EMMANUEL HERVÉ
CHARLES-HENRI MONVERT

Introduction

Charles-Henri Monvert est né en 1948 à Neuilly-sur-Seine, il vit et travaille à Paris.

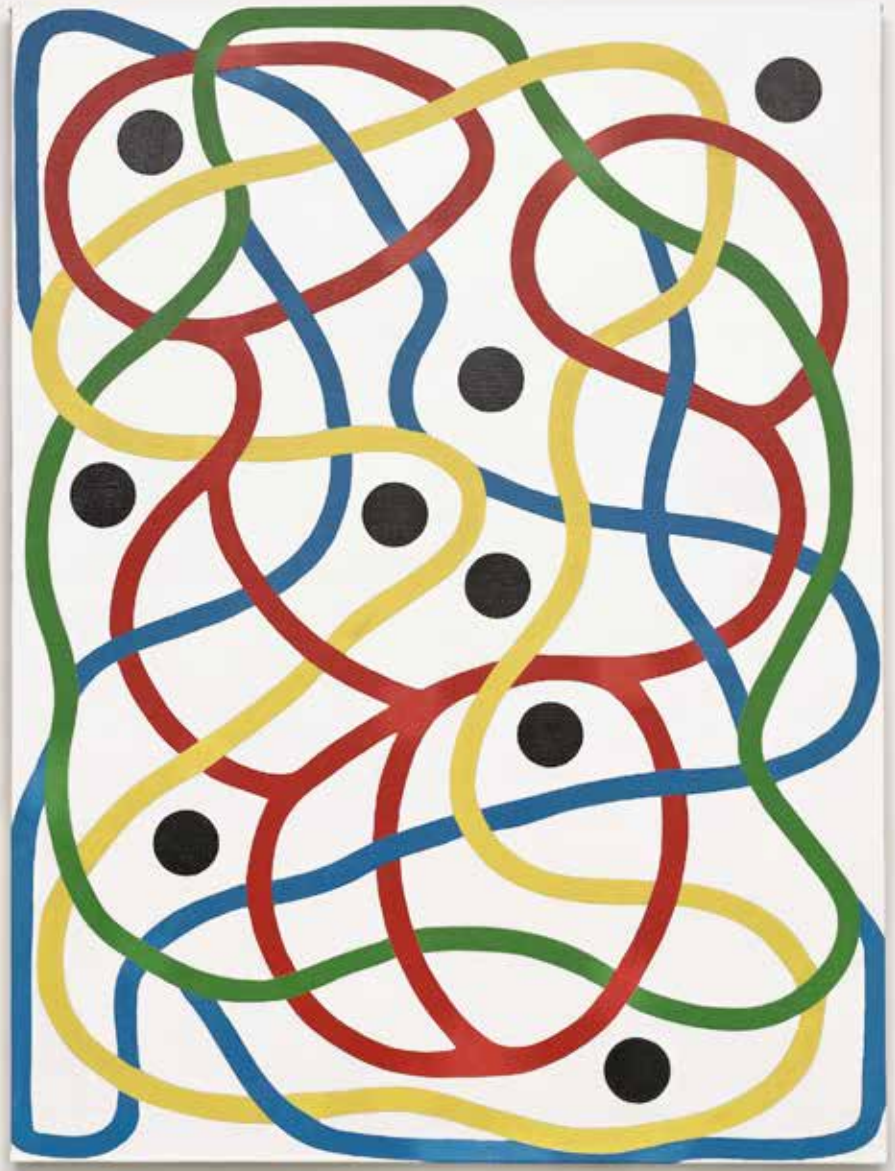
La logique des tableaux de Charles-Henri Monvert repose sur le développement, à partir d'une grille initiale, d'une combinaison structurelle de variations infinies. L'oeuvre s'élabore selon un procédé de tressage, de chevauchements, qui fait entrer en interférence plusieurs plans et strates temporels superposés. Chaque nouvelle couche, en même temps qu'elle recouvre l'ancienne, garde par imprégnation la mémoire de la grille originelle. Du pur blanc initial à la structuration finale s'édifie toute une gamme visuelle, un clavier de valeurs, de tonalités et de grains, d'épaisseur, de matité, une trame qui rend visible, par la résurgence des lignes de force, les tensions internes au tableau. Un relief infinitésimal se dessine, véritable tissu dans le tissu. Cette faculté de mémorisation et d'altération permet de confronter une structure immuable et de ses multiples métamorphoses. Ici logique et intuition se rejoignent; chaque oeuvre porte en elle la marque du devenir et de l'aléatoire.

Introduction

Charles-Henri Monvert was born in 1948 in Neuilly-sur-Seine, he lives and works in Paris.

The logic behind Charles-Henri Monvert's pictures is based on the development - starting from an initial grid - of a structural combination of infinite variations. The oeuvre takes the form of a process of weaving and overlapping, which causes several overlaid time-related planes and strata to interfere with each other. Each new layer not only covers the old one, but, by way of impregnation, retains the memory of the original grid. From the initial pure white to the final structuring, a whole visual gamut is constructed, a keyboard of values, tones and grains, density and mattness, a weft which, through the resurgence of lines of force, makes the tensions within the picture visible. An infinitesimal relief is drawn, nothing less than fabric within fabric. This faculty of memorization and alteration makes it possible to confront an unchanging structure and its many metamorphoses. Here, logic and hunch join hands; each work carries within it the mark of something in the offing, and something random.

Head, 2013-14
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas
160 x 120 cm
Photo: Aurélien Mole



Heart, 2013-14
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas
160 x 120 cm
Photo: Aurélien Mole

Ghost Writer, 2013-14
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas
160 x 120 cm
Photo: Aurélien Mole

Pourqoui pas autrement? 2015 -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Pourqoui pas autrement? 2015 -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Pourqoui pas autrement? 2015 -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Pourqoui pas autrement? 2015 -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Pourquoi pas autrement ?

La galerie existe depuis 2011, mais entre Emmanuel Hervé et Charles-Henri Monvert, il y a dix-sept années de complicité. Or si elle explique pas mal de chose, cette relation n'entame rien à la particularité de voir les tableaux du second chez un marchand de trente ans son cadet.

Pour la deuxième exposition de Monvert chez Emmanuel Hervé, trois tableaux sont réunis. La taille de la galerie n'en supporterait pas beaucoup plus, et c'est très bien ainsi. Alors, comment ces œuvres ont-elles été choisies ? J'ai posé la question à l'artiste et au galeriste. Comme ils étaient tous deux réunis ce soir-là, et comme Emmanuel ne semblait pas vouloir ou pouvoir répondre, je constatai qu'il m'interpellait du coin de l'œil quand, l'autre demeurant aussi silencieux, pour avancer, je lui demandai directement comment et pourquoi il les avait peints ? La réponse fusa : « C'est sorti comme ça. Ça s'est imposé. » Mes questions étaient difficiles, évidemment, et sans doute un tantinet empesées, mais en deux pentasyllabes, l'affaire était expédiée. Je n'en étais pas plus avancé, mais je compris rétrospectivement le regard oblique du muet supporter. La complicité, ça se passe (aussi) de commentaire, mais ça s'entretient avec des mimiques. Comme il n'y avait aucune désinvolture dans la déclaration de l'artiste, il n'y avait aucun dépit dans le second coup d'œil que je reçus aussitôt, plutôt une espèce de soulagement, peut-être même l'expression d'une profonde félicité, un acquiescement sans réserve au moins. Comprendre :
_ Premièrement : Monvert ne fait pas de la peinture, il fait des tableaux.
_ Deuxièmement : le tableau échappe à tout contrôle.

Le premier postulat n'est pas si absurde qu'il y paraît d'abord. Car si pour faire un tableau, il n'est pas interdit de le peindre, on sait qu'on peut s'y prendre autrement et d'ailleurs de plus en plus d'artistes s'évertue à ne pas se salir les mains. Or Monvert peint bel et bien le tableau qu'il fait, et du matin au soir il passe même son temps à ça. Mais s'il n'insiste pas sur l'étape nécessaire de l'exécution (qu'il faut bien dépasser pour arriver quelque part), sur l'ascétique discipline de l'atelier (où il ne convie personne, pas même son marchand), c'est parce que le tableau fait — s'entend : celui considéré comme achevé — doit effacer sa besogneuse genèse, sinon toutes ses traces, pour s'offrir comme un phénomène n'ayant au fond rien à voir avec ce qui a précédé. Pas quelque chose de franchement nouveau, mais quelque chose d'absolument neuf. Comme si, en complète conformité avec les clichés de l'abstraction, le domaine de l'art n'était accessible que dans un état second, sous l'effet de certaines stimulations étrangères au réel. Ce que vient d'ailleurs contredire le récolement de coupures de presse auquel se livrent les proches de l'artiste, à commencer par son marchand, depuis qu'un de ses tableaux acquis par le Fonds national d'art contemporain (FNAC) a été accroché dans le bureau princier d'une haute administration et qu'il apparaît à l'arrière plan d'interviews donnés par les différents ministres se succédant à ce poste et lui tenant compagnie en lui tournant le dos — encore que preuve est ainsi faite que l'art peut se manifester jusque dans le bureau d'un ministre : les risques de distraction demeurant tout de même limités pour ses interlocuteurs face à un tableau abstrait ; mais qui, en audience solennelle, n'a pas laissé s'égarer son regard vers un détail anodin : un crayon dans le pot à crayons, l'ombre d'un radiateur ou une tache de boue à la pointe d'un soulier ?

Le second postulat est lié au précédent, on le comprend assez bien.
Pour que l'auteur d'un tableau, premier intéressé, soit devant lui plongé dans l'état « cataleptique » recherché : celui qui lui fait dire qu'il y a bien un tableau sous ses yeux, que celui-ci tient debout, qu'il fonctionne, comme une lampe s'allume quand on actionne l'interrupteur — et même un peu mieux —, il faut que son exécutant ait tout oublié de la manière dont il s'y est pris pour en arriver là : techniquement, mais surtout en amont de toute technique. Quelles étaient ses intentions en s'y mettant ? etc. Or c'est la question que j'avais posée à Monvert et on sait où elle nous a menés !

Car l'artiste écarte toute idée de projet, de contrôle, d'intervention même, de protocole en tout cas, au profit de cette autonomie fantasmatique du tableau comme objet, dont on nous a déjà rebattu les oreilles, mais rarement de façon aussi désopilante .
Si dans un joyeux désordre on cite devant lui Knoebel, Molnar voire LeWitt, Monvert laisse dire avec placidité. Mais il faut citer Martin Barré pour qu'il s'exalte, et Brice Marden, pour l'entendre réfuter énergiquement.
La grille qu'il trace sur la toile à la mine de plomb et qui transparaît encore ça et là n'est pas un principe directeur,

Pourquoi pas autrement ?
Why not otherwise?

While the Gallery was founded in 2011, Emmanuel Hervé and Charles-Henri Monvert have been sharing 17 years of friendly connivance. And though this may explain many things, it still might seem curious to see the artist's paintings in the gallery of the young man, thirty years younger.

For Monvert's second show at the Gallery, three paintings are on display. The gallery would not contain much more, and that's perfectly fine. So, how were these paintings selected? I asked the artist and the dealer as they were both together that one evening; and as Emmanuel seemed unwilling, or unable to reply, I noticed he was squinting an eye at me while the artist remained silent. So I decided to turn to the latter and asked him directly how and why he had painted these. The answer burst out: "It came like that. It just dawned on me." My questions were difficult, and probably somewhat formal, but with an economy of words, the matter was cleared. That is, I wasn't any further ahead, but I retrospectively understood the quiet supporter's squint. Mutual understanding can (also) do without words, but then it demands gestures. Since there was no casualness in the artist's statement, there was no irritation in the second gaze immediately received in return, rather a form of relief, an expression of profound felicity, fully acquiescent at least. Understanding:
_ First: Monvert does not paint. He makes "tableaux".
_ Second: a "tableau" eschews any form of control.

The first assumption is not that absurd after all. Because in order to make a tableau, while it is not forbidden to paint it, it can admittedly also be done otherwise, and in fact, a growing number of artists are striving to keep their hands clean at it. Monvert however actually paints the tableau that he is making, working at it from dawn till dusk. Yet, if he does not insist on the necessary stage of the actual making (to reach elsewhere), or on the studio's ascetic discipline (where no one is ever invited in, not even his dealer), it is because once the tableau is done – meaning, once it is considered achieved – it must dissolve its diligent genesis, if not any traces of it, to offer itself like a phenomenon that would in the end have nothing to deal with whatever preceded here. Not something really novel, but something absolutely new. As if – fully conforming to the clichés of abstraction – the field of art was only accessible through an alternative consciousness resulting from some foreign stimulation to the real. This actually comes to be contradicted by the artist's close circle of friends collecting press clippings, his dealer included, since one of his paintings was acquired by the Fonds national d'art contemporain (FNAC) and is now hanging on the wall of a princely senior administration office, composing the backdrop to interviews given by the successive ministers occupying the position, keeping him company over his back – an evidence that art can manifest itself even in a ministry's office, with few distracting occasions left for the guest confronted to an abstract painting; but can anyone claim not to have let the gaze wander during solemn sittings over anodyne details, a pen in its holder, the shade of a radiator, or a speck of mud on the tip of a shoe?

The second assumption is tied to the former, understandably so.
In order for the author of a painting to be plunged into the desired "cataleptic" state, of the kind that has him claim that there is indeed a tableau before his eyes, that it stands upright, that it functions, like a lamp that lights up when switched on – and even somewhat better –, its maker must forget everything dealing with how he got there, technically, but mostly upstream of any technique. What were his intentions when he initiated it, etc? That was indeed the question I had initially asked Monvert, and see where that led us!

Because the artist rules out any notion of project, control, or even of intervention, of any form of protocol to the benefit of a fantastical autonomy of the painting as object, a notion that has been harped on, but rarely in such hilarious way.
Should we mention indiscriminately Knoebel, Molnar or even LeWitt, Monvert remains placid. You must cite Martin Barré to see him thrilled, and Brice Marden to hear him firmly disprove.
The graphite grid that he leaves on the canvas and that remains visible here and there is not a guiding principle; it is like a form of scaffolding that helps composing or escaping a preconceived composition. At any rate, it has nothing to do with the minimalist grid. The scaffolding can remain partly hanging to the work. The American grid is all over. This is what opposes them.

c'est un échafaudage qui aide à composer ou à s'évader de la composition préconçue. En tout cas elle n'a rien à voir avec la grille minimaliste. L'échafaudage peut rester à demi accroché à l'ouvrage. La grille américaine est all over. Ce qui les oppose.
Les tableaux de Monvert sont plutôt lisses. Pourtant, selon l'artiste, tout se passe dans la matière picturale bien plus que dans la composition ou dans la couleur. La faible épaisseur qui donne à la matière cette consistance procure sa tension et l'intensité chromatique voulue (?) au tableau. L'« intensité chromatique » considérée comme consistance propre de la peinture-phénomène, donc indépendamment de la relation des couleurs entre elles. — Pas mal pour un peintre abstrait dont le patronyme fait copuler, avec un pronom possessif, la couleur aux infinies nuances que s'interdisait Mondrian ! Mon-vert vous dira par exemple que telle bande était jaune, qu'il aurait aussi bien pu utiliser une autre couleur, et qu'elle est devenue noire — qui est ou n'est pas une couleur, selon les points de vue, ma mère me le demandait encore récemment, mais passons ! —, parce que ça n'allait pas, mais pas parce que le noir est forcément plus satisfaisant, parce qu'il s'imposait.
Comme si l'ordre était venu d'en haut.
Comme si cette injonction à faire rejetait d'office dans un passé antédiluvien l'expérience de la production du tableau.
Comme si l'artiste était frappé d'amnésie et même d'empêchement à « refaire » le tableau, c'est à dire à en retracer le scénario, à supputer son archéologie ; plus démuni, en somme, que quiconque devant sa propre production, parce que n'importe quel autre observateur un tant soit peu curieux adopte cette démarche rétrospective devant une œuvre qui l'intéresse.
Comme si — pardon si je me répète, le trouble de Monvert doit être communicatif —, comme si ce n'était pas le même tableau qui faisait l'objet des deux expériences, celle de l'exécution et celle de la scrutation une fois la précédente révolue, une fois le fil du temps tranché pour de bon.
Dans ces conditions, si l'artiste n'y est pour rien, si la chose s'est imposée en dépit de sa volonté, les tableaux peuvent tomber du ciel et nul besoin qu'ils transitent pas l'atelier.

C'est donc à la présentation de trois aérolithes que nous convie l'exposition chez Emmanuel Hervé.
Entre leur chute et leur livraison, un an et demi s'est écoulé. Car, comme quoi l'exécution a son importance, il faut en général pour Monvert entre un et trois ans entre le commencement d'un tableau et l'achèvement qui permet son souverain abandon. Pour soupeser les météorites mieux vaut les laisser refroidir.
Dans ces trois cailloux, on pourra voir des formes : un cœur, une tête, un fantôme… Ce n'est pas très gênant avec des cailloux, mais ça l'est un peu plus avec des tableaux censés détachés de tout souci de représentation, des tableaux de 160 x 120 cm, peints à l'acrylique, ce qui est assez inhabituel pour l'artiste, pour qui : « L'acrylique va un peu trop vite. Mais ça s'est passé comme ça ! »
Des tableaux censés renvoyer à aucune autre expérience qu'à leur intrinsèque étrangeté. Mais étrangeté à quoi ?
Des tableaux portant des titres en anglais, pour la première fois, l'artiste ne sait pas pourquoi, sinon pour dire que les figures qui s'y sont invitées par inadvertance, Heart, Head et Ghost Writer, sont étrangères à l'abstraction de rigueur, caractérisée par un titre de série en français, lui, mais qui n'engage à rien : Lignes et cercles.
Et au dos des tableaux, des poèmes d'un autre temps, ainsi qu'une précision toujours utile : le nom de la planète d'où ils viennent : « Atelier, Alésia », où selon toute vraisemblance, et malgré tout ce qui précède, ils n'ont pas fait qu'atterrir en octobre 2013.

Frédéric Paul

Monvert's paintings are rather smooth. And yet, according to the artist, everything happens in the pictorial matter rather than in composition or color. The thin layer that grants its consistency to the matter offers the desired (?) tension and chromatic intensity to the tableau. "Chromatic intensity" being considered as the proper consistency of the painting-phenomena, thus autonomous from the way colors relate to one another. — Not bad for an abstract painter whose last name combines in French a possessive pronoun and a color with its infinite nuances that even Mondrian refrained from using! Mon-Vert [My-Green] will tell you for example that such strip was yellow, that he could have very well used another color, and that it became black – which might, or not, be considered a color, my mother was asking me about it recently again, but let's move on! —, not because it wasn't right, not because black is necessarily more satisfying, but because it imposed itself.
As if the order came from above.
As if this injunction to do brought the experience of producing the painting to an antediluvian past.
As if the artist suffered from amnesia, and was even incapable of "remaking" the painting, meaning unable to retrace its scenario, to reckon its archeology; more destitute in a way than anyone in front of his or her own production, because any other beholder that would be somewhat curious adopts this retrospective process when gazing at a work of interest.
As if — sorry for the reiteration, Monvert's confusion must be communicative —, as if it were not the same painting that was the object of both experiences, execution and scrutinizing, once the former is achieved, once the thread of time is definitely torn.
Under such circumstances, if the artist is not involved, if it was imposed on him in spite of his will, the paintings could fall from the sky and there is no need for them to pass via the studio.

The show at Galerie Emmanuel Hervé thus invites us to consider three aerolites.
A year and half passed between their fall and their delivery. Indeed, execution is important, Monvert generally needs anywhere between one to three years from the initiation of a painting to its achievement allowing for its sovereign abandon. To feel the weight of meteorites it is better to let them cool down.
Forms may be discerned in these three stones: heart, head, ghost… While this may not be too disturbing when dealing with stones, it becomes more so with paintings meant to be detached from any representational intention, frames of 160 by 120 cm painted with acrylic, which is rather unusual for the artist who considers that "Acrylic is a little too fast. But that's how it happened!"
Paintings meant to lead us to no other experience than that of their inherent strangeness. Yet, strangeness to what?
Paintings with English titles – for the first time, and the artist can't explain why other than by claiming that the figures that invited themselves inadvertently, Heart, Head and Ghost Writer, are foreign to the usual abstraction, while the series holds a noncommittal French title: Lignes et cercles [Lines and Circles].
And at the back of the paintings, poems from yester years, and a useful detail: the name of their original planet: "Atelier, Alésia" [Studio, Alésia], where it is likely, despite what precedes, that they did much more than just land in October 2013.

Frédéric Paul
translated from the French by Frédérique Destribats

A Cor Reunida 2013 Charles-Henri Monvert & Sérgio Sister -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

A Cor Reunida 2013 Charles-Henri Monvert & Sérgio Sister -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

6 cercles / 12 carrés, 1998
Huile sur toile
Oil on canvas
48 x 36 cm
Photo: Aurélien Mole
N° Inv. CHM98001

12 carrés, 1998
Huile sur toile
Oil on canvas
48 x 36 cm
Photo: Isabelle Giovacchini
N° Inv. CHM98002

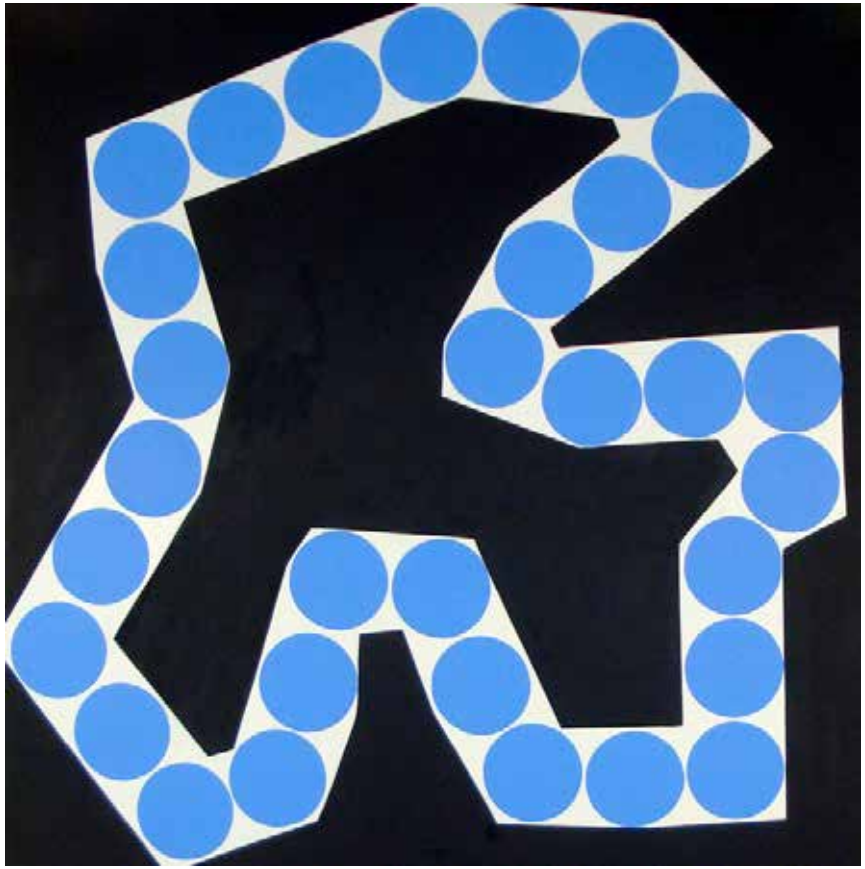
12 carrés, 1998
Huile sur toile
Oil on canvas
48 x 36 cm
Photo: Isabelle Giovacchini
N° Inv. CHM98003

6 cercles / 12 carrés, 1998
Huile sur toile
Oil on canvas
48 x 36 cm
Photo: Aurélien Mole
N° Inv. CHM98004

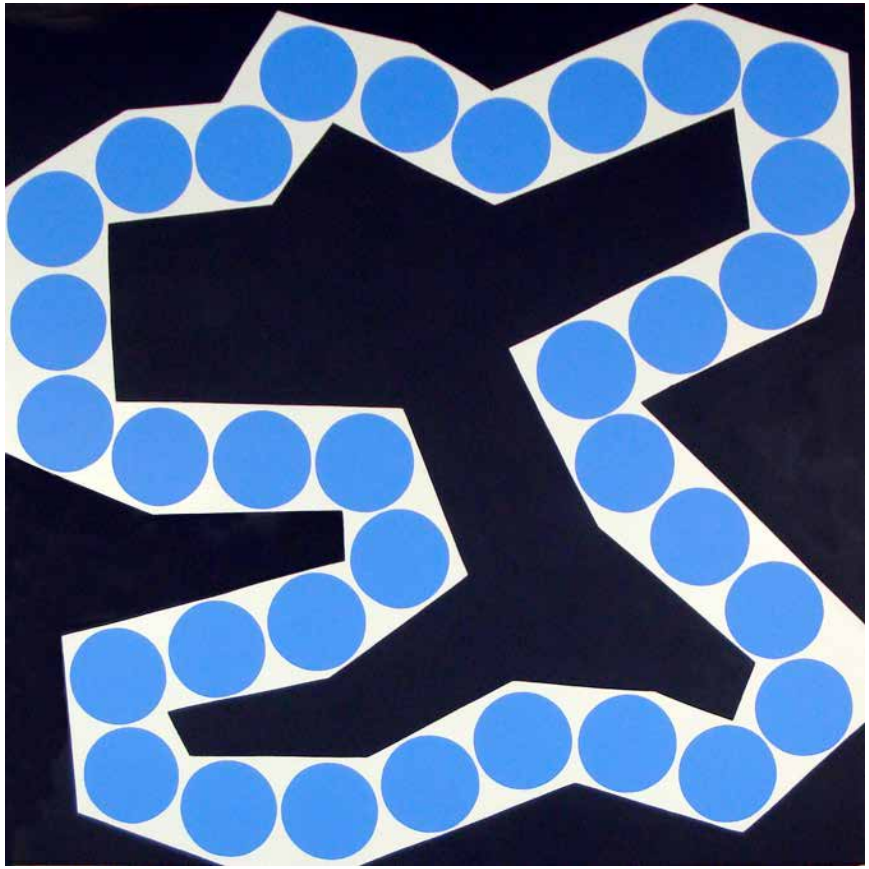
12 carrés, 1998
Huile sur toile
Oil on canvas
48 x 36 cm
N° Inv. CHM98005

Six Formes, 2010
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
Collection FRAC Bretagne, Rennes, France
Photo: Aurélien Mole
N° Inv. CHM10005

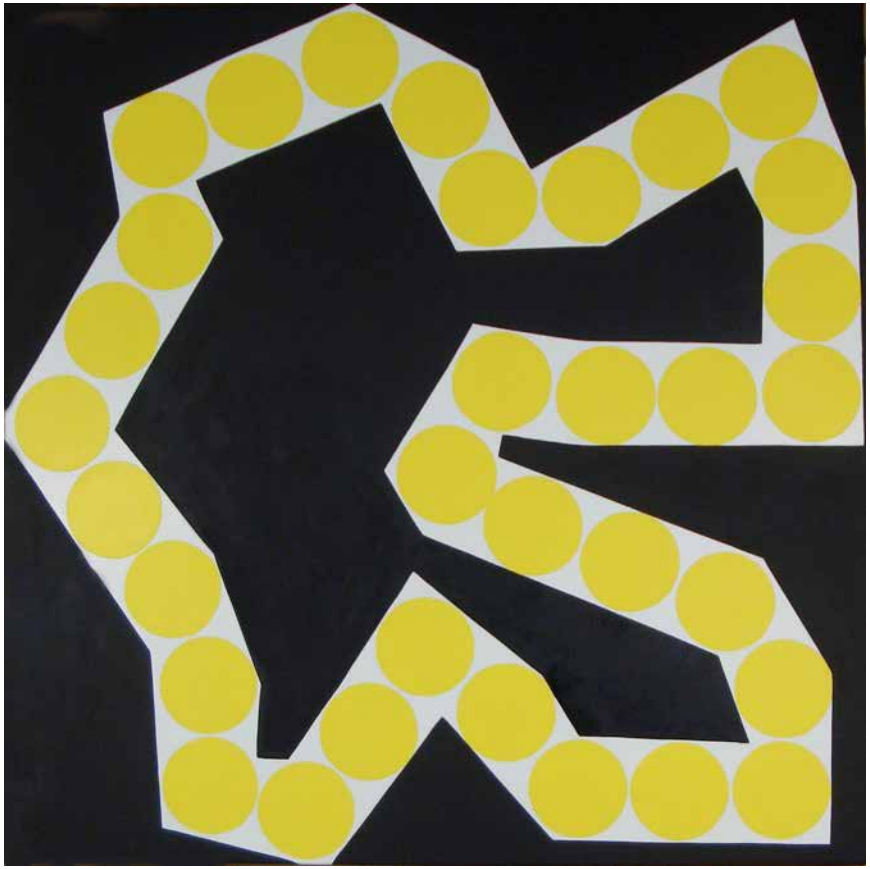
Jaune, 2009-11
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
Photo: Aurélien Mole
N° Inv. CHM11001



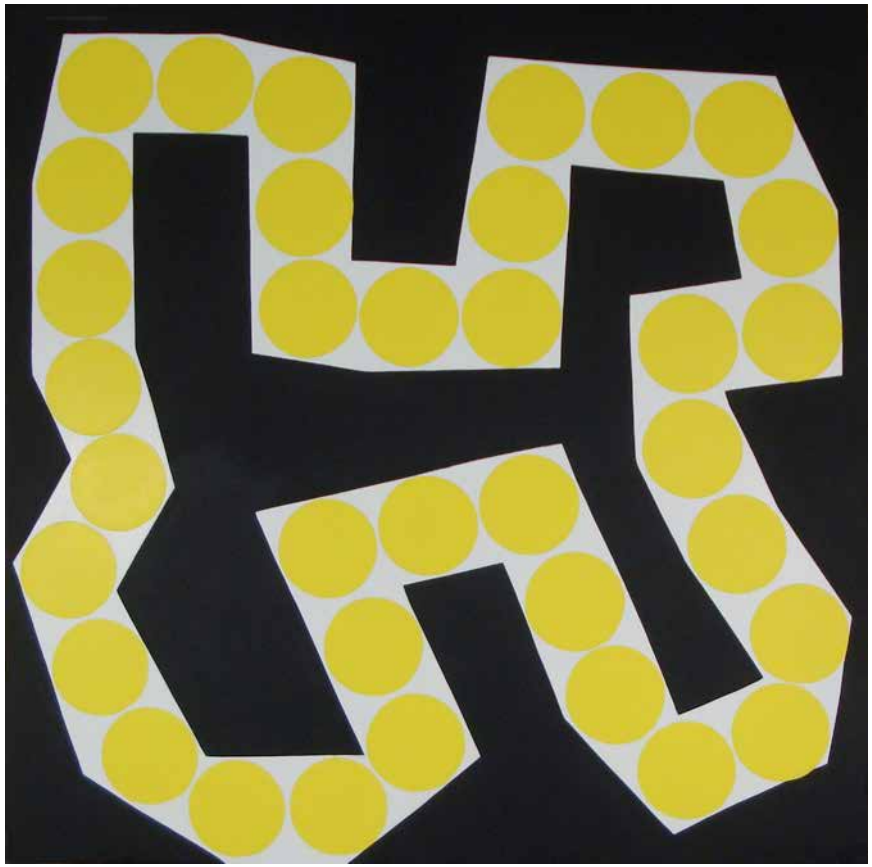
noir, blanc, bleu, 2010-12
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France
N° Inv. CHM10001



noir, blanc, bleu, 2010-12
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
N° Inv. CHM10002



noir, blanc, jaune, 2010-12
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France
N° Inv. CHM10001



noir, blanc, jaune, 2010-12
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
N° Inv. CHM10001

Pintura com sombra e ar 2013 -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Pintura com sombra e ar 2013 -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Pintura com sombra e ar 2013 -- vue d'exposition / exhibition view -- galerie Emmanuel Hervé, Paris, France -- Photo: Aurélien Mole

Sous les Soleils

Charles-Henri Monvert est né en 1948, en plein milieu du siècle dernier, au moment où les États-Unis fabriquent des figures mythiques & « triomphantes » qui s'appellent Robert Motherwell, Mark Rothko ou Clyfford Still. Quelques années aussi après la mort de Mondrian, dont les toiles exercent encore une réelle influence sur sa pratique tout autant que celles de Martin Barré. De ce dernier, Monvert retient la présence du crayon laissé visible aux côtés ou aux dessous de la couleur, de la matière picturale, ou encore le travail de l'application de l'huile par couches successives. Dans ses œuvres, chaque dépôt de la peinture se déploie non seulement dans le plan de la toile, en deux dimensions, mais aussi en épaisseur, par enfouissements et superpositions. Et tout comme Martin Barré, la question à laquelle il faut répondre chez Monvert n'est jamais dictée par l' « image », mais toujours par le tableau. Il faut *faire* un tableau, c'est-à-dire lui donner les moyens d'exister indépendamment du peintre, conduire l'ensemble des forces en présence -le châssis, la toile et ce qui la recouvre- vers leur autonomie définitive. Comme il le dit lui-même « le peintre est moins important que le tableau » et on comprendra ainsi pourquoi Monvert rejette le coup de brosse, la trace par trop révélatrice de son créateur, et toute forme de signature qui viendrait matérialiser un geste quelconque, trop humain. Car Charles-Henri Monvert -il n'est pas le seul- croit à une certaine « aura » du tableau, ce qui le conduit à pousser assez loin l'exigence et le temps nécessaire, pour déterminer ce qui est un bon tableau, et un mauvais.

Dans l'exposition présentée à la galerie Emmanuel Hervé, on retrouve des œuvres datées de 2005/2006 où la seule couleur utilisée est le jaune, décliné dans différentes nuances, ou plutôt devrait-on dire ici, un jaune décliné dans la différence de toutes ses *vibrations*. Citron, canari, soufre, balle de tennis... peu importe le nom qu'on leur trouve. La frontière entre les motifs et le blanc de la réserve crée un effet littéralement irradiant, jusqu'à provoquer une sorte de pétillement de la rétine lorsqu'on cherche à « lire » l'ordonnancement du tableau. Cette sensation immédiate et locale fait vibrer l'ensemble de la composition, une structure sous-jacente qui détermine la distribution des motifs dans la toile. Cette structure est elle-même le plus souvent issue de tableaux précédents et les séries se succèdent ainsi un peu comme du repiquage ou du bouturage, comme on le dirait en botanique. Chaque œuvre devient la branche terminale, achevée, d'une possibilité produite par la structure primaire, qui elle, continue d'évoluer. Il ne faut pas y voir une quelconque linéarité, mais au contraire un mode de déploiement organique, voire presque anarchique : parfois l'usage de la courbe ou de l'arrondi disparaît complètement, au profit des angles et les lignes, parfois il ressurgit jusqu'à cette série de tableau exclusivement composée de ronds (*Les figures*, 1995) ou de « patatoïdes » (*Le jour,* 2006), toile que l'on peut voir dans l'exposition. Ce dernier tableau pourrait même faire penser à certaines « pattern » de l'art aborigène d'Australie : occupation saturée de l'espace par les motifs, absence de centre, distribution méandreuse des formes qui semblent glisser les unes en dessous des autres sans jamais se recouvrir. C'est quasiment une danse à laquelle on assiste, avec ce sens très raffiné de l'économie des moyens qui caractérise bien le travail de Monvert, lui qui déclare : « Ce qui m'intéresse le plus, c'est la construction du tableau avec un minimum de moyens visibles. » Mais certainement un maximum d'effet : alors que ces dernières années sont caractérisées par un retour débridé à une figuration dont il faudra faire un sacré tri, l'oeuvre quasi ascétique de Charles-Henri Monvert prouve que l'abstraction a encore beaucoup de choses à montrer.

Gaël Charbau

Sous les Soleils
Under the Suns

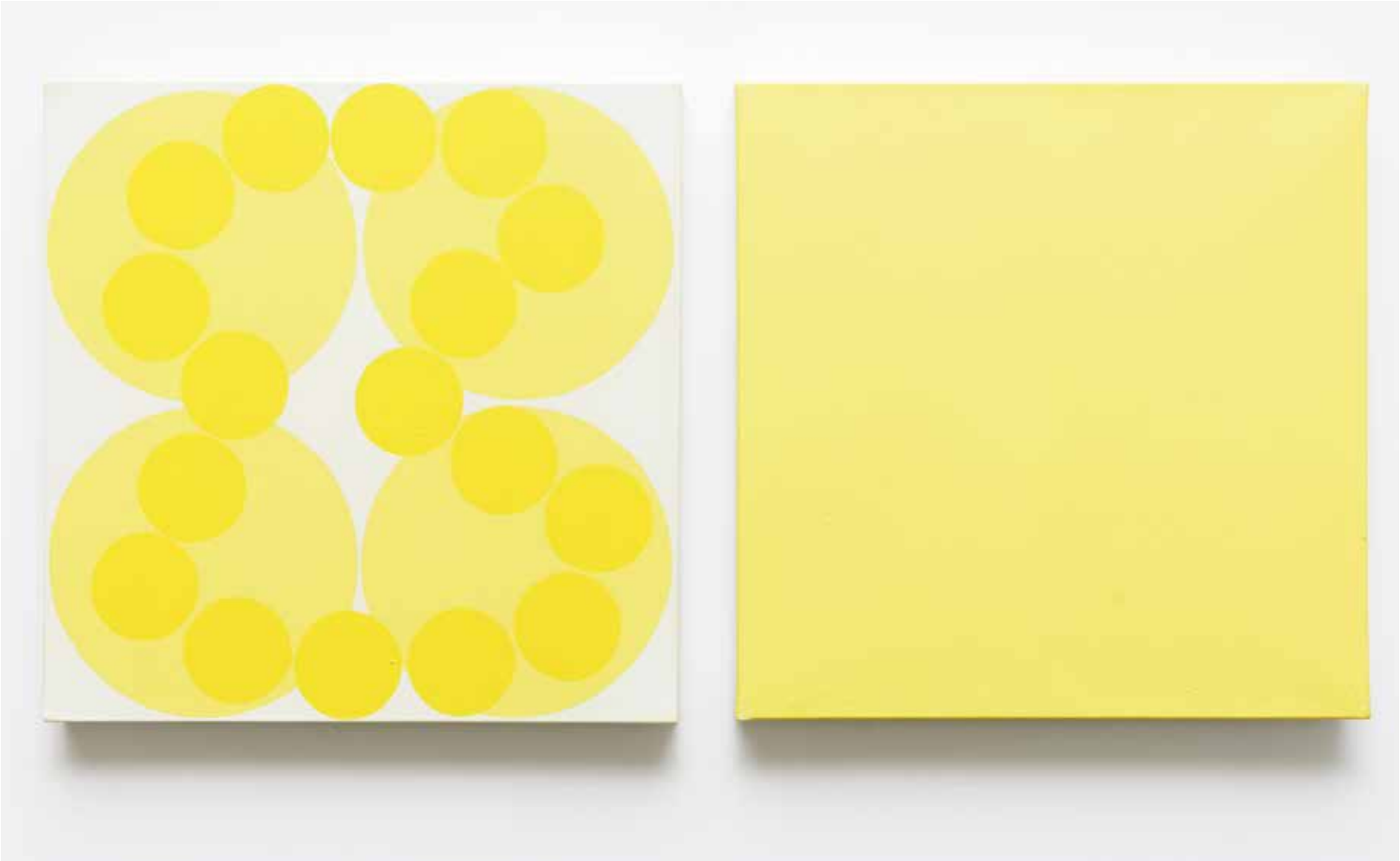
Charles-Henri Monvert was born in 1948, in the very middle of the last century, just when the United States was producing those mythical and "triumphant" figures called Robert Motherwell, Mark Rothko and Clyfford Still. A few years, too, after the death of Mondrian, whose canvases still have a real influence on his praxis, as do those of Martin Barré. Where this latter is concerned, Monvert retains the presence of pencil left visible beside or beneath colour, the paint, and the task of applying oil in successive layers. In his works, each deposit of paint is deployed not only in the plane of the canvas, in two dimensions, but also depth-wise, by way of buryings and overlays. And just like Martin Barré, the question that needs answering with Monvert is never dictated by the "image", but invariably by the picture. A picture has to be *made*, i.e. given the means to exist independently of the painter, and all the forces present—stretcher, canvas and what covers it—have to be led towards their definitive autonomy. As he himself puts it: "…the painter is less important than the picture", and we can thus understand why Monvert rejects the brush stroke, the overly revealing trace of its creator, and any form of signature that might render any kind of too-human gesture material. For Charles-Henri Monvert—and he is not alone—believes in a certain "aura" of the picture, which prompts him to push quite far what is required, and the time needed, to determine what is a good picture, and a bad one.

In the exhibition on view at the Emmanuel Hervé gallery, we find works dating from 2005/2006, where the only colour used is yellow, declined in different shades, or as we should rather put it here, a yellow declined in the difference of all its *vibrations*. Lemon, canary, sulfur, tennis-ball… it matters little what name we give them. The boundary between the motifs and the white of the ground creates an effect that literally irradiates, to the point of causing a sort of sparkling of the retina when you try to "read" the picture's arrangement. This immediate and local sensation makes the whole composition vibrate—with an underlying structure which determines the distribution of the motifs on the canvas. This structure is itself usually the result of earlier pictures and the series thus follow one another a bit like transplantings or cuttings, to wax botanical. Each work becomes the terminal branch, completed, of a possibility produced by the primary structure which, for its part, goes on evolving. We should not see herein any kind of linearity, but, on the contrary, a manner of organic, not to say almost anarchic development: at times the use of the curve or the rounded form disappears altogether, in favour of angles and lines, at others it comes back to the fore, to the point of this series of pictures made up solely of round shapes (*Les figures*, 1995) and "patatoids" (*Le jour*, 2006), a canvas that is included in the show. This latter picture might even call to mind certain "patterns" in Australian aboriginal art: saturated occupation of the space by the motifs, absence of any centre, meandering distribution of forms which seem to slip beneath one another without ever covering each other up. It is almost a dance that we witness, with that highly refined sense of the economy of means which clearly hallmarks Monvert's work. As he himself explains: "What interests me most is the construction of the picture with a minimum of visible means." But a maximum of effect, that is for sure: while the past few years have been marked by an unbridled return to a figuration requiring a whole lot of sorting, the almost ascetic oeuvre of Charles-Henri Monvert demonstrates that abstraction still has plenty of things to show us.

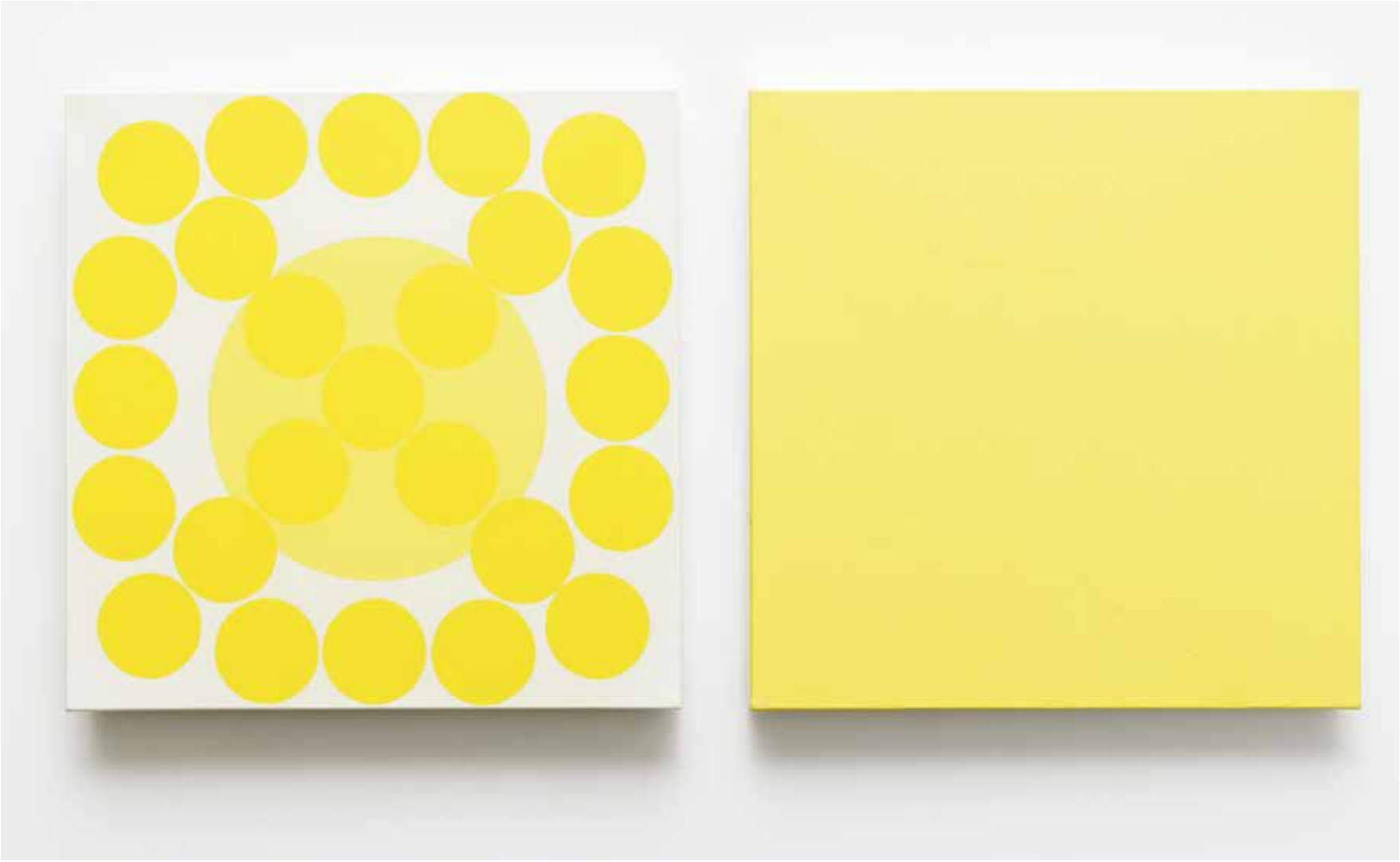
Gaël Charbau

Trois Formes, 2008
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France
Photo: Aurélien Mole
N° Inv. CHM08001

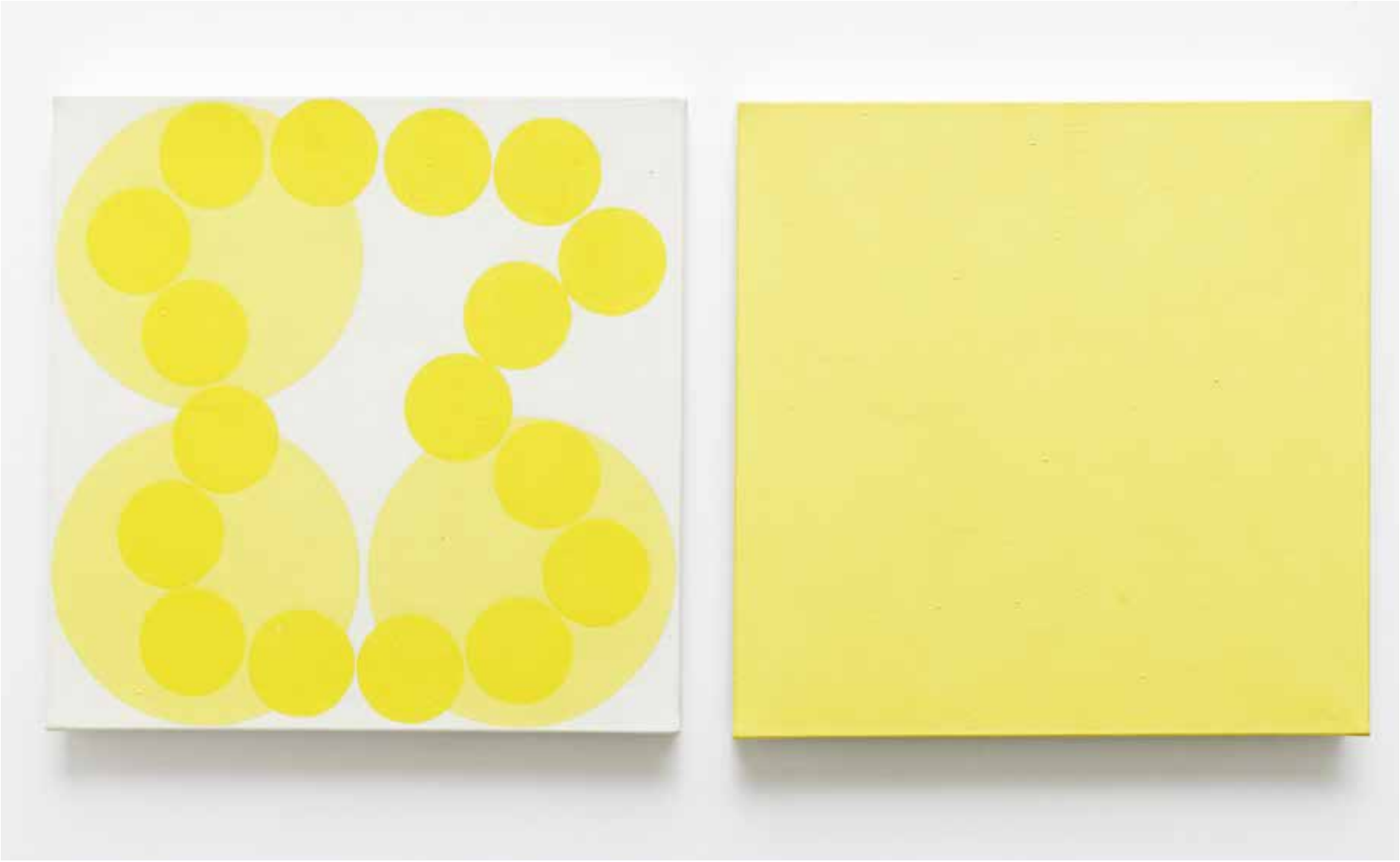
Cercles et Carrés, Verticale et Diagonale, 2006
Huile sur toile
Oil on canvas
180 x 144 cm
Photo: Aurélien Mole
N° Inv. CHM06002



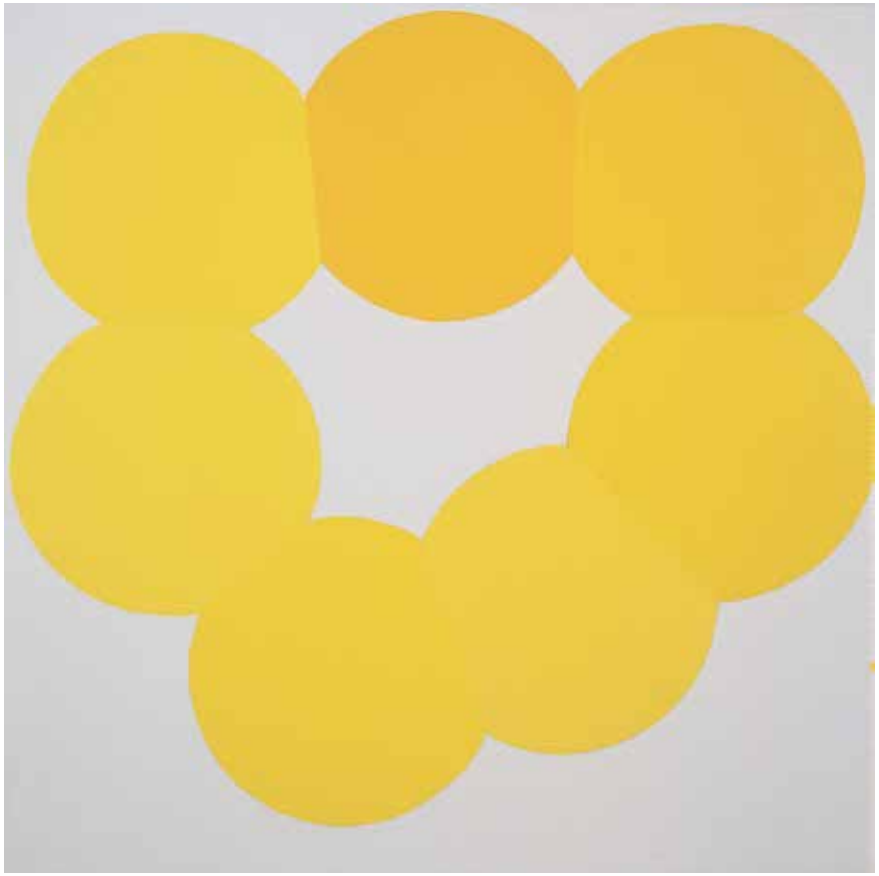
Sans titre, 2005 -- Huile sur toile / Oil on canvas -- 40 x 40 cm chaque / each -- Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France -- Photo: Aurélien Mole



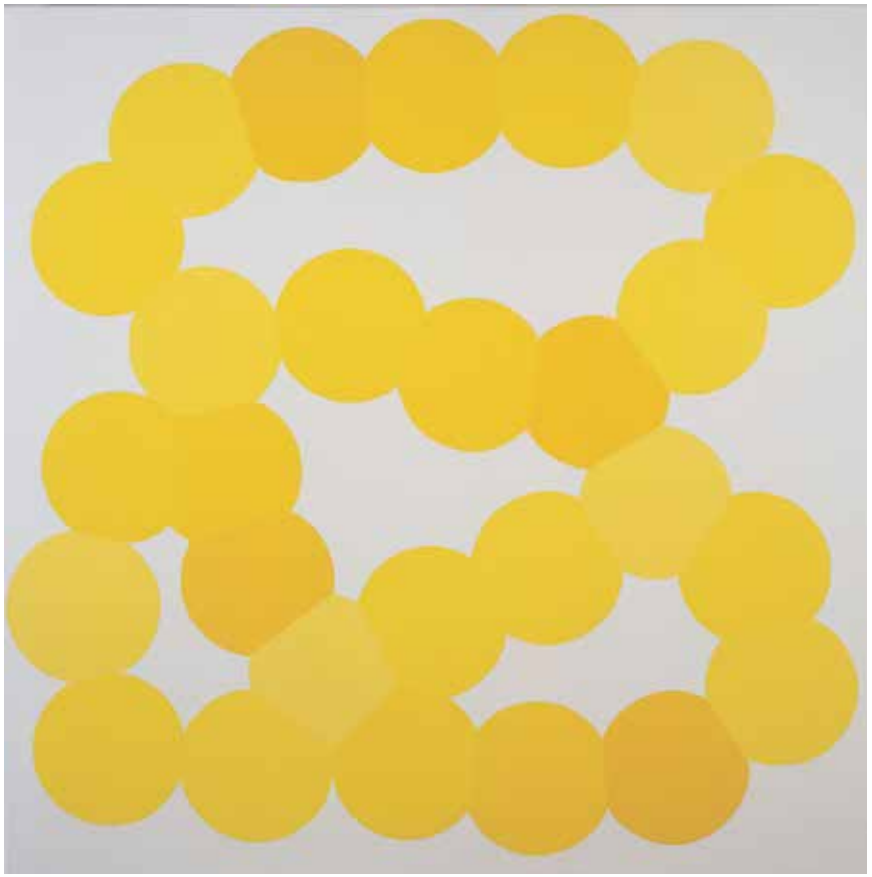
Sans titre, 2005 -- Huile sur toile / Oil on canvas -- 40 x 40 cm chaque / each -- Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France -- Photo: Aurélien Mole



Sans titre, 2005 -- Huile sur toile / Oil on canvas -- 40 x 40 cm chaque / each -- Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France -- Photo: Aurélien Mole



Sans titre, 2004
Huile sur toile
Oil on canvas
80 x 80 cm
Collection privée / Private collection, Paris, France
Photo: André Morain
N° Inv. CHM04001



Sans titre, 2004
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
Photo: André Morain
N° Inv. CHM04002

9 cercles, 2003 -- Huile sur toile / Oil on canvas -- 40 x 40 cm -- Photo: Aurélien Mole -- N° Inv. CHM03002

Sem titulo, 1989 -- Huile sur toile / Oil on canvas -- 104 x 168 cm -- Collection privée / Private collection, Rio de Janeiro, Brazil

Entretien entre Charles-Henri Monvert et Philippe Cyroulnik, mai 1992

Q. : Comment s'est décidée une orientation abstraite dans ta pratique de la peinture?

R.: Elle s'est imposée d'emblée à travers le regard que j'ai eu sur la peinture et les tableaux dans les musées, les expositions. A travers une rencontre avec un peintre polonais qui fut déterminante pour mettre en place l'Acte de peindre... Il y a eu aussi Mondrian - Mon travail a beaucoup tourné autour de lui. Puis l'Art Américain et Support-Surface. Pour l'Art Americain, c'est avant tout Barnett Newman et Ad Reinhard. Je pourrais citer Frank Stella, Robert Ryman et Brice Marden. Mais j'ai eu un choc avec Newman au Stedilijk et j'ai de l'admiration pour Reinhard; son obsession; sa façon de peindre; des espèces d'illuminations du Coup de brosse. Cela me fascine. Le coup de brosse est perceptible mais il disparait, enfoui sous de nombreuses couches de peinture. Tandis que chez Mondrian il est perceptible, on le voit. On voit bien la matière. Il y a encore Strezminski et à travers lui Malevitch. J'ai été bercé par l'Avant-garde russe et De Stijl.

Q. : Comment se marquait plus précisément ta relation avec la pratique picturale des artistes rassemblés autour de Support-surface?

R. : C'était une déconstruction de la peinture. Comment déconstruire le travail pictural pour arriver aux formes les plus évidentes et les plus élémentaires. Ceci dit je suis très peinture, très «tableau», et l'histoire du support me concernait peu ... Mais j'ai travaillé beaucoup sur des trames, cela peut faire penser à la construction même de la toile, et c'est assez proche de ce que racontait support-surface dans le sens d'une déconstruction. C'est aussi un travail sur le monochrome: C'était une façon d'évacuer toutes les références à l'image de la peinture, à l'imagerie de la peinture. Ces choses-là sont passées avant tout par le visuel, c'est-à-dire par la réflexion sur des peintures et des artistes qui font telle sorte de travail. Avec cet acquis et ce regard sur les tableaux, j'ai commencé à mettre en place un travail sur la série et j'ai exploré les possibilités qui permettraient de rebondir sur une autre question. L'histoire des questions sur le tableau vient de Martin Barré: il a été important pour moi dans mon développement, parce que c'était une recherche qui correspondait tout à fait à ce que je pensais de le peinture.

Q. : Si tu devais retenir une chose essentielle de Martin Barré, que retiendrais-tu de lui?

R. : C'est l'usage du crayon et de la peinture et l'enfouissement de la peinture dans la peinture, une espèce de rapport, à la dissolution et recomposition du matériau qui disparait dans les strates, dans les couches et qui réapparait dans le tableau articulé d'une autre façon.

Q. : Quand tu parles de dissolution, recomposition, dans la peinture, qu'entends-tu à propos de matériau?

R. : C'est la peinture, la matière picturale, quelle que soit la couleur. L'important n'est pas le problème de la couleur mais celui du matériau même.

Q. : Dans l'expérience de Support-Surface, c'est plutôt vers des artistes comme Pincemin ou Viallat que ton intérêt s'est porté...

R. : Oui, je ne travaille pas sur l'image et Pincemin, à l'époque, travaillait justement sur le problème de construction de l'espace pictural. C'est ça qui m'intéresse plus : La construction du tableau avec un rninimun de moyens visibles. Car pour moi la question centrale, c'était le tableau. Je suis passé par l'éclatement, j'ai eu besoin d'éclater le tableau, d'assembler, de vérifier cet espèce d'éclatement de tableaux, de formats qui seraient travaillés séparément et qui viendraient se reconstituer après d'eux-mêmes.

Q. : Comment se jouent les notions de série et de rupture dans ton travail, est-ce par rapport à une idée de modèle, dans le sens de l'inflexion, d'un propos dans ses variations, ou dans une logique combinatoire?

R. : Ca doit venir du problème sur l'aléatoire. J'ai travaillé sur des trames il y a longtemps, et dans les passages répétés de la peinture, il y a un aléatoire qui intervient : la toile se multiplie, se répète (sur un nombre de 6 tableaux

Interview between Charles-Henri Monvert and Philippe Cyroulnik May, 1992

Q. : What made you decide to move towards abstract art in your painting?

A. : It became essential right from the way I looked at the art and paintings in museums and exhibitions. Through a meeting with a Polish artist who played a decisive role in my decision to paint… There was also Mondrian. My work has centred a lot on him. Then American Art and Support-Surface. As regards American art it is especially Barnett Newman and Ad Reinhard. I could mention Frank Stella, Robert Ryman and Brice Marden. I had a shock encounter with Newman at Stedilijk and I admire Reinhard; his obsession; his way of painting; the flashes of inspiration of his brushwork. That fascinates me; the brushwork can be seen and then it disappears, buried under numerous layers of paint. While in Mondrian's work it is perceptible we see it, we can really see the material. There is also Strezminski and through him Malevitch. I was brought up on Russian Avant garde and De Stijl.

Q. : To be more precise, how did the relationship with the pictorial work of the artists around Support-Surface effect you?

A. : It was a form of deconstruction of painting. How to deconstruct the pictorial work so as to get the most obvious and basic forms. Having said this I am very much a painter, very much ''paintings'' and the aspect of medium did not interest me much... I have, however, worked a great deal on frames, and this is quite close to the ideas of Support-Surface as regards deconstruction. It also involves working on the monochrome: it was a way of getting rid of all the references to the image of painting, the imagery of painting. These things were transmitted visually above all, i.e. by thinking about the paintings and the artists, who do this kind of work.
With this experience and way of looking at paintings I began to put some work together on a series and I explored the possibilities which enabled me to move on to another question. The idea of questions about a painting comes from Martin Barré : he played an important part in my development because his method was an investigation which corresponded exactly to what l thought about painting.

Q. : If you had to take one essential thing from Martin Barré' s work what would it be ?

A. : The use of pencil and paint and the burying of the paint in the painting, a sort of link between the dissolution and the recomposition of the material which disappears in the strata, in the layers and which reappears in the painting expressed in another way.

Q.: When you speak about dissolution, recomposition in the painting what do you mean as regards material ?

A. : It is the painting, the pictorial material, whatever the colour. The problem of colour is not important but that of the material itself.

Q. : In the Support-Surface experience you were more interested in artists such as Pincemin or Viallat...

A. : Yes, I do not work on the image and Pincemin at the time worked exactly on the problem of the construction of pictorial space. That is was interests me more: the construction of a painting with a minimum of visible means. Because the central question for me was the painting. I went through a phase of explosion, I needed to explode the painting, to assemble, to verify this sort of explosion of paintings, formats which would be worked on separately and which would re-form in their own way.

Q. : What part do the notions of series and rupture play in your work, is it as regards a model idea or in the sense of the inflexion of an intention in its variations or in a combinatory logique?

A. : It must come from the problem of the uncertain. I worked on frames a long time ago and in reperted passages of painting there is an aspect of uncertainty which intervenes: the canvas multiplies, repeats itself (on 6 paintings for example) yet each painting is different having been rigourously made in the same way. This movement interests me.

par exemple), et pourtant chaque tableau est différent, tout en étant rigoureusement construit de la même façon. Ce déplacement m'intéressait. Ca m'a fait rebondir vers une autre façon de peindre, une autre façon d'envisager le tableau. Ou plutôt sur une autre question, parce que chaque série pose une question bien précise sur la peinture, sur le format, sur l'articulation et cette question, autorise la mise en place d'une nouvelle série. Chaque série me propulse vers une autre série. A chaque fois plusieurs éléments sont repris et ré explorés dans la série suivante. C'est un élément très important dans mon travail.

Q. : Comment évalues-tu la pertinence d'un tableau?

R. : La pertinence, c'est la tension du tableau... La tension et l'apparition. Le tableau commence avec un châssis et une toile. Et de ce châssis et de cette toile, la peinture tend l'espace et lui permet d'exister, de se détacher de la personne qui le fait. Alors, à partir du moment où je ne peux plus intervenir dessus, où il y a une espèce de détachement, de distance entre le tableau et moi; le tableau prend son autonomie, j'ai résolu la question. Ca me permet de me déplacer et de revérifier d'autres points : toujours des points appartenant à la série précédente, de reposer une question à l'autre série de l'explorer et, à chaque fois, de la compliquer.

Q. : Toutes les problématiques gestuelles ou insistant sur la charge expressive de la peinture semblent extérieures à ton travail?

R. : Oui, d'ailleurs je me suis servi de la règle pour justement éviter le geste, je visais la disparition du geste. Visée cependant illusoire, puisque le geste existe toujours. Quoiqu'on fasse il y a un geste et il y en a une trace. Ma réflexion porte entre autre sur la tension d'espace et sur la propre disparition de ma trace, en tant que peintre. Le coup de brosse ça révèle le peintre, et pour moi, le peintre est moins important que le tableau, je pense que le tableau est en quelque sorte ..."un être" qui a sa propre vie, non que je ne peigne pas mes tableaux, mais je les regarde comme si je ne les avais pas peints. Lorsque le tableau est fini, il a pris son autonomie, il existe. Il existe hors de moi et hors du travail que j'ai pu produire en le faisant. Cela explique plus ou moins le rejet du coup de pinceau qui nous attache et qui donne une espèce de signature aux choses.

Q. : il y a dans ton œuvre un constant passage entre des moments où tu réalises des monochromes et puis d'autres moments où tu retournes à ce qui pourrait être une structure, un dessin, une forme... As-tu commencé la peinture par le monochrome et qu'est-ce qui suscite ces retours réguliers au monochrome dans ton travail ?

R. : Le monochrome, j'ai commencé par ça. En fait, j'ai l'impression que je ne fais pas du monochrome, parce que le monochrome est devenu un readymade. Et moi je fais des tableaux. De plus l'histoire du monochrome est chez moi compliquée parce qu'il y a toujours eu autre chose que ça. Dans les premiers monochromes que j'ai fait, il y avait des collages dessous qui courcircuitaient déjà l'idée que l'on se fait du monochrome. il y avait souvent deux sortes de couleurs très proches (des bleus différents, des rouges différents ou des jaunes différents). Après, même dans les monochromes blancs, il y a toujours un travail de couleur dessous. A chaque fois que la question se pose, je trouve une autre solution pour échapper justement à ce problème du monochrome.

Q. : Tu disais que tu avais choisi le tableau. Ce choix est- il à l'origine de ton utilisation préférentielle de la peinture à l'huile?

R. : La peinture à l'huile, c'est parce que c'est un matériau avec lequel je suis en communication, mais je travaille aussi sur des papiers, alors à ce moment-là je ne travaille pas à l'huile.

Q. Je parle par rapport au tableau ...

R. : Oui, je cherche une certaine tactilité, une certaine qualité et je pense que présentement, c'est par l'huile que ça passe. Mais ça peut passer aussi bien par l'acrylique. Martin Barré se sert d'acrylique et il obtient ce qu'il a envie d'obtenir, ce n'est pas plus froid, pas plus chaud, mais pour l'instant je suis absolument attaché à ce problème d'huile. Moi je travaille avec des couches, je cherche un peu «l'aura» du tableau, une présence métaphysique, mais ça peut exister avec autre chose. La technique n'est pas une chose très importante. On l'invente suivant les besoins.

It made me move towards another method of painting, another way of seeing the painting. Or rather another question because each series asks a very precise question about the paint, the format, the articulation and this question allows a new series to be put into place. Each series pushes me towards another series. Each time several elements are used again and reexplored in the following series. It is a very important element in my work.

Q. : How do you evaluate the relevance of a painting?

A. : The relevance is the tension of the painting... The tension and the apparition. The painting begins with a frame and a canvas. From this frame and this canvas the paint braces space and enables it to exist, to detach itself from the person who made it. So from the moment that I can no longer intervene on it, when there is a sort of detachment, distance between the painting and l, the painting becomes independent, I have solved the problem. This enables me to move away and to recheck other points; always points belonging to the previous series, to ask the other series a question again, to explore it, and each time to make it more complicated.

Q. : AIl of the colourist and gestural problems or those relating to the expressive responsibility of painting do not seem to be within your work?

A. : Yes, and what is more I used the ruler so as to avoid gesture, I aimed for the disappearance of gesture. It was an illusory aim as gesture always exists. Whatever we do there is a gesture and there is a trace. My way of thinking amongst other things is based on the tension of space and the real disappearance of my trace as a painter. The brushwork reveals the painting, and in my opinion, the painter is less important than the painting, I think that the painting is in some way ''a being'' which has its own life, not that I do not paint my paintings but I look at them as if I had not painted them. When the painting is finished it has become independent, it exists. It exists outside of me and outside the work that I did in making it. This more or less explains the rejection of the brushwork which we are attached to and which gives a sort of signature to things.

Q. : In your work there is a constant passage between the moments when you do the monochromes and then other moments when you return to what could be a structure, a drawing, a form... did you start painting with the monochrome and what brings on the fact that you regularly return to the monochrome in your work ?

A. : I started with the monochrome. In fact, I think that I do not use the monochrome because the monochrome has become a readymade. I myself do paintings. Further more, the idea of the monochrome in my work is complicated because there has always been something other than that. In the first monochromes that I did there were collages underneath which short-circuited the idea that we do monochrome. There were often two sorts of very close colours (different blues, different reds or different yellows). After that, even in white monochromes there is always work in colour underneath. Each time the question is asked I find another solution to escape from this problem of monochrome.

Q. : You said that you had chosen the Painting. Was this choice based on the fact that you prefer to use oil paint ?

A. : Oil paint because it is a material I am in communication with, but I also work on paper, so I do not work with oil in that case.

Q. : I am speaking as regards the painting ...

A. : Yes, I look for a certain tactility, a certain quality and I think: that now it is with oil that it happens. It can also happen with acrylic. Martin Barré uses acrylic and he obtains the result he wants to, it is not colder, but hotter but for the moment I am absolutely caught up in this problem of oil. I work with layers, I look for the ''aura'' of a painting, a metaphysical presence, but that can exist with something else. The technique is not a very important thing. We invent it depending on our needs.

Q. : What is the relationship between form and the pictorial material in your work? You have already said that you work with frames and grids ?

Q. : Comment se noue la relation entre la forme et la matière picturale dans ton travail? Tu avais déjà dit que tu travaillais à partir de trames, de grilles?

R. : Je travaille avec une grille tout simplement, dans les assemblages du tableau c'étaient les assemblages qui formaient cette grille et antérieurement la trame c'était l'épaisseur, le passage infini sur les mêmes traces ... qui rappelle la structure de la trame de la toile. Aujourd'hui je travaille toujours sur ces problèmes là mais il y a un déplacement constant; de série en série, je ne veux pas donner la même chose à voir. II y a toujours une nouvelle question, un nouveau possible de la grille. C'est une structure qui peut être convoquée et explorée, et donner à voir une chose différente qui n'est toujours en fin de compte que la même chose; une espèce de leurre, vis-à-vis du spectateur qui regarde et pense voir une chose différente, alors qu'en fin de compte, il voit toujours une possibilité d'une même structure. Cela s'est mis en place pour échapper à la situation de B.M.P.T., où les tableaux sont toujours les mêmes, où ils donnent toujours à voir la même forme, la même structure...

Q. : En disant ça ; est-ce que tu ne pointes pas du doigt en fait ce qui te différencie de certaines attitudes dans le champ de la peinture qui ont été jusqu'à mettre en question l'objet-tableau, le châssis et la toile comme support privilégié de la peinture, à rabattre la peinture à ce qui est son constituant matériel élémentaire et à réduire jusqu'à l'infra mince, l'écart entre la Peinture et la peinture en bâtiment comme l'énonçait B.M.P.T. en 1967?

R. : Oui, c'est important. J'ai laissé de côté tout ce qui ne m'intéressait pas parce qu'ayant une logique de destruction du tableau. Moi je crois au tableau, et je pense qu'autour du tableau et de la peinture, il y a encore beaucoup de choses à dire ; et à faire surtout. Donc, j'ai refusé cette voie, tout en étant très proche. C'est un fil de rasoir, tout comme la différence entre un tableau réussi et un tableau raté.

Q. : Comment se joue le rapport entre la grille de départ dessinée sur la toile, le travail de la peinture et le dessin dans ton œuvre ?

R. : Je n'ai pas l'impression qu'il y ait du dessin, si ce n'est celui de cette structure, de ce tracé. TI y a un tracé, le tableau est divisé en carreaux et après le format et la série vous guident vers un possible. Ce qui va se produire sur le tableau est déterminé par le tableau lui-même. C'est compliqué à expliquer, parce que le tableau, c'est une sorte d'évidence qui a ses propres lois et sa propre logique. De cette propre logique, on peut approcher certains possibles. II y a beaucoup de possibilités, mais en fin de compte, pour que le tableau se mette en place il y en aura assez peu qui seront retenues. C'est une espèce de va-et-vient entre le tableau et moi. Ce n'est pas une chose magique, c'est une réalité. Je pense que c'est le format qui donne cette articulation. Le format et tout ce qui entoure la préparation, telle choix des limites ou du tableau. Le format pour moi ça veut dire la limite entre un bord et un autre bord. Et c'est de cette limite que je parle dans mes tableaux.

Q. : Oui, mais par rapport à la structure et donc à l'émergence des formes et de la matière, dans certaines de tes toiles, (cf deux triangles, 1988) il y a un travail d'investigation d'une forme, et souvent, parallèlement à la relation de forme Forme/Structure, il y a un jeu de vis-à-vis, de symétrie. Le travail de recouvrement et d'effacement génèrent une forme et un jeu entre le négatif et le positif.

R. : Parmi les possibilités, mais il y en a toujours une qui est plus pertinente et qui fait que le tableau commence à s'articuler, à se saisir et à se tendre. Après, il y a tout un travail sur les passages, sur le choix de la couleur, qui est déterminant parce que le tableau appelle des couleurs qui sont plus pertinentes que d'autres.

Q. : La couleur ne semble pas être la préoccupation première de ton travail?

R. : Non, ce n'est pas très important. Mais, en plus c'est vaste la couleur, le blanc ça peut -être aussi de la couleur, comme le noir, et pour moi ce qui donne cette qualité de couleur, c'est justement la tension. Le travail pictural, c'est justement la tension par des couches et des passages répétés, qui donnent cette qualité de coloration, je ne pense pas faire du noir et blanc, comme je ne pense pas faire du rouge ou du jaune, quand je fais du rouge et du jaune. Ce que j'essaye laborieusement de dire, c'est que la peinture ça ne montre jamais ce qu'elle montre en fin de compte. Il faut une espèce de permanence, de proximité, pour pouvoir vraiment percevoir un tableau. Voir ce qu'il est exactement. Il nous livre un côté de lui qui n'est pas toujours sa réalité. Ryman, c'est des choses comme ça un peu : .. Un jour on

A. : I work with a grid on its own in the assemblage of a painting, it was the assemblages which formed this grid and formerly the frame was the depth, the infinite passage along the same traces ... which is a reminder of the structure of the frame of the canvas. Today I still work on these problems but there is constant movement; from series to series I do not want to give the same thing to be seen. There is always a new question, a new possibility for the grid. It is a structure which can be used and explored and produce something different to see which is in fact always the same thing; a sort of lure as far as the spectator who is looking and thinking is concerned, seeing a different thing when in fact he always sees a possibility for the same structure. This is in place so as to escape the B.M.P. T. situation in which the paintings are always the same or they always seem to have the same form, the same structure...

Q. : By saying that, are you not pointing the finger in fact at what differenciates you from certain ideas within the field of painting which have gone as far as to question the object-painting, the frame and the canvas as privileged media of painting, to reduce painting to its basic material constituant parts and to reduce the gap between art and painting in the building industry as B.M.P.T. stated in 1967?

A. : Yes, it is important. I left everything which did not interest me to one side because I had a painting destruction way of thinking. I personally believe in the painting and I think: that there are still many things to be said and to be done about the painting and art. l, therefore, refused to follow this direction yet remained very close to it. It is a very thin edge, as is the difference between a successful painting and one that has failed.

Q.: What is the relationship between the departure grid drawn on to the canvas, the paintwork and the drawing in your work ?

A. : I do not think that there is a drawing, unless it is that of the structure, of the line. There is a line, the painting is divided into squares and after that, the format and the series guide you towards a possibility. What will be produced on the painting is determined by the painting itself. It is diffIcult to explain because the painting is a sort of obviousness which has its own laws and its own logical reasoning. From this logical reasoning we can move towards certain possibilities, but in order for the painting to take its place very few of these will be retained. It is a kind of coming and going between me and the painting. It is not a magical thing, it is a reality. I think it is the format which produces this articulation. The format for me represents the limit between one edge and another edge. And it is this limit that I talk about in my paintings.

Q. : Yes, but as far as the structure is concerned and therefore the emergence of forms and the material in some of your work (eg two triangles, 1988) there is investigation working to a form and often, alongside the relation between form/structure there is a game of vis-à-vis, of symmetry. The work of covering and erasing generates a form and a game between negative and positive.

A. : One of the possibilities, but there is always one which is more pertinent and which means that the painting begins to articulate, to take hold of itself and to become tense. Afterwards, there is all the work on the passages, on the choice of colour which is very important because the painting calls for colours which are more pertinent than others.

Q. : Colour does not seem to be the first preoccupation in your work?

A. : No, it is not very important. However, colour is vast, white can also be colour, as can black and in my opinion what gives this quality of colour is the tension. Pictorial work is tension by means of layers and repeated passages, which give this quality of colouring ; I do not think of doing black and white as I do not think of doing red or yellow when I use red and yellow.
What I am labouriously trying to say is that art never shows what it shows when all is said and done. A sort of permanence, proximity, is needed in order to really be able to understand a painting. To see what it is exactly. It often shows us one side which is not always its reality. Ryman does things like that to a certain extent... One day we can walk past a Ryman and see a white painting and three days later in front of the same one we see a grey painting.
That is my relationship with a painting. The painting does not always straightaway give you an idea of what it is. You have to know how to tame it and how to look at it. And that can depend on many things which change daily and

passe devant un Ryman, on voit un tableau blanc et trois jours après devant le même, on voit un tableau gris. C'est ça ma relation avec le tableau. Le tableau ne vous livre pas toujours, d'emblée ce qu'il est. Il faut savoir l'apprivoiser et le regarder. Et ça, ça dépend de beaucoup de choses et cela change quotidiennement et perpétuellement. C'est pour ça que je dis que ça vit, et que les tableaux nous échappent. Bon, c'est le vieux truc du regardeur qui fait le tableau, mais c'est vrai que le tableau, à un moment a son autonomie propre et qu'il existe sous votre regard. il existe tout en vous livrant certaines choses et en en retenant d'autres.

Q. : Est-ce que tu peux nous parler des deux dernières séries de tableaux, celle de 91 et celle de 92 ?

R. : Je voulais éliminer la couleur et revenir à des choses qui soient moins nommées, les terres où je pensais que j'avais quelque chose à regarder avec des écarts colorés moins grands. Je me suis servi de ces couleurs terre pour éliminer carrément tous les problèmes de la couleur et revenir au noir et au blanc, ça c'est important de le dire, car je n'ai pas pu passer directement, éliminer directement cette couleur, le faire d'une façon conceptuelle dans le sens d'aujourd'hui. Je veux dire qui passe directement par la pensée et qui abstrait tous les moyens de production ... il m'a fallu passer justement par la diminution des écarts colorés pour pouvoir résoudre ce problème de noir et de blanc et aborder la dernière série qui a été mise en place, (207 cm x 198 cm). La suite des toiles (180 cm x 189 cm), qui la précède m'a permis dans les six derniers tableaux de faire le passage. Le noir et blanc se sont vraiment imposés comme étant la solution la plus pertinente. Il y a toujours un va-et-vient de pertinence entre ce que je peux appeler le tableau et ce que je voulais lui imposer. Alors là, ce qui s'est construit, ce que j'ai essayé de lui imposer et ce que lui m'a imposé, c'était le double. Ce sont des séries qui sont construites sur ce principe. La structure s'est inversée, il y a une espèce de rapport positif/négatif. Dans ce format, il est venu se greffer dessus un basculement de l'espace, une rotation de l'espace, une rotation de la série précédente dans le plan du nouveau format.

Q. : comme si le tableau ancien devenait à nouveau la structure du tableau?

R. : Voilà exactement. Une espèce de référence, un élément de la série précédente vient activer la série suivante. Entre deux, il y a eu une série de petits tableaux, où il y a eu la mise en place de la ligne. Une ligne qui parcourt l'espace et dans cette petite série, il y a eu l'évidence de cette ligne, qui s'est déplacée dans les grands.

Q. : Dans les grands tableaux de 1992, ce que tu appelles la ligne, est-ce qu'elle se matérialise dans ces angles droits qui complètent le tableau, en étant incisée sur la surface?

R. : Oui, incisée, oui c'est important, c'est pour un peu détruire le problème du plan, pour que le plan ne soit pas la seule et unique préoccupation et c'est aussi le resurgissement du dessin, ou plutôt celui du crayon ; de la peinture et du crayon. Il était dessous, caché, enfoui, et puis là il réapparaît. Il structure d'une façon importante le travail. Quant au basculement.... Cette rotation de l'ancien format dans le nouveau, c'est pour éviter le bord, le problème trop contraignant du bord. Pour éviter sa répétition.

Q. : Entre la structure très forte de la grille de départ et la genèse d'une forme, d'un dessin ou d'une découpe, est-ce la peinture, c'est-à-dire le travail de recouvrement qui va donner corps au tableau?

R. : C'est le travail de recouvrement oui. C'est le travail pictural. La peinture produit une tension qui est pour moi l'épaisseur. Le passage et le travail répétés sur cette articulation, produisent une tension et tendent le tableau qui existe grâce à cette articulation. On peut très bien réduire les tensions ou les passages, arriver à tendre un espace avec trois couches de peinture, ou une couche. Le tableau passe par des actes répétés de passage, de recouvrement, de découvrement. Et à un moment l'espace se noue et il prend son autonomie. Le tableau alors existe par lui-même, sans pouvoir accepter une autre intervention demain.

Q. : Qu'est-ce qui explique l'éradication de la structure courbe ou circulaire dans ton travail?

R. : C'est parce que je travaille sur une grille, bien qu'elle permette aussi de faire des courbes, des ronds, des cercles, je suis plus intéressé par l'angle droit, la construction

Q. : A-t-il même statut que l'orthogonalité par rapport à l'espace chez Mondrian?

perpetuelly. That is why I say that it lives, and that paintings escape us. Of course that is the standard old thing that the person who has done the painting says, but it is true that at some stage the painting is independent and exists before your eyes. It exists by giving you certain things and keeping others.

Q. : Could you talk to us about the last two series of paintings, that of 91 and 92 ?

A. : I wanted to eliminate colour and go back to things which are less noted, ground where I thought I had something to look at with smaller colour gaps. I used these earth colours to eliminate all the colour problems and to go back to black and white; it is important to say this because I coud not pass directly, directly eliminate this colour, done in ac onceptual way in today's sense. I mean, which passes directly by thought and which takes out all the means of production... I had to pass by the reduction of colour gaps so as to solve this problem of black and white and to tackle the last series which had been put into place (207 x 198 cm). The succession of canvases 180 x 189 cm which precedes it enabled me to make the transition in the last six paintings. Black and white really stood out as the most pertinent solution. There is always a coming and going of pertinence between what I can call the painting and what I would like to impose on it. And it that case what happened was that I tried to impose on it and what it had imposed on me was the double. There are series which are built on this principle. The structure reversed itself, there is a sort of positive/negative relationship. In this format it came and transplanted itself above a disturbance of space, a rotation of space, a rotation of the preceding series within the plan of the new format.

Q. : As if the old painting became the structure of the painting again ?

A. : That is it exactly. A sort of reference, an element of the preceding series comes to activate the following series. Between the two there was a series of small paintings in which the line was put into place. A line which goes though space and in this small series there was evidence of this line which moved in the big ones.

Q. : In the big paintings of 1992 is what you call the line materialised in these right angles which complete the painting, being incised on the surface?

A. : Yes, incised, yes it is important, it is to destroy the problem of the plan a little, so that the plan is not the only and sole preoccupation, and it is also the resurgence of the drawing or rather (hat of the pencil; of the paint and the pencil. It was undemeath, hidden, buried and then it reappears and structures the work in an important way. As for the disturbance... this rotation from the old format to the new is to avoid the edge, the restricting problem of the edge. to avoid its repetition.

Q. : Is it the paint i.e. the covering work between the very strong structure at the beginning of the departure grid and the genesis of a form, of a drawing or of a cutout ?

A. : Yes, it is the covering work. It is the pictorial work. The paint produces a tension which for me is the depth. The passage and the repeated work on this articulation produce a tension and tighten the painting which exists because of this articulation. We can very easily reduce the tensions and the passages, manage to tighten a space with three layers of paint or one layer. The painting passes by repeated actions from passage, from covering, from uncovering. And at a certain moment space builds up and it becomes independent. The painting then exists by itself, without accepting another intervention by my hand.

Q. : Can you explain the erradication of the curved or circular structure in your work ?

A. : It is because I work on a grid, even though it allows curves, round-shapes, circles to be made; I am more interested in the right angle, construction in force and repetition.

Q. : Does it have the same status as orthogonality in relation to space in Mondrian's work?

A. : yes, it makes space more pertinent and it affirms it more in relation to the edges. The painting thus acquires a

R. : Oui. Ca rend l'espace plus pertinent et l'affirme plus par rapport aux bords du tableau. Le tableau acquiert ainsi une sorte de monumentalité.

Q. : TI y a chez toi des relations de symétrie et des rapports d'échelle, des articulations constructives de la ligne, comme si la ligne construisait une forme qui était elle même démentie ou confirmée par la peinture.

R. : Oui, c'est justement la question du dessin. TI y a d'abord un problème relationnel et ensuite le tableau doit l'éliminer en tendant son espace. Les formes et ce qui était inscrit doivent se diluer et disparaitre au profit du tableau, au profit de l'ensemble, c'est pour ça que je parle toujours de tension, parce que pour moi le tableau ce n'est pas - en imaginant qu'il y ait cinq carrés sur un tableau - ce ne sont pas cinq carrés, c'est un tout. Un tout perceptible dans sa totalité et dans sa globalité, il ne faut surtout pas que l'on ne perçoive qu'une seule chose, qu'un élément. C'est pour ça qu'il y a des réductions, des constructions qui font que l'espace entier est mis enjeu pour réussir le tableau. TI y a eu dans les toiles de 1988, un rapport de division, pour encore compliquer l'approche et essayer d'être au plus proche de l'unité. Vraiment mon problème c'est l'unité. La série de tableau qui m'a permis de passer à l'unité du tableau, c'était un tableau qui n'est plus assemblé, c'était justement des formes, rectangulaires et carrées, trois carrés et deux rectangles qui étaient assemblés, c'est une série de six tableaux, réalisés en 1989. J'ai ré exploré les mêmes problèmes de couleurs que j'avais abordés en 1988, mais j'ai travaillé justement sur des carrés assemblés (135 cm x 135 cm). Cet assemblage a disparu par l'effet des couches de peinture, il est monochrome. A force de passages, les interstices se sont bouchés, ce qui m'a permis de faire le pas vers l'unité du tableau et l'élimination de l'assemblage. Ce que j'appelle l'assemblage, c'est en référence surement à Elsworth Kelly. Moi je ne travaille pas sur des choses visuelles.

Q. : Tu m'as dit avant que cela passait avant tout par le visuel, n'y a-t-il pas là une contradiction dans ton propos?

R. : Je veux dire un visuel qui n'est pas un paysage, or Kelly, pour moi en tout cas travaille sur des ombres, sur des paysages, sur des choses qui nous entourent. Moi je travaille sur un visuel qui est immédiat, qui est un rapport direct avec le tableau. C'est ce qui se passe entre moi elle tableau.

Q. : Ce qui te préoccupe donc essentiellement, c'est le visuel comme phénomène pictural?

R.: Oui. C'est ça, le visuel comme pictural, absolument. Détaché de tout contexte extérieur, ça c'est très important pour moi, le tableau se suffit à lui -même, il n'appelle rien ~ autre que lui-même. Je me suis servi de cette grille justement, pour éliminer un visuel qui appartiendrait à quelque chose d'autre qu'au tableau. Le visuel ce n'est que le tableau.

Q. : Comment te détermines-tu par rapport à tout un courant de la production artistique aujourd'hui, qui peutêtre ne cesse d'affirmer que l'objet tableau est devenu obsolète, désuet, nostalgique...

R. : Je ne le crois pas du tout, on a annoncé la mort du tableau cinquante fois, à chaque fois ... la peinture, on la ''tue'' et elle ''ressuscite'' sans arrêt. On commence à peine. L'histoire de l'abstraction commence à peine. Le problème du tableau aujourd'hui, c'est incontournable. C'est ce qui me motive depuis pas mal d'années.

Q. : Tu fais préalablement à tes peintures énormément de dessins auxquels pourtant tu accordes une importance minime en regard de ta peinture?

R. : Ca me permet de vérifier la direction que je veux prendre ou d'esquisser la suite du travail entre deux séries, de noter des idées, que je vérifie visuellement. Chaque série de tableaux a sa propre logique et appelle une certaine articulation. Les dessins me permettent d'approcher une certaine réalité, une certaine question posée à la série précédente. C'est aussi une façon de penser le format. TI y a peut-être une histoire sur le temps. C'est très long de mettre en place une série, j'ai besoin d'évacuer certaines questions qui se posent. Or chez moi les choses ne se vérifient non en y pensant ou en les notant, mais en les faisant sur une feuille de papier. TI faut que j'en passe par là, elles ne se construisent que comme ça.

sort of monumentality.

Q. : In your work there are relations of symmetry and relations of scale, articulations and line constructives as if the line constructed a form which is itself denied or confirmed by the paint.

A. : Yes that is exactly the question of drawing. There is first of all a relational problem and then the painting must eliminate it by tightening its space. The forms and the thing which was inscribed must be diluted and disappear to the benefit of the painting, to the benefit of the whole, that is why l always talk about tension, because for me the painting is not - imagining there are five squares on the painting - they are not five squares, it is a whole. A whole perceptible in its totality and its globality, we must above all not just perceive one thing, one element. It is for this reason that there are reductions, constructions, which mean that the whole space is brought into play so as to succeed with the painting. In the 1988 canvases there was a relationship of division so as to complicate the approach even more and to try to be as close to unity as possible. Really my problem is unity. The series of painting which enabled me to pass to the unity of the painting was a painting which is no longer assembled, it was rectangular and square forms, three squares and two rectangles which were assembled, it was a series of six paintings done in 1989. I reexplored the same problems of colour which I had tackled in 1988, but I worked on assembled squares (135 x 135 cm). This assemblage disappeared with the effect of the paint layers; it is monochrome. Because of passages, cracks were filled in which meant that I could take a step towards the unity of the painting, and the elimination of assemblage. What I call assemblage is surely in reference to Elsworth Kelly. I myself do not work on visual things.

Q. : You told me before that it happened above all by the visual, is there not a contradiction in your statement?

A. : I mean a visual that is not a landscape, as Kelly, for me works on shadows, on landscapes, on things which surround us. I work on a visual which is immediate, which is a direct relationship with the painting. That is what happens between me and the painting.

Q. : The thing that preoccupies you then essentially is the visual as a pictorial phenomenon ?

A. : Yes, that is right, the visual as pictorial, absolutely. Detached from all exterior context, that is very important for me the painting suffises itself, it calls for nothing else other than itself. I used this grid to eliminate a visual which belonged to something other than a painting. The visual is only the painting.

Q. : How do you define yourself in relation to a whole trend of artistic production today which perhaps never stops affirming that the object painting has become obsolete, outdated, nostalgic.

A. : I do not believe that at all, the death of the painting has been announced fifty times, each time... the painting is ''killed'' and it ''comes back to life again'' all the time. It has barely started. The history of abstraction has barely started. The problem of the painting today is impossible to solve. This is what has motivated me for quite a few years.

Q. : Before you do a painting you do a huge amount of drawings to which you in fact accord very little importance as regards the painting?

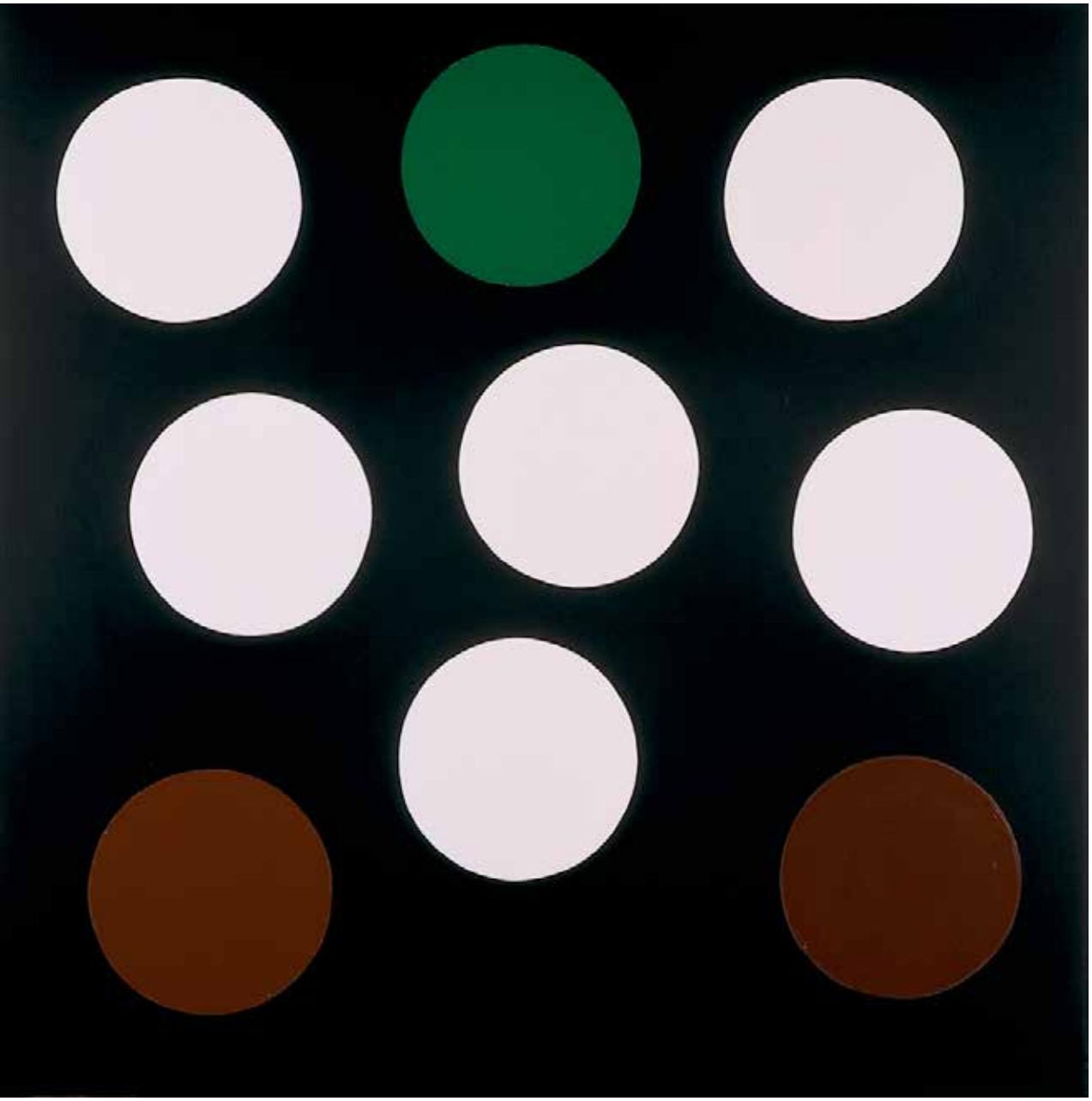
A. : It allows me to check the direction I want to take or to sketch out the continuation of the work between two series, or to note ideas which l verify visually. Each series of paintings has Its own logical reasoning and calls for a certain articulation. The drawings allow me to approach a certain reality, a certain question asked in the previous series. It is also a way of thinking of the format. There is perhaps a question of time. I takes a long time to put a series into place, I need to get rid of certain questions wich are asked. Therefore in my work things are not verified by thinking about them or by noting them down, but by doing them on a piece of paper. I have to work like this; it is only in this way that they are destroyed.

Q. : I would like you to come back to the problem of passages in your painting, i.e. the burying, the covering and at the same time the way in which the form is braced.

Q. : J’aimerais bien que tu reviennes sur le problème des passages dans ta peinture, c’est -à-dire l’enfouissement, le recouvrement et en même temps la façon dont se tend la forme.

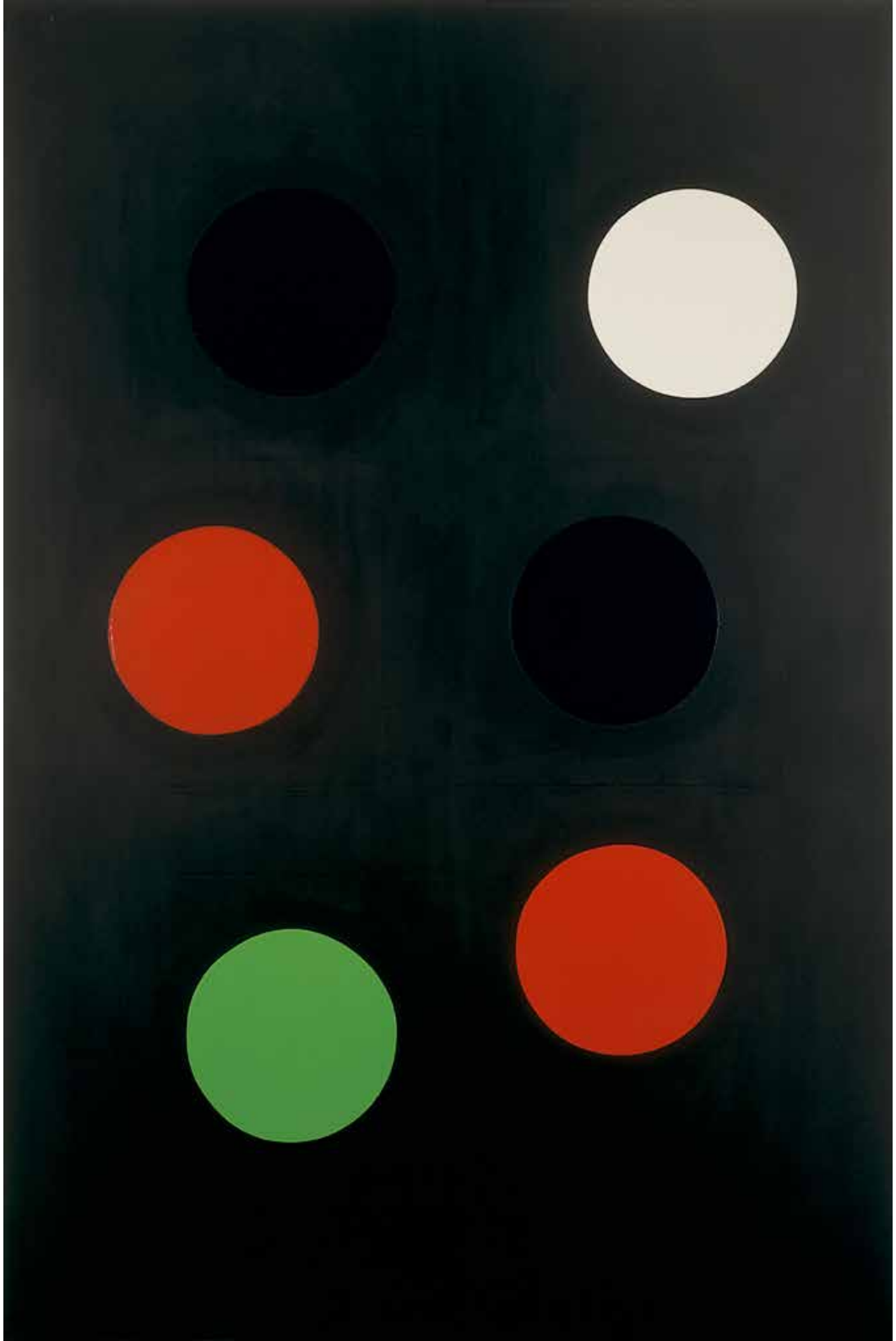
R. : C’est un système qui travaille sur des choses répétitives et le tableau dans sa série c’est aussi une structure répétitive, les carrés de cette grille aussi, les lignes qui s’engendrent les unes et les autres, et forment un parcours, encore. Les passages de peinture sont aussi une structure répétitive. Tout s’englobe et tout se répète indéfiniment. C’est en se répétant et en revenant indéfiniment sur les choses que le tableau se fait. J’ai besoin de passer par cette construction. Ce que je demande au tableau ou ce qu’il m’impose, c’est cette forme d’articulation: Pour saisir l’espace, pour tendre l’espace, j’ai besoin de passer par toutes ces manœuvres, toutes ces étapes.

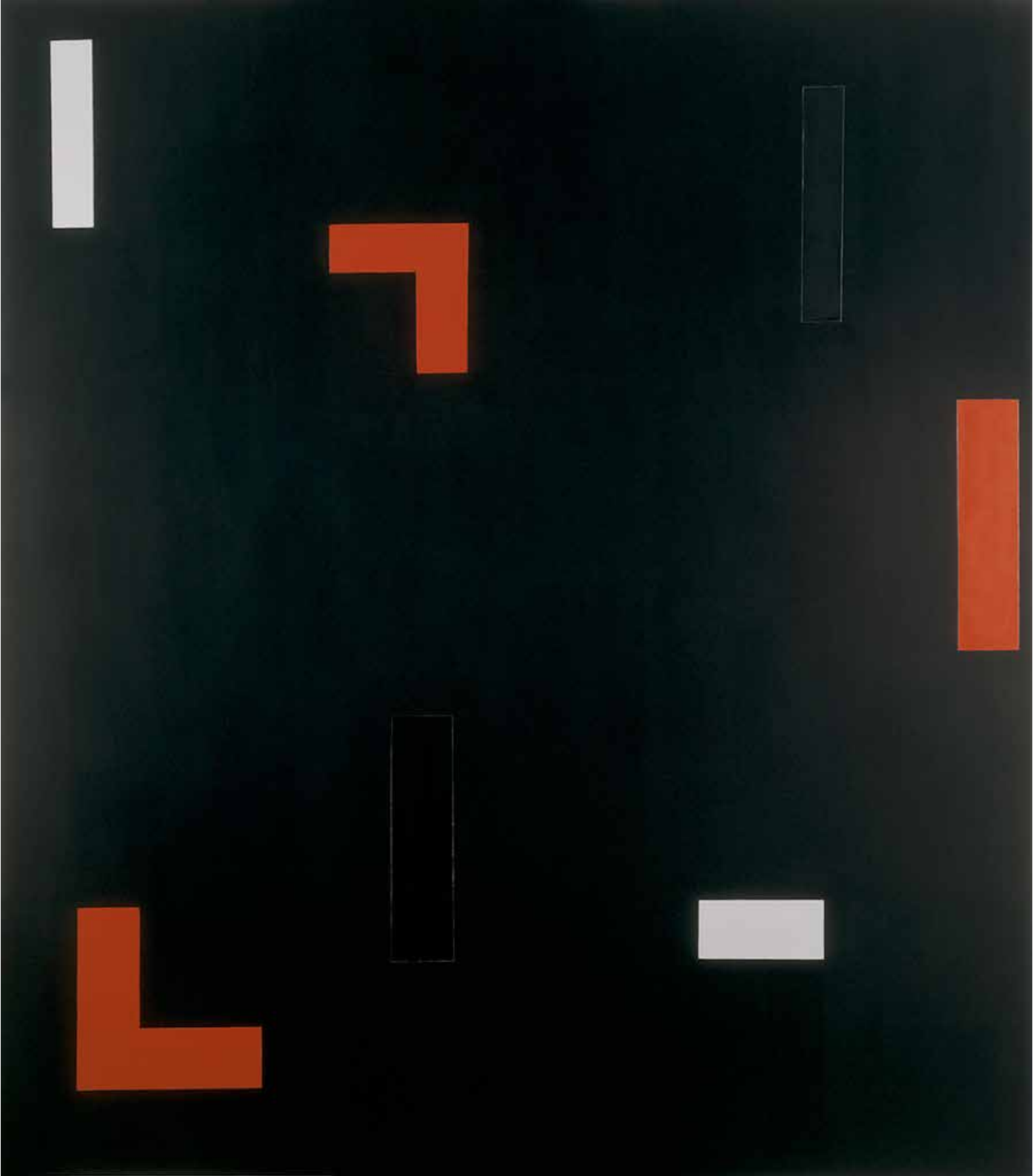
A. : It is a system which works on repetitive things, the squares of this grid as well, the lines which generate one another, and form a course. The passages of painting are also a repetitive structure. Everything is incorporated and everything is repeated indefinitely. It is by repeating Itself and by coming back indefinitely to things that the painting is made: I need to pass through this stage of construction. What l ask of the painting, or what it imposes on me, is this form of articulation. In order to seize space to embrace space I need to go through all of these manoeuvres, all of these stages.



Cercles / carré, 1995
Huile sur toile
Oil on canvas
100 x 100 cm
Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis, Bobigny, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM95001

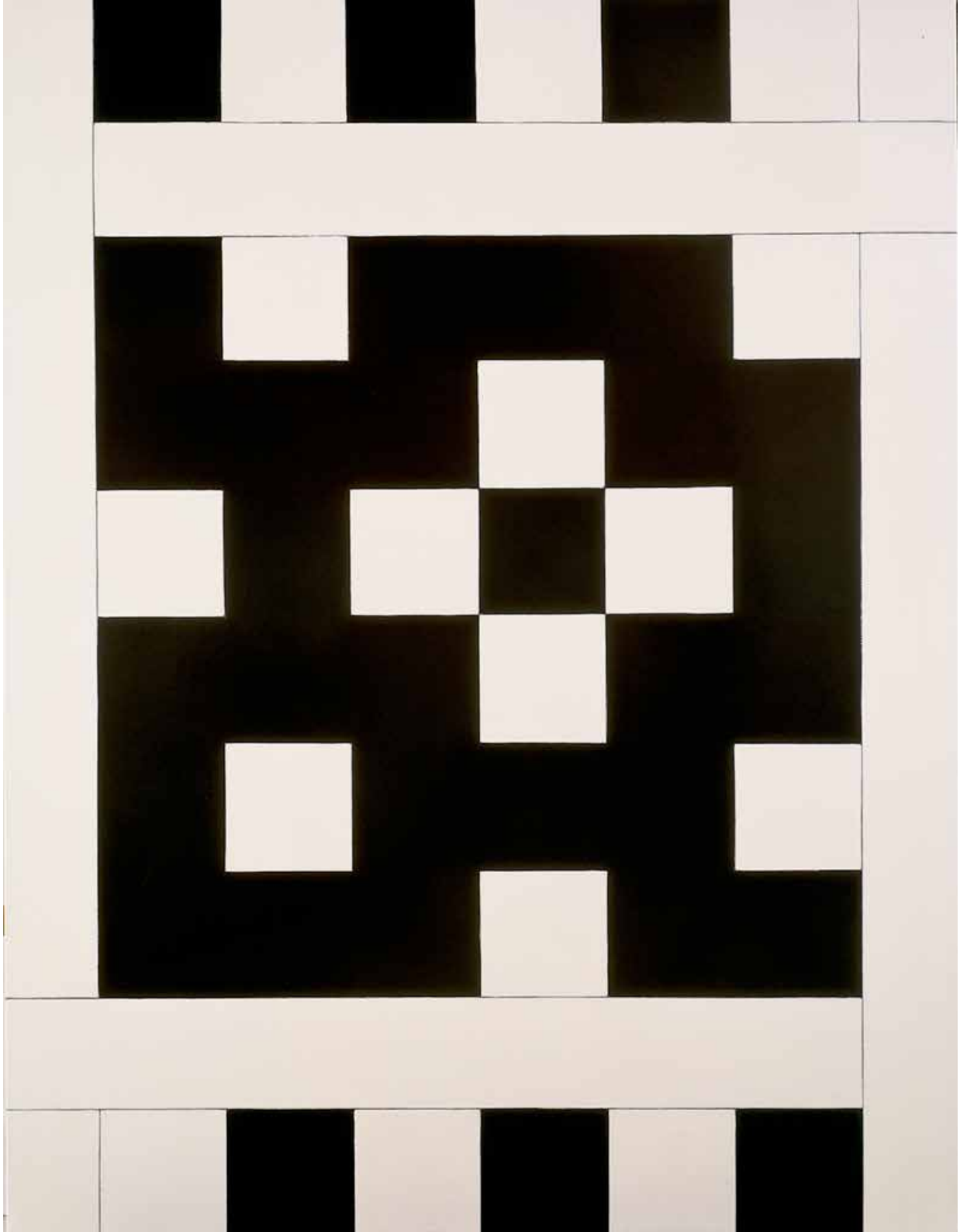
Les figures de 1 à 6, 1995
Huile sur toile
Oil on canvas
195 x 130 cm
Collection Fond National d'Art Contemporain, Paris, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM95002

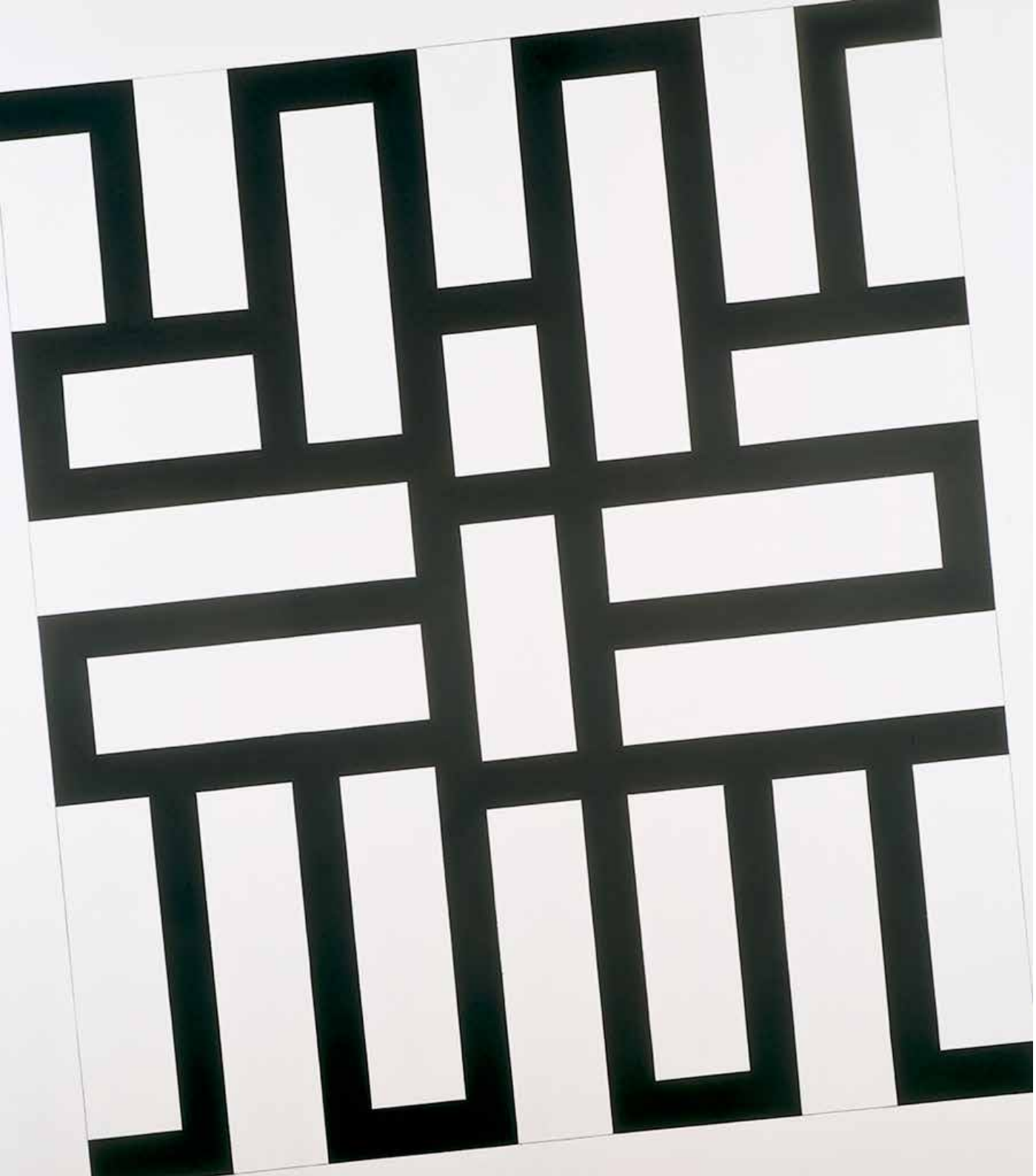




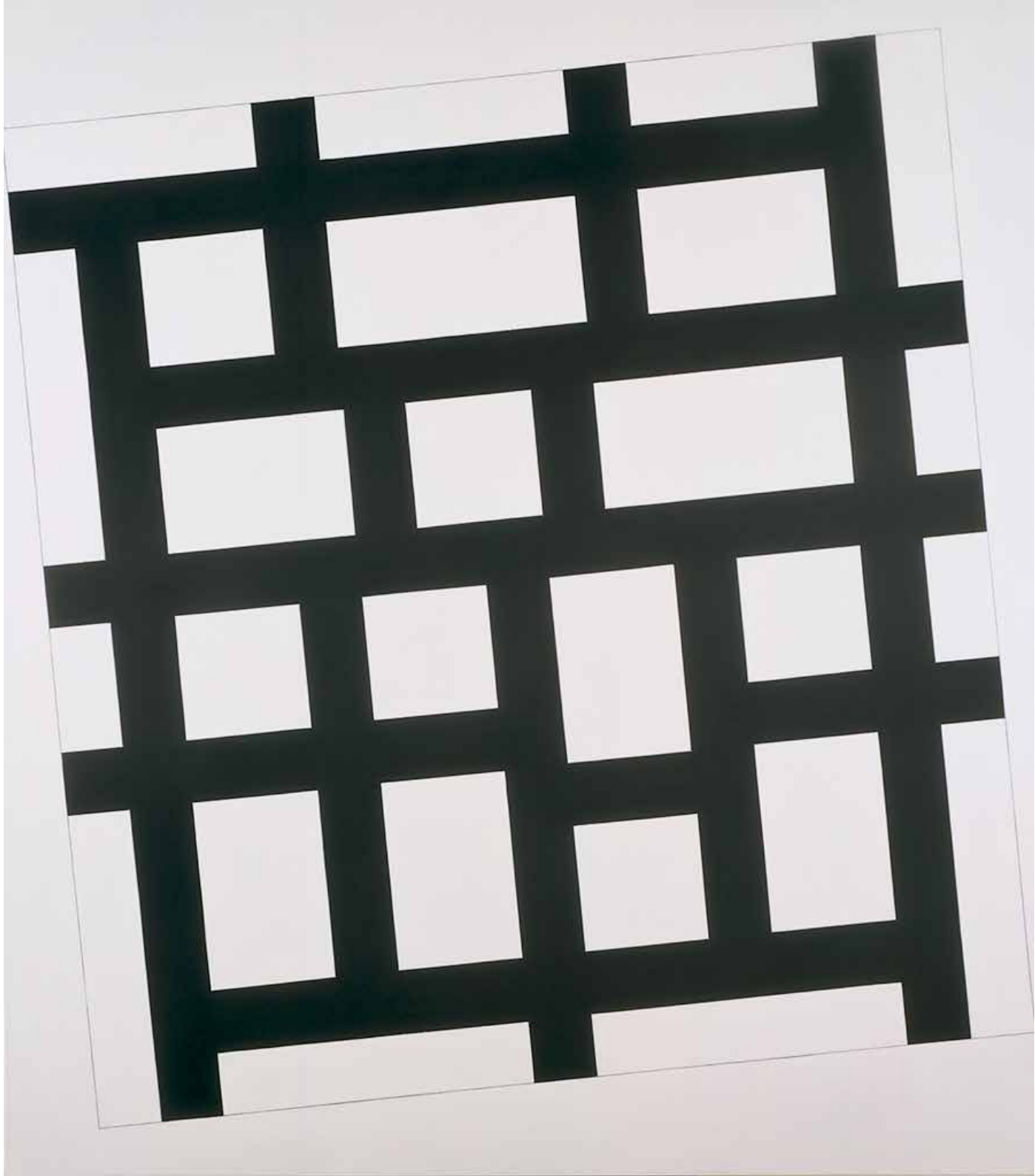
Sans titre, 1994
Huile sur toile
Oil on canvas
225 x 198 cm
Photo André Morain
N° Inv. CHM94001

Pair et impair ou l'incrédulité, 1993
Huile sur toile
Oil on canvas
117 x 90 cm
Photo André Morain
N° Inv. CHM93001

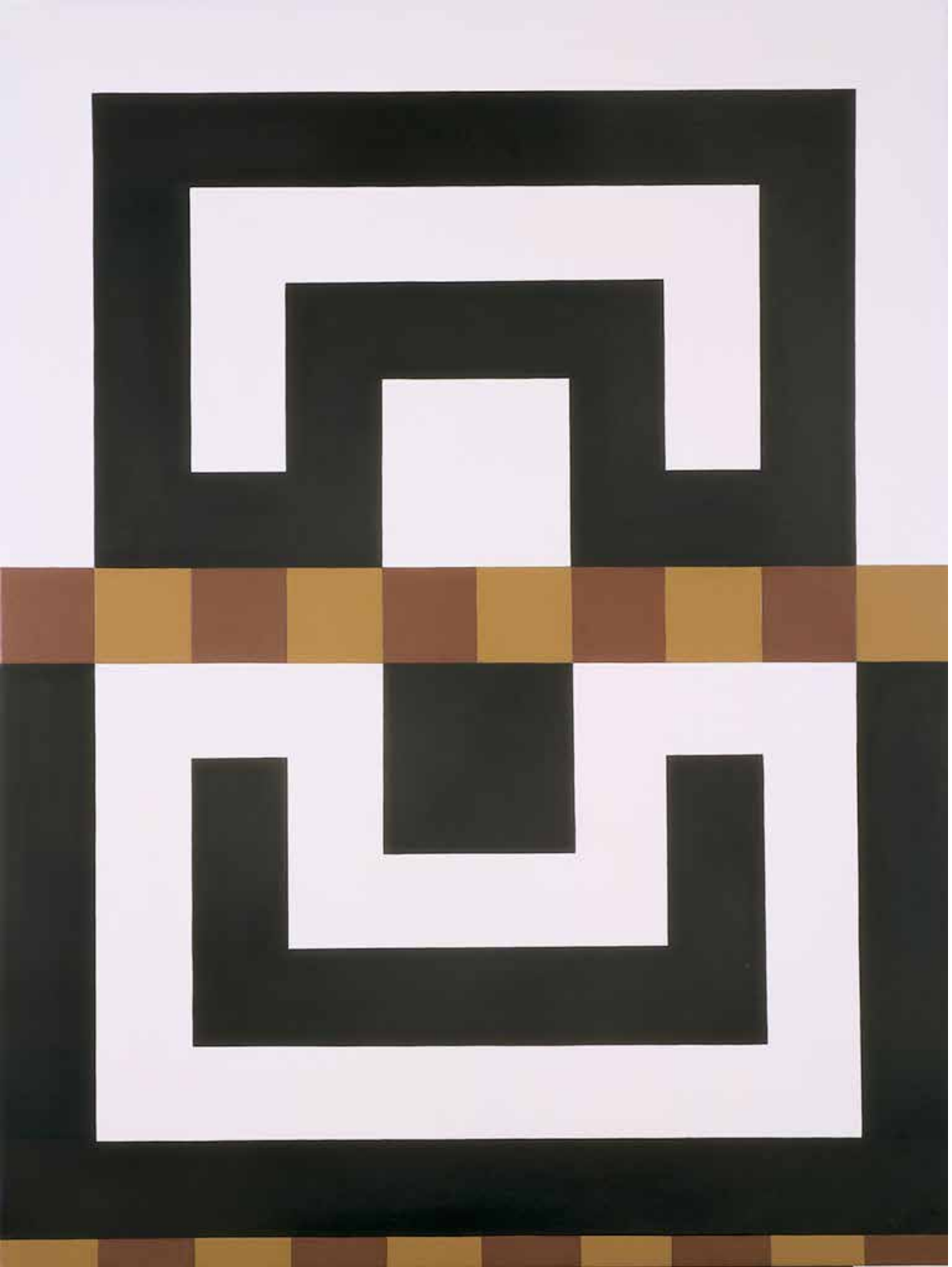




Noir et blanc, 1992-93
Huile sur toile
Oil on canvas
225 x 198 cm
Photo André Morain
N° Inv. CHM93002

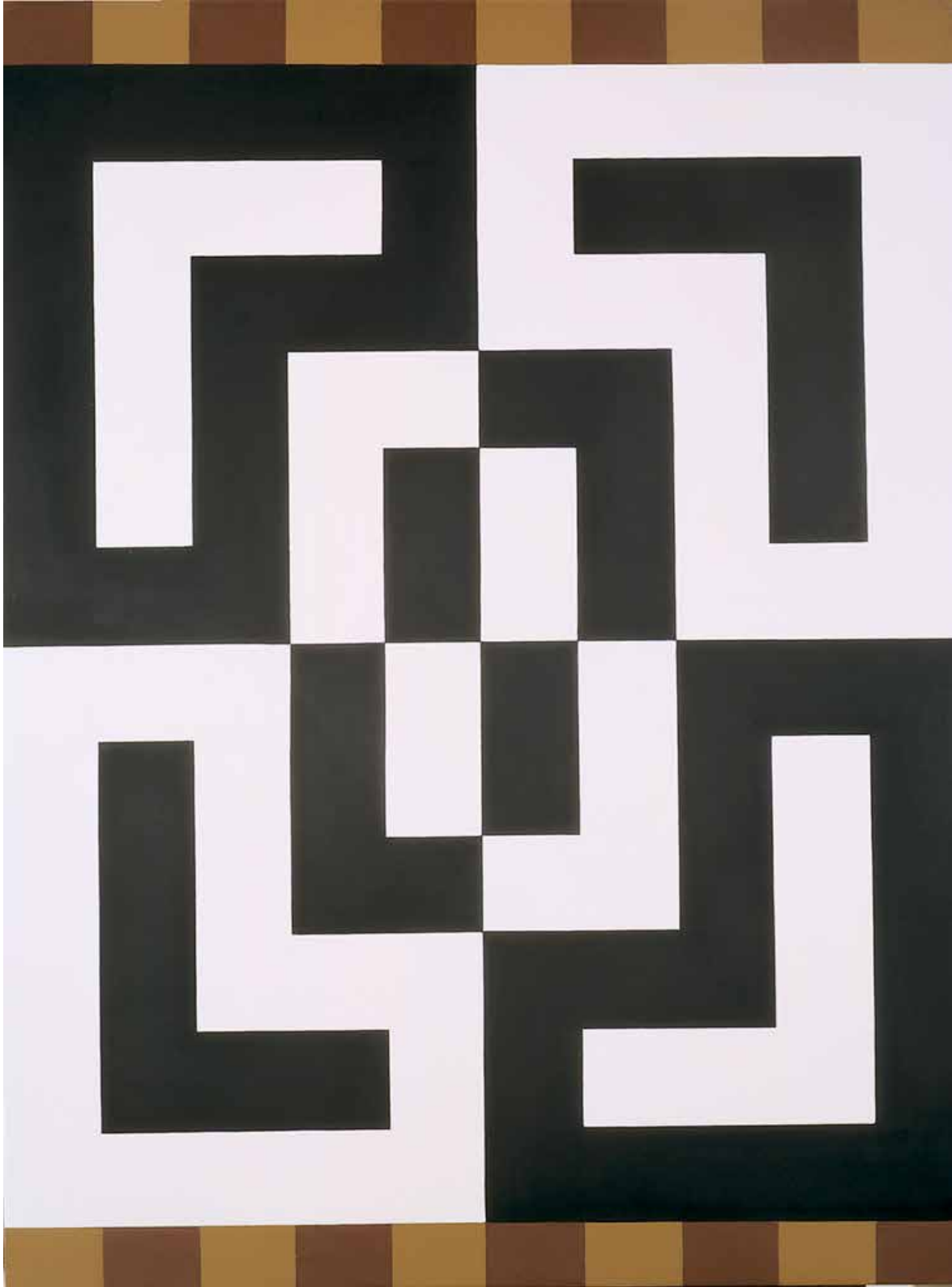


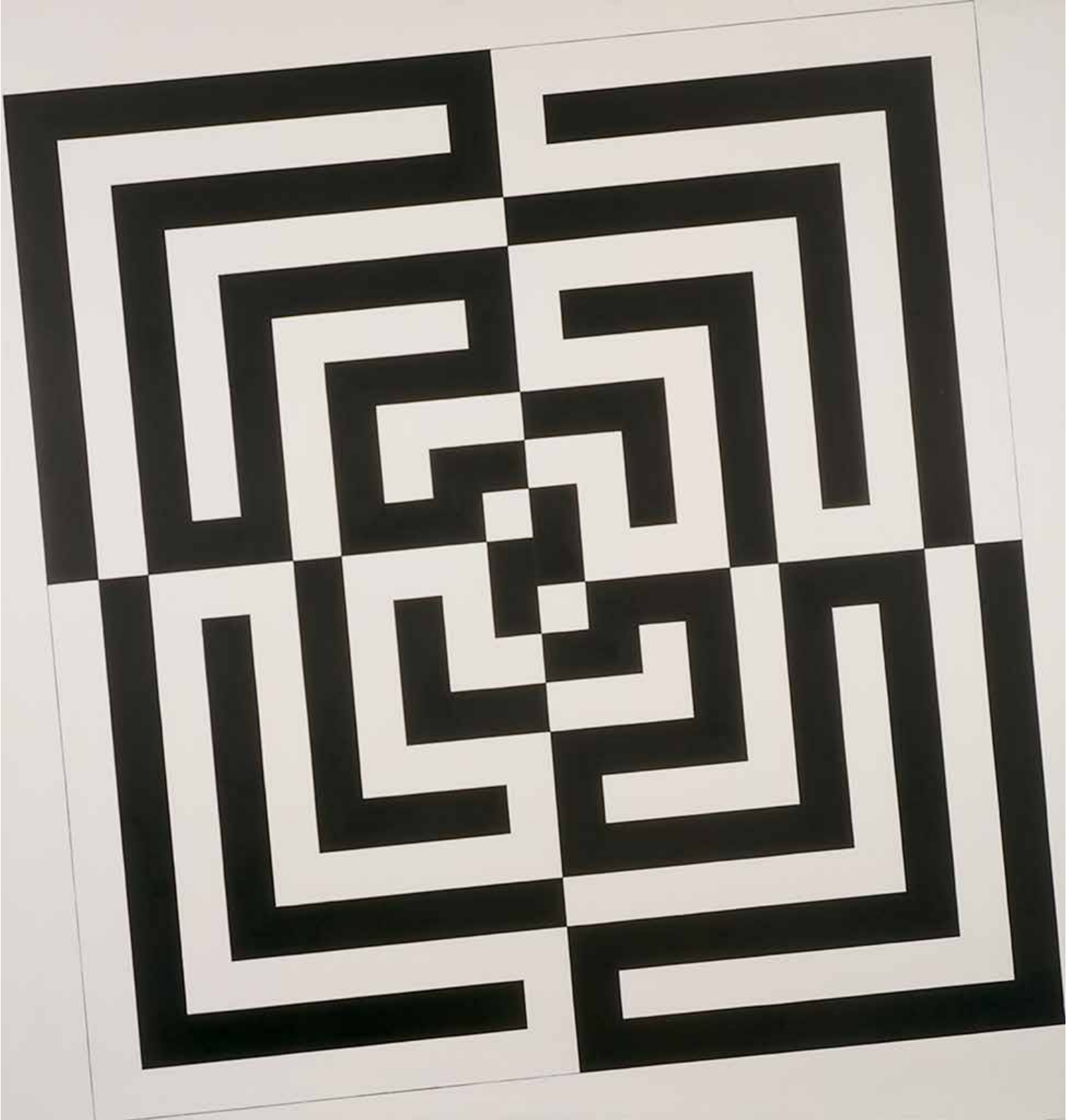
Noir et blanc, 1992-93
Huile sur toile
Oil on canvas
225 x 198 cm
Photo André Morain
N° Inv. CHM93003



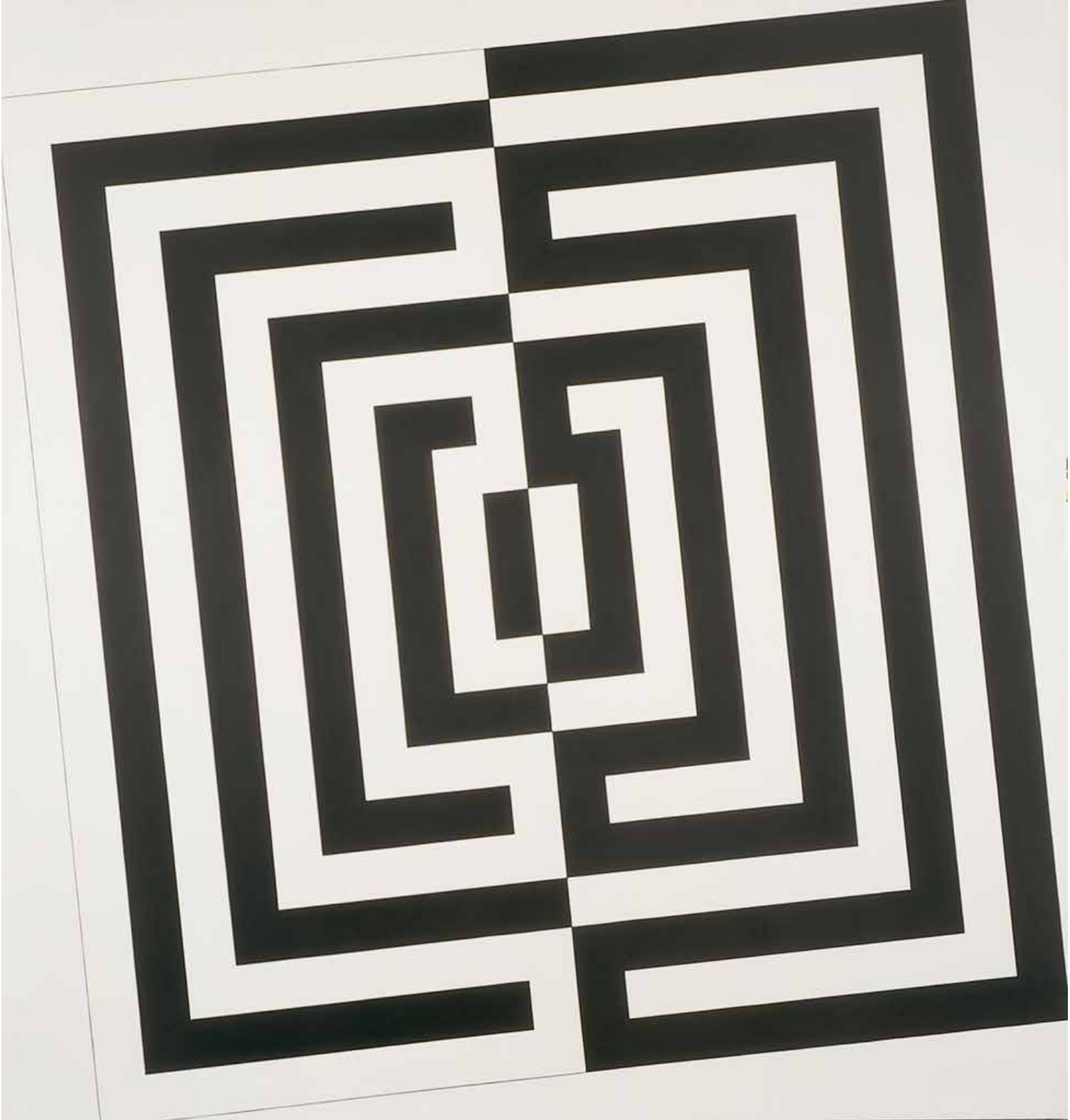
Terre de sienne, 1991
Huile sur toile
Oil on canvas
117 x 90 cm
Collection privée / Private collection, Paris, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM91003

Terre de sienne, 1991
Huile sur toile
Oil on canvas
117 x 90 cm
Photo André Morain
N° Inv. CHM91004





Le blanc, le gris, le noir et le blanc, 1990-91
Huile sur toile
Oil and pencil on canvas
207 x 198 cm
Collection Fond National d'Art Contemporain, Paris, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM91001



Le blanc, le gris, le noir et le blanc, 1990-91
Huile sur toile
Oil and pencil on canvas
207 x 198 cm
Collection Fond National d'Art Contemporain, Paris, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM91002

Le blanc, le gris, le noir et le blanc, 1990-91
Huile et mine de plomb sur toile
Oil and pencil on canvas
207 x 198 cm
Collection MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM91005

Orange de cadmium, 1987-88
Huile sur toile
Oil on canvas
180 x 126 cm en deux parties / in two parts
Collection Nicole Ferry, Paris, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM87001

Sans titre, 1983
Huile sur toile
Oil on canvas
120 x 90 cm
Collection privée / Private collection, Paris, France
Photo André Morain
N° Inv. CHM83001

Charles-Henri MONVERT

Born in 1948 in Neuilly-sur-Seine (France) — Lives and works in Paris (France)

Solo exhibtions

2015 — *Pourquoi pas autrement?,* Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France
2012 — *Sous les soleils*, Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France
2000 — *Tableaux Toniques*, ENAD, Limoges-Aubusson, France
1996 — *Autour de « Cercle et carré »*, C.A.C. Georges Pompidou, Cajarc-Lot, France
1995 — *Tableaux vivants*, Centre d'Art Contemporain de Saint Priest, France
1994 — *Radicalement, le tableau*, Centre d'Art Contemporain de Basse Normandie, Hérouville-Saint-Clair, France
1992 — Galerie AMC, Mulhouse, France
1992 — *15 ans de peinture*, Galerie Barbier-Beltz, Paris, France
1992 — Galerie M.A.C.C. Chailloux, Fresnes, France
1988 — Galerie Nicole Ferry, Paris, France
1985 — Espace du Bateau-Lavoir, Paris, France

Group exhibitions

2015 — *Kaolin,* Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France
2014 — *Avec et sans peinture,* MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France
2013 — *A Cor Reunida*, Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France
2011 — *85-87 Fbg.StMartin*, Galerie Emmanuel Hervé, Paris, France
2009 — *L'Oblique, Un regard sur la géométrie*, Musées de Montbéliard, Montbéliard, France
2008 — Centre Culturel, André Malraux, Le Bourget, France
2007 — Centre Culturel, Salvador Allende, Neuilly-sur-Marne, France
2006 — *De l'objet à la forme*, le 10 neuf, Belfort, Montbéliard, France
2004 — Galerie Zéro, l'infini, Jean Greset, Etuz, France
2004 — *Dessins*, FRAC Alsace, Séléstat, France
2001 — *1 figure*, Galerie Pascale Gabert, Paris, France
2001 — *Collection 3*, FRAC Alsace. Sélestat, France
2001 — Galerie Lahumière, Paris, France
2001 — Mondiale Echo's, Mondriaahius, Holland
2000 — Galerie Lahumière, Paris, France
2000 — Grands et jeunes d'aujourd'hui, Paris, France
1999 — Galerie Lahumière, Paris, France
1998 — *Hommage à Vasarely*, Aix en provence, France
1998 — *Abstraction, Mélanges, Amalgames*, Montbéliard, France
1998 — *Collections urbaines* Art contemporain, Saint-Priest, France
1997 — *Dessins*, Galerie Keller, Paris, France — curator J. de Longeville
1997 — *Ne dites pas non!*, Mamco, Genève, Switzerland
1997 — *Formes du simple, exercices d'associations*, Villa du Parc, Annemasse, France
1996 — Musée des Beaux-Arts Villa Steinbach, Mulhouse, France
1993 — Galerie Barbier Beltz, Paris, France
1993 — *Les Mystères de l'Auberge Espagnole*, Villa Arson, Nice, France

1992 — *Black and White*, Galerie Brownstone, Paris, France
1992 — *Moins c'est plus,* Galerie Barbier Beltz, Paris, France
1991 — *Travaux sur Papier,* Galerie Brownstone, Paris, France
1991 — Galerie Lucien Durand, Paris, France
1990 — Galerie Nicole Ferry, Paris, France
1990 — Galerie Lucien Durand, Paris, France
1990 — *Eloge du Radical*, Galerie Apomixie, Paris, France
1990 — *68, Quai de Seine*, La Grande Halle de la Villette, Paris, France
1989 — Galerie Nicole Ferry, Paris, France
1989 — *Formes et couleurs*, Galerie Brownstone, Paris, France
1988 — Galerie Nicole Ferry, Paris, France
1988 — *France Libertés,* Galerie Montenay, Paris, France
1988 — *Les paraboles du Petit Boulevard*, Centre d'Art Contemporain de Saint-Priest, Saint-Priest, France
1987 — Galerie Nicole Ferry, Paris, France
1986 — Galerie Lucien Durand, Paris, France
1985 — Galerie Lucien Durand, Paris, France
1982 — Novembre à Vitry, Vitry sur Seine, France
1978 — Salon de la jeune peinture, Paris, France

Public collections

Artothèque d'Auxerre, Auxerre, France
Musée du Château des ducs de Wurtemberg, Montbéliard, France
F.R.AC. Alsace, Sélestat, France
F.D.AC. de la Seine-Saint-Denis, Saint-Denis, France
Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Geneva, Switzerland
F.N.AC., Paris, France
Centre d'Art Contemporain de Saint Priest, Saint-Priest, France
MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, France
FRAC Bretagne, France

Charles-Henri Monvert is represented by Galerie Emmanuel Hervé

EMMANUEL HERVÉ

www.emmanuelherve.com