

## **Yamou**

*Michel Gauthier*

The first “official” work in Abderrahim Yamou’s artistic career dates from 1989. The artist was thirty years old. He had been painting for several years and had even held an exhibition in a gallery but today *he* does not consider any work before 1989 as more than experimental since they did not yet show the perspective that defines his œuvre, even in its embryonic stage. In other words, Yamou’s artistic career did not develop particularly early. He was born in Casablanca in 1959; his father was blind. He spent his childhood in boulevard Watteau, between rue Raphaël and rue Delacroix and although his favourite form of expression was drawing on walls, in his school exercise books, and on large sheets of Kraft paper, acquiring familiarity with drawing tools and techniques, he did not envisage a future as a painter.

After passing his baccalaureate in 1978, he left for France to study biology at the University of Toulouse. As well as his interest in drawing and image, Yamou was fascinated with the miracle of the life, birth and growth of living creatures. However, he soon became bored with his biology courses and after a year, he abandoned life sciences in favour of sociology. He followed this course to academic completion, or almost: a bachelor’s, then a master’s degree followed by a thesis that he did not however complete; his subject was Moroccan art following the country’s independence.

However, Yamou was already well aware that his true interest lay in creating art rather than speaking on the subject. In 1986, at twenty-seven years of age, he decided to become a painter. Following this initial decision after much self-interrogation, he soon realised that he was faced with an even more difficult question, this time aesthetic: what should he paint?

## **Yamou**

*Michel Gauthier*

L’opus premier, « officiel », de l’œuvre d’Abderrahim Yamou date de 1989. L’artiste a trente ans. Il peint depuis quelques années, a même déjà exposé en galerie, mais il ne considère aujourd’hui ses travaux d’avant 1989 que comme des essais, qui ne témoignent pas encore du projet, de la perspective qui définissent une œuvre, fût-elle embryonnaire. En d’autres termes, Yamou n’a pas été un artiste précoce. Il naît à Casablanca en 1959 ; son père est aveugle. S’il passe son enfance boulevard Watteau, entre la rue Raphaël et la rue Delacroix, si le dessin, sur les murs, sur des cahiers d’écolier ou sur de grandes feuilles de papier kraft, devient rapidement son moyen privilégié d’expression, s’il acquiert ainsi une forme d’intimité avec les outils et les techniques de l’image, il n’envisage cependant pas son avenir comme celui d’un peintre.

En 1978, après le baccalauréat, le jeune homme part en France, à Toulouse, afin de suivre des études universitaires de biologie. C’est qu’à côté du dessin et des images, Yamou a un intérêt pour le phénomène qu’est la vie, la naissance et la croissance des êtres. Pourtant, il va très vite s’ennuyer pendant les cours de biologie. Après une année, il délaisse la science du vivant pour s’inscrire en sociologie. Il poursuivra le cursus jusqu’à son terme académique, ou presque : une licence, un master et puis une thèse, qu’il ne fait toutefois que mettre en chantier ; son sujet est l’art marocain depuis l’indépendance. Mais Yamou comprend déjà qu’il désire moins parler d’art qu’en produire. En 1986, à vingt-sept ans, il décide de devenir peintre. Après cette première réponse apportée aux interrogations biographiques qui sont les siennes, il va vite constater qu’il doit répondre à une question encore plus difficile, esthétique celle-là : que peindre ?

At the end of the 1980s, Yamou was no longer living in Toulouse. He set up his studio on the outskirts of Paris in Montreuil. One of the most emblematic paintings of this period is *Ben M'sik*. This work did not only take its title from the large slum in Casablanca, but it also included some of the actual materials, sand and earth from Morocco itself. *Ben M'sik* is almost square in format and is based on the tension between a piece of grey sheet metal that can be seen in the lower right hand side of the painting and the irregular ochre mixture of sand and earth piled in some areas and scattered in others, covering about two-thirds of the quadrangle.

Naturally the sand paintings of André Masson from 1926 spring to mind. Horizontal canvases were randomly splashed with glue then covered with sand; the canvas was slowly raised so that the sand slid off leaving some remaining sand attached to the fine glue lines drawn by the artist. But the sand in Yamou's works was not simply an unstable and granular material. It came from the ground in his native land — each time he travelled to Morocco, the artist would bring back small bags of sand and soil. However the sand and earth from his homeland should not be seen as symbols of exile but rather as an important element representing duality: on one hand his native soil; on the other, the very urban element of sheet metal. Other works created in 1989, 1990 and 1991, raised the dialectics between earth and metal to the rank of artistic method: *Porto*, *Carré de sable 1 et 2*, *Petit A1*, *Michèle*, the *Evald* or *Seule* series, one of the artist's unquestionable successes in his early period, in which he created the first structural compositions that reappeared in a number of later works: a horizontal division between the upper part that featured the motif, and the lower part painted in monochromatic tones.

During his early years, the young artist deliberately chose a dry, arid style, but it concealed two contrasting paradigms: the sand with the sheet metal, the desert with the town. Later when paint replaced the earth on his canvases, the colour he chose most frequently was raw sienna.

Behind the aesthetic confidence in works such as *Ben M'sik* or *Seule* lay a slight hesitation. Should earth be considered simply as the contrasting opposite to metal? Does the future of the work exist in the nourishing promise of earth or in the turbulence and frenzy of urban life? Between 1989 and 1991, the artist scraped and scratched this earth, not as a farmer or gardener works with the soil, but in a manner engraved with the double memory of abstract expressionism and graffiti that had become prominent in the 1980s.

À la fin des années 1980, Yamou n'est plus toulousain. Il installe son atelier dans la banlieue parisienne, à Montreuil. L'un des tableaux emblématiques de cette période est *Ben M'sik*. Non seulement l'œuvre emprunte son titre à un grand bidonville de Casablanca, mais il tire certains de ses matériaux, sable et terre, du sol marocain. D'un format presque carré, *Ben M'sik* se fonde sur une tension entre un morceau de tôle grise qui apparaît dans la partie inférieure droite du tableau et le mélange ocre de sable et de terre qui occupe inégalement, en amas ici, en traînées là, les deux tiers du quadrangle. On se souvient bien sûr des tableaux de sable qu'André Masson met en chantier en 1926 : giclées aléatoires de colle sur une toile à l'horizontale ensuite recouverte de sable, puis progressivement relevée ; le sable s'écoule et se fixe sur les zones collantes, en jouant avec les lignes graciles dessinées par le peintre. Mais le sable de Yamou n'est pas un simple matériau, tout à la fois labile et granuleux. Il provient du sol du pays d'origine — l'artiste en ramène de petits sacs à chacun de ses voyages. Il faut cependant moins voir dans ce sable et cette terre le symbole de l'exil que l'élément significatif d'une dualité : d'un côté, le terreau originel ; de l'autre, la très urbaine tôle. D'autres œuvres, de 1989, 1990 et 1991, élèvent au rang de méthode, la dialectique de la terre et du métal : *Porto*, *Carré de sable 1 et 2*, *Petit A1*, *Michèle*, la série *Evald* ou *Seule*, l'une des incontestables réussites du premier Yamou, avec laquelle est inaugurée une structuration du champ qui réapparaîtra dans nombre de toiles ultérieures : une division horizontale entre un haut où prend place le motif et un bas monochrome. L'art du jeune artiste a, en ses premières années, délibérément choisi une forme d'aridité, de sécheresse, mais celle-ci recèle deux paradigmes opposés : le sable ou la tôle, le désert ou la ville. Et quand, sur la toile, la peinture remplacera la terre, sa couleur sera le plus souvent terre de Sienne.

Derrière l'assurance esthétique d'œuvres comme *Ben M'sik* ou *Seule* se profile une hésitation. La terre ne vaut-elle que comme l'opposé du métal ? L'avenir de l'œuvre réside-t-il dans les promesses nourricières de la terre ou dans les turbulences, les fureurs de la ville ? De 1989 à 1991, le peintre gratte, strie cette terre, non pas comme l'agriculteur ou le jardinier, mais dans un geste empreint du double souvenir de l'expressionnisme abstrait et du graffiti auquel les années 1980 venaient de conférer la gloire. L'évidente référence à Twombly ne saurait totalement dissimuler Basquiat ou Haring. Une forme de rage, on aurait envie de dire d'insatisfaction au vu des accomplissements ultérieurs, caractérise alors la peinture de Yamou. Mais cette colère est aussi liée à la situation politique que connaît à l'époque le Maroc. Ce sont encore les « années de

1

1

2, 3

2, 3

4, 5, 6, 7, 8, 9

4, 5, 6, 7, 8, 9

1. Ben M'sik, 1989

Sand and earth on sheet metal and canvas /

Sable et terre sur tôle et toile, 90 x 85 cm

The artist's personal collection / Collection

de l'artiste



2. Porto, 1989

Sand and earth on wood / Sable et terre

sur bois, 130 x 160 cm

Private collection / Collection privée



3. Carré de Sable 1, 1990  
Sand and metal on wood / Sable et métal  
sur bois, 125 x 122 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



4. Carré de sable 2, 1990  
Sand and metal on wood / Sable et métal  
sur bois, 125 x 122 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



5. *Petit A1*, 1990

Metal and sand on wood / Métal et sable

sur bois, 30 x 30 cm

The artist's personal collection / Collection

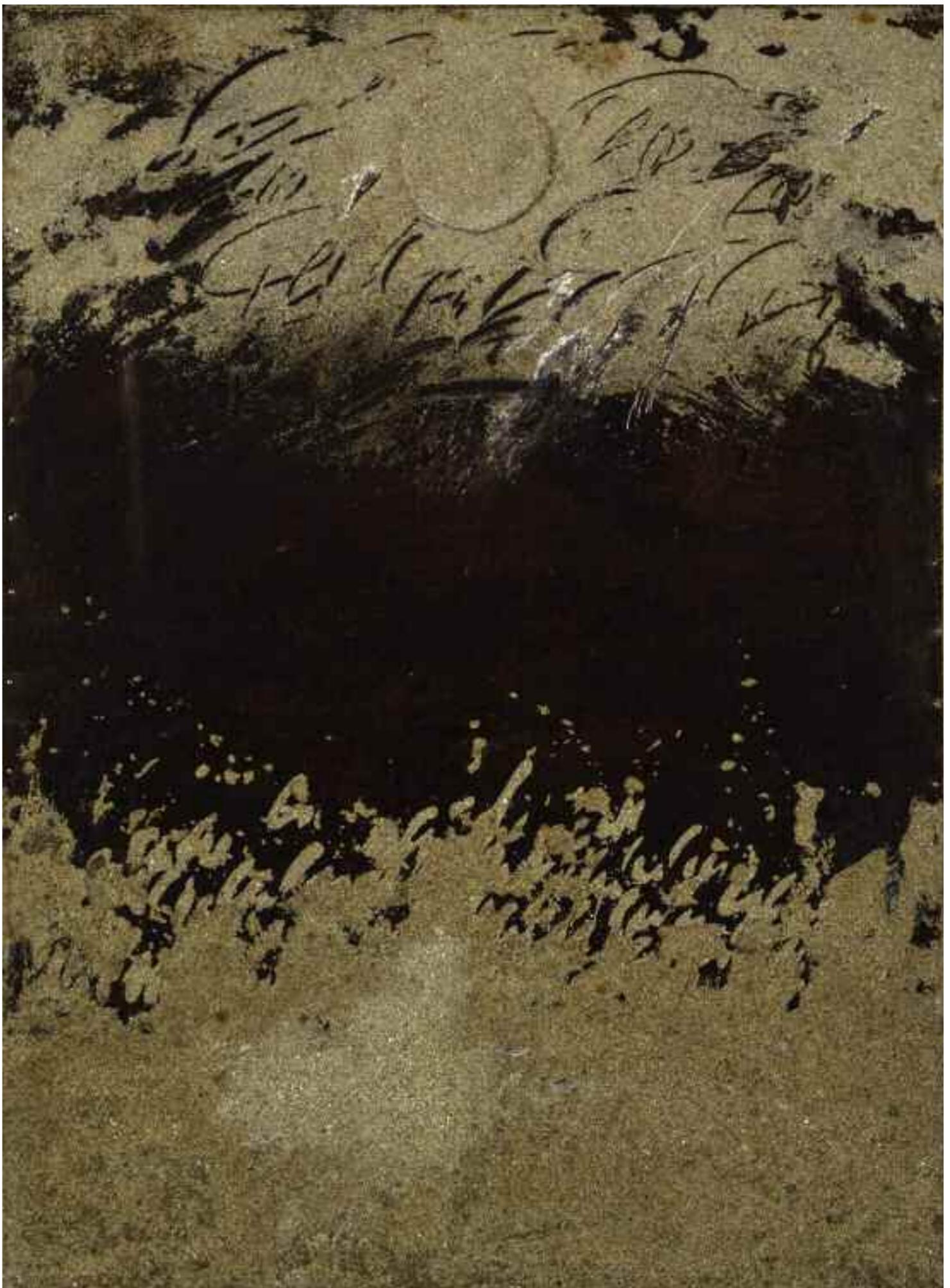
de l'artiste

6. *Michèle*, 1990

Mixed media on metal / Technique mixte

sur métal, 70 x 50 cm

Private collection / Collection privée



7. *Evald 1*, 1991

Sand, earth and metal on wood / Sable, terre  
et métal sur bois, 106 x 72 cm  
Private collection / Collection privée



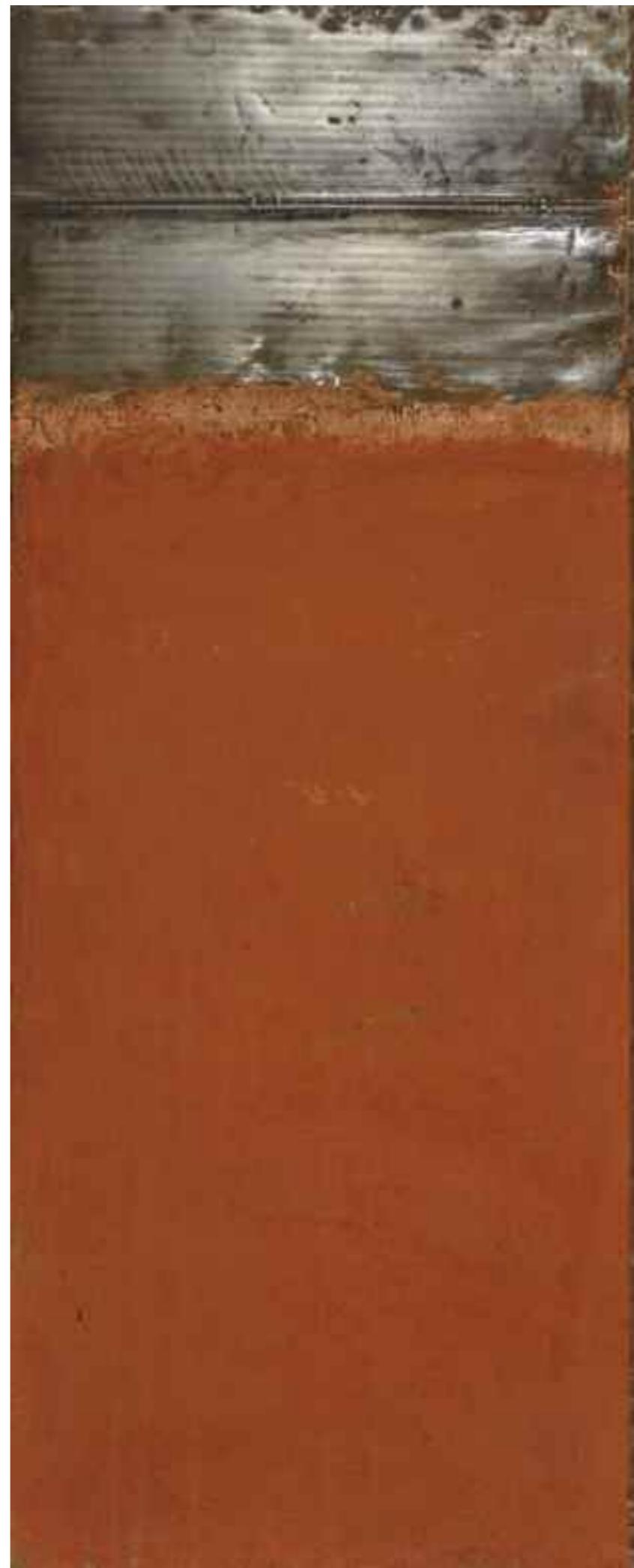
8. *Evald 3*, 1991

Sand, earth and metal on wood / Sable, terre  
et métal sur bois, 106 x 72 cm  
Private collection / Collection privée



9. *Seule*, 1990

Earth and metal on wood / Terre et métal  
sur bois, 150 x 62 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



10. Zapata, 1991

Earth and charcoal on wood / Terre et charbon sur bois, 80 x 125 cm

The artist's personal collection / Collection de l'artiste

11. Brésilienne, 1991

Earth on wood / Terre sur bois, 220 x 160 cm

Private collection / Collection privée



Obvious references to Twombly do not however completely conceal the references to Basquiat or Haring. A principle characteristic of Yamou's painting at that time seems to have been a kind of rage: it almost seems to indicate a form of frustration when compared to his later work. However, this anger is also connected with the political situation that existed in Morocco during this period. These were still the "years of lead"; it was necessary to wait for the constitutional reforms passed in 1992 and 1996 before the Moroccan monarchy would relax its absolute power. *Porto, Seule, Brésilienne, Zapata, Contre un poème*; pieces that, among others, tend to reduce the painter's work to its most elementary form, expressed violently through scratching and scarification.

2, 9  
11, 10, 12

A work on paper in 1994, *Empreintes*, brought a new twist to his graffiti: the aligned row of small strokes is a clear reference to the marks made by prisoners to count the time passed behind bars. Yamou created this piece based on the photograph of the ruins of a former old Portuguese prison. In this drawing, the viewer is tempted to interpret strongly significant elements, hidden narrative, even scratches, but also and perhaps above all, a confession that may or may not be conscious, of a feeling of being imprisoned. Yamou was restrained by an aesthetic and a language that were dominant in Moroccan art at that time, but that were not truly his own.

13

plomb » ; il faudra attendre les réformes constitutionnelles de 1992 et 1996 pour que la monarchie marocaine atténue son absolutisme. *Porto, Seule, Brésilienne, Zapata, Contre un poème*, autant de pièces qui, parmi d'autres, entendent réduire le travail du peintre à l'élémentaire, à la violence d'une griffure ou d'une scarification.

Une œuvre sur papier de 1994, *Empreintes*, va donner un tour singulier aux graffiti : un alignement de petites barres s'interprète clairement comme le décompte par un prisonnier des jours passés derrière les barreaux. Yamou a créé cette pièce à partir de la photographie des ruines d'une ancienne prison portugaise. Il est tentant de voir dans pareil dessin une tentative de relève signifiante, narrative, de la pure griffure, mais aussi, et peut-être même surtout, l'aveu, plus ou moins conscient, d'un sentiment d'emprisonnement. Yamou est captif d'une esthétique et d'un vocabulaire dominants dans la peinture marocaine d'alors, qui ne sont pas véritablement les siens.

2, 9, 11  
10, 12

13



12. *Contre un poème*, 1991  
Earth and nails on wood / Terre et clous  
sur bois, 65 x 42 cm  
Private collection / Collection privée



13. *Empreintes*, 1994  
Mixed media on paper / Technique mixte  
sur papier, 40 x 40 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

## The Homage to Rothko

## L'hommage à Rothko

In 1994, the same year as the prisoner graffiti piece, Yamou painted an unusual work <sup>14</sup> entitled: *Hommage à Rothko*. This piece totally reflects the sequence of works the artist was painting at the time while still showing his strong need for some other place. While the title of the painting is very appropriate — a series of quadrangles of various sizes and colours floating on the surface of the colour field, — the work includes several characteristics that cloud his reference to Rothko. Using a colour palette dominated by rusty brown, the composition engages the viewer in a reading that is vertical as well as horizontal. Moreover, it proposes several scripts in Latin, Arabic and non-linguistic fonts that compete in a slightly sacrilegious way with the coloured mass. Traces of a previous status of the painting or the presage of a challenge to the *colour field*; the closing of one period or the opening of another; the message transmitted by these inscriptions is not univocal.

However, if this homage to Rothko is surprising, it is because it was unexpected in the light of the artist's previous production. Of course, there is no doubting the sincerity of the young painter's admiration for the creator of *Four Darks in Red*. However, a homage to Twombly or to Tàpies would have been more logical. So, how is this homage to be interpreted? Is it simply part of his artistic voyage, a little conventional, or does it have some deeper meaning?

With this piece, Yamou concluded and completed the materialist abstraction that characterised his earlier work. The painting seems to use Rothko's vocabulary less as some assumption of colour than as a zero setting of his pictorial language. In Yamou's *Hommage*, the quadrangles in varying shades of dark brown seem like backgrounds awaiting some future formal event; they seem like fertile soil waiting to be sown.

En 1994, l'année même des graffiti du prisonnier, Yamou réalise une curieuse peinture : *Hommage à Rothko*. L'œuvre s'inscrit pleinement dans la séquence en cours du travail de l'artiste tout en marquant le désir d'un ailleurs. Si le tableau porte bien son titre — une série de quadrangles de différentes tailles et couleurs flottent à la surface du champ pictural —, il comporte plusieurs caractéristiques qui troublent son rapport à Rothko. Recourant à une palette chromatique que domine le brun, la peinture engage une lecture autant horizontale que verticale. En outre, elle propose au regard plusieurs graphies, en romain, en arabe ou non linguistiques, qui entrent en une concurrence un tantinet sacrilège avec les masses colorées. Traces d'un état antérieur de la peinture ou prémisses d'une remise en cause du *color field*, clôture d'une période ou ouverture d'une autre, ces inscriptions ne délivrent pas de message univoque.

Mais si cet hommage à Rothko est surprenant, c'est qu'on ne l'attendait pas, au regard de la production antérieure de Yamou. Il n'y a certes pas lieu de douter de la sincérité de l'admiration du jeune peintre pour l'auteur de *Four Darks in Red*. Un hommage à Twombly ou à Tàpies eût toutefois été plus logique. Comment dès lors faut-il comprendre cet hommage ? N'est-il qu'une péripétie, un peu conventionnelle, ou signifie-t-il quelque chose de plus fondamental ? Avec lui culmine et s'achève l'abstraction matiériste qui caractérise les débuts de Yamou. Ce dernier semble se servir du vocabulaire de Rothko, moins pour permettre quelque assumption de la couleur que pour remettre à zéro son langage pictural. Dans l'*Hommage* de Yamou, les quadrangles aux différentes tonalités de brun apparaissent comme des fonds en attente de quelque événement formel à venir, comme une terre à ensemencer.

14. Hommage à Rothko, 1994  
Acrylic on canvas / Acrylique sur toile,  
158 x 145 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



The strategy of moving outside the field of pure abstraction, that Rothko's work seems to have served as an emblem, occurred under the auspices of the prehistoric period. In 1993, while he was working on a series of canvases with misty, watery backgrounds, a far cry from the dry arid effect of his former works, although he had not yet completely abandoned the elementary graphism of his early years, Yamou had a strange experience: without his realising it, when he had finished a series of senseless lines on the side of the painting, a human figure appeared — *Homme debout*. The figure was the result of an accidental graphical parturition.

<sup>16</sup> Its origin is the same as that of the marks, trickles and scratches that surround it. The primitive nature of the image could evoke figurations shown in prehistoric cave drawings. *Essence ocre*, painted in 1995, and several other works created that year deliberately followed this same "prehistoric" trend. Canvases such as *Midi*, *Oryx*, and *Vanessa* as well as pieces painted on paper such as *Tribu* or *Le Saut* show animals leaping out from the layers of paint without any representative aim. When confronted with works such as these it is justifiable to remember the importance of the rock engravings in the Anti-Atlas region.

<sup>17, 18</sup> These carvings had a strong influence on Moroccan art. But even more... at

a time when the Western art scene had been feverishly debating the death of painting for over ten years, Yamou was focussing on the first instead of the last painting in history. When Steven Parrino, with a basically necrophiliac gesture, pronounced painting as dead, torturing the corpse by wrinkling, slashing, or tying up in rough parcels, those monochromes that already back in 1921 Rodtchenko had pronounced as "the end of painting", Yamou was attempting to reproduce the gestures of the first painters in history. One of his paintings in 1993 was entitled *Matin*: the canvas has the misty, translucent atmosphere that recalls the paintings by Turner that depict different moments of the day. The chromatic transparency and the milky clouds perhaps bear witness to another break of day, the dawn of painting.

<sup>15</sup> However, the "prehistoric" moment in Yamou's art was not represented simply by a preference for dawn over twilight. He inherited the values ballasted by the historical avant-gardes. In fact, the "prehistoric" tropism of the modern art generation was one of the cardinal elements in art between the two world wars. Parietal compositions were published in *L'Esprit nouveau* by Le Corbusier and Ozenfant in 1921, in *Documents* by Georges Bataille in 1929. The *Cahiers d'art* dedicated an entire publi-

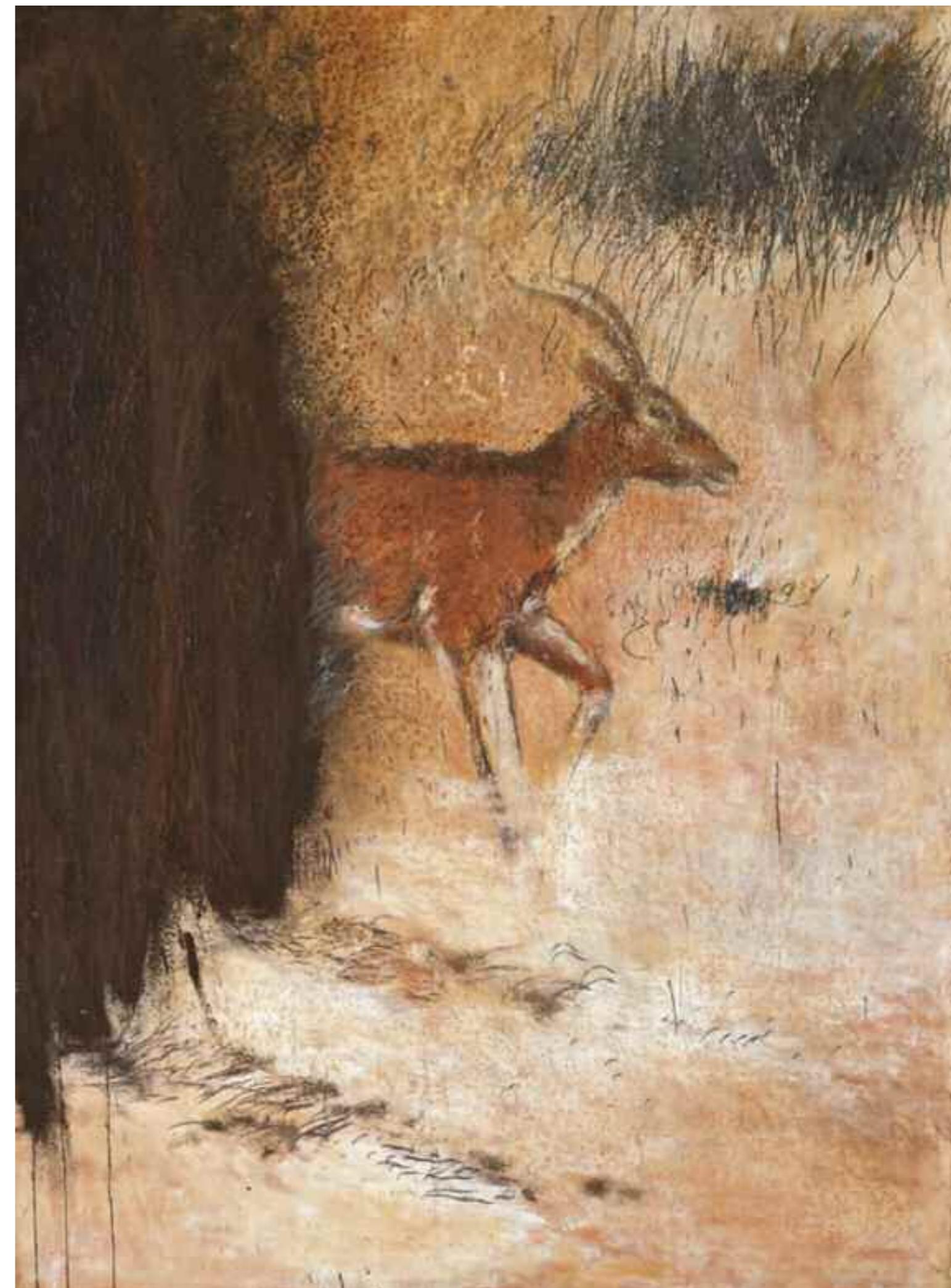
<sup>16</sup> La stratégie de sortie hors du champ d'une abstraction pure, dont la peinture de Rothko pouvait servir d'emblème, s'effectuera sous les auspices de la préhistoire. En 1993, alors qu'il travaille à une série de toiles aux fonds brumeux, aqueux, très éloignés assurément de la sécheresse des œuvres antérieures, alors qu'il n'a pas encore totalement délaissé les graphismes élémentaires des premières années, Yamou vit une curieuse expérience : à son insu, au terme d'une série de traits insensés dans une zone latérale du tableau, une forme humaine apparaît — *Homme debout*. La figure procède ainsi d'une parturition graphique hasardeuse. Sa genèse est la même que celle des taches, coulées et griffures qui l'entourent. Le primitivisme de la représentation pourrait évoquer les figurations que montrent les peintures pariétales de la préhistoire. *Essence ocre*, de 1995, et plusieurs autres œuvres de la même année vont délibérément jouer de cette dimension « préhistorique ». Des toiles comme *Midi*, *Oryx*, *Vanessa* et des pièces sur papier comme *Tribu* ou *Le Saut* font surgir des animaux des couches d'une peinture sans visée représentative. Il est permis de rappeler, à propos de semblables œuvres, l'importance des gravures rupestres de l'Anti-Atlas. Celles-ci auront exercé une influence très sensible sur l'art marocain. Mais il y a davantage. Alors que la scène occidentale de l'art débat fébrilement depuis une décennie de la mort de la peinture, Yamou s'intéresse moins au dernier qu'au premier tableau. Alors qu'un Steven Parrino, dans un geste fondamentalement nécrophile, supplicie le cadavre de la peinture en froissant, incisant ou ficelant en d'imparfaits ballots ce monochrome que Rodtchenko, dès 1921, avait érigé en stade ultime de l'art pictural, Yamou essaye, quant à lui, de reproduire les gestes des premiers peintres de l'humanité. L'une de ses œuvres de 1993 s'intitule *Matin* : la toile à l'allure atmosphérique, brumeuse peut faire songer à quelque représentation turnérienne d'un moment de la journée. Ces transparences chromatiques, ces nuages laiteux témoignent peut-être d'un autre matin, celui de la peinture.

<sup>17, 18, 19</sup> Mais le moment « préhistorique » de l'art de Yamou ne traduit pas seulement le goût des aubes contre celui des crépuscules. Il hérite de la valeur dont les avant-gardes historiques l'ont lestée. Le tropisme « préhistorique » des modernes est en effet l'une des données cardinales de l'art de l'entre-deux-guerres. Des compositions pariétales sont reproduites dans *L'Esprit nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant en 1921, dans *Documents* de Georges Bataille en 1929. Les *Cahiers d'art* consacrent une livraison entière à l'Afrique préhistorique en 1930 et Christian Zervos annonce quelque temps après sa volonté de retracer « la vie cosmique et biologique de l'humanité depuis les pre-

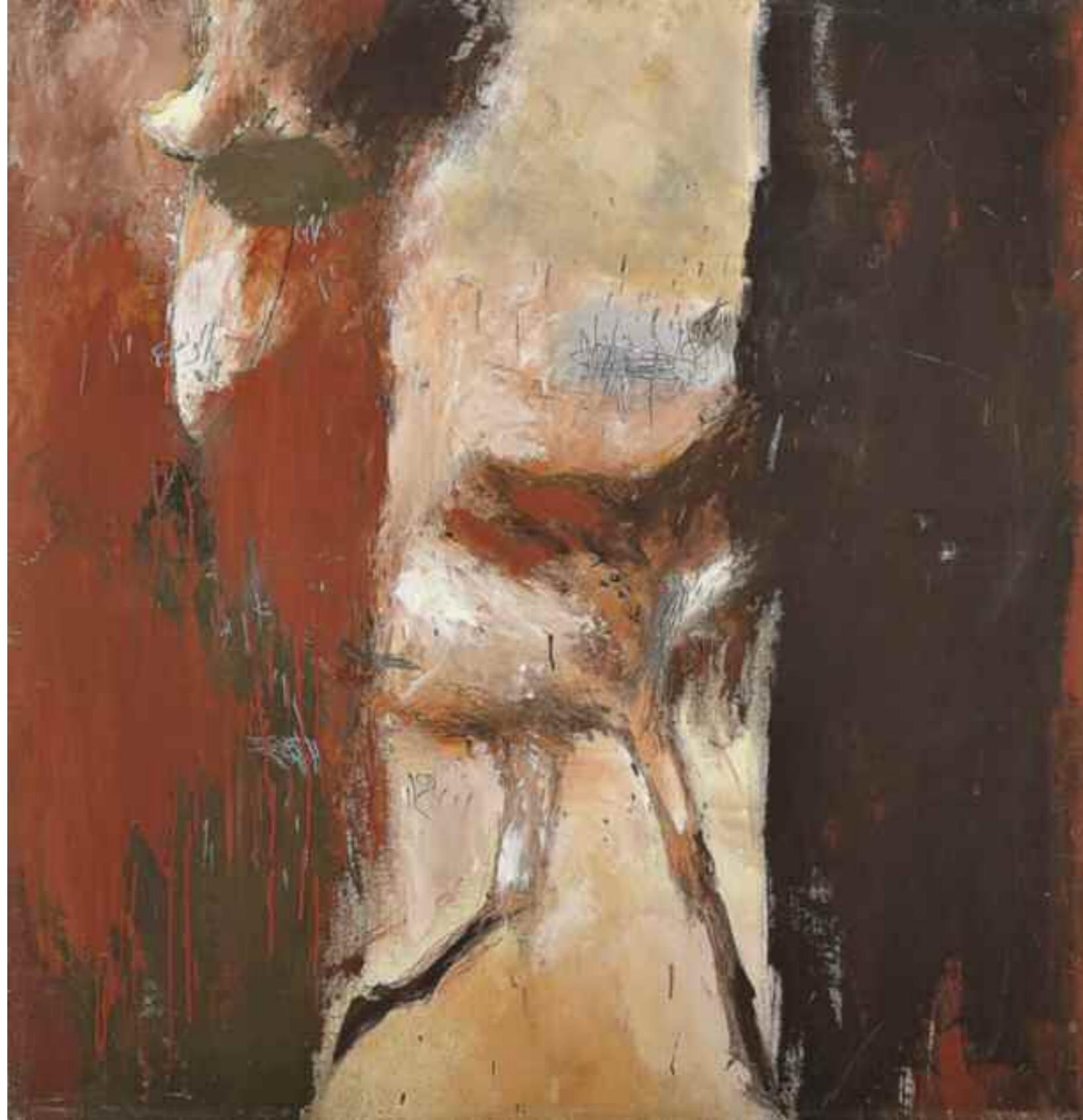


15. *Matin*, 1993  
Mixed media on canvas / Technique mixte sur toile, 140 x 140 cm  
Private collection / Collection privée

*Following pages / Pages suivantes*  
16. *Homme debout*, 1993  
Mixed media on canvas / Technique mixte sur toile, 136 x 97 cm  
Private collection / Collection privée  
17. *Midi*, 1995  
Mixed media on paper / Technique mixte sur papier, 130 x 100 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste



18. *Oryx*, 1995  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 140 x 130 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



19. *Vanessa*, 1995  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 120 x 80 cm  
Private collection / Collection privée



*Following pages / Pages suivantes*  
20. *Tribu*, 1995  
Mixed media on paper / Technique mixte  
sur papier, 65 x 45 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

21. *Le Saut*, 1995  
Mixed media on paper / Technique mixte  
sur papier, 65 x 45 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



cation to prehistoric Africa in 1930 and shortly afterwards Christian Zervos announced his desire to retrace the cosmic and biological life of humanity from its beginnings in order to discover the “origins of art”.

Why did prehistoric art and especially parietal art have such a strong effect on the consciousness of the period? Rémi Labrusse recently explained this phenomenon in a remarkable article: in exalting prehistoric art, the modernists intended to promote “the poetics of the return to a point of non-determination between those poles that human history later placed in opposition. Against this historic fixation of opposites, a number of artists observed and embraced ‘prehistory’ as the crystallisation of an ideal stage of non-determination of meaning.”

In other words, in the mid-1990s the prehistoric theme gave Yamou the possibility of maintaining the illusion of an escape from this history of art that he found disturbing, as revealed in his *Hommage à Rothko*. Labrusse continued his analysis of the infatuation of the avant-gardes for the prehistoric concept as a symbol of heterogeneity in principle, a state of non-distinction between opposites. “To start with, the most direct message transmitted by Palaeolithic art was that of the undefinable porosity between non-figurative signs and figurative images, between undecipherable traces, almost illegible hybrid beings, and prodigiously present animals, whose incongruous coexistence was able to feed the well-known debates of the 1930s concerning the overthrow of formal stakes of figuration and abstraction. ... This ‘prehistoric’ *confusion* was very solidly embodied by the mixture of realism, abstract symbols and material effects in Palaeolithic art, by the mystification of forms” and by what in 1933 Brassai called the “chaotic world of the incisions [on] cave walls.” When Yamou negotiated his abandonment of abstraction, the “prehistoric” option was by no means the least effective since it refers to an age before the distinction between non-representative traces and figurative images, freeing painting from the antagonism of figuration or abstraction and, more fundamentally, proposing the indefinite as the source of all authentic expression.

At a time when, each in their own manner, David Salle, Peter Halley and Jack Goldstein practised a form of painting that was situated strongly in a period after the distinction between abstraction and figuration, Yamou chose to place his concept in an age when this distinction did not yet have any sense. Postmodern ideology had just declared that history was finished; Yamou acted as if it had never started.

“However, more widespread in the heart of the general idea of “prehistory” was the interpenetration between nature and culture of which it was question: ... the natural indications are irized with a strong power that they share with human beings.” Beyond the aesthetic divisions of opinion, and first of all that of abstraction and figuration, prehistory allowed the avant-garde school of the 1920s and 1930s to challenge the principle difference: in other words, between objects made by man and products of nature. Fossils would have been the emblem of this natural universe most suitable to compete with artistic symbols and, as such, would have fascinated Picasso, Ubac or Miró. *The Embalmed Forest* painted by Max Ernst in 1927 is a perfect example of this indistinction between human architecture and fossilised trees.

With post-modern relativism and the poetics of the elimination of hierarchy and the arguments it engendered, the prehistoric paradigm and the fossil, or at least the imprint of living beings, were revived. In 1991, Allan McCollum produced a series of mouldings of the famous and ill-fated chained dog whose form was preserved by the

miers âges » afin d’élucider les « origines de l’art ». Pourquoi l’art préhistorique, tout particulièrement l’art pariétal, a-t-il ainsi pris une telle place dans les consciences de l’époque ? Dans un remarquable article, Rémi Labrusse a récemment expliqué le phénomène : en exaltant l’art préhistorique, les modernes entendaient promouvoir « une poétique de la remontée à un point d’indétermination vivante entre des pôles que l’histoire humaine avait plus tard opposés. Contre cette fixation historique des contraires, nombre d’artistes ont observé et aimé la “préhistoire” en tant que cristallisation d’un stade rêvé d’indétermination du sens » . En d’autres termes, au mitan des années 1990, le thème préhistorique permet à Yamou d’entretenir l’illusion d’une sortie hors de cette histoire de l’art dont l’*Hommage à Rothko* a révélé qu’elle le préoccupait. Labrusse poursuit son analyse de l’engouement des avant-gardes pour l’idée préhistorique en tant que symbole d’une hétérogénéité de principe, d’un état d’indistinction des contraires. « Et pour commencer, le plus direct des messages portés par l’art paléolithique était celui de la porosité incernable entre signes non figuratifs et images figuratives, entre traces ininterprétables, êtres hybrides à demi illisibles et animaux prodigieusement présents, dont la coexistence incongrue a pu nourrir les débats bien connus des années 1930 sur le dépassement des enjeux formels de la figuration ou de l’abstraction [...] Cette *confusion* “préhistorique” était très concrètement incarnée par le mélange, dans l’art paléolithique, de réalisme, de signes abstraits et d’effets de matière, par l’embrouillement des formes » et par ce que Brassai appelait en 1933 le « monde chaotique des gravures [sur] les parois des cavernes ». Alors que Yamou négocie son abandon de l’abstraction, l’option « préhistorique » n’est pas la moins efficace, puisqu’elle signifie un âge d’avant la distinction entre traces non représentatives et images figuratives, qu’elle libère la peinture de l’antagonisme de la figuration ou de l’abstraction et, plus fondamentalement, qu’elle érigé l’indéterminé en source de toute expression authentique. Dans un temps où, chacun à sa façon, David Salle, Peter Halley ou Jack Goldstein, parmi d’autres, pratiquent une peinture qui se situe résolument dans un temps d’après la distinction entre abstraction et figuration, Yamou choisit de placer la sienne dans un âge où cette distinction n’avait pas encore de sens. L’idéologie postmoderne venait de déclarer l’histoire finie ; Yamou fait comme si elle n’avait pas commencé.

« Plus largement cependant, au cœur de l’idée générique de “préhistoire”, c’est de l’interpénétration entre la nature et la culture qu’il s’est agi : [...] les indices naturels s’irisent d’un pouvoir signifiant qu’ils partagent avec les signes humains ». Partout les clivages esthétiques, et en premier lieu celui de l’abstraction et de la figuration, la préhistoire permet aux avant-gardes des années 1920 et 1930 de remettre en cause la différence principale : celle entre les objets ouvrés par l’homme et les produits de la nature. Le fossile aura été l’emblème de cette réalité naturelle apte à concurrencer le signe artistique et, à ce titre, aura fasciné Picasso, Ubac ou Miró. *La Grande Forêt* que Max Ernst peint en 1927 joue exemplairement de cette indistinction entre architecture humaine et arbres fossilisés. Avec le relativisme postmoderne et la poétique de la déhiérarchisation et du brouillage qu’il induit, le paradigme préhistorique et le fossile, ou du moins l’empreinte du vivant, sont de retour. Allan McCollum produit, en 1991, une série de moules du fameux et infortuné chien enchaîné, dont les cendres du Vésuve avaient conservé la forme (*The Dog from Pompei*). En 2004, Yamou intitule significativement une toile *Jaune et fossile*. Une décennie après les toiles « préhistoriques », l’artiste n’a pas définitivement rompu avec la puissance évocatrice du fossile. Pour un

22. *Jaune et fossile*, 2004  
Oil on canvas / Huile sur toile,  
116 x 162 cm  
Private collection / Collection privée



ashes of Vesuvius (*The Dog from Pompei*). In 2004, Yamou significantly entitled one of his works *Jaune et fossile*. Ten years after his “prehistoric” paintings, the artist had still not completely abandoned the evocative power of the fossil. For an artist who had begun his artistic career using sand and earth in place of paint in order to associate them with industrial sheet metal, prehistoric utopia constituted a valuable resource.

22

It validated the dualism of his early works and legitimised his research, already underway, on the way of binding artistic symbols and natural phenomena closer and closer to one another.

However, before dealing with this research, another and decisive function of the reference to prehistory must be emphasised. As written by Labrusse: “It is ... the anthropological validity of progressist *ideology* that the prehistoric *idea* has offered to destroy — the thought behind the statement that made Miró famous in 1928: ‘All art after Neolithic art is decadent’.”<sup>1</sup> Challenging the notion of historical evolution and progress in art made a comeback in the 1970s and 1980s with the end of the *grands récits* and especially with that expressed by Clement Greenberg who saw the history of art as the progressive stripping away by a given art of all the conventions that do not belong to it. The prehistoric idea took hold even more easily for Yamou who began to paint while Greenberg’s grand *récit* finished demolishing all its credit and while history of art lost the sense that the American critic had assigned it, but it also allowed Yamou to escape from a time-span that occidental art had decreed as universal in order to establish its cultural domination more easily. Oryxes furtively crossed Yamou’s “parietal” canvasses to ward off the historical-aesthetic evolutionism that tended to stigmatise the “delay” of the non-occidental art scenes.

artiste qui a débuté en utilisant du sable et de la terre en guise de peinture afin de les associer à de la tôle et du métal industriel, l’utopie préhistorique constitue une ressource précieuse. Elle valide le dualisme des premières œuvres et légitime les recherches, qui déjà s’engagent, sur la façon de lier toujours plus étroitement signes artistiques et phénomènes naturels.

Mais avant d’en venir à ces recherches, il faut souligner une autre et décisive fonction de la référence à la préhistoire. Comme l’écrit Labrusse : « C’est [...] la validité anthropologique de l’*idéologie* progressiste que l’*idée* préhistorique a offert de saper – d’où la phrase qui a rendu Miró célèbre en 1928 : “la peinture est en décadence depuis l’âge des cavernes” ». La mise en cause de la notion d’évolution historique et du progrès en art ont fait retour dans les années 1970 et 1980 avec la fin des grands récits et notamment celui raconté par Clement Greenberg qui voyait l’histoire de l’art comme le dépouillement progressif par un art donné de toutes les conventions ne lui appartenant pas en propre. L’idée préhistorique s’impose d’autant plus facilement à Yamou qu’il commence à peindre alors que le grand récit greenbergien a fini de dilapider tout son crédit et que l’histoire de l’art a perdu le sens que le critique américain lui avait assigné, mais aussi qu’elle autorise le peintre marocain à se soustraire à une temporalité que l’art occidental a décrété universelle pour mieux asseoir sa domination culturelle. Des oryx traversent furtivement les toiles « pariétales » de Yamou pour conjurer l’évolutionnisme historico-esthétique qui tend à stigmatiser le « retard » des scènes artistiques non-occidentales.

Although Yamou had not yet completely decided to abandon prehistory, a painting from 1995 very obviously marked a decisive change in the development of his artistic poetics.<sup>25</sup> *Épi de blé* is a large-sized vertical composition in which the artist re-used a technique that he had not employed for many years: an all-over coating of sand. But in this case, the sand was no longer the support for elementary engravings but formed the ground matrix for several real ears of wheat glued by Yamou close to their images. With regard to this piece, it is certainly admissible to recall the famous precedent of the *Composition au papillon* (*Composition with Butterfly*) created by Picasso in 1932 and acclaimed by André Breton — a lepidopteron was glued to a small piece of fabric among various other elements including a lime leaf and scraps of string.

This collage was a result of the moment, referred to previously, when the modernists began to focus strongly on prehistory. Although Yamou's painting resembled his general work, it no longer belonged to the prehistoric sequence of his production. Despite appearances, it was not a case of blurring the distinction between nature and culture, between the vegetal element and its symbol, but to transform the painting into a living place. It was no longer the birth of a painting as a space of theoretical indistinction and heterogeneity, but the painting of birth, the emergence of a form of life.

The earth brought from Morocco finally found its destiny. Initially the symbol of his native land, it became the element in which a form of life is called to discover its origins. His art was reconciled with his initial interest as a student: biology. It is easy to understand here the sense that Yamou adopted regarding the contrast between nature and culture. The introduction of natural element into the painting marks the desire to preserve a principle of life in the heart of a work of art that constantly threatens reification. Another manner of challenging the separation between art and life, the leitmotiv of twentieth century avant-gardes. At the same time, Michel Blazy began to use perishable materials, growing plants or leaving them to rot. For a certain time Yamou attempted to grow plants in the matter of his paintings. The results were not satisfactory. By creating a clear separation, his art began to follow the two directions indicated in *Épi de blé*: the living plant in the work, or its representation.

Alors même que la peinture de Yamou ne s'est pas encore totalement résolue à sortir de la préhistoire, une toile de 1995 marque de toute évidence une date décisive dans le développement de sa poétique. *Épi de blé* est un tableau vertical de belle dimension pour lequel l'artiste réitère une technique qu'il avait délaissée depuis plusieurs années : un revêtement *all over* de sable. Mais ici le sable n'est plus le support de gravures élémentaires ; il est comme le sol matriciel de plusieurs véritables épis de blé, collés par Yamou à proximité de leurs images. Il serait certes loisible d'évoquer, à propos de cette pièce, le célèbre précédent que constitue la *Composition au papillon* que Picasso crée en 1932 et célébré par André Breton — sur un petit pan de toile un lépidoptère est collé parmi divers éléments dont une feuille de tilleul et des brins de ficelle. Ce collage relève du moment, évoqué précédemment, durant lequel les modernes commercent intensément avec la préhistoire. Si le tableau de Yamou lui ressemble, il n'appartient pourtant plus à la séquence préhistorique de son travail. Malgré les apparences, il ne s'agit plus ici de brouiller la distinction entre nature et culture, entre le végétal et son signe, mais de transformer le tableau en lieu de vie. Non plus la naissance du tableau comme espace d'indistinction et d'hétérogénéité principiels, mais le tableau de la naissance, de l'émergence d'une forme de vie. La terre rapportée du Maroc a fini par découvrir son destin. Elle était le symbole du pays d'origine, elle devient l'élément dans lequel une vie est appelée à trouver son origine. L'art s'est réconcilié avec les premiers intérêts de l'étudiant : la biologie.

On comprend ici le sens pris chez Yamou par l'opposition entre la nature et la culture. L'introduction dans la peinture d'éléments naturels marque la volonté de préserver un principe de vie au sein d'une œuvre d'art qui menace toujours la réification. Une autre manière de contester la séparation entre l'art et la vie, ce leitmotiv des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Au même moment, Michel Blazy commence à utiliser des matériaux périssables, à faire pousser ou à laisser pourrir des végétaux. Pendant quelque temps, Yamou cherche à cultiver des plantes dans la matière de ses peintures. Les résultats obtenus ne le satisfont pas. Son art va alors prendre, en les séparant nettement, les deux directions indiquées dans *Épi de blé* : la plante vivante dans l'œuvre, ou sa représentation.

## The Birth and Death of a Sculpture

<sup>25, 23</sup> The year he created *Épi de blé*, Yamou became an art gardener with works such as *Percussion végétale rouge*, *Percussion végétale noire*, *Caisse* and *Cercle végétal*. The plants emerged from works that were not pictorial, as the artist had first envisaged, but sculptural. Most of these pieces resemble containers filled with soil in which seeds (a type of helxine ground cover) were sown so that the plant would grow, prosper, then die. In this way, we are dealing with a work whose form is constantly changing, a work that interacts with time as well as space. These works recall certain experiments performed in the 1960s aimed at transforming art into living organisms. One example was *Dressage d'un cône* (1967) by Piotr Kowalski: seeds were sown on revolving tables; under the effect of the rotation the grass assumed the form of a cone as it grew.

<sup>2</sup> As well as the plants they contain these sculptures by Yamou have a surprising peculiarity: they are covered with hundreds of nails. This nail that appeared as early as 1989 in one of the sand pictures (*Porto*), entered pictorial and sculptural language at the beginning of the 1960s thanks to Günther Uecker. However, it was not the Group Zero member's work that inspired Yamou when he began to cover his sculptures with nails, but the N'kondé statues from the Bas-Congo.

These statuettes, mainly anthropomorphic or zoomorphic are studded with nails and metal blades. They are fetish figures thought to possess supernatural powers and are used for casting spells and curses, for tracking down offenders and carrying out punishment. The nails hammered in by Yamou have no punitive scope. By placing them close to plant life, the artist aims at generating a double process. In fact, the act of watering the helxine to nourish it also provokes the rusting process of the nails. In other words, the poured water makes one part of the sculpture grow at the same time it deteriorates another.

<sup>28</sup> Yamou's plant-sculptures are not always in container form. His *Horloge biologique* (1999) and *Les Colonnes chavirées* (2010) were shaped like slightly bent vertical cylinders, 80 cm high for the former, and four (170 cm) life-size sculptures for the latter. The phallic form of these sculptures underlines the paradigm of generating life already stated with inseminating the soil and plant growth. In several works from 2010, the metal was not associated with plant leaves but with tree wood. *L'Arbre couronné*, *L'Arbre et la chaise* and *L'Arbre fécondé* have vertical tree trunks crowned with strange metal compositions made with nails and sickles.

In their own particular style, sculptures such as these are connected with the tension between the natural element and the metal product that was the subject of

## La sculpture qui naît, la sculpture qui meurt

<sup>23, 25</sup> 23. *Percussion végétale rouge*, 1995  
Wood, nails and live plants, height 37 cm, length 67 cm, width 33 cm / Bois, clous et plantes vivantes, hauteur 37 cm, longueur 67 cm, largeur 33 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste

<sup>24, 26, 27</sup> 24. *Percussion végétale noire*, 1995  
Wood, nails and live plants, height 37, length 67 cm, width 33 cm / Bois, clous et plantes vivantes, hauteur 37 cm, longueur 67 cm, largeur 33 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste

<sup>25, 23</sup> L'année de l'*Épi de blé*, Yamou devient un jardinier de l'art avec des œuvres comme *Percussion végétale rouge*, *Percussion végétale noire*, *Caisse* ou *Cercle végétal*. Une plante va sortir d'une œuvre non pas picturale comme l'artiste l'avait un temps envisagé mais sculpturale. La plupart de ces pièces ont l'allure de bacs dans lesquels de la terre a été versée puis ensemencée afin qu'une plante, en l'espèce une helxine, pousse, prospère puis dépérisse. On a de la sorte affaire à une œuvre dont la forme se modifie constamment, une œuvre qui joue autant avec le temps qu'avec l'espace. Semblables œuvres ravivent le souvenir de certaines expérimentations des années 1960, rêvant de transformer l'œuvre d'art en organisme vivant. Ainsi de *Dressage d'un cône* (1967) de Piotr Kowalski : des graines sont semées sur des plateaux tournants ; sous l'effet de la rotation, l'herbe va prendre la forme d'un cône. Outre la plante qu'elles accueillent, les sculptures de Yamou ont une particularité remarquable : elles sont recouvertes de centaines de clous. Ce clou qui, dès 1989, apparaît dans l'une des peintures de sable (*Porto*), est entré dans le vocabulaire pictural et sculptural au début des années 1960 grâce à Günther Uecker. Ce n'est toutefois pas au membre du groupe Zéro que songe Yamou quand il commence à revêtir de clous ses sculptures, mais aux statuettes N'kondé du Bas-Congo. Lesdites statuettes, le plus souvent anthropomorphes ou zoomorphes, sont hérissées de clous et de lames de métal. Ces fétiches, censés être doués de forces surnaturelles, servaient à la malédiction et à l'envoûtement, autrement dit à l'exercice d'une vengeance. Les clous que plante Yamou n'ont aucune visée punitive. En les mettant en présence de plantes, l'artiste entend activer un double processus. En effet, le geste qui arrose l'helexine pour la nourrir oxyde le métal du clou. Autrement dit, l'eau versée fait croître telle partie de la sculpture en même temps qu'elle détériore telle autre.

<sup>24, 26, 27</sup> Les sculptures-plantes de Yamou n'ont pas toujours la forme de bacs. Ainsi





25. *Épi de blé*, 1995  
Sand and ears of wheat on canvas / Sable et épis de blé sur toile, 130 x 90 cm  
Private collection / Collection privée

26. *Caisse*, 1995  
Wood, nails and live plants, height 37 cm, width 50 cm, length 80 cm / Bois, clous et plantes vivantes, hauteur 37 cm, largeur 50 cm, longueur 80 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste



*Horloge biologique* (1999) et *Les Colonnes chavirées* (2010) se présentent comme des cylindres verticaux, légèrement coudés, douze de 80 cm de hauteur dans le premier cas, quatre de taille humaine (170 cm) dans le second. La forme phallique de ces sculptures vient renforcer le paradigme de l'engendrement que l'ensemencement de la terre et la croissance de la plante mobilisent déjà. Avec plusieurs sculptures de 2010, le métal ne se conjugue pas aux feuilles de la plante, mais au bois de l'arbre. *L'Arbre couronné*, *L'Arbre et la chaise* et *L'Arbre fécondé* placent au sommet d'un morceau vertical de tronc d'arbre un curieux appendice métallique, avec clous et fauilles. Pareilles sculptures rejouent, à leur manière, la tension entre élément naturel et produit métallique qui était l'argument des toutes premières œuvres comme *Ben M'sik* ou *Seule*. Il faut mettre les trois *Arbres* de Yamou en rapport avec certaines sculptures de Didier Marcel, presque contemporaines telles que *Phoenix canariensis, jardins de la petite Afrique* (2008) : trois moules blancs, en résine floquée, de troncs de palmiers des Canaries dont les bouts sont sertis de capuchons en inox poli. Quelques années plus tôt, Marcel avait réalisé plusieurs pièces constituées de divers tronçons de bouleau agencés en faisceau, aux extrémités munies d'embouts de même genre. De telles œuvres incarnent la contradiction entre le réel et l'artifice, qui n'est qu'une des expressions de la polarité, constitutive du modernisme, entre un art qui voudrait s'effacer en tant que tel pour mieux s'inscrire dans le réel, se transformer en une forme de vie et un art qui a conscience de la radicale altérité qui est la sienne et s'efforce de cultiver sa différence avec le réel. En des termes et avec une humeur bien différents de celles de Marcel, Yamou est lui aussi le témoin actif de cette polarité. Tantôt sa sculpture cultive des plantes parmi des colonies de clous. Tantôt sa peinture s'emploie à livrer des images de végétaux.

Yamou's initial works like *Ben M'sik* and *Seule*. Yamou's three *Arbres* sculptures should be associated with certain sculptures by Didier Marcel almost from the same period, such as *Phoenix canariensis*, and *Jardins de la petite Afrique* (2008): three white moulds of Canary Island date palms in flocked resin capped at each end with polished stainless steel. A few years previously, Marcel had created several pieces composed of various sections of silver birch trunks stacked or grouped and sealed with similar capping.

Works of this type embody the contradiction between the real and the artificial; this is only one of the expressions of the polarity present in modernism between an art form that aims at erasing itself as such in order to be more strongly connected with reality, transforming itself into a form of life and an art form that is conscious of its radical alternative perspective, and striving to increase its difference with reality. In terms and with a style of humour that are very different from those of Marcel, Yamou is also actively pays tribute to this polarity. At times his sculpture grows plants in the midst of metal nails and at others, his paintings are aimed at portraying plant life.

28, 30

31

32, 33

27. *Cercle végétal*, 1995

Wood, nails and live plants, height 160 cm,  
diameter 44 cm / Bois, clous et plantes  
vivantes, hauteur 160 cm, diamètre 44 cm  
Private collection / Collection privée

28. *Horloge biologique*, 1999

Group of 12 pieces. Wood, nails and live  
plants, diameter at base 150 cm, maximum  
height 80 cm / Ensemble de 12 pièces, bois,  
clous et plantes vivantes, diamètre au sol  
150 cm, hauteur maximale 80 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

29. African Art / Art africain

Nkisi Nkondi magic statue, end of nineteenth  
– beginning of twentieth century / Statue  
magique Nkisi Nkondi, fin du XIX<sup>e</sup> siècle –  
début XX<sup>e</sup> siècle  
Wood, rope, iron, kaolin, sheet metal / bois,  
corde, fer, kaolin, tôle, 110 x 50 x 32 cm  
Paris, Musée du quai Branly



30. *Les Colonnes chavirées*, 2010

Wood, nails and live plants / Bois, clous  
et plantes vivantes, 170 x 25 x 18 cm  
Private collection / Collection privée

31. *L'Arbre couronné*, 2010

Wood, sickles and nails / Bois, fauilles  
et clous, 157 x 42 x 39 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

32. *L'Arbre et la chaise*, 2010

Wood, sickles and nails / Bois, fauilles  
et clous, 146 x 60 x 42 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

33. *L'Arbre fécondé*, 2010

Wood, sickles and nails / Bois, fauilles  
et clous, 235 x 70 x 70 cm  
Private collection / Collection privée



When Yamou decided to paint the plants that he had been growing in his sculptures,  
34 he considered the landscape as the most appropriate theme. *Paysage de nuit* (1996) was  
one of the first examples of the iconographic mutation of his painted work. The lower  
quarter of the canvas is occupied by a dark band, rather like a layer of humus seen  
in cross section, above which is a blurred reddish landscape. The upper right hand corner  
reveals several lines of Arabic script. It seems as if this nocturnal landscape has been  
the site of some strange alchemy: the transmutation of written letters into grasses. The  
35 same effect is present in *Premières feuilles* (1996).

In 2004, Yamou changed his language and vegetal elements to give them a new aspect: alongside the seeds and leaves on a black background, the word “arbre” (tree) was engraved in phonetic script — the presence of Joseph Kosuth moving through the  
37 gardens of Yamou. As its name indicates, another painting from 1996, *Nuit*, also shows a nocturnal vision of plant life; the darkness is deeper, colder. When he does not plunge  
38 the landscape into obscurity, the artist drowns it in the mist. After *Brume* (1996), the  
39 fog became far thicker in *Alexandra* (1999) and a series of small paintings in 2001,  
40, 41, 42 *Paysage du centre 1, 2 and 3*. Yamou seems to have taken the water poured over his sculptures to nourish the incorporated plants spreading it throughout his misty, washed-out landscapes. Perhaps reminiscent of Turner or rather some hesitation in granting his landscape complete positivity of its form?

However, Yamou rapidly changed focus. There is only one trunk and a few branches in *Arbre fond jaune* (1997). *Paysage nocturne* (1997) depicts only one single branch. This concept is even stronger in *Manhal*, *Yamma* and *Blanche* (all three works from 1997) and in *Sous-bois gris* (1999), *Les Fils* (2001) and the remarkable  
45 *Enchevêtement* (2001). Green suddenly made its appearance in the artist’s palette. In fact, Yamou was not truly focussed on the landscape itself, but on the plants that formed its composition. He was not interested in an overall view but in the vertiginous plunge  
46 into a close-up in detail. The painter’s eye became deliberately short sighted.

A large canvas from 1999 expresses this problem. It is entitled *Vue de loin*. A strange painting because of its whitish, mainly empty background and the primitive style of the plant elements that seem to recall the “prehistoric” works of 1995. It is as if there was a need to mime the non-realism and the elementary aspect of cave drawings to ensure that the distant view would not be interpreted through the appearance of a landscape — a veduta.  
47

Quand Yamou décide de figurer les plantes qu’il fait désormais pousser dans ses sculptures, le paysage lui apparaît comme le motif approprié. *Paysage de nuit* (1996) est l’un des premiers exemples de la mutation iconographique de l’œuvre peint. Le quart inférieur du tableau est occupé par une bande sombre, comme une couche d’humus vue en coupe, au-dessus de laquelle s’installe un paysage rougeâtre, aux contours incertains. Le coin supérieur droit laisse apparaître plusieurs lignes d’écriture arabe. Tout se passe comme si ce paysage nocturne était le théâtre d’une curieuse alchimie : la transmutation des lettres en herbes. Il en va de même dans *Premières feuilles* (1996). En 2004, Yamou redonnera à l’échange du langage et du végétal une autre tournure : à côté de graines et de feuilles vient s’inscrire, sur fond noir, le mot « arbre » dans les caractères de l’alphabet phonétique — Joseph Kosuth est de passage dans le jardin de Yamou. Une autre toile de 1996, *Nuit*, présente également, comme son titre l’indique, la vision nocturne de plantes ; les ténèbres sont encore plus profondes, plus froides. Et quand il ne plonge pas le paysage dans l’obscurité, le peintre le noie dans la brume. Après *Brume* (1996), le brouillard se fera encore plus dense dans *Alexandra* (1999) et une série de petites peintures de 2001, *Paysage du centre 1, 2 et 3*. L’eau qu’il déverse sur ses sculptures pour faire pousser les plantes qui y logent, Yamou semble la répandre sur ses paysages, brumeux, délavés. Réminiscence turnérienne ou bien hésitation à accorder au paysage la pleine positivité de sa forme ?  
34 35 37 38 39 40, 41, 42

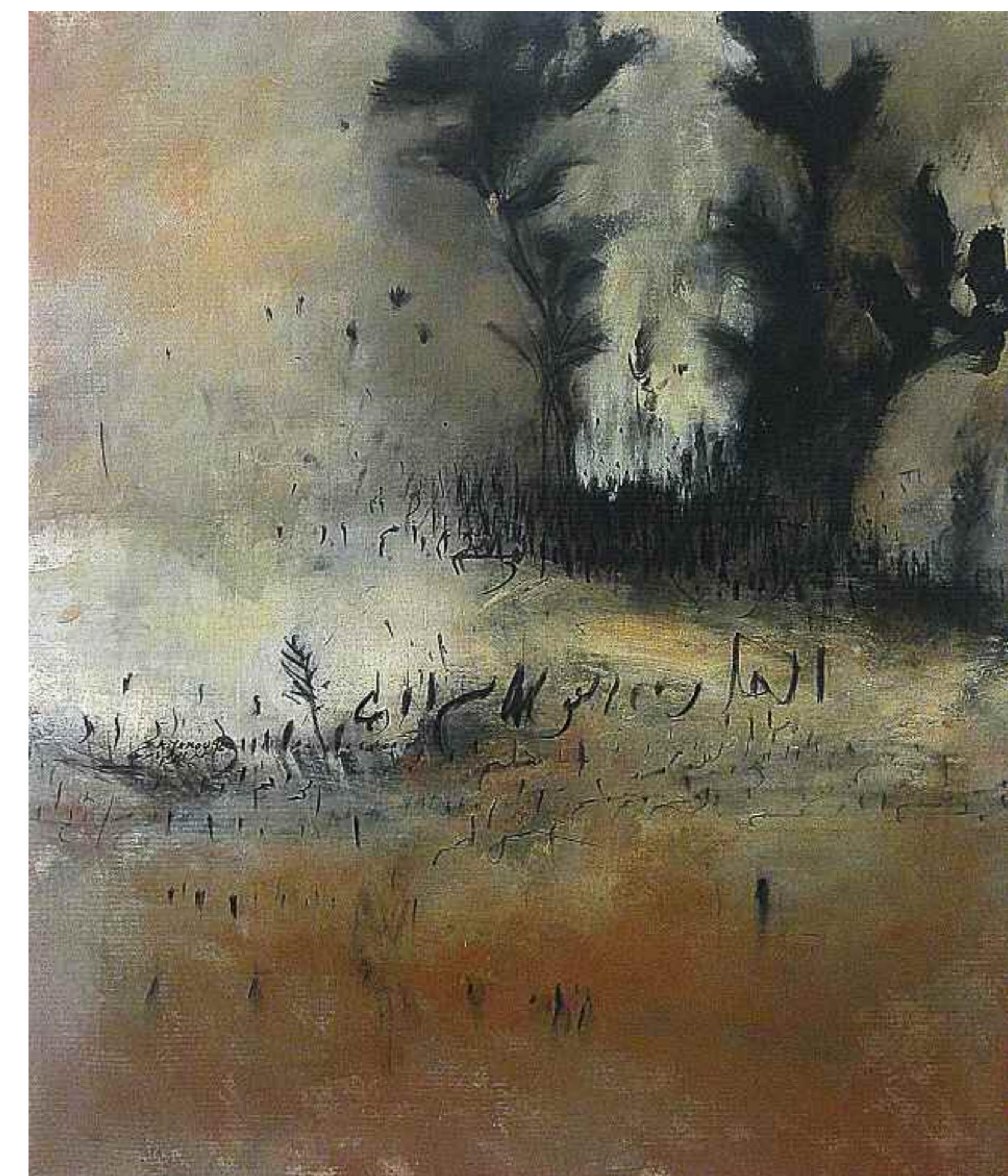
Yamou va toutefois vite changer de focale. Il n’y a plus qu’un tronc et quelques branches dans *Arbre fond jaune* (1997). *Paysage nocturne* (1997) ne montre plus qu’un rameau. La vision est également plus rapprochée dans *Manhal*, *Yamma* ou *Blanche* (1997 pour les trois) comme dans *Sous-bois gris* (1999), *Les Fils* (2001) ou le remarquable *Enchevêtement* (2001). Le vert vient de faire son apparition sur la palette du peintre. En fait, ce n’est pas le paysage qui intéresse Yamou, mais les plantes qui le composent. Ce n’est pas la maîtrise d’une vue d’ensemble qui motive son regard, mais l’écoulement d’une plongée dans le détail. L’œil du peintre se veut délibérément myope. Une grande toile de 1999 énonce le problème. Elle s’intitule *Vue de loin*. Étrange peinture qui, par son fond largement inoccupé et blanchâtre et par le primitivisme de ses figurations végétales, semble faire signe aux peintures « préhistoriques » de 1995. Comme s’il fallait mimer le non-réalisme, l’élémentarité des gravures rupestres pour que la vision à distance ne se traduise pas par l’apparition d’un paysage, d’une veduta.  
43, 44 45 46 47

Plusieurs des peintures de cette période — *Paysage nocturne*, *Bogota*, *Manhal*  
44, 48

34. *Paysage de nuit*, 1996  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 130 x 158 cm  
Private collection / Collection privée



35. *Première feuilles*, 1996  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 116 x 96 cm  
Private collection / Collection privée



36. *Phonétique*, 2004  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 92 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



37. *Nuit*, 1996  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 130 x 170 cm  
Private collection / Collection privée



38. *Brume*, 1996  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 120 x 150 cm  
Private collection / Collection privée



39. *Alexandra*, 1999  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 73 x 60 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



40. *Paysage du centre 1*, 2001  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 92 x 127 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



41. *Paysage du centre 2*, 2001  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 92 x 127 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



42. *Paysage du centre 3*, 2001  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 92 x 127 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



43. *Arbre fond jaune*, 1997  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 120 x 130 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



44. *Paysage nocturne*, 1997  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 127 x 180 cm  
Private collection / Collection privée



45. *Les Fils*, 1999  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 91 x 127 cm  
Private collection / Collection privée



46. *Enchevêtrement*, 2001  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 92 x 127 cm  
Private collection / Collection privée



47. *Vue de loin*, 1999  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 194 x 184 cm  
Private collection / Collection privée



48. *Bogota*, 1997  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 125 x 175 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



Several paintings from this period — *Paysage nocturne, Bogota, Manhal* — share the same structure: the plant image is set against a monochrome surface. *C'est comme un jardin*, painted by Mohamed Kacimi during the same period, proposed a similar composition: two quadrangles, one white on top of another in black; a tree-flower growing out from the second. But it is also the large dark rectangle in *Hommage à Rothko* that reappeared in Yamou's works. A return that was not aimed at sustaining the rights of abstraction in contrast to vegetal figuration, but at providing a kind of loam in which the painted plant life would thrive.

Just as the oryx in *Midi* emerged from behind a large brown mark, the plant in *Bogota* springs forth from the corner of an almost black rectangle. A painting on paper in 2002, *Les Arbres voyageurs 2*, is based on the same concept but with a more luxuriant vegetal motif. *Samia* (2001) proposes a variation on this theme with branches that grow out from two black bands on each side. The structure became more radical and was clearly stated in *Bas noir* (2001). The canvas was divided in two: the upper part dedicated to depicting plant life and the lower part, in an impeccable monochrome black. Another work from the same year features a strictly identical composition, but the black element is replaced with yellow (*Bas jaune*).

Works of this type do not follow a concept of tension, of contrast between the figurative and abstract zones; on the contrary, a relationship of continuity occurs between the two parts of the painting. It is as if the paint medium has been transformed into the humus in which the (images of) the plants draw their nourishment. Earth was used to replace paint in the early works; here it is the paint that replaces the earth.

By choosing a style based on close-up images, Yamou created interwoven curves and filaments in a range of forms that recall a leitmotiv of traditional ornament: the arabesque. This is one of the most universal types of ornamental decoration that exists in the Muslim world. After its appearance in Greece around the 6th century B.C., the vine leaf motif was widely diffused around the Mediterranean and in Asia Minor. Adopted by the Romans it spread throughout the whole of Europe. At the beginning of the Christian era, it was introduced to India. With the arrival of Buddhism in China, the vine leaf found a new field for expansion and became widespread after the 5th century A.D. From China, it spread to Japan.

Despite the universal nature of its diffusion, as arabesque decoration, the vine leaf became one of the emblems of Islamic culture due to the fundamental role it played together with architecture and calligraphy. Originally inspired by Byzantine models, arabesque rapidly acquired its own distinctive qualities, one of the most important being its highly abstract composition. This is the ornamental motif, rich in history, that Yamou included to enrich his vegetal figurations. The title of a series of sixteen pieces produced in 1998, composed of two groups of eight works, clarifies the origin of the motif: *De la fleur à l'arabesque 1*.

Like the piece, *Deux fleurs* (1998), these paintings combine classic arabesque motifs with stylised flowers and black disks symbolising seeds. The arabesque always forms part of the background completely fulfilling its decorative function. On the other hand, in *Dualité* (2000), the respective positions of these elements are reversed and the arabesque becomes the principle feature. In some measure, in a painting from 1999, *Fleurs blanches*, Yamou attempted a blend of landscape and arabesque with the misty view of undergrowth and in the forefront, almost as if they had been scattered against

— partagent une même structure : l'image végétale y côtoie une surface monochrome. *C'est comme un jardin*, que Mohamed Kacimi peint à la même époque, propose une composition voisine : la superposition de deux quadrangles, l'un blanc, l'autre noir ; un arbre-fleur sort de la base du second. Mais c'est aussi bien le grand rectangle sombre de *Hommage à Rothko* qui réapparaît dans ces toiles. Un retour qui n'a pas pour ambition de faire falloir les droits de l'abstraction en regard des figurations végétales, mais de fournir une forme au terreau dans lequel poussent les plantes représentées. Tout comme l'oryx de *Midi* émergeait d'une grande tache brune, la plante de *Bogota* naît de l'angle d'un rectangle presque noir. Une œuvre sur papier de 2002, *Les Arbres voyageurs 2*, est fondée sur la même organisation, mais avec un motif végétal plus abondant. *Samia* (2001) propose une variation du dispositif en faisant sortir ses branchages de deux bandes latérales noires. La structure se radicalise et s'énonce comme telle avec *Bas noir* (2001) : bipartition de la toile avec une partie supérieure consacrée aux représentations végétales et une partie inférieure noire, impeccablement monochrome. Une autre toile de la même année adopte une composition strictement identique, mais le jaune a remplacé le noir (*Bas jaune*). Pareilles œuvres ne participent pas d'une logique de tension, d'opposition entre zone figurative et zone abstraite ; au contraire, un rapport de continuité s'instaure entre les deux parties de la toile. C'est comme si la peinture était désormais l'humus dans lequel prenaient vie les (images de) plantes. La terre avait voulu remplacer la peinture dans les œuvres des débuts ; c'est maintenant la peinture qui remplace la terre.

En optant pour des plans plus rapprochés, Yamou a fait advenir filaments, courbes et entrelacs, toute une série de formes qui rencontrent un leitmotiv de la tradition ornementale : l'arabesque. Celle-ci est la déclinaison dans le monde musulman de l'un des ornements les plus universels qui soient. Apparu en Grèce autour du VI<sup>e</sup> siècle avant J.C., le pampre va connaître une très large diffusion dans le bassin méditerranéen et en Asie mineure. Adopté par les Romains, il gagnera progressivement toute l'Europe. Au début de l'ère chrétienne, il atteint l'Inde. Avec l'arrivée du bouddhisme en Chine, le pampre va trouver un nouveau terrain d'expansion et s'y imposer dès le V<sup>e</sup> siècle après J.C. De Chine, il ira au Japon. Malgré le caractère universel de sa diffusion, le pampre est devenu, en tant qu'arabesque, l'un des emblèmes de la culture islamique, bénéficiant de la position centrale qu'y occupe l'ornement, au même titre que l'architecture et la calligraphie. Inspiré à l'origine par des modèles byzantins, l'arabesque va vite acquérir ses qualités distinctives, au premier rang desquelles un haut degré d'abstraction. Voilà donc le motif ornemental, riche d'une aussi longue histoire, que Yamou met, au gré de ses figurations végétales, à contribution. Le titre d'un ensemble de seize toiles de 1998, réparties en deux groupes de huit, explicite la venue du motif : *De la fleur à l'arabesque*.

Ces peintures, tout comme *Deux fleurs* (1998), combinent des arabesques en bonne et due forme avec des fleurs stylisées et des disques noirs symbolisant des graines. L'arabesque est ici toujours à l'arrière-plan, assumant ainsi pleinement sa fonction décorative. En revanche, avec *Dualité* (2000), les positions respectives des éléments s'inversent : l'arabesque passe au premier plan. Une toile de 1999, *Fleurs blanches*, tente en quelque mesure de concilier paysage et arabesque : la vue embrumée d'un sous-bois avec, au premier plan, comme si elles se trouvaient sur une vitre, une série de fleurs blanches, d'une grande netteté de trait, disposées selon les sinuosités d'une arabesque.

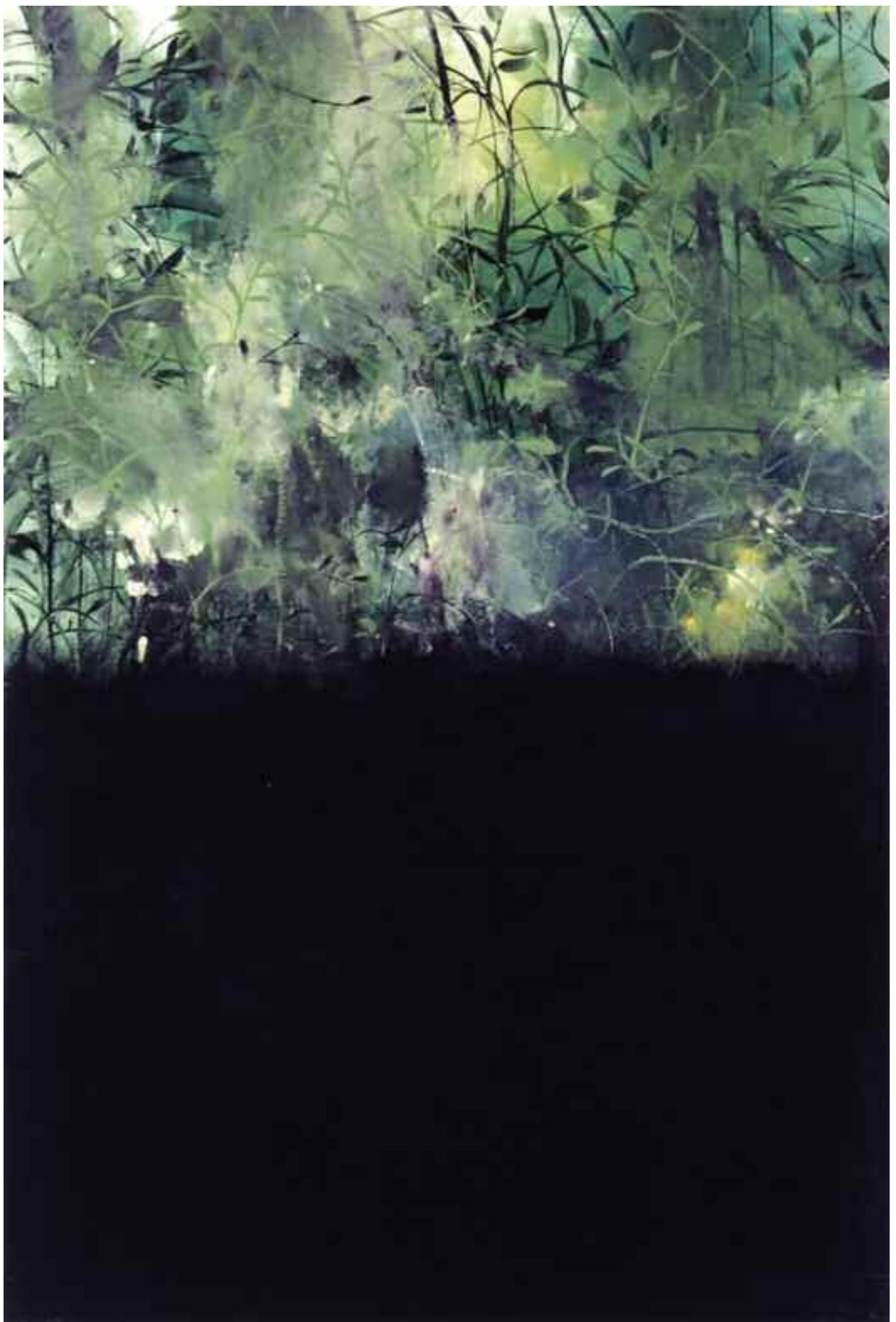
49. *Les Arbres voyageurs 2*, 2002  
Mixed media on paper / Technique mixte  
sur papier, 40 x 40 cm  
Private collection / Collection privée



50. *Samia*, 2001  
Oil on canvas / Huile sur toile, 130 x 195 cm  
Private collection / Collection privée



51. *Bas noir*, 2001  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 123 x 82 cm  
Collection Kamel Lazaar



52. *De la Fleur à l'Arabesque 1*, 1998  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 73 x 60 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



53. *Deux fleurs*, 1998

Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 106 x 100 cm  
Private collection / Collection privée

54. *Dualité*, 2000

Oil on canvas / Huile sur toile, 162 x 130 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



a windowpane, a series of white flowers, painted very distinctly and arranged in the flowing composition of an arabesque. Although after a few later attempts — *Fruit vert* (2000) and *Les Arbres voyageurs 1* (2002) — Yamou abandoned the arabesque quite rapidly, he used the idea of a pattern arranged in the forefront of the painting and over the whole surface in several pieces over the next few years — *Orée* (2002), *Abondance* (2002), *Comme un nid* (2003) and *Rouge du fond* (2003).

This formula has the advantage of giving the pictorial field more depth and of placing the underlying botanical images further away, in this way accentuating their enigmatic atmosphere. A piece painted in 2009, *New York*, picks up the theme, but in an unusual version. While the paintings described previously had reinstated the representational potential of arabesque, by contrast, *New York* emphasises the abstract tropism by reducing it to a weft of relatively widespread pinpoints.

Yamou's experiments with arabesque in painting, although inevitable, revealed themselves as basically fragile. Vegetal figuration by a Moroccan painter could not have ignored this motif completely but the ornamental importance of the arabesque was not appropriate to playing a dominant role in the foreground in works where the main, if not exclusive theme was life as it is manifested in the germinating of a plant or the opening of a flower. Philip Taaffe can adopt the arabesque to complement his painting that is aimed at a form of exaltation of the ornamental paradigm. *Porte Amur* (2001) is the magnificent overlaying of two arabesque lattice grills, the fore and backgrounds of the painting being based on this ornamental form.

On the other hand, Yamou's style would not suit the ornamental reification of the vegetal image. Despite their common taste for botanical and aquatic environments, and despite a certain similarity in some of their images — such as the case of *Habitation* (2004) by Taaffe and the *Mosaïque* series by Yamou, strictly contemporaneous — it is this aspect that separates the two artists. Yamou returned to arabesque in 2010, several years after he had developed the garden theme that he had made his own. However, as the title of the work indicates (*Arabesque en formation*), the ornamental motif is not completed, it is still in gestation; moreover, it does not fill the whole pictorial field. Above all, it is not traced with a line but is the concatenation of another motif, the illustration of a cellular organism.

In other words, the arabesque is no longer a pattern, independent of the painted plant growth; it is also subject to the biotic process that Yamou's painting attempts to portray. The arabesque had already returned, although less explicitly, in a work painted the previous year, *Graines lasso*: the ellipses are formed by floating seeds.

The arabesque is no longer ornamental but a living element. Besides, in *Arabesque en formation*, it is no longer the arabesque that assumes the ornamental function, but the image of a cell through which it is seeking a new and maybe final form. A work painted in 2009 shows the ornamental destiny of the cell better than many other paintings: in *Seventies* — the microorganisms fill the field in a pattern similar to a wallpaper from the 1970s. But these works belong to the period that opened up as Yamou's poetics found their appropriate and personal language.

Si, après quelques dernières tentatives — *Fruit vert* (2000) et *Les Arbres voyageurs 1* (2002) — Yamou abandonne assez vite l'arabesque, l'idée d'un *pattern* déployé au premier plan du tableau et sur toute la surface de celui-ci sera exploitée par plusieurs œuvres dans les années suivantes — *Orée* (2002), *Abondance* (2002), *Comme un nid* (2003) ou *Rouge du fond* (2003). La formule a l'avantage de donner de la profondeur au champ pictural et de mettre à distance les fantaisies botaniques sous-jacentes, accentuant par là encore leur énigme. Une toile de 2009, *New York*, la reprend, mais dans une version singulière. Alors que les peintures précédemment évoquées avaient réhabilité les potentialités représentatives de l'arabesque, *New York* en renforce, à l'inverse, le tropisme abstrait, en la réduisant à une trame relativement distendue de points.

Le commerce de la peinture de Yamou avec l'arabesque, s'il était inévitable, s'avère toutefois foncièrement fragile. Les figurations végétales d'un peintre marocain n'auraient su totalement se tenir totalement à l'écart de ce motif, mais la charge ornementale de celui-ci ne le prédisposait pas à jouer un rôle de premier plan dans un art dont la préoccupation centrale, pour ne pas dire exclusive, est la vie telle qu'elle peut se manifester dans la germination d'une plante ou l'éclosion d'une fleur. Un Philip Taaffe peut trouver dans l'arabesque un complice de sa peinture, celle-ci ayant pour projet une forme d'exaltation du paradigme ornemental. *Porte Amur* (2001) superpose ainsi magnifiquement deux grilles dérivées de l'arabesque, premier et second plan de la toile étant ainsi livrés à l'ornement. Yamou, pour sa part, ne saurait se résoudre à semblable réification ornementale de l'image végétale. C'est ce qui, en dépit d'un commun goût pour les univers botanique et aquatique, en dépit de la proximité de certaines de leurs images — comme dans le cas de *Habitation* (2004) de Taaffe et de la série *Mosaïque* de Yamou, strictement contemporaine —, sépare les deux artistes. En 2010, alors que, depuis quelques années déjà, il a installé sa peinture dans le jardin qui est désormais le sien, Yamou reviendra à l'arabesque. Mais comme l'indique le titre de l'œuvre, *Arabesque en formation*, le motif ornemental n'est ici pas achevé, il est en pleine gestation ; il ne remplit d'ailleurs pas la totalité du champ pictural. Mais surtout, ce n'est plus une ligne qui le dessine, mais la concaténation d'autre motif, la représentation d'un organisme cellulaire. Autrement dit, l'arabesque n'est plus un *pattern*, indépendant des croissances végétales figurées ; elle est elle-même sujette au processus biotique dont la peinture de Yamou s'attache à rendre compte. L'arabesque avait déjà fait retour, moins explicitement toutefois, dans une toile de l'année précédente, *Graines lasso* : les ellipses qui se développent proviennent de graines flottantes. L'arabesque n'est plus un ornement, mais un élément vivant. Au reste, ce n'est plus elle qui assume la fonction ornementale, mais cette image de cellule au moyen de laquelle elle cherche une nouvelle et peut-être ultime fois à se former dans *Arabesque en formation*. Une toile de 2009 témoigne, mieux qu'une autre, du destin ornemental de la cellule : *Seventies* — les micro-organismes saturent le champ pictural à la manière d'un papier peint des années 1970. Mais ces œuvres appartiennent à la période qui s'ouvre lorsque la poétique de Yamou a définitivement trouvé le vocabulaire de son propos.



55. Philip Taaffe  
*Habitation*, 2004  
Oil and enamel on canvas / Huile et émail  
sur toile, 121 x 80,3 cm  
Courtesy Luhring Augustine Gallery,  
New York

56. *Fleurs blanches*, 1999  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 91 x 127 cm  
Private collection / Collection privée



57. *Fruit vert*, 2000  
Mixed media on wood / Technique mixte  
sur bois, 55 x 70 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



58. *Les Arbres voyageurs 1*, 2002  
Mixed media on paper / Technique mixte  
sur papier, 40 x 40 cm  
Private collection / Collection privée

59. *Orée*, 2002  
Oil on canvas / Huile sur toile, 114 x 146 cm  
Private collection / Collection privée



60. *Abondance*, 2002

Oil on canvas / Huile sur toile, 114 x 80 cm  
Private collection / Collection privée

61. *Comme un nid*, 2003

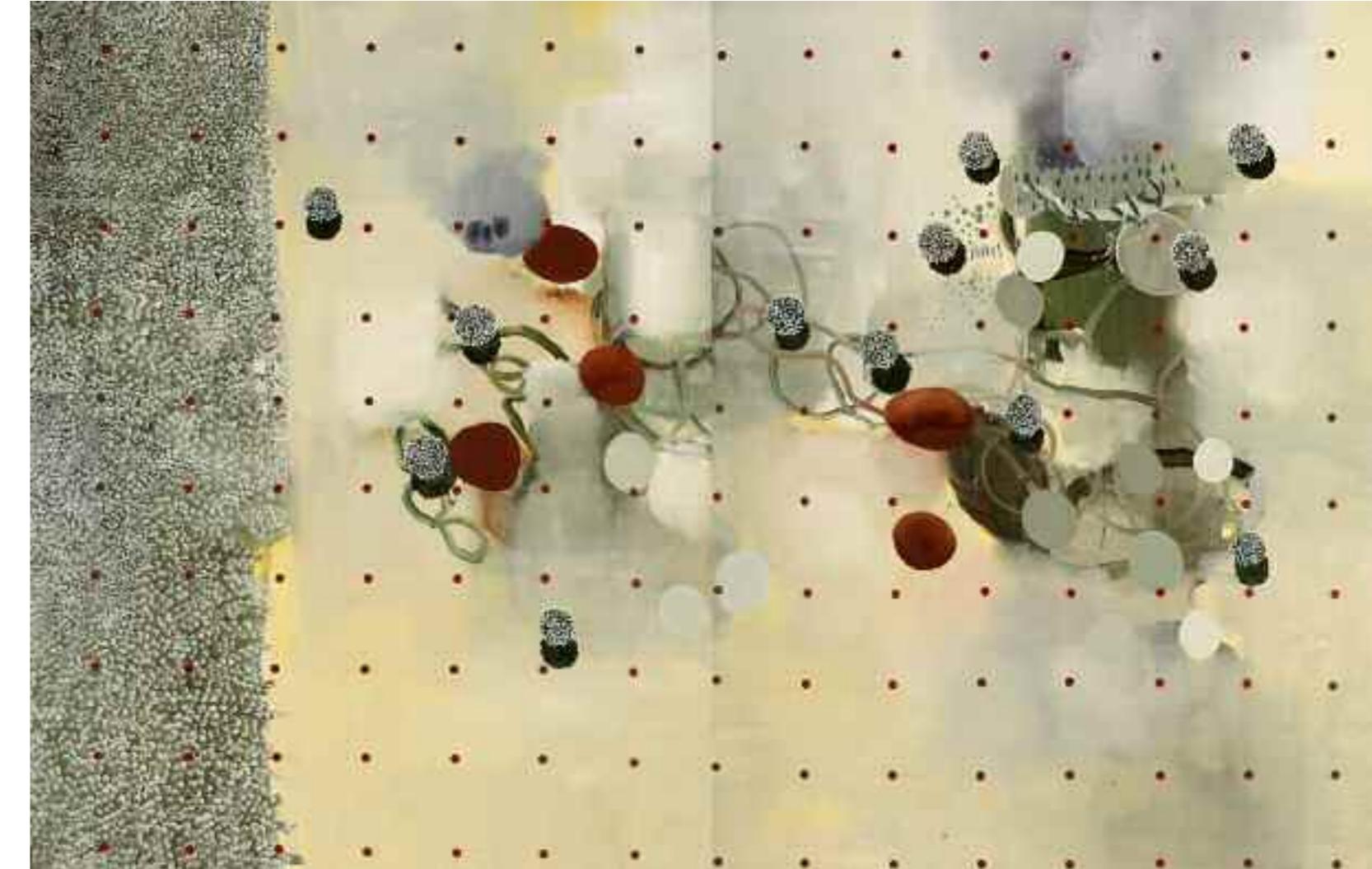
Oil on canvas / Huile sur toile, 73 x 60 cm  
Private collection / Collection privée



62. *Rouge du fond*, 2003  
Oil on canvas / Huile sur toile, 114 x 146 cm  
Private collection / Collection privée



63. *New York*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste

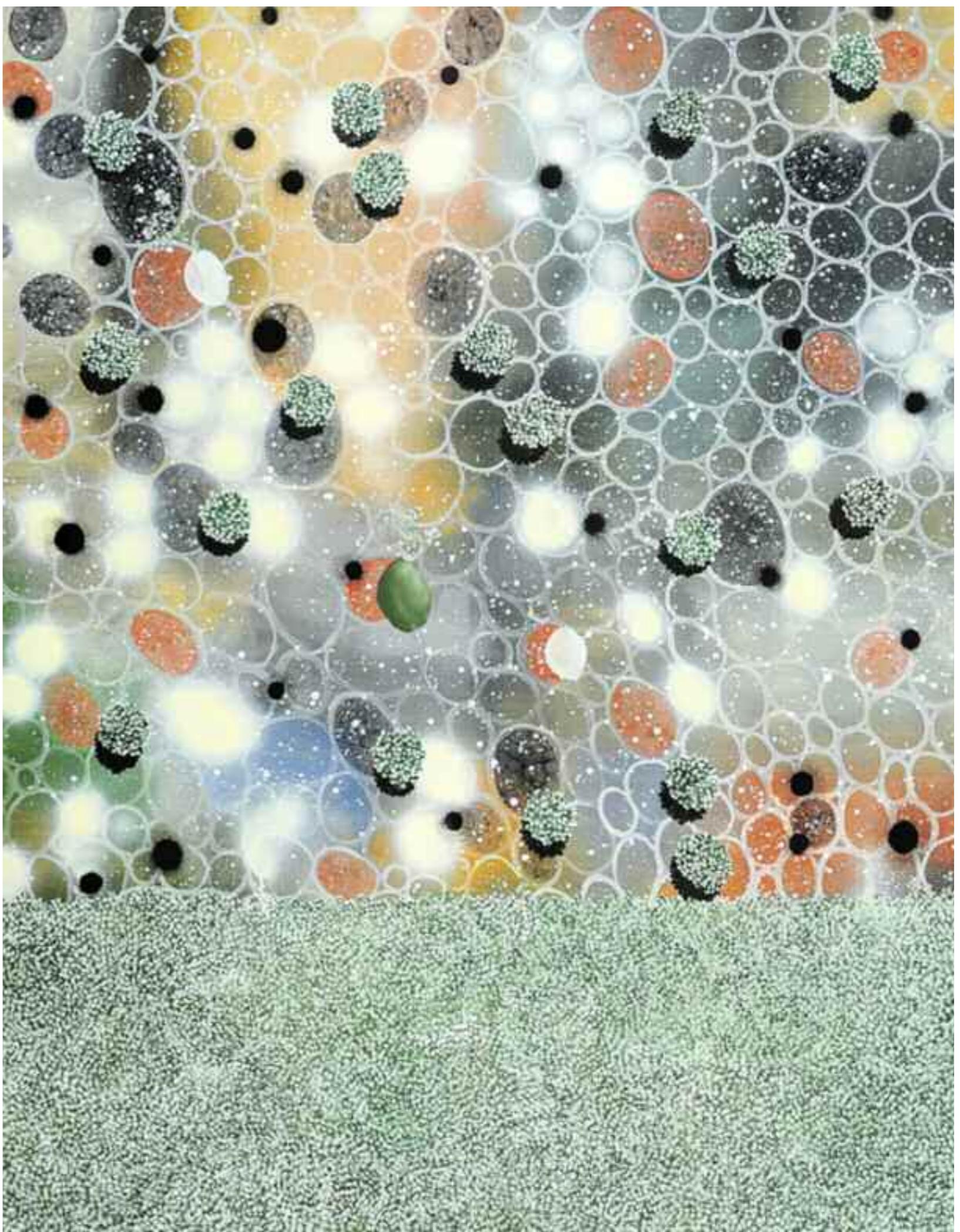


*Following pages / Pages suivantes*  
64. *Arabesque en formation*, 2010  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

65. *Graines lasso*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée



66. *Seventies*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée



In 1989, Yamou used hessian fabric, and more explicitly rice bags, as a support for one of his paintings. The piece was entitled *Basmati*. It took almost a quarter century for the powers of metonymy to produce their effect and from the rice bag; Yamou took the grains, or rather the seeds, as a subject.

In 2003, some strange floating creatures appeared in Yamou's artistic garden: small vegetal balls in full germination, flying seeds suspended in the air — *Les Apparitions, Les Volants. The Stigmata of Saint Francis* painted by Giotto at the very end of the 13th century inspired the form that is still present in Yamou's works ten years after its creation.

Yamou conserved the memory of the trees scattered here and there on the rocky slopes, green balls on fragile trunks that hardly seemed able to link them to the ground. The view of Giotto's tree, its transformation in a disquieting ball with the compactness of cactus, is no doubt the result of the change in the perception of the vegetal world induced by plant photography; among the most important were the images of Karl Blossfeldt and Albert Renger-Patzsch (Blossfeldt's album, *Urformen der Kunst*, that enjoyed world-wide success and *Die Welt ist schön* by Renger-Patzsch, were published in 1928). However, unlike Blossfeldt and Renger-Patzsch, Yamou never attempted to transform plants into "things"; he also avoided close-ups and always depicted them in movement.

He wanted to transform Giotto's tree into a figure, an actor, not a "thing". In 2003, he painted his version of *The Stigmata of Saint Francis* with his *Le Rocher de Damas* (2003). No saint, no Christ, no stigmata, but trees, even less tree-like than those of Giotto, rooted in grey shapes, some of which had already assumed the form of the grains that were to become the subject matter of a large number of paintings. The *Stigmata of Saint Francis* was to germinate the future germs of Yamou.

The underwood, the leaves at the tips of branches were no longer enough for the artist to represent plant life and the life in plants. He needed to take the tree back to its original seed. The three works in the series *Les Graines* established this motif in 2003: black, white or grey balls, sometimes, but very rarely another colour, not yet germinated, or having already given birth to very precisely-drawn leaves, evolve weightless in an unknown space that can often be imagined as aquatic.

If the titles of a number of works include the word seed/grain — *Graine du jour, Graine primitive, Graines joyeuses* (all three from 2005), *Onze graines* (2006),

En 1989, Yamou avait utilisé comme support d'une peinture une toile de jute, en l'espèce un sac de riz. L'œuvre s'intitule *Basmati*. Il aura fallu près d'un quart de siècle aux puissances de la métonymie pour produire leur effet et que, du sac, la peinture de Yamou prenne le grain ou plutôt la graine comme objet.

Dans le jardin pictural de Yamou apparaissent, en 2003, de curieux êtres flottants, de petites boules végétales en pleine germination, graines en vol, semences en suspension — *Les Apparitions, Les Volants*. Cette forme, toujours présente plus d'une décennie après sa naissance, a pour origine le paysage de *La Stigmatisation de saint François d'Assise* que Giotto peint à l'extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Yamou a retenu les arbres fichés là sur la pente d'un édicule rocheux, boules vertes sur un frêle tronc qui semble à peine les relier au sol. Le regard porté sur l'arbre de Giotto, sa transformation en une troublante boule à la compacité des cactées est assurément tributaire de la modification de la perception du monde végétal que les photographies de plantes et, au premier chef, celles de Karl Blossfeldt et d'Albert Renger-Patzsch (l'album du premier, *Urformen der Kunst*, au succès mondial, et celui du second, *Die Welt ist schön*, sortent en 1928) ont induite. Toutefois, à la différence de Blossfeldt et de Renger-Patzsch, Yamou ne cherche jamais à transformer les plantes en choses ; aussi évite-t-il le gros plan et les présentes-t-il en action. Il entend faire de l'arbre de Giotto un personnage, un acteur, non une chose. Il donne, en 2003, sa version de *La Stigmatisation de saint François d'Assise* avec *Le Rocher de Damas* (2003). Plus de saint, plus de Christ, plus de stigmatisation, mais des arbres, encore moins arbres que ceux de Giotto, enracinés dans des formes grises dont certaines prennent déjà l'aspect des graines auxquelles il va bientôt consacrer de nombreuses peintures. *La Stigmatisation de saint François d'Assise* aura ainsi été le germe des germes de Yamou.

Les sous-bois, les feuilles au bout des branches ne suffisaient plus à l'artiste pour figurer la vie des plantes, la vie dans les plantes. Il fallait remonter de l'arbre à la graine. Les trois toiles de la série *Les Graines* vont fixer en 2003 le motif : boules noires, blanches ou grises, très exceptionnellement d'une autre couleur, non encore germées ou ayant déjà donné naissance à des feuillages au dessin très précis, évoluant comme en apesanteur dans un espace inconnu, qu'on imagine souvent aquatique. Si les titres de nombre d'œuvres désignent la graine — *Graines du jour, Graine primitive, Graines joyeuses* (2005 pour les trois), *Onze graines* (2006), *Graines 2* (2007), *Graines aquatiques 1, 2 et 3* (2008) *Graines bleues, Graines lasso* (2009 pour les deux) ou encore les très



67. Giotto  
*The Stigmata of Saint Francis / La Stigmatisation de saint François d'Assise*,  
1295-1300  
Wood / Bois, 313,5 x 162,5 cm  
Paris, Musée du Louvre

68. *Basmati*, 1989  
Mixed media on hessian / Technique mixte  
sur toile de jute, 120 x 80 cm  
Private collection / Collection privée



69. *Les Apparitions*, 2003  
Oil on canvas / Huile sur toile, 124 x 85 cm  
Private collection / Collection privée



70. *Les Volants*, 2003

Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

71. *Le Rocher de Damas*, 2003

Oil on canvas / Huile sur toile, 110 x 81 cm  
Private collection / Collection privée



72. *Les Graines 1*, 2003  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 81 cm  
Private collection / Collection privée

73. *Les Graines 2*, 2003  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 81 cm  
Private collection / Collection privée



74. *Les Graines 3*, 2003  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 81 cm  
Private collection / Collection privée

75. *Graine du jour*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 162 x 116 cm  
Private collection / Collection privée



76. *La Semeuse* 1, 2, 3, 2005  
Numerical work, variable format / Œuvre  
numérique, format variable  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

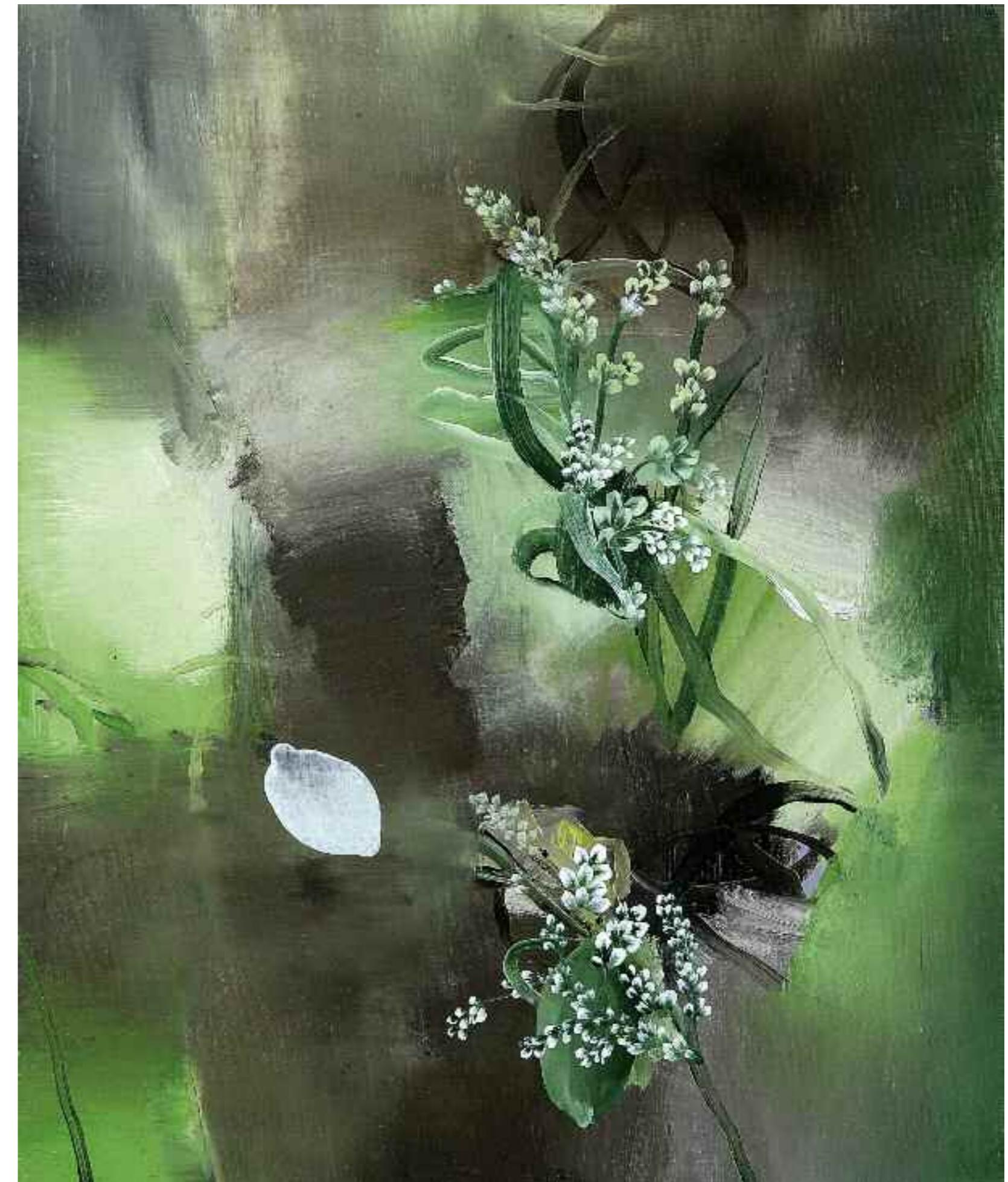


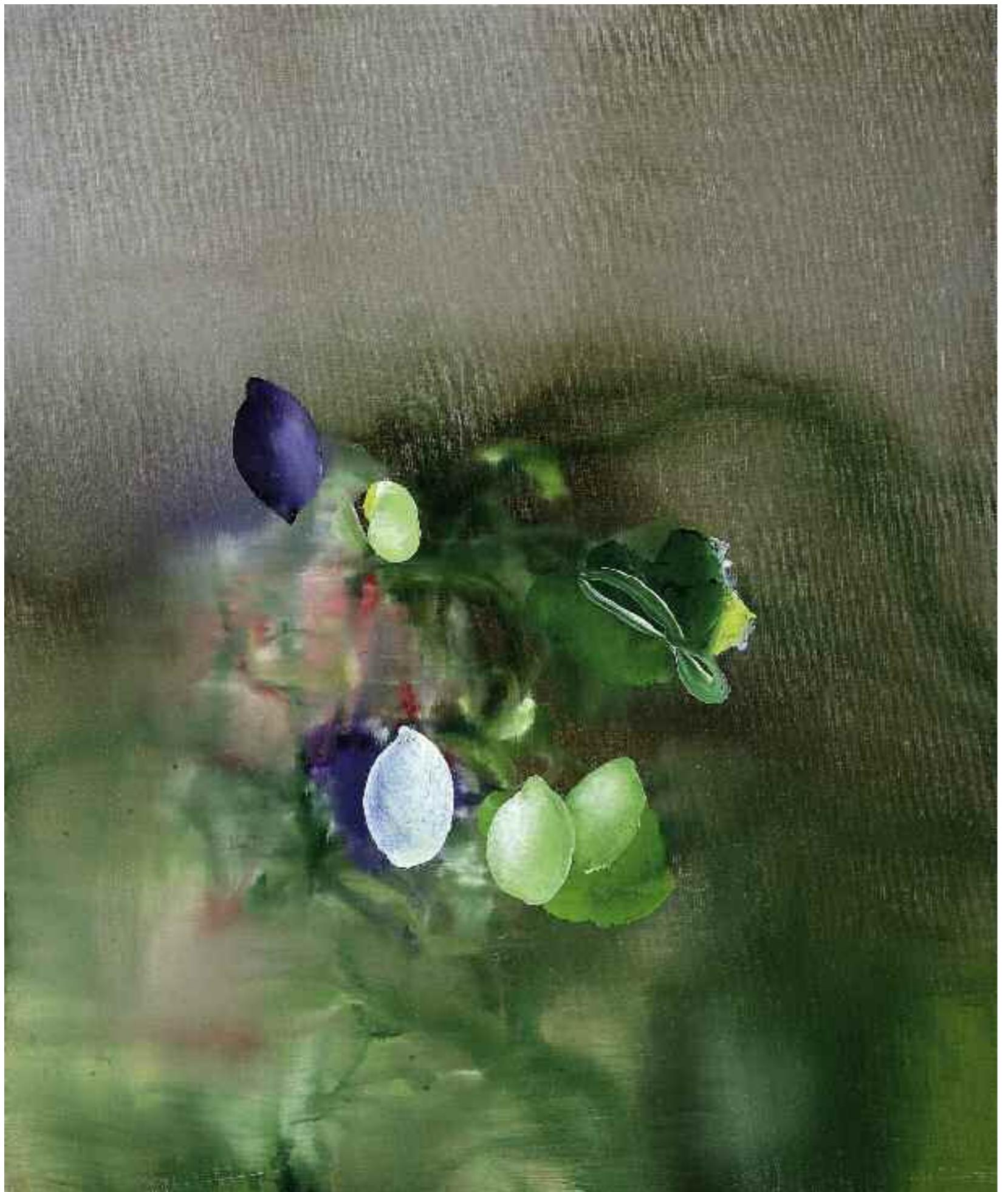
77. *Eve verte*, 2006  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée

Following pages / Pages suivantes

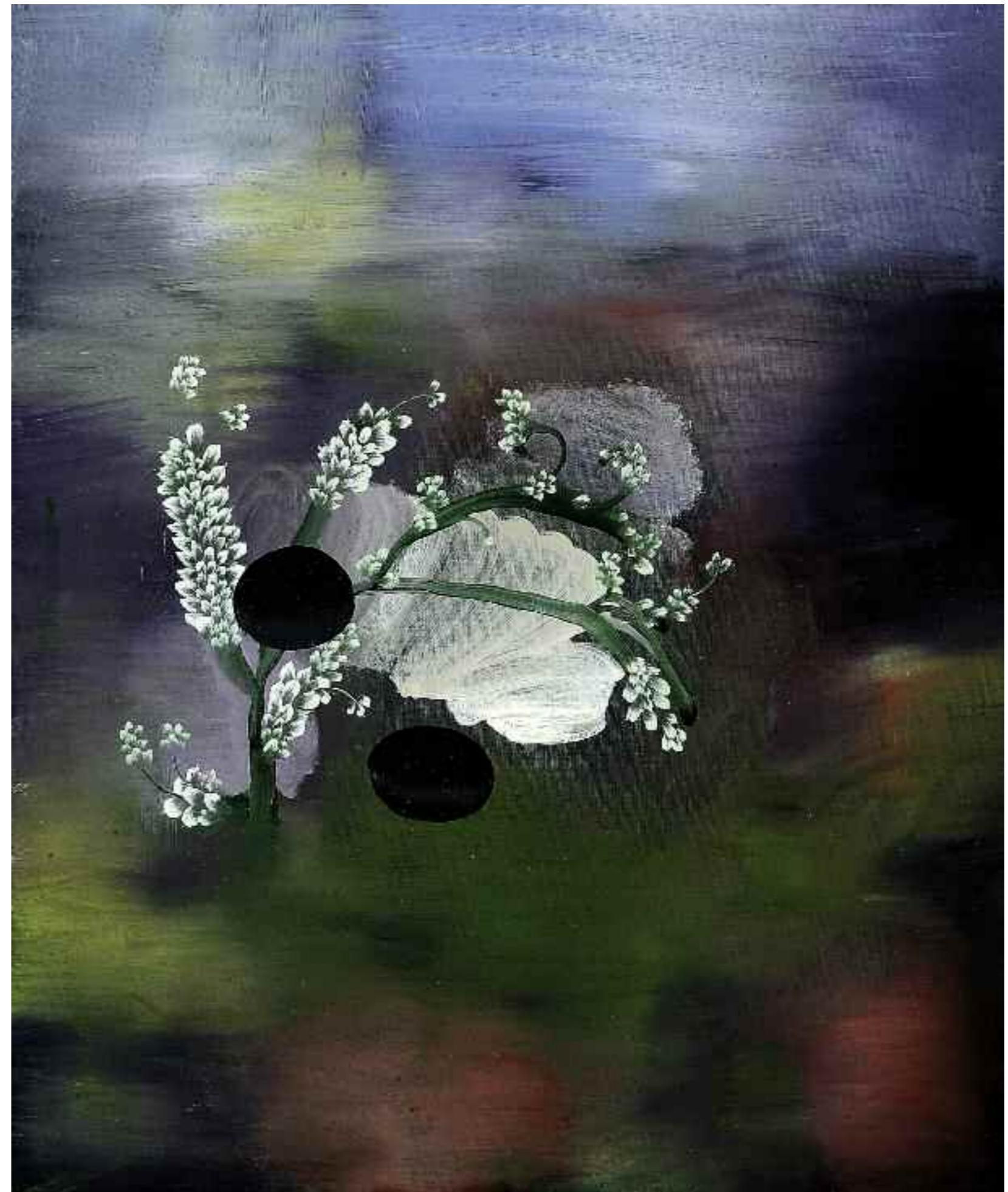
78. *Florière*, 2006  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée

79. *Nuptial*, 2006  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée





100



101

80. *Onze graines*, 2006  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 220 cm  
Private collection / Collection privée

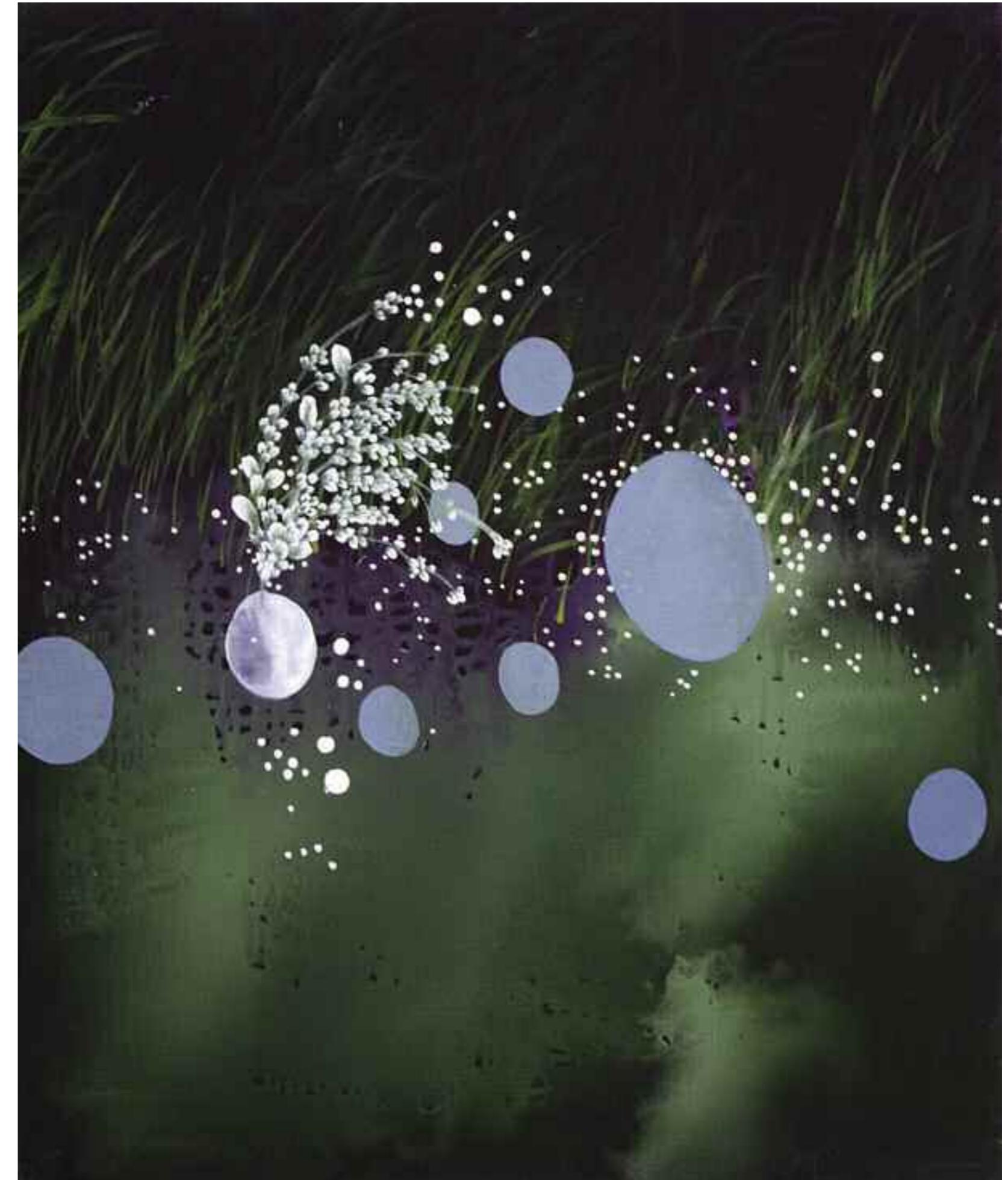
81. *Graine 2*, 2007  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée



82. *Graines aquatiques*, 2008  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 342 cm  
Private collection / Collection privée



83. *Graines bleues*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée



81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 84  
Graines 2 (2007), *Graines aquatiques* 1, 2 and 3 (2008), *Graines bleues*, *Graines lasso* (both from 2009) as well as the famous pieces *Chute de graines*, *Début de graine* (both from 2005) and *Oiseau graines* (2009) — and if other works refer to terms belonging to the same paradigm — *Fécondation*, *Germination marine*, *Germination active* (all three from 2005) — it is simply because since 2003, almost all of Yamou's painting production is focussed on seeds, sprouts, and embryo in every form and kind.

Although two works by Klee, *Pflanzenwachstum* (1921) and *Wachstum der Nachtpflanzen* (1922) demonstrate his interest in plant germination and growth as a metaphor for development in works of art, there is no doubt that only the Indian artist, Sayed Haider Raza, has shown the same strong, long-lasting passion as Yamou for the seed motif. Begun at the end of the 1970s in a geometrical language far removed from Yamou's biomorphic style, the *Germination Paintings* series shows the black point, the *bindu*, symbol of the seed, from which spirals, chevrons, and triangles spring forth.

However, the seed did not constitute the end of the genetic search that guides Yamou's painting. The vision became microscopic and cellular organisms rapidly began to fill his canvases. They were established from 2004 in several pieces of his *Mosaique* series, like *Germination, Deux temps*, 20F1. Still today, in a slightly modified form, they continue their fundamental existence as in the superb series from 2013, *Les Organismes*. If the history of biomorphic painting reveals forms that evoke cellular life as in the famous *Cellular Composition in Red Circle* (1927) by Léon Tutundjian for example, these figurations are mainly derived from the imaginary created by scientific films, especially the earliest examples.

The films by Jean Painlevé naturally, mainly dedicated to underwater fauna (from *The Octopus* in 1928 up till *How Some Jellyfish Are Born* in 1960, as well as *The Seahorse* in 1934) that fascinated the Surrealists, but especially the films by Jean Comandon, like his extraordinary *Protoplasm Movement in the Elodea canadensis* (1910) which, thanks to the ultra-microscope, shows the movement of protoplasm and the circulation of chlorophyll seeds in a plant cell, *Germination of pollen* (1911) and *Germination of seeds* (1931). The structure of certain paintings by Yamou pay credit to the film reference. The division into two equal parts arranged one above the other evokes the running of film frames. This is particularly obvious in *Germination, 20F1* and *Ciel et graines*.

Under the lens of Comandon's microscope, Yamou's garden takes on an erotic atmosphere. A work from 2006 is entitled *Graines de désir* and a series of ten works in 2009, *Accouplement*. In another piece painted the same year, with neo-symbolist accents, the silhouettes of a couple approach one another among seeds and pollen tubes.

In 2010, a seed, together with two Giotto-like balls on a red ground with curving lines bore the name *L'Amoureuse*. The same year the image of other seeds was entitled *Sein gauche* — and the equation between the human body and the plant world became official. A work on paper from 2005 shows a female sex with seeds, branches and several lines written in Arabic. But it is perhaps with *Deep Inside* (2007) that infra-flower erotisation was expressed most successfully: a dark cavity dominated by the colour violet, a channel full of white seeds ready to burst forth, and the central luminosity of a vulvar form compose the image of the act of fecundation. From this viewpoint, Yamou's work is the successor to the plant paintings that Georgia O'Keeffe began to create after abandoning abstraction in the first half of the 1920s:



84. Paul Klee  
*Pflanzenwachstum*, 1921  
Oil on cardboard / Huile sur carton,  
54 x 40 cm  
Paris, Musée national d'art moderne - Centre  
Georges Pompidou, inv. AM 81-65-879

grandes réussites que sont *Chute de graines*, *Début de graine* (2005 pour les deux) et *Oiseau graines* (2009) — ou si d'autres recourent à un vocable appartenant au même paradigme — *Fécondation*, *Germination marine*, *Germination active* (2005 pour les trois) —, c'est tout simplement la quasi-totalité de la production picturale de Yamou qui, depuis 2003, donne à voir graines, semences, embryons, dans tous leurs états. Si deux œuvres de Klee, *Pflanzenwachstum* (1921) et *Wachstum der Nachtpflanzen* (1922) manifestent l'intérêt de celui-ci pour la germination et la croissance des végétaux comme métaphores du développement de l'œuvre d'art, seul sans doute l'artiste indien Sayed Haider Raza a voué une passion aussi forte et durable que celle de Yamou au motif de la graine. Commencée à la fin des années 1970, la série des *Germination Paintings* montrent, dans un langage géométrique très éloigné du biomorphisme de Yamou, un point noir, le *bindu*, symbole de la graine, à partir duquel spirales, chevrons et triangles prolifèrent.

La graine ne constitue cependant pas le terme de la quête génétique qui guide la peinture de Yamou. La vision va devenir microscopique et des organismes cellulaires vont rapidement peupler les toiles. Dès 2004, plusieurs pièces de la série *Mosaique* ainsi que *Germination, Deux temps*, 20F1, les intronisent. Aujourd'hui encore, sous une forme quelque peu modifiée, ils poursuivent leur élémentaire existence comme dans la superbe série de 2013, *Les Organismes*. Si l'histoire de la peinture biomorphe révèle des formes évoquant la vie cellulaire comme, par exemple, la fameuse *Composition cellulaire au cercle rouge* (1927) de Léon Tutundjian, ces figurations jouent principalement de l'imaginaire propre au cinéma scientifique et tout particulièrement à celui des débuts. Les films de Jean Painlevé bien sûr, consacrés essentiellement à la faune sous-marine (depuis *La Pieuvre* de 1928 jusqu'à *Comment naissent les méduses* de 1960, en passant par *L'Hippocampe* de 1934), qui fascinèrent les surrealistes, mais surtout ceux de Jean Comandon, comme les extraordinaires *Mouvements du protoplasme dans les cellules de characées* (1910) qui, grâce à l'ultramicroscope, montre le mouvement du protoplasme et de la circulation des grains de chlorophylle dans une cellule végétale, *Germination du pollen* (1911) ou *Germination de graines* (1931). La structure de certaines peintures de Yamou donne du crédit à la référence cinématographique. Leur division en deux parties égales, placées l'un au-dessus de l'autre, évoquent le défilement des photogrammes de la pellicule filmique. C'est par exemple très évident avec *Germination, 20F1* ou *Ciel et graines*.

Sous l'œil du microscope de Comandon, le jardin de Yamou s'érotise. Une toile de 2006 s'intitule *Graines de désir* et une série de dix toiles de 2009, *Accouplement*. Dans une pièce de la même année, aux accents néo-symbolistes, les silhouettes d'un couple se rapprochent l'une de l'autre, parmi des graines et des tubes polliniques. En 2010, une graine, en compagnie de deux boules goutteuses, sur un fond rouge où s'étoilent des lignes courbes, est appelée *L'Amoureuse*. La même année, l'image d'autres semences reçoit *Sein gauche* pour titre — l'équation entre le corps humain et le monde végétal s'officialise. Une œuvre sur papier de 2005 montrait un sexe féminin en même temps que des graines, des rameaux et plusieurs lignes d'écriture en arabe. Mais c'est peut-être avec *Deep Inside* (2007) que l'érotisation de l'infra-flore trouve l'une de ses expressions les plus accomplies : une cavité obscure où le violet domine, un conduit plein de graines blanches prêtes à jaillir, et la luminosité centrale d'une forme vulvaire composent l'image d'une fécondation en acte. Sous cet angle, l'œuvre de Yamou est l'héritière de Klee et de Comandon.



85. *Chute de graines*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 224 x 124 cm  
Collection Ministry of Culture / Collection  
Ministère de la culture

86. *Début de graine*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

Following pages / Pages suivantes

87. *Oiseau graines*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

88. *Fécondation*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée





112



113

89. *Germination marine*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée





90. *Mosaique 20*, 2004  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée

91. *Mosaique 50*, 2004  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée

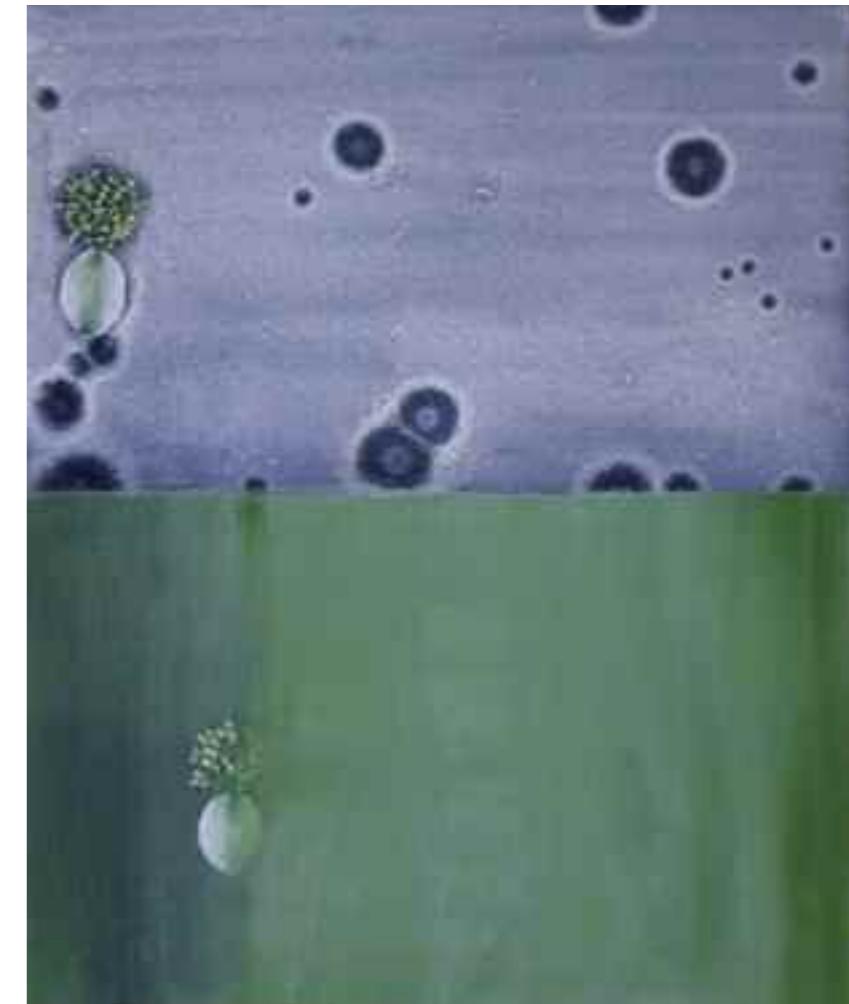




92. *Germination*, 2004  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

93. *Deux temps*, 2004  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

94. *20F1*, 2004  
Oil on canvas / Huile sur toile, 73 x 60 cm  
Private collection / Collection privée



95. *Ciel et graines*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée



96. *Graines de désir*, 2006  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée

*Following pages / Pages suivantes*  
97. *Accouplement 1*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée  
98. *Accouplement 4*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée

99. *Accouplement 9*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée  
100. *Accouplement 10*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée

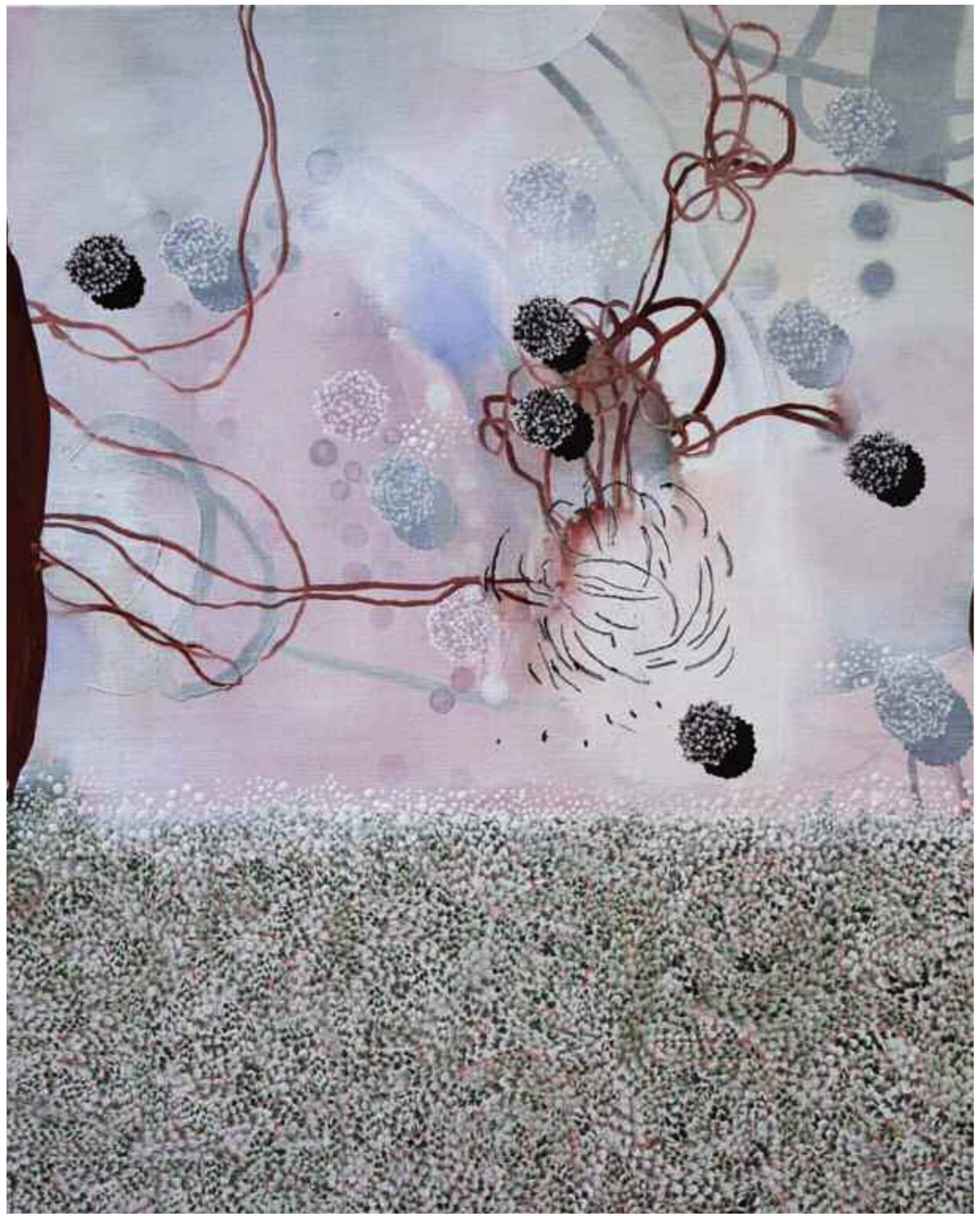




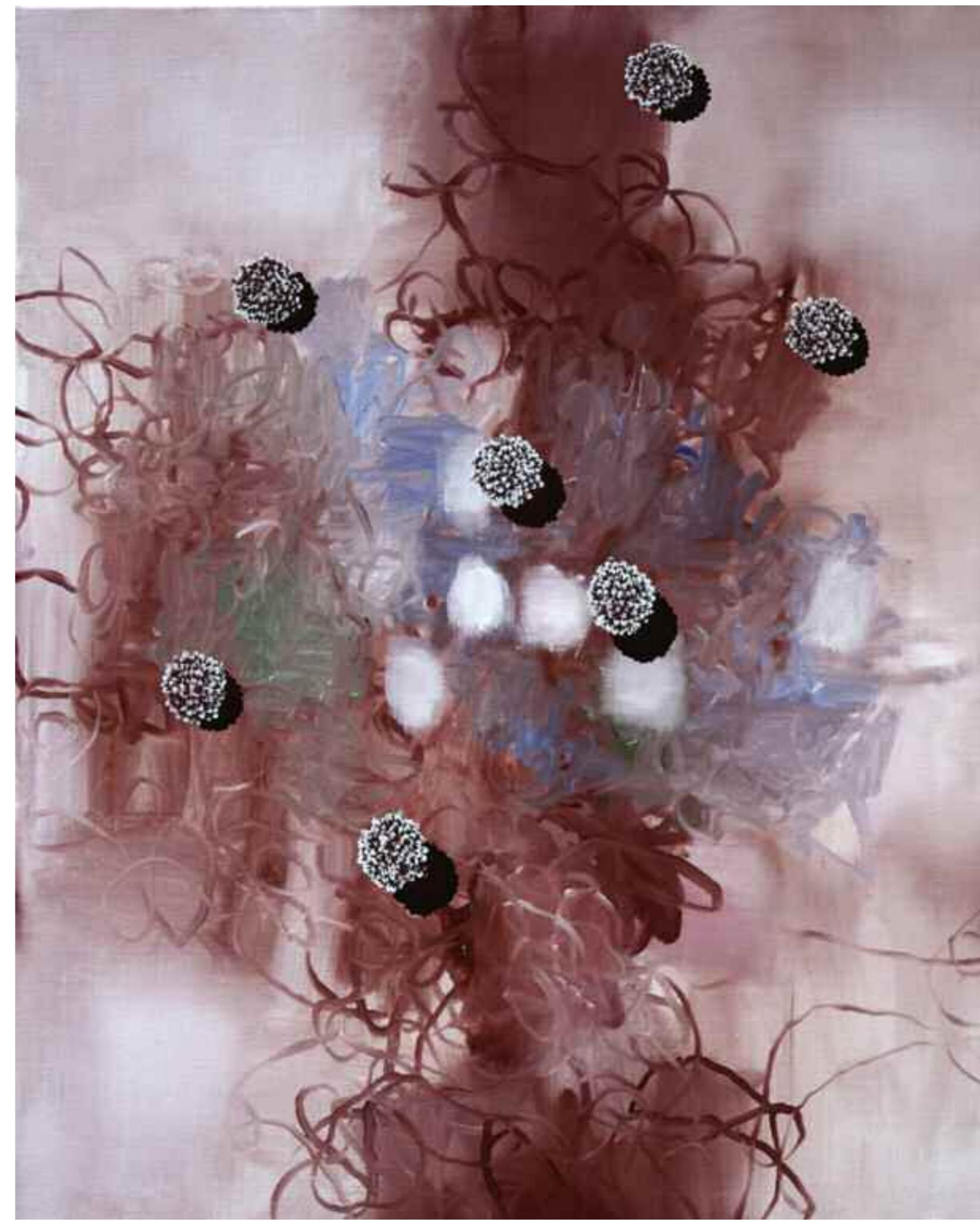
122



123

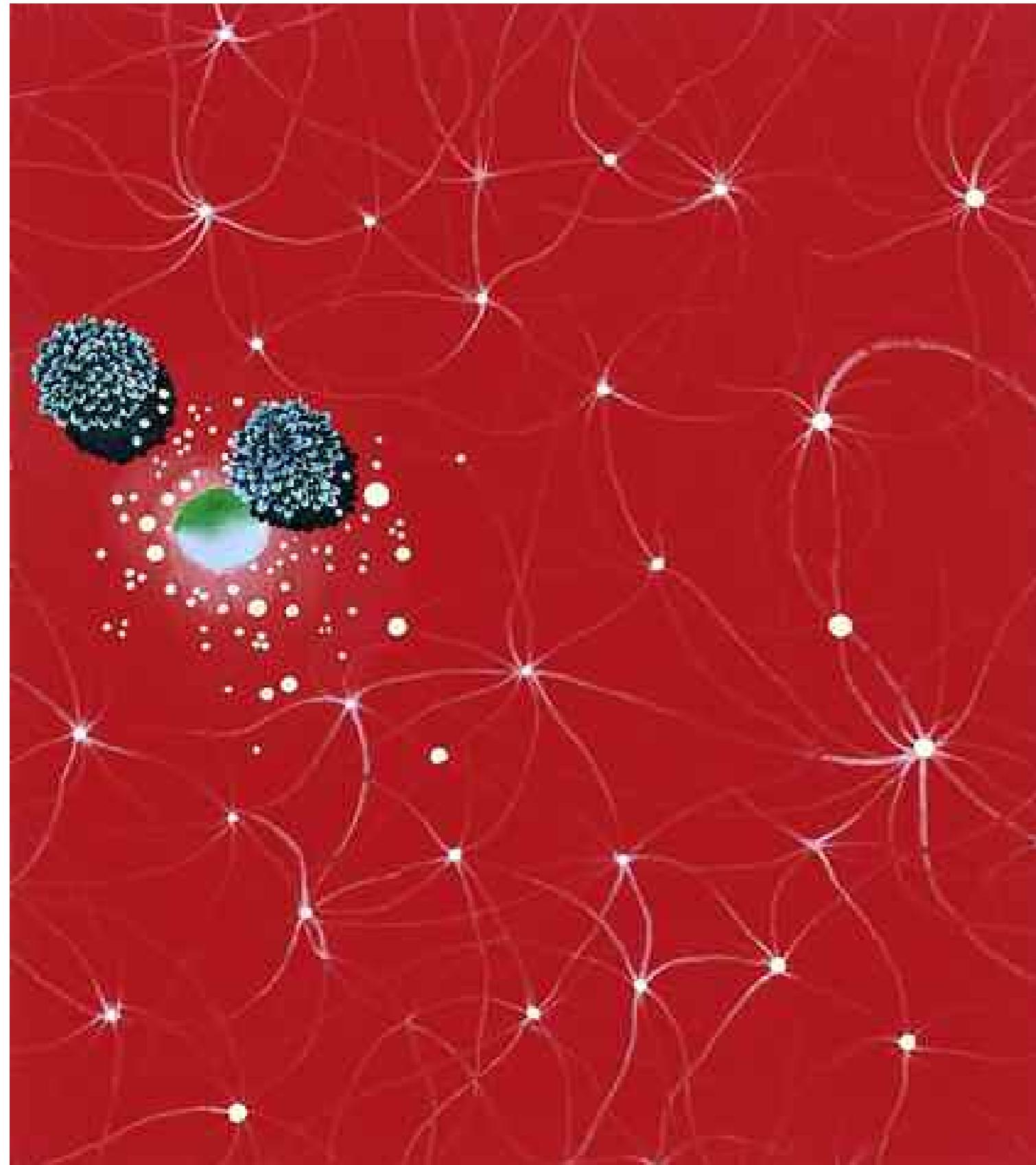


124



125

101. *L'Amoureuse*, 2010  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



102. *Deep Inside*, 2007  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 220 cm  
Private collection / Collection privée



flowers, leaves, and fruit in large format created uplifting as much as arousing perspectives.

*Flower Abstraction* (1924) and *Red Canna* (1925–28) feature large floral evaginations, and *Purple Petunias* (1925) displays obscene purple flesh. Moreover, in the famous series of six paintings representing Jack-in-the-pulpits, the sexual symbolism (vaginal for the spathe, phallic for the spadix) is evident. In O'Keeffe's paintings, like those of Yamou, the painting does not erotise the flower as much as the flower erotises the painting, it is less a question of figuration of Eros than the erotisation of figuration.

Seeds, cells, sprouts, genes — Yamou is the painter of true beginnings, first conceptions, initial germinations, genesis and origins. One of his works is entitled  
103 *Avant l'aube* (2003): the cellular night before the dawn of flowering. Another,  
104 *D'avant la naissance* (2005). His matrix garden, just as abundant as that of *Éclosion* or *Let Any Flowers Bloom* (both from 1952) by Roberto Matta, rich in multiple elements that reveal genuine scenes, represents a Garden of Eden: seeds and cells escape the view of Saturn. Unstill life like an anti-Vanitas.

tière des peintures végétales que Georgia O'Keeffe, délaissant l'abstraction, commence à réaliser dans la première moitié des années 1920 : fleurs, feuilles, fruits dans de grands formats et d'exaltantes autant que troublantes perspectives. *Flower Abstraction* (1924) ou *Red Canna* (1925-28) proposent au regard de larges évaginations florales, et *Purple Petunias* (1925) étale ses chairs violacées et obscènes. Quant à la célèbre série de six toiles de 1930 représentant des arisèmes (*Jack-in-the-pulpit*), leur symbolisme sexuel (vaginal pour la spathe, phallique pour l'épi) est flagrant. Chez O'Keeffe comme chez Yamou, c'est moins la peinture qui érotise la flore que la flore qui érotise la peinture ; moins la figuration d'Éros que l'érotisation de la figuration.

Graines, cellules, germes, gènes – Yamou est le peintre des vrais débuts, des conceptions premières, des germinations initiales, des primogenèses. L'une de ses toiles s'intitule *Avant l'aube* (2003) : la nuit cellulaire avant le matin de la floraison. Une autre, *D'avant la naissance* (2005). Son jardin matriciel, aussi profus que celui d'*Éclosion* ou *Let Any Flowers Bloom* (1952 pour les deux) de Roberto Matta, riche d'événements multiples que déploient d'authentiques scènes, se veut d'Éden : graines et cellules y échappent au regard de Saturne. Des natures vives. Comme des Anti-Vanités.  
103  
104

103. *Avant l'aube*, 2003

Oil on canvas / Huile sur toile, 116 x 81 cm  
Private collection / Collection privée

104. *D'avant la naissance*, 2005

Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 90 cm  
Private collection / Collection privée



## Cosmogenesis

The strange effect of Yamou's floral figuration is largely due to his demolition of all notion of scale. In *Cellules et arbre* and in *Cellules au lac 1, 2 and 3* (all from 2005), magnificent branches and even, for the last three, a small lake, are set alongside cellular organisms. In *Villes graines* (2010), one of the very rare paintings of the period with a landscape perspective, seeds are connected with each other by filaments floating in space against a background composed of a group of quadrangles, a distant descendant of *Hommage à Rothko*, representing a modern town. More generally, the truly utopic place where Yamou locates his vegetal fairy tales does not consider scale. An amoeba can have the same dimensions as a flower. Several focal lengths are involved in composing the same image.

But the most flagrant anomaly in scale concerns the nature of certain images that are both microscopic and cosmic at the same time. The first painting to apply this ambiguity is the diptych *L'Avant et le premier* (2003): the right hand side is a very beautiful variation on the iconography of *Rocher de Damas* — the blocks of stone have become seeds and the Giotto trees are now vegetal balls which are one of the recurring elements in Yamou's artistic vocabulary; on the left hand side, solid spherical elements plunge through the black immensity of intergalactic space. However, there is a discontinuity between the two parts of the painting; the balls on the right do not evolve within the same world as the solid spheres on the left.

Two years later the wonderful painting, *Début de graine*, unified this representational space. In a vertical composition, the left side shows a vegetal effervescence with a few stems branching into the rest of the field. In the middle of this flora, giant seeds seem to be drifting in unison, conjuring up an irresistible image of meteorites. The plant seed has been transformed into "star seeds" to quote the title given by Jean Arp to a relief sculpture created in 1949. Yamou's embryonic garden is transformed into the theatre for a *space opera*. *Vent arrière* (2010), a large horizontal painting in black and white, recalls the same concept.

On the right a close-up view of branches; and on the left a star cluster, with a lemon-shaped solid mass drifting off into space. A very small work, *S.T. 8* (2013), is based on the same concept: from the garden to the cosmos without interruption. In another way, the titles of other pieces show this blend of cellular and cosmic shots, the fusion of the infinitely small with the infinitely big: *L'Autre ciel* (2010) and *Ciel et graines* (2005) whose structure is complex, inspired at the same time by *L'Avant et le*

## Cosmogenèse

L'étrangeté des figurations florales de Yamou tient, pour une large part, aux dépravations scalaires qu'elles ménagent. Ainsi, dans *Cellules et arbres* et dans *Cellules au lac 1, 2 et 3* (toutes de 2005), de magnifiques rameaux et même, pour les trois dernières, un plan d'eau voisinent avec des organismes cellulaires. Dans *Villes graines* (2010), l'une des très rares peintures de la période à adopter une perspective paysagère, des semences reliées entre elles par des filaments dérivent dans un espace dont l'arrière-plan est occupé par un ensemble de quadrangles, lointain héritier de l'*Hommage à Rothko*, représentant une ville moderne. Plus généralement, le lieu proprement utopique où Yamou situe ses fables végétales ignore les échelles. L'amibe peut y avoir les mêmes dimensions que la fleur. Plusieurs focales sont impliquées dans la constitution d'une même image.

Mais l'aberration scalaire la plus flagrante tient à la nature tout à la fois microscopique et cosmique de certaines images. La première peinture à jouer de cette ambiguïté est le diptyque *L'avant et le premier* (2003) : la moitié droite est une très belle variation sur l'iconographie du *Rocher de Damas* – les blocs de pierre sont devenus des graine et les arbres de Giotto, ces boules végétales qui sont l'un des éléments récurrents du vocabulaire de Yamou ; dans la moitié gauche, des solides sphériques chutent dans l'immensité noire de l'espace intergalactique. Il y a toutefois une solution de continuité entre les deux parties du tableau, les boules de droite n'évoluent pas dans le même monde que les solides de gauche. Il appartiendra, deux ans plus tard, à l'admirable *Début de graine* d'unifier l'espace de la représentation. Verticale, la toile représente sur son côté gauche une effervescence végétale dont quelques tiges gagnent le reste du champ. Au milieu de cette flore, des graines géantes semblent dériver de concert, faisant irrésistiblement songer à des météorites. La graine de plante s'est muée en « semence d'étoile » pour reprendre le titre donné par Jean Arp à un relief de 1949. L'embryonnaire jardin de Yamou est devenu le théâtre d'un *space opera*. *Vent arrière* (2010), grand tableau horizontal en noir et blanc, suscite un même sentiment. À droite, la vision rapprochée d'un branchage ; à gauche, une vue stellaire, avec un solide, aux allures de citron, s'éloignant dans l'espace. Dans un tout petit format, *S.T. 8* (2013) est fondé sur le même principe : du jardin au cosmos, sans rupture. D'une autre façon, d'autres pièces, par leurs titres, témoignent de cette confusion des plans cellulaire et cosmique, de l'infiniment petit et de l'infiniment grand : *L'Autre ciel* (2010) ou *Ciel et graines* (2005) dont la structure est complexe, tenant tout à la fois de *L'avant et le premier* – le table-

105, 106, 107, 108

14

109

71

86

110

114, 95

105, 106, 107, 108

14

109

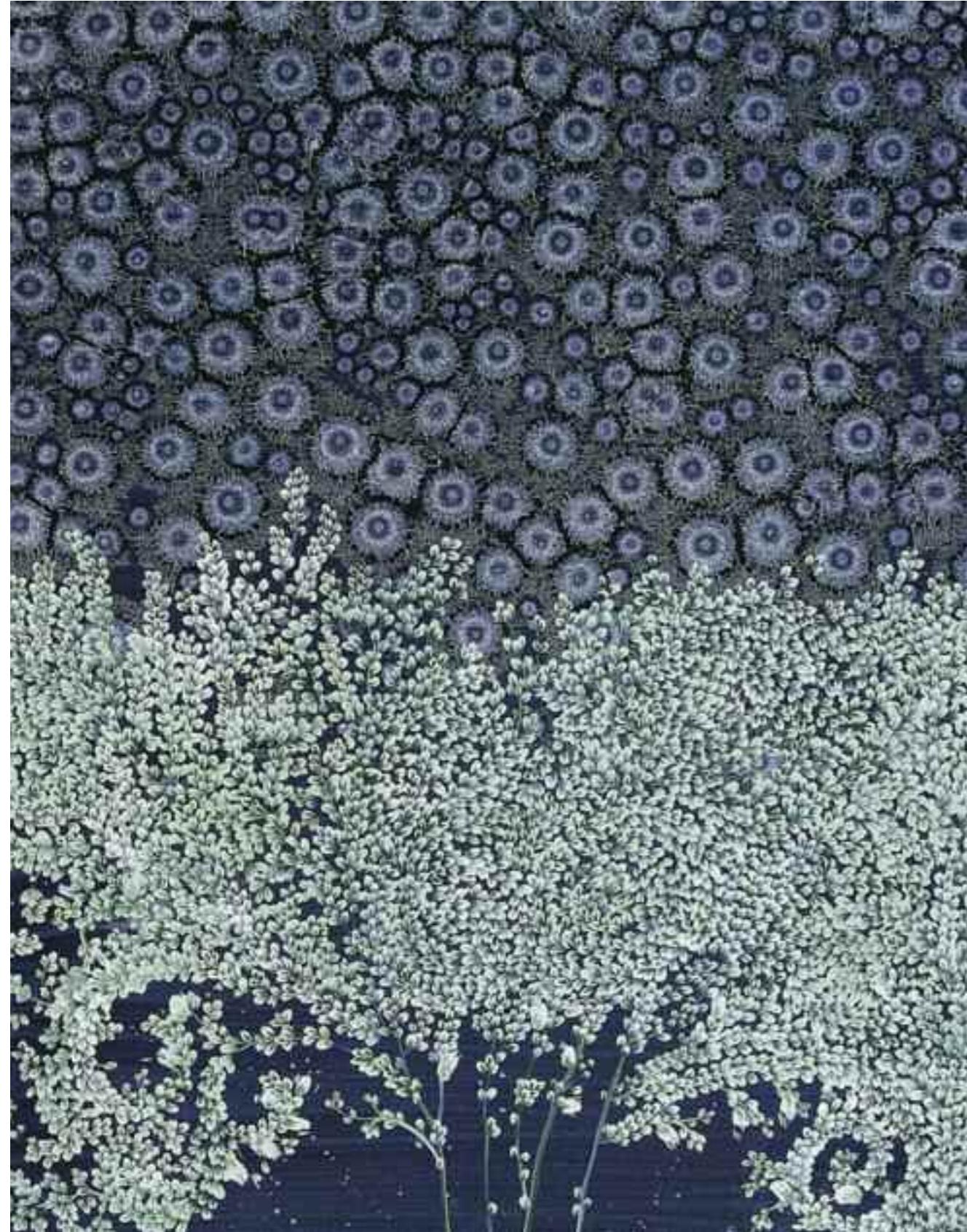
71

86

110

114, 95

105. *Cellules et arbre*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée



106. *Cellules au lac I*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée



*Following pages / Pages suivantes*  
106. *Cellules au lac I*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée

107. *Cellules au lac II*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée

108. *Cellules au lac III*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
Private collection / Collection privée



136



137

109. *L'Avant et le premier*, 2003  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 228 cm  
Private collection / Collection privée



110. *Vent arrière*, 2010  
Mixed media on wood / Technique mixte sur bois, 150 x 250 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste



111. S.T.8, 2013  
Mixed media on canvas / Technique mixte  
sur toile, 35 x 24 cm

The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



112. Diana Jaune, 2011  
Mixed media on wood / Technique mixte  
sur bois, 190 x 230 cm  
Private collection / Collection privée



113. *Les Amas bleus*, 2012

Oil on canvas / Huile sur toile, 200 x 200 cm

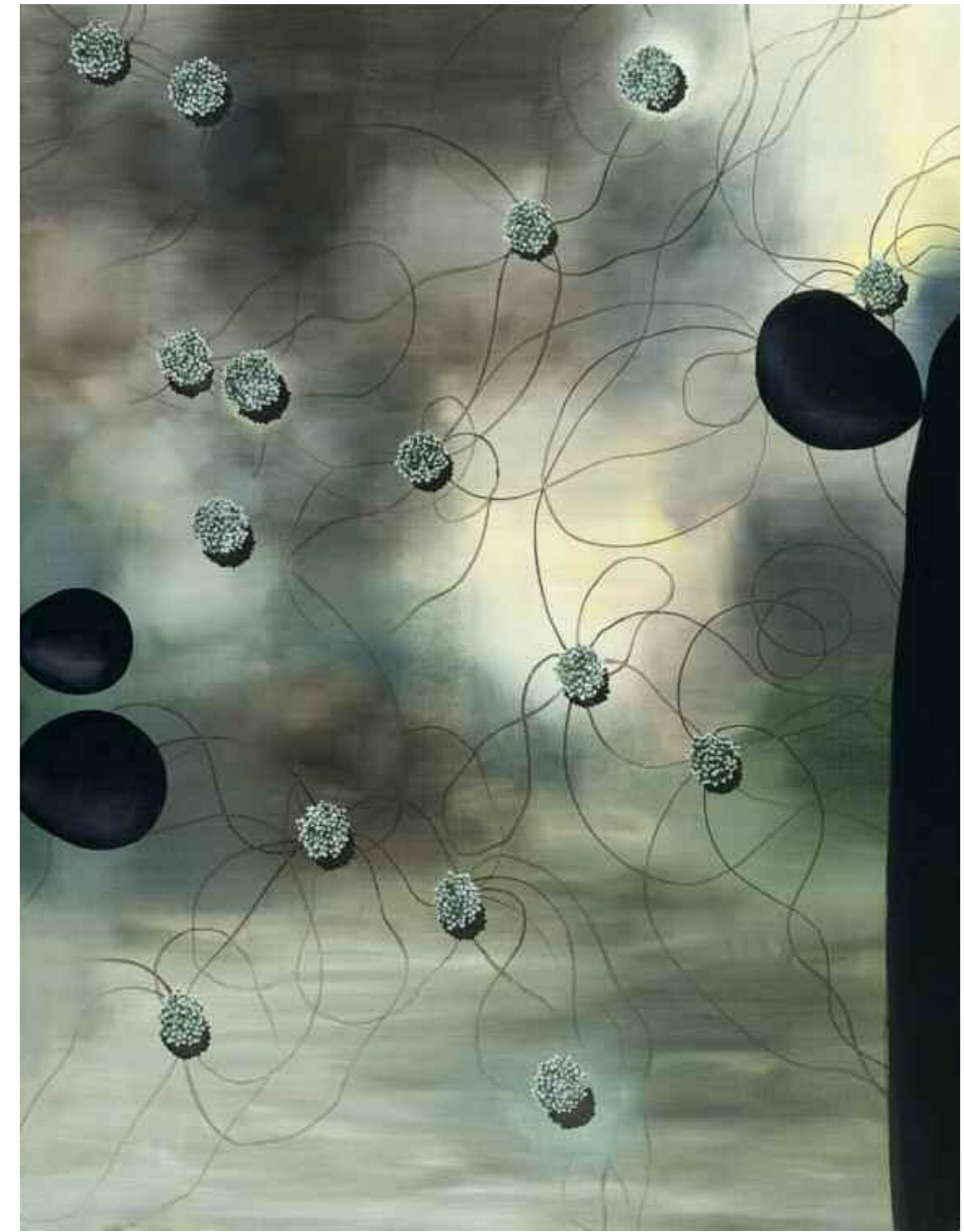
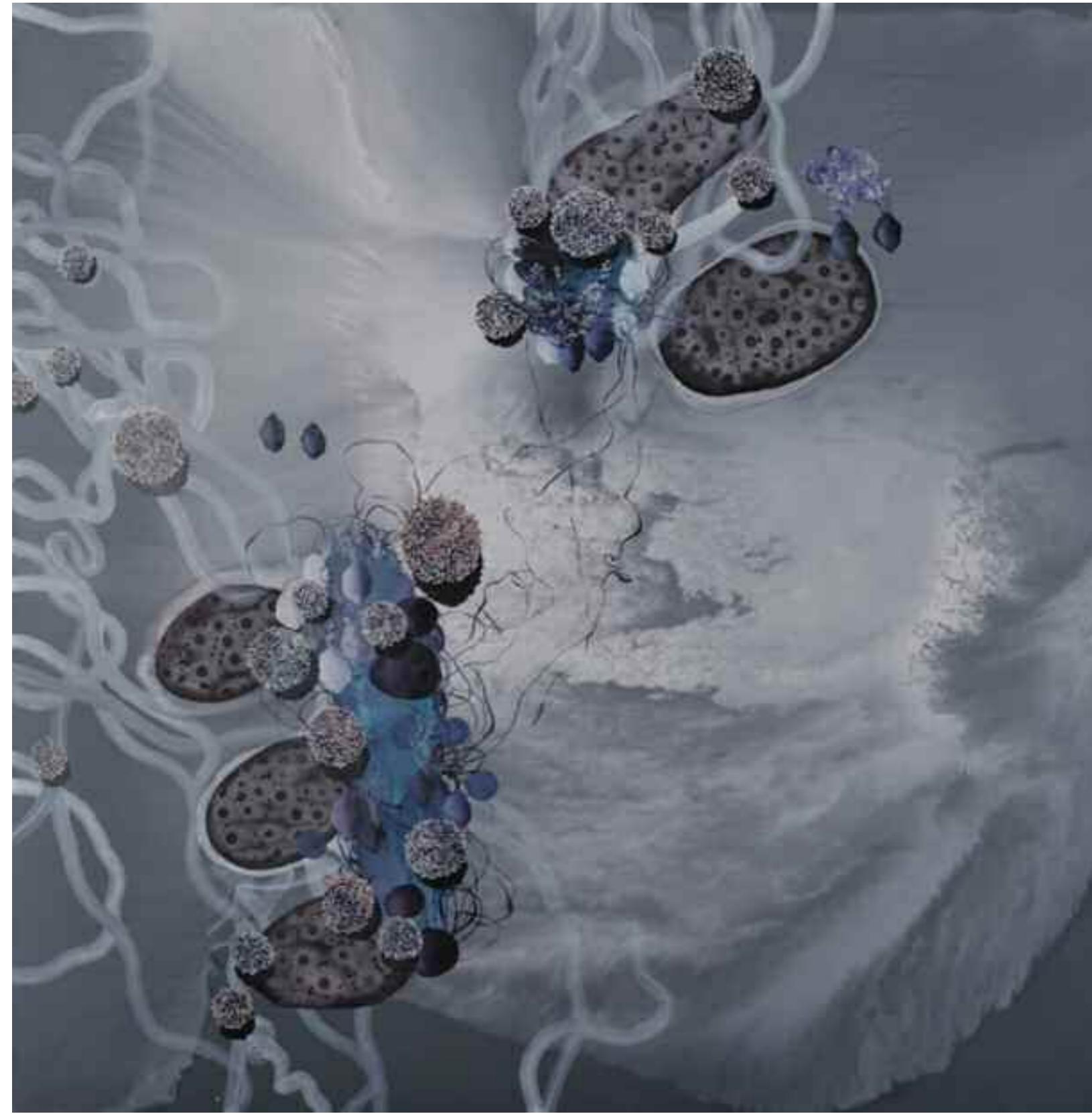
The artist's personal collection / Collection

de l'artiste

114. *L'Autre ciel*, 2010

Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm

Private collection / Collection privée



<sup>86</sup> premier — the painting has two distinct parts, one in the colours of the garden, the other in intergalactic grey — and by *Début de graine* — where seeds fall from one space into another.

<sup>116</sup> In *Parmi les étoiles* (2009), a female body shape made up of seeds is added to the vegetal germination and stellar constellation. It is well worth pausing to consider the marvellous work *Insémination* (2012): vegetal balls and seeds stand out against a lunar background as if they had been introduced into a shot of *Gravity* (2013), the film by Alfonso Cuarón; a milky flow escapes from one of the floating bodies. Seeds fallen from flowers are inseminated by the cosmos itself.

<sup>115</sup> All these works, and in an even more explicit way, *Parmi les étoiles*, pick up the cosmogenic theme, cosmic maternity. In the fundamental works he has dedicated to this subject, Arnauld Pierre draws the contours of the myth of “the child of the stars” that weaves together the encounter between the cosmos and the living being from *The Beginning of Life* (1900) by Frantisek Kupka, to 2001, *A Space Odyssey* (1968) by Stanley Kubrick. The aquatint by Kupka, also known as *The Waterlilies*, shows a strange scene: on a pond at night, a lotus flower inside a bubble gives birth to a human foetus floating inside another bubble.

<sup>118</sup> This gestation “occurs according to the laws of an unknown biology, associating the vegetal and the human, the aquatic environment (the primordial waters in a large number of myths) and the cosmic environment (the dark night where unknown spheres and stars float)”. Recollections of this print seem to inhabit *Bulle blanche* (2006): a transparent bubble rises on a pond of water lilies. Later works by Kupka, such as the work entitled *Cosmic Spring* (1911–23) and the three works in the series *Tale of Pistils and Stamens* (1919–23), painted in an abstract language that is no longer that of the symbolism seen in *The Beginning of Life*, return to the theme of cosmic birth under the aegis of the flower.

<sup>110</sup> It is possible to distinguish embracing human figures in one of the three *Tales of Pistils and Stamens*, in the centre of this “pollen festival” as in *Parmi les étoiles*, the glowing female form is the centre of the transaction underway between the cosmos and the vegetal elements. Yamou’s paintings *Début de graine*, *Vent arrière*, *Parmi les étoiles* and *Insémination*, add an unexpected episode to the long history of cosmic maternity, with a very unusual iconographic element: the seed-meteor, the seed planet.



115. František Kupka  
*The Waterlilies (The Beginning of Life) / Les Nénuphars (Le Commencement de la vie)*,  
1900  
Coloured aquatint on paper / Aquatinte en couleurs sur papier, 345 x 347 mm  
Paris, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, inv. AM 10889 GR

<sup>86</sup> au possède deux parties distinctes, l'une aux couleurs du jardin, l'autre d'un gris intergalactique – et de *Début de graine* – les graines tombent d'un espace à l'autre. Dans *Parmi les étoiles* (2009), aux germinations végétales et à la constellation dans le ciel s'ajoute un corps féminin que dessinent des graines. Il faut ici s'arrêter sur la merveilleuse *Insémination* (2012) : boules végétales et graines se détachent sur un fond lunaire, comme si elles s'étaient introduites dans un plan de *Gravity* (2013), le film d'Alfonso Cuarón ; un flux lacté s'échappe de l'un de ces corps flottants. C'est le cosmos lui-même qui inséminent les graines tombées des fleurs.

<sup>116</sup> Toutes ces œuvres, et de façon très explicite pour *Parmi les étoiles*, reprennent le thème de la cosmogénèse, de la maternité cosmique. Dans l'ouvrage essentiel qu'il a consacré à ce thème, Arnauld Pierre dessine les contours du mythe de « l'enfant des étoiles » qui trame la rencontre du cosmique et du vivant, depuis *Le Commencement de la vie* (1900) de František Kupka jusqu'à 2001, *A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick. L'aquatinte de Kupka, aussi connue sous le titre de *Les Nénuphars*, figure une scène étrange : sur un étang, dans une ambiance nocturne, une fleur de lotus, logée dans une bulle, accouche d'un embryon humain qui flotte dans une autre bulle. Cette gestation « se produit selon les lois d'une biologie inconnue, associant le végétal et l'humain, le milieu aquatique (les eaux primordiales de nombreux mythes) et le milieu cosmique (la nuit sombre contre laquelle flottent ces sphères, astres d'un genre inédit) ». Le souvenir de cette gravure semble habiter *Bulle blanche* (2006) : sur un plan d'eau à nénuphars s'élève une bulle transparente. Des œuvres ultérieures de Kupka, comme l'ensemble intitulé *Printemps cosmique* (1911–23) et les trois *Contes de pistils et d'étamines* (1919–1923), dans un langage abstrait qui n'est plus celui du symbolisme du *Commencement de la vie*, reconduisent la thématique de l'enfantement cosmique sous l'égide de la fleur. Dans l'un des trois *Contes de pistils et d'étamines*, au centre de cette « fête du pollen » se devinent des formes humaines entrelacées comme dans *Parmi les étoiles* la lumineuse femme est actrice de la transaction en cours entre le cosmos et les végétaux. *Début de graine*, *Vent arrière*, *Parmi les étoiles* ou *Insémination*, ces peintures de Yamou viennent ajouter un épisode inattendu à la longue histoire du mythe de la maternité cosmique, avec un parti iconographique fort singulier : la graine-météore, la graine-planète.

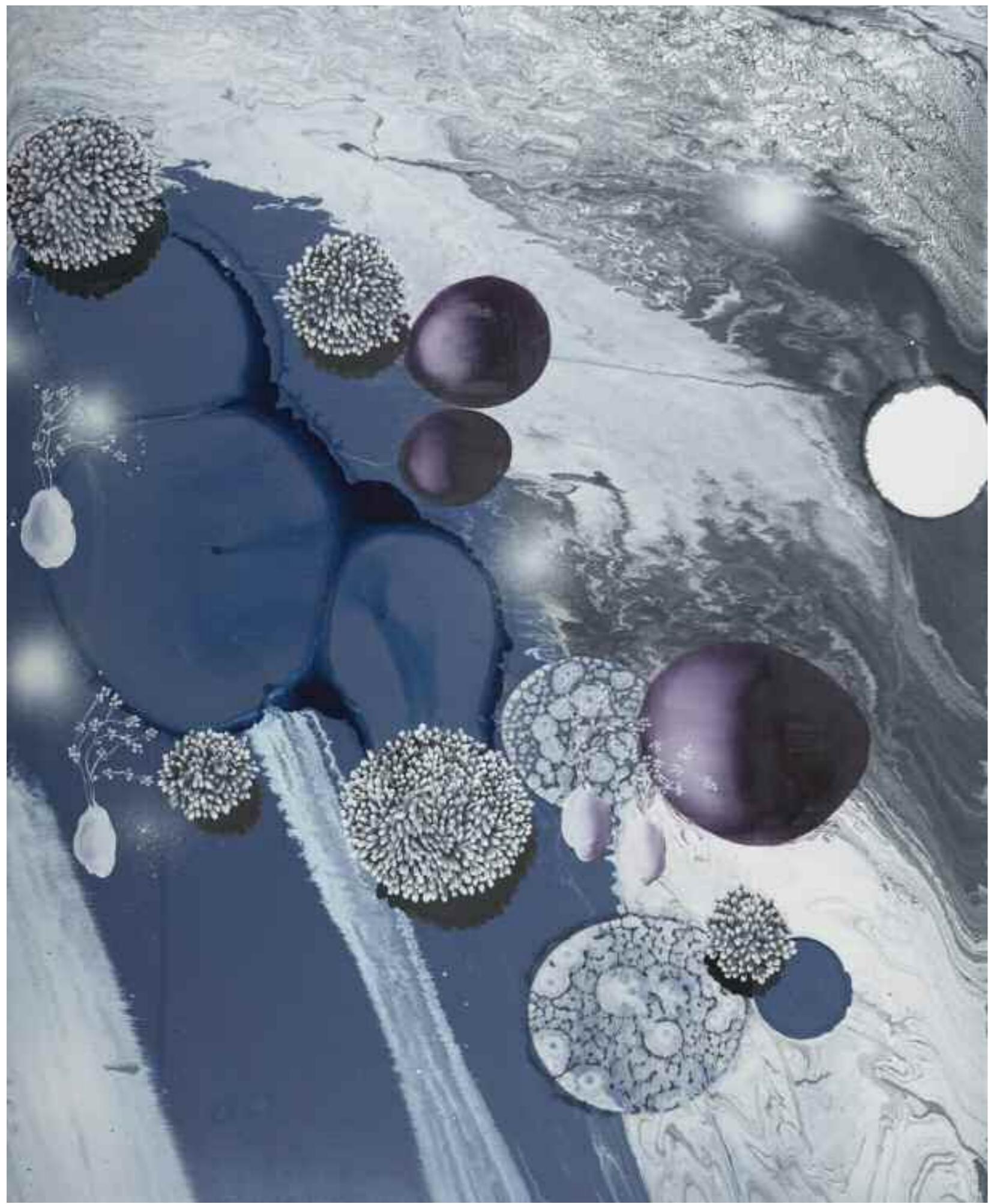
116. *Parmi les étoiles*, 2009  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

*Following pages / Pages suivantes*

117. *Insémination*, 2012  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 80 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste

118. *Bulle blanche*, 2005  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée





148



149

The first great artistic shock for Yamou was on seeing Monet's *Waterlilies* at the Orangerie Museum for the first time in 1984. The young man had not yet decided to become a painter. His initial works in the early years, dry and earthy, revealed nothing of the influence of the painter-gardener of Giverny. On the other hand, at the time he chose a vegetal theme, the memory of the *Waterlilies* sprang immediately to mind. In 2005, Yamou was given the opportunity to widen his relationship with Monet. He went to live in Tahannaout, a small town south of Marrakech, in the lower foothills of the High Atlas Mountains. A house, but above all a large garden where he was able to indulge his passion for growing flowers and experimenting with grafts and cuttings.

However it must be quite clear: if Monet's painting at Giverny was "preceded by his work as a 'special gardener' who took care of his pond every morning, sitting in a boat to eliminate the slightest imperfection on the surface, any willow leaves, or twigs that had fallen during the night, looking after his little islands, and 'dipping each water lily leaf in the water to remove any dust'", Yamou's floral painting did not require any such protocol. On the other hand, the paradoxical relationship that Monet cultivated between the precise care with which he arranged the reality that he was about to represent and the underlying abstraction of his painting is a lesson for all those who, like Yamou, are well aware that abstraction and figuration are not essences, but trends and steps, and that the concern with the representative can generate abstraction and the representational can surge from the heart of abstraction. With Monet, the painter who created his garden so that his paintings could become abstract, Yamou caught a glimpse of the point where the rupture between life of the painting and life in the painting becomes fundamentally unstable.

106, 107, 108

A group of three paintings *Cellules au lac* from 2005 with the same structure clearly refer to Monet. The upper three-quarters of the painting shows a scene that is similar to the *Waterlilies*: a pond, plants floating on the surface, reflections. Cells cover the lower quarter of the canvas without respecting the perspectivist illusion maintained by the figuration above.

In the foreground are several stems crowned with a budding bouquet. These are unusual paintings as they combine three very different registers: impressionism bordering on abstraction, a microscopic vision treated ornamenteally, and almost photographic figuration. Monet's *Waterlilies*, images from Comandon's films transformed in wallpaper, and something like the shots of branches, flowers and leaves that in Tech-

Le premier grand choc pictural de Yamou a été la découverte des *Nymphéas* de Monet en 1984, au Musée de l'Orangerie. Le jeune homme n'a pas encore décidé de devenir peintre. Les œuvres des premières années, sèches et terreuses, ne trahissent aucune influence du peintre-jardinier de Giverny. En revanche, au moment du choix d'une thématique végétale, le souvenir des *Nymphéas* ne manque pas de se raviver. L'opportunité est donnée à Yamou, en 2005, d'approfondir son commerce avec Monet. Il s'installe à Tahannaout, une bourgade située au sud de Marrakech, sur les premiers contreforts du Haut Atlas. Une maison, mais surtout un vaste jardin, dans lequel il va pouvoir se livrer à sa passion, la culture des fleurs, et pratiquer force greffes et boutures. Il ne faut toutefois pas se méprendre : si le travail de peinture de Monet à Giverny est « précédé par celui d'un "jardiner spécial" qui prépare chaque matin le plan d'eau, à bord d'une barque [pour] éliminer les accidents infimes en surface, les feuilles de saules, les brindilles tombées pendant la nuit, soigner les îlots et "tremper chaque feuille des nymphéas pour en ôter toute poussière" », la peinture florale de Yamou n'exige pas un protocole de ce type. En revanche, le paradoxal rapport que Monet installe entre le soin, la minutie qu'il met à arranger le réel qu'il s'apprête à représenter et l'abstraction tendancielle de sa peinture est une leçon pour tous ceux qui, comme Yamou, savent que l'abstraction et la figuration ne sont pas des essences, mais des tendances, des degrés, que le souci représentatif peut engendrer l'abstraction et que les représentations peuvent surgir du cœur de l'abstraction. Avec Monet, le peintre qui jardine pour que ses toiles puissent devenir abstraites, Yamou entrevoit le point où le départ entre la peinture de la vie et la vie de la peinture se fait foncièrement instable.

En 2005, une série de trois toiles, *Cellules au lac*, de structure identique, se réfère clairement à Monet. Les trois quarts supérieurs de l'image sont occupés par un morceau de peinture dans le genre des *Nymphéas* : plan d'eau, végétaux à sa surface, reflets. Des organismes cellulaires tapissent le quart inférieur, sans respect pour l'illusion perspectiviste entretenue par la figuration du dessus. Au premier plan, plusieurs tiges couronnées d'un bourgeonnant bouquet. Peintures insolites, car conjuguant trois registres fort différents : un impressionnisme confinant à l'abstraction, une vision microscopique traitée ornamentelement et une figuration quasi-photographique. Les *Nymphéas* de Monet, les images de films de Comandon qui seraient devenues un papier peint et quelque chose comme les plans de branches, de fleurs et de feuilles qui illuminent, en Technicolor, la fin du *Fleuve* (1951) de Jean Renoir. En 2011, l'hommage à Monet s'of-

106, 107, 108

nicolor light up the end of the film *The River* (1951) by Jean Renoir. In 2011, Yamou pays official homage to Monet, or almost, with his work: *Hommage à Claude*.<sup>119</sup>

White balls colonise the pond of Giverny in the upper half of the painting and then fall into the firmament in the lower part. However, in order to pay this homage to Monet, Yamou was forced to paint in a way he no longer paints, precisely because he had learnt so much from *Waterlilies*.<sup>120</sup>

From 2009 with his *Oiseau graines*, and more systematically after 2011, Yamou placed a stronger focus on painting without foregoing the representational nature of his work and without changing his vocabulary (seeds, vegetal balls, cellular organisms are still present). Painting is representative through the expression of its very materiality. During the incredibly fruitful early years of this decade, one success has followed another placing Yamou in an unusual position in art of the period: in 2011, *As above so below 2 and 3*, *Épidermes 2 and 3*, *Lapsus 8 et 9* and *Trois premières notes 1, 2 et 3*; in 2012, the *Aquatic Seeds*, *Cellules violettes* and *Les Amas jaunes* series; in 2013, the series *Les Coulées* and *Organique 1 et 2*. The title *Les Réactions* of a series painted in 2011 is revealing. Here it is the painting medium itself that creates the reaction. In *Les Réactions 1*, a giant cell, painted with detailed precision, seems to interact with its environment. However, this interaction does not give rise to a representation of the same nature: the artist uses the specific sensibility of the paint medium to best advantage to depict it. So it would be mistaken to suggest the coexistence of figuration and abstractions with regard to these paintings. The concept was attempted in other paintings, such as *Trois bandes verticales* (2011): a microorganic environment animated by interwoven white filaments which we have learnt to recognise in Yamou's works, crossed vertically by three stripes of varying widths and colours that recall the zips that became the cardinal instrument in Barnett Newman's works after 1948, and that exemplify a method for absolute abstraction by proposing the simple division of the canvas into different monochromatic fields. When we become aware that these zips originated in the drawings that Newman created in 1944 to evoke vegetal germination and growth, it is less surprising to rediscover this element in Yamou's painting and this raises the doubt that perhaps their presence is not purely abstract. *Les Réactions* and the other works previously mentioned and executed in 2011, 2012 and 2013 are not at all abstract. They are based on the articulation of two different representational systems. In one, the painting is subject to the necessities of representation: the black seeds, the microorganisms are painted according to the image that the artist has in his mind. With the other, the representation is dependent on the reactions of the painting medium: the biotic events that affect the space in which the seeds and microorganisms are suspended depends on the excitability and the reactions of paint to the stimulation exercised on it by the artist. The painter uses and invents different techniques to stimulate the pictorial medium, to play with its properties, with its chemistry. For the series *Les Organismes* (2013–14), another peak in his artistic production, Yamou used a compressor to blow air onto puddles of paint, to breathe life into them. He also uses it in the series *Vertitude* (2013) but to obtain a different effect: not to expel the oil paint from the centre of a form, but to scatter it in archipelagos that are then reworked to create a vegetal appearance. In one sense, Yamou's recent production tends towards becoming the "primordial soup", the organic element, the culture broth.<sup>141-146</sup>

If they are sowing the seeds of the cosmos, the seeds from the garden of Tahannaout are also inseminating the very body of painting. One mythology stems from the other.

ficialise, ou presque : *Hommage à Claude*. Les boules blanches colonisent le bassin de Giverny dans la partie supérieure du tableau puis tombent dans l'éther de la partie basse. Pour rendre cet hommage à Monet, Yamou doit cependant peindre comme il ne peint plus, précisément parce qu'il a su tirer les leçons des *Nymphéas*.<sup>119</sup>

Dès 2009 avec *Oiseau graines*, et plus systématiquement à partir de 2011, le peintre donne davantage la parole à la peinture, sans renoncer à la dimension représentative de ses toiles, sans changer de vocabulaire (les graines, boules végétales et organismes cellulaires sont toujours là). La peinture exprime en s'exprimant. Durant ce début incroyablement fertile de décennie, les réussites se succèdent, donnant à Yamou une place tout à fait singulière dans la peinture de l'époque : en 2011, *As above so below 2 et 3*, *Épidermes 2 et 3*, *Lapsus 8 et 9* et *Trois premières notes 1, 2 et 3* ; en 2012, la série des *Aquatic Seeds*, *Cellules violettes* ou *Les Amas jaunes* ; en 2013, la série *Les Coulées* ou *Organique 1 et 2*. Le titre d'une série de 2011, *Les Réactions*, est éloquent. Ici, c'est le matériau pictural lui-même qui réagit. Dans *Les Réactions 1*, une cellule géante, représentée avec précision, semble interagir avec son milieu. Mais cette interaction ne donne pas lieu à une représentation de même nature : le peintre met à profit la sensibilité spécifique de la peinture pour la figurer. Aussi serait-il erroné d'invoquer à propos de ces peintures la coexistence de la figuration et de l'abstraction. D'autres peintures l'ont tentée, comme *Trois bandes verticales* (2011) : l'environnement micro-organique animé par les entrelacs de filaments blancs auquel Yamou nous a habitués est traversé verticalement par trois bandes de couleurs et épaisseurs différentes faisant songer aux *zips* qui, à partir de 1948, deviennent l'instrument cardinal de Barnett Newman et incarnent une manière d'absolu de l'abstraction, en proposant la simple division de la toile en différents champs monochromatiques. Quand on sait que ces *zips* ont pour origine des dessins que Newman exécute en 1944 pour évoquer la germination et la croissance végétales, on s'étonnera moins de les retrouver dans le tableau de Yamou et on sera enclin à remettre en doute la pureté de leur abstraction. *Les Réactions* et les autres pièces de 2011, 2012 et 2013 précédemment citées n'ont rien d'abstrait. Elles reposent sur l'articulation de deux régimes représentatifs différents. Avec l'un, la peinture se soumet aux exigences de la représentation : les semences noires, les micro-organismes sont peints conformément à l'image que l'artiste se fait d'eux. Avec l'autre, la représentation est tributaire des réactions du matériau pictural : les événements biotiques qui affectent l'espace où flottent semences et micro-organismes sont fonction de l'excitabilité, des réflexes de la peinture aux stimuli exercés sur elle par l'artiste. Celui-ci emploie, invente diverses techniques pour ainsi stimuler la matière picturale, jouer de ses propriétés, de sa chimie. Pour la série *Les Organismes* (2013–14), autre sommet de sa production, Yamou a ainsi recours à un compresseur pour souffler de l'air sur des flaques de peinture, leur insuffler de la vie. Il l'utilise également dans la série *Vertitude* (2013) en vue d'un effet différent : non plus expulser l'huile du centre d'une forme, mais la disséminer en archipels, qu'il faudra ensuite reprendre afin de leur donner une allure végétale. En un sens, la production récente de Yamou indique que le matériau pictural tend à devenir la « soupe primordiale », l'élément organique, le bouillon de culture.<sup>141-146</sup>

Si elles ensemencent le cosmos, les graines du jardin de Tahannaout inséminent également le corps même de la peinture. D'une mythologie l'autre.<sup>147-148</sup>

119

87

120  
122, 121, 123, 124,  
125, 126, 127, 128,  
129, 130, 131, 132,  
133, 134, 135, 136  
138

140

141-146

147-148

<sup>1</sup> One of the canvases of this period is entitled *Edmond*. The title refers to Edmond Amran El Maleh (1917–2010), and provides the opportunity to recall the long friendship between El Maleh and Yamou. El Maleh, Moroccan intellectual and militant communist, left Morocco in 1965 to live in Paris where he worked as a teacher of philosophy and journalist. In 1980, he began his writing career. He was an untiring defender of a pluralist Arab, Berber and Jewish Morocco.

<sup>2</sup> Rémi Labrusse, "Préhistoire : une poétique de l'indistinction", *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 126, winter 2013/2014, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52 and p. 53.

<sup>4</sup> Brassai, "Du mur des cavernes au mur d'usine", *Minotaure*, n° 3-4, December 1933, p. 6.

<sup>5</sup> David Salle, by associating an abstract and a figurative image in his diptychs during the first half of the 1980s (such as the famous *Autopsy* and *Miner*). Peter Halley, with his geometrical abstracts that since 1980 have evoked modern architecture. Jack Goldstein, whose paintings in the second half of the 1980s reproduced thermal images, and others who, at the beginning of the 1990s based their work on excessively enlarged and coloured digital images of a child's skin, framing it with vertical panels deeper than the canvas and inserting abstract motifs.

<sup>6</sup> Rémi Labrusse, *op. cit.*, p. 50.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>8</sup> On the subject of the exceptional destiny of the vine leaf motif and arabesque see, for example, James Trilling, *The Language of Ornament*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 113–123.

<sup>9</sup> The botanical vein is very important in the œuvre of Philip Taaffe. As well as *Porte Amur* and *Habitation*, worth mentioning are works like *Cycadaceae* (1998–99), *Composition with Seaweed* (1998–99), *Sanctuary* (2002), *Field Station* (2003), *Deavonian Leaves* (2004) as well as *Artificial Paradise* (*Loculus*) (2008) which, with its seeds, ferns, cacti, and corals recall the constellations by Miró.

<sup>10</sup> With the gentle richness of their curved lines, these lassos recall some of the works from the beginning of the 1970s by the Californian artist, Lorser Feitelson, such as *Untitled (March 7)*.

<sup>11</sup> *Seventies* is not unlike the bubble paintings by John Tremblay produced at the beginning of the 1990s.

<sup>12</sup> The book by Renger-Patzsch was to have been originally entitled *Die Dinge* (Things).

<sup>13</sup> The few rare works which are presented as flower "portraits", or like still life studies in other words, are for the most part less striking (*Fleur de déclaration* and *Bouquet 2*, 2006).

<sup>14</sup> An animated film created in 2008 by Younes Rahmoun, *Habba* (the word means "seed" in Arabic) also confirmed the importance of this motif in Moroccan art. The video tells the story of a seed that travels through space searching for an ideal place to grow and develop.

<sup>15</sup> See Guitemie Maldonado, *Le Cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS/INHA, 2006, p. 65–89.

<sup>16</sup> See the collective work *Filmer la science, comprendre la vie. Le cinéma de Jean Comandon*, Paris, CNC, 2012.

<sup>17</sup> Today, only the floral compositions of Fiona Rae reveal as much fantasy — *Hong Kong Garden* (2003); *Wonderland* (2004) or *Grotto* (2005). However, their manga pop aesthetic distances them from the style of Yamou.

<sup>18</sup> *Fantastic Voyage* (1966), the science-fiction film by Richard Fleischer is also based on the fusion of microscopic and cosmic. A space ship and its crew are miniaturised in order to be introduced inside the body of a scientist in a coma.

<sup>19</sup> In 2013, the English artist Runa Islam, originally from Bangladesh, created a film, *Anatomical Study I*, that also managed to metamorphose seeds into a constellation through the overlaying of different shots.

<sup>20</sup> These are the words of Kupka himself (Frantisek Kupka, *La Crédation dans les arts plastiques*, Paris, Cercle d'Art, 1989, p. 114).

<sup>21</sup> Another episode that marks the meeting between the living being and the cosmos, are the amazing paintings on velvet that Peter Alexander, former member of the Californian Light and Space Movement in the 1960s, created in 1982 (*Bobo*, *Bumper*, *Dorado*, *Gulper*, in particular). These stylised figurations of aquatic flora and fauna against a dark ground assume a completely sidereal tone.

<sup>22</sup> A painting from 2010, with vibrant colour was entitled *Été à Tahannaout*.

<sup>23</sup> Marianne Alphant, *Monet. Une vie dans le paysage* [1993], Paris, Hazan, 2010, p. 664.

<sup>24</sup> Some of the *Puddle Paintings* (from 2006) by John M Armleder were affected by violent chemical reaction: they exploded as the various paints used were not mixable. It is interesting to note that several of these *Puddle Paintings* have titles taken from flowers, as if the vegetal imaginary constituted the first reference to this pictorial chemistry.

<sup>1</sup> L'une des toiles de ce moment s'intitule *Edmond*. Son titre, qui désigne Edmond Amran El Maleh (1917–2010), est l'occasion de rappeler la longue amitié qui lia ce dernier à Yamou. El Maleh, intellectuel et militant communiste marocain, quitte le Maroc en 1965 pour s'installer à Paris où il exercera les fonctions de professeur de philosophie et de journaliste. En 1980, il débute une carrière d'écrivain. Il fut l'inlassable avocat d'un Maroc pluriel – arabe, berbère et juif.

<sup>2</sup> Rémi Labrusse, « Préhistoire : une poétique de l'indistinction », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 126, hiver 2013/2014, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52 et p. 53.

<sup>4</sup> Brassai, "Du mur des cavernes au mur d'usine", *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 6.

<sup>5</sup> David Salle en associant, en des diptyques de la première moitié des années 1980 (comme les célèbres *Autopsy* ou *Miner*), une abstraction et une image figurative. Peter Halley, avec ses abstractions géométriques qui, depuis 1980, évoquent, des architectures modernes ; Jack Goldstein, avec des peintures qui, dans la seconde moitié des années 1980, reproduisent des empreintes thermiques, puis d'autres qui, au début des années 1990, se fondent sur l'image numérisée, démesurément agrandie et colorisée, de la peau d'un enfant, en l'encadrant par des panneaux verticaux, plus profonds que la toile et déployant des motifs abstraits.

<sup>6</sup> Rémi Labrusse, *op. cit.*, p. 50.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>8</sup> Sur l'exceptionnel destin du pampre et de l'arabesque voir, par exemple, James Trilling, *The Language of Ornament*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 113–123.

<sup>9</sup> La veine botanique est très importante dans l'œuvre de Philip Taaffe. Outre *Porte Amur* ou *Habitation*, citons des peintures comme *Cycadaceae* (1998–99), *Composition with Seaweed* (1998–99), *Sanctuary* (2002), *Field Station* (2003), *Deavonian Leaves* (2004) ou encore *Artificial Paradise* (*Loculus*) (2008) qui, avec ses graines, ses fougères, ses cactées et autres coraux, se souvient des constellations de Miró.

<sup>10</sup> Ces lassos font penser, dans la douce somptuosité de leurs lignes, à des toiles du début des années 1970 du californien Lorser Feitelson, comme *Untitled* (March 7).

<sup>11</sup> *Seventies* n'est pas sans parenté avec les peintures à bulles que John Tremblay produit depuis le début des années 1990.

<sup>12</sup> L'album de Renger-Patzsch devait, à l'origine, s'intituler *Die Dinge* (les choses).

<sup>13</sup> Les quelques rares toiles qui se présentent comme des « portraits » de fleurs, en d'autres termes comme des natures mortes, sont pour la plupart d'entre elles moins convaincantes (*Fleur de déclaration* ou *Bouquet 2* de 2006).

<sup>14</sup> Une animation réalisée en 2008 par Younes Rahmoun, *Habba* (le mot signifie « graine » en arabe) avère également l'importance de ce motif dans l'art marocain. Cette vidéo relate l'histoire d'une graine qui voyage dans l'espace à la recherche d'un emplacement idéal pour se développer.

<sup>15</sup> Voir Guitemie Maldonado, *Le Cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS/INHA, 2006, p. 65–89.

<sup>16</sup> Voir l'ouvrage collectif *Filmer la science, comprendre la vie. Le cinéma de Jean Comandon*, Paris, CNC, 2012.

<sup>17</sup> Seules les compositions florales de Fiona Rae témoignent aujourd'hui d'une telle fantasy — *Hong Kong Garden* (2003)

; *Wonderland* (2004) ou *Grotto* (2005). Leur esthétique manga, pop les éloigne toutefois de la peinture de Yamou.

<sup>18</sup> *Fantastic Voyage* (1966), le film de science-fiction de Richard Fleischer, est lui aussi fondé sur la confusion du microscopique et du cosmique. Un vaisseau spatial et son équipage sont miniaturisés afin d'être introduits dans le corps d'un scientifique plongé dans le coma.

<sup>19</sup> En 2013, l'artiste anglaise Runa Islam, originaire du Bangladesh, a réalisé un film, *Anatomical Study I*, qui parvient également à métamorphoser des graines en une constellation, au gré de superposition de plans.

<sup>20</sup> Ce sont les mots de Kupka lui-même (Frantisek Kupka, *La Crédation dans les arts plastiques*, Paris, Cercle d'Art, 1989, p. 114).

<sup>21</sup> Autre épisode marquant de la rencontre du vivant et du cosmique, les sidérantes peintures sur velours que Peter Alexander, ancien membre du mouvement californien Light and Space dans les années 1960, réalise en 1982 (*Bobo*, *Bumper*, *Dorado*, *Gulper*, notamment). Sur un fond sombre, ces figurations stylisées de faune et de flore aquatiques prennent un tour proprement sidéral.

<sup>22</sup> Un tableau de 2010, au chromatisme solaire, s'intitule *Été à Tabannaout*.

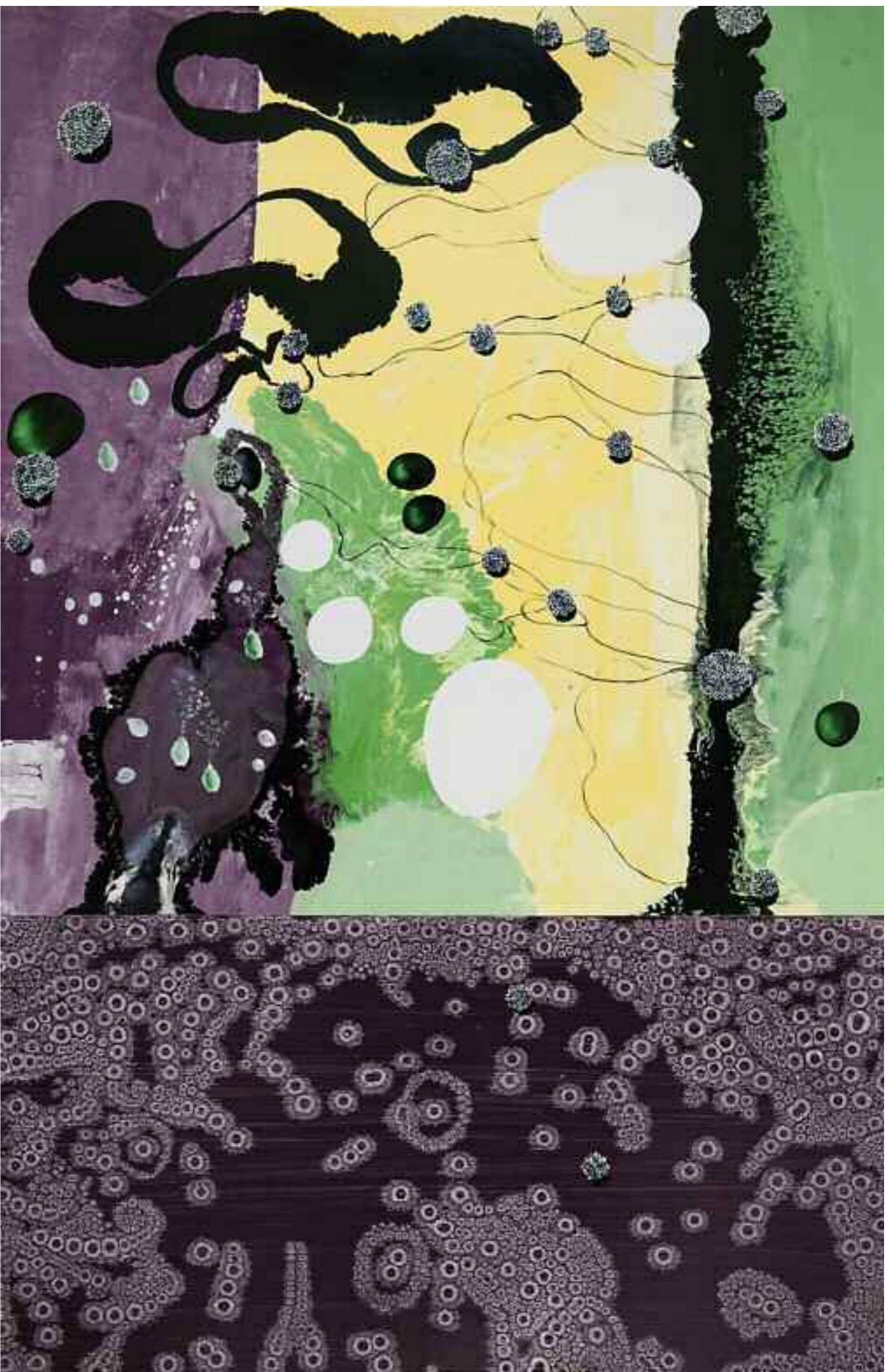
<sup>23</sup> Marianne Alphant, *Monet. Une vie dans le paysage* [1993], Paris, Hazan, 2010, p. 664.

<sup>24</sup> Certaines des *Puddle Paintings* (à partir de 2006) de John M Armleder ont été affectées par des réactions chimiques violentes : elles ont explosé, les diverses peintures utilisées n'étant pas miscibles. Il est intéressant de noter que plusieurs de ces *Puddle Paintings* ont des titres empruntés à des noms de fleurs. Comme si l'imaginaire végétal constituait la référence première de cette chimie picturale.

119. Hommage à Claude, 2011  
Oil on canvas / Huile sur toile, 114 x 146 cm  
Private collection / Collection privée



120. As above so below 2, 2011  
Oil on wood / Huile sur bois, 300 x 200 cm  
Private collection / Collection privée

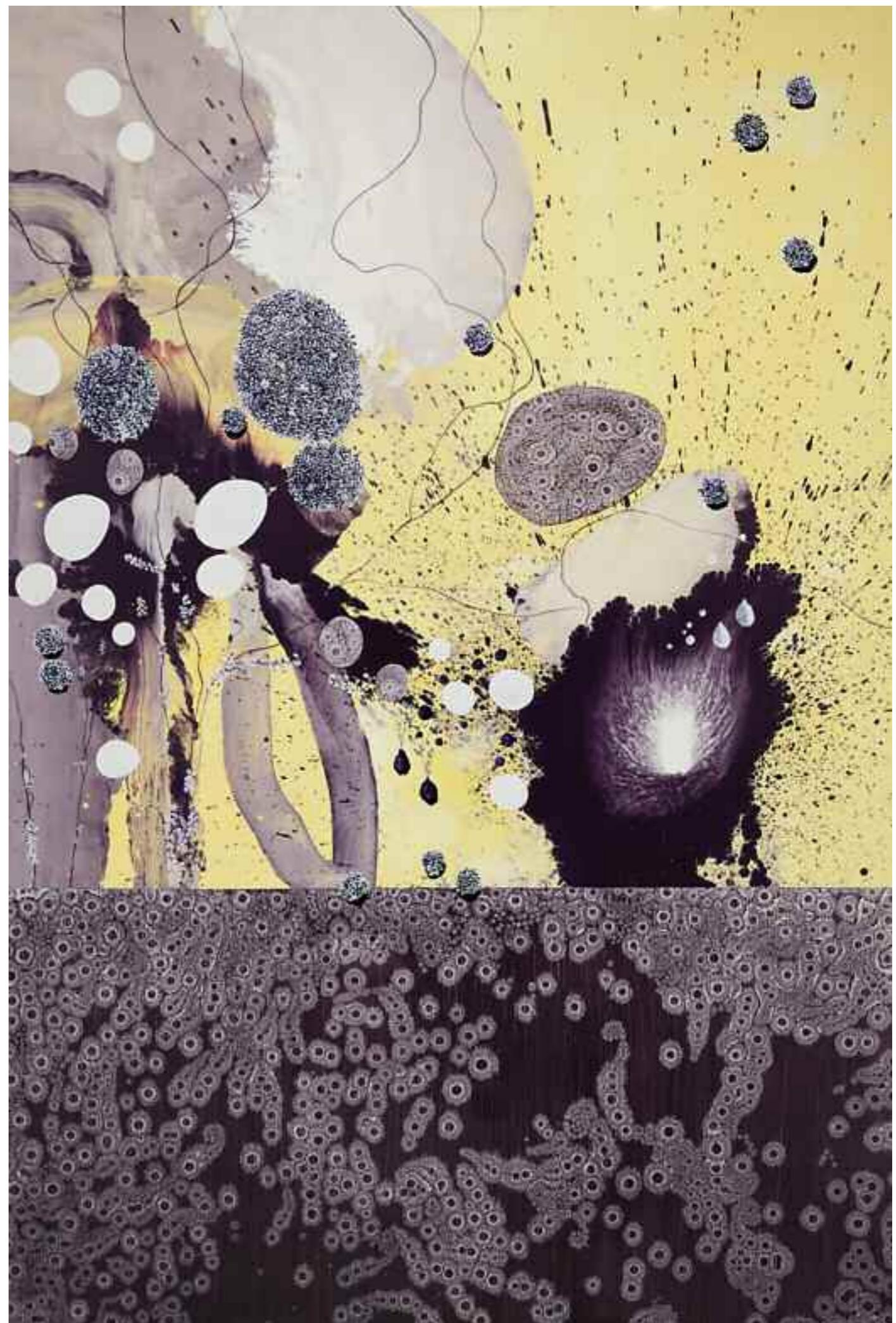
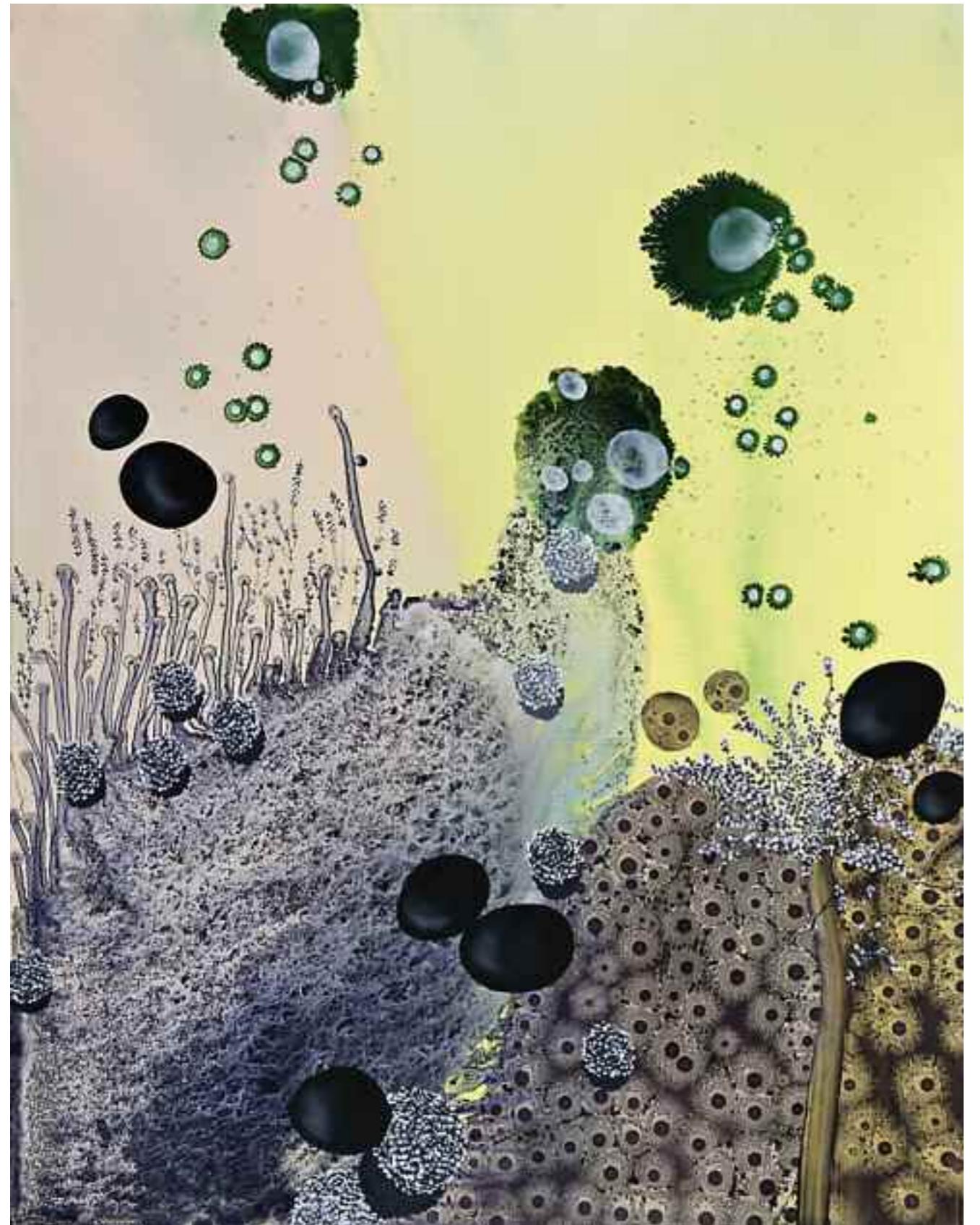


121. *Epidermes 2*, 2011

Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

122. *As above so below*, 2011

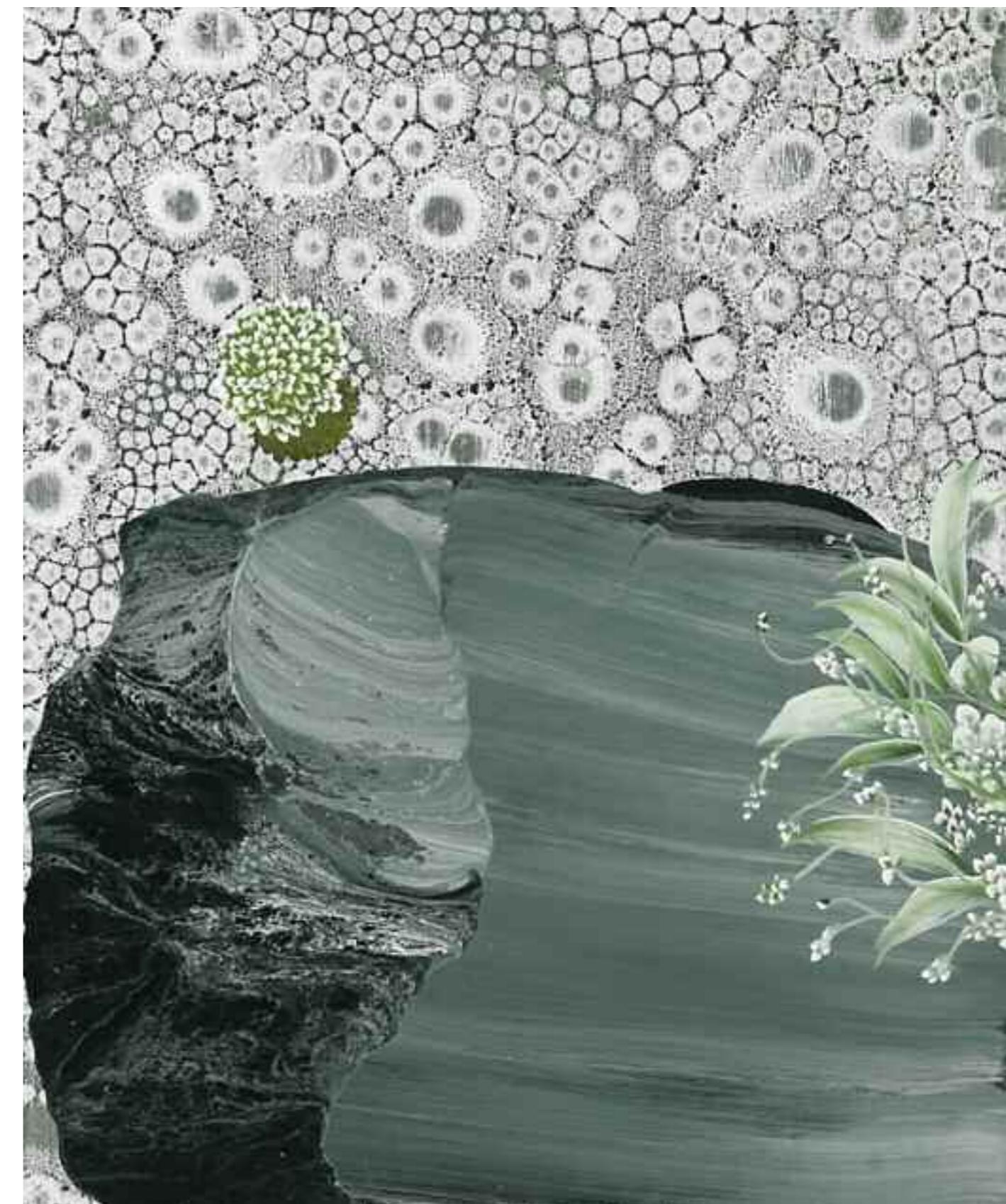
Oil on wood / Huile sur bois, 300 x 200 cm  
Private collection / Collection privée





123. *Épidermes 3*, 2011  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

124. *Lapsus 8*, 2011  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée



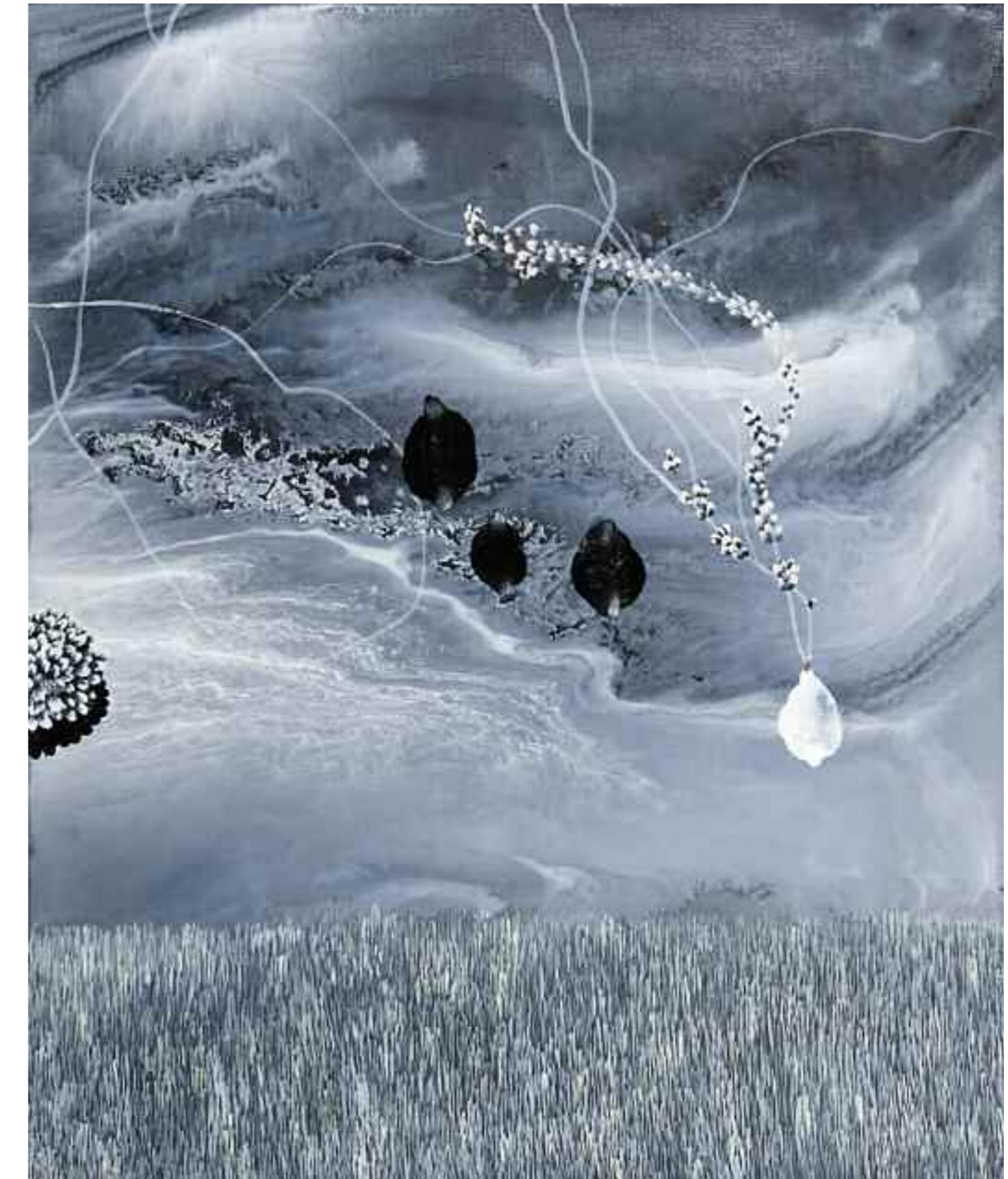
125. *Lapsus 9*, 2011

Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée

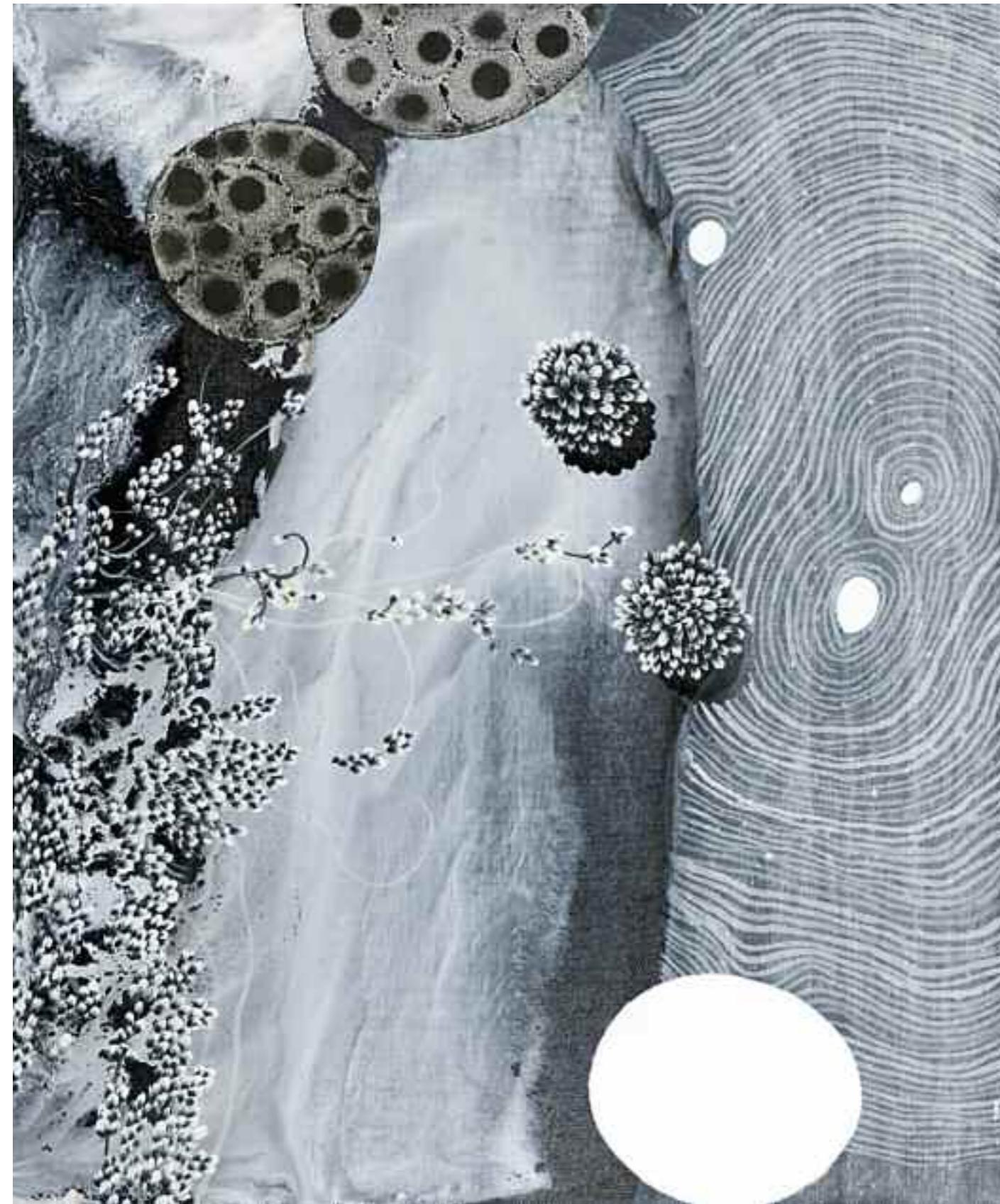


126. *Trois premières notes 1*, 2011

Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée



127. *Trois premières notes 2*, 2011  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée



128. *Trois premières notes 3*, 2011  
Oil on canvas / Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée



129. *Aquatic seeds 2*, 2012

Oil on wood / Huile sur bois, 55 x 46 cm

Private collection / Collection privée



130. *Aquatic seeds 3*, 2012

Oil on wood / Huile sur bois, 55 x 46 cm

Private collection / Collection privée

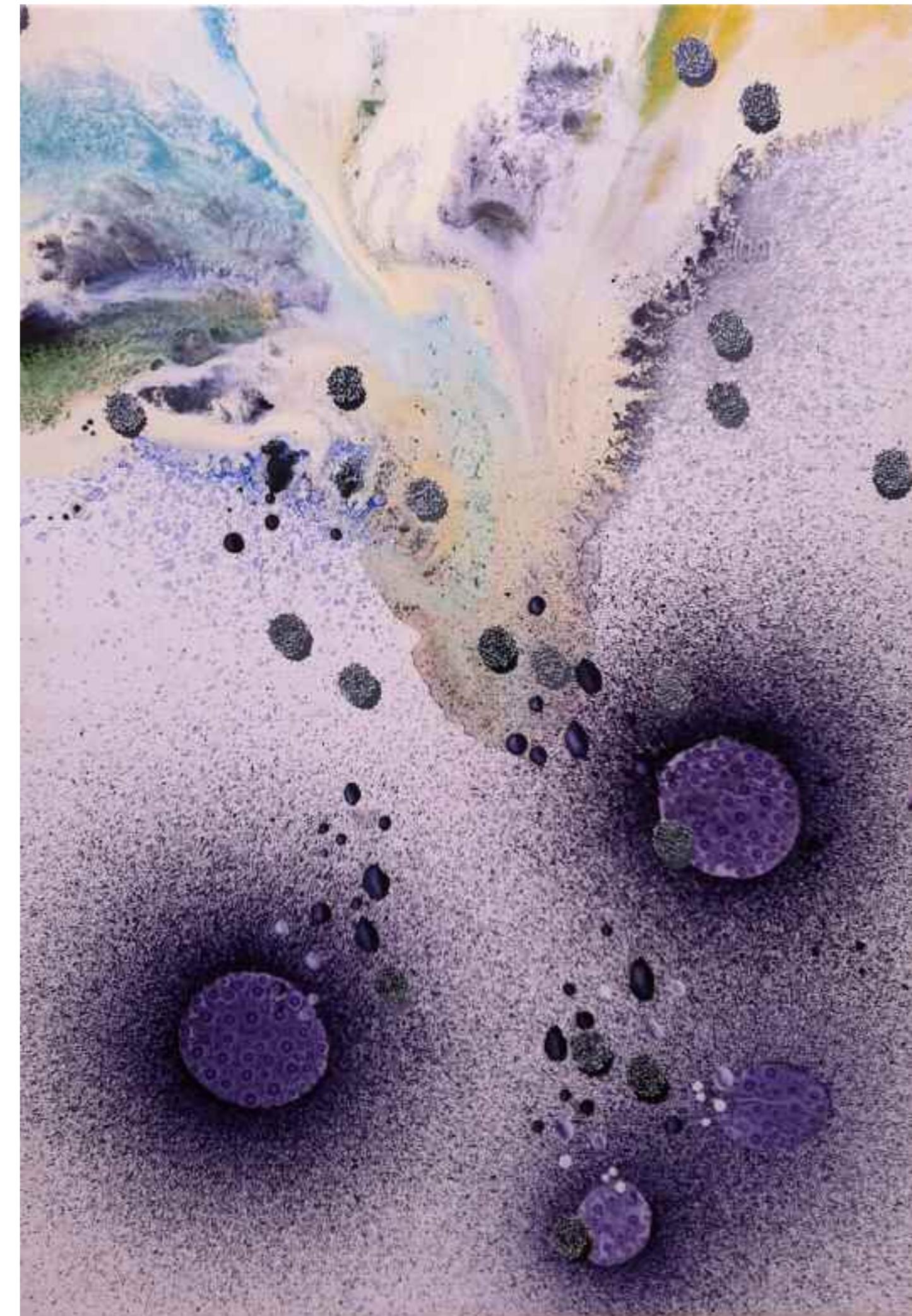


131. *Aquatic seeds 5*, 2012

Oil on wood / Huile sur bois, 55 x 46 cm  
Private collection / Collection privée

132. *Cellules violettes*, 2012

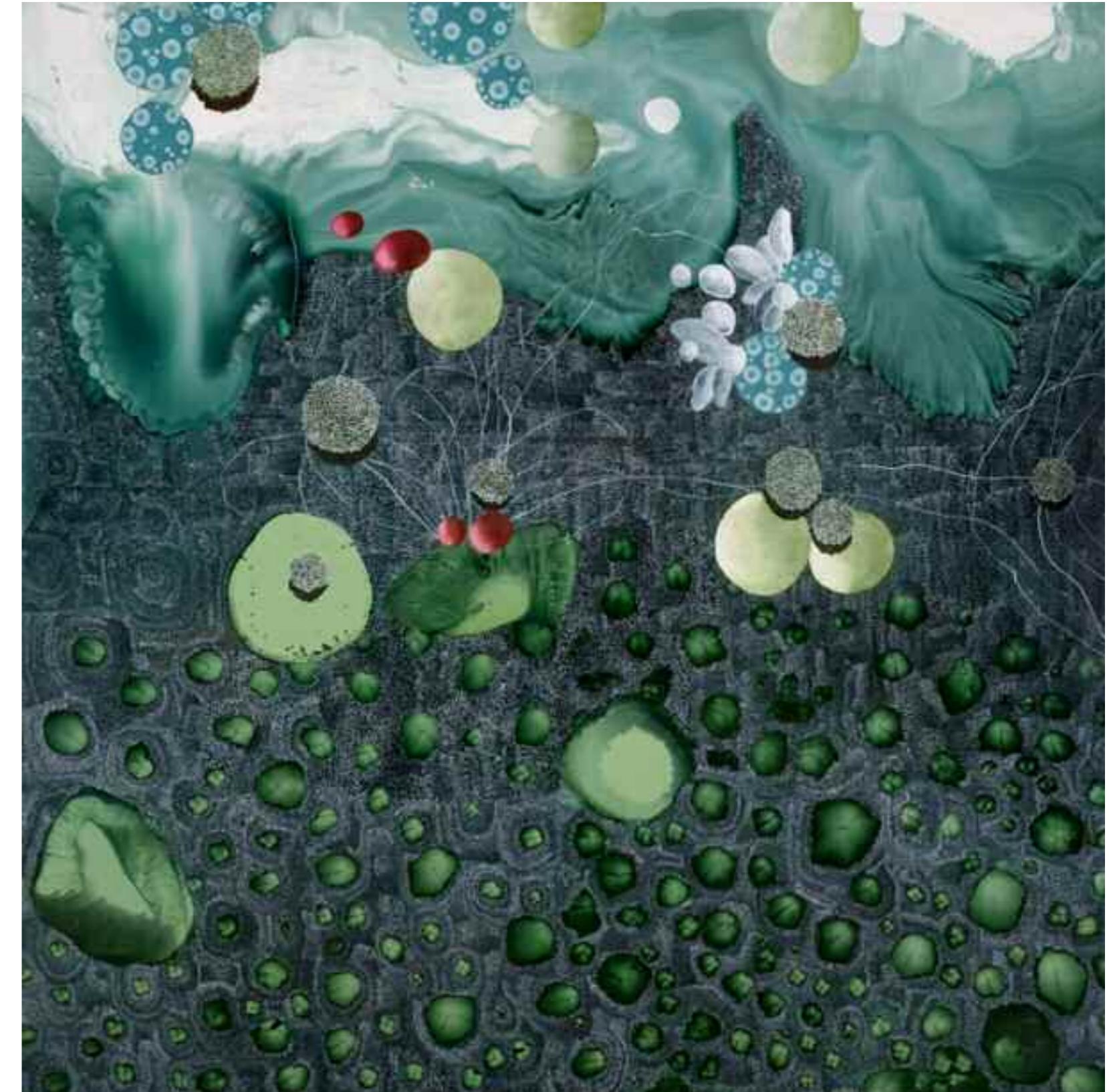
Oil on canvas / Huile sur toile, 200 x 140 cm  
Private collection / Collection privée



133. *Les Amas jaunes*, 2012  
Oil on canvas / Huile sur toile, 200 x 200 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



134. *Les Coulées 1*, 2013  
Oil on wood / Huile sur bois, 200 x 200 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



135. *Les Coulées 2*, 2013  
Oil on wood / Huile sur bois, 200 x 200 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



136. *Les Coulées 3*, 2013  
Oil on wood / Huile sur bois, 200 x 200 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



137. *Cellules rouges 2*, 2013

Oil on wood / Huile sur bois, 114 x 146 cm

The artist's personal collection / Collection

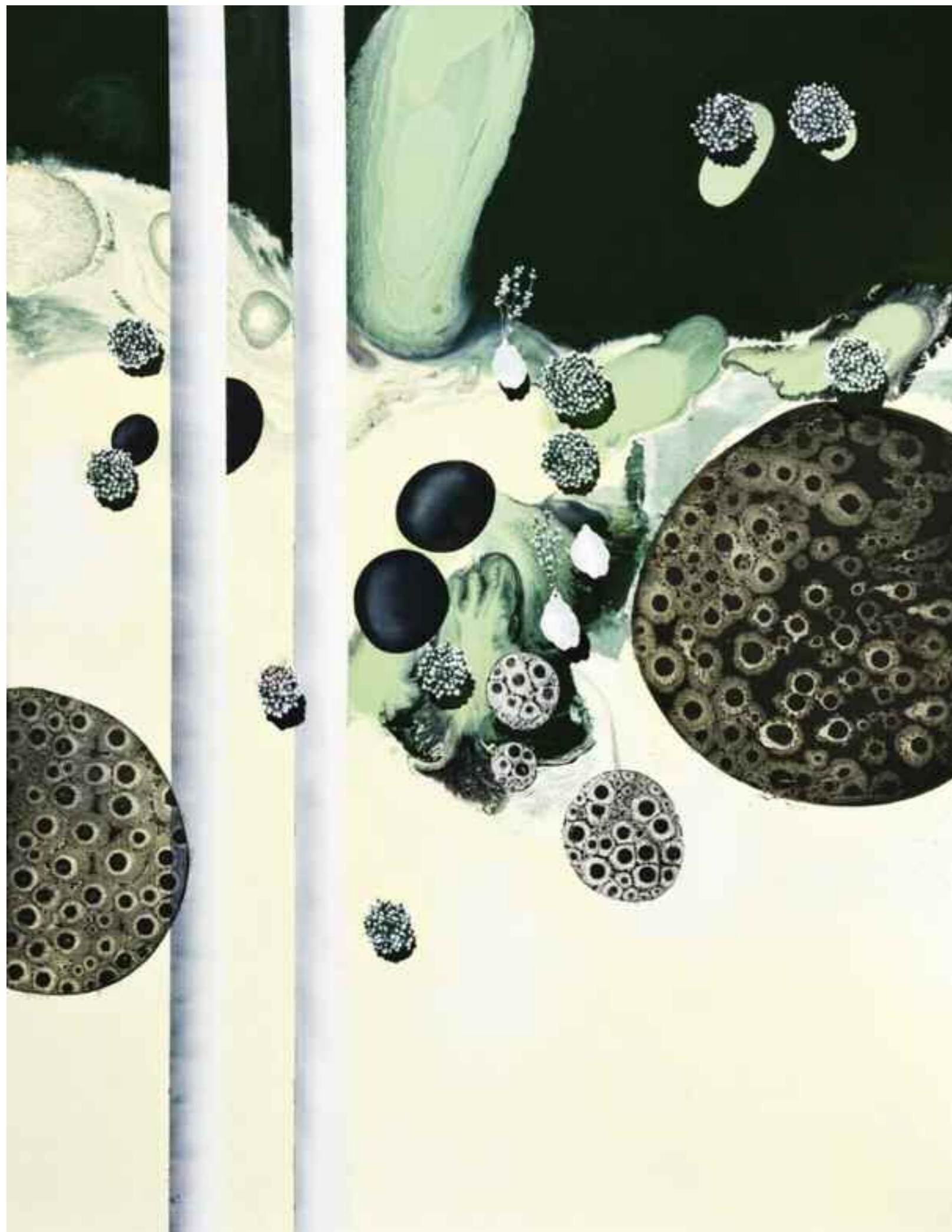
de l'artiste

138. *Les Réactions 1*, 2011

Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm

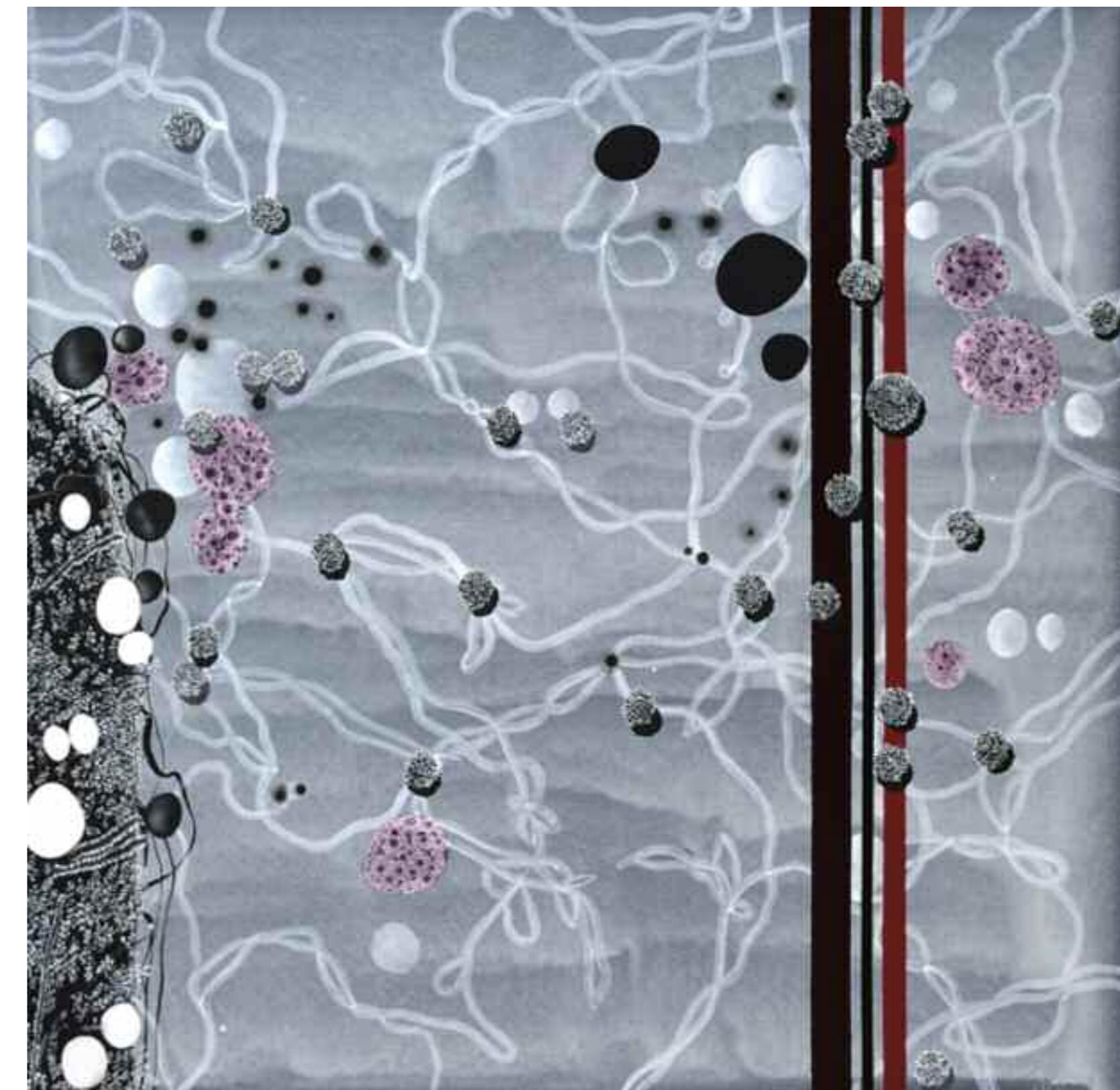
Private collection / Collection privée



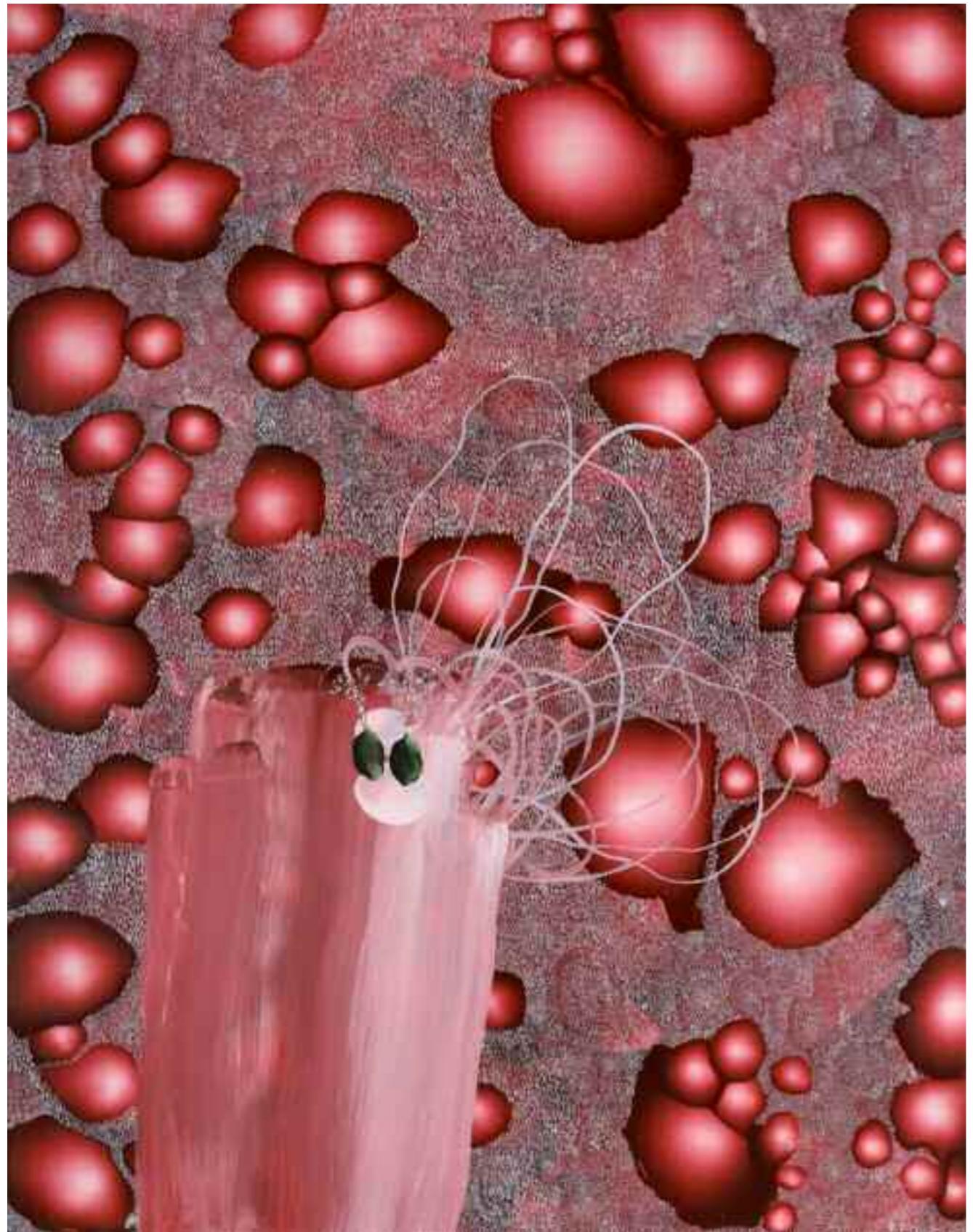


139. *Les Réactions 2*, 2011  
Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm  
Private collection / Collection privée

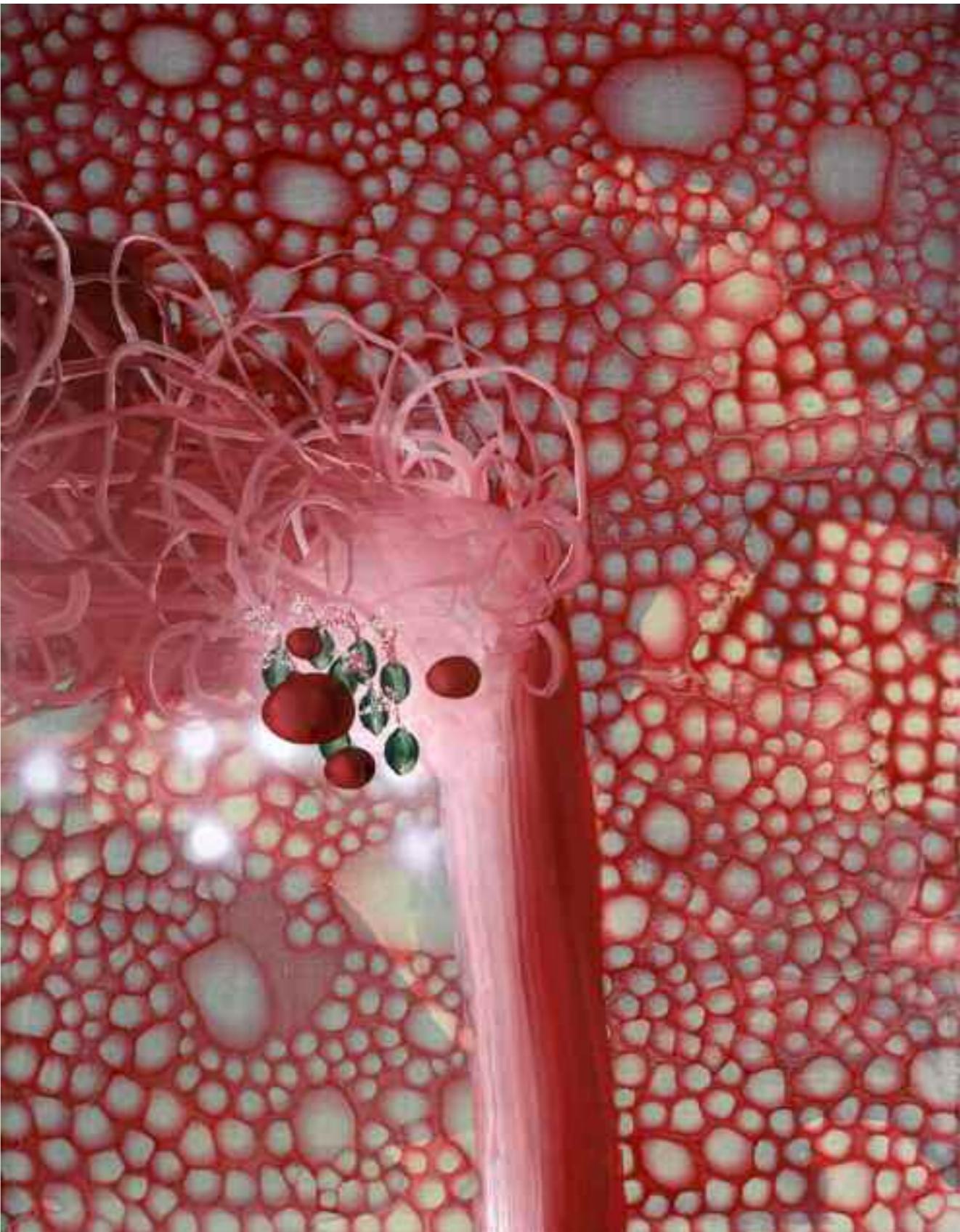
140. *Trois bandes verticales*, 2011  
Oil on canvas / Huile sur toile, 200 x 200 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste



141. *Les Organismes* 1, 2013  
Oil on wood / Huile sur bois, 146 x 114 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste



142. *Les Organismes* 2, 2013  
Oil on wood / Huile sur bois, 146 x 114 cm  
The artist's personal collection / Collection  
de l'artiste





143. *Les Organismes* 4, 2013  
Oil on canvas / Huile sur toile, 200 x 140 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste

144. *Les Organismes* 5, 2013  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 81 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste

Following pages / Pages suivantes

145. *Les Organismes* 6, 2013  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 81 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste

146. *Les Organismes* 7, 2013  
Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 81 cm  
The artist's personal collection / Collection de l'artiste





182



183

147. *Vertitude 1*, 2013

Oil on canvas / Huile sur toile, 146 x 114 cm

The artist's personal collection / Collection

de l'artiste

148. *Vertitude 2*, 2013

Oil on canvas / Huile sur toile, 100 x 81 cm

The artist's personal collection / Collection

de l'artiste

*Following pages / Pages suivantes*

149. *Les Débuts d'un arbre*, 2013

Oil on wood / Huile sur bois, 146 x 114 cm

The artist's personal collection / Collection

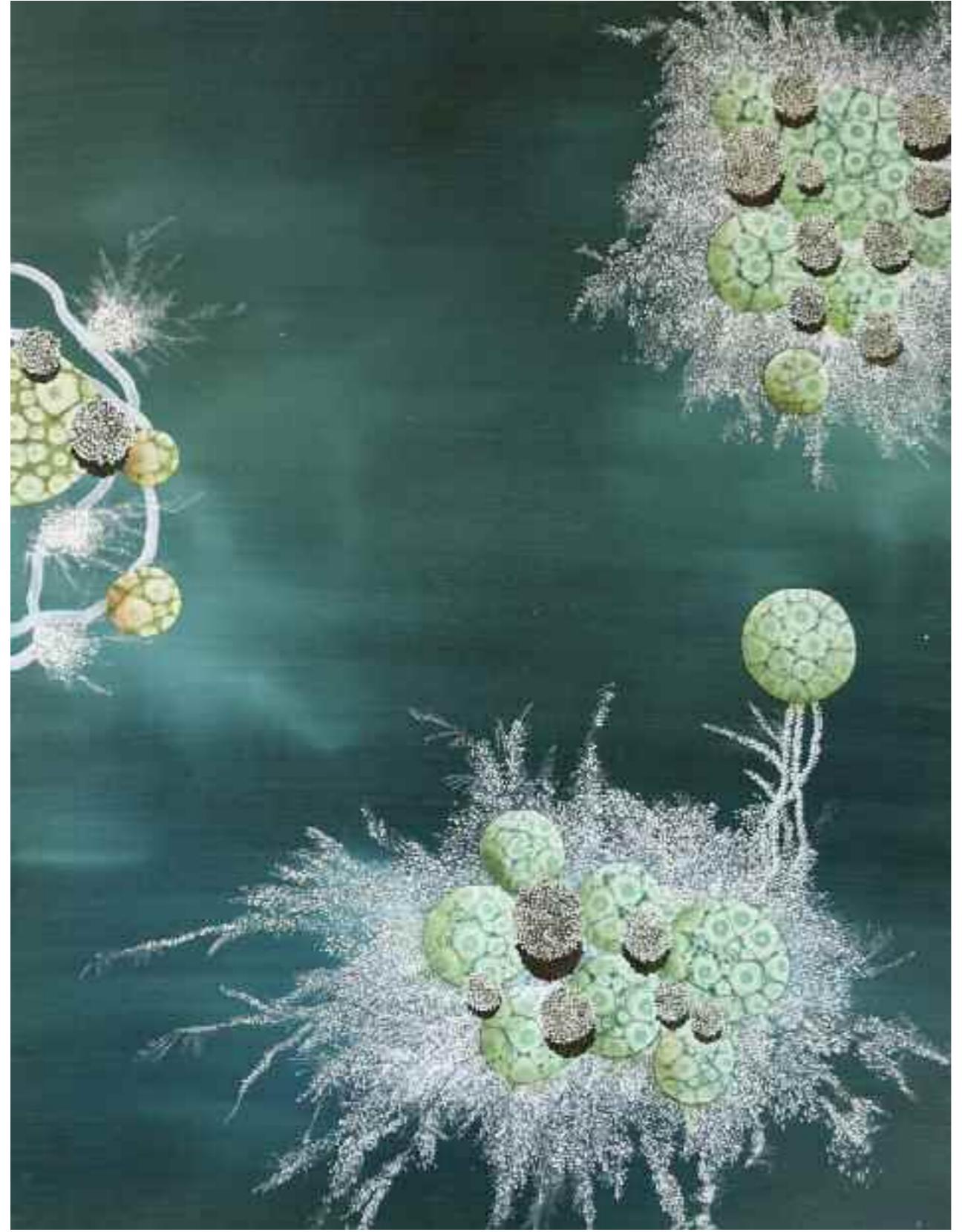
de l'artiste

150. *Captation*, 2013

Oil on wood / Huile sur bois, 146 x 114 cm

The artist's personal collection / Collection

de l'artiste





186



187

**The director of the collection**  
**Le directeur de la collection**

Art historian and curator, Brahim Alaoui is also a cultural engineering consultant and an expert in the history and ancient cultures of Mediterranean and Middle Eastern countries. The latter is at the heart of his contemporary concerns. Well before the Arab Spring, his responsibilities led him to promote the emergence of a young Arab art scene without ever losing sight of the question of the diaspora and international interactions between Oriental and Western cultures. Former museum director at the Institut du Monde Arabe in Paris, he organised prestigious exhibitions over the past twenty years that have contributed to his renown. He authored numerous books and exhibition catalogues, notably on contemporary Arab artists. By his writing work and by the exhibitions he mounts, Brahim Alaoui counts among the rare well-informed liaisons capable of establishing a living link between present-day art in the Arab world and the European and international art scene that he masters perfectly.

Historien d'art et commissaire d'expositions, Brahim Alaoui est aussi conseil en ingénierie culturelle et fin connaisseur de l'histoire et des cultures anciennes des pays du bassin méditerranéen et du Moyen-Orient. Il a placé cette culture au cœur de ses préoccupations contemporaines. Ses responsabilités l'ont amené, bien en amont des Printemps arabes, à contribuer à l'émergence de toute une jeune scène de créateurs arabes sans jamais perdre de vue la question de la diaspora et des interactions internationales entre les cultures occidentales et orientales. Ancien directeur du musée de l'Institut du monde arabe à Paris où il a organisé ces vingt dernières années de prestigieuses expositions qui ont contribué à sa renommée, il est l'auteur de nombreux ouvrages et catalogues, notamment sur les artistes contemporains arabes. Tant par son travail d'écriture que par les expositions qu'il organise, Brahim Alaoui reste donc l'un des rares médiateurs avertis établissant un lien vivant entre l'art actuel du monde arabe et la scène artistique européenne et internationale, qu'il maîtrise parfaitement.

**The author**  
**L'auteur**

Michel Gauthier is curator at the Centre Pompidou and teaches history of art at the Université de Paris IV-Sorbonne. He is author of numerous essays on art, literature and cinema, as well as several monographs on Bertrand Lavier, Gerwald Rockenschaub and Claude Rutault.

Michel Gauthier est conservateur au Centre Pompidou et enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Paris IV Sorbonne. Il est l'auteur de nombreux essais sur l'art, la littérature et le cinéma, ainsi que de plusieurs monographies, sur Bertrand Lavier, Gerwald Rockenschaub et Claude Rutault.

*Acknowledgements*  
*Remerciements*

L'artiste remercie tout ceux qui ont contribué à la réalisation de cet ouvrage et tout particulièrement la Galerie Atelier 21, Aziz Daki, Aicha Amor et Nadia Amor  
Un grand merci également aux collectionneurs qui ont facilité la prise de vue de certaines œuvres

The artist would like to thank all those who have helped bring this project to fruition, in particular, Galerie Atelier 21, Aziz Daki, Aicha Amor and Nadia Amor.  
And a special thanks to the collectors who made it possible to photograph certain works for the book.