

Daphne Corregan

overlaps



© Photo Roland Habbe

musée Jean Cocteau
collection Séverin Wunderman

2, quai de Monléon
06500 MENTON
Tél. : +33 (0)4 89 81 52 50
<http://museecocteaumenton.fr/fr>



musée Jean Cocteau
collection Séverin Wunderman

Daphne Corregan overlaps



Vue de l'exposition "Overlaps"
au premier plan : Landscape

Préface

Jean-Claude Guibal

Député-Maire de Menton
MP, Mayor of Menton

Imaginé pour s'intégrer dans l'espace d'expositions temporaires du musée Jean Cocteau collection Severin Wunderman, à la suite des céramiques de Cocteau et Picasso, le parcours de Daphne Corregan vient ré-ouvrir la programmation d'expositions dédiée aux artistes contemporains.

Comme tant de régions du pourtour méditerranéen, le Sud-Est de la France a une longue tradition céramiste. Menton n'est pas oubliée parmi les villes ayant été marquées par cette forme de création. La proximité de ces grands centres d'activité a aiguisé l'intérêt de nombreux artistes vivant sur la Côte d'Azur. C'est ainsi que Daphne Corregan, née aux États-Unis, vient s'installer dans le Sud de la France où elle trouve un terrain propice au développement de son imaginaire et à l'enrichissement de son expérience. Elle ne s'en tient pourtant pas là et les 5 continents lui proposent une ouverture du regard que sa main retranscrit sur le sol méditerranéen.

Cette fois encore, le regard de l'artiste est l'occasion d'une réflexion sur ce musée, espace encore jeune, mais dont l'architecture délibérément dirigée vers l'extérieur permet une mise en lumière unique des œuvres. Celles de Daphne Corregan nous impressionnent par leur présence, leur équilibre intrinsèque magnifié par les ombres et la lumière prodiguées par le lieu. Lignes pures et essentielles ou présence massive, noir de fumée, blanc aérien, chaque pièce y respire et prend vie.

C'est ainsi que la Ville de Menton réaffirme son appartenance à un monde en évolution, dont la création artistique vivante est le signe. Donner à voir ces manifestations de créativité et d'originalité sont le privilège qui nous revient.

Following on from the ceramics of Cocteau and Picasso in the temporary exhibition space of the Jean Cocteau Museum, Severin Wunderman Collection, Daphne Corregan's journey reopens the programme of exhibitions dedicated to contemporary artists.

Like many Mediterranean regions, south-eastern France has a long tradition of involvement in ceramics. Menton ranks high in the list of towns concerned by this form of artistic creation. The proximity of these leading centers of activity has prompted the interest of many artists living on the Riviera. Thus Daphne Corregan, born in the USA, came to settle in the south of France where she found an environment favorable to her imaginative development and the enrichment of her experience. However this is not the limit of her horizons, and the five continents open up new visions that her hands reformulate here on the shores of the Mediterranean.

Once again the artist's vision prompts a fresh look at this museum itself, a space that is still young but with a deliberately outward-looking architecture that enables works to be seen in a new and special light. Those of Daphne Corregan impress by their presence, their intrinsic balance enhanced by the light and shadow of the exhibition space. Pure, essential lines or massive presence, lamp black and aerial whites: each piece can breathe and take on new life.

The town of Menton thus reasserts its place in a world of change, signified by on-going artistic creation. It is a privilege for us to present these expressions of creativity and originality.



Daphne Corregan

Françoise Leonelli

Conservatrice
Musée Jean Cocteau
Collection Séverin Wunderman

Curator
Jean Cocteau Museum
Séverin Wunderman Collection

Les espaces d'une exposition peuvent rester, un temps, imprégnés de leurs habitants éphémères. Comment leur succéder sans les trahir ? Respecter cette sensation, ce parfum flottant encore ?

Quelle meilleure transition que de remplacer les œuvres de deux grands artistes, Pablo Picasso et Jean Cocteau céramistes, par une autre artiste, d'une nouvelle génération, mais que le parcours de vie et une absolue sensibilité ont guidée vers une passion identique, celle de la terre et du feu ? Cocteau s'amusait : "Picasso m'avait dit que si je mettais une céramique au four j'étais perdu. Mais j'ai toujours eu le goût de me perdre avec délice".

Cet extraordinaire novateur aimait passionnément l'acte de création. Les horizons différents qui convergeaient en lui, se fondaient dans son imaginaire. L'Afrique, l'Asie, l'Amérique sont à Daphne Corregan ce que l'Antiquité méditerranéenne représentait pour Cocteau. Cet infatigable chercheur des profondeurs humaines avait choisi une plongée dans l'autoportrait pour en excaver les racines de l'introspection et la vision de cet "autre côté du miroir". C'est dans son environnement personnel que l'artiste nous mène par le biais de ces œuvres ayant toutes subi le passage purificateur du feu.

Exhibition spaces may retain for a while the traces of their temporary inhabitants. How can others follow on without betraying them, respecting the impression, the perfume that lingers in the air? What better succession could be imagined than the transition from the ceramics of two great artists, Pablo Picasso and Jean Cocteau, to another ceramist of a new generation, whose life history and extreme sensibility have led her to an identical passion for earth and fire?

Cocteau joked: "Picasso warned me that if I once put clay in a kiln it would be all over with me. But I've always enjoyed following the primrose path to perdition". This remarkable innovator had a passion for the act of creation. His different backgrounds converged and blended in his imagination. Africa, Asia and America are to Daphne Corregan what the classical Mediterranean heritage was to Cocteau.

This indefatigable student of the human spirit chose to mine the self-portrait to extract the roots of introspection and vision that lie 'through the looking-glass'. It is into her own personal world that the ceramist invites us through these works that have been purified by fire. This journey inevitably follows that of the artist, along a chronological pathway. Specific choices of some historically

◀ **Limb**, 1997,
64 x 23 x 164 cm, terre enfumée

▼ **Vue d'exposition**,
Céramiques et dessins



Ce cheminement passait obligatoirement par celui de l'artiste, selon un parcours chronologique. Un choix spécifique d'œuvres majeures historiques s'est imposé. "Limb" (1997) ouvre la voie, membre à la fois végétal, primordial, portant la marque d'une intervention humaine ; et déjà là, ces ouvertures propices à la circulation de l'air qui intègrent l'élément impalpable à celui original de la terre.

À la suite, "Black Twins" (2008), gémellité des contraires, s'insère dans la vision d'ombre et de lumière chère au poète ; et puis, cette pièce qui évolue au fil des ans, "Rock and Roll", instable, sur le fil, dont les éléments disparaissent pour être remplacés par d'autres, plus jeunes peut-être...

Un parcours, donc, fait de chevauchements (Overlaps), d'interactions entre légèreté, fragilité et présence stable et solide, telle cette "conversation silencieuse" entre ces visages énigmatiques, lointain rappel des "Saintes Conversations".

L'implication de Daphne Corregan dans cette exposition, la participation de Gilles Suffren, ainsi que la cohérence donnée au discours par Ondine Bréaud-Holland ont permis de donner à cette présentation son caractère d'équilibre allié à la force de la représentation.

important works were inevitable. "Limb" (1997) opens the way: a primordial, vegetable limb that also bears the mark of human intervention, and already those openings that encourage the circulation of air and integrate this impalpable substance into the more basic element, earth.

Following this, comes "Black Twins" (2008), the contradiction of identicals, part of the vision of darkness and light close to the poet's heart; and then a work that evolves over the years, "Rock and Roll", unstable, on the edge, with parts that disappear to be replaced by others that are perhaps younger ... A journey, then, full of "Overlaps" and interactions between fragile lightness and a stable, solid presence, such as this "silent conversation" between enigmatic faces, a distant reminiscence of the Sacra Conversazione. The involvement of Daphne Corregan, the participation of Gilles Suffren, and the coherence imposed on our discourse by Ondine Bréaud-Holland ensure that this exhibition combines forceful representation tempered by due balance.



◀ **Rock n'Roll**, 2009-2014
360 x 30 x 47 cm, terres cuites

▶ **Black twins**, 2008
48 x 26 x 57 cm, terre enfumée





Clouds, 2013
280 x 200 x 50 cm, porcelaine et plomb





Pots rouges, 2014,
110 x 110 x 140 cm, terres cuites engobées

Par les œuvres se laisser inspirer

Ondine Bréaud-Holland
Professeur de philosophie esthétique
à l'ESAP Monaco

From the works, let inspiration come

Ondine Bréaud-Holland

Au loin, une tache rouge, d'un rouge brun foncé. S'en approcher, c'est aller à la rencontre d'une surface colorée où se conjuguent fièrement vingt-deux "contenants" du même ton. Encore que le mot "contenants" ne soit pas satisfaisant, nous dit Daphne Corregan qui, sans nier son attachement à ce qui constitue une part importante de l'histoire de la céramique, lui préfère celui de "vessels". Il est vrai que, parmi les vingt-deux objets présentés, certains, avec leur forme oblongue et leur allure élancée, sollicitent l'imagination. Alors que d'autres suggèrent l'idée de passage d'une étendue à l'autre, en contredisant le discours des arts appliqués qui les porte ; notamment ceux qui sont perforés, percés de ces petits trous réguliers qui courent sur l'ensemble de leur surface cylindrique. Mais qu'importe que des récipients (pichets, cruches, vases...) ne soient pas hermétiques ! Hippias lui-même, dans le dialogue de jeunesse de Platon, n'avait-il pas fini par entendre que le beau a peu à voir avec une fonctionnalité quelconque ?

Ce goût du paradoxe, Daphne Corregan le cultive avec constance depuis bientôt plus de trente ans, doublé d'un penchant pour la création de fausses incompatibilités. On pense ici aux objets "duplex" de l'artiste, ces étranges et splendides complexes en céramique, faits de deux entités, accolées en dépit ou en raison de leurs apparentes disparités. Or, avec les "vessels" et autres "ustensiles", c'est au moment où le regard commence à scruter leur surface extérieure, que la signature de l'artiste se donne à lire ; leur modelé varie, et une légère rupture apparaît entre des zones de contact à première vue similaires : techniques de la plaque et du colombinage qui, mises ensemble, disent, bien mieux que séparément, la manière dont les mains de Daphne Corregan travaillent la terre, l'architecturent et l'animent, à partir de blocs de différentes textures, de ténacité variable. Ces gestes spécifiques, ces doigts qui pincent, pressent, poussent et repoussent l'argile en pensant peut-être, sous l'emprise du vocabulaire de l'anthropomorphisme, à des figurines aux formes pleines, je les imagine assez bien. Je me les représente en observant comment l'artiste mime une part de son

A distant red mass, dark reddish-brown. Draw nearer, and you discover a coloured surface on which twenty-two "containers" of the same hue proudly stand assembled. In fact, as Daphne Corregan explains, the word "containers" is not quite appropriate: without denying her attachment to something that represents an important part of the history of ceramics, she prefers the term "vessels". It is true that among the twenty-two objects presented some, with their oblong shapes and slender silhouette, stimulate the imagination. Others, in contradiction with the discourse of applied art that underlies them, suggest the idea of passage from one zone to another – this is true in particular of those that are perforated, regularly pierced with little holes across the whole of their cylindrical surfaces. But what does it matter if recipients (jugs, pitchers, vases, etc.) are not watertight? After all Hippias himself, in one of Plato's early dialogues, suggests that finally beauty has little to do with any notion of functionality.

*This taste for paradox is something that Daphne Corregan has steadfastly cultivated over more than thirty years, along with a fondness for creating false incompatibilities. I am thinking here of the artist's duplex objects, those strange and splendid ceramic structures formed of two entities, joined despite – or on account of – their apparent disparities. But for the "vessels" or "utensils", it is when one begins to scrutinize their visible surface that the artist's signature emerges; their shapes vary, and a slight rift appears between two zones of contact that were at first sight similar: they are built up by hand with slabs or coils that, together, reveal still better than they do individually the way in which Daphne Corregan's hands, starting with blocks of varying textures and tenacity, model, structure and animate the material. I can readily imagine those specific gestures, the fingers that pinch, press, push and pull the clay, perhaps, under the influence of the vocabulary of anthropomorphism, with generously rounded human figures in mind. I see them when I watch the artist miming part of her activity. For "active" she is, in the noblest sense of the term. On this subject one should re-read *The Craftsman*, the quasi-*



occupation. Car, occupée, elle l'est au sens le plus noble du terme. Il faut à ce sujet relire *Ce que sait la main*, l'ouvrage quasi encyclopédique de Richard Sennett où le sociologue américain réinstaura la part d'intellection qui accompagne toute gestuelle pratiquée avec discipline et liberté. D'ailleurs, tout commence avec des croquis, voire des dessins, chez Daphne Corregan qui recourt inlassablement à ce mode de création. Amoncelés sur les étagères de son atelier, elle les transfigure en formes tangibles dans ce lieu que, provisoirement ou définitivement, ces objets finiront un jour ou l'autre par quitter. À ma demande par trop directe de ce que représentent l'exposition de ses pièces puis leur éventuelle cession à des amateurs d'art contemporain, Daphne Corregan me fit cette confidence d'une rare simplicité : si l'exposition était source de joie, plus difficile était la séparation définitive, dès lors qu'elle n'avait pas vécu assez longtemps en compagnie de ses propres créations. D'aucuns diront "ses œuvres de sculpteur" car nombreux sont ceux, philosophes, critiques d'art, céramistes, qui, dans de très belles pages, ont souligné la complexité et la richesse de sa pensée créatrice.

Pour revenir à l'installation rouge, comment l'interpréter ? Que dire de ce regroupement de choses, somme toute fabuleuses ? Artefacts venus soit de contrées mythiques maîtrisant l'art de l'engobe — la couleur s'explique ainsi — soit d'anciennes fabriques ne croyant plus guère à la valeur de l'artisanat. Le chariot sur lequel les "vessels" reposent en position d'attente, pourrait contribuer à fonder ce postulat. Sans exclure la possibilité d'un discours

encyclopaedic work by Richard Sennett in which this American sociologist reasserts the importance of the intellection that accompanies any manual activity performed with discipline and freedom. In fact for Daphne Corregan everything begins with sketches, or even full drawings, a form of creation she inevitably has recourse to. They pile up on the shelves of her studio, to be transformed into tangible forms in this space that one day the objects will leave, definitively or temporarily. In response to my over-direct question as to what the exhibition of her works and their possible sale to collectors of contemporary art mean to her, Daphne Corregan made this surprisingly straightforward confession: while their presentation was a source of delight, final separation was much more difficult insofar as she had not been able to spend enough time in the company of her creations. Some people would say "her sculptures", for many philosophers, art critics and ceramic artists have eloquently stressed the rich and complex nature of her creative thinking.

Coming back to the red installation, how should it be interpreted? What can we say about this grouping of apparently fabulous objects? Are they artefacts, from mythical countries that have mastered the art of engobe – which explains the colour – or from former workshops that scarcely believe now in the value of craftsmanship? The trolley on which the vessels stand waiting might seem to support this theory. Without excluding the possibility of a critical stance that, I believe, Daphne Corregan embodies, I suggest that a game is being played, along the following lines : with a little patience it is possible to bring together diverse materials that share

Vue de l'exposition,
céramiques 2004-2013



critique que porte en elle, je crois, Daphne Corregan, je suggère un jeu autour de l'idée suivante : avec un peu de patience, il est possible de collecter des matériaux à la fois disparates et de même tonalité. Jeu formel certes, mais intellectuel également ; on le trouve par exemple chez Tony Cragg qui, à un moment de sa carrière, constituait des camaïeux d'objets, pour créer des figures interrogeant autant la perception que la prédominance de la production manufacturée.

the same tonal values. A formal game, of course, but also an intellectual one; played for example by Tony Cragg who, at one point in his career constructed camaïeux of objects, creating figures that questioned both our perceptions and the predominance of manufactured production. The title Daphne Corregan has chosen for her work could also indicate a quite different approach: we must all interpret for ourselves the expression "pots rouges", (red pots?)



Pots rouges, 2014,
110 x 110 x 140 cm, terres cuites engobées

Le titre que Daphne Corregan a choisi pour son œuvre pourrait aiguiller sur une tout autre voie : à chacun alors de traduire l'expression "pots rouges" qui ouvre sur toutes sortes de catégories d'images. Pour ma part, je verrais dans ce bel arrangement monochromatique, comme dans son corollaire, la série de cylindres, une recherche autour de la notion d'unité. Non pas d'un point de vue métaphysique — ce qui s'origine en elle —, mais esthétique — ce qui fait sensation en elle —, ou même psychologique — ce qui fait problème en elle —, le moi étant rarement envisageable comme une construction monolithique. Pour preuve, cet autre regroupement de céramiques, plus disparates et plus difficiles à relier spontanément qui, ponctuellement et sans ostentation, composent ce que Daphne Corregan a nommé un paysage ; et — pourquoi ne pas le dévoiler— senti comme un autoportrait. Autoportrait en forme de paysage, de par le souvenir probable de tant de lieux traversés, tout près de son point d'ancrage dans le Sud de la France ou lors de lointains voyages ; réminiscence d'expériences visuelles fortes, mais pas seulement, et où perdure l'idée d'une collection de choses.

Et là-bas, de quoi s'agit-il exactement ? De maquettes d'habitats conçues par une imagination particulièrement féconde ? Ou de métaphores d'un monde qui se replierait sur lui-même au nom d'une nécessité, justifiée ou non ? C'est ce que l'on se demande à la vue des céramiques en ce moment accrochées au mur, un peu comme si elles appartenaient à un édifice dont on ignore la nature. Elles donnent à voir des espaces compartimentés et parfois réversibles ; espaces divisés en sous-espaces, eux-mêmes séparés par des cloisons, des parois ou des façades — au regardeur de décider... Quoi qu'il en soit, les structures qui séparent ces unités géométriques peuvent être droites aussi bien que courbes, animées pour ainsi dire. A cela, il faut ajouter les vibrations de lumière produites par la couleur, bleue, verte, jaune ou noire, qui recouvre l'intérieur des espaces évidés, ou badigeonne au contraire ce qui pourrait constituer l'extérieur des enclos protecteurs. Or cette plongée du regard dans des espaces à l'échelle

red skins?) which evokes a whole new series of image categories. Personally I can see this beautiful monochromatic arrangement and its corollary, the series of cylinders, as research into the notion of unity. Not in a metaphysical sense – that which originates this notion - but aesthetic - that which creates a sensation - or even psychological - that which creates problems –, since the ego can rarely be seen as a single monolithic construction. Proof of this lies in that other group of works, more dissimilar and less easy to connect spontaneously but which, punctually and unostentatiously, form what Daphne Corregan calls a landscape although – there is no reason not to reveal this – she sees it as a self-portrait. A self-portrait in the form of a landscape, probably on account of memories of so many places through which she has travelled, close to her base in the south of France or further afield; recollection of strong visual experiences (but not only that) and with a lasting notion of a collection of things.

And over there, what's this all about? Models of dwellings conceived by an unusually fertile imagination? Metaphors for a world turned in on itself in the name of some justified or unjustified necessity? These are the questions prompted by the works now hanging on the wall, rather as if they belonged to a building whose nature remained unknown. They offer the view of spaces divided into compartments, sometimes reversible; spaces divided into sub-spaces, themselves separated by partitions, walls or facades – up to the viewer to decide ... Whatever their nature, the structures that separate these geometrical units can be straight or sometimes curved, seemingly animated. There are also the vibrations of light produced by the colour, blue, green, yellow or black, that coats the inside of these hollowed-out spaces, or on the contrary is splashed over what might form the outside of the protective enclosures. But this visual plunge into spaces whose scale and meaning remains uncertain is thwarted in Homes; foiled, as it were, as if Daphne Corregan had set out to create a dialectic between the two groups of ceramics. For while the first (Spaces) leaves the voids open to view by revealing the lines that segment them, the second (Homes) prevents our seeing them entirely. It makes them



Landscape, 2014,
280 x 150 x 39 cm,
terres cuites engobées et émaillées

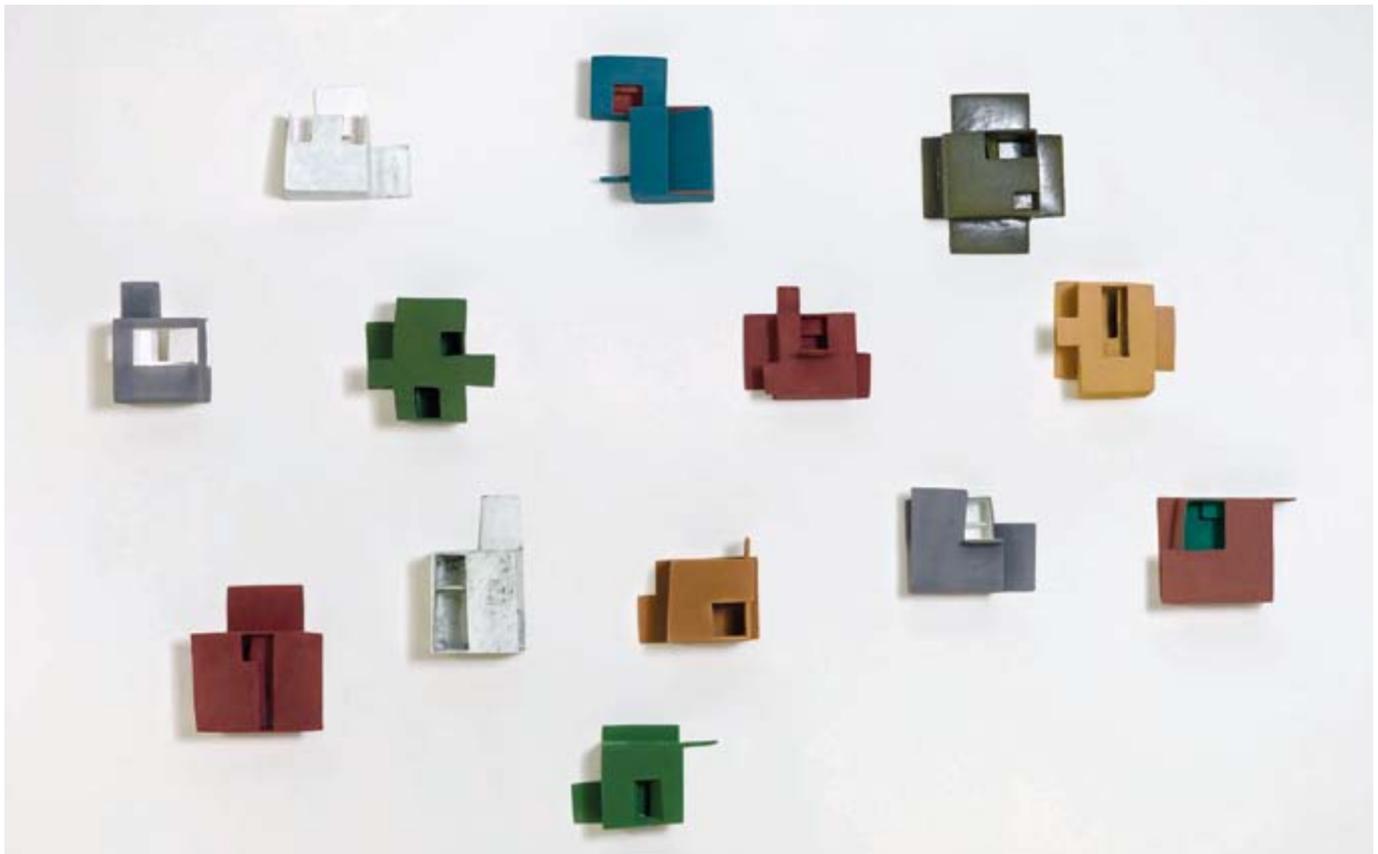
et à la signification incertaines, je la trouve contrariée dans *Homes* ; déjouée, en quelque sorte, comme si Daphne Corregan avait voulu créer une relation dialectique entre les deux ensembles de céramiques. Car, tandis que le premier (*Spaces*) laisse les vides apparents en révélant les tracés qui le segmentent, le second (*Homes*) interdit de les voir intégralement. Il les rend aussi intimes que possible en dissimulant une part de leur supposé volume sous la matière bâtisseuse, découpée, voire dotée d'une large fente. Et c'est là que l'on comprend pourquoi Daphne Corregan cite souvent Lucio Fontana, même si le propos, ici, est à chercher du côté de la sociologie urbaine — *Favelas* fut à un moment le nom de cette vision sélective de certains quartiers sud-américains — ou de l'architecture dite de terre.

Et pourquoi ne pas changer de paradigme ? nous dit Daphne Corregan avec ses *Sheltered spaces* qui renvoient à une imagerie tout autre : pavillon bourgeois, maison en kit ou gare de province, avec toute la charge esthétique qui les accompagne. Car s'y rencontrent autant l'idée de la stéréotypie à travers la figure répétée du toit, du

as intimate as possible by hiding part of their supposed volume beneath the constructional material that is cut out or broadly slit. One understands why Daphne Corregan frequently evokes Lucio Fontana, although the intention here is to be sought rather in the field of urban sociology – Favelas was the name given for a while to this selective vision of some South-American shanty-towns – or in so-called earthen architecture.

So why not shift your paradigm? says Daphne Corregan in Sheltered Spaces, which uses totally different imagery: suburban homes, kit-built houses or provincial railway stations, with their associated aesthetic baggage. For here we witness an encounter between stereotype, through the repeated figure of the roof, the rectangular box and the inner courtyard, and a certain picturesqueness through the overall monochrome treatment which almost gives the impression of a picture-postcard. But we should beware of images, and not confuse what might at first sight appear, despite its style, to resemble a lime-washed village with

Homes, 2014,
150 x 10 x 100 cm, terres cuites engobées





parallélépipède et des cours intérieures, qu'un certain pittoresque à travers le traitement monochrome de l'ensemble, qui lui confère presque une valeur de carte postale. Mais méfions-nous des images et ne confondons pas ce qui, de prime abord, pourrait ressembler à un village peint à la chaux en dépit de son style, avec la figuration de quelque chose de plus troublant. Je veux dire une dystopie où chaque îlot ne partagerait avec ses simili-semblables que son désir d'isolement. À moins que l'artiste ne suggère une communication par le ciel seulement, ce qui n'est plus une fiction, eu égard à ce qui se pratique aujourd'hui dans certaines villes brésiliennes où les déplacements se font par hélicoptère. Je préférerais, pour ma part, l'idée d'un pur jugement esthétique, à savoir mettre en suspens ce que ces lieux potentiellement labyrinthiques connotent éventuellement, pour les appréhender comme des formes pures à habiter poétiquement.

◀ **Scribble**, 2009,
77 x 30 x 69 cm, terre cuite engobée

◀ **Black spaces**, 2014,
42 x 10 x 33 cm, terre cuite engobée

Créer un rythme dans l'espace, d'une part, et dans le temps, de l'autre, c'est ce que réussissent à faire les cylindres. Si je sépare les deux notions, c'est qu'elles me semblent agir indépendamment l'une de l'autre, du moins dans un premier mouvement de la pensée. Je veux dire que l'ordre immobile dans lequel ces objets sont agencés me permet d'envisager la présence d'un volume dont les reliefs — plateaux et autres précipices — seraient parcourus d'aplats. Une sorte de composition sculpturale, proche, dans sa dynamique, de certaines œuvres d'Eduardo Chillida que Daphne Corregan admire tant. A contrario, il suffit de se concentrer sur le tracé des bandes noires pour y voir de la peinture gestuelle, certes contrôlée, mais dotée du désir de parcourir librement ce qui se présente à elle. Calligraphie somme toute indéchiffrable mais qui tend à redonner au pinceau un rôle fondateur dans la constitution de l'œuvre de l'artiste. Que Daphne Corregan allie l'art de la peinture à celui de la céramique, en dépassant tout ce qu'ont pu léguer les avant-gardes ou certaines traditions ancestrales, me paraît ici évident. Mais c'est en l'écoutant parler de sa pratique, que s'est imposée à moi l'idée d'une joie quasi libératrice à recouvrir les surfaces des neuf cylindres ; je devrais plutôt écrire "objets énigmatiques". Car il serait

◀ **Sheltered spaces**, 2014,
110 x 80 x 17 cm, porcelaine

the representation of something more disturbing: a dystopia, where each block shares with its quasi-twins only their desire to remain isolated. Or maybe the artist is suggesting communication via the sky alone; no longer a fiction in view of what happens today in some Brazilian towns where people travel around by helicopter. Personally I would prefer a purely aesthetic judgement, leaving to one side what these potentially labyrinthine spaces might possibly connote to consider them as pure forms to be inhabited poetically.

What the cylinders do is to create a rhythm, both in space and in time. I separate these two notions because they seem to me to operate independently, at least at a first level of consideration. I mean that the immobile order in which the objects are set out enables me to envisage the presence of a volume with relief – plateaus and precipices – intersected by planes of solid color. A sort of sculptural composition, dynamically similar to some of the works of Eduardo Chillida, whom Daphne Corregan so greatly admires. On the other hand if one focuses on the black strips one can see a painterly gesture, under control but motivated by the desire to travel freely through the available space. Calligraphy, not decipherable as such, but tending to restore the fundamental role of the paintbrush in the constitution of the artist's work. It seems to me obvious that Daphne Corregan here creates an alliance between the arts of painting and ceramics, going beyond the heritage handed down either by the avant-garde or by some ancestral traditions. But it was when I heard her talking about her work that I was struck by the joyful and almost liberating aspect of the covering of the surfaces of the nine cylinders. Or maybe I should say "enigmatic objects", for it would be wrong to consider them as simple supports for the application of a broad decorative motif. This despite the fact that Daphne Corregan has always been aware of this notion and interested in the Decorative Arts, and even though she has developed it to a high degree of refinement thanks to brilliantly-mastered techniques: drawing, sgraffito and other sophisticated procedures.

I called them "enigmatic objects".



9 holes, 2014,
90 x 90 x 17 cm, terres cuites engobées

faux de les considérer comme simple support au déploiement d'un large motif décoratif. Et ce, même si Daphne Corregan a toujours été sensible à cette notion, et curieuse du domaine où elle se déploie, les Arts décoratifs ; et même si elle l'a portée à un très haut degré de raffinement grâce à des techniques maîtrisées avec brio : dessin, sgraffito et autres procédés savants.

Objets énigmatiques, disais-je. Que voit-on en effet dans chacun des cylindres dont la forme évoque vaguement celle d'un instrument à percussion ? Un petit orifice, au centre de la partie légèrement bombée qui forme leur sommet. Or c'est en plongeant l'œil dans cette discrète ouverture que l'on comprend que l'intérieur des formes ainsi méditées n'a rien d'anodin. Émaillé, sous l'effet d'on ne sait trop quel procédé, comme l'étaient d'ailleurs certains des "pots rouges" en leurs parties cachées, cet espace, considéré par l'artiste comme digne d'une attention particulière, interroge au plus haut point.

Plutôt que d'en livrer une explication verbale, Daphne Corregan m'a conduite vers des pièces uniques, d'un blanc pur cette fois-ci, au titre magnifique de *Souffle*. De forme spiralée, pareillement émaillées en leur concavité, je ne sais trop ce qui m'a le plus émue en elles : l'idée d'expiration, de cet air venu de l'intérieur du corps humain qui s'exhale tant que l'on est vivant. Ou l'idée de la

What in fact do we see in each of these cylinders, whose shape vaguely suggests a percussion instrument? A little orifice in the centre of the slightly convex upper surface. And when we look down through this discreet opening we understand that the insides of these carefully-conceived forms are far from ordinary. This space, enamelled by some unknown process just as the hidden parts of some of the "pots rouges" already were, and which the artist considers worthy of special attention, interrogates us profoundly.

*Rather than explaining things in words, Daphne Corregan showed me some individual works, pure white this time, with the magnificent title *Souffle*. They are spiral forms, also enamelled in their concave parts, and I am not sure what most moved me in them: the idea of expiration, the air coming from inside our bodies that is exhaled as long as we live; or the idea of holding back this vital breath, even its inability to propagate itself, imprisoned as it is within this slightly damp-looking entity. An imagined act, who knows ... to show how precious this breath is, since "expiration" also signifies decease. In his reflections on the *sospir breve* and other moments preceding death, Vladimir Jankélévitch stressed the ambiguity of life. The ambivalence, the tragic nature of life, might be Daphne Corregan's metaphorical subject in these works, which are deprived of oxygen, partly*

retenue de ce souffle vital, voire de son impuissance à se propager, enfermé qu'il est dans cette entité à l'aspect légèrement mouillé ? Acte imaginé, qui sait..., pour signifier combien le souffle est précieux puisque "expirer" veut dire aussi s'éteindre. Dans ses réflexions sur le *sospir breve* et autres instants précédant la mort, Vladimir Jankélévitch a insisté sur l'ambiguïté de la vie. L'ambivalence, le tragique de l'existence, Daphne Corregan en parlerait maintenant métaphoriquement dans ces pièces privées d'oxygène, enfumées totalement ou partiellement lors des dernières étapes de la cuisson. Elle le dirait dans des formes en tension

or totally choked with smoke during the last stages of firing. It is present in these forms held in tension between two states that are inevitably of fundamental concern to us as mortal beings.

And these clouds, what do they teach us? First, the extraordinary skill displayed by Daphne Corregan who, as with Souffle, has built them up by hand in successive layers, purely by coiling. The process, we learn, makes use of paper clay, a material which, with a very humble appreciation of her position as an artist, she describes as "forgiving". Humble, but nonetheless full of ambition. This



Souffle, 2014,
98 x 48 x 170 cm, porcelaine et bois

Souffle, 2014,
91 x 48 x 168 cm, porcelaine et bois



Clouds, détail, 2013,
porcelaine

entre deux états auxquels, en tant que mortels, on ne peut que penser fondamentalement.

Et ces nuages alors, que nous enseignent-ils ? D'abord, l'extraordinaire métier dont fait preuve Daphne Corregan qui, comme pour *Souffle*, les a montés à la main, par tranches successives, en utilisant la seule technique du colombinage. Du procédé requis, on apprend qu'il passe par l'utilisation de *paper clay*, cette argile dont la céramiste, dans une vision très humble de sa condition d'artiste, dit qu'elle "pardonne" ; vision modeste et toutefois porteuse d'ambition. C'est ce que j'avancerais volontiers devant ces six stratocumulus trop cotonneux pour être menaçants, et que l'on surplombe de surcroît, comme si elle avait choisi de les montrer dans une perspective philosophique moderne : la nature, maîtrisée, serait représentée de manière idéalisée, signe du pouvoir de l'intelligence sur les désordres, météorologiques en particulier — car il y a un peu de cérébralité dans les formes engendrées. Pour le dire autrement, même si les nuages sont en suspension, comme l'étaient à leur façon les cylindres avec le subtil halo bleu qui cerne leur assise, l'artiste les a placés à une hauteur bien précise : elle situe le "spectateur" dans une double position. Individu triomphant : quand bien même l'orage se mettrait à gronder comme semble le prédire la feuille de

at least is what I would suggest in the presence of these six stratocumulus – too woolly to be threatening, and that moreover we look down on, as if she has chosen to place them in a modern philosophical perspective: nature is tamed and presented in an idealized way, a sign of the power of intelligence over disorder, particularly meteorological disorder – for there is an element of the cerebral in the forms engendered. In other words, even if these clouds are in suspension, as were, in their own way, the cylinders, with the subtle blue halo emanating from their bases, the artist has placed them at a very precise height, putting "the viewer" in a dual situation. That of the triumphant individual: even if the thunder begins to rumble, as the sheet of supporting lead seems to suggest, there is no risk of being affected by it. And that of someone motivated by a desire to enjoy the pleasure of touching. Faced with this spectacle, reassuring as it is in every way, just how far are we prepared to go in our desire to caress its constitutive elements or even soil the purity of the clouds by leaving unfortunate finger marks? Or, in imaginative mode, with what force might our hands destroy this beautiful sight that lies before our eyes, convinced as we are that all harmony is only temporary and all certainty an illusion? Or, to be more trivial, might they dip into the appetizing substance to relish its divine savour? It is Daphne Corregan herself who prompts this dual

plomb qui les soutient, point de risque de se trouver dans sa zone d'action. Et personne animée du désir d'éprouver la jouissance du toucher. Jusqu'où en effet le témoin de ce spectacle, rassurant à tous égards, va-t-il aller dans l'envie de caresser les éléments qui le constituent, voire de souiller la pureté des nuages par quelques traces de doigts intempestives ? Et, sur le mode imaginaire maintenant, avec quelle force sa main va-t-elle détruire la belle apparence qu'il a sous les yeux, convaincu qu'il n'est d'harmonie que provisoire et de certitude qu'illusoire ? Ou, pour être plus trivial, plonger dans la matière alléchante pour en goûter la divine saveur. Cette double interprétation, c'est Daphne Corregan qui me pousse à la proposer en intitulant ses paires de mains mi-noires mi-blanches "Dipped in whiteness".

Devant ces objets d'une force évidente, il faut s'arrêter et rappeler combien d'artistes, sculpteurs pour la plupart,

interpretation by entitling her pairs of half-black, half-white hands Dipped in whiteness.

In the face of these objects with their evident strength, we must pause to recall how many artists, mostly sculptors, have tried to render the expressive force of hands, not to mention their obsessive sculpturality: for example, Rodin, Louise Bourgeois and Bruce Nauman. An obligatory subject then, that Daphne Corregan does not disown. On the contrary; otherwise how could one understand the work she has done with her students for over two years on "tact"? But she adds something different by diverting the subject towards the theme of "the tender" and its associated topos, "the violent", as presented by Jacques Derrida in his dense but at the same time extraordinary work on Jean-Luc Nancy. On the "tender" side, perhaps the slightly cupped hands, in a gesture of donation, a gift to another, whoever that may be; and on the "violent" side, the

Dipped in whiteness, 2014,
69 x 32 x 27 cm, terre enfumée et porcelaine





ont cherché à rendre compte du pouvoir d'expression des mains, sans parler de leur sculpturalité obsédante : Rodin, Louise Bourgeois et Bruce Nauman, par exemple. Imposition du thème, donc, que Daphne Corregan ne désavoue pas, bien au contraire. Sinon, comment comprendre le travail qu'elle a mené avec ses étudiants autour du "tact" pendant plus de deux ans ? Mais, à cela, elle ajoute quelque chose de différent, en conduisant le propos ailleurs : du côté du "tendre" et, conjointement, de la "violence", comme l'a exposé Jacques Derrida dans le livre, touffu et prodigieux à la fois, qu'il a consacré à Jean-Luc Nancy. Du côté du "tendre", peut-être avec ce geste d'offrande, de don vers l'autre, quel qu'il soit, qu'adoptent ces mains à peine recourbées ; et, du côté de la violence, avec l'apparence quelque peu dérangeante que revêtent ces mêmes mains : selon l'éclairage, elles semblent habillées de gants de cuir noir-jaune ou noir-bleu. Bref, sans aller jusqu'à défendre l'idée d'un "coup" porté vers l'adversaire, comme Derrida l'a fait au sujet du "Tiens !" qui peut renvoyer au geste le plus doux comme le plus brutal, on imagine que ces mains ne sont pas tout à fait innocentes.

Coupables d'avoir prélevé dans les formes adjacentes un peu de matière première pour — comment en douter à présent ? — satisfaire les aspirations, voire les instincts les plus divers.

À ces propos à valeur interprétative, j'en ajouterai un qu'une poïétique de la céramique suscite tout simplement. J'avancerai l'hypothèse qu'il y a, dans le mobile ainsi produit, des signes du faire. Je veux dire par là qu'en soulignant matériellement les extrémités des doigts des deux paires de mains, Daphne Corregan aurait créé volontairement un signe hyperbolique, et pas nécessairement l'image d'un étui ou autre enveloppe protectrice. Il y aurait en ces mains, théâtrales finalement — en ce sens que leur travestissement serait révélateur d'une réalité plus forte encore — l'évocation de la concentration requise sur le plan sensoriel, face au défi que s'est lancé l'artiste à un moment particulier de son existence : figurer ce qu'il y a de plus intangible, de plus vaporeux, de moins linéaire en définitive — les nuages ! —

somewhat disturbing appearance of these same hands: according to the light they seem to be wearing gloves of black-yellow or blue-yellow leather. In short, without going so far as to defend the idea of a "blow" directed against an opponent as Derrida does concerning "Here!", which may accompany either the most tender or the most brutal of gestures, one can imagine that these hands are not entirely innocent. Guilty of having taken from the adjacent forms a bit of raw material— how can we now doubt this? — so as to satisfy the most varied needs, or even instincts.

To these interpretative remarks I would add another that is simply prompted by the poiesis of ceramics. I propose the hypothesis that through the agency of these hands we perceive signs of doing/ making. By this I mean that by physically underlining the tips of the fingers of the two pairs of hands, Daphne Corregan has deliberately created a hyperbolic sign, and not necessarily the image of a sheath or other protective envelope. These hands — that are finally theatrical, in that their representation reveals a still more forceful reality — evoke the concentration required on the sensorial level to overcome the challenge the artist has chosen to face at a particular moment in her life: reproducing the most intangible, the most insubstantial, finally the least linear of objects — clouds! — in this specific material, clay.

I spoke of objects that possessed evident strength: power is the subject of the series that concludes the exhibition — six heads that excite our curiosity. What telluric divinities, I wonder, might these effigies represent? Others, taking note of the marks on their surface, these little points that are discreet reminders of the techniques of enlargement used to reproduce an object on another scale, may consider them rather as gigantic copies of models that are by nature superhuman. It is their serene attitude that leads me to detect a certain element of the divine in them: some appear impassible, others serene, with their closed or half-closed eyes. Even when open, those eyes look at nothing in particular but gaze, as if in a mirror, at the immensity we may conjure up or feel, that of space and/or the spirit.

◀ **Masked head**, 2014,
57 x 45 x 194 cm,
terre cuite engobée et bois

◀ **Hooded head**, 2014,
51 x 38 x 184 cm,
terre cuite engobée et bois

◀ **Black face**, 2014,
53 x 36 x 184 cm,
terre cuite engobée et bois

dans ce matériau même qu'est l'argile. Je parlais d'objets d'une force évidente ; c'est de puissance qu'il est question dans la série qui termine l'exposition : six têtes qui forcent la curiosité. De quelles divinités *telluriques* peuvent-elles bien être les effigies ? D'autres préféreront les considérer comme les doubles colossaux de modèles par essence surhumains, en s'attachant aux marques présentes sur leur surface, ces petits points qui, discrètement, rappellent l'opération d'agrandissement à laquelle les hommes s'emploient quand l'échelle ne les satisfait pas. Si je vois en elles un peu de divin, c'est que leur attitude sereine m'y invite : impassibilité des unes, sérénité des autres, yeux fermés ou mi-clos. Et, lorsqu'ils sont ouverts, ces yeux ne regardent nulle part en particulier mais, en supposant un effet de miroir, dans l'immensité qu'il nous est permis de concevoir ou de sentir, celle de l'espace et/ou de l'esprit. Attention toutefois, avertit Daphne Corregan, de ne pas tomber dans un discours trop spiritualisant, en opérant des va-et-vient, du terme "head" à celui de "face". Car il se peut, comme le soutenait Malraux dans ses analyses des chefs-d'œuvre de l'humanité, que ces figures soient davantage des emblèmes de la beauté que du sacré. Il se peut que leur création ne résulte pas d'un principe transcendant, mais de la connaissance des rites de certains peuples. Si j'écris cela, c'est que Daphne Corregan m'a montré d'anciennes photographies des Selk'nam, prises en Patagonie, et surtout des images récentes des peuples de la vallée de l'Omo en Afrique de l'Est, qui font de leur corps le support de compositions picturales originales. Or c'est en les voyant que j'ai compris l'habileté de l'artiste à jouer avec des références précises en les libérant de toute anecdote, si je puis dire. Ainsi, ces fleurs, prélevées on ne sait où, vraies fleurs sur le corps des femmes et des enfants éthiopiens et devenues chez Daphne Corregan des motifs floraux à part entière et — pourquoi pas ? — des pivovines chinoises de l'époque Song. Ainsi, son désir de réduire sensiblement le vocabulaire formel mis en œuvre dans les peintures à même le corps, pour ne retenir que les bandes et les taches, les cercles et les points de différentes dimensions tracés *a priori* sans règles

However, Daphne Corregan warns us not to fall into the trap of an excessively spiritualistic approach through the associations of "head" and "face". For it may well be, as Malraux suggests in his analyses of the masterpieces of human culture, that these figures are emblems of the beautiful rather than the sacred. Their creation may result not from a transcendental principle but rather from the knowledge of certain rites. I say this because Daphne Corregan showed me some old photographs of the Selk'nam peoples from Patagonia and above all recent images of the peoples of the East African Omo valley who use their bodies as the canvas for original pictorial compositions. On seeing these I was able to appreciate the skill with which the artist uses precise references while freeing them of anything one might call an anecdotal element. Hence these flowers, coming from we know not where, real flowers on the bodies of Ethiopian women and children that in Daphne Corregan's works become fully-fledged floral motifs and – why not? – Chinese peonies from the Song dynasty. Hence her desire to reduce significantly the formal vocabulary used in body-painting, retaining only the stripes and blots, the circles and dots of different dimensions drawn apparently with no special rules; hence above all the fact that she chose only men for this series of works, thus achieving greater universality.

The reason I spoke above of beauty is that the confrontation with the artist's six sculptures reminded me of the film by Werner Herzog, already some years old now, Herdsmen of the Sun. It appears that in the Sahel region the men organize beauty contests to attract women to become their wives. And since the area where this ritual takes place is one of the poorest in the world, these extraordinary facial transformations are obtained using what is available on the spot, that is, essentially, natural pigments. A beauty contest, then, with no obligatory expenditure or commercial exploitation! How can one apprehend this phenomenon other than through its final opposition, its derisory resistance to that "esthétisation" of the world to which we no longer know how to react, so much has it become

Painted head, 2012,
49 x 38 x 185 cm, terre cuite engobée et bois



particulières ; ainsi surtout, le fait qu'elle n'ait choisi que des hommes pour cette série de céramiques, universalisant ainsi le propos.

Si je parlais plus haut de beauté, c'est que ce face-à-face avec les six sculptures de l'artiste a réveillé en moi le souvenir du film, déjà ancien, de Werner Herzog, "Herdsmen of the Sun". On en retient qu'au Sahel les hommes procèdent à des concours de beauté pour séduire les femmes qui deviendront leurs épouses. Et, la région où se déroule ce rituel étant une des plus pauvres du monde, ces incroyables métamorphoses du visage, ils les réalisent avec ce qui est disponible sur place, des pigments naturels essentiellement. Concours

a commonplace on one hand, and an economic folly on the other. I do not know whether this is what Daphne Corregan had in mind when covering the faces with attributes – make-up and masks on the skin itself – that give them something of the air of clowns: beings, that is, open to all possible projections in terms of sadness and cynicism. And then there is this white dribble on Masked Head which is perhaps the result of a mistake, an accident, the symbolic end of the moment embodied by the Woddabe and the Omo peoples, or on the contrary the positive force of a "letting-go".

But if this "letting-go" is not to become mere resignation, it must be preceded by another essential element: effort, desire,



Landscape, détail, 2014,
terres cuites émaillées et engobées

de beauté sans dépenses obligées ni récupération mercantile, donc ! Comment appréhender le phénomène, autrement que dans son opposition ultime, sa force de résistance dérisoire à cette esthétisation du monde dont on ne sait plus que penser, tant elle est devenue lieu commun, d'un côté, et folie économique, de l'autre. Je ne sais pas si c'est de cela que Daphne Corregan a voulu parler en recouvrant ses visages d'attributs — maquillages et autres masques à fleur de peau — qui leur confèrent un aspect légèrement clownesque, c'est-à-dire offert à toutes les projections possibles en termes de tristesse et de cynisme. Et puis, il y a cette coulure blanche sur "Masked Head" qui signe peut-être un ratage, un accident, la fin symbolique du moment incarné par les Wodaabe et les peuples de l'Omo, ou *a contrario* la force positive d'un "lâcher-prise".

Pour que le "lâcher-prise" ne se transforme pas en pure résignation, encore faut-il que quelque chose d'essentiel le précède : un effort, un désir, un élan ! Une sorte d'*impetus* antérieur à lui et qui le justifierait moralement. Si j'écris cela, c'est que, dans l'atelier de Daphne Corregan, un petit objet s'est révélé à moi. On le perçoit comme une étendue, sans clôture cette fois-ci, à parcourir librement dans l'ivresse pourtant d'un franchissement. Un petit objet de couleur bronze, sans signification première, mais étrangement quadripartite que l'imagination décidera ou pas de franchir pour aller vers ce que Heidegger appelait *L'Ouvert*, dans le désir qu'on lui connaît de re-saisir le monde. Étrangement quadripartite, disais-je, en pensant encore à Heidegger qui voyait dans certaines choses l'union de la Terre, du Ciel, des Divins et des Mortels.

impulse! A sort of impetus, preceding it and giving it moral justification. I say this on account of the little object I noticed in Daphne Corregan's studio. It is first perceived as a surface, unenclosed this time, that can be explored freely, though with the exhilaration one feels when crossing a limit. A little bronze-coloured object, with no obvious meaning, but with a strangely quadripartite structure that our imagination can decide or not to explore in search of what Heidegger, in his well-known desire to re-grasp the world, called Openness. 'Strangely quadripartite', I said, thinking once again of Heidegger, who saw in certain things the union of the Earth, the Sky, the Gods and the Mortals.





3 Pots, 2003,
80 x 60 cm, techniques mixtes



Pouring Vessels, 2007,
32,5 x 42,5 cm, techniques mixtes

Biographie Daphne Corregan



Née le 27 décembre 1954 à Pittsburgh (Pennsylvanie, États-Unis), Daphne Corregan arrive dans le Sud de la France dès 1970.

Elle se forme successivement à l'école des Beaux-arts de Toulon, de Marseille, puis d'Aix-en-Provence où elle intègre l'atelier de Jean Biagini, "atelier-forum" dans lequel sont invités de nombreux artistes, qui fut, à bien des égards, un modèle dans l'enseignement de l'art et qui reste l'un des ateliers marquants de l'après-guerre pour l'enseignement de la céramique en France.

Après un voyage d'étude aux États-Unis en 1978, Daphne Corregan installe son atelier dans le Sud de la France. Depuis 1989, elle enseigne la céramique à l'École Supérieure d'Arts Plastiques de la Ville de Monaco.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS PERSONNELLES DEPUIS 2004

- 2014** Galerie Sandrine Mons, Nice, FR
Galerie Terra Delft, Delft, NL
- 2013** Galerie CAPAZZA, Nançay, FR
- 2012** Daphne Corregan et Gilles Suffren Abbaye Coat Malouen, Kerpert, FR
Maisons Communes Les Landes Blanches, Les Sorinières, FR
- 2011** Solothurn Kunstforum, Solothurn, CH
- 2010** SOFA New York, USA, représentée par la galerie Collection, Paris, FR
- 2009** Galerie Hélène Porée, Paris, FR
Espace Culturel François Mitterand, Beauvais, FR
Galerie Nadia B Dieulefit, FR
- 2008** Galerie Chantal Bamberger, Strasbourg, FR
- 2007** Galerie Sandrine Mons, Nice, FR
Galerie Marianne Brand, Carouge, CH
- 2006** Collect, Victoria and Albert Museum, London, GB
Galerie Geneviève Godar, Lille, FR
Galerie Remarque, Trans-en-Provence, FR
- 2005** Abbaye d'Arthous, Hastings, FR
- 2004** Stadtmuseum Hüffingen, Hüffingen D.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES DEPUIS 2004

- 2014** Rois Reines Valets et quelques fous, Centre Céramique Contemporaine de La Borne, FR
Corps, Musée Bernard Palissy, Saint-Avit, FR
- 2013** Body and Soul, Museum of Art and Design, New York, USA
- 2012** Perturbations, Musée Fabre, Hôtel Sabatier d'Espéyron, Montpellier, FR
- 2011** Brandpunt Terra, The Master Piece Museum Het Prinsenhof, Delft, NL
Terres d'Afrique-Retour d'Afrique, Cité de la Céramique Sèvres, FR
- 2010** Made in France - by Americans, the Mona Bismarck Foundation, Paris, FR
Circuit Céramiques, La scène française contemporaine, Cité de la Céramique, Sèvres, FR
- 2009** Made in France - by Americans, Fondation Bernardaud, Limoges, FR
Art London représentée par la Galerie Terra Keramiek de Delft, Londres
- 2008** Céramiques contemporaines, Chartres de Bretagne
- 2006** Terres de Feu, Musée des Beaux-Arts, Brest, FR
European Ceramic Context 2006, Bornholms KunstMuseum, Roenne DK
- 2005** French Ceramic Art Museum, Fuping Ch.
Voyage d'argile, Aubagne FR



COLLECTIONS PUBLIQUES

Musée des Arts Décoratifs, Paris, FR
FRAC Languedoc-Roussillon, FR
FRAC Basse-Normandie, FR
FNAC Paris, FR
Musée de Soissons, FR
Musée La Piscine, Roubaix, FR
Musée de la faïence, Marseille, FR
Musée Bernard Palissy, Saint-Avit, FR
Musée de la faïence et des arts de la table, Samadet, FR
Maison de la Terre, Dieulefit, FR
Musée d'art contemporain de Dunkerque, FR
Landesmuseum Stuttgart, D
Fonds Cantonal des Arts Décoratifs et Visuels, Genève, CH
Museum für moderne Keramik, Lotte Reimers, Deidesheim, D
World Ceramic Exhibition Foundation, Icheon, Corée du Sud
Olympic Ceramic Sculpture Museum, Amaroussion, Gr
French Ceramic Art Museum, Fuping, Chine
Aberystwyth Arts Centre, Aberystwyth, Ceredigion, UK
Musée Ariana, Genève, CH
Collection AAF, Paris, FR
Cité de la Céramique, Sèvres, FR
Pretoria Art Museum, Pretoria, SA
Museum of Art and Design, New York, USA
Grassi Museum of Applied Art, Leipzig, D

DISTINCTIONS

Médaille d'honneur du Concours International de la Céramique Faenza, Italie
Prix de la SAAF - Biennale de Céramique de Châteauroux, FR
Médaille du Mérite Culturel de la Principauté de Monaco, FR
Membre de l'Académie Internationale de Céramique, FR

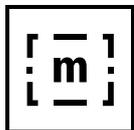


◀ **Twin Towers**, 2009,
34 x 16 x 64 cm, terre enfumée

▶ **Crâne remodelé**, 2005,
43 x 23 x 43 cm, terre engobée



musée Jean Cocteau
collection Séverin Wunderman



GALERIE SANDRINE MONS



Nos remerciements vont à tous ceux
dont la contribution au catalogue et à l'exposition
a été essentielle :

M. Jean-Claude Guibal, Député-Maire de Menton ;
M^{me} Martine Caserio, Adjointe au Maire de la Ville de Menton, déléguée à la culture ;
M^{me} Daphne Corregan ;
M. Gilles Suffren ;
M^{me} Ondine Bréaud-Holland ;
M^{me} et M. Sophie et Gérard Capazza ;
M. Olivier Favre.

Pour leur mécénat :
La Direction des Affaires Culturelles de la Principauté de Monaco ;
La Galerie Sandrine Mons et M. Alexandre Curtet, Le Loft

Conception graphique et réalisation
Imprimerie Hémisud

Crédits photographiques
François Fernandez : pp. 2, 4, 7, 8 et 9, 12 et 13, 15, 16, 18, 19, 21, 26, 28, 30
Gilles Suffren : pp. 6, 10, 14, 20, 22, 25, 31
Lisa Suffren : p. 27

Achevé d'imprimer en novembre 2014
sur les presses de l'Imprimerie Hémisud

ISBN 978-2-909601-03-8