

Vente Alain DELON

Me Cornette de Saint Cyr

Drouot- Montaigne

15 octobre 2007

Introduction de Pierre Cornette de Saint Cyr

Parler d'une passion partagée, d'un voyage avec les grands artistes du XVIème au XXème siècle, d'une quête qui fait, comme le disait Robert Filliou, « de notre vie une oeuvre d'art », parler d'un ami qui est une légende et un frère... c'est ce que je suis en train de faire avant de vous laisser ouvrir le catalogue de cette ensemble merveilleux d'oeuvres des années 50...

Notre amitié a été embellie par l'art, par l'intelligence si riche de Jean Cau, par les leçons de Claude Aubry et collectionner a été une merveilleuse nourriture, sensible, intellectuelle, vivante... L'art comme la beauté des femmes....

Après les dessins de maîtres anciens, jusqu'à sa passion pour Géricault, Delacroix et Millet, après les bronzes animaliers qui illustrent son amour des animaux, Alain a plongé dans les années 50 avec la même rigueur, la même volonté de perfection, la même imagination. Vous allez pouvoir en vérifier la qualité.

Alain est avant tout un artiste qui converse avec ses pairs, et « l'oeil Delon » est naturellement la conséquence de ce talent, de ce travail, de cette vision qui fait un grand artiste et un grand amateur.

Voilà c'est mon ami, et j'en suis fier...

Pierre Cornette de Saint Cyr

-

L'École de Paris

Entre abstraction et lyrisme l'Art renaît de ses funestes cendres, au lendemain du conflit mondial, s'opposant par là-même à la politique culturelle. Empreint d'espérance, aux aînés succède ce que l'on appelle désormais « La jeune peinture de l'École de Paris » dont les protagonistes autour de l'exposition « Vingt jeunes peintres de tradition française » en 1941 font entrer l'art dans la Résistance.

« Je me souviens assez bien du vernissage : sont arrivés deux officiers allemands qui se sont avancés jusqu'au milieu de la Galerie. Ils ont jeté un coup d'oeil, se sont regardés, ont tourné les talons. C'est tout. C'est l'époque où les allemands voulaient encore être gentils » (Jean Bazaine, Entretien, Histoire de l'Art 1940-1944, Laurence Bertrand-Dorléac, Publications de la Sorbonne, Paris 1986, pages 351-352). A la Galerie de France, du 6 février au 4 mars 1943, apparaît dans une exposition collective ce qui restera comme le premier mouvement artistique d'après-guerre : La Nouvelle Ecole de Paris. De Kandinsky ils retiennent ces mots : « Est abstrait le contenu que le peintre doit

exprimer, soit cette vie invisible que nous sommes ». Du géométrisme froid, l'Abstraction devient... chaude.

Dans une approche picturale physique - du matériau ou de la forme - ces artistes gestuels, tachistes ou informels sont liés aux Expressionnistes abstraits américains nonobstant l'emploi de la lumière. Si l'ombre en est la recherche chez Pollock, De Kooning etc. elle devient l'essence même de l'art qui hante le cœur de Paris (même chez le peintre du noir, la lumière en est le matériau premier).

Polysémique, le trait sous la main de chacun de ces peintres révèle une poésie individuelle : le signe chez Degottex, le laconisme chez Hartung, le velouté chez Soulages, l'entrelacs chez Estève, l'incantation chez Atlan, l'origine chez Dubuffet, la tension chez De Staël, la liquéfaction chez Lansky, le labyrinthe chez Viera Da Silva, le chaos chez Riopelle, l'espace chez Debré, la spiritualité chez Manessier, l'anarchie chez Bram Van Velde, la fraction chez Bazaine, l'évanescence chez Bryen, l'automatisme chez Schneider.

Autant de palettes comme autant de confessions...mais à l'expression (trop manifeste) ils préfèrent avouer, dans la pudeur de l'abstrait, le sentiment.

-

Le Mouvement Cobra

Le Mouvement Cobra

8 novembre 1948 : Naissance du mouvement COBRA à l'hôtel « Le Notre Dame » à Paris, dont le nom est l'acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam en référence aux villes dont sont originaires les membres fondateurs : Christian Dotremont, Jacques Calonne, Asger Jorn, Joseph Noiret, Karel Appel, Corneille, Constant, Pierre Alechinsky, Jan Nieuwenhuys, Pol Bury, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen, Jacques Doucet et Jean-Michel Atlan

Hostile au mouvement surréaliste bien qu'il s'en rapproche par l'automatisme et l'appartenance au communisme, ce mouvement se réfère surtout à l'art populaire nordique, à l'art primitif, à l'expressionnisme, aux dessins d'enfants et à l'art brut de par la poétique libertaire qui s'en émane.

En lien avec le bestiaire des « Editions-séditions du Serpent de mer » fondées en 1943 Cobra, plus qu'un mouvement et une revue, devient contestataire. A cet égard, Dotremont ajoute quelques lettres au nom de Cobra : I. A. E (Internationale des Artistes Expérimentaux), revendiquant son rejet de l'esthétique intellectualisée prônée par le Surréalisme d'André Breton. Privilégiant l'imagination au rêve, ils se font alors les héritiers de Bachelard par la psychanalyse de l'imaginaire créatif et des éléments fondamentaux que sont la terre, le feu, et l'eau.

« Nous n'admettrons plus qu'ils ré-imaginent la nature, ni qu'ils la déforment, ni qu'ils la transposent. Nous exigeons des peintres qu'ils imaginent des formes nouvelles. Ils n'arrivent à nous satisfaire que s'ils ont en eux une force d'abstraction assez grande pour rejoindre le primitif représentant le soleil sous la forme d'une roue dentelée, que s'ils ont un don de la métamorphose assez aigu pour créer de nouveaux signes » (Michel Ragon, Expression et non-figuration-1951).

A l'encontre du formalisme et de l'esthétisme, l'art de Cobra gourmand et insidieux affirme avec violence la couleur de la liberté. Dans une utilisation spontanée et expérimentale des lignes, ils pataugent dans la couleur comme des enfants maladroits et euphoriques...

Si leurs peintures crissent, rappelant souvent la brutalité de la guerre, cela ne les empêche pas de colorier cette réalité en dépeignant un sujet éternel en art : la femme (cf Corneille). « Ces artistes veulent donner à voir de la réalité un gros morceau brut, avec des éclats du mouvement de la réalité elle-même et les éclats du mouvement de notre regard, de notre coeur » explique Dotremont en 1949 publiant de petits ouvrages sur Cobra sous le titre général de « Bibliothèque de Cobra ».

A Liège, le 8 novembre 1951 ce mouvement s'éteint officiellement après une dernière exposition organisée par Alechinsky...Trois années durant, ce qu'un critique qualifia de « barbouillage puéril » à ses débuts, n'aura eu de cesse de faire réfléchir et de nous surprendre sous l'apparence d'une légèreté, acide... La grandeur d'un artiste se mesure aux tentations qu'il a vaincues disait Camus.



Cornette de Saint Cyr Paris
Vente du 15 octobre 2007



Collection Alain Delon



[Retour au catalogue](#)

[Diaporama de la vente](#)

- ▶ [Informations vente](#)
- ▶ [Contact](#)
- ▶ [Imprimer ce lot](#)
- ▶ [Envoyer ce lot à un ami](#)
- ▶ [Ajouter à ma sélection](#)

▶ [Lot suivant](#)

 [Agrandir](#)

Lot n° 1 JEAN DEGOTTEx (1918-1988) - ANTEE III, 1956

JEAN DEGOTTEx (1918-1988)
ANTEE III, 1956

Estimé : 80 000 / 120 000 €

Adjugé : 245 448 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
205 x 135 cm - 803/4 x 531/4 in.

"L'art est ce par quoi les formes deviennent style" nous délivre Malraux dans les Voix du Silence. En 1951 : Degottex reçoit le prix Kandinsky.

A la lisière du vide, son art enregistre comme un sismographe... une respiration, son graphisme. L'amplitude de son geste, ainsi que la rapidité de son exécution, émergent par les signes furtifs qui traversent la toile. Reste pour l'oeil à reconstituer l'action : « La vision s'efface au profit de l'impulsion gestuelle » explique sa femme Renée Beslon dans une phrase devenue la définition même de son art. Dès 1953 le signe caractérise désormais son oeuvre dans l'énergie lyrique de l'empreinte.

Fondée sur une longue méditation, c'est d'une maturation lente qu'éclot puis s'élance l'impulsion qui fuse sur la toile... se mêle alors à l'automatisme de Breton la calligraphie orientale que Degottex interprète dans une esthétique minimale. « Le geste, le signe étaient déjà chez moi minimum. En tous cas, mon minimum est plus vide que l'élémentaire ». Le fragment révèle le tout.

Ainsi décantée, dans cette oeuvre s'écoule la fragilité de l'affleurement, que les touches éparses et blanches viennent ponctuer comme des lueurs. Comme une morsure, le trait noir marque sur ce fond perle l'expression d'un souffle, confirmant la définition que Degottex donne de son exécution : « Rien avant, rien après, tout en faisant ». Alchimiste, c'est un peu des Correspondances de Baudelaire que l'on retrouve dans son art : « (...) L'homme y passe à travers des forêts de symboles/qui l'observent avec des regards familiers /Comme de longs échos qui de loin se confondent/dans une ténébreuse et profonde unité (...) ».

L'oeuvre de Degottex, de la trace garde l'empreinte.

—



Lot n° 2

GERARD SCHNEIDER (1896-1986) - OPUS 85 D, 1960

GERARD SCHNEIDER (1896-1986)
OPUS 85 D, 1960

Estimé : 80 000 / 120 000 €

Adjugé : 184 086 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
Titrée au dos.
146 x 114 cm - 57 1/2 x 44 3/4 in.

[!\[\]\(830769b31eeeaca920791081939ff8ba_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Galerie Arditti, Paris
- Galleria Lorenzelli, Bergamo

Exposition :
- Düsseldorf, Kustverein; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts; Retrospective Gérard Schneider, 1962, n°87 du catalogue

Bibliographie :
- Michel Ragon, Schneider, Expressions Contemporaines, Angers, 1998, reproduit en pleine page p.137

Abstrait et subjectif Gérard Schneider, comme le grand frère de la nouvelle Ecole de Paris, fit un jour sienne la leçon de Kandinsky : l'expression est une nécessité intérieure. L'équilibre des formes qui caractérise sa peinture procède de ce que chez

lui l'abstraction doit être fondée sur deux principes majeurs : l'individualisme de la créativité et l'esthétique relationnelle entre l'art pur et le langage dans lequel il s'exprime. Dès lors, prédomine chez lui une création née de l'instinct d'où germe la spontanéité de sa gestuelle.

Héritier de Lacan pour qui « le mot n'est pas un signe mais un noeud de signification », Schneider prône l'affect : l'abstraction est catharsis. « L'abstrait, c'est la libération de toute pulsion, de tout conditionnement extérieur ». Avec fièvre jaillissent alors sur la toile les émotions, sensibles et pures, dans l'éclat de leurs couleurs. « Quand je fais du piano pendant plusieurs heures, il m'arrive d'improviser en fonction d'un état psychologique précis ; en peinture quand je prends une brosse ou un pinceau, une mécanique de création se déclenche et ma main vient porter un signe, préciser une forme, qui dépend de mon état intérieur, c'est une improvisation, une création spontanée » avoue-t-il.

A cet égard, dans une expression irrationnelle et libre son amorce picturale vient bouleverser ses premières œuvres en ce que l'abstraction - à laquelle toujours il est resté fidèle - traduit sa puissance d'évocation.

Lui qui enfant vouait un culte à Delacroix, nous offre ici sans doute le dernier avatar du combat entre Jacob et l'ange.



Lot n° 3 ANDRÉ LANSKOY (1902-1976) - L'ENTASSEMENT DES ORANGES, 1969

Estimé : 100 000 / 150 000 €

ANDRE LANSKOY (1902-1976)
L'ENTASSEMENT DES ORANGES, 1969

Adjugé :	171 814 €
-----------------	-----------

Huile sur toile.
Signée en bas à gauche.
195 x 97 cm - 49 1/2 x 28 1/4 in.

 [Traduire la description de ce lot](#)

Les tickets de tramway furent la première collection du jeune André Lanskoy qui révèle tôt son goût prononcé pour la couleur... tactile.

Le graphisme, véritable squelette de ses oeuvres chez lui prédomine en ce qu'il ébauche toujours de prime abord sa composition au fusain ou au pastel. Vient alors l'épiderme sur lequel s'accroche la lumière : Lanskoy rend à la couleur sa corporalité. Comme un tissu qu'il déchiquette, il broie la forme afin d'encenser la couleur dont Goethe disait qu'elles étaient les actions de la lumière. « Les actions et les passions » ajoute le peintre slave.

Héritier de Larionov, dans sa dissolution de la forme pure grâce aux reliefs de papier mâché, Lanskoy peint très en matière : « En peignant, il ne faudrait pas enlever ce qui déplaît, mais toujours ajouter ce que l'on aime » dit-il. Eprouvant sa palette du bout des doigts, ses toiles en gardent l'élan de sa frénésie ce qui n'altère certes pas ses harmonies, au goût très sûr. Bleu céruleum, vert véronèse, vermillon clair, le jaune indien, le vert anglais, le violet minéral, le noir, l'orange paprika trouvent dans chacune de ses oeuvres ses faveurs.

Coordonnées avec rigueur ses couleurs-arlequin, dont l'onirisme rappelle Kandinsky, produisent des accords visuels rangeant Lanskoy auprès des peintres - penseurs comme Klee qui énonçait qu'il ne s'agissait pas pour un peintre de reproduire le visible mais de rendre le visible. « Ce n'est pas ce qui entre dans l'oeil du peintre qui enrichit le tableau mais ce qui sort de son pinceau » disait-il...

—



Lot n° 4 OLIVIER DEBRÉ (1920-1999) - NATURE MORTE, 1956

OLIVIER DEBRE (1920-1999)
NATURE MORTE, 1956

Estimé : 30 000 / 40 000 €

Adjugé : 134 996 €

Huile sur toile.

Signée et datée en bas à droite.

Contresignée, datée, située Paris, et titrée au dos.

130 x 162 cm - 511/4 x 633/4 in.

[!\[\]\(faf942dc3e59ce8eb64b4ac481eca7e0_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :

- Galerie Michel Warren, Paris
- Geneviève de Neufville, Paris
- Knoedler Galleries, New York (acquis en 1960)
- Peter H. Davidson, New York (acquis en 1969)

Expositions :

- Paris, Galerie Michel Warren, 1957
- New York, Knoedler Galleries, Debré, mai - juin 1959, n°4 du catalogue

Bibliographie :

- Appolo, juin 1957, p. 264-265, planche n°1, reproduit

Peu de temps avant son départ, Matisse confiait à l'un de ses proches qu'il importait peu que les couleurs aient une corrélation avec ce qui leur est associé dans la nature. De même que le vert ne signifie pas nécessairement l'herbe, le bleu n'est pas empreint du ciel. A cet égard, les rapports de tons sont à extraire de la nature afin d'en éveiller la puissance. Ainsi né de l'émotion, le bleu-gris possède une force en soi

: la couleur possède une psychologie chez Matisse qu'Olivier Debré a érigée en obsession.

Voulant faire de la couleur un langage, cet artiste pour qui les abstraits sont des réalistes et les figuratifs des abstraits, souhaite par la perte de toute figuration retrouver un contact avec le réel qui procède de l'instinct. Hypnotique, le paysage est sa source première d'inspiration dont il restitue la sensation, mais dont il récuse le terme qu'on lui a si souvent octroyé : « Je me défends d'être un paysagiste. Je traduis l'émotion qui est en moi devant le paysage... Ce n'est pas ma volonté qui intervient mais l'émotion qui me domine. Je ne suis sincère que dans le choc, l'élan ». Inspirées par un motif qu'elles traduisent pourtant en abstraction, ses natures mortes par leurs rehauts de matière révèlent l'impermanence des choses par leur nivellement. Si l'artiste dévoile par le titre sa source d'inspiration, elle n'en est pour autant que les prémisses. Le langage importe plus que les mots.

Peintre du sensible, il qualifie ses peintures d'« abstraction fervente » puisqu'étant empreintes de contemplation... faisant écho à la si jolie phrase de Gide : « L'art est une ferveur retombée ».



Lot n° 5 HANS HARTUNG (1904-1989) - T 1949 - 10, 1949

HANS HARTUNG (1904-1989)
T 1949 - 10, 1949

Estimé : 150 000 / 200 000 €

Adjugé : 245 448 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
50 x 73 cm - 19 3/4 x 28 3/4 in.

[Traduire la description de ce lot](#)

Il était une fois un petit garçon qui se faisait gronder par son maître d'école : « Sortez ! Vous faites encore vos taches, vos horribles taches d'encre ! Vous verrez où cela vous mènera dans la vie de ne faire que des taches et des gribouillages ! » La

tache un jour s'allongea et devint cursive : le petit garçon s'appelait Hans Hartung. En 1947 paraît « La Peste » de Camus qui coïncide avec la toute première exposition de cet artiste dont les émois en peinture apparurent d'abord devant Holbein et Goya. Mais c'est devant La Famille de Rembrandt qu'il eut l'illumination (« je serai peintre ») avant d'avoir une révélation : dans les plis de la robe de la mère, il découvrit que Rembrandt aussi faisait des taches ! Hartung se mit alors à apprendre à griffonner, à gratter, à agir sur la toile qu'il épuise de ces lacérations nées de ses ralentissements puis de ses accélérations. C'est désormais en maître qu'il envahit la toile, informelle. « A la liberté d'expression, devait répondre la liberté de la contemplation » dit-il. Des affrontements qui engendrèrent l'ineffable, il fustigea et caressa les tableaux avec des plumes, des craies, des branches, des encres, des pastels, ses doigts... Conjurant les éclairs et sa peur par une science exacte : l'apprentissage de la Section d'or (recherche de l'équilibre en mathématiques qui prévaut également en art). « Divisez une ligne en deux parties égales : vous obtenez l'ennui. Coupez-en un septième : la majorité opprime la minorité. Mais il y a une mesure unique qui préserve l'unité du tout » dit-il. Assis devant son chevalet, Hartung avait alors pour obsession de diviser le ciel, d'équarrir l'horizon afin d'atteindre au plus juste l'harmonie. La clarté de cette composition se retrouve ici dans l'alternance parfaite entre la surface peinte et le tracé, de même qu'entre le trait linéaire et celui en écheveau. Quant au contraste subtil des nuances, il sert celui entre le brossé - flou par essence - et la précision fulgurante du tracé. La peinture, disait Léonard de Vinci, est une poésie qui se voit.

—



Lot n° 6 PIERRE SOULAGES (NE EN 1919) - COMPOSITION, 1952

PIERRE SOULAGES (NE EN 1919)
COMPOSITION, 1952

Estimé : 70 000 / 80 000 €

Adjugé : 98 179 €

Brou de noix sur papier.

Signé et daté en bas à droite.

Dédiacé à Paris « pour Eline Mc Knight et Mr », le 15 novembre 1953

65 x 50 cm - 25 1/2 x 19 3/4 in.

 [Traduire la description de ce lot](#)

« Le brou de noix est une matière à teinter le bois, que Pierre Soulages achetait à très bon marché chez des marchands de produits ou fabricants de meubles. Il en avait une expérience ancienne : « Vers treize-quatorze ans, j'avais voulu teindre en foncé une boîte à clous en bois blanc que j'avais fabriquée. J'avais acheté cette sorte de matière, qui apparaît comme une terre sèche que l'on dissout à l'eau, chauffée au bain-marie. Comme je voulais foncer la couleur, j'en mettais beaucoup et j'obtenais la consistance d'un sirop épais ».

A Courbevoie, Soulages, par désir de retrouver cette profondeur de ton qu'il avait rencontrée et aimée quinze ans plus tôt, est amené à utiliser cette matière non conventionnelle avec des outils qui ne l'étaient pas davantage : « J'étais tourmenté par la peinture traditionnelle avec ses techniques (térébenthine, couleurs fines broyées à l'huile, siccatif, glacis, etc.) et ses petits pinceaux luxueux réservés aux artistes peintres. On utilisait alors des brosses qui semblaient avoir été conçues pour les néo-impressionnistes, Signac ou Seurat (brosses carrées pour de petites touches bien nettes) (...).

J'avais un mouvement de recul devant ces outils, un mouvement de retrait - comme devant l'idée d'artiste à laquelle ils renvoyaient. Un jour, Colette et moi sommes venus de Courbevoie à Montparnasse, à bicyclette, chez un marchand de couleurs pour le bâtiment, Adam, et j'y ai acheté des brosses de peintre en bâtiment, en soie ordinaires, très larges, conçues tout autrement : brosse à badigeon, à long manche, queues-de-morue ou splaters. C'est un matériel qui implique d'autres matières, d'autres gestes que ceux de la peinture traditionnelle. On ne peut pas s'en servir pour des petites touches et des couleurs sortant de sortes de tubes de dentifrice.

Comme un peintre en bâtiment, je souhaitais travailler avec une masse de peinture déjà prête. J'ai eu envie de me servir de grandes jarres de peinture, et c'est ainsi qu'en 1947 j'ai choisi le brou de noix. J'aimais sa puissance de couleur sombre et chaude, et j'aimais aussi que ce soit une matière banale et bon marché (...). Dans les brous de noix, l'immédiateté d'une technique beaucoup plus sombre m'intéressait aussi, je peignais rapidement sur un fond clair uniforme (le plus souvent du papier) avec une matière qui pouvait être presque aussi fluide qu'une encre, l'intensité claire du papier variant en relation et par contraste avec les surfaces peintes. (...) »

(Pierre Encrevé, Soulages, L'œuvre complet - Peintures, volume I, 1946-1959, Editions du Seuil, 1994, Paris, pp. 53-54)

—



Lot n° 7 PIERRE SOULAGES (NE EN 1919) - PEINTURE 89 x 116 cm, 25 Mai 1950

PIERRE SOULAGES (NE EN 1919)
PEINTURE 89 x 116 cm, 25 Mai 1950

Estimé : 300 000 / 400 000 €

Adjugé : 781 992 €

Huile sur toile.

Signée et datée en bas à droite.

Contresignée, titrée et datée au dos.

89 x 116 cm - 35 x 45 1/2 in.

[Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :

- Galerie Louis Carré, Paris

Expositions :

- Zurich, Kunsthaus, Malerei in Paris heute, 18 octobre - 23 novembre 1952, n°134 du catalogue

- Londres, Tate Gallery, Ecole de Paris, mai - juin 1962, n°116 du catalogue

Bibliographie :

- Pierre Encrevé, Soulages, l'œuvre complet, Peintures, Vol I. 1946 - 1959, éditions du Seuil, Paris, novembre 1994, n°45, reproduit en pleine page p. 115

L'immatière des œuvres de Soulages s'offre dans la non-couleur, en ce que leur dialogue s'inscrit dans une présence plus « meta » que physique. Dans cette toile, s'isole la verticalité des segments noirs qui provoquent et cintent les contre-formes claires. Refuge de la lumière, le noir entaille de sillons ce tableau qui crée des jeux de rythme avec l'espace évoquant à cet égard ses paysages avec des arbres noirs dont « l'écriture des branches dans l'espace » le fascine. La physionomie de ces traces modulant le fond s'éloigne de toute figuration rappelant au regardant la base ternaire d'une œuvre : forme, ombre, lumière.

Epurés, ces traits architecturent l'œuvre en imbriquant ces segments dans des plans de couleurs quasi-monochromes sur lesquels se reflète la brosse qui, plus tôt s'est animée. Alors affinée, la perception aiguise notre désir de percevoir : le regardant devient guetteur... d'une œuvre dont la réalité est triple : « La réalité d'une œuvre, c'est le triple rapport qu'elle établit entre la chose qu'elle est, le peintre qui l'a produite et celui qui la regarde » nous dévoile l'artiste. Dans un « je » multiple, l'œuvre dépouillée acquiert une tension : « La donnée blanche est lumière en soi. Il faudra donc faire appel au noir et l'inciter au combat ; combattre la toute puissance amorphe de la lumière » disait Klee, à ceci près que la lumière chez Soulages naît de la nuit.

Comme des plis ici les lignes, après l'avoir froissé, ordonnent l'espace... terre de combat dont l'artiste dit qu'il « est ce lieu où viennent se faire et défaire des sens qu'on lui prête ». Dans un ébat suspendu cette toile, corps d'ombre et de lumière, dans l'épure de pigments radicalement déposés révèle dans sa simple matérialité l'élément immatériel qui fonde la lumière dans le noir : le rêve.



Lot n°8 MARIA ELENA VIEIRA DA SILVA (1908-1992) - RUINES D'ASIE MINEURE, 1962

MARIA ELENA VIEIRA DA SILVA (1908-1992)
RUINES D'ASIE MINEURE, 1962

Tempera sur papier marouflé sur carton.
Signée en bas à droite.
63 x 100 cm - 243/4 x 391/4 in.

Estimé : 80 000 / 100 000 €

Adjugé : 214 767 €

[!\[\]\(17413706fd4997a1a4bdf85c6864eee1_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :

- M. Knoedler & Co, Inc, New York
- Collection William E. Weiss (acquis chez Knoedler en Septembre 1963)

Expositions :

- New York, M. Knoedler & Co., Inc., 15 octobre - 2 novembre 1963
- Washington, The Phillips collection, 1er - 30 décembre 1963, Recent gouaches by Vieira da Silva, n°19 du catalogue, reproduit

Bibliographie :

- Guy Weelen et Jean-François Jaeger, Vieira da Silva, Catalogue raisonné, éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1994, n°1816, reproduit p. 368

Damier labyrinthique, l'œuvre de Maria Elena Vieira da Silva est une véritable bibliothèque, dans la définition que nous en livre Borges : « L'Univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être fini, de galeries hexagonales, avec de vastes puits d'aération au milieu, bordées par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on voit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement (La Bibliothèque de Babel) ». Petite, cette artiste était souvent seule et, se perdant dans une maison trop grande pour elle, trouvait refuge dans les livres : « Je bouquinais partout, sans aucune restriction, je touchais à tout, je pouvais toucher à tous les livres. Je vivais comme ça, presque isolée ». Artiste secrète, Vieira da Silva est une enfant sans âge, sans poupée ni amie.

Allégorie d'une quête, ses ambiguïtés spatiales, ses formes fragmentées et sa palette sobre nous emmènent dans un passage dont les murs s'effritent... comme un maillage qui s'élargit puis se resserre sur l'espace, donc sur le temps. Ses perspectives déroutantes et escarpées nous troublent entre ambivalence spatiale et abstraction partielle. "Ruines d'Asie Mineure" dilue la main humaine ou ce qu'il en reste... paysage dévasté, comme un dernier témoignage de l'homme. Vestige inanimé (in-animus : sans âme) qu'elle éclabousse de peinture, juste ce qu'il faut pour conserver un lien aux images du réel rappelant le mot de Mallarmé : « Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit ». L'observation devient nuance.

Ainsi Dina Vierny nous rapporte : « Ce glissement de la représentation vers le sans fond du tableau passe par plusieurs étapes. La leçon de Cézanne, si décisive pour la génération des peintres cubistes l'affranchira du respect de l'apparence (...). « Les joueurs de cartes » de Cézanne qui battent sans cesse les images entre leurs mains seront une révélation : « C'était la clé pour passer derrière le mur apparemment sans issue ».

Emiettées, ces ruines que Vieira da Silva a pourtant de ses mains reconstituées invitent le regard à l'errance comme une nouvelle genèse, à fleur de lumière.

—



Lot n° 9 MAURICE ESTÈVE (1904-2001) - NOIRBEL, 1957

MAURICE ESTÈVE (1904-2001)
NOIRBEL, 1957

Estimé : 180 000 / 220 000 €

Adjugé : 478 624 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
Contresignée, titrée et datée au dos.
81 x 100 cm - 313/4 x 391/4 in.

[▶ Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Collection Jeanne Laurent, Paris

Expositions :
- Paris, Galerie Charpentier, Ecole de Paris 1958, 1958
- Paris, Galerie Villand-Galanis, Estève, Peintures récentes (34 peintures de 1956 à 1960), 11 avril - 20 mai 1961, n°6 du catalogue
- Bâle, Kunsthalle, 10 juin - 16 juillet 1961
- Düsseldorf, Kunsthalle, 26 juillet - 27 août 1961
- Copenhague, Statens Museum for Kunst, 15 septembre - 15 octobre 1961
- Oslo, Kunstnernes Hus, 11 novembre - 3 décembre 196, Estève, œuvres 1919-1960
- Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 20 peintres Français, 16 septembre - 13 novembre 1966
- Saint Paul-de-Vence, Fondation Maeght, Dix ans d'Art vivant 1955-1965, 1967
- Marseille, Musée Cantini, juin - août 1981
- Luxembourg, Musée de l'Etat, 18 septembre - 18 octobre 1981
- Metz, Musée de Metz, 23 octobre - 6 décembre 1981, Estève, œuvres 1950 - 1980,

n °14 du catalogue, reproduit en couleurs pp. 25 et 35

Bibliographie :

- Robert Maillard et Monique Prudhomme-Estève, Estève, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1995, n°491, reproduit p. 337

« Un peintre comme Estève se refuse légitimement à admettre que sa seule ambition puisse être de rendre, avec le plus de fidélité possible, la sensation que l'on éprouve devant une fourrure ou devant le pelage d'un animal etc. L'illusionnisme lui est indifférent parce qu'il estime que c'est un renoncement. L'artiste qui cherche seulement à utiliser les puissances de la vision pour suggérer, par antiphrase en quelque sorte, des sensations qui sont du domaine du toucher, ou bien celui qui ne vise qu'à rendre présents par le sens optique les objets produits par l'industrie de l'homme épargnent aux spectateurs la peine d'analyser de près ses sensations. Il cesse d'avoir une activité différenciée. Il cesse d'être un peintre. Son art est utilitaire, voué uniquement à la présentation des choses et des valeurs socialement enregistrées et hiérarchisées (...)

Une mutation n'est pas un changement. Il y a autant de différence entre Watteau et David qu'entre David et Gauguin, mais cette différence ne met pas en cause certains fondements psychologiques qui déterminent les relations entre la chose vue et la chose peinte. Depuis Manet, au contraire, par un lent processus d'accumulation, une conception nouvelle de la peinture est née. A aucun moment, la mutation n'est apparue comme la découverte d'une recette ou même d'une nouvelle position formelle du problème. C'est seulement maintenant que nous constatons la profondeur des transformations qu'a rendue possible la spéculation des impressionnistes. La mutation est le produit de l'expérience et non de l'intention. Du reste, l'exploration du nouvel univers plastique continue sans cesse à se faire sous nos yeux.

Nous ne sommes pas à l'âge de l'académisme, bien qu'il se fasse chaque jour autour de nous des milliers de toiles académiques, suivant le conformisme de la Renaissance ou suivant celui de l'Impressionnisme, voire celui du Cubisme et même déjà de l'art abstrait. Ce sont des hommes comme Estève qui nous prouvent que les possibilités déterminées par le développement continu de l'Ecole de Paris sont encore ouvertes, qu'elles n'ont pas cessé d'engendrer de nouvelles inventions. »

(Pierre Francastel, Estève, Editions Galanis, pages 151-152, 1956, Paris).

—



Lot n° 10 MAURICE ESTÈVE (1904-2001) - RENAISSANTE, 1951

MAURICE ESTÈVE (1904-2001)
RENAISSANTE, 1951

Estimé : 150 000 / 200 000 €

Adjugé : 306 810 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
Contresignée, datée et titrée au dos.
92 x 73 cm - 36 1/4 x 28 3/4 in.

[▶ Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Collection Jean Fosse, Lisieux

Expositions :
- Paris, Salon des Tuileries, Galerie Charpentier, 1952
- Nantes, Musée des Beaux-Arts, Rencontres d'octobre, aspects de la peinture d'aujourd'hui, 1954
- Paris, Galerie Galanis, Estève, Peintures récentes (30 peintures de 1948 à 1954), 13 mai - 30 juin 1955
- Bâle, Kunsthalle, 26 juillet - 27 août 1961
- Copenhague, Statens Museum for Kunst, 15 septembre - 15 octobre 1961
- Oslo, Kunstneres Hus, 11 novembre - 3 décembre 1961, Estève, Oeuvres 1919 - 1960

Bibliographie :
- Pierre Francastel, Estève, éditions Galanis, Paris, 1956, reproduit p.111

- Robert Maillard et Monique Prudhomme-Estève, Estève, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1995, n°381, reproduit p.291

Comme une corbeille de fruits gorgés de soleil, la palette de Maurice Estève irise la peinture d'une luminosité nouvelle. Frémissante, s'il garde en lui les préceptes de Cézanne quant à la construction des volumes par plans colorés, la couleur chez lui s'effeuille. Déposées une à une les nuances glissent dans l'espace muet de la toile, comme une tectonique de teintes.

Chaude, leur convection laisse se mouvoir les nuances qui apparaissent plus vivantes corroborant l'idée d'une peinture organique chez Estève : « La couleur est ce fluide vital qui irrigue le sang précieux, la chair du tableau » dit-il. Ce qui n'est pas sans rappeler l'enseignement de Léger (« la couleur pure est une matière première formidable, aussi indispensable à la vie que le feu et l'eau ») qui pourtant ne fut jamais son maître. La distinction des volumes est en effet chez lui confiée au rythme alterné des lumières et des ombres. Au dessin se substitue la forme, au coloris la couleur offrant naissance à ce que l'artiste appelle la forme-couleur. La toile alors se meut avec acuité en un véritable kaléidoscope.

Dévidant et filant ces formes-couleurs, Estève reprise et superpose comme le ferait pour la maille un métier à tisser, lui qui un temps dirigea un atelier de châles, bien qu'ici les entrelacs entre eux se fondent et s'amarrent. Quant aux titres de ses tableaux, ils sont autant de viatiques (afin de pouvoir référencer les toiles) comme autant de madeleines proustiennes où s'expriment par néologismes quelques souvenirs d'enfance. Agiles, ils sont apposés au dos de la toile tandis qu'en surface se posent légèrement ses jaunes citron, ses rouges-cerise, ses roses-lilas, ses oranges-sanguines, ses bleus-pétrole... qui, comme des ailes de papillon emplissent, flottantes, la toile.

A l'image de ces dernières qui captent les reflets, le mystère de la couleur chez Estève réside en un fait unique : elle semble bien avoir capturé la lumière.



Lot n° 11 JEAN-PAUL RIOPELLE (1923-2002) - LA VALLEE DE L'OISEAU, 1954

Estimé : 700 000 / 900 000 €

JEAN-PAUL RIOPELLE (1923-2002)
LA VALLEE DE L'OISEAU, 1954

Adjugé : 882 756 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
96,5 x 195 cm - 38 x 763/4 in.

 **Traduire la description de ce lot**

Provenance :

- Thompson collection, Pittsburg
- Galerie Jacques Dubourg, Paris
- Galerie Prazan-Fitoussi, Paris

Expositions :

- Hanovre, Kestner-Gesellschaft, Riopelle, 13 septembre - 19 octobre 1958, n°24 du catalogue
- Bâle, Kunsthalle, exposition de groupe (avec Appel, Mathieu et Moreni), 24 janvier - 1er mars 1959
- Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts, exposition de groupe, 14 mars - 12 avril 1959
- Zurich, Düsseldorf, La Haye, œuvres sélectionnées de la Collection G. David Thompson, exposition itinérante organisée par Ernst Beyeler, octobre 1960 - avril 1961
- Paris, Galerie Prazan-Fitoussi, 10 œuvres majeures de l'art abstrait des années 50, la collection des 3B, 1990, reproduit en double page couleurs au catalogue.

Bibliographie :

- Yseult Riopelle, Jean-Paul Riopelle, Catalogue raisonné, Tome 2, Acatos, Moudon 2004, n°1954.001H.1954, reproduit p.153

Le 21 décembre 1951 paraît dans Paris Press cet article : « Michel Tapié, le neveu de Toulouse-Lautrec, expose les toiles abstraites d'un jeune peintre canadien : Riopelle. Le jour de l'accrochage, Riopelle, qui ne peint que des grands formats, héla un taxi, y chargea deux toiles de 2,60 x 2 m et donna l'adresse de la galerie. En arrivant, les toiles, emportées sans doute par le vent, avaient disparu. Riopelle refit trois fois le chemin en regardant dans chaque recoin, demandant à chaque concierge. En vain, il demanda également au commissariat des quartiers traversés où rien de ressemblant à sa peinture n'avait été déposé. Riopelle se prépare à engager des scaphandriers pour explorer le lit de la Seine sous le pont du Carrousel. « Mes tableaux sont faciles à reconnaître dit-il. On croit voir des draps de lit sur lesquels un peintre en bâtiment aurait essuyé ses pinceaux ».

Irréductible, Jean-Paul Riopelle de deux professeurs reçoit l'enseignement : Henri Bisson dont le maître-mot est : Académie, et Paul-Emile Borduas dont le maître-mot quant à lui est : Transgression. Riopelle emprunte la voie du trouble et choisit de suivre le peintre surréaliste. Celui-ci place ses élèves devant une toile vierge qu'ils doivent remplir... l'esprit libre. Du premier trait de fusain, qui engendre une division sur la toile, tout s'écoule : « Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement ». Il en est de même pour le choix des couleurs dont la première détermine toutes les autres. L'art de Riopelle, dès lors, se traduit en actes mentaux et il devient l'héritier du Père Couturier pour qui en art la tradition ne doit pas tendre vers le conservatisme mais vers une perpétuelle révolution.

Son premier chef-d'œuvre abstrait arriva presque par hasard devant une sorte de puits naturel que la marée avait creusé puis abandonné. Agité parce qu'empli de poissons, d'eau et de coquillages, de ce paysage surprenant Riopelle fit une œuvre très en matière. La montrant plus tard à ses amis, fier d'y avoir traduit la vie, il fut surpris de leur réaction : « Ah ! Mais c'est non figuratif ! ». Et Riopelle de répondre : « Pas du tout, j'ai peint exactement ce que j'ai vu ». Ce sont les Nymphéas de Giverny qui achèvent de convaincre l'artiste et du dernier tableau de Monet naît celui-

ci : La vallée de l'oiseau.

En effet, Riopelle en découvrant les derniers Nymphéas change radicalement sa façon de voir et en déduit que ce n'est pas le peintre qui induit notre regard en erreur (en ne faisant pas ce que les gens voient) mais l'inverse. C'est le spectateur qui ne sait pas voir. En faisant jaillir la couleur du tube, l'artiste prend violemment possession de la toile comme si elle était organique. Riopelle saisit et immortalise la vie qui crépite pendant l'acte de création. Il fait ainsi écho aux paroles du Sage de Giverny : « Le motif est quelque chose de secondaire. Ce que je veux reproduire, c'est ce qu'il y a entre le motif et moi »... ce qu'on ne peut que constater devant cette toile qui, comme les oiseaux, semble déjà ailleurs s'être envolée.



Lot n° 12 JEAN MICHEL ATLAN (1913-1960) - PEINTURE, 1953

JEAN MICHEL ATLAN (1913-1960)
PEINTURE, 1953

Huile sur isorel.
Signée et datée en bas à droite.
Contresignée, titrée et datée au dos.
81 x 65 cm - 30 1/2 x 25 1/2 in.

Estimé : 30 000 / 50 000 €

Adjugé : 61 362 €

► [Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Collection particulière, Paris

Expositions :

- Nantes, Musée des Beaux-Arts, Atlan, premières périodes 1940-1954, 11 avril - 31 mai 1986, reproduit au catalogue p.158
- Paris, Galerie Enrico Navarra, Atlan, avril - juin 1989, reproduit au catalogue en pleine page p.23

Bibliographie :

- Atlan, premières périodes 1940- 1954, éditions Adam Biro, Paris, 1989, reproduit p.128
- Jacques Polieri et Kenneth White, Atlan, Catalogue raisonné de l'œuvre complet, Gallimard, Milan, 1996, n°164, reproduit p. 211

Charbonneux, fougueux, violent, le trait de Jean-Michel Atlan danse... mystique. C'est en 1946 puis en 1950 que son destin croise celui de Cobra au travers d'une rencontre avec Dotremont scellée sur douze pages, grâce à une boîte d'aquarelle pour écolier et d'un crayon lithographique. Le poète colorie de noir la page de gauche tandis que le peintre écrit en couleur sur la page de droite. « La danse tord les membres de l'espace et du temps » sera la première phrase de ce cahier habillée par une figure dansante d'Atlan. Le peintre et le poète signent sous un titre commun : « Les Transformés ».

Cernant les taches de couleurs qui s'envolent, l'artiste capture les formes dans son imaginaire. Lévinas disait de lui qu'il créait « un mode d'existence nouveau, métabiologique et méthaphysique à cette vie plus vivante que la vie attentive à ses propres reflets dans le peint ». Seulement intéressé par les formes qu'il réussit à faire vivre, Atlan dans une facture impulsive nous révèle le magma de son art.

Loin du beau factice, il inscrit la renaissance du signe dans une œuvre étrangement habitée que Kenneth White nous présente par l'introduction d'Artaud, rapprochant par là-même leur correspondance : « On entre avec les Tarahumaras dans un monde terriblement anachronique et qui est un défi à ce temps... Le pays des Tarahumaras est plein de signes... Le monde au début était tout à fait réel, il sonnait dans le cœur humain et avec lui. »

A la source primitive de son art est sans doute le saut donateur d'Heidegger, qui définit l'origine de la vie, auquel Atlan a finalement ajouté un soupçon de magie... noire.



Lot n° 13 CAMILLE BRYEN (1907-1977) - ECLACTIQUE CONTINUE, 1954-1957

CAMILLE BRYEN (1907-1977)
ECLACTIQUE CONTINUE, 1954-1957

Estimé : 30 000 / 40 000 €

Adjugé : 92 043 €

Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
Contresignée et datée au dos.
100 x 81 cm - 39 1/4 x 31 3/4 in.

[!\[\]\(cbe2492b119e39e02a1dab2af4a4b296_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Expositions :

- Paris, Galerie Pierre, Bryen, 14 - 30 mai 1954, (exposée dans sa première version sous le titre d'Eclactique éclaté, avant d'être remaniée et achevée sous son titre définitif en décembre 1957)
- Nantes, Musée des Beaux-Arts, 28 février - 29 mars 1959, n°50 du catalogue

Bibliographie :

- Jacqueline Boutet-Loyer, Camille Bryen, l'œuvre peint, édité par l'auteur, Paris, 1986, n°180, reproduit p.133

« L'apparition des formes libre est trop imprévisible, liée à des états dont le fonctionnement de l'oeil et les jeux de la main ne sauraient révéler tous les secrets. Leur contact se fait en dehors des complicités sensorielles. La peinture aveugle, la peinture braille. Il faut s'habituer à en cristalliser les paillettes, à la haillonner, à la bruite. L'oeil est en face et si le dessin était voyance il ne raconterait aucune histoire, il ne reproduirait rien. Il ne tendrait qu'à saisir l'oeil, à le désorbiter comme

une fleur, à le faire s'éveiller délivré de lui-même. Ce serait l'aventure des sudations du hasard, de l'éclat du plaisir, des pactes avec les quartz, les poils et les pierres. L'aventure organiquement vécue d'un peyotl qui émerveille les yeux. C'est en plongeant vers ma plus lointaine enfance que je réalise combien ce qui me troublait à cette époque participe peu des passions de l'homme. Les formes y ajoutaient un grand rôle et je me souviens du contour et de la couleur violette et rose d'une cicatrice sur un genou enfantin. Je découvrais aussi une collection d'essences de bois rares. Chaque ligne, chaque contour, évoquait pour moi ou un monde imaginaire ou de très réels paysages, des profils d'hommes ou d'animaux. Plus tard je devais retrouver ces mêmes imaginations dans les racines, les pierres, les rochers, les taches, les peaux, les affiches déchirées, les étoffes usées, les lits défaits, les moisissures. Je sais que les occultistes nomment ces structures des « Gamahés » et encore cet été une montagne du Massif des Diablerets m'apparut sous certains éclairages d'une tête assyrienne ou celle d'un grand-duc géant, dont les yeux nous suivaient longuement sur la route. La nature crée des formes qui entrent en communication avec nous, qui même se mettent à jouer de l'homme. Sans doute pour nous rappeler que nous pouvons que nous devons jouer de la pierre de l'oiseau ou du nuage. Et quel humour de penser que certaines de ses créations ont même le finish, le délire des oeuvres poétiques... »
(Camille Bryen, « Parole... parle », extrait d'une conférence, Paris Galerie Pierre, 23 novembre 1950).



Lot n° 14 ALFRED MANESSIER (1911-1993) - TURRIS DAVIDICA (La tour de David), 1952

ALFRED MANESSIER (1911-1993)
TURRIS DAVIDICA (La tour de David), 1952

Estimé : 200 000 / 300 000 €

Adjugé : 417 262 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
200 x 150 cm - 783/4 x 59 in.

 **Traduire la description de ce lot**

Provenance :
- Galerie de France, Paris

Exposition :
- Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Alfred Manessier, 7 octobre - 4 janvier 1993, reproduit au catalogue en pleine page p. 72

Bibliographie :
- J.-P. Hodin, Manessier, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1972, reproduit p. 143

Comme une rencontre sur le chemin de Damas, l'art de Manessier s'éveille après une retraite dans un monastère en 1943... la religion évacue alors la figuration. C'est en effet la spiritualité qui induit l'abstraction, en ce que son évocation du sacré n'est plus décrite mais manifestée. Dans un lien ténu avec la géométrie constructiviste de Malevitch, ses lignes organisent la couleur selon des segments complexes mais stricts. A partir des années cinquante, les contours ne sont plus soulignés mais font place à des éclatements de lumière, à la manière d'un vitrail.

Parsemées, les couleurs variées de la Tour de David s'étendent sur un fond rouge très nuancé. Lambeaux légers, qui doivent au Cubisme le découpage et la fragmentation des formes, ils traduisent le volume tout en supprimant la perspective. Dans une recherche d'asymétrie et d'équilibre par la géométrisation des formes, Manessier crée une composition qui entre en dialogue avec la couleur.

Quant à sa vision d'un art sacré, il l'exprime au travers la peinture et non par - ou pour - l'image. « Ou bien tout art est sacré, ou bien aucun ne l'est. La lumière que le peintre met sur une pomme fait partie du sacré, et si c'est une mauvaise peinture, pomme ou passion, elle est « méchante ». Cette lumière là est complètement indépendante du sujet. On peut peindre le Christ avec un esprit de mauvais peintre, et ça donnera un mauvais témoignage. La « vérité » de la peinture est la seule autorisation que je me donne, moi peintre, de parler en vérité de ce que je ressens ».

Œuvre aux teintes crépusculaire, si son thème est abordé dans le Cantique des Cantiques (IV-4) : « Ton cou, la Tour de David, est bâtie par assise, mille rondaches y sont suspendus, tous les boucliers des preux », elle semble évoquer l'espérance, symbole de cette tour. Si l'œuvre de Manessier délivre chacun des grands combats de l'humanité en liant à l'histoire de l'église celle des hommes, à la question du vendredi saint : Pourquoi m'as-tu abandonné ?, Manessier semble répondre par cette prière anonyme : Un nuit un homme fit un rêve... Arrivé au seuil de sa vie, sur le fond du ciel il observait se dérouler les scènes de sa vie. Dans chacune d'entre elle, il remarqua deux traces de pas dans le sable : l'une était la sienne, l'autre celle du Seigneur. A la dernière scène, il se retourna pour voir ses empreintes sur la grève... et s'aperçut alors qu'à divers moment de sa vie, aux heures tristes et les plus douloureuses, il ne restait plus qu'une seule trace de pas dans le sable. Blessé il s'adressa alors au Seigneur : « Pourquoi, alors que tu m'as toujours assuré que tu serais près de moi, est-ce dans mes moments de doutes et mes peines les plus profondes que je ne vois plus qu'une empreinte de pas dans le sable ? Pourquoi est-ce au moment où j'avais le plus besoin de toi que tu m'as abandonné ? ». Le Seigneur, attendri lui répondit : « Mon cher, mon précieux enfant, sache qu'à chacun

des moments les plus sombres de ta vie, lorsque tu ne vois plus qu'une trace de pas dans le sable, c'est lorsque je te portais ».



Lot n° 15 NICOLAS DE STAEL (1914-1955) - NATURE MORTE AU POELON, 1955

NICOLAS DE STAEL (1914-1955)
NATURE MORTE AU POELON, 1955

Huile sur toile.
Cachet de la signature au dos.
65 x 81 cm - 25 1/2 x 31 3/4 in.

Estimé : 500 000 / 700 000 €

Adjugé : 625 248 €

[!\[\]\(003082e50e3009141f59bd5df831749f_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :

- Collection particulière, Paris
- Galerie Jacques Dubourg, Paris
- Galerie Nathan, Zurich
- Consortium de Réalisation (Crédit Lyonnais), Paris

Exposition :

- Zurich, Galerie Nathan, Nicolas de Staël, Gemälde und Zeichnungen, 4 novembre 1976 - 5 février 1977, reproduit au catalogue sous le n°23

Bibliographie :

- Jacques Dubourg et Françoise de Staël, Nicolas de Staël, catalogue raisonné des

peintures, éditions Le Temps, Paris, 1968, n°986, reproduit p. 374
- Reinhold Hohl, Zurich - Galerie Nathan, Ausstellung Nicolas de Staël, Pantheon, Munich, n°1, janvier - mars 1977, reproduit p. 173
- Françoise de Staël, Nicolas de Staël, catalogue raisonné de l'œuvre peint, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997, n°1052, reproduit p. 624

Lieu du leurre et corollaire de l'épaisseur du pigment, l'infinie variété de la touche chez Nicolas de Staël induit ce qu'est, dans son art, la stylisation épurée du sensible. « La pâte nous semble le schème du matérialisme vraiment intime où la forme est évincée, effacée, dissoute. La pâte pose donc les problèmes du matérialisme sous des formes élémentaires puisqu'elle débarrasse notre intuition du souci des formes » (Bachelard). A cet égard, 1955 s'avère être une année charnière pour l'artiste quant à la problématique de la figuration et de l'abstraction. Si entre 1945 et 1955, il étire la peinture avec la densité d'un sculpteur, désormais impalpable l'huile devient autonome, opaque. Véritable derme qui accouche de formes résolvant le dilemme de la figure par la matière, l'œuvre de Nicolas de Staël dans la fièvre hurlante de la stratification s'empâte, accumulée et sombre.

Alors au seuil de l'obscurité, soudainement sa palette redevient tendre et ses masses de couleurs s'éclaircissent dans un nécessaire répit qu'Arno Mansar décrit « comme une halte indispensable entre l'expressionnisme des empâtements de la matière de naguère et le prochain éclatement des champs de couleurs ». En suspens, la matière se dilue plus fluide et émerge, vivante. Le magma devient plus lisse, et l'espace... diaphane.

Ensevelie sous la peinture corporelle, la figure à la manière d'un visage peu à peu éclôt. Cette nature morte échouée sur le bord de la figuration permet à l'artiste de rompre avec l'épaisseur. Délaissant ses couteaux, il recourt à la douceur du pinceau, aux gazes et aux cotons imbibés d'huile de térébenthine ou de violette afin d'épanouir la couleur. En filigrane d'abord, la figure ensuite se précise.

Cette nature morte au poêlon surgit, stridente et épurée, dans une figuration empreinte d'ascèse que lui envieraient certains abstraits. Structurant les objets (pichet, verres, poêlon) afin que nous soyons à même de les identifier, cette composition interroge la spatialité. Le violet qui occupe la moitié supérieure du tableau avant de s'assombrir domine, cernant le poêlon irradiant qu'accentue encore dans le blanc la couleur anisée. Monumental, il s'impose dans un chromatisme choquant que vient ponctuer le vermillon, couleur emblématique de Nicolas de Staël. Comme un halo autour de cette teinte, au fond du poêlon celle-ci semble distiller l'amorce d'un profil... que l'on devine, comme dans du marc. Ainsi, cette œuvre fait le lien avec sa période abstraite s'achevant à peine puisque si l'on divise horizontalement la toile : la partie supérieure est abstraite ; la seconde est figurative n'imposant qu'une image, frontale, le poêlon.

Ethérée, sa peinture de plus en plus fluide semble avoir brûlé ce qu'il appelait ses couleurs-volumes, et de ce tissu nous en révèle les fibres... comme s'il nous murmurait le secret, fragile, de ses pigments. Subtile, son œuvre si elle nous montrait auparavant chaque couche de l'épiderme nous dévoile dans ses dernières œuvres la chair.

Nitchevo, nitchevo (ce n'est rien, ce n'est rien) ne cessait de répéter le fou de Gogol lorsque l'angoisse devenait fébrile... A corps perdu, dans une ultime respiration, Nicolas de Staël s'abandonne et de ses œuvres l'on reste orphelin... comme un veilleur amoureux.



Lot n° 16 CORNEILLE (NE EN 1922) - MOEDERBEEST EN JONG (Mère et son petit), 1950

CORNEILLE (NE EN 1922)
MOEDERBEEST EN JONG (Mère et son petit), 1950

Estimé : 15 000 / 20 000 €

Adjugé : 30 681 €

Gouache sur papier marouflé sur carton.
Signée et datée en bas à gauche.
50 x 65 cm - 19 3/4 x 25 1/2 in.

[!\[\]\(cbe2492b119e39e02a1dab2af4a4b296_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- H. Plomper, Bergen

« Corneille est peut-être le plus heureux, et le plus attentif aux structures des choses et du tableau. Le vent d'Amsterdam « terriblement caressant, capricieux, tyrannique », l'a inspiré, mais il aime aussi qu'Amsterdam ressemble à un plan de ville. Il est en 1948 l'homme des villes, des canaux, des fenêtres. Il va découvrir la minéralité, les plages africaines, les sables qui jouent à la ligne sans le cercle rouge. »
(Citation tirée du premier numéro de la revue Cobra, en 1949).



Lot n° 17 CORNEILLE (NE EN 1922) - COUPLE D'AMOUR, 1951

CORNEILLE (NE EN 1922)
COUPLE D'AMOUR, 1951

Estimé : 15 000 / 20 000 €

Adjugé : 24 545 €

Gouache et technique mixte sur papier.
Signée et datée en haut à droite.
42,8 x 34 cm - 163/4 x 131/4 in.

► [Traduire la description de ce lot](#)

Exposition :
- Schiedam, Stedelijk Museum

La découverte de l'oeuvre de Corneille est aussi singulière que le terrier qui conduit Alice jusque dans une terre inconnue : nous sommes au pays des merveilles... Eblouissante et absurde, son oeuvre fertile accouche de contes au travers de ses images chamarrées et de ses êtres en éveil. S'il raconte avec des couleurs, Corneille peint avec des métaphores d'où germent des mythes récurrents comme celui de la mère nourricière. Cobriste, cet artiste est également paysagiste dans un rapport dionysiaque qu'il entretient avec la luxuriance de la nature. La sève est chez lui primordiale en ce qu'elle traduit l'essence de la vie que l'on retrouve fusionnelle dans sa définition du couple. Comme un essaim, les toiles de Corneille abritent une faune foisonnante où la couleur recèle une présence cardinale.

L'oiseau quant à lui, virevolte d'une oeuvre à l'autre (même son Couple d'amour ressemble à un hibou), entre ciel et terre, comme un messenger entre le Maïastra-sacré de Brancusi, la chouette-sage d'Hegel, le corbeau-présage de Manesse, la colombe-angélique de Picasso, et celle de Kant, qui, sentant dans son libre vol la résistance de l'air à la folie d'imaginer qu'elle volerait mieux dans le vide... Ainsi en est-il de l'homonyme honoré du peintre dont la présence, fragile, orne

souvent ses tableaux. Malraux disait de l'oeuvre d'art qu'elle n'était pas celle de l'immortalité, mais celle de la métamorphose.



Lot n° 18 ASGER JORN (1914-1973) - GULE DYR (Bêtes jaunes), 1951-1953

ASGER JORN (1914-1973)
GULE DYR (Bêtes jaunes), 1951-1953

Huile sur panneau.
Signée, titrée et datée au dos.
60 x 46,5 cm - 23 1/2 x 18 1/4 in.

Estimé : 80 000 / 100 000 €

Adjugé : 104 315 €

► [Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Galerie Birch, Copenhague
- Galerie Tapetogkunst, Odense

Bibliographie :
- Guy Atkins, *Jorn in Scandinavia 1930 - 1953*, Lund Humphries, Londres, 1968, n°716, reproduit pp. 259 et 395

Hérétique, la peinture d'Asger Jorn ensemence un univers qui frôle et joue avec la figuration, le mythe, l'accident. Héritier de la pensée de Paul Klee pour qui l'art relève du monde de la différence, l'artiste est ainsi décrit en 1949 dans le premier numéro de la revue Cobra : « Jorn : Danois de choc, de la province la plus sauvage du

Danemark, le Jylland, dont la forme est familière à son œuvre ; Jorn est un être vif, jamais emporté, capable de grands tourments. Il ne craint pas de se contredire. Solitaire, il a l'esprit collectif. Tout Cobra est formé par son énergie généreuse et la façon qu'il a de donner des leçons et de les saper... Une tension anime la plupart de ses tableaux ».

Engagé et paradoxal, Jorn prône une liberté totale de l'art au sein de son œuvre métissée de peintures, sculptures, gravures, tapisseries, ouvrages... et s'érige contre le Sacré. Un pamphlet contre le Structuralisme qu'il publie en 1968 « La langue verte et cuite », confirme avec virulence son aversion pour les instances artistiques... lui qui déjà en 1937 quand Le Corbusier fit appel à lui pour son Palais des Temps Modernes à l'Exposition Universelle de Paris, proposa à l'architecte d'agrandir sur 50 m2 le dessin d'un enfant.

De même les créatures rencontrées au hasard de ses peintures, dans la chaleur de la pâte malaxée et vive, relèvent de l'intelligence créative infantile. « Monstres de toutes les planètes, unissez-vous ! » scande, incessant, son credo. Cet artiste pour qui tout acte d'imagination est un acte magique, nous dévoile dans son art une Odyssée sans Ithaque et sans retour... parce qu'il laisse à la peinture le soin de rêver.



Lot n° 19 CONSTANT (1920-2005) - TWEET VOGELS (Deux oiseaux), 1949

Estimé : 200 000 / 300 000 €

CONSTANT (1920-2005)
TWEE VOGELS (Deux oiseaux), 1949

Adjugé :	478 624 €
-----------------	-----------

Huile sur toile.
Signée et datée en haut au milieu.
82 x 63 cm - 32 1/4 x 24 3/4 in.

 [Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :

- P. Nieuwebhuys, Kerkoven

Exposition :

- La Haye, Haags Gemeentemuseum, Constant, paintings 1940 - 1980, Septembre 1980, n°22 du catalogue, reproduit p.45

Au coeur du numéro dix de la revue Cobra, Constant proclame : « Allons remplir la toile de Mondrian, même si ce n'est qu'avec nos malheurs ». Influencé par la fantaisie débridée de Miró, cet artiste sera l'un des théoriciens importants du mouvement. Il affirme comme chacun de ses membres que la tache de couleur est tache de santé. Avec une lucidité cruelle, Constant écrit certains des bandeaux qui orneront cette même revue dix :

- 1) Le réalisme, c'est la négation de la réalité
- 2) Qui nie le bonheur sur terre, nie l'art
- 3) Pas de bon tableau sans gros plaisir
- 4) La civilisation admet le beau pour excuser le laid
- 5) le meilleur tableau est celui que la raison ne peut admettre
- 6) L'imagination est le moyen pour connaître la réalité

Comme un leitmotiv, un murmure qui hante ses oeuvres, Constant persiste dans cette voie en fondant un autre groupe expérimental hollandais dont le noyau sera la revue Reflex.

Dans une farandole de couleurs, ses compositions-panoplies portent en elle une insurrection inhérente à tout idéal : « Il traverse Cobra en passant par l'agressivité, la vocifération, la tache, le rire, et puis laisse ceux-ci pour construire les éléments précis d'une ville imaginaire : la nouvelle Babylone » dit de lui Alechinsky.

Acidulés, ces animaux et figures infantiles portent pourtant en eux une revendication très sérieuse au bonheur, aux chimères, à l'irréalité... Parce qu'au sortir de l'horreur (nous sommes à la fin des années quarante), l'homme ne sut apaiser son angoisse que par le rire, dont le son bien souvent provient d'une plainte.

—



Lot n° 20 KAREL APPEL (1921-2006) - OISEAU EN VOL, 1949

KAREL APPEL (1921-2006)
OISEAU EN VOL, 1949

Estimé : 60 000 / 80 000 €

Adjugé : 73 634 €

Huile sur toile.
Signée et datée en haut à gauche.
39 x 57 cm - 15 1/4 x 22 1/2 in.

[Traduire la description de ce lot](#)

« - Dans tes œuvres s'affichent une violence accrue, une agressivité (agression ?) psycho-picturale où peuvent se déchiffrer aisément les menaces et les angoisses, les avertissements et les mises en garde, les tourments et les tourmentes de notre temps, où les civilisations et les cultures paraissent être en péril extrême et sur le point d'être emportées, anéanties par une tempête à l'échelle universelle.
- Oui, mais sur un plan transgressant à plein l'anecdote... aller au-delà de l'événement qui s'est produit ou qui se prépare. Prenons par exemple mes « Nus », ils possèdent certes une sensualité, sinon une sexualité, je dirai un érotisme évident. Néanmoins ces « Nus » deviennent en sorte les « otages » de cette menace, de cette agressivité qui cernent de plus en plus notre monde. (...) Souvenons-nous que Soutine, Picasso, De Kooning, Pollock, Giacometti pour ne citer que ceux-là peignaient des nus non pas pour un érotisme plaisant, confortable mais afin de nous signifier une réalité, une vérité humaines souvent plus douloureuses... (...)
- Reviens-tu beaucoup sur une toile, n'as-tu de cesse de la mener à bien sans trop d'arrêts, trop d'attentes... ou de refus ?
- C'est un problème technique. Mon outil doit s'adapter à ma spontanéité, à l'immédiateté de mon geste. Je travaille sur le pas sec, et je continue jusqu'au terme de l'achèvement. Il est assez rare que je reprenne une toile... Peut-être une ou deux fois par an. Après un retour de voyage, pour redémarrer, me remettre en train, je ressors une toile dont je n'étais pas très content et j'y retravaille. (...)
- Depuis fort loin, se lit souvent dans tes toiles une nombreuse et je dirai vivace interprétation thématique de la gent animale comme une sorte de leitmotiv inhérent à ton inspiration et relevant d'un besoin inné, viscéral... Ne serait-ce chez toi, grand ami des bêtes, l'expression d'un geste qui se voudrait salvateur ?

- Enfant, j'ai vécu au milieu de beaucoup de chats, de chiens, chez moi et dans la rue. En tant que garçon de la ville, je ne connaissais que le zoo. Le regard des animaux a touché, bouleversé mon jeune regard. J'ai senti leur appel, leur interrogation. L'animal vit uniquement dans le présent. Sa douleur (et sa joie, qui sait ?) est solitaire, toujours dominée par l'être humain, qui peut quasiment tout se permettre. La part de l'innocence des premiers jours s'est gardée quasi intacte chez la bête. Dans ma peinture, l'image d'un animal peut se métamorphoser en image d'un autre animal. L'oiseau peut devenir vache... ou bien nuage, ou bien être humain même, ou inversement ! Notes bien qu'un chat, par ailleurs, peut se métamorphoser en une forme singulière, plus ou moins indiscernable, néanmoins l'image du chat sollicite peu à peu le regard du spectateur... Animal devenu hybride, fantastique... et pourtant bien réel ! La forme-nature s'est changée en forme-poésie. »
(Interview de Karel Appel par André Verdet, Sur les traces d'une métamorphose, André Verdet, Extrait de Cimaise n°187, mars-avril 1987, Paris)



Lot n° 22 KAREL APPEL (1921-2006) - DE FAMILIE (La famille), 1952

Estimé : 250 000 / 300 000 €

Adjugé : 658 836 €

KAREL APPEL (1921-2006)
DE FAMILIE (La famille), 1952

 [Traduire la description de ce lot](#)

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
110 x 100 cm - 431/4 x 391/4 in.

Provenance :
- Galerij Nova Spectra, La Haye
- Collection particulière, Anvers

Expositions :
- Venise, XXVIIe Biennale Internazionale d'Arte, 1954, N°559
- Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts, 14 Mars - 12 Avril 1959
- Amsterdam, Stedelijk Museum, Karel Appel, 25 juin - 30 août 1965
- Zeist, Slot Zeist, Karel Appel, 3août - 11 septembre 1977
- Sarrebruck, Saarlands Museum, Karel Appel, 7 mars - 16 avril 1978
- Venlo, Cultureel Centrum, Karel Appel, 8 septembre - 30 octobre 1978
- Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Karel Appel, 12 avril - 27 mai 1979
- Hasselt, Cultureel Centrum Tamara, Karel Appel, 24 Novembre - 2 janvier 1979

Bibliographie :
- Alfred Frankenstein, Karel Appel, Harry N. Abrams, Inc.Publishers, New York, 1980, reproduit en pleine page p. 41
- Michel Ragon, Karel Appel, Peinture 1937 - 1957, Editions Galilée, Paris 1988, n°702, reproduit en pleine page p. 398

« Appel, en avril 1948, alors qu'il ne dispose toujours pas d'atelier (seule l'hospitalité de son ami Wolvecamp lui évite de coucher dans la rue), propose à la municipalité d'Amsterdam d'orner d'un mural la cantine de l'hôtel de ville. Au bout de dix mois, la municipalité finit par donner son accord et charge Appel d'exécuter à l'intention de la Commission d'appréciation des peintures murales une esquisse de petit format. Mais la Commission n'ayant pu se prononcer, l'architecte municipal Aldo van Eyck et Appel, en accord avec ladite commission, conviennent que l'artiste peindra directement sur le mur, mais de telle manière que l'œuvre puisse être recouverte de papier si elle ne convenait pas.

Le 14 mars 1949, Karel Appel termine et signe sa composition murale (...) qui s'intitule : « Enfants interrogateurs ». Selon Vinkenoog, le titre hollandais signifie aussi bien « Enfants qui demandent » ou « Enfants qui réclament » (...) En présentant son œuvre aux journalistes, Appel dit : « J'ai vu des enfants allemands mendier le long du train. Sur le moment je ne me savais pas marqué à ce point mais le résultat est là ». (...) En décembre, le maire et ses adjoints informent l'ensemble des conseillers municipaux qu'ils ont décidé de masquer la peinture de la cafétéria par une cloison de lattes tendue de papier peint (l'œuvre ne sera dévoilée qu'en 1959).

1949 est une année importante (le thème de la famille y est récurrent) : « Mon travail est en plein changement. Les derniers temps, dans mon atelier d'Amsterdam, les « êtres » ressortaient de plus en plus, mais j'ai repeint toutes les toiles que j'avais emportées. C'est la matière même. Sur la toile, pas de trouvaille, pas de drame personnel, pas de soumission à un rythme ».

« A présent, je peins des taches, des taches plus grandes, des couleurs infiniment repassées l'une sur l'autre, je gratte et je passe de nouvelles taches de couleurs jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un grand plan concentré et lié à la fois, tout à coup un rouge ou un jaune vifs et la toile et l'être se confondent ».

(Michel Ragon, Karel Appel Peinture 1937-1957, Editions Galilée, pages 301-302-316, 1988, Paris).



Lot n° 23 JEAN DUBUFFET (1901-1985) - L'OMBRE DU SOIR, 1953

JEAN DUBUFFET (1901-1985)
L'OMBRE DU SOIR, 1953

Estimé : 180 000 / 220 000 €

Adjugé : 208 631 €

Huile sur toile.

Signée, datée et dédiée "à Lili" en haut à droite.

Contresignée, titrée, datée et annotée "Appartient à Lili Dubuffet" au dos.

72 x 91 cm - 28 1/4 x 35 3/4 in.

[!\[\]\(5361750c22c4e047a52f4eac1ec2d4cc_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :

- Lili Dubuffet, Paris
- Arthur Tooth and sons Ltd, Londres
- Mathias Fels, Paris

Expositions :

- Paris, Cercle Volney, Jean Dubuffet, 1954, n°117
- Paris, Studio Paul Facchetti, Jean Dubuffet, 1957
- Londres, Tate Gallery, Jean Dubuffet, 1966, n°59 du catalogue, reproduit p. 35
- Amsterdam, Stedelijk Museum, Jean Dubuffet, 1966, n°47 du catalogue, reproduit

Bibliographie :

- Max Loreau, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule VIII : Lieux momentanés, pâtes battues, Paris, 1969, n°55, reproduit p. 53

Oeuvre-crustacé, "L'ombre du soir" au détour d'un graphisme irréel nous dévoile l'intervention du geste comme une signature de la main qui l'a façonnée : incisive, frénétique, écorchée, Dubuffet. C'est en couche épaisse qu'il allonge l'huile sur la toile dont l'artiste se plaît à redécouvrir les facultés. Les couleurs jouent alors le rôle de matière. Avec le hasard pour seul confident il observe, amusé, les alliances et incompatibilités que nous offrent ces nuances. Dans de multiples mouvements d'interpénétration, les coulures et craquelures nous guident : l'ombre devient paysage, la terre devient relief.

« J'ai aimé à brouiller l'échelle, de manière qu'il soit incertain si le tableau représente une vaste étendue de montagne ou une minuscule parcelle de terrain. J'ai un sentiment que, retrouvés ces rythmes de la matière, le peintre pourrait, en fournissant n'importe quel objet doter cet objet de vie » dit-il. Le jeu des nervures qui figure et défigure l'huile, préfigure les texturologies qui apparaissent une dizaine d'années plus tard. Fertile, "L'ombre du soir" nous offre l'éphémère que l'artiste exalte parce qu'elle est furtive, tapie dans le silence du soir qui s'infiltré. Anodine, l'ombre se fait captive de ce peintre qui n'aime que ce que notre regard oublie. Il métaphorise le banal qui pour lui forme les racines de notre être par delà la conscience. « Les gens ne savent pas assez comme on peut s'enivrer avec n'importe quoi. C'est affaire de dose et de mode d'emploi » nous confie-t-il. Au travers du quotidien, Dubuffet ne peint pas ce qu'il voit mais ce qu'il aspire à voir.

« Grande paix des tapis, plaines nues et vides, silencieuses étendues ininterrompues dont rien ne vient altérer l'homogénéité, la continuité. J'aime les amples mondes homogènes sans jalons ni limite comme sont la mer, l'ombre, les hautes neiges, les déserts et steppes ; j'aspire à des peintures qui m'en procurent l'équivalence » dit-il. Surprenant dans ces lieux ce qui est étranger à l'homme, il sonde la terre en mouvement et n'en dépèce qu'une parcelle pour nous l'offrir. Cette peinture nous conte les lignes de force que Dubuffet a sculptées laissant à l'huile la liberté de ses mouvements : les craquelures, les gerçures, les replis inhérents à sa matière. L'organique est la clé du tellurique.

Primitif, il ressent les effluves du vent que l'ombre inquiétante nous apporte, inscrivant dans la chair de cette œuvre la mélancolie de l'âme humaine lorsque advient la nuit. Dubuffet, entre Hemingway (pour qui la non-culture est un vivier formel) et Céline (ce « déterminé déboulonneur ») s'inscrit dans la lignée de ces penseurs isolés qui risquent nos pensées pour nous en faire ressentir l'essence : « Une peinture aussi j'aime que ce soit à la limite de ne plus être une peinture. C'est à l'instant de disparaître que le cygne chante. J'aime mettre les choses que j'aime en extrême péril. C'est quand on est sûr de perdre quelque chose qu'elle s'illumine » répète-t-il.

Un autre grand penseur (O.Wilde) il n'y a guère si longtemps, disait que nous étions tous dans le caniveau, mais que seuls certains d'entre nous regardaient les étoiles...



Lot n° 24 JEAN RENÉ BAZAINE (1904-2001) - LE GRAND ARBRE DANS LA CAMPAGNE...

JEAN RENÉ BAZAINE (1904-2001)
LE GRAND ARBRE DANS LA CAMPAGNE (ou arbres et plaines), 1947

Estimé : 80 000 / 100 000 €

Adjugé : 190 222 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
Contresignée, datée et titrée au dos.
116 x 89 cm - 45 1/2 x 35 in.

► [Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Collection Jeanne Laurent, Paris

Expositions :
- Berne, Kunsthalle, 18 octobre - 26 novembre 1958
- Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum, 6 décembre 1958 - 19 janvier 1959
- Amsterdam, Stedelijk Museum, 1959 ; première rétrospective Bazaine, n°31 du catalogue
- Hanovre, Kestner Gesellschaft, 11 décembre 1962 - 27 janvier 1963
- Zurich, Kunsthaus, 9 février - 17 mars 1963
- Oslo, Kunstnernes Hus, 29 avril - 12 mai 1963; Rétrospective Bazaine, n°33 du catalogue
- Saint Paul-de-Vence, Fondation Maeght, Jean Bazaine, 7 mars - 26 avril 1987, n°7 du catalogue

Bibliographie :

- Bazaine, Maeght éditeur, Paris, 1953, reproduit p.52
- Jean Tardieu, Jean-Claude Schneider et Viveca Bosson, Bazaine, Maeght éditeur, Paris, 1975, n°43, reproduit en p. 63

« J'ai toujours été sollicité par la géométrie intérieure des formes plus que par leur apparence. Le « contour » ne m'a jamais été sensible et d'ailleurs je le distingue de moins en moins. Un arbre, un paysage, un visage humain même, je les vois par le réseau complexe de leurs directions, par leurs lignes de force (ou encore par leurs volumes de lumière, indépendamment du contour, ce qui aboutit non à des formes statiques, arrêtées, emprisonnées, mais à une sorte de dynamisme de surfaces analogues à la vie dynamique des lignes intérieures de l'objet). Mais cette géométrie elle-même a ses degrés. Et plus elle s'intériorise, abandonnant les apparences des choses pour leur structure secrète, plus ces structures s'apparentent, s'appellent, réalisant ce que Baudelaire appelait des « correspondances » et ce que Cézanne exprime en disant qu'il s'efforce « d'unir des courbes de femme à des épaules de collines ». En somme, plus on pénètre à l'intérieur de l'objet et plus celui-ci, loin de se fermer sur lui-même, s'ouvre à l'univers tout entier. « Le monde entier dans une coquille de noix » disait Joyce. » (Jean Bazaine, Maeght Editeur, Paris, 1953, Catalogue de l'exposition édité par la fondation Maeght, 7 mars-26 avril 1987, Saint Paul, page 18).



Lot n° 25 BRAM VAN VELDE (1895-1981) - SANS TITRE, 1964

BRAM VAN VELDE (1895-1981)
SANS TITRE, 1964

Estimé : 150 000 / 200 000 €

Adjugé : 294 538 €

Gouache sur papier marouflé sur toile
120 x 127 cm - 47 1/4 x 50 in.

[**Traduire la description de ce lot**](#)

Provenance :

- Collection Marie Cuttoli, Paris
- Collection Comtesse Albina de Boisrouvray, Suisse
- Galerie Daniel Varenne - Le clos de Sierne, Genève

Expositions :

- Maastricht, Bonnefantenmuseum, 10 juin - 3 septembre 1989
- Paris, Musée national d'Art Moderne, 19 octobre 1989 - 1er juin 1990 ; Bram Van Velde, reproduit au catalogue p.115

« La leçon de Fox : ce village, haut navire fossilisé et qui règne sur l'eau à jamais disparue, c'est Fin de Partie. Quelques vieillards à de petites cannes, ils sont maintenant très courbés, s'y accrochent. Très longs cheveux, très longue mort. Parfois une phrase : il y en avait, il n'y en a plus. Pas un enfant ne court. Bram est le septième habitant et le dernier habitant, le premier. Le vent nettoie les rues, on y marche en pantoufles. Bonjour, bonjour tout le monde. C'est l'exil.

De la maison de pierre, je me souviendrai, et des quatre peintures. Bram : « C'est peut-être parce qu'il y a quelque part la honte ! ». Par la fenêtre, les oliviers gelés, des ruines dans le lierre, les Alpes. « Tout cela ne sert à rien. Mon œil connaît tout

cela, je ne peux rien en faire. La peinture, c'est autre chose, c'est une autre image, c'est faire une autre image »

(Bram van Velde par Pierre Alechinsky - 1961, Bram van Velde, Archives de l'art contemporain - 12, Edité à l'occasion de la rétrospective de l'artiste au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2 décembre 1970- 25 janvier 1971, page 86)



Lot n° 26 GEER VAN VELDE (1898-1977) - COMPOSITION, circa 1940

GEER VAN VELDE (1898-1977)
COMPOSITION, circa 1940

Huile sur toile.
Monogrammée en bas à droite.
Contresignée au dos.
100 x 81 cm - 39 1/4 x 31 3/4 in.

Estimé : 30 000 / 40 000 €

Adjugé : 153 405 €

[!\[\]\(05be7c7a8995decd503647c99211f7c2_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

« L'éblouissement du monde de ces années sombres est vite perçu par Geer comme une périlleuse sollicitation, une invite à la facilité qui lui faut à tout prix contraindre pour retrouver sur la toile un espace qui réponde de la condition humaine, l'espace de la durée. Comme l'indiquait Samuel Beckett, présentant ces œuvres après l'exposition de la galerie Maeght en 1946, « derrière cette peinture d'un calme et d'une douceur extraordinaire », il y a bien déjà une interrogation sur l'homme et sur le temps : « Bram. van Velde peint l'étendue. G. van Velde peint la succession.

Puisque, avant de pouvoir voir l'étendue, à plus forte raison avant de pouvoir la représenter, il faut l'immobiliser, celui-là se détourne de l'étendue naturelle, celle qui tourne comme une toupie sous le fouet du soleil. Il l'idéalise, en fait un sens interne. Et c'est justement en l'idéalisant qu'il a pu la réaliser avec cette objectivité, cette netteté sans précédent. C'est là sa trouvaille. Il la doit à un besoin tendu à l'extrême de voir clair.

Celui-ci, au contraire, est entièrement tourné dehors, vers le tohu-bohu des choses dans la lumière, vers le temps. Car on ne prend connaissance du temps que dans les choses qu'il agite, qu'il empêche de voir. C'est en se donnant entièrement au dehors, en montrant le macrocosme secoué par les frissons du temps, qu'il se réalise, qu'il réalise l'homme si l'on préfère, dans ce qu'il y a de plus inébranlable, dans sa certitude qu'il n'y a ni présent ni repos. C'est la représentation de ce fleuve où, selon le modeste calcul d'Héraclite, personne ne descend deux fois. C'est un drôle de memento mori, la peinture radieuse de G. van Velde »

(Geer van Velde, Germain Viatte citant Samuel Beckett, Editions Cahiers d'Art, 1989, Paris, page 26)

—



Lot n° 27 KAREL APPEL (1921-2006) - SMILING GRASSHOPPER, 1960

Estimé : 220 000 / 280 000 €

Adjugé : 208 631 €

► [Traduire la description de ce lot](#)

KAREL APPEL (1921-2006)
SMILING GRASSHOPPER, 1960

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
195 x 130 cm - 763/4 x 511/4 in.

Provenance :

- Martha Jackson gallery, New York
- M. et Mme Robert H. Shoenburg, Saint-Louis, Missouri
- The Saint-Louis Museum of Art, Saint-Louis, Missouri

« Appel est un peintre et c'est tout... Il bariole du bois, en fait des animaux. L'enfance va l'emporter sur les enfants, l'animalité sur les animaux...Il a besoin de briser, de s'enfoncer. Il est solitaire ».
(Citation tirée du premier numéro de la revue Cobra, en 1949)



Lot n° 28 PIERRE ALECHINSKY (NÉ EN 1927) - LA FÊTE DU NOUVEAU VENU, 1963

PIERRE ALECHINSKY (NÉ EN 1927)
LA FÊTE DU NOUVEAU VENU, 1963

Huile sur toile.
Signée en bas au centre
54 x 65 cm - 211/4 x 251/2 in.

Estimé : 30 000 / 40 000 €

Adjugé : 65 044 €

[!\[\]\(6a9b39b98eb945faa14c645ec99e4eaa_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Au mépris de toute vraisemblance, dans un univers bercé de fables et de couleurs, Pierre Alechinsky s'impose sans compromis au cœur des années soixante : « Il ne faut pas ternir sa mauvaise réputation » affirme-t-il, fier.

De son insolence, naît sous sa plume le serpent venimeux que son mouvement porte pour emblème : Cobra est à rebours. Acrobate et prolifique, l'œuvre de cet artiste semble traduire une urgence, une possession... Et d'un rien, il habille le tout : « Alechinsky est un dessinateur. Un suscitateur de formes imprévues, un quêteur de contours redéfinissant l'espace : la plus petite surface : je n'avais rien et je dispose de l'immense » relate Yves Peyré. Avec grâce, il effleure et invente un trait dans un art inspiré de la bande dessinée, puisqu'il entoure l'image centrale d'une série de vignettes qui viennent compléter le sens de l'œuvre. Fasciné par la calligraphie orientale, sur laquelle il fera même un documentaire à Kyoto, il s'initie également à la gravure à l'Atelier 17, alors dirigé par Stanley Hayter. C'est donc sous le signe du graphisme que son œuvre s'inscrit.

En effet, en 1954 sa rencontre avec Wallace Ting s'avère être déterminante pour son art puisqu'Alechinsky part au Japon afin de recevoir l'enseignement des maîtres du Shodo (voie de l'écriture) : « A la pointe du pinceau, il m'arrive - je vis pour ces moments là - d'inventer un trait. Douceur, partage : reconnaître un trait. ». Nourris de rencontres et de hasards, les supports de ses œuvres sont également primordiaux en ce qu'ils relèvent d'un choix méticuleux, et les toiles sous l'éveil de ses mains s'abandonnent.

« On eut dit que la nature, ennuyée de ses ouvrages, fût prête à confondre tous les éléments pour les contraindre à des formes nouvelles » dit Sade...Frémissante, l'œuvre achevée voit l'huile peu à peu pénétrer la toile qui, enfin seule, s'endort.

—



Lot n° 29 KAREL APPEL (1921-2006) - PAYSAGE MEDITERRANEEN, 1960

Estimé : 180 000 / 250 000 €

KAREL APPEL (1921-2006)
PAYSAGE MEDITERRANÉEN, 1960

Adjugé : 368 172 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
130 x 195 cm - 511/4 x 763/4 in.

[Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Galerie Rive Droite, Paris

Exposition :
- « Les collections privées françaises », Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1986

« Ils disent que nous sommes subversifs. Eh bien ils ont raison ! Il est subversif celui qui préfère le miracle de la réalité à la banalité de l'illusion ; le naturel au succédané, la saine vitalité à l'impuissance hésitante ; l'étreinte passionnée au tic refoulé ; l'imprévisible du devenir à la sclérose de l'accompli, l'élémentaire à la perfection matérielle ; celui qui met son imagination au service du rajeunissement de soi-même et de la communauté, en un mot celui qui a le courage et le pouvoir d'être libre, oui, celui-là est subversif, il met l'état en péril. »

(Texte écrit par Appel en 1950 et à la suite duquel il sera définitivement rejeté des milieux artistiques néerlandais. Karel Appel Peinture 1937-1957, Michel Ragon, page 307, Editions Galilée, 1988, Paris.)



Lot n° 30 LUCEBERT (1924-1994) - COMPOSITION, 1960

LUCEBERT (1924-1994)
COMPOSITION, 1960

Estimé : 30 000 / 40 000 €

Adjugé : 52 771 €

Huile sur toile.
Signée en haut à gauche.
Datée VIII-60 en haut à droite.
80 x 100 cm - 31 1/2 x 39 1/4 in.

 [Traduire la description de ce lot](#)

« Il y a tout en ce monde tout est
Le sourire de chien fou de la faim
La peur sorcière de la douleur et
La grande voracité la rage les grands
Les vieux les lourds rossignols
Tout est en ce monde il y a tout

Tout ce qui vit sans lumière
Les libellules captives des poumons d'acier
Ont la force et la rapidité
D'horloges dures comme pierre

Dans le papier craquelé du pouvoir
Bâille sous la balle égarée de la paix
Bâille face à la balle myope de la guerre
Le crâne pillé
L'usure

Il y a tout dans ce monde tout est
Pauvre étroit et lentement né
Somnambules dans un cirque froid tout
Est en ce monde tout est
Sommeil

(Lucebert, Il y a tout en ce monde tout est, Poème tiré du catalogue de l'exposition de 1991 à la Galerie La Cité, Luxembourg. Traduction de Jean Clarence Lambert)

— *



Lot n° 31 KAREL APPEL (1921-2006) - MEETING IN SPACE, 1959

KAREL APPEL (1921-2006)
MEETING IN SPACE, 1959

Estimé : 180 000 / 250 000 €

Adjugé : 257 720 €

Huile sur toile.

Signée et datée en bas à droite.

130 x 195 cm - 511/4 x 763/4 in.

[Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :

- The Stone Gallery, Newcastle upon Tyne
- Gimpels Fils Gallery Ltd, Londres

Exposition:

- Karel Appel, Gimpel Fils Gallery, Londres, 1962, n°1 du catalogue.

« Et voici l'apparition d'un Totem populaire, dans un théâtre d'évidences comme symbole halluciné, gigantesque, pour l'efficacité la plus ample de l'image hurlée timidement, et son intrusion dans l'aventure du langage qui identifie l'essence à l'acte : en imprimant les mains dans la pâte continuellement dense et vive, dans le plaisir, je dirai sensuel, de la toucher, de la ranimer, et, dans les moments extrêmes, de la recréer en profondeur (...) »

Je dois parler encore de l'instinct très fort qui parfois envahit en puissance et suffoque presque la réussite vibrante de la dernière surface, et dire, d'autre part, qu'une telle force d'instinct peut aussi enthousiasmer par la vitalité d'un moment de la peinture dans le monde, alors que dans la plupart des cas tout n'est que métier acquis, ou goût de faire, ou encore pire, petit expédient pour fabriquer une infinité de toiles absolument inutiles (...) »

Etre frappé de la nécessité de ces tableaux d'Appel est encore un pas vers l'espoir. » (Appel ou du grotesque dramatique, ou de la douceur panique, ou de la force d'inertie d'une grande tradition, ou de la responsabilité d'être peintre aujourd'hui et l'apparition hallucinée populaire des hommes de la terre nordique, Moreni, Karel Appel Peinture 1937-1957, Michel Ragon, Editions Galilée, 1988, Paris).



Lot n° 32 CORNEILLE (NE en 1922) - VOL D'OISEAUX, 1951

CORNEILLE (NE en 1922)
VOL D'OISEAUX, 1951

Estimé : 60 000 / 80 000 €

Adjugé : 122 724 €

Huile sur toile.

Signée et datée en haut à droite.

Contresignée, titrée et datée au dos.

74 x 92 cm - 29 1/4 x 36 1/4 in.

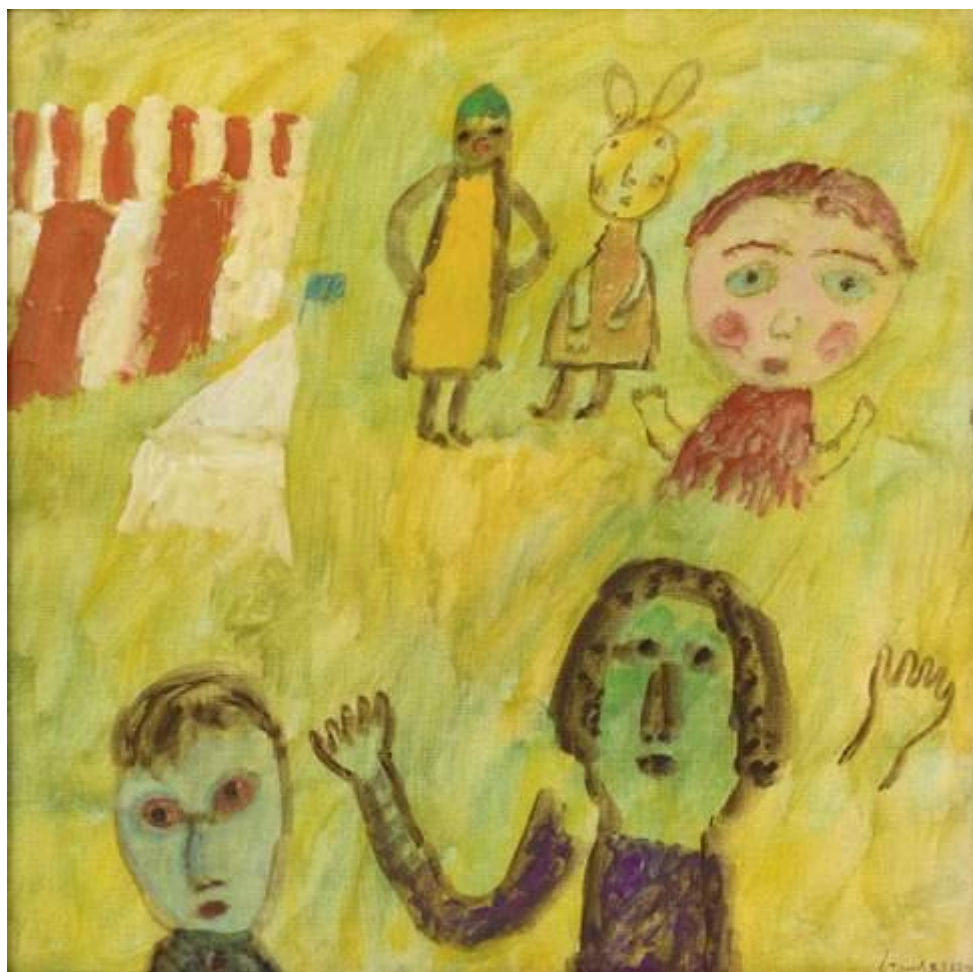
[!\[\]\(5361750c22c4e047a52f4eac1ec2d4cc_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Bibliographie :

- Corneille, par Michel Paquet, reproduit en page 45. Editions Francis Delille, 1988

« Le jour où Corneille sera aimé de tout le monde, l'être humain sera moins inquiet, moins méchant, moins torturé : il se fiera davantage à son potentiel sensible, à ce qui, en lui, de temps à autre, se fraie jusqu'au jour un chemin joyeux. Se laisser, sinon séduire, du moins appeler par Corneille, c'est aller de l'avant, c'est laisser advenir l'avenir sans crainte, sans la peur qu'il soit effroyable, car, après tout, il sera ce que nous en ferons. L'avenir sera ce que nous laisserons advenir, ce dont nous réussirons la sélection. Depuis les chaudes lumières de son univers, Corneille conduit les esprits et surtout les cœurs à des sentiments affirmatifs. Contre les horreurs qui nous entourent, nous traversent - et parfois même nous constituent - Corneille affirme, plastiquement, silencieusement que loin s'en faut que tout soit joué. Il donne du jeu au possible, comme on dit d'un menuisier qu'il donne du jeu à une fenêtre. C'est cet écart ainsi aménagé qui forme le fond de sa toile ou plutôt ses fonds, ses réserves de visibilité grâce auxquelles il compose, usant d'une part d'un libre dynamisme coloré et d'autre part de figures dont les contours font songer aux pièces d'un puzzle. Il juxtapose plus qu'il ne synthétise une organisation affective des couleurs avec des figurations élémentaires (femmes, hommes, palmiers, oiseaux, feuilles, soleils, tables, volcans...) qui font penser aux dessins d'enfants, aux œuvres

issues de talents bruts - tel Gaston Chaissac que Corneille fut l'un des premiers à vouloir honorer - ou encore aux statuettes dites primitives, lesquelles ne sont au vrai que stylisées selon des normes extra-organiques. »
(Marcel Paquet, Corneille, Collection « Philosophie des arts », 2000, Francis Delille Editeur, Paris.)



Lot n° 33 EUGENE BRANDS (1913-2002) - TENTENKAMP, 1952

EUGENE BRANDS (1913-2002)
TENTENKAMP, 1952

Gouache et aquarelle sur papier.
Signée et datée 9.3.52 en bas à droite.
Contresignée et titrée au dos.
46,5 x 46,5 cm à vue - 18 1/4 x 18 1/4 in.

Estimé : 4 000 / 6 000 €

Adjugé : 7 977 €

► [Traduire la description de ce lot](#)

Dans son éloge de la folie, Erasme écrivait : « On dit fols de Hollande, et loin d'en rougir, ils s'en vantent ». Eugène Brands est l'un des membres fondateurs qui assistèrent à la toute première réunion qui accoucha du Groupe Expérimental de

Hollande. Il fit également partie de la première exposition collective au Stedelijk Museum en 1946 : Dix jeunes peintres qui réunit Corneille, Appel, Constant, Rooskens... La folie, douce, qui enrobe ses œuvres provient donc de l'avant-garde néerlandaise qui agite alors le pays. Dans des teintes chaleureuses et naïves, il traduit dans cette œuvre l'état d'enfance plus que l'enfance.

Comme une ébauche, cette œuvre semble ouverte et invite le spectateur à la lire librement. En effet, au lieu de partir d'un sens pour construire des signes, l'artiste semble avoir commencé sans idée préconçue par la création de signes pour ensuite en donner le sens. « Nous ne travaillons pas à partir de l'idée, mais à partir de la matière. Une œuvre d'art spontanée n'a ni grâce ni laideur » nous explique leur credo. L'expérience du vécu fait naître une idée. Flottants, ces personnages désarticulés dont les pommettes marquent l'enfance confirment la pensée de Michel Ragon qui écrivit dès 1949 dans le journal Arts : « Après avoir trop longtemps encouragé les élèves qui écoutaient leur professeur, l'artiste prend aujourd'hui pour maître les enfants qui font l'école buissonnière ».

Fluide, cette œuvre gribouille les restes d'un rêve, à peine éveillé, laissant à l'expérimentation le degré ingénu qui manque au Surréalisme. « Ils sont entrés dans la peinture par la grande porte : celle de la vie, et ils ont repoussé ce que le Surréalisme (en peinture) et l'art abstrait ont en commun : la mise en chambre de réflexion de la peinture » scande Dotremont.

Ainsi, feutrée dans un recoin de notre imaginaire, cette gouache mêlée d'aquarelle évoque tour à tour un sourire, un souvenir, une odeur de craie... et plus qu'une invitation, à la vie est un véritable Appel.



Lot n° 34 OSCAR GAUTHIER (NÉ EN 1921) - LOUIS XIV, 1957

OSCAR GAUTHIER (NÉ EN 1921)
LOUIS XIV, 1957

Estimé : 8 000 / 10 000 €

Adjugé : 46 635 €

Huile sur toile.
Signée en bas à droite.
Contresignée, titrée et annotée CP-ZQP au dos.
146,5 x 89 cm - 57 1/2 x 35 in.

 [Traduire la description de ce lot](#)

Provenance :
- Galerie Arnaud, Paris

« Par la verticalité de ses rythmes, l'artiste rend parfaitement évident le caractère végétal de ses compositions. Plus lisibles que par le passé, celles-ci donnent une impression de puissance et même de choc. Pourtant, le peintre n'a pas abandonné sa figure de base, le triangle, dont les développements lui servent pour ses organisations plastiques, ni le moteur rythmique essentiel de toutes ses compositions qui reste l'intersection de deux perpendiculaires. Toutefois, maintenant, le thème pictural traité se situe sur un fond coloré qui figure une sorte de symbolisation de l'espace.

L'art de Gauthier se situe dans une sorte de prolongement non figuratif de l'impressionnisme. La lumière et le mouvement sont au centre de ses préoccupations. Dans sa palette actuelle, l'artiste utilise une gamme de tons généralement froids, à peine réchauffés par quelques accents. Pures ou rompues, souvent modulées, ses couleurs se présentent sous l'aspect d'une pâte généreuse et véhémence à la fois spontanée et travaillée. Dans sa démarche vers la maturité, à laquelle il accède maintenant, l'art de Gauthier ne s'est jamais départi d'une remarquable continuité. Aujourd'hui, affranchi de toute influence extérieure, il apporte la preuve du niveau élevé que peut atteindre, servie par une authentique sensibilité artistique, l'adéquation d'une technique à une esthétique ».

(Denis Chevalier, Oscar Gauthier, France Observateur, 16 novembre 1958)

—



Lot n° 35 ZAO WOU-KI (NÉ EN 1921) - COMPOSITION, 1975

ZAO WOU-KI (NÉ EN 1921)
COMPOSITION, 1975

Estimé : 30 000 / 40 000 €

Adjugé : 88 361 €

Aquarelle sur papier.
Signée et datée en bas à droite.
76 x 56,5 cm à vue - 30 x 22 1/4 in.

[!\[\]\(cbe2492b119e39e02a1dab2af4a4b296_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

« (...) La peinture de Zao Wou-Ki, n'est pas avare de couleurs. Sa palette est riche, même en dissonances. A première vue, à première vue seulement, il y a là une rupture brutale avec la tradition chinoise. Celle-ci privilégie le noir et blanc non seulement par souci de préserver le lien entre écriture et image, mais encore parce que l'échelle des valeurs se prête à une gradation sans heurts, alors que les couleurs incitent aux confrontations conflictuelles.

L'exaltation de la couleur, libérée de son asservissement au ton local, fut parmi les traits majeurs du milieu auquel Zao Wou-Ki a choisi de s'intégrer. S'il ne s'est pas gardé de cette ivresse, elle ne l'a pas entraîné à rompre avec sa tradition : à Paris, mais en Oriental.

On peut distinguer deux grandes familles d'utilisateurs de la couleur dans tout son éclat : ceux qui la déposent à l'intérieur d'un dessin pré-établi, comme on verse un liquide incandescent dans un moule, et ceux qui lui abandonnent les rênes et le soin de frayer le chemin, ou tout au moins de l'éclairer. Seuls les seconds méritent véritablement le nom de coloristes, aux premiers convenant mieux le qualificatif de colorieurs.

Zao Wou-Ki n'appartient à aucune de ces catégories. Son chromatisme n'est ni de l'ordre de la couleur, ni de celui du coloriage, mais, pourrait-on dire, du colorant. Sa fonction est comparable à celle de ces substances aux tons vifs et artificiels qu'on jette dans les fleuves afin de mettre en évidence leurs courants, leurs remous, la force ou la régularité de leur débit. Zao Wou-Ki utilise en somme les couleurs de la

même façon que le peintre Song emploie le lavis : pour expliciter les tourbillons, les ressacs de l'espace, dévoiler les accélérations et ralentissements des souffles. Les couleurs sont, chez lui, une variante chimiquement soulignée, accusée de valeurs - du noir et blanc. On le voit : une fois encore, le recours à un procédé propre à la peinture occidentale provoque dans son œuvre un effet spécifiquement oriental. »
(Pierre Schneider, Zao Wou Ki 1955 - 1988, Préface du catalogue de l'exposition Galerie Artcurial, Septembre - Novembre 1988, Paris)

✱



Lot n° 36 ALEXANDRE CALDER (1898-1976) - COMPOSITION, 1961

ALEXANDRE CALDER (1898-1976)
COMPOSITION, 1961

Estimé : 25 000 / 35 000 €

Adjugé : 92 043 €

Gouache, aquarelle et lavis d'encre sur papier.
Signée et datée en bas à droite.
74 x 104,5 cm - 29 1/4 x 41 1/4 in.

[!\[\]\(05be7c7a8995decd503647c99211f7c2_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Homo faber, homo ludens, Alexandre Calder est un artisan-joueur qui place l'humour au cœur de son art. Parsemée de rectangles, de triangles, de soleil et de rire c'est presque avec légèreté que cette oeuvre majeur du XXème siècle s'est construite. Oscillant entre mobiles, stables, sculptures et peintures, c'est en rendant un jour visite à Mondrian qu'il ressentit la nécessité de l'abstraction.

« Je suis allé voir Mondrian dans son atelier garni de rectangles, de cartes de couleurs fixées au mur par des punaises. Son gramophone était peint en rouge. C'est en voyant ces rectangles immobiles que j'ai eu l'idée de les faire bouger, mais Mondrian m'a dit : « Non, ce n'est pas la peine, ma peinture va déjà très vite ». Mais j'ai éprouvé un choc et tout s'est déclenché. Je n'ai eu qu'un désir : peindre une oeuvre neuve, abstraite. Je m'y suis mis. ». Dès lors, c'est en provoquant un accident nécessaire à la symétrie que sont apparues les couleurs et formes caractéristiques de sa composition.

Innocente, l'oeuvre de Calder lumineuse et multicolore semble métamorphoser toutes

les structures en compositions immatérielles, comme par enchantement. Comme s'il avait un prisme primesautier dans l'oeil, Calder observe tout avec la pureté de l'enfance offrant à ses oeuvres un galbe originel.

Tour à tour visage, danse ou paysage, cette composition de 1961 retient tous ses atours quant à la polychromie, la fluidité, les figures, les lignes... Cette oeuvre confirme ce que Brancusi disait sur l'art : « Pour qu'un art ne vieillisse pas, il faut imiter les animaux : que font-ils ? Ils jouent ». Empreinte de jeunesse éternelle cette oeuvre ressemble au jeu des nuages auquel chacun d'entre nous s'est prêté enfant. Avec pour seule règle l'imaginaire, le nuage prend soudainement la forme que l'on souhaite ; Léonard de Vinci en mouillant préalablement ses parchemins avant de dessiner, avait déjà constaté ce phénomène : « si tu regardes des murs souillés de taches ou faits de pierres multicolores avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras par analogies des rivières, des costumes... et une infinité de choses ». Ainsi, un brin de folie se serait emparé de Calder lorsque tout jeune il se rendait au cirque. De ses rêves ensommeillés de magie sans doute aura-t-il gardé quelque secret de voltige... et demandé au marchand de rêves de souffler un peu de poudre d'or sur les nôtres.

—



Lot n° 37 JACQUES GERMAIN (1915-2001) - COMPOSITION, 1971

Estimé : 8 000 / 10 000 €

JACQUES GERMAIN (1915-2001)
COMPOSITION, 1971

Adjugé : 49 090 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à droite.
195 x 130 cm - 763/4 x 511/4 in.

► [Traduire la description de ce lot](#)

« Ses peintures, d'une facture très libre, bien que les couleurs soient souvent travaillées en superposition, présentent l'aspect d'un éclatement de petites surfaces rectangulaires, où les blancs frais dominent, éclairés par des touches de couleurs très vives et très toniques. Sa reconstruction d'un espace abstrait n'est pas sans lien de filiation avec la proposition cézannienne ».
(Jacques Germain, Bénézit)



Lot n° 38 HENRI GOETZ (1909-1989) - NATURE MORTE, 1947

HENRI GOETZ (1909-1989)
NATURE MORTE, 1947

Estimé : 5 000 / 6 000 €

Adjugé : 14 113 €

Huile sur toile.
Signée et datée en bas à gauche.
Titrée au dos sur le châssis.
60 x 92 cm - 231/2 x 361/4 in.

► [Traduire la description de ce lot](#)

« Depuis cent ans, la peinture est comme un pendule qui a reçu un grand choc : elle va trop loin dans un sens, trop loin ensuite dans l'autre. C'est nécessaire sans doute pour revenir à la position d'équilibre dialectique. Il me semble qu'Henri Goetz se trouve à ce point extrême où le pendule un temps s'immobilise dans une sorte d'attente annonciatrice, qui est le début de sa course dans l'autre sens. Rien de plus

« abstrait », certes, que l'art d'Henri Goetz, rien qui ne paraisse plus détaché de la réalité, et pourtant...

On pourrait dire d'abord, naturellement, que ce qu'il peint, c'est sa « réalité intérieure ». Ce qui, en d'autres termes, signifie que l'art d'Henri Goetz est à la pointe du combat dans la lutte millénaire des arts pour créer un univers humain, destiné à l'homme et à l'homme seul. Ce qui n'est donc qu'une façon d'exprimer ce que je viens justement de dire quelques lignes plus haut. On pourrait avancer aussi que ses tableaux représentent une réalité parfaitement existante, puisque si, avant eux, cette réalité n'existait pas dans la nature, maintenant elle existe bel et bien, puisque la voici. Ce qui n'est encore qu'une autre façon d'exprimer ce que j'ai dit plus haut, cette nouvelle « réalité » étant le produit du long effort de l'homme pour la création d'une réalité uniquement humaine... »

(Vercors, Henri Goetz, Le Musée de poche, Paris, 1958)



Lot n° 39 JEAN-MICHEL ATLAN (1913-1960) - SANS TITRE, 1958

JEAN-MICHEL ATLAN (1913-1960)
SANS TITRE, 1958

Pastel sur papier.
Signé et daté en bas à gauche.
55 x 45 cm - 21 1/2 x 17 3/4 in.

Estimé : 10 000 / 12 000 €

Adjugé : 30 681 €

[!\[\]\(5361750c22c4e047a52f4eac1ec2d4cc_img.jpg\) Traduire la description de ce lot](#)

Bibliographie :

- Catalogue raisonné de l'oeuvre complet d'Atlan par Jacques Polieri, reproduit sous le numéro 1535 p. 565. Editions Gallimard, 1996

« (...) Peindre le moment où les choses basculent, instant où les signes engendrant leurs significations, dépassent toutes les expressions possibles de leur contenu propre, présence du Divin s'incarnant dans le langage profane, chant du non-dit qui prend voix et s'écrie, terre de l'immatériel s'incarnant dans la forme, empire de l'invisible qui tout à coup s'éclaire et devient vision d'infini, voilà les réalités de l'univers de Jean Atlan.

L'œuvre de Jean Atlan, appartient aux sphères du métalangage. Elle est fille de la pensée sauvage, héritière de la croyance barbare-magique et survivance de la conscience cabalistique. Elle reste inséparable de la pensée mythique.

Elle acquiert la plénitude de son pouvoir signifiant dans l'ordre de l'histoire des grandes Possessions.

Paraphrasant Jean Paulhan qui parlait de « Fautrier l'enragé », il est grand temps de se pencher sur le mystère d'« Atlan le possédé ». Son œuvre a la forme des grands parcours initiatiques, il convient de s'y baigner et de jouir des effets salvateurs de sa splendide voix. »

(Patrice Trigano, Témoignage, extrait d'un texte écrit en février 1986, Atlan Premières périodes 1940/1954, Henry-Claude Cousseau ; Emmanuel Levinas, Jacques Polieri, Kenneth White, Giovanni Joppolo, Patrice Trigano, Vincent Rousseau, Editions Adam Biro, 1989, Presses d'Ouest Impressions Oberthur)



Lot n° 40 OSCAR GAUTHIER (NÉ EN 1921) - COMPOSITION, 1950

OSCAR GAUTHIER (NÉ EN 1921)
COMPOSITION, 1950

Estimé : 5 000 / 6 000 €

Adjugé : 62 589 €

Huile sur toile.

Signée et datée en bas à gauche.

Contresignée, titrée et annotée CZ-ZZT au dos.

74 x 92 cm - 29 1/4 x 36 1/4 in.

 [Traduire la description de ce lot](#)

« ...La peinture est naturellement pour lui... une manière d'exister au monde... et un moyen de l'expérimenter poétiquement dans un acte fabricant. Quel que soit son penchant à l'hédonisme, Gauthier est très volontairement préoccupé de dosage, d'ordonnance et de clarté... contraignant et ramenant à l'accord de la surface ou de l'espace les mouvements rythmiques et les points de force. S'il peint cependant des compositions dynamiques éclatantes d'accents colorés et dont l'expression lyrique est irrésistiblement communicative, c'est malgré son « esprit » par la force d'un tempérament généreux et d'un élan vital irrépressible »

(Extrait du texte de R.V Gindertael écrit pour l'exposition d'Oscar Gauthier à la Galerie Raymonde Cazenave, novembre 1960)

—