

JACQUES MARTINEZ

ghiribizzi

entretien avec Catherine Millet

Plus de vingt après l'exposition qui lui avait été consacrée, Jacques Martinez revient au Mamac à Nice (23 avril - 12 juin), non dans les salles mêmes du musée, mais dans les galeries jumelles du bord de mer, la Marine et les Ponchettes, qui en dépendent. Une opportunité pour montrer simultanément un nouveau cycle de peintures et le fonds de l'atelier sur lequel il surgit. Le tout mis en musique par Bertrand Bonello.

■ Ghiribizzi se présente comme un dip-tique dont les « deux volets » sont, à la galerie des Ponchettes, un ensemble de toiles très colorées, intitulé *la Bataille des fleurs*, et, à la galerie de la Marine, regroupées sous le titre plus mystérieux de *la Bataille des heures*, des œuvres plus austères, dessins, sculptures et panneaux muraux, dans les tons de noir, de gris et de blanc. Qu'est-ce qui a commandé cette répartition des œuvres? Par ailleurs, la visite se fait en musique... Au cours d'un déjeuner, Gilbert Perleïn (1) m'a proposé une exposition. Je lui ai dit que j'en étais très heureux, mais que je n'aimais pas trop les salles du Mamac. C'est comme cela qu'est arrivée l'idée des Ponchettes. Après le repas, je suis allé me promener sur le quai des États-Unis. J'ai vu ce grand ciel bleu qui m'est si cher. J'ai repensé à cet après-midi de février 1957 où j'avais vu les fleurs, les couleurs des fleurs s'inscrire dans le bleu du ciel, le temps d'un après-midi de carnaval à Nice. Assez rapidement, est arrivée l'idée de *la Bataille des fleurs*. Plusieurs mois après, alors que j'avais commencé à travailler pour cette exposition, mais que, dans le même temps, l'atelier avait vécu sa vie normale de peintures, de dessins, de sculptures dont la seule nécessité est celle du travail quotidien, Bertrand Bonello est venu se reposer chez moi. Nous avons eu de



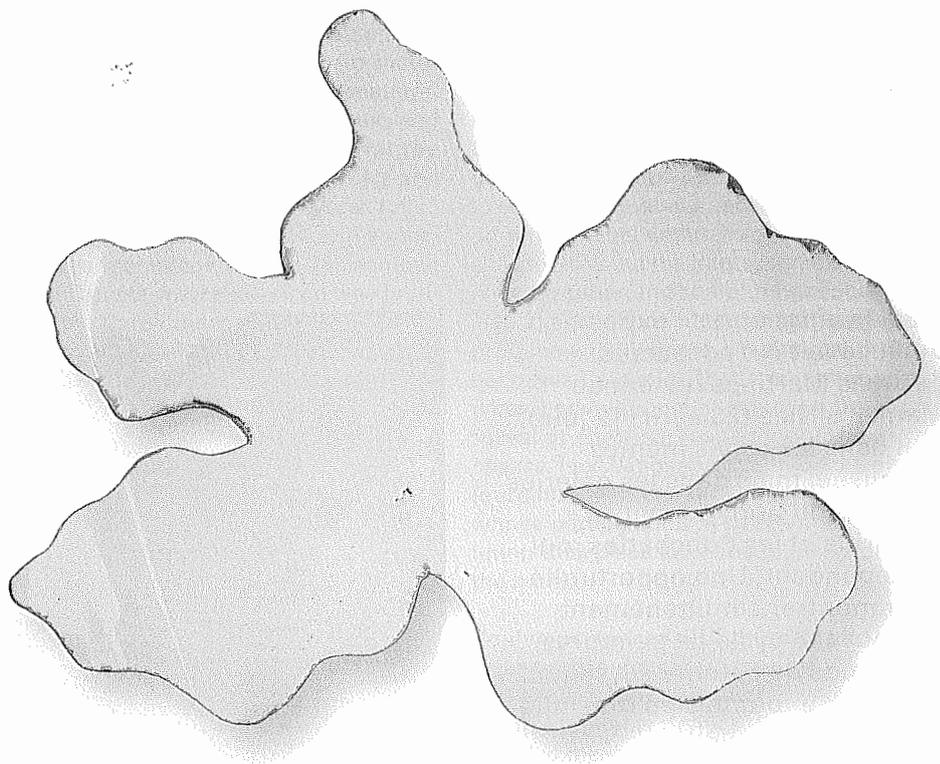
« # 11 ». Toile acrylique et techniques mixtes.

130 x 195 cm. (Toutes les images/all images: Grégoire Gardette). Acrylic and mixed media

longues conversations pendant lesquelles nous parlions de son exposition [*Résonances*] que je venais de voir au Centre Pompidou (2), et de ma propre exposition. Nous en sommes arrivés à parler de ce qu'il appelle les « films fantômes ». Ces films qui se sont arrêtés à l'état de scénario ou de tournage jamais achevé, par exemple le *Quichotte* d'Orson Welles...

Dans un de ces moments, Bertrand m'a dit qu'il serait intéressant de montrer, à côté de *la Bataille des fleurs*, ce qu'il voyait dans l'atelier et qui, bien que différent, n'y était pas étranger : ces dessins, sculptures, morceaux de ferraille, retrouvant dans le dessin d'une tôle la silhouette d'un iris, par exemple. Alors, s'est imposée l'idée de montrer la totalité de l'atelier. Tout ce qui se passe dans le silence, dans le secret, quelquefois difficilement, comme « une bataille », dans ces heures qui sont surtout celles du bonheur de l'œuvre, celles aussi, certainement, du mystère dont tu parles. Bertrand m'a convaincu de présenter à côté de *la Bataille des fleurs*, *la Bataille des heures*. Je suis très reconnaissant à la ville de Nice de me permettre de montrer ces deux moments qui ne font partie que d'un seul, le mien. Quant à la musique, Bertrand Bonello est aussi musicien. J'aime sa musique et c'est ainsi que dans le calme d'une nuit, en écoutant, je crois, « Betty » de son disque *Accident*, nous avons décidé que sa musique accompagnerait les deux moments de mon exposition.

La Bataille des fleurs se partage en groupes de toiles très contrastés. Certaines, de couleurs très variées, font penser à une chute de très grosses fleurs à travers l'espace pictural qu'elles remplissent de façon all over – mais pas toujours, le bas de la toile restant parfois vide. D'autres paraissent ne retenir qu'une seule fleur énorme, mais la mise en place dans la toile est similaire. D'autres encore, où un noir dense est très présent, sont plutôt exécutées selon la technique du dripping. Peins-tu entouré de toutes les toiles déjà exécutées ? Malheureusement, je ne peins pas entouré de toutes mes toiles déjà exécutées, ce serait mon rêve. Je viens de voir près de Turin un atelier de 5 000 m² à louer pour un prix ridicule, au milieu de ces déserts industriels qui sont le résultat de la mondialisation capitaliste. Je n'écarte pas l'idée que le malheur de beaucoup puisse faire le bonheur d'un peintre pauvre. Ce serait tellement formidable de travailler au milieu de toutes ses toiles, les plus anciennes que j'ai gardées ou pas réussi à vendre, celles en cours, celles que je commence. Un grand lit au milieu, des livres partout, du vin du pays de Pavese, de la musique de Vivaldi, Tartini, Bach et Bonello, Janis et Christine and The Queens, *Suzanne* par Leonard Cohen, et des couleurs partout.



Mais dans mon atelier plus modeste, les choses se mélangent, se « désordrent » un peu de cette manière. Et comme je ne pense pas que l'art doit être prisonnier d'un style ou d'un « logo », je joue à mélanger : la toile blanche en jetant du noir, la verte à grande brosse, la rouge à l'éponge forcée.

As-tu travaillé tous ces registres simultanément ? Je n'ai que deux bras ! Mais il peut m'arriver, certains jours, certaines nuits, quand tout va bien, quand je suis assez heureux pour penser que j'en ai plusieurs, des bras, d'aller d'une toile à une autre, d'un noir à un jaune, d'une brosse à une éponge.

PINCEAUX BIZARRES

Tu as l'air d'être un grand collectionneur et utilisateur d'outils divers pour l'exécution de tes tableaux. J'aime toutes ces matières, tous ces « outils » qui sont ceux de la peinture la plus traditionnelle. J'aime trouver des pinceaux que je ne connaissais pas, ainsi de vieux, gros et très gros pinceaux chinois, achetés un jour, je ne sais plus où. Mes amis qui le savent m'en offrent souvent. Philippe Marin (3) m'en a offert une cinquantaine. Des pinceaux bizarres, des « traînard », par exemple, utilisés autrefois par les peintres en lettres et avec lesquels j'ai travaillé la toile *Figura Serpentina*. Mais j'aime aussi m'amuser avec

des morceaux de bois, des carafes, des éponges, de vieux chiffons de lin que je trempe, jette, essore, écrase, des éponges en morceaux qui coulent, qui courent sur la toile, qui traînent sous mes ongles. Je n'ai jamais pu peindre avec des gants. J'ai peu le goût des préservatifs.

Tu as toujours utilisé des éléments très structurants : grilles, cadres, moulures autrefois. Tous ont disparu. Que s'est-il passé ? Je n'ai pas *toujours* utilisé ce que tu appelles des éléments très structurants. Ma première exposition personnelle à Nice, chez Jean Ferrero, présentait des toiles avec de la peinture, sans rien d'autre. À Galliera et dans le cadre de la carte blanche donnée à Daniel Templon par le Festival d'automne en 1974, j'avais présenté une grande toile de deux mètres sur deux, sans rien d'autre que de la peinture. Et pour ma première exposition dans sa galerie de la rue Beaubourg, là aussi, il n'y avait que des toiles sur châssis avec de la peinture. Mais tu as raison, il m'est arrivé souvent et pendant longtemps d'ajouter du métal, des « grilles », des moulures de bois doré. Il y a peut-être deux manières de le comprendre. La première serait celle d'un regard un peu négatif mais pas forcément injuste qui y verrait une manière de me protéger, des prothèses, des béquilles. Une autre

manière serait d'y trouver une influence que je ne refuse pas, un intérêt que je revendique pour tout ce qui relève du collage. Il y a une œuvre pour moi de la plus grande importance, même si, en ce moment, on en parle un peu moins et je le regrette, je veux parler du travail de Robert Rauschenberg. Quant aux mou- lures, au bois doré, c'était une manière de dire mon attachement à toute cette peinture ita- lienne et à ces primitifs niçois que j'aime infi- niment, et aussi aux baroques, tous faisant partie de mon ADN. Aujourd'hui, dans *la Bataille des fleurs*, il n'y a que des châssis, des toiles et des couleurs. Mais, dans *la Bataille des heures* – et je remercie Bonello de m'avoir convaincu de les montrer –, il y a des ferrailles, des matières, des mélanges moins purs.

Mis à part une référence à Matisse évi- dente, ces œuvres apparaissent moins chargées de références à l'art ancien, ou à l'architecture, très présentes auparavant, notamment dans l'ensemble des Cinq Saisons (4). Est-ce l'effet d'une émancipa- tion ? Tu as raison. Quand je regarde, je vois qu'il se passe dans mon travail quelque chose qui est, peut-être, de l'ordre de l'« émancipa- tion ». Mais alors, dans des limites que j'ac- cepte, que je revendique même. Matisse, comment y échapper ? Matisse, le peintre le plus important du 20^e siècle. Je viens d'em- ployer le mot « limite », mais je tiens à dire que, pour moi, ces limites ne sont à aucun moment un enfermement. Elles sont le socle, les fondations à partir desquelles on peut construire et avancer. J'ai dit souvent com- bien j'étais en désaccord total avec l'idée de table rase, je crois que ceux qui parlent de « table rase » le font parce que leurs tables

étaient vides. L'homme, peintre, blanc, euro- péen du sud, judéo-catholique, que je suis, aime cette table pleine dont il a hérité, dont il a à cœur de profiter, pour y chercher ses sources. Pour parler simplement : sans racines, il n'y a pas d'arbres, pas de branches, pas de feuilles, pas de fruits. Et j'entends bien, à ma manière, avec autant de modestie que de détermination, faire pousser des feuilles et des fleurs. Mais tout cela, bien sûr, cette histoire, ce passé, ne doit jamais être vécu comme un enfermement, mais comme la condition d'une vraie liberté, comme la garantie, si on y arrive, de « l'émancipation ».

DES CHOSES DU HASARD

Tu présentes également des sculptures réalisées à partir de pierres trouvées, qui ne vont pas sans évoquer les rochers de lettrés chinois, ou d'éléments végétaux, moulés et coulés en bronze. On peut presque parler de ready-made, sauf que, dans ce cas, « made » renvoie à un « faire » de la nature et non de l'industrie ? Quand on dit « ready-made », on pense à Duchamp. Je pense très peu à Duchamp, tu le sais. Je parlerais plutôt de hasard, j'ai écrit un livre dont le titre était *Par hasard et par exemple*. Je crois beaucoup au hasard. Quand j'étais en classe terminale, j'avais fait un exposé sur les dernières pages du dernier tome des *Chemins de la liberté* de Sartre. J'avais montré tout ce qu'il pouvait y avoir d'exemplaire, aux yeux de Sartre, dans le combat de cet homme qui se rasait sans savon à barbe, dans l'affirmation de cette volonté de l'homme fidèle à ses choix, à son projet. Rêve sartrien, s'il en est. C'est à la suite de cet exposé que mon professeur m'avait proposé d'intégrer la classe hypokhâgne du lycée Masséna de Nice. Mais je me souviens aussi d'avoir dit combien cette démarche m'était étrangère. Combien déjà, je croyais à la fragilité, à l'in- certitude des choses, comment j'aimais m'arranger avec, en jouer, essayer de gagner à ce jeu-là.

Quand tu parles de « ready-made », tu parles des quatre sculptures de bronze qui seront dans *la Bataille des heures* : *la comtesse de Cabris*, *Vita*, *le Faune*, *El Biar*. Ce sont, plutôt que des « ready-made », des objets trouvés, des choses du hasard, d'un coin de plage, de bois, de vieille maison, de vieux rocher, trou- vées ces vingt-cinq dernières années et qui traînaient. Des « choses », dont Marie, ma femme, avait eu à cœur de surveiller l'emba- llage lors de notre déménagement de Paris. Qu'avec Marie, à la fin du printemps dernier, j'avais retrouvées avec joie et placées dans

un coin de mon atelier au milieu des peintures et des ferrailles. Mais pas vraiment « ready », car j'en ai retravaillé les proportions, retouché le réel comme pour *El Biar*, dont j'ai recom- mencé jusqu'au dernier moment la fonte.

Les Cinq Saisons étaient des œuvres au contenu très autobiographique. N'y a-t-il pas aussi, même si c'est moins flagrant, une dimension autobiographique dans ce nouvel ensemble ? Parler de la dimension autobiographique d'une œuvre, m'autorises- tu à dire que c'est presque un pléonaste ?

Mais, entre celui qui disait « Madame Bovary, c'est moi » et celui qui disait « Le moi est haïs- sable », il y a un balancement aussi terrible que formidable qui m'intéresse. Quand Racine écrit *Bérénice*, il parle de Louis XIV, mais aurait-il pu en parler, écrire ainsi, s'il n'était pas aussi fortement imprégné par le jansénisme ? Si je suis aussi sensible au *Premier Homme* d'Albert Camus, c'est au moins autant parce que j'aime y trouver sa vie qu'y retrouver des qualités d'écriture aux- quelles je suis sensible. Quand Monet peint *Camille sur son lit de mort* en 1879, en 2016 nous ne voyons plus que la peinture, mais c'est à Camille qu'elle doit d'exister. Et il en va de même pour *Saskia* de Rembrandt et pour les *Dora Maar* de Picasso.

Dans ma toile, *Tango*, il y a le 12 novembre 2015 qui n'intéresse que moi. J'espère pour- tant que le rose léger et le rouge « effacé » qui évoquent cette rose qu'à Vence on appelle « Tango » auront pour d'autres quelque inté- rêt. La vie et la peinture. La vie est la peinture. Nous vérifions là que certainement, pour les choses de l'art, l'existence précède l'es- sence. Et c'est certainement parce que cer- taines avant-gardes du 20^e siècle ont voulu l'oublier qu'elles ont scellé leur échec. ■

(1) Alors directeur du musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice.

(2) *Résonances*, rétrospective et installations de Bertrand Bonello, 19 septembre - 26 octobre 2014, Centre Pom- pidou, Paris.

(3) Philippe Marin est un fabricant de matériel pour artistes.

(4) Les *Cinq Saisons* ont été exposées à la galerie Albert Benamou, en septembre 2007.

Jacques Martinez

Né en/born 1944 en Algérie/in Algeria

Vit à/lives in Saint-Paul-de-Vence

Expositions personnelles/Recent solo shows:

2007 *Cinc Estacions*, Galerie Benamou, Paris

2010 *Bodegón*, Galerie Yves et Victor Gastou, Paris

2011 Galerie Christian Liaigre, Londres

2012 Galerie Lola Gassin, Nice

2016 Mamac, galerie de la Marine et galerie des

Ponchettes, Nice (23 avril - 12 juin)

Exposition collective/group show:

2013 *L'Art et la Philosophie* (commissaire B. H. Lévy),

Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence



Page de gauche/page left: « Fleur blanche #2 ».

Tôle automobile. 130 x 190 cm. « White Flower. »

Car metal. Ci-contre/opposite: « # 11 ».

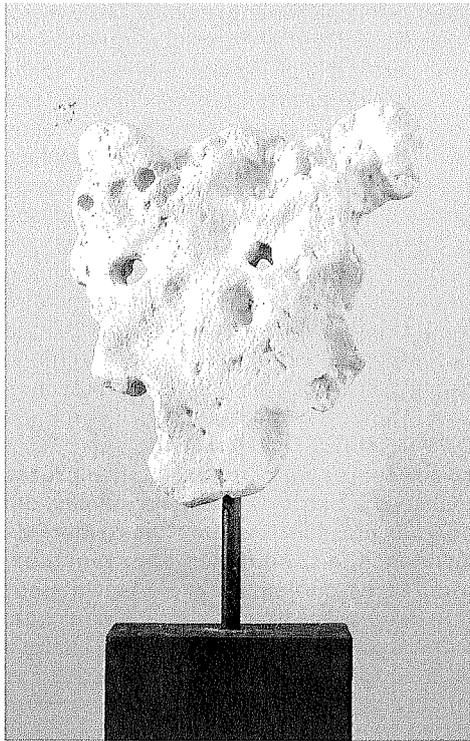
Toile acrylique et techniques mixtes.

130 x 195 cm. Acrylic canvas and mixed media

Jacques Martinez: Ghiribizzi

More than twenty years after his previous exhibition there, Jacques Martinez is back at the Mamac in Nice (April 23–June 12, 2016)—not in the actual museum, though, but in the twin Marine and Ponchette galleries by the seafront. This show embracing a new cycle of paintings and works from the studio is set to music by Bertrand Bonello.

Ghiribizzi comes across as a diptych whose two parts are, at the Galerie des Ponchettes, a set of highly colorful canvases titled *La Bataille des Fleurs* (The Battle of Flowers) and, at Galerie de la Marine, under the more mysterious title of *La Bataille des heures* (The Battle of Hours), a collection of more austere drawings, sculptures and wall panels in shades of black, gray and white. What determined this division of the works? I note, too, that the exhibition is accompanied by music. When we were lunching together, Gilbert Perlein (1) suggested an exhibition. I told him that I would be very happy but that I wasn't very keen on the rooms at the Mamac. That's how the Les Ponchettes idea came up. After the meal, I went for a walk along the Quai des États-Unis. I saw one of those big blue skies that I love so much. I thought back to that afternoon in February 1957 when I saw flowers, the colors of flowers, against the blue of the sky, during a carnival afternoon in Nice. The idea for the *Bataille des fleurs* came to me quite soon after that. Several months later, when I had started working on this exhibition, but while, at the same time, the studio continued to live its normal life of painting, drawing and sculpture, whose sole necessity is that of everyday life, Bertrand Bonello came to stay and rest at my place. During our long conversations we discussed his exhibition at the Pompidou Center,(2) which I had just seen, and my own exhibition. We got round to the subject of what he calls "ghost film," films that never got beyond the screenplay stage, or whose shoot was never completed, like Orson Welles' *Don Quixote*. Bertrand told me that it would be interesting to show, alongside the *Bataille des fleurs*, the things he had seen in the studio which, though different, were not alien: these drawings, sculptures and bits of metal in which the shaping of the sheet metal recaptures the silhouette of an iris, say. That led to the idea of showing the entire contents of the studio. Everything that happens in the silence, secretly, sometimes like a "battle," during those hours which are above all filled with



the happiness of making work, and also, no doubt, with the mystery you mention. Bertrand persuaded me that I should show the *Bataille des heures* alongside the *Bataille des fleurs*. I am very grateful to the city of Nice for enabling me to show these two moments that are in fact one moment, mine. As for the music, Bertrand Bonello is also a musician. I love his music, which is why, one night, when we were listening, I think, to "Betty" on his record *Accident*, we decided that his music would accompany the two parts of my show.

La Bataille des fleurs comprises two strongly contrasting groups of canvases. Some, in highly varied colors, suggest big flowers falling across the pictorial space, which they cover like an all-over, but not always: sometimes the lower part of the canvas remains empty. Others seem to contain just one enormous flower. But the organization of the canvases is similar. Still others, featuring a very dense, prominent black, seem to have been made like drip paintings. When you paint are you surrounded by canvases you have already worked on? Unfortunately, I don't paint surrounded by canvases I've already finished. I wish. I have just seen a studio of 5,000 square meters near Turin with a ridiculously low rent, surrounded by those industrial deserts that are the result of capitalist globalization. I don't exclude the idea that the misery of the many can mean happiness for a poor painter. It would be so great to work surrounded by all your canvases: the oldest ones that I've kept or not managed to sell, the ones currently under way, the ones

I'm starting. A big bed in the middle, books everywhere, local wine from Pavese, music by Vivaldi, Tartini, Bach and Bonello, Janis, and Christine and The Queens, *Suzanne* by Léonard Cohen, and colors everywhere. But in my more modest studio, things are mixed up, they get chaotic. And because I don't think art is bound up with a style or a logo, I play at mixing things: white with black thrown on, thickly brushed green, red with a vigorous sponge.

Did you work on these two registers simultaneously? I only have two arms! Still, some days or nights, when everything's going well, when I'm happy enough to think that I have several, several arms, I do go from one canvas to another, from a black to a yellow, from a brush to a sponge.

WEIRD BRUSHES

You seem to be quite a collector and user of different kinds of tools for making your paintings. I like all the different materials, all these "tools" that belong to the most traditional painting. I like to find brushes I haven't seen before, like the big and very big old Chinese brushes, that I bought one day I've forgotten where. My friends who know this often give them to me as presents. Philippe Marin (3) has given me about fifty. Strange brushes called *trainards*, for example, that were used by sign painters, that I used to work on the canvas *Figura Serpentina*. But I also like to play around with bits of wood, carafes, sponges, old rags that I soak, throw away, wring, crush, bits of sponge that drip and drag over the canvas, that stick under my nails. I could never bring myself to paint with gloves. I'm not much of a one for condoms.

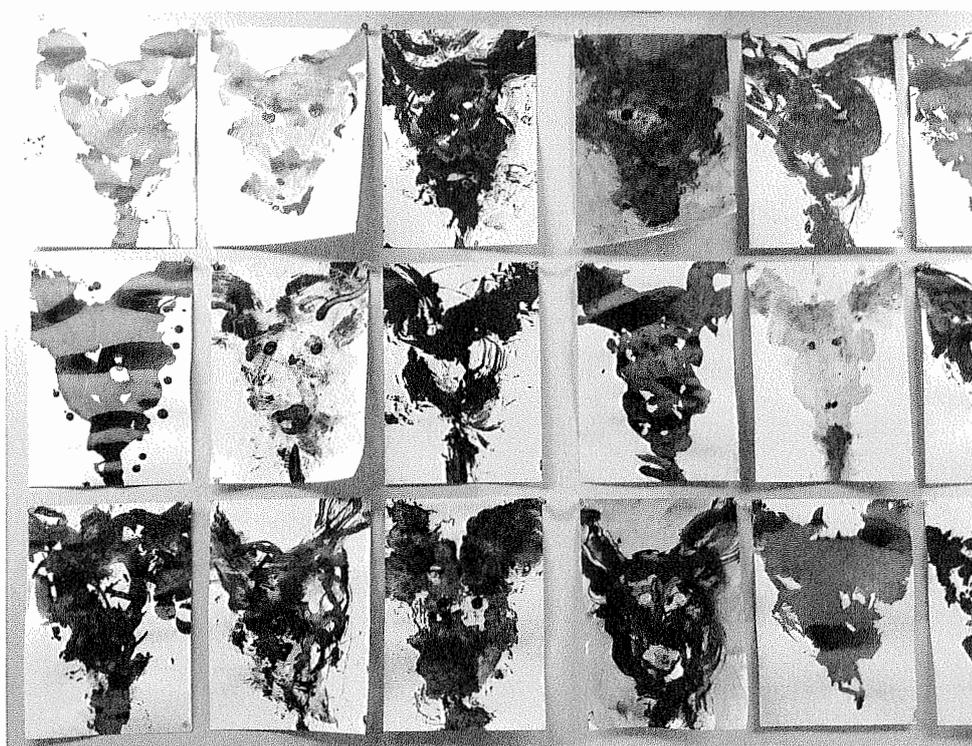
In the past you always used strong, structural elements like grids, frames and moldings. They've all gone now. What happened? I didn't always use what you call structuring elements. My first solo show in Nice, with Jean Ferrero, featured canvases with paint on, and nothing more. At Galliera and for the carte blanche to Daniel Templon organized by the Festival d'Automne in 1974, I showed a big canvas two meters square, with nothing but paint. And for my first show in his gallery on Rue Beaubourg, again, there were only canvases on stretchers with paint on. But you're right, there was a long period when I often added metal—"grids," moldings in gilded wood. This can be understood, perhaps, in two ways. The first is that of a somewhat negative but not necessarily unjust view that would see this as a way of protecting myself: prostheses, crutches. Another way would be to see this as an influence that I don't deny, an overt interest in collage in all its forms. There is a body of work that is of supreme importance for me,

even though, regrettably, people don't talk about it so much these days. I am talking about the work of Robert Rauschenberg. As for the gilded moldings, that was a way of expressing my attachment to all that Italian painting and to the proto-Renaissance painters of Nice that I love so much, and also the Baroques, who are all part of my DNA. Today, in *La Bataille des fleurs*, there are only stretchers, canvases and colors. But in *La Bataille des heures*—and here I thank Bonello for having persuaded me to show it—there is ironwork, material, mixtures that are less pure.

Apart from an obvious reference to Matisse, these works seem less full of references to pre-modern art, or to architecture, which were very prominent before, notably in the Five Seasons ensemble.(4) Has there been some kind of emancipation here? You're right. When I look, I see that there has been some kind of process of emancipation in my work. But within limits that I accept, that I even insist on. How can you avoid Matisse? Matisse, the most important painter of the twentieth century. I have just used the word "limit," but I want to add that these limits are in no way a confinement for me. They are the basis, the foundations upon which one can build and move forward. I have often said how strongly I disagree with the idea of the blank slate. I think people who talk about blank slates do so precisely because of their own blankness. The white, southern European, Judeo-Catholic, male painter that I happen to be likes this full slate that he has inherited, and means to use it, to draw on it. To put it simply: without roots, there are no trees, no branches, no leaves, no fruits. I mean, in my own way, in all modesty and with all determination, to make new leaves and blossom grow. But naturally, all that, all that history, that past, cannot be seen as a confinement, but as the condition for a true freedom, as the guarantee, if we are capable, of "emancipation."

FOUND BY CHANCE

You are also showing sculptures made with found stones, not unlike the rocks prized by Chinese literati, and with vegetal elements that you molded and cast in bronze. One could almost call them readymades, except that here the making is done by nature, not by industry. When you say readymade you think of Duchamp. Duchamp is not someone I think of often. I prefer to speak of chance. I wrote a book titled *Par hasard et par exemple*. I'm a great believer in chance. In final year at school I did a dissertation on the last pages of the last volume in Sartre's *Roads to Freedom* trilogy. I showed all the exemplary aspects, for Sartre, in the combat of this man who shaved without soap, in this affirmation by a man who stuck to his choices, to his project.



The great Sartrian dream. My teacher recommended that I go on to do literary studies (*hypokhâgne*) at the Lycée Masséna in Nice. But I also remember saying how alien such an approach was to me. How much I already believed in the fragility and uncertainty of things, how I liked to make do with that, to play with it, to try and win at that particular game. When you talk about "readymades" you are talking about the four bronze sculptures that will be part of *La Bataille des Heures*: the *Comtesse de Cabris*, *Vita*, *Le Faune*, and *El Biar*. Rather than readymades, they are found objects, chance objects picked up on a beach, in a wood, in an old house. An old rock. Things found over the last twenty-five years, things that were just lying around. Things that my wife, Marie, was careful to wrap up properly when we moved from Paris. Things that, with Marie, at the end of last spring, it was a joy to rediscover and place in a corner of my studio, among the paintings and bits of metal. But not really "ready," because I reworked their proportions, retouched the real as I did with *El Biar*, the casting of which I was continually reworking, right up to the last minute.

***Les Cinq Saisons* were works with a strong autobiographical dimension. Isn't there also an autobiographical streak in this new ensemble, even if it's less obvious?** To speak of the autobiographical dimension of an artwork... will you allow me to say that is almost tautologous? But there is a terrible but also wonderful dilemma between the man who said "Madame Bovary c'est moi!" and the person who said that "the self is hateful,"

36 dessins. Encre et acrylique sur papier
21 x 29,7 cm. Ink and acrylic on paper
Page de gauche/page left: « Le Faune blanc ».
Bronze. 65 x 30 cm. "The White Faun." Bronze

and that interests me. When Racine wrote *Bérénice* he was talking about Louis XIV, but could he have spoken and written like that if as he had not, also, been greatly influenced by Jansenism? If I find *The First Man* by Albert Camus so moving it is at least as much because I like to read about his life as because I appreciate the qualities of his writing. Monet painted Camille on her deathbed in 1879, but in 2016 we see only painting, yet it would not exist without Camille. And the same is true for Saskia and Rembrandt, and for Picasso's Dora Maar works. In my painting *Tango* there is November 12, 2015, which concerns only me. I do however hope that the light pink and the "erased" red evoking that pink which in Vence we call "Tango" will be of some interest to others. Life and painting. Life is painting. Here it can be confirmed that, certainly as artistic matters are concerned, existence precedes essence. And it is certainly because some of the avant-gardes of the twentieth century tried to forget that fact that they condemned themselves to failure. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Then director of MAMAC in Nice.

(2) *Résonances*, rétrospective et installations de Bertrand Bonello, 19/9–26/10, 2014, Pompidou Center.

(3) Philippe Marin is a maker of artists' supplies.

(4) *Les Cinq Saisons* were exhibited at Galerie Albert Benamou in September 2007.