

DENIS  
CASTELLAS

# DENIS CASTELLAS

Ce catalogue a été édité  
à l'occasion de l'exposition

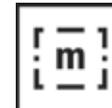
DENIS CASTELLAS  
musée national Marc Chagall, Nice  
du 14 juin au 6 octobre 2014

Commissaires :  
Maurice Fréchuret  
et Sarah Ligner

En couverture : *62 times Henry*, 2013,  
graphite et médium sur coton, 184 x 206 cm



Musées nationaux  
*chagall*  
du XX<sup>e</sup> siècle  
FLEGER  
des Alpes-Maritimes  
*Picty 13*





## DENIS CASTELLAS THIERRY DAVILA ENTRETIEN

Entamée au tout début des années 1970, l'œuvre de Denis Castellás a affirmé, au fil du temps, une fidélité à la forme tableau dont l'exposition du musée national Marc Chagall montre plusieurs visages. Mais elle a aussi exploré d'autres pistes plastiques qui en donnent une image complexe et renouvelée. C'est à l'explicitation de ce parcours riche et sans concessions que s'est, dans les lignes qui suivent, patiemment appliqué l'artiste.

**Thierry Davila :** *Une chose est frappante quand on regarde ton parcours : la disparition de l'objet. Alors que, jusqu'à la fin des années 1990, il occupait une place importante dans ton œuvre, à présent il ne fait plus partie de ton vocabulaire plastique. De quand date précisément cette disparition et à quoi tient-elle ?*

*Les fleurs bleues, 2014*  
Graphite et médium sur toile, 204 x 244 cm

**Denis Castellás** : Formellement l'objet a disparu de mon travail à la fin des années 90, quand je me suis remis à la peinture - qui est ce par quoi j'ai commencé dans l'art. Mais il n'a jamais vraiment quitté mon esprit et s'est réintroduit de façon inattendue dans mon œuvre à la fin des années 2000 à travers des peintures représentant de vraies et fausses sculptures, dont certaines furent exposées au Mamco en 2009.

Très schématiquement, l'abandon de l'objet correspondait à deux choses : un renvoi à ma vie privée, et il n'y a pas lieu de s'étendre là-dessus, sauf à dire que ce retour à la peinture était vécu comme le signe d'une positivité, la fin d'une époque négative et destructrice (cela dit, l'opposition négatif/positif est un des moteurs de mon travail) ; l'autre chose est liée au fait que l'objet me rendait tributaire des lieux d'exposition alors que la peinture me donne la possibilité de créer mon espace et d'en être le maître (et le jouet, parfois).

J'ajoute que j'avais délaissé la peinture aussi pour des raisons personnelles et conjoncturelles (parmi lesquelles il y avait une certaine aversion pour la mercantilisation forcée de la peinture au cours des années 80 - pensée d'un autre âge !), et aussi parce que l'objet (encore faudrait-il définir ce terme puisqu'il n'y a pas de ready-made chez moi) me semblait plus direct et plus « vrai ». Plus tard, il m'est apparu trop « court » du point de vue du regard, à l'opposé de la peinture.

Elle est plus, pour moi, quelque chose qui se situe dans la durée et qui peut se dévoiler dans la lenteur : les peintures spectaculaires ne sont presque jamais les plus intéressantes à mon avis et je le constate de plus en plus après plus de quatre décennies de pratique.

**TD** : *Tu sembles faire un lien entre la lenteur et le non-spectaculaire. Est-ce que l'élaboration d'un tableau te demande beaucoup de temps justement ? Est-ce que, d'autre part, le fait d'avoir choisi la figuration est un élément important pour toi dans le rapport que tu établis au non-spectaculaire ?*

**DC** : Souvent le spectaculaire tend à « éblouir », ce qui n'est pas très compatible avec la peinture. Car lorsqu'on est « ébloui » justement, on ne voit rien, c'est un terme un peu Verdurin (on guette la migraine !) et qui me semble toujours un peu ridicule quand je le lis ou l'entends. Aucun rapport avec la figuration qui, au contraire, est un bon support pour l'attrape-gogo.

Je n'ai pas vraiment choisi la figuration ou, plutôt, je l'ai choisie parce qu'elle me semblait apte à créer des espaces. Cela dit, la peinture c'est à la fois un espace physique et un espace mental.

Regarder une peinture prend du temps : quand je regarde au Metropolitan Museum de New York *Le portrait de Madame Cézanne* (robe prune, attitude penchée), *La Jeune fille à l'éventail* de Rembrandt ou, au musée Louvre, *Le Portrait de Castiglione* par Raphaël, je ne suis pas « ébloui ». Ce que je ressens, et qui m'intrigue et me retient, est une expérience beaucoup plus forte et n'est pas réductible à quelques trucs (ce qui ne m'empêche pas d'avoir parfois été « épaté », mais pas « ébloui », par des artistes comme Close ou Sandorfi).

D'autre part, il n'y a aucun lien entre lenteur et non-spectaculaire. Je travaille en général très vite, mais l'arrivée du tableau peut être très longue à force d'effacement, de repentirs, de changements de direction, etc. Je n'ai pas de règles, je n'ai jamais cherché à élaborer un style ou une technique aisément repérables. Au bout du compte,



Vue de l'exposition au musée national Marc Chagall  
Au premier plan : *L'Appuntamento I* et *L'Appuntamento II*  
2012, acrylique sur toile, 203 x 185 cm

ce sont la force poétique et la sincérité qui font la différence. En fait, les tableaux réussis (ou que je considère à peu près comme tels) arrivent par hasard, se sont faits tout seuls.

Enfin, sur la figuration, je te dirais que ma première exposition, il y a quasiment 40 ans, était tout à fait abstraite (assez Opalka, bien que j'ignorais alors et son nom et son travail), et la seconde, deux ans plus tard, entièrement figurative. Je crois qu'à un moment donné, l'objet a été un moyen de résoudre cette apparente contradiction.

*TD : Cela signifie-t-il que cette distinction abstraction/figuration t'est au fond indifférente, même si aujourd'hui tu es plutôt un peintre figuratif ? D'autre part, dans ce rapport au temps induit par la peinture comme pratique et par la peinture comme objet, comme résultat d'un travail, qu'est-ce qui te donne envie de peindre, de commencer un tableau ? Comment et par quoi le travail est-il déclenché ?*

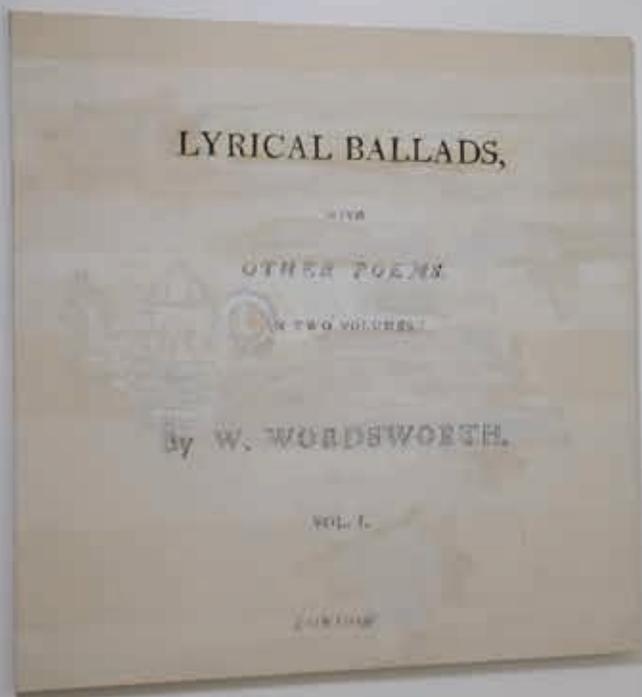
DC : Je peins comme on s'endort, comme on s'endort sur une image, un sentiment, une idée, en écartant la poésie un peu facile qu'une telle phrase pourrait induire. Étudiant, j'ai été assez marqué par ce qui tournait autour de Breton, du surréalisme et de toute cette problématique du rêve qui inclut aussi le romantisme allemand, même si la peinture surréaliste m'intéresse assez peu, en général. Ce qui nous amène à la première partie de ton questionnement. Ce n'est pas seulement la peinture surréaliste qui m'intéresse assez peu mais tout ce qui fait directement référence à une qualification stylistique : abstrait, figuratif, minimaliste, naïf, brut, bourgeois, engagé, enragé, littéraire, de son temps, de son quartier, etc. Bien sûr, j'aurais aimé faire partie de cette grande famille des

abstrait, ils ont l'air si bien en famille. Je crois - il me semble que Nietzsche l'a écrit, mais je ne le jurerais pas, le connaissant trop peu - que l'artiste est celui qui se tient au centre de ses contradictions, tiraillé par elles.

*TD : Il y a une chose que je me demande souvent lorsque je vois des œuvres, et ta peinture en particulier : quand, à quelles conditions, l'artiste décide-t-il d'arrêter de travailler ? Quand sait-il que l'œuvre est terminée, question qui se pose particulièrement pour tes toiles qui semblent « définitivement inachevées » ? Donc, quels sont les critères éventuels à partir desquels tu sais qu'un tableau est fini ?*

DC : Oui, c'est une question qui se pose souvent et qu'on me pose parfois. Je me rappelle que Bernard Piffaretti, qui est un artiste que j'aime bien, me l'avait posée et que j'avais trouvé une réponse satisfaisante que, bien sûr, j'ai oubliée (de même une réponse lumineuse dans un demi-sommeil avant une conférence à Strasbourg. Au réveil, il ne restait plus rien). Je pourrais dire comme Picasso je crois : quand j'arrête de travailler. Mais il m'est arrivé de reprendre des tableaux plus de dix ans après. Je pourrais dire : quand le tableau « fonctionne », mais je n'aime plus trop ce langage mécaniste. Je pourrais dire aussi : quand on ne peut plus rien ajouter ni retrancher - mais au nom de quoi ?

Eh bien, je crois que ça n'a aucune importance au bout du compte. Certes, l'inachevé est un peu une tarte à la crème du XX<sup>e</sup> siècle mais, par ailleurs, « achevé » renvoie à « terminé » et aussi, si l'on prend l'exemple de la guerre, aux blessés que l'on achève, que l'on tue : alors le tableau ne serait fini que détruit, ce que l'on expérimente souvent dans l'atelier.



De gauche à droite :

*LBWW15*, 2012, graphite et médium sur toile, 203,5 x 185 cm

*Après Wordsworth 4*, 2013, acrylique sur toile, 92 x 74 cm

*Après Wordsworth 6*, 2013, acrylique sur toile, 92 x 74 cm

*Oiseaux 2*, 2013, acrylique sur toile, 92 x 74 cm

**TD :** *Comment choisis-tu les motifs de tes tableaux ?*

**DC :** Quant aux motifs, je travaille plutôt sur des sentiments et des impressions que sur des motifs. Mario Merz, je crois, faisait certaines installations avec des éléments qu'il trouvait dans un rayon de un kilomètre autour du lieu d'exposition. Je travaille un peu comme ça. Nombre de toiles de l'exposition au musée Chagall ont été réalisées à New York où je vis en partie depuis 4 ans et, si je puis dire, je n'importe aucun motif ou sujet. La série sur Wordsworth vient directement de la librairie Strand où je passe pas mal de temps à feuilleter livres et catalogues, les oiseaux viennent de la boutique d'un fabricant de tampons en caoutchouc découvert par hasard à côté d'une boulangerie où j'ai coutume d'aller. Ceci dit, les oiseaux apparaissent dans mon travail de temps en temps depuis plus de trente ans. A l'origine de leur présence, il y a un recueil de ou sur John Cage paru en 1977 ou 1978 en France sous le titre *Pour les oiseaux*, puis, bien plus tard, une phrase lue dans *l'Abécédaire malveillant* de Tony Duvert : « Les oiseaux ne savent que manger et fuir on dirait des hommes. » N'oublions pas non plus - même si ce n'est pas déterminant - que les amateurs de jazz, dont je suis, connaissent tous le surnom de Charlie Parker : « Bird ».

En fait, je ne crois pas beaucoup à l'œuvre telle que la conscience de l'artiste la concevrait, ou telle que l'ingéniosité des historiens ou le bagout des critiques d'art la dessinerait. On peut ajouter : j'ai plutôt motif (motivation) pour travailler que motif (sujet) à travailler. En fait, l'un est l'autre et le fond de l'affaire est identique pour tous : le rapport à la vie, à la mort, le désir, l'absence, etc. C'est le temps qui fait l'œuvre, en même temps qu'il défait tout.

**TD :** *Tu dis que le temps fait et défait mais, justement, on a l'impression que chez toi faire et défaire sont la même chose, que destruction et création sont si ce n'est synonymes en tout cas très proches. Qu'en est-il de tout cela quand tu es devant la toile à faire ?*

**DC :** Devant la toile à faire je ne pense pas vraiment à ça. Je sais simplement que ce que je commence, que je vais pousser parfois très loin, peut disparaître - va très probablement disparaître - et qu'autre chose, que j'ignore, va naître.

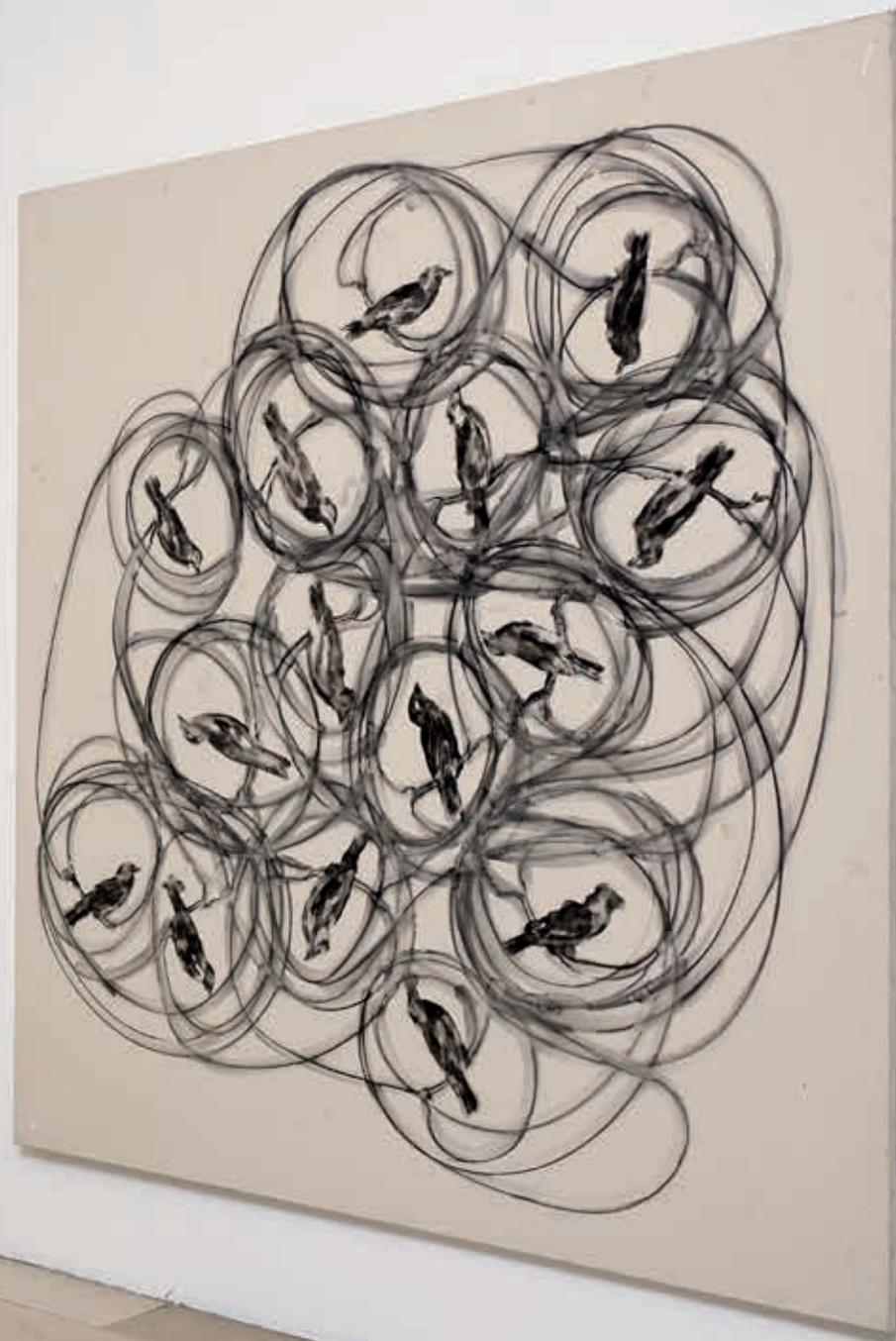
Ceci dit, j'ai récemment travaillé sur des sortes de séries plus constantes où l'espace de variation est plus limité, et j'ai apprécié d'avancer ainsi. Il n'y a pas de contradictions. Il n'y a que des contradictions. J'aime cette phrase que cite Gerhard Richter dans un film (je la livre de mémoire) : « Chaque peinture est l'ennemie mortelle de l'autre. »

Devant la toile à faire, je peux penser à tout autre chose qu'à l'art, penser à des choses mesquines, des petites jalousies, penser à des choses « plus nobles », être simplement dans le geste : au bout du compte, les meilleures peintures se font toutes seules. L'art demande une volonté - une foi - énorme et le volontarisme tue l'art. Je ne trouve pas ce que je cherche. Je ne cherche pas ce que je trouve.

**TD :** *Si la peinture se fait jusqu'à un certain point toute seule, si le volontarisme tue l'art, est-ce qu'il n'y a pas au fond quelque chose comme une impersonnification de l'artiste qui est en jeu dans tout véritable travail artistique ?*



À gauche : *Sans titre*, 1985  
Trois éléments en carton, verre et peinture,  
25 x 25 x 8 cm chacun



À droite : *62 times Henry*, 2013,  
Graphite et médium sur coton, 184 x 206 cm

DC : Oui, il arrive un moment où il ne s'agit plus de montrer ses muscles, de dire : « Regardez comme je suis beau, malin, intelligent, habile. » Plus l'ego diminue, plus l'art est présent, et c'est pourquoi, parfois, les dernières périodes d'un artiste sont si émouvantes : on assiste à une sorte de « lâcher tout » moral ou technique qui semble nous communiquer cette impression de vérité après laquelle on court.

Après tout, l'art tel qu'on le conçoit, tel qu'on le vit, c'est une brève période de l'histoire de l'Occident. Je me souviens avoir lu que le terme « artiste », tel qu'on le conçoit généralement, apparaît pour la première fois chez Dante. En tant qu'artistes, au fond, nous « passons le temps » (l'expression est d'ailleurs ambiguë), mais c'est bien le temps qui nous passe dessus, qui nous broie, comme il le fait avec nous tous et avec toute chose, ne laissant que des signes éparpillés, des objets à partir desquels nous construisons une fiction, qu'on appelle histoire.

*TD : Parlons de ton exposition au musée Chagall à Nice. Que vas-tu montrer et comment as-tu choisi les œuvres ?*

DC : L'exposition au musée Chagall est, pour l'essentiel, constituée d'œuvres réalisées ces deux dernières années et sans doute d'objets réalisés, eux, dans les années 80 ou 90. Les œuvres de ces dernières années marquent une rupture avec la période picturale précédente, comme les objets constituaient une rupture avec ce qui les précédait.

En dehors de la simplification des gestes dans la mise en œuvre, je pense que, dans l'un comme dans l'autre cas, on est confronté

à un sentiment relevant de la poésie comme lecture du monde et comme moyen de l'habiter.

Les œuvres ont été choisies en accord avec Maurice Fréchuret, directeur du lieu, qui a eu la très grande amabilité de m'inviter (comme il l'avait fait en 1999 au musée Picasso d'Antibes), et sa collaboratrice, Sarah Ligner.

Que l'un et l'autre soient ici remerciés pour leur engagement. Quant à notre entretien, bien des choses pourraient se dire autrement. Peu importe puisque seul compte ce qui est sur les murs, et qui parle à qui le veut, à qui le voit ou le regarde... ou qui ne parle pas.

*TD : Tu emploies un terme peu usité aujourd'hui, surtout dans le milieu de l'art, celui de poésie. Je reconnais là ta façon de faire un pas de côté par rapport à la doxa ambiante... Depuis un certain temps maintenant, tu passes une grande partie de l'année à New York. Ces séjours, pendant lesquels tu travailles, ont vraiment changé en profondeur ton existence personnelle. J'imagine qu'ils ont aussi eu un effet direct et profond sur ton travail.*

DC : Alors oui, New York, je n'ai pas envie d'en faire tout un plat, mais après avoir atterri ici, un peu par hasard, j'ai constaté que cela m'aidait considérablement dans les changements que je souhaitais apporter à mon travail. Cette ville nourrit beaucoup de fantasmes mais je suis ici parce que ça m'aide à vivre et à faire ce que j'aime, à travailler.



*TD : Tu restes pour moi un des artistes les plus littéraires, et les plus littérairement cultivés, que je connaisse. Est-ce que la peinture – ta peinture – ne serait pas au fond un prolongement de la littérature par d'autres voies (on y pense en voyant notamment certaines de tes dernières œuvres dans lesquelles le signe, le mot, sont récurrents) ?*

*DC : Je ne suis pas sûr d'être un artiste littéraire si l'on entend par là un artiste qui produit un travail qui illustre, qui traduit en images ou en signes des idées. Si idées il y a, elles sont induites par la réalité plastique des peintures, y compris quand j'utilise des références ouvertement littéraires (et ne surestime pas mes compétences en ce domaine !). Maintenant, il est vrai qu'on peut ressentir un sentiment littéraire - ce qui est presque un pléonasme - en les regardant, et ce que tu dis de la peinture comme prolongement de la littérature par d'autres moyens, j'y ai souvent pensé. La peinture, c'est une vue de l'esprit qui nous parle de la vie, n'est-ce pas ?*



## DENIS CASTELLAS THIERRY DAVILA INTERVIEW

Dating back to the very beginning of the 1970s, the oeuvre of Denis Castellás has remained faithful to the painting form, several facets of which are presented by the exhibition hosted at the musée national Marc Chagall. But his oeuvre has also explored other artistic avenues, resulting in a complex and ever evolving imagery. It is this rich, uncompromising artistic journey that Denis Castellás has patiently sought to explain in the following interview.

*Thierry Davila: One thing in particular stands out when considering your oeuvre over time: the disappearance of the object. While the object played an important part up until the late 1990s, it is no longer present in your artistic vocabulary. Exactly when did this disappearance occur and for what reason?*

**Denis Castellás:** The object formally disappeared from my work in the late 1990s, when I returned to painting – which was how

I first started out as an artist. But it never really left my mind, and it reappeared unexpectedly in my oeuvre in the late noughties through paintings representing true and false sculptures, some of which were exhibited at Mamco in 2009.

In a very schematic sense, the abandonment of the object corresponded to two things: firstly, my private life at the time, and there's no reason to elaborate further, except to say that this return to painting was experienced as signalling a certain positivity, the end of a negative, destructive period (that said, this opposition between the negative and the positive has been a driving force behind my work). Secondly, the fact that the object made me dependent upon exhibition sites, while painting gives me the possibility of creating my own area and being its master (and occasionally its toy).

I would add that I also gave up painting for personal and economic reasons (including a certain aversion to the frenzied "mercantilization" of painting during the 1980s – an outmoded idea!), and also because the object (though we should define this term, for there are no ready-mades in my oeuvre) seemed to me more direct and "real". Later, it appeared too "short" to me from a perception perspective, as opposed to painting.

For me, it's more something that takes time and is capable of slowly revealing itself: spectacular paintings are almost never the most interesting, in my opinion – and this I find to be increasingly the case, after more than four decades of working as an artist.

*TD: You seem to make a connection between slowness and the unspectacular. Indeed, do you require considerable time to create a*

*painting? And is your having chosen figuration an important element for you in your relation to the unspectacular?*

DC: The spectacular often tends to "dazzle", which isn't very compatible with painting. For when one is "dazzled", one doesn't see anything; it's a rather "Verdurinesque" term (warning, migraine!), which always seems a bit ridiculous when I read or hear it. There's no relation with figuration, which, on the contrary, is a good medium for con tricks.

I didn't really choose figuration, or, rather, I chose it because it seemed to me well suited to the creation of spaces. That said, painting is at once a physical and a mental space. It takes time to look at a painting: when, at the New York MET, I look at the portrait of Madame Cézanne (leaning in a plum-coloured dress), the *Portrait of a Young Woman with a Fan* by Rembrandt, or, at the Louvre, the *Portrait de Castiglione* by Raphaël, I'm not "dazzled". What I feel, and what intrigues me and holds my attention, is much stronger and cannot be reduced to a few mere effects (though this doesn't prevent me from occasionally being "amazed" – but not "dazzled" – by such artists as Close or Sandorfi).

On the other hand, there is no relation between slowness and the unspectacular. I generally work very quickly, but it may take a very long time to finish a painting due to erasures, alterations, changes in direction, etc. I don't have any rules, I've never sought to create any easily identifiable style or technique. In the end, it's poetic strength and sincerity that make the difference. In fact, successful paintings (or which I consider more or less a success) are a product of chance, they come about all by themselves.



De gauche à droite :

*Marcy II*, 2012-2013, acrylique sur toile, deux panneaux ; 235 x 95 cm chacun

*Sans titre*, 1984, trois plaques métalliques, vis et peinture, 22 x 31 x 3 cm chacune

*L'Appuntamento I*, 2012, acrylique sur toile, 203 x 185 cm

Finally, regarding figuration, I would say that my first exhibition, nearly 40 years ago, was perfectly abstract (rather Opalka in nature, though at the time I was unfamiliar with both his name and his work), and the second exhibition two years later was entirely figurative. I think that at some point the object was a means of resolving this apparent contradiction.

**TD:** *Does that mean that deep down you're indifferent to this distinction between abstraction and figuration, even if today you're more of a figurative painter? Also, in this relation to time induced by painting as a practice and the painting as an object, as the result of work, what makes you want to paint, to begin a canvas? How and by what is the work triggered?*

**DC:** I paint as one falls to sleep, as one falls to sleep on an image, a feeling, an idea... while dismissing the somewhat superficial poetry that such words could induce. As a student, I was rather struck by the worlds of Breton, of surrealism and by this theme of the dream, which also encompasses German romanticism, even if surrealist painting in general doesn't really interest me. Which brings us to the first part of your questioning. It's not only surrealist painting that doesn't interest me much, but all that directly refers to some stylistic qualification: abstract, figurative, minimalist, naïve, outsider, bourgeois, politically committed, enraged, literary, representative of its time or neighbourhood, etc.

Of course, I would have loved to be a part of this great family of abstract artists, they seem to be such a happy family. I think – it seems to me that it was Nietzsche who wrote this, but I wouldn't

swear by that, I'm not too familiar with him – that the artist is he who remains torn at the centre of his own contradictions.

**TD:** *I often wonder when considering an oeuvre, and your painting in particular: When, according to what conditions, does the artist decide to stop working? When does he know that the work is finished? This question is especially pertinent for your paintings, which seem "definitively incomplete". So, how, according to what criteria, do you know when a painting is finished?*

**DC:** Yes, it's a common question that I'm sometimes asked. I remember that Bernard Piffaretti, an artist whom I quite like, once asked me this question and I came up with a satisfactory answer, which naturally I've since forgotten (likewise, an illuminating response in a half sleep prior to a conference in Strasbourg. Upon waking up, it was all gone.).

I could say (as I believe Picasso said): when I stop working. But I've gone back to certain paintings more than ten years afterwards. I could say: when the painting "works", but I no longer much like this sort of mechanistic language. I could also say: when nothing more could be added or cut – but how is one to know?

Well, I think that in the end it is of no importance. True, the "unfinished" is rather a pet theme of the 20<sup>th</sup> century, but "finished" evokes "terminated" and also, in the context of war, the wounded who are "finished off", who are killed; so, a painting would only be finished if destroyed, which we often experiment with at the studio.

**TD:** *How do you choose the motifs for your paintings?*

DC: Regarding motifs, my work is based more on feelings and impressions than motifs. Mario Merz, I believe, created certain installations with elements he found within a radius of one kilometre from the exhibition site. I work a bit like that. Many of the canvasses included in the Chagall museum exhibition were created in New York, where I've lived off and on for the past four years, and, if I may say so, I haven't introduced any motif or subject. The series on Wordsworth comes directly from the Strand bookshop where I spend quite a bit of time flipping through books and catalogues; the birds come from the shop of a rubber stamp maker discovered by chance next to a bakery that I frequent. That said, birds have appeared in my work from time to time for over thirty years. The origin of their presence was a collection by or on John Cage that came out in 1977 or 1978 in France under the title *Pour les oiseaux* [*For the Birds*], then, much later, a sentence read in the *Abécédaire malveillant* by Tony Duvert: "Birds only know how to eat and flee, like men." And let's not forget – even if it's not a decisive factor – that jazz lovers, of which I am one, are all familiar with Charlie Parker's nickname, "Bird".

In fact, I don't much believe in the oeuvre as it would be conceived of by the conscience of the artist, or depicted by the ingenuity of historians or the glibness of art critics. One could add: I rather have a *motive* to work than a *motif* to work on. In fact, they're interchangeable, and the heart of the matter is universally the same: the relation to life and to death, desire, absence, etc. It is time that makes the oeuvre, while at the same time everything is undone by time.

**TD:** *You say that times does and undoes, but actually one has the impression that in your oeuvre "to do" and "to undo" are the same thing, that destruction and creation are if not synonymous then at least very similar. When beginning a painting, what's going on with all of that?*

DC: When beginning a painting, I don't really think about any of that. I simply know that what I am beginning, which I will sometimes push very far, may disappear – will very likely disappear – and that something else, which I am unaware of, will be born.

That said, I recently worked on some more consistent sorts of series that allowed less room for variation, and I enjoyed working like that. There are no contradictions, there are only contradictions. I like this phrase that Gerhard Richter cites in a film (I'm quoting from memory): "Every painting is the mortal enemy of every other". In front of a blank canvas, I can think of anything but art, of petty things, little jealousies, or of "more noble" things, I can concentrate simply on the action of painting: in the end, the best paintings come about all by themselves. Art requires enormous willpower, a certain faith, and yet "working one's will" kills art. I don't find what I'm looking for, and I don't look for what I find.

**TD:** *If, to a certain extent, a painting paints itself, if "working one's will" is fatal to art, is there not something like an "impersonification" of the artist that is at stake in every real artistic work?*

DC: Yes, there comes a point where it's no longer a matter of flexing one's muscles, of saying, "Look how handsome, clever,



À gauche : *Poulet frit*, 2013  
Graphite et médium sur toile 200 x 240 cm

À droite : *Hölderlin*, 1984  
Enduit sur métal, zinc et collages photo sur bois brûlé,  
20 x 20 x 2,5 cm chacun



intelligent, skilful I am". The smaller the ego, the more art is present, and that is why, occasionally, the later periods of an artist are so moving: one observes a sort of moral or technical "letting go", which seems to communicate this impression of truth after which we chase.

After all, art as we know it, as we experience it, amounts to a brief period in Western history. I remember reading that the term "artist", as we generally think of it, appeared for the first time in Dante. As artists, we're basically "passing the time" (the expression is moreover ambiguous), but it's really time that passes over us, that crushes us, as it does with all of us and with all things, leaving behind only scattered signs, objects with which we construct a fiction, which we call "history".

*TD: Let's talk about your exhibition at the Chagall museum in Nice. What are you going to show and how did you choose your works?*

**DC:** The exhibition at the Chagall museum comprises, for the most part, works dating from the past two years and undoubtedly objects created in the 1980s or '90s. The recent works mark a break with the previous pictorial period, just as the objects constituted a break with what came before them.

Besides the gestural simplification in my implementation, I think that, in each case, one is confronted with a feeling of poetry as a means of reading and inhabiting the world.

The works were selected in collaboration with the museum director Maurice Fréchuret, who was so kind to have invited me (as in 1999, when he invited me to the Picasso Museum of

Antibes), and his colleague, Sarah Ligner. I would like to take this opportunity to thank both of them for their commitment.

As for our discussion, much could be said in a different manner. It's not important, for all that matters is that which is hung on the walls, and that speaks to whomsoever is receptive, to whomsoever sees it or is looking at it... or that doesn't speak at all.

*TD: You use a term that is little used today, especially in the art milieu, that of "poetry". This I interpret as your way of sidestepping the ambient doxa... Over the past few years, you've spent considerable time in New York. These stays, during which you work, have really had a profound effect on your personal life. I imagine that they have also had a direct and profound effect on your work.*

**DC:** Well, yes, New York, I don't want to make too big a deal out of it, but after having landed here, rather by chance, I discovered that it helped me considerably with regard to the changes that I wanted to make in my work. This city nourishes a great many fantasies, but I'm here because it helps me to live and to do what I like, to work.

*TD: For me, you remain one of the most literary – and one of the most literally cultivated – artists that I know. Is not painting, your painting, basically an extension of literature by other avenues? This comes to mind notably when considering some of your most recent works, in which signs, words appear again and again.*

DC: I'm not sure that I'm a literary artist, if that means an artist whose work illustrates, who translates ideas into images or signs. If ideas are present, they are induced by the artistic reality of the paintings, including when I make use of overtly literary references – and don't overestimate my ability in that domain! Now, it is true that one may feel a certain literary sentiment – which is almost a pleonasm – when looking at them, and I've often thought about what you said regarding painting as an extension of literature by other means. Is not painting a vision of the mind that speaks to us about life?

Translation by Mike Goeden



*Marcy II*, 2014, 2012-2013, acrylique sur toile, deux panneaux (235 x 95 cm chacun)



*Sans Titre*, 1991  
Sept éléments en résine et collages  
17 x 23 x 16 cm chacun

## REMERCIEMENTS

À l'artiste qui s'est totalement investi dans ce projet,

Aux galeries qui représentent l'artiste :

galerie Bernard Ceysson et galerie Catherine Issert

À l'ensemble du personnel de la Direction des musées nationaux  
du XX<sup>e</sup> siècle des Alpes-Maritimes

L'artiste tient à remercier Philippe Bresson, Gilles Miquelis,  
Yayoï Suzuki-Castellas et Zelda.

## LES MUSÉES NATIONAUX DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE DES ALPES-MARITIMES

musée national Marc Chagall, Nice

musée national Fernand Léger, Biot

musée national Pablo Picasso, la Guerre et la Paix, Vallauris

## LES ÉDITIONS DEL'ART

Directrice : Florence Forterre

40 ter rue Vernier 06000 Nice

Diffusion : [www.de-lart.org](http://www.de-lart.org) - [info@de-lart.org](mailto:info@de-lart.org)

Graphisme et mise en page : [www.salado.fr](http://www.salado.fr)

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

© Photos : François Fernandez

© Photos C. Weil pour le musée national Marc Chagall (p. 37, 38 et 39)

© musées nationaux des Alpes-Maritimes.

© Les Editions DEL'ART. Tous droits réservés.

Relecture : Françoise Borello et Sarah Ligner

EDITIONS  L'art

Dépôt légal : août 2014  
ISBN : 978-2-36380-074-9

# DENIS CASTELLAS



Musées nationaux  
*chagall*  
du XX<sup>e</sup> siècle  
**F. LEGER**  
des Alpes-Maritimes  
*Picta*



EDITIONS **DE** Lart