

Love&Collect

Collection Lamarche-Vadel

et divers



8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 1 43 29 72 43

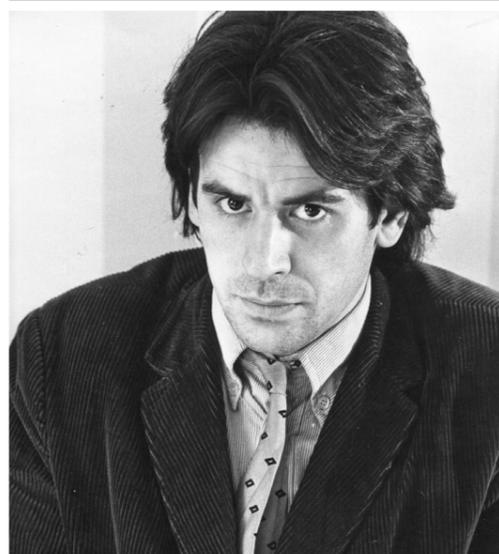
Sommaire

05	Ataa Oko Addo
07	Jean-Pierre Bertrand
09	François Boisrond
11	Roman Cieslewicz
13	Jean Degottex
15	Erik Dietman
17	Noël Dolla
19	Bernard Dufour
21	Gisèle Freund
23	Giorgio Griffa
25	Loïc Le Groumellec
27	Mario Merz
29	François Morellet
31	Zoran Music
33	Jean-Pierre Pincemin
35	Jean-Michel Sanejouand
37	Claude Viallat
38	Jacques Viléglé
40	Jan Voss
41	Wols

8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 1 43 29 72 43

Love&Collect

Collection Bernard Lamarche-Vadel et divers



Portrait de Bernard Lamarche-Vadel

Comète déboulée dans le cirque littéraire des années 1990 avec un premier roman, *Vétérinaires*, qui obtient le Goncourt de sa catégorie, Bernard Lamarche-Vadel avait déjà connu plusieurs vies, comme écrivain (poète chez Christian Bourgois dès les années 1970) mais surtout critique d'art, et de la meilleure trempe. Célèbre pour avoir *inventé* la Figuration Libre dans son loft de la rue Fondary en 1981 avec l'exposition *Finir en beauté*, Lamarche-Vadel a surtout défendu une haute idée de *ce qu'est l'art français* (pour reprendre l'interrogation à la base d'une autre de ses célèbres expositions, au Centre d'art de Labège Innopole en 1986), en alignant une brochette de noms indépassables de l'époque, de Robert Filliou à Gérard Gasiorowski en passant par Jean-Michel Sanejouand. Auparavant, BLV, comme on le désignait souvent, avait été un des grands critiques de cette abstraction analytique d'où il défendait en premier lieu Jean Degottex et Martin Barré. Confiées par l'un de ses héritiers, ce bref ensemble nous rappelle quel critique clairvoyant et éclectique il fut, doublé d'un authentique collectionneur, dont l'œil a été maintes fois célébré, notamment au Musée d'art moderne de la ville de Paris, mais aussi au Musée Sainte-Croix de Poitiers ou, après sa disparition, au Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône.

Cet ensemble porte également la trace de ses engagements au sein de la revue *Artistes*, notamment en faveur de Mario Merz; nous avons choisi de le compléter avec une autre collection, qui partage avec celle de BLV un goût de la liberté, et de la singularité.

Stéphane Corréard

**Confiées par
l'un de ses héritiers,
ce bref ensemble
nous rappelle quel critique
clairvoyant et éclectique
il fut, doublé
d'un authentique
collectionneur,
dont l'œil a été maintes
fois célébré.
Stéphane Corréard**

8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 1 43 29 72 43

Love&Collect

Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000)

Christian Gattinoni

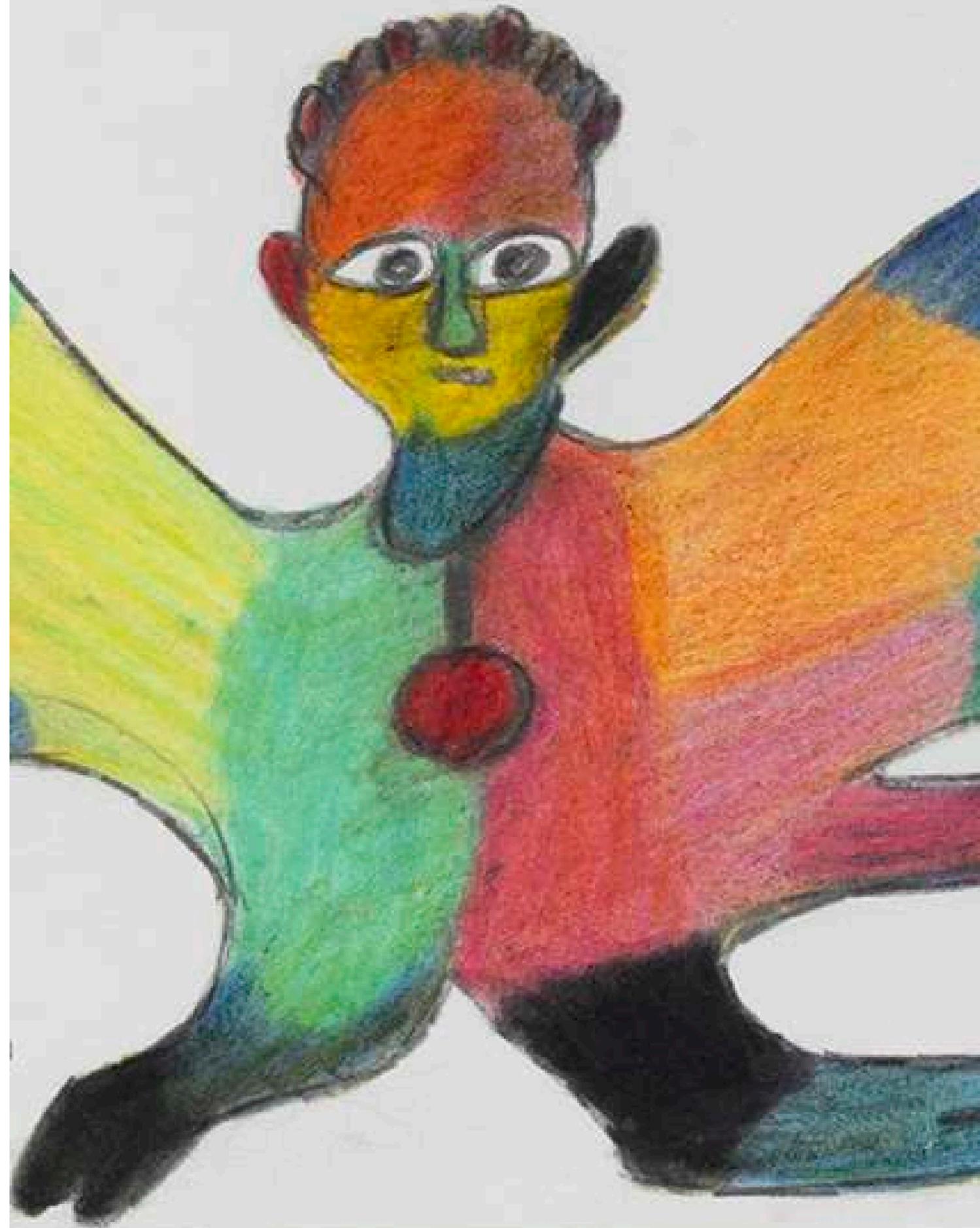
Bernard Lamarche-Vadel, collectionneur français d’art contemporain, châtelain d’Ille-et-Vilaine, fils de vétérinaire, né en 1949 et suicidé en 2000, était également critique et écrivain. Fait peu banal, il a toujours gardé le nom de la femme qu’il a rencontrée à dix-neuf ans, Gaëtane Vadel. Sa vie tout entière était organisée, maîtrisée, planifiée, réorientée pour faire œuvre littéraire des passions du critique et du collectionneur, en compagnie des femmes, dans la toute-présence de la mort. Ce projet s’inaugure en poésie, se concrétise en écrits critiques sur l’art contemporain, se spécialise en photographie, avant de trouver dans l’autobiographie transcendée sa dimension de fiction tragique. Premier jalon, *Vétérinaires* (1993) traverse les souvenirs écran d’une enfance placée sous l’autorité du père et déjà sous le signe de l’animalité. Cet ouvrage obtient le prix Goncourt du premier roman.

L’œuvre de Lamarche-Vadel se dévoile sur fond de société française à la fin du XXe siècle – une médiocratie libérale technocrate. L’auteur y développe, dans une langue éclatante, avec des périodes à la Bossuet, la pensée née d’une civilisation rurale où l’animal est dépositaire de toute dignité comme de toute fraternité. Deux figures éclairent ce parcours de loin, celles de Joseph Beuys et de Thomas Bernhard. L’un est le prototype de l’artiste fondateur, chaman ami des animaux, que le critique est parmi les premiers à défendre en France; l’autre, dans son rapport de haine-passion à son pays natal, comme dans sa haute exigence d’écriture, sert de modèle à son projet littéraire. Lamarche-Vadel instaure une forme de filiation non chronologique entre eux. Dans *Sa Vie, son œuvre* (1997), son livre-manifeste, Beuys est le nom d’un des cinq enfants que se prête l’écrivain aux côtés de Charlotte Salomon, Kurt Schwitters, Emil Nolde et Franz Marc. Cette paternité moderniste permet à Lamarche-Vadel de s’affirmer écrivain contemporain dans la proximité de Thomas Bernhard. Si ce dernier s’inspirait de *Maîtres anciens*, Lamarche-Vadel s’attache à accompagner ses contemporains de *L’Atelier français*, dès les années 1970, au service de la Figuration libre.

Son œuvre comporte une trentaine de livres d’art, dont un peu moins de la moitié, ses derniers, concernent la photographie, et une petite dizaine d’ouvrages de pure littérature. Du premier corpus se détache l’illustration de parcours aussi singuliers que ceux de Giacometti, Jacques Mahé de La Villeglé, Roman Opalka, Mimmo Paladino, Erik Dietman ou Helmut Newton. Dès la fin des années 1980, L’Atelier français devient essentiellement photographique; aux critiques de circonstance se substituent peu à peu les textes littéraires écrits dans le partage de la création d’artistes comme Magdi Senadji, Jean-Philippe Reverdot, Philippe Bazin ou Yves Guillot.

Leur parcours, leurs œuvres apportent une réponse à l’outrage fait à l’auteur par son pays. Victime d’une indécatesse lors de la vente d’une œuvre, il est mis en question par la justice et par le fisc, et traqué par ses huissiers. Il en témoigne ainsi: *La France en moi a martyrisé et tué le Français que je fus. De là s’ensuit mon immobile errance entre les genres, entre les états [...]. Ce livre, je l’ai écrit autant homme que femme, fils que père, Français aussi bien qu’Allemand ou Japonais, mort et vivant, animal et humain...* La littérature est le lieu de réconciliation, de réparation où le collectionneur et le critique ne font plus qu’un dans la défense de ces *authentiques problématiques de vision, ce par quoi voir n’est pas reconnaître, mais le difficile apprentissage de seuils inédits de la perception du monde*. Désormais, la photographie est devenue le cœur de l’art contemporain. Cette fusion prend la forme de l’exposition *Enfermement* organisée à la Maison européenne de la photographie en 1998. Conçue comme une pièce de théâtre dont les visiteurs étaient les acteurs, elle redoublait le décor quotidien du château de La Rongère (Mayenne), où Bernard Lamarche-Vadel s’est donné la mort le 30 avril 2000, jour de célébration des déportés. Nous n’en dirons pas plus, renvoyant aux derniers mots de *Sa Vie, son œuvre*: *Le disparu n’aimait pas les ragots, consigne donc: il n’est pas mort puisqu’il n’avait jamais été mis en vie.*

**Visité par les esprits,
en constante relation
avec l'au-delà,
Ataa Oko chemine
lui aussi dans son œuvre
avec des entités
spirituelles comme
les créateurs
médiomniques.
Lucienne Peiry**





Ataa Oko Addo (1919-2012)



Sans titre (Tête humaine avec ailes)

Crayons de couleurs sur papier

Signée en bas au centre

21 x 29,7 cm

Œuvre présentée sous encadrement

Prix Love&Collect

1 300 euros

Dans la vie de la plupart des auteurs d'Art Brut, une personne plus que tout autre joue le rôle de figure tutélaire. Pour le créateur africain Ataa Oko Addo (1919), sa rencontre avec Regula Tschumi, en 2002, a été capitale: l'ethnologue est à l'origine de l'éclosion même de sa production, qu'elle a suivi régulièrement.

Pêcheur, puis ouvrier dans des plantations de cacao au Ghana, Ataa Oko suit un apprentissage de menuisier avant d'exercer durant quelques années sa profession dans une petite ville du pays. Le jeune homme fait preuve d'audace artistique en inventant, dès 1945, des cercueils figuratifs et personnalisés qui s'inscrivent dans la tradition funéraire des Ga, ethnique à laquelle il appartient. Ataa Oko se livre à son travail avec détermination et inventivité pendant plus de quarante ans, confectionnant plusieurs dizaines de pièces que diverses familles lui achètent pour leur défunt.

Visité par les esprits, en constante relation avec l'au-delà, Ataa Oko chemine lui aussi dans son œuvre avec des entités spirituelles comme les créateurs médiumniques. Il accepte et accueille cette emprise, à leur instar, leur abandonnant la paternité de sa production, partiellement du moins. Il justifie même sa capacité créative comme un don de Dieu, rejoignant la conception de l'artiste indien Nek Chand, par exemple. A mille lieues de l'attitude de l'artiste occidental qui se perçoit comme un être d'exception, maîtrise et dirige son œuvre, Ataa Oko se voit comme un vecteur, un être par lequel passe l'énergie et la volonté de Dieu et des esprits.

La demande de Regula Tschumi semble avoir agi comme un agent de précipitation. Les quelques premiers dessins esquissés, l'auteur paraît entraîné dans un processus de création fiévreux et inextinguible. Il dessine des heures durant, travaillant sans relâche, comme s'il ne pouvait plus « se détourner de sa tâche », selon les observations de l'ethnologue, et ainsi 2500 dessins sont créés en six ans (2003-2009). Regula Tschumi a bel et bien catalysé les impulsions latentes qui sommeillaient en lui. Agé aujourd'hui de quatre-vingt-dix ans, Ataa Oko semble être entré dans une phase d'affranchissement, où il donne libre cours à ses facultés imaginatives.

Lucienne Peiry

Ataa Oko Addo

Sans titre (Dragon vert)

Crayons de couleurs sur papier

Signée en bas à gauche

21 x 29,7 cm

Œuvre présentée sous encadrement

Prix Love&Collect

1 300 euros



Ataa Oko Addo

Sans titre (Animal rouge)

Crayons de couleurs sur papier

Signée en bas à droite

21 x 29,7 cm

Œuvre présentée sous encadrement

Prix Love&Collect

1 300 euros





**Figure de l'art
contemporain,
Jean-Pierre Bertrand
ne se reconnaît ni filiation
ni «suiveurs».**
Elisabeth Lebovici



J.P. Bertrand (1937-2016)

Élisabeth Lebovici

Le travail du peintre Jean-Pierre Bertrand, né en 1937 à Paris, a toujours été considéré comme un unicum, l'artiste ne se pliant à aucun *mouvement*, à aucune *école*. Il ne s'est inscrit sur la scène artistique que tardivement; sa première exposition personnelle (Ludwigshafen, Allemagne) date en effet de 1970. Figure de l'art contemporain, Jean-Pierre Bertrand ne se reconnaît ni filiation ni *suiveurs*. Les catalogues, souvent conçus par l'artiste même, respectent le mystère de sa biographie et laissent apparaître la difficulté de l'exégèse (Musée d'art de Toulon, 1981; Centre Georges-Pompidou à Paris, 1985; musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1993).

Faisant suite à la réalisation de quelques films, les premières installations de Bertrand confrontent citrons, sel et miel, éléments de base de son vocabulaire, à la duplication (photographique), au dédoublement (dans le miroir), à l'érosion et au travail du temps (*La Totalité des citrons*, 1976, à la chapelle de la Salpêtrière, Paris). Depuis 1980, Bertrand utilise aussi ces matériaux pour imbiber et colorer du papier; à ces traces se joignent des traits de crayon ou des couches d'acrylique. Ainsi, dans l'œuvre *Hr Hb S/L Hr Hb* (1982), le titre est issu des initiales anglaises des matériaux utilisés: H pour *honey* (miel), S pour *salt* (sel), L pour *lemon* (citron). Ici, seul le miel est combiné à la peinture acrylique rouge (r pour *red*) ou bleue (b pour *blue*). Mais cette *cuisine* de peintre devient alors un travail de sculpture: les papiers sont enchâssés dans des cornières métalliques et recouverts de plexiglas, auquel ils adhèrent. Ces *plaques* ou *volumes plats*, d'une épaisseur invariable, sont disposées en séries sur le mur, à des distances soigneusement calculées (*Mine de plomb*, 1982, coll. du musée national d'Art moderne, Paris; commande d'une installation par le musée Saint-Pierre - Art contemporain, Lyon, 1985). Imprégnés de couleur *naturelle*, ces papiers, solidaires de la forme culturelle par excellence qu'est le cadre, font éclater les catégories et les hiérarchies de l'art.



Jean-Pierre Bertrand

Les restes du bruit

Mine de plomb sur papier miel

Signée en bas à droite

124,5 × 370 cm

Exposition

Jean-Pierre Bertrand, Diamon'd

Exposition du 30 oct. 2019 au 27 janv. 2020

Centre Pompidou, Paris

Prix Love&Collect

15 000 euros

Mais Jean-Pierre Bertrand ne se limite pas à l'espace intime de la feuille de papier; il a reçu, pour des œuvres monumentales, des commandes de l'État (*1 p. 100 obligatoire*, hall de réception du nouveau bâtiment des Archives de Paris, 1990) ou de la délégation aux Arts plastiques (31 verrières pour l'église Saint-Andéol, Bourg-Saint-Andéol, Ardèche, avec le maître-verrier Florent Chaboissier, 1987-1991). Il a reçu, en 1990, le Grand Prix national de peinture. Depuis 1983, la Galerie de France lui a consacré de nombreuses expositions et le musée de la Ville de Paris une rétrospective en 1993, dans le cadre des *rendez-vous de l'Arc IV*. L'œuvre de Jean-Pierre Bertrand a fait l'objet de monographies en 1996 et 2013.

Jean-Pierre Bertrand continue son travail sur le nombre 54, qui revêt une place essentielle dans son œuvre, comme une entité énigmatique fascinante. Dans l'exposition *In Search of The Miraculous* (2005), au Quartier, le centre d'art contemporain de Quimper, l'artiste propose un dispositif à 54 lettres faites de tubes luminescents composant une phrase, où la répétition des mots fait rythme.



Pétri de bande dessinée et de culture pop, Boisrond n'a jamais caché son admiration pour les grands illustrateurs, Savignac ou Villemot; son art allusif et synthétique, à base d'aplats de couleurs vives et de lettrages stylisés fait merveille dans l'espace public.



F. Boisrond (né en 1959)

Stéphane Corréard

En 1994, Boisrond est invité à illustrer la *Carte Fines Bouteilles* du marchand de vins Nicolas (à la suite de Jean Hugo, Van Dongen, Bernard Buffet ou Philippe Favier); sa contribution consiste alors en une dizaine de gouaches de la série *Encyclopédiques*, sommet de son style dit *signalétique*, qu'il abandonne en 1999. Pétri de bande dessinée et de culture pop, Boisrond n'a jamais caché son admiration pour les grands illustrateurs, Savignac ou Villemot; son art allusif et synthétique, à base d'aplats de couleurs vives et de lettrages stylisés fait merveille dans l'espace public. Il sera du reste invité à réaliser nombre de placards pour l'environnement urbain, dont plusieurs sont restés dans les mémoires, comme ses affiches pour le Mois de la Photo ou le Montreux Jazz Festival, ses couvertures de plans de métro pour la RATP au début des années 1990, ou la fresque monumentale sur le mur pignon d'un immeuble situé à l'angle de la rue de l'Aqueduc et de la rue La Fayette, toujours visible à Paris.

Il serait pourtant hâtif et réducteur de cantonner l'art de Boisrond dans l'espace urbain. Depuis 1988 en effet, il a pris l'habitude chaque année de traverser la France en vélo. Or, dans la foulée du critique et historien Hector Obalk, qui est son plus fidèle commentateur au long cours, Boisrond est convaincu que la peinture, pour prouver qu'elle n'est pas morte, doit prouver qu'elle est vivante. C'est-à-dire peindre le monde contemporain en intégrant les nouvelles réalités visuelles de sa représentation, et même les nouveaux moyens de cette représentation, et de la diffusion des images. Ce qui aurait pu être une lapalissade devient le motif d'une véritable croisade.

En 2000, entre les peurs millénaristes et l'enthousiasme béat pour le nouveau monde numérique qui s'annonce (à condition de surmonter le *terrifiant* potentiel *bug* informatique du 1er janvier 2000), Boisrond est ainsi la tête de gondole de la nouvelle opération promotionnelle d'Obalk (avec la complicité de l'historien Didier Semin): *Ce sont les pommes qui ont changé*. À l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris (où Boisrond enseigne depuis l'année précédente), une exposition collective prend par surprise le monde de l'art français, pétri de post-conceptualisme à la sauce *Esthétique relationnelle* concocté par le théoricien Nicolas Bourriaud, quelques compères entendent affirmer – non, démontrer même – le primat renouvelé de la peinture figurative!

François Boisrond

Rêve de plage

1986

Sérigraphie en diptyque sur carton

Signée et datée

Numérotée 12/100

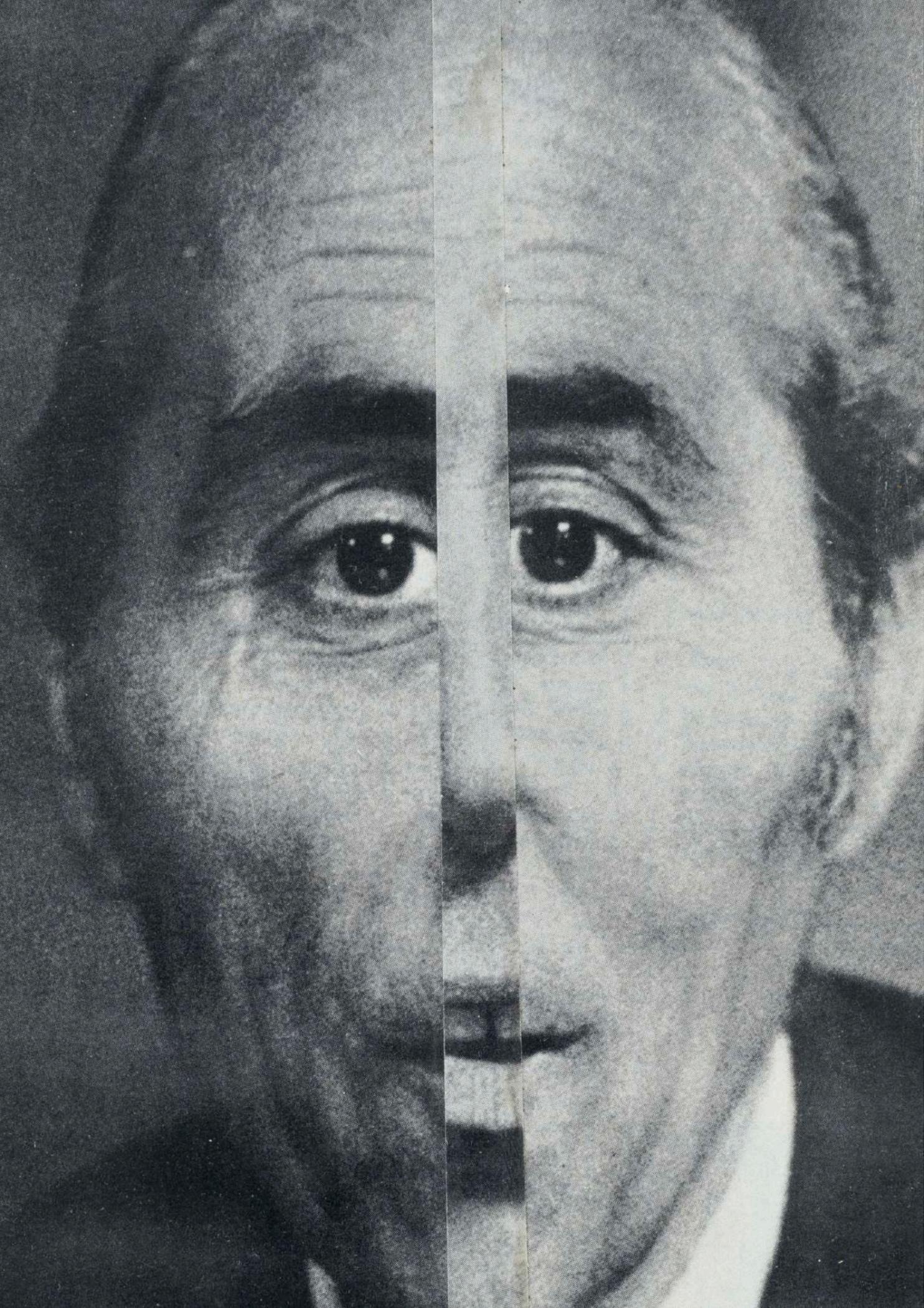
Eric Linard Edition

Edition à 100 exemplaires

152 x 98 cm (chaque)

Prix Love&Collect





**Il est, pour ainsi dire,
graphiste par excellence:
tracant un trait d'union
entre l'art et ses
applications, entre les
disciplines, entre les
sensibilités, depuis celle
de son pays d'origine, la
Pologne, jusqu'à la
France, sa patrie
d'adoption.**

Michel Wlassikoff



Michel Wlassikoff

R. Cieslewicz (1930-1996)

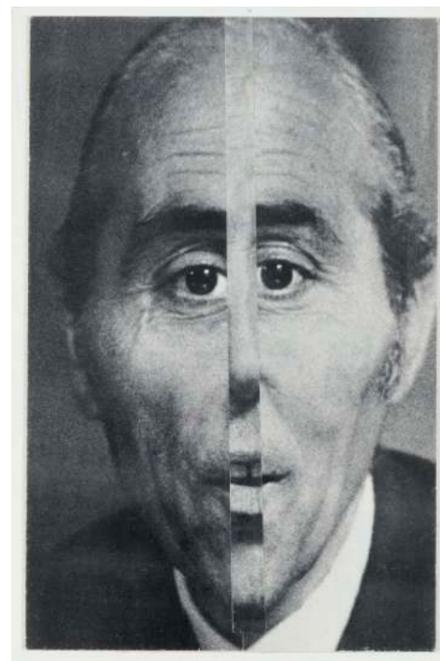
Renouant avec l'art de l'affiche, grâce notamment au succès de sa création pour le film d'Yves Boisset, *L'Attentat* (1972), Cieslewicz affirme son engagement, comme en témoignent sa percutante affiche pour Amnesty International (1975) ou ses réalisations pour les films de son ami Raymond Depardon. C'est dans cet esprit qu'il lance l'éphémère périodique *Kamikaze*, revue d'information panique, chez Christian Bourgois, en 1976 – les numéros 2 et 3 seront édités par Agnès B., en 1991 et 1997. Il y confronte des photographies de presse, par paires en double page, sous un titre abrupt ou ironique, questionnant ainsi l'actualité ou la mémoire.

En 1976, il commence la série *Changements de climat*, qui donne lieu, en 1979, à un film réalisé avec le concours de l'I.N.A. Il associe des extraits de peintures anciennes parmi les plus célèbres à des éléments de l'imagerie moderne pour obtenir une troisième image, interrogeant toutes les formes de représentation. Cette leçon virtuose sur la porosité des frontières entre graphisme, photographie et arts plastiques prolonge l'enseignement qu'il assure, depuis 1973, d'abord à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, puis, et jusqu'à la fin de sa vie, à l'École supérieure des arts graphiques (E.S.A.G.).

Dès son ouverture, le Centre Georges-Pompidou fait appel à son talent pour la conception d'affiches, de catalogues, de périodiques, de scénographies d'exposition. Il applique ses travaux sur la confrontation photographique et le photomontage aux visuels des expositions du Centre de création industrielle: *L'Espace urbain en U.R.S.S., 1917-1978*, et *Architectures en Allemagne* (1979). Pour la première de ces expositions, il est également en charge de la scénographie. Pour les grandes expositions interdisciplinaires, *Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne* (1978), ou *Paris-Moscou 1900-1930* (1979), il choisit une approche typographique rendant hommage aux avant-gardes. Cette nouvelle manière, plus stylisée, marque ses travaux ultérieurs pour l'édition et la presse.

Dans les années 1980, tout en continuant de diffuser ses recherches sur le photomontage à travers la publicité (campagnes pour Charles Jourdan), il collabore de plus en plus régulièrement comme illustrateur et graphiste à des périodiques: *Libération*, *Révolution...* À la fin de la décennie, il établit ainsi plusieurs formules de presse dont celles du magazine scientifique VST.

En 1986-1987, il réalise une nouvelle série de photomontages personnels, *Pas de nouvelles-Bonnes nouvelles*, qui délivrent un message violent et pessimiste sur l'état du monde,



Roman Cieslewicz (1930-1996)

Alain Bernardin,
directeur du Crazy Horse

Collage sur papier

20,5 × 13 cm

Œuvre présentée sous encadrement

Prix Love&Collect

1 500 euros

selon un graphisme vif, soutenu par une typographie conçue pour l'écran (l'OCR-A), préfigurant le mode d'échanges des images et des informations par ordinateur. Il déploie ce nouveau style dans ses éditoriaux graphiques pour le magazine *L'Autre Journal*, en 1992, auquel il donne également plusieurs couvertures marquantes.

Il revient, par ailleurs, à la scénographie, avec un décor d'images projetées sur le fronton de l'Assemblée nationale pour la célébration du bicentenaire de la Révolution française en 1989, puis en concevant les animations sur la façade de l'Hôtel de Ville de Paris, en 1990, à l'occasion du centenaire de la naissance du général de Gaulle.

L'œuvre de Roman Cieslewicz a fait l'objet de plus d'une centaine d'expositions personnelles de son vivant, en France et à l'étranger. Le Centre Georges-Pompidou lui consacre une grande rétrospective, en 1994, et fait l'acquisition de nombreuses pièces, depuis les affiches polonaises jusqu'aux numéros de la revue *Kamikaze*. Le quotidien *Le Monde* le charge, la même année, de la conception graphique et artistique de l'album anniversaire de son cinquantenaire. Cette réalisation sera sa dernière commande importante.

SEUL

VU

EN
CŒUR

EN
VUE

X

8
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

13
14
15
16
17
18
19
20

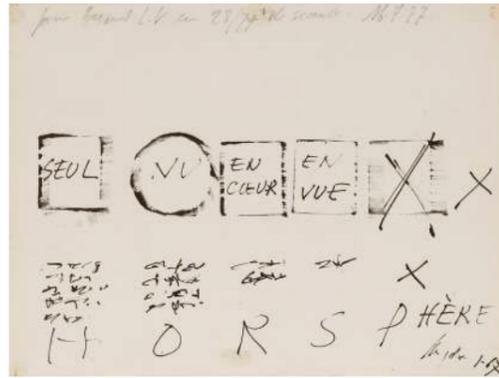
21
22
23
24

25
26
27
28

29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40



Jean Degottex (1918-1988)



Jean Degottex

Horsphère

1967

Encre et mine de plomb sur papier

Signée et datée en bas à droite

Dédicacée en haut au centre

27,7 × 36,7 cm

Provenance

Atelier de l'artiste

Collection Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

1 200 euros

C'est à vingt et un ans, lors d'un voyage en Algérie et en Tunisie, que Jean Degottex (né à Sathonay dans l'Ain) commence à peindre. Il obtient le prix Kandinsky en 1951 et participe à la création du Salon d'octobre, qui défend l'abstraction lyrique. *La vision s'efface au profit de l'impulsion gestuelle*, dit Renée Beslon, qui signale que, dès 1953, l'expression par le signe est acquise. André Breton, qui préface l'exposition présentée en 1955 par Charles Estienne à la galerie L'Étoile scellée, voit dans la démarche de Degottex, dans la rapidité de son trait de pinceau, la possibilité d'un véritable automatisme en peinture, et révèle une disposition proche des œuvres des peintres japonais du sumi-e. La rencontre avec l'attitude philosophique zen est capitale pour Degottex: à l'image du calligraphe extrême-oriental, il s'engage dans un art issu de la discipline et du contrôle permettant un geste minimum, rapide et définitif, et cherche comment transcender le signe à partir de l'écriture (Suite Serto; Hagakure, 1957).

L'efficacité du geste unique, la dynamique du mouvement qui occupe pleinement et justement l'espace se vérifient dans les «18 Vides» des Alliances (par exemple, Vide de l'inaccessible, Vide du non-être de la nature par elle-même), exposées à la Galerie internationale d'art contemporain à Paris, en 1959, dans les Suites (Écriture, 1962; Suite Rose Noire, 1964) où les signes s'inscrivent sur un fond sombre, dans les grandes peintures Aware (Aware II, 2.8 - 1961, Musée national d'art moderne, Paris), dans les Métasignes (1961).

Vers 1966, Degottex introduit la matérialité du support, de la toile, par l'estampage, la déchirure, le pliage, le grattage, le recouvrement, le tressage, et y inscrit des formes circulaires. Puis les signes sont remplacés peu à peu par un système faisant appel à la symétrie, à l'orthogonalité, à l'oblique sur champ monochrome (Suite Médias, 1973; Papier Plein, 1975-1976), lignes imprimées en creux et en relief dans la toile écru ou teinte (série des Reports, 1977-1978). Degottex intervient de plus en plus sur des objets bruts qui, présentant déjà un signe privilégié à respecter ou à contrarier — rayures des briques, texture des sacs en papier kraft, lignes du bois, trame des tissus —, lui servent de matrice, d'outil, de support, de surface, de sujet, d'objet, pour obtenir une peinture minimale, essentielle, qu'il voudrait universelle: séries des Bris Signes, 1979-1980; des Fonds Perdus, 1982-1983; des Bois Fendus, 1984-1987 (Bois Fendu Coin, 1984, Galerie de France, Paris); des Lignes Bois, 1985-1987, des Lauriers-Caisse, 1987. Jean Degottex a illustré les livres d'un certain nombre de poètes, Edmond Jabès, Maurice Benhamou, Bernard Lamarche-Vadel et Jean Tortel.

Servane Zanotti

Vers 1966, Degottex introduit la matérialité du support, de la toile, par l'estampage, la déchirure, le pliage, le grattage, le recouvrement, le tressage, et y inscrit des formes circulaires.
Servane Zanotti

LEZARDS ET KLEIN KUNST PAR OUTIL O'TOOL . . .

A SOLJENITSYNE.

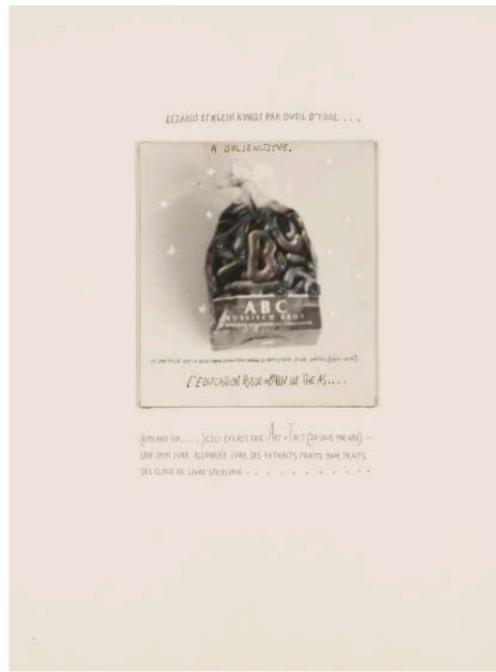


LE SPECTACLE EST LA SEULE FORME D'EDUCATION MORALE OU ARTISTIQUE D'UNE NATION (GIRAUDOUX).

L'EDUCATION RUSSE = PAIN IN THE AS



Erik Dietman (1937-2002)



Erik Dietman
Sans titre (A Soljenitsyne)
1993
Technique mixte sur papier
Signé et daté au dos
63,5 × 49 cm

Prix Love&Collect
3 800 euros

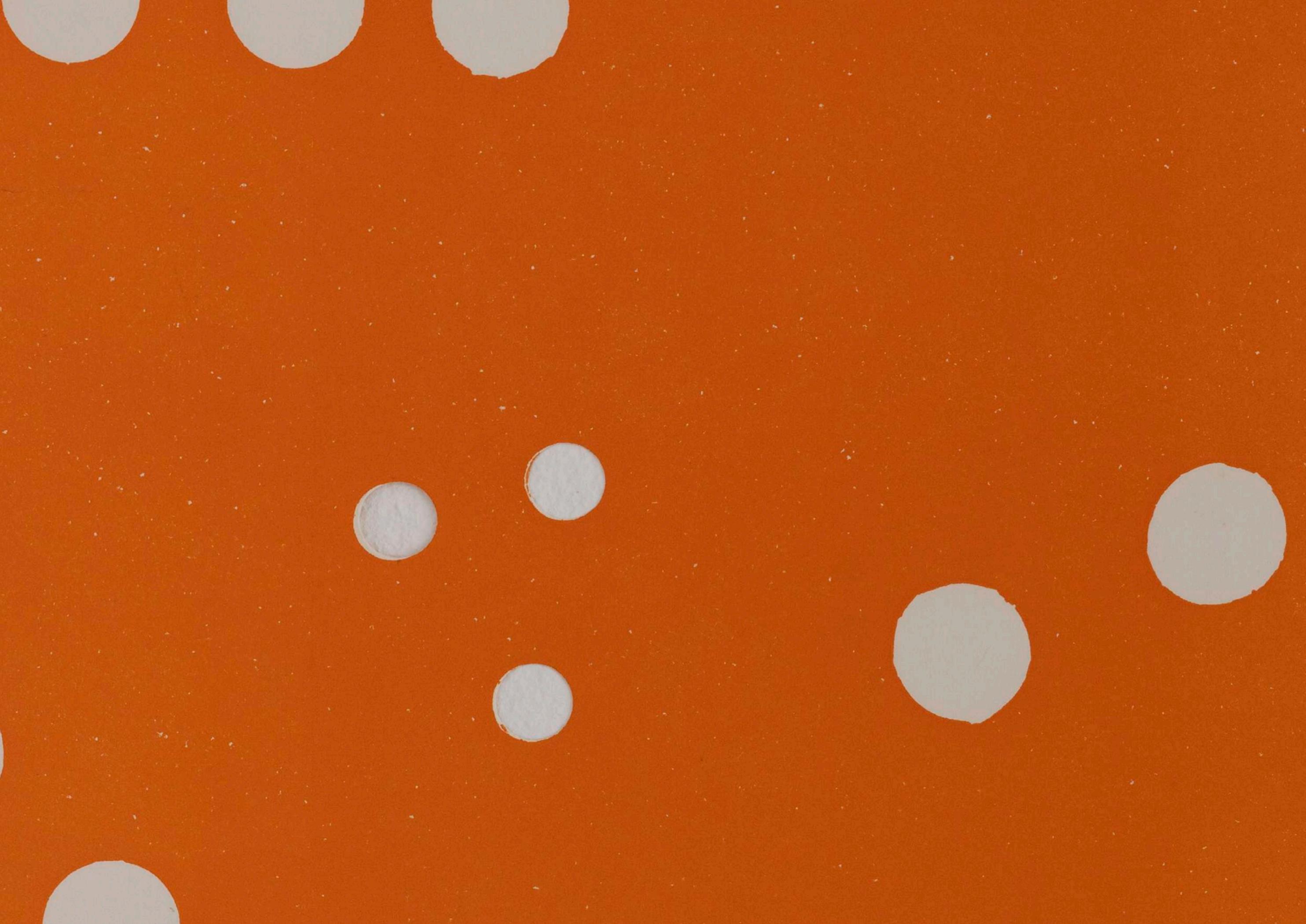
La légende dit que le premier objet pansé par Erik Dietman fut un verre qu'il recouvrit de sparadrap au bar de l'hôtel Savoy, à Malmö en Suède, en paiement des douze Bloody Mary qu'il venait d'y boire. Une photographie le montre, l'air à la fois concentré et amusé, parcourir de la main toute la surface de l'objet; geste sensuel, assimilable à une caresse – puisqu'il ne faut pas briser le verre. Ce faisant, il opère une conversion symbolique, tenant de la blague métaphysique et du tour de passe-passe, transformant le verre de l'hôtel en œuvre d'Erik Dietman. Ainsi l'objet pansé devient, selon ses termes, *objet pansé*: un équivalent monétaire – la forme abstraite de la valeur (dixit Karl Marx). Pierre de Massot, illustre écrivain dada et vieil ami de Marcel Duchamp, désignait clairement quelle opération d'apparence magique l'artiste a su opérer lorsqu'il écrivait en 1964: *Fasciné par l'objet, il le fascine à son tour, tel le serpent avant d'avalier sa victime*. Cet artiste était un charmeur.

Autoproclamé *roi du sparadrap*, qu'il qualifiait de *bronze du pauvre*, Erik Dietman a su aborder dès 1960 l'esprit du ready-made par son versant humoristique. Son œuvre anticipe bien des tendances de son temps, tout en s'en moquant: des vraies/fausses performances d'art corporel du début des années 60, au cours desquelles il applique à son corps des bandes de gaze, aux multiples *retours à la peinture* des années 70, qui le voient métriser des Matisse, dessiner sur des cartes géographiques ou accumuler sur bâches objets, références à l'histoire de l'art et jeux de mots. Rétif à tout effet de groupe, il remet en cause avec humour les ambitions autoritaires de l'avant-garde qui s'exclame comme les trois hommes libres de l'*Ubu enchaîné* d'Alfred Jarry: *Désobéissons avec ensemble!* Le bronze, le marbre et le verre, comme les objets et les langues – qu'il pratiquait avec une approximation vigoureuse –, passent entre ses mains puissantes dirigées par son esprit joueur et facétieux. Ainsi naît au cours de ses vingt dernières années une œuvre sculptée prolifique qui ose se frotter à la tradition. Définissant la sculpture comme *une façon élaborée de se curer le nez*, il désigne clairement ses œuvres comme des déjections du corps de l'artiste.

Cette formule à consonance nietzschéenne indique chez lui une conception de l'art comme pratique vitale, soit une hygiène physique et mentale, indispensable à la santé de l'artiste comme à celle de la société, dont la règle principale est sa capacité à dépasser les oppositions vers une synthèse supérieure: allier la solidité des formes et la légèreté de l'esprit, la liberté physique et la santé morale.

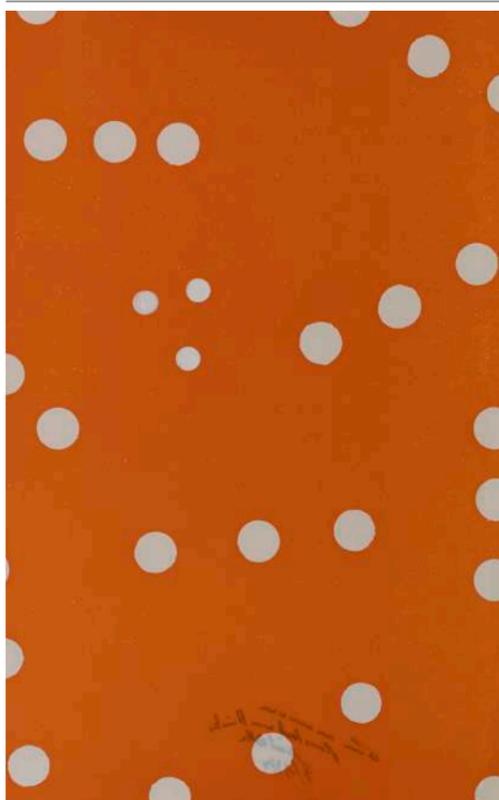
Vincent Simon

La légende dit que le premier objet pansé par Erik Dietman fut un verre qu'il recouvrit de sparadrap au bar de l'hôtel Savoy, à Malmö en Suède, en paiement des douze Bloody Mary qu'il venait d'y boire. Vincent Simon





Noël Dolla (né en 1945)



Noël Dolla
Sans titre (le monde)

Technique mixte sur papier
Signé en bas à gauche
39,8 x 25 cm

Provenance
Atelier de l'artiste
Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris
Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect
500 euros

Depuis plus d'une quarantaine d'années, Noël Dolla se livre à une entreprise picturale des plus singulières qui soient. Son œuvre, tout autant que son enseignement à la Villa Arson depuis trente-cinq ans font de lui un des artistes vivants les plus importants de la scène française. De nombreux exégètes se sont penchés sur son travail et il suffira de se reporter à leurs écrits pour une approche documentée de l'œuvre. Quelques mots pourtant de ce qui me semble essentiel dans le travail de Noël Dolla: Nice, la peinture, les femmes, la pêche, le ménager, le rebond, le masque et le leurre... Mais également la mémoire.

En effet, tout l'œuvre de Dolla est un travail de mémoire, de la mémoire. Une mémoire des gestes et œuvres qui l'ont précédé. Une mémoire de l'atelier, des outils, des savoir-faire et techniques. Et puis une remise en jeu permanente de cette mémoire, un oubli. Une amnésie. Depuis le début, l'œuvre procède par séries, reprises et enchaînements. Elle semble se déployer (écartelée?) entre deux directions opposées en apparence: une déconstruction radicale de la peinture, de ses concepts, moyens, fins, outils, histoires... et une implication subjective, voire intime et baroque de l'artiste dans son œuvre. Il aime à rappeler qu'il navigue entre Supports-Surfaces et Fluxus... Le peintre (son quotidien, ses voyages, ses rencontres, ses engagements et positions politiques, ses réactions, ses énervements, ses engouements, ses déchirures, ses joies, ses tragédies, ses farces, son histoire) en tant que sujet est là, présent, partout, caché, masqué.

L'exposition que lui a consacrée le Mamco à Genève en 2003, sous le commissariat de Christian Bernard, mettait fort pertinemment en relief la dimension pour le moins rhizomatique de cet œuvre qui se construit par rebonds, retards, reprises. Partant de là, «Léger vent de travers» se centre sur ses récents développements (2002-2009), que viennent éclairer des contrepoints «historiques», des flash-back, dans une perspective rétrospective.

Frank Lamy

Noël Dolla
Sans titre (le monde)
1968
Technique mixte sur papier
Signé en bas à gauche
28 x 13 cm

Prix Love&Collect
500 euros





**Dans les années 1960,
Bernard Dufour
abandonne l'abstraction
pour une peinture
davantage figurative,
se concentrant
notamment sur le nu,
celui de son propre corps,
celui de sa femme,
Martine, et d'autres
modèles féminins.
Fabrice Hergott**



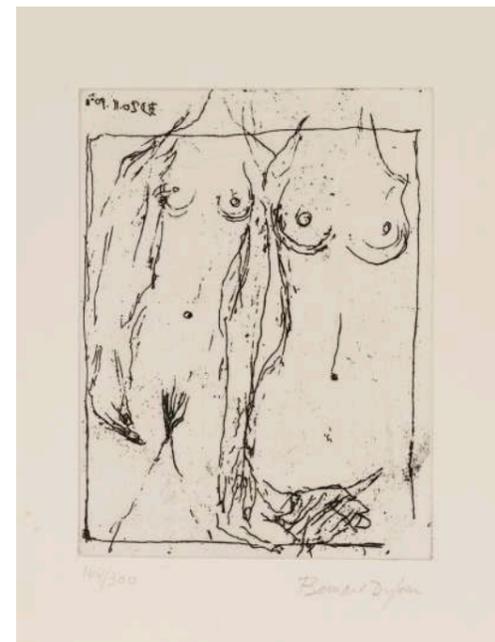
Bernard Dufour (1922-2016)

Fabrice Hergott

Peintre, dessinateur, mais aussi photographe et écrivain, Bernard Dufour, né à Paris le 21 novembre 1922, est l'auteur d'une œuvre considérable. Élevé dans une famille d'artistes et de médecins, il connaît une jeunesse parisienne heureuse. Sa découverte passionnée de la nature dans la propriété de son père en pleine forêt de Rambouillet le conduira à entrer à l'Institut national agronomique de Paris, avec le projet de devenir inspecteur des Eaux et Forêts. Pendant la Seconde Guerre mondiale, en août 1943, avec Alain Robbe-Grillet et les autres élèves de sa classe d'âge, il est contraint d'intégrer le Service du travail obligatoire. Au cours de son séjour en Allemagne, il bénéficie d'une bourse d'études qui lui permettra de découvrir dans la bibliothèque de l'université de Heidelberg l'histoire de l'art et les auteurs français (Delacroix, Breton, Mallarmé), que ses études scientifiques ne lui avaient pas laissé le temps de connaître. C'est très probablement, dit-il, la lecture du Journal de Delacroix qui le fera *devenir peintre et peut-être artiste*.

De retour à Paris, Bernard Dufour obtient son diplôme d'ingénieur agronome en 1946. Il commence à peindre tout en occupant un emploi à mi-temps d'ingénieur à Gaz de France jusqu'en 1954. En compagnie de Robbe-Grillet, il fréquente assidûment les milieux littéraires, artistiques et musicaux d'avant-garde. Il devient alors le peintre d'une œuvre abstraite, dans le sillage de l'école de Paris. Dès 1948, la galerie Maeght lui consacre une exposition personnelle. Au Salon d'octobre 1953 où était rendu un hommage à Picabia, le marchand d'art Pierre Løeb découvre son tableau et obtient de Bernard Dufour un contrat d'exclusivité pour sa galerie Pierre, qui va le représenter à partir de 1954.

Dans les années 1960, Bernard Dufour abandonne l'abstraction pour une peinture davantage figurative, se concentrant notamment sur le nu, celui de son propre corps, celui de sa femme, Martine, et d'autres modèles féminins. Il explore ainsi la représentation crue de l'intime et de la sexualité. Son rapport aux modèles relevant du désir, il séduit, dans les rues parisiennes, les filles qui vont ensuite poser pour lui dans son atelier. Il travaille alors entre la capitale et le mas de Pradier à Foissac dans l'Aveyron, où il installe un atelier et un laboratoire photographique. Loin de Paris, il tient un journal visuel, photographique et littéraire de ses préoccupations, de sa relation solitaire à l'art, et suit de près la manière dont ses réflexions s'articulent avec sa vie personnelle, ses drames comme ses moments de bonheur. Ces réflexions sont faites avec autant d'attention que de détachement, au point que ses contemporaines, à demi-mot, ont pu considérer son œuvre comme «pervers».



Bernard Dufour

Sans titre

Pointe sèche sur papier

Édition à l'édition à 300 exemplaires

Numérotée en bas à gauche

Signée en bas à droite

28 x 22 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

50 euros

Cette méfiance, qui venait renforcer son isolement géographique, ne l'a pas découragé. Elle semble, au contraire, l'avoir incité à ne pas faire de compromis. Son œuvre sans concession est présentée lors de nombreuses manifestations, telles que la Documenta de Kassel (1959), la biennale de Venise (1964) ou dans l'exposition Topino-Lebrun et ses amis au Centre Georges-Pompidou (1977) où Pierre Nahon le découvre et devient, l'année suivante, son marchand.

À partir de 1975, Bernard Dufour dessine et peint exclusivement dans son atelier aveyronnais. Il y fait venir des filles-modèles qu'il peint, et parfois photographie. Après le décès de sa femme, il abandonne leur appartement parisien où ils vivaient entourés de plusieurs de leurs amis de l'avant-garde littéraire et artistique – Paule Thévenin, Jacques Henric et Catherine Millet, Denis et Françoise Roche. En tant qu'écrivain, il publie des livres autobiographiques et de courts essais sur des poètes.



Gisèle Freund (1908-2000)



Gisèle Freund
Marcel Duchamp
1966
Tirage argentique couleur
Timbre à sec au recto en bas à droite
Signée et datée au dos
20 x 30 cm
Œuvre présentée sous encadrement

Prix Love&Collect
1 500 euros

Femme reporter, une photographe toujours préoccupée des relations de son expression et de son environnement social, Gisèle Freund est l'un des rares praticiens de l'image fixe qui ait aussi écrit sur le sens de la photographie (*Le Monde et ma caméra*, 1970; *Photographie et société*, 1975). Part intime de son travail, terrain de découverte et d'approche d'un milieu intellectuel qui la fascinait, ses portraits sont devenus célèbres malgré elle.

Née en 1908 à Berlin-Schöneberg, Gisèle Freund, après des études secondaires sans histoire se voue à la sociologie et à l'histoire de l'art. En 1933, parce qu'elle refusait le régime hitlérien, elle quitte Berlin comme tant d'autres intellectuels d'outre-Rhin et se fixe à Paris. Elle y rencontre bon nombre d'immigrés, artistes et intellectuels, qui continuent leurs travaux en suivant douloureusement les bouleversements de leur pays d'origine. Elle poursuit ses études à la Sorbonne où elle présente, en 1936, une thèse consacrée à l'histoire de la photographie en France au XIXe siècle, la première du genre dans le cadre de l'Université. La même année, elle acquiert la nationalité française puis devient photographe et travaille pour le magazine *Life*, récemment fondé aux États-Unis et qui devient l'une des publications les plus prestigieuses du monde dans le domaine de l'actualité et du reportage photographique.

1940: Paris est occupé par les troupes nazies. Gisèle Freund fuit la capitale et se réfugie dans le Lot. Invitée par Victoria Ocampo, directrice de la revue *Sur*, elle quitte le Midi de la France en 1942 et rejoint l'Argentine. Alors commence une longue aventure, affective, journalistique et photographique avec le continent sud-américain. Tout en poursuivant son travail de journaliste et de photographe, Gisèle Freund travaille pour le ministère de l'Information du gouvernement de la France libre. En 1946, elle rentre à Paris avec une exposition d'art sud-américain sous l'égide des Relations culturelles, puis fait un nouveau voyage en Amérique du Sud pour le compte du musée de l'Homme. De Patagonie et de la Terre de Feu, elle rapporte un film en couleurs ainsi que des photographies. L'année suivante, elle rejoint l'agence Magnum que viennent de fonder Henri Cartier-Bresson, David Seymour, Robert Capa et George Rodgers. Reporter-photographe à temps plein, elle parcourt les États-Unis, le Canada, l'Amérique centrale, l'Équateur, le Pérou, la Bolivie, le Brésil, retourne en Argentine et se rend au Mexique où elle séjourne deux ans. Phénomène rare dans une profession de globe-trotters qui fait généralement appel à des hommes, cette femme photographe devient célèbre. Connue pour des reportages sur le chômage en Angleterre que *Life* diffusa dans le monde entier dès 1936, reconnaissable à la rigueur d'un travail sans cesse soucieux d'articuler la cohérence des cadrages et l'analyse sociale, liée à l'intelligentsia internationale, elle donne, dans les pays qu'elle traverse, de nombreuses conférences sur la littérature française contemporaine, accompagnées des portraits



en couleurs des écrivains qu'elle a su approcher et comprendre. C'est elle aussi qui, après avoir connu Huxley, Valéry, Tagore, Stravinski et tant d'autres dans le salon littéraire de Victoria Ocampo à Buenos Aires, fera parvenir en France, avec Roger Caillois, les premiers numéros de *Sur*.

Avant son départ d'Argentine, elle réalise le scoop le plus éclatant de sa carrière journalistique, en photographiant Evita Perón dans son intimité. Elle nous montre alors l'ancienne speakerine de la radio devenue première dame du pays, *fée politique* investie d'exorbitants pouvoirs et parlant un langage simple à un peuple qui la vénère. Mais elle la montre aussi devant sa coiffeuse, luxueusement installée, portant des fortunes de bijoux pendant que son dictateur d'époux singe Mussolini dont il a été l'attaché militaire.

En 1954, Gisèle Freund quitte Magnum pour se consacrer à ses portraits d'écrivains tout en poursuivant de façon indépendante sa carrière de reporter. Présidente de la Fédération française des associations de photographes créateurs depuis 1977, elle a reçu le grand prix national des Lettres pour la photographie en 1980.

La partie la plus sereine et la plus impressionnante de son œuvre est constituée de cent quatre-vingts portraits d'écrivains, souvent en couleurs, symboliques et rituels, dépouillés et pertinents, qui constituent un reflet de la pensée du XXe siècle. Passionnée par le monde intellectuel et curieuse de tous les mouvements de pensée, la jeune étudiante allemande exilée à Paris cherche à rencontrer écrivains et créateurs. Préoccupée avant tout de découverte, elle réussit très vite des *portraits-rencontre* où elle sait capter ces rares moments de vérité, d'intimité et de transparence que des personnalités obligées à la représentation laissent rarement transparaître.

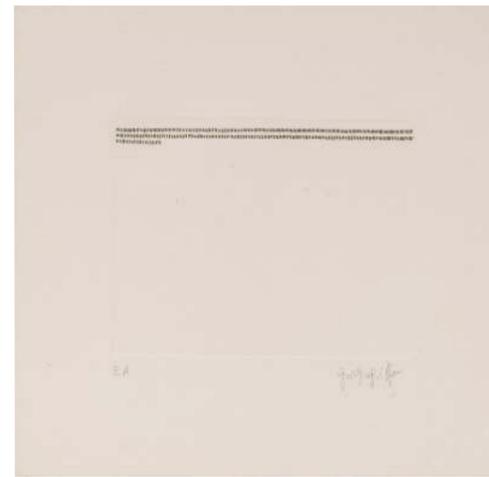
Un autre mérite de Gisèle Freund est de compter parmi les précurseurs de l'image en couleurs. À une époque où cette technique était une nouveauté, elle a réalisé certains portraits uniques et ses archives renferment plus d'un visage dont nous n'aurions jamais connu d'autre expression que figée par le noir et blanc. Joyce chez lui ou à la recherche d'un taxi, Beckett *attendant Godot*, Virginia Woolf, Walter Benjamin, Sartre, Simone de Beauvoir, Marcel Duchamp, André Breton, Matisse, Colette, Cocteau, Michaux, Romain Rolland, tant d'autres encore. Les portraits de Gisèle Freund, par leur dépouillement tout symbolique et la finesse de leur jeu entre le style d'un auteur et son expression restent des images définitives de notre culture.

Le portrait photographique est certainement l'un des genres les plus difficiles: il se heurte, surtout lorsqu'il s'agit de personnalités connues, aux nécessités de la représentation, au masque convenu. La réussite de Gisèle Freund tient à cette attention constante à une expression profonde, qui sait refuser la complaisance. En 1981 elle fait le portrait officiel de François Mitterrand qui pose, pour elle, dans la bibliothèque de l'Élysée et qu'il conservera pendant ses deux septennats. Elle poursuivra son activité de portraitiste jusqu'à sa mort, à Paris, en 2000, donnant parallèlement des conférences, organisant des expositions et se consacrant à la publication d'albums. Dans *Mémoires de l'œil*, elle a donné elle-même la parfaite définition de son travail, tout en situant le rôle qu'elle assigne à la photographie: *Révéler l'homme à l'homme, être un langage universel, accessible à tous.*

Christian Caujolle



Giorgio Griffa (né en 1936)



Giorgio Griffa

Sans titre

Gravure sur papier

Signée en bas droite et justifiée
en bas à gauche

27,5 × 28,5 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris
Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

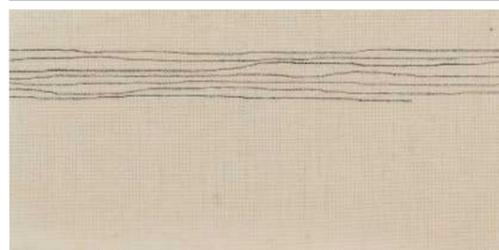
120 euros

Giorgio Griffa est connu pour laisser ses peintures dans un état d'inachèvement définitif, comme si le simple fait de créer quelque chose l'avait incité à s'arrêter immédiatement pour en faire une autre. Une fois *terminées*, ces œuvres – des compositions aux couleurs agréables sur des toiles de jute, de chanvre et de lin non tendues – sont pliées et empilées dans l'atelier turinois de l'artiste, qu'il occupe depuis des décennies. Le poids d'un si grand nombre de toiles empilées les unes sur les autres provoque des plis qui ne partent plus. Lorsqu'une toile est dépliée, les traces du passage du temps sont ainsi littéralement gravées sur sa surface. Chacun de ces tableaux est un traité sur la répétition et la spontanéité, la fantaisie et l'ordre, l'accomplissement et la faillibilité. Si tous les bons artistes donnent une nouvelle forme à l'expérience artistique en mettant en tension des idées discordantes, Griffa, un grand artiste, fait autrement: il révèle, à travers des rapports savoureux de présence et d'absence, le caractère informe de l'expérience elle-même. Qui plus est, il fait de cette révélation inquiétante une occasion joyeuse, comme en témoigne notamment sa production des années 1990.

Je suis un nomade, a déclaré Griffa, *dans mon esprit comme dans ma peinture*. Bien qu'il ait exposé à la Galleria Sperone de Turin à la fin des années 1960 – à cette époque, la ville était le centre de l'Arte Povera – il ne s'est jamais éloigné d'un médium que les artistes pauvres considéraient comme intellectuellement ennuyeux. Cet engagement envers la peinture l'a vaguement allié à la *Pittura Analitica* en Italie et au groupe BMPT en France, mais ces relations n'ont pas duré; il a évité la froideur un brin arrogante de ces mouvements pour une pratique embrassant à la fois la rigueur et l'éblouissement. Sa carrière atypique, ainsi que sa dévotion peu sérieuse au plaisir esthétique, ont conspiré pour le garder secret en dehors de Turin jusqu'en 2012, lorsque la galerie Casey Kaplan lui a offert sa première grande exposition personnelle à New York, déclenchant enfin la reconnaissance mondiale que son art mérite.

La généalogie artistique de Griffa peut être tracée jusqu'à n'importe où, des fresques romaines de sa mémoire d'enfant à la Sécession viennoise et à presque tous les autres mouvements qui ont traversé la première moitié du siècle dernier. Le glissando chromatique de *Quindici colori*, 1999, et l'orageux et schématique *Numerazione doppia*, 1996, chacun avec des coups de pinceau festonnés et des excroissances de bleu électrique, atteint un équilibre à la Matisse entre l'éparpillement et la profusion – l'œil ne reste jamais longtemps au même endroit. Ce sens du chaos ordonné est également évident dans *Finale rosa*, 1996: avec seulement une ligne rouge rebondissante, quelques éclaboussures de *bubble gum* et quatre piliers de traits diagonaux en lilas, citron, fuchsia et citron vert pâle, l'artiste crée une atmosphère d'incompréhension étourdissante.

Giorgio Griffa



Giorgio Griffa

Sans titre

1976

Encre sur toile

Signée et datée au dos

10,5 × 20,5 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

2 200 euros

Dans les années 1990, Griffa a commencé à intégrer des systèmes mathématiques dans son art; cette percée lui a permis d'approfondir son lien avec la physique, la spiritualité et la Renaissance, notamment par l'utilisation de la suite de Fibonacci. À l'instar d'Howardena Pindell, un autre peintre pour qui le cosmos est une muse, Griffa adopte des grilles et des nombres pour impliquer une structure là où il n'y en a pas, et en fait, nombre de ses œuvres semblent moins ordonnées par les mathématiques que par la musique. Kaplan a expliqué que, lorsqu'il travaille, Griffa pose ses supports sur le sol, peignant au gré de ce qui se joue en fond sonore, que ce soit du Mozart ou du jazz. Peut-être avait-il John Cage (une autre influence) à l'esprit lorsqu'il a composé Polittico arabesco con linee orizzontali, 1997, dont la traînée lilas culbute sur dix lignes horizontales qui, ensemble, ressemblent à une tablature vide. Selon Griffa, cette boucle signifie *le temps linéaire et le temps circulaire, car elle revient en arrière tout en avançant*. Confrontés au présent permanent de Griffa, nous nous retrouvons à l'image de ses tableaux, passionnés, vivants et profondément défaits.

Zack Hatfield





Les Mégalithes occuperont la quasi-totalité de la production de l'artiste pendant trente ans. Il s'agit de peintures à la laque peuplées de formes noires, élémentaires et silencieuses qui s'étalent sur un fond opalescent par lesquelles elles semblent être piégées.



L. Le Groumellec (né en 1957)



Loïc Le Groumellec

Sans titre

1984

Acrylique sur papier

Signée, datée, dédicacée au dos

26,5 × 19 cm

Provenance

Atelier de l'artiste

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

800 euros

Né en Bretagne en 1957, Loïc Le Groumellec obtient son diplôme à l'école de Beaux-Arts de Rennes en 1980. Sa recherche s'éloigne aussitôt des courants figuratifs très populaires parmi les jeunes peintres français de sa génération, séduits tant par les subcultures triviales comme la bande dessinée – c'est le cas entre autres de Robert Combas – que par les possibles hybridations entre l'iconographie pop et une peinture de style expressionniste – comme c'est le cas pour Jean-Michel Albérola.

Le Groumellec au contraire choisit de réduire au maximum ses motifs et sa palette pour revenir aux origines de la création picturale. Il découvre les sites archéologiques bretons du Néolithique et reste fasciné par la simplicité formelle de leurs constructions et par l'énigme de leur fonction. Tout particulièrement les menhirs alignés du site de Carnac et les indéchiffrables incisions du cairn de l'île de Gavrinis, dans le Golfe du Morbihan, deviennent la source principale de son imaginaire. En 1983 le CAPC de Bordeaux lui achète deux tableaux que l'on considère comme le commencement et la somme de toutes ses futures recherches: une peinture de la série de *Mégalithes* et une deuxième de la série des *Écritures*, qu'il ne reprendra systématiquement qu'à partir de 2015. Les *Mégalithes* occuperont la quasi-totalité de la production de l'artiste pendant trente ans. Il s'agit de peintures à la laque peuplées de formes noires, élémentaires et silencieuses qui s'étalent sur un fond opalescent par lesquelles elles semblent être piégées. Dans ces peintures toute tridimensionnalité est bannie et l'observateur se trouve face à des formes stoïques, énigmatiques, qui s'érigent muettes devant lui.

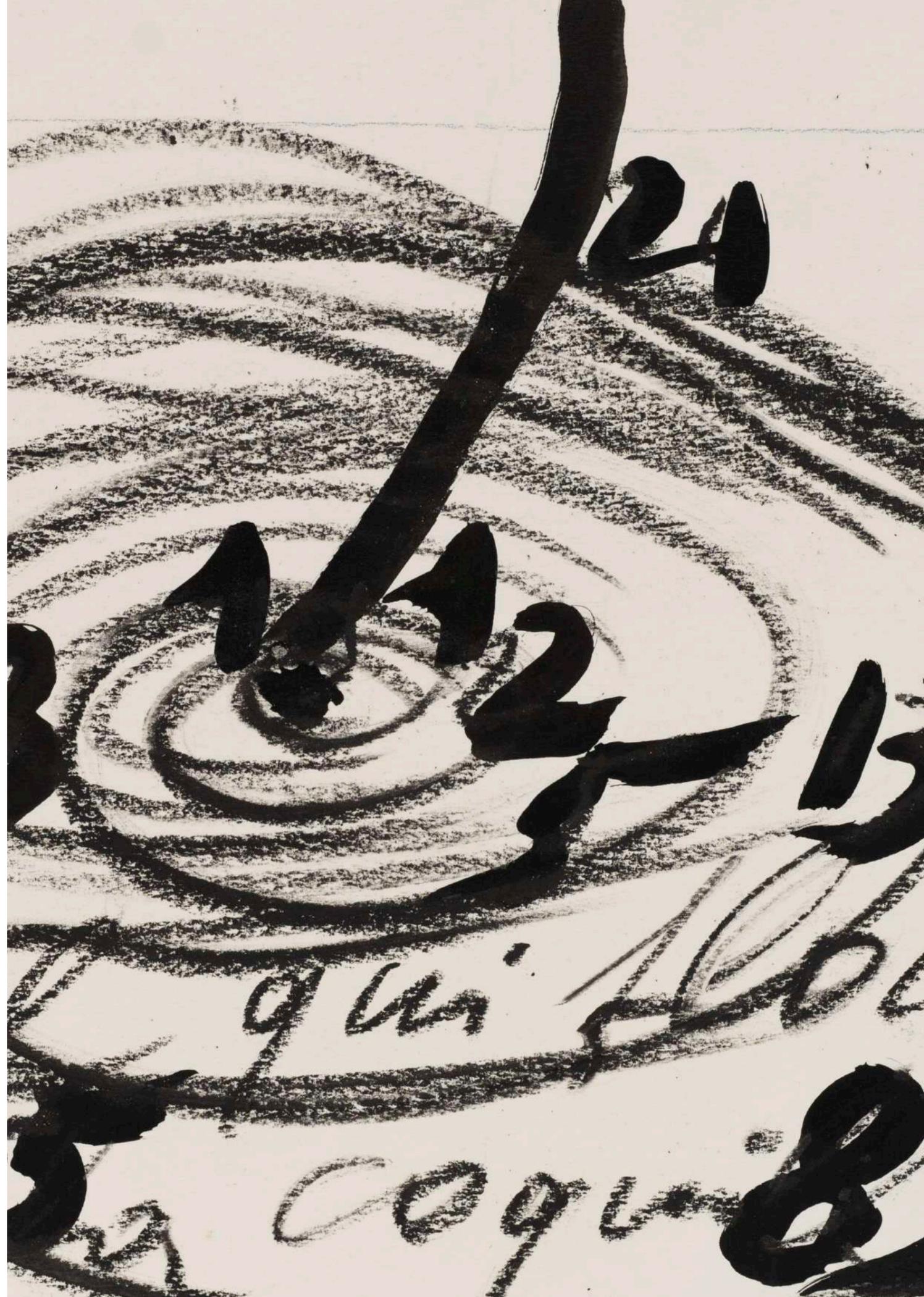
Plus qu'une inspiration directe, les mégalithes sont pour Le Groumellec ce qu'étaient les bouteilles pour Giorgio Morandi: des prétextes issus du monde réel pour questionner le sens ultime de la peinture. Cela explique également la persistance du motif tant dans l'œuvre du maître italien que dans celle de l'artiste français. Faire et refaire le même tableau, qui n'est pourtant jamais le même, sonder toutes les possibilités et les variations infinitésimales pour arriver à l'essence de la forme. La quête d'un minimalisme sensible – où l'on peut encore profiter des imprévus du travail manuel – ainsi que d'une répétition qui n'est jamais totalement systématique, met en relation le travail de Le Groumellec avec les empreintes de pinceau réitérées de Niele Toroni, artiste auquel il fait souvent référence. L'idée de la trace revient dans la série des *Écritures*: sur un fond brun, qui vibre de lumière grâce aux couches de peinture diluée qui se superposent sur la toile, se profilent d'énigmatiques arches concentriques. Ces signes, provenant toujours de l'imaginaire breton, font écho aux gravures murales de la chambre funéraire

mégalithique de Gavrinis, dont les archéologues ne sont pas encore parvenus à déchiffrer la nature: décor ou langage? Ils restent donc pour nous une écriture sans code, pure forme sans signification. Toute l'œuvre de Le Groumellec porte ainsi sur le rapport de la création avec l'absence. Son imaginaire de référence est fait d'énigmes et de vides: le menhir est une construction primitive dont nous ne connaissons pas la fonction et les signes gravés du cairn breton sont les traces d'un langage qui a perdu son code, renonçant à tout pouvoir de communication.

Un grand mystère anime ainsi les œuvres de Loïc Le Groumellec. L'insondable présence des figures massives dans la série des *Mégalithes* ainsi que l'énergie hypnotique des nouvelles *Écritures* leur confèrent une grande spiritualité, qui se fait encore plus tangible dans les Chapelles/Reposoirs disséminées dans les salles de la galerie.

Comme les édifices éphémères, généralement construits par les paysans, qui abritent les statues des saints à chaque étape de la Troménie de Saint Ronan (procession religieuse parmi les plus anciennes de France qui a lieu une fois par an à Locronan, en Bretagne), ces structures en bois encadrent et protègent les *Écritures*. L'attention aux éléments du folklore, et la volonté de les revaloriser dans leur aspect abstrait, idéal, rapproche la démarche de Le Groumellec à celle de Constantin Brancusi qui lui également utilisait les symboles de son folklore roumain dans sa recherche artistique et Brancusi est une des références majeures pour Le Groumellec. Il revient donc ici à la forme concave archétypique de la grotte ou de la cabane, qui est généralement associée au désir de préservation de ce qui est précieux et qui renvoie à une idée du sacré et de spiritualité partagée par les cultures du monde entier. Dans l'œuvre de Le Groumellec, la chapelle/reposoir sacralise non pas le tableau en tant qu'objet, mais la peinture comme symbole de la création artistique. Ces réceptacles, avec leur référence au pèlerinage, deviennent métaphores du chemin que l'artiste entreprend dans sa recherche de l'essence ultime de l'art.

**La feuille était devenue
un symbole, le symbole
de la totalité organique.
Mario Merz**





Mario Merz (1898-1964)



Le peintre et sculpteur italien Mario Merz est l'une des grandes figures de ce vaste champ de convergences intellectuelles et artistiques que fut, à partir de la seconde moitié des années 1960 en Italie, l'Arte povera. Selon l'historien de l'art Germano Celant, l'expression *signifie disponibilité et anti-iconographie, introduction d'éléments incomposables et d'images perdues, venues du quotidien et de la nature*. Au sein de ce mouvement, Mario Merz fut un bâtisseur infatigable, qui n'a cessé de mettre en situation l'igloo, élément emblématique de son œuvre.

Habitat du nomade, matrice aux connotations primitives, l'igloo, à la fois *abri et cathédrale de survivance*, forme organique par excellence, fut aussi pour l'artiste le support plastique d'options intellectuelles et politiques. Hanté par une vision romantique, marqué par un profond désir de retour aux origines et aux grands mythes de l'humanité, Merz écrit: *On a besoin de construire de manière antithétique aux modèles actuels [...]. Construire selon des processus de croissance et de solitude*.

Bien que né à Milan, en 1925, c'est à Turin que Merz fera toute sa carrière. Il entame des études de médecine et, durant la Seconde Guerre mondiale, rejoint un groupe de partisans antifascistes, Justice et Liberté. En 1945, il est arrêté et commence à dessiner sur toutes sortes de supports. Quelques années plus tard, il aborde la peinture. Les toiles qu'il expose régulièrement, à partir de 1954, se singularisent par la surcharge expressive de matière et la violence d'un geste qui s'affirme d'abord en termes d'énergie. *La feuille, déclarera-t-il, était devenue un symbole, le symbole de la totalité organique*.

Maïten Bouisset

Attribuée à Mario Merz

Sans titre

Encre sur papier
21 x 29,7 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris
Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

1 600 euros

Mario Merz

L'œil qui flotte dans la coquille

1989

Technique mixte sur papier

Signée en bas à droite

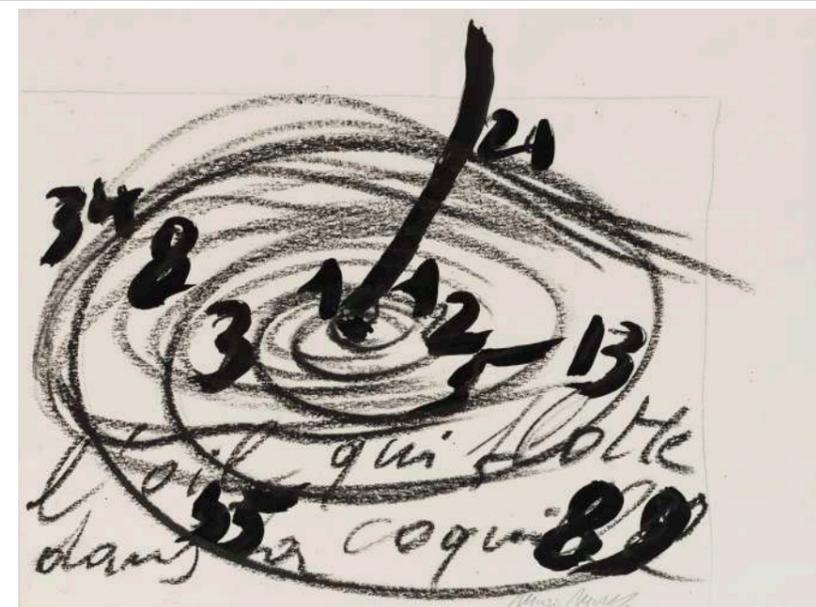
30,4 x 40,4 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris
Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

4 500 euros



Mario Merz

Cols de l'accent violent

1982

Gravure sur papier

Signée en bas à droite

25 x 33 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris
Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

400 euros

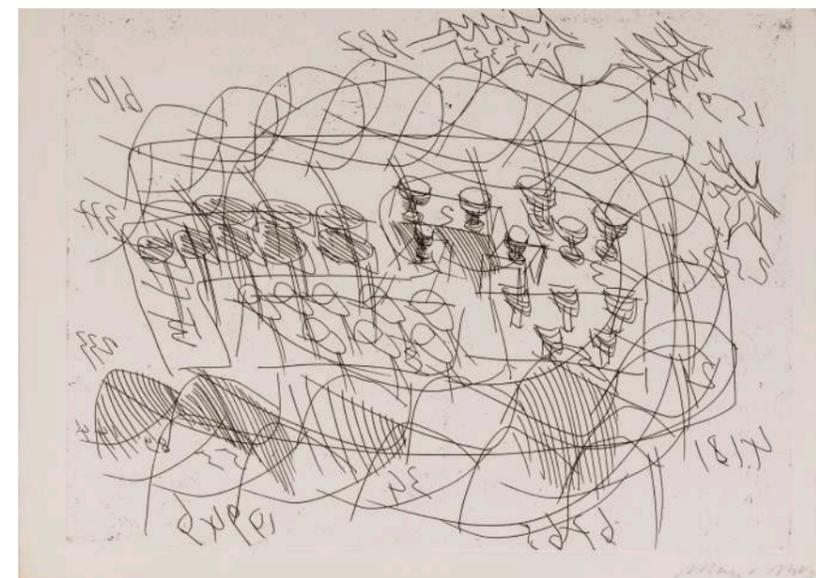
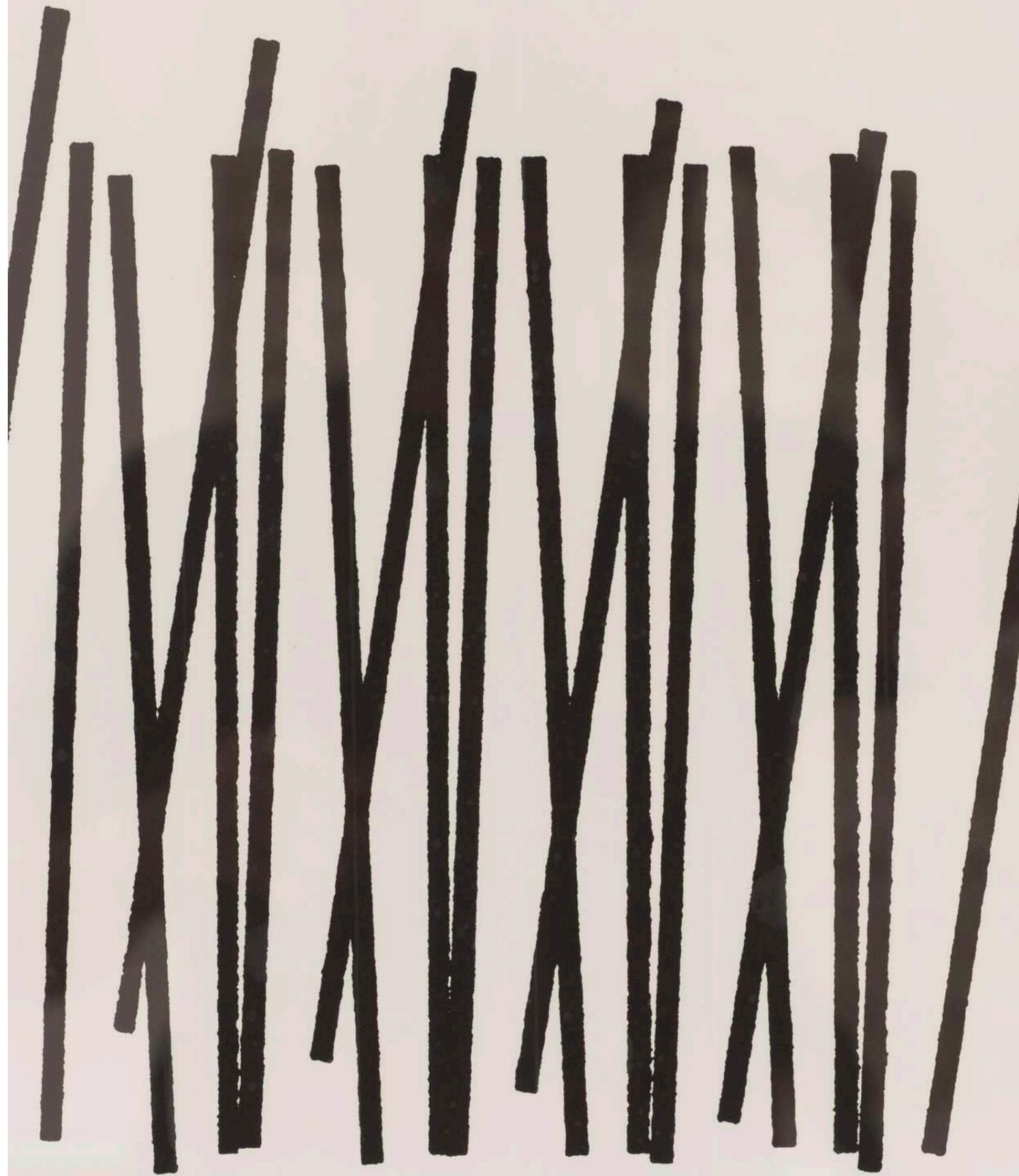


Figure de l'abstraction géométrique, Morellet, né en 1926, appartient à la génération qui, à la suite des pionniers Piet Mondrian ou Kasimir Malevitch, a étendu les limites des possibilités visuelles et théoriques de l'utilisation des figures mathématiques dans les arts visuels.





F. Morellet (1926-2016)



François Morellet

Trame auto-tamponneuse n°5

2011

Lithographie sur papier

Édition à 60 exemplaires

Signée en bas à droite

62 × 62 cm

Œuvre présentée sous encadrement

Prix Love&Collect

1 600 euros

Figure de l'abstraction géométrique, François Morellet, né en 1926, appartient à la génération qui, à la suite des pionniers Piet Mondrian (1872-1944) ou Kasimir Malevitch (1879-1935), a étendu les limites des possibilités visuelles et théoriques de l'utilisation des figures mathématiques dans les arts visuels.

Victor Vasarely (1906-1997) a pour sa part, dès la fin des années 1940, largement accentué la part de l'optique dans l'œuvre, ouvrant la porte au G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Action Visuelle), fondé en 1960 par Morellet et Yvaral (le fils de Vasarely) avec Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino et Joël Stein. L'apport du groupe est déterminant: en introduisant des notions comme le déplacement et la participation des spectateurs, le rapport avec l'espace public, en ayant recours à des matériaux industriels, à la lumière, etc. le G.R.A.V. a préfiguré l'émergence, aux États-Unis en 1966, de l'Art minimal de Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella...

Au-delà de l'apport général des artistes du G.R.A.V., Morellet est aujourd'hui considéré comme un précurseur essentiel. À tel point qu'il s'en est amusé lui-même en intitulant une exposition, en 2007 au Musée d'art moderne de la ville de Paris *Blow up 1952-2007 - Quand j'étais petit je ne faisais pas grand*. En agrandissant ses œuvres du début des années 1950, l'artiste démontre en effet implacablement à quel point il était en avance par rapport à ses confrères américains. La critique Emmanuelle Lequeux le constate dans *Le Monde* du 30 août 2007: *ces toiles réalisées en 1952 se révèlent d'une modernité étonnante: elles déjouent les certitudes du regard à une époque où le principe optique du cinématisme n'a encore traversé l'esprit de personne; elles sont radicalement froides en un temps où l'Amérique est encore grosse du lyrique expressionnisme abstrait*.

Très tôt en effet, François Morellet a prôné dans ses créations des notions telles que la réalisation impersonnelle, le mouvement, les séries programmées et le jeu, et introduit dans ses œuvres des matériaux issus de l'univers industriel ou du bâtiment, à commencer par le néon, dès 1963, utilisés seuls ou en opposition aux matériaux traditionnels du peintre (châssis, toile), dans une déconstruction transgressive et réjouissante.

Si François Morellet est un héritier de la lignée constructiviste, il l'est tout autant de Marcel Duchamp (1887-1968). De ce dernier, il réactive le recours à des règles, parfois absurdes, et surtout au hasard. Mais, là où Duchamp apparaît tiraillé entre ses recherches rétinienne, qui culminent en 1935 avec la présentation, sur un stand du Concours Lépine, de ses *Rotoreliefs*, des disques optiques dont la mise en mouvement crée des illusions visuelles, et son amour pour

les jeux de langage (calembours, à-peu-près, contrepèteries, jusqu'à l'ésotérisme, dans l'esprit d'un Raymond Roussel), Morellet a le génie de fusionner les deux en s'appuyant sur les titres pour développer certaines de ses séries les plus célèbres, à l'instar des *Geometrees* (des compositions orthogonales mêlant peinture à la règle et branches d'arbres), ou de *Mords-les* (des petits tableaux constructivistes en tablettes de chewing-gum portant l'empreinte de morsures).

La renommée de François Morellet s'est établie à l'échelle européenne dès les années 1970, où il a bénéficié d'importantes expositions en Allemagne, en Italie ou en Espagne. Depuis quelques années, elle est également assurée aux États-Unis, où son œuvre fait l'objet d'expositions majeures; cinquante ans après sa participation à l'exposition fondatrice *The Responsive Eye* au MoMA de New York, Morellet a ainsi fait l'objet d'une rétrospective de grande envergure organisée par la Dia Foundation à Chelsea et Beacon en 2017, tandis que la galerie Hauser&Wirth, qui le représente désormais, lui consacre en ce moment même et jusqu'au 7 avril prochain une exposition sous le titre *François Morellet, In-Coherent*.

Les estampes, éditions et multiples de François Morellet forment un corpus riche et cohérent, à la fois reflet et prolongement de sa pratique par d'autres moyens. La multiplication et la diffusion qu'elle permet ne pouvait en effet que résonner en profondeur avec les préoccupations d'un artiste héritier du Bauhaus autant que de Duchamp, ennemi déclaré du *fait main*, qui a toujours préféré la série à l'unique. Aussi les œuvres multiples de Morellet ont-elles au fil du temps fait l'objet d'expositions spécifiques, notamment au Musée des Beaux-Arts de Caen en 2015, sous le beau titre de *L'esprit de suite*. Dans le catalogue, l'historienne de l'art Marie-Laure Bernadac résume quelques-uns des enjeux de cette pratique pour l'artiste: *Dans ce corpus riche, subtil, varié, multipliant les techniques, les expérimentations, tant formelles que matérielles, on peut lire entre les lignes une mise à l'épreuve de tous ses principes, une tentative de géométrie des contraires – comment faire et ne pas faire –, bref une quadrature du cercle...*

**Je commence timidement
à dessiner.**

**C'est probablement
mon salut. [...]**

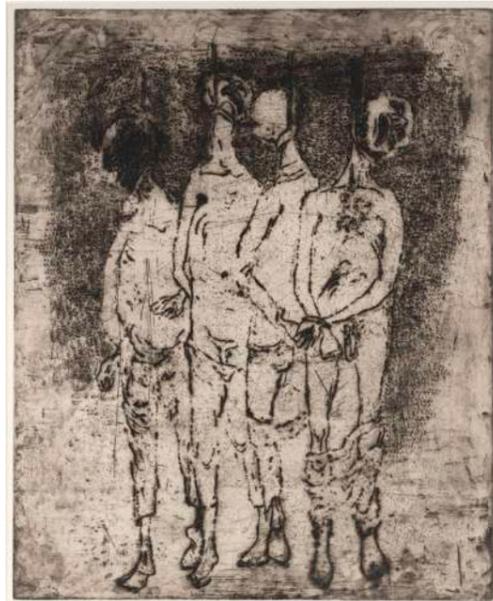
**Je dessine comme en
trances, m'accrochant
morbidement à mes bouts
de papier. Je suis comme
aveuglé par le grandiose
hallucinant de
ces champs de cadavres.**

Zoran Mušić





Zoran Mušič (1909-2005)



Zoran Mušič

Nous ne sommes pas les derniers

2011

Gravure sur papier

Signée en bas à droite

70 x 54 cm

Œuvre présentée sous encadrement

Prix Love&Collect

2 000 euros

Né à Gorizia, alors dénommée Görz (Frioul-Vénétie julienne), le 12 février 1909, mort à Venise le 25 mai 2005, le peintre Zoran Music fut l'un des derniers témoins d'un monde aujourd'hui disparu, dont il allait rendre compte dès 1946 dans ses dessins, gravures et toiles. Cet homme à la haute stature et au visage de guerrier tatar a traversé le terrible XXe siècle, et a été traversé par lui. Dans un entretien avec Michael Peppiatt, publié dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste au Grand Palais, à Paris, en 1995, il se définit en ces termes: *Je suis une personne senza fissa dimora, comme on dit en italien: sans domicile fixe. Je suis né à Gorizia, qui faisait alors partie de l'Empire austro-hongrois, mais qui était à deux pas de la frontière avec l'Italie. Quand la guerre de 1914 a éclaté, mon père est parti au front. Les gens qui vivaient près de la frontière ont été évacués, et nous avons été transférés à l'intérieur de l'Autriche, en Styrie. Mon père était maître d'école et, plus tard, du fait de son travail, nous avons souvent changé d'endroit. J'ai fait mes études à Zagreb, et des voyages à Vienne et à Cracovie. Ensuite, j'ai fait un long séjour en Espagne, à Madrid surtout et à Tolède. J'ai quitté l'Espagne au début de la guerre civile, et j'ai passé plusieurs années, jusqu'en 1940, en Dalmatie. Mais je ne suis resté nulle part très longtemps. En 1943, je suis parti à Venise, puis j'ai été arrêté par la Gestapo et je me suis installé à Dachau...*

Déraciné par nature, Music trouva cependant dans trois lieux, à bien des égards antagonistes, les fondements de son art: les paysages du Karst, Dachau et Venise. Le Karst est, selon ses propres termes, *la matrice de toute Isal peinture. Un paysage dépouillé, presque désertique*, celui-là même qu'enfant, en Slovénie, il contemplait avec son père. Un paysage nu, minéral, quasi biblique, qui hante toute son œuvre, des Motifs dalmates des années 1940, ou des *Paysages siennois et ombriens* (1948-1952), aux *Motifs végétaux exécutés dans les collines des Maures* (1972, Musée national d'art moderne, Paris) et aux *Paysages rocheux* des années 1980. Aridité, quête de l'élémentaire... C'est parmi les collines du Karst qu'il fixe sa palette autour d'une gamme de couleur et d'une granulation de terres brûlées.

Venise, ce carrefour de l'Orient et de l'Occident, où il séjourne une première fois en 1943 et vit à partir de 1946 (en alternance avec Paris à partir 1953), convient à ce *passant, Il Viandante*, tel qu'il se présente lui-même. Étonnamment, la ville donnera lieu, une fois passé le premier éblouissement devant la lumière et l'immensité libre du ciel de la lagune, à des tableaux aux couleurs sourdes, où des barges, vues sur la Giudecca, deviennent comme des collines ravines de pluie... ou des amoncellements de cadavres.

Car, d'évidence, s'il est un lieu qui à jamais change la vie et l'œuvre de cet homme, c'est Dachau, où il est déporté en 1944, pour avoir fréquenté des groupes antinazis. Il y reste jusqu'à la libération des camps, en avril 1945. Là, les dernières semaines notamment, alors que la surveillance s'est un peu relâchée, il parvient à se procurer de quoi dessiner. L'état de sujet – la situation de l'artiste étant indissociable ici de ce qu'il montre – concourt à l'authenticité et à la force de ce témoignage, à la vérité de ce document subjectif. *Je commence timidement à dessiner. C'est probablement mon salut. [...] Je dessine comme en transes, m'accrochant morbidement à mes bouts de papier. Je suis comme aveuglé par le grandiose hallucinant de ces champs de cadavres. Vus de loin, ils ressemblaient à des taches de neige blanche, argentée, sur les montagnes, des taches blanches de groupes de mouettes posées sur la lagune, se découpant sur le fond sombre de la tempête au large.*

Après cette série *Dachau* (1944-1945), plus rien ne sera comme avant. Après la vision des cadavres, dépouillés de toutes les exigences extérieures, de tout le superflu, [...] je crois avoir découvert la vérité. [...] Cette grande leçon m'a été utile, pour la peinture du moins. Leçon qui, après un retour aux paysages dalmates de son enfance heureuse, désormais peints comme un monde quasi étranger, trouve sa plus haute incarnation dans un cycle d'œuvres commencé en 1970: *Nous ne sommes pas les derniers* (1972, Musée national d'art moderne, Paris), en réponse au cri d'un détenu, pendu avant la libération du camp d'Auschwitz, *Camarades, je suis le dernier*. Un cycle qui, pour l'essentiel, couvre deux périodes, au début des années 1970 et à la fin des années 1980. Mais un cycle dont la naissance signe, pour Music, l'ouverture explicite de sa mémoire du camp, mémoire qui plus jamais ne se refermera. Désormais, chez cet homme qui avoue qu'il n'aurait été qu'un petit-maître sans l'expérience de la déportation, le tableau devient un saisissant face à face avec la mort: création d'autant plus terrible que ce n'est pas le pathos, mais la vérité qu'il tente, inlassablement, à la façon d'un Primo Levi, de saisir en peinture.

À ces trois lieux fondateurs, il faut ajouter, pour avoir une vision juste de l'univers de Music, un nom de personne: celui d'Ida Barbarigo, fille du peintre Guido Cadorin. Ida, vénitienne et peintre elle-même, rencontrée après le retour du camp, et avec qui il entretiendra, pendant soixante années, un constant dialogue artistique et humain. C'est elle, si souvent peinte, qui hante ses extraordinaires Doubles Portraits des années 1990. C'est elle, à côté d'un Zoran surgi du monde des morts, qui incarne l'Autre, le vivant. Ida, comme unique contrepoint à la vision de Dachau.

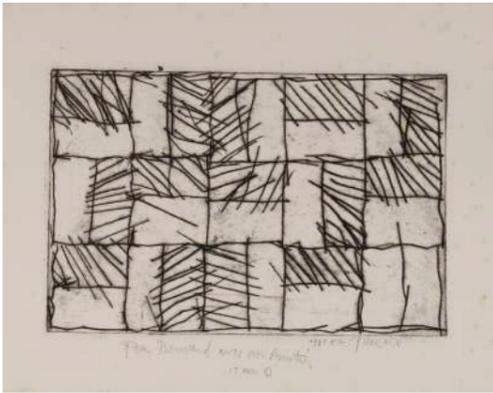
Pierre Wat



**Son premier exégète,
le critique
Bernard Lamarche-Vadel,
devait peu après (en 1979)
reconnaître en lui un
peintre d'histoire, l'auteur
d'une œuvre animée
d'un puissant motif,
d'une œuvre prise dans
une réflexion sur
la peinture dans son sens
classique et traditionnel.
Geneviève Breerette**



J-P. Pincemin (1944-2005)



Jean-Pierre Pincemin

Sans titre

1981

Gravure sur papier

Datée, numérotée en bas à droite

Dédicacée en bas au centre

25,5 × 33 cm

Provenance

Atelier de l'artiste

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

400 euros

Jean-Pierre Pincemin est né à Paris, le 7 avril 1944. Dans un court récit autobiographique concernant ses débuts dans la vie, il dit que l'enfant ordinaire qu'il était préférait de loin l'école buissonnière et les Aventures de Blake et Mortimer aux leçons et devoirs. Pour le redresser, on l'envoya donc en pension chez les jésuites, et, comme ça n'était pas mieux, on lui fit apprendre le métier de tourneur. A 17 ans, muni d'un CAP, il entre dans une petite entreprise. Il la quittera pour une grande, nationalisée.

L'artiste est autodidacte. Il a pris goût à la peinture en séchant les cours d'esthétique industrielle pour aller au Louvre. Après avoir tripatouillé de la pellicule, il se met à la peinture, parce que le galeriste Jean Fournier, qui avait une maison près de celle de ses parents, l'encourage à le faire. Entre 1962 et 1966, il multiplie les tentatives picturales modernes, de l'abstraction lyrique à l'action painting, en passant par le nouveau réalisme, mais c'est avec la sculpture, discipline à laquelle il reviendra toujours, qu'il se fait d'abord remarquer.

Autour de 1967-1968, il réalise sur des draps des empreintes de planches, de tôles ondulées, de grillages qu'il récupère dans les décharges. C'est son premier chantier sérieux de construction de la peinture. Il la conçoit alors en termes de répétition et de sérialité, il en accuse la matérialité. Pincemin est proche de Claude Viallat et du groupe Supports/Surfaces, avec qui il va exposer à plusieurs reprises.

Jean-Pierre Pincemin figure dans l'exposition Nouvelle peinture en France-Pratiques/théories, organisée par le Musée de Saint-Etienne, en 1974. Elle réunit les représentants de Supports/Surfaces. Lui s'en détache. Son premier exégète, le critique Bernard Lamarche-Vadel, devait peu après (en 1979) reconnaître en lui un peintre d'histoire, l'auteur d'une œuvre animée d'un puissant motif, d'une œuvre prise dans une réflexion sur la peinture dans son sens classique et traditionnel.

Pincemin, pour sa part, déclarait qu'il avait toujours eu une idée ultraperfectionniste de la peinture: une vision qui est très proche de celle de Véronèse. Il précisait qu'il lui avait fallu dix ans pour apprendre à peindre et pouvoir faire un tableau. Il se disait archiconventionnel. Et déclarait vouloir prendre des formes du XXe siècle, la géométrisation, ou même l'abstraction, et les dire dans un langage qui serait pratiquement celui du XVIe siècle.

Faire se rejoindre des choses qui peut-être ne sont pas faites pour se rejoindre, Pincemin ne s'en prive pas non plus, quand il passe à la figuration au milieu des années 1980, mêlant les sources iconographiques dans une imagerie qu'il fait sortir d'un chaos de formes serpentine et de ratures. Il inscrit des

arbres de primitifs italiens, simples et plats, en forme de cyprès, dans un cycle sur L'Année de l'Inde, où l'on croise de grosses fleurs à la Warhol, des pattes et des trompes d'éléphants blancs, toute une figuration à motifs incertains, mais aux formes sûres, bien entretenues dans un équilibre entre la présence d'une image et son absence.

Dès lors le peintre navigue selon ses caprices, s'inspirant de fables du Moyen Age, de l'imagerie chrétienne ou d'estampes japonaises, après les miniatures indiennes.

Geneviève Breerette





J-M. Sanejouand (1934-2021)



Jean-Michel Sanejouand

Sans titre

Acrylique sur papier

Signée au dos

21,5 × 27 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

600 euros

Curieusement, les premiers travaux de Jean-Michel Sanejouand, pour celui qui les redécouvre aujourd'hui, n'ont pas pris une ride, ni même l'élégance d'une patine sixties. Sa carrière commence en 1963 avec la série des *Charges-Objets*, juxtapositions d'ustensiles manufacturés et de matériaux de bricolage. Un catalogue instable puisque les objets, une fois mis en situation, retrouvent parfois leur fonction domestique dans la vie quotidienne de l'artiste. Sanejouand se dit alors moins influencé par le Nouveau Réalisme que par le minimalisme pictural américain auquel il rend un hommage ironique, comme s'il présageait de son appropriation inéluctable par la culture de masse. Il y a un risque de fascination formaliste pour ces assemblages que l'artiste déplore, alors qu'il faudrait plutôt prêter attention à l'espace qui les sépare.

Débuta alors en 1967 la série des *Organisations d'espaces*: un fascinant programme d'installations à grande échelle relevant à la fois du Land Art et de la planification urbaniste. La plupart resteront à l'état de projets conceptuels soigneusement documentés; quelques-uns seront réalisés à l'étranger. Il rencontre pourtant, au cours de ces années, un vrai succès couronné par son exposition personnelle au CNAC en 1973.

Mais Sanejouand se dérobe. En 1974, il entreprend la série des *Calligraphies d'humeur*: des saynètes grotesques à la manière du Magritte de la période vache, vaguement inspirées par les mondanités parisiennes. Il abandonne définitivement les séries précédentes pour se consacrer à la peinture en exposant à la FIAC de 1979 des tableaux de paysages désertiques (montagnes, vallées, torrents, lacs) que ponctue une grammaire élémentaire (rochers, masques, arbres, ponts). L'incompréhension est totale: à l'époque, faut-il le rappeler, la peinture est médium révolu. Pourtant la démarche est la même, celle d'un espace organisé par le vide, sauf qu'il la déplace vers le champ sémiotique du tableau. Malgré son caractère pictural, l'attitude est peut-être plus conceptuelle encore que ses *Organisations d'espaces*, puisque ses études s'abstraient du monde réel pour investir le *nonsite* de la toile.

Sanejouand est un inventeur d'espace, une sorte de topographe, et pourtant... Il est rare qu'un corpus ait autant désorienté le public de l'art depuis les années 60. Sanejouand appartient à cette catégorie d'artistes qui refusent radicalement de figer leur démarche dans une signature, préférant expérimenter méthodiquement, quitte à déjouer régulièrement les modes, les dogmes ou les attentes du marché.

Gallien Déjean

Jean-Michel Sanejouand

Sans titre

Acrylique sur papier

Signée au dos

32 × 24,5 cm

Provenance

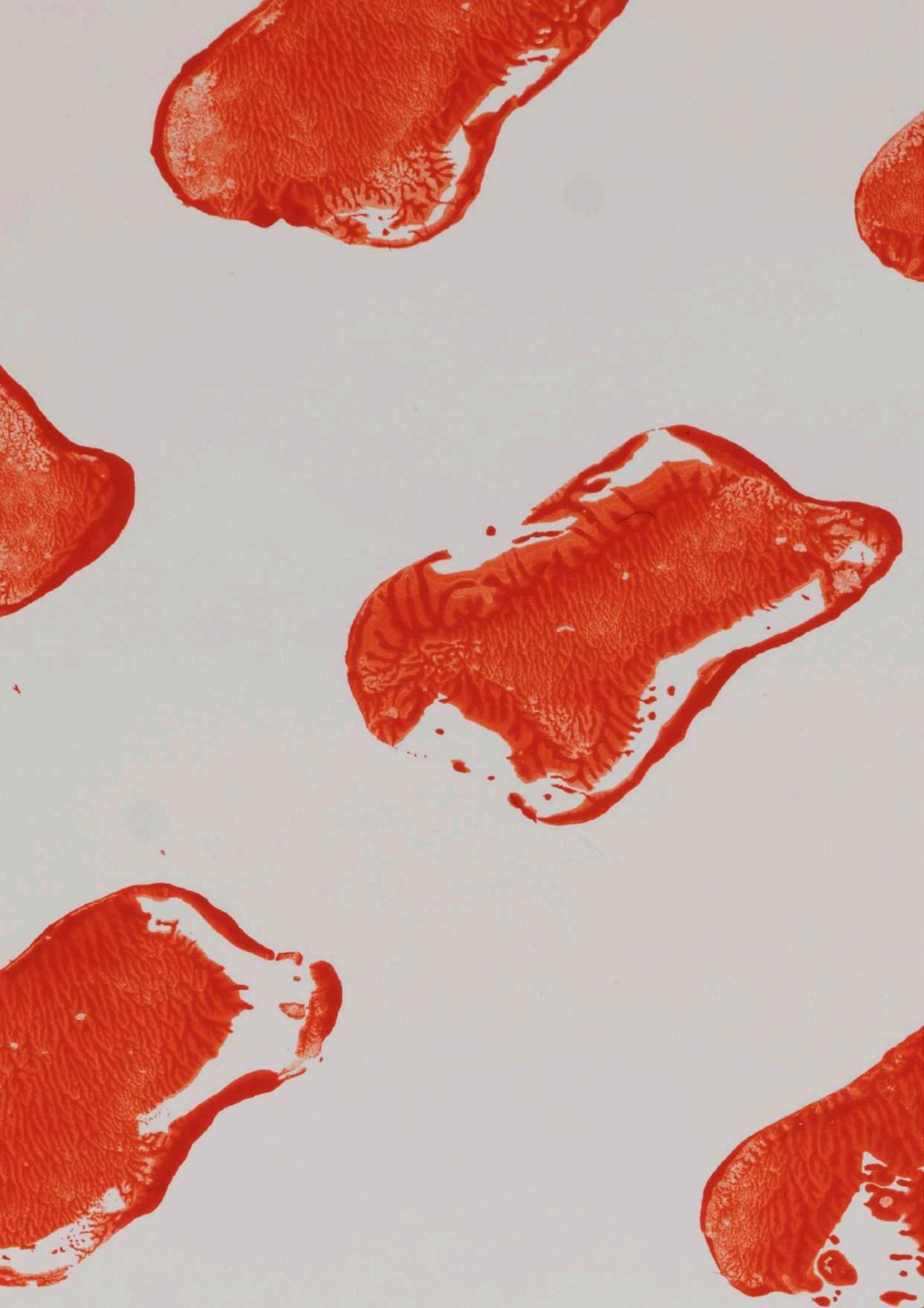
Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

600 euros





Claude Viallat (né en 1936)



L'œuvre du peintre Claude Viallat appartient à une esthétique née au milieu des années 1960, pour laquelle la question du renouvellement total des formes n'est pas pertinente. Partir d'une forme première, la développer et la différencier, la faire évoluer dans le temps et l'espace sans abandonner la configuration d'origine, telle fut dès 1966, la problématique de Viallat. Dans un ouvrage publié en 1976, *Fragments*, l'artiste écrit à ce propos: La notion de redites, de séries ou de répétitions, devient une nécessité de fait. [...] Une toile –pièce– seule n'est rien, c'est le processus –système– qui est important. Le travail de Viallat est donc à comprendre comme un principe unique aux ramifications multiples et aux métamorphoses internes posées comme nécessaires.

Claude Viallat est né à Nîmes en 1936. Entre 1955 et 1959 il suit les cours à l'école des Beaux-Arts de Montpellier; sa peinture est, à cette époque, figurative. Après une longue interruption due au service militaire (1959-1961), dont la moitié en Algérie, Viallat poursuit ses études à l'École des beaux-arts de Paris (1962-1963); il est devenu peintre abstrait. De 1964 à 1967, il s'installe à Nice, où il enseigne à l'école des Arts décoratifs, et y rencontre certains artistes de l'école de Nice (Arman, Ben, Bernard Venet); dans cette même ville a lieu sa première exposition, en 1966, à la galerie A. Au cours de l'été de 1966, il met au point son procédé: une même forme apposée en imprégnation sur une toile non tendue et non apprêtée. À cette forme rectangulaire, dont les contours rappellent vaguement une éponge, viendront s'ajouter d'autres éléments formels tels que le choix restreint de couleurs, des empreintes monochromes disposées régulièrement sur des fonds uniformes. Après avoir remis en cause le support et l'outil, Viallat pose la problématique de la figure et du fond. À l'époque où il expose en 1968, à Paris, chez Jean Fournier, il commence un travail sur les nœuds, les filets, explore les rapports de tension entre ces éléments et leur support, qui peut être le sol ou des arbres, et expérimente de nouvelles manières d'accrocher ses œuvres. Les préoccupations de Viallat et celles d'autres artistes vont aboutir à la formation du groupe Support-Surface – lancé officiellement lors d'une exposition collective en septembre 1970 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris; Viallat en démissionne en mai 1971. L'année suivante, il entreprend sa série des Prises, empreintes de mains sur du bois ou des galets, ainsi que des empreintes sur divers supports, comme les réalisait l'homme préhistorique.

Claude Viallat

Sans titre

1968

Monotype sur papier

Signée et datée en bas à droite

27,5 × 21,5 cm

Provenance

Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

1 400 euros

Jacinto Lageira



Jacques Villeglé (1926-2022)



Jacques Villeglé

Rue Otto Dix

1978

Affiches sur toile

Signée, titrée, datée au dos

73 x 54 cm

Œuvre présentée sous encadrement

Bibliographie

Catalogue Raisonné,

Volume II Graffiti politique ou autre,

oeuvre reproduite à la page 66

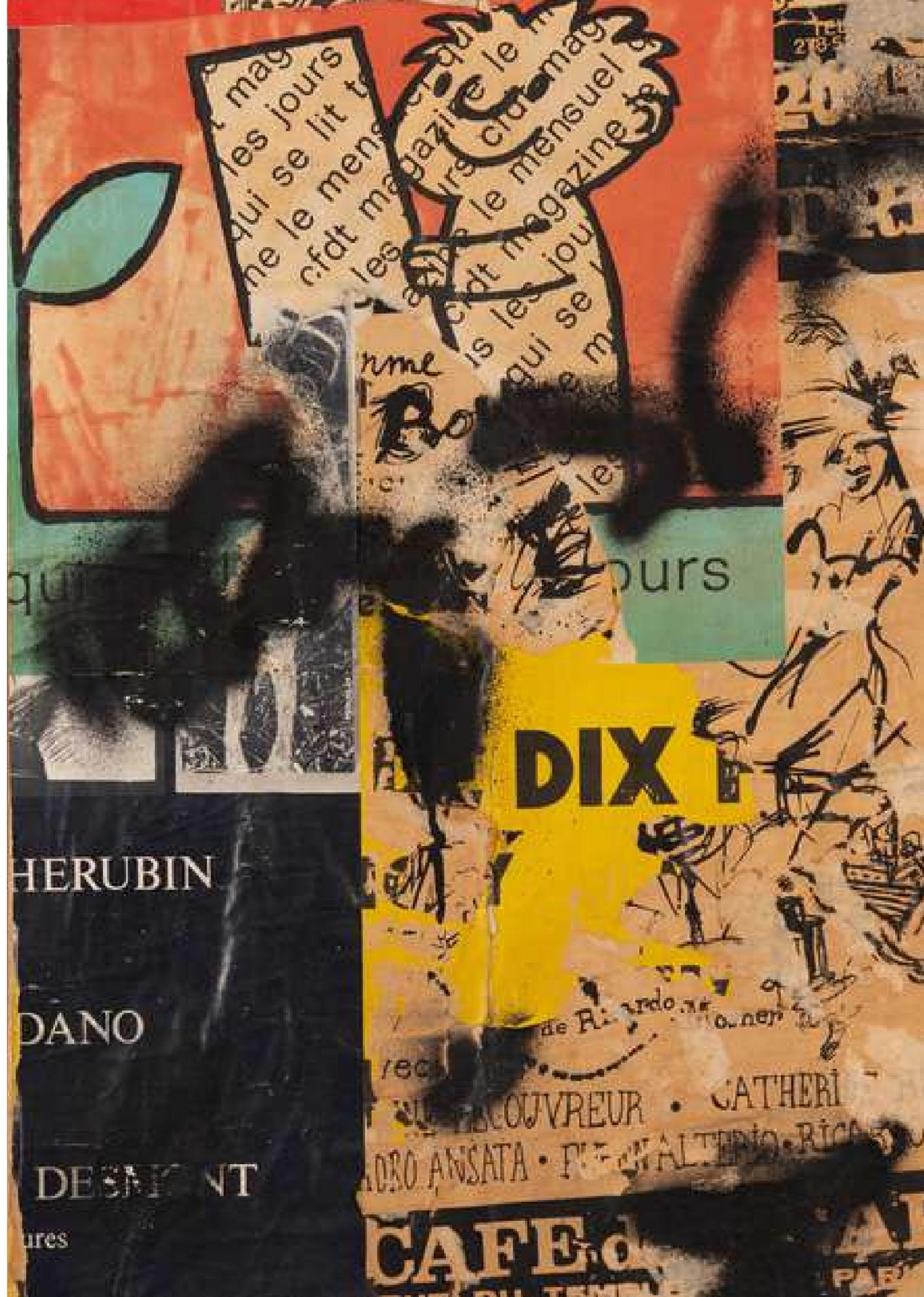
Prix Love&Collect

29 000 euros

Né en 1926 à Quimper, Jacques Mahé de la Villeglé – plus tard abrégé en Jacques Villeglé – a rencontré Raymond Hains (1926-2005) en 1945 à l'École des beaux-arts de Rennes: à partir de là, ils allaient travailler ensemble de nombreuses années durant. Dès 1947, à Saint-Malo, il commence à collecter des *objets trouvés*: fils de fer ou *débris éclatés du mur de l'Atlantique*, et abandonne des études d'architecture pour s'installer à Paris à la fin de 1949.

Ayant pris ses distances vis-à-vis de l'acte de peindre et de coller et certain que l'absence de préméditation, de toute idée préconçue, devait devenir, non seulement pour lui mais universellement, une inépuisable source d'art, d'un art digne des musées, Villeglé arrache avec Hains des affiches lacérées sur les murs et met au point les *lettres éclatées* qui vont leur servir à composer Hépérile éclaté, le poème de Camille Bryen qu'ils rendent *illisible* à partir de sa déformation à travers des verres cannelés. Les films Pénélope, Loi du 29 juillet 1881 et Défense d'afficher doivent autant au regard de Villeglé qu'à celui de Hains. Ayant suivi les récitals de poésie lettriste, ou ultralettriste, de François Dufrêne, ils vont former avec lui, en 1954, une sorte de groupe semi-clandestin, qui devance l'avant-garde des années 1960. Après la première exposition des affiches lacérées de Hains et Villeglé chez Colette Allendy en 1957, Villeglé soulignera avec clarté la différence entre ce qu'il appelle la *lacération anonyme* et le collage: *Il y a 500-600 ans les peintres s'éveillant à un nouveau mode de représentation découpaient des vedute dans le rideau qui servait de fond aux tableaux religieux; Lacéré anonyme de même ouvre de quatre coups de rasoir une fenêtre dans le mur de signes fonctionnels de l'affiche.*

Alain Jouffroy





La peinture de Voss se joue de tout, et d'abord de sa propre énergie. Non sans espièglerie, il veut faire croire qu'elle n'est pour lui qu'un jeu où il s'agit d'abord de ne pas s'ennuyer, sans autre justification que celle du plaisir de voir.



Jan Voss (né en 1936)

Alain Jouffroy

Peintre né en 1936 à Hambourg, étudiant à l'École des beaux-arts de Munich de 1955 à 1960, Jan Voss vit et travaille à Paris depuis 1960. Il occupe en France une place à part, et la première rétrospective de son œuvre, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (À portée de vue, 1978), a permis de mesurer la liberté, l'indépendance par rapport à toutes les modes auxquelles les arts visuels sont constamment menacés de se soumettre. Ses tableaux *émettent*, comme le dit Bernard Noël dans le livre qu'il lui a consacré (Trajet de Jan Voss, 1985), *quelque chose d'aérien*: on y découvre peu à peu *que tout ce qui paraissait distribué à l'instant à la surface de la toile obéit en fait à une organisation contagieuse*. On ne saurait rattacher son travail, où il utilise tous les moyens spécifiques d'un peintre actuel: huile sur toile et sur papier, acrylique, aquarelle, gouache, crayon, pastel, collage, etc., ni à l'écriture automatique des surréalistes, ni au dripping ou à la peinture gestuelle d'un Pollock ou d'un Soulages, ni à la calligraphie (sa femme est japonaise). Sa ligne est un *sens qui délire*: *elle ne perd une forme que pour tomber aussitôt dans une autre, les imbriquer, si bien que le mouvement laisse en l'air les figures qu'il convoque* (B. Noël). Tout se passe en effet comme si Voss voulait donner au trait et à la ligne une liberté imprévisible, jusqu'à contrecarrer les schèmes des gestes soi-disant spontanés. Sa ligne bondit, s'envole, bifurque dans le vide de la toile: mélodie oubliée d'elle-même, elle transforme la surface du tableau en espace de fuites et d'entrechocs incessants.

Pourtant, à partir de 1964-1965, Voss s'était inscrit dans le mouvement de la figuration narrative, telle que l'a définie Gérard Gassiot-Talabot en 1965. Ses tableaux de 1963 (Des mots en l'air, Lido, Grands Moments de la saison) et plus encore ceux de 1965 (Rencontres) semblaient raconter des histoires en parodiant les conventions de la bande dessinée. On y voyait des silhouettes aplaties par la vitesse d'écriture de leur représentation, mais elles s'entrecroisaient au hasard dans un espace sans repères (la célèbre toile Lecture pour tous, de 1968, mise à part), qui n'obéissait pas au temps d'une narration véritable, contrairement aux peintres qui s'inspirent d'un système d'images en séquences qui date de la tapisserie de Bayeux. On peut même affirmer que Voss se moque de toute histoire, de tous les événements du monde, comme s'il voulait se dérober à leur poids et à leurs implications dramatiques.

Sa peinture se joue de tout, et d'abord de sa propre énergie. Non sans espièglerie, il veut faire croire qu'elle n'est pour lui qu'un jeu où il s'agit d'abord de ne pas s'ennuyer, sans autre justification que celle du plaisir de *voir*. Elle danse en deçà et au-delà de l'histoire. Si l'on se demande *Pourquoi?*, un tableau de 1967 y répond à l'avance par son titre.

Jan Voss

Les vies Russes (Sic)

1977

Encre sur papier (insolation)

Signée et datée en bas à droite

Titrée et datée au dos

22,6 x 31 cm

Œuvre présentée sous encadrement

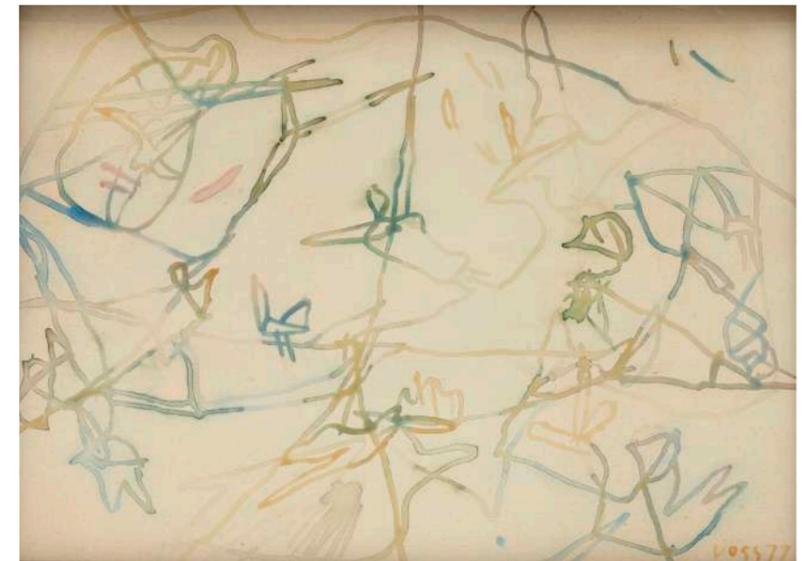
Provenance

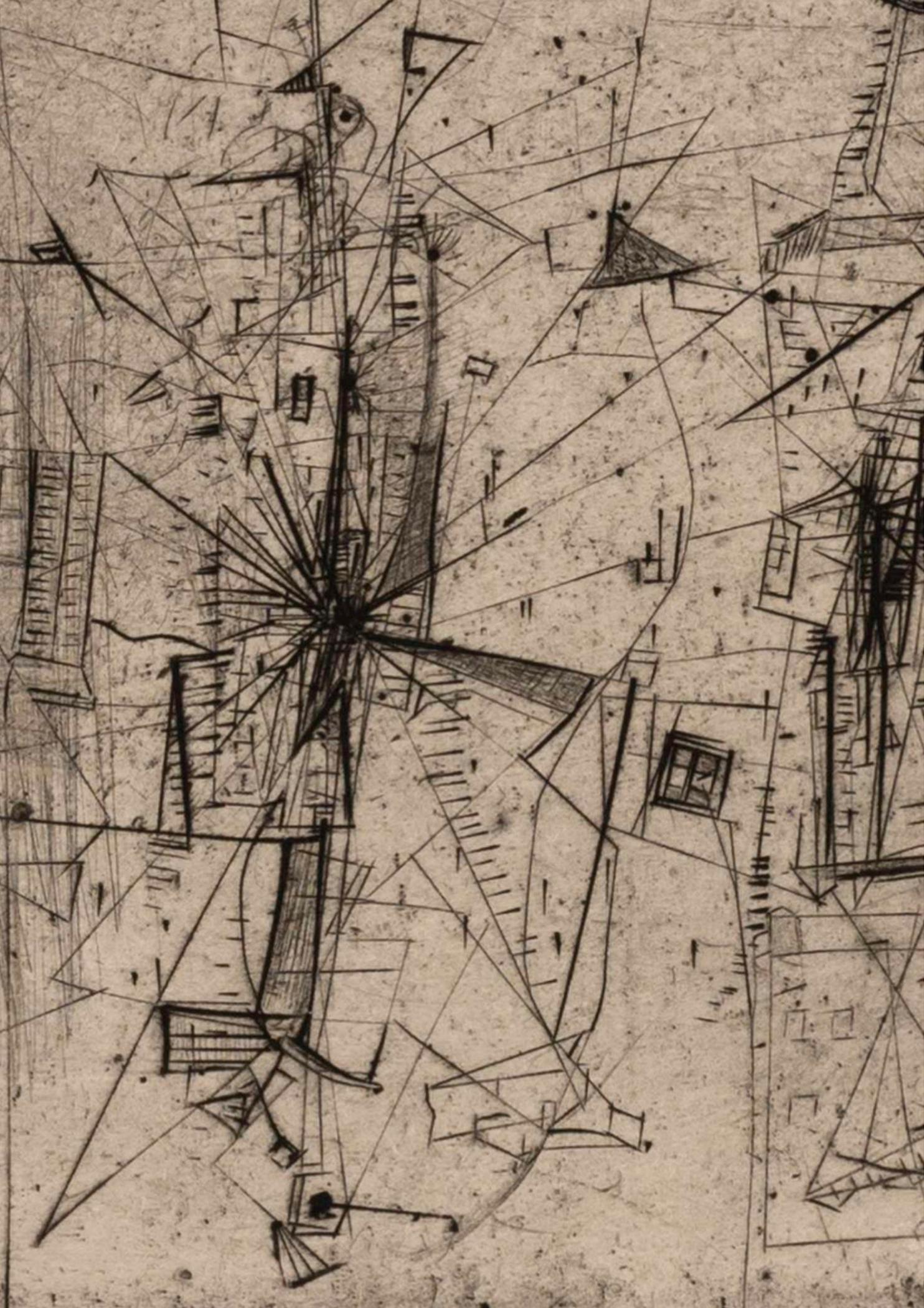
Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris

Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect

500 euros





**Si son œuvre graphique
décline les états
de sa subjectivité
à la manière d'un
sismographe, les formes
cauchemardesques qui
l'habitent traduisent
moins les jeux de
l'inconscient qu'une
perception exacerbée de
soi, tout comme son œuvre
photographique.**
Catherine Vasseur



Wols (né en 1975)

Évoquant le surgissement de la peinture de Wols sur la scène artistique parisienne, à la fin des années 1940, son cadet Georges Mathieu écrivait, dans *Au-delà du tachisme* (1963): *Wols a tout pulvérisé l...l. Après Wols, tout est à refaire*. Cette déclaration, qui maintint durablement Wols dans le rôle du pionnier de l'*abstraction lyrique*, tendait aussi à désigner un équivalent européen à Pollock, dont le célèbre dripping avait, à la même époque, révolutionné outre-Atlantique le geste pictural.

Réduisant fâcheusement la démarche artistique de Wols à une sorte d'illumination extatique, cette approche occulte aussi son acuité intellectuelle et la diversité de ses modes d'expression. Chez ce photographe, aquarelliste, dessinateur, peintre, graveur et musicien surdoué, la *pulvérisation* constitue une donnée initiale de l'existence et des instants qui la (dé)composent. Si son œuvre graphique décline les états de sa subjectivité à la manière d'un sismographe, les formes cauchemardesques qui l'habitent traduisent moins les jeux de l'inconscient qu'une perception exacerbée de soi, tout comme son œuvre photographique, considérée aujourd'hui comme capitale, recueille une vision presque médusée des choses ordinaires. Avec Wols naît, selon Edward Rathke, une *nouvelle objectivité issue de l'imaginaire* plus proche de l'existentialisme –Sartre évoque à son propos une *merveilleuse horreur*, parente de celle dont le héros de son roman *La Nausée* (1938) est la proie– que du surréalisme, dont Wols se réclamera parfois commodément.

Né à Berlin, le 27 mai 1913, dans une famille aisée et cultivée, Alfred Otto Wolfgang Schulze grandit à Dresde et développe son talent pour le violon et la photographie. Désireux d'apprendre la peinture, il se rend en 1932 au Bauhaus de Dessau, où László Moholy-Nagy lui conseille de suivre sa propre voie. Le jeune homme part alors pour Paris, où il commence à gagner sa vie comme photographe. Il rencontre Léger, Miró, Arp et Giacometti, ainsi que Gréty Dabija, qui partage désormais sa vie. Tous deux s'installent en Espagne. Les nombreux dessins à l'encre que produit l'artiste durant cette période disparaîtront en 1935, après son arrestation à Barcelone (il n'a pas effectué son service militaire). De retour à Paris, il devient photographe officiel du Pavillon de l'élégance à l'Exposition universelle de 1937, et une galerie l'expose. C'est alors qu'il adopte le pseudonyme de Wols.

Parallèlement à des aquarelles dont les coloris subtils et les structures scripturales traduisent les moindres frémissements de son intériorité, il poursuit son activité photographique dans une direction tout aussi singulière, mais inversement pesée. Arrachant au monde qui l'entoure



Wols
(Alfred Otto Wolfgang Schulze, dit)
Sans titre

Gravure sur papier
Numéroté en bas à gauche
Porte au dos le tampon de l'artiste
Édition à 10 exemplaires
Édition Georges Visat, édition posthume (1955)
à 10 exemplaires
32,5 × 24,5 cm

Provenance
Collection Bernard Lamarche-Vadel, Paris
Love&Collect, Paris

Prix Love&Collect
1 200 euros

des bribes de réalité (visages, corps, éléments urbains, objets inertes ou organiques), il les fige dans des compositions dont l'impassible rigueur et les contrastes crus confrontent le regard –comme parfois chez Jacques-André Boiffard (1902-1961) ou Eli Lotar (1905-1969)– à l'innommable.

Ressortissant allemand, Wols est interné dès le début de la guerre dans divers camps, dont celui des Milles, dans les Bouches-du-Rhône. Il y dessine intensivement (*L'Homme terrifié*, *Le Camp gardé*, 1940). Libéré grâce à son mariage avec Gréty, il goûte un bonheur précaire à Cassis, où se mêlent méditation sur la sagesse orientale et *improvisations psychiques*, des aquarelles de petit format d'où toute figuration s'efface rapidement, au profit de réseaux de lignes denses en trames délicates (*Composition*, *Le Mât brisé*, 1943). Encouragé par le critique Henri-Pierre Roché, rencontré en 1942 à Dieulefit, Wols expose ses œuvres graphiques en 1945 à Paris, dans la galerie tenuel...l

Catherine Vasseur

Robert Robert
et SpMilot ont dessiné
cette *Fiche*
pour Love&Collect
Écrans imprimables
Format 21 × 29,7 cm
22.09.2023