

un goût Parisien

un goût Parisien

Jacques Grange & Kamel Mennour

MENNOUR

7	Foreword
	A conversation between Jacques Grange & Kamel Mennour

14	Exhibition views
----	-------------------------

Catalogue Entries

24	BAYA , Megan Macnaughton
32	DANIEL BUREN , Emma-Charlotte Gobry-Laurencin
40	JEAN DEGOTTEX , Molly Warnock
48	ALBERTO GIACOMETTI , Christian Alandete
64	FRANÇOIS-XAVIER LALANNE , Daniel Marchesseau
72	LEE UFAN , Philippe Dagen
80	FRANÇOIS MORELLET , Léo Rivaud Chevaillier
88	LOUISE NEVELSON , Erik Verhagen

98	Entries in French
----	--------------------------



“It’s about surprising people a little”

A conversation between
Jacques Grange & Kamel Mennour

KAMEL MENNOUR · At first sight, this collaboration, the culmination of twenty years of mutual understanding and friendship, may seem surprising. On the one hand we have an art gallery that is essentially focused on contemporary art and that usually presents works in a so-called “white cube”; on the other, we have Jacques Grange, one of the greatest interior designers of our time, and whose style, of which I am a great admirer, is notable for its incomparable flair for “Mix and Match”.

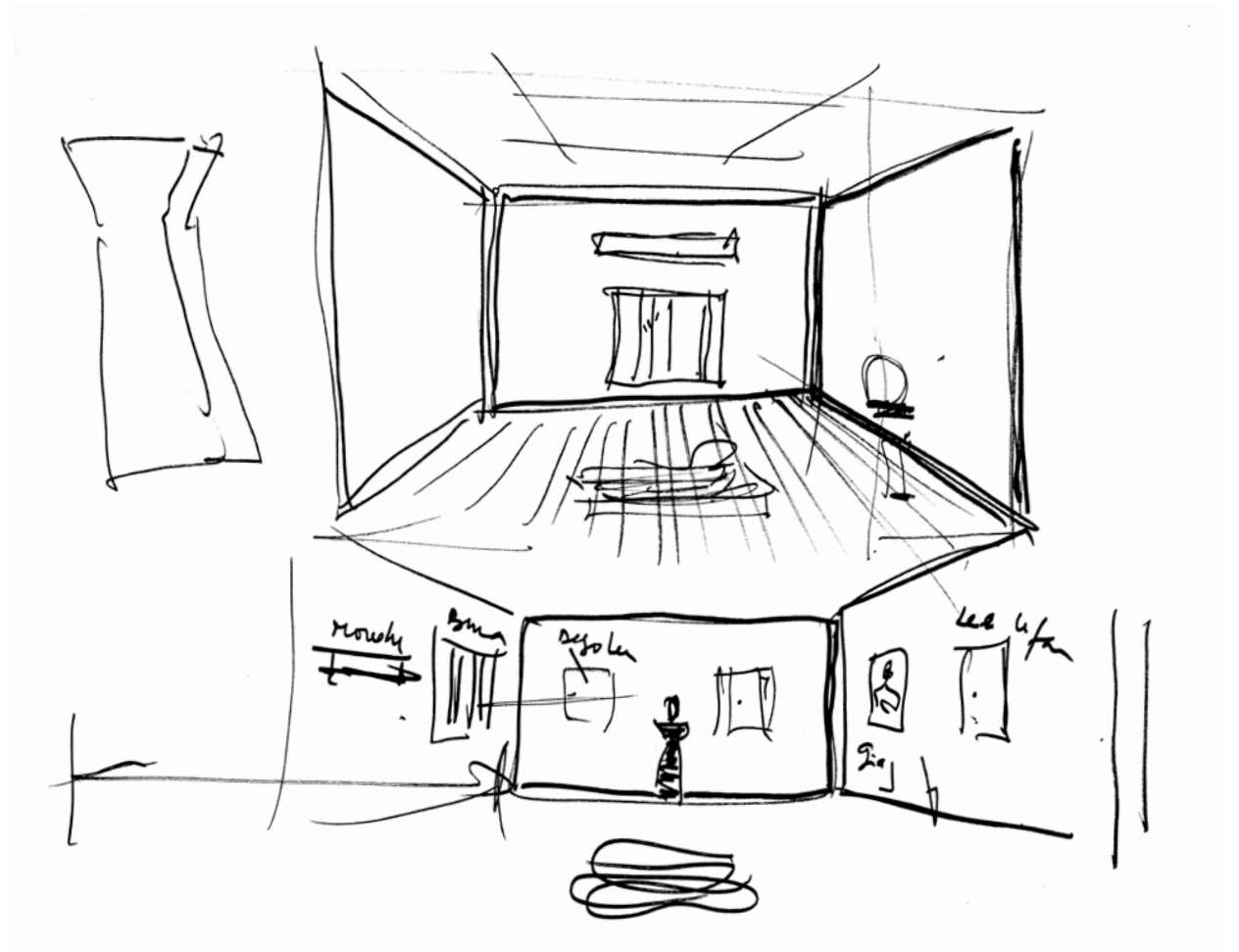
JACQUES GRANGE · It is true that at first sight our collaboration may surprise people, but it is the element of surprise and the exploration of new avenues that drive us both. For me, this project fits naturally into the evolution of my career. My work has always been inextricably linked to the cutting edge of contemporary design. The interiors and projects I have conceived and friendships I have maintained with some of the most important artists of the past two centuries reflect this.

KM · In inviting you to share your vision with that of the gallery, I wanted to present the works that we’ve assembled here in New York, in a distinctive and different atmosphere from what we usually do. We’ve brought together a selection of artists, from Nevelson to Giacometti, passing by Degottex, Morellet, Lalanne, Baya, Lee Ufan and Buren. I imagined straight away that the dialogue would take place in the atmosphere of a Parisian salon. I felt that it would be enriched by a touch of what is sometimes called “French style”, and, of course, you are one of the foremost ambassadors of French style in the world, particularly in the United States.

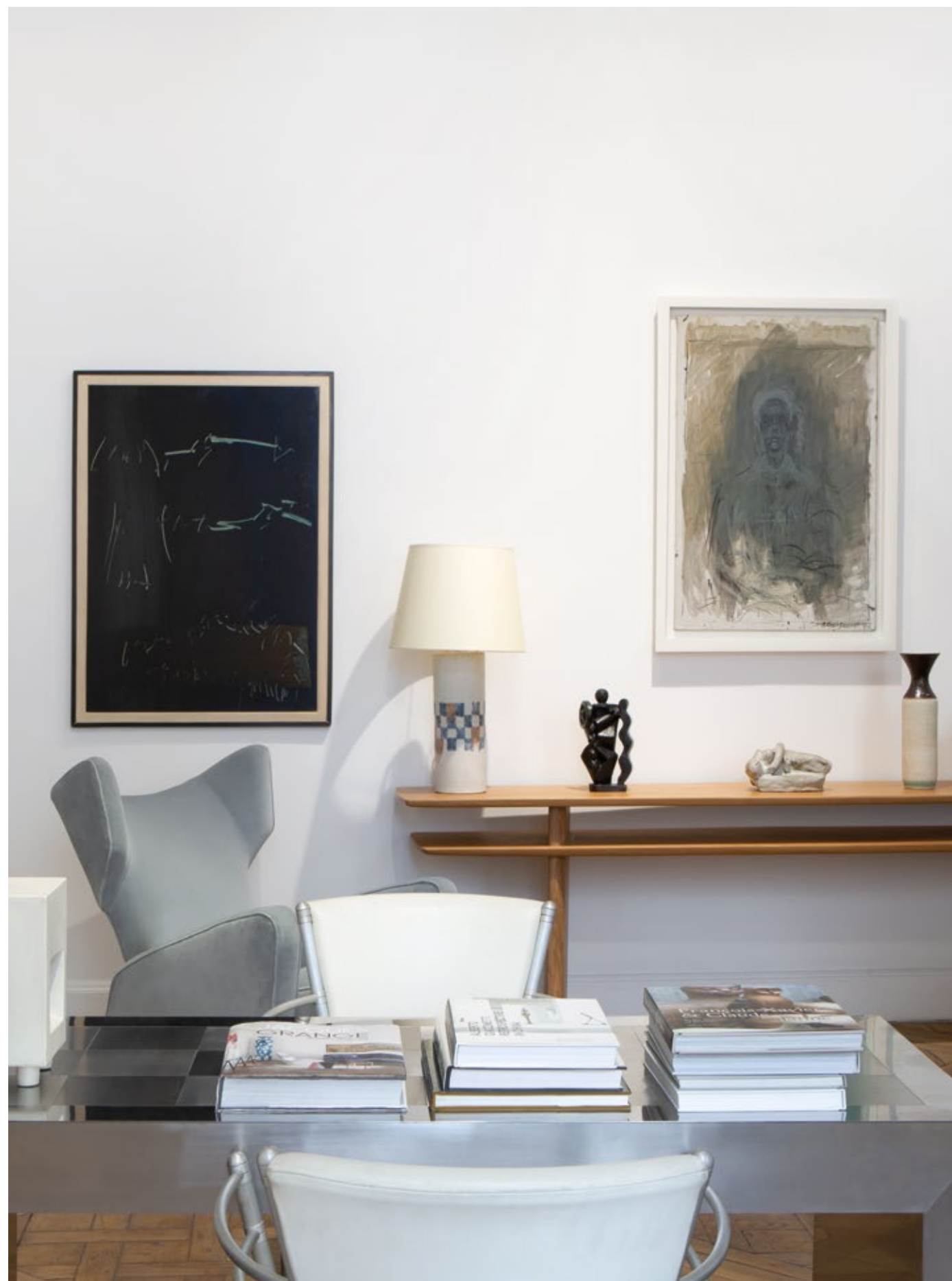
JG · *Le Goût parisien* or “Parisian style” is essential to me. It is a tradition that I admire and one through which I trained under the influences of Jean-Michel Frank—a fundamental reference in my work—Henri Samuel, Marie-Laure de Noailles and Yves Saint Laurent, to name a few. The French style is not easy to define. It exists not within any framework but rather in the constant state of re-invention. One could perhaps describe it as a classicism that remains open to contemporary influences and of course, to the idea of fantasy. Here we return to the element of surprise.

KM · This is what makes the “French Touch” so vital today. Our ‘Parisian salon’ brings refinement and elegance to the appreciation of the works. I like the fact that ‘Parisian taste’ gives rise to an intimate and precise dialogue between the individual and the works of art and also between the works themselves, which are rendered even more magnificent in the process: that quest for balance and harmony is in keeping with the love you often evoke when you describe the interiors you design.

Laques GRABÉ









FURNITURE

Bruno Gambone (b. 1936)

Vase
Enameled stoneware

Attributed to Françoise Sée (b. 1952)

Desk, c. 1970
Brushed steel

Attributed to Françoise Sée (b. 1952)

Cabinet, c. 1970
Brushed steel

Hervé Van der Straeten (b. 1965)

Pedestal Table “Labyrinthe”, 2020
Patinated bronze
Alexandre Biaggi Edition

Hervé Van der Straeten (b. 1965)

Pedestal Table “Labyrinthe”, 2020
Patinated bronze
Alexandre Biaggi Edition

Italian Work

Sofa, c. 1950
Wood, velvet
Edition ISA

Italian Work

Pair of armchairs, c. 1950
Gilded wood, velvet

Courtesy Galerie Alexandre Biaggi, Paris

Régis Aubry

Console “Zen”, 2016
Walnut

Bruno Gambone (b. 1936)

Pair of table Lamps, 2015
Enameled stoneware

Bruno Gambone (b. 1936)

Vase, c. 1983–1985
Enameled stoneware

Garouste & Bonetti (b. 1946; b. 1952)

Tripod Floor Lamp, 2001
Wrought iron and gilded terracotta
Monogrammed BG on the lampshade and on a foot

Guy de Rougemont (1935–2021)

Coffee Table “Nuage”, 2021 (model created in 1972)
Mirror polished stainless steel
Signed & numbered 1 of 8

Guy de Rougemont (1935–2021)

Carpet “Le Gris”, 1980
Wool
Edition Artcurial

Contemporary Work

Table lamp
White Glazed ceramic

Warren Mac Arthur (1885–1961)

Pair of armchairs, 1970
Aluminium and white leather
Classicon Edition after a 1930 model

Courtesy Galerie du Passage, Paris



Born in 1931 in Bordj el Kiffan (Algeria),
BAYA died in 1998 in Blida (Algeria).



Femme allongée
c. 1947-1948

Glazed terracotta
15 x 15 x 25 cm



With its faint air of a menhir tipped onto its side, the elliptical shape of *Femme allongée* evokes both something organic and seedlike and the body of a woman. You feel like touching the smooth texture of the enamel glaze, the exaggerated elongation of the arms that enfold one another in a protective embrace. The woman’s body has a soft sensuality, without being sexualized. The figure seems at peace, unconcerned. It radiates a certain haptic warmth, a feeling of conscious carefreeness, tacitly suggested by her closed eyes and the hint of a smile in the corner of her mouth. This is a female nude under an adolescent’s gaze, molded to the scale of her own hands, reminiscent of the Oriental odalisques that inhabit art history. It is one of the first known sculptures by the Algerian artist Baya, whose real name was Fatma Haddad, famous for her paintings with dense black outlines that depict an idyllic world of female musicians drifting through abundant natural landscapes.

Growing up in a poor rural area to the east of Algiers, Baya observed Kabyle women working with clay and began to imitate them, molding miniature earthenware figurines and animals.² Orphaned at the age of nine, in 1942 she was given into the care of Marguerite Caminat—a painter and the wife of British artist Frank McEwen—who gave her access to education and encouraged her to develop her own artistic language, providing her with paintbrushes, oil paint, and modelling clay. Coming of age in the couple’s apartment in Algiers, Baya got to know a circle of French artists and intellectuals who were either passing through or exiled in the Algerian capital. One of these was Aimé Maeght, whom Baya met when she was sixteen.³ Maeght had a gallery on the Rue de Téhéran in Paris that was frequented by the likes of Henri Matisse, Marcel Duchamp, Pierre Bonnard, Joan Miró, Georges Braque, and Alberto Giacometti. He offered to exhibit three of Baya’s terracotta sculptures in the International Surrealist Exhibition that André Breton and Marcel Duchamp organized at the gallery in July 1947. In November, he invited her to exhibit her gouaches on paper. This was the Galerie Maeght’s first solo exhibition of the work of a female artist. An edition of the review *Derrière le miroir* was dedicated to it, with a preface by Breton, and *Vogue France* put out a double page spread touting Baya as a genuine success story.⁴

In the summer of 1948, Baya stayed with her adoptive mother in Vallauris in the South of France, where Suzanne and Georges Ramié had set up the Madoura



Baya, 1947

“I love working with clay. I’m both Kabyle and Arab, and I’ve lived in Kabylia, in Tizi-Wezzu. I wasn’t there for long but I remember seeing the women working with clay. Maybe this is why I started doing it, under my own impetus, and why I love clay and ceramics.”¹

ceramics workshop. Pablo Picasso had installed his studio there.⁵ Baya continued experimenting with terracotta sculpting and discovered a glazing process that allowed her to obtain a smooth and uniform finish—in black or white.⁶ She used this process to make *Femme allongée*. One of few sculptures produced in this prestigious context, this work demonstrates an assured artistic language by an artist

who was only seventeen years old at the time. “I feel like this woman [...] is a bit the reflection of my mother [...] I’ve been influenced by only scarcely knowing her, and infused with her absence.”⁷ At this early stage, the woman Baya represents is already immutable, independent, content, like the mistress of a fantastical paradise, one that the nostalgic orphan no doubt fantasized about.

Having moved to Vallauris in 1946, Picasso invited a number of his colleagues to visit him there, including Matisse, and began working in ceramic—depicting, among other things, female subjects in white terracotta. Baya would say of their encounter: “Our studios were close to one another and he came to visit me sometimes. We would talk together. He was very kind. Some people said he showed me how to work. Not at all. We each worked in our own corner.”⁸

1. Baya quoted by Nathalie Bondil; in *Baya, femmes en leur jardin*, Paris/Marseille/Alger: Éditions IMA, Éditions CLEA, Images Plurielles, Éditions Barzakh, 2022, p. 17.
2. *Ibid.*, p. 17.
3. *Ibid.*, p. 43.
4. “It is impossible to be surprised by either the primitive nature of her paintings or their gracefulness. [...] Her story is as miraculous as the gouaches and the stories she has composed. [...] Like Cinderella, Baya seemed in her early life to have been born under an inauspicious star.” in Edmonde Charles-Roux, “Baya, peintre enfant”, *Vogue France*, February 1948, p. 89.
5. Anne Dopffer & Johanne Lindskog, *Picasso. Les années Vallauris*, Paris: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2018, p. 160.
6. The classic technique of treating raw enamel with oxide renders the surface impermeable after it has been fired, since the enamel gets vitrified in the process.
7. Nathalie Bondil, *op. cit.*, p. 17.
8. Nathalie Bondil, *op. cit.*, pp. 19-20.





Born in 1938 in Boulogne-Billancourt (France),
DANIEL BUREN lives and works *in situ*.

DANIEL BUREN

Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et noir
September 1973

White acrylic paint on black and white striped fabric, alternating and vertical,
each stripe 8.7 cm wide
132.5 x 131 cm (on canvas)



The 1960s saw a reshuffle in the Parisian and international arts scenes, with new tendencies emerging together with new kinds of relationships between artists, collectors, and cultural institutions. This decisive decade saw the death of Alberto Giacometti and the emergence of Daniel Buren, who would be driven by a critical reflection on painting and the principles underlying its exhibition—as well as on the art world and its system—to redefine visual experience. Buren wanted to break with a system of representation that subordinated painting to a single viewpoint, both at the level of its fabrication as well as that of its interpretation.

In the spring of 1965, Buren was visiting the Caribbean island of Santa Cruz for a commission he had received from the Grapetree Bay Hotel for a decorative mosaic. At the same time, he was working on his painting. “Alone,” writes Sarane Alexandrian, “he came to a clear idea of what he had to paint [...]. The canvas must [be] the reflection of a ‘restrained emotional state’. It was not the place in which a painter expressed him or herself but rather of his or her containment.”¹ Buren wanted to erase himself from his work. In the autumn, during a quick trip to Paris to restock, he went to the Marché Saint-Pierre to buy some supplies and found a roll of furnishing fabric in alternating white and colored 8.7 cm-wide stripes, which resonated with his formal experiments at the time. He was taken in by the banal, mechanical nature of the fabric and saw in this industrial canvas a way to approach neutrality. He decided to use it as a support and a ground. Very quickly, the stripes became his metric standard, an instrument for measuring space that in 1967 he began to refer to as his “visual tool”. It was a tool that, he said, “had the quality of being an invariable sign in the midst of millions of possible things that never stop varying.”²

For a few months following the “Marché Saint-Pierre miracle”, Buren painted irregular, organic patterns over the striped fabric with white paint. “Attempts” that aimed at “getting rid of lots of things.” “I needed to paint in order to eliminate what I didn’t want to see anymore.”³ These “variable forms” were also abandoned. Buren processed and moved beyond the compositional principles underlying them together with the “accidents and knacks that the hand can have.” He wanted to strip painting of all emotional charge, rejecting expressivity and lyricism—velleities that could still be seen in the pictorial production of the École de Paris. For Buren, it was no longer a question of knowing how to *respond* to pictorial debates with recourse to “figurative”, “abstract”, or “organic” arguments, but rather of knowing if painting, qua canvas object, was still a valid *question*. “What does a painting that tells no story and exists only for itself signify?”⁴



Photo-souvenir: Daniel Buren in his exhibition “Pyramidal, hauts-reliefs, travaux *in situ* et situés”, Mennour, Paris, 2017



Photo-souvenir: *Murs de Peintures*, 1966-1977
Musée d’Art Moderne de Paris, 1995 (detail)

This quest for degree zero, this “reduction of the painted thing”—not to be understood as a renouncing of painting, not to be likened to the readymade—aimed to affirm the presence of painting pure and simple. “Painting should not be any sort of even mental vision/illusion of a phenomenon (nature, the subconscious, geometry...), but VISUALITY of painting itself.”⁵

Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et noir [White acrylic paint on black and white striped fabric], dated September 1973, demonstrates this formal gesture. The painting belongs to the same family of works as the series of twenty paintings

made between 1966 and 1977 that are exhibited in the permanent collection of the Musée d’Art Moderne de Paris opposite Henri Matisse’s *La Danse*. The fabric has been stretched on a frame, showing seven vertical white stripes and eight black stripes, each 8.7 cm wide. Buren’s intervention limits itself to applying a layer of white paint over the two stripes at the extremities of the canvas, both on the front and the back of the canvas, in a visual and formal play on ground (support) and form (painting). As for the modalities of exhibition, for Buren it is very clear that “while the work’s content is reduced to a minimum, on the other hand, [its] installation [becomes] crucial, [its] display obvious.”⁶

This indivisibility/interdependence between the work and the space is one of Buren’s signature traits. Taking as his initial principle that space, no matter the location, is in fact the ground, “the frame, [the] actual support in which the work inscribes—and constructs—itself”,⁷ Buren states that “the work is not an object but a modulation of the space”, that it “never exists for itself; it’s never fixed or finished, it’s always in a relationship and/or a conflict.”⁸

This canvas, like all of Buren’s artistic production since 1965, offers the viewer an encounter with its singular reality each time it is exhibited.

1. Sarane Alexandrian, “Daniel Buren prend ses couleurs sans les choisir”, 1965; in *Arts*, Paris, October 13-19, 1965, n° 3, p. 19.
2. Daniel Buren, “Échanges avec Dominique Petitgand et Guillaume Désanges”, 2006; in *Les Écrits 1965-2012*, Volume 2: 1996-2012, Paris: Flammarion/Cnap, 2013, p. 1103.
3. Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 19.
4. Daniel Buren, “Marcel Duchamp, qui contestait la peinture, l’a fait en la fuyant”, Interview with Heinz-Norbert Jocks, 1996; in *Les Écrits 1965-2012*, Volume 2: 1996-2012, Paris: Flammarion/Cnap, 2013, p. 76.
5. Daniel Buren, “Mise en garde”, 1969; in *Les Écrits 1965-2012*, Volume 1: 1965-1995, Paris: Flammarion/Cnap, 2013, p. 79.
6. Daniel Buren, « Vous êtes en face d’un récepteur... », 1975; *ibid.*, p. 417.
7. Daniel Buren, « Fonction du musée », 1970; *ibid.*, p. 160.
8. Daniel Buren, « Vous êtes en face d’un récepteur... », 1975; *ibid.*, p. 416.

“In the autumn of 1965, while I was buying supplies for my work in the famous Marché Saint-Pierre in Paris, I found a roll of striped linen of the kind that is generally used for cushions and mattresses. It was thin, very light cotton, and looked like the awnings that are used to cover the terrasses of the cafés and restaurants in Paris and the world over. This material looked exactly like what I had been trying to do formally with painting for more than a year—though with less success. I bought a few meters and immediately started working with it. The stripes became a model, a sign that later I called my visual tool. This sequence of stripes in alternating white and color with a particular width—8.7 cm—is nothing but the stable element that I’ve used without exception since 1965. But that doesn’t mean that I’ll use it forever. Everything else in my work—from the ideas to the materials themselves (wood, linen, paper, glass, etc.)—is constantly changing, depending on what I’m aiming at, on the time and the place. So I use this dimension of 8.7 cm because it was the width of the stripes I found on that first linen fabric. I don’t know why this dimension is used the world over, but it never creates an optical illusion and 8.7 cm is supposed to be the approximate distance between the eyes of an apparently normal human being. I like it, but not because of this scientific explanation. And I keep using this dimension because it means I can measure any space or surface that I mark with this measure without recourse to any tool other than my eyes.”

— Daniel Buren, *Interview with Phyllis Rosenzweig*, 1988



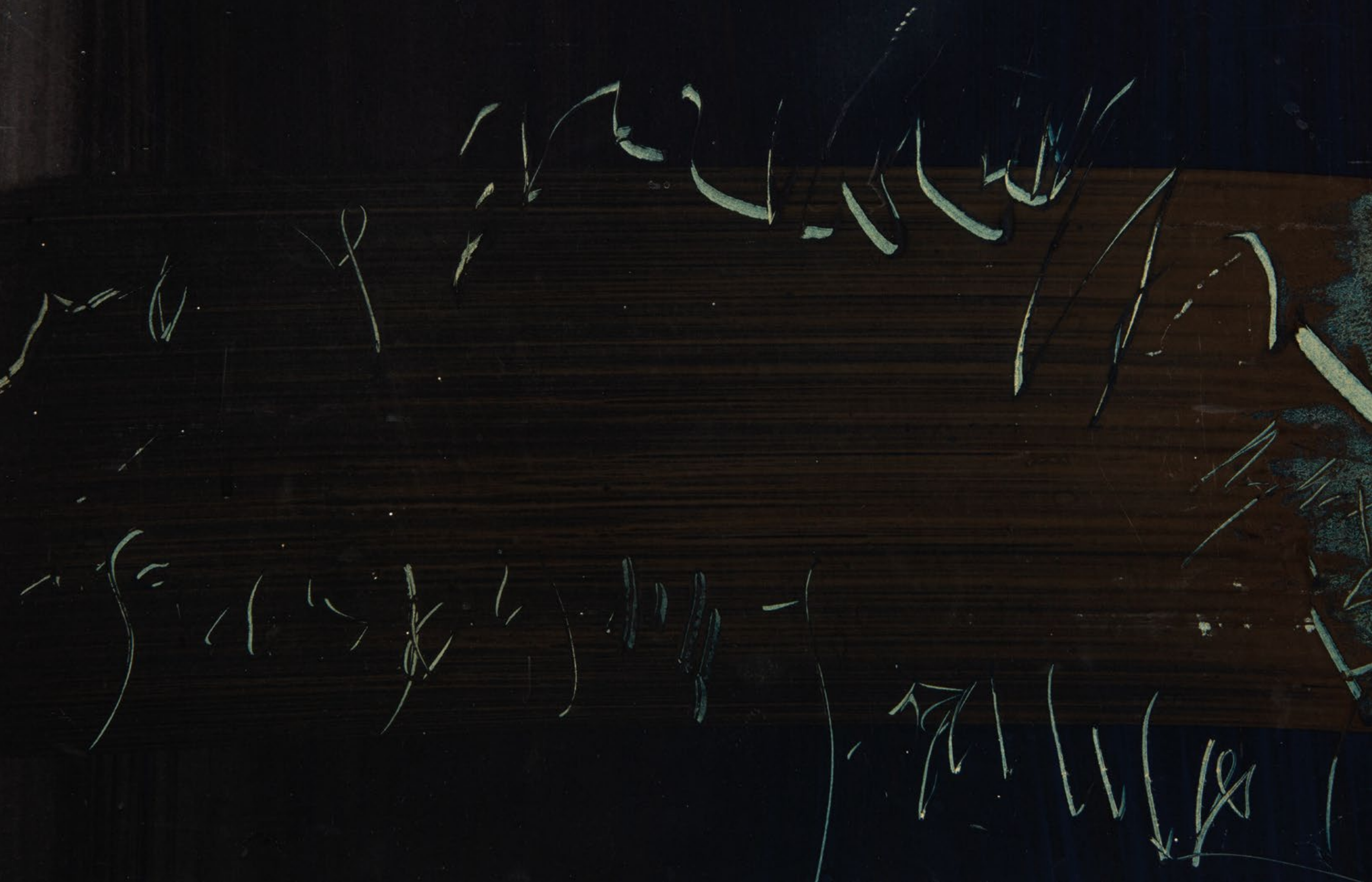
JEAN DEGOTTEX

Born in 1918 in Sathonay-Camp (France),
JEAN DEGOTTEX moved to Paris (France) in 1933
where he died in 1988.



Sans titre
c. 1962

Gouache, Indian ink and scratching on paper mounted
on medium panel
104.7 x 75.8 cm



At first glance, the painting resembles a hastily jotted note—or a photographic negative of the same. Luminous, writing-like gestures appear suspended in a predominantly matte dark blue field. Near the top of the vertically oriented rectangle, where they span nearly the whole of the picture’s width, the inscriptions seem resolute and forceful, with long, slashing, horizontal strokes; in the painting’s lower half, however, the scribbled marks are smaller and spindlier, rising and falling in sloping sequences. The midsize support—which consists of paper mounted on panel—is considerably larger than a standard sheet of writing paper. The format nonetheless conveys a certain intimacy, registering as addressed to an upright individual “reader.” Yet the work stubbornly resists the quest for legible sense. It has no message to impart.

Completed in 1962, when Jean Degottex was forty-four years old, *Sans titre* [Untitled] bears witness to a sustained period of ascesis in the painter’s oeuvre. Born in 1918, Degottex had his first solo exhibition in Paris in 1949 (at the now-legendary Denise René Gallery) and quickly accrued accolades on the French scene. At the outset of the 1950s, he produced abstract yet latently naturalistic compositions with brilliant colors grounded in the early twentieth-century tradition of Fauve landscape. By the end of that decade, however, he had limited his marking to spare, rapidly executed gestures, and had likewise winnowed his palette to graphic contrasts of black or dark blue and white (and occasionally, red). This overall process of paring-down finds emblematic technical expression in the painter’s turn to a literally subtractive mode of marking: the physical scraping-away of still-humid paint. In *Sans titre*, as in related works by Degottex from these same years, the white script-like elements have not been added atop the dark gouache-and-ink field but as it were carved out of it, revealing the underlying paper substrate.

An evocative milestone in Degottex’s personal trajectory, *Sans titre* also marks an important threshold in postwar art history. For André Breton, who championed Degottex in the mid-1950s, the painter’s pseudo-calligraphic style was a logical development of the surrealist practice of automatic writing. Like his surrealist forebears, Breton averred, Degottex rejected the world of external appearances in favor of an inner, spiritual resonance. No less important, however, *Sans titre* attests to the international ascendancy of gestural abstraction. Similarly to his generational peers Georges Mathieu and Simon Hantaï—two other painters in Paris who deployed writing-like “signs” to non-representational ends—Degottex

embraced inscription as a physical and temporal *act*, irreducible to any particular verbal content.

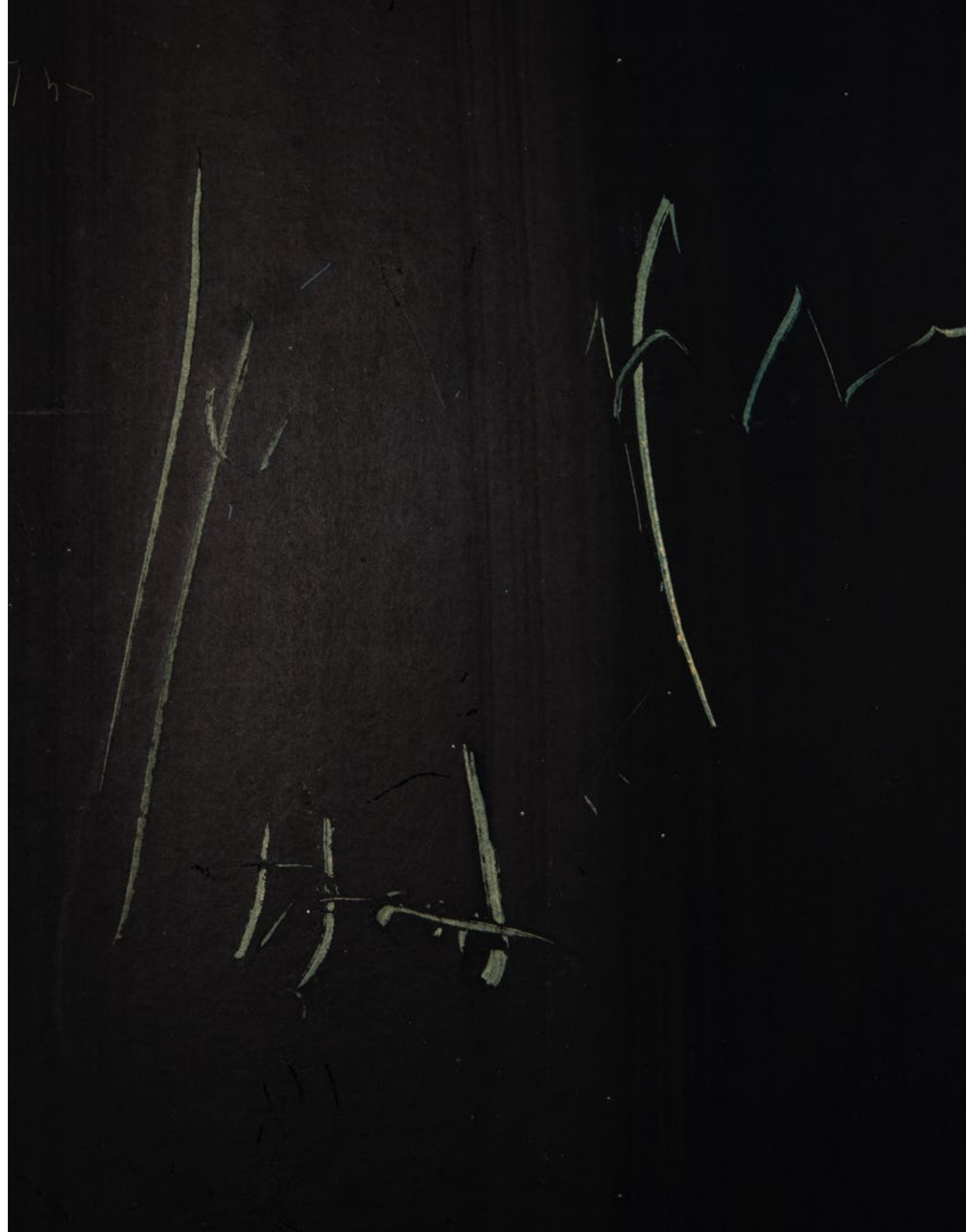
In retrospect, *Sans titre* appears a crucible of the new material approaches to painting that would come to define Degottex’s work in the later 1960s and 1970s. Of particular interest here are the two long brushstrokes embedded in the dark blue field. To the left, parallel to the lateral edge, Degottex seems to have dragged a wide brush through

a previously applied layer of gouache, leaving a paler trace where that medium has been swept downwards; while toward the lower edge, and again running parallel to that bound, another brushstroke has laid down an equally wide swath of black ink. Together, the two brushstrokes—the one subtractive, the other additive—encapsulate the broader interplay in Degottex’s oeuvre between negative and positive modes of marking. Reduced to elementary up-down and left-right gestures, they anticipate the sustained interrogation of the brushstroke at the heart of the immediately subsequent *Etc* series, 1964–72, even as the juxtaposition of gouache and ink announces the combinatory practices of the *Médias*, 1973–74. Limning the painting’s edges, the perpendicular brushstrokes also foreground the physical shape of the support. In so doing, they herald the simplified rectilinear armatures of the *Lignes-Reports* of the later 1970s. These and other bodies of work rightly earned Degottex the esteem of the younger painters associated with Supports/Surfaces and related currents in contemporary French abstraction.

In a 1978 interview with Dominique Bozo, Degottex described his painting as proceeding, paradoxically, “from unworking to unworking” (*de désœuvrement en désœuvrement*). In *Sans titre*, writing itself is rendered inoperative, divested of its conventional communicative function. Far from a terminus, however, that dissolution turns out to have been profoundly generative.



Jean Degottex in his studio, Paris, n.d.



ALBERTO GIACOMETTI

Born in 1901 in Borgonovo (Switzerland),
ALBERTO GIACOMETTI moved to Paris (France)
in 1922, where he mainly lived and worked.
He died in 1966 in Chur (Switzerland).



Composition
1927-1928

Bronze
31.3 x 18.1 x 11.6 cm



Alberto Giacometti’s first “compositions” after leaving the Académie de la Grande Chaumière reflected a wide variety of influences that eventually led to the kind of syntheses that were to determine his subsequent work. He had arrived in Paris in 1922 to study sculpture with Antoine Bourdelle, where he learned to work with live models by breaking down the shape of a body into facets. After 1926 the young artist abandoned this approach in order to conceive “compositions” drawn directly from his imagination. This led him, a few years later, to join the Surrealists. His compositions borrowed the analytical aspect of cubism and were evocative of African arts, then in vogue in Paris, but also, in certain respects, redolent of the old masters he had copied in his youth and the avant-garde artists of the artistic revival. His “compositions” were exhibited on several occasions: at the Salon des Indépendants, an exhibition which featured a substantial number of works displayed in alphabetical order, then at the Salon des Tuileries and the Salon de l’Escalier. Despite the number of artists exhibited, the young Giacometti’s works stood out from the others and were described in the press as “abstract sculptures”, “cubist fantasy”, or linked to the section “futurist artists”. Commenting on these articles to his father, for whom only work from nature had any value, Giacometti played down those categorisations, pointing out that his sculptures always maintained a link with reality. At that time, Giacometti was doing more sculpture than painting, the medium that had made his father’s name. He was gradually moving away from his father’s predilection for work inspired by nature. In his article “Notes on Sculpture” which Alberto Giacometti wrote in 1933 for the journal *Minotaure*—recently launched by Albert Skira and Tériade—he reflected on that period: “For years I only created sculptures that presented themselves fully completed to my mind; I simply reproduced them in space without changing anything, without bothering to ask myself what they might mean.” Although the artist avoided deciphering the mysteries of his compositions, he was informative about their figurative qualities. Giacometti was very involved with the avant-garde art scene of the time and discovered the work of sculptors such as Zadkine, Lipchitz and Brancusi. The latter’s radical simplification of forms had a considerable influence on the younger artist, who saw simplification of the figurative as the right artistic direction for him to take. This “Composition” deconstructs as the viewer moves around it; it starts out as abstraction and evolves into the figure of a “woman with a shield,” which was

“No sculpture ever
supersedes any other.
A sculpture is not an object,
it is an interrogation,
a question, and an answer.
It can be neither finished
nor perfect. The question
does not even arise.”¹



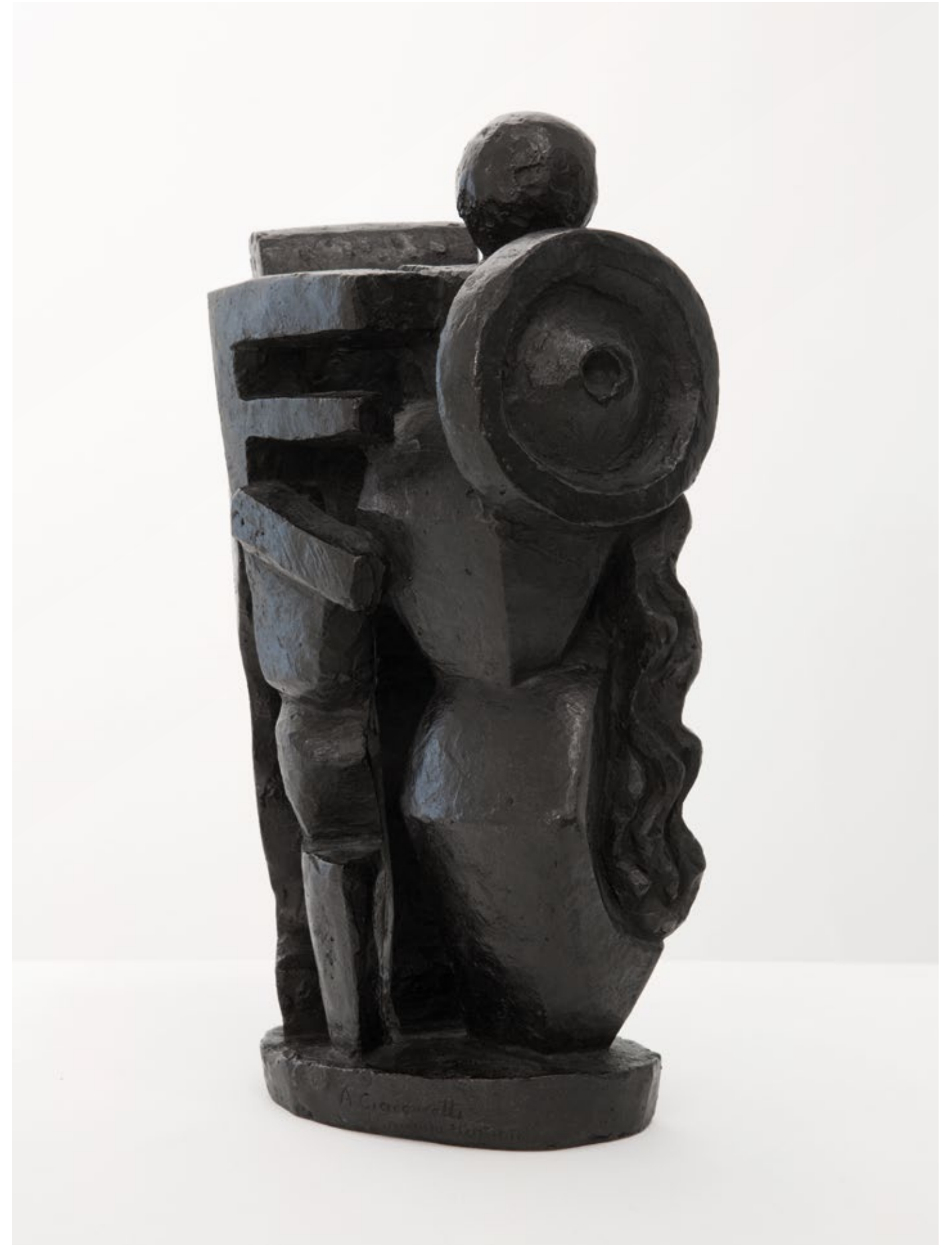
Alberto Giacometti in his studio, Paris, 1927

actually an early title given to the piece by the foundry. With this work, Giacometti demonstrated the specific nature of sculpture as opposed to painting: its ability to combine different points of view, and to toy with the ambiguity of the assembled forms. In the centre is a figure reminiscent of Jean-Auguste-Dominique Ingres’s *La Source* (1856), which Giacometti would probably have seen in the Louvre, which he visited assiduously in his early years in Paris (*La Source* is now in the collections of the Musée d’Orsay). A ball, with two dots for the eyes and a curve for the mouth, gives the illusion of a head atop a body composed of rhomboidal geometric shapes at the back, and serpentine shapes at the front. To the right of the figure, another sinuous shape seems to represent a snake. On the left, a shield—which for a time featured in the name of the work—or is it a wheel? The whole series of compositions from that period uses roughly the same visual vocabulary in differing permutations, and foreshadows Giacometti’s later interest in surrealism. In 1929 young Giacometti met Jean Arp, a sculptor he admired and who was sufficiently interested in his work to buy the plaster version. In 1930, he exhibited his new works for the first time with Jean Arp and Miró at the Galerie Pierre in Paris. As with many of the works created during that period, Giacometti had bronze casts made some time later when his finances and the backing of Pierre Matisse’s gallery, which represented him in New York, allowed him to embark on production of the new works, as well as some older works that were important to him—like this one, which was cast in 1956.

1. Alberto Giacometti, “La voiture démystifiée”, *Arts*, Paris, October 9-15, 1957, n° 639, pp.1-4.

“People turned to abstraction.
They made beautiful objects, comparable,
to my mind, to the carved stones of
prehistory. I, on the other hand, belong
more to the tradition of those figurative
statuettes of the same period, which
maintained a connection with society.”

— Alberto Giacometti, *Interview with Jean Clay*, 1963



Born in 1901 in Borgonovo (Switzerland),
ALBERTO GIACOMETTI moved to Paris (France)
in 1922, where he mainly lived and worked.
He died in 1966 in Chur (Switzerland).

ALBERTO GIACOMETTI



Tête noire (peinte en recouvrement d'un portrait de Yanaihara de 1957)
1957-1962

Oil on canvas
100 x 65 cm



In 1955 Alberto Giacometti met the young Japanese philosopher Isaku Yanaihara, who had come to study in Paris. At the time, Giacometti was in a period of crisis from which he was struggling to emerge despite numerous requests, which he had received and accepted: exhibitions at the Arts Council Gallery in London, the Pierre Matisse Gallery in New York, the Kunstmuseen Krefeld, and in December, an invitation to represent France at the Venice Biennale. After years spent in the solitude of his studio, Giacometti returned to working with models. In Yanaihara’s distinctive features, he found the impetus he needed for one of the largest series of paintings he created during that period; his wife Annette posed for him, as did his brother Diego, and eventually Caroline. Portraiture was no longer the dominant genre for artists working in France in the mid-1950s; the triumph of abstraction occupied centre stage, and figurative painters were consigned to the rear-guard. “I am the only person who paints the way I do nowadays. No one apart from me is interested in painting the subject from life. In that sense, I paint the old way. The whole point for painters nowadays, whether they are figurative or abstract, is not what they paint, but how they paint. The point for them is not the subject but the painting. Whereas for me it’s not the painting—the whole point is to produce exactly what I see.” Between 1956 and 1961, Yanahaira returned to Paris almost every year at Giacometti’s request (in 1957, 1959, 1960 and 1961) and was subjected to endless sittings, during which he had to remain motionless in front of an artist struggling with intense difficulties, trying to capture the ever-changing face of his model, and occasionally known to wipe out an entire day’s work with a single sweep of the hand, so that he could make a fresh start the next day. After each of these sessions, Yanaihara recorded his exchanges with the artist in his diary and sometimes photographed the painting in progress. Though the edges are barely sketched in, the face bears the traces of the countless brush strokes and successive layers of paint from that impossible quest to capture the gaze. Yanaihara was one of the artist’s favourite models, not only was he capable of remaining motionless for hours on end, he was also the Japanese translator of Jean-Paul Sartre’s essays and a formidable conversationalist with whom Giacometti could talk about the human condition. His oriental culture also provided an opportunity for Giacometti to discuss his own struggles between tradition and modernity and for his interest in the arts of the past to resurface, particularly the Japanese prints he had copied as a child and the Fayum mummy portraits from Ancient Egypt, which he ranked above all others. This painting was produced in the summer of 1957 and was exhibited the following

year at his dealer Pierre Matisse’s gallery in New York along with recent works the artist had sent to him: various portraits of Yanaihara, his brother Diego, and nudes of his wife Annette, who would take it in turns with Yanaihara to pose for him. No buyer was found for the painting and it was returned to the studio, where it was subjected to the artist’s usual habit of overpainting, eventually becoming a “Dark

Head” from which Giacometti had attempted to eliminate all the distinctive features of his model. The painting went from being a portrait of an individual to being a representation of a man without distinctive qualities: “A whole man, made of all men, worth all of them, and any one of them worth him,” as Jean-Paul Sartre put it. It was this version, completed in 1962, that was presented at the Venice Biennale that same year, and later in the major retrospective exhibition at the Kunsthaus in Zurich. He wrote to Yanaihara back in Japan: “All my work has changed since our work together. [...] Almost ten years have passed since I worked with so much enthusiasm and excitement, or was so eager to carry on the next day, and eager to produce paintings, too.” With the Yanaihara period, Giacometti finally asserted himself as a painter in his own right, a domain that for a long time he had left to his father Giovanni, while he himself made sculptures. From then on, the two practices coexisted with the same intensity; he divided his day’s work between

painting and sculpture according to the availability of his models or from memory after they had left. His palette of colours gradually shrank until it was reduced to these “dark heads” in shades of grey: “My portraits, which used to be so faithful, no longer existed; the eyes and mouth, as if enveloped in a thick fog, had dissolved into shades of grey.”



Alberto Giacometti in his studio, Paris, c. 1957

“I had begun to see heads in the void,
in the space that surrounded them.
The first time I saw the head I was looking at
completely closed in, immobilized within
an instant... It was no longer a living head,
but an object which I looked at as I would
look at any other object... There was no
longer any connection between things; they
were separated by endless abysses of space.”

— Alberto Giacometti, *The Dream, the Sphinx, and the Death of T.*, 1946





Born in 1927 in Agen (France),
FRANÇOIS-XAVIER LALANNE
died in 2008 in Ury (France).

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE

Sauterelle Bar
c. 1974

Steel and polished brass
100 x 224 x 115 cm



François-Xavier Lalanne, who as a young man briefly worked as a lighthouse keeper and a night watchman in the Egyptian antiquities department of the Louvre, was like no one else. From the outset, he made a name for himself in a curious Parisian milieu in the 1960s, standing out for his talent at reinventing classical paragons. His bounding imagination, his matchless tendency for hopping from the word to the thing sharpened a desire to play artfully with complicity, communicating an immediate seduction, sharing reflection and alacrity, admiration and cheerfulness, poetry and connivance. The wink if not the poise of the sculptor who revives art in what is useful—following the century-old catchword of the Museum of Applied Arts (Paris)—finds a vivid gage of optimism in this golden *Grasshopper* and happily presages our current ecological concerns (Saint John fed himself on grasshoppers), a concern not yet current in 1970, which played its words... that is its cards, close to its chest.

The work’s provenance confirms the audacity of its collector, Michel Harmouche (1925-2021). After studying law, the young Harmouche left for Paris in 1946 to study at the École nationale supérieure des Arts Décoratifs, before deciding to turn to painting. Once back in Lebanon in the 1950s, he made a name for himself as a decorator for a wealthy circle of clients. After returning to Paris around 1974, he became close with François-Xavier Lalanne, whose sculptures he later distributed throughout the Middle East, as could be seen in the exhibition *La Fête des animaux, les bêtes en liberté*, which he mounted at the National Heritage Foundation in the Villa Audi in the Christian quarter of Achrafieh in Beirut in 2002.

A *Grasshopper* had already appeared in the exhibition *Claude et François-Xavier Lalanne: sculptures, objets nobles, bijoux*, at the Galerie Paul Facchetti, in December 1971 – January 1972. The preface to the catalog was written by the vivacious critic Manuel Gasser, at the time the celebrated chief editor of the authoritative Zurich-based magazine *DU*. There can be no doubt that the cheerful repertoire of forms produced by his friends Claude and François-Xavier did not fail to infuse his pen with words as enchanting as they were enchanted. The “nobility” of the objects, emphasized in the essay’s title, is fully a part of the artistic accomplishment that put its seal on François-Xavier Lalanne’s way of working, beginning with his first useful animal, *Le Rhino-crétaire*, exhibited at Galerie J. (“*Les zoophytes*”), which belonged to the extravagant Jeanine de Goldschmidt, partner of Pierre Restany at the time. Without joining the New Realist movement, Lalanne carved a forceful place for himself in the libertarian element that would assure his fame. Thus began—after studying entomological specimens, hunting in the flea markets for glazed Massier ceramics, where a common grasshopper shaped planter will not have escaped his sharp eye and visits to the Natural History Museum—an uninterrupted cycle of

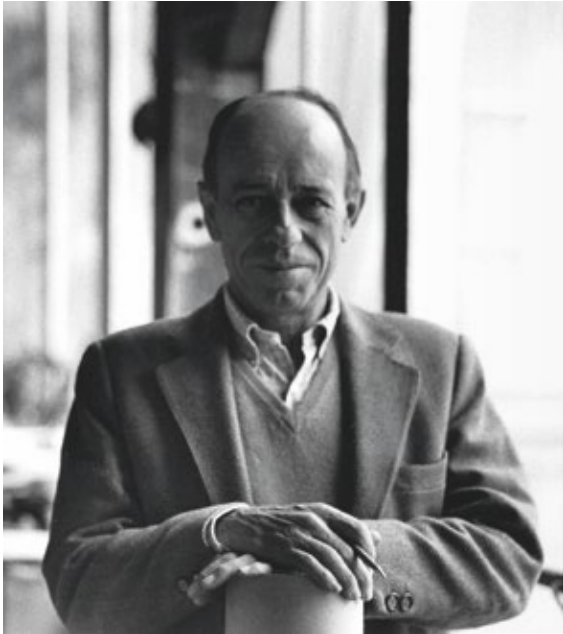
pièces de forme, dinner service items, where nature metamorphoses into sculptures when the latter become serviceable pieces—which the French poet Francis Ponge opportunely called *objeu*—standing for *object-play* (a registered portmanteau word). Thus, in the space of a quarter of a century, a whole sophisticated fantasy bestiary came into being: *Lit Cocodoll* [a bed shaped like a bird], *bureau-dos d’âne* [a desk shaped like a donkey] for the Pavillon de Pompadour, *hippopotame-baignoire* [a bath shaped liked a hippo] for Teeny Duchamp, *Chat polymorphe* [a polymorphous cat hiding a bar] for Charlotte Aillaud. There is also *Sauterelle no. II*, a version of Harmouche’s bar in white porcelain and nickel silver, produced in the Manufacture de Sèvres, one of the rare two examples of which President Pompidou offered with princely charm to the Duke of Edinburgh for Buckingham Palace in 1970, having already installed the immaculate *Bar aux autruches* in pride of place at the Palais de l’Élysée.

Our arboreal insect, magnified with glowing brass by its outrageous, almost cinematic scale, is in its elegance as much a decorative statue as a piece of oversized furnishing. The head of the domesticated grasshopper opens onto a liquor compartment, the abdomen contains a selection of champagne flutes and wine glasses.

The method for making these large sculptures was always the same. François-Xavier Lalanne first drew a sketch. He then made an armature in metal wire which he covered in paper patterns where the metal sheets would eventually go. After this, he traced the patterns onto sheets of copper, steel, etc., which were then hammered, beaten, forged, until they reached their finished form. A painstaking process of soldering the pieces together came before the final touch. The animals’ look, with their sinuous, clean curves, is

simple and majestic. Some statures were grasped in a frozen moment of time. Thus, paper becomes sculpture... heralding Frank Gehry’s own motto.

As the inseparable François-Xavier and Claude Lalanne’s eminent friend John Russell wrote: “It is a complex artform, one that brings together Ancient Egypt and *Alice in Wonderland*, zoology and furniture making, metaphysics and individual adornments. It is also a balanced, rich, inquisitive, tenacious art form. It exists to serve us without being servile. It has its own life, over which it is its own master, and its sheer existence enriches us.”¹



François-Xavier Lalanne, n. d.

1. John Russell, *Les Lalanne*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1975, p. 14.



Born in 1936 in Haman-gun (Korea),
LEE UFAN lives and works in Paris (France)
and Kamakura (Japan).



With Winds
1990

Oil on canvas
130.3 x 97 cm



With Winds is the title of a suite of works that Lee Ufan painted between 1987 and 1990. It was produced after the suites *From Line* and *From Point*, in which the painting arises from a single line or a single point, their repetition and the differences in chromaticity determined by the colour load of the brush and the amplitude of the gesture. The lines are most often parallel, and the points arranged in lines or concentric circles. In the two series *From Winds* and *With Winds*, these geometrical arrangements are not present, and their absence makes both perception and description more complex. Brush strokes are applied to an unprepared canvas. They are sometimes quite regular—horizontal or vertical and parallel—sometimes more or less curved or oblique. They are also more or less tapered. The colours are generally shades of ochre and grey, with accentuations darkening towards black.

Asked recently about how he went about painting these works, Lee Ufan has provided a few details: he worked directly on the bare canvas, as it was when it came from the materials store; the process of painting was spread over several sessions—usually three—with days between waiting for the oil paint to dry; at each stage, he would add new brushstrokes, covering some or all of the previous ones. Their number and density would vary. In the one displayed here, for example, the prevailing effect is of lightness and luminosity with few dark accents. Several interstices have been left blank and untouched, giving a feeling of daylight from the background filtering between the ochres and greys, making them even more diaphanous. This progression towards ever more light is characteristic of the *With Winds* from 1990, which were the last paintings in that series, before the first of the *Correspondance* series appeared, consisting of no more than one or a few grey brushstrokes on the white background. Here, in the period prior to the experience of radical simplification that will characterize the *Correspondance* series over the next two decades, traces of the painting process are clearly visible: the to-and-fro of the brush, the overlaying and overlapping of left-to-right, up-and-down, and down-and-up movements. Standing in front of the painting, one is irresistibly tempted to try to reconstruct the order of the brush strokes in order to get a better feel for the dynamics of its creation, its temporality, the successive interventions of the artist. They are quick and assured. No doubt Lee Ufan's eye and hand were remembering the demands of drawing and calligraphy that he was taught as a child.

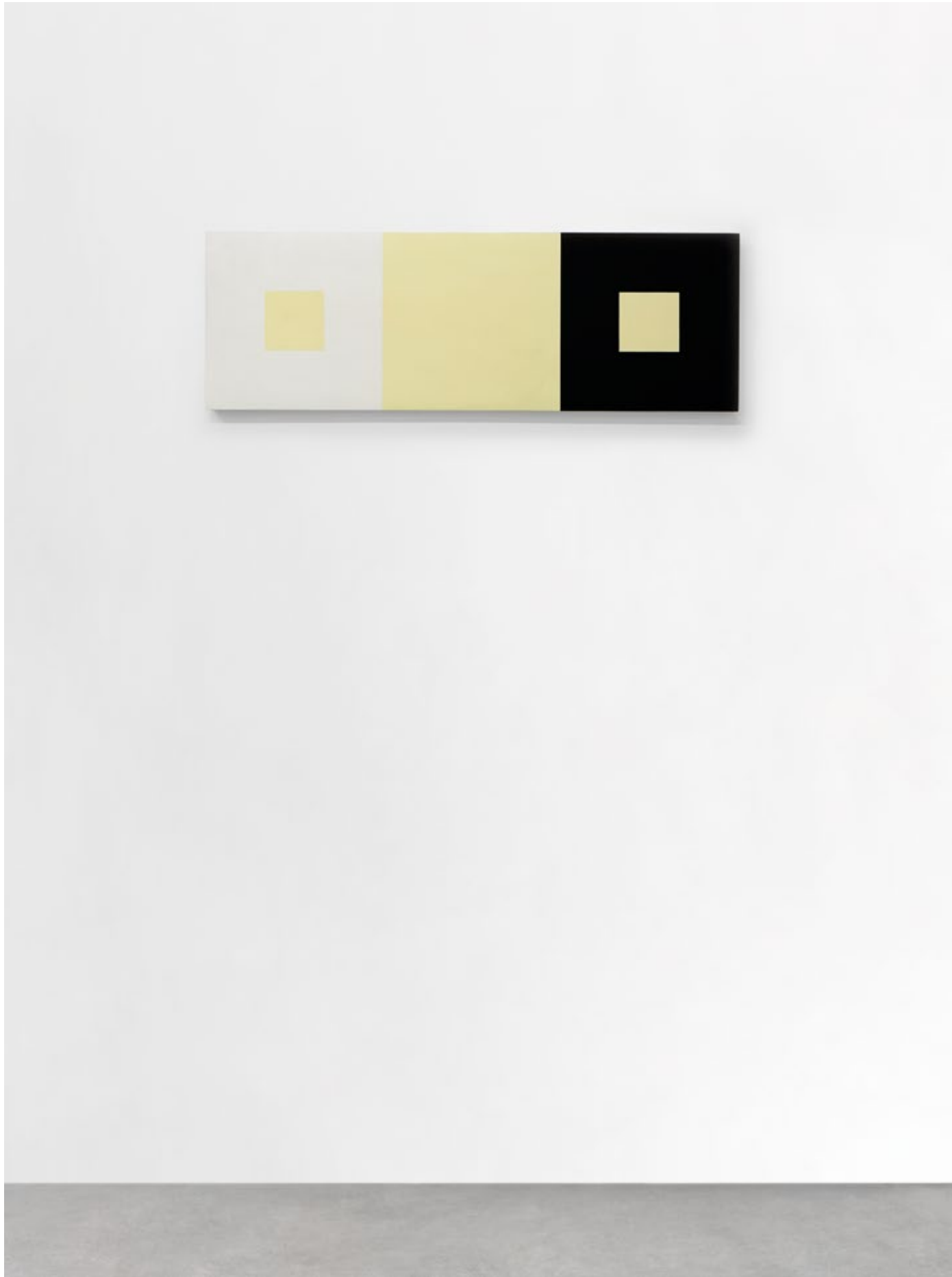


Lee Ufan, *Necropolis of Alyscamps*, Arles, 2022

On a formalist analysis, this painting falls withinwith the general logic of conscious experimentation with the possibilities of painting when it begins from scratch: the point where the most basic sign makes a mark on a bare surface. First a dot, a line, a brush stroke; then repetitions and the potential combinations of these initial elements. By returning to the Initial principles of both painting and sculpture, Lee Ufan cleanses them of their known history and symbolism. This desire to position himself at the dawn of his art can probably be partly explained by a desire to free himself from everything that was cluttering the art scene when he joined it and to define—for himself—the visual materials he wanted to create with.

To take a different view, we need to go back to the title, *With Winds*. Winds are invisible, ungovernable forces. We can be carried along by them, make common cause with them. We can also observe their effects, the disintegration and dispersal of clouds and their unpredictable interaction with sunlight. And we can remember the smells they carry, the smell of the sea or of damp earth, for example. Eastern and Western painters alike have tried to render the sense of air in movement, from the lightest breeze to the most violent storm. Here, the painter's breathing and the breath of the wind have melded, harmonized with each other, and become one. Viewed in this way, this painting is a visual poem dedicated to nature.



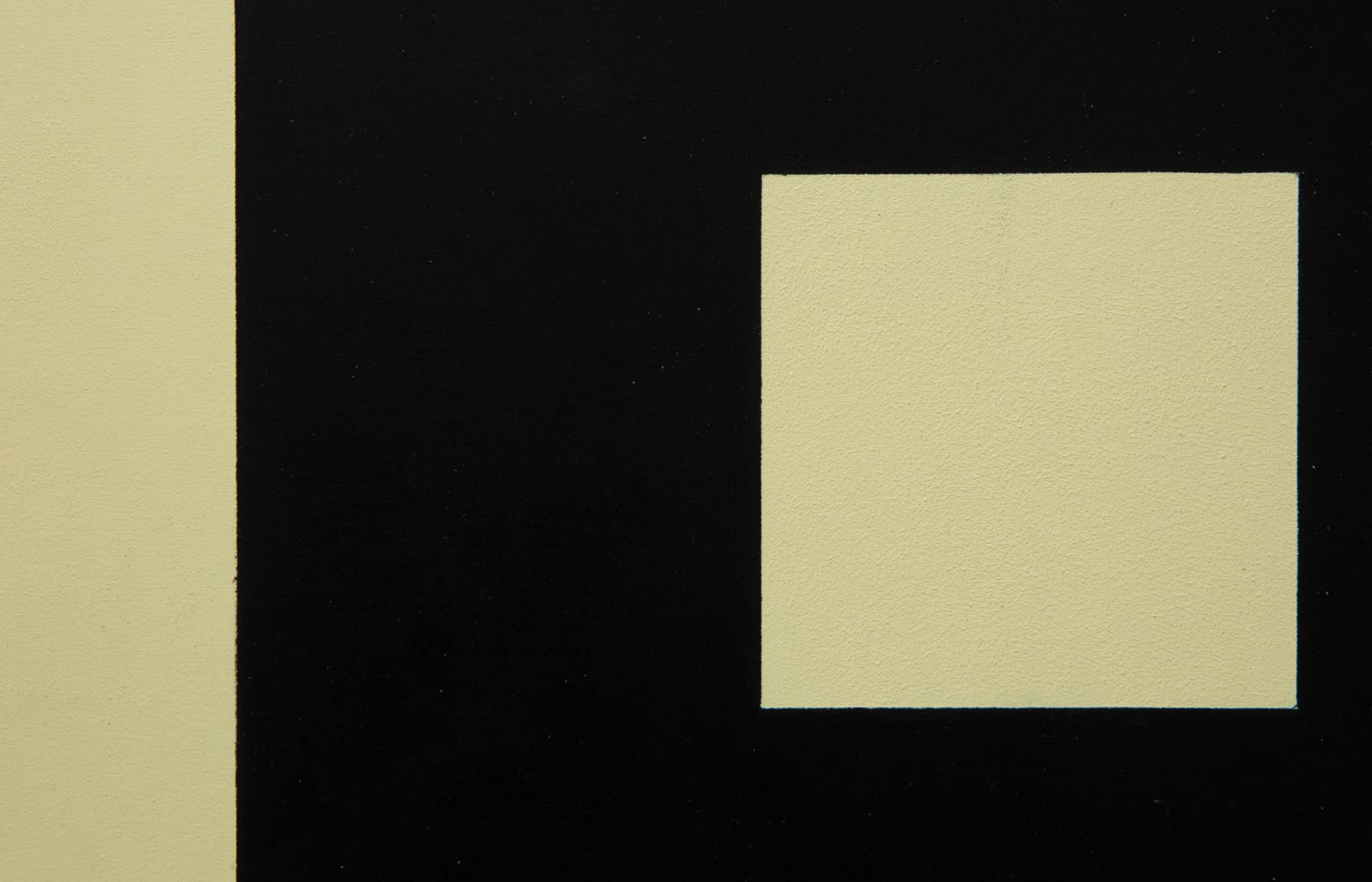


Born in 1926 in Cholet (France),
FRANÇOIS MORELLET lived and worked there
until he passed away in the same city in 2016.

FRANÇOIS MORELLET

*Réaction avec le noir et le blanc d'une couleur tirée au hasard (d'après le nombre π)
sur le code universel des couleurs par E. Séguy*
1958

Oil on wood
30 x 90 cm



“Advocates of chance, beware! Making something by chance requires a lot of reflection.”
— François Molnár¹

“If we understand Cézanne’s doubts, perhaps we also understand Morellet’s painting,” wrote the painter François Molnár in 1958 in the introduction to François Morellet’s second solo exhibition at Colette Allendy Gallery in Paris.² For Molnár, whom Morellet had met together with Vera Molnár in 1957, the young painter shared with Cézanne a concern with erasing subjectivity from the creative process. A self-taught artist, aged thirty-two in 1958 when he made *Réaction avec le noir et le blanc d’une couleur tirée au hasard (d’après le nombre π)* [Reaction with Black and White of a Randomly Chosen Color (following the number π)], Morellet was searching for his place in a flourishing arts scene while working at the family factory in Cholet (Pays de la Loire). The meeting with the Molnárs, with whom he would found the Centre de Recherche d’Art Visuel, precursor of the Groupe de Recherche d’Art Visuel, gave him the idea that his task, as he later said, was to “make works of art that were destined to become the materials of a future science of art”.³ At the Musée de l’Homme in Paris, Morellet was struck by the geometric patterns of the objects from Africa, the Americas, Asia, and Oceania, just as he was by the Alhambra in Grenada, which he visited in 1952. In a letter to Victor Vasarely, whom he met in 1957, he shared his idea that “geometric painting, thanks to the clear, controllable, and stable materials it employs, can help us to analyze the principles of art and perhaps prove its existence”.⁴ In the wake of Malevich, De Stijl, and Mondrian, geometric abstraction became his chosen playground. He admired Rodtchenko’s constructions from the 1920s, which to him represented “the first truly systematic artworks”,⁵ as well as the work of Max Bill, a one-time member of Bauhaus and the founder of Art Concret, who had written *La Pensée mathématique dans l’art de notre temps* (1949) [Mathematical Thinking in the Art of Our Time]. Neither investigation into formal composition nor the Molnárs’ rationalist ideology was to hold the upper hand. Morellet proposed his version of an art of chance, via what he called “programmed chance”,⁶ the roots of which are to be found in the *Duo-Collages* by Sophie Taeuber-Arp and Jean Arp. For Serge Lemoine, “rather than a parody on artistic production, the use of chance is the result of a deep reflection on the notions of taste, sensibility, and subjectivity”.⁷ In each of the three panels of *Réaction avec le noir et le blanc d’une couleur tirée au hasard*, a white square is placed to the left, a black to the right, and another in the randomly chosen color in the center. Morellet is like a physicist, for whom white is the result of adding together all of the colors and black is the absorption of all light. As for the necessarily subjective

choice of the color to create a reaction with, Morellet established a rule: refer to “an indifferent series of numbers, but one that is known already (so that people don’t accuse me of cheating). I chose the numbers of π , 314159265 etc. I believed and still believe the result to be convincing”.⁸ On the back of each panel, he circled “314”, then “159”, then “265”, which make up the beginning of the series of the number π and correspond to a number in Eugène Séguy’s *Code universel des couleurs* (1936). Séguy, a scientist working at the Natural History Museum, had attributed a number to 720 colors, creating a reference work for naturalists to use in their chromatic descriptions of animals, vegetables, and minerals. Following this basis, Morellet caused the color to “react” with the white and the black, like an alchemist. While the formal result is not unlike Josef Albers’ contemporary series *Homage to the Square* and his handbook *Interaction of Color* (1963), Morellet’s own theoretical approach was a precursor to minimalism.

After a long period in the artist’s possession, the series was acquired by the German collector Manfred Wandel (1938-2021), who was an admirer of Morellet’s and who in the final decades of the twentieth century assembled an internationally renowned collection of concrete art in the city of Reutlingen, to the south of Stuttgart. Under the umbrella of the Stiftung für Konkrete Kunst, set up in 1987 with the art historian Gabriele Klüber, the collection brought together works by various artists including Willi Baumeister, Günther Uecker, Bernard Aubertin, and François Morellet. In the late 1970s, Wandel visited the Morellets in Cholet and included one of François’ works in the inaugural exhibition, in 1989, of his museum of concrete art. Two years later, he gave him a solo exhibition.



François Morellet in his studio, Cholet, 1958

1. François Molnár, *À la recherche d’une base. Peintures de Morellet*, Paris: Galerie Colette Allendy, 1958, n. pag.
2. *Ibid.*
3. Conversation with Christian Besson; in Bernard Blistène & Catherine Grenier, *Morellet*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 123.
4. Letter to Victor Vasarely, July 2, 1957; in *François Morellet, Mais comment taire mes commentaires*, Paris: Éditions Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 19.
5. François Morellet, conversation with Ida Biard; in *Flash Art*, No.9, autumn 1985, p. 55.
6. Bernard Blistène & Catherine Grenier, *op. cit.*, p. 193.
7. Serge Lemoine, *François Morellet*, Paris: Flammarion, 1996, p. 27.
8. Serge Lemoine, *François Morellet*, Zürich: Waser Verlag, 1986, p. 134.

Born in 1899 in Kiev (Ukraine),
LOUISE NEVELSON died in 1988 in New York City.

LOUISE NEVELSON



Untitled
1979

Cardboard and wood collage on board
55.9 x 45.7 x 2.5 cm



Leah Berliawsky’s life is like a novel. Born in 1899 in Ukraine, she migrated in 1905 with her mother, brother and sister to Maine to join her father who had settled there a few years earlier. From then on, her trajectory conforms to a narrative of assimilation that enabled the young and now Americanised Louise to climb the social ladder. In her case this was a relative and short-lived ascension, as her marriage to Charles Nevelson in 1920 soon ended in failure. She felt cramped in her role as wife and mother, and struggled with the social downturn that resulted from the financial setbacks of her husband’s business. The theme of *assimilation* was soon supplemented by one of *emancipation*, in which Louise concentrated on making her art her priority. Her career can be summarised in a few key stages: after assisting Diego Rivera with his mural paintings in 1932-1933, Nevelson benefited from the WPA programme set up by the Roosevelt administration. It provided an opportunity for her to familiarise herself with the rudiments of sculpture thanks to workshops subsidised by the State. However, she did not really properly embrace the medium until a decade later, when she found her signature style—sculptures produced from recycled scraps of wood, assembled and painted black—in the latter half of the 1950s. In 1959 Nevelson’s work was finally recognised for its true worth. Invited to participate in the exhibition *Sixteen Americans* at the Museum of Modern Art in New York, she found herself in a decidedly anomalous position insofar as it was the event that signalled the triumph of artists—Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg, Frank Stella and Jack Youngerman—who were young enough to be her sons. This is undoubtedly the explanation for a body of work that never bowed to prevailing aesthetics nor espoused the zeitgeist or the categorizations, not to say ghettoizations, of the art world.

Her real breakthrough came in the 1960s. Critically acclaimed and supported by major institutions, Nevelson became one of the most important sculptors of her generation. This late success encouraged her to explore new avenues and to move out of her comfort zone. Black-painted wood remained at the heart of her artistic process, but it was complemented by constructions in metal, aluminium and Plexiglas, and of course by the collages she delighted in making in the 1970s. The 1979 piece belongs to this last category of works, which began in the 1950s but



Louise Nevelson, 1984

“I feel in my life
that what I’ve done
in two dimensions
is as valid as what I’ve
done in the other.”¹

reached their prime at the end of her career. The forms are ‘flattened’ to make them more two dimensional, which, surprisingly, the sculptor had always considered ‘superior’ to constructions in space. “I feel that painting two-dimensionally gives an artist more freedom in depth,”² she declared in 1980, adding that “only recently have I come to recognize that the way I think is collage.”³ Her works on card can therefore in no way be considered as epiphenomena of her ‘official’ production.

Untitled is characterised by an interplay of contrasts between the black tones of the support and the light, agglomerated volumes. The heterogeneous assembly of these volumes, dense yet airy, and the discreet shadows they cast, are incontrovertible testimony to a sculptural essence. But the score suggested here is more like chamber music. The work is more intimate than her installations, the effects are immediate and, above all, it is less intimidating and on a human scale. Nevelson’s collage clearly embodies the best-kept secret of her oeuvre.

1. Louise Nevelson, “A conversation with Barbaralee Diamonstein”, in Barbaralee Diamonstein & David Shirey, *Nevelson*, New York: Pace and Wildenstein Galleries, 1980.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

“I began using found objects. I had all this wood lying around and I began to move it around, I began to compose. Anywhere I found wood, I took it home and started working with it.”

— Louise Nevelson, *Conversation with Barbaralee Diamonstein*, 1980



KAMEL MENNOUR · À première vue, cette collaboration, qui est le fruit de vingt ans de complicité et d’amitié entre nous, a tout pour surprendre. D’un côté, une galerie d’art essentiellement tournée vers l’art contemporain et qui présente le plus souvent les œuvres dans ce qu’on appelle un *white cube* ; de l’autre, Jacques Grange, l’un des plus grands décorateurs de notre temps et dont l’écriture, dont je suis un grand admirateur, se distingue plutôt par un sens incomparable du *Mix and Match*.

JACQUES GRANGE · Cette collaboration peut à première vue étonner en effet, ce qui n’est ni pour me déplaire ni pour te déplaire, je crois, car je sais combien tu aimes toi aussi surprendre et explorer de nouvelles voies. Pour ma part, cette collaboration s’inscrit également dans une continuité. Mon travail et mon parcours sont indissociables de la création la plus contemporaine. Les intérieurs que j’ai pu concevoir, les projets et l’amitié que j’ai développés avec certains des plus importants artistes des **XX^e** et **XXI^e** siècles vont dans ce sens.

KM · En te proposant d’associer ton univers à celui de la galerie, je voulais faire découvrir les œuvres que nous avons réunies ici à New York dans une atmosphère particulière et différente de ce que l’on fait d’habitude. Nous avons réuni une sélection d’artistes qui va de Nevelson à Giacometti, en passant par Degottex, Morellet, Lalanne, Baya, Lee Ufan et Buren. J’ai tout de suite rêvé que cette conversation se déroule dans l’ambiance d’un salon parisien. Il m’a semblé que ce dialogue s’enrichirait d’une touche de ce qu’on appelle parfois le « style français » dont tu es un des grands ambassadeurs dans le monde, et particulièrement aux États-Unis.

JG · Ce « goût parisien » ou ce « goût français » sont essentiels pour moi. C’est une tradition que j’admire et à laquelle j’ai été formé à travers les exemples de Jean-Michel Frank — une référence absolue pour moi —, Henri Samuel ou le goût de Marie-Laure de Noailles ou d’Yves Saint Laurent, par exemple. Ce « style à la française » n’est pas facile à définir. Il n’est pas figé et il se réinvente constamment. On pourrait parler d’un classicisme à la fois épuré et ouvert à la contemporanéité et, bien sûr, à la fantaisie. On y revient : il s’agit de surprendre un peu.

KM · C’est ce qui fait la vitalité encore aujourd’hui de cette *French Touch*. Ce « salon parisien » met le raffinement et l’élégance au service de l’appréciation des œuvres. J’aime que ce « goût parisien » suscite un dialogue intime et précis de chacun avec les œuvres et des œuvres entre elles, ainsi magnifiées : cette quête d’équilibre et d’harmonie rejoint l’amour dont tu parles si souvent quand tu évoques les intérieurs que tu imagines.

BAYA | *Femme allongée*

« J’adore travailler la terre. Je suis à la fois kabyle et arabe et j’ai vécu en Kabylie, à Tizi-Ouzou ; pas très longtemps, mais je me souviens d’avoir vu les femmes travailler l’argile. C’est peut-être pour cette raison que je m’y suis mise, toute seule, et que j’adore la terre et la poterie. »
— Baya¹

Non sans rappeler une statue-menhir renversée à l’horizontal, la forme elliptique de la *Femme allongée* évoque à la fois une germination organique et un corps de femme. La texture lisse de la glaçure émaillée invite au toucher, tout comme l’étirement exagéré des bras qui s’enlacent, dans un embrassement protecteur. La sensualité du corps féminin est douce, sans être sexualisée. La figure esquissée paraît paisible et décomplexée. Une certaine chaleur haptique et un sentiment d’insouciance assumée en émanent, tacitement suggérés par les yeux clos et le sourire en coin. Il s’agit là du regard d’une adolescente porté sur un nu féminin, modelé à l’échelle de ses mains, rappelant les odalisques orientales qui peuplent l’histoire de l’art. C’est une des premières sculptures référencées de l’artiste algérienne Baya, de son vrai nom Fatma Haddad, célèbre pour ses peintures au cerné noir représentant un univers idyllique animé de femmes musiciennes évoluant dans une nature luxuriante. Ayant grandi dans une zone rurale pauvre à l’est d’Alger, Baya observe dès son plus jeune âge les femmes kabyles travaillant l’argile, qu’elle se met à imiter en assemblant figurines et animaux miniatures en terre². Orpheline, elle est confiée en 1942 à Marguerite Caminat — peintre et épouse de l’artiste britannique Frank McEwen — qui lui donne accès à l’éducation et l’encourage à développer un langage artistique singulier en lui procurant pinceaux, peintures à l’huile et argile à modeler. Installée dans l’appartement du couple à Alger, Baya grandit en fréquentant un cercle d’artistes et intellectuels français de passage ou en exil dans la capitale algérienne, dont Aimé Maeght qu’elle rencontre à l’âge de seize ans³. Ce dernier tient une galerie rue de Téhéran à Paris, autour de laquelle gravitent Henri Matisse, Marcel Duchamp, Pierre Bonnard, Joan Miró, Georges Braque et Alberto Giacometti. Maeght propose à Baya d’exposer trois sculptures en terre cuite lors de l’Exposition internationale du surréalisme, organisée par André Breton et Marcel Duchamp à la galerie en juillet 1947. En novembre, il l’invite à présenter ses gouaches sur papier. Première exposition personnelle consacrée à une femme à la galerie Maeght, elle donne lieu à un numéro de la revue *Derrière le miroir*, préfacé par André Breton. *Vogue France* la plébiscite en lui consacrant une double page vantant une véritable *success story*⁴. L’été 1948, Baya séjourne avec sa mère adoptive à Vallauris dans le Sud de la France, là où Suzanne et Georges Ramié ont implanté l’atelier

de poterie Madoura. Pablo Picasso y a ses habitudes⁵. Continuant d’expérimenter le modelage de la terre cuite, elle découvre un procédé de glaçure, lui permettant d’obtenir une finition lisse de couleur uniforme — blanche ou noire⁶—, et l’utilise pour réaliser *Femme allongée*. Une des rares sculptures produites dans ce contexte prestigieux, l’œuvre témoigne d’un langage artistique affirmé, chez une artiste qui n’a alors que dix-sept ans. « J’ai l’impression que cette femme [...] est un peu le reflet de ma mère [...] j’ai été influencée par le fait que je ne l’ai pas très bien connue, que j’ai été imprégnée de son absence⁷. » Elle représente d’ores et déjà une femme immuable, indépendante et heureuse, doyenne d’un paradis fantastique, et très certainement fantasmé par l’orpheline nostalgique. Installé à Vallauris depuis 1946, Picasso y invite nombre de ses confrères, dont Henri Matisse, et s’essaye à la céramique — notamment des sujets féminins réalisés en terre cuite blanche. Baya dira de cette rencontre : « Nos ateliers étaient voisins et il venait de temps en temps me rendre visite. Nous discussions. Il était très gentil. Des gens ont dit qu’il m’avait montré comment travailler. Pas du tout. Chacun travaillait de son côté⁸. »

— Megan Macnaughton

- Nathalie Bondil, *Baya, femmes en leur jardin*, Paris/Marseille/Alger, Éditions IMA, Éditions CLEA, Images Plurielles, Éditions Barzakh, 2022, p. 17.
- Ibid.*, p. 17.
- Ibid.*, p. 43.
- « On ne peut s’étonner ni du caractère primitif ni de la grâce de ses peintures. [...] Son histoire est aussi miraculeuse que les gouaches et les histoires dont elle est l’auteur. [...] Comme Cendrillon, Baya à ses débuts semblait née sous une mauvaise étoile. », Edmonde Charles-Roux, « Baya, peintre enfant », *Vogue France*, février 1948, p. 89.
- Anne Dopffer & Johanne Lindskog, *Picasso. Les années Vallauris*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018, p. 160.
- L’oxyde sur émail cru est une technique classique par laquelle, suite à la cuisson de l’argile, la surface est rendue imperméable par la vitrification de cet émail.
- Nathalie Bondil, *op. cit.*, p. 17.
- Nathalie Bondil, *op. cit.*, pp. 19-20.

DANIEL BUREN | *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et noir*

« À l’automne 1965, en achetant des fournitures pour mon travail au célèbre marché Saint-Pierre à Paris, j’ai trouvé du lin à rayures qui était généralement utilisé pour des coussins et des matelas. Il était fin, c’était du coton très léger, et ressemblait aux stores utilisés pour recouvrir les terrasses des cafés et restaurants de Paris et du monde entier. Ce matériel ressemblait exactement à ce que j’avais essayé de faire de façon formelle avec la peinture pendant plus d’une année — quoiqu’avec moins de succès. J’ai acheté plusieurs mètres et j’ai immédiatement commencé à travailler avec. Les rayures sont devenues un modèle, un signe que j’ai plus tard appelé mon outil visuel. Cette séquence de rayures alternant le blanc et la couleur d’une largeur particulière — 8,7 cm — n’est que l’élément stable que j’ai utilisé sans exception depuis 1965. Mais cela ne signifie pas que je l’utiliserai toujours. Tout le reste, dans mon œuvre — depuis les idées jusqu’aux matériaux eux-mêmes (bois, lin, papier, verre, etc.) — change constamment, en fonction du but, du temps et de l’emplacement. J’utilise donc cette dimension de 8,7 cm parce que c’était la largeur des rayures que j’avais trouvées sur le premier tissu en lin. J’ignore pourquoi cette dimension est utilisée partout dans le monde, mais elle ne crée jamais d’illusion optique et 8,7 cm est soi-disant la distance approximative entre les yeux chez un être humain apparemment normal. Je l’aime bien, mais pas à cause de l’explication scientifique. Et je continue à utiliser cette dimension car elle me permet de mesurer tout espace ou surface que je marque avec cette mesure sans utiliser aucun autre outil que mes yeux. »

— Daniel Buren¹

Daniel Buren, 1965

Les années 1960 proposent une redistribution des cartes sur la scène artistique parisienne et internationale avec l’émergence de nouvelles tendances et un changement des rapports entre artistes, collectionneurs et institutions culturelles. Décisive à bien des égards, cette décennie voit s’éteindre Alberto Giacometti et naître Daniel Buren qui, motivé par une réflexion critique sur la peinture et ses principes de monstration, mais aussi sur le monde de l’art et son système, souhaite redéfinir l’expérience visuelle. L’artiste veut rompre avec un système de représentation qui subordonne le tableau à un point de vue unique, dans son élaboration tout autant que lors de son interprétation. Au printemps 1965, l’artiste est en déplacement à Sainte-Croix (île américaine située dans la mer des Caraïbes) pour répondre à une commande de mosaïques décoratives pour l’hôtel Grapetree Bay, et travaille en parallèle à sa peinture. « Dans la solitude, écrit Sarane Alexandrian, la conscience de ce qu’il devait peindre s’est clarifiée [...]. La toile [se] doit [d’être] le reflet d’un “ état émotionnel réfréné” : elle n’est pas le lieu où le peintre s’exprime, mais où il se contient². » Buren veut arriver à s’effacer de son œuvre. À l’automne, lors d’un

court voyage de réapprovisionnement à Paris, l’artiste se rend au marché Saint-Pierre pour acheter des fournitures et tombe sur un tissu d’ameublement — qui fait écho à ses expérimentations formelles de l’époque — proposant une alternance régulière de rayures blanches et colorées, larges de 8,7 cm. Séduit par son caractère banal et mécanique, et voyant dans cette toile industrielle un moyen de tendre vers une neutralité, l’artiste décide d’en faire un support et un fond. Les rayures s’imposent dès lors très rapidement comme un mètre étalon, un instrument pour mesurer l’espace, qu’il appellera dès 1967 son « outil visuel ». Un outil qui a « comme qualité d’être un signe invariable au milieu de millions de choses possibles qui n’arrêtent pas de varier³ », dit-il.

Durant les quelques mois qui suivent ce « miracle du marché Saint-Pierre », Buren se plaît à tracer des motifs organiques irréguliers sur son tissu rayé à l’aide de peinture acrylique blanche. « Des tentatives » qui visent à « se débarrasser de beaucoup de choses ». « J’ai eu besoin de peindre pour éliminer ce que je ne voulais plus voir⁴. » Les « formes variables » sont ainsi abandonnées. L’artiste fait le deuil des principes de composition qui les caractérisent et des « accidents et [des] habiletés que la main peut avoir ». Il veut déposséder la peinture de toute charge émotive, rejeter expressivité et lyrisme — des velléités que l’on peut encore observer dans les productions picturales de l’École de Paris. Il ne s’agit plus, pour lui, de savoir *répondre* aux débats picturaux par des arguments « abstrait », « figuratifs » ou « organiques », mais de savoir si la peinture, en tant qu’objet tableau, est encore une *question* valable. « Que signifie un tableau qui ne raconte aucune histoire et qui n’existe que pour lui⁵ ? »

Cette recherche du niveau zéro, cette « réduction du fait peint » — qui n’est pas à comprendre tel un renoncement à peindre, l’artiste souhaitant éviter que son projet soit assimilé au *ready-made* — vise à affirmer la présence pure et simple de la peinture. « La peinture ne devrait plus être la vision/illusion quelconque, même mentale, d’un phénomène (nature, subconscient, géométrie…), mais VISUALITÉ de la peinture elle-même⁶. »

En témoigne *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et noir* datée de septembre 1973. Cette toile appartient à la même famille d’œuvres que l’ensemble des vingt toiles — réalisées entre 1966 et 1977 — présentées dans les collections permanentes du Musée d’Art Moderne de Paris en regard de *La Danse* d’Henri Matisse. Montée sur châssis, elle présente sept rayures verticales blanches et huit noires, de 8,7 cm de largeur chacune.

L’intervention de la main de l’artiste se limite à l’application d’une couche de peinture blanche sur les deux bandes blanches situées à l’extrémité du support, au recto et au verso de la toile, un recouvrement qui opère un jeu à la fois visuel et formel, entre fond (support) et

forme (peinture). Quant aux modalités d’exposition, il est très clair pour Buren que « si le contenu de l’œuvre est réduit au minimum, en revanche, [son] installation [devient] cruciale, [sa] mise en scène évidente⁷. »

Cette indissociabilité/interdépendance entre l’œuvre et l’espace est d’ailleurs l’une des grandes singularités de l’artiste. Partant du principe que le lieu, quel qu’il soit, est en fait le fond, « le cadre, [le] support réel ou s’inscrit — se compose — l’œuvre⁸ », Daniel Buren affirme que cette dernière n’est pas un « objet mais une modulation de l’espace », qu’elle « n’existe jamais pour elle-même : elle n’est jamais fixe ou finie, elle se trouve toujours en rapport et/ou en conflit⁹. »

Cette toile, comme toutes autres productions de l’artiste datées d’après 1965, propose en effet à chacune de ses expositions une confrontation avec sa réalité singulière.

Daniel Buren, 1965

— Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

Daniel Buren, 1965

- Daniel Buren, « Entretien avec Phyllis Rosenzweig », 1988, *Les Écrits 1965-2012*, Volume 1 : 1965-1995, Paris, Flammarion/Cnap, 2013, p. 1379.
- Sarane Alexandrian, « Daniel Buren prend ses couleurs sans les choisir », 1965, *Arts*, Paris, 13-19 octobre 1965, n^o 3, p. 19.
- Daniel Buren, « Échanges avec Dominique Petitgand et Guillaume Désanges », 2006, *Les Écrits 1965-2012*, Volume 2 : 1996-2012, Paris, Flammarion/Cnap, 2013, p. 1103.
- Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 19.
- Daniel Buren, « Marcel Duchamp, qui contestait la peinture, l’a fait en la fuyant », Entretien avec Heinz-Norbert Jocks, 1996, *Les Écrits 1965-2012*, Volume 2 : 1996-2012, Paris, Flammarion/Cnap, 2013, p. 76.
- Daniel Buren, « Mise en garde », 1969, *Les Écrits 1965-2012*, Volume 1 : 1965-1995, Paris, Flammarion/Cnap, 2013, *op. cit.*,p. 79.
- Daniel Buren, « Vous êtes en face d’un récepteur… », 1975, *ibid.*, p. 417.
- Daniel Buren, « Fonction du musée », 1970, *ibid.*, p. 160.
- Daniel Buren, « Vous êtes en face d’un récepteur… », 1975, *ibid.*, p. 416.

Œuvres de Jean Degottex

Jean Degottex | *Sans titre*

Œuvres de Jean Degottex | *Sans titre*

De prime abord, le tableau ressemble à une note prise dans la précipitation ou à son film négatif. Des signes lumineux, semblables à des écritures, paraissent flotter sur le fond principalement bleu foncé mat. Dans la partie supérieure du rectangle vertical, les inscriptions, qui s’étendent presque sur la totalité de la largeur de la toile, sont déterminées et puissantes, avec des coups de pinceau longs et tranchants à l’horizontale. Cependant, dans la partie inférieure du tableau, les marques griffonnées sont plus petites et frêles, s’élevant et s’abaissant en séquences obliques. Le support de taille moyenne, réalisé en papier maroufflé sur panneau de médium, est bien plus large qu’une feuille de papier standard. Ce format transmet tout de même une certaine intimité, comme s’il s’adressait à un seul « lecteur » attentif. Pourtant l’œuvre résiste obstinément à toute tentative de lui donner un sens de lecture. Elle n’a pas de message à transmettre.

Réalisé en 1962, alors que Jean Degottex avait quarante-quatre ans, *Sans titre* témoigne d’une période soutenue d’ascèse dans le travail du peintre. Né en 1918, Degottex a présenté sa première exposition personnelle à Paris en 1949 (à la désormais légendaire galerie Denise René) et a rapidement obtenu la reconnaissance de la scène française. Au début des années 1950, il a produit des compositions abstraites mais implicitement naturalistes aux couleurs vives ancrées dans la tradition du paysage fauve du début du xx^e siècle. À la fin de la décennie, cependant, il limita sa peinture à des gestes secs rapidement exécutés et réduisit également sa palette à des contrastes graphiques de noir ou bleu foncé et blanc (et parfois rouge). Ce processus global d’épuration trouve son expression technique la plus emblématique dans le tournant du peintre vers un mode de marquage véritablement soustractif : le grattage manuel de la peinture encore humide. Dans *Sans titre*, comme dans d’autres œuvres de Degottex de ces années-là, les éléments blancs ressemblant à des écritures n’ont pas été ajoutés sur le fond sombre à la gouache et à l’encre mais ont été creusés depuis la surface, révélant le support en papier en dessous.

Jalon significatif dans la trajectoire personnelle de Degottex, *Sans titre* marque aussi un seuil important dans l’histoire de l’art de la seconde moitié du xx^e siècle. Selon André Breton, qui soutient Degottex au milieu des années 1950, le style pseudo-calligraphique du peintre est une suite logique de la pratique surréaliste de l’écriture automatique. Comme ses prédécesseurs surréalistes, affirme Breton, Degottex rejette le monde des apparences au profit d’une résonance intérieure et spirituelle. Non moins important cependant, *Sans titre* témoigne de l’ascension internationale de l’abstraction gestuelle. À l’instar de ses pairs de la même génération Georges Mathieu et Simon Hantaï, deux autres peintres qui travaillent à Paris et utilisent des « signes » semblables à l’écriture à des fins non figuratives, Degottex adopte l’inscription comme un *acte* physique et temporel irréductible à tout contenu verbal.

Rétrospectivement, *Sans titre* apparaît comme la source des nouvelles approches matérielles de la peinture qui définiront le travail de Degottex à la fin des années 1960 et dans les années 1970. Sont notables ici les deux longs coups de pinceau tracés sur le fond bleu foncé. À gauche, parallèle au bord latéral, Degottex semble avoir traîné un large pinceau sur une couche de gouache appliquée auparavant, laissant une trace plus pâle là où la matière a été balayée vers le bas. Vers la bordure inférieure, et aussi parallèle à cette limite, un autre coup de pinceau a étalé une bande d’encre noire de la même largeur. Ensemble, ces deux coups de pinceau, l’un soustractif et l’autre additif, résument l’interaction globale dans l’œuvre de Degottex entre les modes négatif et positif de marquage. Réduits à des gestes élémentaires de haut en bas et de gauche à droite, ils anticipent les questionnements approfondis sur le coup de pinceau qui seront au cœur de la série suivante *Etc* (1964-72), alors même que la juxtaposition de gouache et d’encre annonce les pratiques combinées des *Médias* (1973-74). En limitant les bords du tableau, les coups de pinceau perpendiculaires mettent en évidence la forme physique du support. Ce faisant, ils annoncent les armatures rectilignes simplifiées des *Lignes-Reports* de la fin des années 1970. Ces dernières, ainsi que d’autres travaux, ont valu à Degottex l’estime de peintres plus jeunes associés à Supports/Surfaces et à d’autres courants analogues de l’abstraction française contemporaine.

Lors d’un entretien avec Dominique Bozo en 1978, Degottex décrit sa peinture comme un processus qui va, paradoxalement, « de désœuvrement en désœuvrement ». Dans *Sans titre*, l’écriture elle-même est rendue inopérante, dépouillée de sa fonction conventionnelle de communication. Loin d’être une fin, cette dissolution s’avère être profondément créatrice.

— Molly Warnock

ALBERTO GIACOMETTI | *Composition*

Œuvres de Alberto Giacometti | *Composition*

« Aucune sculpture ne détrône jamais aucune autre. Une sculpture n’est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse. Elle ne peut être ni finie ni parfaite. La question ne se pose même pas. » — Alberto Giacometti¹

L'œuvre Composition, 1950, d'Alberto Giacometti, au musée d'Art Moderne de New York

Les premières « compositions » qu’Alberto Giacometti réalise après son passage à l’académie de la Grande Chaumière sont nourries d’influences diverses qui aboutiront à cet art de la synthèse, déterminant pour la suite de son œuvre. Arrivé à Paris en 1922 pour étudier la sculpture auprès d’Antoine Bourdelle, il y a appris à travailler d’après nature, face aux modèles vivants, en décomposant le modelé d’un corps en facettes. Au tournant des années 1926, le jeune artiste s’en écarte pour réaliser des « compositions » tirées de son imaginaire, qui le conduira à rejoindre, quelques années plus tard, le mouvement surréaliste. Ces compositions empruntent au cubisme sa dimension analytique, rappellent les arts d’Afrique alors en vogue à Paris, mais aussi, sous certains aspects, les maitres anciens qu’il a copiés dans sa jeunesse et les artistes d’avant-garde qui forment le renouveau artistique. Ses « compositions » sont exposées à plusieurs reprises : au Salon des Indépendants qui regroupe un nombre considérable d’œuvres disposées par ordre alphabétique, puis au Salon des Tuileries et au Salon de l’Escalier. Malgré le nombre d’artistes exposés, les œuvres du jeune Giacometti se distinguent et sont mentionnées dans la presse comme « sculptures abstraites », « fantaisie cubiste » ou rattachées à la section des « artistes futuristes ». Giacometti nuance ces catégorisations lorsqu’il fait part de ces articles à son père — pour qui seul le travail d’après nature n’a de valeur — en précisant que ses sculptures maintiennent toujours un lien avec la réalité. À cette époque, Giacometti privilégie la sculpture à la peinture, medium dans lequel son père s’est distingué et prend ses distances avec l’héritage paternel d’un travail tiré de la nature. Dans les « Notes sur la sculpture » qu’il rédige en 1933 pour la revue *Minotaure* — qu’Albert Skira et Tériade viennent de créer — il revient sur cette période : « Depuis des années, je n’ai réalisé que les sculptures qui se sont offertes tout achevées à mon esprit, je me suis borné à les reproduire dans l’espace sans y rien changer, sans me demander ce qu’elles pouvaient signifier. » Si l’artiste refuse de décrypter l’énigme de ses compositions, il nous informe néanmoins sur leurs qualités figuratives. Giacometti fréquente à l’époque la scène artistique d’avant-garde et découvre le travail de sculpteurs comme Zadkine, Lipchitz et Brancusi. La radicalité de ce dernier, dans la simplification extrême des formes, influence considérablement le jeune artiste qui voit dans la réduction des figures une direction plastique dans laquelle s’engager. Cette « Composition » se déconstruit à mesure que le regard tourne autour de la pièce, passant de l’abstraction à la figure d’une « femme

au bouclier » pour reprendre un ancien titre donné à la pièce par le fondeur. Avec cette œuvre, Giacometti prend la mesure de ce que la sculpture a de plus spécifique par rapport à la peinture, articulant différents points de vue, et s’amusant de l’ambiguïté des formes assemblées. Au centre se tient une figure qui peut rappeler *La Source* (1856) de Jean-Auguste-Dominique Ingres que Giacometti a pu voir au Louvre qu’il fréquente assidument dans ses premières années à Paris (aujourd’hui dans les collections du Musée d’Orsay). Une boule, sur laquelle sont incisés deux points pour les yeux et une courbe pour la bouche, donne l’illusion d’une tête surplombant un corps composé de formes géométriques rhomboïdales à l’arrière et serpentines à l’avant. À droite de la figure, une forme sinueuse semble représenter un serpent. À gauche, un bouclier — qui donna un temps son nom à l’œuvre — à moins que ce ne soit une roue. La série des compositions réalisées à la même époque utilise peu ou prou le même vocabulaire plastique sous différentes variations et annonce l’intérêt futur de Giacometti pour le surréalisme. En 1929 le jeune artiste fait la connaissance de Jean Arp, un sculpteur qu’il apprécie et qui s’intéresse à son travail au point de faire l’acquisition de la pièce en plâtre. En 1930, c’est en sa compagnie et celle de Miró qu’il exposera pour la première fois ses œuvres nouvelles à la galerie Pierre. Comme nombre d’œuvres créées à cette époque, Giacometti réalise les tirages en bronze tardivement quand ses moyens financiers et l’aide de la galerie Pierre Matisse qui le représente à New York lui permettent de lancer la production de ces nouvelles œuvres mais aussi d’œuvres plus anciennes, importantes pour lui, comme celle-ci, tirée en 1956.

— Christian Alandete

L'œuvre Composition, 1950, d'Alberto Giacometti, au musée d'Art Moderne de New York

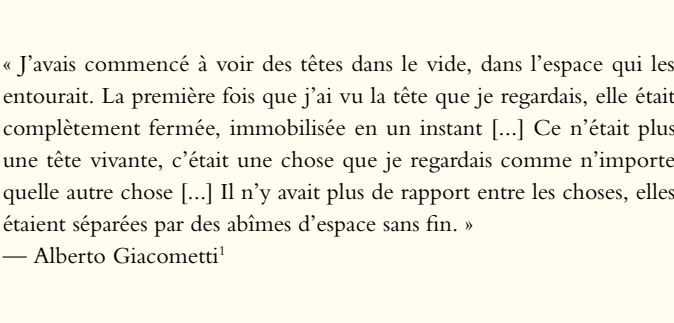
L'œuvre Composition, 1950, d'Alberto Giacometti, au musée d'Art Moderne de New York

« On s’est mis à l’abstraction. On a fabriqué de beaux objets, comparables, pour moi, aux pierres taillées de la Préhistoire, alors que je m’inscris plutôt dans la tradition des statuettes figuratives de la même époque, qui, elles, maintenaient un rapport avec la société². »

- ↑ Alberto Giacometti, « La voiture démystifiée », *Arts*, Paris, 9-15 octobre 1957, n° 639, pp. 1-4.
- ↑ Alberto Giacometti, « Le long dialogue avec la mort d’un très grand sculpteur de notre temps », Entretien avec Jean Clay, *Réalités*, décembre 1963, n° 215, pp. 135-144.

Alberto Giacometti

ALBERTO GIACOMETTI | *Tête noire (peinte en recouvrement d'un portrait de Yanaihara de 1957)*



Portrait of Alberto Giacometti by Yanaihara, 1957.

« J’avais commencé à voir des têtes dans le vide, dans l’espace qui les entourait. La première fois que j’ai vu la tête que je regardais, elle était complètement fermée, immobilisée en un instant […] Ce n’était plus une tête vivante, c’était une chose que je regardais comme n’importe quelle autre chose […] Il n’y avait plus de rapport entre les choses, elles étaient séparées par des abîmes d’espace sans fin. » — Alberto Giacometti¹

Alberto Giacometti rencontre le jeune philosophe japonais Isaku Yanaihara venu étudier à Paris en 1955. Giacometti est alors dans une période de crise de laquelle il peine à sortir, en dépit des nombreuses sollicitations qui lui sont faites et qu’il accepte : expositions à la Arts Council Gallery de Londres, à la galerie Pierre Matisse de New York, au musée de Krefeld et, en décembre, l’invitation à représenter la France à la Biennale de Venise. Après des années passées dans la solitude de son atelier, Giacometti renoue avec le travail d’après modèle, en trouvant dans les traits si particuliers de Yanaihara le renouveau nécessaire à une série parmi les plus importantes de ses peintures de l’époque où posent sa femme Annette, son frère Diego et bientôt Caroline. Cette pratique du portrait n’est pourtant plus celle qui domine chez les artistes en France, dans ce mitan des années 1950 qui voit le triomphe de l’abstraction occuper une place de premier plan, en renvoyant les peintres figuratifs dans le camp de l’arrière-garde. « Il n’y a que moi pour peindre comme je le fais aujourd’hui, que moi pour vouloir peindre d’après nature la personne elle-même… En ce sens, je fais de la peinture à l’ancienne. Pour les peintres actuels, qu’ils soient figuratifs ou abstraits, le but n’est pas ce qu’ils peignent, mais comment ils peignent. Le but n’est pas le sujet mais le tableau. Tandis que pour moi il ne s’agit pas de faire un tableau, mais de réaliser exactement ce que je vois. » Entre 1956 et 1961, Yanahaira revient pratiquement chaque année à Paris à la demande de Giacometti (en 1957, 1959, 1960 et 1961), et fait l’expérience des interminables séances de pose, pendant lesquelles il doit rester immobile face à un artiste en proie aux plus grandes difficultés, cherchant à saisir le visage toujours changeant de son modèle et détruisant parfois d’un geste le travail de toute une journée, pour mieux recommencer le lendemain. Après les séances, Yanaihara consigne dans son journal ses échanges avec l’artiste et photographie parfois le tableau en cours de réalisation. Si les bords restent à peine esquissés, le visage porte les traces des innombrables passages du pinceau et des couches successives de peinture, dans cette quête impossible de saisir un regard. Yanaihara est un modèle de prédilection pour l’artiste, non seulement capable de rester immobile pendant des heures, mais traducteur en japonais des essais de Jean-Paul Sartre, il est aussi un formidable

interlocuteur avec qui Giacometti peut converser sur la condition humaine. Sa culture orientale est aussi l’occasion pour Giacometti de discuter de son tiraillement entre tradition et modernité en faisant ressurgir avec force son intérêt pour les arts du passé, notamment les estampes japonaises copiées dans son enfance et l’art funéraire du Fayoum de l’Égypte antique qu’il place au-dessus de tout. Cette peinture réalisée à l’été 1957 est exposée l’année suivante à la galerie Pierre Matisse de New York parmi les œuvres récentes que l’artiste a envoyées à son marchand : différents portraits de Yanaihara, de son frère Diego et des nus de sa femme Annette qui pose en alternance avec le modèle japonais. Ne trouvant pas acquéreur, la toile revient à l’atelier et subit des transformations de recouvrement dont l’artiste est coutumier pour s’achever sur une « tête noire » dans laquelle Giacometti tente de gommer tous les signes distinctifs de son modèle, basculant du portrait d’un individu à la représentation d’un homme sans qualités distinctives : « Un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous », pour reprendre les termes de Jean-Paul Sartre. C’est cette version achevée en 1962 qui sera présentée à la Biennale de Venise la même année, puis dans la grande rétrospective que lui consacre la Kunsthaus de Zurich. Il écrit à Yanaihara retourné au Japon : « Tout mon travail est changé depuis notre travail ensemble. […] depuis dix ans presque je n’ai pas travaillé avec autant d’intérêt ou de passion, impatient de continuer demain, et impatient de faire des peintures aussi. » Avec la période Yanaihara, Giacometti s’affirme enfin comme peintre à part entière, territoire longtemps laissé à son père Giovanni au profit de la sculpture. Désormais les deux pratiques cohabitent avec la même intensité, alternant dans la journée son travail de peintre et celui de sculpteur au gré des disponibilités de ses modèles ou de mémoire après leur départ. La palette de couleurs va peu à peu se réduire aboutissant à ces « têtes noires » dans un camaïeu de gris : « Mon portrait si ressemblant n’existait plus, les yeux et la bouche comme enveloppés d’un épais brouillard avaient fondu au milieu des nuances de gris. »

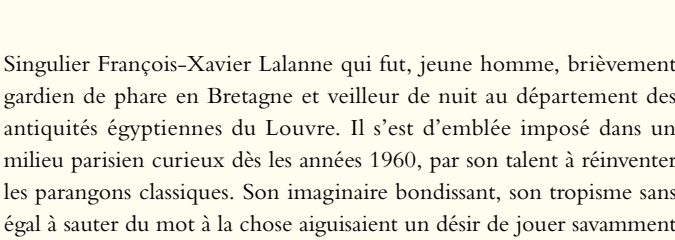
— Christian Alandete



1. Alberto Giacometti, « Le rêve, le Sphinx et la mort de T. », *Labyrinthe*, décembre 1946, n° 22-23, pp. 12-13.

François-Xavier Lalanne

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE | *Sauterelle Bar*



Singulier François-Xavier Lalanne qui fut, jeune homme, brièvement gardien de phare en Bretagne et veilleur de nuit au département des antiquités égyptiennes du Louvre. Il s’est d’emblée imposé dans un milieu parisien curieux dès les années 1960, par son talent à réinventer les parangons classiques. Son imaginaire bondissant, son tropisme sans égal à sauter du mot à la chose aiguisaient un désir de jouer savamment de conserve, partager une séduction immédiate, échanger, somme toute, réflexion et alacrité, admiration et bonne humeur, poésie et complicité. Le clin d’œil, sinon l’aplomb du sculpteur qui renouvelle « le beau dans l’utile » — selon la devise séculaire du Musée des Arts Décoratifs (Paris) — trouve une preuve éclatante d’optimisme avec cette « Sauterelle » dorée, et forme un heureux présage de l’écologie contemporaine — Saint Jean se nourrissait de sauterelles — qui n’était pas encore d’actualité en 1970, laquelle cachait bien son jeu… de mots. La provenance de l’œuvre confirme l’audace de son collectionneur, Michel Harmouche (1925-2021). Après des études de droit, le jeune Harmouche s’était embarqué en 1946 pour Paris, étudier à l’École nationale des Arts décoratifs avant de vouloir s’affirmer comme peintre. De retour au Liban dans les années 1950, il s’impose comme décorateur lancé auprès d’une clientèle fortunée. Revenu à Paris vers 1974, il se lie avec François-Xavier Lalanne dont il distribuera plus tard les sculptures au Proche-Orient comme en témoigne l’exposition *La Fête des animaux, les bêtes en liberté* qu’il présente à la National Heritage Foundation abritée dans la villa Audi au cœur du quartier chrétien d’Ashrafieh de Beyrouth en 2002.

Une « Sauterelle » avait déjà figuré à l’exposition *Claude et François-Xavier Lalanne : sculptures, objets nobles, bijoux*, à la galerie Paul Facchetti, mi-décembre 1971 - fin janvier 1972, dont la préface du catalogue fut signée du séillant critique Manuel Gasser, alors rédacteur en chef très applaudi du magazine d’art qui faisait autorité à Zurich, *DU*. Nul doute que le souriant répertoire des formes de ses amis Claude et François-Xavier n’ait incliné sa plume vers des propos enchanteurs autant qu’enchantés. La « noblesse » des objets, soulignée dans le titre de l’essai, participe pleinement de cet accomplissement plastique qui scella le faire de François-Xavier Lalanne dès son premier animal d’usage, *Le Rhino-crétaire*, exposé Galerie J. (« Les zoophytes ») chez l’extravagante Jeanine de Goldschmidt, compagne alors de Pierre Restany. Sans participer du Nouveau Réalisme, Lalanne s’inscrit alors en force dans le vocable libertaire qui assurera sa renommée. Ainsi commence, après études de planches d’entomologie, chines aux Puces de céramiques émaillées Massier — une sauterelle jardinière n’aura pas échappé à sa sagacité — et visites au Muséum d’Histoire naturelle, un cycle ininterrompu de *pièces de forme* où la nature se métamorphose en sculptures quand celles-ci deviennent pièces d’usage — que le poète Francis Ponge eut opportunément qualifié d’*objeu*, mot-valise

déposé. Ainsi naît en un quart de siècle tout un bestiaire sophistiqué de fantaisie : *Lit Cocodoll*, bureau-dos d’âne pour le Pavillon de Pompadour, hippopotame-baignoire pour Teeny Duchamp, Chat polymorphe pour Charlotte Aillaud. Témoigne aussi la *Sauterelle n° II*, déclinaison en porcelaine blanche et maillechort du bar Harmouche, réalisation de la Manufacture de Sèvres dont le Président Pompidou offrit princièrement un des deux rares exemplaires au Duc d’Édimbourg pour Buckingham Palace (1970), en ayant au préalable placé en majesté l’immaculé *Bar aux autruches* au Palais de l’Élysée.

Notre insecte arboricole, magnifié d’un laiton rutilant par son échelle outrancière presque cinématographique, est autant une sculpture d’agrément par son élégance qu’un meuble meublant surdimensionné. La tête de la sauterelle domestique s’ouvre ici sur un compartiment à liqueurs, l’abdomen cache un rafraichissoir et les ailes, en s’ouvrant latéralement, recèlent une sélection de flûtes et de verres à pied. Pour l’exécution de ces grandes sculptures, la méthode est toujours la même : François-Xavier Lalanne dessine d’abord une esquisse. Il fabrique ensuite aux cotes une armature en volume avec du fil de fer et découpe des patrons de papier qu’il dispose à l’emplacement des futures feuilles de métal. Il détoure alors ces formes sur des plaques de cuivre, fer, etc., qui sont martelées, battues, forgées, jusqu’à complétion de la forme. L’assemblage minutieux par soudures précède la touche finale. L’allure de l’animal aux courbes sinueuses, épurées, est simple et majestueuse. Certaines statures sont saisies à l’arrêt, entre deux fractions de temps. Ainsi *paper becomes sculpture*… annonçant le postulat de Frank Gehry.

Comme l’écrivait l’éminent ami John Russell à propos des inséparables François-Xavier et Claude Lalanne : « Il s’agit donc d’un art complexe : un art qui allie l’ancienne Égypte avec *Alice au pays des Merveilles*, la zoologie avec l’ébénisterie, la métaphysique avec les parures individuelles. C’est aussi un art équilibré, riche, inquisiteur, tenace. Il existe pour nous servir sans être servile pour autant. Il a sa propre vie, dont il est le seul maître, et sa seule existence nous enrichit’. »

— Daniel Marchesseau



1. John Russell, *Les Lalanne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1975, p. 14.

Lee Ufan | *With Winds*

Lee Ufan, With Winds, 1990, huile sur toile, cm.

With Winds est le titre d’une suite d’œuvres que Lee Ufan a peintes entre 1987 et 1990. Elle vient après les suites *From Line* et *From Point* dans lesquelles la peinture naît à partir de la ligne seule ou du seul point, de leurs répétitions et des différences de chromatisme déterminées par la charge de couleur de la brosse et l’ampleur du mouvement du bras. Les lignes sont le plus souvent parallèles et les points disposés en lignes ou en cercles concentriques. Dans les séries *From Winds* et *With Winds*, ces géométries disparaissent et leur effacement rend la perception et la description plus complexes. Sur une toile vierge de toute préparation, des touches sont posées. Elles sont tantôt assez régulières — horizontales ou verticales parallèles — tantôt plus ou moins courbes ou obliques. Leurs extrémités sont aussi plus ou moins effilées ; les couleurs sont le plus souvent des nuances d’ocres et de gris, avec des accentuations plus sombres allant vers le noir.

Interrogé aujourd’hui sur le processus d’exécution, Lee Ufan apporte quelques précisions : il travaillait directement sur la toile nue, telle que sortie du magasin de fournitures ; la création s’accomplissait en plusieurs séances — trois le plus souvent — séparées par les journées au séchage de la peinture à l’huile : à chaque séance, des touches nouvelles venaient recouvrir en partie ou en totalité des touches posées précédemment. Leur nombre et leur densité sont variables. Ainsi, dans celle qui est présentée, les accents sombres sont peu nombreux et la légèreté et la lumière dominant. Plusieurs zones interstitielles étant demeurées intactes et blanches, on dirait que le jour, venu du fond, passe à travers les ocres et les gris et les rend plus diaphanes encore. Ce cheminement vers de plus en plus de lumière distingue les *With Winds* de 1990, qui sont les ultimes peintures de cette série, avant qu’apparaissent les premières *Correspondances*, composées seulement d’une ou quelque touches de gris sur le blanc du fond.

Ici, dans le moment qui précède donc l’expérience de l’épuration extrême, caractéristique des *Correspondances* des deux décennies suivantes, les traces du travail de peinture sont nettement visibles : va-et-vient de la brosse, superpositions et croisements des mouvements de gauche à droite, de bas en haut ou de haut en bas. Devant la toile, il est impossible de résister à la tentation de chercher à reconstituer la succession des gestes afin de mieux éprouver la dynamique de la création, sa temporalité, les interventions successives de l’artiste. Elles sont rapides et sûres. Sans doute, l’œil et la main de Lee Ufan se souviennent-ils alors des exigences du dessin et de la calligraphie qui lui ont été enseignées dans son enfance.

Du point de vue d’une analyse formaliste, cette toile s’inscrit donc dans la logique générale d’une expérimentation délibérée des capacités de la peinture quand celle-ci recommence à zéro : au stade du signe le plus simple marquant une surface nue. D’abord le point, la ligne, la touche ; puis leurs répétitions et les combinatoires possibles à partir de

ces éléments premiers. En revenant aux principes initiaux de la peinture comme de la sculpture, Lee Ufan les lave de toute histoire comme de toute symbolique connues. Cette volonté de se situer à l’aube de son art s’explique sans doute en partie par la volonté de se dégager de tout ce qui encombre la scène artistique quand il y pénètre et de définir, par lui-même, les matériaux visuels avec lesquels créer. D’un autre point de vue, il faut en revenir au titre, *With Winds* : avec les vents. Les vents sont des forces invisibles et ingouvernables. On peut se laisser porter par eux et faire route commune. On peut aussi observer leurs effets, l’émiettement et la dispersion des nuages, les jeux imprévisibles avec la lumière solaire ; et se souvenir des odeurs qu’ils portent, de mer ou de terre mouillée par exemple. Orientaux ou occidentaux, d’innombrables peintres ont essayé de donner à éprouver les souffles de l’air, des plus légers aux plus tempétueux. Ici, le souffle du peintre en mouvement et celui du vent se fondent, harmonisés l’un à l’autre, ne faisait plus qu’un. Ainsi regardée, cette toile est une poésie visuelle dédiée à la nature.

— Philippe Dagen

Lee Ufan, With Winds, 1990, huile sur toile, cm.

François Morellet | *Réaction avec le noir et le blanc d’une couleur tirée au hasard (d’après le nombre π)* sur le code universel des couleurs par E. Séguy

François Morellet, Réaction avec le noir et le blanc d'une couleur tirée au hasard (d'après le nombre π), 1958, cm.

« Partisans du hasard, attention, réaliser quelque chose au hasard demande beaucoup de réflexion. » — François Molnár¹

François Morellet, Réaction avec le noir et le blanc d'une couleur tirée au hasard (d'après le nombre π), 1958, cm.

« Si nous comprenons les doutes de Cézanne, nous comprenons aussi, peut-être, la peinture de Morellet² », déclare le peintre François Molnár en 1958 à l’occasion de la deuxième exposition personnelle de François Morellet à la galerie Colette Allendy, à Paris. Pour Molnár, que Morellet rencontre en 1957 ainsi que Vera Molnár, le jeune artiste rejoint Cézanne dans une même volonté d’effacer la subjectivité lors du processus de création. Artiste autodidacte, âgé de trente-deux ans lorsqu’il réalise en 1958 *Réaction avec le noir et le blanc d’une couleur tirée au hasard (d’après le nombre π)*, Morellet cherche sa place au sein d’une scène artistique foisonnante tandis qu’il travaille à l’usine familiale à Cholet (Pays de la Loire). Au contact des Molnár, avec qui il fonde le Centre de Recherche d’Art Visuel, précurseur du Groupe de Recherche d’Art Visuel, il dira qu’il pensait alors « devoir réaliser des œuvres d’art destinées à être les matériaux d’une future science de l’art³ ».

François Morellet, Réaction avec le noir et le blanc d'une couleur tirée au hasard (d'après le nombre π), 1958, cm.

Au Musée de l’Homme à Paris, Morellet est marqué par les motifs géométriques des objets provenant d’Afrique, d’Amérique, d’Asie ou d’Océanie, et par l’Alhambra de Grenade où il se rend en 1952. Dans une lettre à Victor Vasarely, rencontré en 1957, il partage l’idée que « la peinture géométrique, grâce aux moyens clairs, contrôlables et constants qu’elle emploie, peut aider à analyser les principes de l’art et à prouver éventuellement son existence⁴ ». À la suite de Malevitch, du De Stijl et de Mondrian, l’abstraction géométrique devient son terrain de jeu privilégié. Il admire les constructions de Rodtchenko des années 1920, à ses yeux les « premières œuvres véritablement systématiques⁵ », et le travail de Max Bill, ancien du Bauhaus et initiateur de l’Art Concret qui avait publié *La Pensée mathématique dans l’art de notre temps* (1949).

François Morellet, Réaction avec le noir et le blanc d'une couleur tirée au hasard (d'après le nombre π), 1958, cm.

Ce n’est ni la recherche de composition formelle ni l’idéologie rationaliste des Molnár qui priment. Morellet propose sa version d’un art de la chance via un « hasard programmé⁶ », qui puise son origine dans les *Duo-Collages* de Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp. Pour Serge Lemoine, « plus qu’une parodie de la pratique artistique, le recours au hasard témoigne d’une réflexion de fond sur les notions de goût, de sensibilité et de subjectivité⁷ ». Dans chacun des trois panneaux des *Réactions avec le noir et le blanc d’une couleur tirée au hasard*, un carré blanc est situé à gauche, un noir à droite et un autre de la couleur tirée au hasard, au centre. Pour Morellet, comme un physicien, le blanc résulte de l’addition de toutes les couleurs et le noir est l’absorption de toute lumière. Pour le *choix* de la couleur à mettre en réaction, forcément

subjectif, l’artiste instaure une règle : faire appel à « une suite de chiffres quelconques, mais connue (pour qu’on ne m’accuse pas de tricher) : j’ai choisi les chiffres de π, 314159265 etc. Le résultat m’a paru et me paraît toujours convaincant⁸ ». Au dos de chaque panneau, il entoure « 314 » puis « 159 » et « 265 » qui composent le nombre π et correspondent à un numéro dans le *Code universel des couleurs* (1936) d’Eugène Séguy. Ce scientifique du Muséum national d’Histoire naturelle avait attribué un numéro à 720 couleurs, constituant une référence pour les naturalistes et leurs descriptions chromatiques d’animaux, végétaux et minéraux. Suivant cette base, Morellet met en « réaction » cette couleur avec le blanc et le noir, tel un alchimiste. Si le résultat formel rappelle la série contemporaine *Homage to the square* de Josef Albers et son ouvrage *Interaction of Color* (1963), l’approche théorique de Morellet annonce le minimalisme.

Longtemps restée auprès de l’artiste, la série a été acquise par le collectionneur allemand Manfred Wandel (1938-2021), admirateur de Morellet qui a réuni, dans le dernier tiers du xx^e siècle, un ensemble internationalement réputé d’œuvres d’art concret à Reutlingen, au sud de Stuttgart. Abritée par la Stiftung für Konkrete Kunst créée en 1987 avec l’historienne de l’art Gabriele Klüber, la collection rassemblait entre autres des œuvres de Willi Baumeister, Günther Uecker, Bernard Aubertin et François Morellet. À la fin des années 1970, Wandel était venu à Cholet pour rencontrer le couple Morellet et avait intégré l’une de ses œuvres dès l’exposition inaugurale, en 1989, de son musée d’art concret, avant de lui consacrer une exposition personnelle deux ans plus tard.

— Léo Rivaud Chevaillier

François Morellet, Réaction avec le noir et le blanc d'une couleur tirée au hasard (d'après le nombre π), 1958, cm.

- François Molnár, *À la recherche d’une base. Peintures de Morellet*, Paris, galerie Colette Allendy, 1958, n.p.
- Ibid.*
- Conversation avec Christian Besson, Bernard Blistène & Catherine Grenier, *Morellet*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 123.
- Lettre à Victor Vasarely, 2 juillet 1957, François Morellet, *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, Éditions Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 19.
- François Morellet, conversation avec Ida Biard, *Flash Art*, n°9, automne 1985, p. 55.
- Bernard Blistène & Catherine Grenier, *op. cit.*, p. 193.
- Serge Lemoine, *François Morellet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 27.
- Serge Lemoine, *François Morellet*, Zürich, Waser Verlag, 1986, p. 134.

Louise Nevelson

Louise Nevelson | *Untitled*

« J’ai le sentiment que ce que j’ai fait en deux dimensions est aussi valable que ce que j’ai fait dans l’autre dimension. » — Louise Nevelson¹

La vie de Leah Berliawsky est un roman. Née en 1899 en Ukraine, elle migre en 1905 avec ses mère, frère et sœur dans le Maine afin de rejoindre son père qui s’y est installé quelques années auparavant. À partir de là, sa trajectoire est conforme au récit d’une assimilation qui permettra à la jeune, et désormais américanisée, Louise de gravir les échelons d’une ascension sociale, dans son cas relative et éphémère étant donné que son mariage en 1920 avec Charles Nevelson se soldera assez vite par un échec. Se sentant à l’étroit dans son rôle d’épouse puis de mère, vivant mal le déclassement social consécutif aux revers financiers de la compagnie de son mari, ce récit d’une *assimilation* s’accompagnera rapidement de celui d’une *émancipation* qui encouragera Louise à faire de son art sa priorité. Résumons son cheminement à quelques étapes : après avoir assisté Diego Rivera dans ses réalisations de peintures murales en 1932-1933, Nevelson bénéficie du programme WPA mis en place par l’administration Roosevelt. L’occasion pour elle de se familiariser grâce aux *workshops* subventionnés par l’État avec les rudiments de la sculpture. Ce médium, elle le fera cependant réellement sien qu’une décennie plus tard avant de trouver son *signature style* — des sculptures produites à partir de bouts de bois de récupération recyclés, assemblés et peints en noir — dans la deuxième moitié des années 1950. C’est en 1959 que l’œuvre de Nevelson sera enfin reconnue à sa juste valeur. Invitée à participer à l’exposition *Sixteen Americans* au Museum of Modern Art de New York, elle se retrouve dans une position résolument décalée dans la mesure où cette manifestation marque le triomphe d’artistes — Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg, Frank Stella ou Jack Youngerman — qui auraient pu être ses fils. Là réside sans doute la clé de cette œuvre qui n’a jamais su se plier aux esthétiques dominantes tout en échappant à l’air du temps et aux catégorisations pour ne pas dire ghettoïsations.

La décennie 1960 correspond à sa véritable percée. Portée aux nues par la critique et soutenue par des institutions majeures, Nevelson va devenir l’une des plus importantes sculptrices de sa génération. Ce succès tardif l’incitera à explorer de nouvelles voies et à sortir de sa zone de confort. Le bois peint en noir restera au cœur de son entreprise artistique mais sera complété par des constructions en métal, aluminium ou plexiglas sans oublier les collages auxquels elle se consacrera avec délectation dans les années 1970. L’œuvre de 1979 est extraite de cette dernière catégorie de travaux amorcée dans les années 1950 mais qui connaîtra son âge d’or à la fin de sa carrière. Les formes y sont « aplaties » pour se rapprocher

d’une deuxième dimension que, chose étonnante, la sculptrice a toujours paradoxalement jugée comme « supérieure » aux constructions dans l’espace. « Je pense que peindre en deux dimensions donne à l’artiste plus de liberté dans la profondeur² », déclare-t-elle en 1980 en précisant : « Je n’ai pris conscience que récemment que ma manière de penser est un collage³. » Ses œuvres sur carton ne constituent donc en rien des épiphénomènes de sa production « officielle ».

Untitled se caractérise par un jeu de contrastes entre le support noirâtre et des volumes clairs agglomérés. Volumes dont l’assemblage hétérogène, dense et aéré à la fois, et les discrètes ombres portées témoignent indubitablement d’une essence sculpturale. Mais la partition relève ici d’une musique de chambre. Plus intimiste que ses installations, immédiat dans ses effets et surtout moins intimidant et à échelle humaine, le collage selon Nevelson incarne de toute évidence le secret le mieux gardé de son *corpus*.

— Erik Verhagen

« J’ai commencé à utiliser des objets trouvés. J’avais tout ce bois qui traînait et j’ai commencé à le déplacer, j’ai commencé à composer. Partout où je trouvais du bois, je le ramenais chez moi et je commençais à travailler avec⁴. »

^[1] Louise Nevelson, « A conversation with Barbaralee Diamonstein », Barbaralee Diamonstein & David Shirey, Nevelson, New York, Pace and Wildenstein Galleries, 1980.

^[2] Ibid

^[3] Ibid

^[4] Ibid

This catalogue is published on the occasion of the exhibition
“Un goût parisien – Jacques Grange & Kamel Mennour”,
at TEFAF New York from May 12th to May 16th, 2023.

Scenography

Jacques Grange

General Coordination

Jessy Mansuy, global executive director, Mennour
Assisted by Alma Barthélémy

Project Management

Carla Casal, operation director, Mennour

Jacques Grange and Kamel Mennour would like to thank their teams who made
this publication possible, especially:

Hélène Deux
And at Mennour: Christian Alandete, Margaux Alexandre, Alma Barthélémy, Carla Casal,
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin, Julie Joubert, Olivier Lemesle, Megan Macnaughton,
Jessy Mansuy, Elie Morin, Sylvie Patry, Léo Rivaud Chevaillier, Marwa Sadouni.

We express our gratitude to:
Alexandre Biaggi, Galerie Alexandre Biaggi (Paris),
Pierre Passebon, Galerie du Passage (Paris)

And also to:
Laurence Bartoletti, Marianne Blondeleau, Pierre Bollinger, Serena Bucalo-Mussely,
Marianne Cotty, Jack Cox, Dominique Forest, Martine Harmouche-Tabet
and the Michel Harmouche Archives, Jeremy Harrison, Caroline Lalanne Hamisky,
Dorothee Lalanne, Danielle and Friquet Morellet, Christophe Pany, Thierry Pautot,
Nathalie Peters, Solange Soubras, Sophie Streefkerk.

© 2023 The artists and Adagp, Paris: Régis Aubry, Baya, Daniel Buren – Photos-souvenirs,
Jean Degottex, Bruno Gambone, Garouste & Bonetti, Alberto Giacometti,
François-Xavier Lalanne, Lee Ufan, Warren Mac Arthur, Henri Matisse, François Morellet,
Louise Nevelson, Guy de Rougemont, Hervé Van der Straeten.
© 2023 The authors: Christian Alandete, Philippe Dagen,
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin, Megan Macnaughton, Daniel Marchesseau,
Léo Rivaud Chevaillier, Erik Verhagen, Molly Warnock.
© 2023 Mennour, Paris.

© 2023 The photographers: Archives Mennour; Courtesy Archives nationales
d’outre mer (Baya’s portrait); Michiko Matsumoto (Louise Nevelson’s portrait);
Courtesy Mitterrand (François-Xavier Lalanne’s portrait); Archives Morellet, Cholet;
Michel Nahmias (Jean Degottex’s portrait); Ernst Scheidegger and Rights reserved
(Alberto Giacometti’s portraits).
All rights reserved. No part of this catalogue may be reproduced by any means,
in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing
from Mennour gallery.

Publishing

M E N N O U R

Paris 6
47 rue Saint-André-des-Arts
5 & 6 rue du Pont-de-Lodi
Paris 8
28 avenue Matignon
+33 1 56 24 03 63
galerie@mennour.com
www.mennour.com

Editorial Direction

Sylvie Patry, artistic director, Mennour
Assisted by Léo Rivaud Chevaillier

Editorial Coordination

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin & Margaux Alexandre

Authors

- Christian Alandete, scientific director, Mennour
- Philippe Dagen, art historian, professor, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Emma-Charlotte Gobry-Laurencin, global exhibition director, Mennour
- Megan Macnaughton, art historian and assistant, Mennour
- Daniel Marchesseau, honorary chief curator and author of *Les Lalanne* (Flammarion, 1998)
- Léo Rivaud Chevaillier, research assistant, Mennour
- Erik Verhagen, contemporary art history professor, Université Polytechnique Hauts-de-France
- Molly Warnock, art historian and critic

Graphic Design

Éloïse de Guglielmo
MOSHI MOSHI Studio – Paris

Proof reading & Translation

Marc Budin (French)
Jack Cox and Jeremy Harrison (English)

Printing Production

Seven7 – Liège
christophe.pany@seven7.be

Printing

SNEL – Liège
www.snel.be

Distribution

les presses du réel
www.lespressesdureel.com

ISBN: 978-2-914171-79-3

