes et conférences de Desgrandchamps (sélection) :**

Marc Desgrandchamps, « Strates », dans *Bernard Dufour, Rétrospective en 40 tableaux*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006.

Marc Desgrandchamps, « Mes années 80 », *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008.

« Modiano et la Villa triste », *Artpress 2*, n°14, août-octobre 2009.

*Bernard Dufour*, Paris, Editions Jannink, 2010.

*Mouvement des atomes, mobilité des formes*, Paris, éditions des Beaux-arts de Paris, 2010.

Marc Desgrandchamps, *Textes*, Berlin/Leipzig, MMKoehn Verlag, 2014

« William Holman Hunt, Lorenzo et Isabella, d'après John Keats, 1849 », dans *Les Archives du rêve*, Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie, Hazan, 2014, p. 102.

« Mr Turner : La peinture insaisissable » (2014), *Artpress* (en ligne), consulté le 4 octobre 2020. URL : https://www.artpress.com/2014/12/03/mr-turner-la-peinture-insaisissable/

Marc Desgrandchamps, *Lignes*, Paris, Galerie Lelong, 2017.

« Il m'est arrivé de me sentir rétrospectivement heureux », *Libération*, 9 août 2017 (en ligne), consulté le 4 octobre 2020. URL : https://www.liberation.fr/apps/2017/07/c-est-quoi-le-bonheur/

« André Derain », *Artpress*, n° 450, décembre 2017, p. 88-89.

**Entretiens de Desgrandchamps (sélection) :**

« Une sorte d'effacement de la figure », propos de Marc Desgrandchamps recueillis par Caroline Hoffman-Benzaria, *Ligeia*, n°65-68, 2006/1, p. 165-169.

Marc Desgrandchamps, « J'ai toujours été sensible à la lumière, au solaire comme au bleu du ciel », Propos recueillis par Harry Kampianne, *Art actuel*, février 2008, p. 47-48.

« Rétrospective du peintre Marc Desgrandchamps au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris », Interview de Marc Desgrandchamps sur Culture Vive, RFI, 8 juillet 2011, en ligne (page

consultée le 16 mars 2020). URL : http://www.rfi.fr/fr/emission/20110708-2-retrospective-peintre-marc-desgrandchamps-musee-art-moderne-ville-paris

*Marc Desgrandchamps*, Paris, Artpress, Coll. Les grands entretiens d'*Artpress*, 2014.

« Marc Desgrandchamps, peindre la peinture », Entretien avec Philippe Piguet, *Art absolument*, numéro 74, novembre/décembre 2016, p. 84-89.

*Echanges*, Marc Desgrandchamps, Stéphane Pencréac'h, Rennes, cultureclub-studio x label hypothèse, 2018.

Interview de Marc Desgrandchamps, dans *Tricatel Universalis*, Paris, Maison Cocorico, 2018.

**Articles de périodiques et publications électroniques (sélection) :**

DAGEN Philippe, « Les surprises du paysage », *Le Monde*, 4 juin 1993.

DAGEN Philippe, « Les métamorphoses de Desgrandchamps », *Le Monde*, 1 avril 1997.

DAGEN Philippe, « Desgrandchamps, peintre des spectres », *Le Monde*, 3 juin 1998.

DAGEN Philippe, « Desgrandchamps peint l'effacement du monde », *Le Monde*, 31 juillet 2002.

DAGEN Philippe, « Desgrandchamps, évanescent », *Le Monde*, 13 janvier 2006.

DAGEN Philippe, « Les villes de Desgrandchamps », *Le Monde*, 16 février 2008.

DAGEN Philippe, « Marc Desgrandchamps, sous le vernis du figuratif », *Le Magazine Le Monde*, 29 septembre 2012, p. 136.

DAGEN Philippe, « Marc Desgrandchamps prend l'œil au piège trouble de ses toiles », *Le Monde*, 17 mai 2013.

LANÇON Philippe, « Marc Desgrandchamps, la carte des déserts », *Libération*, 26 juillet 2011.

LEYDIER Richard, « Marc Desgrandchamps », *Artpress*, n°237, juillet 1998.

LEYDIER Richard, « Les fantômes liquides de Marc Desgrandchamps », *Artpress*, n°268, mai 2001.

MALDONADO Guitemie, « Marc Desgrandchamps », *Artforum*, Vol. 46, n° 9, mai 2008, p. 393.

MILLET Catherine, « Marc Desgrandchamps », *Art press*, n°471, novembre 2019, p. 81.

PIGUET Philippe, « Marc Desgrandchamps, l'expérience de la peinture », *L'œil*, n°636, juin 2011, p. 72-77.

TARIANT Eric, «Un monde évanescent », *Le Journal des arts*, n°395, juillet-septembre 2013.

TARIANT Eric, « Marc Desgrandchamps, peintre », *Le Journal des arts*, n°451, février-mars 2016.

VERHAGEN Erik, « Marc Desgrandchamps », *Art press*, n° 394, novembre 2012, p. 14.

VERHAGEN Erik, « DESGRANDCHAMPS Marc (1960- ) », *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), consulté le 4 octobre 2020. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/marc-desgrandchamps/

# Notion d'influence

**Articles et essais divers :**


BARTHES Roland, « S/Z » (1970), dans *Œuvres complètes, t. III : 1968-1971*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 122.

BARTHES Roland, « De l'œuvre au texte » (1971), dans *Œuvres complètes, t. III : 1968-1971*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 912.

BARTHES Roland, « Texte (théorie du) » (1973), dans *Œuvres complètes, t. IV : 1972-1976*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 451.

BARTHES Roland, « All except you. Saul Steinberg » (1976), dans *Œuvres complètes, t. IV : 1972-1976*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

BARTHES Roland, « Sagesse de l'art » (1979), repris dans *Œuvres complètes, t. V : 1977-1980*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *La Préparation du roman : cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80*, Paris, Editions du Seuil, 2015.

BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention, Sur l'explication historique des tableaux* (1985), Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991 pour la présente édition.

BELLEMIN-NOEL Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001.

BLOOM Harold, *L'Angoisse de l'influence* (1973), Paris, Les Editions Aux forges de Vulcain, 2013.

BOIS Yve-Alain, *La Peinture comme modèle*, Genève, MAMCO, Musée d'Art moderne et contemporain, Dijon, Les Presses du réel.

CHEVILLOT Catherine, *La Sculpture à Paris, 1905-1914, Le moment de tous les possibles*, Vanves, Hazan, 2017.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CORNILLE Jean-Louis, *Plagiat et créativité II : douze enquêtes sur l'auteur et son double*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2011.

DE CHASSEY Eric, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998.

DE DUVE Thierry, *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa Moderna : Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

DOSI Francesca, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette,* La Madeleine, Éditions LettMotif, 2014.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, ou *La Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Paris, Grasset, 1985.

GIDE André, *De l'influence en littérature* (1900), Paris, Editions Allia, 2010, p. 15-16.

GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Les images du temps dans* Vaghe stelle dell'Orsa *de Luchino Visconti*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Editions Nathan/HER, 2001.

SCHLANGER Judith, *Le neuf, le différent, et le déjà-là : une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014.

YARD Sally, *Willem de Kooning : œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2007.

**<u>Ouvrages collectifs :</u>**

WIMSATT William K., Jr. et BEARDSLEY Monroe C., « L'illusion de l'intention », dans Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

BEYLOT Pierre (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression de soi : Eléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste » (1997), dans Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004.

ARNOUX-FARNOUX Lucile et HERMETET Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris, SFLGC, Nîmes, Lucie éd., 2009.

*Citer à travers les formes : intersémiotique de la citation*, Louvain-la-Neuve, Academia, Paris, L'Harmattan, 2011.

**Articles de périodiques :**

BOIS Yve-Alain, « De l'intérêt des faux-amis », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°135, Printemps 2016.

DE CHASSEY Eric, « Kelly et Matisse, une filiation inavouée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°49, automne 1994.

FOREST Philippe, « Penser après », *Art press 2*, Trimestriel n°42, août/septembre/octobre 2016.

**Catalogues d'exposition :**

BOIS Yve-Alain, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999.

DE CHASSEY Eric et OVAERE Emilie (dir.), *Ils ont regardé Matisse : une réception abstraite Etats-Unis/Europe, 1948-1968*, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2009.

*Nymphéas : l'abstraction américaine et le dernier Monet*, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018.

**Entretiens :**

« Je ne crois pas aux influences » (1964), entretien de Roland Barthes avec Renaud Matignon, repris dans *Œuvres complètes, t. II : 1962-1967*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

**Travaux universitaires :**

MARTIN François-René, « Le jeune Ingres et Raphaël (1789-1820). Mythologies », 2 vol., Thèse d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris Nanterre, 2018.

# Michelangelo ANTONIONI


**Ouvrages et chapitres d'ouvrages sur Antonioni :**

ANTONIONI Michelangelo, *Écrits*, Paris, Éditions Images Modernes, 2003.

BERNARDI Sandro, *Antonioni, personnage paysage*, Saint-Denis, PUV, 2006.

MOURE José, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001.

OLLIER Claude, *Souvenirs écran*, Paris, Gallimard, coll. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1981.

ROCHE Thierry, *Blow up, un regard anthropologique* : affleurer la surface du monde, Crisnée, Yellow Now, 2010.

TASSONE Aldo, *Antonioni*, Paris, Flammarion, 2007.

VANCHERI Luc, *Cinéma et peinture : Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, 2007.

**Ouvrages collectifs sur Antonioni :**

CHATMAN Seymour et DUNCAN Paul (dir.), *Michelangelo Antonioni : l'investigation*, Köln, Taschen, 2008.

MOURE José et ROCHE Thierry (dir.), *Michelangelo Antonioni, Anthropologue de formes urbaines*, Paris, Riveneuve éditions, Archimbaud éditeur, 2014.

**Catalogue d'exposition :**

PAÏNI Dominique (dir.), *Antonioni*, Paris, Flammarion, La Cinémathèque française, 2015.

**Articles de périodiques et publications électroniques :**

AMIEL Vincent, « L'évanouissement du sujet. Sur le cinéma d'Antonioni », *Positif*, n°569-570, juillet-août 2008.

ANTONIONI Michelangelo, « La maladie des sentiments », *Les Cahiers du cinéma*, n°459, septembre 1992.

ANTONIONI Michelangelo, « Mon cinéma, quelques films et un thème », *Positif*, n°652, juin 2015.

BINETRUY Pascal, « Ses nuits sont plus belles que nos jours : poétique nocturne d'Antonioni », *Positif* n°569-570, juillet-août 2008.

CHION Michel, « Toute une époque : le temps de L'Éclipse », *Positif*, n°569-570, juillet-août 2008.

CLERC Thomas, « Antonioni out ! », *Libération*, 22 décembre 2017, en ligne. URL : https://www.liberation.fr/debats/2017/12/22/antonioni-out_1618620 (page consultée le 3 février 2020).

MURAT Laure, « Blow up, revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017, en ligne. URL : http://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177 (page consultée le 3 février 2020).

TASSONE Aldo, « Entretien avec Michelangelo Antonioni », *Positif*, n° 292, juin 1985.

**Entretiens :**

« Nous en savons trop sur le soleil... », propos d'Antonioni recueillis par Alberto Ongaro, *Ecran*, n°36, mai 1975.

# Eric ROHMER

**Ouvrages et chapitres d'ouvrages sur Rohmer :**

BONITZER Pascal, *Eric Rohmer*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1999.

CAVELL Stanley, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2003.

DANEY Serge, *La Maison cinéma et le monde, 3. Les années « Libé », 1986-1991*, Paris, P.O.L. éditeur, 2012.

DE BAECQUE Antoine et HERPE Noël, *Eric Rohmer : Biographie*, Paris, Editions Stock, 2014.

DESBARATS Carole, *Pauline à la plage d'Eric Rohmer*, Crisnée, Editions Yellow Now, collection « Long métrage », 1990.

ETCHEGARAY Françoise, *Contes des mille et un Rohmer*, Paris, Exils Editeur, 2020.

MAGNY Joel, *Eric Rohmer*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1995.

SERCEAU Michel, *Eric Rohmer, les jeux de l'amour du hasard et du discours*, Paris, Editions du Cerf, 2000.

**Ouvrages collectifs :**

*Eric Rohmer, Un hommage du Centre Culturel de Turin*, Milan, Fabbri Editori, 1988.

CLEDER Jean (dir.), *Eric Rohmer : évidence et ambiguïté du cinéma*, Latresne, Editions le Bord de l'eau, 2007.

HERPE Noël, *Rohmer et les Autres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

LOUGUET Patrick (dir.), *Rohmer ou le Jeu des variations*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012.

ROBIC Sylvie et SCHIFANO Laurence (dir.), *Rohmer en perspectives*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013.

MOREAU Hugues (dir.), *Le Paradis français d'Eric Rohmer*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2017.

**Ouvrage de Rohmer :**

ROHMER Eric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Éditions de l'étoile, 1984.

**Articles de périodiques :**

CARRERE Emmanuel, « Drôle comme une bouée rouge au bord d'un radiateur », *L'Avant-scène cinéma*, n°310, juin 1983, p. 5-6.

DEMARD Philippe, « La vraie histoire du Rayon vert », *Libération*, en ligne (page consultée le 11.04.2020). URL : https://next.liberation.fr/cinema/1998/03/14/la-vraie-histoire-du-rayon-vert_230139

PAINI Dominique, « Le leurre selon Eric Rohmer », *Artpress*, n° 70, mai 1983.

**Entretiens :**

Entretien de Frédéric Bonnaud avec Arielle Dombasle (en ligne), consulté le 7 mars 2020. URL : https://vimeo.com/315609326

« Des plages vivantes », Entretien de Fabien Baumann et Adrien Gombeaud avec Eric Rohmer, *Positif à la plage*, Numéro hors-série, été 2009.

# Le cinéma hollywoodien des années 1950


**Ouvrages et chapitres d'ouvrages :**

AMIEL Vincent, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BONFAND Alain, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Vrin, 2011 pour la présente édition.

BRION Patrick, *Albert Lewin : un esthète à Hollywood*, Paris, Editions Durante, 2002.

BRION Patrick, *Joseph L. Mankiewicz : Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Editions de La Martinière, 2005.

JIBOKJI Joséphine, *Objets de cinéma, de Marienbad à Fantômas*, Paris, CTHS-INHA, 2019.

KUHNE Joëlle, *Pandora, Albert Lewin*, Liège, Editions du Céfal, 2004.

MERIGEAU Pascal, *Mankiewicz*, Paris, Editions Denoël, 1993.

VANCHERI Luc, *Cinéma et peinture : Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, 2007.

**Ouvrages collectifs :**

Luc Vancheri, « Revivre la mort d'Orphée. Politique du pathétique », dans Giovanni Careri et Georges Didi-Huberman (dir.), *Hubert Damisch, l'art au travail*, Milan, Paris, Editions Mimésis, 2016, p. 207-219.

**Articles de périodiques :**

DIDI-HUBERMAN Georges, « Fête profonde et pseudo-fête : La Comtesse aux pieds nus et la question de la souveraineté », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n°133, automne 2015, p. 5-23.

FRANGNE Pierre-Henry, « Que tout, au monde, existe pour aboutir à un film. Albert Lewin, l'art et les arts », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 112/113, été/automne 2010.

# Patrick MODIANO

**Ecrits de Patrick Modiano :**

*La Place de l'étoile* (1968), Paris, Gallimard, 1985.

*La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969.

*Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972.

*Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975.

*Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977.

*Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 1978.

*Une Jeunesse*, Paris, Gallimard, 1981.

*De si braves garçons*, Paris, Gallimard, 1982.

*Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984.

*Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 1986.

*Remise de peine*, Paris, Editions du Seuil, 1988.

*Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989.

*Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990.

*Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991.

*Un cirque passe*, Paris, Gallimard, 1992.

*Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993.

*Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1996.

*Dora Bruder* (1997), Paris, Gallimard, 1999.

*Des inconnues*, Paris, Gallimard, 1999.

*La Petite Bijou*, Paris, Gallimard, 2001.

*Ephéméride*, Paris, Mercure de France, 2002.

*Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2003.

*Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2005.

*Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007.

*L'Horizon*, Paris, Gallimard, 2010.

*L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012.

*Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard, 2014.

*Souvenirs dormants*, Paris, Gallimard, 2017.

*Encre sympathique*, Paris, Gallimard, 2019.

**Divers :**

MODIANO Patrick et DENEUVE Catherine, *Elle s'appelait Françoise*, Paris, Canal + Editions, 1996.

Maurice Sachs, *Chronique joyeuse et scandaleuse*, Paris, Libella, 2012

« Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano », *Le Monde*, 7 décembre 2014.

**Ouvrages sur Modiano :**

BLANCKEMAN Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2014.

BUTAUD Nadia, *Patrick Modiano*, Paris, Culturesfrance, Editions Textuel, 2008.

COSNARD Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010.

LAURENT Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997

**Ouvrages collectifs sur Modiano :**

ROCHE Roger-Yves (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Editions Cecile Defaut, 2009.

JULIEN Anne-Yvonne (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann éditeurs, 2010.

HECK Maryline et GUIDEE Raphaëlle (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, Editions de L'Herne, 2012.

# Claude SIMON


**Ecrits de Claude SIMON :**

*Claude Simon, Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght éditeur, 1992, non paginé.

*Quatre conférences*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012.

*Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.

*Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013.

**Ecrits sur Claude SIMON :**

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Oxford, New York, Peter Lang, 2010.

CALLE-GRUBER Mireille, *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

DÄLLENBACH Lucien, *Claude Simon, Paris*, Seuil, 1988, p. 181.

FERRATO-COMBE Brigitte, *Ecrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, E.L.L.U.G., 1998.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

VIART Dominique, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

**Ouvrages collectifs :**

*Claude Simon : analyse, théorie* (colloque de Cerisy), Paris, Union générale d'éditions, 1975.

*Sur Claude Simon*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

*Claude Simon, Chemins de la mémoire*, Textes, Entretiens, Manuscrits réunis par Mireille Calle, Grenoble, PUG, Sainte-Foy (Québec), Les éditions Le Griffon d'argile, 1993.

CALLE-GRUBER Mireille, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

VIART Michel (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2013.

**Articles de périodiques :**

NEEFS Jacques et GRESILLON Almuth, « Le Présent de l'écriture », *Genesis*, n°13, 1999.

Philippe Forest, « De la phrase et d'un certain usage du participe présent propre aux romans de Claude Simon » (2011), en ligne, consulté le 7 mars 2020. URL : http://associationclaudesimon.org/lecteurs/hommages-et-temoignages/article/philippe-forest-de-la-phrase-et-d

*Revue Poétique*, n°174, Paris, Seuil, 2013.

*Europe, Revue littéraire mensuelle*, n°1033, numéro spécial Claude Simon, mai 2015.

**Entretiens :**

Claude Simon, « Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel », dans *Ecritures de la religion, écriture du roman*, Lille, PUL, 1979.

# Michel HOUELLEBECQ


**Ecrits de Michel Houellebecq :**

*Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013.

*Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

*Houellebecq : 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2015.

*Houellebecq : 2001-2010*, Paris, Flammarion, 2016.

*En présence de Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 2017.

*Michel Houellebecq, En présence de Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 2017.

*Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

**Ecrits sur Michel Houellebecq :**

BELLANGER Aurélien, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.

RACHET Clémentin, *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, Editions B2, 2015.

**Ouvrages collectifs :**

VAN WESEMAEL Sabine (dir.), *Michel Houellebecq*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2004.

NOVAK-CHEVALIER Agathe (dir.), *Michel Houellebecq*, Paris, Editions de L'Herne, 2017.

**Catalogues d'expositions :**

*Rester vivant*, Flammarion, Palais de Tokyo, 2016.

**Entretiens :**

*Les grands entretiens d'*Artpress *: Michel Houellebecq*, Paris, imec éditeur/artpress, 2012.

**Articles de périodiques :**

Léa Bismuth, « Michel Houellebecq, atterrissage photographique », dans *Art press*, n°416, novembre 2014, p. 58-59.

Philippe Dagen, « Houellebecq photographe, sans ménagement pour le territoire », *Le Monde*, 23 janvier 2015.

« Michel Houellebecq, Le grand désenchanteur », *Le Figaro hors-série*, juin 2016.

# Divers

**Ouvrages divers :**


ANDERSON Poul, *La Patrouille du temps* (1960), Saint-Mammès, Le Bélial', 2005.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), dans *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Le Seuil, 2002.

BERTHOME Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve* (1982), Nantes, Librairie L'Atalante, 2014.

BORGES Jorge Luis, *L'Or des tigres* (1976), Paris, Gallimard, 2005.

BRADBURY Ray, *Un coup de tonnerre* (1952), Paris, Gallimard, 1992.

DEVAMBEZ Pierre, *Sculptures grecques*, Paris, Editions Sun, 1960.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Editions Points, 2015.

FOCILLON Henri, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952.

FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

MAIURI Amadeo, *Les Grands siècles de la peinture : la peinture romaine*, Genève, Skira, 1953.

MOORE Ward, *Autant en emporte le temps* (1953), Paris, Denoël, 2000.

RAULT Jean, *Unes-nues*, Paris, Marval, 1988.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

SIMAK Clifford D., *Mastodonia* (1978), Paris, Editions J'ai lu, 1979.

TABOULAY Camille, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

WALDROP Howard, *Histoire d'os*, Paris, La Découverte, 1986.

**Actes de colloque :**

*Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Actes de la Table Ronde du 29 avril 1994 (Ecole normale supérieure, Centre d'études anciennes), édités par Philippe Hoffmann et Paul-Louis Rinuy, avec la collaboration d'Alexandre Farnoux, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1996.

**Catalogues d'expositions :**

Robert Gordon et Andrew Forge, *Degas*, Paris, Flammarion, 1988 pour l'édition française.

*Degas*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

*Formes simples*, Metz, Editions du Centre Pompidou-Metz, Paris, Fondation d'entreprise Hermès, 2014.

# ENTRETIEN

Nous avons soumis les questions qui suivent à Marc Desgrandchamps, qui y a répondu par mail, le 26 août 2020.

Questions générales sur l'influence

*Il ressort de vos écrits et entretiens l'impression d'une attitude plutôt décomplexée par rapport au fait de s'inscrire dans telle ou telle filiation ou tradition. Est-ce qu'il vous serait possible d'évoquer la manière dont vous vous positionnez par rapport à cette question de l'influence ?*

Ce sont des œuvres d'art qui m'ont donné envie d'être artiste. Dans ma manière de travailler il y avait une volonté d'imitation assumée, ou d'appropriation stylistique des œuvres qui m'intéressaient. Quelqu'un m'a dit un jour en regardant mes peintures : « vous avez dû être un sacré consommateur d'images ». J'ai toujours pensé qu'une bonne partie de l'art se nourrit de l'art, même si ce n'est bien sûr pas la seule motivation qui détermine la volonté de faire œuvre. Aujourd'hui je me sens plus distant vis-à-vis de cette notion. Elle agit souvent de manière inconsciente ; il m'arrive de constater sur mes toiles la trace d'autres artistes, alors que je ne les avais pas forcément présents à l'esprit pendant la réalisation du tableau.

*Vous exprimez par exemple l'idée que pour se libérer d'une influence, mieux vaut l'exacerber que chercher à la refouler. De ce point de vue, on peut dire que les influences assumées sont celles auxquelles à un moment donné, on éprouve le besoin de se confronter, parfois en essayant de refaire ou en s'inspirant du travail d'un autre artiste. Quelles sont les œuvres qui éveillent chez vous des réactions de cet ordre, réactions qu'Harold Bloom perçoit comme un mécanisme de défense ?*

Quand j'étais jeune les œuvres de Max Beckmann ou de Kasimir Malevitch ont joué ce rôle. Je précise que ce qui en apparaissait sur mes tableaux était de nature assez grossière. En même temps c'était un véritable stimulus qui me permettait d'élaborer mes propres compositions. Aujourd'hui et depuis déjà assez longtemps ce n'est plus le cas, car j'ai fini par avoir un style repérable caractérisé par une matière fine et

translucide que je remets cependant régulièrement en cause. Cette idée d'exacerber l'influence ne m'appartient pas, je l'ai entendue énoncée par d'autres, notamment par un musicien dont je regrette d'avoir oublié le nom. Il expliquait que à la fin du processus, quand l'imitation est allée à l'extrême, il arrive un moment où ce qui surgit et demeure appartient en propre à la personne sous influence.

*Pour en revenir à Harold Bloom, il envisage la question de l'influence sous l'angle d'une rivalité entre artistes, comme s'il s'agissait d'une lutte violente pour se libérer de l'emprise d'une œuvre. Est-ce que vous percevez l'influence sous l'angle du conflit et de la rivalité, ou au contraire comme une sorte de compagnonnage apaisé avec des artistes que vous appréciez ?*

Je ne l'envisage ni comme rivalité, ni comme compagnonnage, mais comme une matière à partir de laquelle travailler.

*On pourrait penser que la tentation d'imiter, de reproduire ou de pratiquer la copie d'après d'autres tableaux correspond à une étape par laquelle passe un jeune artiste qui cherche sa voie. L'influence passe à ce moment-là par la pratique de l'imitation. Dans quelle mesure pensez-vous que cette pratique vous a aidé à trouver votre voie ? Est-ce qu'à un moment donné de votre parcours, il vous est apparu nécessaire de renouer avec ce type de démarche ? Qu'en est-il aujourd'hui ?*

Je ne dirai pas que cette pratique m'a aidé à trouver ma voie mais elle m'a permis de peindre, ce qui était essentiel. Plus tard je n'ai pas éprouvé le besoin de renouer avec ce type de démarche. Ainsi que je l'ai dit précédemment les influences ou les impressions se manifestent plutôt aujourd'hui de manière inconsciente.

*Le rapport à certaines œuvres dont on n'a pas toujours la possibilité d'aller voir les originaux passe alors par la médiation de reproductions. Cela peut contribuer à déformer la perception d'une œuvre. Je pense par exemple à l'influence de Beckmann, dont l'œuvre est plus travaillée et moins fruste que ne pouvaient le laisser supposer les publications par lesquelles vous avez découvert son travail. Avec le recul, comment percevez-vous le rôle d'intermédiaire joué par les reproductions ou les publications dans la diffusion d'une influence ?*

Les reproductions ont été essentielles au XX° siècle, c'est comme cela que s'est diffusé l'art, et c'est encore plus le cas maintenant où quasiment tous les jeunes artistes ont des comptes instagram sur lesquels ils publient leur travail, et c'est souvent ainsi qu'ils ou elles communiquent entre eux.
Francis Bacon m'a beaucoup intéressé pour son rapport avec les reproductions, il y a beaucoup d'anecdotes à ce sujet. Par exemple je crois qu'il a déclaré n'avoir jamais vu en vrai le tableau de Velasquez dont il s'est inspiré pour ses portraits de papes.
Et même quand il aurait pu le voir lors d'un séjour à Rome où il est conservé, il n'y est pas allé. Une autre histoire dit qu'il aurait repris un de ses tableaux après en avoir vu une reproduction dont les erreurs de coloris lui paraissaient plus pertinentes que l'original ! Pour le Velasquez cela montre une sorte de génie dans la désinvolture, le fait que l'original n'est finalement plus le sujet, et dans l'autre cas une aptitude à reconnaître la pertinence de certaines erreurs induites par la reproduction. Pour moi il y a un réel charme de la reproduction, c'est évidemment par ce biais que j'ai découvert la plupart des œuvres.
Vous avez raison de dire que ma connaissance en était faussée puisque mes tentatives sous influences Beckmann étaient de tristes schémas en comparaison de la subtilité de ce grand artiste.
Car si la reproduction a du charme, rien ne remplace la perception directe de l'œuvre. Par exemple pour certains Malevitch, leurs nombreux repentirs et hésitations, même pour des toiles censées être binaires comme le carré noir ou le carré blanc, ne sont visibles que si l'on est face à elles.

*L'influence se définit comme l'action d'une œuvre sur une autre. Une façon différente de présenter les choses serait de se demander à quoi ressemblerait votre œuvre si vous n'aviez pas été au contact des films d'Antonioni ou des romans de Modiano. Sous cet angle, quelles seraient les œuvres sans la connaissance desquelles votre pratique aurait pu emprunter une voie différente ?*

Jusqu'à présent j'ai exclusivement parlé du rapport avec les œuvres picturales mais comme vous le rappelez la littérature et le cinéma sont très importants pour mon travail. Il m'est difficile de répondre à cette question qui est un peu une uchronie sur le mode de que ce serait-il passé si ?

C’est certain que si je n’avais pas connu le cinéma d’Antonioni certaines interrogations sur ce que l’on voit ou ne voit pas, lesquelles parcourent le film Blow Up, n’auraient pas déterminé certaines de mes peintures.

*Même s’il est difficile d’analyser les influences qui se sont exercées sur soi, certaines rencontres artistiques ont été les plus stimulantes que d’autres. Est-ce que vous pourriez revenir sur les principales œuvres qui ont produit sur vous une émulation de cet ordre ?*

C’est difficile car le jeu des influences n’est pas si ordonné, et agit beaucoup avec l’inconscient. Néanmoins si je veux élaborer un catalogue :

*Le Déjeuner sur l’herbe* de Manet pour sa puissance transgressive et son remarquable laisser-aller dans la forme.
*L’Avventura* d’Antonioni pour la disparition, l’énigme qui se dissout, la façon aussi de cadrer les corps dans les paysages.
*Villa Triste* de Modiano pour son écriture elliptique et précise.
*Les chevaux* de Susan Rothenberg et leur fusion entre abstraction et figure.
Les triptyques de Beckmann pour leur manière de restituer la convulsion des années trente et quarante en peinture.
La série des *Ocean Park* de Richard Diebenkorn, en tant qu’une des dernières tentatives d’approcher le sublime en peinture.
Certaines œuvres d’Ana Mendieta pour la trace et l’empreinte.
*La Bataille de Pharsale* de Claude Simon et son fondu enchaîné d’images prises entre passé et présent.
Les photos de Diane Arbus, et en particulier l’image d’une nudiste que j’avais en tête quand je peignais de grands nus féminins frontaux dans les années 90.
Bernard Dufour pour sa pratique picturale liée à l’écriture et la photographie.
Garry Winogrand et ses photos de passants et passantes.
Bob Thompson et sa façon de s’approprier la mythologie en la détournant dans des compositions aux coloris acides et harmonieux.

Hannah Arendt pour sa description rigoureuse des mécanismes totalitaires et ses portraits d’individus pris dans de sombres temps.
Djamel Tatah pour la présence de l’Histoire et du tragique dans ses peintures.

Artemisia Gentileschi pour la violence et l'érotisme de ses Judith et Suzanne.
Bertrand Burgalat pour ses mélodies et son art de la basse.
Les mémoires de Simone de Beauvoir pour sa description du temps qu'il fait et de la lumière de certaines journées.
Guillaume Leblon pour ses installations contemporaines et archaïques à la fois.

Et ainsi de suite…

Questions sur les influences littéraires

*Est-ce que vous pourriez revenir sur votre rapport à la lecture ? Comment est-ce que vous décririez ce rapport ?*

C'est un rapport addictif, j'achète beaucoup de livres et ne les lis pas tous. Il est rare qu'un livre me plaise in extenso, c'est pourquoi j'ai parfois des difficultés avec les ouvrages trop volumineux. Souvent je saute des pages quand l'ennui devient trop présent. Cependant je n'ai sauté aucune page de l'« Éducation sentimentale » ou des « Possédés ». Il y a des livres auxquels je reviens régulièrement comme les « Écrits intimes » de Roger Vailland. Dans ce cas particulier c'est aussi un intérêt pour le souvenir, la notation, l'anecdote, les faits minuscules, l'ambiance d'une fin de dimanche après-midi à Paris en novembre 1961 par exemple, ou le nombre de voitures sur les routes qui augmente en ces années « trente glorieuses ». C'est pourquoi j'aime lire des journaux et correspondances, quand l'auteur.e. observe et note plus qu'il ou elle ne démontre.

*Il y a des romans dont on oublie très vite l'intrigue, même si d'autres aspects liés à la vision de l'auteur s'inscrivent plus durablement dans la mémoire. Qu'est-ce qui vous a semblé déterminant dans vos lectures ?*

Le souvenir qu'il m'en reste justement. Certains mots, certaines phrases. Souvent je photocopie les pages qui m'intéressent, et en découpe certaines formules que j'inclus dans des collages, ou que je garde en réserve, en attente. De temps en temps j'en relis

quelques unes, et se joue alors une forme de bibliomancie. Cependant ma lecture a changé, surtout par rapport aux romans. Quand j'étais jeune je m'identifiais aux personnages, par exemple quand j'ai lu *Villa Triste* j'avais le même âge que le héros, 18 ans, et c'était important cette identification. Cela n'est bien sûr plus du tout le cas. Je suis moins sensible à la narration, et plus à la manière dont se construit un livre. C'est pour cela que j'ai plus de difficulté à lire des fictions aujourd'hui.

*Comment ressentez-vous cette présence de ce que vous lisez dans votre travail ?*

Ce n'est pas une présence directe. Parfois j'ai voulu titrer des tableaux à partir de certaines lectures, mais ne l'ai fait qu'une fois, un paysage intitulé « le Code », inspiré a posteriori d'un récit de Borgès. J'ai eu aussi l'intention d'écrire sur les tableaux des phrases extraites de textes, mais l'ai fait très rarement. Un diptyque, « les Effigies » (1995), a été directement peint suite à la lecture de « Sa Majesté des mouches » de William Golding. C'est un cas unique. Sinon cette présence agit plus comme un substrat, une sorte de terrain vague et inconscient.

Questions sur le cinéma

*Vous m'avez dit avoir été davantage marqué par les films que par les expositions que vous avez pu visiter. Pourriez-vous m'en dire un peu plus sur la place du cinéma dans la construction de votre regard ?*

Cela s'est fait quand j'étais très jeune, le cinéma me stimulait plus que la peinture, par sa matière, le noir et blanc d'Antonioni et de Fellini, le technicolor du cinéma américain, la photogénie des actrices et des acteurs. Cela me donnait la matière pour créer des images, des peintures. Il y a cette phrase en exergue du *Mépris*, « le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs », attribuée à André Bazin elle est en fait un détournement d'une formule du critique Luc Mourlet.
Je dirai qu'à l'époque le cinéma s'accordait plus à mes désirs qu'une promenade au Louvre.

*Y a-t-il une période de l'histoire du cinéma qui vous intéresse plus particulièrement ?*

Les années 50 et 60, le cinéma italien, la Nouvelle Vague. Cela tient autant à des raisons psychanalytiques qu'artistiques…

*Je voudrais pour conclure cet entretien vous poser une dernière question plus spécifique, concernant le cinéma américain. Pouvez-vous évoquer votre lien à la période des années cinquante ? Autour de quels films en particulier s'est construit ce lien, et en quoi vous ont-ils marqué ?*

Il y a 2 films de Mankiewicz, *La Comtesse aux pieds nus* et *Soudain l'été dernier*.
Peut-être que ce qui m'a intéressé dans ces films tient à une certaine vision américaine de l'Europe et de la méditerranée, reliée à une forme tragique ou les personnages subissent leur destin autant qu'ils le vivent.
*Pandora* d'Albert Lewin entre aussi dans ce cadre.
Le tragique est aussi présent dans un film noir que j'apprécie particulièrement, *En Quatrième vitesse* de Robert Aldrich. La scène finale où l'ouverture de la boîte de Pandore s'identifie à une explosion nucléaire est une des plus sidérantes que je connaisse.
La guerre nucléaire est aussi la toile de fond du *Dernier rivage* de Stanley Kramer, un film où l'humanité vit ses derniers jours dans une ambiance de vacances balnéaires.
*La Prisonnière du désert* de John Ford, recherche d'une femme disparue dans un désert où les montagnes ressemblent à des îles comme dans *L'Avventura*.
*Une Place au soleil* de George Stevens et son ironie d'un bonheur évanoui aussitôt qu'entrevu.
*Vertigo* de Hitchcock, avec la baie de San Francisco reconstituée en studio et le trouble des identités, deux figures en transparence.