

Vente

BRETON

5

4281 to 4350

lot 4281

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 10 000 euros.



Filiger Charles

A la mémoire de Franz Hals 1892-1894

15,4 x 22 cm (6 x 8 5/8 in.)

Gouache, encre et peinture dorée sur carton

Annotée en haut à gauche :

A la mémoire de Franz Hals. Marquée 39 ; esquisse d'une maison à la gouache au dos sur le carton d'encadrement

Bibliographie : Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, rep.p.45, n° 55, p. 170

« La composition est en deux parties comme deux pages d'un livre ouvert. Sur la page de droite le visage, sur la gauche la dédicace : A la mémoire de Franz Hals, et la rose (qui est liée à l'année 1892).

Filiger a d'abord écrit puis effacé Hommage à Franz Hals pour mettre à la place : A la mémoire de Franz Hals. Cela souligne encore son caractère altier et le mépris qu'il avait des honneurs. Ce trait était tenu en haute estime par les surréalistes qui n'aimaient guère les honneurs pas plus que les hommages et les

refusaient en toute circonstance.

Si la rose témoigne de son adhésion aux Rose + Croix, et à cause de la technique proche d'une œuvre datée de 1892 (L'Homme au béret bleu), on pourrait poser ici la date de 1892-1894. » (Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, p. 170)

The composition is in two parts, like two pages in an open book. On the right, a face; on the left, a dedication, To the memory of Franz Hals, and a rose (linked to the year 1892). Filiger had first written, then erased, Hommage à Franz Hals, replacing it by the present inscription. This re-emphasizes his haughty character, and his contempt for honours. This character trait was held in great esteem by the Surrealists, who liked neither honours nor homage and refused them whenever offered.

lot 4282

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 10 000 euros.



Filiger Charles
Prototype de J. d'Arc

24,3 x 24,5 cm (9 1/2 x 9 5/8 in.)

Aquarelle sur deux papiers joints

Titrée en haut à gauche. Nombreuses annotations figurant autour de la composition.

Au dos : Etude au crayon et à la gouache

Bibliographie : Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré « Symbolistes et Nabis - Maurice Denis et son temps », Filiger, dessins-gouaches-aquarelles, 1981-1982, n° 78, pp.84-85
- Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, rep.p.34, n° 34, p. 165

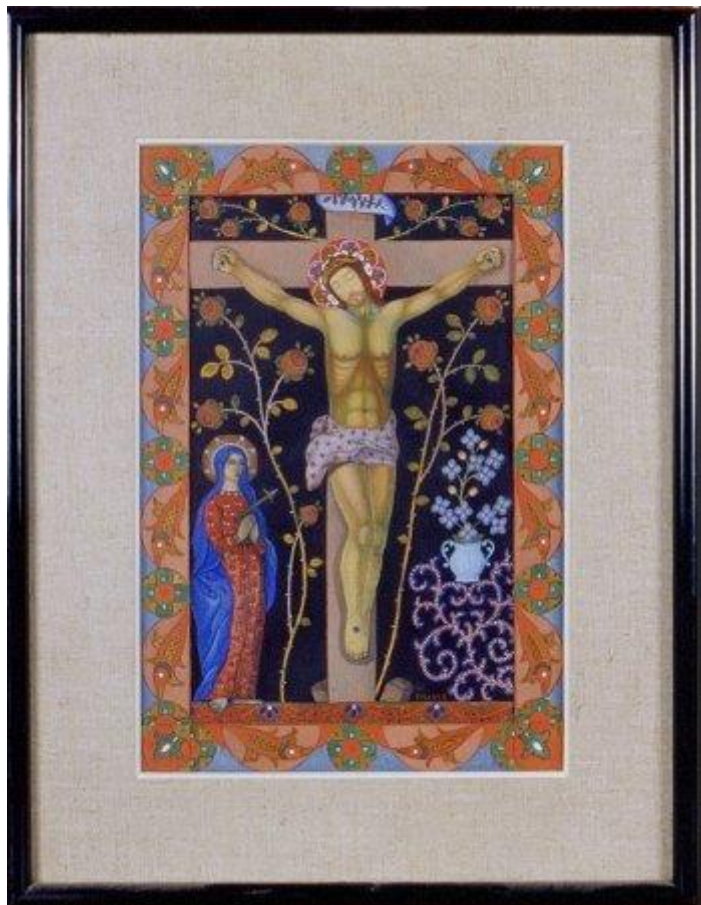
Le n° 78 du catalogue de l'exposition Filiger, dessins - gouaches - aquarelles qui a eu lieu en 1981-1982 au Musée du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye est une œuvre en crayon et gouache sur papier de 23,2 x 29,1 cm., intitulée Jeanne d'Arc, probablement antérieure à celle de la collection Breton.

lot 4283

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 8 000 à 12 000 euros



Filiger Charles
Christ en croix 1903

33,6 x 23,2 cm (13 1/4 x 9 1/8 in.)

Gouache et biseau superposé à la gouache

Signée en bas vers la droite : Filiger ; annoté au dos, de la main d'André Breton : 1904 cf. Cahier de croquis, signé AB et marqué au crayon rouge : 31 28 B

Provenance : Vente aux enchères de la succession O'Connor à l'Hôtel Drouot, le 6 et le 7 février 1956

Bibliographie : Paris, Hôtel Drouot, Collection Roderic O'Connor, Livres, Estampes modernes, Sculptures, Tableau Ecole siennoise, Tableaux modernes, Aquarelles, Gouaches, Dessins, Ateliers Roderic O'Connor et Renée Honta, Le tout dépendant de la succession de Mme. O'Connor, Vente Hôtel Drouot, salle n° 7, les lundi 6 et mardi 7 février 1956, à 14 heures précises, n° 118

- Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré « Symbolistes et Nabis - Maurice Denis et son temps », Filiger, dessins-gouaches-aquarelles, 1981-1982, p. 113, p. 123

- Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, rep.p.109, n° 144, p. 192

« En novembre 1903, Seguin écrit à O'Connor : « [...] j'ai reçu de Filiger deux lettres philosophiques [...] je

vous transcries les premières lignes [...] :

« depuis un grand mois, je travaille sans relâche, je suis à parachever une machine qui me donne plus de mal que le diable. Un Christ en croix, relativement grand, flanqué d'une minuscule Vierge, le tout sur un fond noir, historié de roses sanguines, et le sacré bon Dieu me donne du fil à retordre...

Une frise superposée renforce la base de l'encadrement sur laquelle s'appuie le pied de la Vierge. »

C'est la description précise de cette œuvre, ce qui permet de la dater de 1903.

On constate que, parallèlement à ses recherches chromatiques (dont on trouve d'ailleurs la trace ici dans l'encadrement inspiré de motifs emblématiques d'évangéliques médiévaux), Filiger poursuivait une peinture « à sujet ». La quête était la même, les thèmes différaient. » (Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, p. 168)

Mira Jacob a daté cette œuvre de 1903, mais une mention s'impose : le catalogue de l'exposition Filiger, dessins - gouaches - aquarelles qui a eu lieu en 1981-1982 au Musée du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye (p. 113 et p. 123) signale Le Christ en croix exposé à la Galerie Durand-Ruel en 1898 (10 mars - 31 mars) lors de l'exposition en hommage à Odilon Redon (n° 175 du catalogue).

In November 1903, Seguin wrote to O'Conor: "(...) I have received two highly philosophical letters from Filiger (...) I'm sending on the first lines to you (...):

"for a month and more, I have been working constantly; I have almost finished a thing which has given me a devil of a time. A Christ on the cross, relatively large, with a minuscule Virgin at his side; the whole on a black background, decorated with blood-red roses, and the good God almighty has led me a merry dance..."

lot 4284

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 8 000 à 12 000 euros.



Filiger Charles

Notation chromatique Vers 1903

24,5 x 29,5 cm (9 5/8 x 11 5/8 in.)

Gouache et crayons sur papier double face

Porte une étiquette au dos, annotée de la main d'André Breton : Charles Filiger notation chromatique
Acheté par moi à Mme Vve Le Guellec de Plougastel-Daoulas chez qui Filiger passa les dernières années de sa vie. A.B. Marqué au crayon : n° 21 ? 3

Provenance : Mme veuve Le Guellec, Plougastel

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.438, p. 487

- Stockholm, Nationalmuseum ; Oslo, Nasjonalgalleriet ; Helsingfors, Ateneum, Inbillning och dröm, Fransk symbolism 1886-1908, 1994, rep.p.102, n° 90

Bibliographie : André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, rep.p.359

- Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, p. 99

« Parallèlement aux peintures synthétiques de style Pont-Aven, et les remplaçant peu à peu, Filiger exécute pour sa recherche personnelle ce qu'il appelle ses « morceaux d'enluminure » ou « petits travaux » et que l'on nomme habituellement Notations Chromatiques...

Les Notations chromatiques représentent le tiers de son œuvre environ ; et très peu sont datées...

A la mort de Filiger survenue en 1928, la famille Le Guellec qui l'accueillait depuis 1914, a reçu un ensemble d'œuvres important dont la plupart étaient des notations chromatiques. La schématisation progressive des formes se fait sentir tout au long des Notations Chromatiques...

(En même temps) ces « petits travaux » sont prétexte à des recherches chromatiques extrêmement poussées... (car) Filiger est avant tout coloriste, il étudie sans relâche le jeu infini des couleurs, il étudie aussi celui des formes : dessin, proportion, imbrication ; et son idéal est de faire coïncider les couleurs et les formes jusqu'à la réalisation parfaite d'un « Tout harmonique ».

Esthétiquement les Notations Chromatiques sont très différentes des œuvres « style Pont-Aven ». Filiger écrit en marge de l'œuvre « Prométhée » « Ma méthode n'a rien à faire ni à voir avec les recherches, ni de P.G. ni des Japonais ? ». Pourtant la pensée qui se dégage des chromatiques laisse apparaître une continuation logique avec les découvertes de Gauguin sur le cloisonnisme, la synthèse et le symbolisme pictural.

L'œuvre de Filiger est la manifestation évidente d'une extraordinaire tension vers l'absolu et de son désir d'unité parfaite, et les Notations chromatiques sont l'aboutissement normal de cette inlassable recherche. »

(Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré « Symbolistes et Nabis - Maurice Denis et son temps », Filiger, dessins-gouaches-aquarelles, 1981-1982, pp.82-83)

« Au plan de leur signification, on n'a jamais pu définir avec certitude ce qu'étaient les Notations Chromatiques. On ne peut qu'avancer des hypothèses. Celle de projets pour des vitraux ou des émaux semble devoir être écartée : dans les écrits qui les entourent, jamais n'apparaît la moindre indication qui pourrait le laisser supposer. »

(Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, p. 99)

In parallel to his paintings in the synthetic, Pont-Aven style (and replacing them little by little), Filiger executed for his personal artistic satisfaction what he called "bits of illumination" or "small works", and what have come to be called his Notations Chromatiques... These Notations Chromatiques represent about a third of his work, and very few are dated...

lot 4285

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 8 000 à 12 000 euros.

Filiger Charles
Architecture symboliste

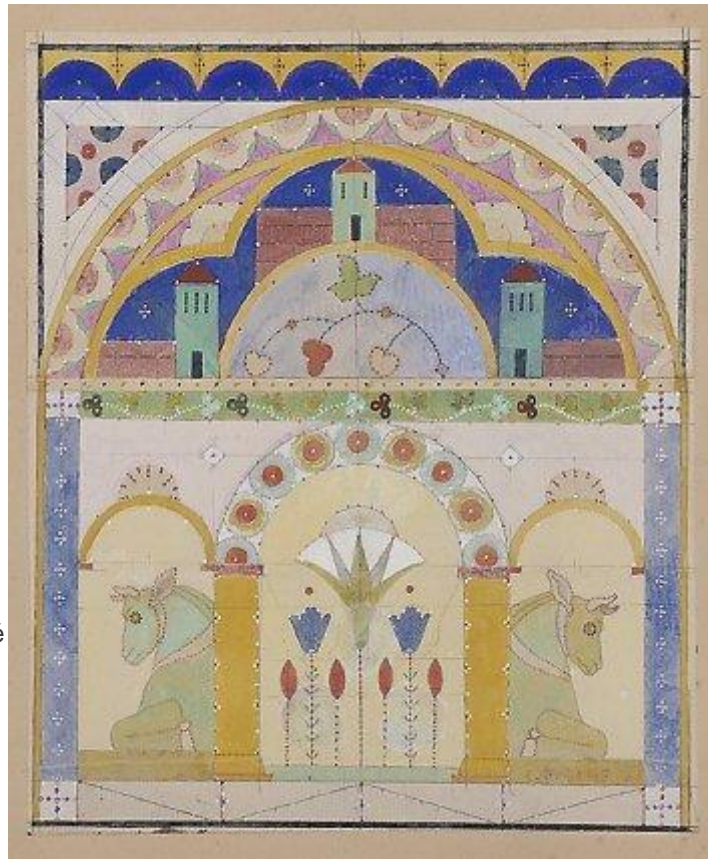
25,7 x 21 cm (10 1/8 x 8 1/4 in.)

Gouache sur papier

Signée en bas à droite : C. Filiger ; au dos de l'encadrement : Bateau-Lavoir (?), n° 91 (étiquette Le moine Perignon)

Provenance : Acheté par Breton à Pont-Aven en 1949

Expositions : Londres, The Tate Gallery, Gauguin and the Pont-Aven Group, 1966, n°135b (étiquette au dos)
- Londres, Arts Council of Great Britain, Dada and Surrealism reviewed, 1978, n° 17.64 (étiquette au dos)
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.439, p. 487 (étiquette au dos)
- Stockholm, Nationalmuseum ; Oslo, Nasjonalgalleriet ; Helsingfors, Ateneum, Inbillning och dröm, Fransk symbolism 1886-1908, 1994, rep.p.36, n° 89 (étiquette au dos)



Bibliographie : André Breton, Alfred Jarry initiateur et éclairer, in : André Breton, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1999, rep.p.929, pp.924-925, p. 1420

- André Breton (avec le concours de Gérard Legrand) L'art magique, Paris, Formes et reflets, Club français de l'art, 1957, rep.p.37

- André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, rep.p.358

- Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré « Symbolistes et Nabis - Maurice Denis et son temps », Filiger, dessins-gouaches-aquarelles, 1981-1982, rep.p.94

- José Pierre, André Breton et la peinture, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1987, rep. n°13, s.p.

- Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, rep.p.79, n° 106, p. 181

« Devant le Cimabue du Louvre, a rapporté Julien Leclerc, Filiger s'extasiait surtout parce que les visages des anges y sont pareils à celui de la Vierge (Il s'agit de la Madonne aux anges (1 290) : la Vierge, sur un trône, est entourée de six anges...) »

« Je me souviens d'avoir attribué à la même cause mon premier émerveillement devant ce tableau. Il y a deux ans, j'ai pu acquérir à Pont-Aven une gouache de Filiger qu'on trouvera reproduite en planche 8 du présent ouvrage. Les huit arches supérieures, ainsi que le ciel autour des constructions, en sont bleu roi ; les chevaux d'un vert mousse un peu moins soutenu que la bande transversale, où ondule en ponctuation claire une ligne à motifs trifoliés. Rouge groseille les épis inférieurs, qui deux par deux flanquent une fleur couleur de la chicorée sauvage, le tout comme filigrané d'une couronne suspendue au-dessus d'un papillon... La symétrie n'est brisée que par le rameau qui se déploie de droite à gauche, de l'une à l'autre tour latérale verte, et, entre deux cœurs clairs, laisse pendre un fruit inconnu, d'un rouge voisin de celui des épis. J'ai beau savoir combien une telle description est vaine, je m'y laisse entraîner par amour : mon excuse est que rien n'a disposé sur moi d'un enchantement plus durable, ni ne s'est montré plus à l'abri des variations de mon humeur. On sait que Gauguin, en 1888, a peint pour Paul Sérusier une petite planchette qui est passée dans l'histoire de la peinture sous le nom des Talisman. Si ce titre n'était pas pris, pour ce Filiger - à peine plus grand - qui n'en a pas, c'est celui que je retiendrais. » André Breton (Alfred Jarry initiateur et éclairer, in : André Breton, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1999, pp.924-925, p. 1420)

I remember attributing my own wonder to the same cause the first time I stood before this painting. Two years ago, I was able to acquire a gouache by Filiger in Pont-Aven...which you will find reproduced in plate 8 of the present work...The eight topmost arches, as well as the sky around the constructions, are done in royal blue; the horses are in a slightly lighter moss green than the transversal band, clearly punctuated by

an undulating line of trifoliate motifs. The lower spikes are current-red, their double rows flanking a flower the colour of wild chicory, the whole like a crown in filigree suspended over a butterfly.

lot 4286

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 2 000 à 3 000 euros.



Filiger Charles
Chardons 1890

17,6 x 13,1 cm (en forme d'écusson) (6 7/8 x 5 1/8 in.)

Gouache sur carton

Signée et marquée en haut à gauche : Filiger, Pouldu 1890

Bibliographie : Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, rep.p.37, n° 40, p. 166

« Le motif à fleurs ou à plantes se retrouve parfois dans les compositions... et dans l'ornementation décorative des sujets. Il est rare de le voir traité en sujet unique. A notre connaissance c'est la seule fois (à l'exception des croquis dans le Cahier d'études...) »

Gouache sur carton épais, gris, que le peintre affectionnait et ce gris brut du carton entre dans la composition de l'œuvre, servant admirablement le jeu des couleurs. »

(Strasbourg, Musée d'art moderne à l'Ancienne Boucherie, Musée Historique, Charles Filiger, 1863-1928, (présentation et analyse de l'œuvre par Mira Jacob), 1990, p. 166)

Flowers or plants are sometimes found in compositions...and in the decorative ornamentation of figures. It is rare to see them treated alone. To our knowledge, this is the only instance, except for studies in the artist's sketchbook.

lot 4287

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 9 000 à 12 000 euros.



Gironella Alberto

F. co Lezcano en su taller (L'atelier de Francisco Lezcano) 1965 - 1966

137 x 180 cm (54 x 70 7/8 in.)

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche : Gironella 65 - 66 ; titrée au dos sur le châssis : F. co Lezcano en su taller ; inscrit au dos : La Bossa VII-65 Paris VI-66 para A. Breton

Provenance : Don de l'artiste

Expositions : Mexico, Museo Rufino Tamayo, Alberto Gironella, Esto es Gallo, 1984, (étiquette au dos)

« Entre Velazquez et Gironella, entre la statue du XIIe siècle et Gironella, entre Goya et Gironella, il y a toujours l'intervention maligne de Tiburcio Esquirla. Et si, finalement, Gironella a adopté la peinture comme mode permanent d'expression, il n'en demeure pas moins que ses préoccupations, dans l'enchevêtrement somptueux et aberrant de leur trame, évoquent d'assez près les vestiges d'un Jorge Luis Borges imaginant des encyclopédies où tout est exact à un détail près, des chefs-d'œuvre archi-connus entièrement réécrits dans une intention différente (« Pierre Ménard auteur du Quichotte »), ou des cycles entiers d'œuvres littéraires soumises à des mutations, parfois infimes, parfois telles que les malentendus qu'elles déclenchent remettent en cause l'histoire de l'espèce tout entière. Il est vrai que Gironella est infiniment plus direct, et que la gamme des privautés qu'il s'autorise envers ses modèles est incontestablement plus fournie dans le registre de la volée de coups de poing que dans celui des pichenettes. N'importe ; bien davantage qu'à l'abstraction véritable ou au pastiche généralisé, les fins qu'il poursuit ressortent à la plus haute distraction : non pas simple mascarade, mais symphonie déconcertante où la déchéance d'un thème ressassé et déformé à satiété ne fait que préluder à la triomphante apparition de formes nouvelles, où se conjuguent toute l'amertume et toute la plénitude de la vérité poétique. Ainsi s'en vont les reines. Et fleurissent les ruines. » Edouard Jaguer (Gironella, Mexico, Ediciones ERA, 1964, p. 99)

It is true that Gironella is infinitely more direct, and that the range of liberties which he allows himself with his models is incontestably better stocked on the side of blows rather than that of gentle flicks of the hand. Whatever; much more than to veritable abstraction or generalized pastiche, the ends which he pursues are the province of the highest degree of distraction: not a simple masquerade, but a disconcerting symphony to the degeneration which occurs when a theme has been worn out, becoming totally deformed. This point is but the prelude to the triumphant appearance of innovative forms, where all the bitterness and all the plenitude of poetic truth meet and combine.

...So it is that queens depart. And ruins blossom.

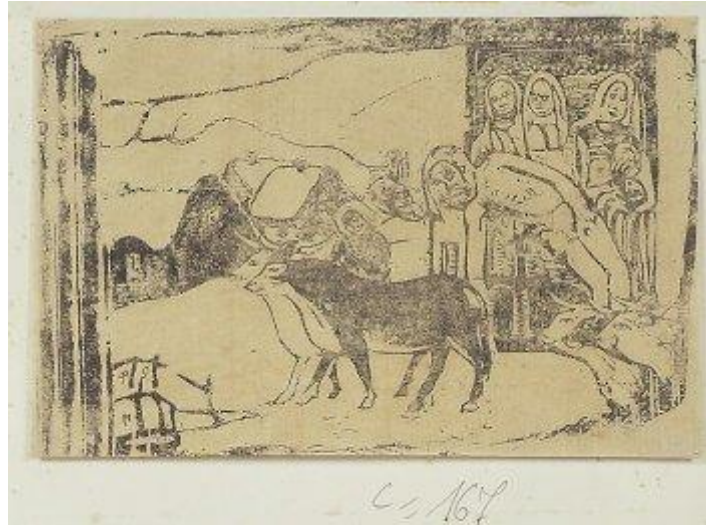
lot 4288

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 5 000 à 6 000 euros.

vues : 1 2



Gauguin Paul

Le Calvaire Breton 1899

16 x 25 cm (6 1/4 x 9 7/8 in.)

Bois gravé en noir

Imprimé sur Japon pelure très mince, signée du monogramme et numérotée 19 (dans la planche).

Inversée gauche-droite par rapport aux catalogues Guérin et Kornfeld.

Il s'agit sans aucun doute d'une contre-épreuve.

Guérin 68 - Mongan Kornfeld Joachim 50B

Porte au dos du cadre une étiquette de la main de Breton, description détaillée de l'œuvre, de sa provenance.

Provenance : Succession de madame O'Conor Hôtel Drouot - 6 et 7 février 1956 n°33 du catalogue

lot 4289

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 18 000 à 20 000 euros.

Gorky Arshile
Dessin préparatoire pour Good Hope
Road II Vers 1946

78,5 x 56 cm (30 7/8 x 22 in.)

Plume et encre sur papier

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.388, p. 487
- Art Basel, Galerie 1900-2000 ; Paris, Galerie 1900-2000, Arshile Gorky, 2002, rep.p.11, n° 4

Arshile Gorky

« Que tu étais grand les bras ouverts
Ta voix était un nid d'aigle
Quand tu chantais sous cape les vieilles
chansons russes
Tu avais reçu en partage la ligne pure
A ne savoir qu'en faire
Et le lourd filet que tu ramenaient seul
Du fond des temps
A longues brassées mêlait les charmes de
la saison
et les souvenirs

Il fallait te voir sur le motif
Toi et le splendide aveugle qui te doublait
Le figuratif et le non-figuratif,
C'est toi qui faisais craquer ce pain sec
Je te revois avec ton bâton de la fable
Parmi les étoiles et les arbres fleuris
Je me déchire de ta destinée

Comme ils se sont acharnés mon vieil Arshile
Ah il aime le feu où est sa maison qu'on la brûle
Elle et ce qu'il y garde le témoignage de vingt ans d'efforts
désintéressés en rupture avec tout ce qui se voit aujourd'hui tu m'allèches maudissons-le disait la cendre à
la braise

Et comme ce n'était pas assez
Ils ont tenu à te mettre de ton propre rouge à l'endroit du soleil de ta personne
Puis comme tu revenais

Ils t'ont guetté pour te rompre le cou
En ce point le plus tendre d'où tu aimais faire rayonner ta fille-fée
Pour voir à vous deux plus loin

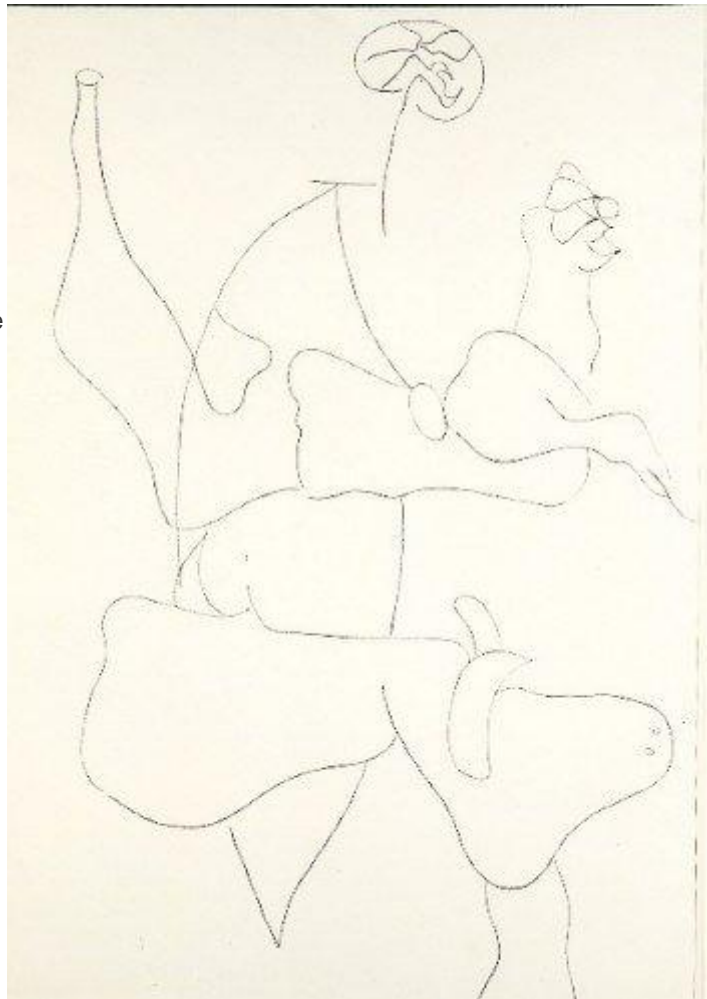
Qui sait s'ils n'avaient pas d'autre tour dans leur sac
Il ne t'est plus resté

Qu'à te donner la mort magique de Gérard de Nerval
Que tu es haut

Dans l'air
Moins que dans ce que tu nous laisses
Moins que ton nom

Pointé sur les grandes tempêtes de mon cœur»

André Breton («L'adieu à Arshile Gorky», in : Alentours II, Paris, 1999, Gallimard, Edition de la Pléiade, p. 978-979).



lot 4291

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 13 000 à 15 000 euros.

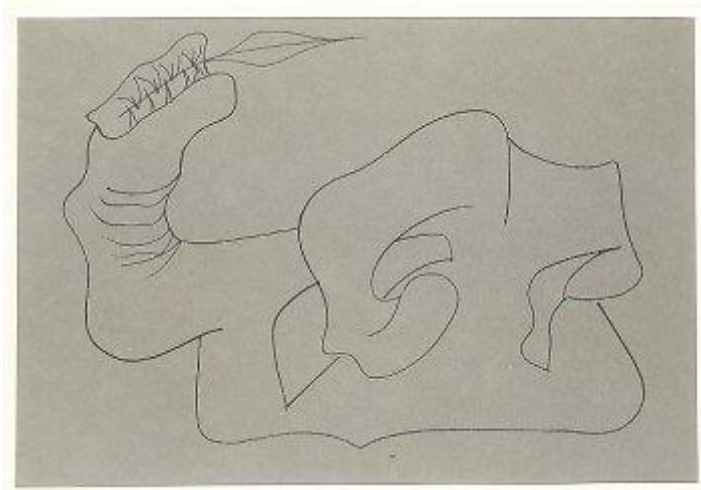
Gorky Arshile
Plume sur papier gris

31 x 36,5 cm (12 1/4 x 14 3/8 in.)

Expositions : Art Basel, Galerie 1900-2000
; Paris, Galerie 1900-2000 ; Arshile Gorky,
2002, rep.p.18, n° 11

Arshile Gorky

« Que tu étais grand les bras ouverts
Ta voix était un nid d'aigle
Quand tu chanta sous cape les vieilles
chansons russes
Tu avais reçu en partage la ligne pure
A ne savoir qu'en faire
Et le lourd filet que tu ramena seul
Du fond des temps
A longues brassées mêlait les charmes de
la saison
et les souvenirs
Il fallait te voir sur le motif
Toi et le splendide aveugle qui te doublait
Le figuratif et le non-figuratif,
C'est toi qui faisais craquer ce pain sec
Je te revois avec ton bâton de la fable
Parmi les étoiles et les arbres fleuris
Je me déchire de ta destinée
Comme ils se sont acharnés mon vieil Arshile
Ah il aime le feu où est sa maison qu'on la brûle
Elle et ce qu'il y garde le témoignage de vingt ans d'efforts
désintéressés en rupture avec tout ce qui se voit aujourd'hui tu m'allèches maudissons-le disait la cendre à
la braise
Et comme ce n'était pas assez
Ils ont tenu à te mettre de ton propre rouge à l'endroit du soleil de ta personne
Puis comme tu revenais
Ils t'ont guetté pour te rompre le cou
En ce point le plus tendre d'où tu aimais faire rayonner ta fille-fée
Pour voir à vous deux plus loin
Qui sait s'ils n'avaient pas d'autre tour dans leur sac
Il ne t'est plus resté
Qu'à te donner la mort magique de Gérard de Nerval
Que tu es haut
Dans l'air
Moins que dans ce que tu nous laisses
Moins que ton nom
Pointé sur les grandes tempêtes de mon cœur»
André Breton («L'adieu à Arshile Gorky», in : Alentours II, Paris, 1999, Gallimard, Edition de la Pléiade, p.
978-979).



lot 4292

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 18 000 à 20 000 euros.

Gorky Arshile
sans titre Vers 1945

49 x 32 cm (19 1/4 x 12 1/2 in.)

Encre sur papier

Expositions : Art Basel, Galerie 1900-2000
; Paris, Galerie 1900-2000, Arshile Gorky,
2002, rep.p.13, n° 6

Arshile Gorky

« Que tu étais grand les bras ouverts
Ta voix était un nid d'aigle
Quand tu chanta sous cape les vieilles
chansons russes
Tu avais reçu en partage la ligne pure
A ne savoir qu'en faire
Et le lourd filet que tu ramena seul
Du fond des temps
A longues brassées mêlait les charmes de
la saison
et les souvenirs
Il fallait te voir sur le motif
Toi et le splendide aveugle qui te doublait
Le figuratif et le non-figuratif,
C'est toi qui faisais craquer ce pain sec
Je te revois avec ton bâton de la fable
Parmi les étoiles et les arbres fleuris
Je me déchire de ta destinée
Comme ils se sont acharnés mon vieil
Arshile

Ah il aime le feu où est sa maison qu'on la
brûle

Elle et ce qu'il y garde le témoignage de
vingt ans d'efforts
désintéressés en rupture avec tout ce qui
se voit aujourd'hui tu m'allèches
maudissons-le disait la cendre à la braise
Et comme ce n'était pas assez

Ils ont tenu à te mettre de ton propre rouge à l'endroit du soleil de ta personne
Puis comme tu revenais

Ils t'ont guetté pour te rompre le cou
En ce point le plus tendre d'où tu aimais faire rayonner ta fille-fée
Pour voir à vous deux plus loin

Qui sait s'ils n'avaient pas d'autre tour dans leur sac
Il ne t'est plus resté

Qu'à te donner la mort magique de Gérard de Nerval

Que tu es haut

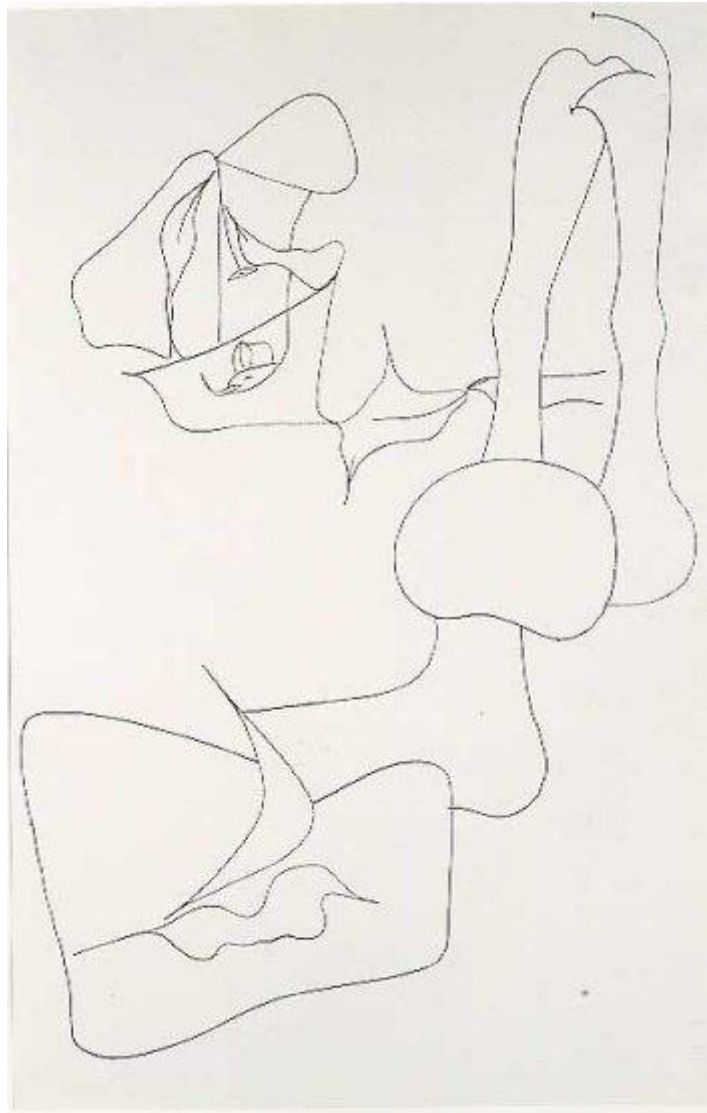
Dans l'air

Moins que dans ce que tu nous laisses

Moins que ton nom

Pointé sur les grandes tempêtes de mon cœur»

André Breton («L'adieu à Arshile Gorky», in : Alentours II, Paris, 1999, Gallimard, Edition de la Pléiade, p. 978-979).



lot 4293

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 5 000 euros.

Granell Eugenio Fernandez
L'heure d'été 1946

28,2 x 18,3 cm (11 1/8 x 7 1/4 in.)

Huile sur carton

Signée et datée en bas à gauche : Granell
46

Expositions : Paris, Galerie Maeght, Le
surréalisme en 1947, exposition
internationale du surréalisme (présentée
par André Breton et Marcel Duchamp),
1947, rep. planche XXXII

Eugenio Fernandez Granell
Granell se trouvait à Saint-Domingue
depuis un an lorsque André Breton, venant
de la Martinique et de la Guadeloupe, fit
escale à Ciudad Trujillo.

Quelques jours après son arrivée sur l'île,
le 28 mai 1941, le quotidien La Nación
publia l'entretien que Granell avait recueilli
de Breton à cette occasion.

D'après Natalia Fernandez Segarra, fille de
Granell et directrice de la Fondation
Eugenio Granell, l'artiste a toujours été un
grand admirateur de Breton qui, lors de
cette rencontre à Ciudad Trujillo l'a
encouragé à peindre.

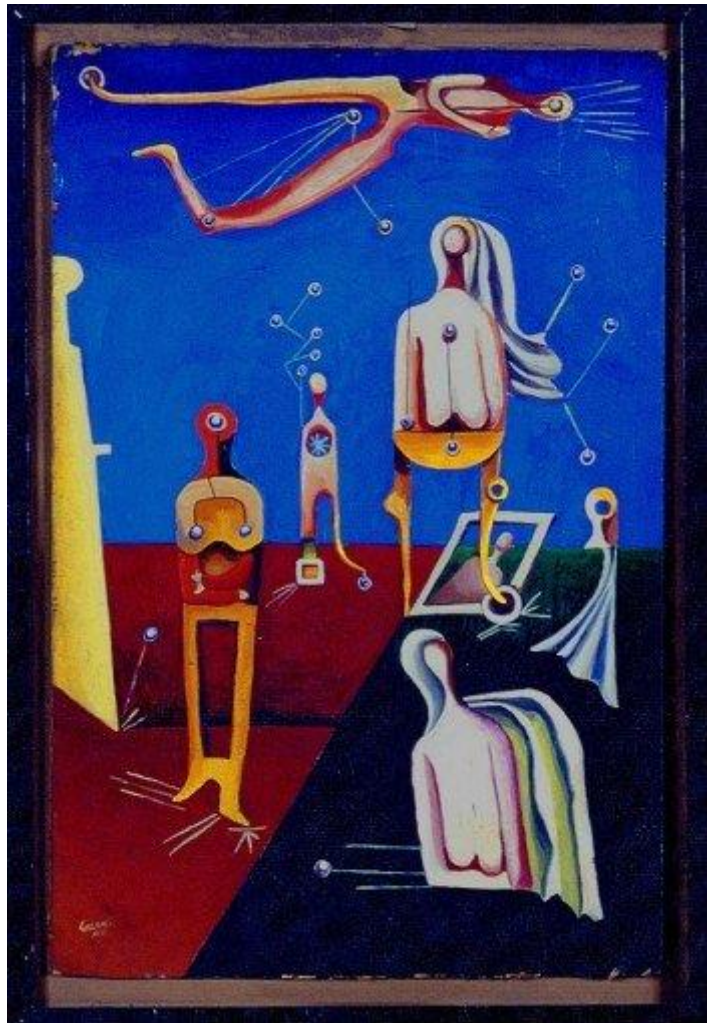
Ils s'y retrouvèrent en février 1946.

L'heure d'été fut présentée dans le cadre
de l'exposition Le surréalisme en 1947 à la
Galerie Maeght (exposition présentée par
André Breton et Marcel Duchamp).

Enfin, en 1954, la Galerie L'étoile scellée organisa une exposition individuelle Eugenio Granell.

Granell had been in Santo-Domingo for a year when André Breton, made a stop at Ciudad Trujillo, after travelling to Martinique and Guadeloupe.

A few days after his arrival on the island, on May 28th 1941, the daily La Nacion published the interview Granell had conducted with Breton during his visit.



lot 4294

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 5 000 euros.

Granell Eugenio Fernandez
L'oiseau édifie son paysage 1953

75,8 x 60,8 cm (29 7/8 x 24 in.)

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche : Granell 53 ; inscrite sur l'encadrement : L'oiseau édifie son paysage ; titrée au dos : El paýeuro construye su paesaye

Expositions : Paris, L'Etoile scellée, E. F. Granell, 1954, n° 3

Eugenio Fernandez Granell
Granell se trouvait à Saint-Domingue depuis un an lorsque André Breton, venant de la Martinique et de la Guadeloupe, fit escale à Ciudad Trujillo. Quelques jours après son arrivée sur l'île, le 28 mai 1941, le quotidien La Nación publia l'entretien que Granell avait recueilli de Breton à cette occasion. D'après Natalia Fernandez Segarra, fille de Granell et directrice de la Fondation Eugenio Granell, l'artiste a toujours été un grand admirateur de Breton qui, lors de cette rencontre à Ciudad Trujillo l'a encouragé à peindre.

Ils s'y retrouvèrent en février 1946.

L'heure d'été fut présentée dans le cadre de l'exposition Le surréalisme en 1947 à la Galerie Maeght (exposition présentée par André Breton et Marcel Duchamp).

Enfin, en 1954, la Galerie L'étoile scellée organisa une exposition individuelle Eugenio Granell.

Granell had been in Santo-Domingo for a year when André Breton, made a stop at Ciudad Trujillo, after travelling to Martinique and Guadeloupe.

A few days after his arrival on the island, on May 28th 1941, the daily La Nacion published the interview Granell had conducted with Breton during his visit.



lot 4295

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 8 000 euros.

Granell Eugenio Fernandez
Cabeza de indio 1944

70,8 x 50 cm (27 7/8 x 19 5/8 in.)

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite : Granell.
44 ; inscrite au dos : M. André Breton 42
rue Fontaine - Paris IX.

Expositions : Porto Rico, Sala de
Exposiciones de la Universidad, Pinturas
de Eugenio F. Granell, 1946

D'après Natalia Fernandez Segarra,
directrice de la Fondation Eugenio Granell,
cette œuvre, intitulée Cabeza de indio,
fut exposée dans le cadre d'une exposition
individuelle présentée par le poète Pedro
Salinas, à l'Université de Porto Rico en
1946. (Lettre adressée à la Galerie 1900-
2000, 30 juillet 2002)

Eugenio Fernandez Granell

Granell se trouvait à Saint-Domingue
depuis un an lorsque André Breton, venant
de la Martinique et de la Guadeloupe, fit
escale à Ciudad Trujillo.

Quelques jours après son arrivée sur l'île,
le 28 mai 1941, le quotidien La Nación
publia l'entretien que Granell avait recueilli
de Breton à cette occasion.

D'après Natalia Fernandez Segarra, fille de
Granell et directrice de la Fondation

Eugenio Granell, l'artiste a toujours été un
grand admirateur de Breton qui, lors de cette rencontre à Ciudad Trujillo l'a encouragé à peindre.
Ils s'y retrouvèrent en février 1946.

L'heure d'été fut présentée dans le cadre de l'exposition Le surréalisme en 1947 à la Galerie Maeght
(exposition présentée par André Breton et Marcel Duchamp).

Enfin, en 1954, la Galerie L'étoile scellée organisa une exposition individuelle Eugenio Granell.

Granell had been in Santo-Domingo for a year when André Breton, made a stop at Ciudad Trujillo, after
travelling to Martinique and Guadeloupe.

A few days after his arrival on the island, on May 28th 1941, the daily La Nación published the interview
Granell had conducted with Breton during his visit.



lot 4296

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 8 000 à 10 000 euros.

Hantaï Simon

**Regarde dans mes yeux. Je te cherche.
Ne me chasse pas** 1953

46,4 x 35 cm (18 3/8 x 13 3/4 in.)

Peinture à la cire et éléments de squelette
sur papier monté sur carton

Titrée, monogrammée et datée en bas :
Regarde dans mes yeux. Je te cherche. Ne
me chasse pas, H. 52

Provenance : Don de l'artiste

Expositions : Paris, Musée national d'art
moderne/Centre Georges Pompidou, André
Breton, la beauté convulsive, 1991,
rep.p.444, p. 487

Bibliographie : 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, p. 11,
document n° 4

« A mi-chemin entre le fossile sorti de sa
gange et l'oiseau de feu qu'il poursuit,
Simon Hantaï a retracé, pour sa propre
édification, toute la démarche surréaliste en
art. Avec lui, les matériaux les plus
indignes (un os, une arête de poisson, un
fragment de journal) acquièrent un éclat qui
les révèle à eux-mêmes et à nos yeux. La
métamorphose s'opère soudain sur chaque

élément et dans ses parties les plus infimes. Un os devient une aile battante, un fragment de journal un œil qui interroge ou vous menace : « Que viens-tu faire ici ? Es-tu des miens ? Un ami ? Sinon, passe ton chemin avant que, des couleurs qui te composent, je peigne sur ton os iliaque la vie que tu aurais dû mener. » » (Simon Hantaï, in : Médium, Nouvelle série, n° 1, novembre 1953, p. 1)

Midway between the fossil just dug out of the mud and the fire bird which he pursues, Simon Hantaï retraced, for his own enlightenment, the whole Surrealist process in art. With him, the most undignified of materials (a bone, a fishbone, a fragment from a newspaper) acquire a brilliance which reveals them-to themselves and to our eyes. This metamorphosis takes effect on each element suddenly, and in the most minute detail. A bone becomes a flapping wing, a fragment of newspaper an eye which questions or threatens: "What are you doing here? Are you on my side? A friend? If not, take up your road again before I use the colours which compose you to paint your ilium with the life you should have led."

Simon Hantaï

« Dans ce bruit consternant et tout envahissant de sonnailles en quoi se résout de plus en plus l'art d'aujourd'hui - où tout est si bien arrangé pour que ce soient toujours les mêmes bêtes qui « mènent », attestant que la domestication est parfaitement accomplie - enfin des coups de gong ! Le maillet heurte tour à tour le gong mâle ou yang et le gong femelle ou yin, selon le rythme infaillible qui annonce la véritable création ; c'est Simon Hantaï, à qui font cortège les êtres fabuleux que son souffle a doués de vie et qui se déplacent comme nuls autres, en ces premiers jours de 1953, dans la lumière du jamais vu. Simon Hantaï, qui pourrait bien avoir hanté, comme l'autre Simon, « la demeure où la Racine du Tout a ses fondations ». Je songe à ces magnifiques planches (signées Soemmering, Scarpa, Walter, Caldini, Albinus, etc.), qui ornaient les vieux albums anatomiques, où chaque architecture ou texture d'organe humain trouve son répondant analogique dans une structure végétale : utérus et fleur de tabac, oreille interne et baumier du Pérou (cf. La Médecine pittoresque, Paris 1834-1837). De tels éléments mis en rapport ne pouvaient manquer un jour de s'étendre jusqu'à fusionner et l'on touche ici, en effet, à un univers qui réalise leur



parfaite conjugaison. Simon Hantaï aussi, parce qu'il a presque fallu lui faire violence pour le décider à « exposer », tant il répugne à se laisser prendre dans le circuit commercial qui est, de nos jours, le ver vainqueur de l'expression artistique et tant cela nous renseigne sur la rare qualité de son type de raisonance intime, en définitive l'unique donnée sur quoi la toute-confiance puisse s'édifier. Une fois de plus, comme peut-être tous les dix ans, un GRAND DEPART. » (Paris, L'Etoile scellée, Simon Hantaï (présentation d'André Breton), 1953)

In these early days of 1953, it was Simon Hantaï who breathed life into those fabulous beings who formed his retinue, moving as no other creature ever had, in a light never seen before. Simon Hantaï who might well have haunted, like the other Simon, "that dwelling place where the Root of All has its foundations". I dream of those magnificent prints (signed Soemmering, Scarpa, Walter, Caldini, Albinus, etc.), which decorate old anatomical treatises, where each architecture or texture of a human organ is backed up by an analogical plant structure: uterus and tobacco flower, inner ear and Peruvian balsam (See La Médecine pittoresque, Paris 1834-1837). Putting such elements in relation needs must one day lead to their fusion, and here, in effect, we touch on a universe where they combine to perfection.

lot 4297

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 30 000 à 40 000 euros.



Hantaï Simon

Rosée solidifiée 1950-1951

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

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite : Hantaï 1950-1951

Expositions : Paris, L'Etoile scellée, Simon Hantaï (présentation d'André Breton), 1953, n° 6
- Paris, Galerie de l'œil, L'écart absolu, La XIe Exposition internationale du Surréalisme (générique d'André Breton), 1965, rep. n°32, n° 45
- Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.446, p. 487 (étiquette au dos)

Bibliographie : 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, p. 11, document n° 3
Simon Hantaï

« Dans ce bruit consternant et tout envahissant de sonnailles en quoi se résout de plus en plus l'art d'aujourd'hui - où tout est si bien arrangé pour que ce soient toujours les mêmes bêtes qui « mènent », attestant que la domestication est parfaitement accomplie - enfin des coups de gong ! Le maillet heurte tour

à tour le gong mâle ou yang et le gong femelle ou yin, selon le rythme infaillible qui annonce la véritable création ; c'est Simon Hantaï, à qui font cortège les êtres fabuleux que son souffle a doués de vie et qui se déplacent comme nuls autres, en ces premiers jours de 1953, dans la lumière du jamais vu. Simon Hantaï, qui pourrait bien avoir hanté, comme l'autre Simon, « la demeure où la Racine du Tout a ses fondations ». Je songe à ces magnifiques planches (signées Soemmering, Scarpa, Walter, Caldini, Albinus, etc.), qui ornaient les vieux albums anatomiques, où chaque architecture ou texture d'organe humain trouve son répondeur analogique dans une structure végétale : utérus et fleur de tabac, oreille interne et baumier du Pérou (cf. La Médecine pittoresque, Paris 1834-1837). De tels éléments mis en rapport ne pouvaient manquer un jour de s'étendre jusqu'à fusionner et l'on touche ici, en effet, à un univers qui réalise leur parfaite conjugaison. Simon Hantaï aussi, parce qu'il a presque fallu lui faire violence pour le décider à « exposer », tant il répugne à se laisser prendre dans le circuit commercial qui est, de nos jours, le vainqueur de l'expression artistique et tant cela nous renseigne sur la rare qualité de son type de raisonance intime, en définitive l'unique donnée sur quoi la toute-confiance puisse s'édifier.

Une fois de plus, comme peut-être tous les dix ans, un GRAND DEPART. » (Paris, L'Etoile scellée, Simon Hantaï (présentation d'André Breton), 1953)

In these early days of 1953, it was Simon Hantaï who breathed life into those fabulous beings who formed his retinue, moving as no other creature ever had, in a light never seen before. Simon Hantaï who might well have haunted, like the other Simon, "that dwelling place where the Root of All has its foundations". I dream of those magnificent prints (signed Soemmering, Scarpa, Walter, Caldini, Albinus, etc.), which decorate old anatomical treatises, where each architecture or texture of a human organ is backed up by an analogical plant structure: uterus and tobacco flower, inner ear and Peruvian balsam (See La Médecine pittoresque, Paris 1834-1837). Putting such elements in relation needs must one day lead to their fusion, and here, in effect, we touch on a universe where they combine to perfection.

lot 4298

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 10 000 à 12 000 euros.



Hantaï Simon
sans titre 1950

87,8 x 83,5 cm (34 5/8 x 32 7/8 in.)

Huile sur toile

Signée, située et datée en haut à droite : Hantai Paris avril 1950

Simon Hantaï

« Dans ce bruit consternant et tout envahissant de sonnailles en quoi se résout de plus en plus l'art d'aujourd'hui - où tout est si bien arrangé pour que ce soient toujours les mêmes bêtes qui « mènent », attestant que la domestication est parfaitement accomplie - enfin des coups de gong ! Le maillet heurte tour à tour le gong mâle ou yang et le gong femelle ou yin, selon le rythme infaillible qui annonce la véritable création ; c'est Simon Hantaï, à qui font cortège les êtres fabuleux que son souffle a doués de vie et qui se déplacent comme nuls autres, en ces premiers jours de 1953, dans la lumière du jamais vu. Simon Hantaï, qui pourrait bien avoir hanté, comme l'autre Simon, « la demeure où la Racine du Tout a ses fondations ». Je songe à ces magnifiques planches (signées Soemmering, Scarpa, Walter, Caldini, Albinus, etc.), qui ornaient les vieux albums anatomiques, où chaque architecture ou texture d'organe humain trouve son répondant analogique dans une structure végétale : utérus et fleur de tabac, oreille interne et baumier du Pérou (cf. La Médecine pittoresque, Paris 1834-1837). De tels éléments mis en rapport ne pouvaient manquer un jour de s'étendre jusqu'à fusionner et l'on touche ici, en effet, à un univers qui réalise leur parfaite conjugaison. Simon Hantaï aussi, parce qu'il a presque fallu lui faire violence pour le décider à « exposer », tant il répugne à se laisser prendre dans le circuit commercial qui est, de nos jours, le ver vainqueur de l'expression artistique et tant cela nous renseigne sur la rare qualité de son type de raisonance intime, en définitive l'unique donnée sur quoi la toute-confiance puisse s'édifier.

Une fois de plus, comme peut-être tous les dix ans, un GRAND DEPART. » (Paris, L'Etoile scellée, Simon Hantaï (présentation d'André Breton), 1953)

In these early days of 1953, it was Simon Hantaï who breathed life into those fabulous beings who formed his retinue, moving as no other creature ever had, in a light never seen before. Simon Hantaï who might well have haunted, like the other Simon, "that dwelling place where the Root of All has its foundations". I dream of those magnificent prints (signed Soemmering, Scarpa, Walter, Caldini, Albinus, etc.), which decorate old anatomical treatises, where each architecture or texture of a human organ is backed up by an analogical plant structure: uterus and tobacco flower, inner ear and Peruvian balsam (See La Médecine pittoresque, Paris 1834-1837). Putting such elements in relation needs must one day lead to their fusion, and here, in effect, we touch on a universe where they combine to perfection.

lot 4299

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 8 000 à 10 000 euros.

Hayter Stanley William
sans titre 1935

27,3 x 22,2 cm (10 3/4 x 8 3/4 in.)

Huile, gouache et grattage sur panneau

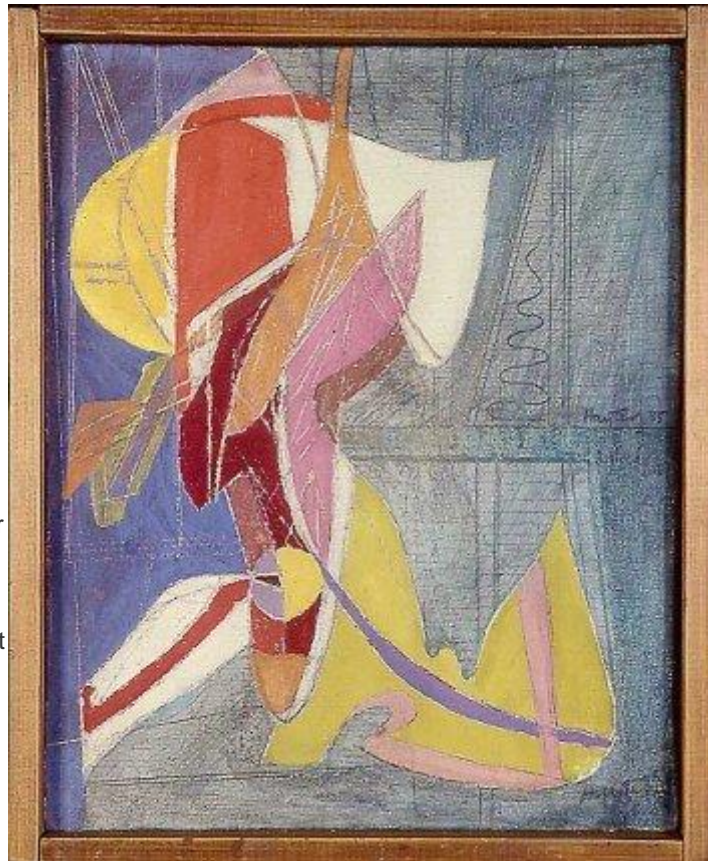
Signé et daté au centre à droite : Hayter 35
; re-signé et daté en bas à droite : Hayter
35

« C'est durant ses années d'études de chimie et de géologie au King's College de Londres que Stanley William Hayter commença à réaliser ses premières expériences dans le domaine de la gravure. En 1926, il décida de se consacrer entièrement à l'art et se rendit à Paris où il rencontra Alexandre Calder et le graveur polonais Ben Hecht qui lui enseigna de nouvelles techniques. Un an plus tard, il eut sa première exposition personnelle à la Galerie Sacre du Printemps et peu de temps après, ouvrit l'atelier de gravure qui, en 1933, fut baptisé Atelier 17, lieu d'expérimentation et d'enseignement des techniques de la gravure.

« En 1929, Hayter fit la connaissance des surréalistes Joan Miró, Hans Arp et Yves Tanguy, rejoignant le groupe avec un

enthousiasme inconditionnel, exposant avec eux et se liant d'une grande amitié avec Paul Eluard.

« L'Atelier 17 organisa sa première exposition en 1934 à la Galerie Pierre de Paris, présentant notamment des gravures de Hayter, Max Ernst et Joan Miró. Cette même année, Hayter entra en contact avec Picasso à qui il enseigna les techniques de la gravure. La majorité des surréalistes commença à fréquenter l'atelier de Hayter, qui expérimentait constamment de nouvelles techniques, communiquant son enthousiasme à tous ceux qui gravaient et travaillaient avec lui. » (Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York, 2000, p. 319)



lot 4300

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 4 000 à 5 000 euros.

Hayter Stanley William
sans titre 1936

30 x 40,7 cm (11 7/8 x 16 in.)

Gouache sur papier marouflé sur toile sur panneau.

Signée et datée en bas à droite (au crayon) : Hayter 36.
Contresignée et datée au dos : Hayter Jan. 1936.



« C'est durant ses années d'études de chimie et de géologie au King's College de Londres que Stanley William Hayter commença à réaliser ses premières expériences dans le domaine de la

gravure. En 1926, il décida de se consacrer entièrement à l'art et se rendit à Paris où il rencontra Alexandre Calder et le graveur polonais Ben Hecht qui lui enseigna de nouvelles techniques. Un an plus tard, il eut sa première exposition personnelle à la Galerie Sacre du Printemps et peu de temps après, ouvrit l'atelier de gravure qui, en 1933, fut baptisé Atelier 17, lieu d'expérimentation et d'enseignement des techniques de la gravure.

« En 1929, Hayter fit la connaissance des surréalistes Joan Miró, Hans Arp et Yves Tanguy, rejoignant le groupe avec un enthousiasme inconditionnel, exposant avec eux et se liant d'une grande amitié avec Paul Eluard.

« L'Atelier 17 organisa sa première exposition en 1934 à la Galerie Pierre de Paris, présentant notamment des gravures de Hayter, Max Ernst et Joan Miró. Cette même année, Hayter entra en contact avec Picasso à qui il enseigna les techniques de la gravure. La majorité des surréalistes commença à fréquenter l'atelier de Hayter, qui expérimentait constamment de nouvelles techniques, communiquant son enthousiasme à tous ceux qui gravaient et travaillaient avec lui. » (Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, Les surréalistes en exil et les débuts de l'Ecole de New York, 2000, p. 319)

lot 4301

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 4 000 à 5 000 euros.

Hernandez Miguel
Le rêve de la Vierge 1947

23,5 x 17,6 cm (9 1/4 x 7 in.)

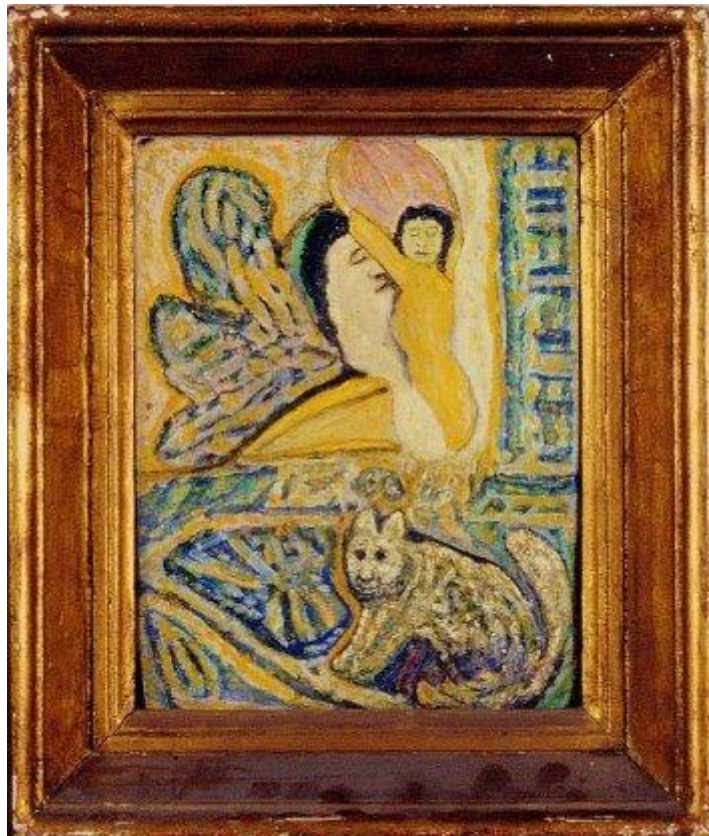
Huile sur toile à matelas

Signée en bas à droite : (M... illisible) ;
titrée, au dos, sur le châssis, de la main
d'André Breton : Le rêve de la Vierge
(1947)

Miguel Hernandez

« Les tableaux d'Hernandez sont très peuplés et mouvementés. Les personnages y sont nombreux, en grappes serrées de visages blêmes et fouillis de jambes et de membres comme nœuds de serpents. Ce semble le fait d'un homme solitaire à qui le monde, hors de sa chambre, apparaît cacophonique tumulte d'hommes. C'est aussi (car les faits de peinture procèdent de plusieurs voies à la fois, sont faisceaux de mécanismes différents - voire souvent contradictoires - comme la lumière blanche est faisceau des couleurs du spectre ; ils marient - ou tendent à le faire - des choses immuables) que tous ces personnages (dont

les visages ont tous l'expression inhumainement et bestialement impassible de géants de carnaval) ne doivent pas être pris au pied de la lettre pour de concrètes représentations d'êtres, mais pour des abstractions et symboles ; et, pour l'auteur, simples moyens chiffrés de projeter graphiquement les mouvements de ses pensées. Car l'art de Hernandez est au plus haut point abstrait et cérébral. Ce sont les gens dont les vues sont courtes et primaires qui croient que l'abstrait dans l'art consiste à ne pas peindre de figures humaines ni d'objets. Hernandez est assurément tout le contraire de ce qu'on appelle un intellectuel ; il est un primitif et ne possède de la culture classique pas grand-chose de plus que les quatre règles de l'arithmétique et son petit bagage de comptabilité, qu'il a toujours aimée. Mais un primitif peut être et est le plus souvent, un cérébral. » (Miguel Hernandez, in : L'art brut, fascicule I, 1964, pp.69-70)



lot 4302

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 4 000 euros.

Hernandez Miguel
Souvenir inca 1947

46 x 55 cm (18 1/8 x 21 5/8 in.)

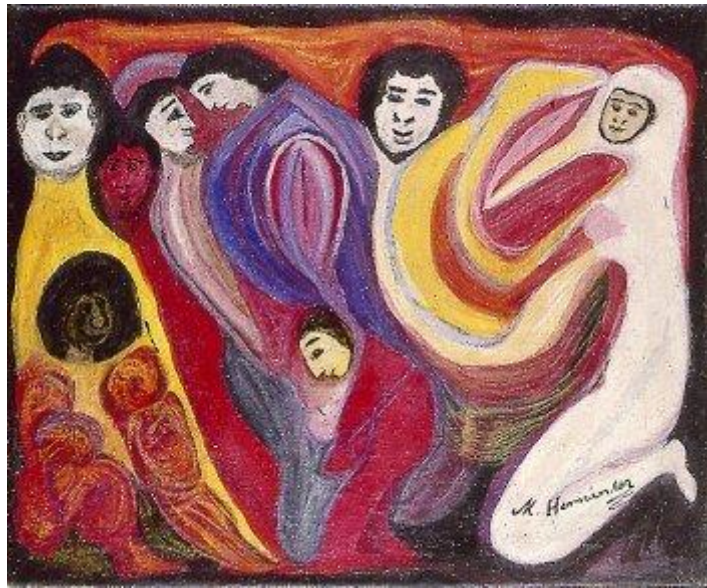
Technique mixte sur toile

Signée en bas à droite : M. Hernandez ;
inscrite au dos sur le châssis, de la main
d'André Breton : Souvenir Inca (1947)

Expositions : Paris, Galerie René Drouin,
Miguel H. (Hernandez), sans date, n° 6

Miguel Hernandez

Les tableaux d'Hernandez sont très peuplés et mouvementés. Les personnages y sont nombreux, en grappes serrées de visages blêmes et fouillis de jambes et de membres comme nœuds de serpents. Ce semble le fait d'un homme solitaire à qui le monde, hors de sa chambre, apparaît cacophonique tumulte d'hommes. C'est aussi (car les faits de peinture procèdent de plusieurs voies à la fois, sont faisceaux de mécanismes différents - voire souvent contradictoires - comme la lumière blanche est faisceau des couleurs du spectre ; ils marient - ou tendent à le faire - des choses immuables) que tous ces personnages (dont les visages ont tous l'expression inhumainement et bestialement impassible de géants de carnaval) ne doivent pas être pris au pied de la lettre pour de concrètes représentations d'êtres, mais pour des abstractions et symboles ; et, pour l'auteur, simples moyens chiffrés de projeter graphiquement les mouvements de ses pensées. Car l'art de Hernandez est au plus haut point abstrait et cérébral. Ce sont les gens dont les vues sont courtes et primaires qui croient que l'abstrait dans l'art consiste à ne pas peindre de figures humaines ni d'objets. Hernandez est assurément tout le contraire de ce qu'on appelle un intellectuel ; il est un primitif et ne possède de la culture classique pas grand-chose de plus que les quatre règles de l'arithmétique et son petit bagage de comptabilité, qu'il a toujours aimée. Mais un primitif peut être et est le plus souvent, un cérébral. » (Miguel Hernandez, in : L'art brut, fascicule I, 1964, pp.69-70)



lot 4303

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 9 000 euros.

Hernandez Miguel
Portrait d'André Breton 1952

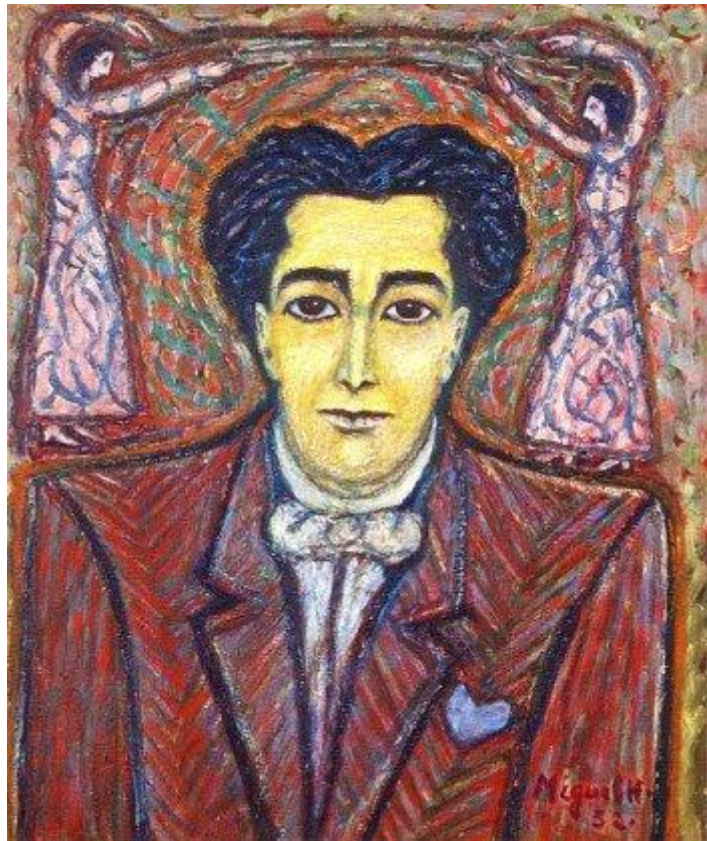
55,3 x 46,2 cm (21 3/4 x 18 1/8 in.)

Huile sur panneau

Signée et datée en bas à droite : Miguel H. 52.

Miguel Hernandez

« Les tableaux d'Hernandez sont très peuplés et mouvementés. Les personnages y sont nombreux, en grappes serrées de visages blêmes et fouillis de jambes et de membres comme nœuds de serpents. Ce semble le fait d'un homme solitaire à qui le monde, hors de sa chambre, apparaît cacophonique tumulte d'hommes. C'est aussi (car les faits de peinture procèdent de plusieurs voies à la fois, sont faisceaux de mécanismes différents - voire souvent contradictoires - comme la lumière blanche est faisceau des couleurs du spectre ; ils marient - ou tendent à le faire - des choses immuables) que tous ces personnages (dont les visages ont tous l'expression



inhumainement et bestialement impassible

de géants de carnaval) ne doivent pas être pris au pied de la lettre pour de concrètes représentations d'êtres, mais pour des abstractions et symboles ; et, pour l'auteur, simples moyens chiffrés de projeter graphiquement les mouvements de ses pensées. Car l'art de Hernandez est au plus haut point abstrait et cérébral. Ce sont les gens dont les vues sont courtes et primaires qui croient que l'abstrait dans l'art consiste à ne pas peindre de figures humaines ni d'objets. Hernandez est assurément tout le contraire de ce qu'on appelle un intellectuel ; il est un primitif et ne possède de la culture classique pas grand-chose de plus que les quatre règles de l'arithmétique et son petit bagage de comptabilité, qu'il a toujours aimée. Mais un primitif peut être et est le plus souvent, un cérébral. » (Miguel Hernandez, in : L'art brut, fascicule I, 1964, pp.69-70)

lot 4304

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 100 à 200 euros.

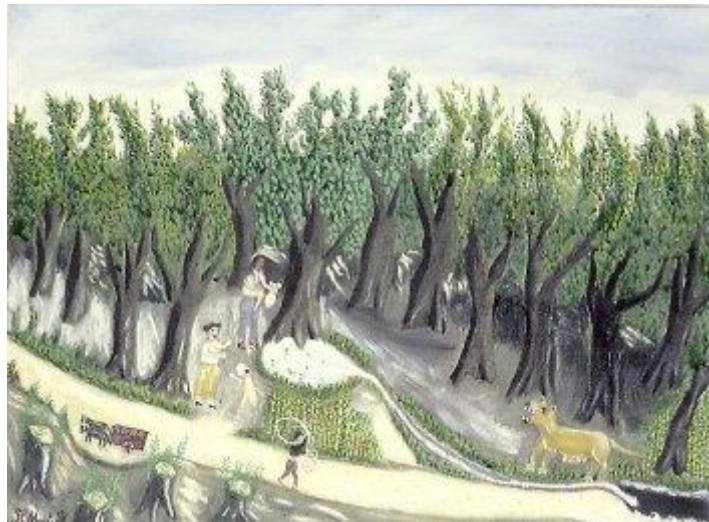
Martin R.
sans titre 1962

50 x 65 cm

Huile sur toile

Signée et daté en bas à gauche : Martin R.
1962

Expositions : Porte une étiquette au dos :
Université de Santiago du Chili, n°138 A

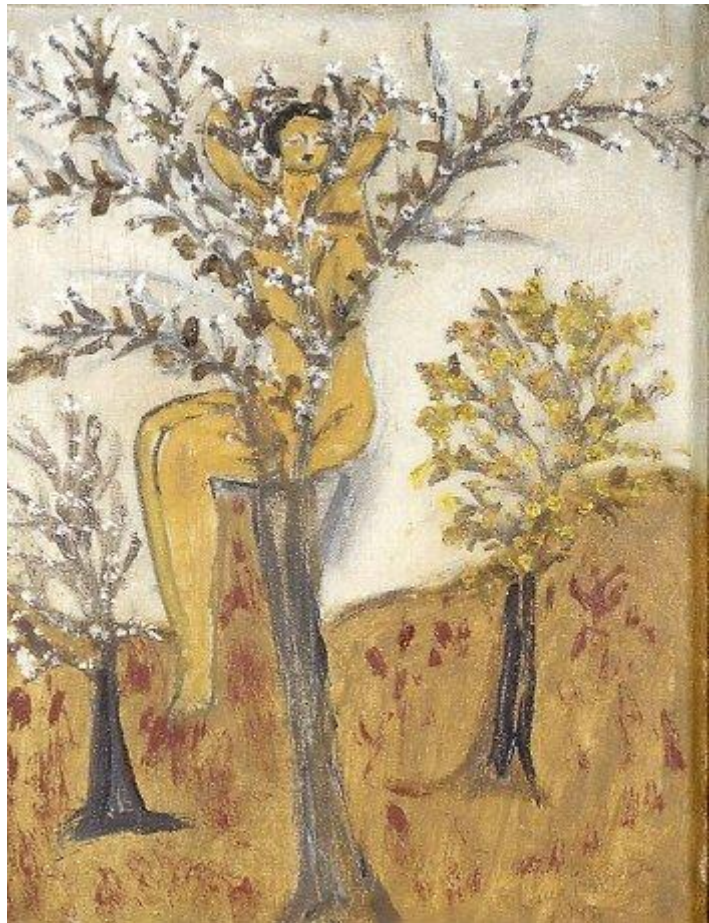


lot 4305

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 100 à 150 euros.



Hernandez Luis
La femme dans l'arbre 1944

42 x 32 cm

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite : Luis Hernandez (?) 1944

lot 4306

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 1 500 à 2 000 euros.



Hersant Julien

La paix par les droits politiques des femmes temple de la paix 1883

87,2 x 116,6 cm

Huile sur panneau

Signée et datée en bas à droite : Julien Hersant 1883

lot 4307

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

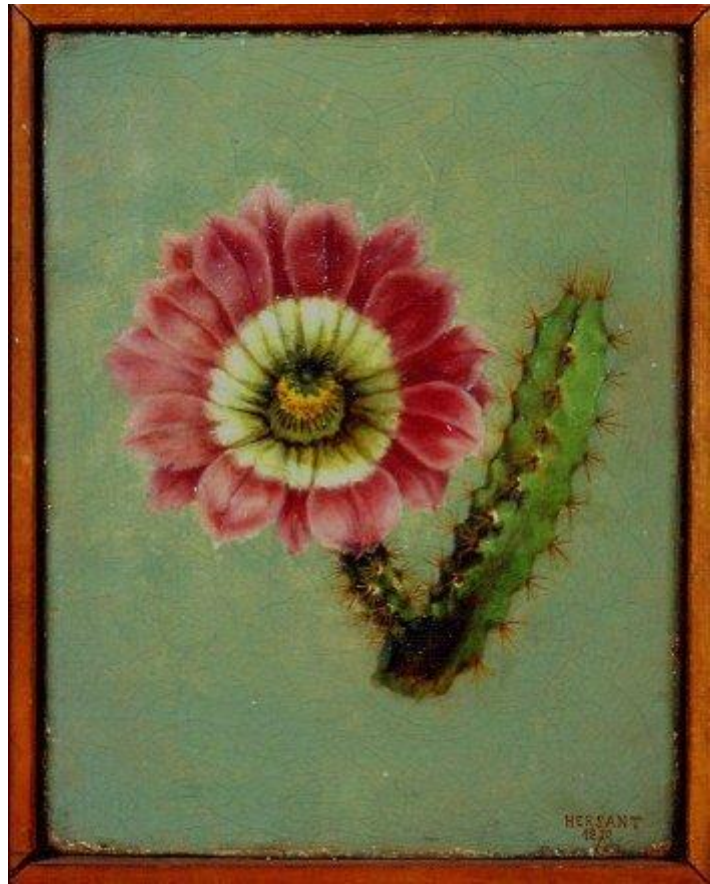
Estimation : 150 à 200 euros.

Hersant Julien
Fleur de chardon 1870

24,4 x 19 cm (9 5/8 x 7 1/2 in.)

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite : Hersant
1870



lot 4308

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 4 000 euros.

Héroid Jacques
(Visage) 1942

31,8 x 24,5 cm (28 3/4 x 21 1/4 in.)

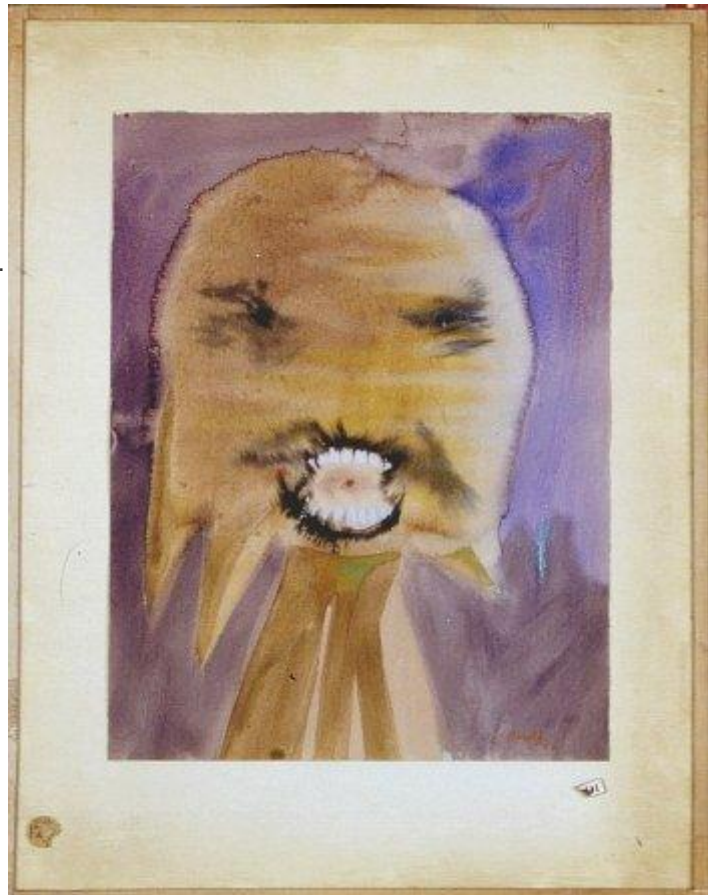
Aquarelle et encre sur papier

Signée et datée en bas à droite : Herold 42.

Jacques Héroid

« « Tout objet, dit encore Malcolm de Chazal - et l'art d'Héroid illustre idéalement cette définition - est un microposte radio-télégraphique à ondes courtes, émettant des ondes variables selon les facettes de ses formes. »

Les immuables directions, admises comme coordonnées au tableau noir, que le post-impresionnisme avait solidement établies suivant le découvert des bancs de sable et l'aplomb des mâts, trouvent dans la construction d'Héroid leur équivalent au niveau des nappes et filons souterrains, hérissés des stalactites-stalagmites des grottes. Nul besoin pour cela d'aller voir dans les mines si nous y sommes (avec le peuple) : il s'agit de la vue imagée la plus commune qu'on puisse se faire de l'inconscient et de la libido. C'est à partir de ce tracé et des implications nouvelles qu'il comporte que s'échafaude une nouvelle science des angles selon Héroid, qui vaille avant tout pour l'expression du monde mental. » (André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 205)



lot 4309

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 12 000 à 15 000 euros.

Héroid Jacques
Cristallisation de la forêt 1946

60 x 73 cm (23 5/8 x 28 3/4 in.)

Huile sur panneau

Signée et datée en bas à droite : J. Herold
46 ; titrée et signée au dos du support :
cristallisation de la forêt J. Herold

Jacques Héroid

« « Tout objet, dit encore Malcolm de
Chazal - et l'art d'Héroid illustre idéalement
cette définition - est un microposte radio-
télégraphique à ondes courtes, émettant
des ondes variables selon les facettes de
ses formes. »

Les immuables directions, admises comme
coordonnées au tableau noir, que le post-impres-
sionnisme avait solidement établies suivant le découvert
des bancs de sable et l'aplomb des mâts, trouvent dans la construction d'Héroid leur équivalent au niveau
des nappes et filons souterrains, hérissés des stalactites-stalagmites des grottes. Nul besoin pour cela
d'aller voir dans les mines si nous y sommes (avec le peuple) : il s'agit de la vue imagée la plus commune
qu'on puisse se faire de l'inconscient et de la libido. C'est à partir de ce tracé et des implications nouvelles
qu'il comporte que s'échafaude une nouvelle science des angles selon Héroid, qui vaille avant tout pour
l'expression du monde mental. » (André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et
corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 205)

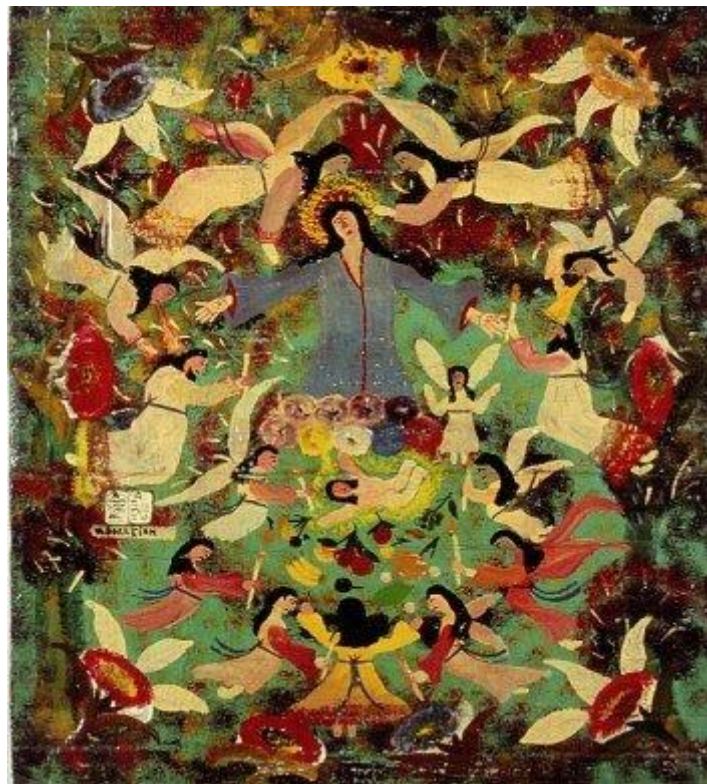


lot 4310

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 15 000 à 18 000 euros.



Hyppolite Hector
Adoration à la Sainte Vierge

74,5 x 66,3 cm (29 3/8 x 26 1/8 in.)

Peinture sur carton

Inscrite au dos : Hector Hyppolite un a Doration A la taint Vierge (sic)

Expositions : Port-au-Prince, Centre d'art, 1945

Bibliographie : André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.308-309

Hector Hyppolite

« 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 marquées du cachet de l'authenticité totale, 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...

« La peinture d'Hector Hyppolite apporte, je pense, les premières représentations qui aient été fournies de divinités et de scènes vodou. A ce titre seul, en tant que peinture religieuse primitive, elle présenterait déjà un intérêt considérable. Le chromo d'inspiration chrétienne faisait jusqu'ici tous les frais de la figuration des " loas " ou divinités, ce à quoi le syncrétisme vodou ne voyait d'ailleurs aucun mal, pour l'excellente raison qu'Erzulie Fréda Dahomey, déesse de l'amour, a été couramment adorée des fidèles sous l'aspect prêté à la vierge Marie, Papa Legba, maître des carrefours, sous celui de saint Antoine de Padoue, Ogoun Ferraille, dieu de la guerre, sous celui de saint Jacques Majeur en raison de ce que celui-ci, dans l'imagerie, est souvent porteur d'une épée, etc. Jusqu'à Hyppolite, l'iconographie propre au vodou se réduisait aux " vèvers ", dessins tracés sur le sol autour du pilier central du péristyle où se déroulent les cérémonies. D'origine vraisemblablement indienne caraïbe, ces dessins, symboliquement évocatoires de telle ou telle divinité, sont obtenus par saupoudrage linéaire de farine de blé ou de maïs. Ils sont d'une très grande poésie.

La vision d'Hyppolite parvient à concilier un réalisme de haute classe avec un surnaturalisme de toute exubérance. Nul ne saurait mieux que lui exprimer l'angoisse de certains ciels d'Haïti ni suggérer, par la fusion des verdure et des rouilles, l'aspect sans fond, si trouble, de ses feuillages. Chez lui, d'autre part, ce qui résulte de la perception visuelle cesse de se distinguer de ce qui résulte de la représentation mentale : c'est ainsi que, dans une scène d'évocation qui fait l'objet d'une de ses peintures, le dieu-serpent Damballah n'est ni plus ni moins réel et concret que le sacrificateur, le maître de cérémonies et les deux prêtresses porteuses de fanions.

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'Ogoun 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 " Marinete ", comment le personnage vermiforme 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)

lot 4311

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 15 000 à 18 000 euros.



Hyppolite Hector

Marinete pie che che Vers 1947

51,4 x 70 cm (20 1/4 x 27 1/2 in.)

Huile sur carton

Inscrite en bas au centre au crayon : Marinete pié ché che ; porte une étiquette au dos : Exposition Haiti

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris-Paris, Création en France, 1937-1957, 1981, n° 336, p. 511

- Cahors, Musée de Cahors, Changer la vue, André Breton et la révolution surréaliste du regard, 1986, rep.p.7, n° 40

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

Hector Hyppolite

« 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 marquées du cachet de l'authenticité totale, 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...

« La peinture d'Hector Hyppolite apporte, je pense, les premières représentations qui aient été fournies de divinités et de scènes vodou. A ce titre seul, en tant que peinture religieuse primitive, elle présenterait déjà un intérêt considérable. Le chromo d'inspiration chrétienne faisait jusqu'ici tous les frais de la figuration des " loas " ou divinités, ce à quoi le syncrétisme vodou ne voyait d'ailleurs aucun mal, pour l'excellente raison qu'Erzulie Fréda Dahomey, déesse de l'amour, a été couramment adorée des fidèles sous l'aspect prêté à la vierge Marie, Papa Legba, maître des carrefours, sous celui de saint Antoine de Padoue, Ogoun Ferraille, dieu de la guerre, sous celui de saint Jacques Majeur en raison de ce que celui-ci, dans l'imagerie, est souvent porteur d'une épée, etc. Jusqu'à Hyppolite, l'iconographie propre au vodou se réduisait aux " vèvers ", dessins tracés sur le sol autour du pilier central du péristyle où se déroulent les cérémonies. D'origine vraisemblablement indienne caraïbe, ces dessins, symboliquement évocatoires de telle ou telle divinité, sont obtenus par saupoudrage linéaire de farine de blé ou de maïs. Ils sont d'une très grande poésie.

La vision d'Hyppolite parvient à concilier un réalisme de haute classe avec un surnaturalisme de toute exubérance. Nul ne saurait mieux que lui exprimer l'angoisse de certains ciels d'Haïti ni suggérer, par la fusion des verdures et des rouilles, l'aspect sans fond, si trouble, de ses feuillages. Chez lui, d'autre part, ce qui résulte de la perception visuelle cesse de se distinguer de ce qui résulte de la représentation mentale : c'est ainsi que, dans une scène d'évocation qui fait l'objet d'une de ses peintures, le dieu-serpent Damballah n'est ni plus ni moins réel et concret que le sacrificateur, le maître de cérémonies et les deux prêtresses porteuses de fanions.

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'Ogoun 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)

lot 4312

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 15 000 à 18 000 euros.

**Hyppolite Hector
Maitre Adani**

73,7 x 65,4 cm (29 x 25 3/4 in.)

Peinture sur carton

Signée en bas à droite : Hector Hyppo..te ;
signée et inscrite au dos : Hector Hyppolite
Met a Danī (sic)

Hector Hyppolite

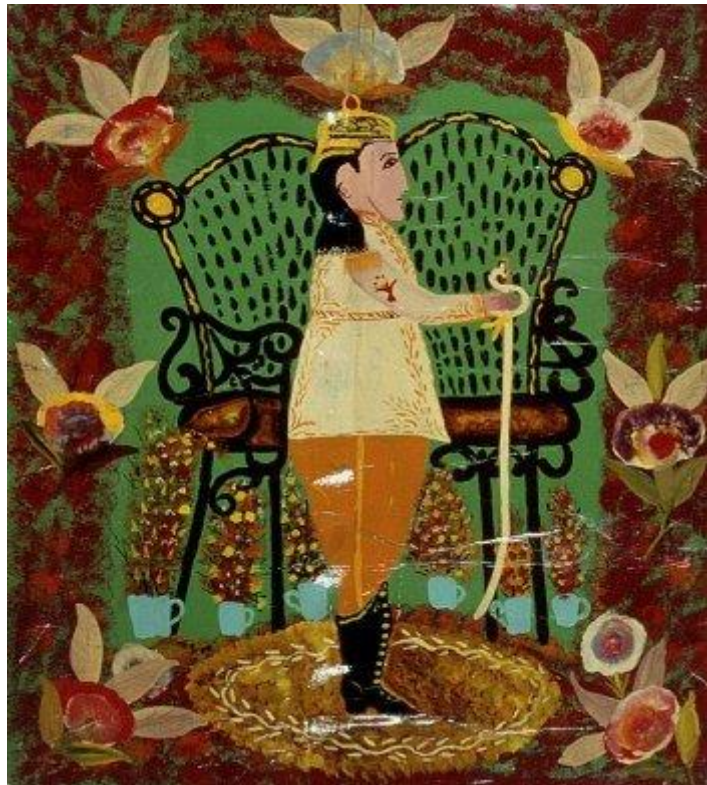
« Je reverrai longtemps à la place qu'il occupait, au pied de l'escalier menant aux salles d'exposition, le premier tableau d'Hyppolite qu'il me fut donné de voir et qui me causa le plus vif en même temps que le plus agréable saisissement. C'était au " Centre d'art " de Port-au-Prince, en décembre 1945, 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 marquées du cachet de l'authenticité totale, 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...

« La peinture d'Hector Hyppolite apporte, je pense, les premières représentations qui aient été fournies de divinités et de scènes vodou. A ce titre seul, en tant que peinture religieuse primitive, elle présenterait déjà un intérêt considérable. Le chromo d'inspiration chrétienne faisait jusqu'ici tous les frais de la figuration des " loas " ou divinités, ce à quoi le syncrétisme vodou ne voyait d'ailleurs aucun mal, pour l'excellente raison qu'Erzulie Féda Dahomey, déesse de l'amour, a été couramment adorée des fidèles sous l'aspect prêté à la vierge Marie, Papa Legba, maître des carrefours, sous celui de saint Antoine de Padoue, Ogun Ferraille, dieu de la guerre, sous celui de saint Jacques Majeur en raison de ce que celui-ci, dans l'imagerie, est souvent porteur d'une épée, etc. Jusqu'à Hyppolite, l'iconographie propre au vodou se réduisait aux " vèvers ", dessins tracés sur le sol autour du pilier central du péristyle où se déroulent les cérémonies. D'origine vraisemblablement indienne caraïbe, ces dessins, symboliquement évocatoires de telle ou telle divinité, sont obtenus par saupoudrage linéaire de farine de blé ou de maïs. Ils sont d'une très grande poésie.

La vision d'Hyppolite parvient à concilier un réalisme de haute classe avec un surnaturalisme de toute exubérance. Nul ne saurait mieux que lui exprimer l'angoisse de certains ciels d'Haïti ni suggérer, par la fusion des verdure et des rouilles, l'aspect sans fond, si trouble, de ses feuillages. Chez lui, d'autre part, ce qui résulte de la perception visuelle cesse de se distinguer de ce qui résulte de la représentation mentale : c'est ainsi que, dans une scène d'évocation qui fait l'objet d'une de ses peintures, le dieu-serpent Damballah n'est ni plus ni moins réel et concret que le sacrificateur, le maître de cérémonies et les deux prêtresses porteuses de fanions.



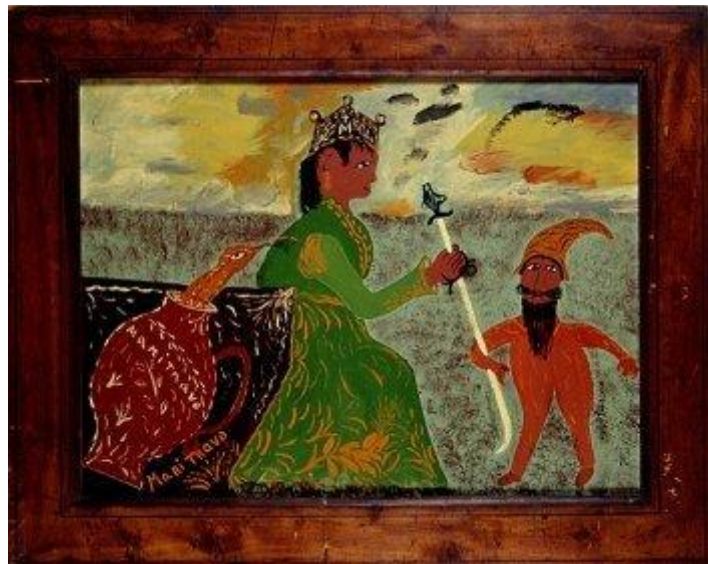
Les œuvres d'Hyppolite que nous avons choisi de reproduire et qui prennent place dans une série de même format et de même type occupent dans sa production une place à part. C'étaient, dans l'esprit de leur auteur, des " cartes magiques " et, en effet, on ne manquera pas d'observer que la figuration d'Ogoun 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)

lot 4313

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 15 000 à 20 000 euros.



Hyppolite Hector
Mari Travo Vers 1945

52 x 69,5 cm (20 1/2 x 27 3/8 in.)

Huile sur carton

Signée en bas à droite : Hector Hyppolite ; titrée en bas à gauche : Mari Travo (deux fois)

Expositions : Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderno, El surrealismo entre viejo y nuevo mundo, 1990, rep.p.162 (Bibliographie : André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 312)

Hector Hyppolite

« 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 marquées du cachet de l'authenticité totale, 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...

« La peinture d'Hector Hyppolite apporte, je pense, les premières représentations qui aient été fournies de divinités et de scènes vodou. A ce titre seul, en tant que peinture religieuse primitive, elle présenterait déjà un intérêt considérable. Le chromo d'inspiration chrétienne faisait jusqu'ici tous les frais de la figuration des " loas " ou divinités, ce à quoi le syncrétisme vodou ne voyait d'ailleurs aucun mal, pour l'excellente raison qu'Erzulie Fréda Dahomey, déesse de l'amour, a été couramment adorée des fidèles sous l'aspect prêté à la vierge Marie, Papa Legba, maître des carrefours, sous celui de saint Antoine de Padoue, Ogoun Ferraille, dieu de la guerre, sous celui de saint Jacques Majeur en raison de ce que celui-ci, dans l'imagerie, est souvent porteur d'une épée, etc. Jusqu'à Hyppolite, l'iconographie propre au vodou se réduisait aux " vèvers ", dessins tracés sur le sol autour du pilier central du péristyle où se déroulent les cérémonies. D'origine vraisemblablement indienne caraïbe, ces dessins, symboliquement évocatoires de telle ou telle divinité, sont obtenus par saupoudrage linéaire de farine de blé ou de maïs. Ils sont d'une très grande poésie.

La vision d'Hyppolite parvient à concilier un réalisme de haute classe avec un surnaturalisme de toute exubérance. Nul ne saurait mieux que lui exprimer l'angoisse de certains ciels d'Haïti ni suggérer, par la fusion des verdure et des rouilles, l'aspect sans fond, si trouble, de ses feuillages. Chez lui, d'autre part, ce qui résulte de la perception visuelle cesse de se distinguer de ce qui résulte de la représentation mentale : c'est ainsi que, dans une scène d'évocation qui fait l'objet d'une de ses peintures, le dieu-serpent Damballah n'est ni plus ni moins réel et concret que le sacrificateur, le maître de cérémonies et les deux prêtresses porteuses de fanions.

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'Ogoun Ferraille s'y apparente à celle du Bateleuse 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 " Marinette ", comment le personnage vermiculaire de gauche, dont il s'agit d'exprimer la terreur, tente de se défendre du transperçement 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)

lot 4314

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 15 000 à 20 000 euros.



Hyppolite Hector

Une déesse représentée métamorphosée en arbre 1946

61 x 76,5 cm (24 x 30 1/8 in.)

Huile sur carton

Signée en bas au centre : Hector Hyppolite ; signée et titrée au dos : Hector Hyppolite
Une déesse représentée métamorphosée en arbre

Bibliographie : José Pierre, Robert Lebel (Avant-propos de), L'aventure surréaliste autour d'André Breton, Paris, Filipacchi, Artcurial, 1986, rep.p.113

- Gérard Durozoi, Histoire du mouvement surréaliste, Paris, Hazan, 1997, rep.p.494

Hector Hyppolite

« 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 marquées du cachet de l'authenticité totale, 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...

« La peinture d'Hector Hyppolite apporte, je pense, les premières représentations qui aient été fournies de

divinités et de scènes vodou. A ce titre seul, en tant que peinture religieuse primitive, elle présenterait déjà un intérêt considérable. Le chromo d'inspiration chrétienne faisait jusqu'ici tous les frais de la figuration des " loas " ou divinités, ce à quoi le syncrétisme vodou ne voyait d'ailleurs aucun mal, pour l'excellente raison qu'Erzulie Fréda Dahomey, déesse de l'amour, a été couramment adorée des fidèles sous l'aspect prêté à la vierge Marie, Papa Legba, maître des carrefours, sous celui de saint Antoine de Padoue, Ogoun Ferraille, dieu de la guerre, sous celui de saint Jacques Majeur en raison de ce que celui-ci, dans l'imagerie, est souvent porteur d'une épée, etc. Jusqu'à Hyppolite, l'iconographie propre au vodou se réduisait aux " vèvers ", dessins tracés sur le sol autour du pilier central du péristyle où se déroulent les cérémonies. D'origine vraisemblablement indienne caraïbe, ces dessins, symboliquement évocatoires de telle ou telle divinité, sont obtenus par saupoudrage linéaire de farine de blé ou de maïs. Ils sont d'une très grande poésie.

La vision d'Hyppolite parvient à concilier un réalisme de haute classe avec un surnaturalisme de toute exubérance. Nul ne saurait mieux que lui exprimer l'angoisse de certains ciels d'Haïti ni suggérer, par la fusion des verdure et des rouilles, l'aspect sans fond, si trouble, de ses feuillages. Chez lui, d'autre part, qui résulte de la perception visuelle cesse de se distinguer de ce qui résulte de la représentation mentale : c'est ainsi que, dans une scène d'évocation qui fait l'objet d'une de ses peintures, le dieu-serpent Damballah n'est ni plus ni moins réel et concret que le sacrificateur, le maître de cérémonies et les deux prêtresses porteuses de fanions.

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'Ogoun 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)

lot 4315

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 15 000 à 20 000 euros.

Hyppolite Hector
Un re laucation pa pa dom balas

72,8 x 65,2 cm (28 5/8 x 25 5/8 in.)

Huile sur carton

Signée et inscrite au dos : Hector Hyppolite
Un re laucation pa pa dom balas (sic)

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

Hector Hyppolite

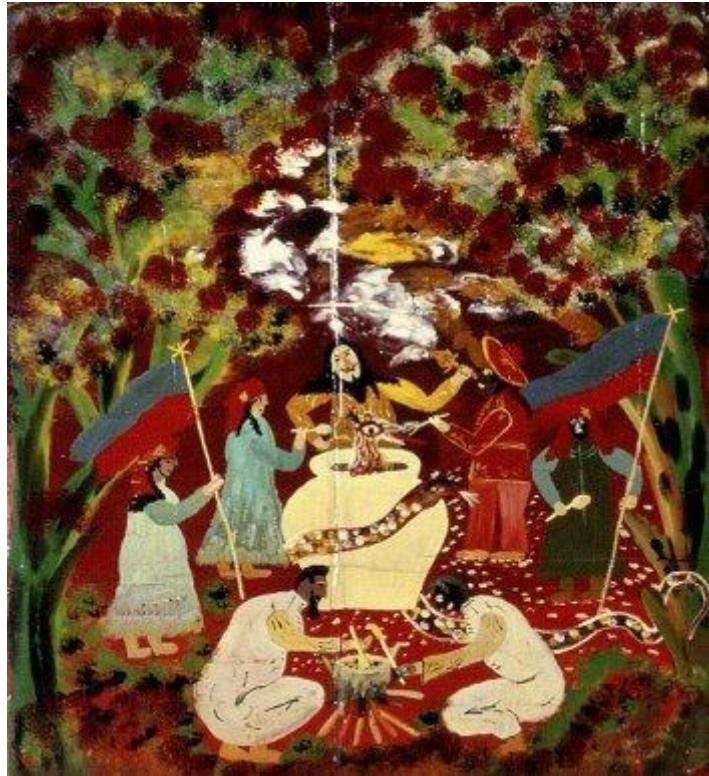
« Je reverrai longtemps à la place qu'il occupait, au pied de l'escalier menant aux salles d'exposition, le premier tableau d'Hyppolite qu'il me fut donné de voir et qui me causa le plus vif en même temps que le plus agréable saisissement. C'était au " Centre d'art " de Port-au-Prince, en décembre 1945, 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, 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 marquées du cachet de l'authenticité totale, 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...

« La peinture d'Hector Hyppolite apporte, je pense, les premières représentations qui aient été fournies de divinités et de scènes vodou. A ce titre seul, en tant que peinture religieuse primitive, elle présenterait déjà un intérêt considérable. Le chromo d'inspiration chrétienne faisait jusqu'ici tous les frais de la figuration des " loas " ou divinités, ce à quoi le syncrétisme vodou ne voyait d'ailleurs aucun mal, pour l'excellente raison qu'Erzulie Fréda Dahomey, déesse de l'amour, a été couramment adorée des fidèles sous l'aspect prêté à la vierge Marie, Papa Legba, maître des carrefours, sous celui de saint Antoine de Padoue, Ogoun Ferraille, dieu de la guerre, sous celui de saint Jacques Majeur en raison de ce que celui-ci, dans l'imagerie, est souvent porteur d'une épée, etc. Jusqu'à Hyppolite, l'iconographie propre au vodou se réduisait aux " vèvers ", dessins tracés sur le sol autour du pilier central du péristyle où se déroulent les cérémonies. D'origine vraisemblablement indienne caraïbe, ces dessins, symboliquement évocatoires de telle ou telle divinité, sont obtenus par saupoudrage linéaire de farine de blé ou de maïs. Ils sont d'une très grande poésie.

La vision d'Hyppolite parvient à concilier un réalisme de haute classe avec un surnaturalisme de toute exubérance. Nul ne saurait mieux que lui exprimer l'angoisse de certains ciels d'Haïti ni suggérer, par la fusion des verdure et des rouilles, l'aspect sans fond, si trouble, de ses feuillages. Chez lui, d'autre part, ce qui résulte de la perception visuelle cesse de se distinguer de ce qui résulte de la représentation mentale : c'est ainsi que, dans une scène d'évocation qui fait l'objet d'une de ses peintures, le dieu-serpent Damballah n'est ni plus ni moins réel et concret que le sacrificateur, le maître de cérémonies et les deux



prêtresses porteuses de fanions.

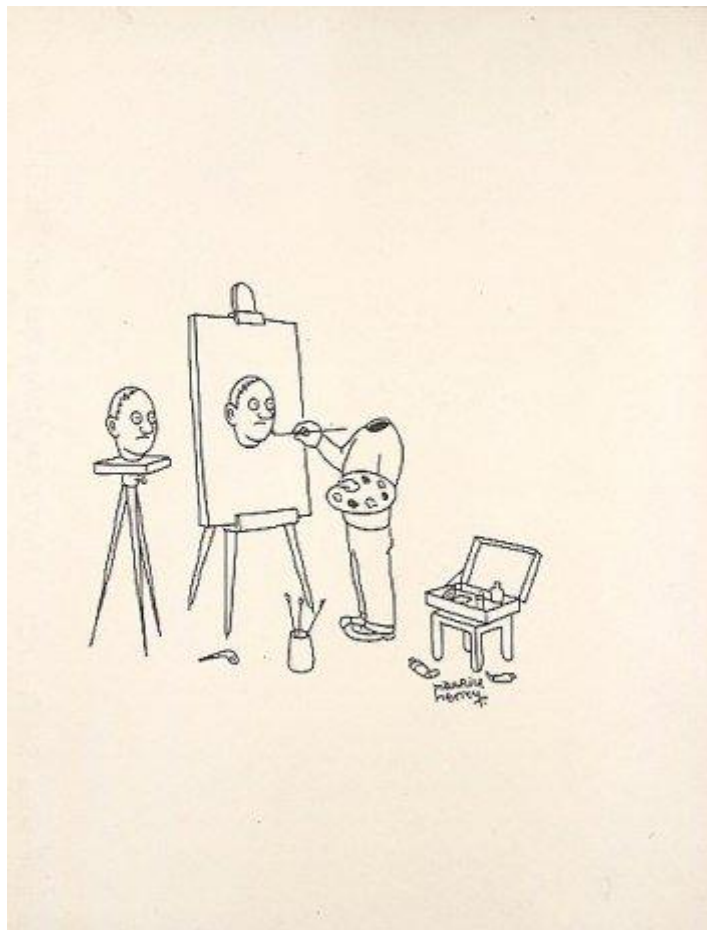
Les œuvres d'Hyppolite que nous avons choisi de reproduire et qui prennent place dans une série de même format et de même type occupent dans sa production une place à part. C'étaient, dans l'esprit de leur auteur, des " cartes magiques " et, en effet, on ne manquera pas d'observer que la figuration d'Ogoun 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)

lot 4316

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 800 à 1 200 euros.



Henry Maurice
sans titre Vers 1950

32,5 x 25 cm

Encre sur papier

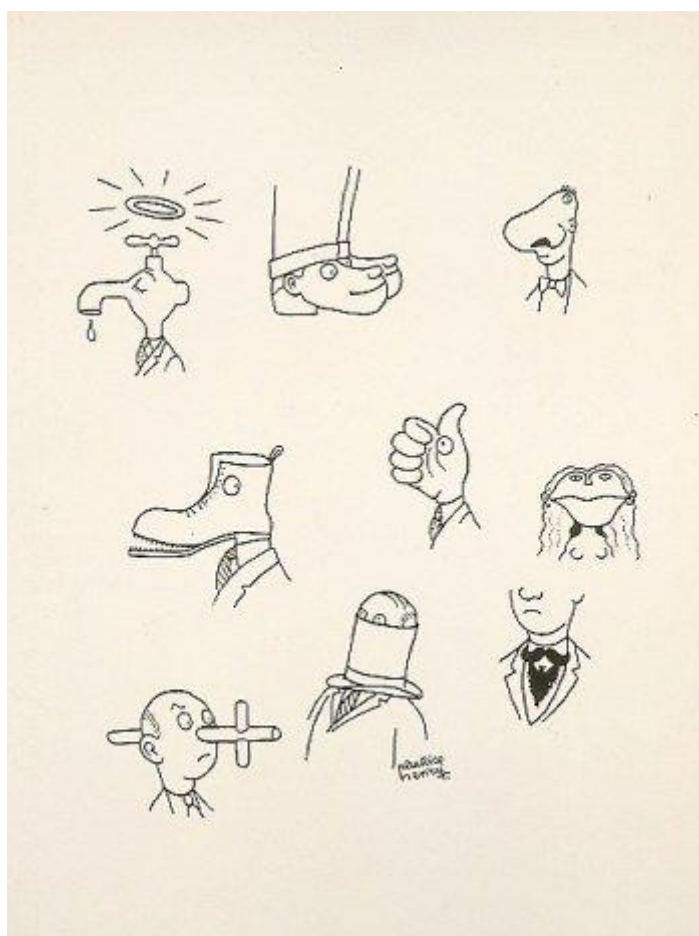
Signée en bas à droite : Maurice Henry

lot 4317

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 800 à 1 200 euros.



Henry Maurice
sans titre Vers 1950

32,5 x 25 cm

Encre sur papier

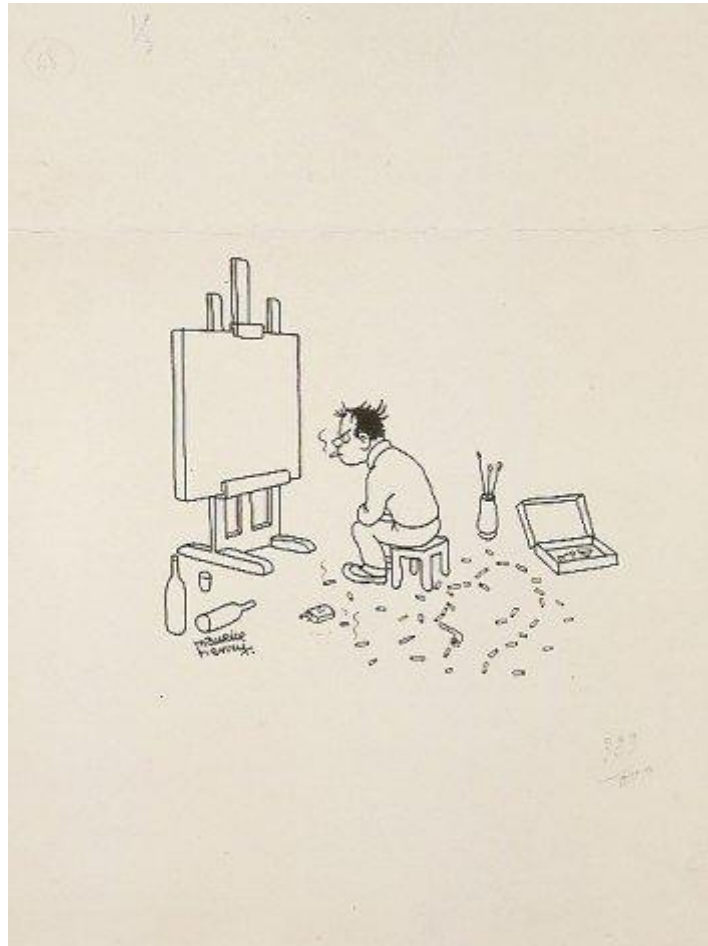
Signée en bas à droite : Maurice Henry

lot 4318

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 800 à 1 200 euros.



Henry Maurice
sans titre Vers 1950

32,6 x 25 cm

Encre sur papier

Signée en bas à gauche : Maurice Henry

lot 4319

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

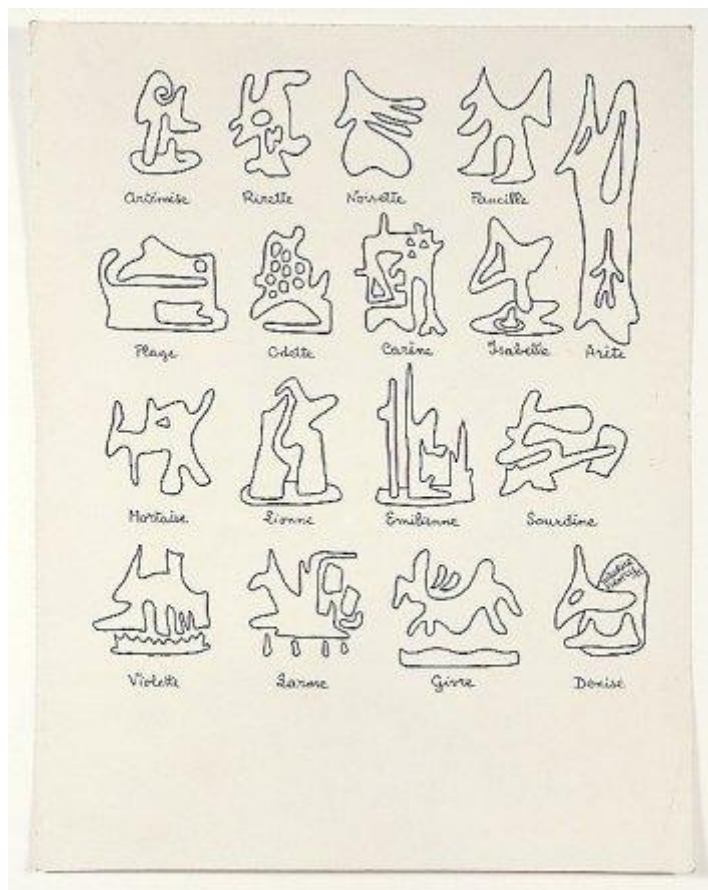
Estimation : 1 000 à 1 500 euros.

Henry Maurice
Portrait caricatural d'André Breton Vers
1940

17 x 21,8 cm

Lavis et encre de Chine sur papier

Signé en bas à gauche : Henry



lot 4320

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 800 à 1 200 euros.

Henry Maurice
sans titre Vers 1950

31,8 x 25 cm

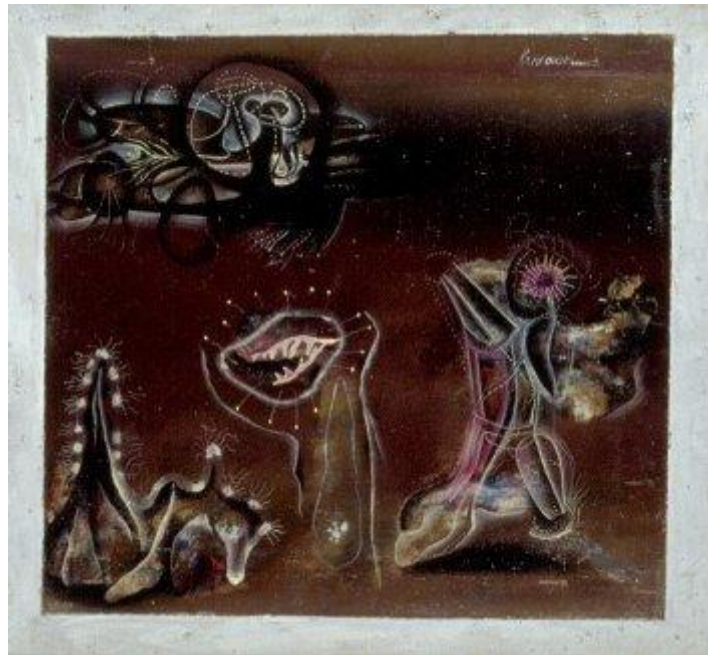
Encre sur papier

lot 4321

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 4 000 à 6 000 euros.



Kamrowski Gérome

Female constellation vers 1950

50,3 x 61 cm (19 3/4 x 24 in.)

Huile et technique mixte marouflée sur toile

Signée en haut à droite : Kamrowski ; inscrite au dos : Gerome Kamrowski 6 - 2 (ou G - 2) « female constellation ».

Expositions : Paris, Galerie R. Creuze, Peintures de Kamrowski (préface d'André Breton), 1950, rep.s.p., n° 42

- New York, Hugo Gallery, Kamrowski, 8-27 mai(sans année), n° 3

Gérome Kamrowski

Kamrowski fit la connaissance d'André Breton à New York en 1943. La même année au mois de mars, son dessin intitulé Panoramograph parut dans le n° 2-3 de la publication surréaliste VVV.

L'œuvre de l'artiste dans les années quarante reflétait son intérêt pour la science, aussi bien pour les lois de la physique que pour les formes botaniques, ainsi que l'influence de l'ouvrage de Darcy Thompson The Growth of Forms.

Dans le texte qui a préfacé le catalogue de l'exposition de 1950, à la Galerie R. Creuze, qui a été repris par la suite dans le catalogue de l'exposition de New York à Hugo Gallery et publié dans l'édition du 1965 du Surréalisme et la peinture, Breton met l'accent sur l'originalité de la démarche artistique de Kamrowski. «... C'est Gérome Kamrowski, de loin, qui m'a le plus captivé par la qualité et le caractère soutenu de sa

recherche. Je n'ai trouvé là-bas que lui, parmi les nouveaux venus, à forer dans un nouveau sens...
« La grande tentation de Kamrowski est d'établir la cosmographie des mondes intérieurs à l'homme, ce qui, bien entendu, n'est possible qu'en se référant constamment à l'observation des mouvements sidéraux ». (André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, pp.226-229)

lot 4322

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 4 000 à 6 000 euros.



Kamrowski Gérome
Preliminary growth

29,5 x 42,5 cm (11 5/8 x 16 3/4 in.)

Huile sur toile

Signée en bas à gauche : Kamrowski ; inscrite au dos : Gerome Kamrowski, G-4 (deux fois), « Preliminary growth».

Expositions : Paris, Galerie R. Creuze, Peintures de Kamrowski (préface d'André Breton), 1950, rep.s.p., n° 44

Gérome Kamrowski

Kamrowski fit la connaissance d'André Breton à New York en 1943. La même année au mois de mars, son dessin intitulé Panoramograph parut dans le n° 2-3 de la publication surréaliste VVV.

L'œuvre de l'artiste dans les années quarante reflétait son intérêt pour la science, aussi bien pour les lois de la physique que pour les formes botaniques, ainsi que l'influence de l'ouvrage de Darcy Thompson The Growth of Forms.

Dans le texte qui a préfacé le catalogue de l'exposition de 1950, à la Galerie R. Creuze, qui a été repris par la suite dans le catalogue de l'exposition de New York à Hugo Gallery et publié dans l'édition du 1965 du Surréalisme et la peinture, Breton met l'accent sur l'originalité de la démarche artistique de Kamrowski. «... C'est Gérome Kamrowski, de loin, qui m'a le plus captivé par la qualité et le caractère soutenu de sa recherche. Je n'ai trouvé là-bas que lui, parmi les nouveaux venus, à forer dans un nouveau sens...

« La grande tentation de Kamrowski est d'établir la cosmographie des mondes intérieurs à l'homme, ce qui, bien entendu, n'est possible qu'en se référant constamment à l'observation des mouvements sidéraux ». (André Breton, Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, pp.226-229)

lot 4323

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 15 000 à 20 000 euros.

Klapheck Konrad
**Am Ziel der Wünsche (L'aboutissement
des désirs) (Satisfaction of desires)**
1963

67,8 x 80 cm (26 3/4 x 31 1/2 in.)

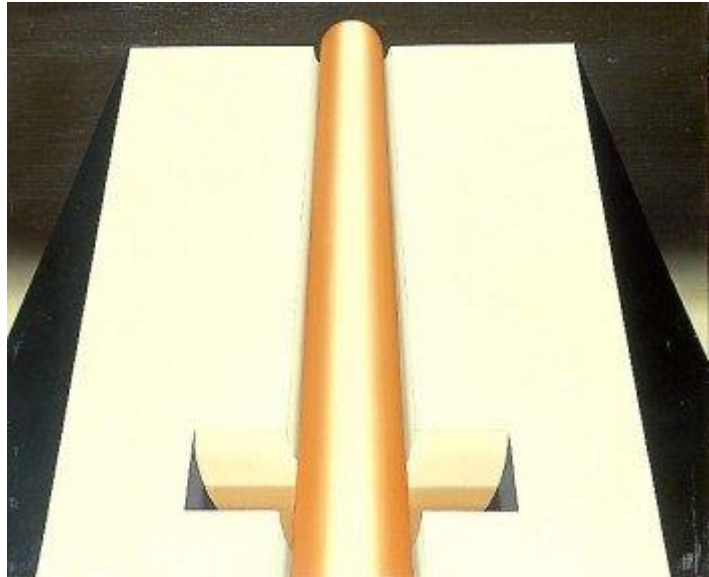
Huile sur toile

Signée au dos sur la toile : Klapheck ;
inscrite sur le châssis : L'aboutissement
des désirs - Am Ziel der Wünsche
(Satisfaction of desires).

Provenance : Don de l'artiste

Expositions : Hannover, Kestner-
Gesellschaft Hannover, Konrad Kalpheck,
1966, n° 103

- Prague, Narodni galerie ; Brno, Dum
umeni ; Bratislava, Galerie mladych, Princip slasti, 1968, rep.s.p.



Bibliographie : Phases, Dixième Année, n° 9, avril 1964, rep.p.62

- Konrad Klapheck, Lettre adressée à la Galerie 1900-2000, Düsseldorf, juillet 2002

Partant des précurseurs comme Descartes (le premier à avoir fait l'analogie animaux - machines) et La Mettrie (ayant extrapolé celle-ci au facteur humain) et du contexte artistique contemporain, Breton écrivait en février 1965 :

« C'est au cœur même de cette " forte analogie " que Konrad Klapheck dispose une navette étincelante. Les instruments qu'il choisit de figurer sont choisis parmi nos plus proches auxiliaires mais le projet est de passer outre à leur usage spécifique, de manière à en imposer l'image magnifiée. L'obtention de ce résultat exige ici que la structure de l'objet soit rendue avec une rigueur et un dépouillement en quelque sorte théorique, alors que ce ne sera pas trop pour les exalter, lui et l'espace qu'il s'accorde, de tous les feus du prisme. C'est de cette collision avec les arêtes vives alternant avec la caresse des belles courbures, par la grâce d'une lumière prenant sa source dans la vie intérieure, que Klapheck obtient de se hausser graduellement, par la voie des correspondances, à un autre palier où il a prise sur le psychologique et le sociologique, en fonction desquels, dans l'intitulation de ses œuvres, il est on ne peut mieux habilité à rendre compte de sa démarche. »

« J'ai offert cette toile à André Breton après qu'il m'avait préfacé le catalogue de mon exposition chez Ileana Sonnabend à Paris en 1965. Le tableau n'a jamais été accroché dans l'atelier d'André Breton, peut-être parce qu'il l'aimait moins que mes deux autres toiles. » Konrad Klapheck, Lettre adressée à la Galerie 1900-2000, Düsseldorf, juillet 2002

lot 4324

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 1 500 à 2 000 euros.

Laloy Yves
sans titre

65 x 92 cm (25 3/8 x 36 1/4 in.)

Huile sur toile

Bibliographie : André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, rep.p.256

Yves Laloy

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 du 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 et faire 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 y 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 Lequeier : « 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.

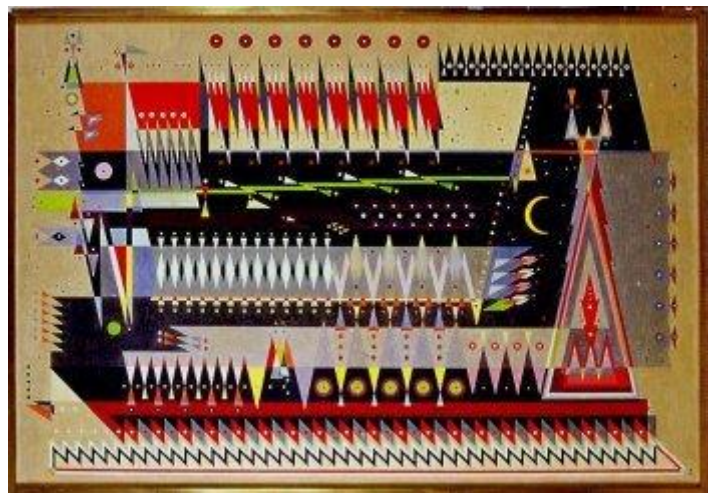
« Comme sous la menace qui pèse sur ce texte, la sorte d'ultra-monde que nous découvrent les toiles d'aspect géométrique d'Yves Laloy le cède parfois, dans d'autres toiles, à un infra-monde, non moins le sien et qui ne saurait être moins précieux que le précédent, en tant qu'il nous dénuode l'autre pôle 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 (Paris, Galerie La cour d'Ingres, Yves Laloy, 1958, s.p.)

lot 4325

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 4 000 euros.



Laloy Yves
sans titre

89,5 x 130 cm (35 1/4 x 51 1/8 in.)

Huile sur toile

Une œuvre géométrique ressemblante, d'Yves Laloy, fut présentée à Milan en 1961 dans le cadre de l'exposition du surréalisme de la Galerie Schwarz.

«... André Breton, qui dirigeait cette exposition, dont l'objet était de faire le bilan du surréalisme, n'y avait réuni que des œuvres peintes par des surréalistes au sens propre du terme ou par « ceux qui, reconnus par le surréalisme comme relevant de ses propres préoccupations, ont approuvé cette reconnaissance ». Yves Laloy faisait partie de ces derniers, les figures géométriques de ses toiles, qui rompaient totalement avec la tradition du constructivisme ou de l'art concret, étaient considérées par André Breton comme un procédé de voyance. » 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, 2000, p. 29)

Yves Laloy

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 du 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 et faire 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 y 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 dénude 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 (Paris, Galerie La cour d'Ingres, Yves Laloy, 1958, s.p.)

lot 4326

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 1 000 à 1 200 euros.

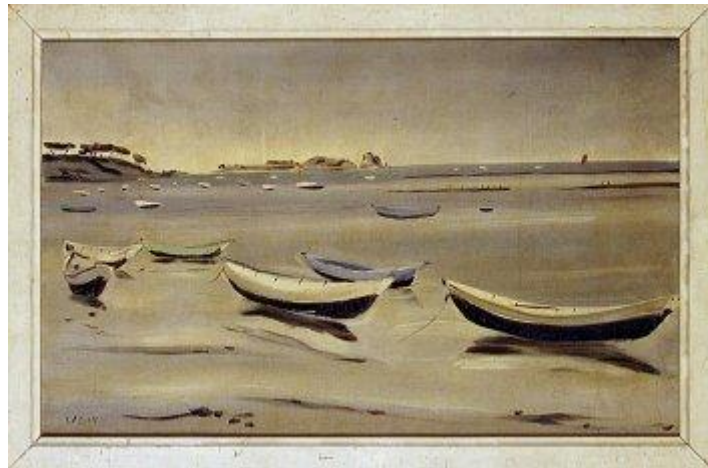
Laloy Yves
Barques à marée basse

38,3 x 61 cm (15 x 24 in.)

Huile sur toile

Signée en bas à gauche : Laloy

« Dès les années cinquante, Yves Laloy peint sur le motif des paysages marins... D'une facture tout à fait classique, ces toiles aux couleurs neutres, parfois en camaïeu, décrivent la côte cancalaise sous un ciel tour à tour calme et orageux, avec quelques bateaux de pêche, seuls témoins d'une présence humaine. » 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, 2000, pp.44)



« 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 et faire 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, révérée 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 y 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 dénuode 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 Gav'rinis. 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 (Paris, Galerie La cour d'Ingres, Yves Laloy, 1958, s.p.)

lot 4327

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 1 500 à 2 000 euros.



Laloy Yves
sans titre

22 x 27 cm (8 5/8 x 10 5/8 in.)

Huile sur toile

« 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 et faire 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, révérée 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 y 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 dénuode 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 (Paris, Galerie La cour d'Ingres, Yves Laloy, 1958, s.p.)

lot 4328

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 8 000 à 10 000 euros.



Lamba Jacqueline
Dessin pour la vie 1942

44,5 x 56 cm (17 1/2 x 22 in.)

Pastel, crayons gris et de couleur sur papier

Inscrit en bas à gauche : Pour André Breton, dessin pour la vie, septembre 1942, Jacqueline Lamba

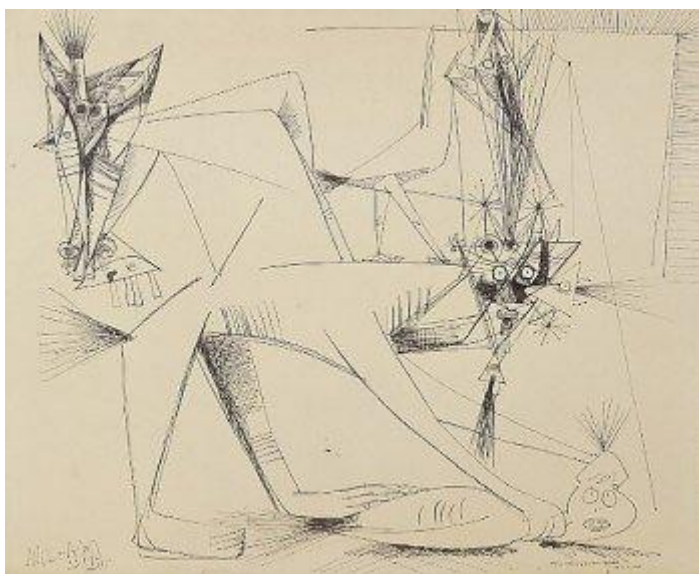
Expositions : New York, Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton, Jacqueline Lamba, the American years, août-octobre 2001

lot 4329

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 30 000 à 40 000 euros.



Lam Wifredo
sans titre 1946

51 x 62,5 cm (20 x 24 5/8 in.)

Encre sur papier

Signée, datée et située en bas à gauche : Wifredo Lam, 13-1-46 Haïti ; dédicacée en bas à droite : para Elisa y André Breton de su amigo

André Breton arriva en Haïti le 4 décembre 1945 accompagné par Elisa, à l'invitation de Pierre Mabille (attaché culturel à l'ambassade de France), pour une tournée de conférences. Il y retrouva Wifredo et Helena (Benitez) Lam.

A cette occasion, qui fut sa première rencontre avec Elisa Breton, l'artiste présenta et offrit au couple Breton ce dessin.

Wifredo Lam

« Ceux que Picasso a envoyés, voire conduits en 1938 à la première exposition de Lam à la galerie Pierre l'auront vu, lui si difficile pour lui-même, porté à l'extrême satisfaction par ce qui vient d'un autre. Notons qu'il ne s'est pas lassé par la suite de soutenir Lam, veillant tout d'abord à ce qu'il ne manque pas pour peindre ni de lumière ou d'espace non plus que de matériaux, puis prenant en garde ses toiles laissées à Paris pour qu'elles ne disparaissent pas dans la tourmente. Il est probable que Picasso a trouvé chez Lam la seule confirmation à laquelle il pouvait tenir, celle de l'homme ayant accompli par rapport au sien le chemin inverse : atteindre, à partir du merveilleux primitif qu'il porte en lui, le point de conscience le plus haut, en s'assimilant pour cela les plus savantes disciplines de l'art européen, ce point de conscience étant

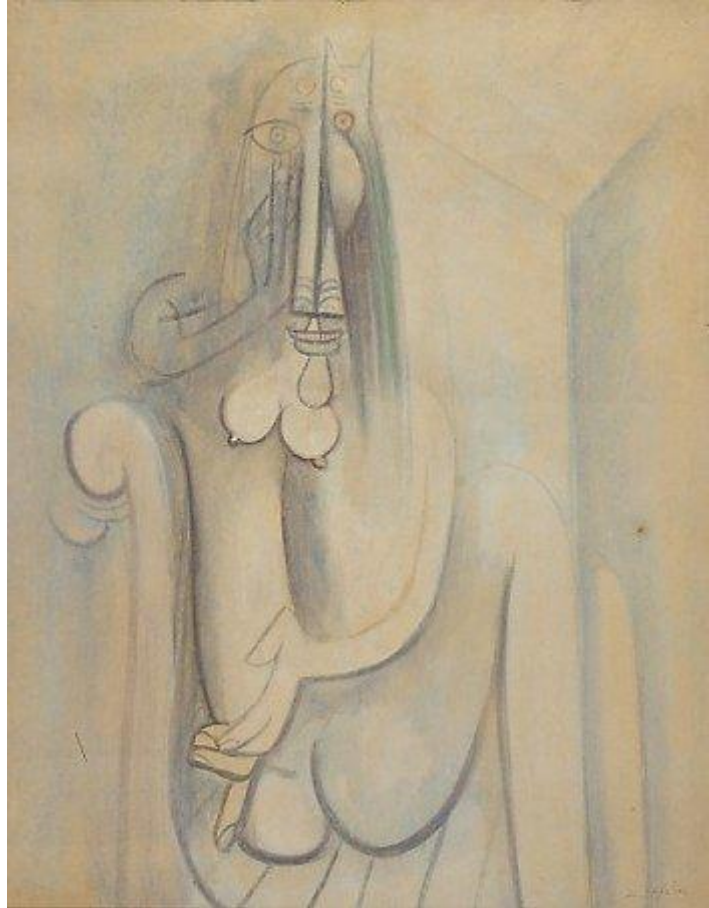
aussi le point de rencontre avec l'artiste. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.169-170)

lot 4330

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 120 000 à 150 000 euros.



Lam Wifredo
L'attendu 1942

106,5 x 83,7 cm (42 x 33 in.)

Crayon et pastel sur papier

Signé et datée en bas à droite : Wifredo Lam 10.9.42 ; inscrit au dos : L'attendu

Provenance : Don de l'artiste

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.373, p. 488

Bibliographie : André Breton, Le surréalisme et la peinture, suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits, New York, Brentano's, 1945, rep.s.p.
- Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, Paris, Cercle d'Art, 1976, p. 229, n° 320
- Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, Paris, Cercle d'Art, 1989, p. 249, n° 352
Le surréalisme, in : Beaux-Arts Magazine, numéro spécial, 1991, p. 45
- Lou Laurin-Lam, Wifredo Lam, Catalogue raisonné of the painted work, Volume I 1923-1960, Lausanne, Sylvio Acatos, 1996, rep.p.323, n° 42.116 (titre : Ce que nous attendons)

Wifredo Lam

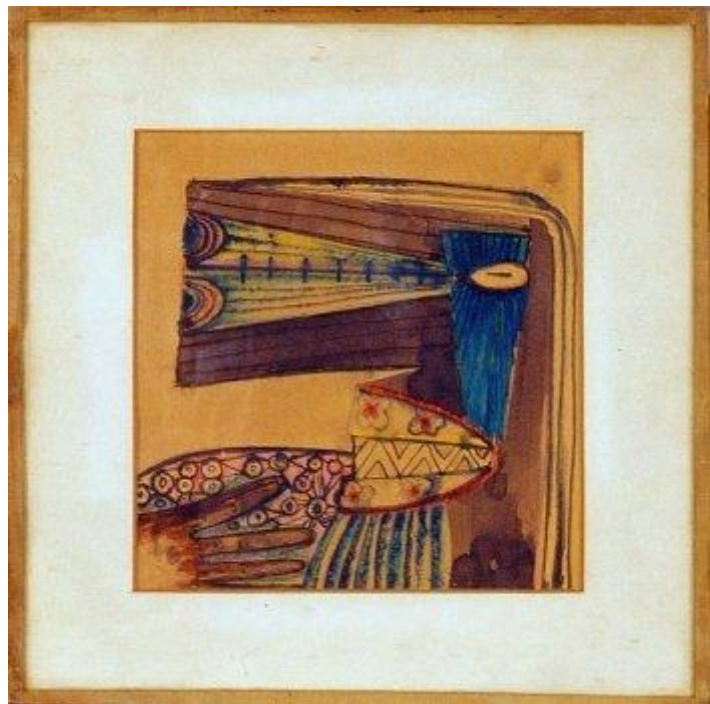
« Ceux que Picasso a envoyés, voire conduits en 1938 à la première exposition de Lam à la galerie Pierre l'auront vu, lui si difficile pour lui-même, porté à l'extrême satisfaction par ce qui vient d'un autre. Notons qu'il ne s'est pas lassé par la suite de soutenir Lam, veillant tout d'abord à ce qu'il ne manque pas pour peindre ni de lumière ou d'espace non plus que de matériaux, puis prenant en garde ses toiles laissées à Paris pour qu'elles ne disparaissent pas dans la tourmente. Il est probable que Picasso a trouvé chez Lam la seule confirmation à laquelle il pouvait tenir, celle de l'homme ayant accompli par rapport au sien le chemin inverse : atteindre, à partir du merveilleux primitif qu'il porte en lui, le point de conscience le plus haut, en s'assimilant pour cela les plus savantes disciplines de l'art européen, ce point de conscience étant aussi le point de rencontre avec l'artiste. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.169-170)

lot 4331

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 12 000 à 15 000 euros.



Lam Wifredo

sans titre Vers 1938-1940

16,4 x 15,6 cm (6 1/2 x 6 1/8 in.)

Aquarelle sur papier

Un certificat d'authenticité de Madame Lou Laurin Lam sera remis à l'acquéreur

Wifredo Lam

« Ceux que Picasso a envoyés, voire conduits en 1938 à la première exposition de Lam à la galerie Pierre l'auront vu, lui si difficile pour lui-même, porté à l'extrême satisfaction par ce qui vient d'un autre. Notons qu'il ne s'est pas lassé par la suite de soutenir Lam, veillant tout d'abord à ce qu'il ne manque pas pour peindre ni de lumière ou d'espace non plus que de matériaux, puis prenant en garde ses toiles laissées à Paris pour qu'elles ne disparaissent pas dans la tourmente. Il est probable que Picasso a trouvé chez Lam la seule confirmation à laquelle il pouvait tenir, celle de l'homme ayant accompli par rapport au sien le chemin inverse : atteindre, à partir du merveilleux primitif qu'il porte en lui, le point de conscience le plus haut, en s'assimilant pour cela les plus savantes disciplines de l'art européen, ce point de conscience étant

aussi le point de rencontre avec l'artiste. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.169-170)

lot 4332

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 120 000 à 150 000 euros.



Lam Wifredo
sans titre 1944

63,8 x 96,6 cm (25 1/8 x 38 in.)

Technique mixte sur papier

Dédicacée, signée, située et datée en bas à gauche : para nuestra buena amiga Elisa y para André Breton de Elena y Wifredo Lam Habana 1944

Bibliographie : Lou Laurin-Lam, Wifredo Lam, Catalogue raisonné of the painted work, Volume I, 1923-1960, Lausanne, Sylvio Acatos, 1996, rep.p.369, n° 45.05

- Lettre d'Helena Benitez adressée à la Galerie 1900-2000, 8 septembre 2002

Wifredo Lam

« Ceux que Picasso a envoyés, voire conduits en 1938 à la première exposition de Lam à la galerie Pierre l'auront vu, lui si difficile pour lui-même, porté à l'extrême satisfaction par ce qui vient d'un autre. Notons qu'il ne s'est pas lassé par la suite de soutenir Lam, veillant tout d'abord à ce qu'il ne manque pas pour peindre ni de lumière ou d'espace non plus que de matériaux, puis prenant en garde ses toiles laissées à Paris pour qu'elles ne disparaissent pas dans la tourmente. Il est probable que Picasso a trouvé chez Lam la seule confirmation à laquelle il pouvait tenir, celle de l'homme ayant accompli par rapport au sien le chemin inverse : atteindre, à partir du merveilleux primitif qu'il porte en lui, le point de conscience le plus haut, en s'assimilant pour cela les plus savantes disciplines de l'art européen, ce point de conscience étant aussi le point de rencontre avec l'artiste. » André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.169-170)

lot 4333

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 10 000 à 15 000 euros.

Lam Wifredo
Lebel Jean-Jacques
sans titre 1959

50 x 65 cm (19 5/8 x 25 5/8 in.)

Crayon noir, crayons de couleur et encre

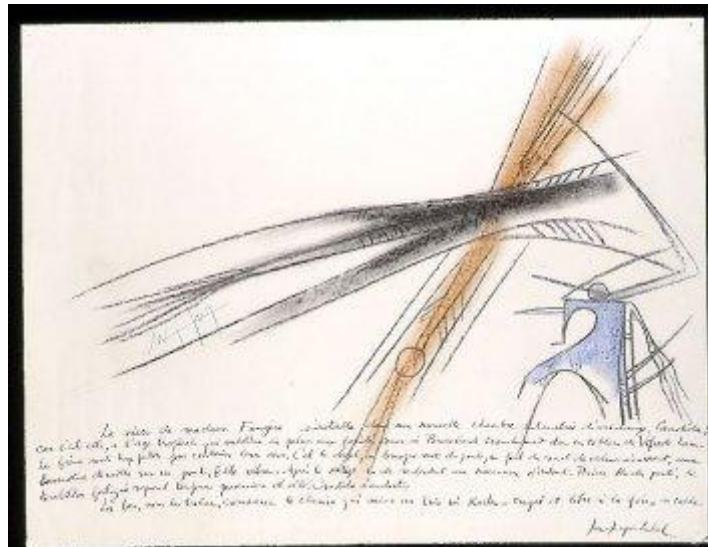
Signé au milieu à gauche : Wifredo Lam;
signé en bas à droite : Jean-Jacques Lebel
; dédié au dos : Pour Breton ou pour toi

Provenance : Don de l'artiste

Ce poème-objet fait partie d'une série de trois, tous différents - les deux derniers appartenant à la famille Lam et à Jean-Jacques Lebel.

Après les vacances de l'été 1959, sur le chemin de retour de Grèce, Jean-Jacques Lebel et Elisa Breton s'arrêtèrent à Venise où ils rencontrèrent par hasard Lou et Wifredo Lam.

A l'occasion de cette rencontre les deux artistes créèrent trois poèmes-objets dont un fut dédié et offert à André Breton. (Témoignage recueilli auprès de Jean-Jacques Lebel le 13 novembre 2002)

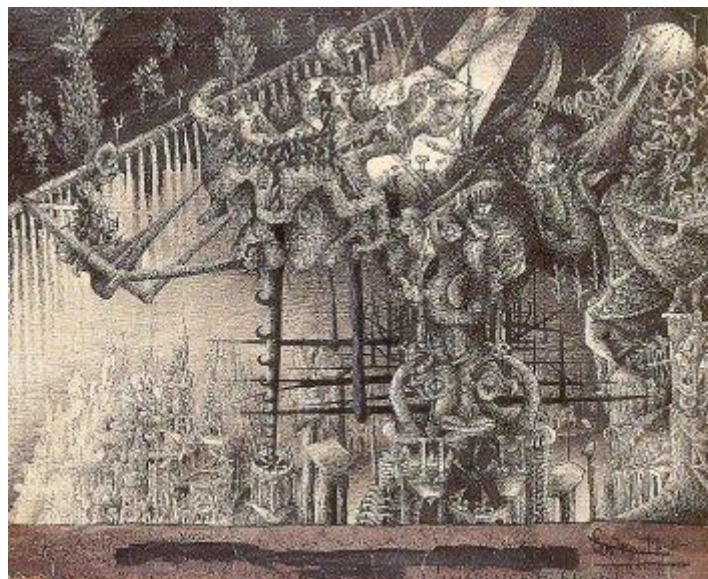


lot 4334

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 2 000 à 2 500 euros.



Le Maréchal
L'imperceptible abîme

21,8 x 26 cm (8 5/8 x 10 1/4 in.)

Encre sur papier

Titrée en bas à droite : L'imperceptible abîme

Provenance : Atelier de l'artiste

Expositions : Paris, Galerie Raymond Cordier, Le Maréchal (présenté par André Breton), 1960, n° 13

« Il y avait des visions derrière la gaze des rideaux : Rimbaud ne pardonnera pas à Musset de les avoir ignorées par paresse. Depuis lors, le monde a tourné et si, de nos jours, il est un sentiment qui se précise, c'est que le mouvement d'horlogerie qui le constitue s'est dérégulé. Ce dérèglement résulterait, au dire des savants, de bombardements de particules solaires d'une violence sans précédent tout au moins historique. Le commun des mortels, toutefois, préfère l'imputer à la folle témérité des expériences atomiques. Du moins les uns et les autres s'accordent-ils sur ce point, d'importance vitale : le présent état de choses est lourd de conséquences sur les plans géophysique, chimique, biologique et psychologique ; ces conséquences se font déjà sentir. La « raison » y va de sa cloche d'alarme très sourde, mais c'est dans les profondeurs de l'être qu'un véritable glas est sonné.

« Et la gaze des rideaux, que devient-elle dans tout cela ? C'est à jamais derrière elle que cherche à voir le poète, l'artiste. Cette gaze est aujourd'hui lacérée mais rien ne peut empêcher que les visions s'y accrochent toujours. Le propre de ces visions est de se confronter en filigrane avec celles de tous les temps, moyennant quoi, de recul en recul, par là de contour en contour, elles en viennent à épouser celles de l'Apocalypse, plus actuelles que jamais.

« C'est là que, de la pervenche de son œil, avec ces mouvements de bras qui lui servent à exprimer qu'il n'en peut mais, quoiqu'il y intervienne pourtant de son mieux, Le Maréchal épie les suites qui nous sont réservées. Il est le seul qui sache que les visions sont une gaze encore, derrière laquelle se tapissent d'autres gazes à vision, et ainsi de suite : d'où son désespoir d'avoir à compter avec le temps humain qui lui arrache ses œuvres sans qu'il ait pu les finir (entendez : remonter, d'écorce en écorce, jusqu'au noyau incandescent). Ainsi en fut-il de maint grand visionnaire, tel Gustave Moreau, dont les œuvres capitales ont été abandonnées, comme on dit, « en cours d'exécution », en réalité parce qu'elles frôlaient l'abîme et fleuraient l'interdit. De telles œuvres, il est de leur nature de demeurer ainsi suspendues et ce n'est pas ce qui nous les rend moins chères.

« Le bonheur bien réel, triomphant en fin de compte de toutes arrières-pensées, que nous procurent les œuvres de Maréchal tient sans doute pour une part au prétexte ingénu qui les inspire. Au regard qu'a promené Henri Rousseau autour de la Tour Eiffel, du Cinquantenaire de l'Indépendance en 1892 ou de la navigation aérienne de 1907 répond, sans avoir rien perdu de sa fraîcheur en dépit de la nuance pessimiste qui s'impose, le regard que Le Maréchal porte à la fois sur l'Empire State Building et les gouffres qui le mesurent, sur le régime institué un 13 mai dans le pays où il vit et sur la prétendue domination de l'espace, où l'homme s'appête à relayer la souris, le chien et le singe.

Là se tient notre ami Le Maréchal en posture de voir par-delà "le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie" »
André Breton (Paris, Galerie Raymond Cordier, Le Maréchal, 1960)

lot 4335

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 1 500 à 2 000 euros.

Lebel Jean-Jacques

Iceberg de poche, portrait of Diana 1955

42 x 24 cm (16 1/2 x 9 3/8 in.)

Huile sur panneau

Titrée, dédicacée, datée et signée à droite : Iceberg de poche - portrait of Diana - pour André Breton - 1955 J.-J. Lebel ; inscrite : soleil -globe creux gorgé d'espace vecu, PIC où le vent s'érode et se déchire, DIANA seins plantés de brise-lames ; contresignée, située et datée au dos : J.-J. Lebel (Florence) 1955 ; porte une carte de visite de Lebel manuscrite : Ce tableau a été exposé à ma 1re exposition à Florence à la Galleria Numero en 1955 et donné à André Breton, par moi, l'année suivante. J.J.Lebel

Provenance : Don de l'artiste

Expositions : Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep.p.460, p. 488

- Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien ; Budapest, Museum Ludwig - Galerie des Stadt Kornwestheim ; Milan, Fondazione Antonio Mazzotta ; Naples - Fondazione Morra, Jean-Jacques Lebel, Bilder, Skulpturen, Installationen, 1998, rep.p.179

- Ville de La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, Jean-Jacques Lebel, Une tentative de montrae, 2002, rep.p.98



Ce tableau a figuré de 1960 à 1991 dans l'atelier d'André Breton, sur la paroi de droite, au sol à côté de la « Boîte en valise » de Marcel Duchamp. Il a été dissocié de l'ensemble de la collection d'André Breton à l'occasion de l'exposition du Centre Pompidou

« Comme le pélican craint les brouillards du soir, je vous prie, très cher Jean-Jacques, de m'excuser et de ne pas oublier que je suis de tout cœur avec vous ce 7 décembre 1957 (T.s.v.p.) et les autres jours. »

Lettre d'André Breton à Jean-Jacques Lebel (Naples, Fondazione Morra, Istituto di Scienze delle Comunicazioni ; Milan, Fondazione Mudima, Jean-Jacques Lebel, 2000, p. 122)

lot 4336

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 800 à 1 200 euros.

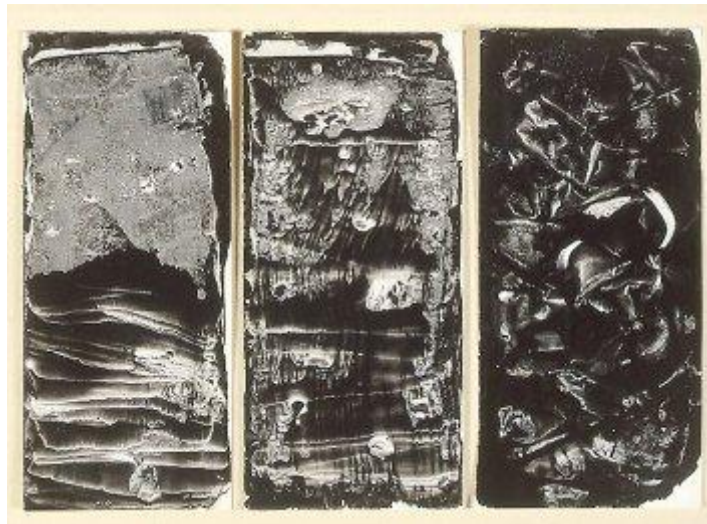
Breton André
Portrait de Joyce Mansour

1- 22 x 9,4 cm (8 5/8 x 3 5/8 in.)

2- 22 x 10,1 cm (8 5/8 x 4 in.)

3- 22 x 10,1 cm (8 5/8 x 4 in.)

Décalcomanie



lot 4337

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 800 à 1 200 euros.

Breton André
Portrait de Jean-Jacques Lebel

6,8 x 11,2 cm (2 5/8 x 4 3/8 in.)

Décalcomanie

lot 4338

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 200 à 300 euros.



Breton André
Portrait de Gérard Legrand

7,8 x 22 cm (3 x 8 5/8 in.)

lot 4339

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 1 000 à 1 200 euros.

Loubchansky Marcelle
Bethsabée 1956

130 x 81 cm (51 1/8 x 31 7/8 in.)

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos : Marcelle Loubchansky, Bethsabée 1956. Marquée : La Galerie Kléber

« Nul n'a su comme elle libérer et rendre tout essor à ces formes issues du sein de la Terre et " participant à la fois de l'humidité et de la flamme " qui attestent une nouvelle gestation. Le privilège lui revient de déployer dans tout son faste, sous nos yeux, la frange changeante et chantante par laquelle un âge révolu anticipe sur l'âge à venir. C'est à cette latitude et à elle seule qu'un Voyant comme Charles Fourier a pu observer que la cerise était née de la copulation de la terre avec elle-même, comme, aussi bien, on ne pouvait devoir qu'à la planète Vénus le schall de kashmir et le bouquet de lilas. C'est lui qui, le premier, a osé concevoir les Créations scissionnaires. Marcelle Loubchansky, aujourd'hui, en soulève le voile et c'est une bouffée de toute fraîcheur qui, levée de ses œuvres, nous rend pour elles le pur regard de l'enfance, où les prestiges de l'aurore boréale se conjuguent à ceux de la robe couleur du temps. S'il pouvait être question de lui ravir son secret, je crois qu'il faudrait le chercher du côté de l'aimant (l'interrogation de ses ressources techniques établirait qu'elle dispose en propre d'une émulsion qui constitue le lieu idéal de manifestation d'attractions d'ordre rigoureusement organique, conférant à son art un caractère presque infaillible). Il faudrait aussi le chercher du côté du diamant, en l'espèce cette saillie anguleuse qui, dès avant sa naissance, surmonte le bec de l'oiseau et sans quoi il ne saurait briser la coquille de l'œuf (sur le plan de l'esprit, il va sans dire que seuls accèdent au jour véritable les rares êtres humains qui sont doués du substitut mental de cet organe).» André Breton (Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p.346)



lot 4340

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 500 à 600 euros.

Lepidis Clément
Graffiti 1954

38 x 55 cm (15 x 21 5/8 in.)

Huile sur toile

Signée en bas à droite : Lepidis ; inscrite
au dos : GRAFITI 12-9-54



lot 4341

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 6 000 à 8 000 euros.

Maisonneuve Pascal-Désir
Tête

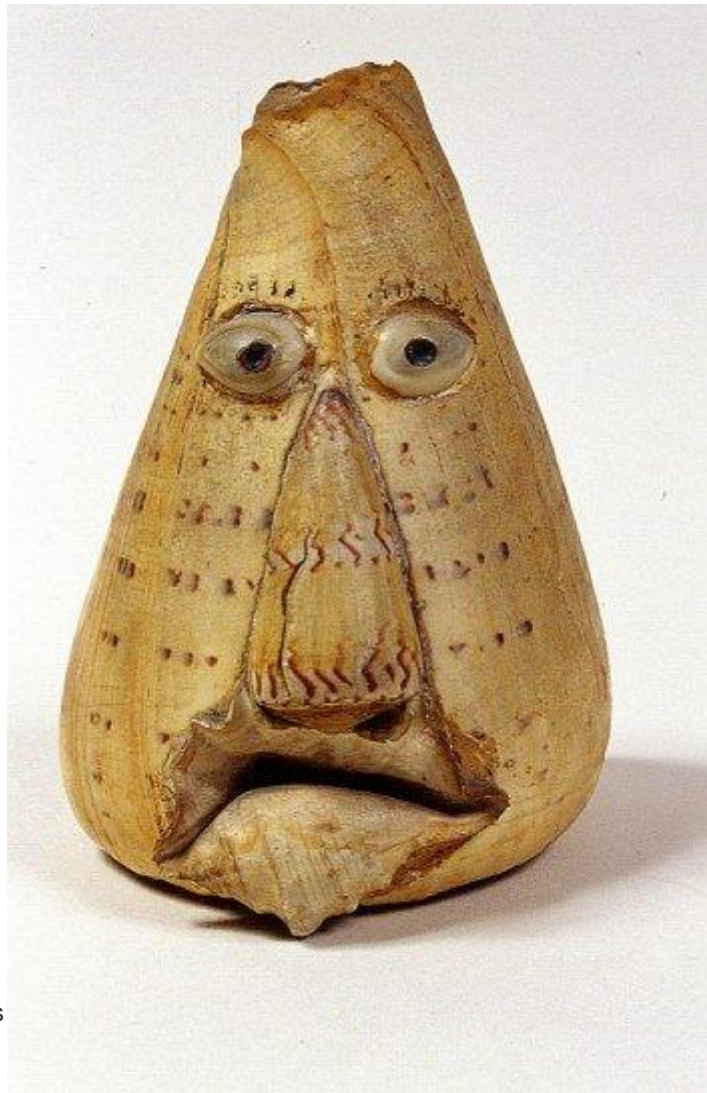
Haut. 14 cm (5 1/2 in.)

Coquillage sculpté découpé, rehaussé de coquillages

Provenance : Don de l'artiste

« 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 ceux deux expositions. » (Lettre de Vincent Monod (Collection de l'Art Brut) adressée à la Galerie 1900-2000, Lausanne, 31 juillet 2002)



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 Wölfl - 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...

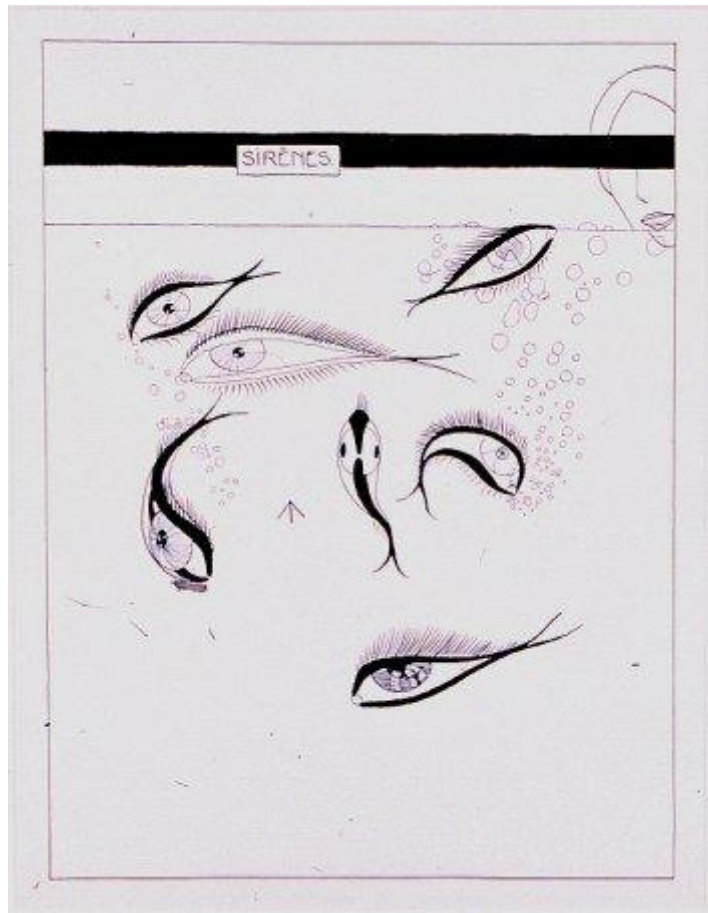
Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échappe en effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous occupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, 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 4342

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 4 000 euros.



Malkine Georges
Sirènes 1925

32 x 25 cm (12 5/8 x 9 7/8 in.)

Encre de Chine sur papier

Expositions : Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, rep.p.42, n° 67, p. 147

Georges Malkine

Dessins de 1925

« Malkine, à l'automne 1925, demande à Desnos : « Dessins. Me renvoyer : - L'homme noir à l'ombre-femme blanche sur terrain alphabétique. - Les sirènes. - Les maisons emboîtées avec l'échelle de corde. Pour ce dernier, que Masson m'a demandé, ne me le renvoie que si tu peux le faire dans un court délai : sinon tu le remettras toi-même à Masson quand il sera de retour à Paris. » On peut donc en conclure que ces dessins ont été faits en 1925, avant ou après le séjour des Breton, de Morise et de Desnos à Nice et à Thorenc-sur-Loup. Les dessins reviennent encore à deux reprises dans la correspondance avec Desnos, dans une lettre de la fin 1925 : « Que veut dire : « Tes dessins ont beaucoup plu (?) à Breton », interroge Malkine. - Je parle du point d'interrogation, et pourquoi ne me dis-tu pas ce qu'il y a ? Et puis enfin, puisqu'il veut en publier ? », et dans une autre du début de 1926 : « Je viens d'écrire à AB en lui envoyant les titres de mes dessins. »

Les dessins finiront par rester chez André Breton, même si, dans le cahier de Malkine, L'Extase est indiqué comme appartenant à Eluard. C'est peut-être ceux-ci qui ont été présentés, en novembre 1925, à la première exposition surréaliste à la Galerie Pierre. L'Extase a par ailleurs fait l'objet d'une publication dans le numéro 7 de La révolution surréaliste, en juin 1926, en vis-à-vis des fameux Poèmes à la mystérieuse de Robert Desnos.

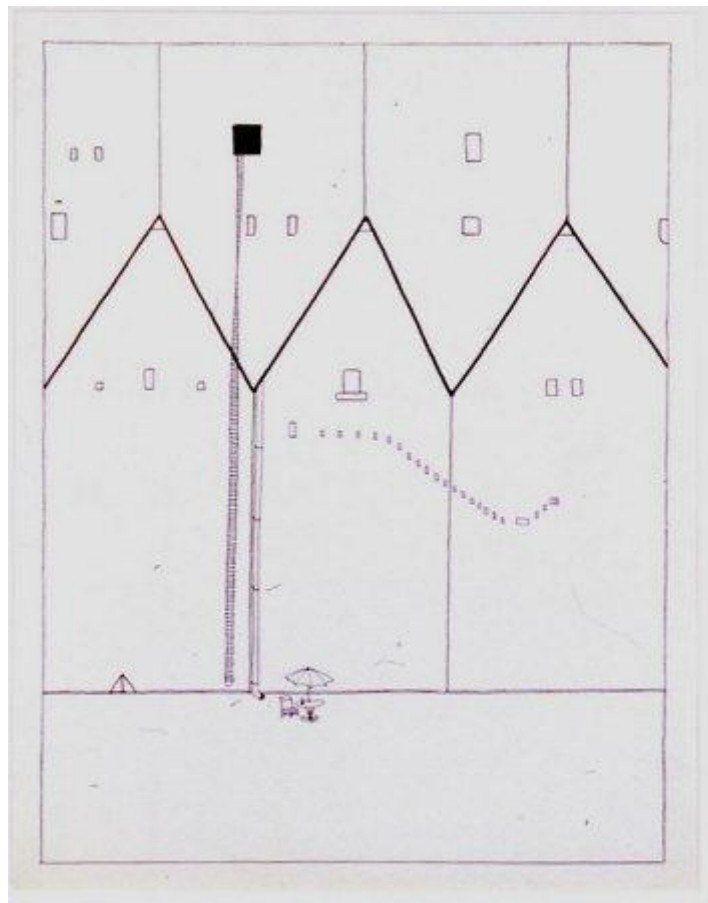
Cette même année 1925, Breton fait appel aux qualités de dessinateur de Malkine puisqu'il lui demande de créer le « logo » surréaliste. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 43)

lot 4343

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 4 000 euros.



Malkine Georges
sans titre 1925

32,5 x 24,9 cm (12 3/4 x 9 3/4 in.)

Encre de Chine sur papier

Expositions : Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, rep.p.44, n° 70, p. 147

Georges Malkine

Dessins de 1925

« Malkine, à l'automne 1925, demande à Desnos : « Dessins. Me renvoyer : - L'homme noir à l'ombre-femme blanche sur terrain alphabétique. - Les sirènes. - Les maisons emboîtées avec l'échelle de corde. Pour ce dernier, que Masson m'a demandé, ne me le renvoie que si tu peux le faire dans un court délai : sinon tu le remettras toi-même à Masson quand il sera de retour à Paris. » On peut donc en conclure que ces dessins ont été faits en 1925, avant ou après le séjour des Breton, de Morise et de Desnos à Nice et à Thorenc-sur-Loup. Les dessins reviennent encore à deux reprises dans la correspondance avec Desnos, dans une lettre de la fin 1925 : « Que veut dire : « Tes dessins ont beaucoup plu (?) à Breton », interroge Malkine. - Je parle du point d'interrogation, et pourquoi ne me dis-tu pas ce qu'il y a ? Et puis enfin, puisqu'il veut en publier ? », et dans une autre du début de 1926 : « Je viens d'écrire à AB en lui envoyant les titres de mes dessins. »

Les dessins finiront par rester chez André Breton, même si, dans le cahier de Malkine, L'Extase est indiqué comme appartenant à Eluard. C'est peut-être ceux-ci qui ont été présentés, en novembre 1925, à la première exposition surréaliste à la Galerie Pierre. L'Extase a par ailleurs fait l'objet d'une publication dans le numéro 7 de La révolution surréaliste, en juin 1926, en vis-à-vis des fameux Poèmes à la mystérieuse de Robert Desnos.

Cette même année 1925, Breton fait appel aux qualités de dessinateur de Malkine puisqu'il lui demande de créer le « logo » surréaliste. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 43)

lot 4344

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 4 000 euros.



Malkine Georges
sans titre 1925

25 x 32,4 cm (9 7/8 x 12 3/4 in.)

Encre de Chine sur papier

Expositions : Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, rep. p. 43, n° 68, p. 147

Georges Malkine

Dessins de 1925

« Malkine, à l'automne 1925, demande à Desnos : « Dessins. Me renvoyer : - L'homme noir à l'ombre-femme blanche sur terrain alphabétique. - Les sirènes. - Les maisons emboîtées avec l'échelle de corde. Pour ce dernier, que Masson m'a demandé, ne me le renvoie que si tu peux le faire dans un court délai : sinon tu le remettras toi-même à Masson quand il sera de retour à Paris. » On peut donc en conclure que ces dessins ont été faits en 1925, avant ou après le séjour des Breton, de Morise et de Desnos à Nice et à Thorenc-sur-Loup. Les dessins reviennent encore à deux reprises dans la correspondance avec Desnos, dans une lettre de la fin 1925 : « Que veut dire : « Tes dessins ont beaucoup plu (?) à Breton », interroge Malkine. - Je parle du point d'interrogation, et pourquoi ne me dis-tu pas ce qu'il y a ? Et puis enfin, puisqu'il veut en publier ? », et dans une autre du début de 1926 : « Je viens d'écrire à AB en lui envoyant les titres de mes dessins. »

Les dessins finiront par rester chez André Breton, même si, dans le cahier de Malkine, L'Extase est indiqué comme appartenant à Eluard. C'est peut-être ceux-ci qui ont été présentés, en novembre 1925, à la première exposition surréaliste à la Galerie Pierre. L'Extase a par ailleurs fait l'objet d'une publication dans le numéro 7 de La révolution surréaliste, en juin 1926, en vis-à-vis des fameux Poèmes à la mystérieuse de Robert Desnos.

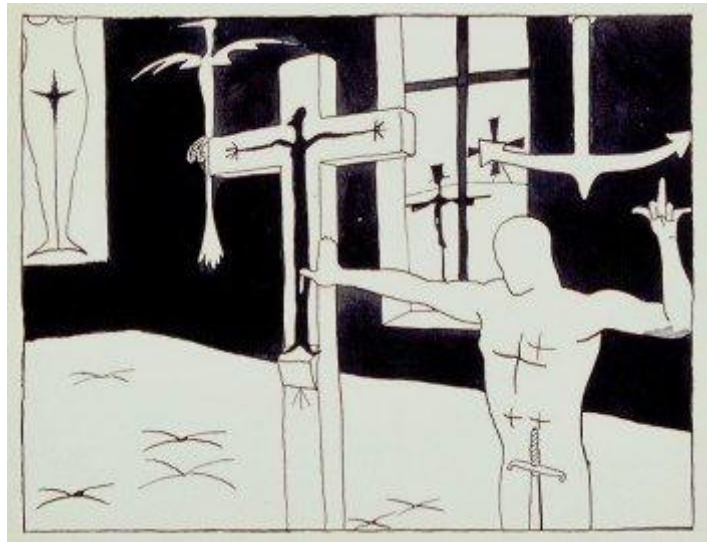
Cette même année 1925, Breton fait appel aux qualités de dessinateur de Malkine puisqu'il lui demande de créer le « logo » surréaliste. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 43)

lot 4345

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 3 000 à 4 000 euros.



Malkine Georges

sans titre 1925

25 x 32 cm (9 3/8 x 12 1/2 in.)

Encre de Chine sur papier

Expositions : Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, rep. p. 44, n° 71, p. 147

Georges Malkine

Dessins de 1925

« Malkine, à l'automne 1925, demande à Desnos : « Dessins. Me renvoyer : - L'homme noir à l'ombre-femme blanche sur terrain alphabétique. - Les sirènes. - Les maisons emboîtées avec l'échelle de corde. Pour ce dernier, que Masson m'a demandé, ne me le renvoie que si tu peux le faire dans un court délai : sinon tu le remettras toi-même à Masson quand il sera de retour à Paris. » On peut donc en conclure que ces dessins ont été faits en 1925, avant ou après le séjour des Breton, de Morise et de Desnos à Nice et à Thorenc-sur-Loup. Les dessins reviennent encore à deux reprises dans la correspondance avec Desnos, dans une lettre de la fin 1925 : « Que veut dire : « Tes dessins ont beaucoup plu (?) à Breton », interroge Malkine. - Je parle du point d'interrogation, et pourquoi ne me dis-tu pas ce qu'il y a ? Et puis enfin, puisqu'il veut en publier ? », et dans une autre du début de 1926 : « Je viens d'écrire à AB en lui envoyant les titres de mes dessins. »

Les dessins finiront par rester chez André Breton, même si, dans le cahier de Malkine, L'Extase est indiqué comme appartenant à Eluard. C'est peut-être ceux-ci qui ont été présentés, en novembre 1925, à la première exposition surréaliste à la Galerie Pierre. L'Extase a par ailleurs fait l'objet d'une publication dans le numéro 7 de La révolution surréaliste, en juin 1926, en vis-à-vis des fameux Poèmes à la mystérieuse de Robert Desnos.

Cette même année 1925, Breton fait appel aux qualités de dessinateur de Malkine puisqu'il lui demande de créer le « logo » surréaliste. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 43)

lot 4346

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 5 000 à 6 000 euros.



Malkine Georges
La place Falguière 1927

63 x 48 cm (24 3/4 x 18 7/8 in.)

Gouache, encre, mine de plomb et collage sur papier

Signé, titré et daté en bas à droite : Malkine La place Falguière 27

Expositions : Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, rep.p.64, n° 20, p. 143

Dessins de 1927

« Dans le cahier de Malkine, toute une série d'œuvres sont réunies, en 1927, par une large accolade portant cette mention : « Grandes gouaches ». A l'intérieur de cette série... Les Denrées (porte) le n° 153,... La Visite le n° 164, Le Boudoir le n° 211, La Place Falguière le n° 218 et L'Escalier chaud le n° 221.

« Ces œuvres présentent une étonnante unité de technique et de style. Réalisées sur du papier de couleur, elles allient la gouache, l'encre, le crayon gras et la mine de plomb et comportent toutes des éléments de collage. Non figuratives, elles marient des papiers découpés et collés à des éléments dessinés et peints en un jeu précis et élégant, généralement centré au milieu de la feuille et laissant l'espace à l'entour entièrement libre.

Elles paraissent concentrer la réalité transposée d'un objet, d'une place ou d'un lieu, créant ainsi une sorte d'analogie plastique propre à leur auteur. Il s'en dégage une force tranquille, l'impression d'une grande pureté, d'un équilibre maîtrisé ne jouant pas l'œuvre d'art contre la réalité mais les transfigurant au contraire par une sorte d'opération magique - un miracle. « Ce qui caractérise le miracle, ce qui fait crier au miracle, cette qualité du merveilleux, est sans doute un peu la surprise, comme on a voulu faiblement le signaler », écrit Louis Aragon dans la « La peinture au défi » en 1930. Et il poursuit : « Mais c'est bien plus, dans tous les sens qu'on peut donner à ce mot, un extraordinaire dépaysement. »

« Si la technique évoque certains papiers collés cubistes, la non-figuration absolue de ces œuvres interdit de pousser plus loin cette référence. « Il faut dès maintenant préciser que le collage tel qu'on l'entend aujourd'hui est quelque chose d'entièrement différent du papier collé cubiste », rappelle Aragon. Il nous semble que la meilleure correspondance que l'on pourrait trouver à cette série de gouaches serait Revolving Doors, série de dix collages que Man Ray exécute en 1916-1917.

« Si la rupture théorique et pratique avait été accomplie par son aîné, Malkine retrouve dans ses gouaches de 1927 la même évidence, la même désinvolture, que celle de Man Ray. Mais aussi la même inventivité et le même bonheur d'expression. André Breton ne s'y était pas trompé, qui conserva dans sa collection cinq de ces œuvres. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 61)

lot 4347

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 5 000 à 6 000 euros.

Malkine Georges
La visite 1927

48 x 63 cm (18 7/8 x 24 3/4 in.)

Gouache, encre, crayon et collage sur papier de couleur

Signé, titré et daté en bas à droite : Malkine
La visite 27

Expositions : Paris, Pavillon des Arts,
Georges Malkine, le vagabond du
surréalisme, 1999, rep.p.63, n° 18, p. 143

Dessins de 1927

« Dans le cahier de Malkine, toute une
série d'œuvres sont réunies, en 1927, par
une large accolade portant cette mention :

« Grandes gouaches ». A l'intérieur de
cette série... Les Denrées (porte) le n°

153,... La Visite le n° 164, Le Boudoir le n° 211, La Place Falguière le n° 218 et L'Escalier chaud le n° 221.

« Ces œuvres présentent une étonnante unité de technique et de style. Réalisées sur du papier de couleur, elles allient la gouache, l'encre, le crayon gras et la mine de plomb et comportent toutes des éléments de collage. Non figuratives, elles marient des papiers découpés et collés à des éléments dessinés et peints en un jeu précis et élégant, généralement centré au milieu de la feuille et laissant l'espace à l'entour entièrement libre.

Elles paraissent concentrer la réalité transposée d'un objet, d'une place ou d'un lieu, créant ainsi une sorte d'analogie plastique propre à leur auteur. Il s'en dégage une force tranquille, l'impression d'une grande pureté, d'un équilibre maîtrisé ne jouant pas l'œuvre d'art contre la réalité mais les transfigurant au contraire par une sorte d'opération magique - un miracle. « Ce qui caractérise le miracle, ce qui fait crier au miracle, cette qualité du merveilleux, est sans doute un peu la surprise, comme on a voulu faiblement le signaler », écrit Louis Aragon dans la « La peinture au défi » en 1930. Et il poursuit : « Mais c'est bien plus, dans tous les sens qu'on peut donner à ce mot, un extraordinaire dépaysement. »

« Si la technique évoque certains papiers collés cubistes, la non-figuration absolue de ces œuvres interdit de pousser plus loin cette référence. « Il faut dès maintenant préciser que le collage tel qu'on l'entend aujourd'hui est quelque chose d'entièrement différent du papier collé cubiste », rappelle Aragon. Il nous semble que la meilleure correspondance que l'on pourrait trouver à cette série de gouaches serait Revolving Doors, série de dix collages que Man Ray exécute en 1916-1917.

« Si la rupture théorique et pratique avait été accomplie par son aîné, Malkine retrouve dans ses gouaches de 1927 la même évidence, la même désinvolture, que celle de Man Ray. Mais aussi la même inventivité et le même bonheur d'expression. André Breton ne s'y était pas trompé, qui conserva dans sa collection cinq de ces œuvres. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 61)



lot 4348

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 5 000 à 6 000 euros.

Malkine Georges
L'escalier chaud 1927

63 x 48 cm (24 3/4 x 18 7/8 in.)

Gouache, encre, crayons gras et collage
sur papier de couleur

Signé, daté et titré en bas à droite :
Malkine, 27 L'escalier chaud

Expositions : Paris, Pavillon des Arts,
Georges Malkine, le vagabond du
surréalisme, 1999, rep.p.64, n° 21, p. 143

Dessins de 1927

« Dans le cahier de Malkine, toute une
série d'œuvres sont réunies, en 1927, par
une large accolade portant cette mention :
« Grandes gouaches ». A l'intérieur de
cette série... Les Denrées (porte) le n°
153,... La Visite le n° 164, Le Boudoir le n°
211, La Place Falguière le n° 218 et
L'Escalier chaud le n° 221.

« Ces œuvres présentent une étonnante
unité de technique et de style. Réalisées
sur du papier de couleur, elles allient la
gouache, l'encre, le crayon gras et la mine
de plomb et comportent toutes des
éléments de collage. Non figuratives, elles
marient des papiers découpés et collés à
des éléments dessinés et peints en un jeu
précis et élégant, généralement centré au milieu de la feuille et laissant l'espace à l'entour entièrement libre. Elles paraissent concentrer la réalité transposée d'un objet, d'une place ou d'un lieu, créant ainsi une sorte d'analogie plastique propre à leur auteur. Il s'en dégage une force tranquille, l'impression d'une grande pureté, d'un équilibre maîtrisé ne jouant pas l'œuvre d'art contre la réalité mais les transfigurant au contraire par une sorte d'opération magique - un miracle. « Ce qui caractérise le miracle, ce qui fait crier au miracle, cette qualité du merveilleux, est sans doute un peu la surprise, comme on a voulu faiblement le signaler », écrit Louis Aragon dans la « La peinture au défi » en 1930. Et il poursuit : « Mais c'est bien plus, dans tous les sens qu'on peut donner à ce mot, un extraordinaire dépaysement. »

« Si la technique évoque certains papiers collés cubistes, la non-figuration absolue de ces œuvres interdit de pousser plus loin cette référence. « Il faut dès maintenant préciser que le collage tel qu'on l'entend aujourd'hui est quelque chose d'entièrement différent du papier collé cubiste », rappelle Aragon. Il nous semble que la meilleure correspondance que l'on pourrait trouver à cette série de gouaches serait Revolving Doors, série de dix collages que Man Ray exécute en 1916-1917.

« Si la rupture théorique et pratique avait été accomplie par son aîné, Malkine retrouve dans ses gouaches de 1927 la même évidence, la même désinvolture, que celle de Man Ray. Mais aussi la même inventivité et le même bonheur d'expression. André Breton ne s'y était pas trompé, qui conserva dans sa collection cinq de ces œuvres. » Vincent Gille (Paris, Pavillon des Arts, Georges Malkine, le vagabond du surréalisme, 1999, p. 61)



lot 4349

mardi, 15 avril 2003 14:30

1 élément

Estimation : 5 000 à 6 000 euros.

