

Love&Collect

Collection Madame P.

et divers

05.10.2024

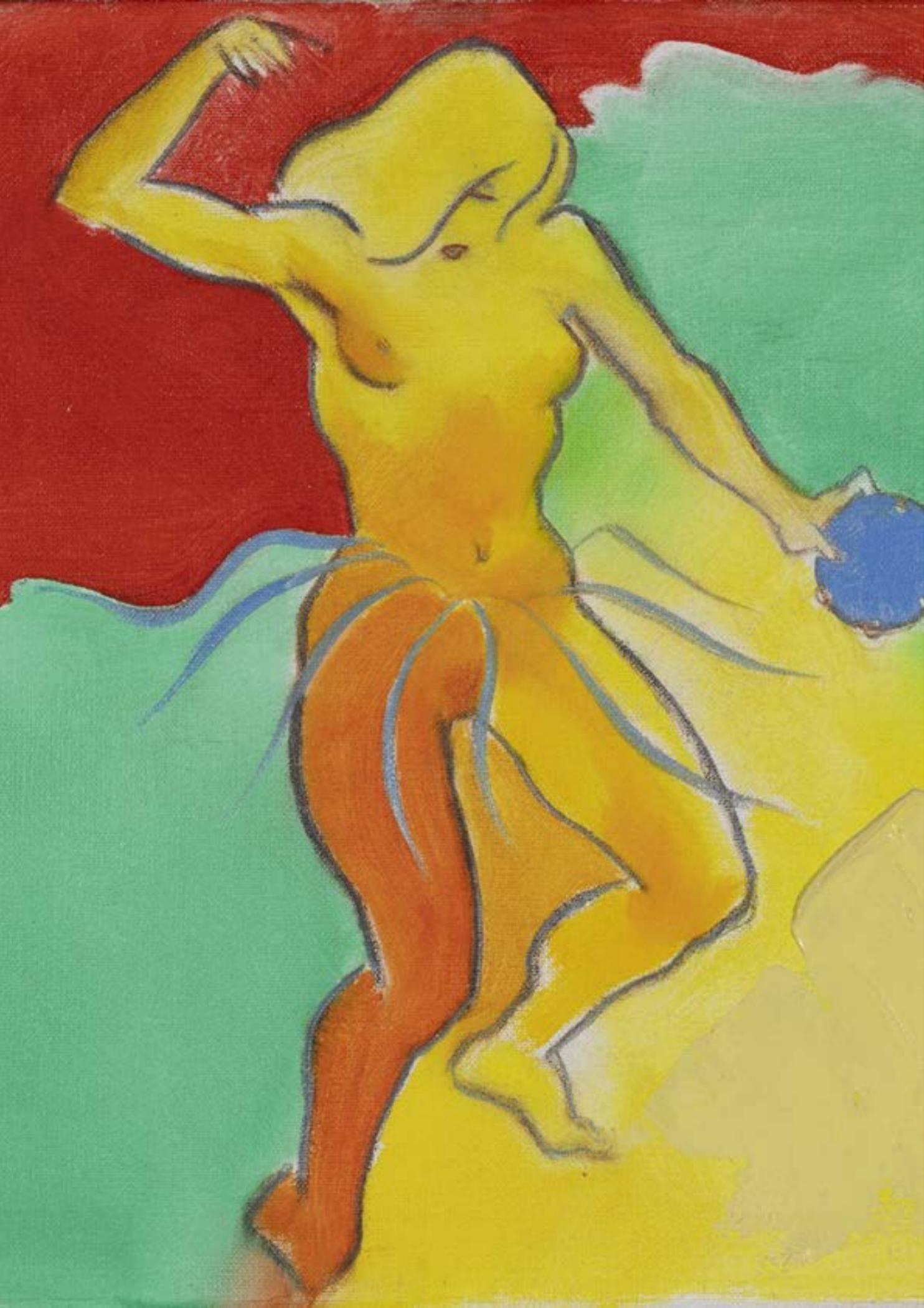




8, rue des Beaux-Arts
Fr-75006 Paris
Du mardi au samedi
de 14h à 19h
www.loveandcollect.com
collect@loveandcollect.com
+33 1 43 29 72 43

Sommaire

06	Christine Barbe
10	Ronan Barrot
14	James Brown
18	Jean-Paul Chambas
22	Marc-Antoine Fehr
28	Gérard Gasiorowski
34	Daniel Humair
38	Allen Jones
42	Paul Kallos
46	Frantisek Kukpa
50	Eugène Leroy
54	Julie Mehretu
58	Georges Noël
66	Colin Paul-Mey
70	Jean-Pierre Pincemin
74	Jean Raine
78	Emil Schumacher
86	Catherine Viollet
94	John Virtue
98	Gil J Wolman
102	Wang Yu
106	Pierre Zarcate



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

La Collection de Madame P et divers

Régulièrement, notre programme Love&Collect s'ouvre sur une collection, levant un coin de voile sur un amateur mystérieux, dont le goût, l'œil, un pan de vie même se trouve exposé à la vue de tous.

Toute collection est un autoportrait, dit-on. Sans dévoiler l'identité de Mme P., il est aisé de voir dans ces œuvres qu'elle a rassemblées une prédilection pour la peinture ; plusieurs de ses meilleurs et plus singuliers représentants contemporains s'y retrouvent, de James Brown à Eugène Leroy, de Ronan Barrot à Jean-Pierre Pincemin. Singuliers assurément, car ce pan de collection contient des œuvres de quelques artistes irréductibles, dont la vie entière a été une lutte au corps-à-corps avec la peinture, comme Gérard Gasirowski et Jean Raine. Notons au passage que tous deux firent l'objet de textes majeurs par Bernard Lamarche-Vadel, le plus brillant critique d'art français des dernières décennies. C'est également le cas de Catherine Viollet, que nous avons exposée il y a quelques mois.

Qu'est-ce que l'art français ? s'était interrogé ce grand critique dans une exposition passée à la postérité. Indubitablement, la collection de Mme P. entreprend de répondre, même partiellement, à la question. Si la France domine, le continent européen règne, avec quelques-uns de ses représentants majeurs, comme Allen Jones, le maître anglais du Pop Art, pourtant relativement peu représenté dans les collections françaises, ou la virtuose Julie Mehretu, dont les œuvres sont rares.

Il est possible d'évoquer ici en effet un véritable *goût* pour la peinture, tant, pour différents qu'ils soient, nombre d'artistes qu'on y trouve œuvrent sur la ligne de crête entre abstraction et figuration, geste et retenue, contrastes colorés et camaïeux ; dans un jeu de va-et-vient entre image et matière, les motifs se dissolvent dans la peinture même : souvent, on n'en perçoit plus le motif, qui se perd dans *une liquéfaction générale des contours*.



Christine Barbe (née en 1955)



Christine Barbe

Sans titre

1992

Technique mixte sur plaque de métal

Signée et datée en bas à droite

161,5 x 97 cm

Prix Love&Collect

1.800 euros

Christine Barbe a le don de la compréhension globale, elle prend le risque de tout légender.

La rencontre est exaltante, constamment à la recherche de perturbations visuelles équivalentes à celles de la société contemporaine, elle se pose en artiste irrévérencieuse, légitimant sans complexes le voyeurisme.

Sa peinture est un fantastique broyeur de stéréotypes, fascinante et trop dense à la fois, cette cannibale de perceptions exacerbe un goût prononcé de la parodie, du grotesque, de l'excès.

Christine Barbe est une incurable voyageuse, une de ces hybrides capables se sentir bien dans des continents multiples et en même temps nulle part; peut-être une des premières vraies européennes qui a incorporé l'unité et la diversité dans sa propre existence et absorbé toutes ces différences.

Contrastant avec une période aux multiples voyages dans l'Afrique du Nord, elle s'est installée aux USA, d'abord en Californie, puis à New-York, puis en France; et finalement entre les deux où elle vit actuellement.

À une époque, son travail s'appuyait essentiellement sur le spectaculaire de la société de consommation, et sur le recensement de la syntaxe urbaine avec, comme présence obsédante des êtres falots, flottants dans un univers trop démesuré pour eux; ses couleurs explosaient dans une stridence électrisante.

Récemment, une mutation s'est amorcée dans son travail depuis sa migration épisodique dans le sud la France.

Si l'impact de sa vision demeure, son oeuvre accède à une plus grande poésie dans l'intention. De plus en plus, sa palette change de registre ayant ce que l'on pourrait appeler une austérité plus riche.

Ces nouvelles tonalités de rouille, de kraft, de carnations roses ou jaunes pâles défraîchies, définissables bleus, verts, sont employées pour leurs valeurs poétiques, leurs suggestions de mystère; cette gamme atonale est illuminée par une surprenante couleur argent.

Ces différentes modulations concernent aussi l'usage des matériaux, en particulier ces huiles marouflées sur de l'acier que Barbe travaille avec des substances corrosives pour en tirer des effets de picturalité abrupte et sensuelle à la fois.

Il y a une unité hétérogène entre l'image et le matériau qui semblent corrodés et effacés par le temps. La diversité des techniques et des supports dans les œuvres de Christine Barbe est symptomatique de sa boulimie d'activité qui semble aller en s'accélégrant.

C'est la force de ce travail que de s'approprier les références si métissées et hybrides de notre civilisation actuelle, de s'enraciner dans la diversité, et, dans la même brutalité, de nous faire éprouver le voyeurisme agissant, comme le moteur d'un témoignage incontournable des temps.

Gary Ross



J. BARRE 92



Ronan Barrot (né en 1973)



Ronan Barrot

Composition en bruns

Huile sur toile

Signée en bas à droite

Œuvre présentée sous encadrement

161,5 x 97 cm

Prix Love&Collect

6.000 euros

Ronan Barrot connaît admirablement l'histoire de l'art, particulièrement celle du XIXe siècle et y puise certaines de ses références. Pour autant, paysages, vanités, portraits, sujets mythologiques, natures mortes, ne constituent à ses yeux des séries, il ne les hiérarchise pas non plus, les considérant comme une unité des genres. « Pour moi, peindre un crâne, c'est peindre un paysage » lance ainsi l'artiste qui s'est amusé à en peindre des centaines, parfois comme de simples empâtements à la manière de Fautrier.

Des crânes, Barrot aime à en glisser toujours un dans ses paysages, déposé le plus souvent au pied d'un arbre, pour témoigner de la présence humaine et laisser entendre qu'elle participe autant à la construction du paysage qu'à sa destruction. À chacun de lire et d'interpréter, comme devant [La Pioche](#) (2010). Un paysan, derrière lui un visage, à côté un squelette sur fond de paysage dominé par des arbres morts posés sur un sommet noir tel le Golgotha...on peut y lire tant de choses différentes, de récits ébauchés, de fables, de références mythologiques ou littéraires et c'est tant mieux, car Barrot « aime qu'on se perde dans un tableau ».

Finalement seule la matière picturale compte, c'est elle qui guide le peintre quand il commence une toile, couvrant son fond d'ocre ou de rouge qu'il cherchera in fine à faire ressortir en grattant un peu la dernière couche de sédiment coloré.

D'ailleurs, figurative, réaliste, la peinture de Ronan Barrot souvent estompe les détails, brouille l'image, jusqu'à brosser en quelques coups de blanc sur un fond noir les silhouettes fugitives d'une scène violente comme dans l'admirable [Celui qui cherche](#) (2012). Tout est parfaitement construit. Il y a dans chaque tableau de Ronan Barrot une armature, une ligne de force et même dans les petits formats, le geste est toujours ample, la matière graniteuse, les coups de brosse larges, la nature tumultueuse, les verts sombres, les bleus métalliques, les jaunes comme des lames d'acier fendant la toile d'une lumière surnaturelle. Rien n'est calme, tout est en action à l'image de ce quadra breton barbu et truculent qui raconte sa peinture comme une aventure pleine de challenges physiques, de corps-à-corps, émaillant son discours artistique de commentaires sur le monde et de plaisanteries de Bacchus lâchées dans de grands éclats de rire.

La peinture de Ronan Barrot souvent estompe les détails, brouille l'image, jusqu'à brosser en quelques coups de blanc sur un fond noir les silhouettes fugitives d'une scène violente

Catherine Rigollet

On retrouve chez Ronan Barrot la même quête de lumière au cœur de la matière que chez Eugène Leroy, la puissance et la crudité d'expression de Paul Rebeyrolle, notamment dans la représentation des corps décharnés. Deux maîtres de la peinture contemporaine dont Barrot revendique une part de filiation, comme avec Courbet, Poussin, Manet, Rembrandt, Cézanne. Mais il précise bien qu'il peint après eux, et non d'après eux. Un travail sur la mémoire de l'histoire de l'art, très personnel.

Catherine Rigollet





James Brown (1951-2020)



James Brown

3 Alex

1987

Lithographie en noir et blanc

Édition à 20 exemplaires

Signé en bas à droite, numéroté 9/20 en bas à

gauche

71,5 × 63,5 cm

Prix Love&Collect

600 euros

Né 26 octobre 1951 à Los Angeles, James Brown est d'abord diplômé en arts de l'Immaculate Heart College à Hollywood avant de suivre à partir de 1973 l'enseignement des Beaux-Arts de Paris. Bien que celui-ci ne le satisfasse guère, il décide de demeurer un temps à Paris et poursuit son éducation par des voyages en Europe, particulièrement en Italie, avec une prédilection pour les Siennois.

De retour aux Etats-Unis en 1981, il s'établit à New York, troquant ses visites au Louvre contre d'autres, aussi assidues, au Museum of Natural History et dans les sections africaines, indiennes et océaniques du Metropolitan Museum. Il y développe un intérêt croissant pour les civilisations non occidentales, celles que l'on dit alors encore *primitives*. Elles pénètrent ses œuvres, peintures sur toile et sur papier, dessins, monotypes et gravures – deux exercices dans lesquels il excelle. Il y fait apparaître des visages et des corps verticaux en peu de tracés et de couleurs, avec une économie de moyens et des géométrisations qui ne peuvent manquer de rappeler la culture qu'il a accumulée précédemment en autodidacte de l'ailleurs.

Alors que minimalismes et conceptualismes nés dans les années 1960 sont en voie d'académisation, ses œuvres vont dans d'autres directions, loin de New York et du Museum of Modern Art, vers l'ouest où il est né et vers un sud qu'il rêve. Des visages triangulaires aux yeux longs et étroits, des corps en colonne souvent répétés à diverses échelles sur la même toile : Brown se construit un style caractéristique. La reconnaissance est immédiate : dès 1983, il est inclus par le galeriste Tony Shafrazi, alors figure de la mode artistique new-yorkaise, dans une exposition intitulée *Champions*, où il a pour partenaires, entre autres jeunes peintres, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring et Kenny Scharf.

Suivent ses deux premières expositions personnelles dans des galeries non moins en vue : en 1985, chez Bruno Bischofberger à Zurich et, en 1986, chez le légendaire Leo Castelli à New York. C'est bientôt un lieu commun de la critique de le comparer à Basquiat et de les tenir tous deux pour les figures d'un néoexpressionnisme gestuel et narratif parsemé de références sauvages, dans la suite de Picasso et de Dubuffet.

Simplifications et généalogies bientôt démenties : dès la fin de la décennie, Brown s'écarte de la représentation humaine pour développer des compositions de plus en plus vastes en hommage au vent, à la pierre, au désert, aux constellations. Elles peuvent être considérées comme des œuvres abstraites, parce qu'elles ne sont pas disposées en forme de paysage, mais selon des répétitions rythmiques de formes simples. Elles peuvent aussi bien être dites concrètes et figuratives, parce que Brown, dans le travail de la matière, cherche à se rapprocher au plus près des éléments premiers.

Le principal aboutissement de cette nouvelle orientation, ses *Planet Paintings*, est une suite de 81 œuvres, 9 groupes de 9 toiles chacun, dont l'idée initiale lui était venue des Planètes, poème symphonique de Gustav Holst dont chaque mouvement porte le nom d'une planète du système solaire. Entre fascination pour l'espace, mythologies et astrologies, Brown développe sa propre symphonie visuelle.

Un autre changement, aussi radical, affecte la vie de James Brown. Après avoir jusqu'alors vécu entre New York et Paris, il s'établit en 1996 au Mexique en compagnie de son épouse, Alexandra, et de leurs enfants, dans une hacienda près d'Oaxaca de Juarez. Ils y demeurent neuf ans, le temps pour le couple de développer une production de tapis en collaboration avec des artisans locaux selon des méthodes rustiques ; puis en 2000, de créer une seconde activité, l'impression de livres sur des presses anciennes et des papiers non standardisés. Sous le nom de Carpe Diem Press, leur maison d'édition, sise à Oaxaca, se consacre principalement à la poésie et aux écrits mystiques. Au catalogue, Saint-Jean-de-la-Croix côtoie Kiki Smith, Joan Jonas et James Brown lui-même.

En 2004, nouveau déplacement, pour Merida, dans l'Etat de Yucatan, où Brown poursuit le développement de sa peinture cosmogonique, en alternance avec ses séjours à Paris, où il conserve un atelier et travaille régulièrement. Parallèlement, il expose à la galerie Lelong à Paris et dans des musées, au Museo de Arte Contemporaneo de Malaga en 2003, au Museum of the City of New York en 2011 et en 2013 au Museo Diego Rivera-Anahuacalli à Mexico. En 2019, chez Lelong, il montre un ensemble rétrospectif de ses travaux d'entre 1986 et 1992 : sa dernière exposition parisienne.

Philippe Dagen





Jean-Paul Chambas (né en 1947)



Jean-Paul Chambas

C'est l'heure de se taire - Ch wa wa

Huile sur toile et collage
Titre et mentionné au dos
40 × 40 cm

Prix Love&Collect

1.000 euros

Nous sommes dans son nouvel atelier de la rue Caulaincourt. Jean-Paul Chambas a posé devant mes yeux ses aquarelles. Je découvre tout un monde fantasmagorique, un bestiaire magique dans des paysages étranges, des châteaux en ruine où des oiseaux fantastiques fuient des incendies qui s'annoncent, à l'aune de riches forêts bizarres et enchantées, peuplées de princesses incas ou peut-être mexicaines... une cosmogonie infinie, vibrante de couleurs et incroyablement *vivante*.

Je suis tout de suite frappée par le format de ces œuvres surprenantes, réduites, comme des miniatures, qui tranchent extraordinairement avec le travail que jusqu'à présent, nous connaissons de Jean-Paul Chambas.

Je lui dis que ces formats me font penser à des enluminures du Moyen-âge, ou à des *Soccarats*, ces carreaux peints qui recouvraient les plafonds valencianais. Il me sourit. J'ai rencontré Jean-Paul pour la première fois il y a plus de vingt ans. A cet instant précis, je crois voir en lui qu'il est heureux dans l'achèvement de ce travail si particulier. Je lui demande :

- C'est la première fois que tu utilises l'aquarelle, n'est-ce pas ?

- En effet, mais regarde, je ne les ai pas traitées comme des aquarelles. Il y a de la masse, de la matière. Ce sont des aquarelles qui sont peintes comme des toiles.

Mon regard parcourt ces images étonnantes, une Sainte-Véronique croise Billy the Kid, mélangés à des crânes de Picasso et à des salamandres volantes. Je me demande bien comment toutes ces hallucinations spectaculaires ont pu germer dans l'esprit du peintre. Jean-Paul Chambas me répond que c'est à Lisbonne, devant La Tentation de Saint-Antoine de Jérôme Bosch, que tout s'est déclenché.

- A cette époque, j'étais mille fois plus intéressé par des peintres comme Velasquez, Manet, etc... Bosch n'entrait pas dans mes vraies interrogations de peintre. J'avais vu des Bosch à Madrid, quelques années auparavant mais je ne m'étais même pas arrêté pour les regarder. Alors que là, je ne sais pas comment te dire... je ressens une curiosité nouvelle.

Ce jour-là, Jean-Paul Chambas s'approche du tableau de Bosch, y plonge tout entier comme dans un bain brûlant – et ne peut plus en sortir. Il reste longtemps à se délecter du moindre détail, il se réjouit de la bande des démons, des animaux fantasques, des chimères diaboliques et autres incubes qui fourmillent dans le paysage. Un batracien diabolin ici, un démon qui chevauche un poisson là. Cette sarabande frétilante marque sa rétine.

- Je ne m'y attendais pas, me dit-il. Cela m'a tellement bouleversé que je ne pouvais plus voir les autres tableaux à côté.

- Et ensuite ?

- Et bien j'oublie... Je n'y pense plus... j'oublie Bosch.

Saint-Antoine, selon le culte des saints et de leurs reliques, protégeait de l'ergotisme, cette maladie du diable, au Moyen-âge, qui provoquait des visions. Jean-Paul Chambas revient quelques années plus tard à l'œuvre de Jérôme Bosch alors que lui-même, traverse une maladie qui bouleverse tout.

Je me sentais perdu, me dit-il. Je n'avais plus ni la force ni l'envie de travailler sur de grandes toiles, comme j'en avais l'habitude. Et le miracle un an après, j'avais réalisé soixante-douze aquarelles de petit format chez moi, laissant le lourd chevalet à mon atelier *Vialatte*.

- On sait comment on tombe du paradis vers l'enfer. C'est raconté dans la Bible. Mais moi, ce que je voulais savoir, en faisant ces aquarelles, c'est comment on va de l'enfer au Paradis. Je ne sais bien sûr toujours pas.

Sa peinture se fait alors virtuose, sa main remplace la force du corps, elle est capable de dessiner de minuscules personnages aux détails presque imperceptibles, et de réaliser les plus grandes prouesses techniques. Sa peinture, agile, habile, véloce - vient lutter contre les troubles du corps.

On ressent de l'émerveillement devant cet infiniment petit, devant cet art de la précision.



- Les histoires de ces aquarelles ont été guidées par le coup de pinceau. Pas par moi. Comme toujours, c'est le tableau qui décide, c'est la peinture qui me fait avancer et non un raisonnement quelconque. Au départ, je ne pensais pas pouvoir continuer. Mais soudain, je passai de l'un à l'autre, avec beaucoup de facilité.

Apparaissent sous le pinceau de Jean-Paul Chambas des fantaisies et des visions fantastiques, de joyeux paysages de ténèbres.

- Ce sont des citations de Bosch - mais pas seulement, tu vas retrouver des citations de Velazquez, de Picasso... que j'interprète. J'y mets *mes choses*, tu comprends ? Regarde, ce paysage, c'est un souvenir de l'époque où je vivais en Autriche. Et ça ! C'est le clocher de Vic-Fezensac !

En effet, de Jean-Paul Chambas je retrouve sa cosmogonie : la figure de Kafka évidemment, des musiciens, l'avion de Malcolm Lowry, le turban de Catherine, des souvenirs d'Espagne et du Mexique, et des autoportraits.

Toutes ces images, m'explique Jean-Paul Chambas, racontent des histoires qui ne sont ni des rêves, ni des cauchemars, mais des récits, parfois personnels, sans fin ni commencement, parfois issus du monde oriental, parfois des fables comme celles du Moyen-Age.

- Celui qui regarde le tableau doit sentir la suite, et se raconter tout ce qu'il y a autour.

-Je pense à ce proverbe yiddish *Dieu a créé un monde plein de nombreux petits mondes. Got hot zikh bashafen a velt mit klaineh veltelech*. Chaque œuvre est comme le morceau d'un immense tableau, qui serait une reproduction d'un monde plus vivant encore que la vie.

Et toutes ces créatures, complexes, chimériques, cruelles ou excitantes, agissent comme un trop plein débordant.

- On me dit toujours que j'en fais trop... trop de personnages, trop de couleurs, trop de choses, mais je ne peux rien faire contre ça... ce trop, c'est moi !

Ses yeux me sourient. Deux prunelles noisette de gamin qui aime faire des bêtises. A son cou, les colliers mexicains brillent et racontent des mystères. Je contemple un tableau, celui du beau visage de Jean-Paul Chambas, illuminé par ses cheveux d'une blancheur éclatante. Et ses taches de rousseurs, qui dessinent sur ses joues mille constellations inconnues.

Anne Berest



Marc-Antoine Fehr

(né en 1953)



Marc-Antoine Fehr

Sans titre (Travailleurs en Usine)

1995

Aquarelle sur papier

Monogrammé et datée en bas à droite

34,5 × 52,5 cm

Provenance

François Ditteheim

Prix Love&Collect

1.400 euros

En regardant le dernier travail en cours de Marc-Antoine Fehr, je ne peux m'empêcher de penser au Chef d'œuvre inconnu de Balzac, probablement parce que peut-être plus que dans ses autres grands tableaux, il me semble qu'il est ici question d'une *œuvre absolue*; un projet gigantesque, un *work in progress* auquel l'artiste travaille secrètement, qui réunit ses obsessions, et qui, s'il n'est un jour achevé, ne mesurera pas moins de vingt mètres de long.

La toile est conçue par panneaux comme un polyptyque ouvert dans l'espace mais dont le sujet demeure volontairement énigmatique. Il y a un monumental personnage humain, déguisé d'une tête –peut-être de cheval– casquée d'un seau, sorte de géant-gardien dont la présence rythmera composition. Une immense tenture ouverte occupe deux pans. Comme un objet sculpté, ses lourds plis laissent parfois entrapercevoir quelques personnages qui constituent d'obscures scènes narratives. Cette tenture aux couleurs tendres (rose, jaune) ouvre sur un espace sombre, aveugle, véritable passage symbolique dans la toile. Voilà l'état du tableau aujourd'hui. Il y aura aussi des tables sur lesquelles seront présentées des maquettes – autre registre de la nature morte. On devine que cette création résumera tour l'univers du peintre.

Marc-Antoine Fehr nous a déjà habitué à des œuvres de très grands formats comme sa fantastique Tentation de saint Antoine (1983-1986), longue de neuf mètres; ou plus récemment le vaste projet rêvé du Grand moulin, commencé en 1992, accompagné de multiples dessins et tableaux, qui désormais se trouve substitué ou peut-être intégré dans le *Grand tableau* -appelons-le comme cela, avec ce titre temporaire en attente d'un nom définitif.

Depuis ma rencontre avec l'œuvre, au début des années quatre-vingt-dix, j'ai compris combien la création de Marc-Antoine Fehr est inextricablement liée à son environnement, aux images, aux personnes qui l'entourent et que l'on retrouve régulièrement dans ses toiles. La grandeur des tableaux ne se situe ni dans l'excessif ni dans le démonstratif quand on sait que Marc-Antoine Fehr, qui a choisi de vivre en Bourgogne à l'écart des trépidations urbaines et artistiques, développe, depuis le début des années quatre-vingts, sa peinture dans un long et patient continuum où les motifs deviennent des récurrences, s'additionnent et se stratifient pour constituer un inventaire d'images que l'artiste ne cesse de décliner.

Ainsi, dans les cent sept gouaches qui composent ce nouvel ensemble d'images en vue du Grand tableau, apparaissent des êtres moitié homme moitié animal, des drapés, des scènes cléricales avec un pape, des charrettes avec ou sans personnages, des tables porteuses de maquettes de maisons, des paysages de montagne l'hiver, des ombres et des fragments de visages et de corps traduits à travers plusieurs versions de formes et de couleurs. Au regard de ces œuvres, il semble qu'elles fonctionnent tout à la fois dans l'unicité et la globalité, dans ce rapport entre l'Un et le multiple qui offre au regard un système narratif pourtant moins continu qu'il n'y paraît. Certains thèmes: scènes religieuses, géants, paysages montrent des variations chromatiques ou de points de vues; d'autres, des images discontinues qui se percutent aboutissant parfois à de singulières confrontations comme la représentation sur une même feuille de la mère de l'artiste dans l'escalier de son immeuble et d'une esquisse de femme nue les jambes écartées (Cage d'escalier) ou encore d'un pape avec sa mère et d'un enfant couché (Tête de pape).

Le peinture de Marc-Antoine Fehr s'apparente à un immense et complexe palimpseste dans lequel les motifs ne cessent de disparaître et de resurgir tant son travail est construit sur une dialectique du rêve et du réel. Ce n'est donc pas un hasard si cet ensemble peint a été réalisé sur du papier ancien, tel un ajout temporel aux représentations qui ne sont envisagées ni comme des études ni comme des esquisses (les termes sont trop connotés à ceux de travaux préparatoires) à son *Grand tableau*, mais plutôt comme des pensées, selon ce qu'entendait Delacroix de l'esquisse comme *première pensée*. Alors, ses pensées dessinées, l'artiste les rassemble. Elles fonctionnent telles des improvisations et sont des repères dans l'avancement de la toile. Mises bout à bout, organisées dans un sens de lecture et donc de présentation, elles nous acheminent vers la grande toile sans jamais nous révéler son histoire. C'est probablement là, d'ailleurs, que se situe la singularité de l'œuvre, dans ce désir d'effacement, de perte de signes qu'ils soient figuratifs, spatiaux ou temporels. Car la particularité de cette peinture, dont on a peut-être trop souvent dit qu'elle était atemporelle à cause de son absence d'inscription dans l'Histoire, réside, à mon sens, probablement plus dans une véritable prise en compte du temps, mais qui serait de l'ordre de l'intime, de l'expression d'une mémoire individuelle. Les sujets, qu'ils appartiennent au réel ou à l'imaginaire, montrent différents états des choses qui se juxtaposent comme des moments que le peintre a saisis pour créer son *grand théâtre de la mémoire*, selon les mots de Giulio Camilo. Et ce monde, qui nous est donné à voir, a ce caractère évanescent et intangible, porte par la fluidité de la matière, de la gouache diluée, qui permet cet entremêlement de motifs et cette possible évasion de l'esprit au regard de l'œuvre.



Il faudrait lire cette nouvelle série de gouaches dans la continuité de celles réalisées pour le *Journal de Pressy* (2000), comme le prolongement de ce travail journalier d'une année auquel s'est astreint l'artiste: un autre ensemble colossal, véritable matérialisation du temps, du temps du peintre, qui couvrait les murs du cabinet d'art graphique de l'ETH à Zurich.

Il me semble nécessaire de rappeler que c'est à contre-courant des tendances artistiques du moment que Marc-Antoine Fehr s'est engagé dans la peinture au cours des années soixante-dix, adoptant très rapidement un univers onirique construit par des fragments d'images composant des trames visuelles mettant en abîme la compréhension du tableau. Et si aujourd'hui les tableaux se sont éclaircis, c'est-à-dire dépouillés de figures, pour aboutir à des compositions à sujet unique, ils conservent cette construction maçonnée du motif – je pense aux peintures de Max Beckmann pour les couleurs aussi – et cette part d'énigme, de mystère et, parfois, d'angoisse qui est intrinsèque à l'œuvre et qui provient de ce regard que porte l'artiste sur la réalité.

Valérie Da Costa

**Le peinture de
Marc-Antoine Fehr
s'apparente à un immense
et complexe palimpseste
dans lequel les motifs ne
cessent de disparaître et de
resurgir tant son travail est
construit sur une
dialectique du rêve
et du réel.**

Valérie Da Costa



Gerard Gasiorowski (1930-1986)



Gérard Gasiorowski

Ex-voto

1986

Encre de Chine sur papier

Porte le cachet de l'artiste

en bas à droite

24 × 32 cm (à vue)

Prix Love&Collect

Réservé

Il y a à la médiathèque des Beaux-arts de Paris une cassette VHS sur Gasiorowski devenue illisible à force d'avoir été visionnée par les étudiants. Son œuvre fascine tout autant les critiques, puisque chaque génération tente de la définir : Bernard Lamarche-Vadel, Michel Enrici, Jean de Loisy, plus récemment Éric Mangion et Frédéric Bonnet. Son caractère intraitable lui a pourtant valu une carrière bien en deçà de son importance : principalement exposé en République Fédérale Allemande à ses débuts, il attend quarante ans pour sa première exposition personnelle. Son galeriste, Adrien Maeght, lui apporte reconnaissance, mais manque son positionnement, à la fois trop historique et hors du petit monde de l'art contemporain. La seule exposition dans un musée de son vivant, à l'ARC, se fera avec des bouts de ficelle et une faible fréquentation.

Son œuvre est lue de façons diverses (chronologique, thématique, par médium), continuant de générer de nouveaux sens longtemps après sa disparition. Maître en matière de rupture, il n'a eu de cesse de multiplier les identités, allant jusqu'à tutoyer la folie, repoussant les limites de ce qu'on attend d'un artiste en termes d'authenticité et d'implication. Il interroge le statut du créateur, alternant fictions très élaborées (avec des personnages comme Kiga ou le professeur Hammer) et implication totale (jusqu'aux *Jus* et *Tourtes* de merde, et un retrait complet de 1975 à 1982). La peinture, médium de référence et pour cela facilement condamnable est l'arme de ses doutes. Partant d'une pratique neutre et froide, proche de l'hyperréalisme, il la remet sans cesse en jeu : comme norme pour définir le goût (les *Croûtes*, les *Fleurs*), comme émanation de soi-même (ses nombreux autoportraits, les *Jus* de merde), instrument de pouvoir et de normativité (l'académie Worosis Kiga), source de régression (les *Batailles* où il joue à la guerre, les *Impuissances*, les *Régressions*) ou tremplin vers la grande Histoire de l'art (ses travaux d'après Cézanne, Giotto). Mais ces différentes attitudes relèvent en premier lieu de la jubilation créatrice, le protocole n'étant qu'un prétexte pour continuer. Il rappelle la figure de Beuys, comme lui chamane élaborant des univers habités, s'en distinguant par son ironie.

Sur ses dernières grandes toiles à l'acrylique, il semble finalement se lâcher, vouloir rattraper le temps perdu en démultipliant les surfaces peintes, abandonner sa distance critique, s'autoriser à dire son amour de la peinture depuis Lascaux jusqu'à celle de ses contemporains.

Toujours préoccupé de la réalisation, du faire, il porte en même temps un regard détaché sur sa position de créateur, incarnant la situation schizophrénique de l'art des années 80, obsédé par la peinture tout en affirmant s'en être enfin affranchi.

Nous avons tiré cette nouvelle semaine, consacrée en fait à des tableaux ou dessins mettant en scène des *poteries*, du côté des *potiches*, qui désignent à la fois de grandes jarres de porcelaine d'Extrême-Orient et des individus relégués à une place honorifique, sans aucun rôle actif, voire décoratifs.

Pourtant, sous couvert de potiches, les artistes que nous avons réunis, s'il se sont emparés du motif la plus simple, le plus banal, le plus inoffensif – un vase, le plus souvent servant de réceptacle à un bouquet de fleurs – le détournent, le déguisent, s'y dissimulent... Bref, leurs potiches sont des postiches..

L'intention parodique en effet ne fait aucun doute chez des artistes aussi sulfureux que Clovis Trouille, postmoderne que Dokoupil, régressif que Gasiorowski, croûteux que Baj & De Jong, et même vernaculaires que Valentine Schlegel, qui vivait entourée de ses dessins faussement enfantins, aux crayons de couleurs, mais semble ne les avoir jamais exposés ; si la majorité représentent des poteries, la grande céramiste se garde bien de figurer ses propres créations, leur préférant des contenants modestes, farouchement utilitaires, banals, que ses méticuleuses stries multicolores élèvent au silence et à la monumentalité d'un Morandi.

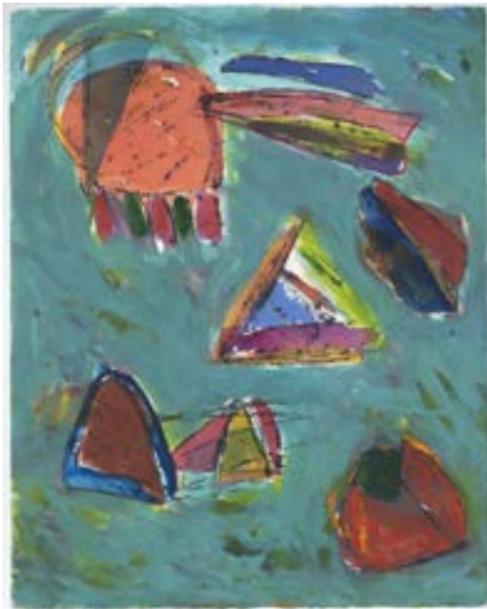
À l'instar du maître de Bologne, les artistes réunis ici disposent du sujet de la peinture comme d'un leurre, introduisant le regardeur dans un espace où les objets échappent nettement à leur réalité matérielle ; il revient à celui-ci de dépasser les cruches, pots, vases, flacons et fleurs étudiés sous l'effet de diverses ombres et de divers rayons lumineux, pour accéder à sa propre intériorité.

Sébastien Gökalp





Daniel Humair (né en 1938)



Daniel Humair

Composition

Pastel et gouache sur papier

64 x 50 cm

Prix Love&Collect

600 euros

Humair peintre ? Daniel Humair, le musicien ? Oui, Daniel Humair, batteur européen de notoriété internationale, né à Genève en 1938, accompagnateur de toutes les pointures du jazz, leader, infatigable. Nombre de peintres l'admettent comme leur pair. Qui disait, déjà ? *On parle toujours du violon d'Ingres, jamais de la trompette de Géricault*. Cioran ? Gourio ? La peinture n'est pas le violon d'Ingres du musicien Humair. Elle est un de ses gestes.

Il a toujours mené les deux de front, avec la même énergie physique, le même corps, les mêmes mains. S'agace-t-il qu'on fasse de lui un peintre musicien ou un musicien qui peindrait, avec rapprochements faciles (le swing, les brosses et balais, tout y invite) ? Sans doute, mais son agacement n'est pas pertinent : volontiers franc du collier ou ombrageux, Humair le généreux s'agace volontiers.

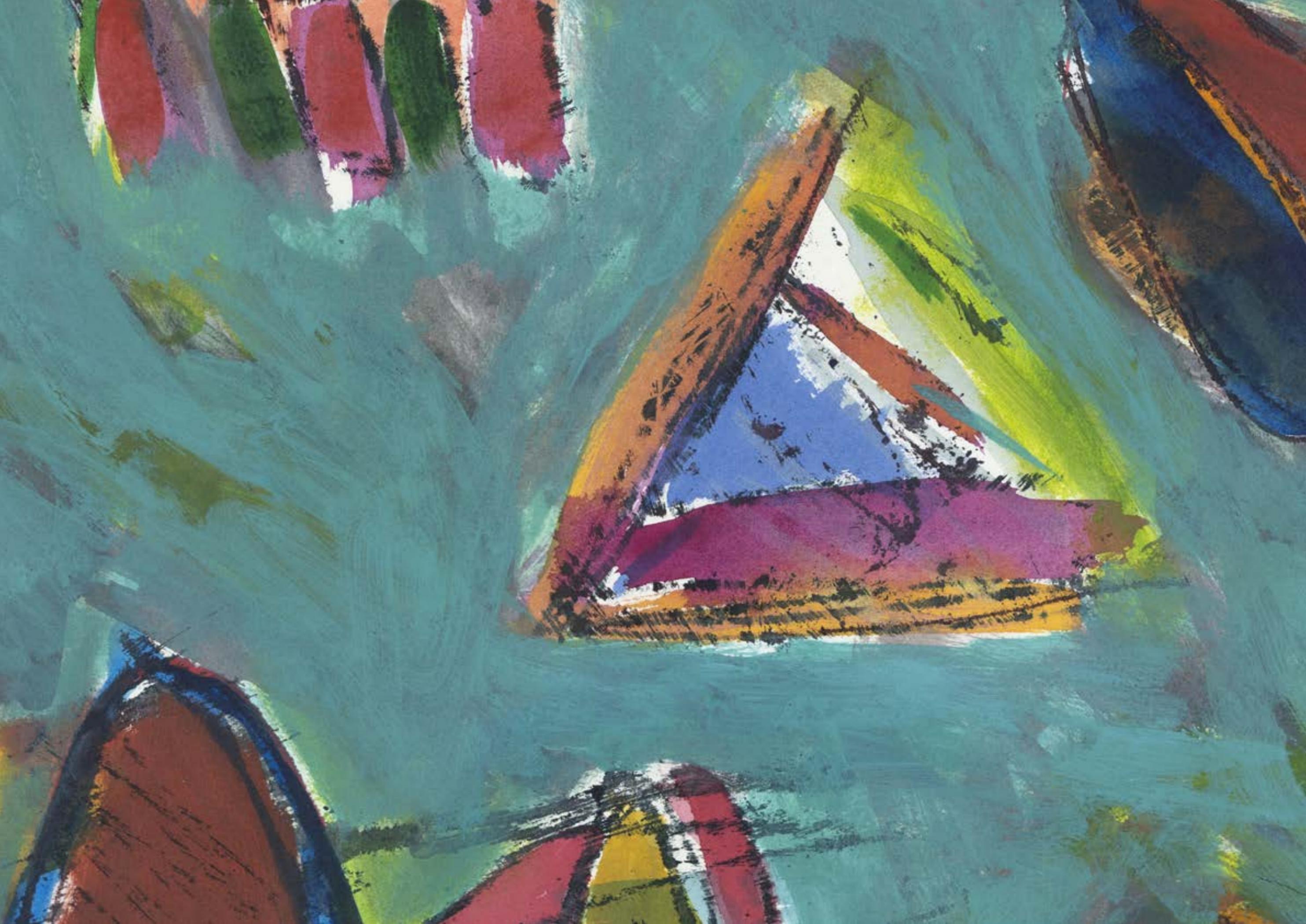
Il sait pourtant par son geste même, ces couleurs qu'il brasse à pleines mains, à même la toile, ces peaux qu'il fouette ou qu'il caresse, ces ronds de surface qu'il dessine du bout des ongles, ces trapèzes, ces triangles obsédés, jusqu'à cette coupelle qu'il jette hors la planche comme une vulgaire cymbale hors la caisse claire, il sait que l'instant, seul, compte. L'instant et ce que lui révèlent ses actes : chorus ou acrylique, motif ou rythme.

Un film de Michel Dieuzaide (1996) épuise toute dénégation : peintre, musicien, cuisinier, le corps est le même, les mains sont les mêmes. Gaucher il est, gaucher il restera, devant la toile ou devant ses tambours. Humair est de ces peintres instinctifs qui trouvent à force de jeter, frotter, superposer, ce que le dessin à la fin leur révèle. Et en musique ? Idem, sauf qu'il faut s'y risquer à trois ou quatre, un orchestre.

Ceci s'impose à l'œil : la forme trouvée d'emblée, ces triangles qui dansent dans l'air, cette syncope sur la toile ou le papier, plus naïfs, moins maîtres du hasard au début, plus clairs aussi. Et lentement, à la vitesse exacte, cette déclinaison du rêve intérieur qui semble s'obscurcir lors même que la luminosité s'accroît. A la mesure même des profondeurs et effets de perspective. Humair s'en agacera, il n'a rien d'un révolutionnaire. Sauf en peinture. Sauf en musique. L'essentiel est au bout du pinceau.

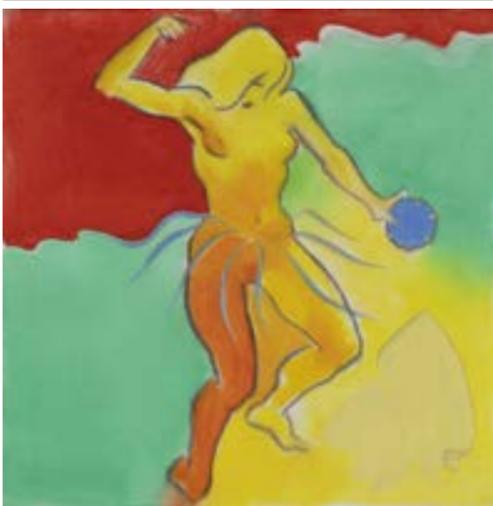
Francis Marmande







Allen Jones (né en 1937)



Allen Jones

Island Rythm, Danseuses au tambourin bleu

Huile sur toile
30,5 x 30,5 cm

Prix Love&Collect

12.000 euros

Né en 1937, l'honorable Allen Jones, membre de la Royal Academy, s'amuse du spectateur, le plaçant en voyeur. Oscillant entre femmes soumises et enchanteresses, captivantes, charmantes ou carrément dérangeantes, les sculptures d'Allen Jones nous parlent de plaisir et d'affranchissement...

Par les temps qui courent, on ne s'essaiera pas à ériger un certain érotisme fait d'images transgressives, où le corps féminin est assimilé à un objet. C'est pourtant tout le débat quand on s'intéresse à l'un des artistes féministes les plus controversés, le britannique Allen Jones.

Assimilé au Pop Art, il livre des images colorées et saturées, prenant comme sujet principal la féminité... ou plutôt explorant sa propre idée de la féminité, dénuée de complexité. Les caractéristiques formelles de ses œuvres hyperréalistes nous renvoient à un monde fait de stéréotypes, où le fétichisme du corps est devenu dogme.

L'art exubérant d'Allen Jones s'épanouit en 1969 avec sa série culte de sculpture-mobilier. *Hatstand*, *Table* et *Chair* sont toutes trois formées par un corps de femme en fibre de verre, dans une position équivoque.

Rapidement accusé de misogynie, Allen Jones se défend: I think of myself as a feminist. Ce qui n'empêche pas la détérioration de son œuvre en 1986 par un groupe d'activistes féministes. L'artiste s'inscrit dans une filiation duchampienne, en adoptant une vision ironique de la culture humaine. Extrémiste dans sa façon, il dévoile plus qu'il ne suggère. C'est la parfaite image de la chosification de la femme et prouve la multiplicité des points de vue de l'art: dénonciation ou érotisation?

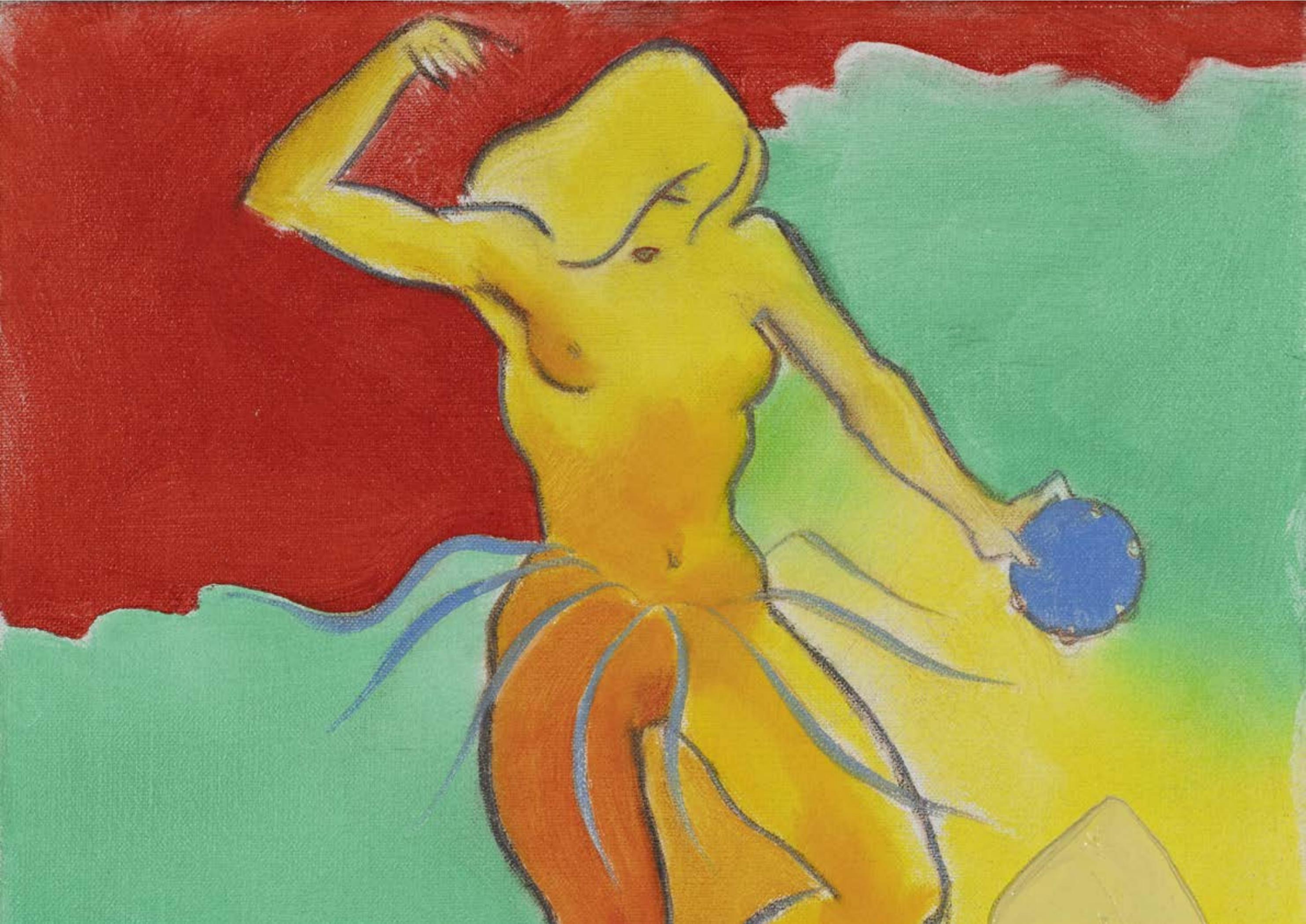
La vitalité et l'énergie des années 1960 ont bouleversé l'univers esthétique. Mais si le corps devient objet de consommation, il est aussi libéré du carcan traditionaliste. La mode est au Space Age, aux mini-jupes de Mary Quant, au vinyle de Courrèges. Un vent de liberté souffle sur cette époque qui nous semble aujourd'hui légère. Les icônes du moment sont Claudia Cardinale, Jane Birkin ou encore Brigitte Bardot, cette dernière formant avec le playboy Gunter Sachs l'un des couples mythiques de la période... Grand collectionneur d'Allen Jones, Gunter Sachs évolue dans un univers artistique sophistiqué et avant-gardiste. Mais BB s'affranchit rapidement de ce milliardaire... Les femmes objets dociles de Jones ne devaient pas être à son goût.

Lorsqu'Allen Jones dénonce, le corps est rigide, plastique. Lorsqu'il sublime, il préfère le charnel ou du moins l'incarnation... En 2013, il collabore avec Kate Moss et la photographie alors dans une armure dorée créée quelques années plus tôt pour un projet de film avorté. Cette série se décline avec plusieurs œuvres, dont une sculpture, à l'échelle, en acier peint.

Les œuvres de Jones devenues des icônes continuent de défrayer la chronique. En 2013, l'artiste norvégien Bjarne Melgaard réinterprète *Hatstand*, *Table* et *Chair* dans une version où des mannequins noirs arborent les mêmes positions. La critique genrée de Jones s'étend alors à un questionnement social plus global. Les œuvres ne transcendent plus, ne nous emportent plus dans cet ailleurs, mais nous ancrent à l'inverse dans la réalité.

À l'heure de la revendication au plaisir, l'érotisme réside dans l'allure affranchie des beautés sylphides imaginées par Allen Jones.

Pauline Da Costa Sampieri





Paul Kallos (1928-2001)



Paul Kallos

Sans Titre

1987

Acrylique sur toile

Signée et datée en bas à droite

96 × 194 cm

Prix Love&Collect

8.000 euros

Il est difficile d'exprimer en mots ce que l'on veut faire en peinture. La plus grande difficulté vient de la qualité intraduisible du sentiment qui part du visuel et qui s'explique par le visuel. Jamais on ne pourra décrire le bleu ou le rouge, à plus forte raison quelque chose de plus complexe. On peut pourtant parler de certains aspects de la peinture, ainsi du style d'une époque. Il dérive de la volonté d'expression du monde. Monde, dans un sens très large ; plutôt compréhension, explication de l'univers, et notre place par rapport à lui. Le langage de cette expression est l'espace pictural qui, malgré des différences et même d'apparentes contradictions, rapproche les peintres les plus divers d'une même époque, et surtout d'une même génération. L'analyse de cet aspect relève de la philosophie et de l'esthétique ; écrivains et critiques seuls peuvent en parler, en raison de leur objectivité et de leur formation d'esprit. La seule chose dont un peintre puisse écrire, est sa manière de réaliser sa propre peinture.

Comme on m'a demandé de parler de mon travail, j'essaierai de décrire ma propre méthode. Elle est avant tout consciente et réfléchie. Je cherche l'expression par des moyens uniquement plastiques, partant ou non d'une chose vue ; le départ n'étant que prétexte pour un sentiment intérieur. Ma difficulté est celle qu'ont, je pense, tous les peintres.

À un moment donné, le savoir conscient ne suffit plus. Je corrige et refais de nombreuses fois les études, dessins et gouaches, dont partent mes tableaux, pour recommencer très souvent d'autres modifications sur la toile même. Les fautes ou insuffisances peuvent se mesurer, mais le but de l'artiste est d'exprimer, de donner un contenu d'émotion à son tableau. Là intervient l'incalculable. Il y a des tableaux sans faute qui manquent de sentiment. À force de réflexion, on arrive à rendre une toile pleine, à l'équilibrer ; on n'arrive pas toujours à la rendre vivante. On peut la travailler pendant des mois sans que l'éclat de la vie y soit présent, et tout d'un coup, en cinq minutes, on aura trouvé la solution. Une petite proportion à modifier, une tache de couleur à éclaircir ou à assombrir. Ma démarche reste quand même volontairement consciente. J'utilise des matériaux classiques parce qu'ils ont l'avantage de la souplesse ; ils obéissent entièrement à la volonté du peintre.

Ceci est d'ailleurs assez mal vu actuellement par bien des gens, par les défenseurs du matérialisme. J'estime que beaucoup de peintres, dont plusieurs très doués, deviennent prisonniers de l'usage de certains matériaux qui ont déjà en eux (les matériaux) une beauté plastique, sinon une expression toute prête. Véritablement prisonniers, car même dans une composition très élémentaire l'emploi de moyens qui ont une richesse pour ainsi dire préfabriquée empêche le peintre d'y apporter la moindre modification (modification dans l'expression). Une touche de couleur ou une forme de détail est belle si et parce qu'elle est d'une absolue justesse.

Il faut méditer, et souvent même lutter pour arriver à cette justesse. Des taches giclées ou jetées à la truelle ont par contre automatiquement une unité et une certaine harmonie. C'est cette trop facile unité non modifiable qui constitue la prison. Nous pouvons arriver par là à la beauté d'un marbre tacheté, à celle d'un pan de mur moisi, mais le drame humain en sera nécessairement absent, aussi bien que la possibilité d'un indispensable changement de style que demande l'évolution de l'homme qui le crée. Il faudrait peut-être dire encore quelque chose du côté instinctif du travail, son rôle essentiel. L'expression d'un tableau n'est jamais, ne devrait jamais être pareille à celle d'aucun autre déjà réalisé. Le peintre songe toujours à son tableau *idéal*, qu'il ne fait qu'entrevoir, sentir, vers lequel son instinct le guide. (Ainsi la petite sensation de Cézanne). Tel tableau n'existera peut-être jamais, mais, imaginaire, douée d'une puissance d'émotion rêvée, il lui servira toujours de modèle intérieur

Paul Kallos





Frantisek Kupka (1871-1957)



Frantisek Kupka

Studie pro samostatnov bilou

Sérigraphie couleurs sur papier

Signée en bas à droite, numérotée 182/300 en bas à gauche

Édition à 300 exemplaires

37 x 29 cm

Prix Love&Collect

2.500 euros

L'histoire de l'art a été longue à prendre la mesure de l'apport de František Kupka à l'invention de l'abstraction. Il n'est pas sûr, du reste, que la position du peintre soit bien ferme et définitivement acquise: son œuvre n'a pas encore reçu l'attention que l'on a accordée à celle des autres pionniers de l'art abstrait, et son nom n'est pas spontanément associé à ceux des Kandinsky, Mondrian, Delaunay ou Malévitch qui engagèrent, au même moment ou presque, leur art dans ce que Kupka nommait l'autre réalité. L'isolement farouche dans lequel l'artiste, jaloux de ses inventions, s'est volontairement cantonné explique en grande partie ce manque de réception.

Kupka a en effet toujours entretenu des liens ambigus avec les milieux de l'avant-garde. S'il découvre, avant 1910, un usage de la couleur comparable à celui des fauves, c'est avec des motivations sensiblement différentes. De même, il est au courant du travail des cubistes, mais reste indifférent, voire critique, à leur égard. À Puteaux, il est le voisin et l'ami de Jacques Villon, ce qui ne suffit pas à faire de lui un assidu aux réunions qui déboucheront sur l'organisation du salon de la Section d'or, auquel sa participation effective, récemment prouvée, a longtemps été un sujet de controverse. Est-ce pour ses premières toiles abstraites qu'Apollinaire inaugure en 1912 le terme orphisme? La chose, là encore, est discutée, mais de toute façon, Kupka ne voudra jamais reprendre l'étiquette à son compte – pas plus que celle de musicaliste sous laquelle Henry Valensi et les siens cherchèrent à l'enrôler. En 1931, il adhère au groupe Abstraction-Création, alors que sa peinture vient de subir une nette inflexion vers la géométrie; c'est la seule appartenance – éphémère – qu'on lui connaisse. Celui qui disait: Exposer? Pourquoi? Pour que les gens vous copient?, n'avait eu sa première exposition personnelle à Paris qu'en 1921. De son vivant, on retient en tout et pour tout trois rétrospectives: en 1924 à la galerie La Boétie, en 1936 au Jeu de Paume, à l'occasion de laquelle il classe son œuvre en sept thèmes formels, et en 1946 à Prague, où l'État tchécoslovaque fête son soixante-quinzième anniversaire.

Or sait-on bien – en dehors de toute querelle de prééminence – que Kupka fut le premier à montrer publiquement des toiles qui rompaient délibérément avec toute réalité objective? C'était au Salon d'automne de 1912, où il exposa Amorpha, fugue à deux couleurs et Amorpha, chromatique chaude, deux tableaux fondés sur la transcription d'impressions musicales et kinesthésiques dans un libre jeu de lignes arabesques. La même année, l'artiste mettait la dernière main au manuscrit de son ouvrage théorique, La Création dans les arts plastiques, écrit en langue française, mais qui ne connut de son vivant (en 1923) qu'une édition tchèque, le privant de la réception qu'aura connue, par exemple, Du spirituel dans l'art de Kandinsky.

On trouve pourtant, dans cet admirable traité d'esthétique psychologique, certaines des justifications de l'abstraction les plus pertinentes de leur temps.(...)

Le grand cycle organique de Kupka, qui débute avec des œuvres aux titres évocateurs, Formes irrégulières, création (1911) ou Printemps cosmique (1913-1914), se développe jusqu'après la guerre dans la série des Contes de pistils et d'étamines (1919-1920, Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris), dont les poussées successives d'empâtements colorés pourraient illustrer le processus vital décrit dans les pages de son traité: Modulant la surface, les formes se concrétisent d'elles-mêmes, éclosent comme les feuilles, les fleurs et les fruits d'un arbre. Kupka s'y fait l'interprète d'une sorte d'histoire naturelle des formes, décrites dans leurs conditions d'émergence et d'existence, dans leur vie propre et autonome. Ce seront, du reste, les derniers mots de La Création dans les arts plastiques: Une œuvre d'art doit être un tout complexe, un organisme doté de ses qualités spécifiques d'existence, vivant de sa vie propre et à son propre compte.

En 1926, Kupka récapitule les grands thèmes de son œuvre dans un remarquable recueil de bois gravés, Quatre Histoires de blanc et noir, dont la structure est celle du Livre au sens mallarméen du terme, c'est-à-dire architectural et prémédité, explication orphique de la terre. L'évolution du peintre suit alors deux directions; la première est celle qui le voit aborder, à travers des formes plus anecdotiques, rappelant l'esthétique machiniste des puristes, la thématique du monde industriel et de la vitesse mécanique (Synthèse, 1927-1929, Národní Galerie, Prague). La seconde, plus porteuse d'avenir, est celle par laquelle il entame une simplification radicale de ses compositions.

C'est l'époque où Van Doesburg lui rend hommage comme inventeur de l'abstraction géométrique, en reproduisant Plans verticaux III (1913) dans *De Stijl*, tandis que Del Marle, disciple français de Mondrian, l'entraîne dans les activités du groupe et de la revue *Vouloir*. Kupka est ensuite intégré au comité directeur du groupe Abstraction-Création, qui édite de 1932 à 1936 un cahier annuel où l'artiste livre certaines clés de sa nouvelle évolution: L'épuration du concept initial entraîne celle de l'œuvre sur le chantier. La lisibilité en devient alors plus aisée au prix d'abstraction de tout ce qui est étranger à une unité organique. Et l'abstraction, on peut la pousser jusqu'à ne garder que les seules quotités élémentaires. Kupka peint à cette époque une œuvre aussi radicale dans son dépouillement que Peinture abstraite (1930-1932, Národní Galerie, Prague), où trois lignes noires orthogonales s'interrompent avant de se croiser dans la blancheur dénudée du fond. Il donne aussi un important ensemble de gouaches en blanc et noir, les Abstractions (1930-1933), où l'artiste joue de la réversibilité du positif et du négatif pour engendrer de stimulants effets d'ambiguïté perceptive et de lecture inductive, qui annoncent certaines caractéristiques de l'abstraction optique et cinétique d'après-guerre. Dans la continuité de l'intérêt de Kupka pour l'optique psychologique, l'abstraction géométrique sert ici l'analyse des conditions de la vision.

Après la guerre, au cours de laquelle, réfugié à Beaugency dans le Loiret, il a dû considérablement ralentir son activité, le salon des Réalités nouvelles lui ouvre ses portes annuellement et lui rend hommage à deux reprises, en 1953 avec une présentation de vingt-deux œuvres, dont le monumental Autour d'un point (1920-1925 et 1930), et – à titre posthume – en 1957. Ce que nous cultivons ici, avait auparavant déclaré Kupka, dans ce qui sonnait comme un bilan, a eu pour origine une incursion du rationalisme dans les conventions [de l'art] d'où toute logique était bannie.

Arnauld Pierre





Eugène Leroy (1910-2000)



Eugène Leroy

Composition en noir et gris

Huile sur papier et fusain

Signée en bas à droite

Prix Love&Collect

6.000 euros

Le peintre Eugène Leroy est né à Tourcoing en 1910. Après de courtes études à l'école des Beaux-Arts de Lille, il suit à Paris des cours de dessin à la Grande Chaumière. De retour dans le Nord en 1932, il mène de front son activité de peintre et une carrière d'enseignant de latin et de grec au collège Notre-Dame-des-Victoires de Roubaix. Sa première exposition personnelle a lieu à Lille en 1937. Sa peinture, délibérément figurative, est perçue par la critique comme rude et agressive, sincère et colorée. Un voyage aux Pays-Bas, à bicyclette, lui fait découvrir Rembrandt qui restera toute sa vie une référence. Leroy expose pour la première fois à Paris en 1943, à la galerie Else Clausen. Dans les années 1950, il participe à plusieurs reprises au salon de Mai et côtoie Manessier. En 1958, Eugène Leroy s'installe à Wasquehal, près de Lille, dans une maison-atelier qu'il conservera toute sa vie. La galerie parisienne Claude Bernard organise deux expositions des peintures d'Eugène Leroy. C'est à l'occasion de la première, en 1961, que le peintre allemand Georg Baselitz et Michael Werner (qui, vingt ans plus tard, allait devenir son marchand) découvrent sa peinture. Je trouvais là des images brunes, écrit Baselitz, comme champs, comme pierre, comme bois, comme mousse, comme senteur. Une simple composition hollandaise avec une accumulation inouïe de couleur. Un amas de tôles provenant du pigeonnier qui éclairait ma tête. Comme si tous les pantalons du peintre étaient suspendus à un crochet et racontaient l'histoire d'un chef-d'œuvre inconnu. Pendant près de dix ans, Leroy traverse une époque de grande solitude, confronté à la bataille qu'il livre avec sa peinture. Il reprend avec acharnement ses toiles pour leur faire perdre le côté anecdotique dans lequel il craint de les voir sombrer.

Durant les années 1970, Eugène Leroy voyage, aux États-Unis (où il rencontre Jan Hoet), en Russie, où il est frappé par une petite icône de la galerie Trétiakov dans laquelle il voit l'expression incarnée du mouvement qu'il tente de mettre en œuvre dans sa propre peinture et qu'il formulera plus tard: Lumière devant, lumière derrière. En 1978, il expose dans la galerie que son fils Géno vient d'ouvrir à Paris, rue Quincampoix. Un an plus tard, ce dernier organise une exposition personnelle de son père à la F.I.A.C. À cette occasion, il fait paraître aux éditions Lebeer-Hossmann de Bruxelles un livre, Eugène Leroy, peinture, lentille du monde, qui comporte un texte de Jean Clair et un entretien du peintre avec Irmeline Lebeer qui font référence.

Jan Hoet organise en 1982 une exposition de Leroy au Museum van Hedendaagse Kunst de Gand. À la suite de cette manifestation, Michael Werner, qui possède une importante galerie à Cologne, décide d'entreprendre une collaboration avec le peintre. Désormais, la peinture d'Eugène Leroy connaît une notoriété internationale.

En 1988, Rudi Fuchs et Suzanne Pagé organisent une rétrospective de l'artiste au Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Sa participation en 1992 à la Documenta IX de Kassel, aux côtés de Gerhard Richter, Joseph Beuys et Bruce Nauman, consacre de fait son importance sur la scène artistique de son temps.

La contribution de l'œuvre d'Eugène Leroy à l'art du XXe siècle est décisive, parce qu'elle porte témoignage d'un combat sans cesse réitéré de la peinture et de l'image. Parce qu'elle se situe résolument du côté de l'apparence tout en luttant aussi contre les apparences, parce que, au-delà de son épaisseur – mais aussi avec elle –, affleure la simplicité d'une présence sensuelle aux choses et au monde, cette peinture contraste pudiquement, mais non sans quelque robustesse, avec l'emphase picturale contemporaine. Il n'y a pas de peinture, écrit Eugène Leroy, qui ne soit, qu'elle le veuille ou non, représentation fraternelle; celle que renvoie le miroir ou celle de l'autre ou de l'autre sexe, qui est matière de notre pensée, infinie création de notre perception du monde.

Bernard Marcadé





Julie Mehretu (née en 1970)



Julie Mehretu

Untitled

Eau forte sur papier

Édition à 60 exemplaires

Signée en bas à droite, numérotée 20/60 en bas à gauche

40 x 50 cm

Prix Love&Collect

5.000 euros

Les traits libres, spontanés et accidentels que trace la main de Julie Mehretu, agissent comme une lutte dans la toile entre le peintre et les données architecturales qui la tapissent. Telles des charpentes, ces structures se présentent comme un lieu, construit pour contenir et supporter le mouvement du geste et les formes de couleurs et de textures variées. Dans ce sens, Jean Clay parle d'*un triomphe du dessin sur la peinture, du dessin dans la peinture, triomphe non du délinéé sur le coloré, mais de l'épaisseur sur le plan.*

Lorsque l'on regarde de près ses toiles, on aperçoit des plans urbains et des figures architecturales qui tapissent le fond d'un maelström de lignes, de traits et de tâches qui flottent par-dessus. Viennent s'y superposer des motifs, tantôt géométriques tantôt libres et maladroits, qui vibrent par leur matérialité. L'encre et la peinture à l'aérosol se mélangent pour former une atmosphère dense et chargée en couleurs et en traits. Malgré l'inexistence de lignes d'horizon, les peintures *all-over* de Julie Mehretu font apparaître une profondeur grâce à une superposition de plans juxtaposés jusqu'à la saturation, voire l'occultation. Ce processus de création par accumulation enrichit l'œuvre de toutes les potentialités ouvertes par la pensée en mouvement où *chaque accumulation définit une zone d'indiscernabilité propre au devenir.* Ces plans imprimés sur la toile organisent l'espace du tableau, souvent de dimensions monumentales, dans lesquels des lignes spontanées horizontales, verticales et obliques s'entrecroisent donnant lieu à une confusion entre fond et forme, ordre et chaos. Car ce sont principalement des lignes et des traits qui composent les tableaux de Julie Mehretu. Telles des charpentes, les lignes surmontent les formes colorées. Le support architecturé remonte à la surface comme pour dialoguer de sa texture orthonormée avec les lignes intuitives et organiques déposées par la main de l'artiste. Cet enchevêtrement sans fin entre le fond et la surface de la toile, dessine une nébuleuse temporelle à l'œuvre.

Le dessin prend ici une place importante et donne à la peinture une atmosphère d'un brouillon élargi. On dira que l'art moderne est l'irruption du dessin dans la peinture si l'on apporte à la rubrique dessin le retour critique qui s'opère aujourd'hui du champ d'inscription sur l'inscrit et sur le scripteur. Ainsi, les dessins flottent sur des pigments imprimés au laser sur la surface de la toile ou minutieusement tracés suivant un modèle projeté.

Farah Khelil

Ils permettent de créer une atmosphère chargée et d'accueillir par-dessus des motifs, carrés, rectangles, cercles et triangles, minutieusement organisés en aplats de couleurs primaires et vives, ainsi que des lignes et des traits donnant à voir des gestes spontanés et une chorégraphie dynamique de la main de l'artiste. Ce qui rend l'ensemble particulièrement mouvant, c'est la cohabitation dans un même espace de l'ordre et du chaos. Ses peintures murales vacillent entre des compositions picto-architecturales quasi arithmétiques, qui font écho avec, d'un côté le travail de l'artiste conceptuel Charles Gaines et celle plus protocolaire de Sol LeWitt, et d'un autre côté avec les peintures expressionnistes comme celle par exemple de Joan Mitchell. Ces deux univers cohabitent sans hiérarchie faisant de cette pratique l'expression d'une époque prônant le pluriversel et la multiplicité. Ses peintures paraissent comme des lignes agrippées, soulignant et structurant les images. Elles désignent des tracés en flèches. Mais en même temps, il y apparaît une déstructuration, un mélange chaotique et mouvant qui témoigne d'un élan intuitif et spontané qui donne à voir des esquisses plutôt qu'une construction finie. Cette esthétique de l'esquisse du présent, qui caractérise le travail de Julie Mehretu, témoigne d'une approche sensible vis-à-vis du caractère insaisissable du monde qui l'entoure.

Face à la monumentalité et la saturation des peintures de Julie Mehretu, le spectateur est à la fois distrait et contemplatif. Il est dans cet espace entre distraction et recueillement que décrit Walter Benjamin : *celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme ; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle. Les édifices en sont les exemples les plus évidents. De tout temps, l'architecture a été le prototype d'une œuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective. Les lois de la réception dont elle a fait l'objet sont les plus instructives.* Les gestes picturaux de Julie Mehretu sont d'un côté précis et maîtrisés et d'un autre côté, expressifs et à fleur de peau. Face à la masse de données médiatiques et à la quantité d'informations saisissantes, l'artiste est incapable de comprendre tout ce qui l'a saisi au quotidien. Elle exprime ce vertige par ce brouillard figural soutenu par l'ordre architectural, par la construction et par la mesure. Cet environnement est une architecture que nous traversons d'une façon distraite. Il n'y a plus de hiérarchie entre distraction et recueillement, entre distance et contemplation. Telle une architecture du possible, désormais les deux appartiennent en même temps au présent et cohabitent dans un espace commun et étendu. Les esquisses picturales de Julie Mehretu témoignent de ces effets d'époque.



21/11

M. Li 2007



Georges Noël (1924-2010)



Georges Noël

Sans titre

1961

Technique mixte sur toile

Signée en haut à droite

56 x 76,5 cm

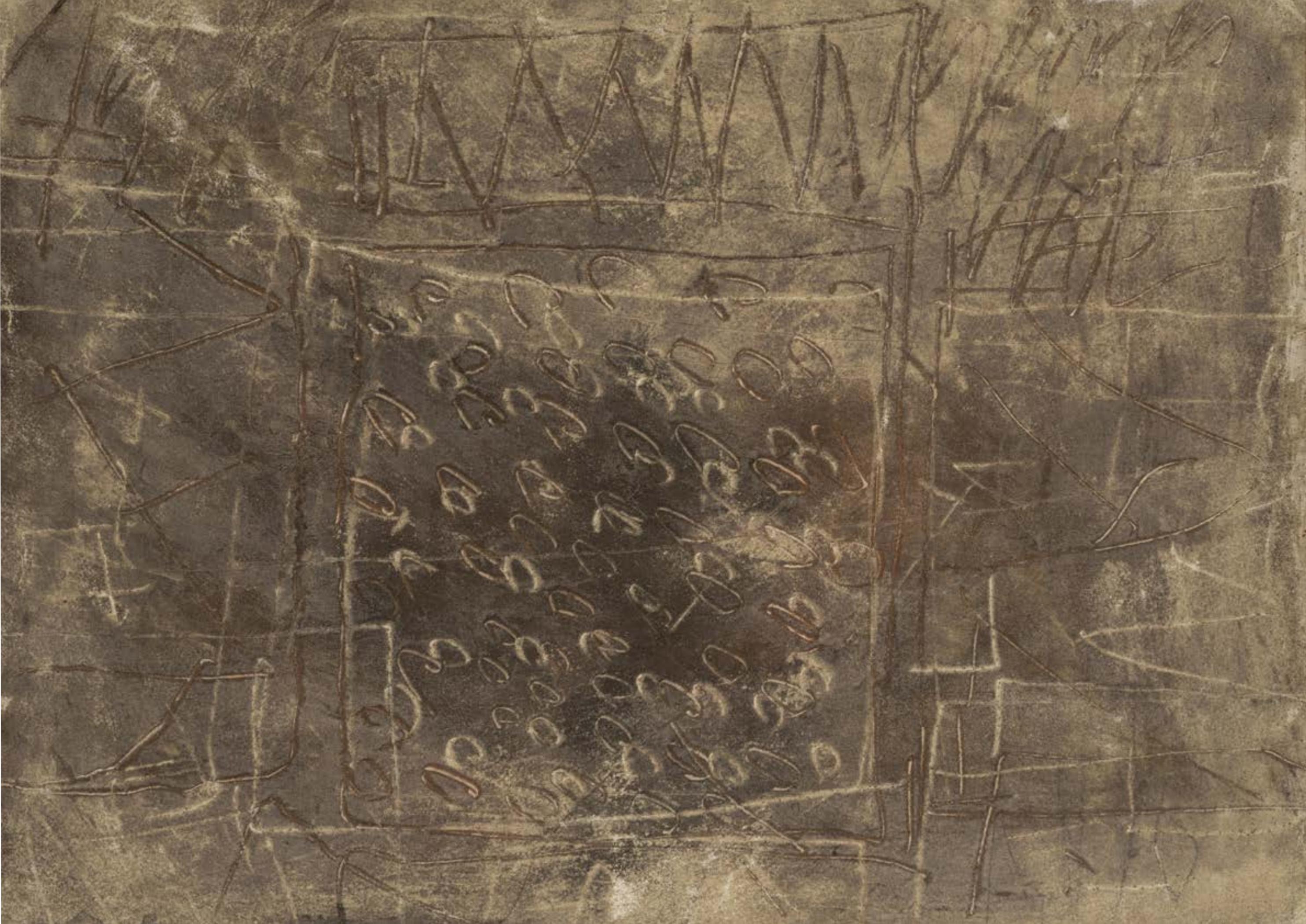
Prix Love&Collect

8.900 euros

**Georges Noël
réalise et
réinterprète la
gestualité de
l'expressionnisme
abstrait en
l'inscrivant dans
une matière qui la
ralentit et la
contrôle.**

Philippe Dagen







Georges Noël (1924-2010)



Georges Noël
Petite Effigie Palmipseste
1965
Technique mixte sur toile
Signée en bas à gauche, datée en bas à droite,
titrée et signée au dos
65 x 50 cm

Prix Love&Collect
8.900 euros

Né en 1924 à Béziers, Georges Noël passe sa jeunesse à Pau, s'initiant auprès de son père aux techniques de la peinture et du bois. Ses études d'ingénieur sont interrompues pendant l'Occupation ; il s'engage dans la Résistance et est blessé. De 1947 à 1955, il est dessinateur-projecteur pour le constructeur aéronautique Turboméca à Pau tout en s'initiant à l'art en autodidacte.

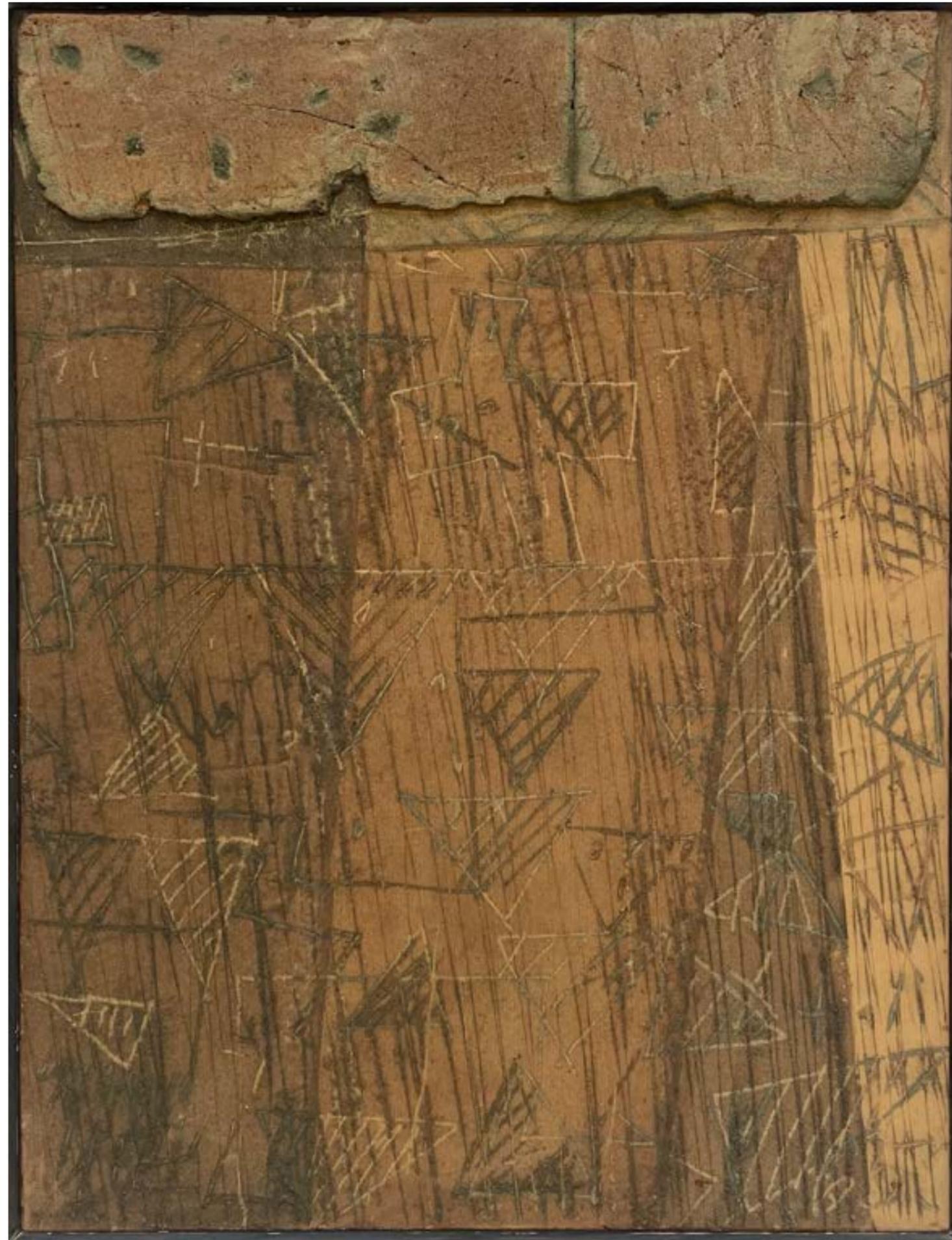
Il s'installe à Paris en 1957, découvre l'automatisme surréaliste, Fautrier ou Fontana. Il entre en contact avec Dubuffet, Klein, Hains ou Arman. Inventant un procédé à base d'acétate de polyvinyle, il réalise et réinterprète la gestualité de l'expressionnisme abstrait en l'inscrivant dans une matière qui la ralentit et la contrôle. Sables et pigments se mélangent, de même que l'encre et le fusain. Ainsi glisse-t-il du geste fluide vers le signe net.

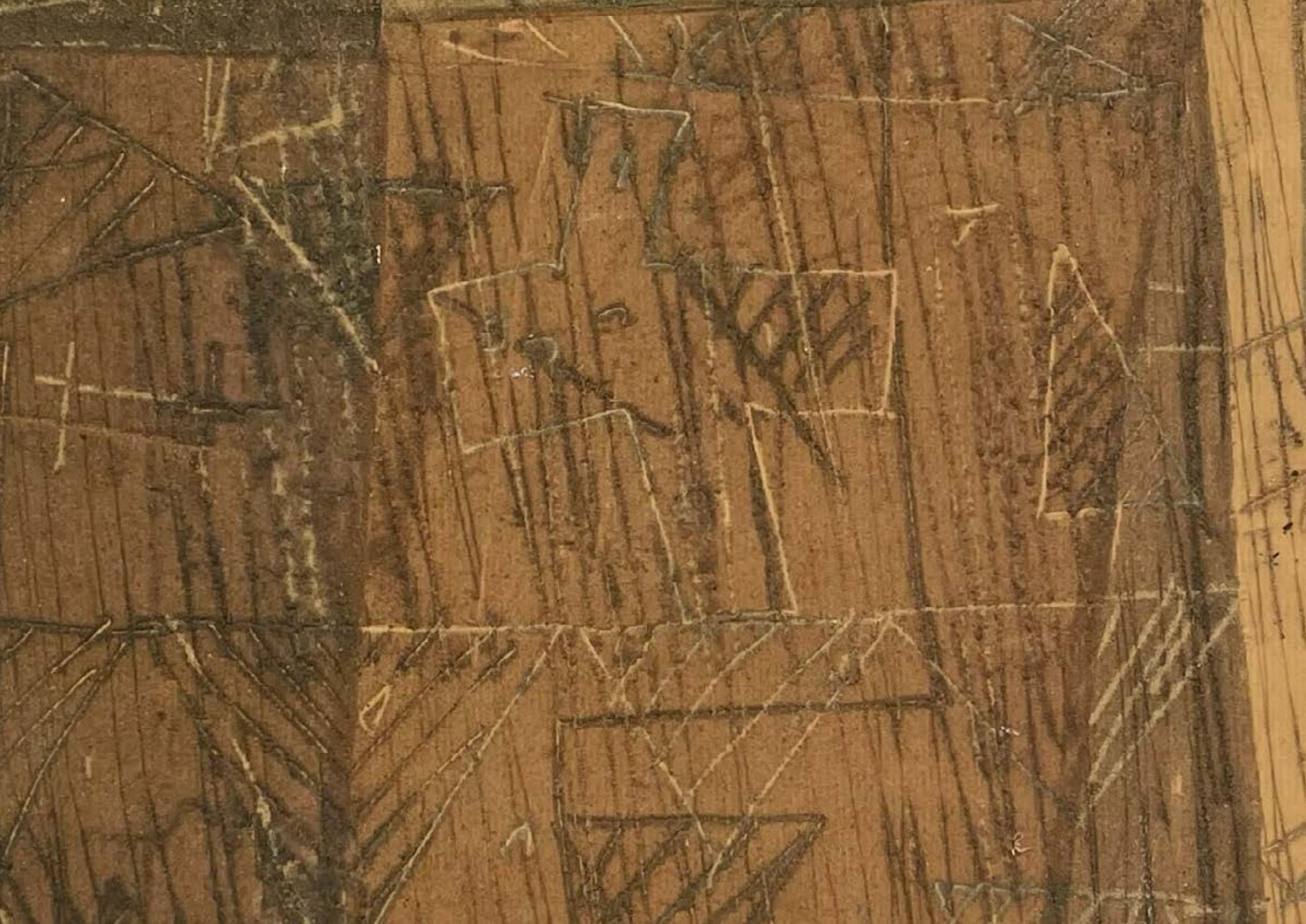
Un premier séjour à New York en 1964 le met au contact du minimalisme pictural d'Agnes Martin et Brice Marden, qui le conduit vers une géométrisation de plus en plus épurée et stricte. Par ses structures et ses méthodes, son œuvre est alors tout à fait de son temps, celle d'une conception distanciée et critique de l'art, LeWitt ou Morris aux Etats-Unis, les groupes BMPT et Support(s)-Surface(s) en France.

Enseignant à la Minneapolis School of Art en 1968, Georges Noël s'établit à New York l'année suivante; il y vivra jusqu'en 1983. Il parcourt l'Amérique du Nord et du Sud, l'Equateur, le Pérou, le Mexique, plusieurs fois, et y approfondit sa connaissance des civilisations anciennes de ces pays – savoir qui n'est pas sans action sur les sculptures qu'il exécute dans les années suivantes avec des bois de récupération.

Une exposition à l'abbaye de Sénanque en 1983 les fait connaître en France, et l'artiste décide de rentrer définitivement dans son pays natal, non sans poursuivre ses voyages d'exploration artistique, au Japon, au Burkina Faso et en pays dogon au Mali. Dominées par blancs, noirs et ocre, les toiles de ses dernières décennies se nomment *Palimpsestes* ou *Cosmogonies*. L'expansion de la couleur, l'incision, le grattage et le matiérisme s'y allient. Elles font songer tantôt à des cartes de cieux ou de déserts, tantôt à des parois rocheuses sur lesquelles une civilisation disparue aurait gravé des traces incompréhensibles

Philippe Dagen







Colin Paul-Mey (né en 1950)

Colin Paul-Mey

Carré noir sur fond or

Huile sur panneau

Signé au dos

144 × 110 cm

Prix Love&Collect

800 euros





Jean-Pierre Pincemin (1944-2005)



Jean-Pierre Pincemin *Damier*

Sérigraphie en bleu et rouge sur papier
Édition à 30 exemplaires

Signée en bas à droite, numérotée 8/30 en bas à gauche
160 x 123 cm

Prix Love&Collect
5.000 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.

Dans la foulée viennent les carrés de tissu collés, trempés dans des bains de couleur. Les toiles commencent à ressembler à des tableaux. Elles obéissent à une structure architecturale simple, monumentale, d'arcs et de portes, avec un haut et un bas, une assise, une partition de l'espace, même dans les champs monochromes.

La couleur, sombre, passée à la brosse, y prend toujours plus d'épaisseur et de poids. C'est le temps des Palissades, des bandes horizontales et verticales qui font penser à des planches ajustées. Dans ces configurations strictes, le geste pictural peut se charger de lyrisme. Les formats deviennent grandioses, à l'américaine.

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





Jean Raine (1927-1987)



Jean Raine

Bavant de l'impossible

1975

Huile sur toile, papier marouflé

Signé au dos

57 x 74 cm

Prix Love&Collect

3.500 euros

Ce n'est pas un musicien. Mais il y a beaucoup à parier qu'il le deviendra. Ce personnage a quelque chose de fantastique. Il fera sûrement un bon interprète de Mozart. Comme l'illustre compositeur, n'a-t-il pas été enfant prodige? En effet, à l'âge de trois ans, alors qu'il n'avait encore proféré aucune parole, il déclara soudain que c'était extraordinaire. *Extraordinaire* voilà le mot bagage, le nécessaire de toilette avec lequel il grandit.

Aujourd'hui à l'âge de 37 ans, Jean Raine a besoin d'un biographe. Il est l'auteur d'apophtegmes qui forment un bel ouvrage important, mais dont personne n'a jamais entendu parler. Et pour cause, il n'a pas encore été publié.

– *Comment cela se fait-il?* Lui ai-je demandé

– *Voyons, dit-il c'est l'usage. Il est évident que mon livre ne pouvait être publié puisque l'apophtegme est une pensée exprimée sous une forme brève qui possède cette particularité d'être non seulement énoncée par un homme célèbre par des travaux antérieurs, mais encore d'être publiés après sa mort.*

Jean Raine est poète, cinéaste. Il réalisa plusieurs films. Le Test du Village est l'un de ceux qui rencontra un succès estimable. L'argument de ce 35mm, en noir et blanc, vaut la peine d'attention. Le test consiste à construire un village au moyen d'un ensemble d'éléments minutieusement étudiés en fonction de nécessités diverses — nature, taille, couleur et nombre des éléments. Le sujet a toute liberté de le construire comme il l'entend, dans le temps qui lui convient. Il peut utiliser la totalité des éléments ou ne pas le faire et donner cours à sa fantaisie. Le sujet se trouve donc devant une épreuve de création libre qui l'oblige à se livrer. Son comportement, avant l'épreuve et pendant, fait l'objet d'un examen attentif.

Ce film didactique fut réalisé d'après l'ouvrage du docteur Pierre Mabilie, il y a dix ans déjà. Son intérêt n'a pas diminué avec le temps écoulé. Le Test du Village est régulièrement projeté devant des publics qui s'intéressent aux questions psychologiques. Jean Raine le présenta, il y a quelque temps à Angers. Où cela devient drôle, c'est que le même jour, à la même heure, la même séance et le même présentateur étaient attendus à Nantes. Une erreur.

Jean Raine peint d'un pinceau léger sur du papier les monstres naturels qui traversent son esprit. Dans cet esprit, il y a de l'imagination. Aussi, ces monstres arrivent-ils sur la feuille avec des plumes et des poils ébouriffés. Certains ont de longs cheveux de couleur qui leur donnent un aspect de comète. D'autres font la parade sur des vélos démesurément longs qui paraissent avoir souffert du voyage. Vélos fatigués. Des monstres ridés qui ont conservé de leur jeunesse un sourire crispé.

Ce que fait Jean Raine dans des formats souvent grandioses est à la fois gai et tragique. L'art peut être tout, ne servir à rien et servir à quelque chose. Tel semble être le propos de ces peintures dont l'auteur, s'il est sage, tient à ce que cette sagesse soit équivoque.

– *Mais finalement, quelle est votre profession?* Ai-je demandé à Jean Raine.

Voilà une question qui laissa Jean Raine interdit. Pas longtemps. *Je suis un amateur*, répond-il. *Je ne méprise pas la qualité du travail professionnel, mais je redoute de me laisser enfermer dans une seule spécialité! Ce qui m'intéresse, c'est d'être divers et de me placer sur le terrain de l'amateurisme. Ce terrain est, d'ailleurs, le seul où, actuellement, les contacts humains sont décontractés. C'est un peu un terrain de vacances.*

La nostalgie d'un monde moins technique, plus naturel, a dicté à Jean Raine ces lignes mélancoliques: *Là-bas, sous les cocotiers, les singes après une nuit de sommeil, ouvrent leurs yeux mourants sur le jour qui se lève. Dix années, dix années de ma vie pour dormir une nuit de singe.*

Marcel Broodthaers





Emil Schumacher (1912-1999)



Emil Schumacher
Animal Imaginaire
1988

Aquatintes avec gravure et pointe sèche en noir et blanc
Édition à 50 exemplaires
Signée en bas à droite, numérotée 8/50 en bas à gauche
52 x 60 cm

Prix Love&Collect
500 euros

Parmi les peintres allemands qui ont marqué la période de l'après-guerre, Emil Schumacher est l'un des plus originaux. Il s'était lancé dans l'abstraction en 1945. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers de l'art abstrait en Allemagne.

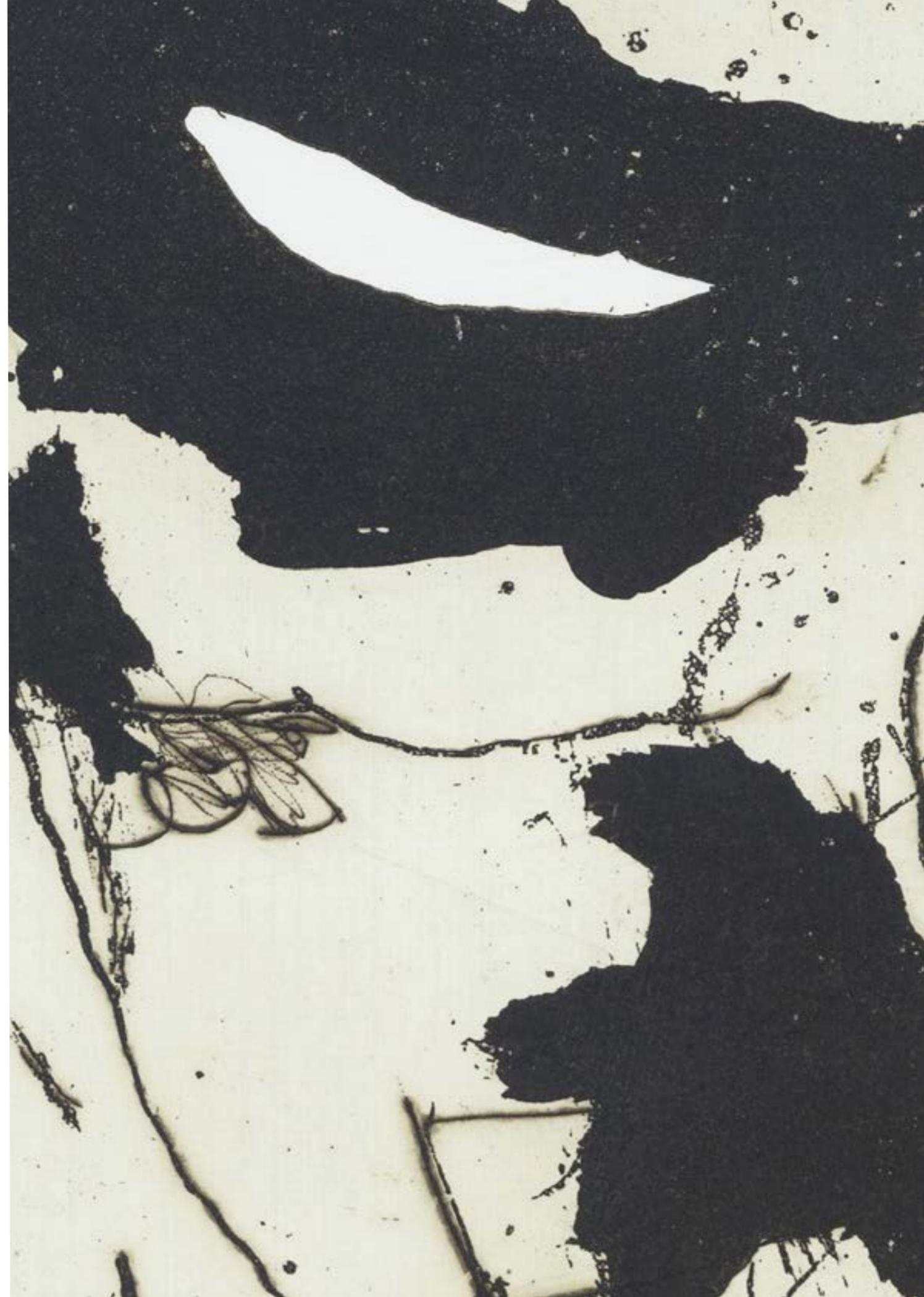
Pendant la guerre, il s'astreint à travailler comme peintre dans une usine en équipements. Au début de sa carrière, ses toiles conservent une résonance expressionniste. Quelques traces de cubisme vont apparaître ensuite et subsisteront quelque temps après l'abandon de la figuration. A cette époque, il peint des paysages.

Dès 1951, à la suite d'un séjour à Paris, il privilégie la composante *matérialiste* de la couleur. Son abstraction formelle est tout le contraire du formalisme: elle est riche d'une puissance contenue. Bientôt, il va mêler divers matériaux à ses fonds: papier, métal ou même asphalte. Le chromatisme s'épure peu à peu pour ne laisser subsister que de vastes surfaces bi ou tricolores. Une ligne noire vient déchirer l'apparente homogénéité et briser la tentation du chromatisme pur. Mais cela ne lui suffit pas. Il entame une série de tableaux *au marteau* dans les années 60 en tapant sur des panneaux de bois avant de les recouvrir de peinture.

Schumacher n'a jamais voulu s'arrêter à la surface, parce qu'il traquait le fond en assujettissant la forme à la violence de ses traitements. Ses couleurs sont denses, vives, intenses. Plus tard, il optera pour le tracé d'une lente ligne obscure ombrée de coulures sur des matières déchiquetées. A certaines oeuvres sont incorporées des pierres ou des morceaux de ferraille. A Ibiza, où il séjournait fréquemment depuis 1971, il avait pris l'habitude de multiplier les travaux sur papier avec la même obstination inquiète.

Ancien étudiant, entre 1932 et 1935, à l'école des Arts décoratifs de Dortmund, il a enseigné de 1966 à 1977 à l'école des Beaux-Arts de Karlsruhe, ainsi qu'à l'école d'art de Minneapolis. Il était membre de l'Académie des arts de Berlin depuis 1968. Récemment, il s'était remis à travailler le plomb, l'asphalte et la feuille d'agave. Hagen, sa ville natale, a pris la décision d'ouvrir un musée Schumacher en août 2002.

Hervé Gauville







Emil Schumacher (1912-1999)



Emil Schumacher
Animal Imaginaire
1988

Aquatintes avec gravure et pointe sèche en noir
et blanc
Édition à 50 exemplaires
Signée en bas à droite, numérotée 4/50 en bas à
gauche
52 x 60 cm

Prix Love&Collect
500 euros

**Le chromatisme
s'épure peu à peu
pour ne laisser
subsister que
de vastes surfaces
bi ou tricolores.
Une ligne noire vient
déchirer l'apparente
homogénéité
et briser la tentation
du chromatisme pur.**

Hervé Gauville







Catherine Viollet (née en 1953)



Catherine Viollet

Sans titre

1986

Gouache sur papier

Signée et datée en bas à droite

32 x 25 cm

Oeuvre est issue de la série *Egypte*

Prix Love&Collect

900 euros

Catherine Viollet n'a pas d'attache. Elle flotte, portée par les éléments constitutifs de la peinture : dessin, couleur, composition. Simplement, elle les aborde disjointement. La couleur envahit le fond, se concentre parfois sous forme de masse, nuages au centre de la composition.

Le dessin vient ensuite, avec une logique indépendante, porté par le geste. Les bords de la toile sont les cordes d'un ring, limites sur lesquelles Catherine rebondit et qu'elle s'emploie à déborder. Chaque couche se superpose à la suivante, sans pour autant l'effacer, comme des calques, avec une dissonance qui évoque les masses d'information inorganisées qui arrivent chaque instant via Internet. Chacune de ces préoccupations plastiques se superpose aux deux autres, comme si le son d'une radio, d'une discussion et de moteurs de voitures cohabitaient. Le regard navigue entre ces signifiants, renonçant rapidement à construire une cohérence.

Catherine Viollet s'inscrit dans une histoire de la peinture moderne française, qui part des nénuphars de Monet flottant sur un all-over aqueux, passe par les masses colorées de Matisse, court avec le pinceau de Dufy qui prend le visible en sténo, et suit la décorrélation des formes et couleurs de Léger. Elle reprend à son compte les problématiques propres à l'Art français, opposant dessin et couleur, forme et trait, fond et motif. Cette prégnance du pictural habite les différentes phases de son parcours.

Elle se forme à Nice, où règne alors Supports/Surfaces, qui lit les préceptes de Matisse à travers un prisme marxisant. Comme souvent chez les artistes en phase d'affirmation, elle s'y oppose, peignant des planètes figuratives et colorées dans une esthétique quasi-enfantine. Elle gardera toutefois de cette période une attention au faire, une volonté de ne pas prendre pour argent comptant les conditions de production données. Elle peint sur toile libre, s'applique à ne pas toucher de pinceau, met sa toile au sol, recherche des surfaces inédites. Elle part ensuite à l'École des Beaux-arts de Quimper où le visionnaire critique d'art, Bernard Lamarche-Vadel, l'embarque quasi malgré elle dans le train de la Figuration libre. En juin 1981, son exposition Finir en Beauté réunit ainsi de jeunes peintres affichant une joie juvénile de peindre ce qui leur passe par la tête, affranchis de l'appareil théorique des années 1960 et 1970. Pourtant, malgré un succès immédiat qui imprègne ses années 1980, Catherine Viollet s'en détache, s'engageant dans une peinture moins immédiate, plus référencée, et tendant de plus en plus vers l'abstraction, adoptant la même démarche d'un autre faux-ami de la Figuration libre, Jean-Charles Blais.







Catherine Viollet (née en 1953)



On pourrait aujourd'hui associer Catherine aux libres explorations de peintres contemporains (je pense à Georges Tony Stoll, mais il y en a tant d'autres) : revenus des infinis débats sur la peinture, décomplexés par rapport à un art plus intellectualisé, ils repartent d'une toile blanche sur laquelle tout est possible, élaborant des mondes que personne n'attend.

Figuratif/abstrait : cette dichotomie quelque peu éculée sert toutefois de moyen de situer l'œuvre, ou plutôt son balancement. Catherine Viollet parle toujours du sujet de ses toiles : planètes, corps, lignes végétales, données météorologiques, reprises de dessins de Descartes. Le retour du sujet est probablement ce qui caractérise le plus sa génération de peintres, revenus de l'abstraction, des expérimentations des années 1960, des réflexions structurelles des années 1970. Quel sujet ?, est la question qui vient immédiatement à l'esprit, et qui n'aura finalement pas une mais une multitude de réponses, dans un relativisme post-moderne des années 1980. Certains comme Combas, di Rosa prenaient la culture populaire comme référence ; d'autres comme Garouste, Alberola se tournaient vers l'Antiquité ; Viollet part de représentations de planètes, puis se remémore des corps (Maillol, l'Amazonie, un prisonnier égyptien). Le para-textuel retient l'image d'une tendance à s'abstraire, se simplifier, de glisser vers le visuel pur. Chaque série résulte d'une rencontre avec d'autres cultures, (celles d'Amazonie, de l'Égypte ancienne), des livres, (Descartes), voire des images quotidiennes (les pages météo du journal). Le réel est souvent un sujet imposé, mais aussi un prétexte, un point de départ, dont il reste peu de chose à l'arrivée.

Sébastien Gökalp

Catherine Viollet

Sans titre

1986

Gouache sur papier

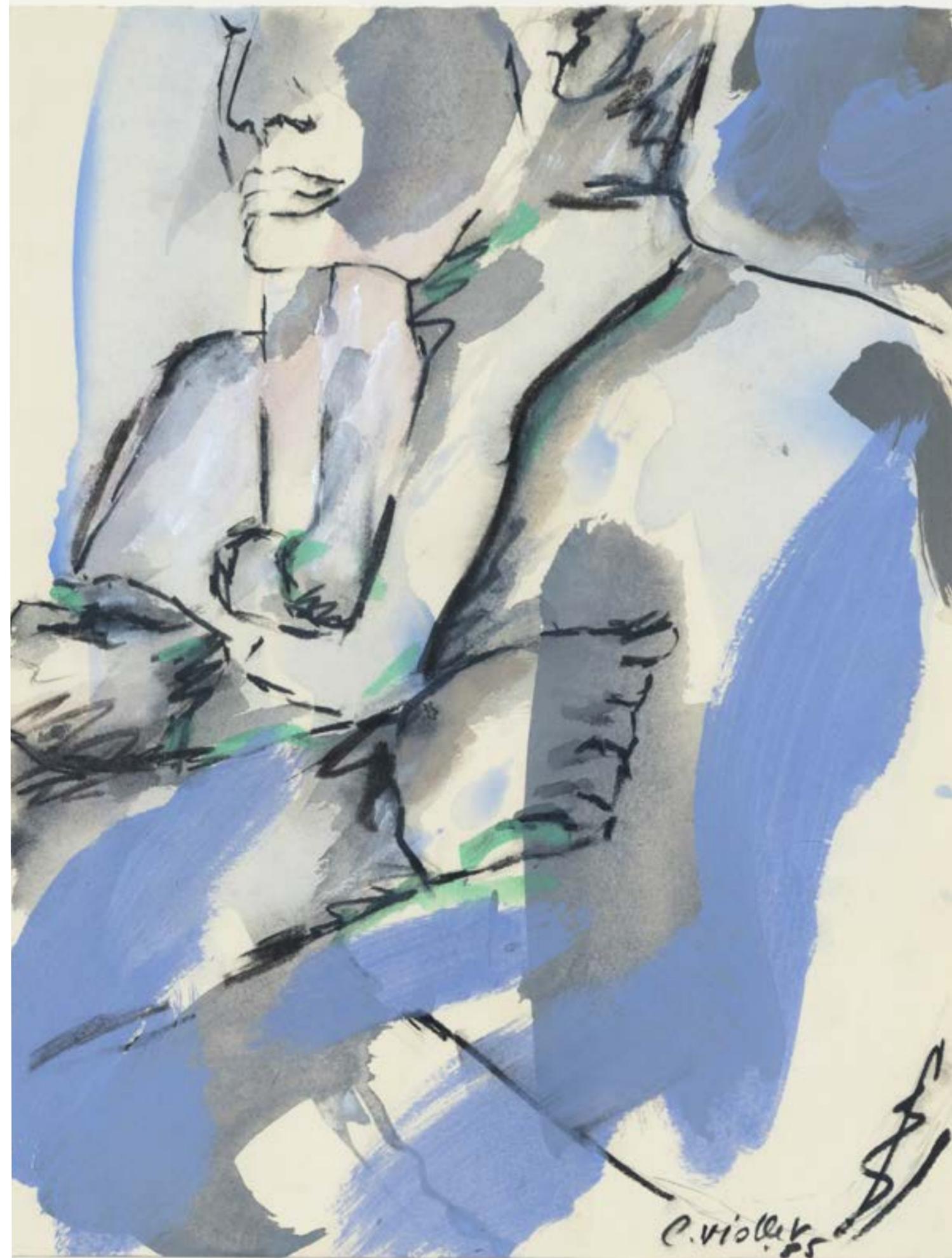
Signée et datée en bas à droite

32 x 25 cm

Oeuvre est issue de la série *Egypte*

Prix Love&Collect

900 euros







John Virtue (né en 1947)



John Virtue
*Composition en noir et blanc , vue de
Saint Paul*

2002
Encre sur papier
121 × 60 cm

Prix Love&Collect
12.000 euros

John Virtue est considéré comme l'un des peintres les plus distingués travaillant au Royaume-Uni aujourd'hui. Son œuvre fait partie des collections du TATE à Londres, du Walker Art Center à Minneapolis, du Yale Center for British Art à New Haven, du British Museum, du Victoria and Albert Museum, de la Government Art Collection (Royaume-Uni), du Arts Council of England et du Courtauld Institute. Il est un peintre dont le travail oscille entre figuration et abstraction.

Depuis cinquante ans, le Lancashire, l'estuaire de l'Exe dans le Devon, Londres, les paysages italiens et la côte nord du Norfolk ont fait l'objet d'une observation intense et rituelle, toujours représentée en noir et blanc.

En 2003, il est devenu le sixième artiste associé de la National Gallery de Londres, un programme permettant à un artiste contemporain invité de se connecter à la collection pour produire des œuvres inspirées par la tradition des maîtres anciens. Ce projet a culminé en 2005 par l'exposition d'une série de peintures monumentales du paysage urbain londonien dans cette institution publique de renom.

En 2009, John a quitté l'Italie pour s'installer dans le nord du Norfolk, où il a confronté l'immensité de la mer, du ciel et des conditions météorologiques autour de Cley-next-the-Sea et Blakeney Point. Depuis 2020, il travaille dans un atelier situé dans le Hertfordshire.

Son travail a été profondément influencé par les grands maîtres du passé, tels que John Constable, Samuel Palmer et J. M. W. Turner, ainsi que par des figures majeures du XXe siècle comme Franz Kline, Robert Rauschenberg et Jackson Pollock. La calligraphie japonaise a également eu un impact profond sur sa peinture, témoignage de son admiration pour Ike no Taiga (période Edo) et Sengai Gibon (école Rinzaï).

En 2019, une monographie couvrant plus de quarante ans de travail de John a été publiée par ALBION Ridinghouse. Ce livre illustré de deux cent quatre-vingt-cinq pages offre un aperçu substantiel de l'évolution de l'art de Virtue. Il retrace sa relation étroite avec des lieux tels que le Devon, Exeter, Londres, l'Italie et le Norfolk. Le texte critique a été rédigé par Paul Moorhouse, ancien conservateur au TATE et auparavant conservateur principal des collections du XXe siècle à la National Portrait Gallery.







Gil J Wolman (1929-1995)



Gil J Wilman
La France Grippée
Technique mixte sur toile
80 x 60 cm

Prix Love&Collect
13.000 euros

Né en 1929, Wolman, qui a rencontré les lettristes en 1949, adhère rapidement à leur groupe, opérant d'abord là où il y a des mots, des lettres et des sons, puis là où il y a des images, du mouvement et du son. En bon expérimentateur super, post ou néo-dadaïste, il conçoit une poésie mégapneumique, qui désintègre la consonne afin de rendre à la voyelle « sa puissance hiérarchique abstraite ». Dans la foulée, il s'intéresse au langage cinématographique, dont il entreprend de souffler les images pour ne garder que la bande son. Son film expérimental en noir et blanc, *L'Anticoncept*, projeté en 1952 sur ballon-sonde, histoire de libérer le cinéma non seulement de la narration mais aussi de l'écran, répercutait dans la salle et au-delà des paupières fermées les cercles de lumière et les trous d'ombre obtenus en intervenant sur la pellicule. Il provoqua la sortie rapide de la plupart des spectateurs et quelques bagarres sans gravité parmi ceux qui restaient. Ce qui n'explique pas pourquoi cette recherche avant-gardiste a été censurée. C'est au cours de ces opérations anticinéma menant les lettristes droit sur Cannes pour y saborder le festival toujours en 1952 que Wolman s'est rapproché de Guy Debord. Avec lui, il va fonder, en Belgique, l'Internationale lettriste. C'est encore avec Guy Debord qu'en 1958 il élabore le *Mode d'emploi du détournement*, avant de publier son premier récit détourné, *J'écris propre*, un texte écrit aux ciseaux et à la colle.

Dans les années 60, l'anti-poète doublé de l'*anticinéaste* a commencé à se livrer à de nouvelles recherches, cette fois dans le domaine du tableau. Après avoir donné dans les biffures et les graffitis, Wolman fait de l'*art-scotch*: du décollage-collage-contre-collage de mots, de lettres et aussi d'images détournés des quotidiens et du quotidien. Cette activité l'occupe passablement jusqu'à la fin des années 70, au bout desquelles il pratique la *séparation* de toutes sortes de reproductions d'images puisées dans l'actualité, l'histoire, l'histoire de l'art, les bandes dessinées, les cartes d'hôtels..., qu'il déchire en deux, puis en quatre, transformant ainsi la déchirure en croix. Pour finalement rassembler ce lot d'images courantes en de grands tableaux structurés, visuellement beaux, témoignant d'une vraie sensibilité.

Geneviève Breerette



LA FRANCE CRIPPE

MOISIE
DORDAINTE
UTRE ASPECT DU
OBLEME PALESTINIEN
JITE EN AMAN

L'EMPAU...
EAU...
UNE GOU...
la robe blanche
au M... brique

SE DE...
NUMER...
SOVIE TO...
Shakespeare

DEVELOPPEMENT
Les pre...
critique de la revolution

EAU COU... DE BRUIT
UR JEAN...
L'UVRE
A SAISON

DEUX PEINTRES
UP DE
JIVE

MAURICE MOURTEL
IN DEM...
viol, la justice
les femmes

LES...
A. L. IMPIT...
LIBER...

ABLES DU
CME...
POSTI

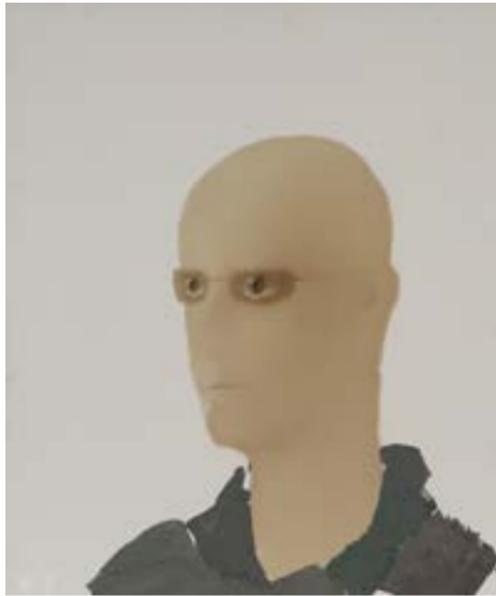
LE DEBAT ? L'ANCE OU
LEMIQUE

UNION DU PEUP...
AVEC LE

LE...
N'EST PAS
FRANCHE A VENDRE



Wang Yu (née en 1973)



Wang Yu
Portrait d'homme

Huile et acrylique avec matière plastique sur toile

Monogrammée en bas à gauche et signée au dos
64 x 54 cm

Prix Love&Collect

1.000 euros

En Chine, WANG Yu a suivi des études approfondies aux Beaux-Arts, à Nanking, où elle s'est surtout spécialisée dans la gravure, puis à Shanghai où elle a enseigné. Elle a ainsi acquis une excellente maîtrise des moyens d'expression traditionnels.

Mais depuis son arrivée en France, elle a abordé des techniques nouvelles, bien éloignées de celles qu'elle avait apprises auparavant : elle s'est mise à utiliser notamment les gels, le sable, le plâtre, le papier journal... Maintenant, elle n'utilise plus sur ces toiles que la peinture à l'huile et le gel.

Le plus souvent des images lui apparaissent, de regards tout d'abord, de visages, de mains, de fragments de corps, de corps entiers aussi, parfois. Ils sont esquissés à l'huile, presque ton sur ton sur la toile blanche, les yeux seuls en ressortent légèrement, de grands yeux parfois très expressifs, parfois beaucoup plus énigmatiques, absents, voire égarés,... les chairs s'y agrègent, ensuite, à peine ombrées.

Puis Wang Yu leur donne peau, ou plutôt chair, par une sorte de vernis qui révèle les visages et les corps, et leur apporte profondeur et transparence à la fois; les yeux se mettent à briller, les lèvres s'ouvrent, la pointe des seins se colore, parfois quelques larmes coulent;

Ces êtres, s'incarnent-ils ? ou ne voyons-nous que leur reflet dans quelque flaque brillante, qui épouserait les contours de leurs corps ?

Wang Yu rend presque palpables sur la toile tous ces corps évoqués, un petit peu comme Pygmalion avait sculpté la nymphe Galatée dans le marbre, avec un tel réalisme que Vénus avait répondu à son désir de voir la nymphe prendre vie entre ses mains.

Wang Yu, plutôt que de susciter la venue éventuelle de quelque bel Acis, préfère parfois substituer, plus au moins consciemment? sa propre tête à celle de l'un ou l'autre de ses sujets, ou du moins l'évoquer

Mais c'est surtout par cette sorte d'*ouverture des yeux* que ces personnages semblent prendre vie. Cette opération, chez Wang Yu, peut faire penser au rite magique antiquement pratiqué sur des statues pour leur insuffler la vie. De par le monde, bien des moyens ont été utilisés pour ce faire : inclusion d'éclats d'obsidienne, de pierre ou de coquillage, taillé ou non, ou poli, que l'on peut voir tant sur des statues d'Amérique précolombienne, qu'en Assyrie, à l'île de Pâques, en Nouvelle-Guinée, etc.

En tout cas, ces êtres nous sont rendus bien présents. Souvent très actuels, ils sont parfois aussi choisis, dans la statuaire ancienne ou antique; Wang Yu donne ainsi chair à des statues gréco-romaines, mésopotamiennes, ... Renaissance, ...

Qu'ils soient vivants, ou surgis d'un passé plus au moins lointain, ces êtres, par leurs corps, et surtout par leurs regards, nous interrogent sur leur existence, sur la nôtre, figés dans les poses où Wang Yu les a surpris et révélés.

Guy Jacqmin



WY



Pierre Zarcate (1951-2009)



Pierre Zarcate
Compositions
Collage en noir et blanc sur papier
37 x 29 cm

Prix Love&Collect
300 euros

Il fut un temps où la peinture se devait de raconter une histoire, d'être une enquête sur le monde, de donner à voir quelque scène visible du réel au moyen de la circonscription des lieux, de la composition des surfaces, de la réception des lumières, comme l'écrivit Alberti en 1435. Elle perdit cette fonction quand cessa dans la culture européenne la croyance aux images peintes comme à des représentations exhaustives du monde.

La peinture se fit abstraite, cessa d'être représentative. Elle devint critique d'elle-même, organisant sa propre déconstruction par la dissociation des plans, des volumes, des surfaces, des couleurs, des contours, des référents, des supports pour atteindre le point de crise conjoint d'une suspension du visible et d'une saturation des formes picturales. Ce faisant, le monde où nous vivions cessait peu à peu, lui aussi, de nous paraître éminemment visible, de faire histoire. Non point qu'il n'y ait plus en lui d'images possibles – au contraire les appareils et les technologies de l'image vinrent en répandre l'usage universalisé – mais au point de nous en inonder, de nous rendre la réalité hyper distincte et tout autant indistinct et confuse.

Comme s'il voulait aller à l'encontre de cela, Pierre Zarcate est un peintre qui collecte des multitudes d'images photographiques dans des livres anciens qu'il déchire et fragmente, puis colle pour en faire des tableaux, posant de la sorte de nouvelles perspectives picturales sur le monde. Des hyper-tableaux pourrait-on dire, presque ceux d'un demiurge tant la tâche en sa réalisation pourra paraître ample. Le geste du peintre est ici celui de prélever et de détacher, de séparer, puis de choisir pour composer, réunir, assembler. Chacun de ces fragments représente dans le travail d'assemblage autant de traits, de couleurs, de taches, d'éléments formels, cela indépendamment de leur valeur propre initiale de morceaux d'images.

De tels tableaux, Pierre Zarcate les appelle des Images-monde. Chacune de celles-ci s'ordonne autour d'un thème précis et de ses matériaux d'images et/ou d'Histoire : le hip hop, les fleurs, les Kennedy, la vie aquatique, les guerres du XXe siècle, le corps féminin, le Grand Nord, la violence, les chevaux, les minéraux, les villes, le Japon, les reliefs du paysage etc. Ce sont là autant de scènes de la vie humaine, végétale, animale, d'aspects du monde, de motifs picturaux qui furent autrefois déjà thèmes de peinture. Pour donner à ces ensembles leur unité, Pierre Zarcate déchire aussi des calligraphies abstraites, faites par lui au lavis, pour disposer d'éléments qui viennent s'adjoindre aux fragments d'images, les faire se rejoindre, se disposer entre eux. Quand les tableaux sont en noir et blanc, ces éléments adjoints apparaissent comme autant de traits contrastés dont la puissance abstraite donne à l'ensemble sa valeur picturale.







Pierre Zarcate (1951-2009)



Pierre Zarcate
Compositions

Collage en noir et blanc sur papier
37 x 29 cm

Prix Love&Collect
300 euros

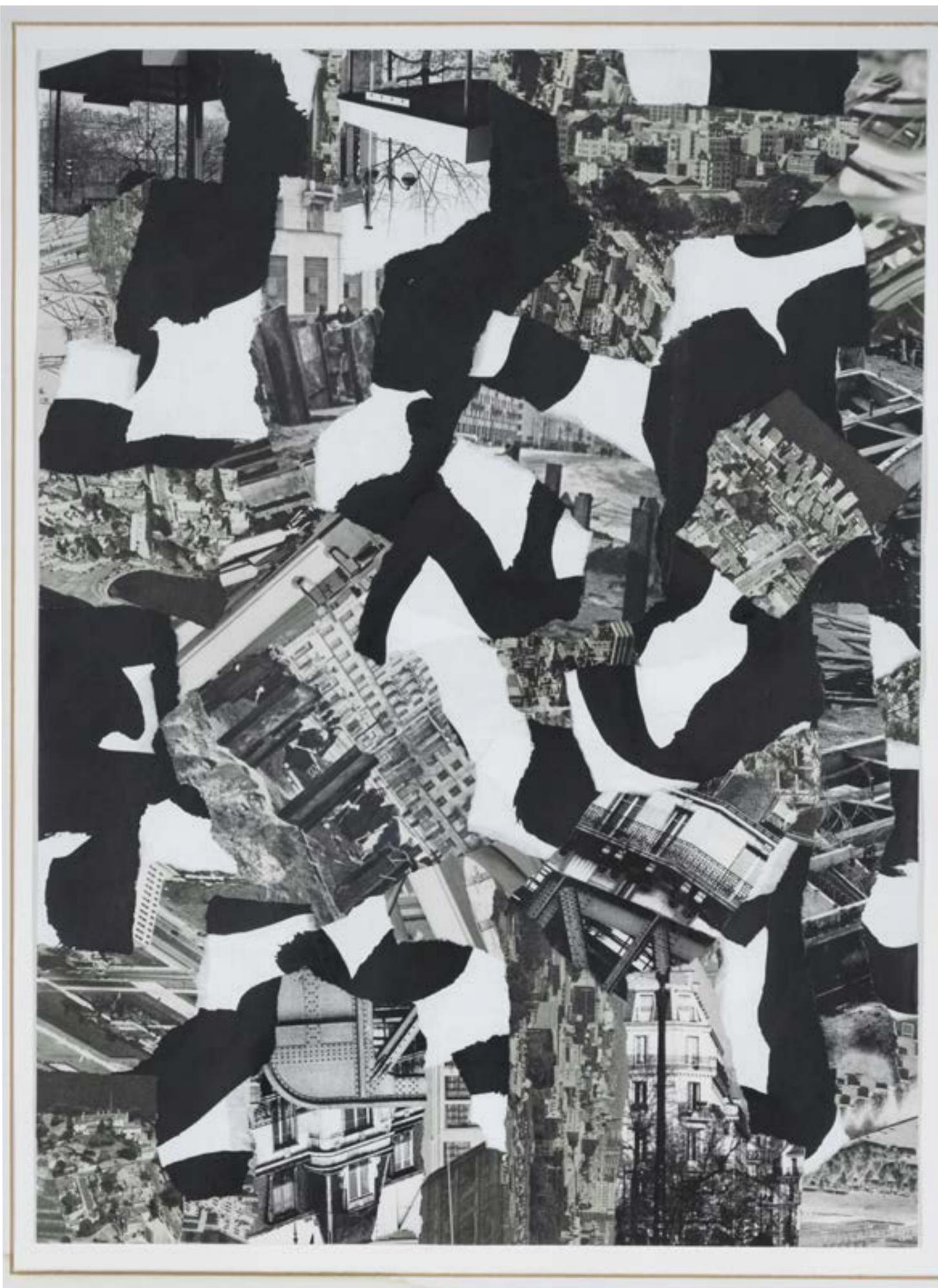
De sorte que l'abstraction vient ici pour tenir la figuration et la transfigurer en abstraction. Les mêmes effets de jointure et de trame sont travaillés au pinceau pour les tableaux de couleur afin de produire un effet similaire.

Ces tableaux faits de collages sont assemblés sur des panneaux de bois auxquels ont été données différentes conformités. Surfaces planes, concaves, ondulées, convexes, plissées, elles tendent toutes à être tridimensionnelles. Le support du tableau est souvent un caisson de forme complexe, par exemple des volumes géométriques aplanis, des cavités affaissées, des plans déformés et juxtaposés. De sorte que les tableaux composés ne sont pas posés sur des surfaces planes et que l'on ne sait jamais exactement si l'on est face à des images bidimensionnelles ou à des objets et des univers de dimension spatiale, déformés et conformés par le travail des volumes. Ainsi les images-monde s'enroulent et se déploient sur ces objets, se pouvant regarder sur leurs différents côtés, ou, à l'inverse, se voient propulsées, projetées dans une réalité tridimensionnelle qui les enlève à leur apparente simplicité.

Par un tel travail, Pierre Zarcate nous invite à interroger encore les limites de la représentation figurative, cela après son dessaisissement par l'abstraction et son immersion dans l'image matérielle des appareils.

Tout autant, il tente de ressaisir les conditions de l'art pictural comme relation physique à la tension matérielle et abstraite sous-jacente des images, fidèle en cela à l'expressionnisme abstrait. Des images qui apparaissent chez lui comme celles d'un monde pluralisé, à la matérialité dispersée, saturée, sans circonscription possible et défigurées. Pourtant, *a contrario*, de telles images seraient encore localisables, dans une forme donnée par l'art du peintre après la peinture, sous la contrainte de leur trame spatiale, non figurative, objective, celle de l'image fragmentée et recomposée. Celle des Images-monde.

Emmanuel Brassat





Robert Robert
et SpMillot ont dessiné
cette *Fiche*
pour Love&Collect
Écrans imprimables
Format 21 × 29,7 cm
01.03.2023