

PICASSO ET MOI
DAMIEN DEROUBAIX

MUDAM LUXEMBOURG 20.02.2016-29.05.2016

SOMMAIRE

I

04 AVANT-PROPOS

Enrico Lunghi, Laurent Le Bon

II

06 ESSAI

Damien Deroubaix, « Picasso et moi » ?
Émilie Bouvard

III

12 ENTRETIEN

avec Damien Deroubaix
par Markus Pilgram

IV

29 ICONOGRAPHIE

Damien Deroubaix
Pablo Picasso

V

88 TRADUCTIONS

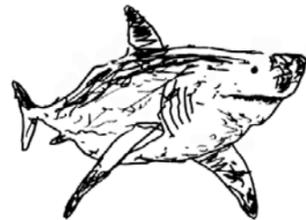
English texts

VI

97 APPENDICE

Biographie
Colophon

A V A N T - P R O P O S



Damien Deroubaix aime raconter qu'en 1991, à l'âge de dix-neuf ans, il se trouva face à la tapisserie de *Guernica* dans une exposition consacrée à Pablo Picasso à l'Espace Van Gogh à Arles. Cette rencontre provoqua un choc qui éveilla en lui sa vocation de peintre et façonna durablement sa pratique picturale.

De cet événement biographique naît, plus de vingt ans après, le projet *Picasso et moi*, présenté pour la première fois à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en 2014-2015, puis prolongé et amplifié au Mudam Luxembourg, en collaboration avec le Musée national Picasso-Paris.

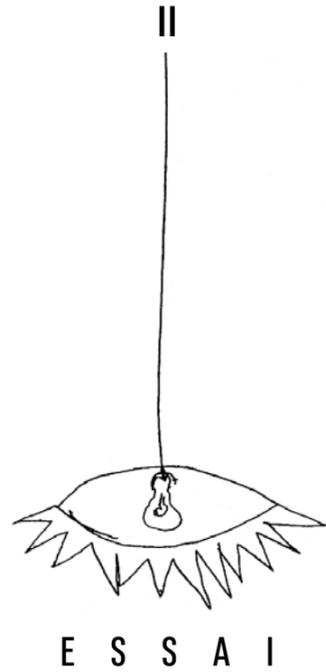
À travers le dialogue entre les réalisations de Damien Deroubaix et les œuvres de Picasso se dessinent les contours d'un compagnonnage assumé, rendant perceptible l'influence que continue d'exercer le grand maître espagnol sur cet artiste toujours en quête de défis. Ce face-à-face initié dès le début de la carrière de Damien Deroubaix ne se limite pas à des convergences formelles ou thématiques : les deux artistes partagent aussi, à près d'un siècle d'intervalle, la volonté de traduire l'état du monde et de prendre position face à l'horreur par leur engagement artistique. C'est ce qu'incarne de manière exemplaire l'une des œuvres de l'exposition : puisqu'il n'a pas été possible d'y inclure la tapisserie *Guernica*, Damien Deroubaix s'est décidé à en produire sa propre version, sous la forme d'une ambitieuse gravure sur bois, allant jusqu'au bout de sa logique, dans un geste à la fois d'hommage à son modèle et de libération de son emprise.

De nombreuses institutions et personnes nous ont permis de réaliser ce projet commun : qu'elles soient toutes ici chaleureusement remerciées, et notamment Alex Reding de la galerie Nosbaum Reding à Luxembourg et Fabienne Leclerc de la galerie In Situ à Paris pour leur soutien de longue date à l'artiste ; Markus Pilgram pour l'entretien qu'il a réalisé pour cette publication et Émilie Bouvard, conservatrice au Musée national Picasso-Paris, pour son texte et l'expertise qu'elle a apportée en tant que commissaire associée.

Cette exposition bénéficie du généreux soutien de KBL European Private Bankers, que nous remercions vivement.

ENRICO LUNGI Mudam Luxembourg

LAURENT LE BON Musée national Picasso-Paris



DAMIEN DEROUBAIX, « PICASSO ET MOI » ?

ÉMILIE BOUVARD,
CONSERVATRICE,
MUSÉE NATIONAL
PICASSO-PARIS

RENCONTRE

Damien Deroubaix détient un récit de sa découverte de l'art de Pablo Picasso. Véritable épiphanie, mythe personnel originel et structurant, cette scène s'apparente à une rencontre avec l'art lui-même. Damien Deroubaix se trouve alors à Arles, en sortie scolaire à l'Espace Van Gogh. Il visite l'exposition *Picasso, la Provence et Jacqueline* (8 février-12 mai 1991) avec sa classe. En parallèle de l'exposition, l'Espace Van Gogh expose trois tapisseries tissées par Jacqueline de la Baume-Dürnbach d'après *Les Demoiselles d'Avignon*, le rideau du ballet *Mercur* et *Guernica*. Il existe trois tapisseries d'après *Guernica*, réalisées en 1955 pour la collection Rockefeller (siège des Nations Unies, New York), en 1976 (Musée Unterlinden, Colmar), et en 1985 (Musée d'art moderne de Gunma, Japon). C'est la tapisserie conservée aujourd'hui à Colmar que découvre Damien Deroubaix, qui ne garde apparemment que peu de souvenirs des autres Picasso exposés. L'adolescent demande alors : « Qu'est-ce que c'est ? » ; on lui répond que c'est « de l'art ». Damien Deroubaix conserve encore aujourd'hui le ticket d'entrée au musée, comme une forme de talisman mémoriel, rappelant ce début appelé à orienter un pan fondamental de sa création. La question qui vient ensuite, pour une conservatrice du Musée national Picasso-Paris, appelée à jouer le rôle de puriste picassienne, est : et après ? En effet, il faut revenir sur cette scène de première rencontre, sur ce coup de foudre, sur ce moment où les yeux désaxés du taureau de *Guernica* ont rencontré ceux de Damien Deroubaix et, comme pour un mythe ou un conte, en analyser les éléments. On pourra peut-être y puiser des motifs venant éclairer le travail à venir de Damien Deroubaix, et peut-être sa relation à Pablo Picasso, qui est essentielle dans son travail plastique.

Ce jour-là, Damien Deroubaix ne rencontre pas n'importe quelle œuvre de Pablo Picasso. Dans le seul entretien télévisuel que l'on ait conservé de l'artiste¹, en 1966, Pablo Picasso est interrogé sur ce qui selon lui serait son « chef-d'œuvre ». Picasso, pour qui tout se vaut, répond d'abord que c'est « difficile », qu'il « ne sait pas », puis ajoute : « Au moment de "Guernica", j'ai fait *Guernica*, n'est-ce pas, parce que c'était une grande catastrophe, même au [sic] commencement de beaucoup d'autres que nous avons subies, n'est-ce pas, mais au fond... C'est personnel, n'est-ce pas, ce sont des mémoires que l'on s'écrit soi-même dans des cahiers... » *Guernica* est l'œuvre la plus célèbre de l'artiste espagnol ; elle lui a donné une renommée internationale et populaire, et il le sait. Elle est exposée au Pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris en 1937, une boîte d'agit-prop faisant la propagande du régime républicain en butte aux forces fascistes du général Franco, nichée dans une allée latérale du parvis du Trocadéro que dominent les pavillons de l'URSS et de l'Allemagne nazie surmontés du couple mythique de l'ouvrier et de la kolkhoziennne et de l'aigle impérial. Le bâtiment de l'architecte espagnol José Lluís Sert, le contexte international de sa première apparition, lui donnent ainsi sa première valeur monumentale et politique. Puis, son voyage de par le monde pour récolter des fonds en faveur du Frente Popular, son exil de plus de quarante années² au MoMA, selon la volonté de Pablo Picasso³ qui refuse que la peinture soit rendue à un État espagnol franquiste, miroir outre-Atlantique de sa propre position d'exilé en France, en fait une des images du XX^e siècle les plus chargées politiquement et symboliquement. Elle illustre

« LA PEINTURE N'EST PAS FAITE POUR DÉCORER LES APPARTEMENTS... »

PABLO PICASSO

« GUERNICA, HYDRE OU FANTÔME DE L'ART MODERNE, A ACQUIS SA PUISSANCE SYMBOLIQUE ET ONIRIQUE D'APPARITION EN APPARITION, DE REPRODUCTION EN REPRODUCTION… »

abondamment la presse communiste française d'après-guerre, car Picasso est probablement le membre le plus célèbre du PCF, elle est reproduite dans les rues de Varsovie en 1956, en 2003 dans les manifestations contre la guerre en Irak, aujourd'hui un « Guernica » est « graffé » sur le mur qui sépare Israël de la Palestine. *Guernica* est une image migrante, qui fait mentir l'assertion de Walter Benjamin sur la perte d'aura que risque l'œuvre d'art à l'heure de la « reproductibilité technique ». *Guernica*, hydre ou fantôme de l'art moderne, a acquis sa puissance symbolique et onirique d'apparition en apparition, de reproduction en reproduction, d'une revue artistique et politique l'autre, d'une affiche en tract, charriant avec elle toujours davantage de significations, image iconique du Mal, monument pacifiste. Une « peinture de guerre⁴ », un « *vehicle for disseminating news*⁵ » disait d'elle l'artiste américain Leon Golub, qui fonde dans Picasso au tournant des années 1960 son œuvre picturale et politique. Cette rencontre que fait Damien Deroubaix est ainsi celle d'une œuvre non seulement remarquable par sa facture, ses dimensions et sa puissance onirique, mais aussi par les connotations historiques, monumentales et politiques qu'elle exsude, et dont, comme nous tous, il s'imprégnera progressivement, alors même que son iconographie est loin d'être immédiatement lisible et que le message politique est porté principalement par le titre et les différents contextes dans lesquels elle s'est trouvée convoquée. C'est une icône politique, mais pas une œuvre « à message » ; elle fut ainsi décrite par les historiens dès sa première exposition comme « cubo-surréaliste », un autre paysage mental. La peinture *World Downfall* (2008, présentée au prix Marcel Duchamp 2009, Museu Coleção Berardo, Lisbonne), qui est chez

Damien Deroubaix l'œuvre à l'heure actuelle qui s'inscrit de la manière la plus officielle dans une discussion avec *Guernica*, vise ce type d'impression mixte. Oniriques, voire fantastiques, rassemblés dans une dominante en noir et blanc, des êtres manifestement traversés par le chaos, mais « déjà vus », familiers, squelettes de danses macabres de la fin du Moyen Âge, vache crevée de zone de guerre, maîtresse dominatrice de films X, barbelés et miradors des camps, composent un cauchemar moderne puisant à une veine surréaliste, selon la composition pyramidale de *Guernica*. Cette œuvre est politique, elle adresse l'histoire tragique du XX^e siècle et les pratiques (sexuelles, agressives) sociales. Son titre évoque une apocalypse, mais il paraît impossible de lui attribuer une signification qui ne soit pas ambivalente. Ainsi, le choix global de la peinture d'un « autre monde » qui est pourtant le nôtre, transfert distopique évoquant la mort non tant comme une donnée métaphysique que bien humaine, quoique teintée de mélancolie et de goût pour une culture plus germanique qu'espagnole chez Damien Deroubaix, œuvre donc politique et morale, lie Damien Deroubaix à Picasso.

De plus, singulièrement, ce n'est pas *Guernica* en chair et en os que Damien Deroubaix rencontre ce jour-là, mais l'un de ses avatars les plus officiels, une des trois tapisseries de Jacqueline de la Baume-Dürnbach. Ces pièces ne sont pas des reproductions textiles, des copies de leur célèbre original, mais présentent de subtiles variations. Celle de Colmar comporte des nuances ocre et brunes qui relèvent les contrastes de valeurs de la grisaille originelle ; elle est cernée d'un bandeau plus clair, qui simule un cadre. Damien Deroubaix apprendra peut-être lors de la visite que la tapisserie de la collection Rockefeller déposée au siège des Nations Unies à New York est tissée dans des teintes brunes, beige clair et marron. Damien Deroubaix rencontre ainsi un objet mixte, oscillant entre « beaux-arts » et « art décoratif », et découvre aussi peut-être que, pour Pablo Picasso, cette hiérarchie n'a pas grand sens. Cette attitude se retrouve dans les images que Damien Deroubaix puise pour composer ses travaux. Il fera réaliser à Aubusson une tapisserie qui constitue une variation sur sa peinture *World Downfall*. Cette dernière était déjà une forme de collage, une pratique qui, avec le pochoir, intervient précocement dans l'élaboration par Damien Deroubaix de ses pièces. Elle comportait des parties à la peinture acrylique, d'autres à l'aquarelle et à l'encre, et des collages. La tapisserie est conçue comme une transposition de la pratique mixte picturale, sans pour autant en constituer un pur décalque. Mixte également, elle comporte à la fois des parties en laine tissées mécaniquement et des broderies réalisées à la main par des dentellières, ainsi que des inclusions de cuir, qui ne correspondent pas exactement aux collages de la peinture, introduisant de petites variations de perception. Écho lointain du premier choc de la rencontre avec la tapisserie ? À moins que ce récit vienne aussi expliquer l'évolution méditée d'une pratique de plus en plus mixte, et participe, comme dans une psychanalyse, d'une réinvention de soi par le récit du passé réinterprété ?

Quoi qu'il en soit, le passage de l'art aux arts dits « décoratifs » est un mouvement qui intéresse Damien Deroubaix chez Picasso. Dans son exposition à la Fondation Maeght en 2014-2015, Damien Deroubaix avait placé son exposition sous la figure tutélaire d'une *Femme à l'amphore* (Pablo Picasso, *Tanagra à l'amphore*, 1947-1948, terre cuite blanche, décor peint aux engobes, aux oxydes et à l'émail blanc, 45 x 33 x 19 cm, Musée Picasso d'Antibes). Il travaille le verre à Meisenthal, dans

une collaboration étroite avec les artisans verriers du Centre international d'art verrier (CIAV) — le « Vallauris » du travail du verre. La sculpture *Homo Bulla* (2011) présente des gouttes de verre soufflé dans une structure en bois. Chacune des gouttes est gravée de motifs évoquant la tradition des danses macabres. Cette installation contemporaine accueille des motifs anciens — la « bulle » elle-même migrant des natures mortes et scènes de genre où elle renvoie au caractère éphémère de toutes choses, et à leur beauté (Jean Siméon Chardin, *La Bulle de savon*, 1734, Metropolitan Museum of Art, New York). Pablo Picasso n'a jamais travaillé le verre ; mais pour la céramique, il a procédé à de nombreuses expérimentations de migration d'une technique à l'autre. La décoration à l'engobe, directement au pinceau, lui permet de soumettre sa dextérité picturale au support de céramique, sans possibilité de revenir en arrière. Les incisions, très nombreuses, viennent, elles, de sa pratique de la gravure. Picasso était conscient de sa pratique de passeur, déclarant par exemple : « La céramique fonctionne comme la gravure. La cuisson, c'est le tirage. C'est à ce moment-là que tu sais ce que tu as fait. Quand le tirage t'arrive, tu n'es déjà plus celui qui a gravé. Tu as changé. Te voilà obligé de reprendre ta gravure. Là, avec la céramique, tu n'y peux plus rien⁶ ». Telle que la raconte Damien Deroubaix, cette découverte de la tapisserie de *Guernica* excède la simple rencontre avec un objet, lui-même complexe, avec une iconographie, même fondatrice : elle est aussi celle d'une attitude, productrice d'un art de passeur, et migratoire. À son tour, pour l'exposition au Mudam Luxembourg, Damien Deroubaix réalisera donc une reproduction de *Guernica*, reprenant alors la peinture de Picasso, et le geste de Jacqueline de la Baume-Dürnbach, mais en gravure sur panneau de bois. Une pièce en deux dimensions, mais dont la réalisation est proche de la pratique de la sculpture (*Garage Days Re-visited*, bois gravé et encre, 2016).

MIGRATIONS ET TRANSFERTS

Damien Deroubaix a choisi d'appeler ses expositions à la Fondation Maeght et au Mudam Luxembourg *Picasso et moi*. Selon que l'on considère ou non Pablo Picasso comme un des deux ou trois génies artistiques du XX^e siècle, cela peut passer pour assez présomptueux, ou sembler au contraire teinté d'une ironie triste. Ce titre pose une question bien plus problématique, liée à la représentation de ce que peut être la relation entre Picasso, « Maître » viril, « génie », « grand peintre » selon la hiérarchie ancienne des médias⁷, etc., « et » un artiste contemporain au cœur de sa carrière. Une exposition récente au Grand Palais dont j'étais co-commissaire pour le Musée national Picasso-Paris, sous le commissariat général de Didier Ottinger, directeur adjoint du Musée national d'art moderne, a tenté de réfléchir à la relation qui pouvait être celle de Picasso et des artistes contemporains depuis les années 1960. *Picasso.Mania*, en soubassement, par sa structure (une salle Picasso/une salle « contemporaine ») et sa dimension partiellement monographique⁸ reposait à bien des égards sur la notion de filiation, et notamment dans le domaine de la peinture. Cette notion implique de manière implicite et dominante l'idée d'un rapport père/fils, d'un dialogue personnel d'un « Maître », notamment celui d'Avignon⁹, avec non pas peut-être des élèves, mais de brillants disciples. Ce type de rapport est très actif aujourd'hui dans la mythologie personnelle de l'artiste espagnol Miquel Barceló, par exemple, et revendiquée¹⁰.

Il existe d'autres rapports entre un artiste du passé et un artiste du présent, et d'autres manières de les penser, par l'écrit, l'image ou l'exposition. Ainsi, à l'été 2014 au Museu Picasso de Barcelone, l'exposition *Past-Picasso* s'appuyait sur l'image d'un monde globalisé et d'un Picasso multifacette diffracté de l'Inde à l'Afrique du Sud (commissariat : Michael FitzGerald). Les représentations persistantes qui ont cours au sujet de Pablo Picasso, et notamment la notion obsolète de « Maître », à la fois très sexuée et autoritaire par la hiérarchie dans les valeurs qu'elle implique¹¹, pèsent sur l'approche, théorique, plastique, que l'on peut avoir de son travail. Elle a aussi de problématique que, même si Picasso lui-même en est en partie responsable, travaillant d'après Vélasquez ou Poussin, construisant son propre mythe, elle ne rend pourtant pas justice à son œuvre. Comme on l'a évoqué plus haut, il fait feu de tout bois, poterie traditionnelle, masque africain, vannerie espagnole, portrait d'Ingres, loin de ne regarder que les « Maîtres ». Le travail de Damien Deroubaix a notamment pour moi ceci d'intéressant qu'il ne se situe pas dans une filiation entendue au sens classique de déférence et d'inspiration, autre notion vague et ancienne, malgré l'importance que revêt pour lui le travail de Picasso. Il n'est pas question par exemple non plus ici d'imitation, ou, je ne pense pas, d'idéal du moi — comme le titre pourrait le laisser entendre. Comment alors penser ce rapport, au regard de cette exposition ?

La philosophie contemporaine et l'art contemporain ont popularisé la notion de « rhizome » de Jacques Deleuze et de Félix Guattari, comme ensemble non hiérarchisé d'éléments se modifiant mutuellement ; elle pourrait peut-être décrire la structure de l'exposition elle-même et la perception que l'on pourra avoir des pièces et de leur co-visibilité travaillée par l'artiste et le commissaire, dans un parcours non linéaire, les unes par rapport aux autres, les œuvres de

Picasso modifiant celles de Damien Deroubaix et vice versa, et propre à chaque spectateur. Cependant, cette notion ne rend pas exactement compte du processus créatif de l'artiste, dans sa temporalité et sa matérialité. Les études post-coloniales ont mis à l'honneur la notion d'hybridation, qui s'en rapproche davantage, renvoyant vers une forme de composition, mais qui suppose une situation politique fort éloignée de celle qui lie Damien Deroubaix et Pablo Picasso.

Damien Deroubaix utilise une technique qui rend bien compte de son processus. Il travaille le pochoir sous différents aspects, et notamment le transfert. Il fait littéralement migrer les images d'un univers à l'autre, de manière très libre. Cette pratique lui est propre — Picasso opérera plutôt soit une réinvention, recréation, de l'image source dans sa peinture (comme pour sa série des *Ménines d'après Vélasquez* de 1957, Museu Picasso, Barcelone), ou un réemploi de l'objet acquérant ainsi une nouvelle signification se superposant à la première dans la sculpture (voir la selle-guidon de vélo devenue tête-corne de la *Tête de taureau*, printemps 1942, MP330, MnPP), ou bien fera migrer les techniques, d'un médium à l'autre, comme on l'a vu. Ainsi, chez Damien Deroubaix, un drapeau étoilé, une idole cloutée, une aile de la *Victoire de Samothrace* (Musée du Louvre) ou la *Victoire* elle-même, un fou peint à la fin du Moyen Âge illustrant la couverture de *L'Histoire* (« Rire, pleurer, haïr au Moyen Âge », mars 2015), un squelette de danse macabre nordique (Holbein) marchant les bras tendus vers l'avant, un buste féminin sans tête, mais pourvues de nombreux seins selon le modèle de l'Artémis d'Éphèse ou de Baphomet à tête de bouc, ou la tête de ce diable, le cheval d'un cavalier de l'Apocalypse de Dürer, les formes péniennes qui

apparaissent dans la gravure de Picasso vers 1966^[2], les yeux du taureau ou la lampe électrique de *Guernica* migrent d'une œuvre à l'autre.

Ce n'est pas le propos ici de rendre compte de l'ensemble du travail de Damien Deroubaix, mais cette seule énumération, à laquelle il faudrait ajouter toute l'histoire allemande, de Grünewald à Dix et à la musique hard contemporaine, et en regard celle de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah, extrêmement présente dans le travail de Damien Deroubaix, rend compte du fait que Picasso est ici parmi d'autres, accueilli dans un univers particulièrement structuré, notamment par le paysage, absent ou presque chez Picasso, peintre de choses et de figures. Le spectateur a le choix d'oublier les origines des images, et de plonger dans ce monde souvent désolé marqué par le soleil noir et parfois agressif de la mélancolie ou de jouer avec érudition à un Memory sans fin, non moindre vertige, et autre piège. Ce n'est donc pas l'iconographie au sens strict qui rendra compte du regard que Damien Deroubaix porte sur Picasso. Il s'agirait plutôt, comme l'écrit Jean Clair d'une « leçon d'abîme », d'un vertige, d'une attitude générale face au monde, que Damien Deroubaix perçoit chez Picasso, mais qu'il reçoit en artiste de son temps, ancré dans la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle.

« Picasso est né vieux, comme vieux le siècle qui l'a vu naître. […] Qu'est-ce qu'un jeune peintre affamé comme Picasso pouvait bien encore dévorer ? […] Contourner l'immense massif accumulé, sédimenté, raboté des savoirs, pour retrouver la source : quelque chose comme la Grèce, peut-être, au temps des archaïsmes. Une Grèce primitive, sauvage, violemment coloriée, sans le filtre des interprétations classiques. Comment arriver à supporter l'éclat direct de ce feu premier brûlant comme la divinité, qui ne se peut regarder en face elle non plus ? C'est surtout l'Océanie, les Nouvelles-Hébrides, la découverte d'objets qui ne sont pas "d'art" mais de pratique rituelle, magique et religieuse qui intéresse Picasso : non pas des œuvres de musée mais des instruments de magie, les outils d'une possession, au sens ou l'on parle d'envoûtement. Cette expérience l'ouvrira à ce que Rudolf Otto, en 1917, dans son livre sur le sacré, appellera le "numineux". Elle est d'ordre initiatique et non pas esthétique. […] Il faudrait encore ajouter ce qu'il découvre pêle-mêle et en même temps : la sculpture ibérique, c'est-à-dire le vieux fonds celte de l'Espagne, la statuaire romane, dans les églises du nord de la Catalogne, c'est-à-dire, toujours, la tradition, puis les fresques des absides et des voûtes… En fait, on a affaire à une genèse spirituelle où tout est déjà là simultanément^[3]. »

Chez Damien Deroubaix, un slogan, une image porno viennent transférer ce « tout déjà là simultanément » dans la violence du monde contemporain — un monde post-picassien.

PEINTRES-GRAVEURS

Il faut ainsi peut-être revenir à ces idées de migration, de transfert et de reproduction. Damien Deroubaix, en dehors du cas particulier de *Guernica* et de sa tapisserie, parle surtout de l'œuvre gravé de Pablo Picasso. La suite des soixante planches exécutées par Picasso entre août 1966 et le printemps 1967, reproduites seulement en 1970 par Georges Bloch, comporte les formes phalliques déjà évoquées, mais aussi étoiles, serpentins et poussières lumineuses et féeriques. Elle forme une sorte de récit halluciné mêlant des thématiques comico-érotiques, le monde du théâtre

et du cirque, le duo de l'artiste et son modèle, l'histoire du *Cocu magnifique*, jouant de la réserve blanche pour faire passer les scènes du jour à la nuit. Pour cette série fabuleuse, Picasso a recours à plusieurs techniques pour la même planche : ainsi pour les scènes « nocturnes », qui font se rencontrer sur la plaque de cuivre aquatinte, crayon lithographique et eau-forte. La planche est parfois de plus grainée. La gravure est pratiquée par les peintres de tout temps ; elle exige une grande rigueur technique et interdit les « repentirs », même s'il est possible ensuite de « rehausser » l'image produite. Elle garde les traces du processus créatif (on distingue les techniques utilisées sur la planche tirée) qui demeure pour chaque planche un défi technique unique et singulier, voire magique, même pour l'initié. Elle est dans le même temps un médium qui produit du multiple, reproductible, fait pour être diffusé. Cette série de soixante gravures de Picasso a visiblement lancé un défi à Damien Deroubaix qui présente ici sa série de vingt-cinq eaux-fortes (2014). Chez Picasso, comme tend à le présenter Pierre Daix, la gravure semble alterner avec la peinture^[4] ; par-delà certaines thématiques et l'iconographie, et quelques effets « picturaux » permis par l'aquatinte, peinture et gravure ne sont pas mêlées. Si Damien Deroubaix part de cette série de Picasso, son entreprise, articulée avec sa pratique du pochoir et du transfert, est profondément liée à son travail pictural qui lui-même travaille la reproduction et fait migrer les mêmes personnages d'une toile à l'autre. Le collage, le papier collé dans la peinture, inventé par Picasso et Braque cent ans plus tôt et qui a connu de multiples accomplissements au XX^e siècle^[5], trouve chez Damien Deroubaix un avatar logique, transférant l'estampe dans la peinture par collage, et unifiant les trois pratiques en une ultime migration non pas des images mais des productions artistiques elles-mêmes. Damien Deroubaix définit ainsi face à Picasso avec rigueur et profondeur une pratique artistique résolument contemporaine par sa capacité à faire migrer, circuler, transférer, les médias traditionnels entre eux et les images de notre monde contemporain (*The Artist*, huile et collage sur toile, 2015).

Décembre 2015

^[1] Interview, ORTF, « Panorama », 21 octobre 1966, http://www.ina.fr/video/I00008461/interview-de-pablo-picasso-video.html. L'entretien a lieu quelques semaines avant l'inauguration le 19 novembre 1966 de la vaste et première rétrospective qui est consacrée à Pablo Picasso en France aux Grand et Petit Palais.

^[2] Après plusieurs pérégrinations, *Guernica* est exposée pour la dernière fois au Musée des arts décoratifs à Paris lors de la rétrospective consacrée à Pablo Picasso en 1955.

^[3] « *Guernica* ne reviendra en Espagne qu'avec la République », Pablo Picasso, *Le Monde*, 14 novembre 1969.

^[4] « How Effective is Social Protest Art ? », « WBAI Radio Panel Discussion with Jeanne Siegel, August, 10, 1967 », in *Artwards: Discourse on the 60s and 70s*, New York, Da Capo Press, 1992, p. 105.

^[5] Manuscrit inédit, 1958.

^[6] Propos de Picasso repris par Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Bouquins, 1995, p. 171.

^[7] En 1991, l'exposition vue par Damien Deroubaix à l'Espace Van Gogh fait l'objet d'une recension dans l'*Humanité* du samedi 9 février par Michel Boué, dont le titre est : « Picasso n'est pas mort, il bande encore » — sans ironie, l'article est élogieux. Ce titre en dit long sur la perception persistante qui est celle de Picasso, puissance artistique et virile mêlée, et de celle de l'artiste en général, dans un journal au vaste lectorat à l'aube des années 1990.

^[8] Les artistes les plus mis en avant étaient David Hockney, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Martin Kippenberger, George Condo, ainsi que Miquel Barceló, Malcolm Morley et Georg Baselitz, des peintres, et des hommes.

^[9] Expositions *Picasso* au Palais des Papes à Avignon de 1970 et 1973.

^[10] Voir le catalogue des expositions conjointes

Miquel Barceló. Sol y Sombra, Musée national Picasso-Paris, Bibliothèque nationale de France, 22 mars 2016-fin juillet 2016, co-direction Émilía Philippot et Cécile Pocheau-Lesteven, Actes Sud, 2016.

^[11] Voir Griselda Pollock et Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981. Depuis les années 1970, cette notion a été déconstruite par les théoriciens et les artistes.

^[12] Voir Pablo Picasso, « Au théâtre : scène dans le style des *1001 Nuits* », 16 novembre 1966, Mougins, Atelier Piero Crommelynck, MP1990-143, MnPP.

^[13] Jean Clair, « Le dernier enfant de Saturne », *Une leçon d'abîme. Neuf approches de Picasso*, Paris, éditions Gallimard, p. 8.

^[14] « [Picasso s'est fait opérer d'un ulcère à l'automne 1965.] Le 16 novembre 1966, l'aquatinte, comme éclaboussée, conteste les traits limpides de l'eau-forte dans trois nus sur une toile que contemplant des clients Mousquetaires. Dès que l'odeur de la peinture remplit à nouveau le mas [de Notre-Dame-de-Vie à Mougins], au printemps 1967, c'est signe que Picasso a repris confiance en ses moyens et connaît des retrouvailles avec le bonheur de créer et de vivre, à 86 ans. » Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Hachette Littératures, 2009, p. 525-526.

^[15] On peut penser à la pratique du transfert et du collage chez Robert Rauschenberg.

E N T R E T I E N



ENTRETIEN

AVEC DAMIEN DEROUBAIX
PAR MARKUS PILGRAM

MARKUS PILGRAM : Avec l'exposition *Picasso et moi*, tu retournes en quelque sorte aux sources de ta confrontation à l'art. En 1991 — tu étais à l'époque au lycée — tu te retrouvais face à la tapisserie de *Guernica*, montrée lors d'une exposition de Picasso à l'Espace Van Gogh à Arles. Comme tu l'as souvent évoqué, cette rencontre a été un choc, un événement fondateur pour ton propre travail. Peux-tu revenir sur cette expérience déterminante et préciser en quoi cette première œuvre « engagée » de Picasso t'a marqué ?

DAMIEN DEROUBAIX : Alors, c'est un moment où c'est de l'ordre du ressenti, puisque j'étais totalement inculte. Je ne savais pas que l'art existait. Je viens d'un milieu ouvrier, mes parents ne m'ont jamais emmené dans un musée, je n'ai jamais eu l'occasion d'être confronté à une œuvre d'art. Mais comme je dessinais depuis toujours, je voulais en faire quelque chose qui aurait un lien avec ma vie de tous les jours. Enfant, je dessinais des animaux, et je pensais que je deviendrais vétérinaire. Au lycée, une fille qui était assise à côté de moi, voyant que je dessinais tout le temps, m'a proposé de l'accompagner à un cours du soir de dessin. J'y suis allé et cela m'a énormément plu. Un jour, la prof nous a dit qu'elle organisait un voyage à Arles pour une exposition de Pablo Picasso. Moi, je ne savais pas qui c'était, je ne savais pas ce qu'il faisait non plus, je ne savais pas ce qu'était un artiste, mais comme les cours étaient bien, je suis allé voir l'exposition. Ça fait un peu naïf, mais il faut remettre tout ça en perspective. En tout cas, je faisais les choses comme ça : c'est bien, j'y vais ; c'est pas bien, je n'y vais pas. Je suis donc allé voir cette exposition, j'ai encore le ticket d'entrée. J'entre et je vois *Les Demoiselles d'Avignon*, qui étaient dans la prolongation de l'entrée, juste après la caisse, et ensuite je tourne et je vois *Guernica*. Je me souviens que c'était dans l'obscurité et que, tout à coup, ça m'a fait un choc physique. Mon cœur s'est mis à battre très fort ; je ne comprenais pas comment cette chose accrochée au mur pouvait me faire un tel effet physique, mais j'ai senti que c'était quelque chose d'extraordinaire. Il y avait un vieux monsieur à côté de moi, je lui ai demandé : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? ». Il m'a répondu d'un air un peu dédaigneux : « C'est de l'art, jeune homme ». —

« Comment on fait pour faire de l'art ? » — « Il faut aller dans une école d'art ». À ce moment-là, j'ai su ce que je voulais faire de ma vie. C'était assez primitif comme découverte, mais *Guernica* a été un modèle pour ma vie.

M.P. : Pour le premier volet de l'exposition *Picasso et moi* à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence, le commissaire avait, en vain, essayé d'obtenir le prêt de la tapisserie de *Guernica* du Musée Unterlinden à Colmar. Pour l'exposition au Mudam, tu as décidé de réaliser une sorte de copie ou plutôt une réinterprétation de l'œuvre même. Qu'est-ce que tu peux dire de ce projet ?

D.D. : C'est à la fois très excitant et intimidant, car je m'attaque quand même à un sacré morceau — d'autant plus que cela peut sembler dépassé, voire ringard de faire une copie. Mais ce sera une des pièces de l'exposition. Je ne sais pas si ce sera une œuvre, on verra... Suite à la découverte de *Guernica*, j'avais une espèce de fringale ; je dis souvent que je crevais de faim. J'avais l'impression qu'on m'avait caché des choses et qu'il fallait absolument rattraper le temps perdu. Je suis allé dans autant de musées que possible. À l'époque j'habitais en banlieue lyonnaise, donc je suis allé aux musées de Lyon, et notamment au Musée des Beaux-Arts. Comme j'avais décidé de faire de la peinture, il fallait que j'apprenne — comme un jeune homme qui ne sait pas comment ça marche, qui est inculte, qui ne sait pas qu'il y a une différence entre art contemporain, art ancien, etc. Comment on fait de la peinture ? Eh bien, on apprend que Manet faisait des copies d'après Vélasquez, par exemple, et que Cézanne copiait Poussin. Que Delacroix copiait Rubens et que Picasso copiait Vélasquez et Manet, et ainsi de suite. Cela me semblait donc normal de faire des copies à mon tour. Je suis allé au Musée des Beaux-Arts de Lyon et j'y ai passé des mois à faire une copie de *La Mort de Marc Aurèle* de Delacroix. Puis j'ai copié d'autres tableaux de Delacroix. J'ai copié Andrea del Sarto. J'ai copié le Tintoret et des tas de choses qui sont là-bas.



« ...ENSUITE JE TOURNE ET JE VOIS *GUERNICA*.
 JE ME SOUVIENS QUE C'ÉTAIT DANS L'OBSCURITÉ ET QUE, TOUT À COUP,
 ÇA M'A FAIT UN CHOC PHYSIQUE. MON CŒUR S'EST MIS À BATTRE TRÈS FORT ;
 JE NE COMPRENAIS PAS COMMENT CETTE CHOSE ACCROCHÉE AU MUR POUVAIT
 ME FAIRE UN TEL EFFET PHYSIQUE, MAIS J'AI SENTI QUE C'ÉTAIT QUELQUE
 CHOSE D'EXTRAORDINAIRE. » [DAMIEN DEROUBAIX](#)

PABLO PICASSO, *GUERNICA*, 1937
 Huile sur toile
 349,3 x 776,6 cm
 DE00050
 Collection Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

M.P. : Mais aujourd'hui la situation est différente : tu n'es plus un débutant, tu n'es plus étudiant, ton art a atteint une certaine maturité. Se confronter à *Guernica* — ça ne veut pas plutôt dire s'y mesurer ?

D.D. : Oui, se mesurer, mais je me mesure à moi-même dans ce cas-là. C'est l'un des chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Mais Picasso s'est attaqué aux *Femmes d'Alger* de Delacroix et aux *Ménines* de Vélasquez. Il faut faire les choses. Quand j'ai fait cette proposition, d'abord à la Fondation Maeght, d'exposer avec Picasso, on m'a tout de suite fait remarquer que c'était risqué, que des gens étaient susceptibles de dire que je me comparais à Picasso ou que j'allais me ridiculiser. Mais pour moi, l'art n'est pas une course de chevaux, je ne suis pas dans la rivalité ou la confrontation. Picasso est pour moi un artiste avec qui je vis tous les jours. Il n'est pas le seul, il y en a d'autres : Otto Dix, Max Beckmann, John Heartfield, Hans Holbein... Je dis toujours que peindre, c'est sentir tous ces artistes-là, tous les artistes depuis Lascaux, qui vous regardent par-dessus l'épaule pour voir si ce que vous faites est à côté de la plaque. Être juste, c'est être contemporain sans essayer de faire « à la manière de ». Ma position n'est pas celle d'un groupie de Picasso, ni d'un admirateur ou rival. Pour moi, c'est un compagnonnage, je travaille en prolongation, en filiation. Il n'y a pas ce que Didier Ottinger a appelé le « caractère picassoïde », ce qui n'aurait pas de sens.

M.P. : Parlons un peu du choix initial des œuvres de Picasso dans l'exposition au Mudam Luxembourg. À mon avis, il révèle une certaine parenté entre tes œuvres et celles de Picasso. Avec *Tête de mouton écorchée*, un tableau peint quelques semaines après le début de la Seconde Guerre mondiale, en octobre 1939, tu rappelles à quel point Picasso utilisait des motifs métaphoriques pour exprimer ses sentiments face à l'état du monde — un aspect qui était déjà à l'œuvre dans *Guernica*. *Le Buffet de Vauvenargues* peut être considéré comme une réminiscence de l'exposition d'Arles, puisqu'il y figurait également. Les gravures de la série des « 60 » de 1966 répondent, quant à elles, à tes propres gravures.

Enfin, un dialogue inattendu s'installe entre le petit vase tanagra *Femme à l'amphore* et ta sculpture en verre *Homo Bulla*...

D.D. : Dans l'exposition, il y aura trois relations et trois manières de choisir. La première, c'est le choix par défaut ou par dépit, c'est le bois gravé d'après *Guernica*, qui, comme je viens de l'expliquer, est l'élément fondateur de mon œuvre — si ce n'est de ma vie, puisque sa découverte était comme une seconde naissance. Le prêt de la tapisserie originale ayant été refusé, j'ai réagi, dans l'exposition à la Fondation Maeght, en épinglant sur un des murs la carte postale qui est normalement accrochée dans mon atelier, et dans celle au Mudam, en réalisant une copie ou réinterprétation en panneaux de bois gravés et encrés. Pour ce qui est de cette dernière, il faut préciser qu'il y a des choses qui m'ont marqué à un moment donné et se sont donc retrouvées dans le travail. J'avais vu à Saint-Étienne une gravure de Picasso représentant des personnes dans un phallus. Dans mes souvenirs, c'était un dessin. En fait, c'était une des gravures de 1966. Je me disais à l'époque : « Tiens, le voilà vieil homme qui s'amuse et, en même temps, il fait quelque chose d'extraordinaire, juste en jouant avec les formes. » L'image du phallus m'était restée en tête et, un jour, alors que je réalisais une peinture sur papier, elle m'est revenue et j'ai transformé mon dessin en ayant recours au même procédé. Pourtant, les gens ne voulaient pas le voir ; même l'acheteur de l'œuvre ne l'a remarqué qu'au bout d'un certain temps. C'était un jeu, j'ai dû faire sept ou huit œuvres comme cela, avec un phallus et des personnages dedans. Dans l'exposition, pour éclairer ces œuvres et mettre en évidence ces liens, j'ai choisi d'emprunter la série de gravures de Picasso. Après, il y a le caractère métaphorique, qui est très important pour moi. Je dis souvent que je suis un peintre réaliste, mais tout en utilisant justement des allégories et des métaphores. C'est cela qui m'intéresse, notamment dans les têtes d'écorchés, et quand je vois quelque chose qui me plaît, je le réinterprète, je colle des idées dessus. Il y a aussi la notion de forme et d'assemblage, puisque tout mon travail est basé, en partie du moins, sur le collage et sur le montage. Le cinéma et le montage cinématographique ont été extrêmement importants pour moi pendant mes études ; j'ai autant



PABLO PICASSO, *LES MÉNINES*, CANNES, 17 AOÛT 1957
 Huile sur toile
 194 x 260 cm
 MPB 70.433
 Donation de Pablo Picasso, 1968
 Collection Museu Picasso, Barcelone

appris en allant voir les films de Eisenstein, des frères Taviani, de Jean-Luc Godard, de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton qu'en observant Francis Bacon, qui reste un de mes peintres préférés. La dernière chose, pour la sélection, c'est qu'à la Fondation Maeght, tout était censé correspondre : aux gravures répondaient des gravures, aux tapisseries des tapisseries, à telle forme une forme semblable. Je voulais ce faisant insister sur le fait que le travail de Picasso n'est pas seulement un élément important pour mon œuvre, mais que c'est également un ingrédient de cuisine, du même ordre que l'art contemporain, l'art moderne, l'art ancien, l'histoire, la vie de tous les jours, la politique, la musique, etc. — la vie, quoi. Je voulais par ailleurs que, dans l'exposition, l'on puisse ajouter des œuvres qui n'auraient pas forcément à se parler directement, qui n'auraient pas forcément de correspondances, où l'on ne pourrait pas dire « ah oui, ça, effectivement, je le retrouve dans telle œuvre de Deroubaix… », sinon on serait resté dans l'illustration. J'ai donc eu envie d'inclure *Le Buffet de Vauvenargues*, qui n'a rien à voir avec aucun de mes tableaux, mais qui est une œuvre que je trouve sublime. Et j'ai eu envie de mettre d'autres œuvres qui n'ont pas de rapport direct avec les miennes. En préparation de l'exposition à la Fondation Maeght, je suis allé visiter le Musée Picasso à Vallauris pour voir si l'on pourrait emprunter telle ou telle œuvre. En entrant, je tombe sur cette céramique, un tanagra représentant une femme figurée à partir d'une sorte d'amphore ; à partir d'une des poignées de l'amphore, Picasso a modelé un bras, et sous ce bras, la femme tient une deuxième amphore, dont la forme correspond à la forme des bulles de verre gravées dans ma sculpture *Homo Bulla*. Quand je l'ai vue, je me suis dit qu'il fallait que les deux sculptures se parlent. On a donc fait la demande de prêt, qui a été accordée, et on a placé la sculpture face à *Homo Bulla*. Pour moi, ça marche du tonnerre ! J'ai vraiment l'impression qu'il y a là une discussion.

^{M.P.} : Pour parler de *Homo Bulla*, il faut dire que c'est une œuvre très différente de ce que tu as fait précédemment. À l'instar du *Vase : Femme à l'amphore* de Picasso, elle me semble chargée de nombreuses couches de significations métaphoriques et symboliques. Dans quel contexte cette œuvre a-t-elle été conçue ?

^{D.D.} : Les gens du Centre international d'art verrier de Meisenthal (CIAV) avaient découvert mon travail dans mon exposition personnelle au Saarländmuseum à Sarrebruck. Suite à ça, ils m'ont écrit pour me dire que si j'avais envie de travailler le verre, ils se proposaient de collaborer avec moi. J'avais entendu parler du Centre d'art verrier lorsque j'étais étudiant et ça m'avait fait rêver. Certains de mes meilleurs amis sont même partis faire un stage là-bas et lorsqu'ils m'en ont parlé, je me suis dit que c'était formidable. J'ai toujours eu envie de faire des choses en verre ; quand le CIAV m'a invité, j'ai donc tout de suite accepté. J'y suis allé et on m'a dit : « Le maître verrier va te faire quelques démonstrations pour que tu voies comment on travaille le verre, quelles sont ses possibilités — verre transparent, couleur, effets… — et puis tu rentres chez toi, tu réfléchis, et si tu en as toujours envie, tu proposes un projet. Et si le projet nous plaît, on le réalise. » Le verrier a passé la journée à me montrer plein de choses : comment cueillir le verre, le souffler, le torsader, le plonger brûlant dans l'eau pour le faire exploser, mais de manière à ce qu'il reste compact en même temps, le réchauffer, rajouter des couches, mettre la couleur de telle manière ou telle autre, etc. — des tas de choses extrêmement complexes. C'était magnifique, mais ce qui m'a surtout fasciné, c'est cet homme qui prend une canne en métal et saisit une matière en fusion, quasiment liquide. Il souffle dans sa canne, et l'air qui est dans ses poumons vient donner une forme à cette matière en fusion, qui se fige et devient à la fois dure et extrêmement fragile.

J'y ai vu comme une image de la condition humaine, et c'est là tout le sens de mon travail : cette relation à la vie et à la mort, la vanité, la futilité de l'existence, à laquelle renvoie d'ailleurs le titre de *Homo Bulla*. J'ai besoin de travailler avec ces formes toutes simples… Ensuite, on m'a emmené voir le Musée du Verre, qui est juste à côté, et le directeur a posé dans mes mains un vase soliflore d'Émile Gallé, avec un iris gravé dessus, c'était sublime. J'ai vu cette gravure et je savais que c'était ça que je voulais faire. Ils m'ont gentiment chambré, parce que, bon, graver le verre, ça ne s'apprend pas comme ça, et puis Émile Gallé… Mais je me suis dit, « voilà, l'idée, c'est la gravure et de faire ces choses simples ». À ce moment-là, je peignais beaucoup de tableaux dans lesquels

^[1] J'ai vraiment l'impression qu'il y a là une discussion


HEIDELBERGER TOTENTANZ, DER BISCHOF (détail) Heidelberg, Heinrich Knoblochtzer, 1488 [GW M47257], p. 3v

j'incluais des motifs de la *Danse macabre* de Heidelberg, et je me suis dit « c'est ça que je veux graver ». J'ai donc pris le personnage de la Mort de chaque danse macabre en enlevant les personnages — l'empereur, l'abbé, le chevalier, le chanoine, le médecin, le paysan, etc. — parce qu'ils portent des vêtements qui les datent de la fin du XV^e siècle. J'ai gardé uniquement la Mort, que j'ai gravée sur chacune des bulles. Et j'y ai rajouté, en clin d'œil, le verrier. Les bulles ont été collées sous des plaques de verre agencées en étages. Ensuite, j'ai rajouté des éléments trouvés, tous soufflés, dont certains traînaient dans l'atelier, et d'autres que j'ai fait réaliser, comme les ouroboros — le motif du serpent qui se mord la queue — des urnes, des bulles, des coquillages, des flacons… tous en lien avec la vanité, la futilité de l'existence et la fragilité. C'était différent par rapport à ce que je faisais d'habitude, puisque à ce moment-là, je pratiquais plutôt la peinture à l'aquarelle et à l'acrylique, sur un papier qui n'est pas adapté à ces techniques, un papier qui gondole et sur lequel se forment de grandes flaques, des coulures et des images, dont certaines sont peintes de manière très fine, froide, et d'autres de manière plutôt trash. Dans l'ensemble, les gens disent que c'est assez trash, c'est raide. Mais avec le verre, c'est différent ; c'est tellement beau que l'impression qui s'en dégage est tout autre. Le travail sur verre m'a permis d'aborder un autre outil et, ce faisant, d'affiner ma pensée.

^{M.P.} : On a souvent dit que tu étais le plus « allemand » des peintres français. Toi-même, tu affirmes que lors de tes années berlinoises, tu as été influencé par les œuvres des grands peintres allemands des années soixante à quatre-vingt : Richter, Polke, Immendorff… Par ailleurs, on trouve dans tes œuvres des emprunts à Dürer ou aux danses macabres, comme celle que tu viens d'évoquer, mais aussi un certain nombre de références au chapitre le plus noir de l'histoire allemande, c'est-à-dire à la période nazie. Quel est ton rapport à l'Allemagne ? Quel est ton rapport à l'art allemand ?

^{D.D.} : En fait, la proposition selon laquelle je serais le plus allemand des peintres français émane de Thibault de Ruyter qui, dans un texte paru dans un de mes premiers catalogues,

développe cette idée. Son analyse a été souvent reprise en France, mais complètement sortie du contexte. Effectivement, j'avais choisi d'étudier à l'École des beaux-arts de Saint-Etienne parce qu'on m'avait dit que c'était une école qui mettait l'accent sur la peinture. Mais en arrivant là-bas, je me suis retrouvé dans une situation schizophrène : il y avait ces étudiants qui étaient à fond pour une peinture complètement déconnectée de ce qui se passait dans le monde, qui avaient comme idoles des gens comme Balthus par exemple et qui pensaient qu'on devait peindre comme Balthus. Or, la grande majorité des étudiants étaient des fils de prolétaires ; nous n'étions pas polonais, mais plutôt des Français originaires d'un peu partout, notamment d'Algérie, nous n'avions pas Rilke comme meilleur ami et nous n'étions pas des aristocrates. Comment aurions-nous pu peindre comme Balthus ? Chez certains professeurs, cela donnait lieu à une peinture qui me semblait d'un anachronisme effrayant. De l'autre côté, il y avait les profs qui nous disaient que la peinture, c'était terminé, que c'était complètement ringard, qu'il fallait passer à autre chose. Or, moi, je voulais peindre, donc c'était compliqué.

Puis je suis parti en séjour Erasmus à Karlsruhe. Et là, j'arrive à l'Académie des beaux-arts et les gens me demandent : « Qu'est-ce que tu fais ? » — « Je fais de la peinture. » — « Ah bon ? » Ils veulent voir ce que ça donne. Certains faisaient de la vidéo, d'autres de la sculpture, des installations, ou du dessin, d'autres encore mélangeaient tout ça ; il n'y avait pas de problème, puisqu'en fait, les étudiants allemands, eux, ce qui les intéressait, ce n'était pas la forme, mais le contenu. Est-ce que ça vaut le coup de te parler ? Est-ce que tu as des choses à dire ou est-ce que tu restes dans la redite ? Ma première confrontation avec l'art allemand, c'était vraiment avec les étudiants, puis avec mes professeurs, et ensuite dans les musées et galeries : Karlsruhe, Stuttgart, Francfort… À Francfort, j'ai découvert Kippenberger, mais aussi des artistes précédant tout juste ma génération. J'y ai noté une sorte de liberté, une créativité et des inventions formelles — aucune limite en fait. Je me suis dit qu'ici, j'allais pouvoir peindre. Je passe donc mon semestre, puis de retour en France, on m'explique à mots couverts que je me trompe et on me demande de justifier absolument tout ce que je fais : Pourquoi tu

peins sur toile ? Pourquoi tu prends une toile tendue sur châssis et pas une toile libre ? (Supports/Surfaces avait été très présent à Saint-Étienne.) Cela a fini par me bloquer, donc je suis reparti à Karlsruhe, et là, j'ai pris du papier et de l'aquarelle et j'ai dessiné des jardins à la française et puis des étiquettes de bières, tout en y insérant chaque fois une question : « *Was ist Kunst ?* » , qu'est-ce l'art ? De retour à Saint-Étienne, j'y ai passé mon diplôme, mais je n'avais qu'un seul but : retourner en Allemagne. J'étais devenu germanophile ; tout me semblait tellement mieux là-bas. C'est à ce moment-là que j'ai découvert Beckmann, Dix, Holbein, Altdorfer et Grünewald, dont les œuvres me parlaient. Je me suis mis à lire et je suis tombé sur Thomas Bernhard, dont j'ai devore tous les livres. (Je connais un seul poème par cœur, il est de Goethe : « *Die Vögelein schweigen im Walde...* »¹ Tous les enfants allemands, paraît-il, l'apprennent, ce que j'ignorais.) Tout cela me nourrit. À partir de 2001, mon travail a complètement changé. Il y a toujours eu cette idée de la vanité, mais je faisais des choses assez décoratives finalement. J'ai donc commencé à utiliser des images historiques. En effet, pour parler des horreurs du monde, quoi de mieux, si je puis m'exprimer ainsi, que des images de la Seconde Guerre mondiale ? Comme j'avais toujours recours à des techniques de collage et de montage, j'associais des images et des mots, et le décalage entre les deux donnait souvent quelque chose d'ironique ou de critique. Lors de mes premières expos en Allemagne, des visiteurs exprimaient leur malaise de voir des croix gammées dans mes œuvres. Je leur expliquais que je ne les utilisais pas pour critiquer l'Allemagne — les historiens ont fait leur travail, on sait que c'était la pire période de toute l'histoire de l'Allemagne, on sait que les nazis, c'est l'horreur absolue. Mais justement, comme on sait que c'est l'horreur absolue, si je peins un Waffen-SS ou une croix gammée, on sait que c'est un signe du mal absolu. De la même manière qu'une pin-up est un symbole de la marchandisation des corps ou qu'un tank est un symbole de destruction, de guerre et de mort. Pendant la guerre en Irak, l'une de mes amies allemandes avait peint la photo de la prison d'Abu Ghraib sur laquelle on voit un type à qui on a mis des électrodes et une sorte de capuche. Je lui ai dit qu'elle ne pouvait pas peindre cette image, parce que l'actualité qu'elle représentait

était encore brûlante : « Les historiens n'ont pas fait leur travail dessus, la propagande fonctionne à plein régime d'un côté comme de l'autre. » Pour parler du monde d'aujourd'hui, je me sers des images du passé, précisément parce qu'elles se sont décollées et sont devenues des signes que l'on peut utiliser comme des mots. Voilà, en substance, mes rapports à l'Allemagne. Pour ce qui est de la France, il y a longtemps eu une sorte d'allergie à la peinture, cette idée que la peinture est sale, qu'elle se vend et qu'elle est donc bourgeoise. Le pire exemple serait la peinture expressionniste, dont les Allemands sont précisément les spécialistes. En l'occurrence, si vous faisiez de la peinture un peu expressionniste, vous étiez vite rangé dans cette catégorie ; pour enfoncer le clou je me suis mis à réaliser des bois gravés. J'ai toujours pratiqué la gravure, et au bout d'un moment, j'ai réalisé que cette technique soi-disant surannée était susceptible d'aggraver un peu plus encore les irritations. Et c'est comme ça qu'on a touché le fond. Les gens en France voyaient cela comme de la peinture allemande. Je ne plaisante qu'à moitié en disant cela. Cela faisait dix ans que je vivais en Allemagne et mon travail commençait à faire l'objet de grandes expositions. Un jour, le conservateur du Saarlandmuseum m'a confié : « Je trouve que ta peinture est typiquement française et n'a rien d'allemand. Il y a ce côté revendicatif, qui est vraiment très français. Ensuite, tes compositions sont souvent basées sur une structure pyramidale, très équilibrée, très classique, donc très française. » J'ai passé deux ans à étudier le baroque. Je suis notamment allé à Würzburg pour voir la résidence des princes-évêques de Balthasar Neumann avec les fresques de Tiepolo. Le baroque m'a beaucoup occupé ; parfois, j'en joue dans mes compositions, mais de manière vraiment volontaire, appuyée. Ceci dit, la composition pyramidale de mes tableaux se construit de manière plutôt naturelle. Le même conservateur m'a dit : « Ta palette n'est pas du tout allemande, tu as vraiment une palette française. » Il faut bien connaître la peinture pour pouvoir dire des choses pareilles. En France, personne n'a jamais parlé des couleurs que j'utilisais. L'exposition du Saarlandmuseum a ensuite été montrée à la Villa Merkel à Esslingen, en pays Souabe. J'y ai présenté mon travail en expliquant comment je procède : « Je travaille sur papier parce que

j'ai besoin que ça aille vite, alors qu'avec l'huile sur toile, il faut attendre que la peinture sèche, etc. Avec le papier, si un élément me gêne, je le découpe, je le déplace ou je le réutilise dans une autre peinture. Les tirages de gravure sur bois ratés sont découpés et recollés. Je ne jette rien ; tout ce qui est dans l'atelier, tout ce que j'ai déchiré ou découpé se retrouvera tôt ou tard dans une autre œuvre... » Et là, une dame m'interpelle : « C'est très souabe comme manière de travailler ! » Lors de la dernière étape de cette exposition, au Kunstmuseum de Saint-Gall, en Suisse, quelqu'un aborde ce côté allemand de ma peinture, et je réponds en racontant cette anecdote. Évidemment, elle a beaucoup fait rire les Suisses alémaniques, qui se moquent volontiers de la légendaire radinerie de leurs voisins souabes. Bien évidemment, j'adore l'art allemand, et énormément de choses en Allemagne m'intéressent, toutes les périodes, également en littérature. J'y note souvent une certaine radicalité. Du genre « on a fait les pires saloperies, mais on est capable de porter un regard sur ce qu'on vient de faire ». Pendant la Première Guerre mondiale, les peintres allemands peignaient les tranchées. Otto Dix a réalisé des gravures de tranchées. Quelques années plus tard, il a peint *La Guerre*, comme une antidote au nazisme. Plus tard, il y a Fassbinder et tous ces gens qui vont se frotter au côté sombre de l'histoire de leur pays, alors qu'en France... Où sont les artistes qui nous parlent de la guerre d'Algérie ? C'est quelque chose qui semble être impossible en France. Je pense notamment que le rejet de la peinture en France pendant une trentaine d'années est lié à cela. Parce que pour moi, la peinture, c'est comme se mettre de la soude dans les yeux. Aux Beaux-arts, j'ai appris à faire de la soudure à l'arc, où l'on vous prévient qu'il ne faut surtout pas regarder le point de soudure sans protection au risque de vous brûler les yeux. Se mettre de la soude dans les yeux permet de soigner la brûlure, mais ça fait mal. J'aime à penser que la peinture, c'est comme la soude dans les yeux : ça permet de regarder à nouveau et de voir le monde.

^{M.P.} : Pour revenir à la gravure sur bois, technique considérée comme « typiquement allemande », elle est en effet plutôt rare chez les artistes français. Picasso lui-même n'en a

réalisé qu'un tout petit nombre. Comme tu viens de l'évoquer, on la rencontre souvent outre-Rhin : en petit format chez les expressionnistes du début du siècle dernier, par exemple, ou en grand format, comme tu la pratiques aussi, chez des artistes tels que Anselm Kiefer. Quelle est ta relation à cette technique ? En quoi, selon toi, correspond-elle particulièrement bien à ce que tu recherches plastiquement ?

^{D.D.} : J'ai découvert la gravure juste avant d'entrer aux Beaux-arts, quand j'ai commencé à faire des recherches en bibliothèque. Ayant appris qu'il y avait un rayon art, j'ai pris deux livres. Le premier, sur Michel-Ange, m'a terrifié, parce que j'en ai déduit que pour rentrer aux Beaux-arts, il fallait dessiner comme cela. Le deuxième, sur Gauguin, contenait plein de gravures sur bois, notamment faites après sa mort par des artistes tels que Kirchner et Schmidt-Rottluff. Pour payer mes études, je travaillais dans une imprimerie l'été. Le chef de l'imprimerie me donnait les fonds de pots d'encre et du mauvais papier, j'ai récupéré du lino, j'ai acheté une gouge et je me suis mis à graver. J'imprimais avec une cuillère... c'était donc quelque chose d'extrêmement simple à faire, mais qui recelait un potentiel expressif formidable. Avec un bout de lino, une gouge, une cuillère à café, un papier et un peu d'encre, tout un monde s'ouvrait à moi. Ensuite, aux Beaux-arts, j'ai réalisé beaucoup de gravures. J'ai appris un peu toutes les techniques, j'avais ça en tête. Je ne sais pas de quand date le premier bois gravé — j'habitais encore à Paris — mais le but était d'avoir quelque chose d'assez facile à imprimer, que je pouvais faire tout seul, qui avait une puissance graphique très forte, très brute, une violence que l'on n'a pas forcément dans l'eau forte, par exemple, ni dans le lino, puisqu'on coupe dedans comme dans du beurre. Avec le bois, il y a des éclats, il y a des accidents, ça ouvre plein de portes. Ensuite, je pouvais réaliser autant d'impressions que je voulais, dont je pouvais réutiliser des bouts dans des peintures. Tout cela fonctionnait très bien avec ce que je voulais faire.



OTTO DIX, DEAD SENTRY IN THE TRENCH FROM 'THE WAR', 1924
Gravure et pointe sèche d'un portfolio de cinquante gravures, aquatintes et pointes-sèches
Plaque : 19,8 x 14,4 cm ; feuille : 47 x 34,5 cm
Éditeur : Karl Nierendorf, Berlin. Imprimeur : Otto Felsing, Berlin.
Édition : 70 | Donation de Abby Aldrich Rockefeller.
Acc. no. : 159.1934.18
Collection Museum of Modern Art (MoMA), New York

En ce qui concerne Anselm Kiefer, je suis allé à Stuttgart où j’ai vu ses œuvres de la période précédant les tableaux avec boue et matière. Il y en avait trois, des intérieurs d’ateliers en bois gravé avec des ajouts de paille. Des grands formats extrêmement puissants. Ils font partie des œuvres qui, pendant mon premier séjour en Allemagne, m’ont le plus marqué. Ce qui me plaît chez Kiefer, c’est que c’est un peintre d’histoire, qui met donc en perspective notre propre histoire. Parmi les maîtres graveurs anciens, il y a bien sûr Dürer ; on ne peut pas y couper. Un jour, je suis allé au Cabinet des estampes et dessins à Berlin voir l’*Arc de triomphe de Maximilien* par Dürer. C’est une œuvre extraordinaire, et de voir qu’il était possible d’imprimer à cette taille m’a donné envie d’essayer à mon tour.

Le format, par contre, c’est aussi quelque chose qui vient directement de l’Allemagne pour moi. La première fois que je suis allé à Berlin, en 1996, je vivais à Kiel, sur la Baltique. Avec un copain, on a fait le voyage en février, à moins vingt-cinq degrés. La ville était un chantier, et je me souviens de ma déception en arrivant devant la porte de Brandebourg, que j’avais imaginée bien plus grande. En plus, on ne voyait pas grand-chose en raison des palissades qui entouraient le monument. Pas loin de là, il y avait la Neue Nationalgalerie, où se tenait une exposition de peinture allemande sur le principe d’un tableau par artiste. Il y avait Penck, Polke, Immendorff, Baselitz, Lüpertz, Richter, et peut-être aussi Kiefer. Tous les tableaux me semblaient faire dix mètres par cinq. Cela m’a tellement impressionné que je me suis dit qu’ils étaient quand même forts, ces Allemands. Est-ce qu’ils avaient construit des musées pour y montrer de grandes peintures ou est-ce qu’ils faisaient de grandes peintures adaptées à leurs musées ? Cela m’avait intrigué. Suite à ma résidence à la Künstlerhaus Bethanien à Berlin, Christoph Tannert, son directeur, m’a invité à prendre part à l’exposition *Urbane Realitäten* au Martin-Gropius-Bau. J’y ai montré une peinture de deux mètres par un mètre cinquante qui, dans cet immense bâtiment, avec ses cimaises de huit mètres de hauteur, ressemblait en fait à un timbre-poste. Un an plus tard, lorsque j’ai de nouveau été invité au Martin-Gropius-Bau, cette fois-ci par Laurent Le Bon pour l’exposition *Peintures/Malerei*, je me suis dit que je ne me ferais pas avoir deux fois : j’y ai réalisé

mon premier tableau de grand format, qui faisait quatre mètres cinquante par trois mètres trente.

^{M.P.} : Parfois, tu n’exposes pas seulement les impressions des gravures, mais également les panneaux.

^{M.P.} : Le premier de ces panneaux, j’ai voulu le faire suite à l’*Arc de triomphe de Maximilien*. Je venais d’être présélectionné pour le prix Marcel Duchamp et il fallait que je fasse un projet pour le stand de vingt mètres carrés qui m’avait été accordé pour le concours. Je ne voulais pas montrer ce que je faisais d’habitude, je voulais surprendre. Et comme j’ai toujours fait beaucoup de gravures, je me suis dit que c’était l’occasion d’en faire une de grand format. J’ai gravé, sur trois panneaux de bois, un cavalier de l’Apocalypse, que j’ai ensuite imprimé avec ma petite cuillère. C’était tellement grand et il y avait tellement peu de pression que le tirage était complètement raté. En le montrant à un ami collectionneur, celui-ci me demande ce que je fais des panneaux. Je lui réponds que c’est pour la cheminée… Le lendemain, des copains passent à l’atelier et, sans même regarder l’impression, me demandent ce que je fais des panneaux. Lorsqu’ils sont partis, je me suis dit qu’il y avait peut-être quelque chose à faire. J’ai percé les angles, je les ai accrochés au mur et j’ai réalisé que l’œuvre, en fait, était là. Voilà comment j’ai été amené à exposer les panneaux de bois ; entre-temps, j’en ai réalisé une trentaine, dont un qui est vraiment très grand. En gravure, une matrice est toujours très belle, donc je m’en suis toujours méfié. Normalement, la matrice n’est pas l’œuvre, mais on la garde parce que c’est beau. Prenez une plaque de Rembrandt, c’est magnifique. Mais en ce qui me concerne, ce n’était plus seulement une matrice, c’était devenu autre chose ; en raison du format, ça avait changé de statut. J’ai finalement changé une partie de la composition : comme il y avait des mots qui apparaissaient à l’envers, j’ai remis l’un des deux mots à l’endroit, le cavalier semblant alors passer avec sa main au milieu. J’ai en partie retravaillé l’image, mais ensuite, c’était ça.

^{M.P.} : J’aimerais désormais aborder la méthode des citations et des associations. Souvent, tes tableaux montrent un



ANSELM KIEFER, DER RHEIN, 1982 Gravure sur bois, collage sur toile 330 x 362 cm Collection Staatsgalerie, Stuttgart

espace pictural bien lisible. Comme sur la scène d’un théâtre, on y trouve un grand nombre de motifs hétéroclites, issus de différentes sources de l’histoire de la culture ou de l’art, mais aussi de la culture populaire, et notamment musicale. La mort y est omniprésente, que ce soit à travers les nombreux squelettes et crânes ou les allusions au nazisme, dont nous parlions tout à l’heure. Des figures mythologiques des plus hétéroclites, telles que la *Némésis* d’Albrecht Dürer, Pégase, le dieu mésopotamien Pazuzu (tel qu’il apparaît dans le film *L’Exorciste 2*) ou un fétiche congolais Nkisi nkondo, pour n’en citer que quelques-unes, se retrouvent associées à des références visuelles ou à des citations empruntées à des pochettes de disques de groupes de rock grindcore comme Anal Cunt, Terrorizer ou Napalm Death. Peux-tu me parler de ton choix de ces éléments si divers et de la manière dont tu les combines dans tes œuvres ?

^{M.P.} : Pour ce qui est de la scène, cela me ramène au moment où j’étudiais le baroque. Il y a, dans le baroque, cette idée de mise en scène. Shakespeare écrit que « le monde est une scène », et c’est quelque chose qui est resté. Dans *Katzelmacher* de Fassbinder, un film en noir et blanc de 1969, il y a une scène dans laquelle le personnage entre par la droite, se tourne face au public, se présente et prend place ; le suivant arrive, se présente également, et ainsi de suite. Cette manière de mettre en place le film et cet esthétisme radical m’ont énormément marqué. Cela a mis du temps à se manifester, mais c’était toujours là et ça s’est finalement mis en place comme une façon efficace de poser un cadre. Une fois ce cadre posé, viennent s’y ajouter des éléments qui, normalement, n’ont rien à voir ensemble, mais qui font sens par le biais du collage ou du montage. C’est l’idée du montage d’après Eisenstein, qui postule que deux éléments qui se rencontrent créent une troisième image mentale. Au début, c’est ce que je faisais : des petits collages dans lesquels il y avait deux trucs et un mot. Mais au fil du temps, ça s’est complexifié. Le cinéma a vraiment nourri tout cela ; pendant deux ans, je suis allé au cinéma trois fois par semaine. C’était une passion, on ne parlait que de ça. L’un des cours aux Beaux-arts s’intitulait « Cinéma et peinture ». Les grands du cinéma venaient nous parler,

des gens comme Jean Douchet. On regardait Serge Daney parler de cinéma, de la morale du travelling, du fameux travelling dans Kapò² et de la critique de Jacques Rivette³. Tout cela m’a fourni une sorte de cadre. Tous ces éléments, je les prélève à droite et à gauche, dans les livres d’histoire, sur Internet, dans les musées, dans la vie de tous les jours, ou dans les photographies que je fais. Ensuite je cherche, je place un élément et je me demande avec quoi je pourrais le mettre en relation.

Et puis, j’ai aussi des modèles dans l’histoire de l’art. Nous avons parlé de *Némésis* de Dürer : c’est une gravure qui m’a fasciné, mais de manière intuitive. En poussant un peu la recherche, je me suis rendu compte qu’elle s’appelle en fait *Némésis (La Grande Fortune)*. Ce qui veut dire que Dürer y associe deux divinités qui n’ont rien à voir ensemble : Némésis, déesse de la vengeance, et la bonne fortune. La figure ailée se tient en équilibre sur un globe terrestre. Dürer a donc déjà fait un mix avant l’heure. Moi, j’essaie d’arranger des choses, à la fois dans les éléments représentés, mais aussi dans leur facture : j’essaie d’avoir des éléments peints de manière un peu clinique, très froide, et d’autres qui vont être peints de manière complètement expressive, des plages de couleur qui peuvent être des aplats ou des collages lisses, et puis à côté des éléments récupérés — tout cela pour créer des relations aussi violentes que possible. Le résultat nous parle peut-être du monde dans lequel nous vivons, et de la manière dont tous les éléments du monde peuvent cohabiter. En même temps, cela parle de la beauté, car, même si je peins des horreurs, je me prends parfois à contempler une œuvre qui ne m’appartient plus, par exemple dans un musée, et me dire que c’est vachement beau et je me demande si j’arriverais encore à peindre comme ça.

^{M.P.} : Il me semble pourtant que le recours à ces citations visuelles, chargées de signification et d’émotions, ne se condense pas dans une narration cohérente, mais plutôt dans un entrelacement d’impressions, fait d’associations disparates qui peuvent produire chez le spectateur un sentiment de désarroi proche de celui qu’il peut avoir en ouvrant le journal (ce qui rappelle d’ailleurs la méthode de Picasso dans *Guernica*). Tu as dit que l’art peut changer le monde, mais plutôt à long terme. Est-ce

que le « malaise » que peuvent susciter tes œuvres est censé nous secouer, nous réveiller ? À quel niveau, selon toi, l’art peut-il encore faire une différence aujourd’hui, si l’on considère le déluge d’images dans lequel nos sociétés se noient actuellement ?

D.D. : Je n’y ai jamais pensé, mais au Moyen Âge, c’était l’inverse. Il n’y avait quasiment pas d’images, on n’en voyait qu’à l’église, et pourtant les artistes réfléchissaient à ce qu’était une image, ils se demandaient comment transcender le réel, comment montrer, comment représenter le monde. Malgré un public extrêmement restreint, ils ont créé une multitude d’œuvres qui existent encore aujourd’hui et qui ont éclairé le monde. Aujourd’hui, il y a effectivement un flux d’images ininterrompu — il y en a tellement qu’on ne les voit plus. Mais peut-être l’expérience de l’œuvre d’art, que ce soit une peinture ou autre chose, est-elle justement susceptible de marquer l’esprit. Je suis la preuve vivante que ça marche. J’étais destiné à devenir tourneur-fraiseur dans une usine en banlieue lyonnaise et je me retrouve à discuter avec toi dans un musée, je rencontre des gens de milieux différents, je voyage à travers le monde, on m’invite partout — c’est formidable, je suis heureux. Tout cela parce que, par chance, j’ai pu voir cette exposition dans laquelle je me suis retrouvé face à cette œuvre de Picasso. Je ne sais pas si ce que je fais changera la vie de quelqu’un, mais si ça change la vie ne serait-ce que d’une personne, ce serait déjà beaucoup, car il y a aussi l’effet domino. Léonard de Vinci a changé le monde le jour où il a commencé à peindre, Vélasquez a changé le cours des choses avec *Les Ménines*, en produisant une pensée, qui, à son tour, a incité de plus en plus de gens à se dire que le monde n’est pas comme on nous dit qu’il est, mais qu’il est comme l’artiste le voit et nous le révèle. Mais ça a pris du temps. Je ne sais pas ce qu’il restera de ce que je fais — ni moi ni les critiques d’art n’en décideront, mais l’avenir. Est-ce que cela changera quelque chose ?

M.P. : Pour terminer, quelques questions autour de la musique. Pendant longtemps, dans ton travail, l’influence du metal, surtout du grindcore, a été indéniable. C’est une musique politiquement engagée, associée à la pensée de gauche. Quel rôle a joué cette musique, cette culture du metal pour toi, pour ton travail ? Quel rôle y joue-t-elle encore aujourd’hui ?

D.D. : C’est un élément important, car c’est l’un de mes ingrédients de cuisine, au même titre que l’art contemporain, l’histoire, Picasso, etc. La musique a été la première libération pour moi. Je me souviendrai toute ma vie du moment où j’ai commencé à écouter du metal. J’avais une violence en moi, et cette musique me correspondait. Un jour, quelqu’un m’a donné la cassette d’un groupe qui s’appelle Slayer ; c’était l’album *Reign in Blood*. Quand je l’ai écouté sur mon walkman dans le bus, j’ai eu une poussée d’adrénaline. Finalement, c’était assez négatif parce que j’ai eu l’impression que je pouvais détruire la terre entière. Mais c’était un sentiment de puissance inouï, effrayant. Adolescent, cet album m’a accompagné pendant toute une époque où j’étais dans une violence permanente. Ensuite, j’ai écouté d’autres groupes, le death metal et le grindcore sont apparus, que j’ai découverts en temps réel. Le grindcore me parlait physiquement. Il y a effectivement un côté politique, mais les messages politiques sont enfouis dans une musique d’une vitesse phénoménale. C’est basique et extrêmement primaire, et le chant est complètement guttural, ce qui fait qu’on comprend difficilement les paroles ; dans certaines chansons, c’est quasiment impossible. Les textes étaient publiés sur les pochettes des albums, et j’aimais l’idée d’avoir une musique avec un message social, mais qui soit complètement inaudible. Il faut vraiment s’y initier pour comprendre. Il y a un rapport particulier entre le fonds et la forme. Je voulais intégrer cette violence dans mes peintures, avec ce contenu critique et ces télescopes permanents à deux cents à l’heure. C’est ce qui a donné la composition de mes peintures. Mais finalement, ce n’est qu’un ingrédient parmi d’autres.



ALBRECHT DÜRER. NÉMÉSIS (LA GRANDE FORTUNE). 1502
Gravure sur papier vergé
33,2 x 23 cm
Collection privée, Madrid

M.P. : Thibaut de Ruyter, dans son texte pour le catalogue de ton exposition aux Sables d’Olonne, dit que ta manière de combiner images et mots provient vraisemblablement de ton expérience de jeunesse avec les pochettes de disques, notamment de groupes grindcore, dont tu te sers pour des détails dans tes tableaux, mais aussi pour certains de tes titres. Pourrais-tu parler des relations qu’entretiennent les mots et les images dans tes œuvres ?

D.D. : Les pochettes de disques sont effectivement une mine d’or pour moi. Il y en a certaines que je considère comme des chefs-d’œuvre, au même titre que des tableaux de peintres reconnus. Prenez la pochette de l’album *Reign in Blood* de Slayer : j’ai dit à son auteur, Larry Carroll, que je pensais que c’était un chef-d’œuvre de la peinture. Dans les pochettes de disques, le nom du groupe figure généralement en haut, et le titre ailleurs — une caractéristique qui revient souvent dans mes propres compositions. En ce qui concerne les emprunts de mots, l’anecdote que j’ai racontée tout à l’heure sur l’ajout, dans une de mes compositions, de la question « *Was ist Kunst ?* » est révélatrice. J’ai réalisé que les mots changeaient le sens de mon image. Cela n’a jamais été un tabou pour moi de mettre un mot dans un tableau, parce que j’en avais toujours vu, que ce soit chez Gauguin, dans *Les Affiches à Trouville* de Raoul Dufy, ou encore dans le cubisme. Et, bien avant cela, chez Fra Angelico et dans les Annonciations. En 2001, à Paris, j’ai réalisé mes premières aquarelles avec des éléments trouvés dans la presse et des mots. La toute première représente un char Panther portant le numéro « 303 », dans la police utilisée par les chars allemands lors de la Seconde Guerre mondiale ; le chiffre est entouré du même chiffre en blanc. J’ai reproduit le « 303 » et j’ai fait plein de bulles avec « 303 ». Ensuite, j’ai peint un requin, puis j’ai pris une troisième feuille, j’ai refait le char et j’ai posé le requin dessus pour voir ce que ça donnait. En même temps, j’écoutais la radio, j’entendais une chanteuse un peu bluesy qui chantait *Body and Soul*. Et puis, au lieu de remettre le « 303 » du char, j’ai écrit « Body and Soul ». Et d’un coup, le char avec son requin, c’était extra. Je me suis mis à faire des choses, j’avais repris la typo du « 303 », et à chaque fois ça a

marché du tonnerre, et comme j’écoutais du Grindcore et du Death Metal, je prenais les titres où il y avait des perles, il y avait marqué « *Scum* », il y avait marqué « *From Enslavement to Obliteration* », à côté d’une pin-up ou je ne sais quoi. Ça a fait une explosion de sens. J’ai développé la technique, et en arrivant à Berlin, j’ai changé ma façon de travailler : c’est devenu beaucoup plus peint. Au lieu d’une multitude de dessins, de tee-shirts, d’objets, de peintures, je commençais à tout regrouper dans mes tableaux, et les éléments se sont mis à se parler entre eux. Il y a eu des transformations de formes, des épaisseurs, des sous-couches, et le mot est devenu un élément central, au même titre que tous les autres éléments de la scène. Thibaut de Ruyter parle d’incantation, de Jean-Michel Basquiat, de vaudou... C’est assez intéressant, parce qu’effectivement, quand je peins en écoutant de la musique en même temps, il m’arrive d’avoir des choses qui reviennent comme ça, comme « *Revocate the Agitator, Revocate the Agitator, Revocate the Agitator, Revocate the Agitator* » (chanson du groupe Deicide) qui organisent la composition sur laquelle je travaille. Peut-être que c’est une porte d’entrée.

M.P. : Pour peindre, tu écoutes de la musique ?

D.D. : Oui, j’écoute beaucoup de musique, très fort, et sinon je mets la radio. Mais la radio, c’est pour les émissions. Ça me nourrit en même temps que je peins. Mais il arrive un moment où je rentre dans la peinture, et ce qu’il y a autour n’existe plus. La musique me fait une coque et puis voilà.

Septembre 2015

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Über allen Gipfeln*, 1780.

² *Kapò*, film italien sur l’holocauste réalisé par Gillo Pontecorvo en 1960.

³ Jacques Rivette, « De l’abjection », *Cahiers du cinéma*, n°120, 1961.

BATHOR

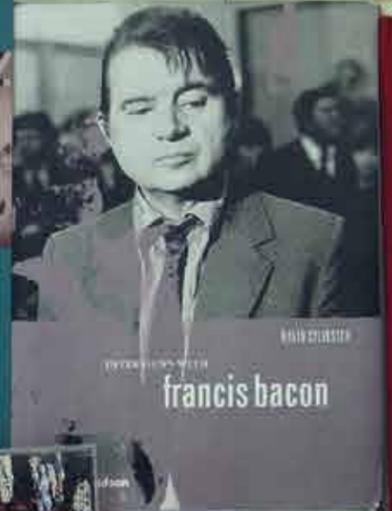


PICASSO GRAVEUR
Les 250 gravures. Mougins 1960-62



Musée d'Art Moderne - Saint-Etienne

JOHN HEARTFIELD
Photomontages politiques
1930-1938



Danse macabre

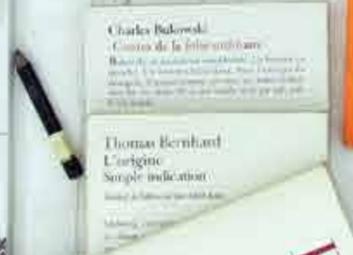
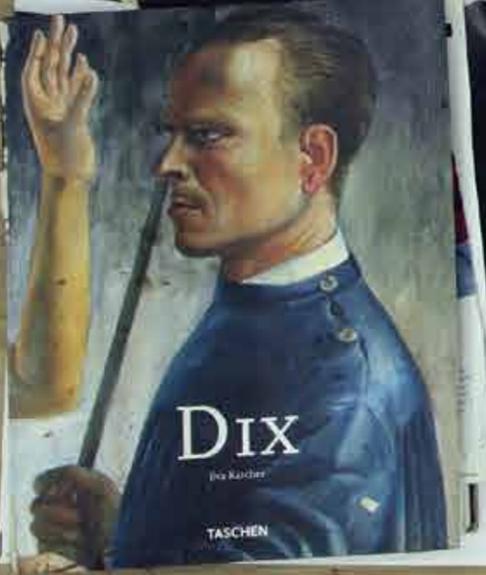


Kundera
L'ignorance



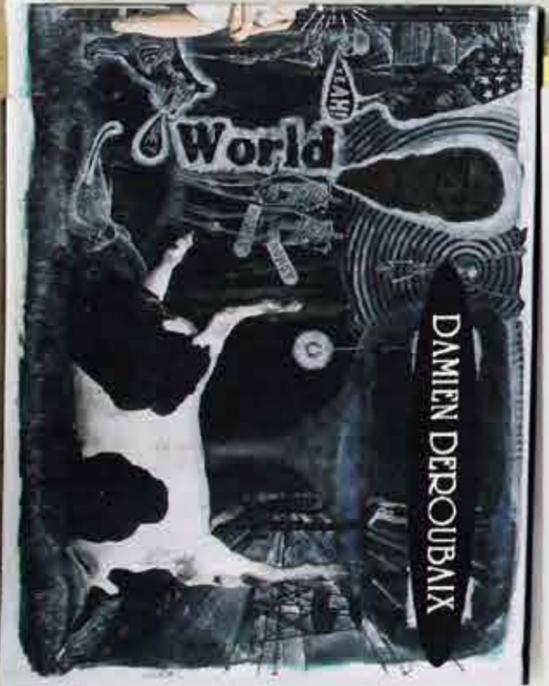
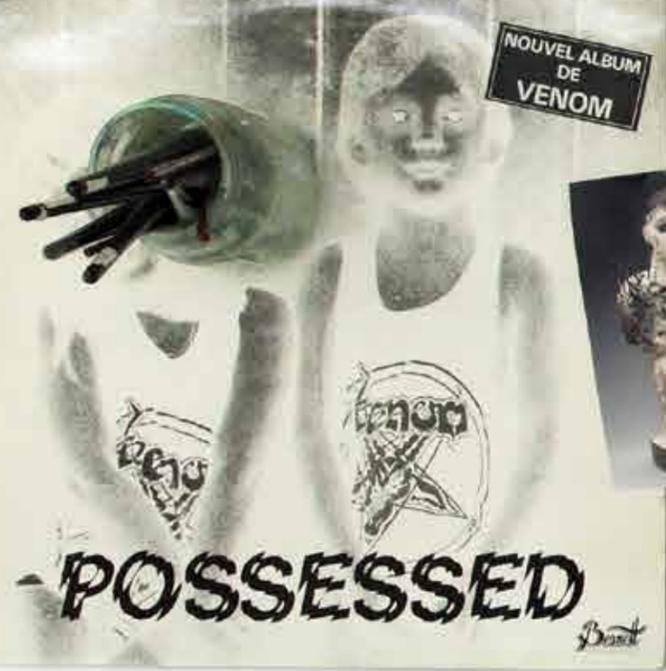
AAAAA

FABIAN SAVCHENKO
PAINIER
L'ERICERIS
TRIMAUT
DE RUYTER



Doomed from the start
The Demos' album





REIGN



IV

I C O N O G R A P H I E

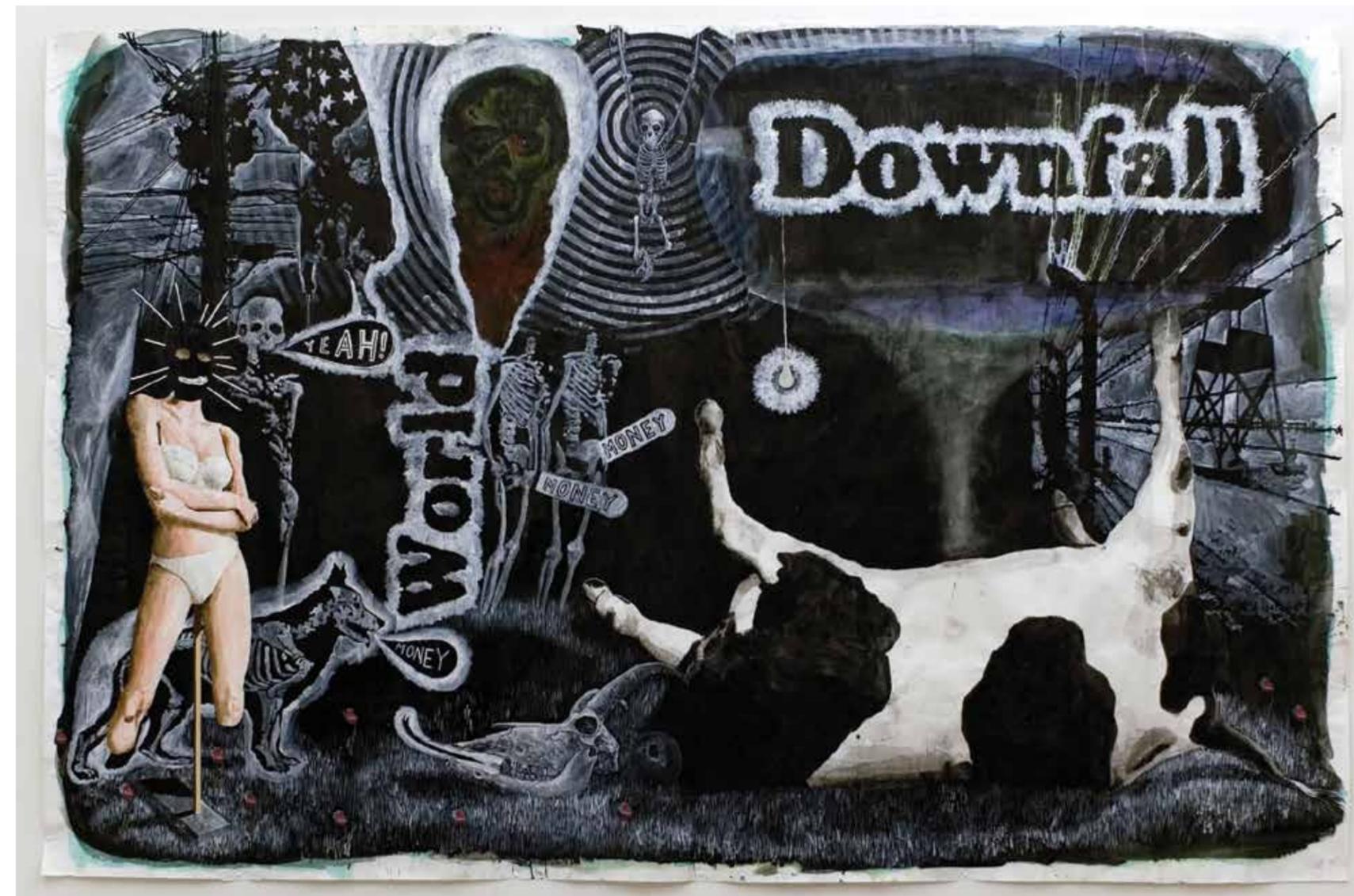


DAMIEN DEROUBAIX, GARAGE DAYS RE-VISITED, 2016
Bois gravé et encre
349 x 776 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg





DAMIEN DEROUBAIX, WORLD DOWNFALL, 2008
Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier
268 x 410 cm
Museu Coleção Berardo, Lisboa



DAMIEN DEROUBAIX, WORLD DOWNFALL / GUERNICA (1), 2013
Crayon sur papier japon
32 x 47 cm
Collection Colette Tornier, Seyssins



DAMIEN DEROUBAIX, WORLD DOWNFALL / GUERNICA (2), 2013
Crayon sur papier japon
32 x 47 cm
Collection Colette Tornier, Seyssins



DAMIEN DEROUBAIX, WORLD DOWNFALL / GUERNICA (3), 2013
Crayon sur papier japon
32 x 47 cm
Collection Colette Tornier, Seyssins



DAMIEN DEROUBAIX, WORLD DOWNFALL / GUERNICA (4), 2013
Crayon sur papier japon
32 x 47 cm
Collection Colette Tornier, Seyssins

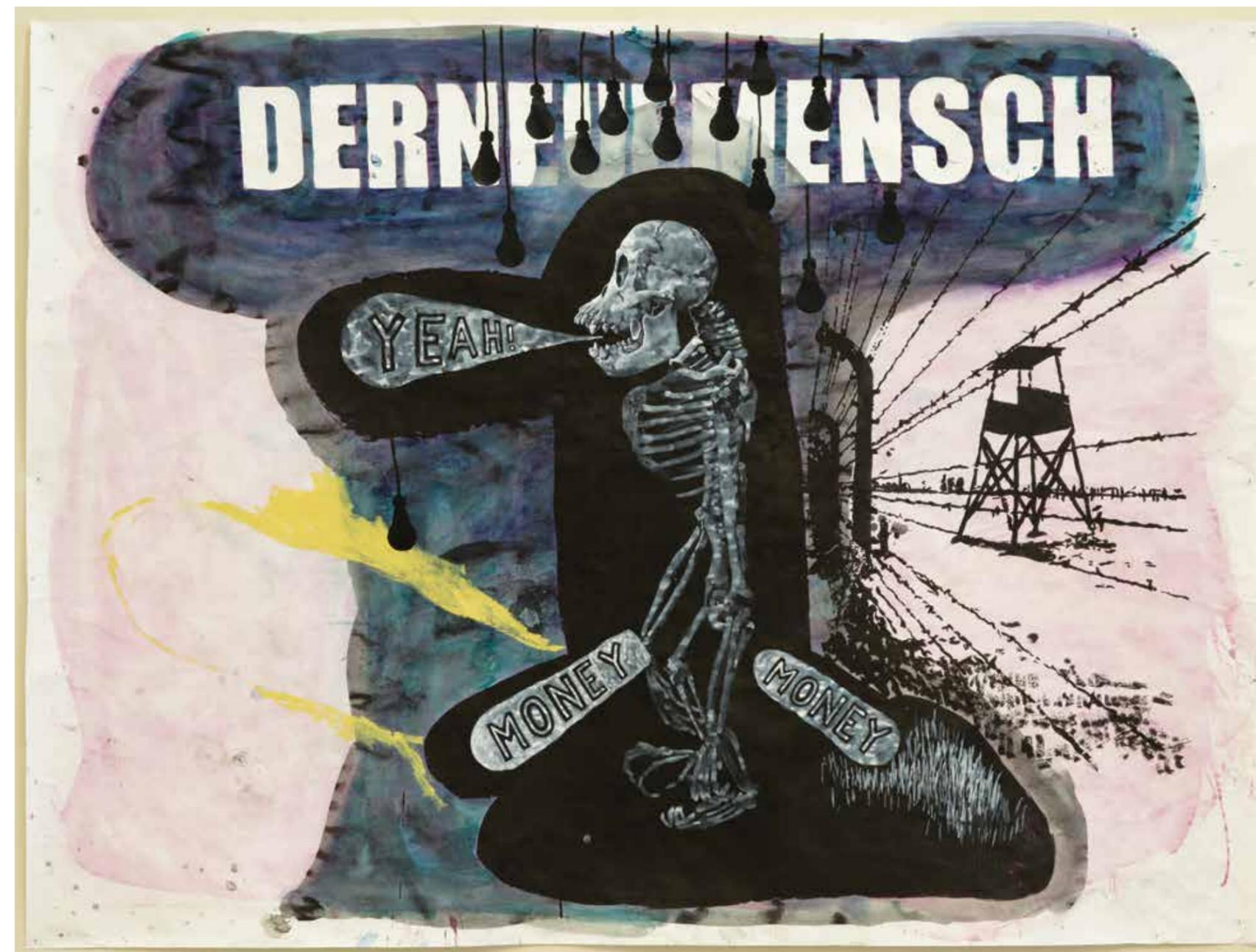


DAMIEN DEROUBAIX, **WORLD DOWNFALL**, 2014 (détail)
Tapisserie en 3 panneaux assemblés :
fils de laine, broderie, cuir et dentelle
268 x 410 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg





DAMIEN DEROUBAIX, DER NEUE MENSCH, 2007 ▶
Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier
150 x 200 cm
Collection privée
Dépôt Kunstmuseum St. Gallen



DAMIEN DEROUBAIX, DAS TREFFEN, 2009
Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier
150 x 200 cm
Collection Marianne et Pierre Nahon, galerie Beaubourg, Paris

DAMIEN DEROUBAIX, ÉROS, 2013
Aquarelle, acrylique et encre sur papier
150 x 200 cm
Collection Serge Allard, Luxembourg



DAMIEN DEROUBAIX, LIFE, 2014
Huile sur toile marouflée sur toile
229 x 178 cm encadrée
Collection privée, Boulogne-Billancourt



DAMIEN DEROUBAIX, DEATH, 2014
Huile sur toile marouflée sur toile
229 x 178 cm encadrée
Courtesy l'artiste et galerie In Situ – Fabienne Leclerc, Paris

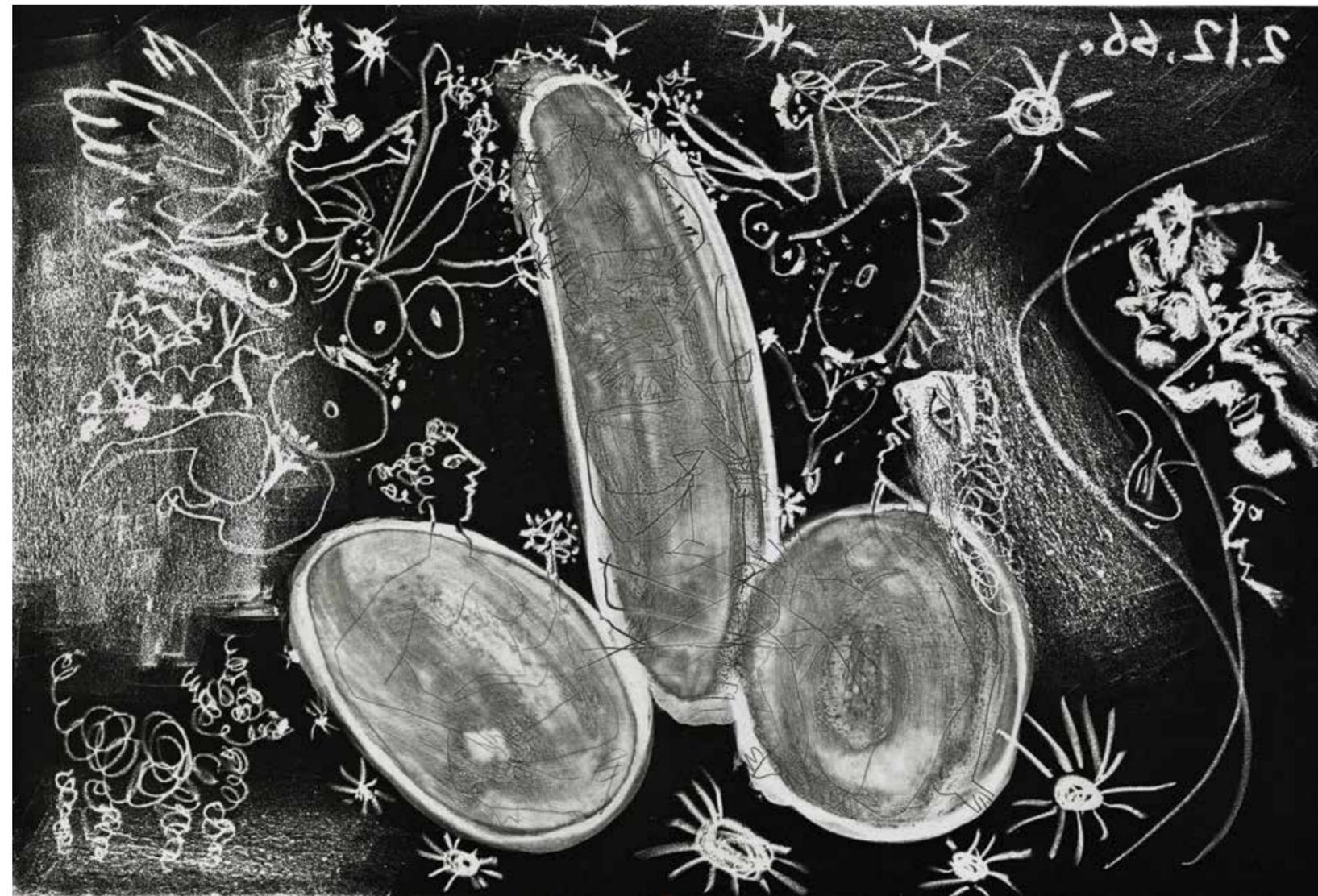


**PABLO PICASSO, AU THÉÂTRE : FEMME NUE
ENTRE UN JEUNE HOMME ET UN BARBU, 12 NOVEMBRE 1966**
Issue de la série des « 60 » de 1966, 1966-1968
Aquatinte et eau forte
22,2 x 32,1 cm
ID/Cote : DC-583 (7)-FOL
Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)



**PABLO PICASSO, AU THÉÂTRE : VIEIL HOMME COURONNÉ
DE FLEURS PAR DES FEMMES ET DES FÉES, 2 DÉCEMBRE 1966 ▶**
Issue de la série des « 60 » de 1966, 1966-1968
Aquatinte et eau forte
31,9 x 46,8 cm
ID/Cote : DC-583 (A, 6)-FT4
Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)

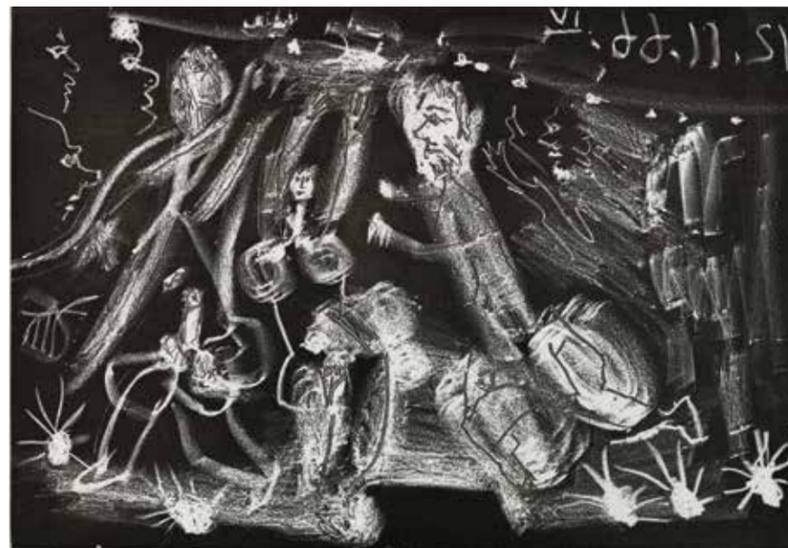
**PABLO PICASSO, AU THÉÂTRE : COUPLE AVEC UN FLÛTISTE
ET UN PETIT CHIEN, 3 DÉCEMBRE 1966 ▼**
Issue de la série des « 60 » de 1966, 1966-1968
Aquatinte, eau forte et pointe sèche
22,3 x 32,1 cm
ID/Cote : DC-583 (8)-FOL
Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)



**PABLO PICASSO, SOUS LES FEUX DE LA RAMPE :
FEMME NUE ENTRE DEUX HOMMES, 12 NOVEMBRE 1966**
Issue de la série des « 60 » de 1966, 1966-1968
Aquatinte et eau forte
22,3 x 32 cm
ID/Cote : DC-583 (7)-FOL
Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)



**PABLO PICASSO, SOUS LES FEUX DE LA RAMPE :
AU VIOL I, 12 NOVEMBRE 1966**
Issue de la série des « 60 » de 1966, 1966-1968
Aquatinte et eau forte
22,4 x 32,2 cm
ID/Cote : DC-583 (7)-FOL
Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)



**PABLO PICASSO, SOUS LES FEUX DE LA RAMPE :
JEUNE FILLE ET BARBU PHALLUS, 15 NOVEMBRE 1966**
Issue de la série des « 60 » de 1966, 1966-1968
Aquatinte et eau forte
22,3 x 32 cm
ID/Cote : DC-583 (7)-FOL
Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)



**PABLO PICASSO, SUR LA SCÈNE :
ROI ET COUPLE-PHALLUS, 15 NOVEMBRE 1966**
Issue de la série des « 60 » de 1966, 1966-1968
Aquatinte et eau forte
22,3 x 32 cm
ID/Cote : DC-583 (7)-FOL
Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)





PABLO PICASSO, TÊTE DE MOUTON ÉCORCHÉE, 4 OCTOBRE 1939
 Huile sur toile
 50 x 61 cm
 Inv.1991-26 ; MP1990-20
 Collection Musée national Picasso-Paris
 Dépôt Musée des Beaux-Arts, Lyon

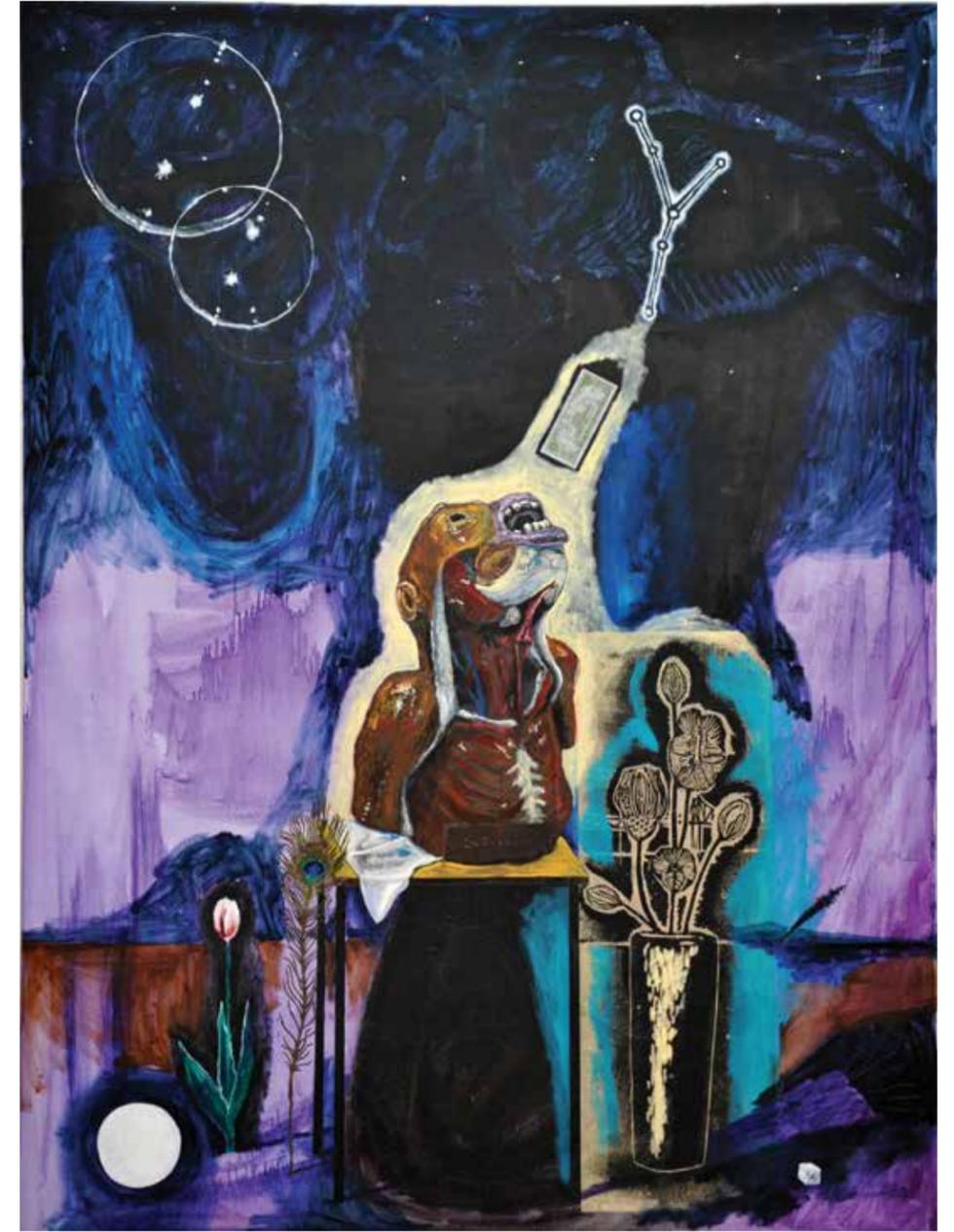
DAMIEN DEROUBAIX, FALL FROM GRACE, 2010 ▶
 Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier
 268 x 410 cm
 Collection Colette et Michel Poitevin, Deulemont



DAMIEN DEROUBAIX, SOUS LES FEUX DE LA RAMPE 1 : L'AUSTÉRITÉ, 2013
Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier
330 x 450 cm
Courtesy l'artiste et galerie In Situ — Fabienne Leclerc, Paris



DAMIEN DERUBAIX, THE ARTIST, 2015
Huile et collage sur toile
200 x 150 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg



PABLO PICASSO, **LE BUFFET DE VAUVENARGUES**,
23 MARS 1959-23 JANVIER 1960
Huile sur toile
195 x 280 cm
MP214
Collection Musée national Picasso-Paris





PABLO PICASSO, VASE : FEMME À L'AMPHORE, OCTOBRE 1947-1948
Céramique
Terre blanche : éléments tournés, modelés et assemblés.
Décor aux engobes et émail blanc, incisions, patine après cuisson
44,5 x 32,5 x 15,5 cm
MP3679
Collection Musée national Picasso-Paris

DAMIEN DEROUBAIX, HOMO BULLA, 2011
Sculpture en verre sur socle en bois
230 x 131 x 131 cm
Produit au Centre International d'Art Verrier / Meisenthal, France, avec le soutien du Ministère de la Culture (DRAC Lorraine), du Conseil Régional de Lorraine et de la Communauté de Communes du Pays de Bitche
Courtesy l'artiste, galerie Nosbaum Reding, Luxembourg, et galerie In Situ – Fabienne Leclerc, Paris





◀ DAMIEN DEROUBAIX, HOMO BULLA, 2011 (détail) ▶





DAMIEN DEROUBAIX, THE MERMAID, 2010
Bois, résine et fibre de verre
66 x 135 x 40 cm
Collection Ramus del Rondeaux, Paris

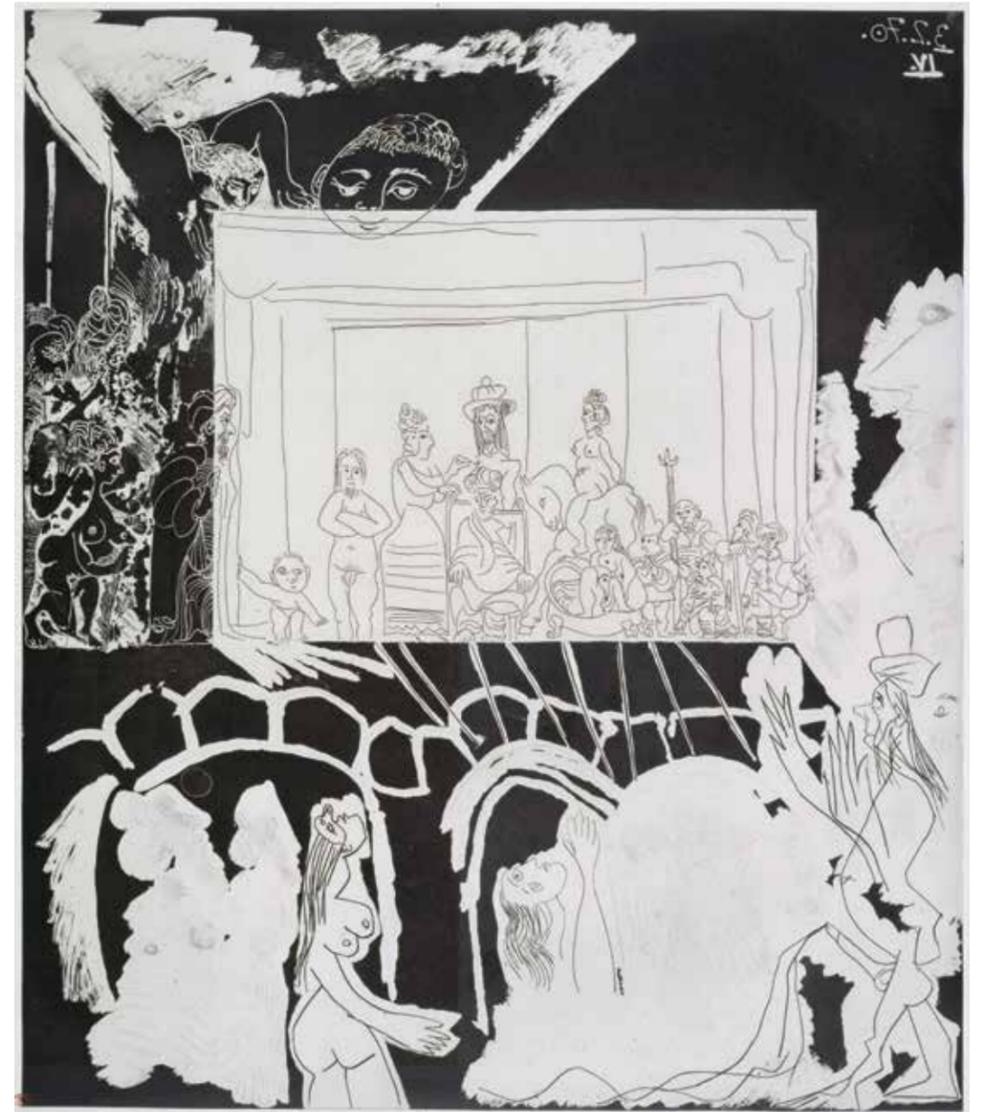
DAMIEN DEROUBAIX, GOTT MIT UNS, 2011 ▶
Bois gravé et peint, crânes de chèvre et mâchoire de vache
245 x 360 cm
Collection Mudam Luxembourg
Acquisition 2011



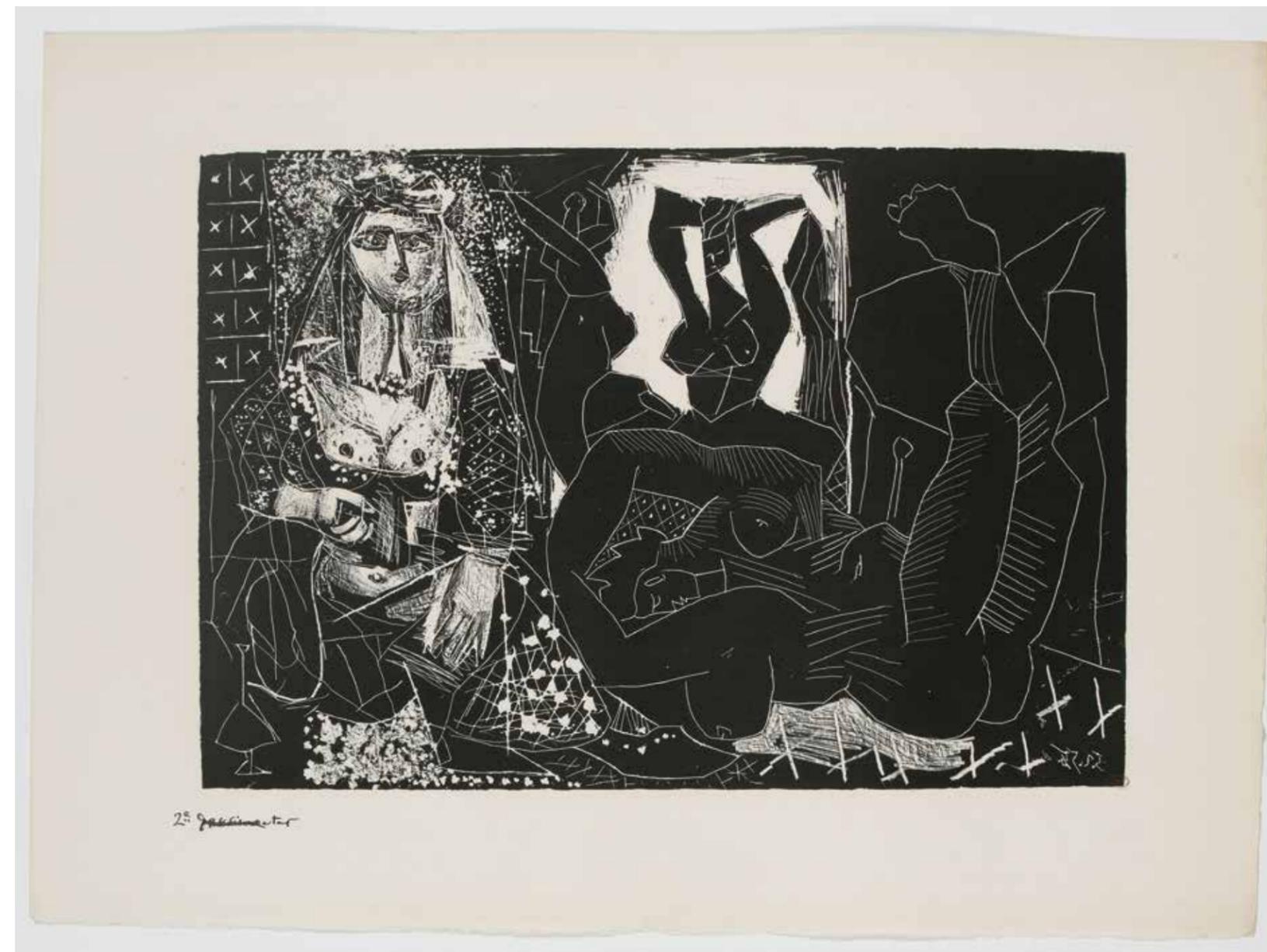


PABLO PICASSO, « DAVID ET BETHSABÉE ».
D'APRÈS LUCAS CRANACH, 30 MARS 1947
Plume et lavis sur zinc avec reprises au grattoir et à la plume.
III^e état. Épreuve d'artiste sur papier vélin, tirée par Mourlot
65,5 x 49,8 cm
64 x 49 cm (hors marge)
MP3421
Collection Musée national Picasso-Paris

PABLO PICASSO, « ECCE HOMO ».
D'APRÈS REMBRANDT, 4 FÉVRIER 1970
Aquatinte et pointe sèche sur cuivre. I^{er} état.
Épreuve sur papier vélin de Rives filigrané « BFK Rives »,
tirée par Crommelynck, annotée « État I »
57,9 x 50 cm
48,7 x 41,5 cm (hors marge)
MP3092
Collection Musée national Picasso-Paris

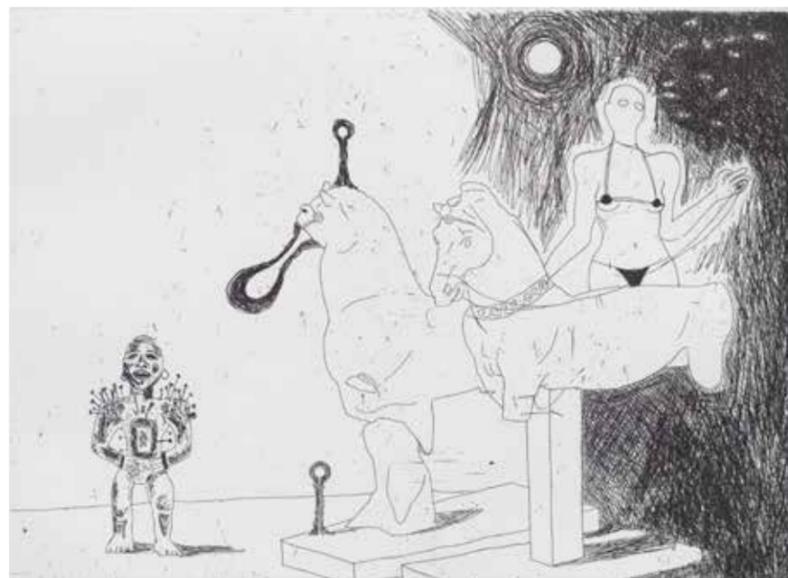


PABLO PICASSO, « FEMMES D'ALGER », D'APRÈS DELACROIX, DEUXIÈME VARIATION, 6 FÉVRIER 1965
Pointe et frottis de crayon lithographique sur pierre mise au noir. II^e état.
Épreuve sur papier vélin, tirée par Mourlot, annotée « 2^e premier (raturé) état »
33 x 44,8 cm
23,2 x 33,6 cm (hors marge)
MP3454
Collection Musée national Picasso-Paris

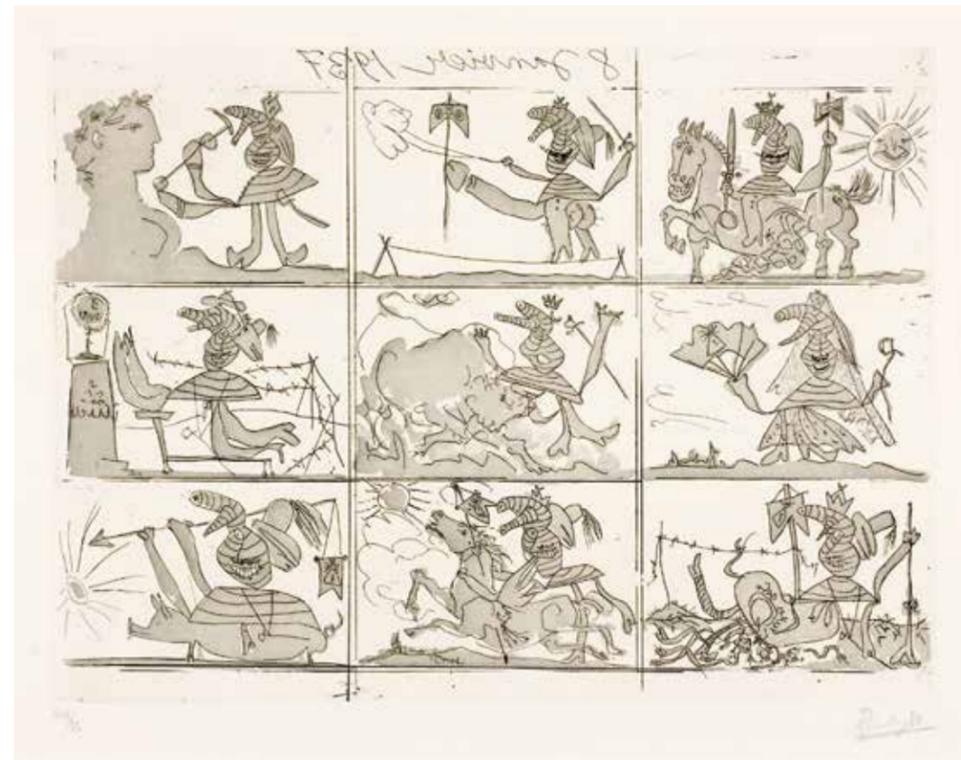


PABLO PICASSO, LE CIRQUE DE LA VIE OBSERVÉ PAR UNE PETITE FILLE, 15 FÉVRIER 1970 ▶
Eau-forte sur cuivre. 1^{er} état.
Épreuve sur papier vélin de Rives filigrané « BFK Rives »
tirée par Crommelynck, annotée « État I »
42 x 50 cm
31,3 x 41,5 cm (hors marge)
MP3108
Collection Musée national Picasso-Paris

DAMIEN DEROUBAIX, EYE OF THE BEHOLDER, 2014 ▼
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



▼ PABLO PICASSO, SUEÑO Y MENTIRA DE FRANCO I, 8 JANVIER 1937 ►
SUEÑO Y MENTIRA DE FRANCO II, 8 JANVIER 1937-7 JUIN 1937 ►
Éd. 448/850
Eau-forte et aquatinte
39 x 58 cm chacune
31,7 x 42,2 cm (hors marge) chacune
Propriété de la Communauté française de Belgique. Dépôt au centre
de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière, APC 21156/1 et 21156/2



DAMIEN DEROUBAIX, INDIVIDUAL THOUGHT PATTERNS, 2014
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



DAMIEN DEROUBAIX, EL ORIGEN DEL MUNDO, 2014 ▶
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014

DAMIEN DEROUBAIX, OUT OF THE DARK, 2014 ▼
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014





◀ **DAMIEN DEROUBAIX, SOUS LES FEUX DE LA RAMPE : L'AUSTÉRITÉ, 2014**

Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014

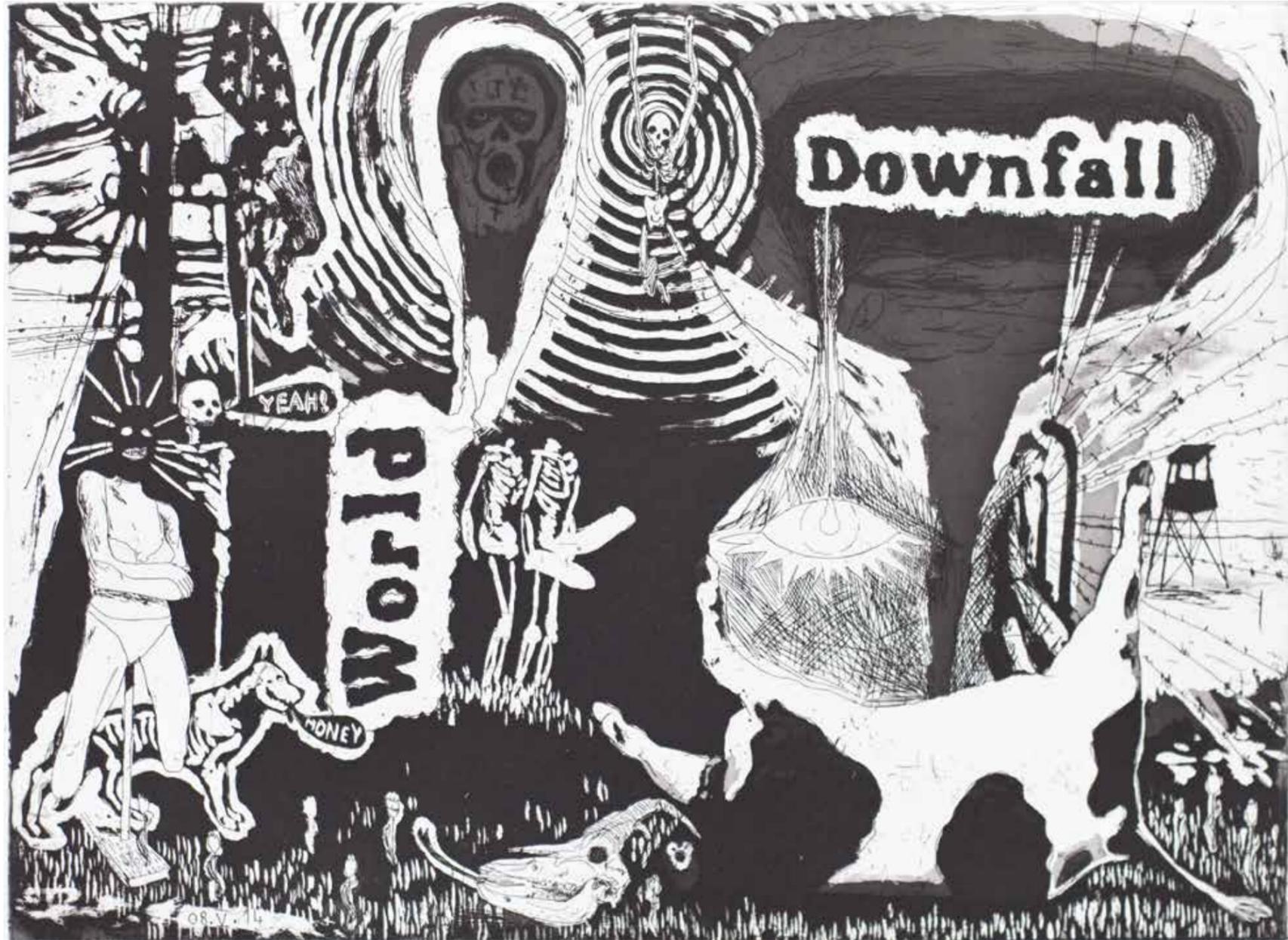
▼ **DAMIEN DEROUBAIX, DOWNFALL, 2014**

Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014

DAMIEN DEROUBAIX, LA BEAUTÉ, 2014

Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014





◀ **DAMIEN DEROUBAIX, WORLD DOWNFALL, 2014**

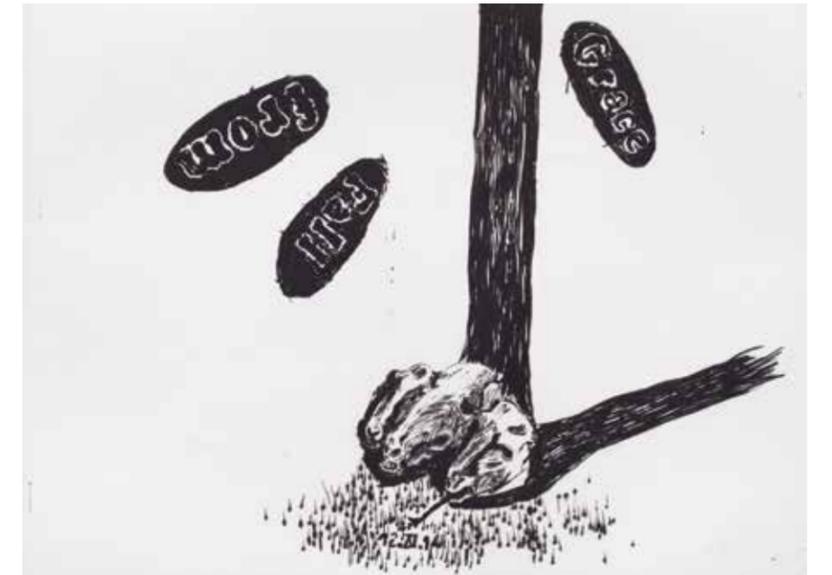
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014

▼ **DAMIEN DEROUBAIX, FUMÉES, 2014**

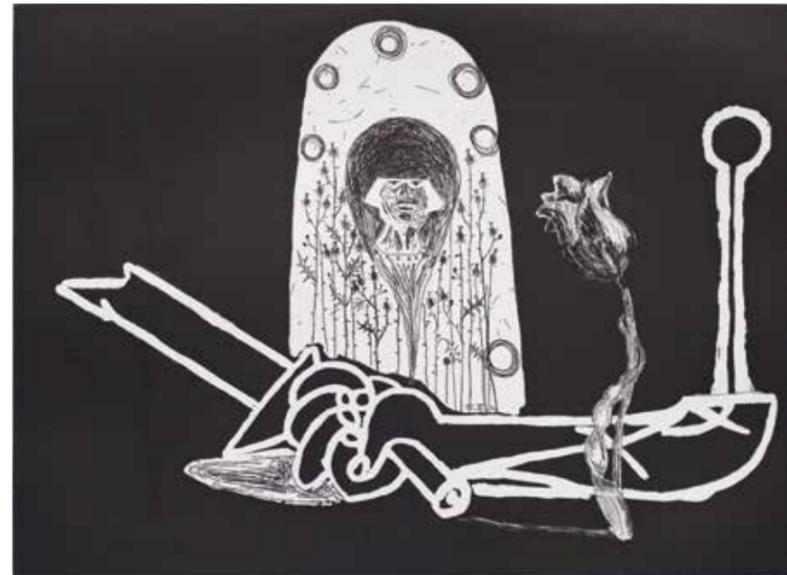
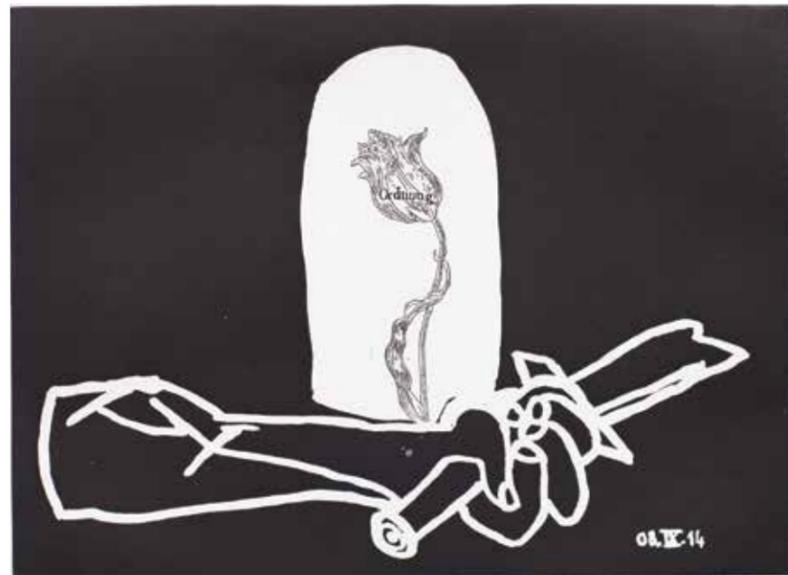
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014

DAMIEN DEROUBAIX, FALL FROM GRACE, 2014

Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014

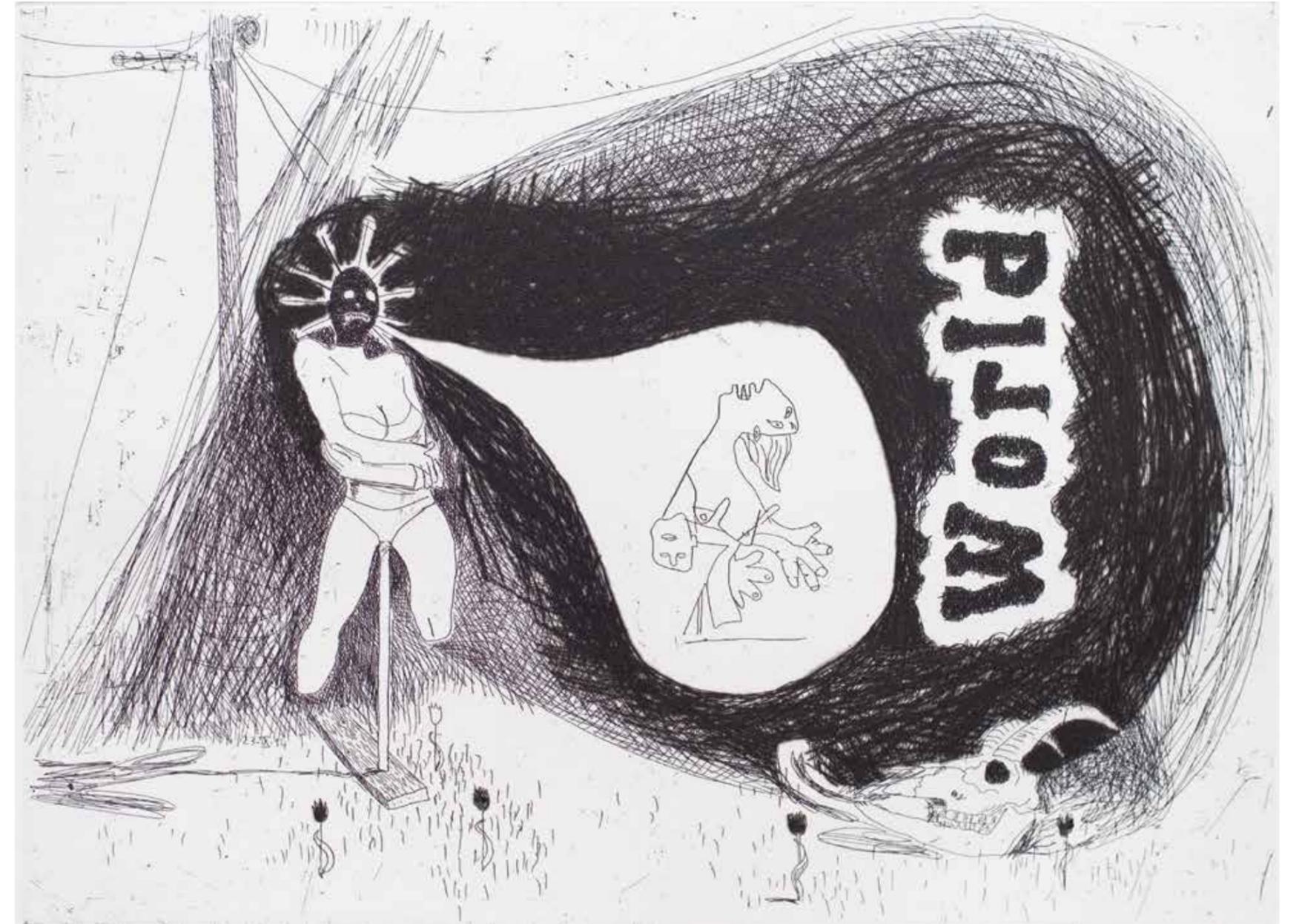


DAMIEN DEROUBAIX, AIKIA, 2014
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



DAMIEN DEROUBAIX, LADIES, 2014 ▶
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014

DAMIEN DEROUBAIX, GHOST OF WAR, 2014 ◀
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



DAMIEN DEROUBAIX, TINA'S DAUGHTER, 2014
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



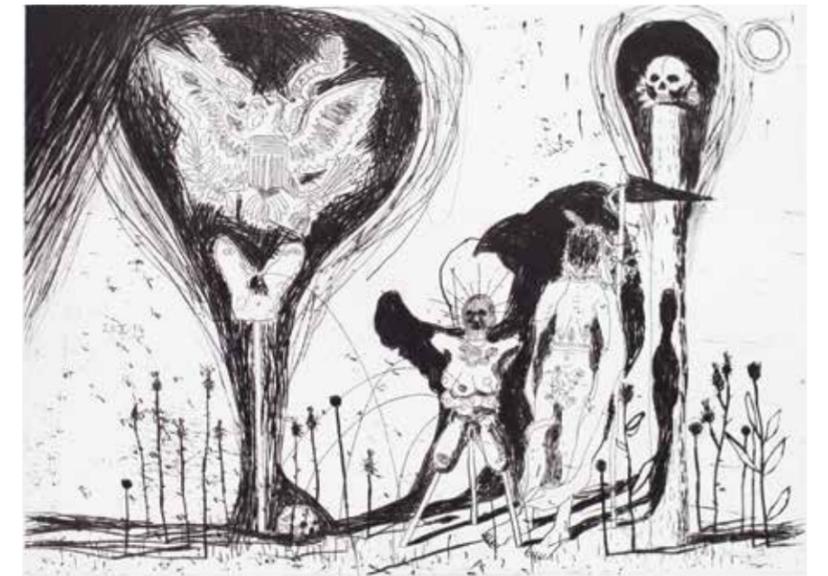
DAMIEN DEROUBAIX, LES DÉCIDEURS, 2014
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014

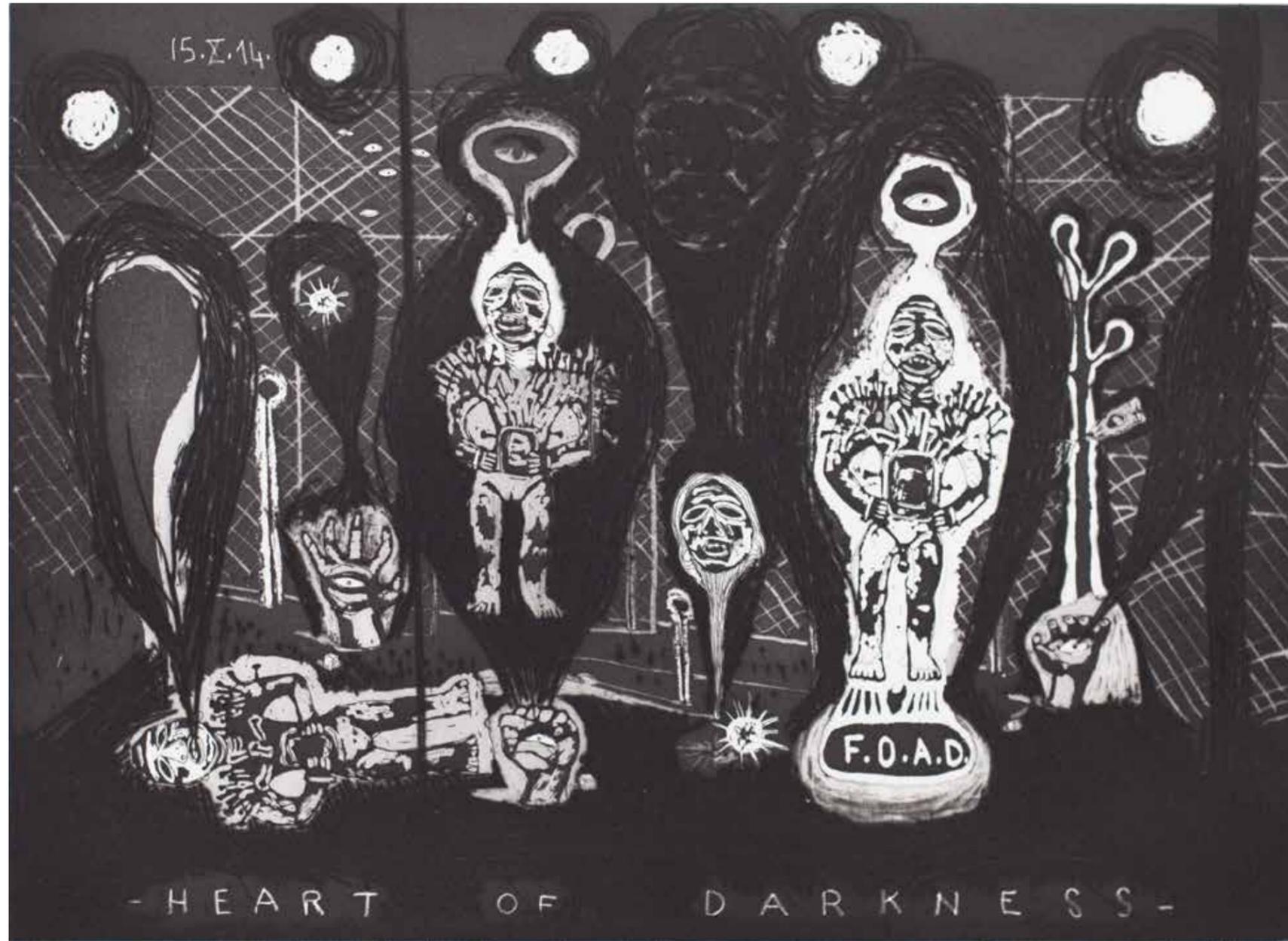


DAMIEN DEROUBAIX, LA ENVIDIA, 2014
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



DAMIEN DEROUBAIX, KILL'EM ALL, 2014
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014





◀ **DAMIEN DEROUBAIX, HEART OF DARKNESS, 2014**
 Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014

▼ **DAMIEN DEROUBAIX, BIRTH, 2014**
 Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014

DAMIEN DEROUBAIX, EILE, 2014
 Issue de *El origen del Mundo*, 2014
 Série de 25 eaux-fortes
 42 x 50 cm
 Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
 Item éditions, 2014



DAMIEN DEROUBAIX, SUEÑO, 2014
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



DAMIEN DEROUBAIX, IN THE SHADOW OF THE HORN, 2014 ▶
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014

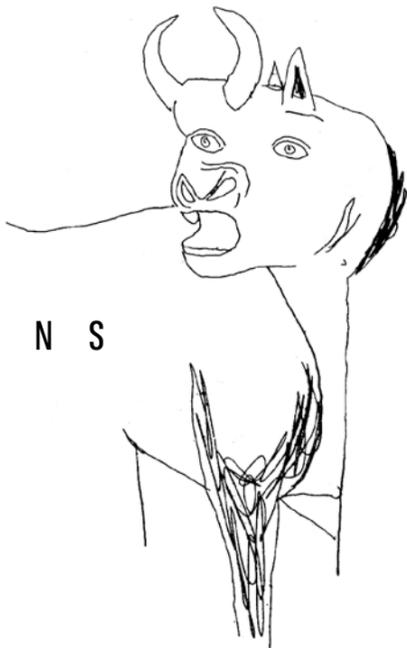
DAMIEN DEROUBAIX, 3 FIGURES DANS UN PAYSAGE, 2014 ◀
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014



DAMIEN DEROUBAIX, PÉBASE, 2014 ▶
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014

DAMIEN DEROUBAIX, POUSSÉES, 2014 ◀
Issue de *El origen del Mundo*, 2014
Série de 25 eaux-fortes
42 x 50 cm
Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
Item éditions, 2014





FOREWORD BY ENRICO LUNGI | LAURENT LE BON

Damien Deroubaix likes to recount how, in 1991, aged nineteen, he suddenly found himself face to face with a tapestry of Pablo Picasso's *Guernica* in an exhibition at the Espace Van Gogh in Arles. This jolting encounter was the epiphany of his calling as a painter and shaped his own artistic practice for years to come.

More than twenty years later, it is this biographical event that provides the starting point of the exhibition *Picasso et moi*, first shown at the Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence in 2014-15 and now presented in an expanded form at Mudam Luxembourg in collaboration with the Musée national Picasso-Paris.

In the dialogue between the works of Deroubaix and those of Picasso, we see the outlines of an assertive companionship that evidences the continuing influence of the great Spanish master on an artist always on the lookout for a new challenge. This confrontation, which lies at the origins of Deroubaix's career, is not confined to formal or thematic similarities; with almost a century between them, the two artists also share a unique desire to express the state of the world and denounce the horrors of mankind through their work. This stance is epitomised by one work in particular: since it was not possible to include the actual *Guernica* tapestry in the exhibition, Deroubaix decided to create his own interpretation of the famous work in the shape of a monumental wooden engraving. By doing so, he stays faithful to his endeavour, which is to pay an homage to his inspiring predecessor while freeing himself from his grip.

Numerous institutions and individuals have concurred to make this joint project possible. We would like to thank in particular Alex Reding, Nosbaum Reding Gallery, Luxembourg, and Fabienne Leclerc, In Situ Gallery, Paris, for their longstanding support of the artist, Markus Pilgram for conducting the interview published in this book, and Émilie Bouvard, curator at the Musée national Picasso-Paris, for her essay as well as the expertise she has brought to the show as a guest curator.

We would also like to acknowledge the generous support of KBL European Private Bankers.

Enrico Lunghi Mudam Luxembourg | Laurent Le Bon Musée national Picasso-Paris

DAMIEN DEROUBAIX, "PICASSO AND ME"? ÉMILIE BOUVARD, CURATOR, MUSÉE NATIONAL PICASSO-PARIS

ENCOUNTER | Damien Deroubaix cherishes a story about his discovery of the art of Pablo Picasso. A real epiphany as well as an original and formative personal incident, the episode was like a meeting with art itself. Deroubaix was on a school trip to the Espace Van Gogh in Arles, visiting the exhibition *Picasso, la Provence et Jacqueline* (8 February–12 May 1991) with his class. Alongside the exhibition, the Espace Van Gogh was showing three tapestries woven by Jacqueline de la Baume-Dürnbach based on *Les Demoiselles d'Avignon*, the curtain designed by Picasso for the ballet *Mercure*, and *Guernica*. Three tapestries styled on *Guernica* exist: these were made in 1955 for the Rockefeller Collection (United Nations Building, New York), in 1976 (Musée Unterlinden, Colmar), and in 1985 (Museum of Modern Art, Gunma, Japan). The tapestry currently held in Colmar was the one seen by Deroubaix, who retains few memories of the other Picassos exhibited. The teenager Deroubaix asked, "What's that?" and was told that it was "art". He still keeps the entry ticket to the museum as a sort of commemorative talisman of this initiation that would orientate a fundamental part of his creation. The question that arises for a curator at the Musée national Picasso-Paris appointed to play the role of a Picassian purist, is: Then what? In fact, we need to reconsider this first encounter, this thunderbolt, this moment when the deranged eyes of the *Guernica* bull met those of Deroubaix and, just as we would for a myth or a tale, analyse the elements involved. We may be able to identify motifs that will help us to understand his work, and perhaps his relationship with Picasso, which is fundamental to his plastic work.

"Painting is not meant for decorating apartments." Pablo Picasso

That day, it was not just any old work by Picasso that Deroubaix encountered. During the only televised interview of the artist that has been preserved,¹ recorded in 1966, Picasso was asked which of his works would be, in his opinion, his "masterpiece". The artist — for whom everything was of equal quality — replied at first that it was "difficult", that he did "not know", and then added that "at the time of [the bombing of] Guernica, I did *Guernica* because it was a major catastrophe, the first of many others that we have suffered, but essentially...it's personal, they're memories that we write down in note books..." *Guernica* is the Spanish artist's most famous work; it gave him his international and mass reputation, and he knew it. It was exhibited in the Spanish pavilion at the Exposition internationale des arts et techniques, held in Paris in 1937, an agitprop vehicle for the Republican regime fighting the fascist troops led by General Franco. The pavilion nestled in a side alley of the square in front of the Trocadéro dominated by the pavilions of the USSR and Nazi Germany, crowned respectively, by the legendary pair of the *Worker and Kolkhoz Woman* and Germany's imperial eagle. The building designed by Spanish architect José Lluís Sert, and the international context in which *Guernica* made its first appearance, endowed the painting with its initial monumental and political significance. Its subsequent travels around the world to collect funds for the Frente Popular, and its exile of more than forty years² in MoMA, in accordance with Picasso's wishes,³ who, in a reflection of his own exile in France, prohibited the painting from being returned to a Francoist Spain, made it one of the most politically and symbolically charged images of the twentieth century. It was published profusely in the French post-war communist press, as Picasso was probably the most famous member of the country's Communist Party, it was reproduced in the streets of Warsaw in 1956, in 2003 its image was displayed in demonstrations against the Iraq war, and today a "Guernica" has been spray-painted on the wall that separates Israel and Palestine. *Guernica* is a migrant image, one that contradicts Walter Benjamin's declaration that the work of art has lost its aura in the age of mechanical reproduction. Whether a hydra or a phantom of modern art, *Guernica* has acquired its symbolic and oneiric power in apparition after apparition, in multiple reproductions, art and political reviews, posters and tracts, loaded with ever more meaning, and becoming an iconic image of Evil as well as a pacifist monument. It is a "war painting";⁴ a "vehicle for disseminating news";⁵ in the words of the American artist Leon Golub, who based his pictorial and political work on Picasso's œuvre at the start of the 1960s. Deroubaix's encounter, therefore, was with a work remarkable not just for the way it is crafted, its size and dreamlike power, but also for its historical associations, its resonances as a monument, and its political overtones, which he — like all of us — would gradually absorb, even though its iconography is far from being immediately clear, and its political message is conveyed primarily by its title and the different contexts in which the painting has been implicated. It is a political icon but not a work "with a message". When it first appeared in public, it was described by art historians as "Cubo-Surrealist", another mental landscape. The painting *World Downfall* (2008, presented at the Prix Marcel Duchamp in 2009, Museu Coleção Berardo, Lisbon), the work by Deroubaix that currently most formally relates to *Guernica*, aims to create this same type of mixed impression. Dreamlike, even fantastic beings, massed in a predominantly black and white setting and clearly engulfed by chaos, though "*déjà-vus*" and familiar, skeletons from medieval *danses macabres*, a dead cow in a war zone, a porno-film dominatrix, and concentration camp watchtowers and barbed wire together generate a modern nightmare in a surrealist vein that also has the same pyramidal composition as *Guernica*. The work is political, addressing the tragic history of the twentieth century and sexual and aggressive social practices. Its title is suggestive of an Apocalypse but it seems impossible not to see in it a certain ambivalence. Thus, Deroubaix is linked to Picasso by his comprehensive decision to paint "another world", one that is nonetheless our own, a dystopian transference that evokes death, not so much as a metaphysical as a human fact, though imbued by sadness and with a preference for a more Germanic than Spanish culture, thus making it a political and moral work.

Furthermore, oddly, it was not *Guernica* in the flesh and blood that Deroubaix encountered that day but a more official avatar, one of the three tapestries by Jacqueline de la Baume-Dürnbach. These are not textile reproductions or copies of their famous original, as they include subtle variations. The one in Colmar incorporates ochre and brown tints that bring out the contrasts in the original grisaille, and is surrounded by a paler band that simulates a frame. During his visit Deroubaix may also have learned that the tapestry in the Rockefeller Collection on deposit at the United Nations Building in New York includes pale beige and various brown tints in its weave. He thus found himself before a hybrid object that embraced both the fine and decorative arts, and perhaps also discovered that to Picasso, too, this hierarchy made little sense. This outlook is reflected in the images that Deroubaix drew on to compose his own works. He then had a tapestry made at Aubusson as a variation of his painting, *World Downfall*. This was already a form of collage, a technique that, along with stencilling, was included in the preparation of Deroubaix’s works from early on. The painting was composed of sections in acrylic paints, watercolours and ink, and collage. The tapestry was planned as a transposition of this combination of pictorial techniques without being a simple transfer of it. Blending techniques, it combined mechanically woven sections in wool, embroidered zones handmade by lacemakers, and inclusions in leather that do not exactly match the collages on the painting and thus introduce small variations in perception. Was there a distant echo of Deroubaix’s astonishing encounter with tapestry? Or was it the outcome of the carefully pondered progression of an increasingly mixed practice, and an aspect, as in psychoanalysis, of reinventing the self by means of an account of a reinterpreted past?

However it may have been, the passage from art to the “decorative” arts in Picasso’s œuvre is a transition that interests Deroubaix. He organised his exhibition at the Fondation Maeght in 2014-15 under the tutelary figure of a *Femme à l’amphore* (Picasso, *Tanagra à l’amphore*, 1947-48, white terracotta, decoration painted using slips, oxides and white enamel, 45 x 33 x 19 cm, Musée Picasso, Antibes). He worked with glass at Meisenthal in close partnership with the master-glaziers at the Centre International d’Art Verrier (C.I.A.V.) — the “glassworking centre of Vallauris”. The sculpture *Homo Bulla* (2011) has drops of blown glass in a wooden structure. Each drop is engraved with motifs that suggest the tradition of the *danses macabres*. This contemporary installation includes ancient motifs, the “*bulle*” (bubble) itself borrowed from still lifes and genre scenes in which it is used to refer to the ephemeral nature and beauty of all things (Jean-Siméon Chardin, *Soap Bubbles*, 1734, Metropolitan Museum of Art, New York). Picasso never worked glass, but he made numerous experiments with ceramics in which he migrated elements from one technique to another. Using a brush to create a slip decoration allowed him to display his pictorial skills on ceramics, though without the chance to over-paint. The multiple incisions he included stem from his engraving. Picasso was aware of his migrant practice, declaring, for example: “Ceramics works like engraving. The firing is like the print operation. It is at that moment that you find out what you have accomplished. When you see the print, you are no longer the person who engraved them. You’ve changed. So you’re obliged to start your engraving over. And with ceramics, too, there’s nothing more you can do”.⁶ As Deroubaix described, his encounter with the *Guernica* tapestry went beyond the discovery of an object, even one that is complex and has an iconography he considered generative: it was also the revelation of an attitude that engendered a form of art by an artist unconstrained by boundaries. In turn, for his exhibition at Mudam Luxembourg, Deroubaix has created a reproduction of *Guernica*, taking Picasso’s painting and the personal adaptation by Jacqueline de la Baume-Dürnbach as his basis, but as an engraving on a wooden panel. It is a two-dimensional work but its execution is similar to the practice of sculpture (*Garage Days Re-visited*, woodcut and ink, 2016).

MIGRATIONS AND TRANSFERS | Deroubaix has chosen to call his exhibitions at the Fondation Maeght and Mudam Luxembourg *Picasso et moi*. Depending on whether you think Picasso was one of the two or three artistic geniuses of the twentieth century, this title may seem either presumptuous or tinged with gloomy irony. However, it poses a much more problematic question linked to whatever the relationship may be between Picasso — virile “Maître”, “genius”, “great painter” in accordance with the former hierarchy of the various media⁷, etc. — and a contemporary artist in the middle of his career. A recent exhibition at the Grand Palais that I co-curated for the Musée national Picasso-Paris, organised by Didier Ottinger, assistant director of the Musée national d’art moderne, considered the relationships between Picasso and artists since the 1960s. By means of its structure (one room for Picasso/

one “contemporary” room) and partially monographic aspect,⁸ *Picasso.Mania* was in many regards based on the notion of “kinship”, especially in the sphere of painting. This concept implies the idea of a father/son relationship, a personal dialogue between a “Maître”, in particular the one seen in Avignon,⁹ and not his pupils but brilliant disciples. This type of relationship is very current today in the personal mythology of the Spanish artist Miquel Barceló, for example, and is explicitly stated.¹⁰

Other relationships exist between a past master and a contemporary artist, and other ways of manifesting them — in writing, in images or in an exhibition. Thus at the Museu Picasso in Barcelona in summer 2014, the exhibition *Post-Picasso* (curator: Michael FitzGerald) relied on the image of a globalised world and a multifaceted Picasso diffracted from India to South Africa. The enduring representations of Picasso, in particular the obsolete notion of “Maître” — which has both sexual and authoritarian resonances due to the hierarchy of values it implies¹¹ — weigh on the theoretical and plastic approach that we might have of his work. There is also the difficulty that, even if Picasso was himself partially responsible for the notion by basing some of his work on Velázquez and Poussin and by constructing his own myth, it does not do justice to his œuvre. As mentioned above, he used all the means at his disposal: traditional pottery, African masks, Spanish basketwork, Ingres’s portraiture, a much broader approach than just considering the masters. To me, one of the many reasons why the work of Deroubaix is interesting is that he does not place himself in a classic relationship of deference and “inspiration” (another vague and obsolete notion), despite the personal importance of Picasso’s art. It is no longer a question of “imitation”, nor of the “ideal self”, as the title might suggest — at least I don’t think so. How, then, should we consider this relationship from the point of view of the exhibition?

Contemporary philosophy and contemporary art have popularised Jacques Deleuze’s and Félix Guattari’s notion of the “rhizome” as a non-hierarchical set of elements that reciprocally modify themselves. This notion might describe the structure of the exhibition and the perception that each viewer may have of the works and their co-visibility effected by the artist and organiser in a non-linear display, Picasso’s works modifying those of Deroubaix and vice versa. However, this notion does not precisely account for the artist’s creative process in his temporality and materiality. Post-colonial studies privilege the notion of “hybridisation”, which is closer to it, returning towards a form of composition, but it implies a political situation far removed from that which binds Deroubaix to Picasso.

Deroubaix’s technique is well suited to his creative process. He uses stencils in various ways, particularly in terms of their transfer. In a practice that is peculiar to him he freely migrates the images from one universe to another. Picasso, on the other hand, either reinvented or recreated a source image in his painting (as in the series of *Las Meninas* painted in 1957, Museu Picasso, Barcelona), or reused an object in his sculpture, thus layering it with a new significance, such as the bicycle seat and handlebars that became a bull’s head in *Tête de taureau* (spring 1942, MP330, MnPP), or transferred techniques from one medium to another, as we have seen. Similarly, in the work of Deroubaix we find a star-spangled flag, a studded idol, a wing from the *Winged Victory of Samothrace* (Musée du Louvre) or the Victory herself, a jester painted at the end of the Middle Ages on the cover of *l’Histoire* (“Rire, pleurer, hair au Moyen-Âge”, March 2015), a skeleton from a northern *danse macabre* (Holbein) walking with outstretched arms, a female bust missing its head but endowed with many breasts like the Ephesian Artemis or goat-headed Baphomet, or the head of this devil, the horse of one of Dürer’s Horsemen of the Apocalypse, the penile forms seen in Picasso’s engraving around 1966,¹² and the eyes of the bull or the electric light in *Guernica* migrate from one work to another.

It is not my aim to give an account of the body of Deroubaix’s work, but this list alone — to which must be added all of German history from Grünewald to Dix and contemporary hard rock, together with World War II and the Shoah, which are extremely present in Deroubaix’s works — takes note of the fact that Picasso, among others, is included, embraced in a well-structured universe, particularly so by the landscape, which is absent or almost so in Picasso’s œuvre, who was a painter of objects and figures. Viewers have the choice of forgetting the origin of the images and plunging into an often desolate world characterised by the black and sometimes aggressive sun of melancholy, or indulging in an endless, scholarly game of “Name that Image”, this too being no less a form of vertigo or a trap. It is not the iconography in the literal sense that explains Deroubaix’s regard for Picasso. It is more

to do with the description given by Jean Clair of a “*leçon d’abîme*”, a vertigo, a general attitude towards the world, that Deroubaix finds in Picasso but which he embraces as an artist of his own time, rooted in the late twentieth and early twenty-first centuries.

“Picasso was born old, as old as the century in which he was born. [...] What could a hungry young painter like Picasso still devour? [...] To skirt the immense massif of knowledge, built up in layers and eroded, so as to rediscover the source: something like Greece, perhaps, at the time of its archaisms. A primitive, savage and violently coloured Greece, without the filter of classical interpretations. How could he bear the brightness of this original fire, burning like the Godhead, which cannot bear to gaze at itself? It was above all Oceania, the New Hebrides, the discovery of objects that are not “art” but of ritual, magical and religious use that interested Picasso: not museum pieces but instruments of magic, the implements of possession, in the sense of bewitchment. This experience would open him up to what Rudolf Otto referred to as the “numinous” in his 1917 book devoted to all that is sacred. It was an experience concerned with initiation and not aesthetics. [...] I should perhaps add what he discovered at random at this same time: Iberian sculpture, meaning Spain’s old Celtic objects; Roman statues in the churches in northern Catalonia, in other words, tradition; then there were the frescoes on the apses and vaults... In fact, what we are dealing with is a spiritual genesis in which everything was already in place at the same time.”¹³

In Deroubaix’s work, a slogan and pornographic image transfer this everything “already in place at the same time” into the violence of the contemporary world — a post-Picassian world.

PAINTERS-ENGRAVERS | It is thus perhaps necessary to return to these ideas about migration, transfer and reproduction. In addition to the particular instance of *Guernica* and his tapestry, Deroubaix takes a special interest in Picasso’s engraved works. The series of sixty plates engraved by the master between August 1966 and spring 1967, which were not printed until 1970 by Georges Bloch, feature the phallic forms mentioned above, stars, meanders, and luminous and magical specks. It is a sort of hallucinatory presentation mixing comical-erotic themes, the world of the theatre and circus, the pair of the artist and his model, and the story of *Le Cocu magnifique*, making use of the white reserve to switch between day and night scenes. For this imaginative series, Picasso used several techniques on a single plate: for his night scenes, he combined aquatint, lithographic crayon and etching on a copper plate. The plates he used were sometimes even grainy. Artists of all periods have practised engraving. It demands great technical precision: once a mark has been made, it cannot be removed, though an image may later be “enhanced”. It retains the traces left of the creative process (so that study of the resulting print allows the techniques used on the plate to be distinguished), and each plate is a unique, singular and almost magical technical challenge, even for experienced engravers. Engraving is a medium for the production of multiple and reproducible images, made for distribution. Picasso’s series of sixty engravings presented a clear challenge to Deroubaix, who here presents his series of twenty-five etchings (2014). According to Pierre Daix, Picasso seemed to alternate between engraving and painting;¹⁴ apart from certain themes and their iconography, and a few “pictorial” effects made possible by aquatint, Picasso did not mix the two techniques. Although Deroubaix takes Picasso’s series as his point of departure, his undertaking, executed using stencil and transfer, is closely linked to his pictorial work, which itself makes use of reproduction and migrates characters from one painting to another. Collage — paper glued in a painting, invented by Picasso and Braque a hundred years earlier and used extensively throughout the twentieth century¹⁵ — takes another, logical form in the work of Deroubaix, with the transfer of the print into a painting using collage and unifying the three techniques in a final migration, not of the images but of the works of art themselves. In his relationship with Picasso, Deroubaix creates an artistic practice with precision and depth that is resolutely contemporary in its facility to migrate, circulate and transfer traditional media and the images of our contemporary world (*The Artist*, oil and collage on canvas, 2015).

^[1] Interview, ORTF, *Panorama*, 21 October 1966, http://www.ina.fr/video/I00008461/interview-de-pablo-picasso-video.html

^[2] The interview took place a few weeks before the opening, on 19 November 1966, of the huge and first retrospective dedicated to Picasso in France, held at the Grand and Petit Palais in Paris.

^[3] After various peregrinations, *Guernica* was exhibited for the last time at the Musée des arts décoratifs in Paris during the Picasso retrospective in 1955.

^[4] “*Guernica* will only return to Spain with the Republic”, Pablo Picasso, *Le Monde*, 14 November 1969.

^[5] “How Effective is Social Protest Art? WBAI Radio Panel Discussion with Jeanne Siegel, August 10, 1967”, in *Artwords: Discourse on the 60s and 70s* (New York: Da Capo Press, 1992), 105.

^[6] Unpublished manuscript, 1958.

^[7] A quote by Picasso published in Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso* (Paris: Bouquins, 1995), 171.

^[8] The exhibition seen by Damien Deroubaix in 1991 at the Espace Van Gogh was reviewed by Michel Bouë in *L’Humanité* on Saturday 9 February 1991, with the title “Picasso n’est pas mort, il bande encore”. The title was not ironic and the article — published in a journal with a wide-ranging readership — was laudatory. The title says a lot about the general perception of Picasso’s blend of artistic and sexual virility, and about the perception of the artist in general.

^[9] The most vaunted artists were David Hockney, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Martin Kippenberger, George Condo, Miquel Barceló, Malcolm Morley and Georg Baselitz, all male painters.

^[10] The *Picasso* exhibitions at the Palais des Papes in Avignon in 1970 and 1973.

^[11] See the catalogue of the joint exhibitions “Miquel Barceló, Sol y Sombra”, Musée national Picasso-Paris, Bibliothèque nationale de France, 22 March 2016-end of July 2016, directed by Émilie Philippot and Cécile Pocheau-Lesteven (Arles: Actes Sud, 2016).

^[12] See Griselda Pollock and Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981). This notion has been deconstructed by theorists and artists since the 1970s.

^[13] See Pablo Picasso, “Au théâtre : scène dans le style des *1001 Nuits*”, 16 November 1966, Mougins, Atelier Piero Crommelynck, MP1990-143.

^[14] Jean Clair, “Le dernier enfant de Saturne”, *Une leçon d’abîme. Neuf approches de Picasso* (Paris: éditions Gallimard, 2005), 8.

^[15] “[Picasso had surgery for an ulcer in autumn 1965.]

^[16] On 16 November 1966, aquatint, as though splashed, challenged the clear lines of the etching in three nudes on a cloth contemplated by their Musketeer clients. When the smell of paint once again filled the mas [de Notre-Dame-de-Vie in Mougins] in spring 1967, it was a sign that Picasso had newfound confidence in his skills and experienced the joy of creating and living once again at the age of 86”. Pierre Daix, *Picasso* (Paris: Hachette Littératures, 2009), 525-26.

^[17] For example, the practice of transfer and collage used by Robert Rauschenberg.

INTERVIEW OF DAMIEN DEROUBAIX BY MARKUS PILGRAM

MARKUS PILGRAM: With the exhibition *Picasso et moi* you are in a way returning to the roots of your interest in art. In 1991 – you were still attending secondary school – you found yourself face to face with a tapestry of *Guernica* in an exhibition of works by Pablo Picasso at the Espace Van Gogh in Arles. As you have repeatedly pointed out, this encounter was an epiphany – the founding moment of your own work as an artist. Could you expand on this decisive experience and explain what struck you about Picasso’s first “political” work?

DAMIEN DEROUBAIX: It was more of a gut reaction, really, as I was completely uncultivated at the time. I didn’t even know art existed. I come from a working-class background; my parents never took me to a museum, so I’d never seen a work of art in the flesh. But I had been drawing for as long as I can remember, and I wanted this to become something that related to my everyday life. As a child I drew animals and I wanted to become a vet. At secondary school, a girl sitting next to me, who saw that I was drawing all the time, offered to take me along to her evening drawing lessons. I accepted, and I absolutely loved it. One day the teacher told us she was organising a trip to Arles to see an exhibition by Pablo Picasso. I didn’t know who he was. I didn’t know what he did either – I didn’t even know he was an artist, but as I enjoyed the drawing lessons, I went along. This sounds a bit naive in hindsight, but you have to put it into context. In any case, that’s how I was doing things back then: if it’s good, I’m going; if it’s not good, I’m not going. So I went to see this exhibition – I’ve kept the entrance ticket. I entered and my eyes fell on *Les Demoiselles d’Avignon*, which hung in the extension of the entrance area, right after the ticket office. I turned around and then I saw *Guernica*. I remember it was dimly lit, and suddenly a jolt went through my body. My heart started beating frantically; I didn’t understand how this thing on the wall could have such a physical effect on me, but I sensed it was something extraordinary. I asked an old man standing next to me: “What is this?” He replied somewhat disdainfully: “This is art, young man.” – “How do you get to make art?” – “You need to go to art school.” At that moment I knew what I wanted to do in life. It might have been a primitive kind of discovery, but *Guernica* became a model for my life.

M P: For the first leg of the exhibition *Picasso et moi* at the Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence, the curator tried in vain to get this tapestry of *Guernica* on loan from the Musée Unterlinden in Colmar, France. For the exhibition at Mudam Luxembourg, you decided to create a kind of copy, or rather reinterpretation, of the original work. What can you tell us about this project?

D D: It’s simultaneously exciting and intimidating because, after all, I’m tackling a serious piece of work – all the more so as it may seem anachronistic, or even worse, uncool, to make a copy of something. But this will definitely be one of the pieces in the exhibition. I don’t know if it will be a work, we shall see... After discovering *Guernica*, I felt a kind of craving; I often say I was starving. I was under the impression that things had been hidden from me and that I had to make up for lost time. I went to see as many museums as possible. Back then, I was living on the outskirts of Lyon, so I went to the museums in Lyon, including the Musée des Beaux-Arts. Since I had decided to become a painter, I needed to learn... like a young man who doesn’t know how it works, who is uncultivated, who doesn’t know that there is a difference between contemporary art, ancient art, etc. How do you learn to paint? Well, you learn that Manet made copies after Velázquez, for instance, and that Cézanne copied Poussin. That Delacroix copied Rubens and Picasso copied Velázquez and Manet, and so on. So I felt it was normal that I too should make copies. I went to the Musée des Beaux-Arts in Lyon and spent months making a copy of Delacroix’s *Death of Marcus Aurelius*. Then I copied other paintings by Delacroix, I copied Andrea del Sarto, I copied Tintoretto and many other things there.

M P: But the situation is different today: you’re no longer a beginner, you’re not a student anymore, your art has reached a certain maturity. Taking on *Guernica* – does it not mean measuring oneself against it?

D D: Yes, measuring oneself, but in this case I’m measuring myself against myself. It’s one of the great masterpieces of the twentieth century. But Picasso also engaged with Delacroix’s *Women of Algiers* and Velázquez’s *Meninas*. You have to go for it. When I proposed to the people at the Fondation Maeght to exhibit

alongside Picasso, I was immediately told that I was taking a gamble, that some people were likely to say I was comparing myself to Picasso, that I might make a fool of myself. But for me, art is not a horse race – I don’t think about it in terms of rivalry or confrontation. Picasso, for me, is an artist with whom I live every day. He’s not the only one, there are others: Otto Dix, Max Beckmann, John Heartfield, Hans Holbein... I always say that painting is sensing that all these artists, all the artists since Lascaux, are looking over your shoulder to see if what you’re doing is beside the point. Getting it right means being of your time without trying to do things “in the manner of” someone else. My position vis-à-vis Picasso is not that of a groupie, admirer or rival. For me, it’s a companionship – my work is in a line of extension or descent from his. It is devoid of what Didier Ottinger has called a “Picassoid character”, which would make no sense at all.

M P: Let us talk about your initial choice of works by Picasso in your exhibition at Mudam. In my opinion, it brings to light a certain kinship between his works and yours. By including a *Skinned Sheep’s Head* he painted in October 1939, a few weeks after the outbreak of the Second World War, you remind us that Picasso liked to use metaphorical motifs to express his opinions on the state of the world – an aspect already famously at work in *Guernica*. Showing his *Dresser at Vauvenargues* can be seen as an echo of your exhibition in Arles, where it also featured. Picasso’s engravings from the *60 of 1966* series mirror your own work in this field. And finally, there is an unexpected dialogue between the small Tanagra sculpture *Vase: Woman with Amphora* and your glass sculpture *Homo Bulla*...

D D: There will be three types of relationships and three types of choices in the exhibition. The first is a choice by default or in lieu of, as in the case of the wood engraving after *Guernica*, which, as I outlined before, is the foundation stone of my work – if not my life, considering that discovering it was like being born again. When it became clear that the loan of the original tapestry would not go through, I reacted by pinning a postcard of the work that normally hangs in my studio on a wall in the Fondation Maeght and by producing a copy or reinterpretation on carved and painted wood panels for the show at Mudam.

Concerning the latter, I should add that several events left an impression on me at one time or another and therefore went into it as well. In Saint-Étienne, I had seen an engraving by Picasso of figures inside a phallus. I seemed to remember that it was a drawing, but it was in fact one of the engravings from 1966. At the time, I said to myself, “Look at the old man having fun, and at the same time doing something amazing, simply by playing with form”. This image stayed with me, and one day, as I was working on a drawing on paper, it suddenly resurfaced, so I changed my drawing using the same formal device. And yet people refused to see it – even the buyer of that work took a while to notice it. It was a formal play – I must have made seven or eight works like that – with a phallus and characters inside it. To shed light on these works and evidence these links, I wanted Picasso’s series of engravings in the exhibition.

Then there is the metaphorical character, which is very important for me. I like to say that I’m a realist painter, while at the same time using allegories or metaphors. This is precisely what grabs my attention, for instance in the motif of the skinned animal head; and when I see something I like, I reinterpret it, I tack my own ideas onto it. There is also the idea of form and assemblage, as all my work is at least to some degree based on collage and montage. Film and filmic montage were important influences during my studies; I’ve learned just as much by watching films by Eisenstein, the Taviani brothers, Jean-Luc Godard, Charlie Chaplin or Buster Keaton as by looking at the work of Francis Bacon, who remains one of my favourite painters.

The third aspect underpinning the selection of works at the Fondation Maeght was the idea of matching like with like: engravings with engravings, tapestries with tapestries, one form with another, similar one, etc. I wanted to insist on the fact that Picasso’s work is not only an important element for my own work, but also a cooking ingredient, if you will, to the same extent as contemporary art, modern art, ancient art, history, everyday life, politics, music, etc. – in short, life as a whole. I also wanted to allow for works that didn’t necessarily enter into a dialogue or have a direct relationship between them, works where it wasn’t possible to say, “yes, I can see the same thing in one of Deroubaix’s works...” because otherwise it would have been mere illustration. This is why I wanted to include *The Dresser at Vauvenargues*, which has no connection to any of my paintings – but I find it magnificent. And I wanted to include more works without a direct connection to mine.

While preparing the exhibition at the Fondation Maeght, I went to the Musée Picasso in Vallauris to see if there were works we might want to borrow. Upon entering the building, I came across a ceramic Tanagra statuette of a woman sculpted out of a kind of amphora. One of the handles of the amphora has been modelled into an arm, and under this arm, the woman holds a second amphora, which has the same shape as the etched glass balls in my sculpture *Homo Bulla*. When I saw this work, I figured we had to find a way for the two sculptures to talk to each other. We approached the museum with a loan request, which was successful, and placed Picasso’s work opposite *Homo Bulla*. For me, it works incredibly well! I really feel like there is a discussion going on.

M P: Talking of *Homo Bulla*, we should maybe add that it’s very different from what you had been doing up to that point. Like Picasso’s *Vase: Woman with Amphora*, it seems to have numerous layers of metaphorical and symbolical meaning. What was the context in which this work was conceived?

D D: The people at the Meisenthal International Glass Art Centre (CIAV) discovered my work through my solo exhibition at the Saarlandmuseum in Saarbrücken. They wrote to me asking if I wanted to try working with glass, and offered to collaborate. I’d heard of the CIAV as a student and fantasised about it. Some of my friends had a work placement there, and when they talked about it, it sounded great. I’ve always wanted to create objects from glass, so when the CIAV invited me, I immediately accepted. When I arrived there, they told me: “The master glassmaker will demonstrate a few things you can do with it, what the possibilities are – transparency, colour, effects, etc. Then you should go home and think about it. If you still want to do it, just hand in a project, and if we like it, we’ll do it.” The master glass-maker spent the whole day showing me all kinds of things: how to pick up the glass, blow it, twist it, immerse it in water while still hot so that it explodes yet stays compact at the same time, reheat it, add layers, apply colour in various ways, etc. – a whole range of extremely complex techniques. It was amazing, but what fascinated me most was seeing this man grab a metal tube, seize the molten, running matter and blow into the blowpipe, the air in his lungs shaping the molten glass as it solidifies and becomes simultaneously hard and extremely fragile.

I saw the whole operation as a metaphor of the human condition, and that’s precisely what my work is all about: the relationship between life and death, vanity and the futility of existence, which is also what the title *Homo Bulla* alludes to. I need to work with very simple forms... Next, they took me to the nearby Museum of Glass, where the director handed me a single-stem vase with an engraved iris by Émile Gallé – a glorious piece of work. Looking at the engraving I immediately knew that this was what I wanted to do. Needless to say, the people from the CIAV took the mickey out of me – I mean, engraving glass is not something you learn in a day, let alone like Émile Gallé... But I said to myself, “right, the idea is to engrave and to keep things simple”. At that time I was making a lot of paintings with motifs from the *Heidelberg Dance of Death*, and I figured that’s what I wanted to do here as well. I isolated the figure of Death from each episode and discarded all the other characters – the Emperor, the Abbot, the Knight, the Canon, the Physician, the Peasant, etc. – whose clothes would have dated the images to the late fifteenth century. Death, grasping the hands of his victims, was then engraved on each of the glass sculptures. (I also represented the glassmaker, in recognition of his help.) The bubbles were glued onto a structure of glass sheets, which was completed by adding found pieces of blown glass that had been lying on the floor of the workshop and other bits that I had specifically made, such as the ouroboros – a snake devouring its own tail – urns, bubbles, shells and flasks, all linked to the idea of vanity, and the futility and fragility of human life. This was different from what I was normally doing, which was mainly painting with watercolour and acrylic. I was using a paper that wasn’t suited to these techniques, so it started to crinkle, with large puddles of water, drippings and images in a very fine, cool brush or rather trashy in appearance. On the whole, people tend to say that these works look rather scrappy and rigid. But with glass, it’s different: it’s so beautiful that it produces a totally different impression. Working with glass has allowed me to familiarise myself with another tool and sharpen my thoughts.

M P: It has often been contended that you are the most “German” of French painters. You admit that while living in Berlin, you were heavily influenced by the works of famous German painters from the sixties to the eighties: Richter, Polke, Immendorff... Your work also gives a nod to Dürer and, as just mentioned, to the iconography of the *danse macabre*, but also to the darkest chapter of German history – the Nazi period. How would you describe your relationship with Germany? What is your stance on German art?

D D: In fact, the notion that I’m the most German of French painters goes back to an essay by the critic Thibaut de Ruyter, published in one of my first catalogues, in which he elaborates on this idea. His analysis has often been taken up in France, although totally out of context. It’s true that I chose to study at the École des beaux-arts in Saint-Étienne because I was told its emphasis lay in painting. But when I arrived there, I found myself trapped in a somewhat schizophrenic situation. On the one hand, some students were hell-bent on making work that was completely disconnected from what was going on in the world. Their idols were people like Balthus, for instance, and they thought you had to paint like him. Yet the vast majority of students had a working-class background; we weren’t Polish, but rather French nationals from all over the place, including Algeria; we weren’t best mates with Rilke and we weren’t aristocrats. How could we have painted like Balthus? In some classes, this resulted in a painting that I found dreadfully anachronistic. On the other hand, there were the teachers telling us that painting was dead, that it was totally passé, and that we ought to turn to something else. But I wanted to paint, so it was all pretty complicated.

At some point I went to Karlsruhe on the Erasmus programme. At the Academy of Fine Arts people asked me: “What do you do?” – “I paint.” – “You do?” They wanted to see what I was up to. Some people were doing video, others sculpture, installations, drawings, and others still mixed it all up; there was no problem whatsoever, because all the German students were interested in was content rather than form. Is this guy worth me talking to him? Does he have something to tell me or is he just repeating himself? So I first came into contact with German art through the students, then through my teachers, and finally through the museums and galleries in Karlsruhe, Stuttgart, Frankfurt, etc. In Frankfurt I discovered Kippenberger, but also artists of a generation only slightly older than myself. What struck me in their work was a kind of freedom, formal creativity and inventiveness – no limits, in fact. This, then, was the place where I would be able to paint. I completed my semester, and upon my return to France, people kept telling me in veiled terms that I was wrong and asked me to justify virtually everything I was doing. Why do you paint on canvas? Why are you using a frame instead of a free canvas? (Supports/Surfaces had a strong following in Saint-Étienne.) I eventually felt stifled, so I returned to Karlsruhe, where I picked up some paper and watercolours and started drawing French formal gardens and beer labels, each time adding the question “*Was ist Kunst?*” – “What is art?” Back in Saint-Étienne, I got my degree, but I had only one thing in mind, and that was to return to Germany. I had become Germanophile: everything seemed so much better there. It’s around this time that I discovered Beckmann, Dix, Holbein, Altdorfer and Grünewald, whose works spoke to me. I also started to read German literature and came across Thomas Bernhard, whose books I devoured. (The only poem I know by heart is by Goethe: “*Die Vögelein schweigen im Walde*...””) I was later told that all German school children have to learn it by heart – something I didn’t know.) All this nourishes me.

In 2001 my work changed completely. There had always been the idea of vanity, but I was making pretty decorative work after all. So then I started using historic imagery. I mean, if you want to talk about the horrors of the world, what better language, if I may say so, than images of the Second World War? As I was still working with collage and montage techniques, I combined the images with words, and the discrepancies between the two often produced an ironic or critical result. When I started exhibiting in Germany, visitors occasionally told me they were uneasy about the swastikas in my works. I explained to them that I wasn’t using them to castigate Germany – the historians have done their job, and so we know it was the worst period in German history and that Nazism was absolute horror. But because we know that it was absolute horror, we also know that when someone paints the Waffen-SS or a swastika, it’s a signifier of absolute evil – in the same way than a pin-up girl is a cipher for the commodification of the human body or a tank is a symbol of destruction, war and death. During the Iraq War, one of my German friends made a painting based on the famous photograph of the Abu Ghraib prison showing a man wired with electrodes, his head stuck in a kind of hood. I advised her not to paint this image because it depicted a subject that was still hot in the news: “The historians have not yet gone to work on this, and the propaganda machine is in full swing on both sides. You are using a burning image.” When I want to talk about the contemporary world, I use images from the past, precisely because they have settled and become signs that can be used like words.

That is, essentially, my relationship with Germany. As for France, there has long been a kind of allergy to painting — this notion that painting is dirty, that it sells and that it is therefore a bourgeois practice. The worst example is of course Expressionist painting — an area in which the Germans excel. This meant that any painting with the slightest hint of Expressionism was immediately pigeonholed as such; and so to hit the message home, I started making wood engravings. I’d been practising engraving for a while, and at one point, I realised that this supposedly obsolete technique allowed me to cause even more irritation. And that’s when we hit rock bottom. People in France saw this as German painting — I’m only half joking when saying this.

By that point I had been living in Germany for ten years and my work was starting to be shown in large exhibitions. One day the chief conservator of the Saarlandmuseum told me: “I believe your painting to be very French — there’s nothing German about it. It’s full of remonstrance, which is typically French. Your compositions are often based on a pyramid shape — a very balanced, very classical and hence very French structure.” For the next two years I studied Baroque art. Among other things, I went to Würzburg to see the Prince-Bishops’ Residence designed by Balthasar Neumann, with its frescoes by Tiepolo. Baroque art had been on my mind for a while; I sometimes played with it in my compositions, but in a very deliberate, obvious way. That said, the pyramid-shaped composition of my paintings is the result of an intuitive rather than reflected construction. The same conservator told me: “Your palette is not at all German — you really have a French palette.” You need a sound knowledge of painting to be able to say things like that. In France, no one ever talked about the colours I was using.

The exhibition at the Saarlandmuseum was later shown at the Villa Merkel in Esslingen, in Swabia. I introduced my work there by explaining how I work: “I work on paper because it allows me to work fast, whereas with oil on canvas, you have to wait for the paint to dry and so on. With paper, when something is not right, I just cut it out, I put it somewhere else or use it in another painting. The prints I make from the wood engravings are cut into pieces and reassembled. Nothing is thrown away; everything in the studio, everything I rip up or cut out eventually finds its way into another work...” A woman in the audience blurted out: “That’s a very Swabian way of working!” During the last leg of the same exhibition, at the Kunstmuseum in St. Gallen, Switzerland, someone asked me about the German aspects in my painting, and I replied by recounting the lady’s comment. It had the audience in stitches, as people in that part of Switzerland like to make fun of their German neighbours for their proverbial stinginess.

Obviously, I adore German art and I’m interested in all things German — all periods, including in literature. I often sense a kind of radicality in German art. As if it said, “look, we’ve done the worst things you can imagine, but we’re not averting our eyes from what we’ve done.” During the First World War, German painters painted the trenches. Otto Dix made engravings of the trenches. A few years later, he painted *The War* as an antidote to Nazism. Later still, there were people like Fassbinder and others who explored the dark chapters of their country’s history. Not so in France. I mean, where are the artists talking about the Algerian War? This would still seem to be impossible in France today. I believe the rejection of painting in France for thirty-odd years is linked to that. Because the way I see it, painting is like putting caustic soda in your eyes. At art school I was taught arc welding; you’re told not to look at the welding spot because it can burn your eyes. Putting caustic soda in your eyes helps treat the burn, but it hurts. I like to think of painting as caustic soda in your eyes: it restores your sight and allows you to look at the world anew.

M P: Let us return to the wood engravings — a technique considered to be “typically German”. As a matter of fact, it would appear to have been hardly used by French artists. Picasso himself produced merely a small number of wood engravings. But as you’ve just pointed out, they are very common across the Rhine, both small — as in the work of early twentieth-century Expressionists — and large — as in the work of artists like Anselm Kiefer or yourself. How do you use this technique? And would you say that it is particularly suited to what you are trying to achieve?

D D: I discovered engraving shortly before entering art school, as I started researching in libraries. When I learned that there was a shelf with literature on art, I took out two books. The first, on Michelangelo, terrified me because I figured you had to be able to draw like him in order to be admitted to art school. The second, on Gauguin, comprised a series of woodcuts, some of which had been made after his death by the likes of Kirchner

and Schmidt-Rottluff. To pay for my studies, I took a summer job working in a printing house. The chief there let me have leftover ink and some cheap paper; I got my hands on some lino, bought a gouge and started to etch. I printed with a spoon... So it was really simple to do, and yet it had great expressive potential. A piece of lino, a gouge, a teaspoon, a sheet of paper and a little bit of ink opened up a whole world for me. Later, in art school, I made a lot of engravings. I learned most techniques, as that was something I’d had on my mind. I’m not sure when I made my first woodcut — I was still living in Paris — but I wanted to do something that would be relatively easy to print, something I could do all by myself, something that had raw graphic strength, a violence you don’t get with watercolours, for instance, nor with lino, because it’s like slicing through butter. With wood, there are splinters, there are accidents, it opens many doors. Besides, it allowed me to make as many prints as I wanted, which I could partly reuse in my paintings. All this worked really well in terms of what I wanted to do.

As for Anselm Kiefer, I went to Stuttgart, where I saw his earlier works, in which he did not yet use mud and various other matter. There were three of them — woodcuts of studio interiors with straw added to them. These extremely powerful large formats were among the works that made the biggest impression on me during my first stay in Germany. What I like about Kiefer is that he’s a history painter, someone who puts our own history in perspective. Among the Old Master engravers, I would have to mention Dürer, of course; there’s no way around him. One day I went to the Museum of Prints and Drawings in Berlin to see his *Triumphal Arch of the Emperor Maximilian*. It’s an amazing work, and the notion that you could print at such scale encouraged me to give it a go myself.

However, the size of my works is also something that comes straight from Germany. When I went to Berlin for the first time, in 1996, I was living in Kiel, on the Baltic Sea. We set out with a friend in February, at minus twenty-five degrees. Berlin was a huge construction site, and I remember my disappointment at seeing the Brandenburg Gate, which I’d imagined to be much bigger. Besides, you didn’t see much of it because it was surrounded by wooden fencing. Not far from there was the Neue Nationalgalerie, which was showing an exhibition of German painting — one painting per artist. There were works by Penck, Polke, Immendorff, Baselitz, Lüpertz, Richter, maybe also Kiefer. Every one of them seemed to be ten by five metres large. I was so impressed, I thought the Germans were really clever. Did they build these museums to show off their large-scale paintings or did they make large paintings to fit the size of their museums? I was intrigued. After my residency at the Künstlerhaus Bethanien in Berlin, its director, Christoph Tannert, invited me to take part in the exhibition *Urban Realities* at the Martin-Gropius-Bau. I showed a 2 by 1.5 metre painting which, in this huge building, with its walls of up to 8 metres high, ended up looking like a postage stamp. One year later, when I was invited to the Martin-Gropius-Bau again, this time by Laurent Le Bon for the exhibition *Peintures/Malerei*, I promised myself I wouldn’t make the same mistake twice, and so I did my first large-scale painting, which measured 4.5 by 3.3 metres.

M P: Sometimes you exhibit not only the prints from the engravings but also the actual wooden panels themselves.

D D: I made the first of those panels after discovering *The Triumphal Arch of the Emperor Maximilian*. I had just been shortlisted for the Prix Marcel Duchamp and had to come up with a project for the 20-square-metre booth I was assigned for the competition. I wanted to do something unusual to catch people by surprise. As I’d never stopped engraving, I figured this was an opportunity to make a large-scale woodcut. I cut one of the Horsemen of the Apocalypse across three wooden panels, from which I then made a print using my little spoon. But it was so big and I applied so little pressure that it was a total failure. When I showed the result to a friend, who is also a collector of my work, he asked me what I intended to do with the panels. I replied that I’d probably chuck them in the fireplace... The next day, some friends called by, and without even looking at the print, asked me what I was going to do with the panels. When they left, it dawned on me that I might have something on my hands here. I drilled holes through the corners, hung them on the wall and realised that they were the actual work. This is how I came to exhibit the wood panels. Meanwhile I’ve produced around thirty of them, including a very large one. In engraving, the matrix is generally a beautiful object, so I’ve always been wary of it. The matrix is not usually the work itself, but you keep it because it’s beautiful. Take any printing plate by Rembrandt — fabulous! But as far as I was concerned, it was no longer just a matrix — it had become something else. Due to the scale, its status had changed. I ended up partly modifying the composition: the words were mirror-inverted — as they would be on a

matrix — so I set one of them straight: now it looked as though the horseman’s hand cut right through them. I also slightly reworked the image, but that’s pretty much it.

M P: I would now like to talk about the citations and references in your work. Generally, the structure of the pictorial space in your paintings is pretty straightforward. Like a theatre stage, it acts as a backdrop to a collection of disparate motifs borrowed from various historical or artistic contexts, but also from popular culture, more specifically music. Death is a ubiquitous presence in them, whether in the shape of skeletons and skulls or the explicit allusions to Nazism we discussed earlier. Various mythological figures, including Dürer’s *Nemesis*, Pegasus, the Mesopotamian god Pazuzu (as he appears in *The Exorcist 2*) or a Congolese nkisi nkondo fetish statue, to name but a few, are combined with visual references to, or citations from, grindcore record sleeves by the likes of Anal Cunt, Terrorizer and Napalm Death. Could you tell us why you choose these highly diverse elements and how you combine them in your work?

D D: The stage you are referring to brings me back to when I was studying Baroque art. At the heart of Baroque art lies the idea of staging. Shakespeare’s famous phrase that “All the world is a stage” stayed with me. In Fassbinder’s black-and-white film *Katzelmacher*, from 1969, there is a sequence where one of the protagonists enters the frame from the right, turns around to face the public, introduces himself and sits down; the next protagonist arrives, introduces himself, and so on. This way of setting up the film, this radical aesthetic choice had a great influence on me. It took a while for this to manifest itself, but it was always there in the background, and it eventually imposed itself on me as an efficient way of constructing a frame. Once the stage or frame is set, it can accommodate all these unrelated elements, which suddenly, by way of collage or montage, seem to make sense. This is the idea of montage according to Eisenstein, who postulated that the encounter between two images created a third image in the mind of the spectator. Initially, this is exactly what I did: small collages with two objects and a word. But in time, the work became increasingly complex. This side of my work is really informed by film. For a couple of years, I went to the cinema three times a week. It was a passion — the only thing we talked about. One of the courses at art school was called “Cinema and Painting”. We attended lectures from great filmmakers such as Jean Douchet. We watched Serge Daney speak about cinema, about the morality of the tracking shot, about the famous travelling in *Kopò*² and Jacques Rivette’s criticism of the film.³ All this provided me with a kind of frame. I take these elements from various sources — history books, the Internet, museums, everyday life or my own photographs. Then I position an element and ask myself what I could put in relation to it.

And finally, I also look at models in art history. We’ve mentioned Dürer’s *Nemesis* — it fascinated me, but rather intuitively. When doing my research, I realised that its full title was *Nemesis (The Great Fortune)*, which means that Dürer’s image conflates two divinities that have nothing in common: the goddess of vengeance and the good fortune. The winged figure in the engraving is shown balancing on a globe. So Dürer, in his own time, created a mix. In my work, I try to arrange things, both as regards the subjects I paint and the way I paint them: I try to balance elements painted in a somewhat clinical, cool manner, with others painted in a distinctly expressive touch, with stretches of paint, flat surfaces, smooth collages and found elements. The aim is to create the most violent clash possible. Maybe the result speaks of the world we live in and of the way in which all the elements in the world can coexist. At the same time, it speaks of beauty, because even if I paint the horror, I sometimes find myself contemplating a work that I no longer own, for instance in a museum, and finding it really beautiful. At the same time, I wonder if I would still be able to paint like that.

M P: And yet it seems to me as if these visual references, which are replete with meanings and emotions, don’t condense into a coherent narrative, but rather into a weft of impressions consisting of disparate associations, which can induce a feeling of distress similar to opening the daily newspaper (which, incidentally, recalls Picasso’s method in *Guernica*). You’ve said that art can change the world, but rather in the long run. Is the malaise provoked by your works supposed to shake us up, is it a wake-up call? How can art still make a difference today, keeping in mind that society seems to be drowning in a flood of images?

D D: I’ve never really thought about it, but in the Middle Ages, it was the exact opposite. There were hardly any images; the church was the only place where people saw images, and yet artists were thinking about what an image was, about how to transcend reality, how to show, how to represent the world. Despite a very small

audience, they created a vast number of works that enlightened the world and have survived to this day. Today, the flow of images is indeed continuous — there are so many of them that we hardly see them any more. But maybe the experience of a work of art, whether a painting or something else, can impress itself on the mind. I’m living proof that it works. I was destined to become a turner and miller at a plant in the outskirts of Lyon, and here I am talking to you in a museum, meeting people from different backgrounds, travelling the world, being invited to all kinds of places — it’s great, and I’m happy. All this is happening because I was fortunate enough to see this exhibition where I found myself looking at a work by Pablo Picasso. I don’t know if what I do will change someone’s life, but if it changes the life of even one single person, that’s tremendous — don’t forget the domino effect. Leonardo da Vinci changed the world the day he started painting, Velázquez changed the course of history with his *Meninas* by expressing an idea which, in turn, encouraged more and more people to think the world wasn’t the way we’re told it is, but the way the artist sees it and reveals it to us. But it took time. I don’t know what will remain of what I’m doing; this is neither for myself nor for the critics to decide — only the future will tell. Will it change something?

M P: To conclude this interview, I would like to ask you a few questions around music. For quite a while now, metal music, more specifically grindcore, has been a visible influence in your work. This is a genre of music with a strong political message generally associated with leftist ideas. What role have this music and its culture been playing in your work? What role do they still play in it today?

D D: It’s an important element, because it is one of my “cooking ingredients”, to the same extent as contemporary art, history, Picasso, and so forth. Music provided me with my first liberating experience. I will never forget the moment I started listening to metal. I felt this violence within me, and this music clearly struck a chord. One day, someone gave me a cassette of Slayer’s album *Reign in Blood*. When I listened to it on my Walkman, sitting on the bus, I had a rush of adrenaline. As a matter of fact, it had a pretty negative effect, because I felt like I could destroy the entire earth. But it was an unbelievable, frightening feeling of power. This album stayed with me throughout a period in my adolescence in which I was constantly struggling with violence. Later I listened to other bands and witnessed the emergence of death metal and grindcore. Grindcore in particular appealed to me physically. There is indeed a political aspect about it, but the message is literally buried in the music. It’s incredibly fast, really basic, and the singing is entirely guttural, which means that the lyrics are difficult to understand; in some songs it’s almost impossible. The lyrics were often printed on the album covers, and I liked the idea that the music had a social message, although it was completely inaudible. You really have to immerse yourself in that culture to understand it. There is a peculiar relationship between form and content. I wanted to integrate this violence, with its critical content and its reckless clashes, in what I was doing. This is what defined the composition of my paintings. But at the end of the day, it’s only one ingredient among many others.

M P: In his essay for the catalogue of your exhibition at Sables d’Olonnes, Thibaut de Ruyter contends that your approach to combining images and words probably derives from your teenage experience of album covers, including some from grindcore bands, which you use in your works as well as in your titles. Could you expand on the relationships between words and images in your work?

D D: The album sleeves are indeed a gold mine. Some I consider to be masterpieces in their own right, to the same extent as paintings by world-famous artists. Take the album cover for Slayer’s *Reign in Blood*. I once told its author, Larry Carroll, that in my opinion it was a masterpiece of painting. On album covers, the name of the band generally features in the upper part of the image, while the title of the album appears elsewhere — a characteristic that you will find in many of my own compositions. As concerns the use of words, the story I told you earlier — about adding the question “What is art?” to one of my compositions — says it all: it made me realise how words could change the meaning of my images. Using language in my paintings was never a taboo for me, simply because I’d seen words in the work of so many other artists: Gauguin, Raoul Dufy’s *Posters at Trouville*, Cubism and, well before that, Fra Angelico, the *Annunciations*, etc.

In 2001, in Paris, I made my first watercolour paintings based on words and elements found in the press. The very first one depicts a German “Panther” tank with the number “303” written across it in the typeface used by German tanks in the Second World War; the number is outlined in white. I reproduced the number and made lots of bubbles with “303” written in it. Then I painted a shark, and on another sheet of paper, I painted the tank

again and put the shark on it to see what would happen. All the while I had been listening to the radio and, at some point, I heard a slightly bluesy female performer sing *Body and Soul*. So instead of putting the “303” of the tank back again, I wrote “Body and Soul”. And suddenly, the tank and the shark worked great together. So I started to do various things, using the typeface of the number “303”, and each time it worked great. And as I was listening to grindcore and death metal, I used titles with gems in them such as “Scum” or “From Enslavement to Obliteration”, which I put next to a pin-up or God knows what. It provoked an explosion of meanings. I developed this technique, and when I arrived in Berlin, I changed my way of working, as it became more about painting. Instead of individual drawings, T-shirts, objects and paintings, I started to bring it all together in my paintings, and so the various elements started speaking to each other. There were transformations of forms, layers and sub-layers, and words became a central element to the same extent as all the other elements of the scene. Thibaut de Ruyter speaks of an incantation and mentions Jean-Michel Basquiat, voodoo... This is quite interesting because, in fact, when I paint while listening to music, things come to my mind, such as “Revocate the Agitator, Revocate the Agitator, Revocate the Agitator, Revocate the Agitator” [a song by the band Deicide], which structure the composition I’m working on. Maybe it works like a door to something else.

MP: Do you listen to music while you paint?

DD: Yes, I listen to a lot of music, at deafening levels. Otherwise I turn on the radio, but that’s mainly to listen to specific programmes. It feeds into my thoughts as I’m painting. But there always comes a moment where I’m totally immersed in the painting and nothing around it exists any more. The music then acts as a shell — and that’s that.

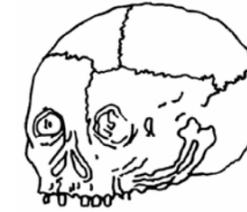
September 2015

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Über allen Gipfeln*, 1780.

² *Kapò* (1960) is a film on the Holocaust by the Italian filmmaker Gillo Pontecorvo.

³ See Jacques Rivette, “On Abjection”, trans. David Phelps with the assistance of Jeremi Szaniawski, <http://www.dvdbeaver.com/rivette/ok/abjection.html>. Originally published in *Cahiers du cinéma* 129 (June 1961), 54-55.

VI



A P P E N D I C E

BIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Damien Deroubaix

né en 1972 à Lille, France, vit et travaille à Meisenthal, France

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2016

Le Creux de l'enfer, Thiers ^(fr)

Picasso et moi, Mudam Luxembourg ^(L)

Musée Picasso, Vallauris ^(fr)

Musée du dessin et de l'estampe originale, Gravelines ^(fr)

Modulab, Metz ^(fr)

Galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

2015

L'esprit de notre temps, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix,

Les Sables d'Olonne ^(fr)

Der Geist unserer Zeit, Kunstverein Dillingen ^(de)

Galerie municipale Julio Gonzalez, Arcueil ^(fr)

Galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

Item, Paris ^(fr)

Best of – Part 1, galerie de l'Institut français, Port Louis, Maurice ^(mul)

2014

Picasso et moi, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence ^(fr)

Time goes on, galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris ^(fr)

Furies, galerie In Situ – fabienne leclerc, hors les murs, atelier Berthe Morisot / Rouart, Paris ^(fr)

2013

South of Heaven, galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

2011

My Journey to the Stars, Le Parvis, Tarbes et Château de Taurines, Centres ^(fr)

Der Schlaf der Vernunft, La Chaufferie, Strasbourg ^(fr)

Hit the Lights, galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

Homo Bulla, galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris ^(fr)

2010

Die Nacht, Kunstmuseum St. Gallen, Saint-Gall ^(ch)

Comma 19 (Temptation), Bloomberg Space, Londres ^(uk)

Damien Deroubaix, Salle Picasso, dans *Fantasmagoria, le monde mythique*, Les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées, Toulouse ^(fr)

2009

Die Nacht, Saarlandmuseum Saarbrücken, Saarebruck ^(de)

Die Nacht, Villa Merkel, Esslingen ^(de)

Sick Bizarre Defaced Creation, galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris ^(fr)

Apokalyptische Reiter, URDLA – Centre international estampe & livre Villeurbanne, Villeurbanne ^(fr)

Galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

Utopia Burns, Filipp Rosbach Galerie, Leipzig ^(de)

2008

(9) bis, avec Assan Smati, Saint-Étienne ^(fr)

Das große Glück, Sima Projekt, Nuremberg ^(de)

2007

Lord of all Fevers and Plague, galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris ^(fr)

Oblivious to Evil, galerie de l'École des beaux-arts, Quimper ^(fr)

Lucid Fairytale, Le Transpalette, Bourges ^(fr)

World Eater, galerie JBB, Mulhouse ^(fr)

Babylon, Showroom Berlin, Berlin ^(de)

Die Nacht, o.T. Raum für aktuelle Kunst, Lucerne ^(ch)

Space Invasion, Vienne ^(at)

2006

la iak sakkakh iak sakkakh la shaxul la kingu ia cthulu ia azbul

la azabua, galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

Chemical Warfare, Autocenter, Berlin ^(de)

No System Can Give the Masses the Proper Social Graces, avec Manuel Ocampo, vestibule de La maison rouge, Paris ^(fr)

2005

Human Waste, galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris ^(fr)

Let There Be Rot (Fun in the Morgue), Künstlerhaus Bethanien, Berlin ^(de)

Statements, Art Basel, galerie In Situ – fabienne leclerc, Bâle ^(ch)

2004

Groupe Laura présente Karl Marx, espace public, Tours ^(fr)

Werbung, galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

Rheinschau. Art Cologne Projects, galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ^(L)

Imbiss 2, avec Kristina Solomoukha, École des beaux-arts et Groupe Laura, Tours ^(fr)

Synthetically Revived, Konsortium, Düsseldorf ^(de)

Catastrophic, Filiale Basel, Bâle ^(ch)

2003

Fear Factory, galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris ^(fr)

Total Grind, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg ^(fr)

nouvelleobjectiviténeuesachlichkeit, galerie (Eil, Forbach ^(fr)

You suffer... but why?, Nouvelle galerie, Grenoble ^(fr)

Symphonies of Sickness, Espace VKS, Toulouse ^(fr)

Imbiss, avec Kristina Solomoukha, La Galerie, Noisy-le-Sec ^(fr)

2002

La voix de son maître, Paris Project Room, Paris ^(fr)

Magic Jackpot, avec Kristina Solomoukha, Glassbox, Paris ^(fr)

1998

Im Lichthof, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe ^(de)

EXPOSITIONS DE GROUPE

2016

The Dark Side of the Moon, Kunstmuseum St. Gallen, Saint-Gall ^(ch)

Dernière danse. L'imaginaire macabre dans les art graphiques,

Palais Rohan, Strasbourg ^(fr)

La french touch, Artspace Boan, Séoul ^(kr)

2015

Tokyo Station Gallery, Tokyo ^(jp)

Sans tambour ni trompette – Cent ans de guerres, Artothèque,

Caen ^(fr)

Le Vent des Forêts, Centre d'art de la Meuse, Fresnes-au-Mont ^(fr)

2014

Vanitas – Contemporary Reflexions on Love & Death from the

Collection of Stephane Janssen, Phoenix Art Museum, Phoenix ^(usa)

Astralis, Espace culturel Louis Vuitton, Paris ^(fr)

Inhabiting the World, Biennale de Busan, Corée du Sud ^(kr)

Le mur. La collection Antoine de Galbert, La maison rouge, Paris ^(fr)

Voir en peinture IV, La Box, Bourges ^(fr)

Drôles de gueules, Frac Basse-Normandie, Caen ^(fr)

La Passion Dürer, Musée Jenisch, Vevey ^(ch)

La part animale, galerie Sophie Scheidecker, Paris ^(fr)

Château Sauvage, Saarländische Galerie im Palais am

Festungsgraben, Berlin ^(de)

Palais des Beaux-Arts, Paris ^(fr)

Brave New Worlds: My Utopia in Your Dystopia, Metropolitan

Museum of Manila, Philippines ^(ph)

Névralgies, galerie Maïa Muller, Paris ^(fr)

Obsessionen und surreale Welten. Arbeiten aus der Graphischen

Sammlung der Stadt Esslingen am Neckar, Villa Merkel, Galerien

der Stadt Esslingen am Neckar, Esslingen am Neckar ^(de)

2013

2000+, Saarlandmuseum Saarbrücken, Saarebruck ^(de)

Donation Florence et Daniel Guerlain, Musée national d'art

moderne, Centre Pompidou, Paris ^(fr)

Altars of Madness, Casino Luxembourg – Forum d'art

contemporain, Luxembourg ^(L) , Le Confort Moderne, Poitiers ^(fr)

Dieu est un fumeur de Havanes, Mudam, Luxembourg ^(L)

A More Perfect Day, Artsonje Center, Séoul ^(kr)

La belle Peinture 2, Palais Pisztory, Bratislava ^(sk)

La belle Peinture 2, Phoenix – Les Halles, Port Louis, Maurice ^(mu)

Château Sauvage, Museum Schloss Fellenberg, Merzig ^(de)

Artists for Tichý, Tichý for artists, foundation Tichý Océán, GASK,

Gallery of the central Bohemian Region, Kutna Hora ^(cz)

De leur temps 4, Hangar à Bananes, Nantes ^(fr)

Autocenter, Berlin ^(de)

Friends and Family, galerie Eva Hober, Paris ^(fr)

Accrochage #2, Galerie ohne feste Bleibe, Sarrebruck ^(de)

2012

Hybrides et chimères – La conquête d'un rêve éveillé,

Musée Goya, Castres ^(fr)

Je n'ai pas bien compris si tu restais ce soir, Damien Deroubaix

et Jean François Gavoty, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie, Besançon ^(fr)

La belle peinture est derrière nous, Le lieu unique, Nantes ^(fr)

La belle peinture est derrière nous, Musée des Beaux-arts de

Maribor, Maribor ^(si)

Les bruits du dehors, Arts Le Havre : Biennale d'art contemporain,

Le Havre ^(fr)

Le jour d'avant, Domaine départemental de la Garenne Lemot,

Gétigné-Clisson ^(fr)

La peinture française contemporaine, combinaisons de l'histoire,

PERMM Museum of Contemporary Art, Permm ^(ro)

Fliegen, Künstlerhaus Bethanien, Berlin ^(de)

De leur temps 4, Hangar à Bananes, Nantes ^(fr)

2011

You Should Be Living: the Visual Language of Heavy Metal,

avec Nic Bullen, Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton ^(uk)

Galerie Barbara Seiler, commissaire : Marcel van Eeden, Zurich ^(ch)

Lumière noire, Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe ^(de)

Dürer und Co. reloaded, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus

Reutlingen, Reutlingen ^(de)

State of the Union, Freies Museum Berlin, Berlin ^(de)

D'après la ruine, Titanikas, Vilnius ^(lt)

Ars Apocalipsis - Kunst und Kollaps, Kunstverein Kreis Gütersloh, Gütersloh ^(de)

Bulbus Oculi – My precious, Willelm3, Vlissingen ^(nl)

L'apocalypse de Dürer : 500 ans !, Musée du Dessin et de

l'Estampe originale, Gravelines ^(fr)

Sphères 4, Galleria Continua – le Moulin, Boissy-le-Châtel ^(fr)

Thrill, ancienne Douane, Strasbourg ^(fr)

Carte blanche à Damien Deroubaix, École supérieure des arts

décoratifs, Strasbourg ^(fr)

Zero Fold, Cologne ^(de)

My Paris, collection Antoine de Galbert, Me Collectors Room, Berlin ^(de)

Collector, œuvres du Centre national des arts plastiques,

Tri postal, Lille ^(fr)

2010

La belle peinture est derrière nous, Sanat Limani, Istanbul ^(tr) ,

Cer Modern, Ankara ^(tr)

Collection Florence & Daniel Guerlain – Dessins contemporains,

Musée des Beaux-arts et d'Archéologie, Besançon ^(fr)

Exposition des nominés du prix Marcel Duchamp, Exposition universelle, Shanghai ^(rpc)

Es werde Dunkel! Nachtdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst, Stadtgalerie Kiel, Kiel ^(de)

Es werde Dunkel! Nachtdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst,

Kunstmuseum Alte Post, Mülheim an der Ruhr ^(de)

Le meilleur des mondes, Mudam Luxembourg ^(L)

Des jeunes gens modernes, Espace Art 22, agnès b., Bruxelles ^(be)

De leur temps (3), 10 ans de création en France : le prix Marcel

Duchamp, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg ^(fr)

Shanghai works of Damien Deroubaix, Xiang Liqing and Hu Jia Chen, studio exhibition, Shanghai ^(cn)

Damien Deroubaix | Maël Nozahic, Institut français, Berlin ^(de)

Figures de rêve, Centre d'art Doual'art, Douala, et *Décalages*,

Centre culturel français, Yaoundé ^(cm) (part de Manifestation d'art contemporain au Cameroun organisé par le Centre national des arts plastiques)

Fantasmagoria, le monde mythique, Grotte du Mas-d'Azil ^(fr)

Linolschnitt heute VIII, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen ^(de)

2009

Arte Na França, O Realismo, Museu de Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand – MASP, Sao Paulo ^(br)

Arte Na França, O Realismo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Ado Malagoli – MARGS, Porto Alegre ^(br)

Espaço Cultural Contemporâneo, Brasília ^(br)

Elusive Dreams 1, Les Hauts Du Ru, Montreuil ^(fr)

Elusive Dreams 2, IMOCA, Irish Museum of Contemporary Art, Dublin ^(ie)

La Force de l'Art 02, Grand Palais, Paris ^(fr)

De la couleur au trait, 40 ans de figuratif, Espace François

Mitterrand, Périgueux ^(fr)

Es werde Dunkel! Nachtdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst,

Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen ^(de)

Who's afraid of design ?, exposition inaugurale de la Cité du

design, Saint-Étienne ^(fr)

Family Jewels, Villa Merkel / Bahnwärterhaus, Esslingen am Neckar ^(de)

2008

Family Jewels, Bongoût Gallery, Berlin ^(de)

Nao te posso ver nem pintado, Museu Coleção Berardo, Lisbonne ^(pt)

Des jeunes gens modernes, galerie du jour agnès b., Paris ^(fr)

The Ten Last Shots, Bongoût Gallery, Berlin ^(de)

Mark Moore Gallery, Los Angeles ^(usa)

Weniger Geld, mehr Liebe, TMP DeLuxe, Berlin ^(de)

Endless Sickness, a3.artfor, Moscou ^(ru)

2007

Surréalités – Aspekte des Surrealen in der zeitgenössischen Kunst, Centre Pasquart, Bienne ^(ch)

Inky Toy Affinitas, Cerealart, Philadelphie ^(usa)

2006

Mental Image – Wortwerke und Textbilder, Kunstmuseum

St. Gallen, Saint-Gall ^[CH]

Voir en peinture / Two, La Générale, Paris ^[F]

Peinture/Malerei, Martin-Gropius-Bau, Berlin ^[D]

Autocenter, Berlin ^[D]

My Home Is My Castle, Parc Heintz, Luxembourg ^[L]

Vendanges tardives, URDLA – Centre international estampe & livre

Villeurbanne, Villeurbanne ^[F]

Société des nations, factice et scindée en elle-même, Circuit, Lausanne ^[CH]

2005

Team Gallery, New York ^[USA]

Urbane Realitäten: Fokus Istanbul, Martin-Gropius-Bau, Berlin ^[D]

Sutton Lane Gallery, Londres ^[UK]

Dépendance, Bruxelles ^[B]

Institut français, Düsseldorf ^[D]

Ah Dieu ! que la guerre est jolie, Frac Basse-Normandie, Caen ^[F]

2004

Grotesque, burlesque, parodie, Abbaye Saint André – Centre d’art contemporain Meymac, Meymac ^[F]

Negotiation: for love or for money?, galerie Donzé-van Saanen, Lausanne ^[CH]

2003

Ters dégradés, Les Abattoirs de Riom, Riom ^[F]

2002

Hinterm Bahnhof, Karlsruhe ^[D]

COLLECTIONS PUBLIQUES

Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nuremberg ^[D]

Fonds national d’art contemporain, Paris ^[F]

Fonds régional d’art contemporain Basse-Normandie, Caen ^[F]

Fonds régional d’art contemporain Limousin, Limoges ^[F]

Kunstmuseum St. Gallen, Saint-Gall ^[CH]

Les Abattoirs, Fonds régional d’art contemporain Midi-Pyrénées, Toulouse ^[F]

Musée d’art moderne et contemporain, Strasbourg ^[F]

Musée de l’Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d’Olonne ^[F]

Musée du dessin et de l’estampe originale, Gravelines ^[F]

Musée Goya, Castres ^[F]

Mudam Luxembourg – Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg ^[L]

Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris ^[F]

Museu Coleção Berardo, Lisbonne ^[PT]

Saarlandmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarebruck ^[D]

Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Reutlingen ^[D]

The Museum of Modern Art, New York ^[USA]

Villa Merkel, Galerien der Stadt, Esslingen am Neckar ^[D]

Artists for Tichý, Tichý for artists, foundation Tichý Océán, GASK, Gallery of the Central Bohemian Region, Kutna Hora ^[CZ]

PRIX ET RÉSIDENCES

2008

International Studio & Curatorial Program (ISCP),

New York – CulturesFrance

2003

Berlin Research Grant – Fonds d’incitation à la création,

Délégation aux arts plastiques, Paris

1998

Artist residency, Karlsruhe – Office Franco-Allemand pour la Jeunesse

ŒUVRES DANS L'EXPOSITION

DAMIEN DEROUBAIX

Death, 2014

Huile sur toile marouflée sur toile. 229 x 178 cm encadrée

Courtesy l’artiste et galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris

Der neue Mensch, 2007

Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier. 150 x 200 cm

Collection privée. Dépôt Kunstmuseum St.Gallen

El origen del Mundo, 2014

Série de 25 eaux-fortes. 42 x 50 cm chacune

Courtesy l’artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg

Item éditions

Éros, 2013

Aquarelle, acrylique et encre sur papier. 150 x 200 cm

Collection Serge Allard, Luxembourg

Fall from Grace, 2010

Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier. 268 x 410 cm

Collection Colette et Michel Poitevin, Deulemont

Garage Days Re-visited, 2016

Bois gravé et encre. 349 x 776 cm

Courtesy l’artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg

Gott mit uns, 2011

Bois gravé et peint, crânes de chèvre et mâchoire de vache

245 x 360 cm

Collection Mudam Luxembourg | Acquisition 2011

Homo Bulla, 2011

Sculpture en verre sur socle en bois. 230 x 131 x 131 cm

Produit au Centre International d’Art Verrier / Meisenthal, France, avec le soutien du Ministère de la Culture (DRAC Lorraine), du

Conseil Régional de Lorraine et de la Communauté de Communes

du Pays de Bitche

Courtesy l’artiste, galerie Nosbaum Reding, Luxembourg,

et galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris

Life, 2014

Huile sur toile marouflée sur toile. 229 x 178 cm encadrée

Collection privée, Boulogne-Billancourt

Sous les feux de la rampe 1 : l’austérité, 2013

Aquarelle, encre, acrylique et collage sur papier. 330 x 450 cm

Courtesy l’artiste et galerie In Situ – fabienne leclerc, Paris

The Artist, 2015

Huile et collage sur toile. 200 x 150 cm

Courtesy l’artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg

The Mermaid, 2010

Bois et résine. 66 x 135 x 40 cm

Collection Ramus del Rondeaux, Paris

World Downfall, 2014

Tapisserie en 3 panneaux assemblés : fils de laine, broderie,

cuir et dentelle. 268 x 410 cm

Courtesy l’artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg

World Downfall / Guernica (1-4), 2013

Crayon sur papier japon. 32 x 47 cm chacun

Collection Colette Tornier, Seyssins

PABLO PICASSO

Ensemble de 7 gravures issues de la série des *« 60 » de 1966*, 1966-1968

Au théâtre : femme nue entre un jeune homme et un barbu,

12 novembre 1966

Sous les feux de la rampe : femme nue entre deux hommes,

12 novembre 1966

Sous les feux de la rampe : au viol !, 12 novembre 1966

Sur la scène : roi et couple-phallus, 15 novembre 1966

Sous les feux de la rampe : jeune fille et barbu phallus,

15 novembre 1966

Au théâtre : couple avec un flûtiste et un petit chien,

3 décembre 1966

Au théâtre : vieil homme couronné de fleurs par des femmes et

des fées, 2 décembre 1966

Aquatinte, eaux-forte et pointe sèche. 22 x 32 et 32 x 47 cm

Collection Bibliothèque nationale de France (BnF)

Le Cirque de la vie observé par une petite fille, 15 février 1970

Eau-forte sur cuivre. 1^{er} état. Épreuve sur papier vélin de Rives

filigrané « BFK Rives », tirée par Crommelynck, annotée « État I »

42 x 50 cm | 31,3 x 41,5 cm (hors marge)

Collection Musée national Picasso-Paris

« Ecce Homo », d’après Rembrandt, 4 février 1970

Aquatinte et pointe sèche sur cuivre. 1^{er} état. Épreuve sur papier

vélin de Rives filigrané « BFK Rives », tirée par Crommelynck,

annotée « État I »

57,9 x 50 cm | 48,7 x 41,6 cm (hors marge)

Collection Musée national Picasso-Paris

« David et Bethsabée », d’après Lucas Cranach, 30 mars 1947

Plume et lavis sur zinc avec reprises au grattoir et à la plume.

III^e état. Épreuve d’artiste sur papier vélin, tirée par Mourlot

65,5 x 49,8 cm | 64 x 49 cm (hors marge)

Collection Musée national Picasso-Paris

« Femmes d’Alger », d’après Delacroix. Deuxième variation, 5 février 1955

Pointe et frottis de crayon lithographique sur pierre mise au noir.

II^e état. Épreuve sur papier vélin, tirée par Mourlot, annotée

« 2^e premier [raturé] état »

33 x 44,8 cm | 23,2 x 33,6 cm (hors marge)

Collection Musée national Picasso-Paris

Crâne de chèvre sur la table, 16 janvier 1953-17 janvier 1953

Aquatinte au sucre et au grattoir sur cuivre. 1^{er} état. Épreuve

sur papier vélin de Rives filigrané « BFK Rives », tirée par

Lacourière, annotée « le 17.1.53 (seule épreuve/tirée/du premier état) sur la… »

55,9 x 75,9 cm | 51,5 x 65,8 cm (hors marge)

Collection Musée national Picasso-Paris

Le Buffet de Vauvenargues, 23 mars 1959-23 janvier 1960

Huile sur toile. 195 x 280 cm

Collection Musée national Picasso-Paris

Sueño y mentira de Franco I, 8 janvier 1937

Sueño y mentira de Franco II, 8 janvier 1937-7 juin 1937

Éd. 448/850

Eau-forte et aquatinte. 39 x 58 cm chacune

31,7 x 42,2 cm (hors marge) chacune

Propriété de la Communauté française de Belgique. Dépôt au

centre de la Gravure et de l’Image imprimée, La Louvière

EXPOSITION

DAMIEN DEROUBAIX . *PICASSO ET MOI*

Mudam Luxembourg, 20.02.2016-29.05.2016

Commissaire Enrico Lunghi

Commissaire associée Émilie Bouvard

Avec le soutien exceptionnel du Musée national Picasso-Paris



Partenaire de l'exposition KBL European Private Bankers



Mudam Luxembourg
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg-Kirchberg
info@mudam.lu | www.mudam.lu
t +352 45 37 851 | f +352 45 37 85 400

REMERCIEMENTS

De nombreuses personnes et institutions ont contribué à rendre possible l'exposition et la présente publication. Quelles soient toutes chaleureusement remerciées, et en particulier :

Le Musée national Picasso-Paris, et en particulier, Laurent Le Bon et Émilie Bouvard.

Les galeries et prêteurs Bibliothèque nationale de France (BnF) ; Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière ; Collection Colette et Michel Poitevin, Deulemont ; Collection Ramus del Rondeaux, Paris ; Collection Colette Tornier, Seyssins ; Collection Serge Allard, Luxembourg ; Communauté française, Bruxelles ; Galerie In Situ — fabienne leclerc, Paris ; Galerie Nosbaum Reding, Luxembourg ; Kunstmuseum St.Gallen ; Musée national Picasso-Paris ; Patrimoine culturel, Fédération Wallonie Bruxelles ; collections privées.

Ainsi que Céline Chicha-Castex ; Laïla Farah ; Patrice Forest et Item éditions, Paris ; Olivier Kaepelin et la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence ; Ingrid Lamy ; Fabienne Leclerc ; Picasso administration ; Cécile Pocheau-Lesteven ; Alex Reding ; Julie Reuter ; Lucie Tournay.

Les auteurs Émilie Bouvard ; Markus Pilgram.

L'artiste souhaite tout particulièrement remercier

Maïa Muller, Martine et Jean Paul Creissen, Franck Retournard, Thessa Schoenholzer-Nichols, René Tazé, Bérangère Lipreau, Jacky Fauster, Sylvain Senger, Yann Grineneberger et le CIAV, Catherine de Braekeler, Akiko Otsu, les brodeuses Elisabeth Bize, Meline Blesz, Gaëlle Kelhetter, Nadège Monett, Lucile Ometz et Claire Saveureux, Estelle Hivernet, François Fauchon, Marie-Pierre Brunel et Célia Muller.

MUDAM LUXEMBOURG

MUSÉE D'ART MODERNE GRAND-DUC JEAN

Mudam Équipe

Directeur | Enrico Lunghi

Équipe | Felisberto Almada, Laetitia Arnoult, Pascal Aubert, Lisa Baldelli, Sarah Beaumont, Louis Bestgen, Anaïs Bourgois, David Celli, Karolina Chylinska, Véronique De Alzua, Chahrazed Djennas, Cindy Einsweiler, Nadine Erpelding, Zuzana Fabianova, Marie-Noëlle Farcy, Sandra Fernandes, Stina Fisch, Christophe Gallois, Charlotte Giallombardo, Palmira Gomes da Silva, Danielle Gottal, Thierry Gratien, Julie Jephos, Germain Kerschen, Christine Klein, Henriette Larbière, Laurence Le Gal, Dervla Léonard, Anna Loporcaro, Renato Luchini, Marc Lulling, Frédéric Maraud, Charlotte Masse, Céline Merhand, Bob Mersch, Mélanie Meyer, Clément Minighetti, Carole Miny, Claude Moyen, Markus Pilgram, Isabelle Piton, André Reicher, Boris Reiland, Florence Richard, Susana Rodrigues, Jean Sampaio, Jean-Jacques Schaeffer, Annick Spautz, Pascale Staes, Danielle Stammel, Valérie Tholl, Julia Wack, Magali Weirich, Sam Wirtz

Remerciements

Mudam remercie l'ensemble des donateurs et des mécènes, et en particulier pour leur soutien exceptionnel

The Leir Foundation, Japan Tobacco International, Delfin, Cargolux et également

The Loo & Lou Foundation, Arendt & Medernach, CapitalatWork Foyer Group, PwC, KBL European Private Bankers, CFL - Société Nationale des Chemins de Fer Luxembourgeois, KPMG Luxembourg, UniCredit Luxembourg SA, SES, Prefalux, Soludec SA, IBM Luxembourg, POST Luxembourg, Kaspersky Lab, Dussmann Service Luxembourg, Indigo Park Services SA, EducDesign, Les Amis des Musées d'Art et d'Histoire.

Mudam est financé par le Ministère de la Culture.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture | Damien Deroubaix, *Garage Days Re-visited*, 2016

(en cours de réalisation dans l'atelier de l'artiste, détail).

Courtesy l'artiste et galerie Nosbaum Reding, Luxembourg

© Photo : Guy Rebmeister

Les illustrations des pages **4, 6, 12, 29, 88** et **97** sont des détails d'œuvres de Damien Deroubaix | © Damien Deroubaix

| **p. 14** | © Photo : BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Alfredo Dagli Orti ; © Succession Picasso 2016 | **p. 15** | Museu Picasso, Barcelona. © Photo : Gasull Fotografia ; © Succession Picasso 2016 | **p. 17** | © Universitätsbibliothek Heidelberg | **p. 19** | © 2016. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence ; © Otto Dix / ADAGP, Paris [*20...année de publication*]. | **p. 20** | © Anselm Kiefer ; Photo : Atelier Anselm Kiefer | **p. 22** | © 2016. Album / Scala, Florence | **p. 24-27, p. 31-33, p. 60** | Damien Deroubaix. © Photo : Guy Rebmeister | **p. 36-37, p. 43, p. 55** | © Photo : Courtesy galerie Nosbaum Reding, Luxembourg | **p. 39** | © Photo : Breffni Oh | **p. 46-49** | © Bibliothèque nationale de France (BnF) ; © Succession Picasso 2016 | **p. 59, p. 61** | Vue de l'exposition *Damien Deroubaix . Picasso et moi*, Fondation Maeght 2014-2015. © Photo : Roland Michaud | **p. 35, p. 40, p. 53, p. 62** | © Photo : Stefan Rohner | **p. 44-45** | Courtesy l'artiste et galerie In Situ — fabienne leclerc, Paris. © Photo : Aurélien Mole | **p. 51** | Courtesy l'artiste et galerie In Situ — fabienne leclerc. © Photo : Courtesy Le lieu unique, Nantes | **p. 50** | © Photo : RMN-Grand Palais / René-Gabriel Djéda ; © Succession Picasso 2016 | **p. 57** | © Photo : RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Jean-Gilles Berizzi ; © Succession Picasso 2016 | **p. 58, p. 65** | © Photo : RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Béatrice Hatala ; © Succession Picasso 2016 | **p. 63** | © Photo : Rémi Villaggi | **p. 64, p. 67, p. 69** | © Photo : RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage ; © Succession Picasso 2016 | **p. 68, p. 72-87** | © Photo : Item éditions, Paris | **p. 70-71** | © Photo : Courtesy Communauté française de Belgique et Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière ; © Succession Picasso 2016

Tous les efforts ont été faits pour identifier les sources originales des images. Néanmoins, si des erreurs ou omissions devaient subsister, le Mudam invite tous les détenteurs des droits d'auteurs à le contacter afin que la correction nécessaire puisse être effectuée dans les éventuelles rééditions de cette publication.

COLOPHON

Cette publication a été réalisée à l'occasion de l'exposition

DAMIEN DEROUBAIX . *PICASSO ET MOI*

Mudam Luxembourg, 20.02.2016-29.05.2016

Éditeur Mudam Luxembourg

Diffusion Éditions d'Art Somogy | www.somogy.fr

Coordination éditoriale Pascale Staes, Carole Theisen

Conception graphique Jean Sampaio

Auteurs Émilie Bouvard, Damien Deroubaix,

Laurent Le Bon, Enrico Lunghi, Markus Pilgram

Traductions Patrick (Boris) Kremer | avant-propos, p. 92-96 |,

Timothy Stroud | p. 89-91 |

Relectures Patrick (Boris) Kremer | p. 5, p. 13-23 |

Les Pointilleuses | p. 7-11 |, Monica Buckland & Jackie Leach

Scully | p. 89-96 |

Typographie Bebas Neue, Marianina FY | **Papier** Metapaper

Impression Cantz, 2016

Réalisée avec le soutien de

Galerie Nosbaum Reding | www.nosbaumreding.lu

Galerie In Situ — fabienne leclerc | www.insituparis.fr

Nosbaum Reding
Gallery | Projects

IN SITU
FABIENNE LECLERC

Mudam éditions, 2016

ISBN 978-2-7572-1094-9

Prix 30 € | Dépôt légal mars 2016

© 2016 Mudam Luxembourg, l'artiste, les auteurs
Tous droits réservés. La reproduction intégrale ou partielle de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, est strictement interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

MUDAM
LUXEMBOURG

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

page blanche