

Vente

BRETON

0

4001 to 4040

lot 4001

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 500 à 600 euros.

Auteur non identifié
Monastère sur la colline

18 x 27 cm (7 1/8 x 10 5/8 in.)

Huile sur toile

Marquée au crayon au dos : Henri Rousseau dit le Douanier ; marquée deux fois sur le châssis : Henri Rousseau dit le Douanier

Provenance : Don de Robert Lebel

Bibliographie : Paris, Hôtel Drouot, Vente Benjamin Péret, 28 juin 1968, n° 151

Selon Jean-Michel Goutier, cette toile fut acquise par Robert Lebel à la vente Benjamin Péret du 28 juin 1968 à l'Hôtel Drouot et offerte par la suite à Elisa Breton.

« Parmi les œuvres proposées à cette vente figure une peinture naïve de petit format représentant un château sur une colline qui fut achetée par Robert Lebel, afin d'en faire don à Elisa, lors de la vente « Benjamin Péret », à Drouot, en 1968, où furent dispersés les quelques livres, manuscrits et tableaux laissés par ce poète exemplaire du surréalisme. Je trouve bouleversant que cette toile anonyme, qui renvoie au Château des Pyrénées de Magritte et plus encore à cette propriété décrite par Breton dans Il y aura une fois où il rêvait de réunir ses amis, se retrouve aujourd'hui à côté et sur le même plan que les œuvres de Miró, de Picasso, de Picabia, de Brauner, de Toyen, de Lam, de tant d'autres, et qu'elle témoigne ainsi de la volonté de dépassement, qui fut celle du surréalisme, de toutes les classifications esthétiques et artistiques - ce qui sous-entend de pervertir aussi les règles du marché. Du petit tableau de l'ancienne collection Péret au moindre objet retenu par le filet du regard d'André Breton se dégage un magnétisme, celui de la rencontre. Cette rencontre peut être décisive pour qui sait voir. » Jean-Michel Goutier (Préface au catalogue de la vente « André Breton, 42, rue Fontaine », Paris, avril 2002)



lot 4002

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 8 000 euros.

Martini Alberto

Portrait d'André Breton 1929

36,5 x 28,8 cm (14 3/8 x 28 3/8 in.)

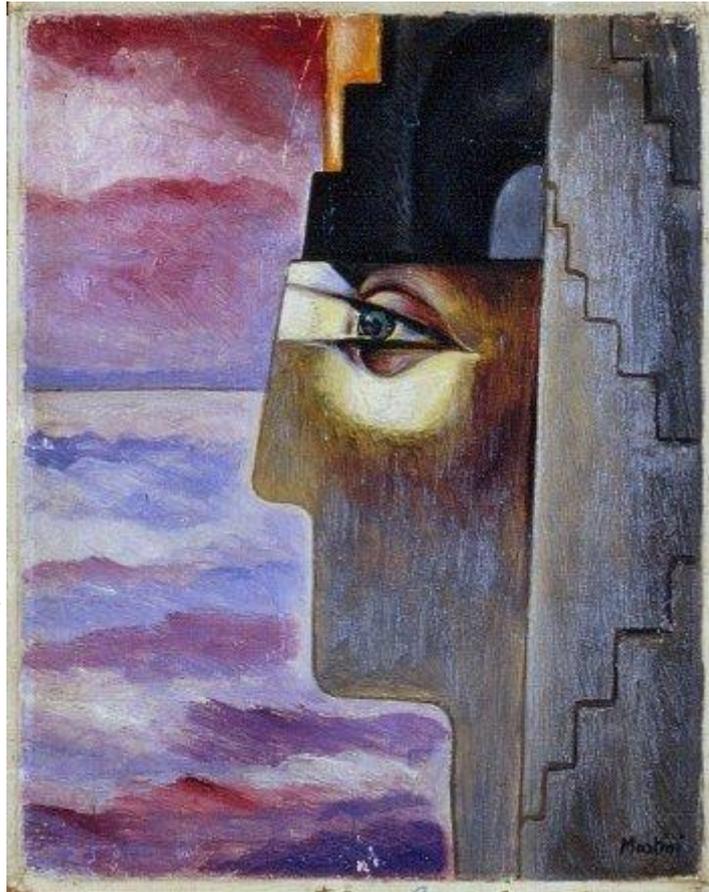
Huile sur toile marouflée sur panneau

signée en bas à droite : Martini ; inscrite au dos : André Breton

Bibliographie : André Breton, Poésie & autre (textes choisis et présentés selon l'ordre chronologique par Gérard Legrand), Paris, Gallimard, 1960, rep.p.109 (daté 1930)

- Adam Biro, René Passeron (sous la direction de), Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 267

« En 1928, il se rend à Paris pour un séjour qui se terminera seulement en 1934. Il y entreprend de nouvelles recherches avec les peintures dites « téléplastiques » et « psychoplastiques », qu'il exécute dans un état d'abandon et de ferveur artistique qu'il rapproche lui-même de l'hypnose et de la voyance. Breton, dont il peint un portrait en 1929, l'invite à entrer dans le groupe surréaliste, mais il refuse par désir d'indépendance et de solitude. » Giovanni Lista (Adam Biro, René Passeron (sous la direction de), Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 267)



lot 4003

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

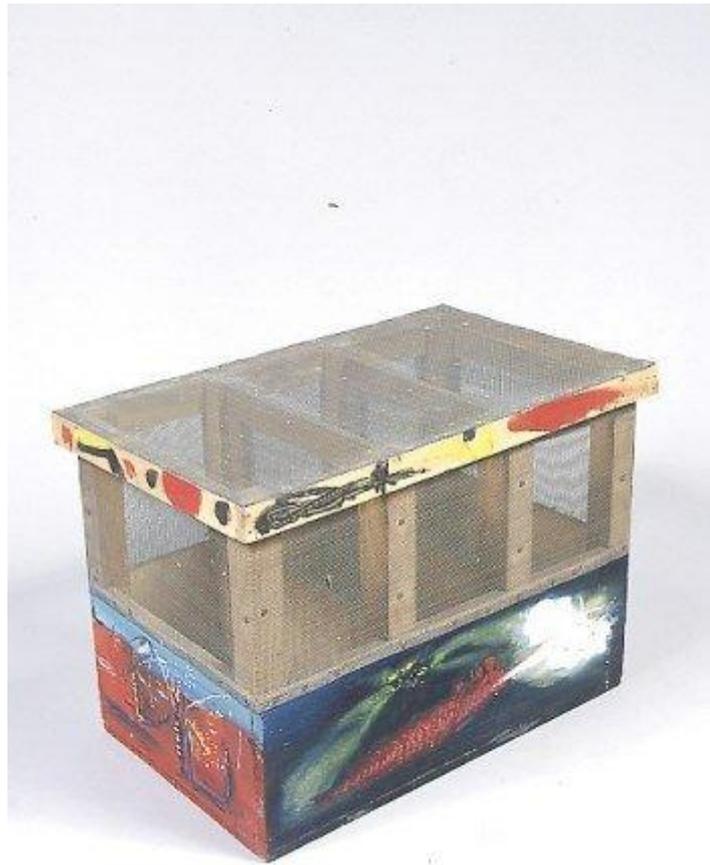
Estimation : 800 à 1 000 euros.

Dax Adrien
Elléouët Yves
Estienne Charles
Toyen, Marie Cerminova dite
Boîte d'élevage de chenilles en bois
naturel et grillage

H. : 27,5 cm., P. : 25 cm., L : 37 cm. (H. :
10 7/8 x L. : 14 5/8 x 9 7/8 in.)

achetée chez Deyrolle, rue du Bac,
comportant 4 panneaux peints par Dax,
Elléouët, Estienne et Toyen

« Ne trouvez-vous pas inadmissible que
l'homme se soucie aussi peu du papillon ?
Est-ce que la description d'une plante
devrait pouvoir se passer de celle de la
chenille ou de la larve qui vit d'elle plus ou
moins électivement ? Cette affinité qu'elle
présente avec tel organisme animal n'est-
elle pas aussi significative que son type
d'inflorescence par exemple ? Mais la
manie de classification tend à l'emporter
sur tout véritable mode de connaissance.
Je crains que la philosophie de la nature
n'ait pas fait un pas depuis Hegel... »
André Breton, août 1941, View, New York.
(Entretiens, Gallimard, 1952, P. 227)



lot 4004

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 1 800 à 2 000 euros.

Svanberg Max Walter

La grosseesse étrange de la rencontre étrange 1953

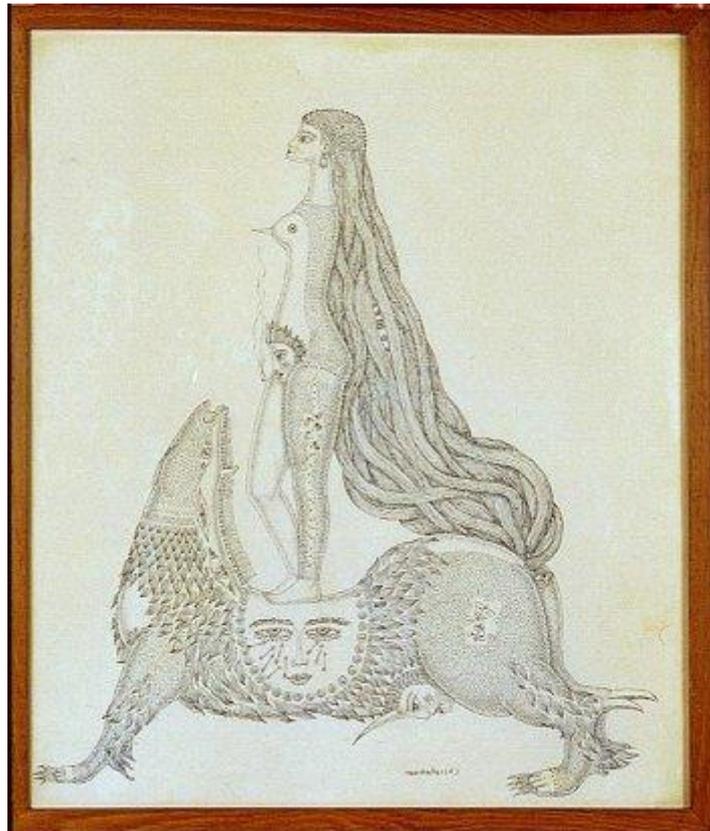
45,7 x 37,8 cm (18 x 14 7/8 in.)

Encre sur papier

Signée et datée en bas à droite : max
walter S 53

Exposition : Paris, l'Etoile scellée, Max
Walter Svanberg (préface d'André Breton),
1955, n° 12

Bibliographie : André Breton, Hommage à
Max Walter Svanberg, In : Medium,
Nouvelle série n° 3, mai 1954, rep.s.p., p. 2
- José Pierre, Max Walter Svanberg et le
règne féminin, Paris, Le musée de poche,
1975, rep.p.67, p. 66
- Malmö, Malmö Konsthall, Max Walter
Svanberg, « Dokumentation över
utvecklingen in i den mangtydigt
blommande och progressivt chockande
imaginismen », 1979, rep.p.181
- Ragnar von Holten, Lettre du 30 juillet
2002 adressée à la Galerie 1900-2000



« Je compte parmi les grandes rencontres

de ma vie celle de l'œuvre de Max Walter Svanberg qui m'a permis d'appréhender du dedans, en me la faisant subir dans toute sa force, ce que peut être la fascination...

Les critères qui président actuellement à l'appréciation de la peinture par les spécialistes apparaissent dérisoires en présence d'une telle œuvre. S'efforceraient-on de lui trouver d'illustres précédents, encore faudrait-il convenir qu'elle transcende en esprit toutes les « Tentations de saint Antoine », par exemple, du fait qu'elle est recherche et expression de notre propre tentation d'aujourd'hui...

Svanberg, il faut le dire, nous fait les honneurs d'un monde qui n'est autre que celui du « scabreux », au sens le plus subversif du terme. J'ai toujours pensé, pour ma part, qu'un certain scabreux, circonscrit au plan érotique, dont nous nous extasions dans certains rêves au point d'en garder la plus cruelle nostalgie au réveil, est tout ce qui a pu donner à l'homme l'idée des paradis.

« Ici, portés par la houle cosmique, à nous de nous frayer notre propre chemin intérieur, quitte à affronter la plus séduisante et lascive théorie de monstres qu'on ait encore vus... avec lui (Svanberg), des yeux nous fixent, d'un regard byzantin, de chaque ongle, de chaque éminence ou repli intime, de chaque étoile. On songe à ce fameux œil pinéal qu'au cours de son évolution l'homme a perdu et qui, précisément serait aujourd'hui le privilège du serpent : « Magicien puisqu'il connaît les venins et la spirale, devin puisque son œil pinéal voit l'occulte, le Serpent est en outre musicien, et sans doute ces trois facultés ne sont-elles que les trois aspects d'une seule : le sens de la quatrième dimension (Don Néroman : La Leçon de Platon, Niclaus éd.) »

« La quête presque mythique de cette « dimension » s'est poursuivie avec une âpreté croissante durant la première moitié de ce siècle. La clé en serait le Nombre d'Or, inclus dans une certaine section de la Pomme (5+10). De ce nombre, Max Walter Svanberg soit loué de nous magnifier au possible l'envers charnel. » André Breton (Hommage à Max Walter Svanberg, In : Medium, Nouvelle série n° 3, mai 1954, p. 2)

« Mon art est l'hymne à la femme, composé par celui qui l'adore, à genoux devant cette étrange hybride de vision et de réalité, de convulsive beauté et de chaste convoitise. Elle est une solitaire dans un(e) chambre couleur arc-en-ciel. Sa peau se compose de vêtements étranges et de nuées de papillons, d'événements et d'odeurs, des doigts de rose de l'aurore, des soleils transparents du plein jour, des amours bleus du crépuscule et des poissons de la nuit aux grands yeux.

La joue en fièvre et en pluie, des yeux noyés cerclés d'une forêt carbonisée, le baiser et le papillon, la fleur brûlante dans la plaie béante, le dialogue du poisson et de l'oiseau au moyen d'un coquillage, les hauts talons battant le pavé et l'oreille qui n'oublie pas, tout cela est bien défini à l'extrême, au point de devenir le paysage changeant de ma Femme rêvée, pour devenir Ses attributs séduisants qui, tout en dévoilant et cachant à la fois, choquent, ornent, intensifient. Mais Elle est toujours une vision en transformation et,

au moment où l'on croit L'avoir saisie, Elle s'échappe, laissant derrière Elle, qui sait, les mains de son adorateur recouvertes de poudre d'or... » Max Walter Svanberg, (Malmö, Malmö Konsthall, Max Walter Svanberg, « Dokumentation över utvecklingen in i den mangtydigt blommande och progressivt chockande imaginismen », 1979, p. 29)

«... signe caractéristique de cette mythologie du désir, l'homme s'y trouve rarement évoqué autrement que par allusions aux manifestations de son dynamisme charnel. Souvent, un quadrupède le représente : ainsi le monstre velu et griffu, le cou dressé, hurlant les louanges de celle qui, dominatrice et sereine, se dresse debout sur son dos. La lithographie de 1950, Etrange grossesse, est reprise dans un dessin de 1953 dont très peu de détails diffèrent : le sexe-visage de la femme tient entre les lèvres une cigarette au lieu d'un brin d'herbe, la gueule de l'animal montre ses dents et non une grappe de fleurs, un visage solaire aux yeux dardés de flèches apparaît sur les flancs du monstre. Triomphe de la spiritualité féminine sur la bestialité masculine ? José Pierre (Max Walter Svanberg et le règne féminin, Paris, Le musée de poche, 1975, p. 66)

lot 4005

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 1 200 à 1 500 euros.



Laloy Yves

Les petits pois sont verts... les petits poissons rouges...

60 x 92 cm (23 5/8 x 36 1/4 in.)

Huile sur toile

Expositions : Paris, Galerie de l'œil, L'écart absolu, XIe Exposition internationale du Surréalisme (générique par André Breton), 1965, n° 54

Bibliographie : André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, rep. jaquette, p. 424

- Suzanne Duco-Nouhaud, L'apport du surréalisme chez Yves Laloy (1920-1999), Symbolisme et magie picturale, Mémoire de D.E.A., Histoire de l'Art Contemporain, sous la direction du Professeur Serge Lemoine, volume I et II, Paris, Université de Paris IV, 2000, rep. planche n° 2, pp.7-24, document n° 10, 13, 19

« Le 7 octobre 1958, la galerie La Cour d'Ingres, 17bis, quai Voltaire à Paris, présente un artiste à peine connu des milieux artistiques et inconnu du grand public : Yves Laloy, qui expose une trentaine de ses œuvres en ce lieu qui lui est exclusivement consacré. Cet artiste y est en outre présenté par André Breton, qui rédige la préface du catalogue. Suzanne Duco-Nouhaud (L'apport du surréalisme chez Yves Laloy (1920-1999), Symbolisme et magie picturale, Mémoire de D.E.A., Histoire de l'Art Contemporain, sous la direction du Professeur Serge Lemoine, volume I, Paris, Université de Paris IV, p. 7)

Le texte de cette préface paraîtra d'ailleurs dans Le surréalisme et la peinture, édition de 1965, dont la jaquette est illustrée par Les petits pois sont verts... les petits poissons rouges..., « composition inédite » de

l'artiste. (André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 424)

L'arc-en-ciel à tête humaine qui cerne les admirables tableaux de sable des Indiens Navajo de l'Arizona semble présider à la création de l'œuvre d'Yves Laloy. Alors, toutefois, que de tels tableaux, exécutés en un jour, doivent être effacés au coucher du soleil, c'est merveille qu'avant leur inévitable et prompt dispersion, les siens puissent être aujourd'hui rassemblés.

C'est d'abord que l'œil mieux que par lui n'a jamais été induit à jouir et à nous faire jouir de l'ambiguïté de ses pouvoirs. On avait cru longtemps y mettre bon ordre en dressant cet œil, sinon à reconnaître en tout et pour tout le monde extérieur, du moins à y puiser toutes ses références (la Gaule, surtout de l'ouest et du nord, exceptée). Lorsque, encore très près de nous, on en est venu à secouer cette servitude pour donner le pas, sur la perception physique, à la représentation mentale, au moins dans le domaine de l'art abstrait le plus rigoureux de nouveaux risques de frustration sont apparus. La plénitude à retrouver, conjuguant l'appel à toutes les ressources de l'œil, exige de l'artiste l'équivalent profane de la vision tout à la fois imaginative et sensorielle d'une Thérèse d'Avila, révéérée d'Yves Laloy.

« Alors qu'une composition de Kandinsky répond à des ambitions symphoniques, un tableau de sable navajo relève avant tout de préoccupations cosmogoniques et tend à influencer, de manière propitiatoire, le cours de l'univers. Le propre de l'œuvre d'Yves Laloy est de ne faire qu'une de ces deux démarches si distinctes. Ce qu'elle relate est un itinéraire dont il garde la clé, mais dont nous n'avons aucune peine à découvrir qu'il transcende l'expérience commune. Aux relations de l'âme humaine et du cosmos pourvoit ici sans cesse une aigrette étincelante et aimantée. De plus, l'irrésistible impulsion rythmique, qui lui donne essor et l'emporte infailliblement tout entière, suffit à imposer d'emblée sa grandeur.

« Jamais si bien ne s'était vérifiée, au pied de la lettre, cette assertion que « l'espace plastique ne peut cesser d'être, à la fois, le reflet de notre conception mathématique des lois physiques de la matière et de l'ordre des valeurs sentimentales que nous voudrions voir triompher » Pierre Francastel (Peinture et société, Audin éd., 1951).

« Issu d'une lignée d'architectes, c'est dans le cadre même de l'architecture, à laquelle Yves Laloy tenta de se vouer, qu'éclate sa dissidence. Sous le scintillement stellaire de chacune de ses toiles se décèle en profondeur une épure qui assigne, là encore, ses dimensions à l'édifice projeté, à cette différence près - assurément capitale - que la construction prend jour non plus sur le monde extérieur, mais intérieur. Qui voudra bien réfléchir conviendra qu'une telle entreprise, exigeât-elle une clairvoyance hors de pair, primerait en nécessité toutes les autres à une époque où, pour nous tous, c'est chaque jour la ville intérieure, déjà chancelante sur ses assises anciennes, qui est bombardée.

Une si haute gageure ne saurait être, on s'y attend bien, que le fait d'un solitaire. On pressent qu'une telle appréhension du monde, en dépit des fenêtres lumineuses qu'elle nous ouvre sur l'inconnu, doit s'offrir comme le fruit d'un drame de toute acuité. Je ne puis m'empêcher d'évoquer, au sujet d'Yves Laloy, la dernière page que l'on ait de son grand compatriote Jules Lequier : « Je vois un pays aride. Au milieu du pays, entouré de pierres et de cailloux, je vois un pin solitaire. Il est fouetté par le vent, par le vent de la mer... Sa tête est penchée, son tronc est rugueux, mais sous le tronc coule une résine rare, précieuse... Sa résine jette une lueur phosphorescente, mêlée à une fumée blanchâtre. Il faut qu'il prenne sa résine, qu'il la mette dans un moule, qu'il en fasse de la lumière... Je vois une goutte de phosphore à l'extrémité d'une branche. La goutte de phosphore tombe et je vois à sa place une goutte de sang... La goutte de sang va tomber, si l'arbre étend sa branche ; elle ne tombera pas s'il la relève... Il faut dire à l'arbre de relever sa... » Jules Lequier (Œuvres complètes publiées par Jean Grenier, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel, 1952). Sur ce dernier point de suspension s'achève le message de Lequier.

« Comme sous la menace qui pèse sur ce texte, la sorte d'ultra-monde que nous découvrent les toiles d'aspect géométrique d'Yves Laloy le cède parfois, dans d'autres toiles, à un infra-monde, non moins le sien et qui ne saurait être moins précieux que le précédent, en tant qu'il nous dénuide l'autre pôle de l'accumulateur. En cet infra-monde gravitent des êtres hybrides, participant essentiellement des céphalopodes et précipités dans un train d'ondes à croire que s'y raniment toutes les houles de Gavr'inis. « Aux confins de ces deux mondes qu'il n'a pu explorer, n'en doutons pas, qu'à ses grands risques et périls, une œuvre monumentale d'Yves Laloy me porterait à m'écrier : Enfin des fêtes ! » André Breton (Yves Laloy, Paris, Galerie La cour d'Ingres, 1958, s.p.)

lot 4006

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 50 000 à 60 000 euros.

Breton André

**Poème-objet, pan-(h)oplie pour Elisa
(jour et nuit) 1953**

vues : 1 2

20,2 x 12 x 5,2 cm (8 x 4 3/4 x 2 in.)

Coléoptères, tissu, plume, coquillage, gouache, papier collé, bois, épingles de métal, verre

Signé en bas à droite : André, daté en bas à gauche : juillet 1953, dédicacé au centre : pour Elisa.

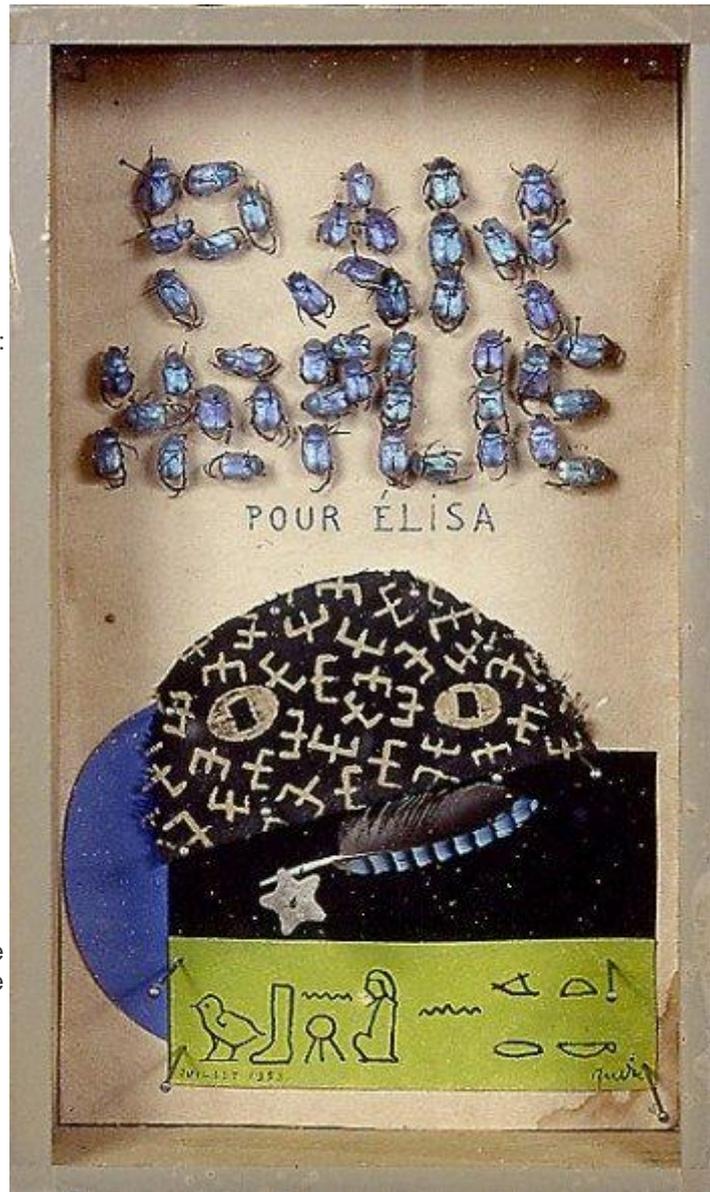
Porte une étiquette annotée de la main d'André Breton : Ce poème - objet doit se lire « PAN-(H)OPLIE pour Elisa [Jour et nuit] je rayonne d'amour pour toi » (cette dernière ligne en hiéroglyphes égyptiens d'après un document reproduit dans C.W. Ceram : Des dieux, des tombeaux, des savants, page 104 ». Signé : André Breton

Expositions : Paris, Pavillon des Arts, Le surréalisme et l'amour, 1997, rep.p.98, n° 19, p. 227

Bibliographie : André Breton, Octavio Paz (préface de) Je vois, j'imagine, poèmes-objets, (catalogue établi par Jean-Michel Goutier) Paris, Gallimard, 1991, rep.p.47, n° 23, p. 46, p. 172

« L'histoire de la poésie moderne, depuis le romantisme, est l'histoire des réponses que les poètes ont apportées à l'absence d'un code universel, éternel. Comme d'autres poètes de la modernité, André Breton a cherché, non pas l'impossible reconstruction d'un code impossible, mais les vestiges encore vivants de la science suprême : l'analogie universelle. Il les a cherchés dans les traditions perdues et dans la sagesse des sauvages, dans les syllabes enterrées des hétérodoxes et des réprouvés - enfin et surtout, il les a cherchés dans son monde intérieur, dans les passions, les émotions et les images qu'engendre le désir, une puissance non moins universelle que la raison. Dans le tumulte de l'histoire contemporaine, il a essayé d'entendre, à des moments exceptionnels, les confuses paroles qu'émettent les forêts de symboles. C'est avec ces mots incertains, de signification douteuse, que nous, les modernes, nous avons composé nos chants. Les poèmes-objets de Breton sont faits des mêmes matériaux que ses autres poèmes : provinces de brouillard peuplées de hauts obélisques tatoués par l'éclair. Mais ils sont faits, aussi bien, de la matière de chaque jour : l'invitation à un « vernissage », le ruban qui lie des boucles de femme. Langage de la rue et langage du rêve.

« Dans l'emblème baroque, image et figure se transforment naturellement en langage. Dans le poème-objet de Breton, cette concordance rationnelle et métaphysique est inopérante ; la syntaxe est différente : elle est faite de chocs, de disjonctions, de failles et de sauts périlleux. Mais ce qui se perd en intelligibilité, se gagne en pouvoir de surprise et d'invention. Parfois, le choc entre l'image et le texte écrit se résout en opacité, d'autres fois en feu d'artifice - ou en brèves flambées. Dans le poème-objet, la poésie ne fait pas seulement office de pont, mais d'explosif. Arrachés à leur contexte, les objets sont déviés de leur usage et de leur signification. Ce ne sont plus vraiment des objets et ce ne sont pas encore tout à fait des signes. Alors, que sont-ils ? Des choses muettes qu'Labelled with a note in André Breton's writing: This poem-object should be read "PAN - (H)OPLIE for Elisa (Day and night) I radiate with love for you" (this last line is in Egyptian hieroglyphics taken from a document reproduced in C.W. Ceram : Des dieux, des tombeaux, des savants,



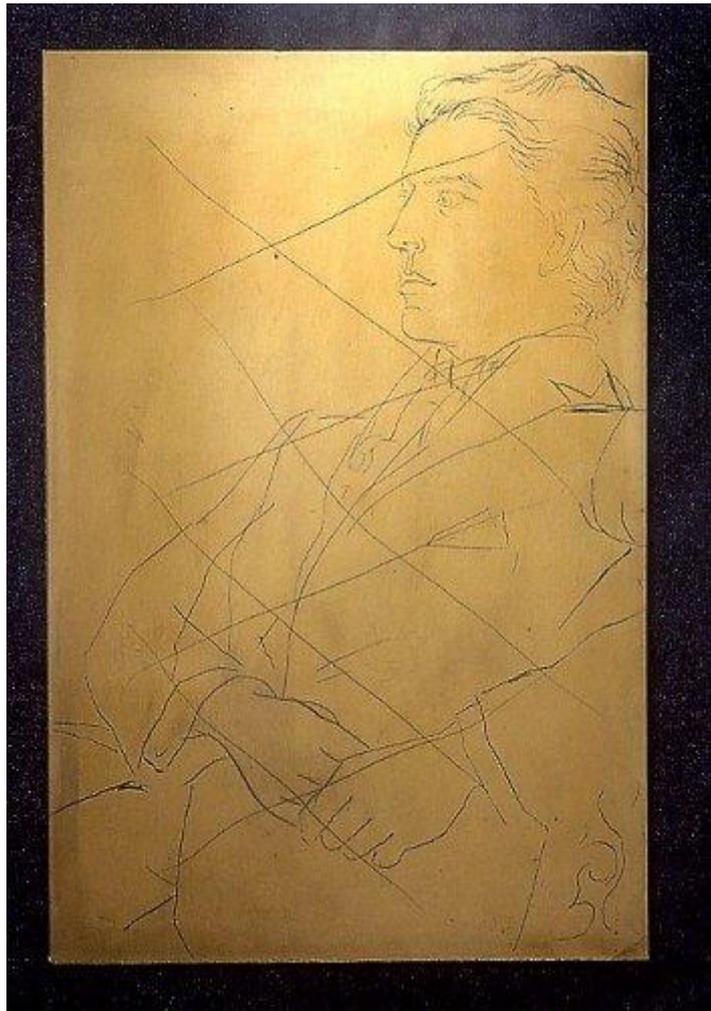
page 104). Signed: André Breton i parlent. Les voir, c'est les entendre. Que disent-ils ? Ils chuchotent des devinettes, des énigmes. Soudain ces énigmes s'entrouvrent et laissent échapper, comme la chrysalide le papillon, des révélations instantanées. » Octavio Paz (Octavio Paz (préface de), Jean-Michel Goutier (choix des textes et catalogue établi par), André Breton, Je vois, j'imagine, Paris, Gallimard, 1991, p. XI)
Labelled with a note in André Breton's writing: This poem-object should be read "PAN - (H)OPLIE for Elisa (Day and night) I radiate with love for you" (this last line is in Egyptian hieroglyphics taken from a document reproduced in C.W. Ceram : Des dieux, des tombeaux, des savants, page 104). Signed: André Breton

lot 4007

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 10 000 à 12 000 euros.



Picasso Pablo

Portrait d'André Breton 1923

15 x 10 cm (5 7/8 x 4 in.)

Plaque de cuivre - ayant servi à l'impression de la pointe-sèche figurant dans l'ouvrage Clair de Terre, écrit et édité par André Breton

Cuivre rayé

Geiser 110 pour la gravure

Cramer 12 pour le livre

L'année de leur rencontre, 1923, Picasso illustre par un portrait de l'auteur, à la pointe sèche, un recueil de textes, dédié à ses amis, poètes et artistes surréalistes : Clair de Terre. Le dernier poème, Le soleil en laisse, lui est destiné.

Picasso est proche des surréalistes sans jamais faire vraiment partie du groupe.

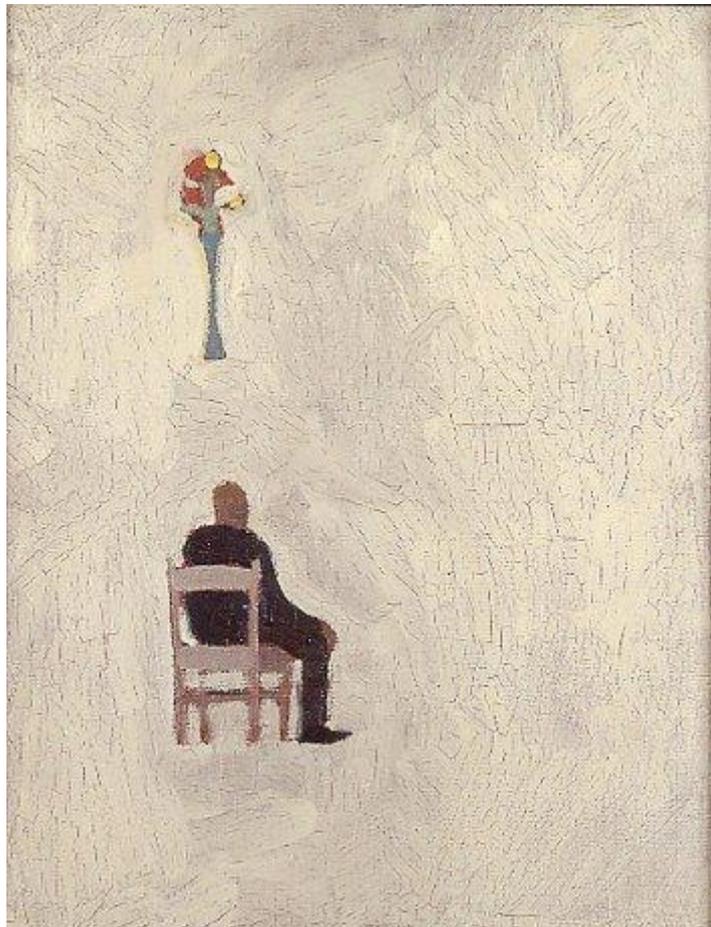
Breton, lui, comprend très tôt l'importance des recherches de Picasso. Dans « Le surréalisme et la peinture », paru en 1925 dans La révolution surréaliste, nouvelle revue du mouvement, Breton déclare : « Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne morale de conduite, n'a qu'à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore. »

lot 4008

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 9 000 euros.



Malkine Georges
Espoir 1926

35,2 x 27,1 cm (7 1/8 x 10 5/8 in.)

Huile sur toile

Signée et datée au dos : Malkine 1926 ; annotée sur le châssis : espoir

Expositions : Paris, Galerie Surréaliste, Exposition Malkine, 1927, n° 19

- Paris, Pavillon des arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, rep.p.51, n° 7

Bibliographie : La révolution surréaliste, n° 8, Deuxième année, 1er décembre 1926, rep.p.27, pp.23-30

« Mystérieux, secret, il (Malkine) avait un prestige d'oiseau venu de nulle part et dédaigneux de se poser » se souvient Simone Collinet, à l'époque Simone Breton. (Paris, Pavillon des arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 9)

Interrogé dans les années 1940 par Patrick Waldberg sur Malkine, André Breton répond : « Il a poussé l'individualisme jusqu'à l'impertinence ! Mais quel art dans l'expression de l'indicible chaque fois qu'il voulait s'en donner la peine. » (Paris, Pavillon des arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 11)

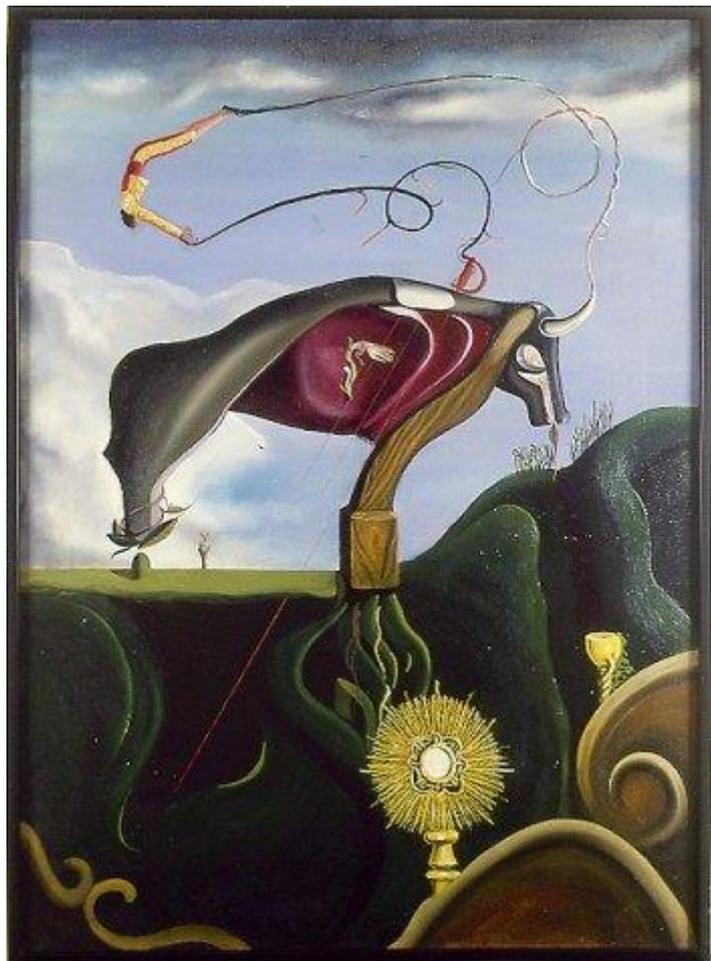
« D'une extrême simplicité, elle (cette œuvre) met en scène, flottant librement sur un fond jaune clair uni, un homme assis sur une chaise, vu de dos et, plus loin, une sorte de lampadaire. L'homme, assez grossièrement dessiné, n'est pas identifiable. Il attend quelque chose ou quelqu'un, contemple le lampadaire - un feu rouge ? une balise ? - dont les feux allumés pointent dans trois directions différentes. En l'absence de tout repère spatial - ni terre ni ciel - la situation ainsi posée offre toutes les interprétations possibles. Le titre - Espoir - accentue l'impression d'incertitude. L'énigme est absolue. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 51)

lot 4009

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 80 000 à 100 000 euros.



Dominguez Oscar

sans titre Vers 1934-1935

106,8 x 77,5 cm (42 x 30 1/2 in.)

Huile sur toile

Expositions : Madrid, Fundacion Telefonica, Oscar Dominguez, surrealista, 2001, rep.p.81, rep. couverture, n° 6

Bibliographie : Photo de l'atelier de l'artiste, rue des Abbesses, 1935, Collection Iris Farina, In : Las Palmas de Gran Canaria, Centro atlantico de arte moderno ; Santa Cruz de Tenerife, Centro de arte « La Granja » ; Madrid, Museo nacional centro de arte Reina Sofia, Oscar Dominguez antologica, 1926-1957, 1996, rep.p.277

On peut dater cette oeuvre aux environs de 1935, grâce au témoignage d'une photo de la collection Iris Farina de 1935 qui nous la présente accrochée au mur au-dessus du chevalet de l'artiste, dans son atelier de la rue des Abbesses, Paris-Montmartre.

(Las Palmas de Gran Canaria, Centro atlantico de arte moderno ; Santa Cruz de Tenerife, Centro de arte « La Granja » ; Madrid, Museo nacional centro Reina Sofia, Oscar Dominguez antologica, 1926-1957, 1996, rep.p.277)

« En 1935, se sentant isolé, Dominguez avait écrit à Breton. Il lui demandait s'il pouvait se rendre aux réunions du groupe surréaliste. Celles-ci avaient lieu au café de la Place Blanche, nous nous y retrouvions avec Breton, Dalí, Tanguy, Ernst... Dominguez prit vite l'habitude de se joindre à nous. » Marcel Jean (Gérard Xuriguera, Oscar Dominguez, Paris, Filipacchi, 1973, p. 7)

« Il invente en 1935 le procédé de la "décalcomanie sans objet", moyen d'expression déjà employé par Victor Hugo, contribuant à la recherche de l'élargissement du champ de la connaissance, but poursuivi par le mouvement d'André Breton. » Gérard Xuriguera (Oscar Dominguez, Paris, Filipacchi, 1973, p. 65)

Pour André Breton, la décalcomanie est une découverte qui « porte sur la méthode à suivre pour obtenir des champs d'interprétation idéaux. Voici retrouvé à l'état pur le charme sous lequel nous tenaient, au sortir de l'enfance, les rochers et les saules d'Arthur Rackam. Il s'agit, une fois de plus, d'une recette à la portée de tous, qui demande à être incorporée aux "Secrets de l'art magique surréaliste" » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 129)

Thanks to a photo from the collection of Iris Farina dating from 1935 which shows this work hanging on the wall above the artist's easel in his studio on the rue des Abbesses, Paris-Montmartre, this painting can be dated to around that year.

lot 4010

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 8 000 à 10 000 euros.

Crépin Fleury Joseph
N° 164 1941

62,8 x 50,9 cm (24 3/4 x 20 in.)

Huile sur toile, cadre par l'artiste

Signée en bas à gauche : Crepin Fleury Joseph ; annotée à droite : Crepin. Fy. Jh, 29-12-1941, n° 164

Expositions : Cahors, Musée de Cahors, *Changer la vue, André Breton et la révolution surréaliste du regard*, 1986, rep.p.8, n° 39, p. 7 (étiquette au dos) - Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de Lille Métropole, *Fleury Joseph Crépin, Rétrospective*, 2000, rep.p.152, n° 114

André Breton découvrit Joseph Crépin en 1948, à l'occasion des premières manifestations de l'art brut.

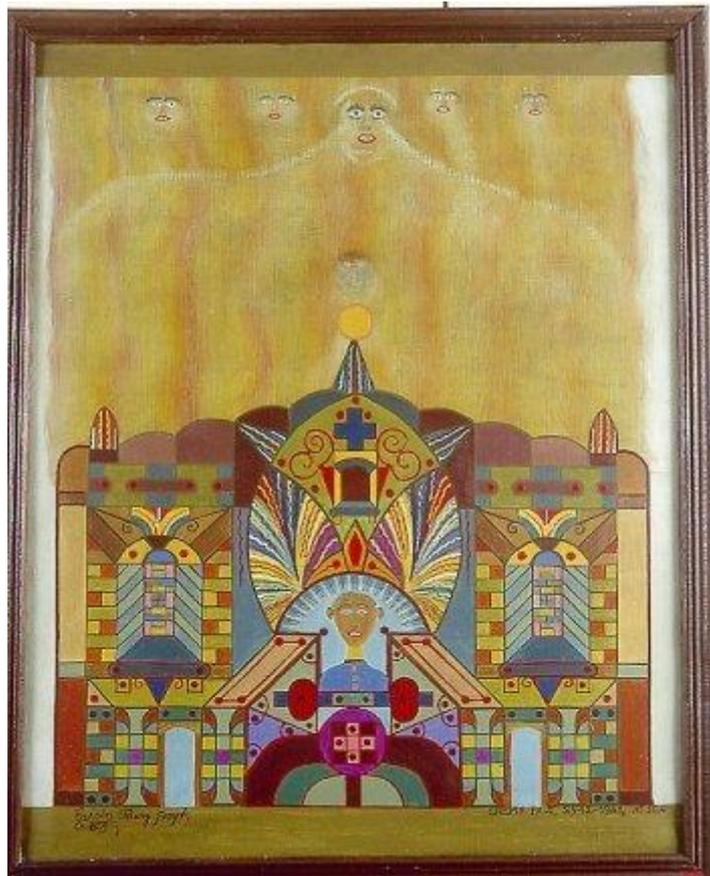
« Sa méthode de travail est la suivante : il se borne à reporter sur toiles les dessins de ses cahiers en les agrandissant au besoin. Il a conscience de n'être pour rien dans le choix et la distribution des couleurs ; c'est comme si on l'amenait à mettre telle ou telle couleur à telle place. De la sorte il est quitte de toute hésitation comme de tout repentir : aussi bien, observe-t-il, il n'a jamais « manqué un tableau »...

Dans l'œuvre de Crépin, la figuration humaine est pratiquement réduite à la tête et au cou, comme dans les tableaux du mineur Lesage de 1927-1928, mais chez lui cette tête offre un caractère moins conventionnel et bien autrement inquiétant (plus en rapport avec les grimoires qu'avec les livres de piété). Il arrive du reste qu'ici ou là elle soit soutenue et comme flairée par des bêtes d'aspect larvaire qui ne sont pas sans présenter des analogies de forme avec celles qu'on découvre dans le tableau de Lesage, intitulé *Le grand Esprit de la Pyramide* (1927), comme avec les « souris-mangues » issues de la libido de Wölflli. Les « temples » de Joseph Crépin ont ceci de commun avec le Palais idéal du facteur Cheval qu'ils ne comportent pas, à proprement parler, d'« intérieur » et d'« extérieur », ou que cet intérieur et cet extérieur sont comme imbriqués l'un dans l'autre. Ils se dressent dans un espace où ce qui est présumé « derrière » communique au point de ne faire qu'un avec ce qui est présumé « devant » comme ce qui est présumé « dessus » avec ce qui est présumé « dessous » et où rien ne porte ombre, jamais. Ils constituent un des plus beaux fleurons de l'art médiannimique. » André Breton (*Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.298-307)

Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé *L'Art et les Fous* qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé



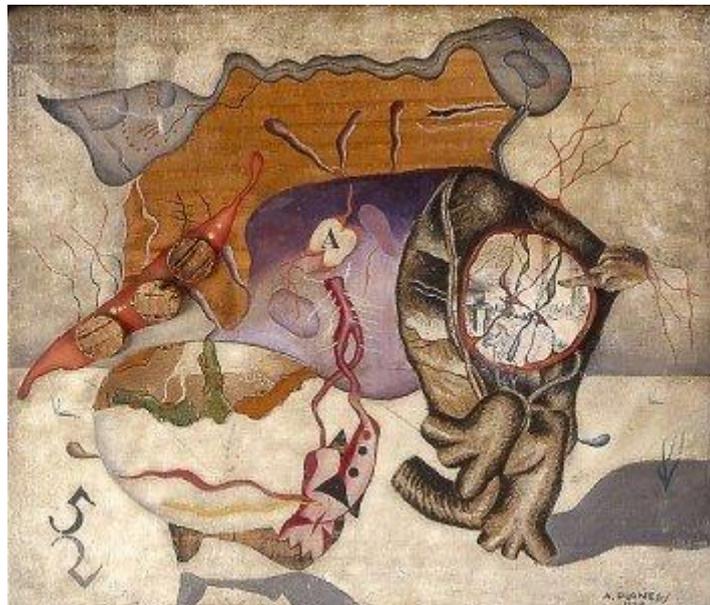
depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage *L'Art chez les fous*, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (*Bildnerei des Geisteskranken*, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celle-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (*Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

lot 4011

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 8 000 euros.



**Planells, Angel Planells i Cruanyes dit
El somni de la voluntat ferida - Le rêve de la volonté blessé (sic) 1929**

24,6 x 28,2 cm (9 3/4 x 11 1/8 in.)

Huile et collage de matériaux divers sur panneau

Signé et daté en bas à droite : A. Planells 1929

« Ayant arpenté à la même époque que Dalí les mêmes paysages ampourdans, il a traité une même thématique obsessionnelle, mais avec une ingénuité devant le merveilleux qui l'apparente davantage au Wilhelm Freddie première manière qu'à son illustre concitoyen. Planells participe dès 1929 à une manifestation essentielle à la galerie Dalmau de Barcelone, au côté d'Arp, Mondrian, Van Doesburg, Torrès-Garcia et d'autres. En 1936, il est l'un des fondateurs du groupe « logicophobiste », lié à l'ADLAN (Amics de l'art nou) de Barcelone. Après une longue interruption pendant la première phase du franquisme, Planells revient vers 1947 à ses premières amours surréalistes, et n'a cessé depuis de transcrire, avec la

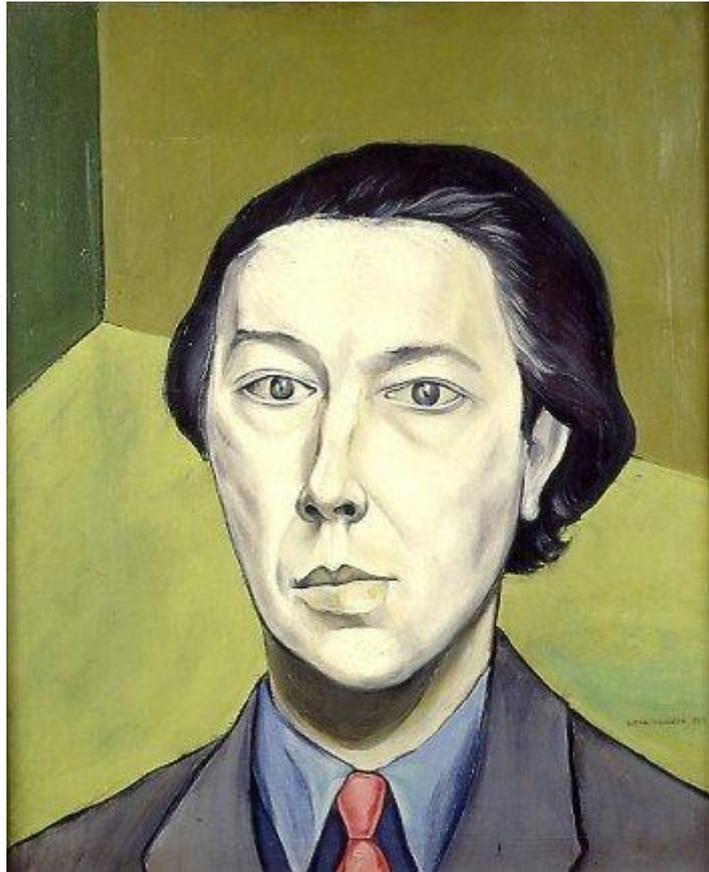
même minutie exempte de toute complaisance académique, ses phantasmes imprégnés d'humour macabre... Invité par Breton à l'Exposition surréaliste de Londres (1936), Planells a par la suite beaucoup pâti de son isolement, et doit aujourd'hui, à l'instar d'autres peintres faussement présumés « mineurs », être redécouvert comme il le mérite. » Edouard Jaeger (Adam Biro, René Passeron (sous la direction de), Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 336)

lot 4012

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 40 000 à 50 000 euros.



Brauner Victor
Portrait d'André Breton 1934

61 x 50 cm (24 x 14 5/8 in.)

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite : Victor Brauner 1934

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne, Victor Brauner, 1972, rep.s.p., n° 21, p. 93 (étiquette au dos)

- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.318, p. 497 (étiquette au dos)

Bibliographie : Philippe Audoin, Les surréalistes, Paris, Editions du Seuil, 1973, rep.p.48

- José Pierre (avant-propos de Robert Lebel), L'aventure surréaliste autour d'André Breton, Paris, Filipacchi, Artcurial, 1986, rep. n°4, p. 26

- Genève, Musée Rath ; Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Regards sur le Minotaure, la revue à tête de bête, 1987, rep.p.246

- Didier Semin, Victor Brauner, Paris, Réunion des musées nationaux, Filipacchi, 1990, rep.p.38, p. 305

- Gérard Durozoi, Histoire du mouvement surréaliste, Paris, Hazan, 1997, rep.p.267, n° 5

- Margaret Montagne, L'œuvre graphique de Victor Brauner (1903-1966), Etude et catalogue du fonds d'atelier conservé au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Thèse de doctorat d'histoire, mention « Histoire de l'art », sous la direction du Professeur Dario Gamboni, volume I bis, annexes, Lyon, Université Lyon II, 1998, rep.s.p., n° 103

« Les puissances de l'imagination ne sont aucunement domesticables, elles ne consentent pas à s'épuiser en slogans publicitaires. Celui qui s'y livre tout entier en vient très vite à placer son orgueil ailleurs que dans les petites vanités du « succès » immédiat. C'est le cas de Brauner, que ces puissances ont favorisé dans le surréalisme comme nul autre, au point de lui avoir permis de s'établir depuis quelques années au cœur du « paysage dangereux », en plein domaine hallucinatoire. Là se sont portés à sa rencontre les êtres insolites qui hantent les lieux sous-jacents à la vie humaine, tiennent les fils des correspondances fulgurantes et des prémonitions. L'artiste n'est plus celui qui prend bien garde, en tant qu'homme, à tirer son épingle du jeu ; il est pris lui-même dans le drame. « La terreur venait », a dit Rimbaud, analysant sa propre expérience (Alchimie du verbe). Cette terreur, les stratagèmes et les énigmes de la guerre actuelle sont venus l'étendre au monde objectif et c'est pourquoi l'art de Brauner est peut-être celui qui exprime le plus intensément ce monde dans sa dernière phase. Il est frappant que, quittes de toute influence l'un envers l'autre, Brauner et Leonora Carrington en soient venus à le traduire sous le même angle intérieur ou du moins que leur œuvre présente cette singulière parenté de climat. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits, New York, Brentano's, 1945, p. 99)

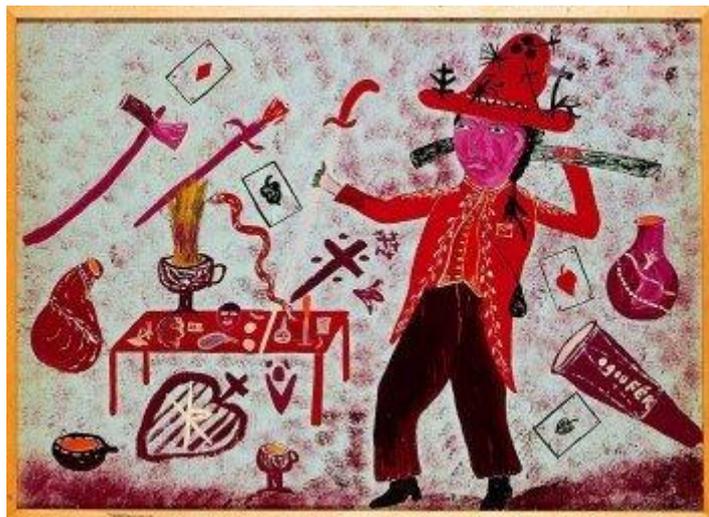
The powers of imagination cannot be domesticated, and will not let themselves be exhausted in advertising slogans. Anyone who gives himself over entirely to [those powers] very quickly places his pride elsewhere than in the small vanities of immediate "success". This is the case of Brauner, whom those powers have favoured in Surrealism as they have no other, to the point where they have allowed him over the past few years to establish himself at the very heart of that "dangerous landscape", in a wholly hallucinatory universe. There he has been met by those strange beings who haunt the sub-strata of human life and hold the threads of those dazzling correspondences and premonitions. présente cette singulière parenté de climat. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits, New York, Brentano's, 1945, p. 99)

lot 4013

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 12 000 à 15 000 euros.



**Hypolite Hector
Ogoun Ferraille**

51 x 70 cm (20 x 27 1/2 in.)

Huile sur carton

Signée en bas à droite : Hector Hyppolite ; titrée et signée au dos : « Ogon Ferraille » Hector Hyppolite

Provenance : Acquis en Haïti en 1946

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris-Paris, Création en France, 1937-1957, 1981, rep.p.163, n° 337, p. 511

- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.396, p. 488

Bibliographie : Alain Jouffroy, La collection André Breton, In : L'œil, n° 10, octobre 1955, rep. p. 33, pp.32-39

- André Breton (par) avec le concours de Gérard Legrand, L'art magique, Paris, Formes et reflets, Club français de l'art, 1957, rep.s.p.

- André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, rep.p.311, pp.312

- José Pierre, L'univers surréaliste, Paris, Somogy, 1983, rep.p.85

- Surrealismo e novo mundo, Rio Grande do Sul, Editora da Universidade, 1999, rep.p.209

« Il voyagea dans sa jeunesse en Amérique et en Afrique, devint prêtre du Vaudou..., peintre en bâtiments et peintre-décorateur... Il a fondé le groupe des artistes naïfs d'Haïti, dont il est l'une des figures les plus intéressantes. Il a été en rapport avec le peintre Wifredo Lam et avec André Breton. Il a participé à des expositions surréalistes à Paris. L'art d'Hyppolite ressuscite en ces temps modernes les antiques forces démoniaques, qu'il ramène à une vie ardente, renouvelée. Il disait lui-même : « La Sirène et Saint Jean veillent sur moi tous les deux : La Sirène m'aide à gagner de l'argent, Jean-Baptiste me donne des idées pour mes tableaux » (Paris, Musée national d'art moderne, Le Monde des Naïfs, 1964, s.p.)

« Je reverrai longtemps à la place qu'il occupait, au pied de l'escalier menant aux salles d'exposition, le premier tableau d'Hyppolite qu'il me fut donné de voir et qui me causa le plus vif en même temps que le plus agréable saisissement. C'était au « Centre d'art » de Port-au-Prince, en décembre 1945, dans une vieille maison charmante de la rue de la Révolution où un Américain, M. De Witt Peters, avait eu l'heureuse initiative de réunir les productions d'un certain nombre d'artistes haïtiens pour la plupart autodidactes et s'efforçait en outre d'éveiller des vocations de peintres en tenant atelier ouvert - du papier et des crayons mis à la disposition de ceux qui voulaient s'essayer.

Le tableau qui m'arrêtait au passage m'arrivait comme une bouffée envahissante de printemps. Avant même que je me fusse rendu conscient de son sujet, il me parvenait comme un don pur de choses heureuses. Il y avait là l'équivalent de ce que procurent les plus belles journées dans la campagne, les plus tendres frissons de l'herbe, les semis qui lèvent, les boutons-d'or, les diaprures des ailes d'insectes, les coups de cymbales minuscules des fleurs grimpantes, la jonglerie des fruits aux mains de l'année. Au centre, une échappée sur le ciel comme on peut l'avoir dans une clairière. C'est seulement ce premier éblouissement passé que l'œuvre s'organisait selon l'intention de son auteur : la tache bleue se précisait en robe de la Vierge, robe aux volants de volubilis, car c'était elle, en effet, que deux anges paraient d'une couronne couleur de pollen et c'était aussi sur un lit de pollen que l'enfant reposait à ses pieds, fêté d'oranges, de raisins, de cerises, de bananes et entouré d'anges jouant de la trompette ou tenant des flambeaux. Tracé d'une écriture gauche on pouvait lire, au-dessous d'un petit livre ouvert, le mot « Adoration ».

Bien que jusqu'alors on ne s'en fût guère avisé au « Centre d'art », cette œuvre et celles que, ce jour même, je pus me faire montrer de son auteur éclipsaient de loin toutes les autres. Elles étaient les seules de nature à convaincre que celui qui les avait réalisées avait un message d'importance à faire parvenir, qu'il était en possession d'un secret.

Nous ne saurions assez répéter que ce secret est tout et que nous attachons un tout autre prix aux moyens d'expression que l'homme est amené à se créer lui-même, si humbles soient-ils à certains égards, qu'à l'habileté plus ou moins grande avec laquelle il peut jouer de moyens empruntés. Considérée sous cet angle, la peinture d'Hyppolite peut être réputée pure de tout alliage, sonnante comme le métal vierge. [...] Les œuvres d'Hyppolite que nous avons choisi de reproduire et qui prennent place dans une série de même format et de même type occupent dans sa production une place à part. C'étaient, dans l'esprit de leur auteur, des « cartes magiques » et, en effet, on ne manquera pas d'observer que la figuration d'Ogon Ferraille s'y apparente à celle du Bateleur dans le tarot. Marinette (Marinette Bois-chèche) qui se montre ici à deux reprises n'est autre que la réplique, dans le rite « Petro » du vodou, de L'Erzulie Fréda du rite « Rada ». Les deux œuvres qui la mettent en scène ont l'avantage de faire valoir les ressources de la technique toute primitive d'Hyppolite. Dans l'ignorance de toutes les recettes de « composition » que se transmettent les artistes professionnels et qui tendent de plus en plus à faire dépendre la peinture de secrets de cuisine, il est frappant de constater qu'il atteint d'une manière spontanée, instinctive, à l'équilibre. Qu'on prenne garde seulement, dans « Maritravo », au parfait balancement obtenu du vase et du personnage de droite, de même corpulence et que rend plus sensible encore la correspondance de la

partie du serpent qui sort du vase au bonnet pointu dont le personnage est coiffé. Sur le plan, non plus de l'harmonie plastique mais de l'intensité psychologique, qu'on remarque aussi, dans « Marinet », comment le personnage vermiculaire de gauche, dont il s'agit d'exprimer la terreur, tente de se défendre du transpercement du sabre au moyen d'un bras figuré en pointillé sans doute pour indiquer qu'il n'en est pas réellement pourvu.

André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.308-312)

In his youth, he travelled about America and in Africa, became a voodoo priest..., a house painter and painter-decorator...He founded the group of Naive painters in Haiti, of which he is one of the most interesting. He was in touch with the painter Wifredo Lam and with André Breton. He participated in Surrealist exhibitions in Paris.

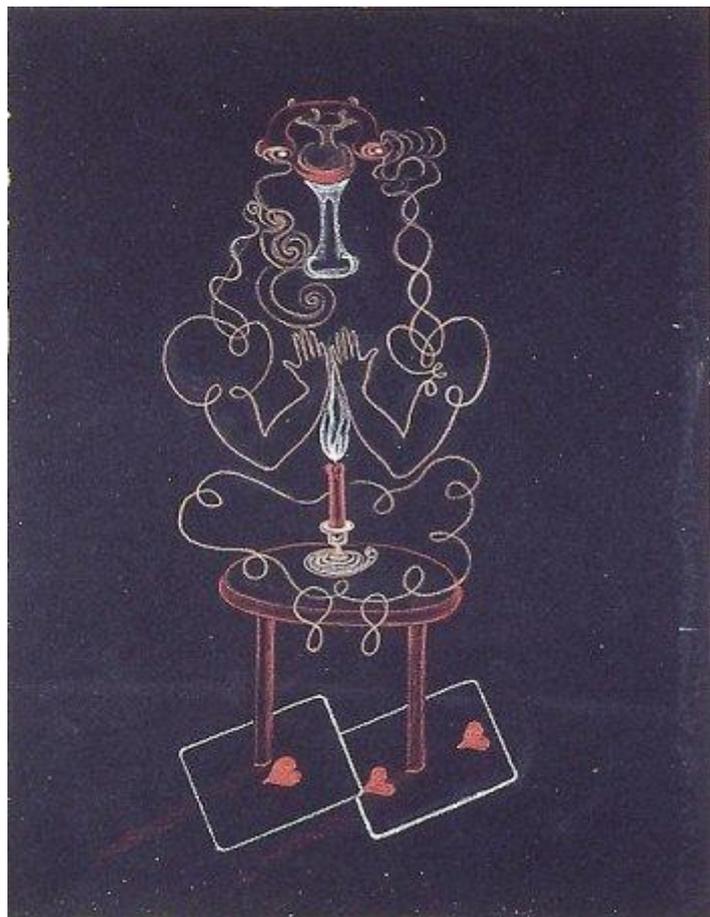
"I will long see it in the place that it occupied, at the foot of the stairway leading to the exhibition rooms: the first painting of Hyppolite that I was lucky enough to see and which caused me both the sharpest and yet the most agreeable rush of emotion possible. It was at the "Centre d'art" in Port-au-Prince, in December 1945, in a charming old house on the rue de la Révolution. Here, an American, Mr. De Witt Peters, had taken the happy initiative of bringing together the works of a certain number of Haitian artists, most of them self-taught. He was also attempting to uncover locals gifted for painting by setting up an open studio-with paper and pencils put at the disposal of anyone who wanted to try his hand." André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.308-312)

lot 4014

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 18 000 à 20 000 euros.



Breton André
Hugo Valentine
Knutson Greta
Cadavre exquis 1931

32,6 x 25 cm (12 7/8 x 9 7/8 in.)

Crayons de couleur sur papier noir

Marqué au dos : Valentine Hugo, Greta Knutson, André Breton.

Inscrit sur le carton de support au dos : « Le cadavre exquis par Valentine Hugo, Greta Knutson (Tzara) & André Breton Paris 1931. (Couleurs limitées au départ : ici en blanc rouge) - Selon moi le plus réussi plastiquement - AB. »

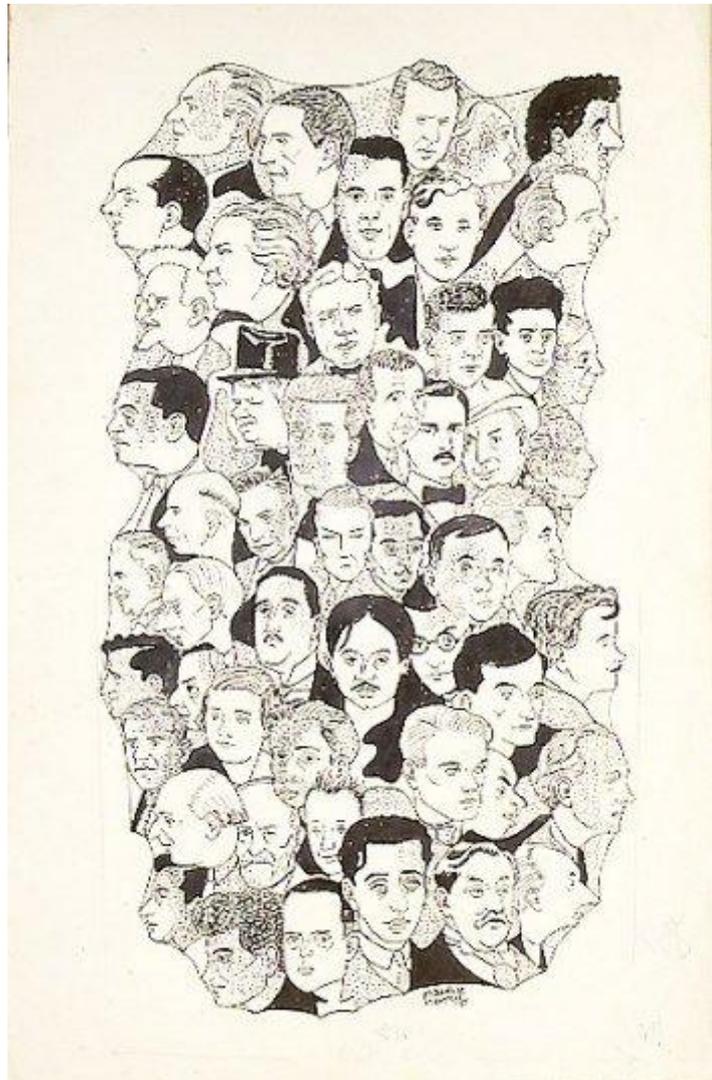
« CADAVRE EXQUIS. - Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenue classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau. » (Paris, Galerie Beaux-Arts, Exposition internationale du surréalisme, Dictionnaire abrégé du surréalisme, 1938)

lot 4015

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 1 200 à 1 500 euros.



Henry Maurice
Portrait des surréalistes

49,8 x 32 cm (19 5/8 x 12 5/8 in.)

Encre et crayon sur papier

Signé en bas vers la droite : Maurice Henry

Bibliographie : Nelly Feuerhahn, Maurice Henry, la révolte, le rêve et le rire, Paris, Somogy, 1997, rep.p.69
- Almanach surréaliste du demi-siècle, numéro spécial de La NEF, 1950, 7e année, n° 63-64, rep.s.p.

« L'idée-image surréaliste, dans toute sa fraîcheur originelle, pour moi continue à se découvrir en Maurice Henry chaque fois qu'un matin encore mal éveillé m'apporte la primeur d'un de ses dessins dans le journal... » André Breton (Adam Biro, René Passeron (sous la direction de), Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 206)

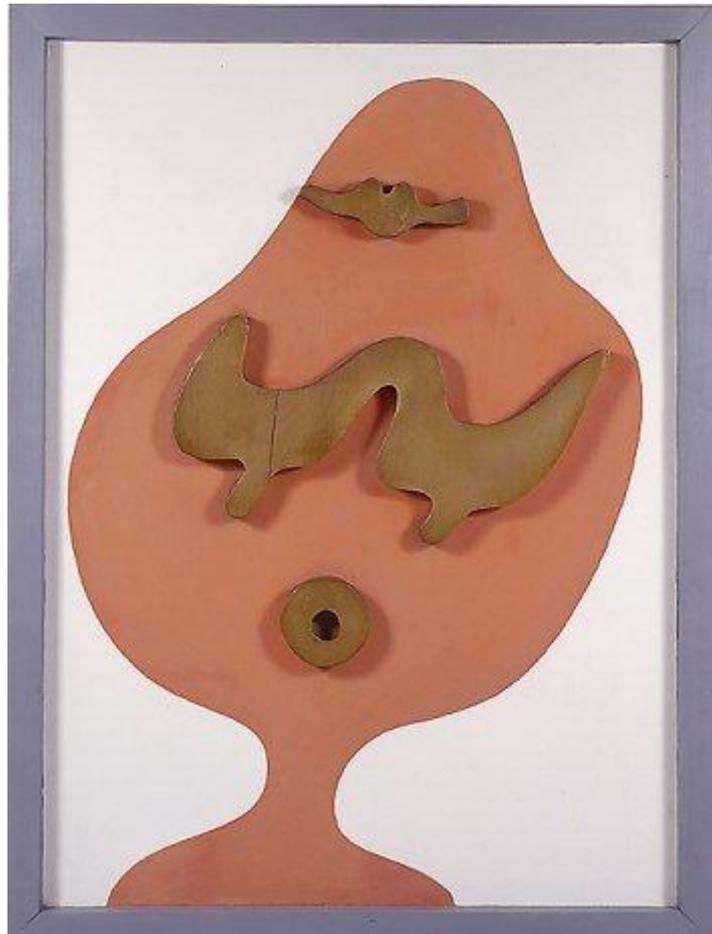
Les points noirs qui occupent plus ou moins les visages des surréalistes illustrent l'état des relations que Breton entretient avec chacun à ce moment. Plus le visage est couvert, plus grande est la distance qui les sépare.

lot 4016

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 600 000 à 800 000 euros.



Arp Jean
Femme 1927

136 x 100 cm (53 1/2 x 39 3/8 in.)

Relief en bois peint

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.271, p. 481

Bibliographie : Robert Benayoun, Erotique du surréalisme, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1965, rep.p.100

- André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, rep.p. 46-47

- Bernd Rau, Hans Arp, Die Reliefs, Œuvre-Katalog, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1981, rep.p.71, n° 135
« Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu. C'est dire si je repousse de toutes mes forces les tentatives qui, dans l'ordre de la peinture comme de l'écriture, pourraient avoir étroitement pour conséquence de soustraire la pensée de la vie, aussi bien que de placer la vie sous l'égide de la pensée. Ce qu'on cache ne vaut ni plus ni moins que ce qu'on trouve. Et ce qu'on se cache, que ce qu'on permet aux autres de trouver. Une rupture, dûment constatée et soufferte, une seule rupture atteste à la fois de notre commencement et de notre fin.

Du sentiment hautain de notre discontinuité, du pari de vivre, d'homologuer tour à tour à peu près tout ce qui se propose, de nous rendre à nous-même la monnaie de notre pièce, nous déduisons, nous avons la faiblesse de déduire que nous valons mieux que ce pour quoi nous passons. Les menuisiers, qui sous la direction de Arp obtiennent à peu près ce qu'il veut du bois dont on fait les flûtes et les effroyables étagères, se rendent complices de ce grand crime qu'est aujourd'hui le crime de lèse-réalité. Nous marchons sur le sable où chacun de nos pieds laisse un trou, qui n'est déjà plus à la dimension de ce pied ; il y a des objets séparés par des intervalles pleins, des moules secrets d'où des masques de verre sortent usés.

Les « reliefs » de Arp, qui participent de la lourdeur et de la légèreté d'une hirondelle qui se pose sur le fil télégraphique, ces reliefs qui empruntent dans leur savante coloration tous les ramages de l'amour et auxquels en même temps leur découpage hâtif confère tous les déliés de la colère, ces boucles dures ou tendres sont bien pour moi ce qui résume le mieux les chances de généralité des choses particulières, ce qui me permet de faire le plus faible état de la variante.

« Nature morte : Table, Montagne, Ancres et Nombriil » (Prononcez : ombriil. Ce n'est pas en vain que Arp s'applique singulièrement à faire entendre ainsi ce mot : un nombriil, des ombriils. Qui sait si la tache d'ombre n'est pas précisément pour lui cette petite couronne noire qu'il répand à profusion sur ses planches d'animaux, de plantes et de pierres ? Ombriil, mot étrange, lapsus que je n'hésiterai pas à qualifier de tragique, serpent sous roche, idée. Idée immobile au seuil de l'esprit, idée que l'esprit chaque jour heurte au passage et qu'il n'affronte pas !) L'heure de la distribution, avec Arp, est passée. Le mot table était un mot mendiant : il voulait qu'on mangeât, qu'on s'accoudât ou non, qu'on écrivît. Le mot montagne était un mot mendiant : il voulait qu'on contemplât, qu'on escaladât ou non, qu'on respirât. Le mot ancres est un mot mendiant : il voulait qu'on s'arrêtât, que quelque chose rouillât ou non, puis qu'on repartît. En réalité, si l'on sait maintenant ce que nous voulons dire par là, un nez est parfaitement à sa place à côté d'un fauteuil, il épouse même la forme du fauteuil. Quelle différence y a-t-il foncièrement entre un couple de danseurs et le couvercle d'une ruche ? Les oiseaux n'ont jamais mieux chanté que dans cet aquarium.

Nous sommes très loin, quoi qu'on en dise, très haut et nullement disposés à revenir sur nos pas, à redescendre. Il ne faudrait pourtant pas nous prendre pour des fanatiques de l'invention. Nous nous bornons à affirmer qu'au-dessous de nous, mais combien au-dessous de nous :

La flore est diverse à peu près,

Comme des bouchons de carafes. (Rimbaud)

O départ impossible, ô vous grands trains de lierre !

André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, rep.p. 46-47)

lot 4017

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 60 000 à 80 000 euros.

Dali Salvador

« La mélancolie extatique des chiens, gâteuse comme une vertigineuse descente en ski » 1931-1932

14 x 9 cm (5 1/2 x 3 1/2 in.)

Collage et gouache sur carte postale photographique Schussfahrt (titre du support qui signifie descente « en schuss »)

Inscrit en bas : La mélancolie extatique etc. etc. (imprime ici) ; signé et titré au dos : Salvador Dalí : « La mélancolie extatique des chiens, gâteuse comme une vertigineuse descente en ski. ».

Provenance : Carte envoyée par Dalí à Breton en 1932

Expositions : Paris, Galerie de l'œil, L'écart absolu, La XIe Exposition internationale du Surréalisme (générique par André Breton), 1965, rep. n°20, n° 26
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.288, p. 484

Bibliographie : José Pierre, Le surréalisme, dictionnaire de poche, Paris, Hazan, 1973, rep.p.133, pp.132-133

- Edouard Jaguer, Les mystères de la chambre noire, Paris, Flammarion, 1982, rep.p.69

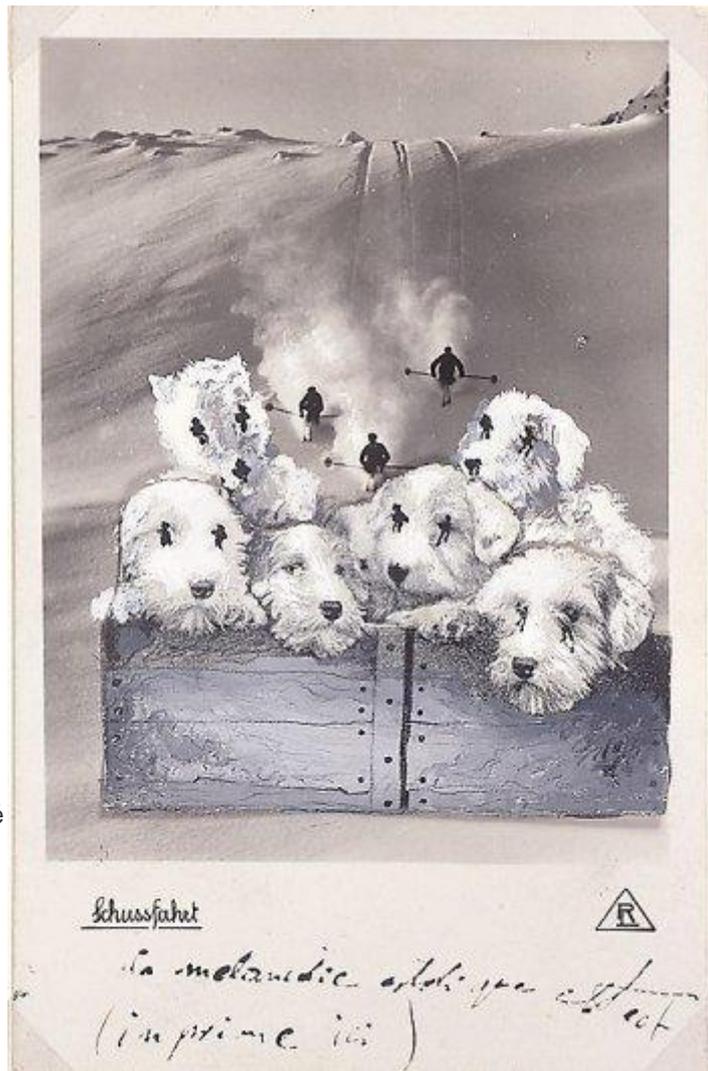
- José Pierre, André Breton et la peinture, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1987, rep. n°79, s.p.

- Gérard Durozoi, Histoire du mouvement surréaliste, Paris, Hazan, 1997, rep.p.332, n° 19, pp.331-333
Original utilisé pour La carte postale surréaliste de Salvador Dalí, éditée par Georges Hugnet (une des 21 de la série)

« Cette image figurait en 1936 parmi la série des « cartes postales surréalistes »... Sur cette carte genre « sports d'hiver », envoyée à André Breton un jour de 1932, Dalí a collé un chromo représentant des chiots, et donné là où il faut quelques traits de plume, de sorte que les skieurs de la quelconque image alpestre deviennent insensiblement les yeux chassieux desdits chiots. » Edouard Jaguer (Les mystères de la chambre noire, Paris, Flammarion, 1982, p. 69)

« Les artistes présentent en commun avec les malades paranoïaques un certain nombre de... dispositions, qui tiennent à leur fixation à la période de narcissisme secondaire (réincorporation au moi d'une partie de la libido et, par suite, d'une partie du monde extérieur, cette partie de la libido étant déjà projetée sur les objets doués de valeur subjective, c'est-à-dire essentiellement sur les objets parentaux, d'où allègement des contraintes répressives, accommodation avec le mécanisme auto-punitif du surmoi). C'est sans doute dans la mesure même où l'artiste est apte à reproduire, à objectiver par la peinture ou par tout autre moyen les objets extérieurs dont il subit douloureusement la contrainte, qu'il échappe pour une grande part à la tyrannie de ces objets et évite de verser dans la psychose proprement dite. La sublimation, qui s'opère en pareil cas, semble le produit simultanément, à l'occasion d'un trauma, du besoin de fixation narcissique (de caractère sadique-anal) et des instincts sociaux (érotisation des objets fraternels) appelés à se manifester électivement à cette période.

« La grande originalité de Salvador Dalí est de s'être montré de force à participer à cette action à la fois comme acteur et comme spectateur, d'avoir réussi à se porter mi-juge, mi-partie au procès intenté par le plaisir à la réalité. En cela consiste l'activité paranoïaque-critique telle qu'il l'a définie : « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants ». Il est parvenu à équilibrer en lui et en dehors de lui l'état lyrique fondé sur l'intuition pure, tel qu'il ne supporte



d'aller que de jouissance en jouissance (conception du plaisir artistique érotisé au possible) et l'état spéculatif fondé sur la réflexion, tel qu'il est dispensateur de satisfactions d'un ordre plus modéré, mais d'une nature assez spéciale et assez fine pour que le principe du plaisir s'y retrouve.

« Il est bien entendu qu'on a affaire, avec Dalí, à une paranoïa latente, de la sorte la plus bénigne, la paranoïa à paliers délirants isolés,... dont l'évolution est à l'abri de tout accident confusionnel. Chez lui l'intelligence, de tout premier ordre, excelle à relier après coup, mais aussitôt, ces paliers les uns aux autres, à rationaliser par degrés la distance parcourue. Les expériences visionnaires vécues, les falsifications pleines de sens de la mémoire, les interprétations illicites ultra-subjectives qui composent le tableau clinique de la paranoïa lui fournissent la matière première de son œuvre, elles sont regardées, elles sont données par lui comme le filon précieux. André Breton (Le surréalisme et la peinture suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits, New York, Brentano's, 1945, pp.145-147) « Les membres du groupe surréaliste appréciaient la carte postale pour son « mélange de naïveté, d'érotisme, de fantaisie et de poésie involontaire qui s'y manifestait souvent, ou pour le talent des dessinateurs Modern Style » et l'utilisaient couramment pour leur correspondance ou la collectionnaient. « Mais, comme elle avait servi comme puissant instrument de propagande aux deux camps pendant la Première Guerre, les surréalistes commencèrent à la détourner par addition de collage ou de motifs gouachés.

...] En 1937, l'édition par Georges Hugnet d'une « première série » (qui restera unique) de cartes postales, dont le verso porte, à l'imitation d'un tampon postal, l'inscription circulaire « la carte postale surréaliste garantie » (l'idée est de Man Ray) vient confirmer cet intérêt, mais suggère également que le Groupe entend trouver dans la carte postale un moyen de diffuser quelques images significatives de ses choix. Espoir sans doute déçu, car l'opération n'est pas une réussite financière.

Ces vingt et une cartes, tirées en sépia (sur fond jaune, vert ou blanc) reproduisent des œuvres préexistantes - à l'exception, semble-t-il, de celle de Picasso... »

Parmi les artistes ayant participé à l'entreprise, on peut énumérer André Breton, avec un poème-objet et Salvador Dalí avec La mélancolie gâteuse des chiens comme une vertigineuse descente de ski, « bel exemple d'image double ».

...] Objets, peintures, montages, dessin : l'inventaire des techniques reproduites va de pair avec une thématique du désir, de la violence sous-jacente, de la surprise et de la poésie qui garantit la représentativité de ces cartes par rapport aux valeurs que défend le Groupe. » Gérard Durozoi (Histoire du mouvement surréaliste, Paris, Hazan, 1997, pp.331-333 - toutes les citations de ce dernier fragment sont prises dans cet ouvrage)

In 1936 this image figured among the series of "Surrealist post cards" . On this sort of "winter sports" card, sent to André Breton one day in 1932, Dalí had glued a chromo showing puppies, drawing a few lines where necessary so as to imperceptibly transform the skiers in this unremarkable Alpine image into the gummy eyes of the aforementioned puppies.

"In 1937, Georges Hugnet published a "first series" (which turned out to be the only one) of post cards, their verso printed with the imitation of a postal stamp - the circular inscription 'guaranteed Surrealist post card' (the idea was Man Ray's). The series confirmed that there was interest in the cards, suggesting as well that the Group intended for the post card to be a means of diffusion for some of the significant images of its choice. This hope was not fulfilled, as the operation was not a financial success.

These twenty-one cards, printed in sepia (on a yellow, green or white background) reproduced pre-existing images, with the exception, apparently, of that by Picasso..."

Among the artists who participated in the undertaking were André Breton, with a poem-object, and Salvador Dalí with La mélancolie gâteuse des chiens comme une vertigineuse descente de ski, "beautiful example of a dual image."

lot 4018

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 20 000 à 25 000 euros.

Breton André

Un temps de chien 1931

19,1 x 25,4 cm (le support)

7 1/2 x 10 in.

15 x 23 cm. (le collage)

5 7/8 x 9 in.

Collage

Titre en bas à gauche : Un temps de chien,
signé en bas à droite : André Breton ;
marqué au dos : André Breton.

Expositions : Paris, Musée national d'art
moderne/Centre Georges Pompidou, André
Breton, la beauté convulsive, 1991,
rep.p.289, p. 482



Bibliographie : Le surréalisme au service de la révolution, n° 6, 15 mai, 1933, rep.s.p.

- Edouard Jaguer, Les mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie, Paris, Flammarion, 1982, rep.p.55

- Terzocchio, n° 30, mars 1984, rep.s.p.

- L'Orne littéraire, n° 10, 1987, rep.p.35

- André Breton, Octavio Paz (préface de), Je vois, j'imagine, poèmes-objets (Catalogue établi par Jean-Michel Goutier), Paris, Gallimard, 1991, rep.p.69, n° 40, p. 175

«... lorsqu'il advint à Breton de « s'adonner au collage », il recourut pour certains d'entre eux à l'utilisation d'un matériau purement photographique, comme par exemple pour Le Puits enchanté (1931) reproduit en 1938 dans Le Dictionnaire abrégé du surréalisme, ou pour Le Serpent (intitulé aussi L'Oeuf de l'Eglise), de 1932, où le détournement humoristique des ornements sacerdotaux contribue plaisamment à la célébration de l'« éternel féminin ».

Il est à remarquer que chacun de ces photocollages, à peu près contemporains, dispense une tonalité très différente. Ainsi, avec Le Puits enchanté, c'est sans nul doute le Breton du grand mystère amoureux, celui de L'Union libre, qui se tient derrière le collagiste. Les deux autres images évoquent davantage le polémiste subversif qu'il fut avec un égal bonheur : cet ouvrier barrant la route du désert à un flic, dans Un temps de chien, doit certainement quelque chose au climat de ces années où le surréalisme s'est voulu avant tout « au service de la révolution », et ferait une illustration très frappante pour un poème de Péret de Je ne mange pas de ce pain-là ou de Jacques Prévert... » Edouard Jaguer (Les mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie, Paris, Flammarion, 1982, p. 55)

... when it came to pass that Breton "took up collage", he turned to purely photographic material for some of them, as for example in Le Puits enchanté (1931) reproduced in 1938 in Le Dictionnaire abrégé du surréalisme; or for Le Serpent (also entitled L'Oeuf de l'Eglise), from 1932, where the humorous high-jacking of priestly ornament pleasantly contributes the celebration of the "eternal feminine".

It is noteworthy that each of these photo-collages, all roughly contemporary, emits quite a different tone. Thus with Le Puits enchanté, there is no doubt that this is the Breton of that great amorous mystery, the creator of L'Union libre, who is present in the person of the collagist. The other two images are more a reminder of the subversive polemicist that he took an equal pleasure in being: the worker blocking the desert road to a cop in Un temps de chien, certainly owes something to the climate of all those years when Surrealism wanted above all to be "of service to the revolution". It would make a very striking illustration for a poem by the Péret of Je ne mange pas de ce pain-là, or by Jacques Prévert...

lot 4019

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

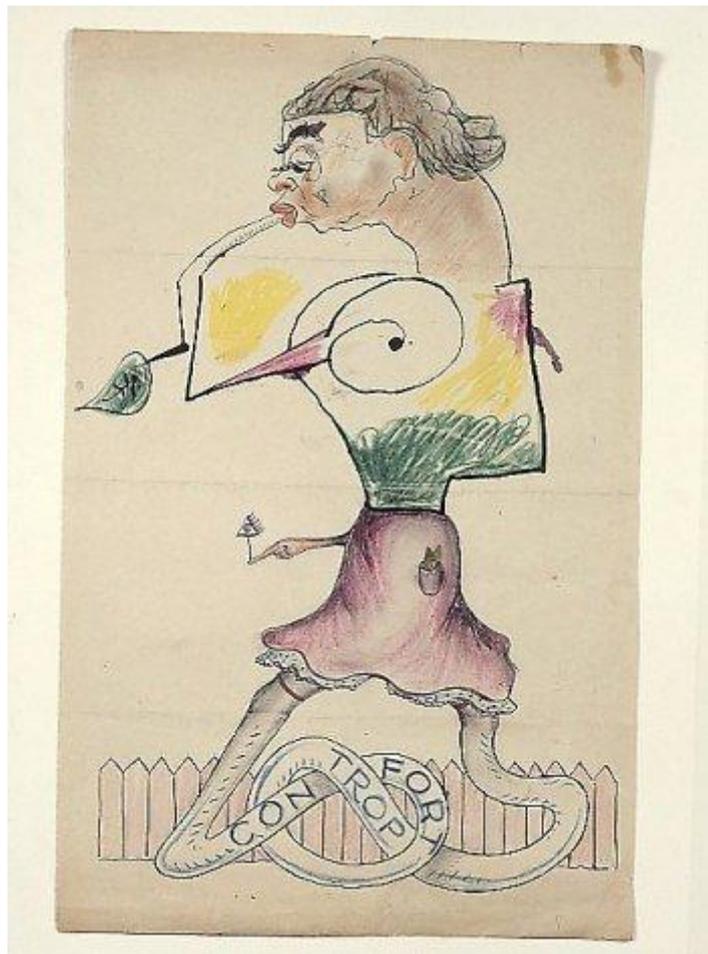
Estimation : 25 000 à 30 000 euros.

Man Ray
Miró Joan
Morise Max
Tanguy Yves
Cadavre exquis 1927

36 x 23 cm (14 1/4 x 9 1/8 in.)

Encre, crayons de couleur, crayon noir

Inscrit au dos de la main d'André Breton :
Morise, Miró, Tanguy, Man Ray



lot 4020

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 8 000 euros.

Nadja

Encre sur nappe en papier 1926

50 x 64 cm (19 5/8 x 25 1/4 in.)

Bibliographie : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, *La beauté convulsive*, 1991, rep. P. 277, P. 491

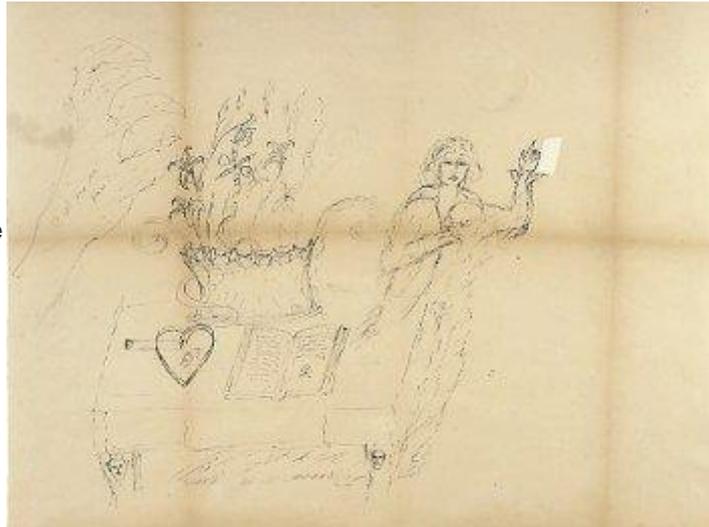
«André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste.»

C'est le 4 octobre 1926, rue Lafayette, qu'André Breton voit Nadja pour la première fois. Rencontre placée d'emblée sous le signe de l'éblouissement, histoire d'amour mais aussi et surtout fascination pour celle qui s'impose immédiatement comme un personnage. Différente, Nadja? Si la folie qui se déclarera en mars 1927 plane déjà autour d'elle, c'est une différence plus subtile qui aiguille vers elle le regard des hommes. L'étrangeté de la coiffure, du maquillage, un je ne sais quoi d'abîmé, déjà, font d'elle un point de mire. Son nom, emprunté à une actrice américaine, signe à la fois l'exotisme et la fiction. «Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement.» Ses paroles, ses dessins sont autant d'oracles hermétiques que le poète s'acharne à décrypter. Ils placent la vie de la jeune femme sous le signe de la voyance, de l'invention permanente ; de ce que, au sens le plus pur du terme, on pourrait nommer poésie. Nadja, à sa manière et jusque dans sa folie, a été l'incarnation vivante du surréalisme.

Mais il y a autre chose. La jeune femme, de son vrai nom Léona D., est alors dans une situation de détresse absolue, qui amène Breton, guère fortuné pourtant, à se défaire de l'un de ses tableaux pour lui porter secours. Leur relation est marquée du sceau de la nécessité - celle d'une rencontre fatale, celle du besoin aussi, du manque. C'est dans ce gouffre que va s'abîmer une histoire presque condamnée d'avance, entraînée dans le naufrage de Nadja. Sombre: aventure fascinante, invivable pourtant. Les amants se voient continuellement jusqu'au 13 octobre - la semaine merveilleuse - avant que Breton n'espère leurs rencontres. Ils cessent de se voir en février 1927, un mois avant que la jeune femme ne sombre définitivement dans la folie.

Commence alors l'autre histoire de Nadja. Si le poète, comme l'atteste une correspondance avec un médecin conservée dans ses archives, a eu l'intention de revoir son amie, il n'en fera rien. Leur histoire, déjà, s'écrit au passé. C'est dans la douleur, pendant l'été 1927, que Breton se lance dans la rédaction de ce qui va devenir l'un de ses grands livres. Au manoir d'Ango, à quelques kilomètres d'Aragon qui écrit avec une aisance déconcertante le *Traité du style*, il achève les deux premiers chapitres. En septembre, il charge Boiffard, l'assistant de Man Ray, de réaliser les photographies qui illustreront l'ouvrage, avec les dessins de Nadja qu'il a conservés. En novembre, enfin, la rencontre de Suzanne Muzard, la maîtresse d'Emmanuel Berl, éclaire de sa lumière les dernières pages d'une histoire célébrant celle qui est partie dans la nuit.

Breton ne reverra jamais Nadja - mais Nadja, le livre, l'accompagne désormais, comme celui qui l'a définitivement imposé comme un écrivain de premier ordre. L'histoire finirait là? Pas tout à fait. Car une fausse Nadja, après la guerre, lui adresse une série de lettres délirantes, que le poète conservera dans ses archives. Mais la vraie Nadja est morte en 1941.



lot 4021

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 60 000 à 80 000 euros.

Trouille Clovis
Religieuse italienne fumant la cigarette
1944

61 x 46 cm (24 x 18 1/8 in.)

Huile sur toile

Signée en bas à droite : Clovis Trouille

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.462, p. 497

Bibliographie : Clovis Trouille, Catalogue des œuvres complètes de Clovis Trouille établi par l'artiste le 1er juin 1965, In : Jean-Marc Campagne, Clovis Trouille, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1965, n° 75, p. 129

- Clovis Prévost, Parcours à travers l'œuvre de Clovis Trouille, 1889-1975, Paris, Editions Melie-s, 1999, rep.p.175, p. 285

- Lettre-fax adressée par Clovis Prévost à la Galerie 1900-2000, 28 août 2002
Clovis Trouille est découvert par les surréalistes en 1930, à l'occasion du Salon des Artistes et Ecrivains Révolutionnaires où il a exposé Remembrance. Ce « tableau anti-tout » plut beaucoup à André Breton et fut reproduit par la suite dans le n° 3 du Surréalisme au service de la révolution.

D'après Jean-Marc Campagne, « au contact des surréalistes, cet enfant terrible (Clovis Trouille) s'est porté vers tous les endroits où il avait des coups à recevoir et il a vaincu toutes les fausses peurs qui tiennent la majorité des adultes (intellectuels et autres) en respect. C'est un brûlant amour de la Justice juste ainsi que du Beau et du Bien en liberté qui ont motivé la partie subversive d'une œuvre devant être considérée comme une croisade contre l'Hypocrisie universelle avec majuscule. »

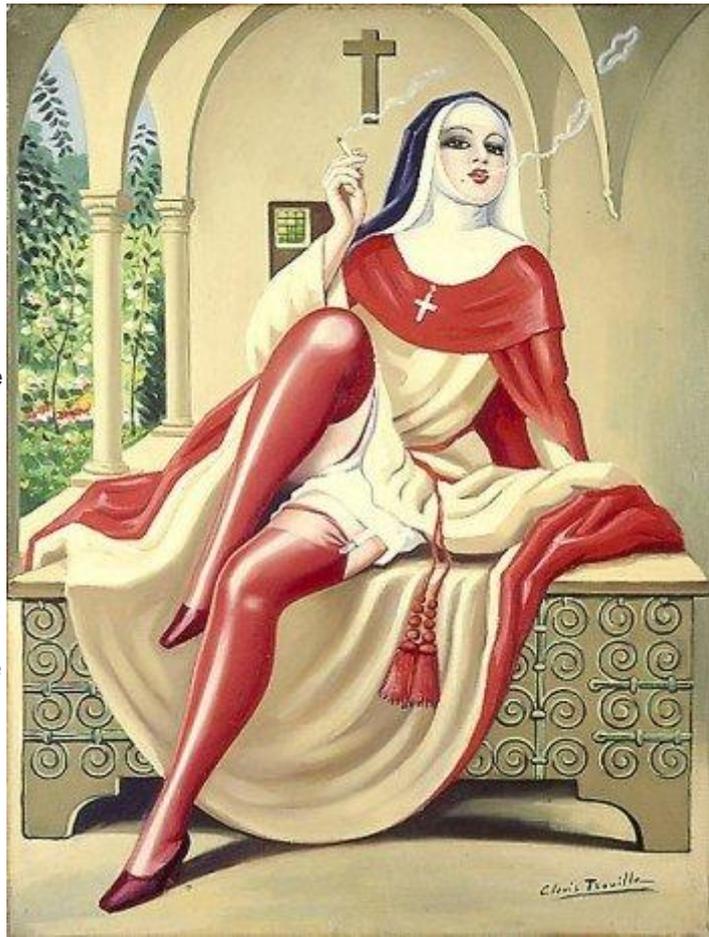
Dans un de ses propos, Trouille définit sa position par rapport au groupe surréaliste comme suit :
« Je garderai toujours au Surréalisme la gratitude d'avoir rencontré, en un instant inoubliable pour moi, des hommes comme Breton, Eluard, Crevel, Dalí, Arp, Char, Lely et bien d'autres... Mais à mon goût, l'audience de ce groupe était trop souvent chamboulée par des querelles intestines. C'était la noble lutte des idées. Cependant, rien de plus jeune et de plus vivant ! »

Pour André Breton, Clovis Trouille reste un ami cher, « qui peint avec des charbons ardents ». (Jean-Marc Campagne, Clovis Trouille, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, pp.20-76)

Dans le Catalogue des œuvres complètes de Clovis Trouille établi par l'artiste le 1er juin 1965 et paru dans l'ouvrage Clovis Trouille par Jean-Marc Campagne, on trouve l'oeuvre « Religieuse Italienne fumant la Cigarette », datée 1945 et faisant partie de la Collection Biton.

D'après Clovis Prévost, qui a consulté le catalogue manuscrit de l'artiste (Archives Clovis Trouille), il s'agit d'un double de mêmes dimensions, peint en 1944, qui présente des « légères différences (grain de beauté, ferronnerie coffre) » par rapport à celui de la collection Breton.

"I will always be grateful to Surrealism for allowing me to meet, in an unforgettable instant for me, men like Breton, Eluard, Crevel, Dali, Arp, Char, Lely and many others... But for my taste, the audience for this group was too often upset by internal quarrels. That noble battle of ideas. Yet nothing is so youthful nor so lively!" celui de la collection Breton.



lot 4022

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 40 000 à 50 000 euros.

Maisonneuve Pascal-Désir
La reine Victoria 1927-1928

31 x 36 x 23 cm (12 1/4 x 14 1/8 x 9 in.)

Assemblage de coquillages sur bois et plâtre

Expositions : Paris, Galerie René Drouin, Exposition d'art brut, 1949, n° 114
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris-Paris, Création en France, 1937-1957, 1981, rep.p.163, n° 425
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.433, p. 491

Bibliographie : Lettre de Vincent Monod (Collection de l'Art Brut) adressée à la Galerie 1900-2000, Lausanne, 31 juillet 2002

« Brocanteur à Bordeaux, connu pour son esprit frondeur, aimait à manifester par les moyens les plus cocasses ses sentiments anarchistes et anticléricaux... A soixante-quatre ans, et pendant une année, il imagina de confectionner par le moyen de coquillages assemblés les effigies des souverains et des hommes politiques les plus importants, dans un esprit de dérision. Mais le mobile parodique s'effaçant peu à peu, il semble que ces travaux l'aient mené à une interrogation philosophique de l'expression du visage. » Michel Thévoz (L'art brut, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1975, p. 80)
« André Breton a fait découvrir à Jean Dubuffet l'existence des masques de Pascal-Désir Maisonneuve en 1948. Ces masques ont été exposés au Salon des Indépendants de Bordeaux en 1935, comme le rapporte André Lhote dans son livre Peinture d'abord, paru aux Editions Denoël en 1942 et, selon la fille de l'artiste, au Pavillon Visconti, à Paris, en 1926. Il est fort probable que la Tête a été exposée lors de ces deux expositions. » (Lettre de Vincent Monod (Collection de l'Art Brut) adressée à la Galerie 1900-2000, Lausanne, 31 juillet 2002)

A dealer in second-hand objects in Bordeaux, known for his anti-authoritarianism, (he) loved to express his anarchist and anti-clerical sentiments through the most comical means... At sixty-four, and for a whole year, he was inspired to assemble seashells to make effigies of the most significant sovereigns and politicians, in a spirit of derision. But little by little his desire to parody disappeared, with the work apparently leading to a philosophical examination of facial expression.

Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé L'Art et les Fous qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces



œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage *L'Art chez les fous*, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (*Bildneri des Geisteskranken*, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celles-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (*Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

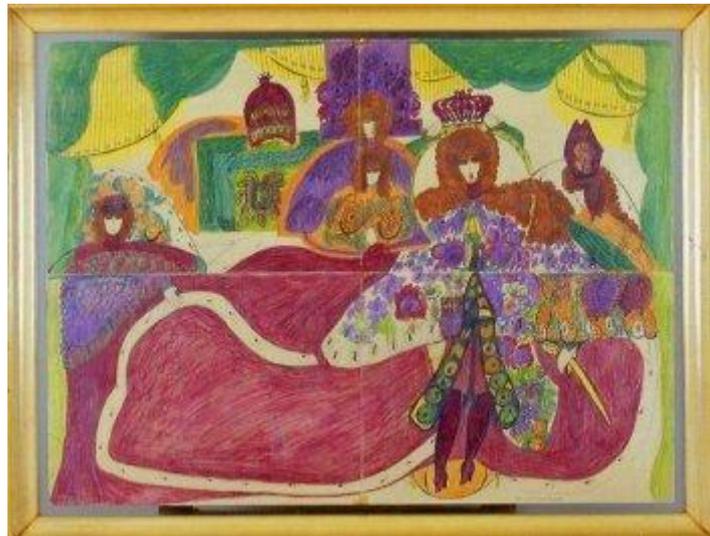
lot 4023

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 12 000 à 15 000 euros.

vues : 1 2



**Aloïse, Aloïse Corbaz dite
Aristoloches**

49 x 65,6 cm (19 1/4 x 25 7/8 in.)

Crayons de couleurs sur 4 feuilles jointes (dessin double face)

Marqué au milieu à gauche : Feuille d'acanthé, et en bas à droite : Aristoloches glycine. Marqué au dos : Lit nuptial du Roi Œdipe et son Sphinx. Mains de Prométhée. [...] ?

« Voilà ce que suggère justement l'art d'Aloïse : une vaste épopée dans laquelle rien ne saurait imposer clôture. Et, curieusement, une épopée dans laquelle tous les faits et éléments d'un monde défilent sous les espèces de leurs fantômes nominaux et totalement exsangues. Un monde de doublures, une épopée de la doublure du monde.

« Et quel est ce monde que célèbre interminablement la fresque ininterrompue d'Aloïse ? C'est très particulièrement la cosmogonie d'une femme. Si confinée qu'elle soit devenue dans la zone incorporelle des idées, si étrangère à toute chair et vie réelle, si aliénée, Aloïse est demeurée femme et l'est même peut-être plus intégralement qu'une autre pour s'être toujours si opiniâtrement refusée à aucun contact ou échange. Le peuplement de son empyrée est fait des éléments - couronnes de roses, fastes nuptiaux, amours

légendaires, brocards et ruissellements de pierreries - qui sont les grandes ailes du moulin des filles et dont les peintures d'Aloïse me paraissent être la seule solennisation qui en ait jamais été faite - du moins veux-je dire avec telle autorité. » Jean Dubuffet (Haut art d'Aloïse, In : L'art brut, fascicule 7 (Aloïse), 1966, p. 15) And what is this world which the uninterrupted fresco of Aloïse celebrates so interminably? It is very particularly the cosmogony of a woman. No matter how confined she had become in the incorporeal zone of ideas, how foreign to all flesh and real life, how alienated, Aloïse remained a woman-perhaps more wholly so than anyone else for having always so obstinately refused all contact or exchange. Her empyrean is peopled by those elements-crowns of roses, nuptial feasts, legendary loves, brocades and glittering cascades of jewels-which make the world of girls go round. The paintings of Aloïse seem to me to be the only solemnization ever done of them-or at least to my mind with so much authority.

Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé L'Art et les Fous qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage L'Art chez les fous, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (Bildnerei des Geisteskranken, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celle-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

lot 4024

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 12 000 à 15 000 euros.

**Aloïse, Aloïse Corbaz dite
Reine Victoria dans le Manteau Impérial
Pontifical**

vues : 1 2

58,2 x 44,4 cm (22 7/8 x 17 1/2 in.)

Crayons de couleur sur papier (dessin
double face)

Inscrit au verso : Le soleil va baiser le
sphinx

Provenance : Acquis à la Compagnie de
l'Art Brut vers 1948

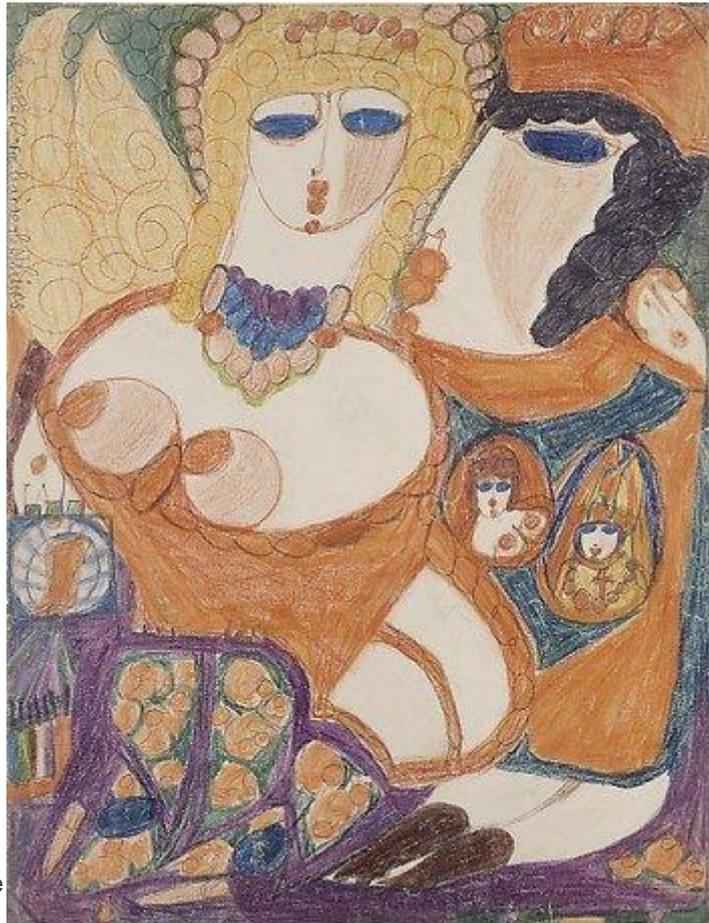
Expositions : Paris, Galerie Daniel Cordier,
Exposition internationale du surréalisme,
1959, s. n°, s.p.
- Paris, Musée d'art moderne/Centre
Georges Pompidou, André Breton, la
beauté convulsive, 1991, rep.p.434, p. 481

Bibliographie : André Breton, Le
surréalisme et la peinture, Nouvelle édition
revue et corrigée, 1928-1965, Paris,
Gallimard, 1965, rep.p.317
- Los Angeles, Los Angeles County
Museum, Parallel Vision, 1992, p. 101
Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut
que constitue la notice datée d'octobre
1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne
peut plus justement sur l'intérêt et la
spéciale sympathie que nous portons aux
œuvres qui « ont pour auteurs des gens

considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé L'Art et les Fous qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage L'Art chez les fous, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (Bildnerei des Geisteskranken, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celles-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et



corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

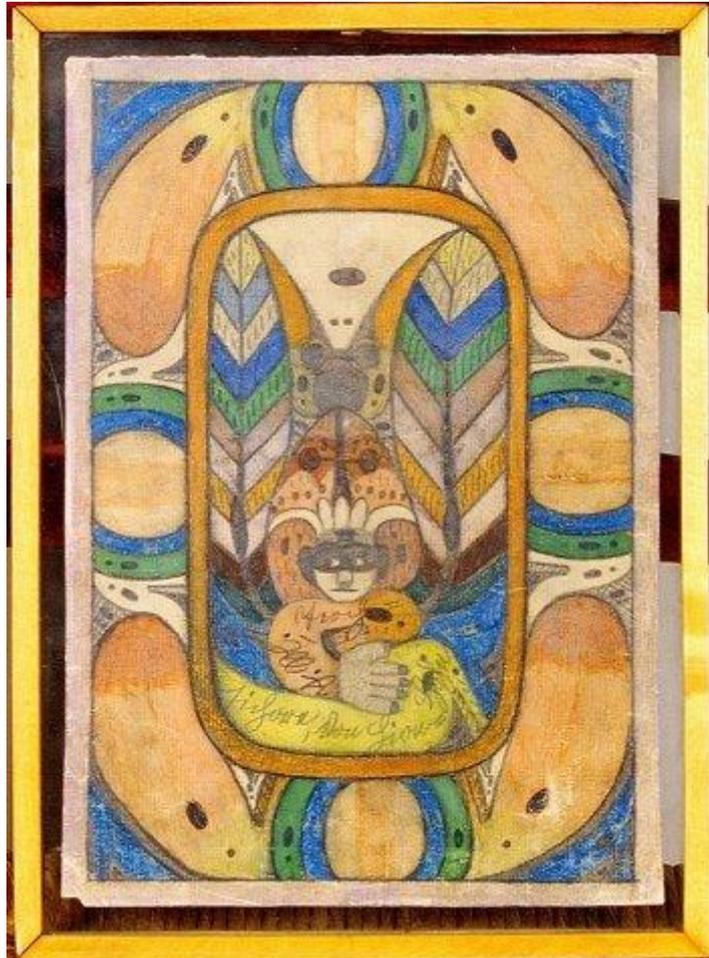
lot 4025

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 12 000 à 15 000 euros.

vues : 1 2



Wölfli Adolf
sans titre 1920

33,3 x 22,6 cm (13 1/8 x 8 7/8 in.)

Crayon et crayons de couleur sur papier double face

Inscrit au dos, dans le corps du texte : Wölfli, 1920

Provenance : Acquis par André Breton à la Compagnie de l'Art Brut vers 1948

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.435, p. 497

Bibliographie : Théodore Spoerri, L'armoire d'Adolf Wölfli, In : Le surréalisme, même, n° 4, printemps 1958, rep.s.p.- José Pierre, Robert Lebel (Avant-propos de), L'aventure surréaliste autour d'André Breton, Paris, Filipacchi, Artcurial, 1986, rep.p.131

« On sait que le surréalisme a pris à son compte certaines caractéristiques du style des schizophrènes. Quand ceci était fait avec le secours de l'art, la discussion ne pouvait que dévier, en devenant esthétique. Quand, par contre, c'était seulement ces caractéristiques qui étaient appliquées sans que pour cela surgît une œuvre d'art, le résultat était fatal.

Une comparaison de telles productions avec celles de Wölfli rend encore plus intense la fascination de ces dernières. Pourquoi ? A quoi tient cette différence, puisque Wölfli, lui non plus, ne réalisa pas une œuvre de valeur artistique ? La cause nous semble en être la suivante : Wölfli ne s'est pas pourvu de ce style en visant à des effets inhabituels et frappants, mais ce style est l'expression de son univers. Quand Wölfli contamine et stylise, lie le profond au banal et parle en symboles sexuels, il y a derrière tout cela un centre, une personne qui ne peut s'exprimer et se donner figure que de la sorte. L'œuvre de Wölfli est authentique, harmonieuse en elle-même et nécessaire ; c'est pourquoi elle produit l'impression d'unité et tient en éveil la participation. » Théodore Spoerri (L'armoire d'Adolf Wölfli, In : Le surréalisme, même, n° 4, printemps 1958, p. 54)

Aloïse fut avec Wölfli, aux yeux de Breton à qui appartenait ce dessin, la plus inspirée des artistes schizophrènes. « Chez Wölfli la maladie mentale et la claustration eurent pour conséquence la création d'un univers entièrement imaginaire par lequel il prenait sur la réalité la plus éclatante revanche ». (André Breton, Une des trois ou quatre œuvres capitales du XXe siècle, 1965). (José Pierre, Robert Lebel (Avant-propos de), L'aventure surréaliste autour d'André Breton, Paris, Filipacchi, Artcurial, 1986, p. 131)

Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé L'Art et les Fous qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaïse foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage L'Art chez les fous, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (Bildnerei des Geisteskranken, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celles-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

lot 4026

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 1 500 à 1 800 euros.

Wilson Scottie
Personnage aux poissons

41,5 x 29 cm (16 3/8 x 11 1/2 in.)

Encre sur papier

Signée en bas à droite : Scottie ; annotée
au milieu au dos : SSW-D/2

Expositions : Paris, Galerie René Drouin,
Compagnie de l'Art Brut, L'art brut préféré
aux arts culturels, 1949, rep.s.p., n° 138

« Certains observateurs superficiels comparent le travail de Scottie à de la broderie ; ils sont même ennuyés quand ils découvrent qu'il n'en est rien. Ils ne remarquent rien de la vision poétique qu'il exprime. D'autres trouvent son œuvre monotone. Rien n'est moins vrai. Chaque tableau est différent, et l'ensemble des travaux passe par des changements d'humeur et même de technique. Chacune de ses phases majeures, spectres, totems, villes, châteaux, vases, fontaines, animaux, oiseaux, poissons, les peintures « noires » et les silhouettes sur verre, est le résultat d'une expérience intense tirée, peut-être des années plus tard, des profondeurs bouillonnantes d'une mémoire lyrique. Avec les années, ces motifs individuels s'organisèrent peu à peu en structures compliquées qui les combinaient tous. »
Jean Dubuffet («Scottie Wilson», In : L'art brut, fascicule IV, 1965)



Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé L'Art et les Fous qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage L'Art chez les fous, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (Bildneri des Geisteskranken, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celles-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des

calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

lot 4027

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 2 000 à 3 000 euros.



Panneau rectangulaire

42,5 x 15,5 cm (16 3/4 x 6 1/8 in.)

présentant sur quatre registres des boîtes vitrées contenant des éléments divers (partie de ciseau, morceau de miroir, crochet, plumes métallique, poignée de meubles, épingles à cheveux, plumes, poignées d'outils, anneaux, roue de montre, ficelle et bauto

Provenance : Acquis à Paris, en 1929, lors d'une exposition d'art aliéné

Expositions : Paris, Galerie de l'œil, L'écart absolu, La XIe Exposition internationale du Surréalisme (général d'André Breton), 1965, rep.s.p., n° 7

- Londres, Art Council of Great Britain, Dada and surrealism reviewed, 1978, n° 9.123, p. 227 (étiquette au dos)

- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, La révolution surréaliste, 2002, p. 440

- Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Surrealismus 1919-1944, 2002, p. 462

- Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, El objeto surealista, 1997-1998, p. 34

Bibliographie : La révolution surréaliste, cinquième année, n° 12, 15 décembre 1929, rep.p.43

- L'objet, In : Cahiers d'art, 11e année, n° 1-2, 1936, rep.p.50

- Alain Jouffroy, La collection André Breton in L'œil n° 10, octobre 1955, rep. p. 39

- José Pierre, Robert Lebel (avant-propos de), L'aventure surréaliste autour d'André Breton, Paris, Filipacchi, Artcurial, 1986, rep.p.34

- Los Angeles, Los Angeles County Museum, Parallel Vision, 1992, rep.p.100, rep. n°66

Objet réalisé par un aliéné et provenant d'une exposition de malades en 1929 (Alain Jouffroy, La collection André Breton in L'œil n° 10, octobre 1955, rep. p. 39)

« Cet objet semble avoir eu une influence sur l'apparition des "poèmes-objets" d'André Breton. » José Pierre (Robert Lebel (avant-propos de), L'aventure surréaliste autour d'André Breton, Paris, Filipacchi, Artcurial, 1986, rep.p.34)

Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé L'Art et les Fous qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage L'Art chez les fous, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (Bildnerei des Geisteskranken, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celles-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

lot 4028

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 2 000 à 3 000 euros.

Panneau rectangulaire

44 x 15 cm (17 3/8 x 5 7/8 in.)

présentant trois registres : une boîte vitrée contenant une petite soupière et des textiles, deux encadrements (un coq chantant et une table avec verre, bouteille et sabots) et à la partie inférieure une suite de trois textes manuscrits encadrés.

Provenance : Acquis à Paris, en 1929, lors d'une exposition d'art aliéné

Expositions : Londres, Art Council of Great Britain, Dada and surrealism reviewed, 1978, n° 9.123, p. 227

- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep. P. 305, p. 493

- Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, El objeto surrealista, 1997-1998, p. 34

- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, La révolution surréaliste, 2002, p. 440

Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Surrealismus 1919-1944, 2002, p. 462

Bibliographie : La révolution surréaliste, cinquième année, n°12, 15 décembre 1929, rep.p.43

Art Brut

« Dans ce véritable manifeste de l'Art brut que constitue la notice datée d'octobre 1948, notre ami Jean Dubuffet insiste on ne peut plus justement sur l'intérêt et la spéciale sympathie que nous portons aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques ». Il va sans dire que je m'associe pleinement à ses déclarations: « Les raisons pour lesquelles

un homme est réputé inapte à la vie sociale nous paraissent d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. » Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé L'Art et les Fous qu'on m'a communiqué sans malheureusement pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments: « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable ». Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...

Il est à observer qu'une gêne croissante, dès qu'il s'agit de la place à faire à de telles œuvres, n'a cessé depuis un demi-siècle de s'exprimer dans les milieux psychiatriques - soit dans un cercle où pourtant ces œuvres étaient essentiellement considérées en fonction de leur valeur « clinique ». Déjà dans son ouvrage L'Art chez les fous, publié en 1905, Marcel Réja s'oppose à ce que leur qualité « malade » les fasse tenir pour « des choses hors cadre, sans rapport avec la norme » et se montre sensible à la beauté de certaines d'entre elles. Hans Prinzhorn (Bildnerei des Geisteskranken, 1922) en révélant celles qui lui paraissent les plus remarquables - notamment d'August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell et de Wölfli - et en leur assurant une présentation pour la première fois digne d'elles, appelle leur confrontation avec les autres œuvres contemporaines, confrontation qui, sous bien des rapports, tourne au désavantage de celle-ci... Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout



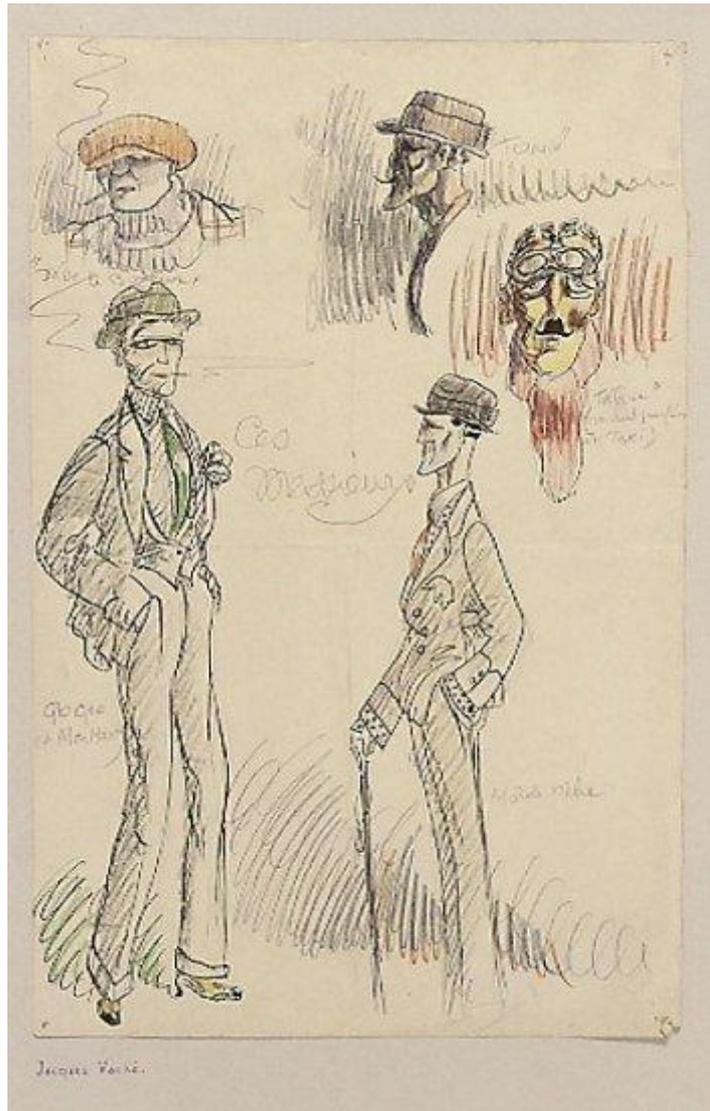
ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des déceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave. Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.313-316)

lot 4029

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 8 000 euros.



Vaché Jacques

Ces messieurs Vers 1917-1918

30,9 x 20,1 cm (le dessin) (12 1/8 x 8 in.)

Encre, mine de plomb, crayons de couleur sur papier

Marqué, de la main d'André Breton, sur le support en papier : Jacques Vaché. Etiquette au dos de l'encadrement : Compagnie générale 1881 Paris exhibition : Elisa Breton author : Dessin J. Vachet (sic) title : Ces messieurs

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.92, p. 497

Breton fit la connaissance de Jacques Vaché à Nantes, en février 1916. Ce fut une rencontre brève mais décisive, qui a marqué pour toujours la pensée d'André Breton.

« Vaché (Jacques) 1805-1919 - « Un surmoi de pure simulation, véritable dentelle du genre, n'est plus retenu par Vaché que comme parure : une extraordinaire lucidité confère à ses rapport avec le soi un tour insolite, volontiers macabre, des plus inquiétants. C'est de ces rapports que jaillit à jet continu l'HUMOUR NOIR, l'UMOUR (sans h), qui va prendre avec lui un caractère initiatique et dogmatique. » André Breton (Paris, Galerie Beaux-Arts, Exposition internationale du surréalisme, Dictionnaire abrégé du surréalisme, 1938, p. 29)

« Nous fûmes ces gais terroristes, sentimentaux à peine plus qu'il était de saison, des garnements qui promettent. Tout ou rien nous sourit. L'avenir est une belle feuille nervée qui prend les colorants et montre de remarquables lacunes. Il ne tient qu'à nous de puiser à pleines mains dans les chevelures échouées. Le repas futur est servi sur une nappe de pétrole. L'ingénieur des usines et le fermier général ont vieilli». « Nos pays chauds, ce sont les cœurs. Nous avons mené la vie tambour battant. - Mon cher André, les épures vous laissent froid. J'ai fait venir ce rhum de la Jamaïque. L'élevage, voyez-vous, raidit l'herbe des prés ; d'un autre côté je compte sur le sommeil pour tondre mes troupeaux. L'alouette du matin, c'est encore une de vos paraboles. » André Breton (Poésie & autre (textes choisis et présentés selon l'ordre chronologique par Gérard Legrand), Paris, Librairie Gallimard, 1960, p. 18)

lot 4030

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 60 000 à 90 000 euros.

Ribemont-Dessaigues Georges
Grand musicien Vers 1920

vues : 1 2

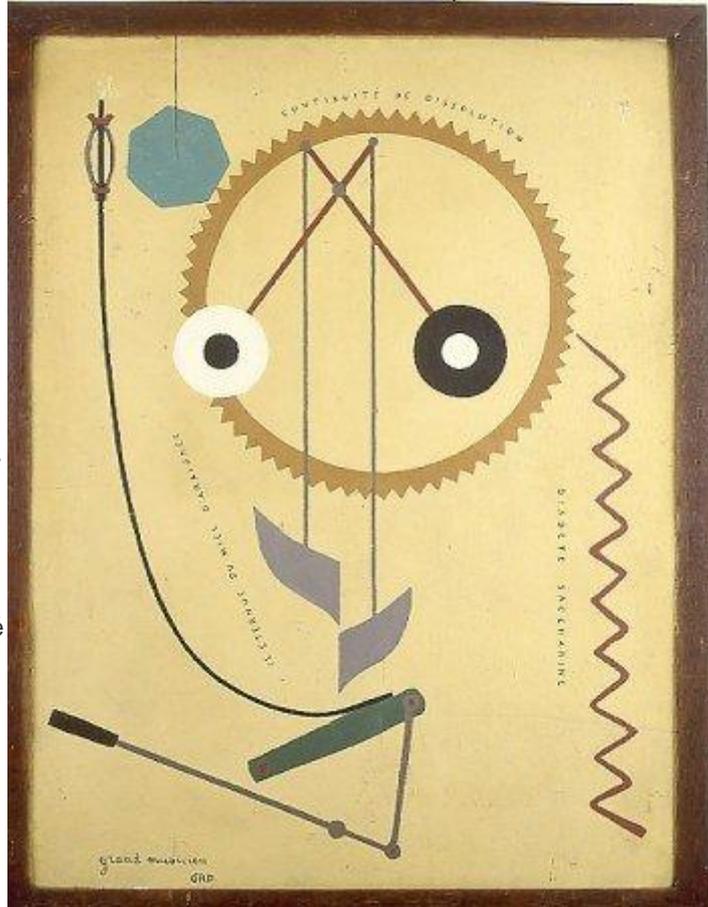
75 x 57 cm (29 1/2 x 22 1/2 in.)

Huile sur carton

Titrée et monogrammée en bas à gauche :
grand musicien GRD (au dos : vers 1905,
Deux femmes dans un paysage,
monogrammée en bas à droite : GRD)

Expositions : Vence, Alphonse Chave avec
la collaboration de Jacques Matarasso,
Hommage à Georges Ribemont-
Dessaigues pour ses 80 ans, 1965, rep.s.p.
- Zürich, Kunsthaus ; Paris, Musée national
d'art moderne, Dada, exposition
commémorative du cinquantième, 1967,
n° 228, p. 87
- Paris, Musée national d'art
moderne/Centre Georges Pompidou, André
Breton, la beauté convulsive, 1991,
rep.p.160, p. 495
- Londres, Royal Academy of Arts ; Bilbao,
Guggenheim Museum, Paris, Capital of the
Arts, 1900-1968, 2002, rep.p.133, n° 54, p.
438

« Dites je vous en prie, à Georges
Ribemont-Dessaigues, que son souvenir
m'est cher et assurez-le qu'il tient une
place sur un chemin que je me retrace en
commun, le nôtre et qui ne fut parfois si houleux que parce que passionné. » André Breton (Vence,
Alphonse Chave avec la collaboration de Jacques Matarasso, Hommage à Georges Ribemont-Dessaigues
pour ses 80 ans, 1965, s. p).
Please tell Georges Ribemont-Dessaigues, that I have the fondest memory of him and assure him of his
presence in the story I recount of the journey we shared, sometimes so stormy because so full of passion.



lot 4031

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 60 000 à 80 000 euros.

Paalen Wolfgang
Orages magnétiques 1938

73 x 100 cm (28 3/4 x 39 3/8 in.)

Huile et fumage sur toile

Monogrammée, titrée, datée et dédiée au dos en haut à gauche : WP Orages magnétiques 38 avec toute mon amitié, à André Breton

Provenance : Don de l'artiste

Expositions : Paris, Galerie Renou et Colle, Exposition Wolfgang Paalen (préface d'André Breton), 1938, n° 10

- Sarrebruck, Mission diplomatique

française en Sarre, Peinture surréaliste en Europe (préface d'André Breton), 1952, n° 74

- Paris, Galerie de l'œil, Minotaure, 1962, n° 44

- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.334, p. 494 (étiquette au dos)

- Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wolfgang Paalen, Zwischen Surrealismus und Abstraktion, 1993, rep.p.137

- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, La révolution surréaliste, 2002, rep.p.288, p. 440 (étiquette au dos)

- Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Surrealismus, 1914-1944, 2002, rep.p.298, p. 462 (étiquette au dos)



Bibliographie : Minotaure, troisième série, n° 11, mai 1938, rep.s.p.

- Gustav Regler, Wolfgang Paalen, New York City, Nierendorf Editions, 1946, rep.p.30

- José Pierre (préface de), Wolfgang Paalen (citations de Wolfgang Paalen), Paris, Filipacchi, 1980, rep.p.16-17

- Andreas Neufert, Wolfgang Paalen. Im Inneren des Wals. Monografie - Schriften - Oeuvrekatalog, Wien, Springer-Verlag, 1999, rep.p.301, n° 38.08

« Après avoir pratiqué durant plusieurs années une peinture résolument non figurative, le jeune peintre autrichien Wolfgang Paalen se rallia au surréalisme vers 1935... Il créa en 1938 un nouveau procédé « automatique » connu sous le nom de « fumage », qui consistait à laisser se déposer sur le papier ou sur la toile la suie dégagée par une flamme de bougie pour interpréter ensuite ces dépôts. » Guy Habasque (Paris, Galerie de l'œil, Minotaure, 1962, s.p.)

« Mais des sombres bois de Silésie une conscience s'est levée, dont l'envergure dépasse, en général, celle de l'artiste et c'est pourquoi le peintre, chez Paalen, se cherche encore ou plutôt persiste à s'éprouver douloureusement sur une route où de moins difficiles se seraient déjà maintes fois trouvés. Il n'y va de moins avec lui que de la volonté de parvenir à la lucidité totale en réalisant l'osmose, non seulement du visible et du visionnaire, mais de tout ce qui couve, plein d'attraits mystérieux, dans les créations de l'art « primitif »...

« L'art de Paalen aspire à réaliser la synthèse du mythe en formation et de ceux qui passent pour révolus, à faire sa propre chair de ce mythe même. Entreprise d'illumination totale de la nuit humaine sans cesse retombante, où l'intelligence encyclopédique la plus rare à notre époque s'arme par surcroît de tous les grands éclairs de la passion. Sa peinture a les plumes de l'oiseau merveilleux, aux couleurs vivantes, qui passe dans Les Noces chimiques de Simon Rosenkreuz et a le pouvoir de rendre la vie. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits, New York, Brentano's, 1945, p. 100)

« La pensée de Paalen ne saurait se découvrir aucun antécédent dans le surréalisme. Il faudrait se souvenir du moment que contre toute attente elle a fait surgir dans l'espace - « potence avec paratonnerre » - à la mémoire de Lichtenberg, pour lui trouver beaucoup plus loin quelque analogie avec une autre, d'expression d'ailleurs totalement différente. « L'homme aime la société, disait Lichtenberg, quand bien même ce ne serait que celle de sa chandelle allumée ». Paalen a fait mieux encore que spéculer sur la présence et le pouvoir éclairant de cette chandelle. Au trésor méthodique du surréalisme - comment substituer à la perception visuelle l'image intérieure - qui s'est enrichi successivement de l'invention du collage, du rayogramme, du frottage, du décollage, de la décalcomanie spontanée, il a apporté une contribution de premier ordre avec le fumage, boucles à perte de vue de la femme aimée dans les

ténèbres. » André Breton (Paris, Galerie Renou et Colle, Exposition Wolfgang Paalen (préface d'André Breton), 1938, s.p.)

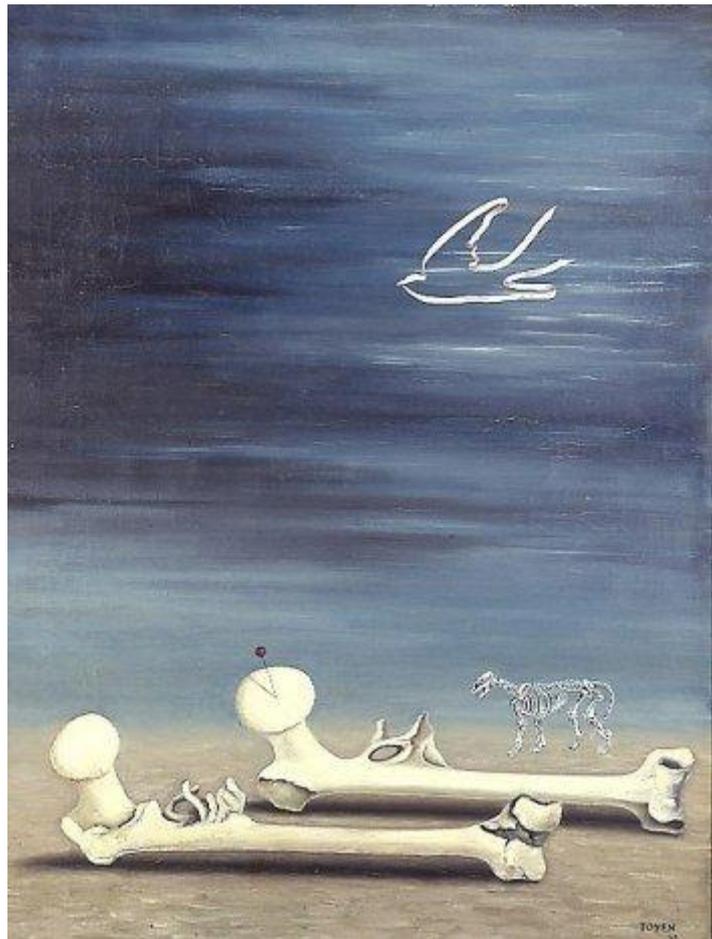
Having practiced resolutely non-figurative painting over several years, the young Austrian painter Wolfgang Paalen was won over by Surrealism around 1935... In 1938, he created a new "automatic" process known as "fumage" which consisted of letting the soot from the flame of a candle accumulate on paper or canvas, and afterwards interpreting the meaning of the deposits.

lot 4032

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 20 000 à 30 000 euros.



Toyen, Marie Cerminova dite
Je vous souhaite bonne santé 1943

87 x 66 cm (34 1/4 x 26 in.)

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite : Toyen 43 ; inscrite au dos sur le châssis : Toyen Je vous souhaite bonne santé 1943

Expositions : Prague, Topicuv Salon, Toyen, 1945, rep.s.p., n° 8
- Paris, Galerie Denise René, Exposition Toyen (préface d'André Breton), 1947, n° 8
- Prague, City Gallery Prague, Toyen, 2000, rep.p.163, n° 207

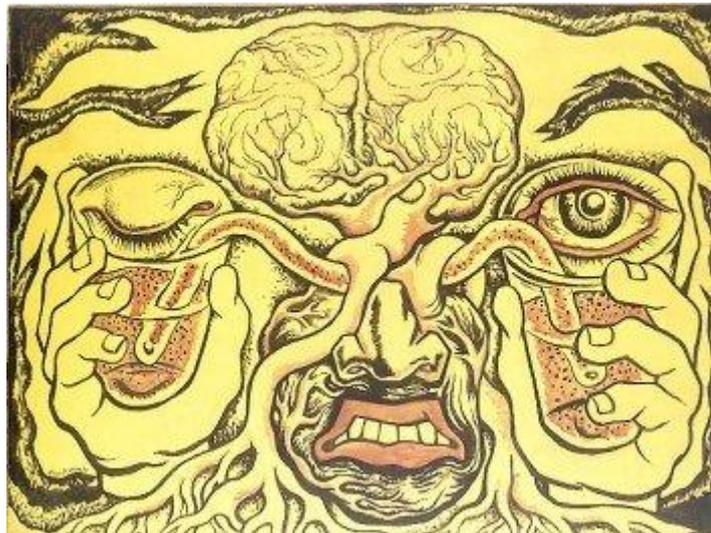
Bibliographie : Ragnar von Holten, Toyen, en surrealistisk visionär (textes d'André Breton et Benjamin Péret), Köping, Lindfors Förlag, 1984, rep.p.29, n° 33
- Rita Bischof, Toyen, das malerische Werk, Frankfurt am Main, 1987, rep.p.135
« Un bonze demande un jour au bonze Sozan Daishi : Qu'est-ce qui est le plus précieux au monde ? - N'importe quoi, une charogne, la tête d'un chat mort, répondit Sozan Daishi.
- Pourquoi ? - Parce qu'on ne peut l'évaluer. » C'est tout à fait à notre portée d'oiseaux. Un des grands secrets de Toyen, qu'elle est seule à détenir, est de faire la part de cet inévaluable.
Un de ses autres secrets - mais tu n'en sauras pas davantage - c'est que par une échelle de soie tout ce qu'elle touche est relié à mon chant.» André Breton (Paris, Galerie Denise René, Exposition Toyen (préface d'André Breton), 1947, s.p.)
«One day a bonze asked the bonze Sozan Daishi, "What is most precious in the world?" "Anything-carrion, the head of a dead cat," answered Sozan Daishi. " Why?" "Because we cannot evaluate it."
This is entirely within our birdlike range. One of the great secrets of Toyen, that she alone possesses, is to take into consideration that which cannot be evaluated."
One of her other secrets-but you shall know no more-is that all that she touches is linked to my song by a silken ladder.»

lot 4033

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 30 000 à 35 000 euros.



Rivera Diego

Les vases communicants 1938

93 x 121 cm (36 5/8 x 47 5/8 in.)

Gouache sur papier marouflé sur toile

Signée et datée en bas à gauche : Diego Rivera 38

Expositions : Paris, Galerie Renou & Colle, Mexique (Préface d'André Breton), 1939, n° 67
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.330, p. 495

Bibliographie : André Breton, Diego Rivera, Pour un art révolutionnaire indépendant, In : London Bulletin, n° 6, october 1938, rep.p.25, p. 25, pp.29-31
- Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, Les surréalistes en exil, 2000, pp.189-190
En 1938, André Breton partit pour le Mexique, - « le seul pays qui m'attirât » - accompagné de sa femme,

Jacqueline Lamba, ayant comme mission officielle un cycle de quatre conférences sur la littérature et l'art français.

« Le 13 mai, il donna la première des quatre à l'université, « Les transformations modernes de l'art et du Surréalisme » et le 17, eut lieu la première projection d'Un chien andalou, le film de Bunuel et Dalí, au Palacio de Bellas Artes. Les autres conférences furent annulées (à cause du climat d'agitation politique qui régnait dans le pays.)

L'affiche même de Diego Rivera, d'après le titre de Breton Les vases communicants, ne fut jamais imprimée» (Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, Les surréalistes en exil, 2000, p. 190). Néanmoins, le n° 6 du London Bulletin d'octobre 1938, présente, à la page 25, la reproduction d'une affiche d'après ce dessin de l'artiste.

In 1938, André Breton left for Mexico -"the only country which attracts me"- accompanied by his wife, Jacqueline Lamba, and on an official mission to give four talks on French literature and art.

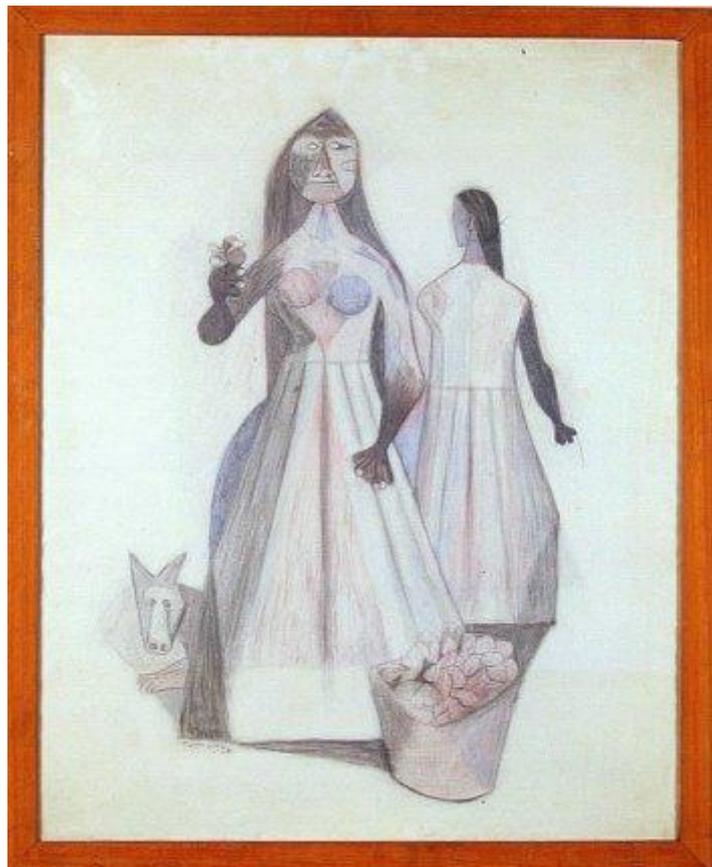
On May 13th, he gave the first of the four "Modern Transformations in Art and in Surrealism" lectures, and on the 17th, sponsored the first projection of Un chien andalou , by Luis Bunuel, at the Palacio de Bellas Artes. The other talks were cancelled because of the politically agitated climate which reigned in the country.

lot 4034

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 10 000 à 15 000 euros.



Tamayo Rufino
Deux femmes 1945

72,5 x 57,6 cm. (29 5/8 x 22 5/8 in.)

Mine de plomb et pastel sur papier

Signé et daté en bas à gauche : Tamayo O. 1945.

« En novembre 1950, Breton préface, en compagnie de Jean Cassou, une exposition du peintre mexicain Rufino Tamayo à la galerie des Beaux-Arts... Dans le contexte politique de l'époque - la préface de Breton commence par rappeler l'existence de deux « idéologies de proie » dressées l'une contre l'autre -, sa peinture au ton « mesuré » doit être tenue pour exemplaire, dans la mesure où elle évoque la vie quotidienne en lui conférant une dimension lyrique inhabituelle, où Breton devine les résonances du Mexique tel qu'il aime. » Gérard Durozoi (Histoire du mouvement surréaliste, Paris, Hazan, 1997, pp.534-535)

« On vit, chez Tamayo, dans un monde tremblant où l'homme est resté en rapports directs avec les forces de la nature, où la morphologie plus que nulle part est conditionnée par la mésologie (science des Milieux...). Au Mexique, poétiquement parlant, une friandise comme cette flèche rose a toujours un arrière-goût de volcan ; un enfant nu que, de bonheur, sa mère lève vers elle aura, dans une autre toile de Tamayo, les proportions de son cœur (et par là se sublime le sens de l'ancien sacrifice ; un oiseau menace une tête, comme pour tirer vengeance des chefs zapotèques qui se sont à jamais couronnés de ses plumes (et les vautours sommeillent, perchés sur le toit des boucheries). Monde moins policé que le nôtre, et d'autant mieux pris dans l'engrenage lyrique, où tout trouve sa réponse de haut en bas de la création et où, comme Tamayo le montre aussi, les nerfs de l'homme, tendus à se rompre, prêtent toute résonance aux cordes des constellations.

Venise, avant Paris, s'est laissé séduire et, dit-on, ne s'est pas lassée de caresser des yeux ces voiles venus de loin et crépitants de vie, que Tamayo a d'abord déployés pour elle à la Biennale. Ici je ne doute pas non plus qu'ils fassent merveille. Il y a, dans un certain passage à la Loïe Fuller, des couleurs sur un fond de sonorité étrangement grave qui évoque les harmonies des codex précolombiens, le secret d'une attraction toute-puissante. Rien, à ce point, ne donne la première fois la sensation de jamais vu. Rien ne s'ordonne, émotionnellement, mieux ensuite en vue de fêter l'instant, dans toute sa palpitation, saisi au défaut de « la douce Nuit qui marche ». Les touches de Tamayo me font penser à celles de ces papillons du genre sphinx dont certaines espèces arborent ses couleurs (sphinx du trône, smerinthe du peuplier), qui sont doués d'une puissance de vol incomparable et n'évoluent qu'au centre du crépuscule autour des fleurs. » (Texte d'André Breton préfaçant l'exposition Rufino Tamayo à la Galerie des Beaux-Arts, en 1950, repris dans l'ouvrage Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 234)

The brushwork of Tamayo makes me think of moths like the Sphinx, where certain species sport his colours (the privet sphinx, the poplar moth), who have incomparable flying abilities and only move among the flowers when dusk is at its height. Galerie des Beaux-Arts, en 1950, repris dans l'ouvrage Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 234)

lot 4035

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 30 000 à 40 000 euros.

Molinier Pierre
La Comtesse Midralgar 1950

80 x 66 cm (31 1/2 x 26 in.)

Technique mixte sur papier maroufflé sur
toile

Porte le chiffre de Molinier en bas à gauche
; porte une étiquette au dos Molinier Atelier
du Grenier Saint Pierre Bordeaux comtesse
MIDRALGAR

Expositions : Paris, L'Etoile scellée,
Molinier (préface d'André Breton), 1955,
rep.s.p., n° 5
Paris, Musée national d'art moderne/Centre
Georges Pompidou, André Breton, la
beauté convulsive, 1991, rep.p.457, p. 415,
p. 491 (étiquette au dos)
- Valence, Institut Valencia d'Art
Modern/Centre Julio Gonzales, Pierre
Molinier, 1999, rep.p.99, p. 172 (étiquette
au dos)

Bibliographie : Huit cartes d'analogie, In :
Le surréalisme, même, n° 5, printemps
1959, rep.p.24

- Robert Benayoun, Erotique du
surréalisme, Paris, Jean-Jacques Pauvert,
1965, rep.p.188

Molinier, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1969, rep.p.41, rep.p.51

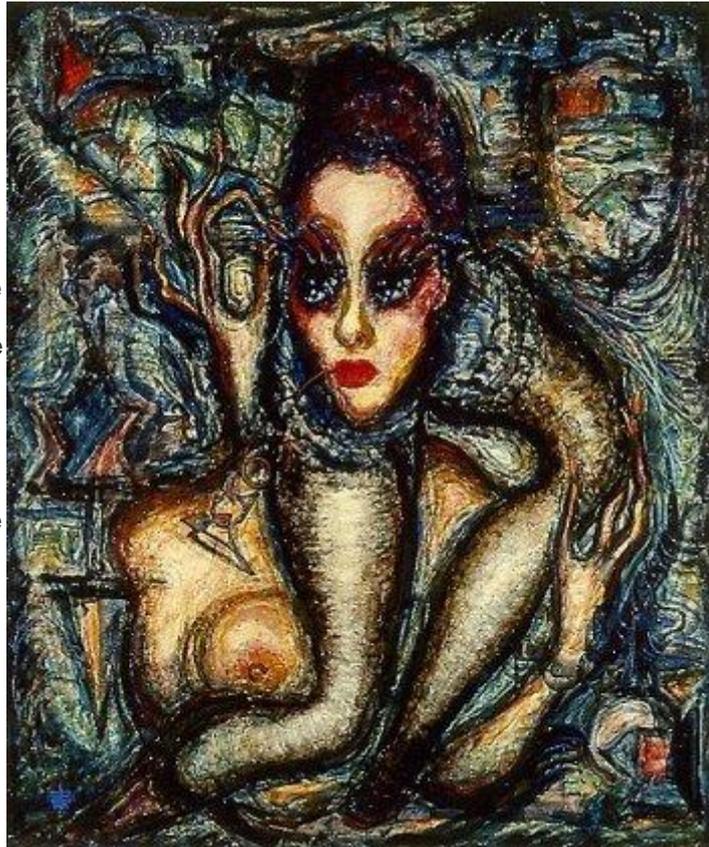
- André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris,
Gallimard, 1965, rep.p.247, pp.245-248

- Pierre Molinier, Genève, Bernard Letu, 1979, rep.p.24

- José Pierre, L'univers surréaliste, Paris, Somogy, 1983, rep.p.275

« La foudre, on ne l'avait plus vue se manifester dans la peinture depuis la Sémélé de Gustave Moreau, qui peut passer pour son testament poétique et, peut-être, l'admirable Puberté d'Edward Munch. Pierre Molinier renouant le pacte avec elle, il n'est pas surprenant que l'œil soit, devant ses toiles, appelé d'abord à se défaire de toutes les habitudes et conventions qui régissent de nos jours la manière de voir, de plus en plus aveuglément soumise à la mode. Cet œil est, en effet, mis ici en demeure d'accommoder avec tout autre chose que ce qui, dans l'art, le sollicite généralement. Dût en souffrir le goût moutonnier qui sévit du sommaire et du clair, ce qui chez Molinier est à atteindre, aussi bien que chez Moreau et Munch, suppose tout le cortège de la sirène des brumes. Il faut écarter de lourdes tentures pour pénétrer.

D'une fusion de bijoux entre lesquels domine l'opale noire, le génie de Molinier est de faire surgir la femme non plus foudroyée mais foudroyante, de la camper en superbe bête de proie. La vertu de son art, qui se veut délibérément magique, aussi dédaigneux que possible des puérils artifices du trompe-l'œil (quand bien même ceux-ci seraient mis au service de l'imagination), est d'enfreindre la loi qui veut que toute image peinte, si évocatrice soit-elle, demeure malgré tout objet d'illusion consciente, n'accède pas au plan de l'intervention active dans la vie. Les contes ont eu beau véhiculer vers nous le vieux rêve oppressant du personnage descendant de son cadre, ce n'est pas la peinture, par ses moyens propres, qui jusqu'ici nous avait acculés à cette perspective menaçante. Je ne crains pas de dire qu'avec Molinier, pour la première fois, il en va autrement. Une échelle de soie a pu enfin être jetée du monde des songes à l'autre, dont se trouve ainsi démontré qu'elle ne pouvait être que celle de la tentation charnelle. Cette tentation insinuante en diable, dans les yeux des merveilleuses créatures qui s'offrent ici sans vergogne, fait ciller et vaciller tour à tour, les conjuguant, ceux que nous ne pouvions que prêter à la Mathilde du Moine, à l'Alberte du Rideau cramoisi, à la Solange des Détraqués, à Madame Edwarda, à O, à la Lucie, « petite folle des bois » du Jules César de Joyce Mansour. A qui en douterait, un défi : ces tableaux souffrant incontestablement au voisinage de tous autres, qu'un homme jeune ou dans la force de l'âge, libre d'attache, voire une femme quitte de tout préjugé, emporte pour quelques jours les Dames voilées, Cosmac, Comtesse Midralgar ou Eunazus dans le secret d'une chambre d'hôtel (en prenant soin de la cacher aux domestiques) : il nous en dira des nouvelles ! « Elles sont, nous prévient leur auteur, envahissantes. Se les approprier n'est



aucunement savoir qui l'on introduit dans son intimité, cela dépend du comportement. Elles n'accordent leurs lèvres que difficilement mais... »

Il n'en est pas moins vrai qu'elles répètent à qui veut les entendre, telles les Guivres de l'Enchanteur pourrissant : « Nous voudrions le baiser sur nos lèvres que nous léchons pour paraître plus rouges... nous qui ne sommes que des bêtes, sauf le baptême et qui, malgré le bel espoir, nous mordons les lèvres, nos belles lèvres, souvent, en nos gîtes accessibles » et que voici indiqué l'accès même à ces gîtes.

Tout ce que Pierre Molinier a peint en dehors d'elles participe, avec la digitale, la belladone et la stramoine, de leur sillage de rosée. Ses fleurs, fussent-elles des pivoines répandues, exhalent encore le parfum de leurs cuisses, d'autant plus ravissantes que damnantes d'hybridité.

Là, dit Rimbaud, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action. - O terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux ! trouvez Hortense. »

La voici. » (Paris, L'Etoile scellée, Molinier (préface d'André Breton), 1955)

En 1955 Molinier, qui avait déjà fait parvenir à Breton des photographies de ses toiles et quelques poèmes, entame une correspondance avec ce dernier. Il collabore à la réalisation de quatre des cinq numéros du Surréalisme, même et participe à l'exposition E.R.O.S en 1959.

Cette collaboration Breton-Molinier rencontre un accueil assez réservé de la part des surréalistes qui étaient « traumatisés » par le « côté complètement sexuel » de la peinture de Molinier. En revanche, l'artiste considérait avoir « pu rencontrer chez les surréalistes une compréhension totale de ce qui était en (lui) ».

Après 1963, ses relations avec le groupe surréaliste sont interrompues, malgré les liens de sympathie avec Joyce Mansour et Clovis Trouille. (d'après Gérard Durozoi, Histoire du mouvement surréaliste, Paris, Hazan, 1997, p. 547)

In 1955 Molinier, who had already sent Breton photographs of his canvases and a few poems, began a correspondence with him. He collaborated on the making of four of the five issues of Surréalisme, même and participated in the E.R.O.S exhibition in 1959.

The Breton-Molinier collaboration was greeted rather reservedly by the Surrealists, who were "traumatized" by the "completely sexual side" of Molinier's painting. The artist, on the other hand, considered that he had "encountered with the Surrealists total comprehension of what was in him."

lot 4036

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 5 000 à 6 000 euros.

Moreau Gustave d'après
Esquisse pour Jupiter et Sémélé Début
du XXe siècle

70,2 x 53 cm (27 5/8 x 20 7/8 in.)

Huile sur toile

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, rep.p.122, p. 491

Selon Pierre-Louis Mathieu, cette huile sur toile est une copie ancienne, non-autographe, d'après l'Esquisse pour Jupiter et Sémélé de Gustave Moreau.

« Qu'aime le jeune Breton ? Il ne remonte pas très haut dans le passé : s'il y a un refus, il est celui de la culture classique - celle de l'école -, nullement de la poésie récente, dont il part. " La fin d'une frange, l'ombre que peut porter la pyramide du XIXe siècle sur celle du XXe ", c'est sur cette lisière qu'il apprend à voir.

Il ne s'agit pas seulement d'œuvres qui, comme celles de Mallarmé et de Rimbaud, échappent à la classification - mais de la poésie symboliste dans son ensemble...

Le peintre qui correspond à cette beauté symboliste, et qui a été la première admiration de Breton dans l'ordre plastique, c'est Gustave Moreau. » Gaëtan Picon (Le surréalisme, 1919-1939, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1983, pp.28-29)

« La découverte du musée Gustave Moreau quand j'avais seize ans a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le "type" de ces femmes m'a probablement caché tous les autres : ç'a été l'envoûtement complet.

Les mythes, ici réattisés comme nulle part ailleurs, ont dû jouer. Cette femme qui, presque sans changer d'aspect, est tour à tour Salomé, Hélène, Dalila, la Chimère, Sémélé, s'impose comme leur incarnation indistincte. Elle tire d'eux son prestige et fixe ainsi ses traits dans l'éternel. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 363)

« MOREAU (Gustave). - Peintre visionnaire français (1826-1898). Nul n'est allé si loin dans la pénétration des mythes, en tout cas n'en a ramené un tel trophée, nul n'a su faire jaillir du creuset de sa longue légende la Femme plus pernicieuse et plus belle.

"Gustave Moreau, l'homme des symboles et des perversités des vieilles cosmogonies... extasiées et extasiées, ses princesses léthargiques et comme offertes, presque spectrales, avec leurs charmes de grandes fleurs passives et vénériennes !" (Jean Lorrain). » André Breton (Paris, Galerie Daniel Cordier, L'exposition internationale du surréalisme, 1959-1960, p. 133)



lot 4037

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 1 000 à 1 200 euros.

**Moreau Gustave d'après
L'apparition**

50.8 x 36.8 cm

Eau-forte en noir exécutée par Emile Sulpis et signée de sa main, d'après le tableau de Gustave Moreau

Editée par la Société française de Gravure (série III, planche XLI)

« Qu'aime le jeune Breton ? Il ne remonte pas très haut dans le passé : s'il y a un refus, il est celui de la culture classique - celle de l'école -, nullement de la poésie récente, dont il part. " La fin d'une frange, l'ombre que peut porter la pyramide du XIXe siècle sur celle du XXe ", c'est sur cette lisière qu'il apprend à voir.

Il ne s'agit pas seulement d'œuvres qui, comme celles de Mallarmé et de Rimbaud, échappent à la classification - mais de la poésie symboliste dans son ensemble... Le peintre qui correspond à cette beauté symboliste, et qui a été la première admiration de Breton dans l'ordre plastique, c'est Gustave Moreau. » Gaëtan Picon (Le surréalisme, 1919-1939, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1983, pp.28-29)

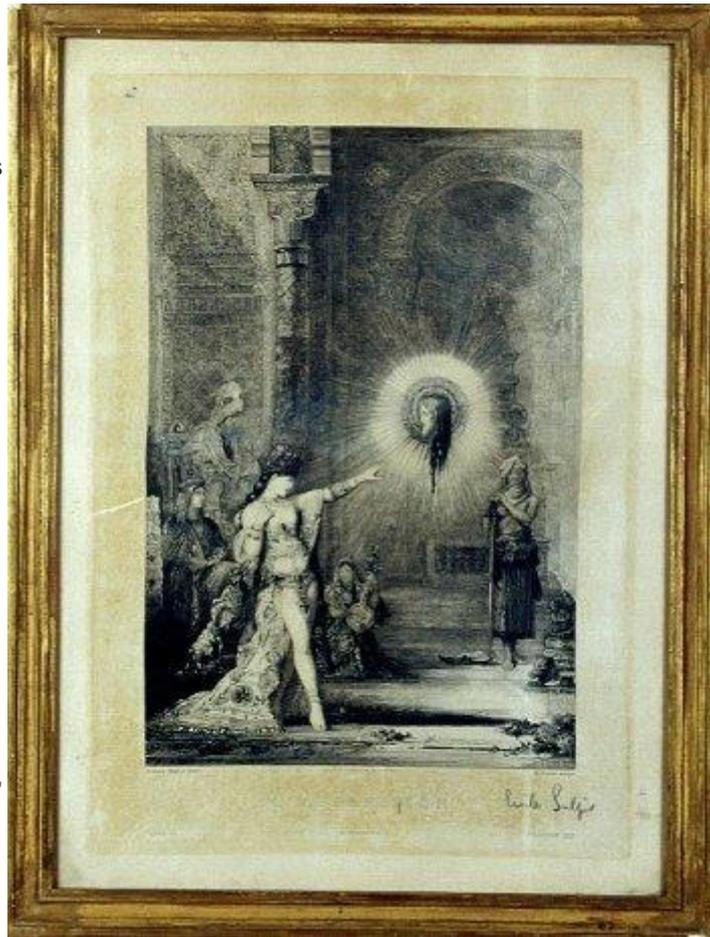
« La découverte du musée Gustave Moreau quand j'avais seize ans a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que

j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le "type" de ces femmes m'a probablement caché tous les autres : ç'a été l'envoûtement complet.

Les mythes, ici réattisés comme nulle part ailleurs, ont dû jouer. Cette femme qui, presque sans changer d'aspect, est tour à tour Salomé, Hélène, Dalila, la Chimère, Sémélé, s'impose comme leur incarnation indistincte. Elle tire d'eux son prestige et fixe ainsi ses traits dans l'éternel. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 363)

« MOREAU (Gustave). - Peintre visionnaire français (1826-1898). Nul n'est allé si loin dans la pénétration des mythes, en tout cas n'en a ramené un tel trophée, nul n'a su faire jaillir du creuset de sa longue légende la Femme plus pernicieuse et plus belle.

"Gustave Moreau, l'homme des symboles et des perversités des vieilles cosmogonies... extasiées et extasiées, ses princesses léthargiques et comme offertes, presque spectrales, avec leurs charmes de grandes fleurs passives et vénériennes !" (Jean Lorrain). » André Breton (Paris, Galerie Daniel Cordier, L'exposition internationale du surréalisme, 1959-1960, p. 133)



lot 4038

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 1 500 à 1 800 euros.

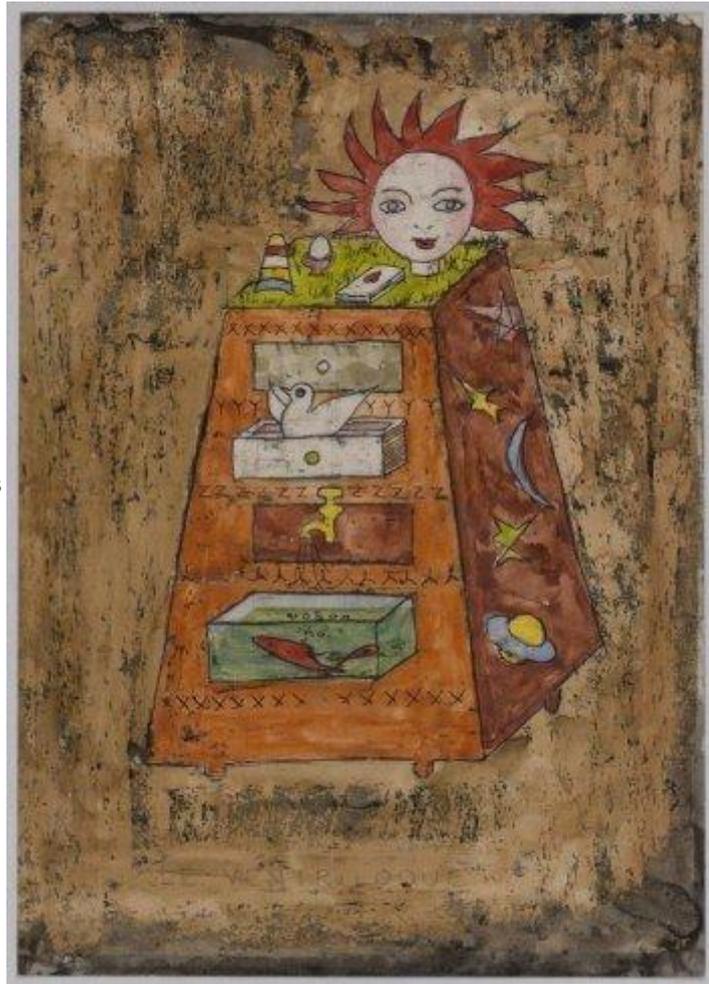
Breton André
Le ventriloque

18 x 12,8 cm (7 1/8 x 5 1/8 in.)

Cire sur papier

Bibliographie : Octavio Paz (préface de),
Jean-Michel Goutier (choix des textes et
catalogue établi par), André Breton, Je
vois, j'imagine, Paris, Gallimard, 1991,
rep.p.107, n° 77

«Qu'est-ce le jeu ? C'est peindre, c'est
écrire, c'est faire de la poésie. Quand tu es
seul, toi, devant la table, pour écrire, tu te
mets à jouer avec toi-même.» Jacques
Hérould (Alain Jouffroy, Les jeux surréalistes
(entretien avec Jacques Hérould), in : XXe
siècle, Le surréalisme I, nouvelle série,
XXXVI année, n° 42, juin 1974, p. 151)



lot 4039

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 1 800 à 2 000 euros.

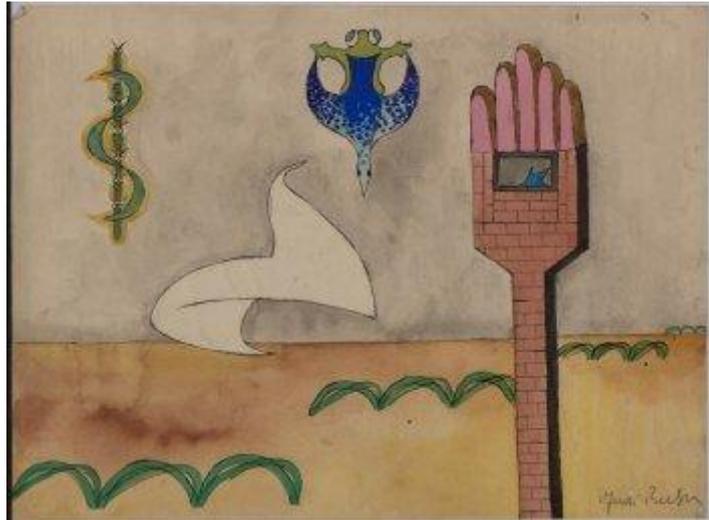
Breton André
sans titre

20,2 x 26,9 cm (7 7/8 x 10 5/8 in.)

Gouache sur papier

Signée en bas à droite : André Breton

Bibliographie : Octavio Paz (préface de),
Jean-Michel Goutier (choix des textes et
catalogue établi par), André Breton, Je
vois, j'imagine, Paris, Gallimard, 1991,
rep.p.105, n° 74

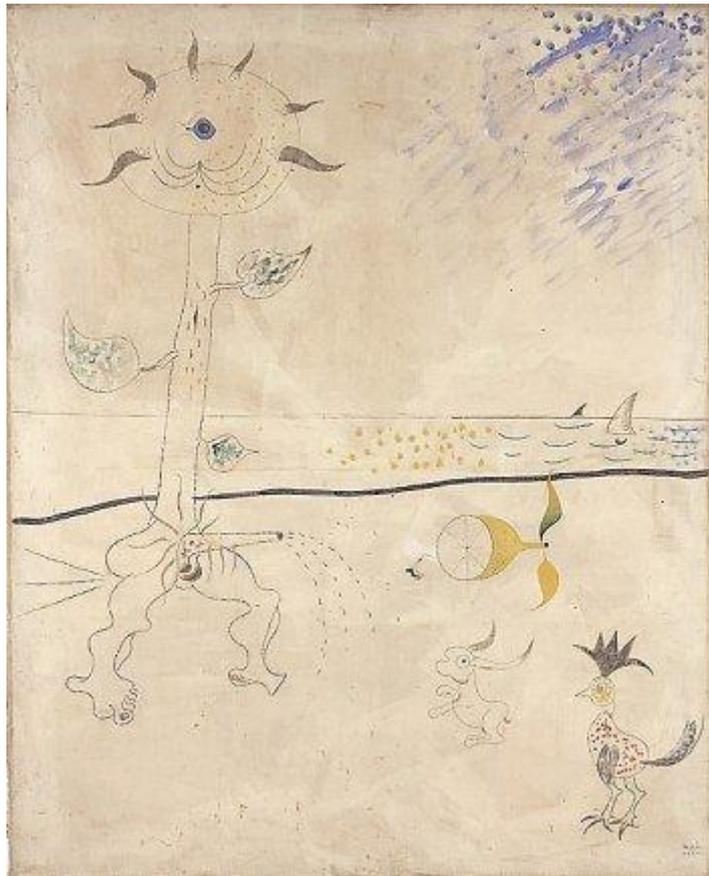


lot 4040

lundi, 14 avril 2003 19:30

1 élément

Estimation : 3 000 000 à 5 000 000 euros.



Miró Joan
Le piège 1924

92,7 x 73,5 cm (36 1/2 x 28 7/8 in.)

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite : Miró 1924; signée, titrée, datée au dos : Joan Miró, « Le Piège », 1924

Expositions : Paris, Galerie Daniel Cordier, Exposition internationale du surréalisme, 1959-1960, s. n°
- Londres, Art Council of Great Britain, Joan Miró, 1964, n° 35 (étiquette au dos)
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.254 (étiquette au dos)
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Féminin-masculin, Le sexe dans l'art, 1995-1996, rep. n°388, p. 491 (étiquette au dos)
- Paris, Pavillon des Arts, Le surréalisme et l'amour, 1997, rep.p.165, n° 107, p. 230
- Stockholm, Moderna Museet, Joan Miró, Creator of new worlds, 1998, rep.p.20, n° 7

Bibliographie : La révolution surréaliste, première année, n° 5, 15 octobre 1925, rep.p.25

- Jacques Dupin, Miró, Paris, Flammarion, 1961, n° 95, p. 492
- Robert Benayoun, Erotique du surréalisme, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, rep.p.125
- André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.36-41
- Xavier Domingo, Erotique de l'Espagne, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, rep.p.64
- Michel Tapié, Joan Miró, Milan, Fratelli Fabbri, 1970, n° 18
- Gaëtan Picon, Le surréalisme, 1919-1939, Genève, Edition d'art d'Albert Skira, Genève, 1983, pp.88-89
- Pere Gimferrer, Les arrels de Miró, Barcelona, Polígrafa, 1993, rep. n°97, p. 61
- Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud, Joan Miró, Catalogue raisonné, Paintings, volume I : 1908-1930, Paris, Daniel Lelong & Succession Miró, 1999, rep.p.1924_89, n° 97
« Pour mille problèmes qui ne le préoccupent à aucun degré bien qu'ils soient ceux dont l'esprit humain est pétri, il n'y a peut-être en Joan Miró qu'un désir, celui de s'abandonner pour peindre, et seulement pour peindre (ce qui pour lui est se restreindre au seul domaine dans lequel nous soyons sûrs qu'il dispose de moyens), à ce pur automatisme auquel je n'ai, pour ma part, jamais cessé de faire appel, mais dont je crains que Miró par lui-même ait très sommairement vérifié la valeur, la raison profonde. C'est peut-être, il est vrai, par là qu'il peut passer pour le plus « surréaliste » de nous tous. Mais comme nous sommes loin de cette « chimie de l'intelligence » dont on a parlé ! L'empirisme a, dans la guérison de certaines maladies de l'âme, quelque chose de providentiel. Derrière les incantations répétées en latin de campagne, dans l'ombre de la chaudière à retours de flamme où par définition les produits de la combustion doivent revenir sur eux-mêmes avant de passer par la cheminée, il est permis de voir en chaque étoile une fourche, dans un corps même humain « une substance pleine de points, de lignes et d'angles » et cela sans plus, dans un animal à plumes les plumes, dans un autre animal les poils, de ne juger la France, l'Espagne que selon leur contour sur la carte et ce qu'il offre dans sa sinuosité de particulier, de ne demander au réel que le surexpressif, l'expressif au sens le plus enfantin, et de ne rien combiner au-delà de cet expressif. Mot pour œil, dent pour mot. On peut, sous prétexte d'avoir à se jeter à l'eau, apprendre à nager en suspendant à son cou des pierres de plus en plus grosses. Personne, après tout, n'assiste au pesage. On peut aussi apprendre, par exemple, à fort bien tirer l'épée, ne serait-ce que pour dire quand bon semble : « Voici ma carte » et être sûr de choisir son terrain. Sur le sien je reconnais que Miró est imbattable. Nul n'est près d'associer comme lui l'inassociable, de rompre indifféremment ce que nous n'osons souhaiter de voir rompu.

« La cigale, qui ouvre sur les champs du Midi des yeux grands comme des soucoupes, accompagne seule de son chant cruel ce voyageur toujours aussi d'autant plus pressé qu'il ne sait où il va. Elle est le génie inflexible, délicieux et inquiétant qui se porte en avant de Miró, qui l'introduit auprès des puissances supérieures auxquelles les grands Primitifs ont eu quelque peu affaire. Elle est peut-être, à elle seule, le talisman nécessaire, l'indispensable fétiche que Miró a emporté dans son voyage pour ne pas se perdre. C'est à elle qu'il doit de savoir que la terre ne tire vers le ciel que de malheureuses cornes d'escargot, que l'air est une fenêtre ouverte sur une fusée ou sur une grande paire de moustaches, que pour parler révérencieusement il faut dire : « Ouvrez la paranthèse, la vie, fermez la paranthèse », que les cœurs, littéralement :

Nos cœurs pendent ensemble au même grenadier, que la bouche du fumeur n'est qu'une partie de la fumée et que le spectre solaire, prometteur de la peinture, s'annonce, comme un autre spectre, par un bruit de chaînes.

J'aimerais, je ne saurais pas trop y insister, que Miró n'en conçût pas un orgueil délirant et ne se fiât pas à lui seul, si grands que fussent ses dons, si fidèle que lui demeurât jusqu'à ce jour l'inspiration, si originale qu'apparût sa manière, - pour réaliser entre des éléments d'apparence immuable les conditions d'un équilibre bouleversant. Le délire n'a rien à voir en tout ceci. L'imagination pure est seule maîtresse de ce qu'un jour le jour elle s'approprie et Miró ne doit pas oublier qu'il n'est pour elle qu'un instrument. Son œuvre, qu'on le veuille ou non, engage un certain nombre de notions générales à la révision desquelles d'autres lui sont attachées. Il serait vain de tenir ces notions, dans l'état où elles sont, pour des simples concepts subjectifs incapables de prendre une nouvelle réalité objective hors de l'entendement qui les

