



ils sont
nouveaux

30 mars 2015
6, avenue Hoche

CORNETTE de SAINT CYR
La Figuration Narrative



La Figuration Narrative

Lundi 30 mars 2015 à 20h00

Expositions publiques :

| | |
|------------------|---------|
| Mercredi 25 mars | 11h-18h |
| Jeudi 26 mars | 11h-18h |
| Vendredi 27 mars | 11h-18h |
| Samedi 28 mars | 11h-18h |
| Dimanche 29 mars | 11h-18h |
| Lundi 30 mars | 11h-18h |

Téléphone pendant les expositions

+33 1 56 79 12 61

Téléphone pendant la vente

+33 1 56 79 12 60

Cornette de Saint Cyr

6, avenue Hoche – Paris 8^{ème}
+33 1 47 27 11 24

Directeur du département Art Contemporain : Stéphane Corréard

Tél. + 33 1 56 79 12 31 – Fax + 33 1 45 53 45 24
s.correard@cornette-saintcyr.com

Spécialiste Art Contemporain : Sabine Cornette de Saint Cyr

Tél. + 33 1 56 79 12 32 – Fax + 33 1 45 53 45 24
s.cornettedesaintcyr@cornette-saintcyr.com

Les rapports de conditions des œuvres que nous présentons peuvent être délivrés avant la vente à toutes les personnes qui en font la demande. Ceux-ci sont uniquement procurés à titre indicatif et ne peuvent en aucun cas se substituer à l'examen personnel de celles-ci par l'acquéreur.

Commissaire-priseur : Arnaud Cornette de Saint Cyr

Tél. +33 1 47 27 11 24 - acsc@cornette-saintcyr.com

Index

La Figuration Narrative

| | |
|-----------------|-----------|
| Adami | 124, 125 |
| Aillaud | 102, 103 |
| Arroyo | 112 à 114 |
| Ascal | 167 |
| Bonan | 170 |
| Boshier | 165 |
| Del Pezzo | 168 |
| Erró | 104 à 111 |
| Fromanger | 137 à 140 |
| Gäfgen | 169 |
| Guyomard | 162 |
| Klasen | 148 à 156 |
| Messac | 163, 164 |
| Miralda | 166 |
| Monory | 157 à 160 |
| Proweller | 103 |
| Rancillac | 128 à 136 |
| Recalcati | 120, 121 |
| Saul | 161 |
| Schlosser | 141 à 147 |
| Seguí | 126, 127 |
| Stämpfli | 122, 123 |
| Télémaque | 115 à 119 |

1^{ère} de couverture : détail du lot 130

2^{ème} de couverture : détail du lot 138

Page 3 : détail du lot 111

Pages 4 et 5 : détail du lot 144

Page 7 : détail du lot 103

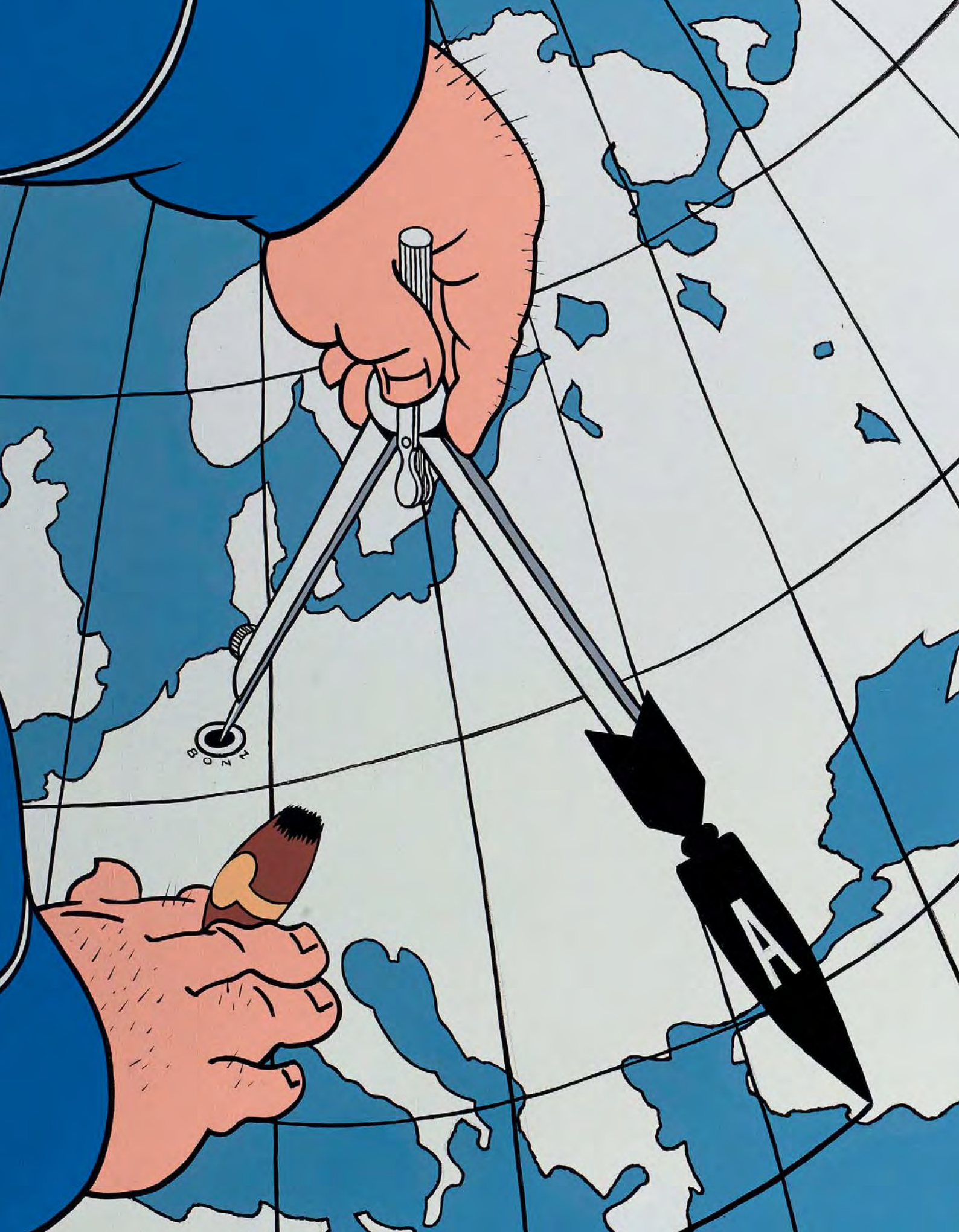
Page 8 : détail du lot 129

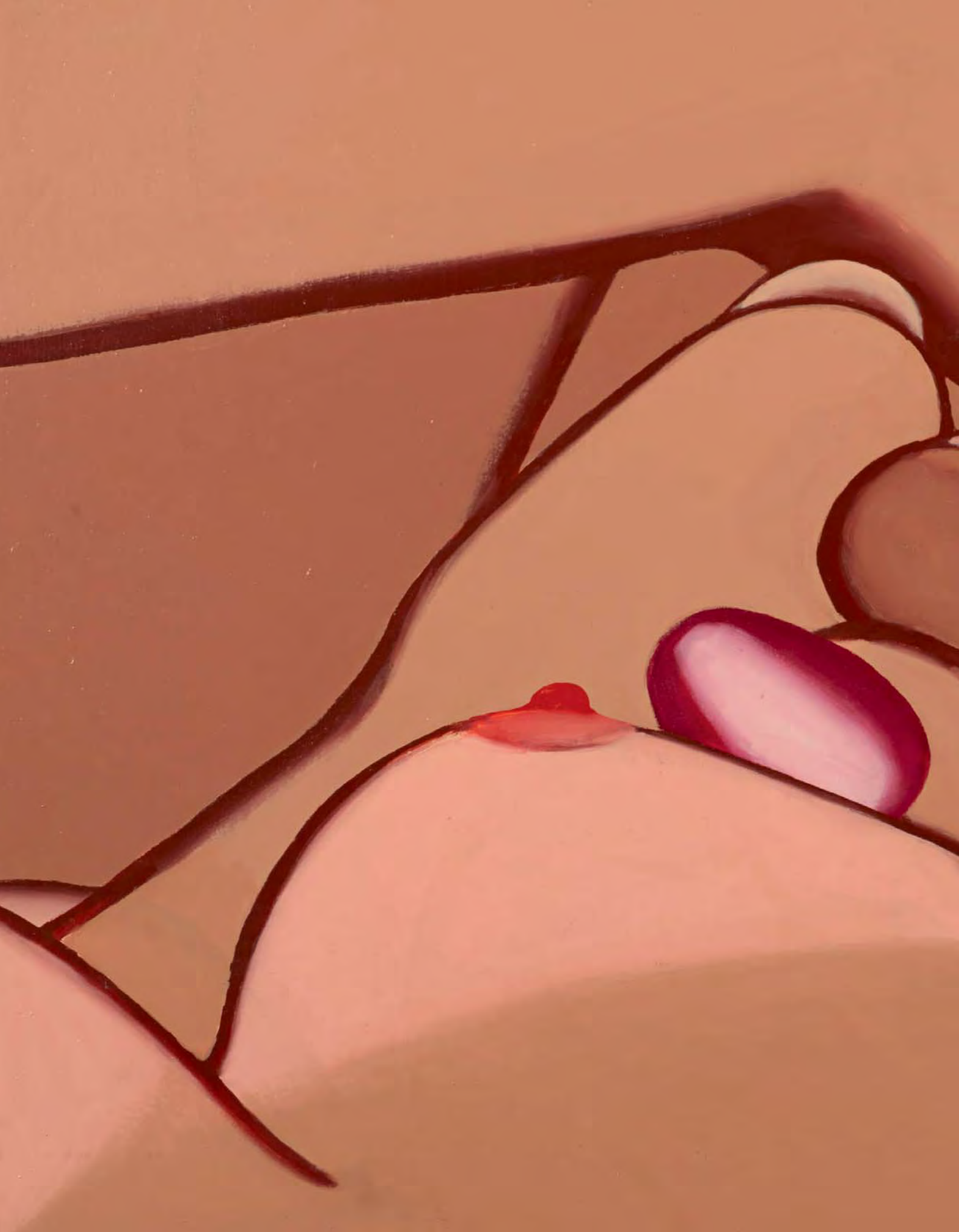
Page 10 : détail du lot 116

Page 25 : détail du lot 108

Page 49 : détail du lot 123

3^{ème} de couverture : détail du lot 157





LA FIGURATION NARRATIVE
LOTS 101 A 170



LA FIGURATION NARRATIVE, LES MAINS DANS LE CAMBOUIS

ENTRETIEN AVEC ANNE DARY

Stéphane Corréard : Vous êtes sans doute la conservatrice ayant réalisé le plus de monographies d'artistes liés à la Figuration Narrative*. Comment votre intérêt pour ce mouvement est-il né ?

Anne Dary : Très humblement, quand j'ai été nommée à la tête du Musée des beaux-arts de Dole, j'ai découvert l'existence d'un fonds au sein de la collection. La Coopérative des Malassis, par exemple, y avait déposé ses œuvres majeures. Le Musée conservait alors un tableau important d'Erró : Brejnev de Russie, de 1989, parmi d'autres peintures de protagonistes de la Figuration Narrative (Télémaque, Rancillac, Klasen, Stämpfli). Le Nouveau Réalisme était aussi représenté avec Hains et Dufrêne.

J'ai voulu concentrer la collection sur la Figuration Narrative et compléter l'ensemble qui était déjà là, mais plus largement sur toute une génération d'artistes français, ou ayant choisi la France, avec des personnalités aussi importantes, que César, Arman, Spoerri, Jean-Michel Sanejouand, Daniel Pommereulle, Kudo, ou encore Alain Jacquet par exemple, avec des acquisitions mais aussi grâce aux dépôts du Fonds National d'Art Contemporain. D'autre part, les artistes de la Figuration Narrative me semblaient avoir été un peu délaissés par les institutions, après une période de forte visibilité dans les années 70. Or j'ai toujours considéré l'art contemporain comme un vaste champ ; cela me semble important que toutes les institutions ne montrent pas la même chose... Rien que pour cette raison, cela méritait de s'engager dans cette voie. Et puis si ce mouvement est une nébuleuse, elle comprend tout de même plusieurs artistes de premier plan.

SC : Avec le recul, quel vous semble être le point de ralliement de cette nébuleuse ? La narration, comme son nom le suggère ?

AD : Certainement pas. J'organise en ce moment au Musée des beaux-arts de Rennes, où j'ai été nommée il y a deux ans, une importante rétrospective de Gilles Aillaud : c'est un artiste qui est éloigné de toute forme de narration. Et pourtant c'est un acteur important du groupe ; il était très ami avec Arroyo, avec Recalcati... Comme dans tout groupe d'artistes, l'amitié joue un rôle, mais le terme le plus important, qui les réunit, c'est tout de même « figuration ». Certains utilisent d'ailleurs plutôt l'appellation « Nouvelle Figuration », qui est peut-être plus juste. Leur point commun, c'est qu'ils étaient tous très jeunes, et s'opposaient viscéralement à l'abstraction, rejetaient ces styles qui dominaient la scène parisienne, qu'ils soient lyriques ou géométriques. Prenant d'assaut le Salon de la Jeune Peinture, ils y ont renoué avec une figuration qui, au fond, n'avait jamais cessé d'exister, avec Picasso, Léger, Gromaire, Giacometti... Et puis ils se sont trouvés en phase avec ce qui se passait de l'autre côté de l'Atlantique. Partout s'opérait alors un retour à la représentation et à la réalité. C'étaient les an-

nées 60 : partout s'imposait le besoin de dire véritablement les choses.

SC : Ils ont en effet suscité un intérêt immédiat, mais se sont trouvés pris en porte-à-faux entre cette deuxième Ecole de Paris, abstraite, qui tenait encore le haut du pavé (notamment commercial), et les Nouveaux Réalistes, car leur leader théoricien Pierre Restany ne ménageait pas ses efforts pour imposer ses poulains, plutôt du côté de l'objet quotidien, dans une veine plus « néo-Dada »... C'est là où, au contraire du Pop américain par exemple, apparaît la singularité de la Figuration Narrative, dont certains protagonistes n'ont d'ailleurs pas hésité à mettre symboliquement Marcel Duchamp à mort**. Entre réactionnaires et avant-gardistes récupérés par la bourgeoisie, la marge de manœuvre était tout de même étroite : comment les artistes de la Figuration Narrative l'ont-ils négociée ?

AD : Vivre et laisser mourir, ou La fin tragique de Marcel Duchamp leur a certainement causé du tort. Mais c'était surtout une blague de potaches, une provocation de jeunes artistes un peu excités. Cependant, plus profondément, ils ont exprimé là leur conviction que l'artiste doit « avoir les mains dans le cambouis », et notamment dans la réalité politique de son temps.

SC : Comment expliquez-vous que leurs préoccupations connaissent aujourd'hui une nouvelle actualité, et les propulsent de nouveau sur le devant de la scène ?

AD : Les raisons sont multiples. Superficiellement, le marché joue son rôle. La peinture se vend toujours mieux que le reste... Mais il existe surtout une nouvelle génération de peintres (ou de créateurs qui utilisent d'autres médiums, du reste), qui ont tout simplement envie de connaître ça, ces artistes qui ont commencé à une époque où eux-mêmes n'étaient pas nés. C'est notre devoir de montrer l'histoire. Pour revenir à notre actuelle exposition d'Aillaud, je suis frappée de voir à quel point elle suscite un vif intérêt, notamment chez les plus jeunes, chez les étudiants des écoles des beaux-arts, par exemple. Un autre point déterminant, comme le souligne avec justesse Sarah Wilson, est la proximité de la plupart de ces artistes avec les grands philosophes de leur temps, comme Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Félix Guattari. Pour beaucoup d'amateurs, étrangers notamment, la « French Theory » est un point d'accès efficace à la peinture française des années 60. Et il est vrai que certains artistes de ce mouvement ont eu des relations très étroites avec de grands penseurs, comme Gérard Fromanger et Deleuze, ou Jacques Monory et Lyotard. Ils entretenaient des échanges intellectuels et amicaux suivis. Certains critiques plus jeunes, comme Olivier Zahm, se sont intéressés à ces artistes par le biais de la philosophie.





SC : La prédominance de New-York sur Paris dans les années 60 et 70 a également joué un grand rôle dans la relative invisibilité internationale de ces artistes. Or les anglo-saxons eux-mêmes sont en train de réaliser leur cécité, comme en témoignent les expositions en préparation à la Tate (« When the World Goes Pop ») et au Walker Art Center de Minneapolis (« International Pop »)... Peut-on envisager aujourd'hui de parler de « Pop » pour toute cette peinture des années 60, celle de New-York ou de Paris, mais aussi de Londres, de Milan, de Rio, etc. ?

AD : Objectivement la Figuration Narrative était elle-même un mouvement très international. Télémaque le Haïtien et Erró l'Islandais ont fréquenté de près la scène new-yorkaise, mais il y avait aussi Recalcati l'Italien, l'Espagnol Arroyo, les allemands Klasen et Voss... Cela n'avait rien à voir avec un mouvement de français frileux... Et puis un américain comme Peter Saul, qui habitait Paris au début des années 60, a été très proche de certains d'entre eux, dont Rancillac.

SC : Avec le recul, êtes-vous plutôt frappée par les différences entre tous ces artistes, ou par leurs points communs ?

AD : Plutôt leurs différences, franchement. Un artiste comme Télémaque reste par exemple plus proche d'une forme de surréalisme. Alors que Rancillac ou Peter Saul mélangent bande dessinée et politique. Aillaud est très unique dans son genre, etc. C'est plus leur unicité, leurs particularismes, qui apparaissent avec le temps. Les hiérarchies évoluent aussi. Si pendant longtemps Monory a semblé le peintre le plus emblématique du mouvement (certainement car il est le plus strictement « narratif »), il me semble qu'Aillaud suscite aujourd'hui davantage de curiosité, car c'est un grand peintre « tout court ». Un peintre comme Vélasquez, uniquement préoccupé par le rendu sensible du monde dans la peinture...

Propos recueillis à Paris le 27 février 2015

A voir : Gilles Aillaud 1928-2005, Musée des Beaux-Arts de Rennes, jusqu'au 17 mai 2015 (www.mbar.org)

* Hormis bien sûr le champion toutes catégories Robert Bonaccorsi qui, à la tête du centre d'art de la Villa Tamaris à la Seyne-sur-Mer, a entrepris une présentation quasi-exhaustive de ce mouvement et de ses têtes d'affiche, notamment au cours de la décennie 1990, durant laquelle les institutions françaises montraient peu d'empressement à les montrer (expositions collectives Peintures d'histoires en 1995 et La Figuration Narrative en 2000, monographies Cueco et Erró en 1998, Fromanger en 2005, Guyomard en 1998-1999 et 2010, Klasen en 1995-1996 et 2007, Messac en 2001, 2009 et 2014, Monory en 1996, Proweller en 2007, Rancillac en 1996, Recalcati en 1999-2000, Schlosser en 1999, Seguí en 2010 et Stämpfli en 1997)

** Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp est un ensemble de huit tableaux signé collectivement par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, réalisé en 1965, exposé pour la première fois dans le cadre de l'exposition « Figuration narrative dans l'art contemporain » à la galerie Creuze à Paris, et aujourd'hui conservé au Musée Reina Sofia à Madrid



GERALD GASSIOT-TALABOT, PYGMALION DE LA FIGURATION NARRATIVE ?

Difficile, sans injustice, d'évoquer la trajectoire de Gérard Gassiot-Talabot en quelques lignes. Il faudrait notamment parler de son activité d'éditeur – chez Hachette depuis les années soixante, de co-fondateur de la revue *Opus International*, de ses différentes fonctions au ministère de la Culture ou à l'Association internationale des critiques d'art... Pour ne s'en tenir qu'à la critique d'art, on peut commencer par dire que Gassiot-Talabot appartient à cette espèce de critique, aujourd'hui à peu près ou complètement disparue, dont un de ses aînés, Michel Ragon, parla un jour comme de critiques créateurs et dont Michel Tapié ou Pierre Restany sont les plus éclatants exemples : parce qu'ils inventèrent des concepts, des mouvements, une *histoire* dont il est encore aujourd'hui difficile de ne pas tenir compte. Et c'est le cas de Gassiot-Talabot, qui inventa la Figuration narrative. Ses archives, dont une partie est aujourd'hui disponible sous forme numérique aux Archives de la critique d'art à Rennes, constituent à cet égard un fonds absolument essentiel pour renouveler cette histoire de la Figuration narrative, mais aussi, plus largement, pour faire l'histoire de l'art des années soixante et soixante-dix en France.

L'œuvre critique de Gassiot-Talabot reste pour une grande part liée à des expositions qui marquèrent leur temps et l'histoire. À commencer par l'exposition *Mythologies quotidiennes*, organisée (avec entre autres commissaires les artistes Bernard Rancillac et Hervé Télémaque) au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en juillet 1964, qui constituait une première formulation de ce qu'il nommerait l'année suivante, lors d'une autre exposition, la Figuration narrative (*La Figuration narrative dans l'art contemporain*, galerie Creuze, 1965). À vrai dire plutôt une seconde formulation, si l'on se souvient de l'exposition *Donner à voir 2* organisée en 1962 à la Galerie Creuze, en collaboration avec les critiques d'art Jean-Jacques Lévêque, Jean-Clarence Lambert, Raoul Jean Moulin et José Pierre c'est-à-dire la future équipe de *Opus International*, où étaient montrés « les chroniqueurs du monde comme il va », Bertholo, Rancillac, Saul, Télémaque, Voss.

À tout prendre, on pourrait considérer l'histoire de la Figuration narrative et de Gassiot-Talabot comme celle d'un malentendu, dans le contexte tumultueux des relations artistiques franco-américaines pendant les années soixante. Ce n'est pas le moindre des paradoxes en effet que cette exposition *Mythologies quotidiennes*, qui visait dans l'esprit de son commissaire à définir quelque chose comme une position française vis-à-vis de l'art américain – en premier lieu, le Pop Art – fut largement perçue en France comme une soumission à celui-ci. L'exposition se situait dans la ligne d'un article que Gassiot-Talabot avait écrit en 1963 dans *Art International* au sujet de l'exposition d'Andy Warhol chez Ileana Sonnabend et de l'« abdication » et de la « capitulation » supposées du Pop ou du Nouveau Réalisme vis-à-vis des valeurs précisément dénoncées par les jeunes peintres de « l'École de Paris ». Le critique opposait en effet à l'« objectivité monumentale du Pop Art » le « subjectivisme créa-

teur » qu'il voyait comme une particularité européenne – autant dire française. Selon lui, les artistes de l'École de Paris refusaient d'être de « simples témoins indifférents ou blasés » (comme les Américains, cela s'entend) et se caractérisaient par leur engagement, par « l'humour, la malice, une lucidité qui ne se paye pas de mots », valeurs éminemment françaises aux yeux du critique, face à la « dérision statique » du Pop. Comme le montrait pourtant clairement le titre de l'exposition emprunté aux *Mythologies* de Roland Barthes (publiées quelques années plus tôt en 1957), ainsi que le texte qu'il rédigea pour le catalogue, Gassiot-Talabot voyait dans le travail des artistes de la Figuration narrative une dimension sociale, une critique idéologique explicite absente des préoccupations américaines.

Quelques mois plus tard, en pleine préparation de l'exposition, l'Américain Robert Rauschenberg remporta le grand prix de la Biennale de Venise, ce qui fit grand scandale à Paris auprès de ceux qui s'imaginaient que le prix revenait de droit à la France. Cet événement donna l'occasion à Gassiot-Talabot de réaffirmer sa position. Dans une série de lettres à André Malraux, alors ministre de la Culture, ou à André Parinaud, le directeur de la revue *Arts*, il fit même très opportunément de son exposition une réponse de « l'École de Paris » à la victoire américaine à Venise en juin, et aux propos « scandaleux » du commissaire du Pavillon américain Alan Solomon – qui avait déclaré que le centre du monde artistique était désormais New York.

Pour beaucoup, cependant, cette distinction que cherchait à établir Gassiot-Talabot n'était pas si claire, comme le montre par exemple une lettre que lui adressa en juillet Jean-Robert Arnaud, le directeur de la revue *Cimaise*, au sujet des *Mythologies quotidiennes* : « Si telles sont vos options actuelles, j'avoue mal comprendre vos attaques contre le Pop. » D'autres échanges montrent cette difficulté du critique à faire cesser ce qu'il considérait comme une « intolérable et incessante association avec le Pop américain » : une longue lettre à Rancillac, par exemple, évoque à la fois l'hostilité de Michel Ragon dans la revue *Arts* (« On ne sauvera pas l'École de Paris en imitant New York ») ou de Otto Hahn dans *L'Express*. Trois ans plus tard, Gassiot-Talabot montrait encore, avec l'exposition *Le monde en question* (ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris), ces artistes comme ce qu'ils étaient en effet très largement : des « peintres de la contestation ». Mai 68 devait bientôt le confirmer, avec la participation active de ces peintres à l'iconographie urbaine des « événements ». Pour beaucoup, cependant, et pour longtemps, la Figuration narrative ne serait jamais qu'un succédané du Pop.

Quinze ans plus tard... Tendances de l'art en France

Quelques années plus tard, à la fin des années soixante-dix, en des temps où quelques critiques et conservateurs de musées cherchaient à porter un regard rétrospectif sur l'art français de la décennie écoulée, Suzanne Pagé, la directrice de l'ARC (section Animation/Recherche/Confrontation) au musée d'art moderne de la Ville de Paris, demanda à Gassiot-Talabot de concevoir, dans le cadre du Festival d'automne, une exposition de ses « partis pris », second volet succédant, d'octobre à décembre 1979, aux « partis pris de Marcelin Pleyne » qui se tenait en septembre-octobre, le tout constituant un panorama des « Tendances de l'art en France 2 1968-1978 ».

Pleyne avait assez logiquement fait les choix qui étaient les siens depuis plus de dix ans : ceux d'une « peinture-peinture » avec, sous l'égide de figures tutélaires comme Soulagès, Debré et Hantaï, quelques Américains « post-painterly » (Sam Francis, Joan Mitchell), les artistes de Supports/Surfaces (Viallat, Bioulès, Dezeuze, Louis Cane) ainsi que tous les peintres plus ou moins affiliés à ce mouvement éphémère (dont Rouan, Pincemin ou Buraglio) et quelques autres dont l'histoire n'a pas toujours – ou encore – retenu tous les noms. Avec Gassiot-Talabot, c'est la peinture figurative et politique qui devait succéder aux héritiers putatifs de Cézanne et Matisse choisis par Pleyne, dans ce qui apparaissait à beaucoup comme une opposition manichéenne, voire un « match de boxe » (le terme, qui apparaît dans une lettre du peintre Titus-Carmel, est repris par Gassiot-Talabot lui-même dans la préface de l'exposition). Une opposition qui devait devenir les termes de l'histoire de l'art en France des années soixante-dix.

Mais les choses ne sont jamais aussi simples. Car si les archives relatives à cette exposition montrent les relations chaleureuses que le critique entretenait avec les artistes dont il était historiquement le soutien – dont des lettres particulièrement amicales de Jacques Monory, Alain Tiroufflet, Jean-Pierre Le Boul'ch ou Peter Klasen –, elles montrent aussi autre chose.

À la suite de ces deux expositions, en effet, devait se tenir un troisième volet (de décembre 1979 à janvier 1980), intitulé « Partis pris autres », qui présentât les artistes ne souhaitant pas de patronage critique : Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Annette Messenger, Jean Le Gac, Sarkis, Anne et Patrick Poirier entre autres. Or comme le dit Gassiot-Talabot dans la préface de ses propres *partis pris*, et comme le montre les listes manuscrites dressées par le critique pour le projet de son exposition, les artistes sécessionnistes des « Autres partis-pris » faisaient pour la plupart initialement partie de ses invités. Gassiot-Talabot opposait donc à Pleyne non pas seulement « son » groupe de la Figuration narrative, réanimé deux ans plus tôt par l'exposition *Mythologies quotidiennes 2* en 1977, mais un ensemble beaucoup plus large comprenant le « body art » (Michel Journiac, Gina Pane, Tetsumi Kudo), l'art sociologique (Hervé Fischer et Fred Forest) et, donc, cet « autre » dont ni la critique ni l'historiographie n'ont pour une fois fixé de nom et qui constitue aujourd'hui, trente ans plus tard, la part la plus visible de l'art français de cette période (Boltanski, Messenger, Cadere, Buren, entre autres cités plus haut).

Or la plupart de ces artistes ont refusé de participer à l'ex-

position de Gassiot-Talabot. Et à côté des lettres amicales de ses amis historiques de la Figuration narrative qui acceptaient l'invitation, les lettres de refus de ces « autres » témoignent bien des relations pour le moins orageuses que pouvaient entretenir certains artistes avec des critiques ou des commissaires perçus comme trop encombrants. On peut se souvenir de la lettre ouverte que Bernard Borgeaud, Michel Journiac et Gina Pane envoyèrent à François Mathey à l'occasion de l'« expo Pompidou » en 1972, qui entre autres reproches faits à la sélection contestaient le regroupement de leurs noms sous la rubrique « action » ; ou encore de l'agacement (le mot est faible) de Buren dans sa lettre ouverte à Jean Clair au sujet de son livre *L'Art en France* en 1973 ; ou encore de fronde contre Harald Szeeman lors de sa Documenta de 1972, qui valut à celui-ci un texte au vitriol de Buren resté célèbre sur « l'exposition de l'exposition », ainsi qu'une lettre ouverte, publiée dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, de plusieurs artistes américains qui refusaient d'être pris en otage des catégories de la Documenta de 1972.

Gassiot-Talabot évoque à deux reprises cette affaire, non sans une amertume, dans l'entretien avec Anne Tronche qui ouvre le catalogue de ses « partis pris » : il explique s'être « heurté à des attitudes, à des mentalités » qu'il met finalement au compte de « soucis de carrière », des « conflits de personnes », des « incompatibilités catégorielles », stratégies relatives au marché. Sans doute. La correspondance montre que certains des artistes en question (Messenger, les Poirier, Titus Carmel), a priori favorables, réclamaient à Gassiot-Talabot la liste des participants : c'est quand ils la reçurent, bien tardivement, qu'ils refusèrent d'être associés à l'exposition. Malgré les politesses et les euphémismes, ces lettres en disent long sur le sentiment que pouvait inspirer à ces artistes « sécessionnistes » l'idée d'une quelconque association avec les peintres de la Figuration narrative. Elles en disent long, aussi, sur la relation que ces artistes avaient au critique qui, outrepassant le commentaire ou le soutien, était suspect de jouer au pygmalion, selon cette voie ouverte par Pierre Restany avec le Nouveau Réalisme.

On trouve dans les archives de Gassiot-Talabot une première version de l'entretien publié dans le catalogue des « partis pris », où figure une phrase, biffée et non publiée dans l'entretien définitif, où l'on mesure la dimension psychologique, disons simplement humaine, de ces stratégies et de ces guerres de position : « J'ai cherché à éviter l'écueil de la répétition et je n'y suis pas parvenu dans la mesure où on m'a interdit de l'éviter ». On appelle cela le syndrome de Pygmalion, précisément.

Richard Leeman

Professeur d'histoire de l'art contemporain
Directeur du département Arts, Université Bordeaux Montaigne

EMMANUEL PROWELLER
(1918-1981)



13

101. EMMANUEL PROWELLER (1918-1981)

SANS TITRE, 1953

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

73 x 60 cm - 28.7 x 23.6 in.

2 000 / 3 000 €

Généralement considéré, avec Cheval-Bertrand, comme un des précurseurs directs de la Figuration Narrative, Proweller a participé à Mythologies Quotidiennes 2, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1977.

GILLES AILLAUD (1928-2005)

Lorsque je représente des animaux toujours enfermés ou « déplacés », ce n'est pas directement la condition humaine que je peins. L'homme n'est pas dans la cage sous la forme du singe mais le singe a été mis dans la cage par l'homme. C'est l'ambiguïté de cette relation qui m'occupe et l'étrangeté des lieux où s'opère cette séquestration silencieuse et impunie. Il me semble que c'est un peu le sort que la pensée fait subir à la pensée dans notre civilisation.

Nous sommes dans la situation critique où l'art, n'étant plus pensé que comme esthétique, a perdu sa relation essentielle avec la vérité. Ayant « conquis son autonomie » il a cessé d'être un langage qui parle car il n'est ouvert sur rien, il n'exprime pas une relation, son autonomie au contraire l'enferme sur lui-même. En ce sens, l'art a bien dans le monde d'aujourd'hui, comme le dit Lévi-Strauss, le statut d'un parc national. A l'abri des voitures, de grands animaux, innocents et féroces, s'ébattent librement dans les réserves grandioses de la culture. Ils ont des gestes étranges et beaux parfois comme le barrissement dans la nuit. Mais la vraie vie évidemment est ailleurs.

Comment le monde à force d'avancer est-il devenu un tel désert ? L'art est-il définitivement « une chose du passé » ? Se peut-il qu'il ne puisse absolument rien en face des conflits ou, pire encore, de l'absence de conflits qui nous concerne tous et dont dépend l'avenir ?

Devant une telle désolation et pour que l'art soit autre chose qu'une simple défroque culturelle, il ne s'agit pas davantage pour moi « d'étudier la nature » que de « me concentrer sur ma boîte de couleurs » ; lorsque je peins je cherche seulement à dire quelque chose, en ne songeant à la manière de peindre que pour rendre plus précise, plus claire, plus insistante, la parole.

Gilles Aillaud (Alternative Attuali 2, L'Aquila, 1965)

102. GILLES AILLAUD (1928-2005)

NATURE MORTE (LA TABLE D'ENTOMOLOGISTE), 1960

Huile sur toile
80 x 100 cm - 31.5 x 39.4 in.

10 000 / 15 000 €





GILLES AILLAUD

(1928-2005)

Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp (1965), peinture collective de Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, est une représentation ironique et mordante de la mise à mort du père spirituel de l'art moderne : Marcel Duchamp. Elle fait figure de pavé jeté dans la mare lorsqu'elle est montrée dans l'exposition manifeste La Figuration narrative dans l'art contemporain (galerie Creuze, Paris, 1965) et contribue à faire connaître ce groupe de jeunes artistes qui revendique un droit au récit dans la peinture dans une période gagnée par la recherche de nouveaux modes d'expressions artistiques.

Avec la constance qui caractérise certaines grandes œuvres, Gilles Aillaud a choisi, dès le début des années 60, d'orienter son travail vers la représentation du monde animal dans le contexte architectural des zoos et dans celui des espaces libres de la nature, y incluant le paysage, sans se départir pendant près de quarante ans de ce sujet, indifférent aux modes et aux tendances artistiques du moment.

Gilles Aillaud n'est pas un peintre animalier, ses représentations n'ont rien d'une objectivité descriptive. Il s'agit « de peindre les choses comme elles le veulent », ainsi que le précisait l'artiste, soit « les regarder sans les toucher, ne rien enlever et ne rien ajouter à la présence, se tenir auprès d'elles en sachant qu'on s'en ira », a écrit justement Jean-Christophe Bailly.

Les serpents se fondent avec les branchages et les murs de leur cage (Serpent, porte et mosaïque, 1972 ; Carrelage, arbre, serpent, 1975), le crocodile avec les miroitements de l'eau (Eau et crocodile, 1971) et les girafes sont aussi transparentes que le bleu du ciel (Girafes, 1989). Chaque peinture semble être le résultat de la quête d'une présence, d'un instant saisi. Aussi, les animaux en cage ont la consistance de leur environnement qui diffère de l'évanescence de celui des animaux sauvages. Nulle prise de position de l'artiste face à cela, juste une adaptation du regard dans son appropriation du sujet.

Gilles Aillaud ne fut pas que peintre, il fut aussi poète, auteur, essayiste (Dans Le Bleu foncé du matin, Vermeer et Spinoza, À propos des décors de théâtre...) et surtout un incroyable scénographe, travaillant essentiellement, et dès les années soixante-dix, avec les metteurs en scène Klaus Michael Grüber et Jean Jourdeuil, faisant de son attachement à la forme théâtrale une continuité au développement de son langage pictural.

Valérie Da Costa

Texte extrait de AF.20.1, Editions Cornette de Saint Cyr, 2011

16

103. GILLES AILLAUD (1928-2005)

LIT DE SERPENT, 1969

Huile sur toile

Signée et datée sep.69 au dos

100 x 81 cm - 39.4 x 31.9 in.

15 000 / 25 000 €

Exposition :

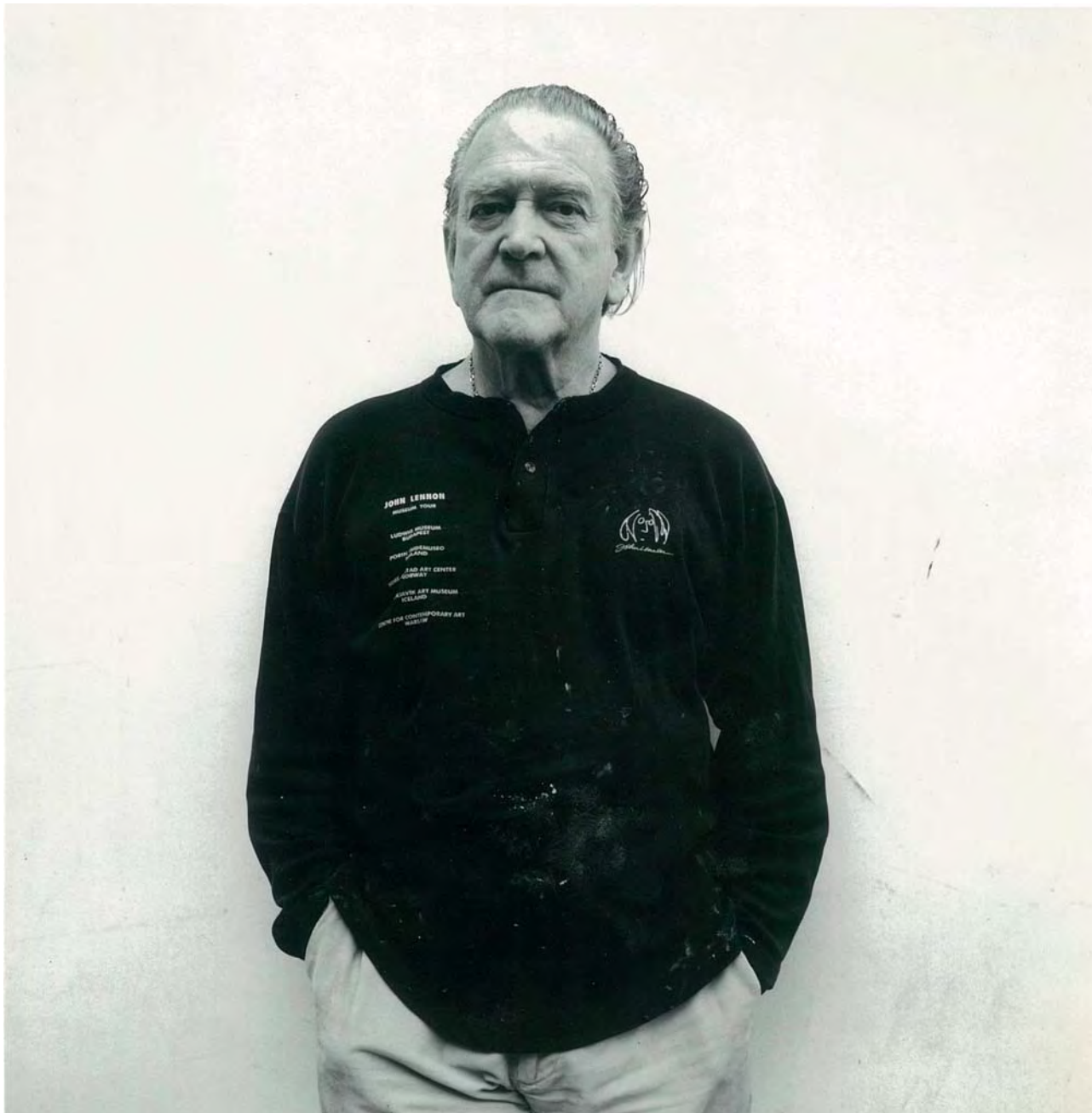
- Gilles Aillaud, Musée Reina Sofia, 1991

Bibliographie :

- Gilles Aillaud, Musée Reina Sofia, Editions Gruppo Editoriale Fabbri s.p.a, Milan, 1991. Oeuvre citée en page 124 de l'ouvrage



ERRO
(NE EN 1932)



18

104. ERRO (NE EN 1932)
(GUDMUNDUR ERRO DIT)

LES CHINOIS A PARIS, 1976

Collage sur papier

Signé et daté en bas à droite

37 x 21 cm - 14.5 x 8.3 in.

2 500 / 3 500 €



ERRO (NE EN 1932)

Décalages et collages pourraient être les deux termes qui définiraient, avec simplicité, l'oeuvre d'Erró. Mais ce qui prime est, bien plus, la recherche d'une liberté et d'une exigence incessante. « Je peins parce que c'est pour moi une utopie d'ordre privé », écrit Erró. Artiste d'origine islandaise, c'est à Paris qu'Erró s'installe en 1958. Il y rencontre Jean-Jacques Lebel qui le met en contact avec le milieu surréaliste. S'associant au mouvement de la Figuration Narrative dès 1964, il entreprend ses premiers collages à partir de revues scientifiques ou de brochures techniques ; il décide ensuite de transposer ses collages en peintures, incluant dès lors d'autres sources visuelles comme la bande dessinée américaine ou des images de propagande révolutionnaire. Éminemment politique, les oeuvres d'Erró se moquent des représentations de la culture de masse, dénoncent les désastres de la guerre (Vietnam, guerre froide, Irak) et tournent en dérision les pouvoirs totalitaires. En procédant par juxtaposition d'images empruntées à l'univers médiatique, Erró énonce avec humour une critique de la société de consommation et des faits contemporains. Loin de jouer au sociologue et au commentateur, il peint les turbulences historiques, ne cherchant pas à figer ou à mettre en mouvement le cours de l'histoire. C'est par la force, la rigueur et l'insolence que permettent les techniques du montage et de la composition que les oeuvres se détachent de toute caricature, initiant une confrontation des mondes, une confrontation avec le monde dans laquelle les perspectives,

les arrières-plans, les diagonales, les tonalités colorées se conjuguent, s'opposent et se rencontrent.

« Mes œuvres ressemblent à des émissions radios », précise Erró. Appréciant l'art des affichistes publicitaires, l'artiste se situe sur cette ligne de partage entre histoire et actualité. C'est avec la confusion des images et leurs abondances quotidiennes qu'il touche du doigt la question brûlante des images de propagande. En toute conscience du poids de ces images, Erró procède en cadrant cette propagation par les images afin de les mettre à l'épreuve du regard et de nos repères. Telle une boussole dérégulée, la culture visuelle de l'Orient rencontre celle des États-Unis. Images des fureurs et des tragédies humaines, Erró traite de cette matière seconde de l'image, celle digérée par nos yeux. *L'Appétit est un crime*, titre d'une toile de 1963, souligne cet enjeu majeur. Son propre appétit pour les images lui demande parfois deux années d'élaboration pour certains de ses tableaux afin de regrouper l'ensemble des images. Patience et quête façonnent ce regard affuté et amusé qui traverse tout son univers plastique. En mêlant des personnages de bandes dessinées à des figures de despotes, de dieux grecs et de madones, il exploite un réservoir d'images qui se télescopent dans une jubilation formelle et chromatique.

Marianne Derrien

Texte extrait de AF.20.1, Editions Cornette de Saint Cyr, 2011

105. ERRO (NE EN 1932) (GUDMUNDUR ERRO DIT)

RELAXING VIBRATION, 1963

De la série Les usines 1959-1962

Huile sur toile

Signée et datée au dos

97 x 130 cm - 38.2 x 51.2 in.

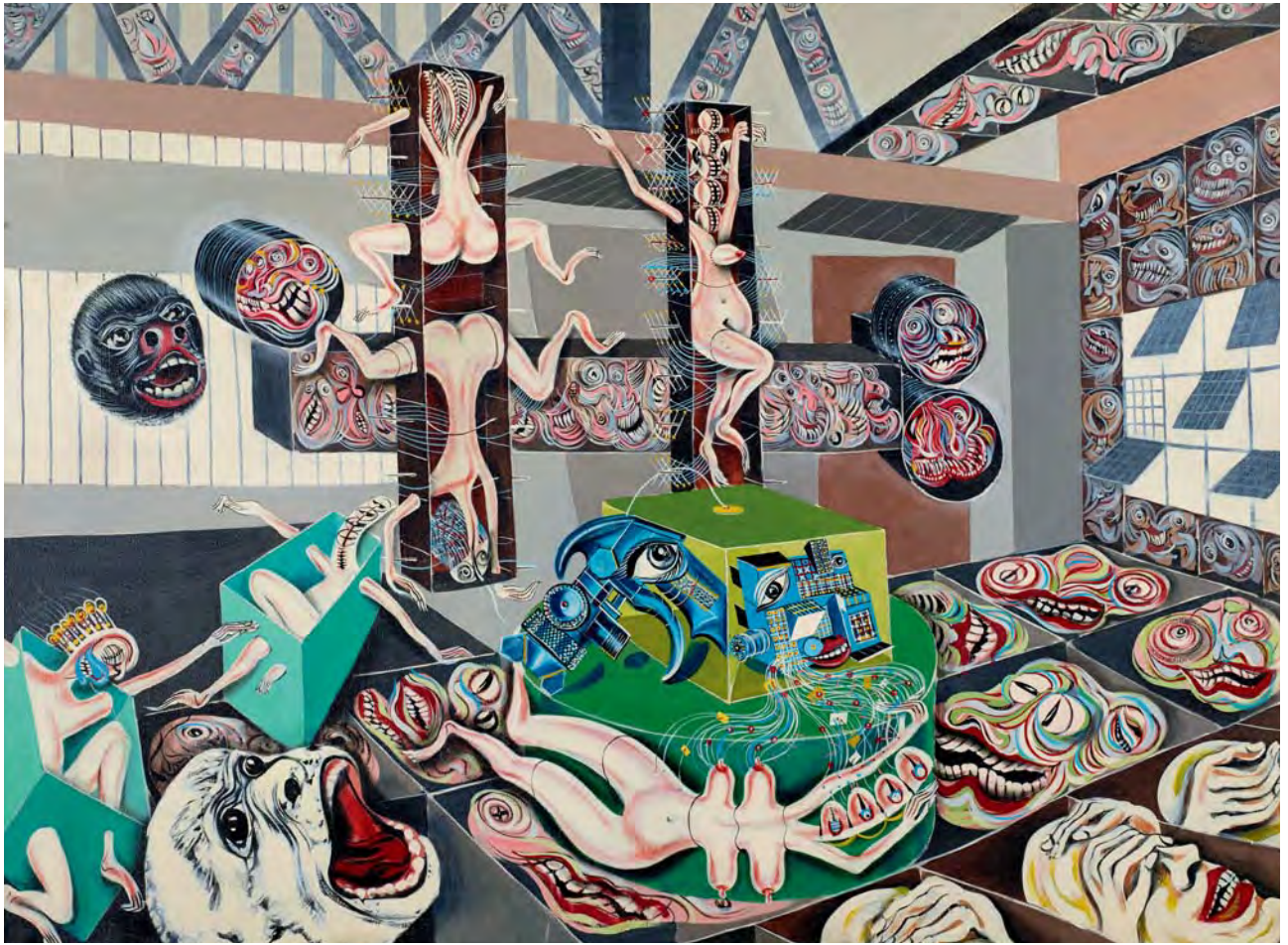
22 000 / 28 000 €

Provenance :

- Collection Di Dio, Paris
- Collection particulière, Paris

Bibliographie :

- Erro, *Catalogue Général Tome I, 1974-1986*, Georges Herscher, Editions du Chêne, Paris, 1976. Œuvre reproduite sous le numéro 7 en page 64 de l'ouvrage



ERRO
(NE EN 1932)

22



106. ERRO (NE EN 1932)
(GUDMUNDUR ERRO DIT)

B.M NEMENSKI : LA MERE (1945); BEN SHAHN : SACCO
ET VANZETTI (1931-32), 1966

De la série Forty-seven years

Huile sur toile

Signée et datée au dos

Porte la mention d'atelier n°26 au dos

51 x 127 cm - 20 x 50 in.

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Galerie Schwarz, Milan
- Collection particulière, Paris

Exposition :

- Ferró, Galleria Schwarz, Milan, Exposition du 17 mars au 12 avril 1967

Bibliographie :

- Ferró, Ferró, Ferró, Catalogue de l'exposition Ferró de la Galleria Schwarz, Milan, 1967. Oeuvre reproduite sous le numéro 26 en page 15 de l'ouvrage
- Erró, Catalogue Général Tome I, 1974-1986, Georges Herscher, Editions du Chêne, Paris, 1976. Oeuvre reproduite sous le numéro 2 en page 121 de l'ouvrage



**107. ERRO (NE EN 1932)
(GUDMUNDUR ERRO DIT)**

KOUPRINOV, KRYLOV, SOKALOV : LA FIN DANS LE SOU-TERRAIN DU REICH (1947); MARSDEN HARTLEY : POR-TRAIT OF GERMAN OFFICER (1914), 1966

De la série Forty-seven years

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos

Porte la mention d'atelier n°10 au dos

66 x 127,5 cm - 26 x 50.2 in.

18 000 / 22 000 €

Provenance :

- Galerie Schwarz, Milan
- Collection particulière, Paris

Exposition :

- Ferró, Galleria Schwarz, Milan, Exposition du 17 mars au 12 avril 1967

Bibliographie :

- Ferró, Ferró, Ferró, Catalogue de l'exposition Ferró de la Galleria Schwarz, Milan, 1967. Oeuvre reproduite sous le numéro 10 en page 5 de l'ouvrage
- Erró, Catalogue Général Tome I, 1974-1986, Georges Herscher, Editions du Chêne, Paris, 1976. Oeuvre reproduite sous le numéro 26 en page 124 de l'ouvrage

ERRO (NE EN 1932)

Recycleur boulimique de toutes les images du monde, Erró a entretenu tout au long de son œuvre un dialogue nourri avec l'histoire de l'art. Si les détournements de tableaux de Léger ou de Picasso (mais aussi des estampes japonaises) dominant, la peinture dite « classique » n'est pas plus oubliée que l'art de son temps. Ainsi, ce « Jugement de Pâris » offre, comme souvent chez l'artiste, de multiples possibilités de lecture, qui se superposent, se télescopent, confrontant le regardeur à une vertigineuse et réjouissante polysémie.

D'un format « scape » (en référence à la série fétiche de l'artiste, dont les tableaux mesurent 200 x 300 cm, mais sont horizontaux), cette peinture est une réinterprétation directe d'un des derniers chefs-d'œuvre de Pierre Paul Rubens, conservé au Prado, d'un format très proche. Peint en 1638-1639, il illustre un des rares épisodes de la mythologie permettant alors aux peintres de brosser librement des nus. Aux noces de Pélée et Thétis sur l'Olympe, tous les dieux sont invités sauf Eris, déesse de la Discorde. Pour se venger, elle leur jette une pomme d'or avec la mention : « Pour la plus belle ». Comme trois déesses revendiquent alors le titre, le beau berger troyen Pâris est choisi comme arbitre afin de désigner la gagnante. Pourtant marié, Pâris choisit Vénus, qui lui promet d'être aimé par la plus belle femme du monde, au détriment d'Athéna, qui lui offrait la victoire à la guerre, et de Héra, lui garantissant pourtant la souveraineté sur tous les hommes. La beauté plutôt que la gloire ou le pouvoir : voici bien un choix qui sied à un peintre, n'est-ce pas ?

Erró peint cet important tableau en 1967, trois ans après la « défaite » de l'Ecole de Paris à la Biennale de Venise, où le Jury a décerné pour la première fois le Lion d'or à un américain, Robert Rauschenberg, plutôt qu'au français auquel il semblait promis, Roger Bissière. La puissance aurait-elle triomphé de la beauté ? C'est l'hypothèse des complotistes de tous horizons (déjà), qui voient dans cette trahison... la main de la C.I.A. De cet épisode traumatique, Erró, l'islandais de Paris, a forcément une lecture plus fine. 1964, c'est d'ailleurs la date de sa série de peintures « Retour d'U.S.A. », réalisée après un séjour à New York, en pleine explosion du Pop Art. S'il y tourne en dérision une société de l'hyper-abondance (« Foodscape »), il en ramène également une énergie et une inventivité visuelle totalement régénérées (il y a « assimilé » toute la modernité artistique, comme en témoigne notamment « Pop's History », de 1967 également) : « Oui, je me sentais "mou" ici, à Paris, avec les images que j'avais à ma disposition. J'avais l'impression de tourner en rond. Je n'arrivais plus à avancer. Là-bas, j'ai eu la possibilité de renouveler complètement le matériel de base de mon travail. Je trouvais à New York des boutiques avec des rayonnages interminables remplis de journaux. ... Ensuite, je découpais les images et composais des premiers collages puis je peignais avec les images made in U.S.A. d'après ces collages. »

Avec une lucidité froide, Erró remplace la « pomme de la discorde » de la légende (et du tableau de Rubens) par... une peinture de Bernard Buffet représentant Notre-Dame de Paris, à la façon d'un pauvre chromo. Autre élément rajouté par le peintre dans cette scène mythologique revisitée : une peinture cubiste, sans doute de Picasso, dédaignée, presque foulée du pied. Le message est clair : si Paris a perdu la bataille de l'art actuel, elle ne le doit qu'à elle-même ; elle s'est détournée de la vraie modernité pour adorer de fausses idoles.

Le deuxième titre de ce tableau, « et l'Ecole de Montmartre », renforce le message, avec une ironie plus mordante encore, puisque les chefs-d'œuvre cubistes de Picasso ont précisément été majoritairement peints dans ce quartier mythique de la bohème parisienne, dans son atelier du Bateau-Lavoir. Or quelle Ecole de Montmartre est sortie victorieuse, selon Erró ? Pas celle de Picasso, certes, mais celle de la Place du Tertre, celle des clichés pseudo-fauves ou pseudo-cubisants qui occupent la partie supérieure du tableau : une accumulation de monuments parisiens brossés hâtivement comme des croûtes pour touristes, le Sacré Cœur, le Lapin Agile et le Moulin de la Galette en tête, Montmartre oblige, mais encore l'Opéra, la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, Notre Dame, etc.

Le tableau adopte en effet une composition en cases de dimensions progressivement réduites à mesure qu'elle s'élève, que l'on retrouve dans d'autres tableaux importants qu'Erró peint en 1967, dont « L'expressionnisme à travers la première guerre mondiale » ou « Les vainqueurs de Leningrad supportés par le monstre daltonien Matisse ». Mais l'œuvre à laquelle elle fait le plus directement pendant est sans doute « The Background of Pollock » (entré dès 1970 dans la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle), daté de la même année, d'une composition et d'un format voisins. On y voit en effet le héros de l'expressionnisme abstrait américain, dans la partie basse du tableau, surplombé par ses sources d'inspiration, constituées... du meilleur de la modernité européenne, Picasso en tête, bien sûr, mais aussi Dali et Beckmann, Matisse et Van Gogh, Mondrian...

En deux tableaux tout est dit. Ce n'est pas tant New York qui a « volé l'idée d'art moderne », que Paris qui en a refusé l'héritage. Au passage, Erró se permet une ultime mise au point. Il n'y a pas d'un côté la « mauvaise » abstraction et de l'autre la « bonne » figuration. Non, il y a juste d'un côté les inventeurs, et de l'autre les pompiers.

Stéphane Corréard



ERRO
(NE EN 1932)



Erró et Vilai à Paris en 1973, assis sur Le Jugement de Paris
Photo : Hervé Gloaguen

***108. ERRO (NE EN 1932)**
(GUDMUNDUR ERRO DIT)

LE JUGEMENT DE PARIS ET L'ECOLE DE MONTMARTRE,
1966

Huile sur toile

Signée et datée au dos

Contresignée et datée au dos

Annotée « Finito 5 settembre 1966 » au dos

300 x 200 cm - 118.1 x 78.7 in.

70 000 / 90 000 €

Provenance :

- Collection Prearo, Milan
- Collection particulière, Genève

Bibliographie :

- Erró, Gilbert Brownstone, Collection Bibli Opus, Editions Georges Fall, Ivry, 1972. Oeuvre reproduite en pleine page 25 de l'ouvrage
- Erró, Catalogue Général 1974-1986, Georges Herscher, Editions du Chêne, Paris, 1976. Oeuvre reproduite sous le numéro 13 en page 131 de l'ouvrage



ERRO
(NE EN 1932)

28

109. ERRO (NE EN 1932)
(GUDMUNDUR ERRO DIT)

PLATINO, 1972

De la série The girls of 1940-1971

Huile sur toile

100 x 73 cm - 39.4 x 28.7 in.

25 000 / 35 000 €

Provenance :

- Galerie Mathias Fels, Paris
- Collection Gregut, Paris
- Collection particulière, Paris

Exposition :

- Berlin zeigt Bilder von Erró, Erró in Berlin, Galerie André, Berlin, Exposition du 7 septembre au 3 octobre 1971

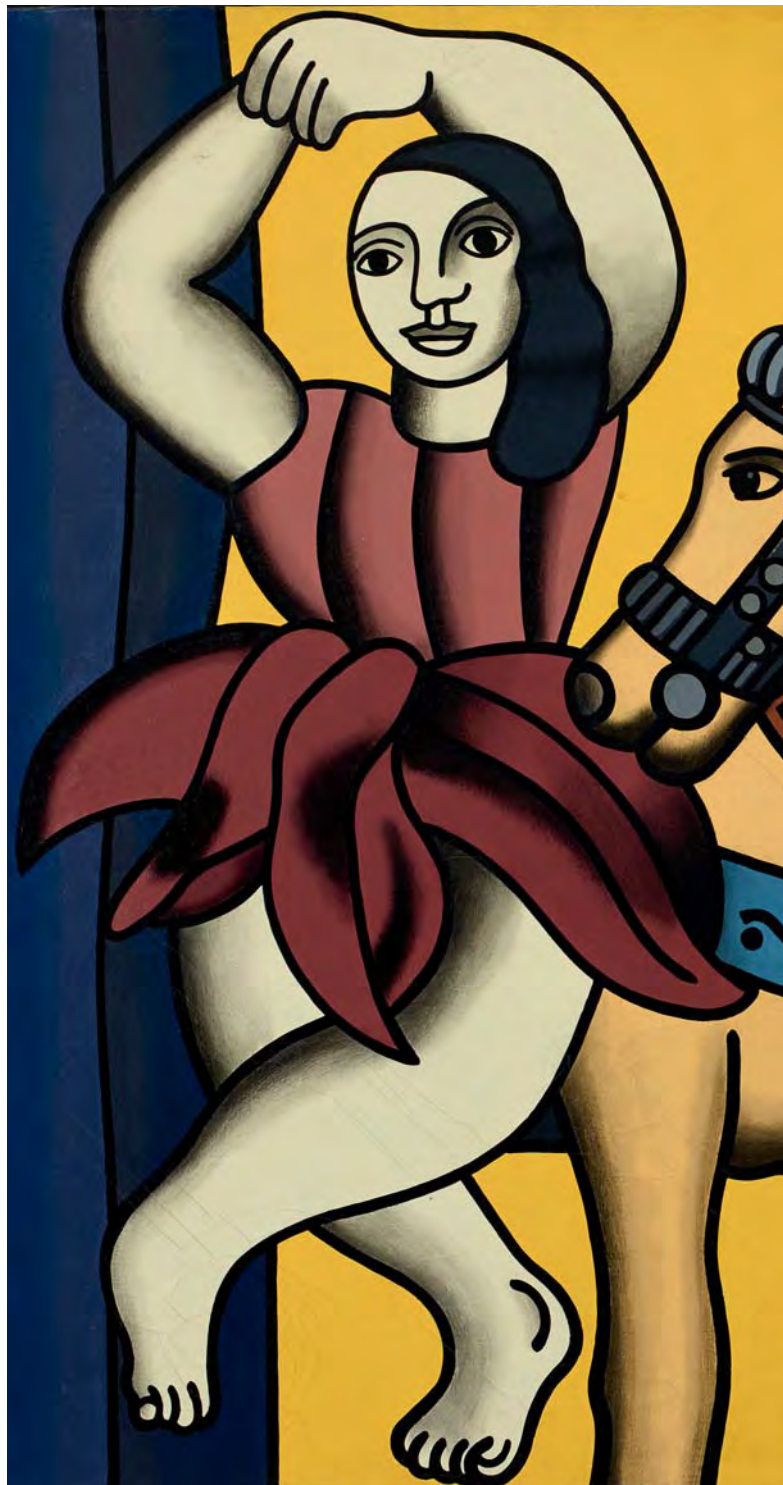
Bibliographie :

- Erró in Berlin, Catalogue de l'exposition Berlin zeigt Bilder von Erró de la Galerie André, Berlin, 1971. Oeuvre reproduite sous le numéro 29 de l'ouvrage
- Erró, Catalogue Général 1974-1986, Georges Herscher, Editions du Chêne, 1976. Oeuvre reproduite sous le numéro 2 en page 177 de l'ouvrage



ERRO
(NE EN 1932)

30



110. ERRO (NE EN 1932)
(GUDMUNDUR ERRO DIT)

LA GRANDE PARADE, 1981

De la série Léger Comics

Huile sur toile

Signée et datée au dos

97 x 146 cm - 38.2 x 57.5 in.

18 000 / 22 000 €



ERRO
(NE EN 1932)

32

111. ERRO (NE EN 1932)
(GUDMUNDUR ERRO DIT)

LES DIMENSIONS, A.KRYLOV 1964; JIM BONDAGE, 1970

De la série Torture Manor, Stanton and Jim Bondage

Huile sur toile

Signée et datée au dos

Titrée au dos

Annotée "Jim Bondage" au dos

89 x 130 cm - 35 x 51.2 in.

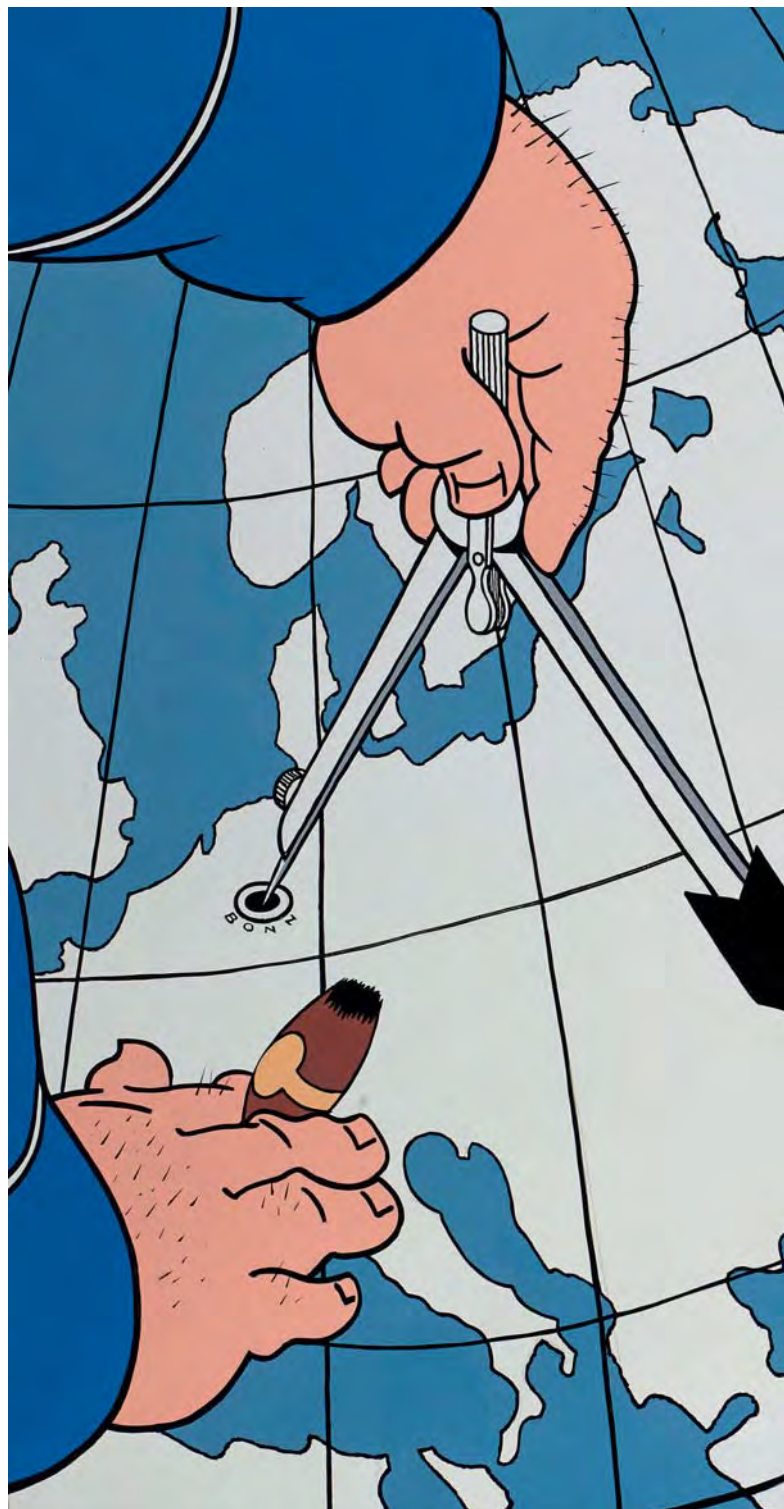
Provenance :

- Collection Withofs, Bruxelles
- Collection particulière, Paris

Bibliographie :

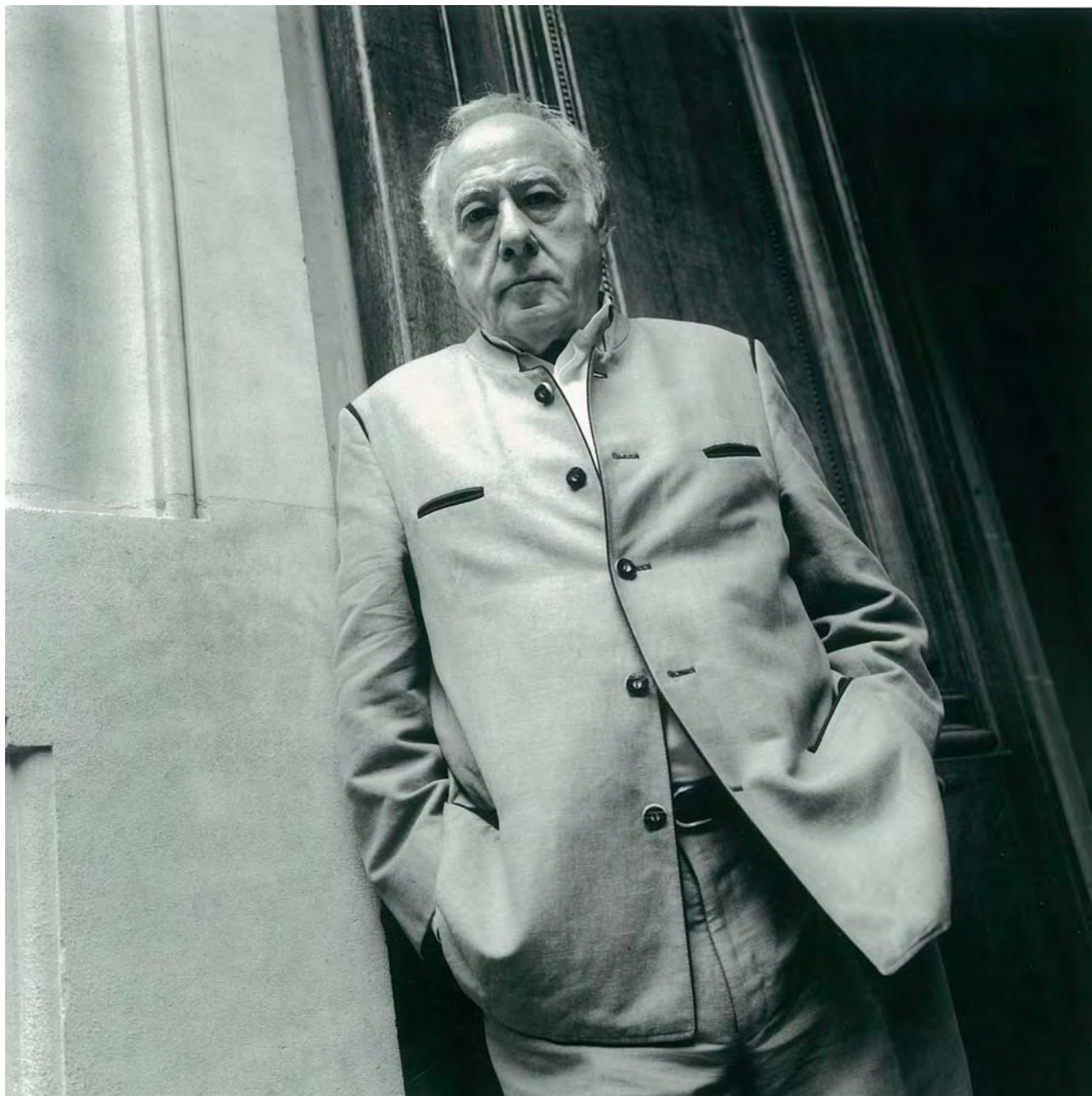
- Erró, 1967-1970, Editions Claude Givaudan, Genève, 1968. Oeuvre reproduite sous le numéro 168 de l'ouvrage
- Erró, Catalogue Général Tome I, 1974-1986, Georges Herscher, Editions du Chêne, Paris, 1976. Oeuvre reproduite sous le numéro 3 en page 163 de l'ouvrage

30 000 / 50 000 €





EDUARDO ARROYO
(NE EN 1937)



34

112. EDUARDO ARROYO (NE EN 1937)

JMBW IV, 1979

Acrylique, encre et mine de plomb sur papier

Signée et datée en bas au centre

Titrée José Maria Blanco White en bas au centre

104 x 75 cm - 40.9 x 29.5 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par l'artiste

5 000 / 7 000 €

Provenance :

- Galerie Karl Flinker, Paris
- Collection particulière, Paris

Exposition :

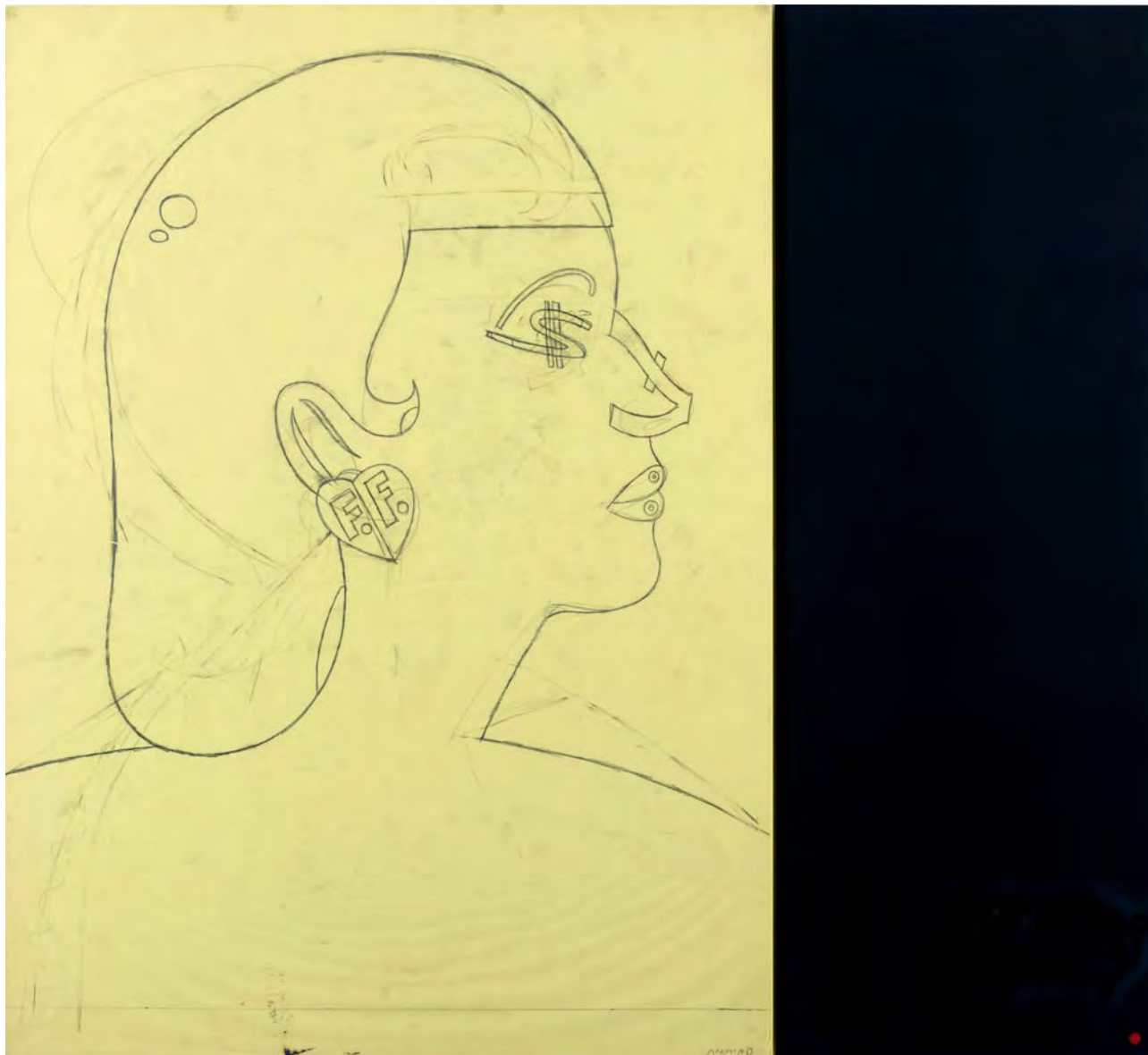
- Edouardo Arroyo, El Exilio anterior, Diputación de Granada, Grenade, Exposition du 19 mai au 5 juillet 1988

Bibliographie :

- Edouardo Arroyo, El Exilio anterior, Catalogue de l'exposition de la Diputación de Granada, Grenade, Editions Diputación de Granada, Grenade, 1988. Œuvre reproduite en page 37 de l'ouvrage



EDUARDO ARROYO
(NE EN 1937)



36

113.

113. EDUARDO ARROYO (NE EN 1937)

MONEY, 1989

Technique mixte (Fusain et mine de plomb sur papier calque appliqué sur panneau / huile sur carteline) sur papier

Signée et datée en bas à droite

96 x 103 cm - 37.8 x 40.6 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par l'artiste

Exposition :

- Eduardo Arroyo, Territorio Intimo, Fondation Cerezales, Antonino y Cinia Cerezales, Leon, Exposition du 22 juillet au 15 novembre 2009

Bibliographie :

- Eduardo Arroyo, Territorio Intimo, Catalogue de l'exposition de la Fondation Cerezales Antonino y Cinia Cerezales del Condado Leon, 2009.
 Œuvre répertoriée sous le numéro 58 de l'ouvrage

3 000 / 5 000 €

114. EDUARDO ARROYO (NE EN 1937)

PINOCCHIO, 2007

Huile sur toile

Signée et datée en bas au centre

Contresignée, titrée et datée au dos

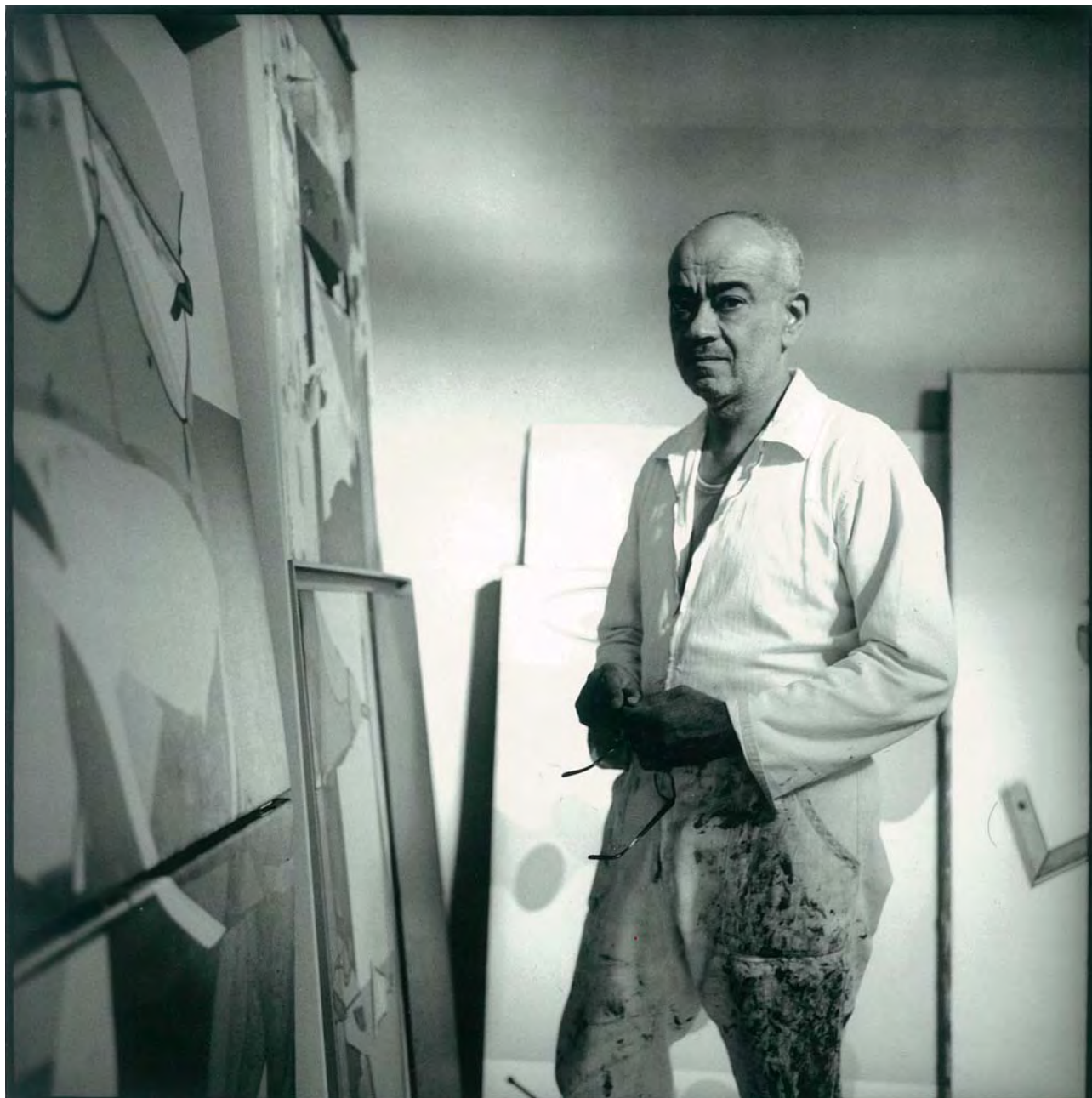
59,5 x 50 cm - 23.4 x 19.7 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par l'artiste

4 000 / 6 000 €



HERVE TELEMAQUE
(NE EN 1937)



38

115. HERVE TELEMAQUE (NE EN 1937)

LE RETOUR DU PRINTEMPS (GERARD LEGRAND), 1973

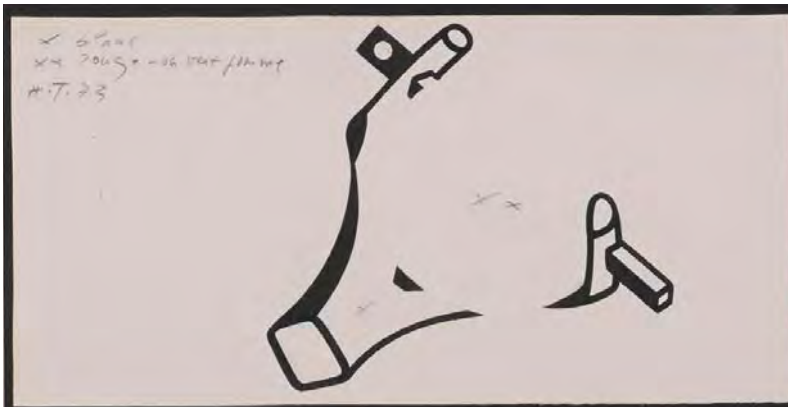
Technique mixte (papier découpé, encre, crayon et métal) sur papier
Monogrammée et datée sur le deuxième élément

Titrée dans la composition (1er élément)

10,5 x 21 cm (chaque élément) - 4.1 x 8.3 in.

Œuvre présentée en quatre éléments dans un même encadrement

2 000 / 3 000 €



HERVE TELEMAQUE

(NE EN 1937)

Né en 1937 à Port-au-Prince, Hervé Télémaque s'installe à New York l'année de ses vingt ans. Au cours de cet épisode américain, le jeune homme fait l'expérience marquante de l'analyse, avec l'ethnopsychanalyste Georges Devereux, et s'imprègne d'expressionnisme abstrait. A son arrivée à Paris en 1961, il se rapproche du groupe surréaliste – l'influence de l'automatisme est chez lui prégnante – avant de donner à son travail une orientation plus pop. Aux côtés de Bernard Rancillac et du critique Gérard Gassiot-Talabot, il organise en 1964 l'exposition collective Mythologies quotidiennes, acte fondateur de la Figuration narrative.

Faisant le constat d'une « fatigue du langage », Télémaque invente alors son propre vocabulaire, résolument figuratif, nourri de cette réceptivité à l'inconscient et abreuvé d'images médiatiques ou populaires (affiches de cinéma, bande dessinée, publicité). Les années 1960-1970 sont celles d'un art aussi vif qu'un jeu de mots, composé de signes répétés d'une œuvre à l'autre (la basket, la canne blanche, la tente, le slip, etc.). Ainsi, L'Espion (1966) fait dialoguer une chaussure de tennis, un Colisée tout droit sorti d'un tableau de Chirico, un profil silhouetté en guise d'auto-portrait, les inscriptions « Gauguin » et « Cyprès » - inscriptions dont la proximité avec un tournesol évoque la présence radiante de Van Gogh. Pour sa puissance énigmatique, la toile fut présentée au Pavillon français de l'Exposition universelle de Montréal en 1967.

Les années 1970 voient grandir la renommée de Télémaque. Il expose régulièrement et explore les possibilités du collage et de l'illustration. Dès 1976, une première rétrospective est montée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Il. Au cours des années 1980, il reçoit plusieurs grandes commandes publiques (Lycée Briffaut de Valence, Gare d'Orsay, Pavillon de l'enfance et de l'adolescence à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière et Cité des Sciences et de l'Industrie à Paris, etc.) et son succès ne se dément pas. Il continue de travailler par séries : les collages des Selles et des Maisons rurales, ceux, sur le thème du cinéma, de La Chambre noire, ou encore, les dessins au fusain et marc de café. Plus récemment, l'artiste a entamé un cycle intitulé Trottoirs d'Afrique, ensemble de tableaux inspiré de voyages, où la peinture acrylique se fait plus éclatante que jamais et le propos très politique. En 1990, résumant sa démarche artistique, Télémaque déclarait : « Il faut se rappeler ma méthode qui est [...] pop. Tout ce que je fais a plus ou moins une source photographique ou de mémorisation précise. [...] Je crois que fondamentalement je suis un peintre figuratif. J'ai besoin d'un support figuratif. N'empêche que je suis sensible à l'état de demi-veille, aux clignotements intérieurs, à cette région relevant de l'inconscient . »

Camille Viéville

116. HERVE TELEMAQUE (NE EN 1937)

L'ESPION, 1966

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos

100 x 100 cm - 39.4 x 39.4 in.

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

60 000 / 80 000 €

Provenance :

- Galerie Mathias Fels, Paris
- Collection particulière, Bruxelles

Expositions :

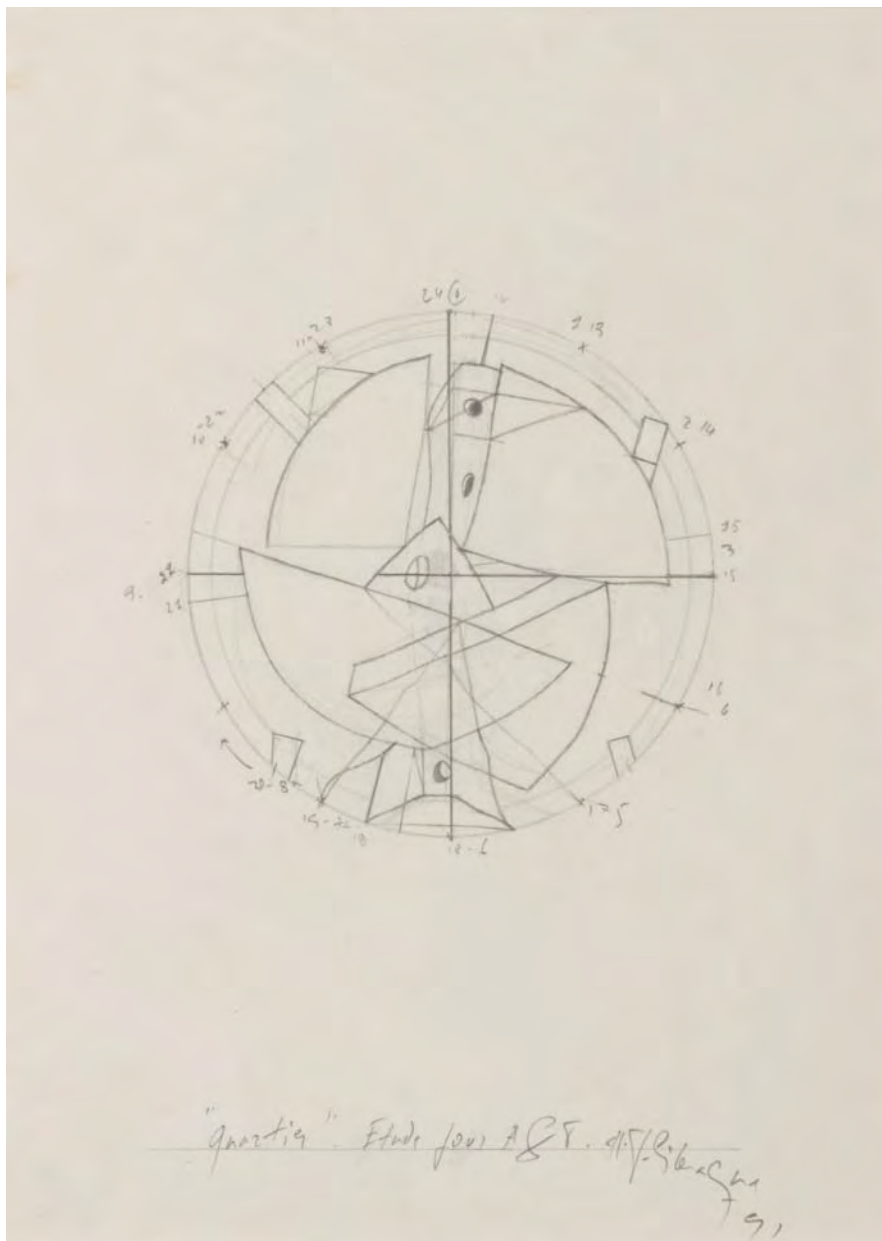
- Exposition universelle de Montréal, pavillon français, 1967
- La revanche de l'image, Musée universitaire de Louvain la Neuve, Exposition du 31 janvier au 11 mai 2008

Bibliographie :

- Art Contemporain : exposition organisée par le Commissariat général du pavillon français à l'Exposition universelle de Montréal, Le Temps, Paris, 1967. Œuvre répertoriée dans l'ouvrage
- Images et formes dans la Figuration narrative, J Roucloux et F Degouys. Œuvre reproduite en couleur en page 24 de l'ouvrage



HERVE TELEMAQUE (NE EN 1937)



Etude préparatoire du lot 118.

118. HERVE TELEMAQUE (NE EN 1937)

QUARTIER (LA ROUE DE L'ESCLAVAGE),
1992

Acrylique sur bois et métal
Monogrammé, titré et daté au dos
Diamètre : 90 cm - 35.4 in.
Profondeur : 28 cm - 11 in.

25 000 / 35 000 €

Provenance :

- Collection Claude Lemarié, Nanterre
- Collection particulière, Paris

Exposition :

- Haïti, deux siècles de création artistique, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, Exposition du 19 novembre 2014 au 15 février 2015.

Bibliographie :

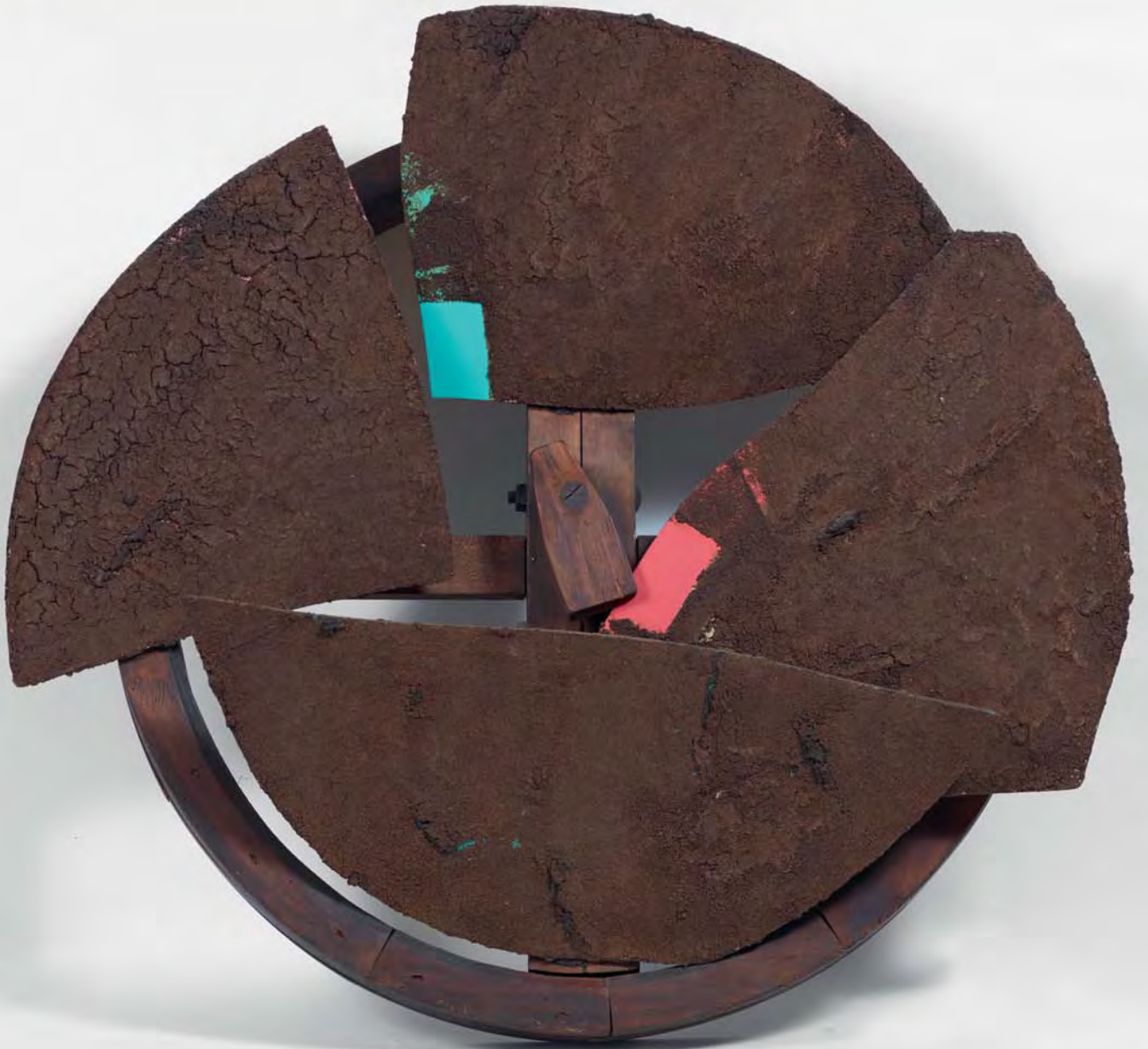
- Haïti, deux siècles de création artistique, Editions de la RMN, Paris, 2014. Œuvre reproduite dans l'ouvrage

On y joint :

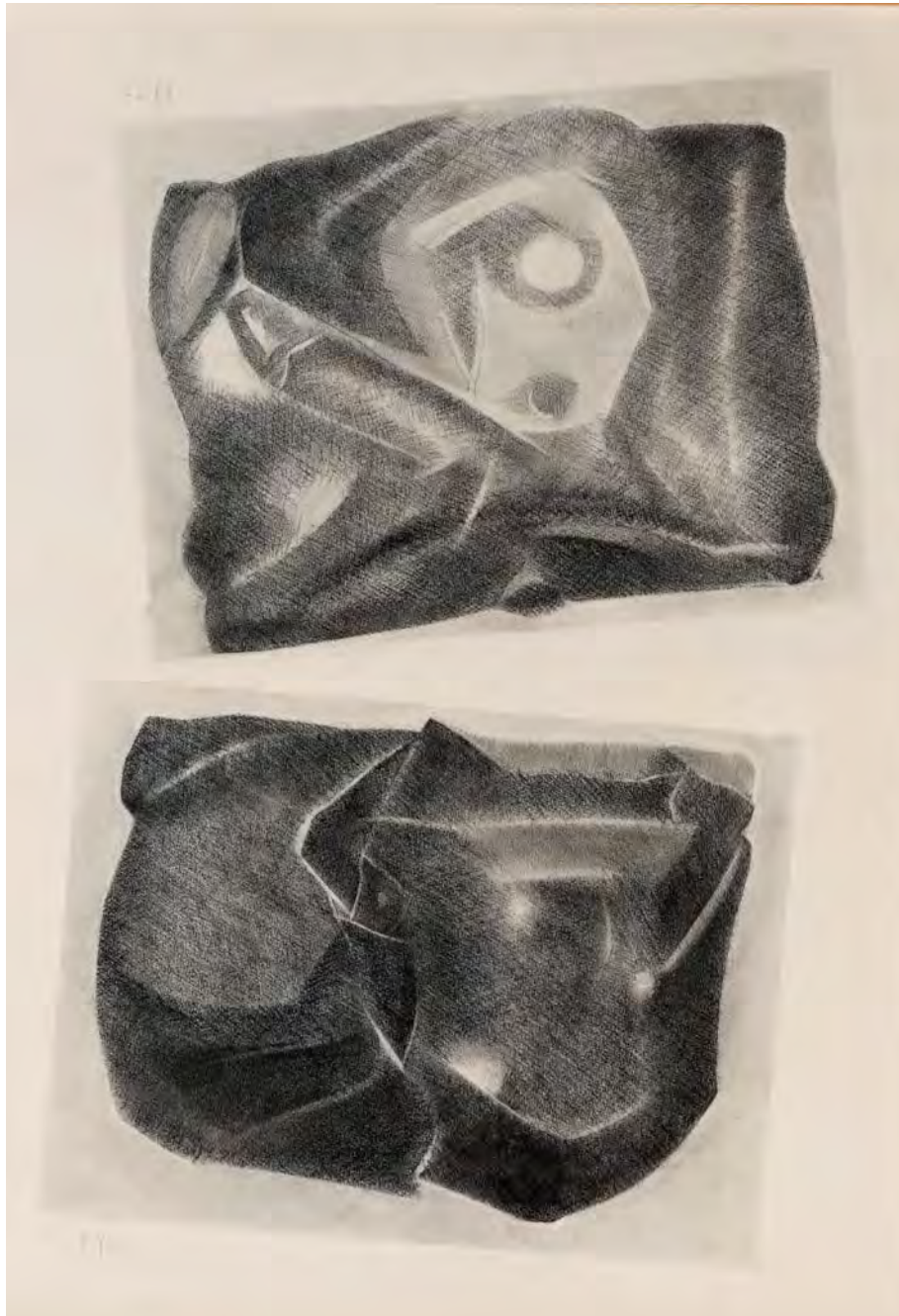
HERVE TELEMAQUE
(NE EN 1937)

QUARTIER, 1991

Mine de plomb sur papier
Signée et datée en bas à droite
Titree et annotée en bas au centre
30,5 x 21 cm - 12 x 8.3 in.
Cette œuvre est une étude pour la sculpture éponyme



HERVETELEMAQUE
(NE EN 1937)



Petite phrase d'explication ?

119. HERVETELEMAQUE (NE EN 1937)

DE TRAVERS, 1996

Fusain, craie et mine de plomb sur papier

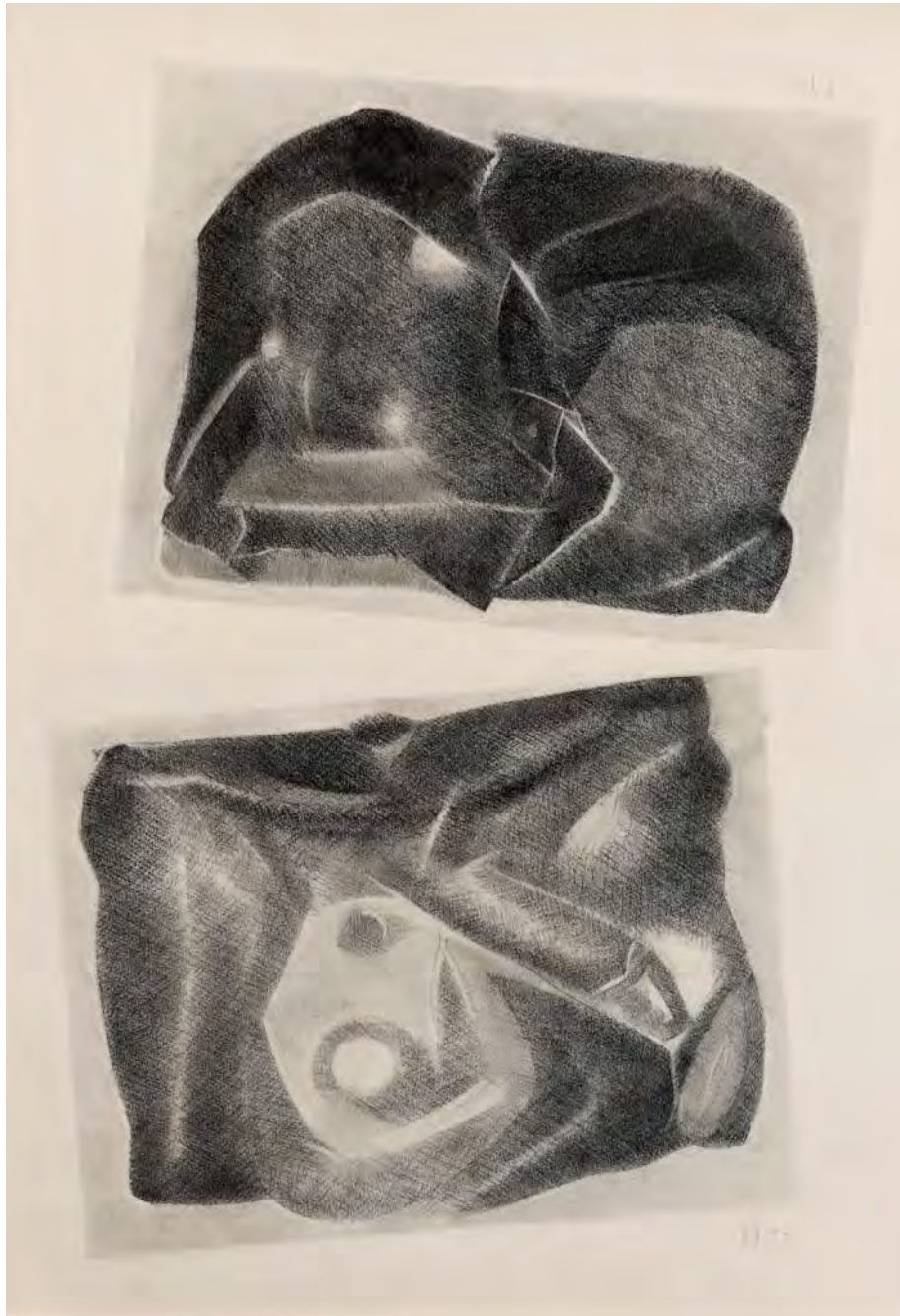
Monogrammé et daté dans les deux sens verticaux (cette œuvre peut être accrochée verticalement dans les deux sens)

Titré sur les côtés latéraux
74,5 x 55 cm - 29.3 x 21.6 in.

5 000 / 7 000 €

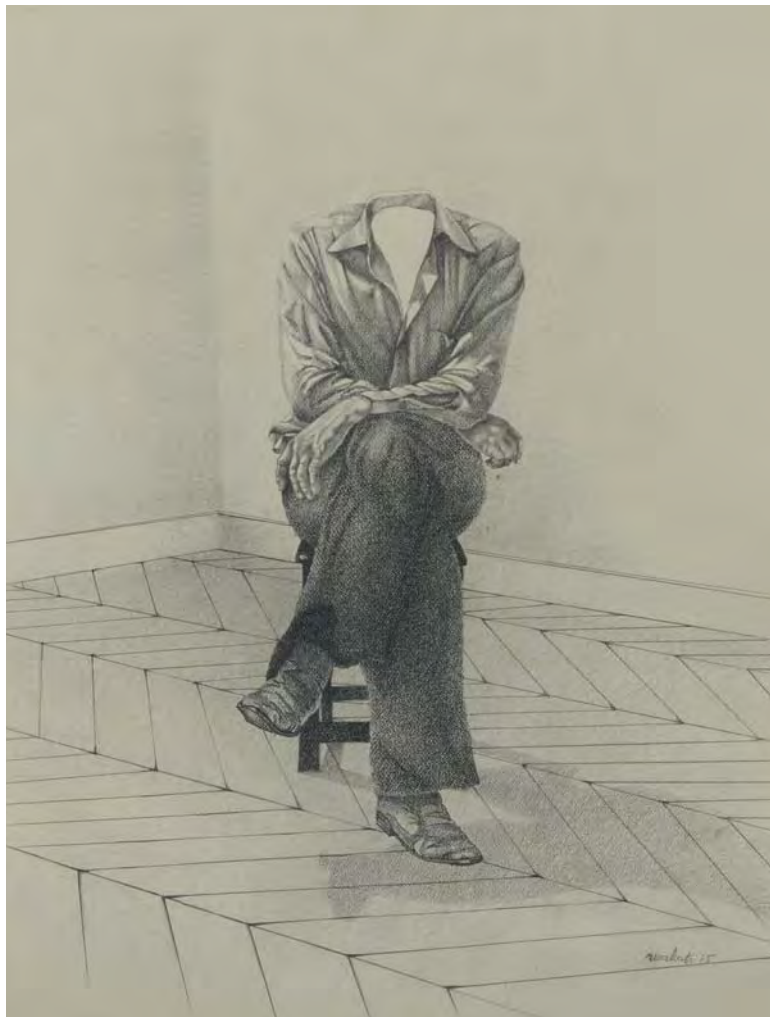
Provenance :

- Galerie Louis Carré, Paris
- Collection particulière, Paris



Petite phrase d'explication ?

ANTONIO RECALCATI (NE EN 1938)



120.

120. ANTONIO RECALCATI (*NE EN 1938*)

SANS TITRE, 1975

De la série Hommage à Topino-Lebrun

Mine de plomb sur papier

Signée et datée en bas à droite

63,5 x 50,5 cm - 25 x 19.9 in.

2 000 / 3 000 €

121. ANTONIO RECALCATI (*NE EN 1938*)

MALINCONIA TORINESE, 1973

De la série La bohème de Chirico (mélancolie turinoise)

Huile sur toile

Signée et datée en haut à gauche

Titrée en haut à droite

100 x 65 cm - 39.4 x 25.6 in.

Provenance :

- Galerie Mathias Fels, Paris
- Collection particulière, Paris

Expositions :

- Galerie Mathias Fels, Paris, Exposition du mois d'octobre au mois de novembre 1973
- La revanche de l'image, Musée universitaire de Louvain la neuve, Exposition du 31 janvier au 11 mai 2008

Bibliographie :

- Recalcati, la bohème de Chirico, Alain Jouffroy. Œuvre reproduite dans l'ouvrage
- Images et formes dans la Figuration narrative, J Roucloux et F Degouys. Œuvre reproduite en couleur en page 36 de l'ouvrage

10 000 / 15 000 €



escalatori 73

Malinomi Trinesl

PETER STAMPFLI
(NE EN 1937)





PETER STÄMPFLI (NE EN 1937)

Né en Suisse en 1937, Peter Stämpfli rêve dès l'enfance de devenir peintre. Il bénéficie de l'enseignement libéral d'un ancien élève d'André Lhote qui l'encourage à quitter Berne pour l'effervescence de la scène artistique parisienne. Dans un atelier loué au mythique Bateau-Lavoir, Stämpfli crée des œuvres de grand format, très influencées par l'expressionnisme abstrait américain. Mais la ville, les immenses affiches publicitaires des couloirs du métro, ainsi que la découverte du Pop Art l'incitent bientôt à s'engager dans une voie radicalement différente, où l'objet manufacturé et la vie moderne tiennent une place essentielle.

1963 marque un tournant. Le critique Gérald Gassiot-Talbot, initiateur de la Figuration narrative, consacre un premier texte à l'œuvre de Stämpfli. Et celui-ci commence à s'intéresser à un thème qui évincera rapidement tous les autres : la voiture. Procédant à une forme d'agrandissement progressif, le peintre passe petit à petit de la carrosserie à la roue, de la roue au pneu et du pneu à la trace laissée par ce dernier, dans un retour aussi irrésistible qu'inattendu à l'abstraction : « C'était donc devenu pour moi pratiquement déjà une peinture abstraite – quoique inspirée de notre civilisation, d'une réalité existante et notamment d'un document photo. » Les années 1970 voient la notoriété du peintre s'affirmer et les expositions d'envergure muséale se succéder. Des commandes monumentales donnent à son œuvre une ampleur nouvelle (pignon de l'immeuble du journal Tagesanzeiger de Zürich en 1983, projet de vitraux pour l'Abbaye des Cordeliers à Châteauroux en 1988, panneaux pour la gare de Fribourg en 1999, etc.).

En somme, la monomanie automobile est le moyen trouvé par Stämpfli pour conjuguer dans un style froid et fragmenté l'omniprésence du machinisme contemporain et son attachement profond à la peinture et au dessin. Avec en filigrane ce leitmotiv : éprouver la structure des représentations. « Je ne suis absolument pas – ou plus – lié directement à l'objet [...], affirme-t-il. On peut donc imaginer que je m'en détache tout à fait et que, la peinture continuant logiquement, on se rend tout à coup compte que tel tableau est exactement dans la même ligne que les autres, mais qu'à l'origine il n'y a plus de pneu. »

190 L 1 (1975) et Albion (1984)

190 L 1 et Albion constituent deux moments-clés des lentes mutations que Stämpfli fait subir au pneu, son motif de prédilection depuis 1969. Ces œuvres soulignent en effet les étapes successives du retour à une problématique abstraite. Bien qu'inspirée d'un type de pneu précis, la première toile abandonne la perspective et ses illusions pour se concentrer sur le réseau de lignes qui anime la surface caoutchouteuse. La seconde révèle les avancées effectuées par le peintre vers davantage d'abstraction avec la réintroduction de la couleur. L'objet-pneu disparaît alors dans les contrastes chromatiques et dans l'usage du très gros plan, au profit de la peinture même. Majeurs, ces deux tableaux disposent d'ailleurs de « jumeaux » dans les collections du Centre Pompidou, Paris/Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle.

Camille Viéville

122. PETER STÄMPFLI (NE EN 1937)

ALBION, 1984

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos
192 x 168 cm - 75.6 x 66.1 in.

Cette œuvre est répertoriée dans le Catalogue Raisonné de l'artiste, disponible en ligne

40 000 / 60 000 €

Provenance :

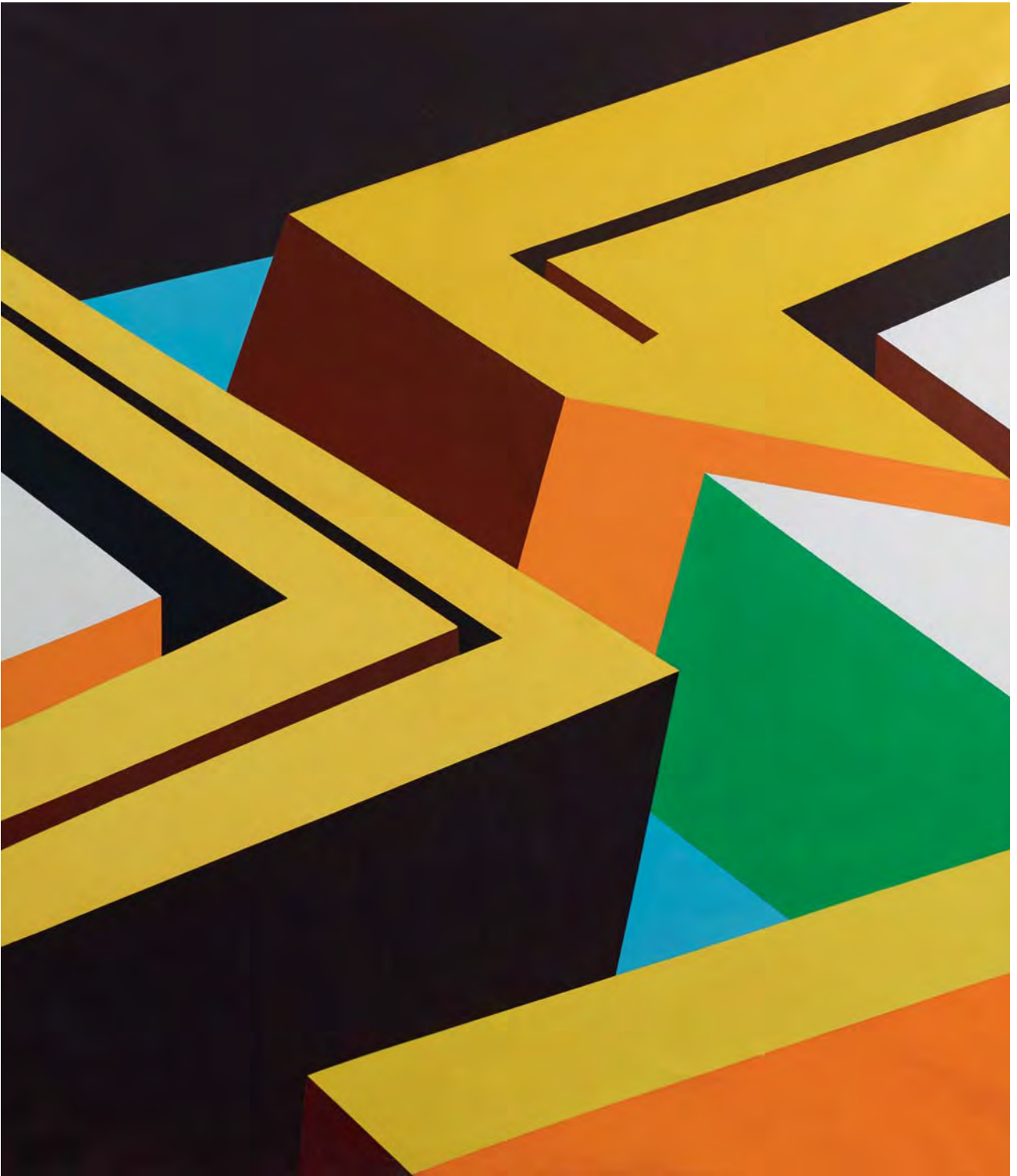
- Galerie Lelong, Paris
- Collection particulière, Bruxelles

Expositions :

- Stämpfli : Peintures, Galerie Lelong, Paris, Exposition du 14 avril au 14 mai 1988
- La revanche de l'image, Musée universitaire de Louvain la Neuve, Exposition du 31 janvier au 11 mai 2008

Bibliographie :

- Stämpfli : peintures, Catalogue de l'exposition de la Galerie Lelong, Paris, 1988. Œuvre répertoriée sous le numéro 1 de l'ouvrage
- Stämpfli : peintures, Repères : cahiers d'art contemporain, Editions Galerie Lelong, Paris, 1988. Œuvre reproduite sous le numéro 46 en pleine page 18 de l'ouvrage
- Stämpfli, lignes de fuite, Claude Boyeure, Opus International, juillet-août 1988. Œuvre reproduite en page 67 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Daniel Abadie, Editions Skira, Paris, 1991. Œuvre reproduite en page 175 de l'ouvrage
- Images et formes dans la Figuration narrative, Joël Roucloux et François Degouys. Œuvre reproduite en couleurs en page 27 de l'ouvrage



PETER STAMPFLI

(NE EN 1937)

52

123. PETER STAMPFLI (NE EN 1937)

190 L1, 1975

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos

258,5 x 249,5 cm - 101.8 x 98.2 in.

Cette œuvre est répertoriée dans le Catalogue Raisonné de l'artiste, disponible en ligne

100 000 / 150 000 €

Provenance :

- Galerie Jean Larcade, Paris
- Galerie Sonia Zannettacci, Genève
- Collection particulière, Paris

Expositions :

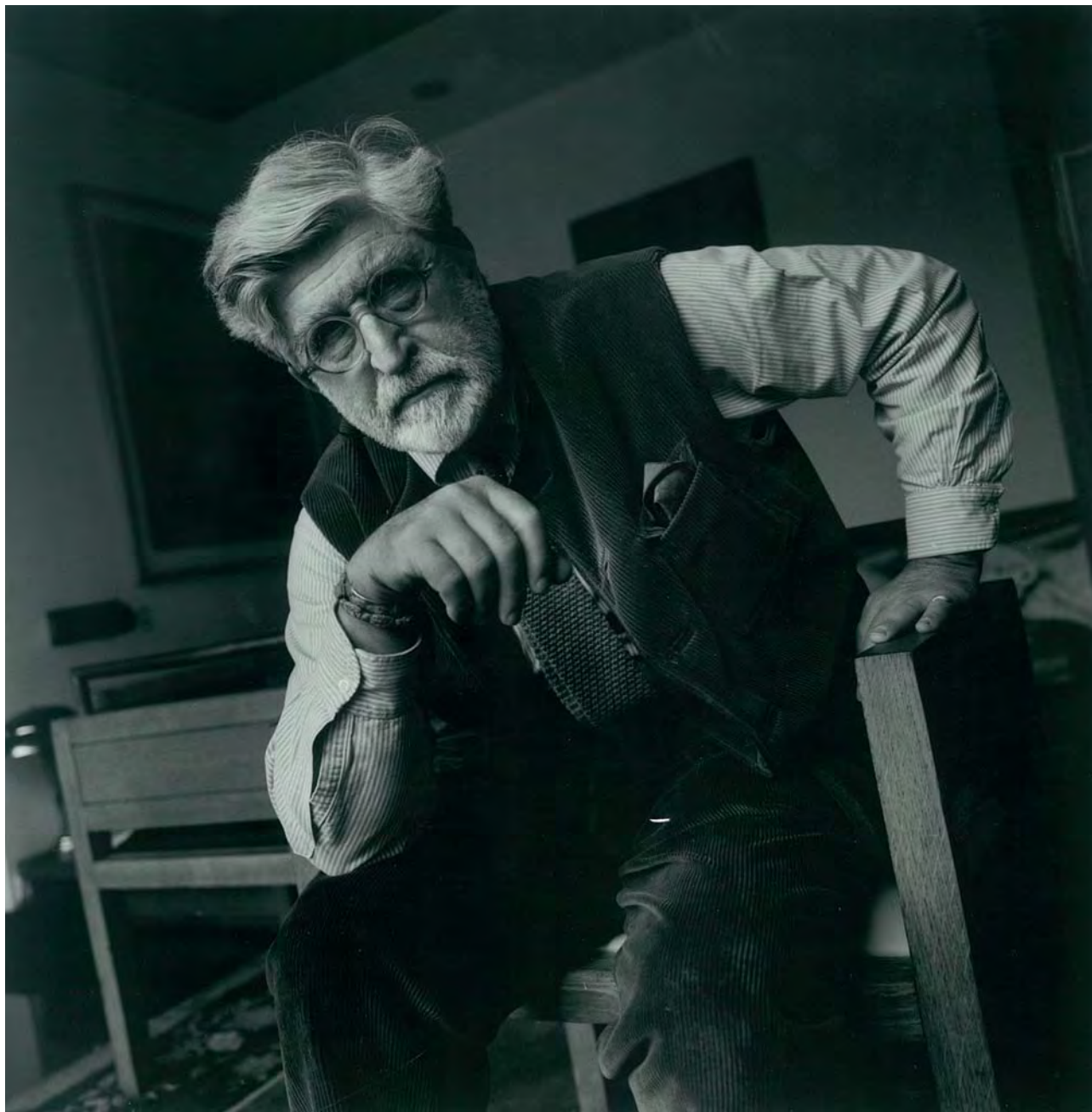
- Œuvres récentes de Peter Stämpfli, Galerie Jean Larcade, Paris, Exposition du 17 février au 16 mars 1976
- Peter Stämpfli, Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne, Exposition du 16 novembre au 26 décembre 1979, n° 26
- Aargauer Kunsthau Aarau, 1982
- Peter Stämpfli, Musée des Beaux-Arts, Dole, Exposition du 9 avril au 12 juin 1994
- Peter Stämpfli, Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer, Exposition du 24 octobre au 28 décembre 1997
- Peter Stämpfli, Musée d'art et d'histoire, Fribourg, Exposition du 10 septembre au 14 novembre 1999
- Stämpfli, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, Exposition du 22 octobre 2002 au 5 janvier 2003

Bibliographie :

- Peter Stämpfli, Entretien avec Alfred Pacquement, Collection Art/Cahier n°5, SMI Editeur, Paris, 1978. Œuvre reproduite en page 62 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Pictorial Artworks by a Contemporary Realist, Leonardo, Oxford, volume 12, n°2, 1979. Œuvre reproduite sous le numéro 8 en page 98 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne, 1979. Œuvre reproduite sous le numéro 26 de l'ouvrage
- Catalogue d'exposition de Aargauer Kunsthau, Aarau, 1982. Œuvre reproduite en page 50 de l'ouvrage
- Catalogue du Salon d'Automne, Lyon, 1987. Œuvre reproduite en page 5 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Daniel Abadie, Editions Skira, Paris, 1991. Œuvre reproduite en pages 82 et 157 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Catalogue d'exposition du Musée des Beaux-Arts, Dole, Editions Associations des Amis du Musée de Dole, 1994. Œuvre répertoriée en page 56 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Catalogue d'exposition de la Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer, 1997. Œuvre reproduite en page 18 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli bentelli verlags AG, Wabern, Berne, 1999. Œuvre reproduite en page 59 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Catalogue d'exposition du Musée d'art et d'histoire, Berne, Benteli, Fribourg, 1999. Œuvre reproduite en page 59 de l'ouvrage
- Stämpfli, Catalogue d'exposition de la Galerie nationale du Jeu de Paume, RMN, Paris, 2002. Œuvre reproduite en page 149 de l'ouvrage
- Peter Stämpfli, Bernard Vasseur, Cercle d'Art, Paris, 2011. Œuvre reproduite sous le numéro 17 en page 15 de l'ouvrage
- L'art contemporain en France, Catherine Millet, Editions Flammarion, Paris. Œuvre reproduite en page 84 de l'ouvrage



VALERIO ADAMI
(NE EN 1935)



124. VALERIO ADAMI (NE EN 1935)

SANS TITRE, 1965

Huile sur toile

Signée au dos

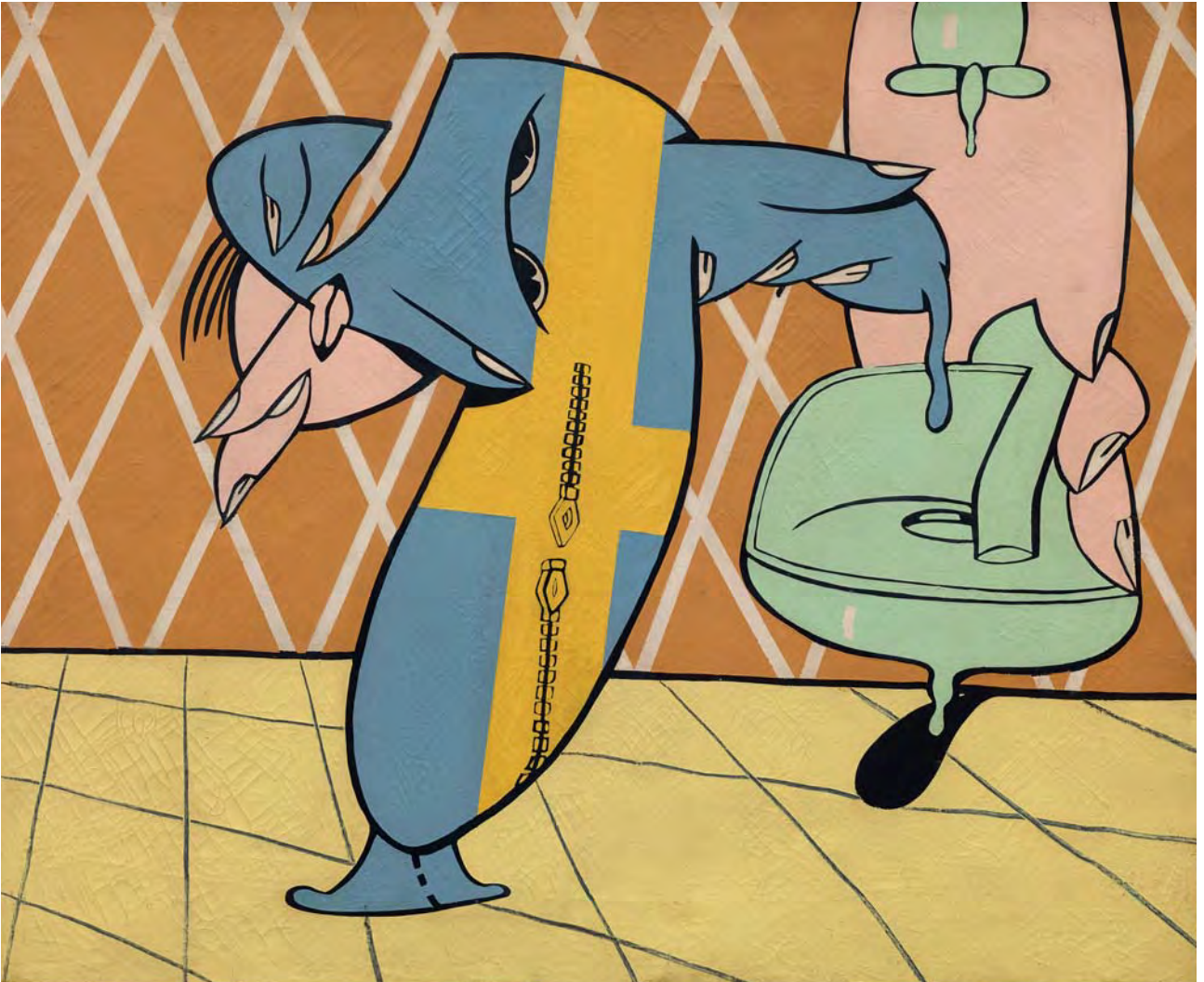
Datée 12.6.65 - 27.6.65 au dos

Située Arona au dos

Annotée "26 II-1966 con tanti auguri vostro" au dos

60 x 73 cm - 23.6 x 28.7 in.

10 000 / 15 000 €



VALERIO ADAMI

(NE EN 1935)

Nettoyée jusqu'à l'os, simplifiée jusqu'à l'évidence, accentuée jusqu'à la rupture, c'est la réalité quotidienne asphyxiante et mutilante à laquelle nous sommes affrontés. Ce monde-ci, dans la lumière brutale d'un projecteur dont les faisceaux grossissent et dénudent la trame.

Ce qui nous entoure, ce que nous subissons et distinguons à peine tant sa proximité nous aveugle et son agression répétée nous entame, insensiblement.

Les objets, le décor et les scènes quotidiennes dont la tyrannie indolore nous calfeutre dans les réduits spacieux et irrespirables de nos prisons civilisées.

Dans ces lieux vides anonymes, surpeuplés, et sous-habités, ces lieux de passage d'où l'on ne sort pas, devant ces objets neutres et agressifs, la figure humaine est disloquée, fragmentée, sans visage.

Elle finit par ressembler aux objets et au décor par lesquels elle est assaillie et interpénétrée.

Elle devient chose, on ne voit d'elle, et schématisés, qu'une partie du corps, un membre, un attribut. Avec sa lourdeur et son immobilité, son opacité, son aveuglement d'objet.

Ce qui lui reste d'énergie ou d'impatience trouve une issue dans un érotisme machinal, impersonnel, halluciné.

Ce monde-ci, souffert et démasqué, et en même temps entraîné dans un processus de transformation violente, soumis à l'articulation d'un langage pictural qui, paradoxalement, le récuse en le fortifiant, le bouleverse en accentuant ses lignes de force, ses lignes de rupture. Peindre l'oppression avec un langage d'une telle intensité et d'une telle distance, peindre la monstrueuse proximité en maintenant l'espace, c'est la mettre en question, au nom de tous et non d'un seul, et la faire objectivement éclater.

Jacques Dupin

(Valerio Adami, Derrière le Miroir n°188, novembre 1970)

125. VALERIO ADAMI (NE EN 1935)

BOXEUR, 1967

Huile sur toile

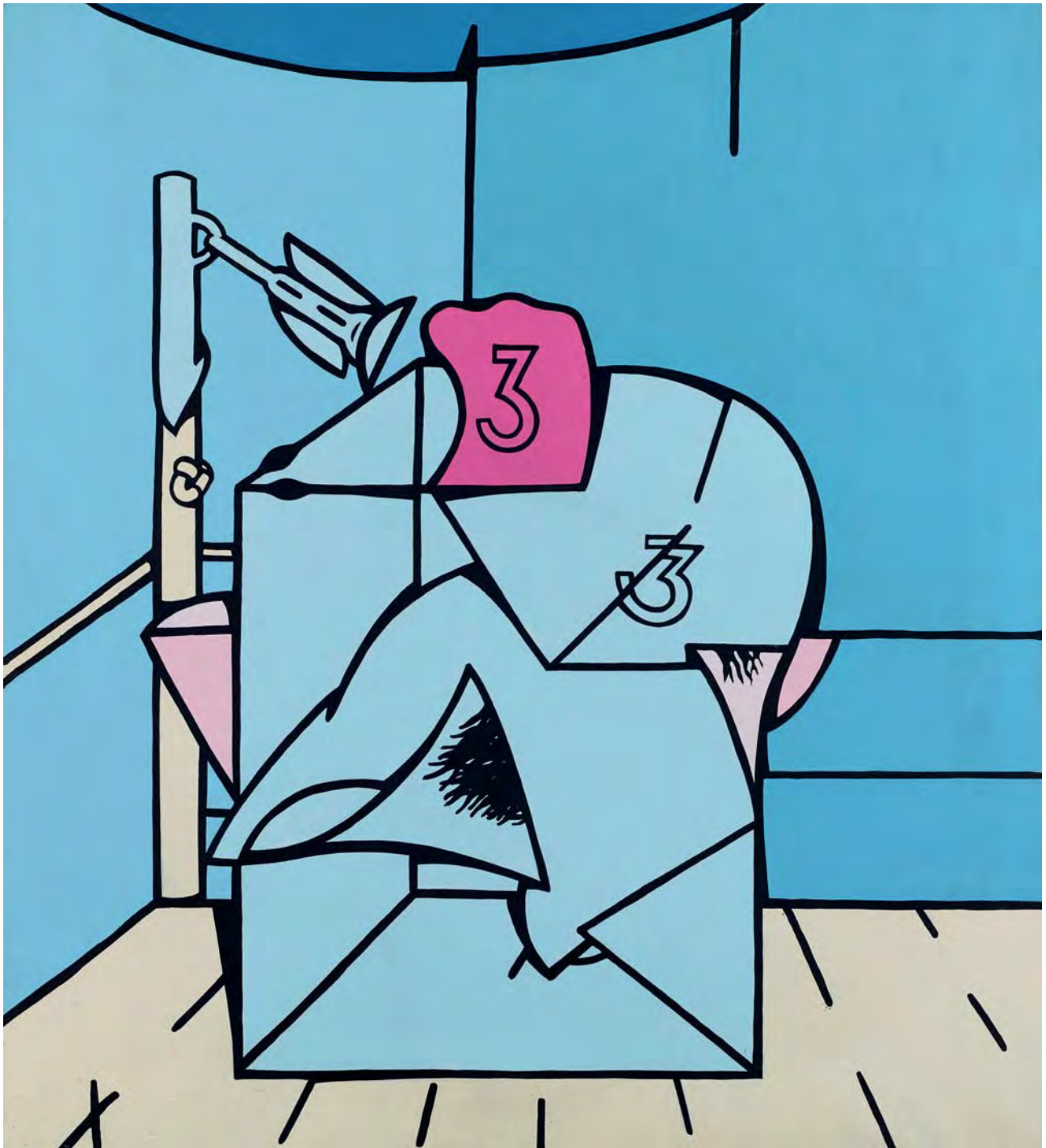
Signée au dos

Située Paris et datée 15.3.67 au dos

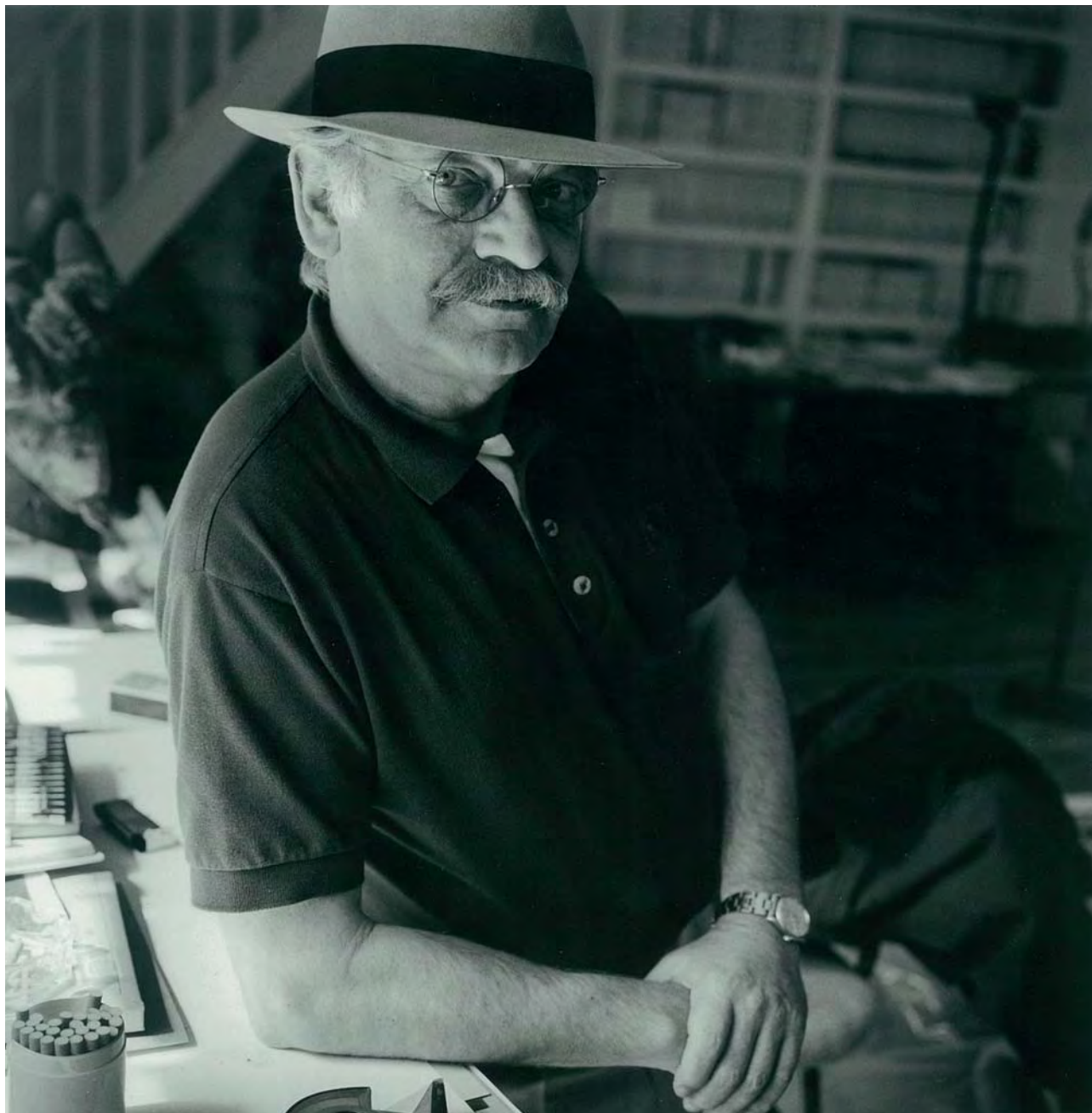
Située Arona 1.6.67 au dos

80 x 71 cm - 31.5 x 27.9 in.

25 000 / 35 000 €



ANTONIO SEGUI
(NE EN 1934)



126. ANTONIO SEGUI (*NE EN 1934*)

SANS TITRE, 1993

Pastel et gouache sur papier journal marouflé sur toile
Signé et datée 5.6.93 au dos
38 x 45,5 cm - 15 x 17,9 in.

5 000 / 7 000 €

127. ANTONIO SEGUI (*NE EN 1934*)

EL GAUCHO, 1968

Pastel sur papier marouflé sur toile
Signé et daté en bas à gauche
64 x 49,5 cm - 25.2 x 19.5 in.

3 000 / 5 000 €

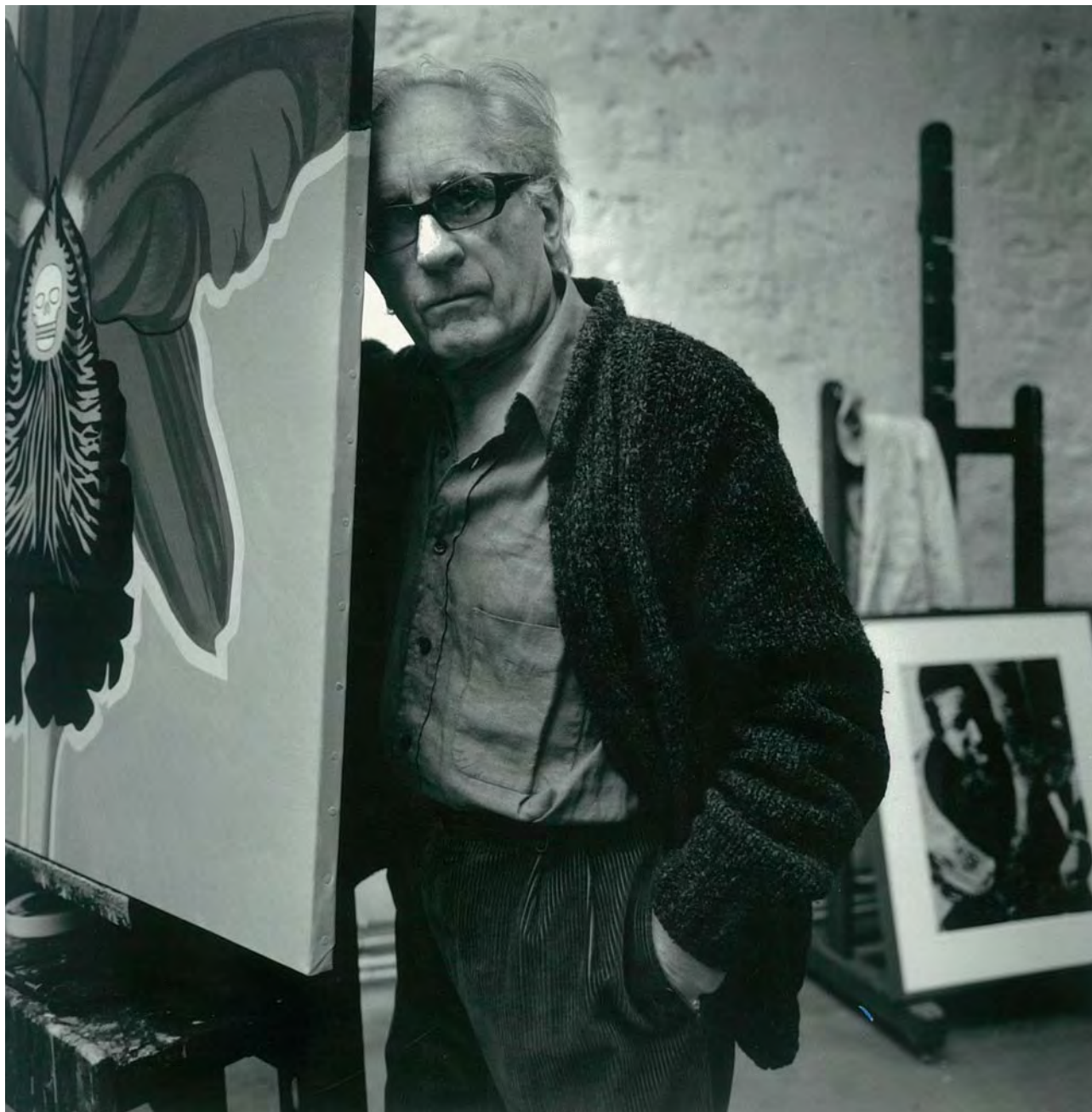


126.



127.

BERNARD RANCILLAC
(NE EN 1931)



60

128. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

SANS TITRE, CIRCA 1963

Technique mixte sur papier

Signée en bas droite

96 x 66 cm (à vue) - 37,8 x 26 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par l'artiste

2 500 / 3 500 €



BERNARD RANCILLAC

(NE EN 1931)

Bernard Rancillac est de ces artistes qui ne sont jamais là où on les attend. La rapidité avec laquelle il passa d'une esthétique à une autre n'a pas manqué de déconcerter : « instabilité » prétendait la critique conservatrice, « révolte permanente » soutenaient de manière plus avertie ceux qui dès le début, Gérald Gassiot-Talabot en tête, surent déceler dans son œuvre l'énergie foisonnante qui allait la faire perdurer jusqu'à maintenant.

Mais sa promptitude à explorer de nouvelles formes ne fut pas seule à dérouter. En un temps où la déferlante expressionniste abstraite faisait école et demeurerait pour beaucoup la seule valeur sûre, le recours – le retour, diront certains – à la figuration contrariait aussi, d'autant plus de la part d'un artiste qui lorgnait du côté des comics, des affiches et des photographies de presse.

Version française du Pop art ? Les apparences pouvaient le laisser croire, mais là où le Pop se régalaient des médias et objets de grande consommation, et finalement en amplifiait les effets, Bernard Rancillac voyait plutôt en ceux-ci une incontournable grille de décryptage d'une réalité devenue autrement inaccessible, ou du moins illisible. Comme bon nombre d'artistes fondamentalement modernes, il exploita jusqu'au bout ces formes nouvelles pour mieux faire apparaître ce qu'elles disaient en filigrane. D'où ces bonds incessants dans son œuvre, motivés par un besoin de passer « à autre chose » une fois la forme épuisée, quand une simple fascination pour l'imagerie populaire aurait mené à une délectation systématique.

On chercherait donc en vain la « grande période » de Rancillac. Passé les premiers essais à l'abstraction, toutes les phases suivantes apparaissent assez accomplies pour constituer de petits courants à part entière, et suffisamment reliées pour prendre logiquement place dans l'ensemble de son œuvre.

Il n'y a qu'à observer les œuvres réalisées entre 1962 et 1965. À la série des Fantômas (1962), où le tracé commence

à fissurer les résidus d'abstraction, succède un ensemble de dessins aux crayons de couleur dans lesquels le trait, tout à coup frénétique et licencieux, paraît délesté des couches épaisses des tableaux précédents, sans en renier pour autant la facture autonome et déjà grivoise (voir Fantômas fait le joli cœur, 1962). Puis aux stries du crayon se substituent rapidement des surfaces explosives de couleurs peintes sur grand format, qui ne perdent rien de l'énergie des dessins, mais qui, une fois la déflagration passée, s'arrondissent peu à peu et se détachent en aplats pour composer des formes animées (Sorcellerie et compagnie, 1964, en est exemplaire). La proximité avec le dessin animé se fait de plus en plus sentir et conduit Rancillac non seulement à en adopter l'esthétique (c'eût été seulement pop), mais à le prendre aussi pour sujet (l'exploration critique devient possible). Nous voilà en 1965 : c'est le moment de la série des « Sans paroles », l'exposition « Mythologies quotidiennes » (dont il fut l'un des principaux initiateurs) a déjà eu lieu, la Figuration narrative est en route.

En trois ans, des périodes se dessinent donc nettement depuis Fantômas jusqu'aux tableaux disneyens, tout en procédant d'une dynamique commune. Trois ans pour passer de l'abstraction à Mickey, et nous ne sommes pourtant qu'à la veille de 1966, année charnière pour l'artiste qui le voit expérimenter la peinture photographique qu'on lui connaît bien. C'est l'année de Sainte Mère la Vache, du Dîner des collectionneurs de têtes et de ce Géométral d'une idole, où l'actualité est désormais explicitement traitée, et qui aboutira à l'exposition de 1967 à la Galerie Blumenthal-Mommaton, dont le titre – « L'année 66 » – en dit long sur une peinture résolument aux prises avec son temps. Rancillac est alors un peintre reconnu, une figure majeure de la Figuration narrative, et a encore cinquante années de carrière devant lui...

Augustin Besnier

129. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

SORCELLERIE ET COMPAGNIE, 1964

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

195 x 130 cm - 76.8 x 51.2 in.

60 000 / 80 000 €

Exposition :

- Rancillac, Galerie Krief-Raymond, Paris, Exposition du 18 janvier au 19 février 1977

Bibliographie :

- Les années vitaminés, Catalogue de l'exposition Rancillac, Galerie Krief-Raymond, Paris, 1977. Œuvre reproduite en page 8 de l'ouvrage
- Bernard Rancillac, Serge Fauchereau, Editions Cercle d'Art, Paris, 1991. Œuvre reproduite sous le numéro 48 en page 58 de l'ouvrage



BERNARD RANCILLAC
(NE EN 1931)



130. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

GEOMETRAL D'UNE IDOLE, 1966

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos

88,5 x 115 cm - 34.8 x 45.6 in.

Bibliographie :

- La Figuration Narrative, Jean-Louis Pradel, Editions Hazan/Villa Tamaris, Paris et La Seyne sur Mer. Œuvre reproduite en page 10 de l'ouvrage

70 000 / 90 000 €



BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)



131.

131. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

GARY BURTON AU VIBRAPHONE, 1968

Sérigraphie en deux couleurs sur papier appliqué sur carton,
plexiglas sérigraphié et métal

Signé et titré au dos

Daté au dos

Initialement prévue à 10 exemplaires, cette édition n'a pas été
entièrement réalisée

Numéroté 2/10 au dos

60 x 80 cm - 23.6 x 31.5 in.

Provenance :

- Galerie Mathias Fels, Paris
- Collection particulière, Paris

5 000 / 7 000 €

132. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

SAMMY DAVIS 1, 1967

Encre sur papier recouverte de film plastique appliqué sur
panneau

Monogrammée en bas à droite

Contresignée, titrée et datée au dos

63,5 x 50 cm - 25 x 19.7 in.

Cette oeuvre est la première jamais réalisée par l'artiste sur le
thème du jazz

Bibliographie :

- Rancillac Jazz, Jean-Louis Ferrier, Collection Repères Contemporains,
Editions Cercle d'Art, Paris, 1977. Oeuvre reproduite en pleine page sous le
numéro 10 de l'ouvrage

10 000 / 15 000 €



BERNARD RANCILLAC
(NE EN 1931)

68



133.

133. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

RIRE DE ROUSSE

Diptyque

Gouache et mine de plomb sur papier

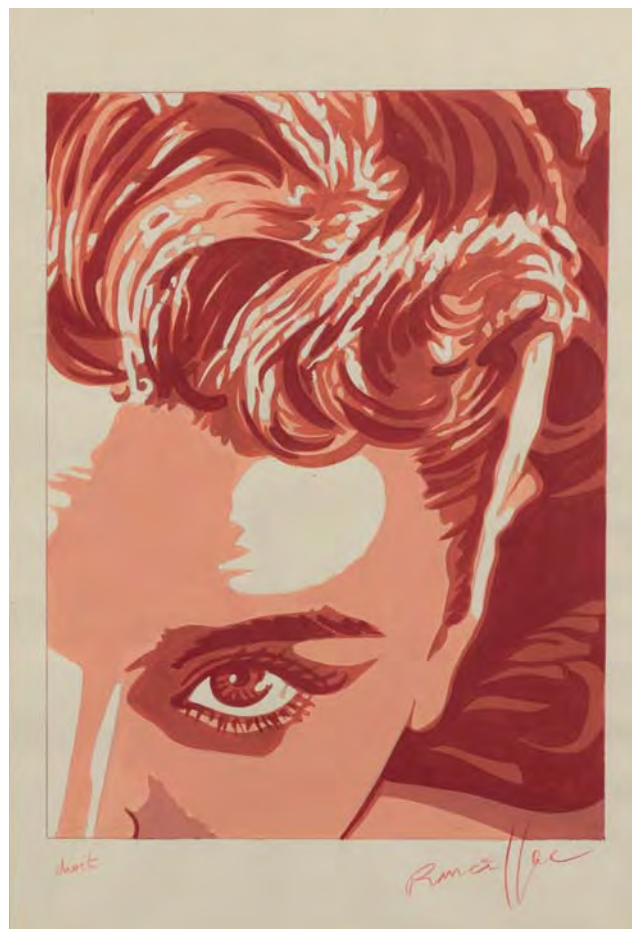
Monogrammée et titrée sur le premier élément

Signée sur le second élément

Annotée sur les deux éléments (indications de montage)

50 x 34,5 cm (chaque élément) - 19.7 x 13.6 in.

5 000 / 7 000 €



134. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

VIOLET (MCLEAN), 1976

Crayons de couleurs et mine de plomb sur papier

Signé en bas à droite

76 x 56 cm - 29.9 x 22 in.

Bibliographie :

- Rancillac Jazz, Jean-Louis Ferrier, Collection Repères Contemporains, Editions Cercle d'Art, Paris, 1977. Œuvre reproduite en pleine page sous le numéro 52 de l'ouvrage

3 000 / 5 000 €



BERNARD RANCILLAC
(NE EN 1931)



135. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

C'EST QUOI , 2012

Acrylique sur toile

Signée et datée au dos

Annotée au dos

116 x 89 cm - 45.7 x 35 in.

8 000 / 10 000 €

136. BERNARD RANCILLAC (NE EN 1931)

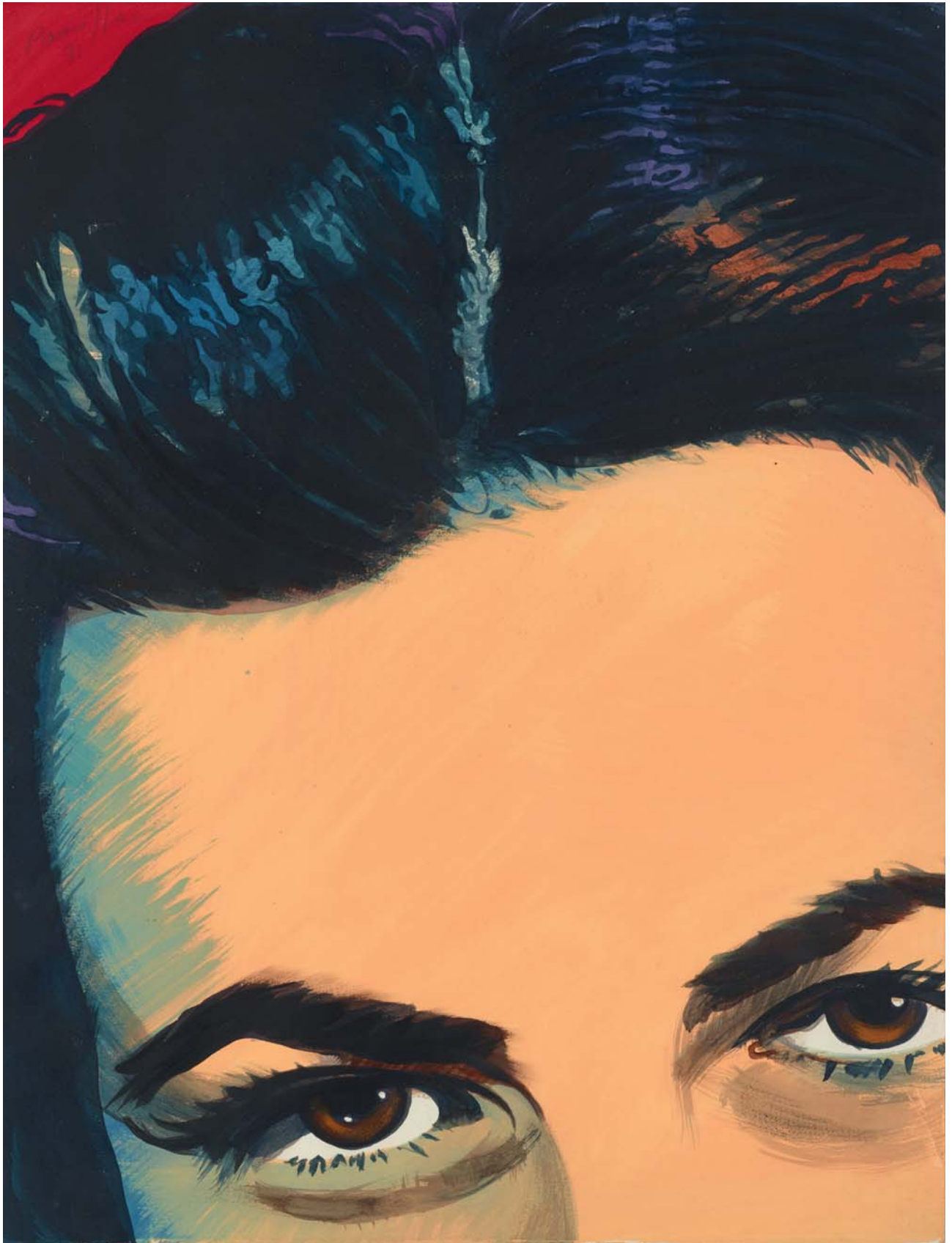
CINEMONDE, 1991

Gouache sur papier

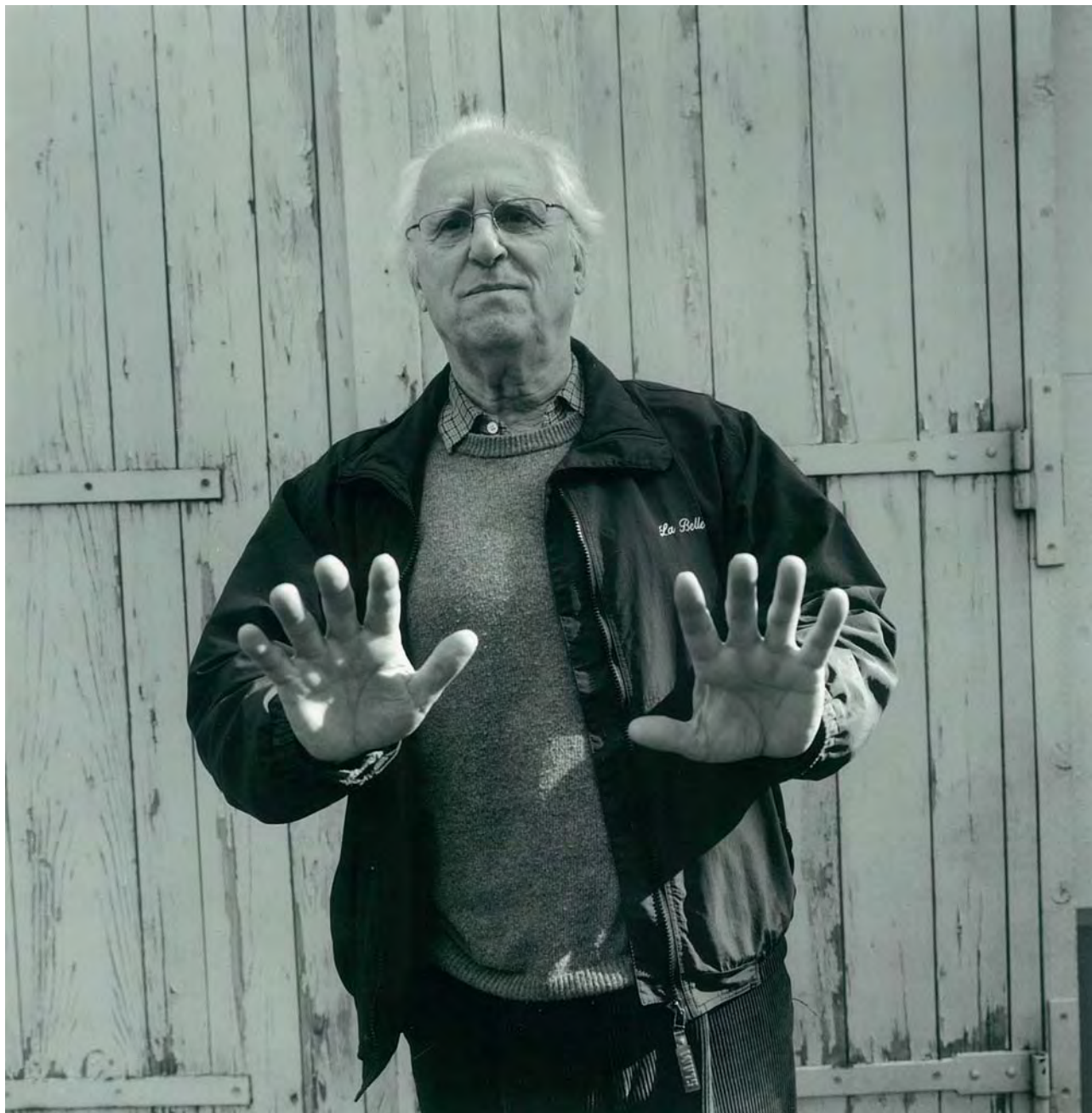
Signée et datée en haut à gauche

65,5 x 50 cm - 25.8 x 19.7 in.

3 000 / 5 000 €



GERARD FROMANGER
(NE EN 1939)



137. GERARD FROMANGER (NE EN 1939)

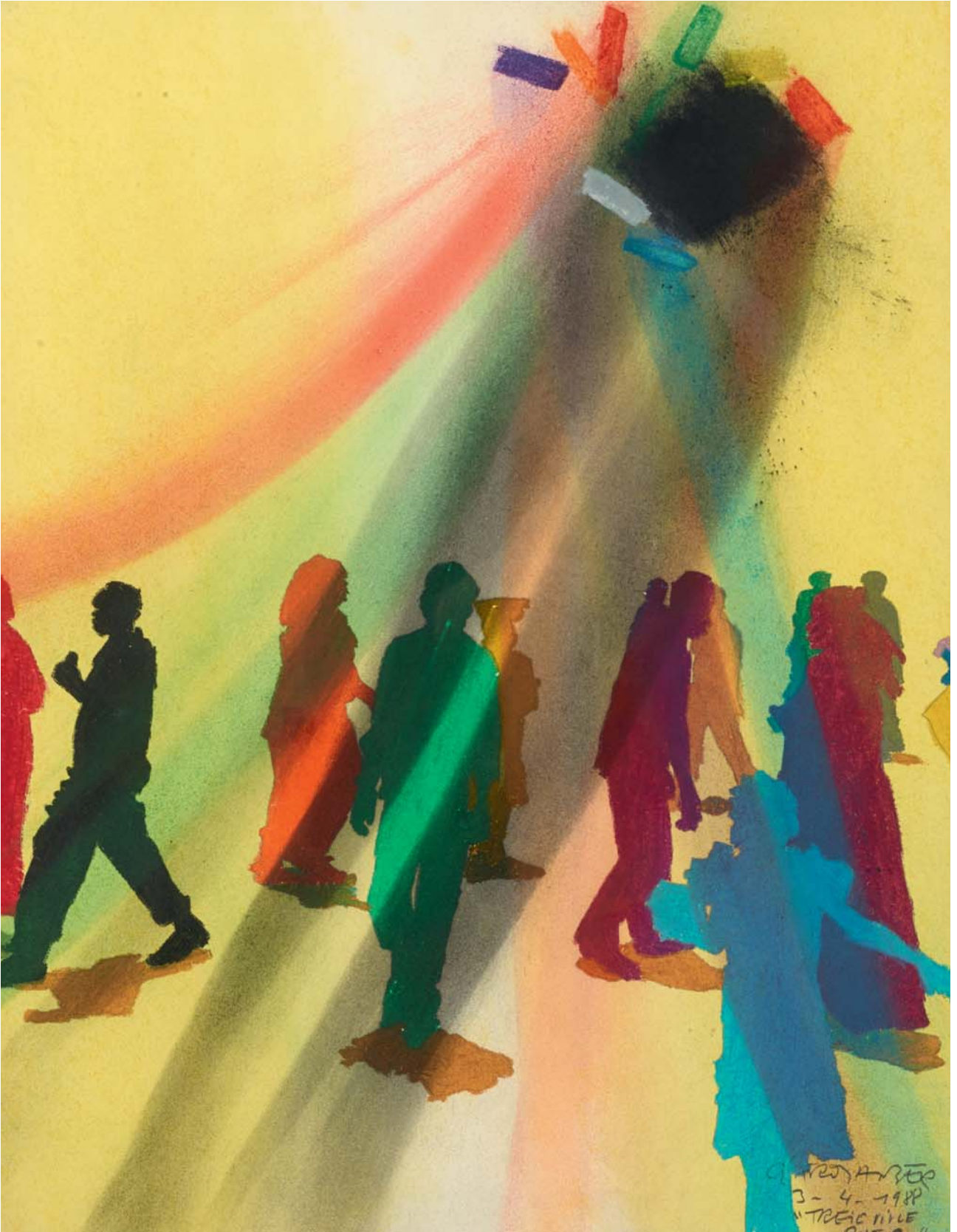
TREICHVILLE RUE 9, 1988

De la série Bastille-Treichville-Bastille
Pastel et mine de plomb sur papier
Signé et daté 3.4.1988 en bas à droite
Titré en bas à droite
63 x 48,5 cm - 24.8 x 19.1 in.

2 500 / 3 500 €

Provenance :

- Galerie Loft, Paris
- Collection particulière, Paris



GERARD FROMANGER

(NE EN 1939)

Hans Ulrich Obrist : Le début des années 1960 est marqué par un certain nombre de ruptures artistiques. Quels ont été alors vos modèles, ou du moins vos points d'appui, vos références ?

Gérard Fromanger : Le climat du monde de l'art, pour les artistes de ma génération, n'avait évidemment rien à voir avec celui d'aujourd'hui. Nous étions peu informés. Aujourd'hui, les jeunes qui font une école d'art à Paris, Avignon ou Quimper, à Abidjan ou à Dakar, ont accès à une quantité extraordinaire d'informations. Ils connaissent les avant-gardes, l'histoire de l'art – au moins de l'art moderne –, les critiques, les musées, etc. Nous, nous ne savions rien. Nous étions autodidactes et nous nous cooptons par affinités électives. On se rencontrait dans les académies, les cafés, les boîtes de nuit. Après une année préparatoire à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, j'y suis entré et vite sorti. C'était une école obsolète, hors de son temps, très conservatrice. J'aurais aimé avoir l'enseignement d'aujourd'hui. L'amitié était mon école : celle de Jacques Prévert m'a appris à vivre, Alain Jouffroy m'a donné le goût de la pensée, l'amitié du sculpteur César m'a donné confiance et rendu possible la vie d'artiste.

HUO : Ainsi, la seule solution était d'évoluer dans des circuits alternatifs, voire de les développer soi-même ?

GF : Oui, en effet. Tout ce qui était institutionnel n'avait aucun intérêt – contrairement à aujourd'hui, on nous enseignait qu'un artiste était jeune à 60 ans. Un des rares artistes de ma génération à avoir eu la chance d'entrer jeune dans l'actualité, c'est Martial Raysse. A 18 ans, il faisait partie des Nouveaux Réalistes dont il était de loin le plus jeune. On se donnait des maîtres. J'aimais beaucoup Picasso, Giacometti

et Marcel Duchamp. Ces trois artistes, pour des raisons totalement différentes, m'ont fortement marqué.

HUO : Qu'est-ce qui a servi de déclencheur à votre intérêt pour le couple « art et politique » ?

GF : J'veis « intégré » Guernica de Picasso. Je connaissais assez bien la peinture italienne, Giotto, l'école de Sienne, les frères Lorenzetti. Au XIVe siècle, ces peintres faisaient de l'art et de la politique tout à la fois. Ce sont eux qui m'ont fasciné, beaucoup plus que Géricault. Un exemple bien sûr était étant le surréalisme fou de Giotto dans ses fresques d'Assise. Et encore avant, il y eu les Etrusques. Pour moi, ils sont aussi vivants que vous, ce sont des amis avec qui je discute, avec qui je débats. Dans les années 1960, nous étions confrontés à l'omniprésence de l'école de Paris : Soulages, Hartung, Poliakoff – d'excellents artistes, mais pour nous c'était du formalisme pur. Très vite, le paramètre politique s'est imposé dans ma peinture, par antiformalisme. Pollock et Barnett Newman étaient politiquement engagés. Ça se voit dans leurs recherches, dans leurs provocations, leurs transgressions, absentes dans l'école de Paris, plus formelle, plus « artistique ». Nous désirions établir un rapport entre l'art et la vie. La contradiction entre la vie et l'art était telle qu'il nous fallait combler ce fossé, jeter des passerelles. Aujourd'hui ça passe pour une vieille lune, mais, à cette époque, c'était tout à fait nouveau. Nous étions traités de rockeurs, de yéyés, de voyous...

Hans Ulrich Obrist et Gérard Fromanger, Conversations à l'infini (Gérard Fromanger, Périodisation 1962-2012, Edition Textuel et Fonds Hélène & Edouard Leclercq pour la Culture, 2012)

138. GERARD FROMANGER (NE EN 1939)

FLORENCE, A 5 ANS, 1975

De la série Splendeurs

Huile sur toile

Signée, titrée et datée novembre 1975 au dos
130 x 96,5 cm - 51.2 x 38 in.

30 000 / 50 000 €

Exposition :

- Gérard Fromanger, Splendeurs, Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles,
Exposition du 18 février au 25 mars 1976

Bibliographie :

- Gérard Fromanger, Splendeurs, Catalogue de l'exposition de la Galerie
Fred Lanzenberg, Bruxelles, 1976. Œuvre reproduite en page 12 de l'ouvrage



GERARD FROMANGER
(NE EN 1939)



139.

139. GERARD FROMANGER (NE EN 1939)

EN CHINE, A HU-XIAN, 1974

De la série *Le désir est partout*
Impression pigmentaire postérieure (2009) sur toile
En juin-juillet 1974, invité par le cinéaste Joris Ivens, Fromanger effectue un voyage en Chine qui lui inspire la série « *Le Désir est partout* », dont fait partie *En Chine, à Hu-Xian*, issu d'une photographie prise par l'artiste pendant son séjour.

Edition à 20 exemplaires, d'après le tableau original (collection Centre Pompidou, Paris / musée national d'Art moderne / Centre de création industrielle)

97 x 142 cm - 38.2 x 55.9 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par l'artiste

2 500 / 3 000 €

140. GERARD FROMANGER (NE EN 1939)

AVENUE DES CHAMPS ELYSEES, 1987

Pastel sur papier maroufflé sur toile
Signé, titré et daté en bas à droite
101 x 70,5 cm - 39.8 x 27.7 in.

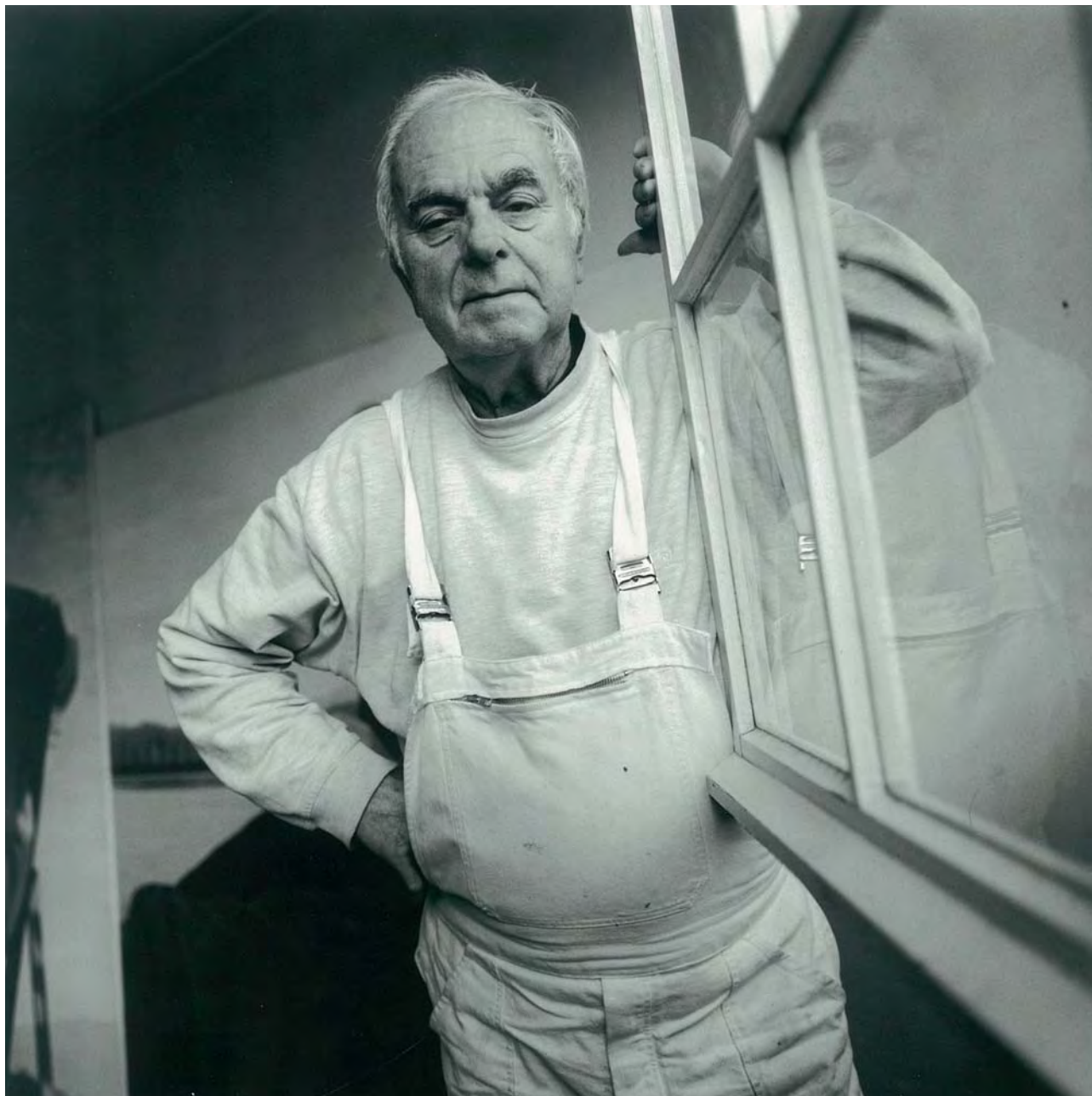
3 500 / 4 500 €



GERARD FIES ANZER
"Avenue des Champs-Élysées, 1987"
(9)

140.

GERARD SCHLOSSER
(NE EN 1931)



141. GERARD SCHLOSSER (NE EN 1931)

POLNAREFF, 1996

Acrylique sur toile sablée

Signée et datée au dos

100 x 100 cm - 39.4 x 39.4 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée
par Madame Pearl Huart Cholley

6 000 / 8 000 €



GERARD SCHLOSSER
(NE EN 1931)



142.

142. GERARD SCHLOSSER (NE EN 1931)

SANS TITRE (ETUDE), 1992

Tirages photographiques en noir et blanc découpé et collés, ruban adhésif et papier découpé sur papier

Signé et daté sur le montage en bas à droite

15 x 19 cm - 5.9 x 7.5 in.

29,5 x 42 cm (dimensions de la feuille) - 11.6 x 16.5 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Pearl Huart Cholley

1 000 / 2 000 €

143. GERARD SCHLOSSER (NE EN 1931)

SANS TITRE (ETUDE), 1988

Tirages photographiques en noir et blanc découpé et collés, ruban adhésif et papier découpé sur papier

Signé et daté sur le montage en bas à droite

20 x 18 cm - 7.9 x 7.1 in.

42 x 29,5 cm (dimensions de la feuille) - 16.5 x 11.6 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Pearl Huart Cholley

1 000 / 2 000 €



GERARD SCHLOSSER

(NE EN 1931)

De ses parties de campagne, Gérard Schlosser en garde la saveur gourmande, comme il s'attache aux petits malheurs et petits bonheurs qui ponctuent nos jours. Que ce soient des siestes crapuleuses dans la torpeur moite d'une après-midi d'été, ou des heures plus graves au détour d'une salle de bain ; à l'Œuvre de Schlosser aucun de nos rougissemments n'échappent : son art est un carnet intime.

Incisant le réel grâce à la photographie, il rejoint l'hyperréalisme par la technique du Sharp focus et du Gigantic sac (représentation en gros plan détaillé d'un ensemble, et agrandissement démesuré d'un sujet, en isolant celui-ci de la réalité ordinaire). Mais c'est dans un sens très particulier que le peintre utilise cette technique dont le nom est né de la bouche de Sydney Janis. Schlosser en effet dispose de la photographie comme d'un dessin préparatoire. Par ses prises de vue, il réalise un cadrage pictural pendant que l'emploi qu'il fait de l'épiscopes (projecteur pour dessin) sert de mise en forme du sujet. Quant aux découpes et aux montages agencés par les sparadras, ils servent à l'élaboration de l'équilibre. Enfin, le choix qu'il fait du noir et blanc en photographie n'est pas sans induire un parallèle avec le dessin au fusain. La couleur, seule, appartient à son pinceau. Révélés ou à demi-cachés sous les herbes indolentes, les personnages sur la toile se rencontrent. A nous d'en faire connaissance... Du reste, l'artiste attise notre imagination en déposant au pied de ces scènes un titre qui achève notre curiosité : l'histoire se joue hors cadre. Irrésistibles, ils guident notre interprétation narrative, celle-ci étant toujours en rapport étroit avec l'histoire du personnage dépeint.

A la modestie des thèmes répondent les titres qui semblent tous être des répliques d'En attendant Godot par leur décalage. Véritables césures de l'œuvre, ces phrases ont le charme familial d'appartenir à notre vocabulaire et nous rapproche ainsi de l'œuvre. « Le mardi suivant », « Tout est faux » ces in-

titulés rendent toute la densité d'une inquiétude qui appelle à une confession imminente, dont la réponse est fébrilement attendue...de dos.

Traduisant dans ses œuvres la promiscuité humaine, toutes les identités nous sont pourtant cachées ; revient alors au titre d'amorcer la rencontre entre « l'acteur » et le spectateur. La peinture de Schlosser est un langage corporel, en ce que le geste précède la parole. Il est le peintre des phrases silencieuses.

En dépeignant ce que l'on imagine être des amours clandestines, qui se devinent aux poils qui se hérissent dans les prairies affaissées, un amour naissant dévoilé par un angle serré sur une nuque un peu trop chaude ou la douceur lactée d'un sein évanescents, le crépuscule d'une liaison par la porte d'une salle de bain qui se referme ; le peintre trahit l'attente, le fantasme, l'excitation, l'ivresse, l'amertume, le regret. Tous ces pincements de cœur qui rythment nos vies, lorsque les sentiments nous échappent.

« Les personnages que je dépeins sont pour moi lucides et décontractés. Ils sont en train de retrouver leur autonomie et leur capacité d'action, de réflexion, que la semaine qu'ils ont passée à travailler leur a enlevées » révèle le peintre. Ces esquisses de vie, dévoilés par des fragments d'histoires, sont nos week-ends. Sensuels ou échappés, passés sous la couette ou aventureux, ces deux jours à la lenteur précieuse sont un condensé de vie. Le sable que Schlosser distille dans chacune de ses toiles, rares et historiques sont celles qui n'en n'ont pas, est un avant-goût de vacances : il donne une consistance à sa peinture qui devient naturellement ensoleillée. On se surprend alors à rêver de la nationale 7, les cheveux au vent, sur un air de Polnareff...

Sabine Cornette de Saint Cyr

144. GERARD SCHLOSSER (NE EN 1931)

L'OPUS I, 1965

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos

96,5 x 130 cm - 38 x 51.2 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Pearl Huart Cholley

35 000 / 45 000 €

Provenance :

- Galerie Laurent Strouk, Paris
- Collection particulière, Paris



GERARD SCHLOSSER

(NE EN 1931)

84

145. GERARD SCHLOSSER (*NE EN 1931*)

TOUT EST FAUX, 1989

Acrylique sur toile sablée

Signée, titrée et datée au dos

199,5 x 193 cm - 78.5 x 76 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Pearl Huart Cholley

22 000 / 28 000 €

Provenance :

- Galerie Loft, Paris
- Collection Pierre Lescure
- Collection particulière, Paris

Expositions :

- Gérard Schlosser, Centre d'art contemporain, Feurs, Exposition du 6 mai au 8 juin 1992
- Schlosser, Galerie Felix Labisse de l'Hippodrome, Douai, Exposition du 3 au 30 avril 1992

Bibliographie :

- Schlosser, Catalogue d'exposition de la Galerie Felix Labisse de l'Hippodrome, Douai. Œuvre reproduite dans l'ouvrage
- Gérard Schlosser, Alain Jouffroy, Editions Frédéric Loeb, Paris, 1993. Œuvre reproduite en page 189 de l'ouvrage
- Gérard Schlosser, Bernard Noël, Editions Cercle d'Art, Paris, 2008. Œuvre reproduite en pleine page sous le numéro 146 de l'ouvrage





146.

146. GERARD SCHLOSSER (NE EN 1931)

LE MARDI SUIVANT, 1991

Acrylique sur toile sablée

Signée, titrée et datée au dos

100 x 100 cm - 39.4 x 39.4 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Pearl Huart Cholley

Provenance :

- Pop Galerie Laurent Strouk, Paris
- Collection particulière, Paris

Bibliographie :

- Gérard Schlosser, Alain Jouffroy, Editions Frédéric Loeb, Paris, 1993.

Œuvre reproduite en page 265 de l'ouvrage

15 000 / 20 000 €

147. GERARD SCHLOSSER (NE EN 1931)

THOMYORKE, 2003

Acrylique sur toile sablée

Signée, titrée et datée au dos

92 x 73 cm - 36.2 x 28.7 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Pearl Huart Cholley

Exposition :

- Gérard Schlosser, Galerie Laurent Strouk, Cannes, Exposition du 27 juin au 27 juillet 2003

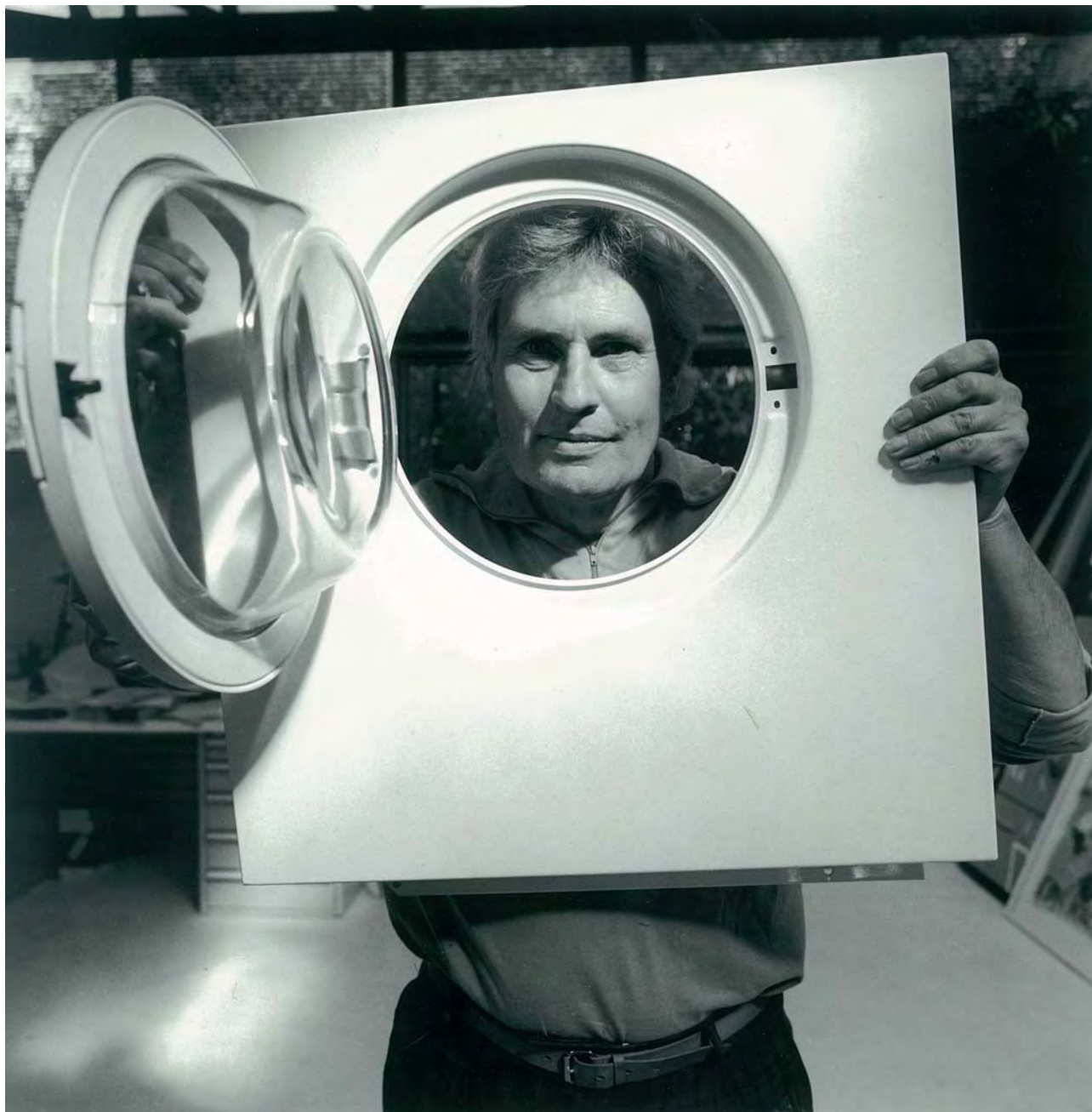
Bibliographie :

- Gérard Schlosser, Catalogue d'exposition de la Galerie Laurent Strouk, Cannes. Œuvre reproduite dans l'ouvrage
- Gérard Schlosser, Bernard Noël, Editions Cercle d'Art, Paris, 2008. Œuvre reproduite en pleine page sous le numéro 21 de l'ouvrage

12 000 / 18 000 €



PETER KLASSEN
(NE EN 1935)



88

148. PETER KLASSEN (NE EN 1935)

FLAMMABLE SOLID 42 NOIR, 1995

Acrylique, pochoir et collage sur toile

Signé, titré et daté au dos

55 x 46 cm - 21.6 x 18.1 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par

Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

3 500 / 4 500 €

Provenance :

- Galerie Laurent Strouk, Paris

- Collection particulière, Paris



PETER KLASEN (NE EN 1935)

Né en 1935, Peter Klasen quitte son Allemagne natale pour la France à l'âge de vingt-quatre ans. Très marqué par le mouvement Dada, il a suivi avant son départ le séminaire d'Hans Richter à l'Ecole des Beaux-Arts de Berlin. La découverte de l'œuvre de Robert Rauschenberg et la fréquentation assidue de la Cinémathèque française achèveront de lui fournir les outils nécessaires – la sensibilisation au montage et au cadrage – à la maîtrise de la manipulation des images. A Paris, grâce à sa rencontre avec Hervé Télémaque, le jeune peintre reçoit le soutien du marchand Mathias Fels et en 1964 participe à l'exposition collective Mythologies quotidiennes (Musée d'art moderne), acte fondateur de la Figuration narrative.

Usant souvent de photographies découpées dans la presse, Peter Klasen crée alors des toiles inspirées du monde moderne. Le corps féminin morcelé y est omniprésent. Dans les Tableaux binaires inaugurés en 1967, le recours à l'aérographe - qui assure un fini précis et uniforme - associé à l'introduction d'objets réels tels que des commutateurs, des prises électriques ou des seringues, sert une esthétique industrielle et anxiogène, où les images se percutent brutalement (corps / objet utilitaire, femelle / mâle, vivant / manufacturé, etc.). Torse-miroir + 4 interrupteurs et Nu + interrupteurs combinés (1969) appartiennent à cette importante série et traduisent sur fond de tension érotique « la schizophrénie du monde actuel ». L'influence de Jean-Paul Sartre, dont la lecture a beaucoup frappé l'artiste lors de son arrivée dans la capitale française, se fait également ressentir.

Au début des années 1970, Klasen délaisse la figure humaine pour s'intéresser à la question de l'enfermement et mène notamment des recherches sur « la conscience de l'Holocauste ». Wagons, grilles, portes closes, matériel médical envahissent ses tableaux, toujours exécutés dans un style chirurgical et glacé. Ainsi, pour Fil de fer barbelé / Bleu (1973), le motif considérablement grossi se détachant sur un arrière-plan monochrome semble à lui seul opposer « emprisonnement » à « liberté », dans un télescopage iconographique aussi synthétique qu'efficace. La dimension politique des travaux de Klasen sera au cœur de la série qu'il consacrera au Mur de Berlin, réalisée peu avant sa chute. L'artiste explorera à nouveau le thème de l'enfermement dans son installation Shock Corridor/dead end présentée à la FIAC en 1991 et inspirée du film de Samuel Fuller sur l'univers asilaire. Le retour au corps se fera au tournant du siècle, dans des séries intitulées Fragments ou Private Dreams. Pour Peter Klasen, l'art est resté le moyen le plus sûr d'exprimer les frictions de l'époque, médiatique et spectaculaire : « En repérant les objets de notre environnement, en les arrachant à leur utilité fonctionnelle et en les traduisant avec les moyens spécifiques à la peinture, j'ai développé un langage anticorps qui résiste à l'agression permanente qu'exerce sur moi le monde extérieur . »

Camille Viéville

149. PETER KLASEN (NE EN 1935)

NU + INTERRUPTEURS COMBINÉS, 1969

Acrylique et objets sur toile

Signé, titré et daté au dos

81 x 116 cm - 31.9 x 45.7 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €

Bibliographie :

- Peter Klasen, Bernard Noël, Collection Autrement l'Art, Paris, 1983. Œuvre reproduite en page 47 de l'ouvrage

- Klasen, Paul Virilio, Editions Expressions Contemporaines, Angers, 1999. Œuvre reproduite en page 126 de l'ouvrage

- Peter Klasen, Alain Jouffroy, Collection Mains et Merveilles, Editions de la Différence, Paris, 1993. Œuvre reproduite en page 99 de l'ouvrage



PETER KLASSEN (NE EN 1935)

Quand les espaces civil et militaire viennent s'amalgamer à l'espace carcéral, leur sigle commun prend la forme de cet unique morceau de fil de fer barbelé que Peter Klasen a peint en 1973. Détaché de tout contexte et pourtant chargé de tant d'Histoire. Le barbelé dans l'absolu. Sur fond clair, uni. Aéré. Presque plaisant, décoratif avec son rythme torsadé. Ses quatre pointes cardinales, épines métalliques, pas plus piquantes et paniquantes que des seringues, par exemple, qui vous piquent pour votre bien. Il s'agit pour le peintre de nommer l'emprisonnement universel avec les signes mêmes de cet emprisonnement. Rideau de fer, chaîne, grille, serrure, cadenas, porte, verrou... Ces pièges ordinaires, ces tentations de dictature qui nous sollicitent continuellement. Et le vide, le silence honteux et complice qui les masque.

« Aucune dictature ne peut avoir d'autre objet que de se perpétuer, aucune dictature ne saurait engendrer et développer dans le peuple qui la supporte autre chose que l'esclavage ; la liberté ne peut être créée que par la liberté. » (Bakounine)

Ce simple barbelé peint par Klasen porte en lui tant de terreur et d'horreur latentes. Sa découpe élancée de serpent venimeux appelle tant de grouillements de souffrance et de mort. Transports NN. Nacht und nebel. Nuit et brouillard. Wagons SNCF. Ce simple signe isolé renvoie, à travers l'œil du spectateur, à d'autres tableaux dispersés dans l'œuvre de Klasen qui renvoient eux-mêmes à d'autres images enfouies dans la mémoire. Par exemple, cette photo, noir et blanc, du cadavre d'un déporté agrippé aux barbelés. C'était un amusement pour les tortionnaires que de se jeter à coups de gourdins sur un groupe de prisonniers de manière à ce que l'un d'entre eux se prenne dans les fils électrifiés. On ne peut qu'espérer que ces formules concrètes de l'enfermement que peint Peter Klasen prennent valeur d'exorcisme et de conjuration. Comme c'est presque toujours le cas chez lui, sous l'apparente neutralité du constat et de l'inventaire, ses tableaux obligent celui qui les regarde à prendre position. A chacun de faire son propre situationnisme. A chacun de savoir de quel côté des barreaux il se trouve, il pense, désire ou croit se trouver.

Pierre Tilman, 1979

150. PETER KLASSEN (NE EN 1935)

FIL DE FER / FOND BLEU, 1973

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos

130 x 96,5 cm - 51.2 x 38 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

10 000 / 15 000 €

Provenance :

- Galerie Karl Flinker, Paris
- Collection particulière, Paris

Exposition :

- Peter Klasen, Galerie Jacques Damase, Bruxelles, Exposition au mois de juin 1975

Bibliographie :

- Peter Klasen, Catalogue de l'exposition de la Galerie Jacques Damase, Bruxelles, 1975. Cette œuvre est reproduite en page 49 de l'ouvrage
- Peter Klasen, Pierre Tilman, Editions Galilée, Paris, 1979. Œuvre reproduite en pleine page 144.



PETER KLASSEN (NE EN 1935)

Au cours des années qui suivirent les premières manifestations de Peter Klasen dans le circuit des galeries, des musées et des biennales, les commentateurs soulignèrent généralement la cruauté froide à l'œuvre dans son écriture. La fixité des formes saisies par la technique de l'aérographe et le procédé du pochoir, la précision des situations faisant dialoguer l'éclat d'un instrument métallique avec la présence physique d'un corps féminin, saisi fragmentairement à la manière d'un rapt optique, étaient parvenues à donner à ses compositions une densité obsessionnelle particulièrement troublante. Ayant peu à peu conditionné la couleur à ne se manifester qu'à l'aide de grands aplats renforçant la sonorité sévère de ses images traitées en noir et blanc, Klasen parvint dans les toiles et réalisées entre 1967 et 1968 à obtenir une équivalence visuelle entre la photographie et sa représentation. Un rythme, dû fréquemment à la répétition d'un même objet (interrupteurs, poignées de porte), une mise en page radicale, stricte, évoquant la gestion picturale que l'on réserve généralement aux formes géométriques, confèrent à ses compositions non seulement un haut pou-

voir énergétique, mais aussi une sexualité glacée trouvant dans l'objet la voie d'un fétichisme moderne. Sans recourir à des effets de dramatisation, la simple inscription d'un buste féminin dénudé sous une série d'interrupteurs livrait le périssable, la vitalité physiologique du corps à des objets capables par leur excessive neutralité d'enclencher, selon l'éclairante formule de Paul Virilio, « l'obscénité d'une optique programmée pour le règne minéral du métal des appareils ». Par l'union provocatrice de deux motifs—le corps et l'objet—, l'écriture de l'artiste parvenait à court-circuiter les distances à partir desquelles s'organise la pratique civilisée de l'espace. En troublant volontairement les codes, son écriture invitait notre regard à se déplacer entre les pôles contradictoires d'une perversité visuelle et d'un éloignement du champ de sensibilité plastique des images contre leur pouvoir d'envoûtement.

Anne Tronche

(L'art des années 1960, Chroniques d'une scène parisienne, Editions Hazan 2012)

151. PETER KLASSEN (NE EN 1935)

TORSE, MIROIRS ET 4 INTERRUPTEURS, 1969

Acrylique et pochoir sur toile

Signé, titré et daté au dos

90 x 130 cm - 35.4 x 51.2 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

24 000 / 28 000 €

Provenance :

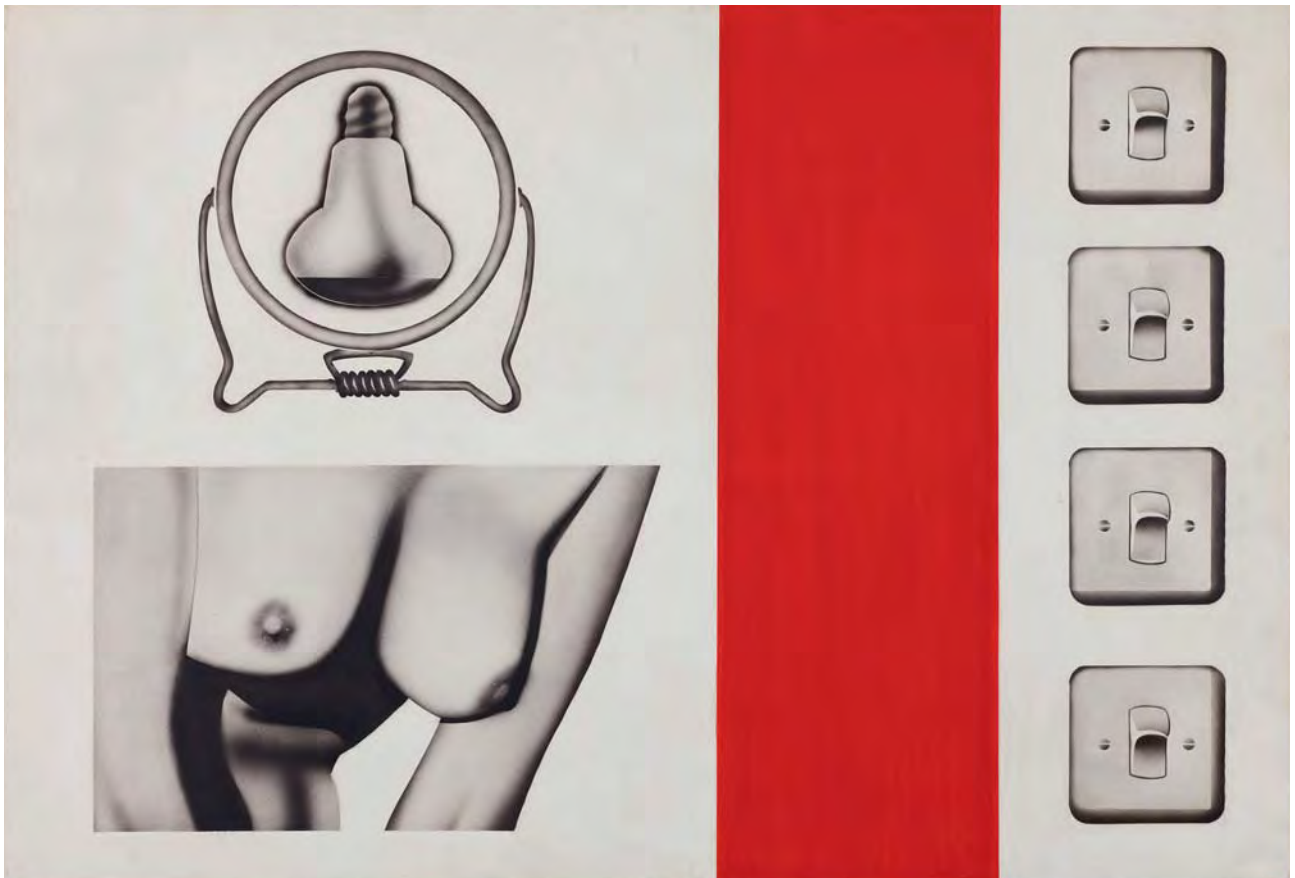
- Galerie Mathias Fels, Paris
- Collection particulière, Paris

Exposition :

- Les Années 60 de Peter Klasen, Galerie de Bellecour, Lyon, 1990, Exposition du 3 mai au 3 juin 1990

Bibliographie

- Peter Klasen : Mongrafia, Pollenza, Arte Industria, 1982. Œuvre reproduite dans l'ouvrage
- Les Années 60 de Peter Klasen, Catalogue de l'exposition de la Galerie de Bellecour, Lyon, 1990. Œuvre reproduite dans l'ouvrage



PETER KLASSEN
(NE EN 1935)



96

152.

152. PETER KLASSEN (NE EN 1935)

VERROU FOND BLEU W 89, 1984

Acrylique et pochoir sur toile

Signé, titré et daté au dos

88,5 x 116 cm - 34.8 x 45.7 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

12 000 / 18 000 €

153. PETER KLASSEN (NE EN 1935)

MANETTE / FRAGILE JAUNE-BLEU C

Technique mixte (acrylique, bois, carton, aggloméré etc.) sur toile

Signée et titrée au dos

Dédiacée au dos

80 x 66 x 5 cm - 31.5 x 26 x 2 in.

Un certificat de l'artiste, en date du 2 mai 2013, sera remis à l'acquéreur

6 000 / 8 000 €



PETER KLASSEN
(NE EN 1935)

98





154. PETER KLASSEN (*NE EN 1935*)

MIGNIGHT, 2007

Triptyque

Technique mixte (métal : grille, éléments de robinetterie /
plastique : ventilateur / néons / impression
photographique / acrylique) sur toile

Signée, titrée et datée au dos du deuxième élément

Annotée au dos des trois éléments

195 x 357 cm (l'ensemble) - 76.8 x 140.5 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement
confirmée par Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

30 000 / 40 000 €

PETER KLASSEN
(NE EN 1935)



100

155.

155. PETER KLASSEN (NE EN 1935)

TABLE WET

Technique mixte

Signée, datée et numérotée par l'artiste.

Œuvre originale éditée à 8 Exemplaires + 4 EA

34 x 125 x 100 cm - 13.4 x 49.2 x 39.4 in.

L'authenticité de cette oeuvre nous a été aimablement confirmée par Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

8 000 / 10 000 €

156. PETER KLASSEN (NE EN 1935)

BLUE DREAM / HAUTE TENSION – ACCELERATEUR,
2005

Impression photographique et aérographe

Signé, titré et daté au dos

161,5 x 98 cm - 63.6 x 38.6 in.

L'authenticité de cette oeuvre nous a été aimablement confirmée par Monsieur Philippe Ageon

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

XX €



156.

JACQUES MONORY
(NE EN 1934)



102

157. JACQUES MONORY (NE EN 1924)

PEINTURE A VENDRE N°33, ETUDE B POUR FELIX, 1988

Technique mixte (huile, film teinté et pétales de polystyrène) sur toile

Signée, titrée et datée au dos

Porte la mention d'atelier n°793 au dos

113 x 86 x 3 cm - 44.5 x 33.9 x 1.2 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Paule Monory

15 000 / 20 000 €



JACQUES MONORY

(NE EN 1934)

S'il faut associer Monory à un mouvement et parler à son propos de « figuration narrative », encore faut-il prendre le soin de souligner combien les ressources ambivalentes de son langage parviennent, en fait, à une dissection de cette narration.

Sa dernière série déroule, d'un tableau à l'autre, une histoire de meurtres. On peut y discerner une certaine continuité, mais sans cesse perturbée par une projection simultanée d'actions contradictoires (personnage frappé à mort, personnage fuyant) ou la répétition d'une même image-clef, violente le plus souvent, rappelant un peu les découpages romanesques ou cinématographiques de Robbe-Grillet. Chaque fois ces incertitudes chronologiques, ces associations inattendues d'épisodes dénoncent les interférences significatives entre le déroulement des événements, l'imagination et le souvenir qu'en retint celui qui les vit.

Catherine Millet

(Les histoires de Monory, Les Lettres Françaises, 18-23 décembre 1968)

158. JACQUES MONORY (*NE EN 1934*)

ETUDE POUR LE MEURTRE N°XI, 1968

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos

Porte la mention de l'atelier n°319 au dos

68 x 68 cm - 26.8 x 26.8 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Paule Monory

22 000 / 28 000 €

Bibliographie :

- Monory, Pierre Tilman, Editions Frédéric Loeb, 1992, Paris. OEuvre répertoriée en page 310 de l'ouvrage



JACQUES MONORY
(NE EN 1934)

Comme ces fleurs qui tel l'hibiscus s'enroulent quand la nuit tombe, le sommeil répandant autour de lui ce que l'on disait aux enfants être du sable, une poussière d'oubli, qui danse terriblement - à voix basse dans la responsabilité du chuchotement les mots se chargent d'un poids qu'ils n'ont pas dans le jour.

Jacques Monory

159. JACQUES MONORY (NE EN 1924)

TERRIBLEMENT A VOIX BASSE..., 2000

Acrylique sur polyester en tondo

Signée sur un des côtés

Contresignée à la base

223 x 180 x 19,5 cm - 87.8 x 70.9 x 7.7 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée par Madame Paule Monory

25 000 / 35 000 €



JACQUES MONORY

(NE EN 1934)

Marqué, à ses débuts, par l'abstraction qui régnait sur les arts en France, et qui dans les années 1950 était presque devenue un académisme, Jacques Monory se tourne vers la figuration à partir de 1962, date à laquelle il détruit tous ses travaux précédents. Il intègre alors à son travail l'imagerie du Pop Art américain, la froideur des polars, et une forte dimension narrative. Ses tableaux sont le plus souvent plongés dans un bleu métallique et romantique, le bleu du jazz, et celui, déréalisant, de la nuit américaine. Comme il l'explique : « Ce n'est ni le bleu du ciel, ni le bleu de la mer, mais celui de la télé noir et blanc. Quand on la photographie, elle est bleue. » Ses tableaux ressemblent à ses films, par exemple *Ex-* (1968) ou *Brighton Belle* (1974), et réciproquement. Il parle de « Technicolor fondamental ». Quelquefois, le rouge, le jaune et le noir sont aussi utilisés en monochrome. La figure d'un tueur à gages solitaire hante ces compositions : personnage de tragédie ou incarnation en peinture des clichés de série B. Entre romanesque, humour et ironie, les œuvres de Jacques Monory sont souvent autobiographiques.

Anaël Pigeat

160. JACQUES MONORY (*NE EN 1924*)

CIEL N°7, 1977

LES PLEIADES DE LA CONSTELLATION
DE TAURUS (AVEC SECRET)

Technique mixte (huile sur toile et boîte en aluminium anodisé
bleu et bande toile collante)

Signée, titrée et datée au dos

Porte la mention d'atelier n°589 au dos

146 x 89 x 14,5 cm - 57.5 x 35 x 5.7 in.

L'authenticité de cette œuvre nous a été aimablement confirmée
par Madame Paule Monory

Cette œuvre est répertoriée dans le Catalogue Raisonné de
l'artiste sous le numéro 589 en page 293 de l'ouvrage

10 000 / 15 000 €

Bibliographie :

- *Ciels, Nébuleuses et galaxie, Derrière le miroir n°244*, Galerie Maeght, Paris, 1981. Œuvre citée dans la préface écrite par Jean-François Lyotard et reproduite au centre de l'ouvrage



PETER SAUL
(NE EN 1934)

110





161. PETER SAUL (NE EN 1934)

TREE LOVERS, 1998

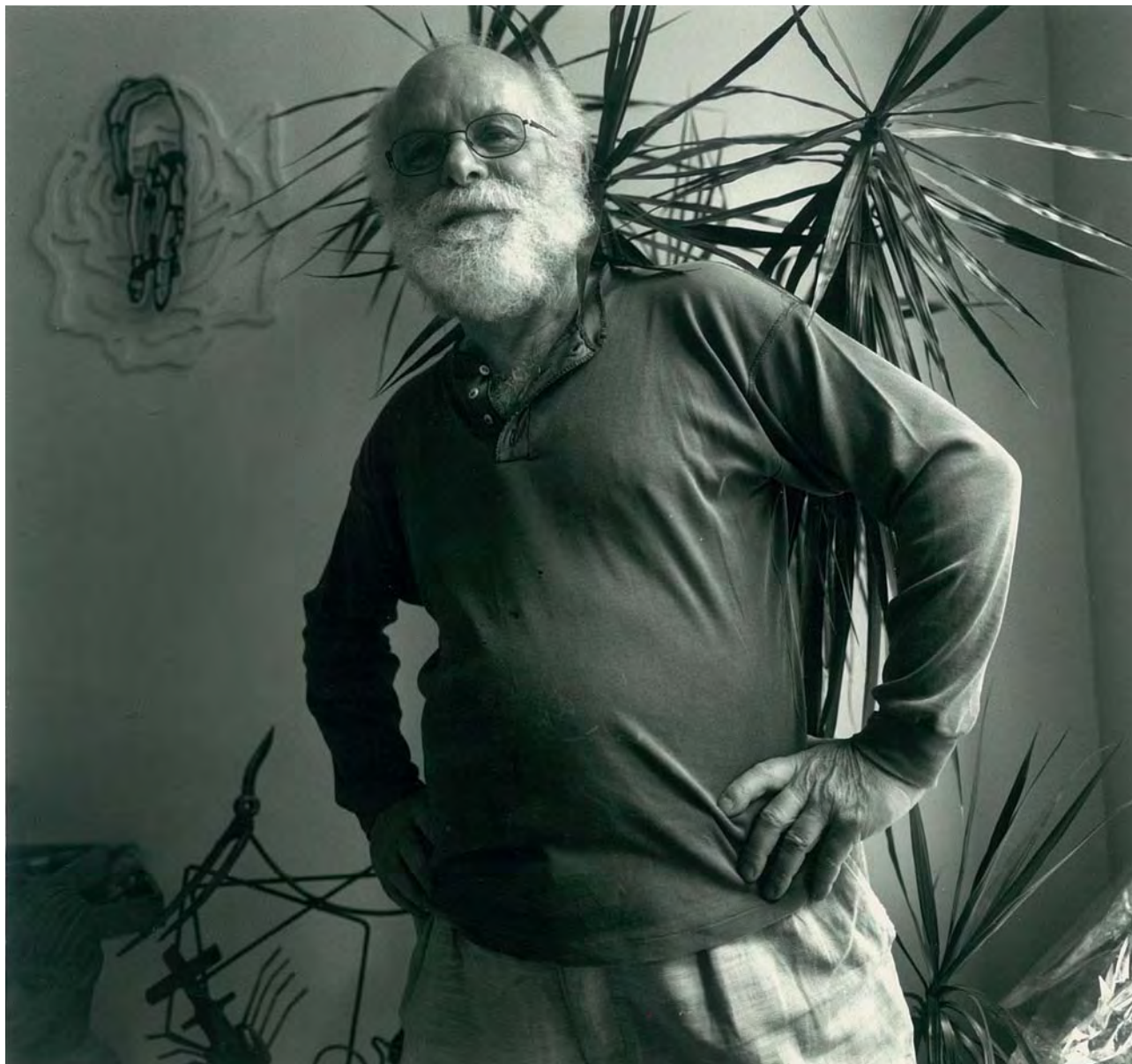
Encre indienne, acrylique et crayons de couleurs sur papier
Signé et daté en bas à droite
61 x 102 cm - 11.3 x 40.2 in.

Provenance :

- Nolan Eckman Gallery, New York
- Galerie Aurel Scheibler, Cologne
- Collection particulière, Paris

10 000 / 15 000 €

GERARD GUYOMARD (NE EN 1936)



112

162. GERARD GUYOMARD (NE EN 1936) QUELQUE PART ENTRE ELLE ET LUI, 1976

Acrylique sur toile
146 x 89 cm - 57.5 x 35 in.

10 000 / 20 000 €

Acteur majeur de la deuxième génération de la Figuration Narrative, Guyomard a participé à Mythologies Quotidiennes 2, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1977, où fut précisément exposé ce tableau, reproduit également au catalogue.

Provenance :

- Galerie Bellechasse, Paris
- Collection particulière, Paris

Exposition :

- Mythologies quotidiennes 2, ARC/Musée d'art moderne de la ville de Paris. Exposition du 28 avril au 5 juin 1977

Bibliographie :

- Gérald Gassiot-Talbot et Jean-Louis Pradel, Mythologues quotidiennes 2, ARC/Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1977. Œuvre reproduite dans l'ouvrage.
- Philippe Curval, Guyomard, Editions Cercle d'art, Paris, 1998. Œuvre reproduite sous le numéro 108 en page 108 de l'ouvrage



IVAN MESSAC (NE EN 1948)



Dès la fin des années 60, Messac s'inscrit dans la mouvance de la Figuration Narrative. Il a notamment participé à *Intox*, *Maison de la culture de Grenoble*, 1971 et à *Mythologies Quotidiennes 2*, *ARC*, *Musée d'art moderne de la ville de Paris*, 1977.

163. IVAN MESSAC (NE EN 1948)

BAD MOOD, 1972

Acrylique sur toile
Signée, titrée et datée au dos
33 x 24 cm - 13 x 9.4 in.

Provenance :

- Galerie l'Obsidienne, Paris
- Collection particulière, Paris

2 000 / 3 000 €



164. IVAN MESSAC (NE EN 1948)

ARE YOU DREAMING, 2005

Acrylique et impression sur tissu appliqué sur toile
Signée, titrée et datée au dos
73 x 60,5 cm - 28.7 x 23.8 in.

Cette œuvre est présentée dans un emboîtement en plexiglas

1 200 / 1 500 €

DEREK BOSHIER
(NE EN 1937)



165. DEREK BOSHIER (NE EN 1937)

TIME, 1991

Diptyque

Huile sur toile

Signée, titrée et datée au dos (sur chacun des éléments)

123 x 60 x 4 cm - 48.4 x 23.6 x 1.6 in.

Bibliographie :

- Derek Boshier, Galerie du Centre, Paris, 1993. Œuvre reproduite en page 20 de l'ouvrage

4 000 / 5 000 €

Représentant du mouvement Pop anglais, Boshier a exposé à de nombreuses reprises avec ses homologues parisiens : La figuration narrative dans l'art contemporain, Galerie Creuze, Paris, 1965, Pop Art, Nouveau Réalisme etc., Palais des beaux-arts, Bruxelles, 1965, Alternative Attuali 3, L'Aquila, 1968...

ANTONI MIRALDA

(NE EN 1942)

On pourrait dire de l'œuvre d'Antoni Miralda qu'elle est « gargantuesque ». L'artiste y réunit les ingrédients du roman de Rabelais : guerre, banquet, ironie et utopie. Cela n'a rien de surprenant si l'on considère qu'il a grandi à la fois dans le folklore et le kitsch catalans, mais aussi sous le franquisme et la censure. Tout commence à Paris, au début des années 60 : Miralda parsème alors les objets, les corps et les lieux de petits soldats en plastique, devenus blancs à la suite d'un passage à la machine. La rencontre avec l'artiste Dorothée Selz l'amène à poursuivre la parodie militaire des « Soldats Soldés » en version crème meringuée. Ensemble, ils organisent des cérémonies-performances : Fête en noir (1969), Fête en blanc (1970, avec Jaume Xifra et Joan Rabascall) ou Repas en 4 couleurs (1971). Ils détournent les habitudes alimentaires, les codes sociaux-culturels pour les plonger dans une bonne dose de sauce « esthétique relationnelle », bien avant Rirkrit Tiravanija, Georgina Starr ou Iwona Madjan. Après leur séparation en 1972, le travail de Miralda devient plus politique. Le soldat en plastique prend taille humaine dans le film Paris, La Cumparsita (1972). Les drapeaux nationaux en riz coloré du Patriotic banquet (1973)

se décomposent sous la moisissure. Deux cannettes de Coca-Cola vides flottent sur l'eau sale du Grand Canal (Coca-Cola Polenta, 1978). Mais Antoni Miralda est un humaniste. S'il transforme les rituels ancrés dans le quotidien pour en créer de nouveaux, s'il interroge les symboles et suscite des rencontres, c'est parce qu'il croit au pouvoir métamorphique de l'art. Lors de la Biennale de Venise de 1990, il organise Honeymoon project (1986-1992) un mariage fictif et totalement démesuré entre la Statue de la Liberté de New York et le Monument Christophe Colomb de Barcelone. Cette union parodique produit une incroyable succession d'événements, de repas et de sculptures à la hauteur des deux géants – un grand mix international et interculturel des esthétiques du mariage. Depuis la fin des années 90, c'est avec le projet du FoodCulturalMuseum, une institution « sans murs », que Miralda continue de muséifier la nourriture et de condamner la standardisation du fast-food, présentant comme à son habitude « le menu de ses obsessions ».

Marie Béchetolle

Texte extrait de AF20.1, Editions Cornette de Saint Cyr, 2011

166. ANTONI MIRALDA (NE EN 1942)

SOLDATS SOLDES, 1969

Assemblage de soldats en plastique et bois (tiroirs) peints

Signé et daté en dessous

32 x 35 x 7,5 cm - 12.6 x 13.8 x 2.9 in.

3 000 / 5 000 €

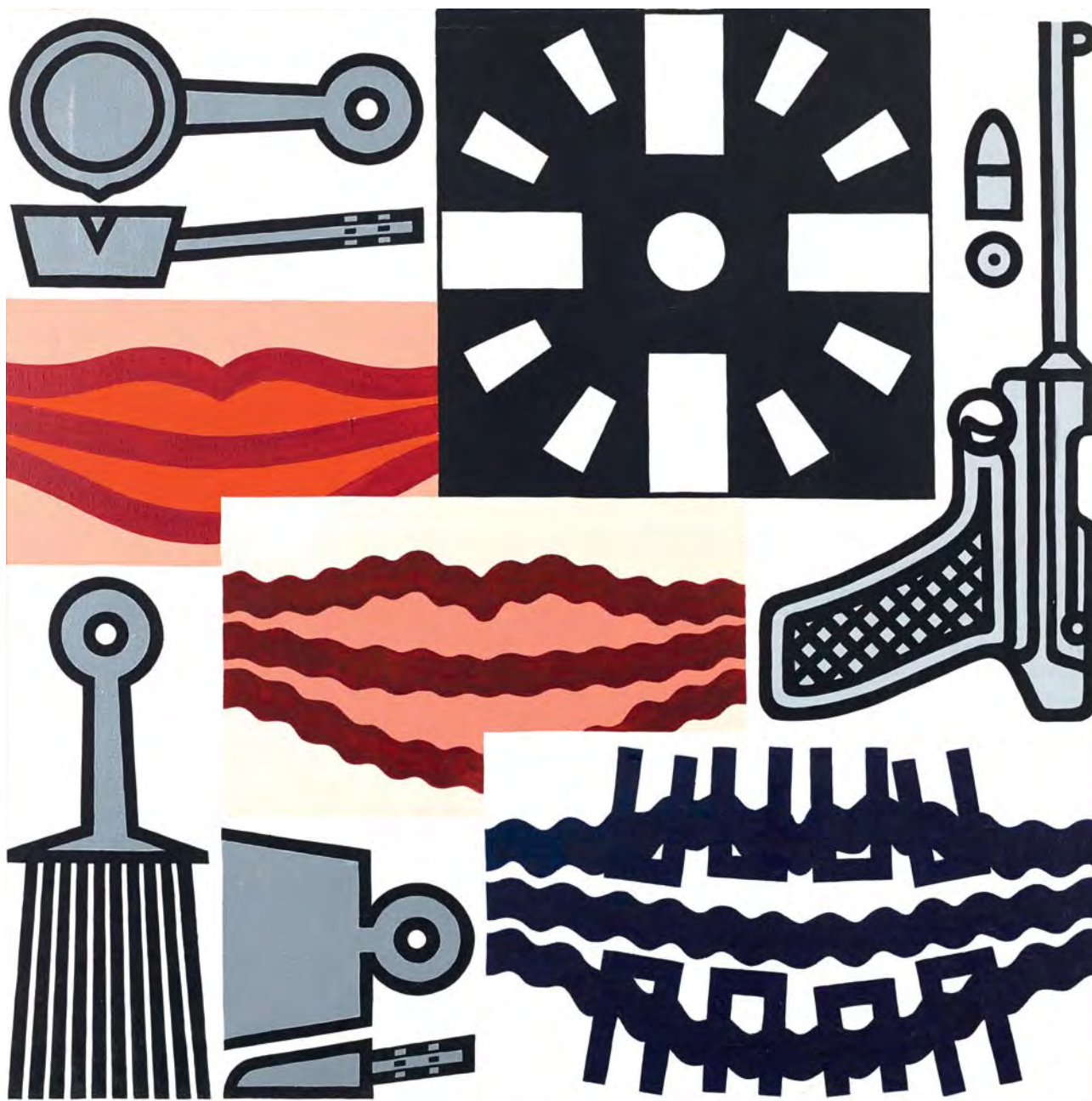
Provenance :

- Collection Roman Cieslewicz, Malakoff
- Collection particulière, Bruxelles

Installé à Paris à partir de 1962, l'espagnol Miralda s'est fait connaître comme l'inventeur du Food Art. Il a participé à l'exposition Distances I, Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1969.



BERNARD ASCAL
(NE EN 1943)



167. BERNARD ASCAL (NE EN 1943)

SOURIRE, 1967

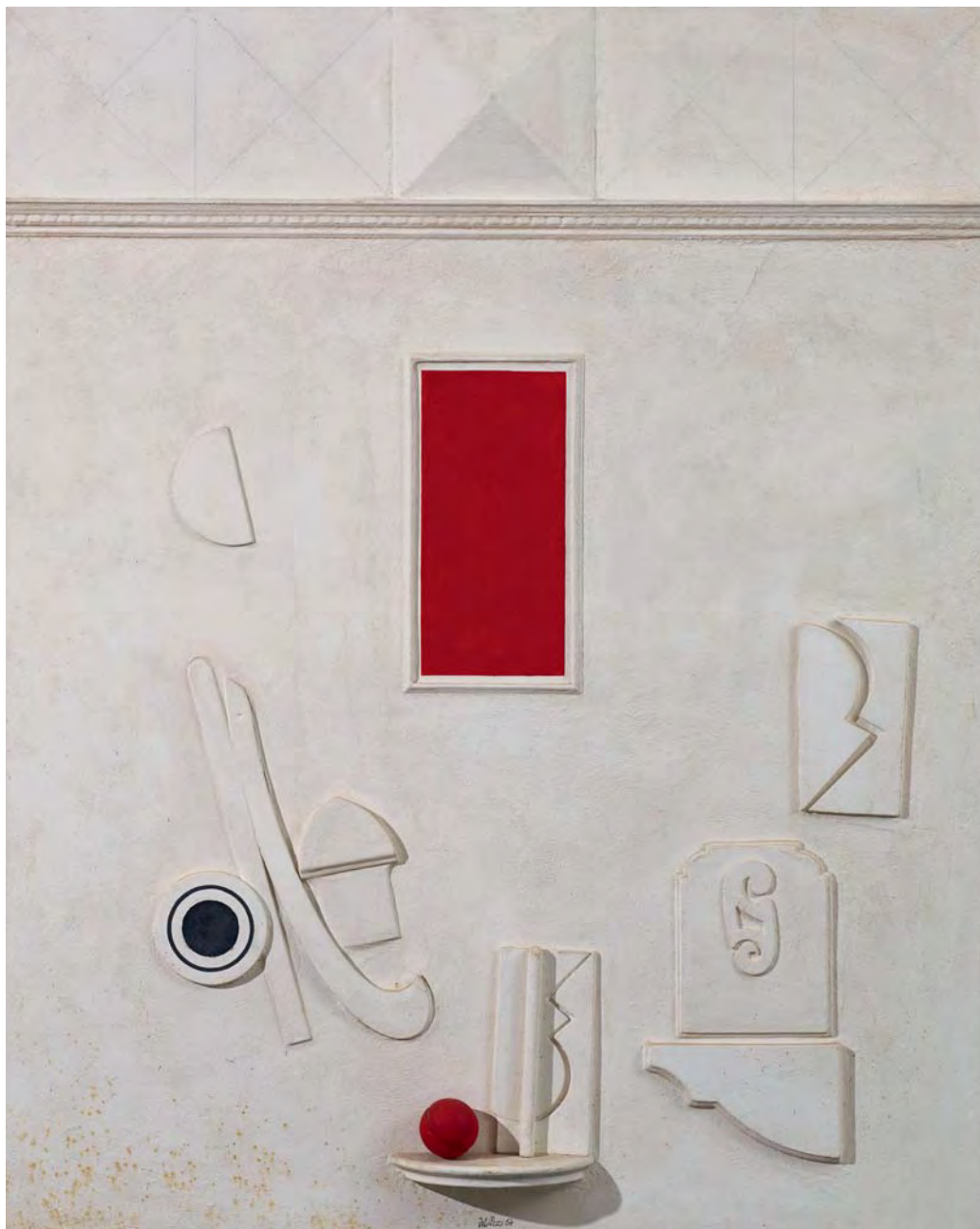
Huile sur toile

Signée, titrée et datée août-septembre 1967 au dos
100 x 100 cm - 39.4 x 39.4 in.

6 000 / 8 000 €

Proche de Bernard Rancillac qui a préfacé sa première exposition, Bernard Ascal a exposé à la galerie Liévin en 1967 et a participé à Aspect du Racisme, Paris.

LUCIO DEL PEZZO
(NE EN 1933)



168. LUCIO DEL PEZZO (NE EN 1933)

IL GRANDE BIANCO, 1964

Technique mixte sur toile

Signée et datée en bas au centre

161,5 x 130,5 x 8 cm - 63.6 x 51.4 x 3.1 in.

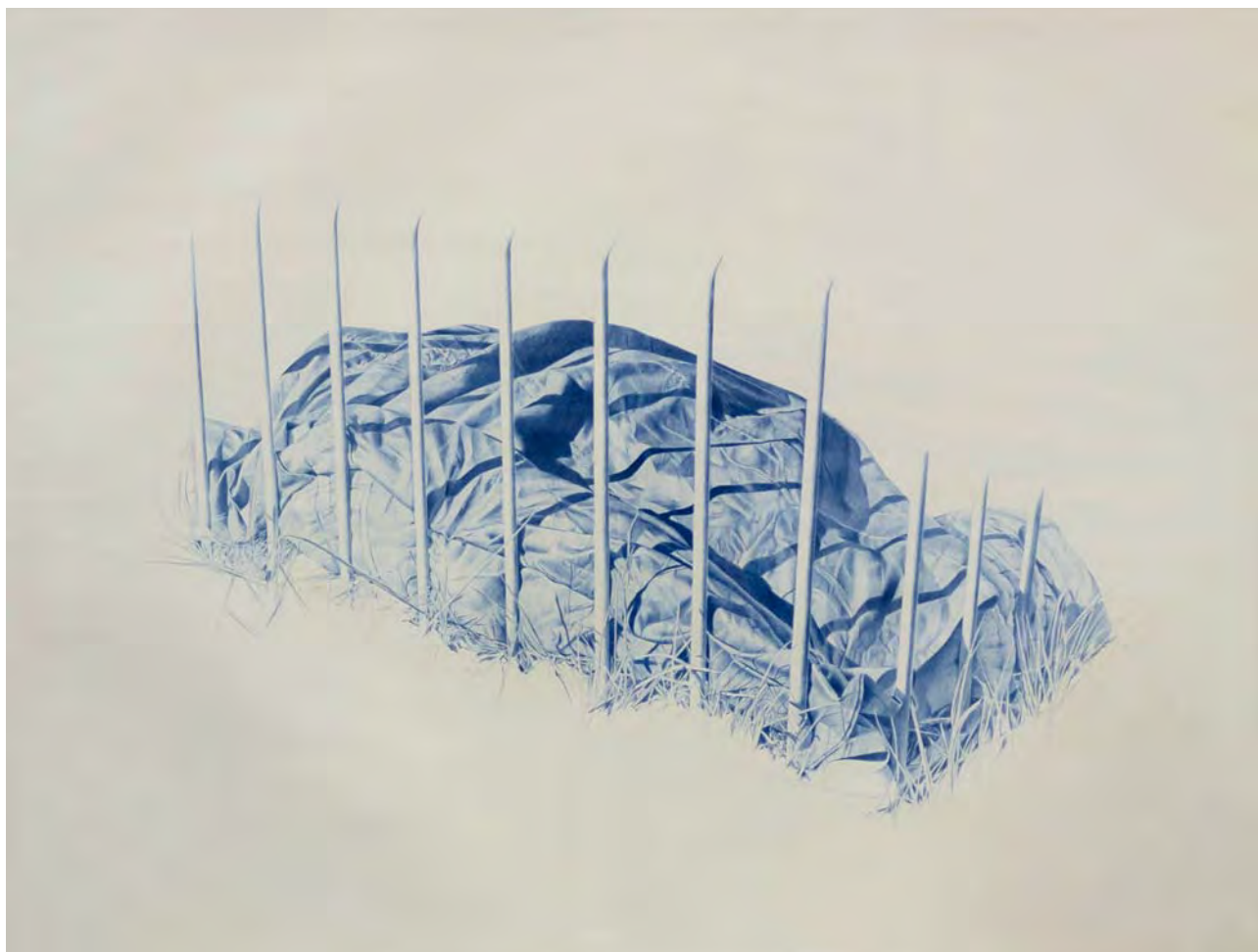
Provenance :

- Galerie Krugier & Cie, Genève
- Collection privée depuis 1965

12 000 / 18 000 €

Témoin des échanges intenses entre la France et l'Italie, Del Pezzo a notamment participé aux expositions : Gruppo Phases, Galleria Schwarz, Milan, 1961, Alternativa Attuali I, II et III, L'Aquila (1962, 1965, 1968), Nuove prospettive della pittura italiana, Bologne, 1962, Vues imprenables, Galerie du Ranelagh, Paris, 1963, La Nuova Figurazione, La Strozziina, Florence, 1963, Donner à voir 4, Galerie Zunini, Paris, 1966, Galerie Mathias Fels, 1967, Lignano Biennale Internazionale 1, 1968, Distances II, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1969.

WOLFGANG GAFGEN
(NE EN 1936)



120

169. WOLFGANG GAFGEN (NE EN 1936)

SANS TITRE, 1972

Crayon sur papier marouflé sur toile

Signé et daté sur le côté droit

99 x 129 cm - 39 x 50.8 in.

2 000 / 3 000 €

Provenance :

- Galerie Karl Flinker, Paris
- Collection particulière, Besançon

Troisième artiste allemand affilié à la Figuration Narrative, avec Klasen et Voss, Gafgen a exposé à Image/Dessin, Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1970.

PHILIPPE BONAN
(NE EN 1968)



170. PHILIPPE BONAN (NE EN 1968)

LA FIGURATION NARRATIVE (ADAMI, ARROYO, BERTINI,
CUECO, ERRO, FROMANGER, GUYOMARD, KLASEN,
MESSAC, MONORY, RANCILLAC, SCHLOSSER, SEGUI,
STAMPFLI, TELEMAQUE ET VOSS)

Série de dix-neuf œuvres

Tirages argentiques sur papier baryté

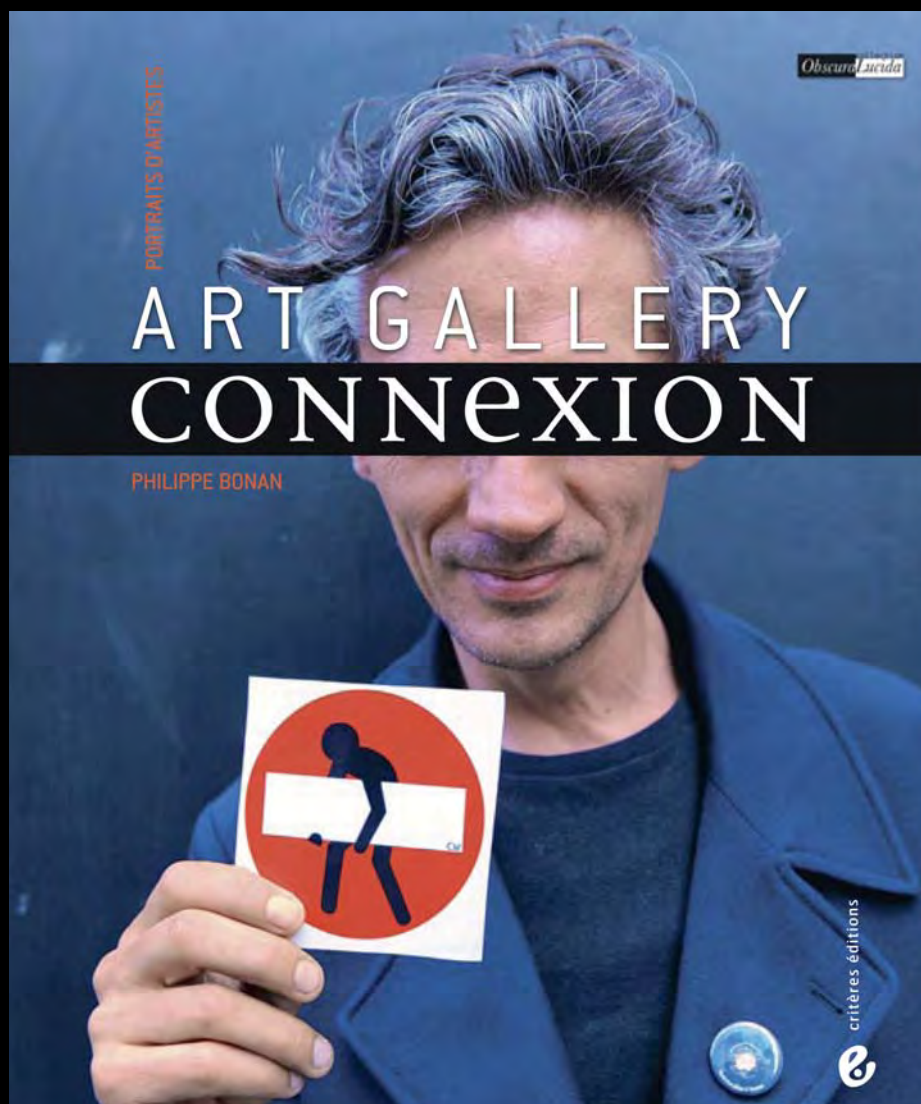
Tous sont signés et justifiés

30,5 x 24 cm (chaque) - 12 x 9.5 in.

2 000 / 3 000 €

Philippe Bonan

Art Contemporain / Art Urbain
Portraits d'artistes



En vente sur www.fnac.com

CORNETTE de SAINT CYR

MAISON DE VENTES

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

Lundi 30 mars 2014 / 6, avenue Hoche



LEONARD TSUGUHARU FOUJITA

JEUNE FILLE ENDORMIE, 1927

Huile sur toile

Signée "Tsuguharu" en japonais et "Foujita" en français, datée à droite

Contresignée et datée sur le châssis

28 x 35,5 cm

POUR TOUT RENSEIGNEMENT, VEUILLEZ CONTACTER :

Directrice du Département Art Moderne :

Charlotte De La Boulaye - Tél. + 33 1 56 79 12 43

c.delaboulaye@cornette-saintcyr.com

CORNETTE de SAINT CYR

MAISON DE VENTES

Formulaire d'enregistrement enchérisseur / Paddle form

Vente du lundi 30 mars 2015 / Auction Monday 30th march 2015

Cornette de Saint Cyr - 6, avenue Hoche, 75008 Paris

NUMÉRO PADDLE (NE PAS REMPLIR)
PADDLE NUMBER (NOT TO BE FILLED IN)

NOM
SURNAME

PRÉNOM
NAME

REPRÉSENTÉ PAR
REPRESENTED BY

NOM ET PRÉNOM (en lettres capitales)
SURNAME AND NAME (block letters)

ADRESSE
ADDRESS

CODE POSTAL
ZIP CODE

VILLE
TOWN

PAYS
COUNTRY

TÉL. DOMICILE
HOME PHONE

TÉL. BUREAU
OFFICE PHONE

TÉL. MOBILE
CELL PHONE

FAX

EMAIL

RÉFÉRENCES BANCAIRES – BANK REFERENCES

CHÈQUE

BIC / IBAN

CARTE CRÉDIT
CREDIT CARD

DATE D'EXPIRATION
EXPIRY DATE

BANQUE
BANK

CONTACT
CONTACT

TÉLÉPHONE
PHONE

CODE BANQUE

CODE GUICHET

NUMÉRO DE COMPTE

ADRESSE BANQUE
BANK ADDRESS

Je souhaite me porter enchérisseur lors des vacations indiquées ci-dessus. Je suis responsable du paddle qui m'est confié. En cas de perte ou vol de ce paddle, merci de nous contacter de toute urgence au +33.1.47.27.11.24 afin de vous attribuer un nouveau numéro de paddle, pour éviter toute fraude.

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue de la vente, je déclare les accepter. After having read the sales conditions described in the catalogue, I declare that I accept their terms.

date et signature obligatoires / required signature and date :

À nous renvoyer par fax au +33.1.45.53.45.24 ou info@cornette-saintcyr.com

Please send this form by fax to +33.1.45.53.45.24 or info@cornette-saintcyr.com

CORNETTE de SAINT CYR

MAISON DE VENTES

ordre d'achat / absentee bid form

enchère par téléphone / telephone bid

La Figuration Narrative

Vente du lundi 30 mars 2015 / Auction Monday 30th march 2015
Cornette de Saint Cyr – 6, avenue Hoche - 75008 Paris

NOM ET PRÉNOM (en lettres capitales)

SURNAME AND NAME (block letters)

ADRESSE

ADDRESS

CODE POSTAL

ZIP CODE

VILLE

TOWN

PAYS

COUNTRY

TEL. DOMICILE

HOME PHONE

TEL. BUREAU

OFFICE PHONE

TEL. MOBILE

CELL PHONE

FAX

EMAIL

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquérir pour mon compte personnel aux limites indiquées en EURO, les lots que j'ai désignés ci-dessous. (Frais en sus des enchères indiquées). / I have read the conditions of sale and the guide to buyers printed in the catalogue and agree to abide by them. I grant you permission to purchase on my behalf the following items up to the limits indicated in EURO. (These limits do not include buyer's premium and taxes).

Références bancaires obligatoires: (veuillez joindre un R.I.B. et renvoyer la page dûment remplie). / Required bank references: (please include your bank details/IBAN and send with the following completed form) :

| Lot n° | Description du lot | LIMITE EN EURO € |
|--------|--------------------|------------------|
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |

à renvoyer à / please fax to : + 33 (0)1 45 53 45 24

signature obligatoire / required signature :

Conditions of sale

The Auction House Cornette de Saint Cyr is a voluntary sales company governed by the law of 20 July 2011. The Auction House acts as agent for the seller who enters into a sale contract with the purchaser. The auction sales organised by the Auction House Cornette de Saint Cyr are hereby subject to the following conditions of sale :

Goods put up for sale

Potential purchasers are invited to examine the goods that might be of interest to them during the exhibitions which are organised by the Auction House Cornette de Saint Cyr before the auctions. Condition reports may be requested from the Auction House by letter, telephone or electronic mail. They will be sent free of charge but are to be used for information only. The reports will include the artistic and scientific information known to the Auction House at the date of the sale and the latter will not accept any responsibility for errors or omissions. The descriptions to be found in the catalogue are drawn up by the Auction House and where applicable by the expert who assists the former, subject to notices and corrections given when the lot is presented and included in the bill of sale. Sizes, weights and estimates are given for information purposes only. The colours of the works included in the catalogue may vary due to printing techniques.

The lack of information on the condition of the goods in the catalogue will by no means imply that the lot is in a perfect state of preservation or free from restoration, wear, cracks, relining or other imperfection. The goods are sold in the state they are found at the time of sale.

As the prior exhibition has enabled potential purchasers to examine the object, no claim will be accepted once the hammer has gone down.

In the event of a withdrawal of an article prior to the sale by a depositor and after the publication of the catalogue or, in the event of a modification to the minimum price rendering it impossible to put the article up for sale immediately, the seller will be obliged to pay the purchaser and seller fees calculated on the basis of the median estimate stipulated in the catalogue to the Auction House Cornette de Saint Cyr by way of compensation. The article which has been withdrawn will not be returned to the seller until the aforementioned fees are paid. If no payment is forthcoming, the article will be put up for sale once again in line with the terms of the initial sale requisition.

Auction sales

The auction sales are carried out in the order of the catalogue numbers. The bidders are invited to make themselves known to the Auction House Cornette de Saint Cyr before the sale to ensure that their personal details are recorded beforehand.

Bidders are generally present in the room. However, any bidder who would like to place an absentee bid in writing or bid by telephone may use the form, intended for this purpose, to be found at the end of the sale catalogue or on the website www.cornette.auction.fr. The form should be sent to the Auction House Cor-

nette de Saint Cyr together with a bank identification slip (RIB in France) or bank details at least two days before the sale. The Auction House Cornette de Saint Cyr will deal with auction sales by telephone and absentee bids free of charge. In all cases, the Auction House Cornette de Saint Cyr cannot be held responsible for a problem with the telephone link along with an error or omission in the execution of the absentee bids received.

In the event of two identical absentee bids, preference will be given to the earliest absentee bid. The bidder who is present in the room shall have priority over an absentee bid should the two bids be of equivalent amounts. The successful bidder will be deemed to be the individual who has made the highest bid. In the event of a double bid which is confirmed as such by the auctioneer, the lot will be put up for sale again and any or all persons present will have the right to take part in the second sale by auction.

Payment

Payment must be paid immediately after the sale in euros. In the event that the successful bidder has not given their personal information before the sale, they will be required to provide proof of identity and bank details.

In addition to the hammer price, purchasers will be required to pay the following costs and taxes per lot and per block:

- from 1 to 20 000 € : 24 % before tax (28,80 % inclusive of tax except for books 25,32 % inclusive of tax)

- from 20 001 € to 600.000 € : 20% before tax (24 % inclusive of tax except for books 21,10% inclusive of tax)

- above 600.001 € : 12% before tax (14,40 % inclusive of tax except for books 12,66% inclusive of tax)

For lots from countries outside the European Union, import tax will be added as follows :

For lots with numbers preceded by the sign: * additional tax of 5,5 % of the hammer price.

For lots with numbers preceded by the sign: ** additional tax of 20 % of the hammer price.

The successful bidder may pay using one of the following methods:

- in cash within the limits of the legislation in force.

- by bank transfer.

- by cheque, with the presentation of identity papers being compulsory.

Cheques drawn on a foreign bank will only be accepted provided prior consent is obtained from the Auction House Cornette de Saint Cyr. Purchasers are advised to provide a letter of credit from their bank for an amount which is close to their intended purchase figure.

- by bank card except American Express.

Failure to pay

In the event of failure to pay the hammer price and fees, formal notice will be sent to the purchaser by registered letter with acknowledgement of receipt. In the event of failure to pay at the end of the deadline of one month after the sending of the formal notice, the purchaser will be required to pay an additional fee of 10 % of the hammer price, with a minimum of 250

euros, to cover collection costs.

This clause being applied will not hinder the awarding of damages and costs for the legal proceedings which will be required, and does not exclude the article being put up for sale again in a new auction [French procedure called "folle enchère" – "a crazy bid"] which is governed by article L 321 -14 of the Commercial Code.

Within the framework of the folle enchère procedure, the Auction House hereby reserves the right to claim the payment of the difference between the initial hammer price and the subsequent hammer price obtained from "the folle enchère" procedure, if this last is lower, together with the costs incurred due to the second Auction sale from the defaulting successful bidder.

The Auction House Cornette de Saint Cyr hereby reserves the right to offset against the amounts owed to the defaulting successful bidder. Furthermore, the Auction House Cornette de Saint Cyr hereby reserves the right to exclude any or all successful bidder who has not complied with these conditions of sale from its future auction sales.

The Auction House Cornette de Saint Cyr is member of the Central Registry for auctioneers for the prevention of outstanding invoices of the auctioneers where a default in payment can be inscribed.

The debtor can access, modify or make an opposition for a legitimate reason before the SYMEV at the following address : 15 rue Freycinet 75016 Paris.

Collection of purchases

No lot will be handed over to the purchasers before all of the amounts owed are settled.

In the event of payment with a non-certified cheque or by bank transfer, delivery of the articles may be deferred until receipt of the amounts owed. As soon as the auction sale is concluded, the articles will be placed under the purchaser's full responsibility.

With regard to the collection of lots which have not been taken on the date of the sale, you are advised to contact the Auction House Cornette de Saint Cyr prior to collection on +33 (0)1 47 27 11 24.

An appointment can be made to collect small paintings and objects of art at 6 avenue Hoche, 75008 Paris, from Monday to Friday from 9.00 a.m. to 1.00 p.m. and from 2.00 p.m. to 6.00 p.m. (5.00 p.m. on Fridays). Fifteen days of free storage is offered. Thereafter, the storage will be invoiced at 36 euros inclusive of tax per month and per lot (or 9 euros inclusive of tax per week and per lot). If the article is collected after the beginning of the week payment for a full week will be requested.

Furniture and in general terms any bulky articles are stored at our partner's warehouse. Storage costs are to be paid by the purchaser and will be invoiced directly by our partners to the purchaser with the tariffs in force as following : free of charge the first two weeks of storage ; from the 15th day, a fee of 22,50 € per two week period (the first two weeks after the auction will also be invoiced from the 15th day, as well as the following two weeks). In addition to these storage fees, a handling charge of 45 € is to be included (not

invoiced the first two weeks). Hence, from the 15th day after the auction, the total storage and handling fees for the month will be of 90 € per item.

The Auction House will not be responsible for the storage of articles.

Transport of the lots is to be carried out at the successful bidder's expense and under their full responsibility.

Export

Tax refund

The VAT will be refunded to the buyers who are non-European Union residents upon presentation to our accountant of the export declaration (SAD) of the good(s) purchased duly endorsed by the competent customs authority, within 3 months after the sale. The export declaration must mention the auction house Cornette de Saint Cyr as the consignor and the buyer as the consignee of the good(s).

The export of the works of art considered as "cultural goods" must be authorized by the Ministry for the Arts (see article L 111-2 of the Patrimony Code).

The export to a country within the European Union requires a certificate of export issued by the Ministry of the Arts with a delay up to 4 months.

This certificate could be asked by the Auction House on behalf of the buyer after the sale.

The export to a country outside the European Union requires a certificate of export as well as an export licence and a customs declaration.

In this case, the buyer has to pass through a transit company in order to ask for these export authorizations.

The Ministry of the Arts issues or refuses the certificate of export within a maximum delay of 4 months and the licence export need two further weeks to be obtained.

The documents required must be presented to the customs officers.

The law punishes to penalties the person who exports or tries to export a cultural good without the authorizations required (see article L 114-1 of the Patrimony Code).

The works of art are considered as cultural goods according to their age (generally from 50 years) and their value (price with taxes included) which varies by categories (€ 150 000 or more for paintings, € 15 000 or more for prints...). These thresholds are set by the decree n° 93-124 of the 29th January 1993 and by the European Regulation of the 18th December 2008 (n° 116/2009).

The Auction House is not responsible for the delay or the refusal of the export certificate from the Ministry for the Arts.

Governing law and jurisdiction

These conditions of sale are governed by French law. Any or all dispute relating to the wording, validity and performance will be settled by the court or competent jurisdiction in Paris.

Hammer prices can be found on the internet site www.cornette-saintcyr.com or upon request at the following telephone number +33 (0) 1 47 27 11 24.

Conditions de vente

La Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr est une société de ventes volontaires régie par la loi du 20 juillet 2011. La Maison de Ventes agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur.

Les ventes aux enchères organisées par la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr sont soumises aux présentes conditions :

Les biens mis en vente

Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser lors des expositions artistiques avant les enchères par la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr.

Des rapports d'état peuvent être communiqués à titre indicatif et gracieux sur simple demande, par courrier, téléphone ou courrier électronique. Ceux-ci sont fonction des connaissances artistiques et scientifiques à la date de la vente et toute erreur ou omission ne saurait entraîner la responsabilité de la Maison de Ventes. Les mentions figurant au catalogue sont établies par la Maison de Ventes et l'expert qui l'assiste le cas échéant, sous réserve des notifications et des rectifications annoncées au moment de la présentation du lot et portées au procès-verbal de la vente. Les dimensions, les poids et les estimations ne sont donnés qu'à titre indicatif. Les couleurs des œuvres portées au catalogue peuvent être différentes en raison des processus d'impression.

L'absence de mention d'état au catalogue n'implique nullement que le lot soit en parfait état de conservation ou exempt de restauration, usures, craquelures, rentoilage ou autre imperfection. Les biens sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente.

Aucune réclamation ne sera admise une fois l'adjudication prononcée, l'exposition préalable ayant permis l'examen de l'objet. En cas de retrait d'un objet avant la vente par un déposant et après la parution du catalogue ou, en cas de modification du prix de réserve rendant impossible la mise en vente immédiate de l'objet, le vendeur sera tenu de verser à la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr à titre de dédommagement les honoraires acheteur et vendeur calculés sur la base de l'estimation médiane indiquée au catalogue. La remise de l'objet retiré de la vente sera suspendue au règlement desdits honoraires. En l'absence de règlement, l'objet sera à nouveau présenté à la vente selon les termes de la réquisition de vente initiale.

Enchères

Les enchères suivent l'ordre des numéros du catalogue.

Les enchérisseurs sont invités à se faire connaître auprès de la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr avant la vente afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles.

Le mode usuel pour enchérir consiste à être présent dans la salle.

Toutefois, tout enchérisseur qui souhaite faire un ordre d'achat par écrit ou enchérir par téléphone peut utiliser le formulaire prévu à cet effet en fin du catalogue de vente ou sur le site www.cornette-saintcyr.com. Ce formulaire doit parvenir à la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr accompagné d'un

relevé d'identité bancaire ou des coordonnées bancaires au moins deux jours avant la vente.

La Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr se charge gracieusement des enchères par téléphone ainsi que des ordres d'achat. Dans tous les cas, la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr ne pourra être tenue pour responsable d'un problème de liaison téléphonique ainsi que d'une erreur ou d'une omission dans l'exécution des ordres reçus. Dans l'hypothèse de deux ordres d'achat identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui aura la préférence. En cas d'enchères dans la salle pour un montant équivalent à un ordre d'achat, l'enchérisseur présent aura la priorité. Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'adjudicataire. En cas de double enchère reconnue effective par le commissaire-priseur, le lot sera remis en vente, toutes les personnes présentes pouvant concourir à la deuxième mise en adjudication.

Paiement

La vente est faite au comptant et conduite en euros.

Le paiement doit être effectué immédiatement après la vente. Dans l'hypothèse où l'adjudicataire n'a pas fait connaître ses données personnelles avant la vente, il devra justifier de son identité et de ses références bancaires.

Les acquéreurs paieront en sus de l'adjudication, par lot et par tranche, les frais et taxes suivants :

- De 1 à 20.000 € : 24 % HT (28,80 % TTC sauf pour les livres 25,32 % TTC)

- De 20.001 à 600.000 € : 20 % HT (24 % TTC sauf pour les livres 21,10 % TTC)

- Au-delà de 600.001 € : 12 % HT (14,40 % TTC sauf pour les livres 12,66 % TTC)

Pour les lots en provenance d'un pays tiers à l'Union Européenne, il conviendra d'ajouter la TVA à l'import soit :

Pour les lots dont les numéros sont précédés du signe * : une TVA supplémentaire de 5,5 % du prix d'adjudication.

Pour les lots dont les numéros sont précédés du signe ** : une TVA supplémentaire de 20 % du prix d'adjudication.

L'adjudicataire pourra s'acquitter du paiement par les moyens suivants :

- en espèces dans la limite de la législation en vigueur.

- par virement bancaire.

- par chèque avec présentation obligatoire d'une pièce d'identité. Les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont autorisés qu'après l'accord préalable de la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr. Il est conseillé aux acheteurs de fournir une lettre accréditive de leur banque pour une valeur avoisinant leur intention d'achat.

- par carte bancaire : sauf American Express.

Défaut de paiement

A défaut de paiement du montant de l'adjudication et des frais, une mise en demeure sera adressée à l'acquéreur par lettre recommandée avec avis de réception. A défaut de paiement de la somme due à l'expiration du délai d'un mois après cette mise en demeure, il sera perçu sur l'acquéreur et pour prise en charge des frais de recouvrement un honoraire complémentaire de 10 % du prix d'adjudication, avec un minimum de 250 euros.

L'application de cette clause ne fait pas obstacle à l'allocation de dommages et intérêts et aux dépens de la procédure qui serait nécessaire, et ne préjuge pas de l'éventuelle mise en oeuvre de la procédure de folle enchère régie par l'article L 321-14 du Code de Commerce.

Dans le cadre de la procédure de folle enchère, la Maison de Ventes se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère, s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères. La Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr se réserve la possibilité de procéder à toute compensation avec les sommes dues à l'adjudicataire défaillant. De même, la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui n'aura pas respecté les présentes conditions de vente.

La Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr est adhérente au Registre central de prévention des impayés des Commissaires-priseurs auprès duquel les incidents de paiement sont susceptibles d'inscription.

Les droits d'accès, de rectification et d'opposition pour motif légitime sont à exercer par le débiteur concerné auprès du SYMEV 15 rue Freycinet 75016 Paris

Retrait des achats

Aucun lot ne sera remis aux acquéreurs avant acquittement de l'intégralité des sommes dues.

En cas de paiement par chèque non certifié ou par virement, la délivrance des objets pourra être différée jusqu'à l'encaissement.

Dès l'adjudication, les objets sont placés sous l'entière responsabilité de l'acquéreur. Pour l'enlèvement des lots qui n'ont pas été retirés le jour de la vente, il est conseillé de contacter préalablement la Maison de Ventes Cornette de Saint Cyr au 01 47 27 11 24. Les petits tableaux et objets d'art peuvent être retirés sur rendez-vous au 6 avenue Hoche 75 008 Paris, du lundi au vendredi de 9 heures à 13 heures et de 14 heures à 18 heures (17 heures le vendredi). Après un délai de quinze jours de stockage gracieux, ce dernier sera facturé 36 euros TTC par mois et par lot, soit 9 euros TTC par semaine et par lot. Toute semaine commencée est réputée due.

Le mobilier, et de manière générale les pièces volumineuses, sont conservés dans les entrepôts de nos prestataires. Les frais de stockage sont à la charge de l'acheteur et lui seront facturés directement par les prestataires selon les tarifs en vigueur soit : gratuité des deux premières semaines de stockage ; à compter du 15e jour, une facturation de 22,50€ par période de 14 jours, (y compris les deux premières semaines qui seront facturées à partir du 15e jour, en addition de la seconde période de 14 jours entamée). A ces frais de stockage s'ajoutent des frais de mise à quai de 45€ (non facturés les deux premières semaines. A partir du jour 15, les frais incompressibles de stockage sont donc de 90 € par lot.) Le magasinage des objets n'engage pas la responsabilité de la Maison de Ventes.

Le transport des lots est effectué aux frais et sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire.

Exportation

Détaxe

La TVA facturée sera remboursée à l'acheteur qui justifie de sa qualité de résident hors de l'Union Européenne sur présentation auprès de notre service comptable dans un délai maximum de 3 mois suivant la vente de la déclaration d'exportation (DAU) du bien acquis dûment visée par le service des Douanes. Le document d'exportation devra mentionner la société CORNETTE DE SAINT CYR comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire du bien. L'exportation des œuvres d'art considérées comme des biens culturels est soumise à autorisation de la part du ministère de la Culture (cf. article L 111-2 du Code du Patrimoine).

L'exportation dans un pays de l'Union Européenne est subordonnée à l'obtention d'un certificat d'exportation d'un bien culturel délivré par le service compétent du ministère de la Culture dans un délai maximum de 4 mois à compter de sa demande.

Ce certificat pourra être demandé par la Maison de Ventes pour le compte de l'acheteur après la vente.

L'exportation dans un pays tiers de l'Union Européenne est subordonnée outre à l'obtention d'un certificat d'exportation, à la délivrance d'une licence d'exportation et à une déclaration en douanes.

Dans ce cas, l'acheteur devra s'assurer les services d'un transitaire afin de solliciter les autorisations requises.

Le ministère délivre ou refuse le certificat dans un délai maximum de quatre mois à compter de la demande. La licence d'exportation est délivrée dans un délai de deux semaines suivant l'obtention du certificat d'exportation.

Les documents requis devront être présentés à la réquisition des agents de douanes.

Il convient de préciser que la loi punit de sanctions pénales quiconque exporte ou tente d'exporter un bien culturel sans avoir obtenu les autorisations requises (cf. article L 114-1 du Code du Patrimoine).

Les œuvres d'art sont considérées comme des biens culturels en fonction de critères d'âge (généralement au moins 50 ans) et de valeur (prix TTC) qui varie selon leurs catégories (150 000 euros ou plus pour les peintures, 15 000 euros ou plus pour les estampes...). Ces seuils sont fixés par le décret n° 93-124 du 29 janvier 1993 et par le règlement CE n°116/2009 du 18 décembre 2008.

La Maison de ventes ne peut être tenue pour responsable des délais ou des éventuels refus de délivrance d'un certificat d'exportation par le ministère de la Culture.

Compétence législative et juridictionnelle

Les présentes conditions de vente sont régies par le droit français. Toute contestation relative à leur existence, leur validité et leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris.

Résultats des ventes sur le site internet www.cornette-saintcyr.com ou sur demande au 01 47 27 11 24.

CORNETTE de SAINT CYR

MAISON DE VENTES

6, avenue Hoche, 75008 Paris . Tel. +33 1 47 27 11 24 . www.cornette-saintcyr.com
Agrément n° 2002-364

Commissaires-priseurs habilités

Pierre Cornette de Saint Cyr
pcsc@cornette-saintcyr.com

Bertrand Cornette de Saint Cyr
bcsc@cornette-saintcyr.com

Arnaud Cornette de Saint Cyr
acsc@cornette-saintcyr.com

Départements

ART CONTEMPORAIN

Stéphane Correard, Spécialiste - Directeur
Tél. 01 56 79 12 31
s.correard@cornette-saintcyr.com

Sabine Cornette de Saint Cyr, Spécialiste
Tél. 01 56 79 12 32
s.cornettedesaintcyr@cornette-saintcyr.com

Clara Golbin, Administratrice de vente
c.golbin@cornette-saintcyr.com

ART URBAIN CONTEMPORAIN

Maurice Grinbaum - David Maquis Art,
Consultants
street-art@cornette-saintcyr.com

Clara Golbin, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 43 - c.golbin@cornette-saintcyr.com

ART MODERNE

Charlotte de la Boulaye, Directrice
Tél. 01 56 79 12 43
c.delaboulaye@cornette-saintcyr.com

Charline Roullier, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 42 - c.roullier@cornette-saintcyr.com

ESTAMPES & MULTIPLES

Dorothee Ferte, Directrice du département
Tél. 01 56 79 12 44 - d.ferte@cornette-saintcyr.com
Charline Roullier, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 42 - c.roullier@cornette-saintcyr.com

ART NOUVEAU - ART DÉCO - DESIGN

Marie-Cécile Michel, Spécialiste - Directrice
mc.michel@cornette-saintcyr.com

Clara Golbin, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 43 - c.golbin@cornette-saintcyr.com

BIJOUX ET MONTRES

Tifenn Bouric, Directrice
Tél. 01 56 79 12 43 - t.bouric@cornette-saintcyr.com
Léa Courage, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 48 - l.courage@cornette-saintcyr.com

VENTES PRIVÉES

Zoé van der Schueren, Directrice
Tél. 01 56 79 12 41
z.vanderschueren@cornette-saintcyr.com

MOBILIER, OBJETS ET TABLEAUX ANCIENS

Hubert Felbacq
Tél. 01 56 79 12 45 - h.felbacq@cornette-saintcyr.com
Tifenn Bouric, Directrice
Tél. 01 56 79 12 47 - t.bouric@cornette-saintcyr.com
Charline Roullier, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 42 - c.roullier@cornette-saintcyr.com

LIVRES, AUTOGRAPHES ET BANDES DESSINÉES

Marie Meggle, Spécialiste - Directrice
Tél. 01 56 79 12 38
m.meggle@cornette-saintcyr.com

Emmanuel Lhermitte, Expert Livres
Frédéric Castaing, Expert Autographes
François Meyniel, Expert Bandes dessinées

Clara Golbin, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 33 - c.golbin@cornette-saintcyr.com

HAUTE COUTURE

Hubert Felbacq
Tél. 01 56 79 12 45 - h.felbacq@cornette-saintcyr.com
Léa Courage, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 48 - l.courage@cornette-saintcyr.com
Cabinet d'expertises
D. Chombert et F. Stembach

AUTOMOBILES

Olivier de Lapeyriere, Directeur
Tél. 01 56 79 12 46
o.delapeyriere@cornette-saintcyr.com

Nicolas Philippe, Spécialiste
n.philippe@cornette-saintcyr.com
Charline Roullier, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 42 - c.roullier@cornette-saintcyr.com

VINS ET SPIRITUEUX

Olivier de Lapeyriere, Spécialiste - Directeur
Tél. 01 56 79 12 46
o.delapeyriere@cornette-saintcyr.com
Aymeric de Clouet, Expert
Léa Courage, Administratrice de vente
l.courage@cornette-saintcyr.com

HISTOIRE NATURELLE ET TAXIDERMIE

Olivier de Lapeyriere, Spécialiste - Directeur
Tél. 01 56 79 12 46
courtartexpertises75@gmail.com

Léa Courage, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 48 - l.courage@cornette-saintcyr.com

ARTS PREMIERS ET ARTS D'ASIE

Marie-Catherine Daffos et
Jean-Luc Estournel, Experts
daffos-estournel@aoarts.com
Clara Golbin, Administratrice de vente
Tél. 01 56 79 12 33 - c.golbin@cornette-saintcyr.com

Comptabilité - gestion

Béatrice Montchamp
b.montchamp@cornette-saintcyr.com

Comptabilité acheteurs

Bertrade de Pommereau
Comptabilité acheteurs
Tél. 01 56 79 12 54
b.pommereau@cornette-saintcyr.com

Gestion des stocks

Jean-Pierre Primault
Tél. 01 56 79 12 55
jp.primault@cornette-saintcyr.com

Relations clients

Anne-Cécile Avisse
Tél. 01 56 79 12 30 / 01 47 27 11 24
ac.avisse@cornette-saintcyr.com

Service juridique

Marylène Dinelli-Graziani
m.dinelli@cornette-saintcyr.com

Correspondants

BELGIQUE, PAYS-BAS, LUXEMBOURG

Réginald Thiry

16, rue du Culot - 1380 Lasne
Tél. +32 475 695 584
reginaldthiry@yahoo.fr

ITALIE :

Alessandra de Bigontina

Via Plinio, 16 - 20129 Milan
Tél. +39 347 85 28 996
ale.debig@tiscali.it

REGION NORD-OUEST :

Grégoire Courtois

35, rue du Maréchal Leclerc - 35800 Dinard
Tél. +33 6 61 23 34 12
gregoire@dinart.fr

Crédit photographique

Fabrice Gousset **Antoine Mercier**
Tél. +33 6 08 32 41 46 Tél. +33 6 70 61 82 80



