

А с Керман



n° 297

vente nouveau drouot, le lundi 22 octobre 1984 à 14 heures
maître claude robert, commissaire-priseur, 5, avenue d'eylau, 75116 paris
727.95.34 - 727.89.91

Nouveau Drouot
Lundi 22 octobre 1984

ACKERMAN

PAUL ACKERMAN . 1908 - 1981

exposition à l'étude
du lundi 8 au jeudi 18 octobre 1984
de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h
sauf samedi et dimanche

exposition en soirée à l'étude
le jeudi 18 octobre 1984
de 21 heures à 23 heures

confluences

1956-1964

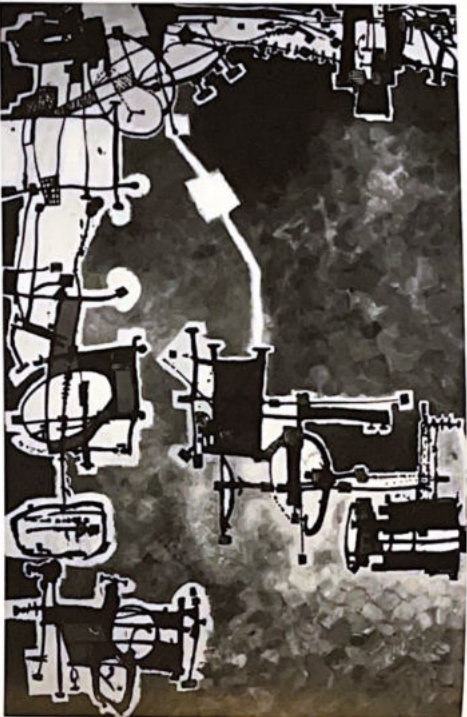
vente nouveau drouot
salle n° 14 à 14 heures
le lundi 22 octobre 1984

exposition publique
le samedi 20 octobre 1984
de 11 heures à 18 heures

m^e claude robert, commissaire-
priseur, 5 avenue d'eylau 75116 paris

727.95.34

727.89.91



302. Armand Léger (voir p. 43)

LES ANNEES 50 OU L'AIR

La « nouvelle peinture » qui s'est élaborée dans le secret des ateliers pendant l'occupation, en réaction contre l'art officiel soutenu par l'allemand, et qui est exposée à la sauverie dans des galeries quasi-clandestines ne tarde pas à triompher à la libération. L'essor de la peinture abstraite au cours des années 1950 est pressenti dès 1947 par l'un des pionniers de l'art d'avant-guerre, Fernand Léger. Il n'hésite pas à écrire dans la préface de l'exposition organisée dans la Chapelle Clémentine du Palais des Papes d'Avignon, à l'initiative de Madame Zerros et du poète René Char.

« Nous vivons une époque dangereuse et magnifique dans laquelle s'enlacent désespérément la fin d'un monde et la naissance d'un autre — une confusion apparente en est l'aspect immédiat. Mais derrière cette figure anxieuse et tourmentée, quelques fleurs, timidement, sortent de cet amas complexe d'éléments décadents et de primitives réalisations.

Un « nouvel espace » semble apparaître dans lequel une jeunesse évolue en cherchant de nouveaux points d'appui. Il faut, je crois, s'efforcer le Moyen Âge pour retrouver des temps aussi « dramatiques ».

L'effacement momentané de l'« Abstraction Géométrique », en 1950, en faveur de l'« Abstraction Lyrique » ou « abstraction chaude », promit à la gloire ce mouvement vers 1956. Paris bouillonnait des recherches des gencrals. Haring, Schneider, Soulages, Atlan, Bram Van Velde, Mathieu, des « infomels » Wols, Bryen, dans une certaine mesure Fautrier et Atlan à leurs débuts, plus tard Mélianas, Riopelle et Sam Francis, des peintres de la « matière » De Stael, Lenskov, Reth, Plambert, plus tard Tapies, des « paysagistes abstraits », Bissière, Manessier, Bazaine, Tal Coat, Vrica da Silva, Singer, Le Moal, Bertholle, Ubat, et des « coloristes » Pollackoff, Esterov, Gischia, Geer Van Velde, Deyrolle, Chastel.

4



208. Paul Ackerman (voir p. 43)

DE NOTRE TEMPS

Il aurait été étonnant que les œuvres de Paul Ackerman pris dans le maelstrom qui brassait la peinture d'alors n'en rejette maints aspects. Cet artiste se trouve pris non seulement dans la confrontation annuelle du Salon des Réalités Nouvelles mais encore dans l'imbrication étroite des liens d'amitié qui l'unissent à la plupart des artistes contemporains. Il prend part aux discussions d'atelier. Il suit de près le mouvement des idées et l'apparition des nouvelles théories élaborées parfois aux terrasses des cafés ou lors des colloques tenus dans les Galeries d'Avant-Garde.

Paul Ackerman fait sieme les théories exposées dans la préface du Salon des Surindépendants de 1945 par Jean-Michel Atlan « Nous devons élaborer un nouveau langage purement plastique. C'est-à-dire « abstrait ». Puis inventer des formes, créer des objets, faire surgir un univers qui n'imprime pas à la littérature, qui ne ressemble pas à ce qu'on appelle la réalité, mais qui constitue par lui-même une réalité ». Il est également en accord avec Gérard Schneider lorsqu'il déclare : « les nouvelles possibilités de la peinture abstraite s'orientent vers un contenu expressif et dramatique dans la création de ses formes. Dans l'abstraction, la peinture trouve l'indispensable à sa fin technique et explosive en excluant les éléments extérieurs inutilisés. »

On a vu, au cours de la vente précédente, comment Paul Ackerman est amené à emprunter la voie royale de la peinture abstraite. Douze ans de travaux et de recherches, plus de trois cent œuvres vont ponctuer sa nouvelle démarche, et faire de lui non seulement un témoin irremplaçable de cette époque mais un de ses acteurs les plus avertis. Son darwinisme lui fait découvrir de nouveaux chemins, tenter de nouvelles expériences, remettre sans cesse en question ses acquis et son métier.

Voilà, n'est-il pas vrai, la démarche d'un créateur.

Comme son corréligionnaire, Alfred Aberdam, devoré par la même soif d'absolu et la même pureté, il cherche toujours à se dépasser.

J.R.

5

La peinture ne transcrit pas un imaginaire que les réveries possèderaient, il leur apporte un univers auquel ils aspirent.

A. MALRAUX

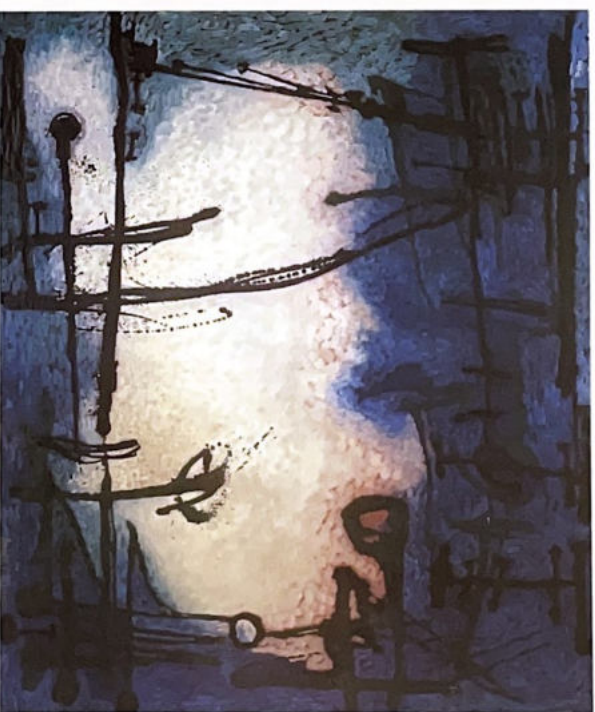
Bernard pour de la réalité et de la conscience pour arriver à l'inconscient. Il commence donc par un travail conscient et élaboration de l'inconscient se fait ainsi. Le début de la réalisation sur la toile; c'est ainsi le cas de Cézanne et des cubistes. Les peintres dit abstraits, eux, commencent la réalisation de la toile comme leur main n'y entendant que l'inconscient, sans maîtriser leur vision. Il y a donc refus d'aller au delà, une idée précise; la crainte de déformer cette réalité de l'inconscient, le monde intérieur.

La faculté d'abstraction est particulière à l'homme, elle est spécifique du créateur. Il n'est d'expression qualitative dans l'œuvre d'art qui n'en participe. J'inclurai à l'homologuer à la transcendance.

Roger CHASTEL

L'Occidental découvre enfin le Signe, et explose dans la révérence d'une calligraphie transcendante, d'une hyper-significative titre du ventige ou d'un devenir à l'état pur.

Michel TAPIÉ



286. *Calligraphie* (voir p. 43)

Confucius et toi êtes tous deux des rêves, et moi qui vous dit que vous êtes un rêve, je suis moi-même un rêve. Voilà le paradox. Demain un sage l'expliquera peut-être.

TCHOUANG-TSEU

PAUL ACKERMAN

Non, tout n'est pas déjà connu, répertorié, coté... On, il reste des valeurs avec lesquelles les spéculateurs et les fans amateurs n'ont pas encore joué. L'atelier de Paul Ackerman, dispersé, le 14 mai révèle un artiste hors du commun, une œuvre importante qui marquera l'art du XX^e siècle.

Influencé par Chagall, Ackerman reçoit les leçons de Léger, travaille avec Bonnard, regarde Jacques Villon... Il ne s'arrête chez aucun d'eux et transforme, sans cesse, les messages reçus en tableaux somptueux d'une étrange beauté.

On peut croire que, après avoir fait du Tintoret, il était le Greco...
C'est ainsi que, parti d'un réalisme naïf très « chagallien », Paul Ackerman est devenu, un jour, lui-même, passant du figuratif à l'abstraction, quitte le monde rassurant du classicisme pour se plonger dans un univers inconnu, celui de la plastique libre, de la couleur pure, de l'ivresse de la création.

Jamais Paul Ackerman ne restera, comme tant d'autres, prisonnier d'un style ou d'une manière. Jusqu'au bout, sa peinture sera en constante évolution. Il ne cessera de redécouvrir ce qui « seul, comme il l'a exprimé, est vraiment passionnant, comble ces révolutions fugitives et éblouissantes qui marquent en profondeur et sont les véritables impulsions d'un choix ».

Paul Ackerman a été très vite perçu par la critique comme un futur grand maître. Ce Français d'origine roumaine qui a suivi la voie bien classique de la Faculté de Droit avant de se livrer à la peinture par une vocation irrésistible, a connu, de son vivant, un succès certain : expositions chez Creuze et chez Kaganovitch ; à Londres aux Leicester Galleries, en Allemagne au Musée de Cassel. Acheté par le Musée d'Art moderne, en France et par plusieurs musées étrangers, il est un des rares peintres à avoir connu, de son vivant une grande rétrospective de son œuvre, en 1970 au Musée Galliera. Pourtant, sa peinture n'a pas franchi les frontières d'un cercle étroit de connaisseurs et sa cote, en vente publique, reste souvent fort modeste.

Mais l'histoire de l'art moderne s'est toujours faite à travers des « couples » célèbres associant un marchand-inventeur et un peintre-créateur. On connaît Vollard-Cézanne, Paul Guillaume-Modigliani, Bernheim-Jean-Benoit... On aurait dû connaître Max Kaganovitch-Paul Ackerman car Kaganovitch, qui fut l'un des grands « découvreurs » de la peinture de notre temps, avait décidé de faire connaître et de consacrer le talent de Paul Ackerman, la mort l'en a empêché. Et c'est ainsi que cette œuvre majeure reste aujourd'hui, quasi confidentielle.

L'atelier de Paul Ackerman sera dispersé en trois fois : deux vacations auront lieu ce printemps, une autre à l'automne. Au total, près de 1 500 huiles, gouaches, aquarelles, dessins, témoigns d'une rare fécondité qui traversera le temps.

« On le temps sera éternel pour moi travail, a écrit Paul Ackerman et lui donnera cette valeur indispensable qui « s'abolisse » une œuvre pour les générations à venir et, dans ce cas, j'aurais été un vivant ou le temps effacera ce que j'ai fait et dans ce cas je n'aurais jamais été qu'un peu de poussière ».

Une inquiétude qui honore son auteur, certes, mais qui, heureusement, demeure sans fondements.

Françoise de Perthuis
(extrait de la Gazette de l'Hôtel Drouot, n° 17 du 27 avril 1984.)

UN DES ARTISTES LES PLUS INVENTIFS DU XX^e SIECLE.

Après le succès de la première vente Ackerman qui a consacré un des artistes les plus inventifs du XX^e siècle, on peut s'attendre à tout lors de la seconde dispersion, qui se tiendra ce lundi à la salle 15 sous le manteau de M^r Robert. En effet, cette seconde vente comprend le meilleur, les toiles qui se dirigent vers l'abstraction et les toiles abstraites, l'époque la plus intense, celle de la maturité de l'artiste, celle qui voit le complet épanouissement de ce talent profondément personnel.

Il y en aura 272 de 1954 à 1964, depuis des paysages à la limite de l'abstraction comme « Ciel blanc » ou « Soleil sur la mer mauve » qui suggèrent plutôt qu'ils ne décrivent jusqu'à ces calligraphiques qui rappellent les idéogrammes de l'Orient et sont d'une étrange et fascinante beauté.

Nul doute que l'artiste n'arrive au faite de la gloire comme l'avait dit avec prédiction Kaganovitch. Ce dernier avait proposé en effet à Ackerman de faire connaître et diffuser son œuvre. Hélas la mort l'en a empêché. Aussi es-ce au public de l'Hôtel qui est devenu aujourd'hui ce rôle. Un rôle dont il s'acquie fort bien si l'on en juge par les cotes atteintes, il y a une quinzaine de jours.

Françoise de PERTHUIS.
(extrait de la Gazette de l'Hôtel Drouot n° 24 du 25 mai 1984.)

UN AUTRE ART

Il y a une trentaine d'années, c'est véritablement un « art autre » qui est parti à la conquête des galeries parisiennes. Aussi Artériel a-t-il bien choisi son titre. **Un art autre, un autre art**, pour désigner la rétrospective des œuvres nées autour de 1950.

Jusqu'à cette époque, la peinture figurative régnait sans partage sur la Rive droite. Les artistes qui formaient ce que les historiens ont appelé l'École de Paris, disciplines assisés des fauves et des nabis, disposaient d'un public aussi fidèle que celui de la Comédie-Française d'alors. On pourrait d'ailleurs comparer la peinture dite Rive droite au théâtre de boulevard qui connaît un destin identique.

En attendant Godot, de Samuel Beckett, lança la première attaque contre les comédies bien ficelées tandis que les figures grimaçantes de Dubuffet et les paraplies noirs de Hartung commençaient leur longue marche à l'assaut des bouquets de fleurs et des compotiers.

L'abstraction lyrique, l'informel, le truchisme, l'abstraction géométrique submergèrent tout ce qui tentait de ressembler à la figure humaine ou au paysage. Le théâtre d'opérette de ces nouvelles vagues se situait sur la Rive gauche et la Rive droite faisait front tant bien que mal, autour du dernier carré de la figuraton, le Salon des Tuileries, organisé chaque année par Raymond Nacenta à la galerie Charpentier.

Pierre MAZARS
(extrait de l'Éclair du 21 mai 1984 p. 31)

UN PEINTRE EVOLUTIF

28 mai
M^{me} Claude Robert, qui deux semaines plus tôt avait présenté la première partie de l'œuvre d'Ackerman, nous fera connaître ses « mutations » (1954-1964) au Nouveau Drouot (salle 15-14 b).

Ackerman, peintre évolutif, et où ses toiles intimes de Femmes sont peut-être ses chief-d'œuvres, a toujours eu un privilège, celui de ne pas manquer de talents à travers ses variations, ce qui n'a pas toujours été le cas de tous.

Cette fois Ackerman abandonne le pur figuratif pour poser des paysages dépourvus aux limites de l'abstraction aux touches délicates et fines où les horizons deviennent polaires et les soleils des astres fugaces et instantanés.

Toutes ces œuvres sont bien identifiées. Ackerman figure parmi les artistes qui n'ont pas encore atteint la renommée à laquelle ils ont droit.

Xavier LEURQUIN
(extrait de l'Éclair, n° 62, 21 mai 1984 p. 11)

QUELQUES ENCHERES

VENTE DU 14 MAI 1984

Le lundi 14 mai, première dispersion par les soins de M^r Claude Robert de l'atelier Paul Ackerman, 1908-1981 (voir article de Françoise de Perthuis et photos « Gazette » n° 17, p. 19) : un peintre « découvert » par deux grands marchands, Raymond Creuze et Max Kaganovitch, un art animé du souffle expressionniste et souvent inquiet de l'école de Paris dans son sens d'origine, c'est-à-dire groupant les artistes d'Europe centrale venus travailler à Montparnasse.

Quelques enchères : 10 000 F « Le Peintre et son modèle », 124 x 135 ; le même prix « La Famille dans la barque », 260 x 200 ; 8 000 F « Dans les champs », 190 x 145, 16 000 F « Barque dans les roseaux », 92 x 73 et 20 000 F un « Paysage au champ de blé » de 125 x 135 où apparaît une tentation nouvelle de construction et de dédoublement. Puis comme Bissière, comme Larikov, comme tant d'autres, Ackerman s'est tourné avec bonheur, dans les années 1950-1964, vers la non-figuration, vers l'abstraction : le schéma proche, lundi 28 mai, les 272 compositions d'Ackerman que M^r Claude Robert dispersera à la salle 15 monteront cet autre visage de l'œuvre.

Gérald SCHURR
(extrait de la Gazette de l'Hôtel Drouot, n° 21 du 25 mai 1984.)

Tandis que dans une des salles du sous-sol, M^r Claude Robert assurait la dispersion de l'atelier de Paul Ackerman, suite de la vente commencée le lundi 14 mai, ce deuxième épisode montrait des œuvres plus audacieuses (photos Gazette n° 20, p. 13), tournées vers une abstraction tendue de surréalisme, vers une sorte de synchèse des différents courants qui traversaient les arts plastiques dans les années 1950-60. On retiendra un « Crucifixion » de 92 x 73 pour 9 100 F, pour 8 500 F « La locomotive » (1964), pour 5 000 F « Lumière jaune » de 1957, pour 10 000 F une étrange composition de 73 x 60 datée 1963. Et tourner le dos à la lumière. La troisième vente Ackerman, prévue pour octobre, marquera un certain retour à l'art figuratif.

(extrait de la Gazette n° 21 du 8 juin de 1984.)



85 Tonal japonais (voir p. 35)

RENCONTRES

Au cours des Années Cinquante un nouveau langage libéré des règles et de la syntaxe enseignée jusqu'alors apparaît. Le monde entier participe à son élaboration. Comme pour toutes les grandes découvertes scientifiques et médicales, les mêmes solutions sont trouvées d'une manière concertée ou en toute indépendance à peu près au même moment en Europe comme aux États-Unis.

Une nouvelle écriture naît, sensuelle quoiqu'abstraite, lyrique quoiqu'informelle. Pendant fort longtemps, il a été difficile de tenter d'opérer un partage de paternité entre les différents artistes qui ont créé ce nouveau vocabulaire.

Trente années se sont écoulées, le temps nécessaire pour voir clair en peinture. L'emprise et la notoriété des artistes « qui pompèrent l'air » se sont peu à peu estompées. Et l'on s'aperçoit maintenant que la formation de telle ou telle écriture est bien souvent le fruit d'une approche commune.

Paul Ackerman, en forgeant son style, fait bien des rencontres, la plupart fortuites.

En 1960, Paul Ackerman peint sa gouache « Bibliothèque » (n° 26), le hollandais Geert Van Veldt la « Composition ocre et jaune », le danois Richard Mortensen sa toile « Propriano » et l'Anglais Ben Nicholson sa peinture « Lee-off-Blue ». Un sens des grands rythmes élémentaires et un certain raffinement caractérisent ces quatre œuvres fidèles au même idéal de simplicité et de pureté picturale. La modulation géométrique de ces compositions emprunte un langage semblable épris d'indépendance et de poésie.

La gouache de Paul Ackerman « Building » (n° 71) est issue des démarches parallèles de



61 Composition violente (voir p. 34)

ET COÏNCIDENCES

Helena Vieira da Silva dans sa peinture « La Gare de métro » de 1953 (Collection Philippe Leclerc), et de Jean Bazaine dans sa toile « Marée basse » de 1965 (Collection Aimé Maeght). Elle est également dans la ligne d'une peinture de 1955 de Roger Bissière (Collection Hélène Lassaigne) et d'une peinture de 1963 de Martin Barré (Collection Helena Rubinstein à New York). Ces cinq artistes sont animés de la même « nécessité intérieure ». La nature continue d'exister dans leurs œuvres comme un « moment inspirateur », mais la force de l'intuition créatrice, la conscience du style, l'expression picturale se délimitent par rapport à un monde intérieur qui englobe la réalité visible et « s'épanouit jusqu'aux purs motifs rythmiques de l'être ». On retrouve chez ces cinq peintres le même « esprit de finesse » et le même contrôle cartésien de l'inspiration alors que l'acte d'imagination est devenu un acte magique.

La gouache rehaussée de pastel de Paul Ackerman « Cristaux de soufre » (n° 45) est très proche de l'œuvre de son compatriote Edo Murtic « Saturation brune », moins connue en France, que celle d'Alfred Manessier, dont la peinture de 1956 de la collection Klaus de Wuppertal est très voisine. Bertholle et Le Moal se sont d'ailleurs engagés sur cette voie triomphale. On retrouve chez eux le même art pur et sans concession, la même attitude devant l'œuvre, une humilité toute française bannissant les effets faciles mais un choix de couleurs accentuant la charge émotive. Ackerman n'est pas très loin non plus à cet égard du Tal Coat du « Passage au pied de la Combe » de 1956.

On se souvient des affinités de Paul Ackerman avec Nicolas de Staël dans la Série des « Soleils ». Elles apparaissent encore dans sa gouache « Paysage d'Italie » (n° 79). Cette parenté avec le peintre russe s'affirme dans la toile qu'il a peinte en 1952 « Figure au bord de la mer ». (Collection



259. La robe (voir p. 42).



264. Lumière vive sur la terre (voir p. 42).

Bayeler). On peut y ajouter l'ombre projectrice pour tous deux de Sophie Tauber-Arp dans « Horizontale et Verticale N° 2 ». Notons d'ailleurs que le peintre allemand Georg Meiserman devait en subir aussi les influences bénéfiques dans sa toile « Avec le Noir » de 1960.

La gouache de Paul Ackerman « Paysages de cultures » (n° 49) synthétise mieux encore des recherches qui se sont déployées à partir d'une œuvre de Jean Bazaine « Le plongeur » de 1949 jusqu'aux « Flots en baie de Somme » d'Alfred Manessier. Ces vingt années de peintures sont ponctuées par des œuvres retentissantes. « Le Fleuret » de Maurice Estève, de 1956, le « Pays » de Jean-Paul Riopelle, de 1959 et la « Saturation juxtaposée » de François Arnal de 1964. Toutes ces œuvres aux formes brisées et aux textures gravées au couteau à même la matière traduisent un expressionnisme latent quoique abstrait et préfigurent l'Action Painting, tout en restant dans la juste mesure de tonalités élaborées et souvent précieuses, dans la ligne de la peinture française.

La gouache « Eclats bruns » (n° 62) d'Ackerman renoue la parenté avec Lansky. Les œuvres figuratives de l'un et de l'autre sont déjà lointaines, mais la toile abstraite d'André Lansky de 1958 « Marque de pitié » est toute proche. Elles sont l'une et l'autre une résurgence abstraite de leur veine expressionniste. C'est d'ailleurs cette veine qu'exploite Wilhelm de Kooning dans « Gaham News » de 1955 (Albright Art Gallery de Buffalo), ou « Merritt Parkway » de 1959, (Sidney Janis Gallery). Le choix réfléchi de la couleur, le jeu des contrastes et la violence de la matière jetée sur la toile pour dynamiser l'image caractérisent les œuvres de ces trois artistes.

Deux autres gouaches de Paul Ackerman « Composition violette » (n° 61) et « Composition verte » (n° 58) paraissent s'insérer particulièrement dans les recherches de Pierre Soulages de 1953 à 1962 ou de Gérard Schneider, particulièrement dans sa peinture « Sans titre » de 1958. On peut également se souvenir à cet égard de l'« Elégie pour la république espagnole XXXIV » de 1954 de

Robert Motherwell (Albright Art Gallery de Buffalo) ou du « Fondo degli Ulivi » de 1958 d'Afro. (Collection Emilio Jesi à Milan).

Dans ces œuvres, le signe se dépouille de sa signification calligraphique pour devenir une trace autonome et essentielle. De larges traces noires, superbement stables dominent les œuvres de ces peintres. Ils font filtrer une sorte de lueur sous l'épaisseur des signes et trouvent ainsi une solution inédite au problème de la lumière. Cette peinture est rude dans son accomplissement et dans le choc qu'elle provoque chez le spectateur. Elle est pourtant réalisée par des moyens d'une finesse extrême et d'une très grande fluidité. Une forme est complémentaire d'une autre, une couleur voile ou accentue un plan, une texture indique un espace. La gamme des couleurs reste d'une infinie richesse et d'un raffinement rare, faisant chanter les brillances de la lumière mais aussi les pénombres et les noirs de la nuit.

Dans sa toile « Femme lascive » (n° 272), Paul Ackerman frise le surréalisme comme l'a fait Arshile Gorky, notamment dans « Landscape table » (Collection Friedman de New York) et comme on peut le relever dans nombre des toiles abstraites qui ont figuré dans la précédente vente. La forme géométrisée des objets s'inscrit dans l'espace ambiant suivant le processus caractéristique du Surréalisme, qui trait de la forme son propre symbole. Cette forme, Ackerman s'attache d'ailleurs à la purifier toujours davantage par la modulation du dessin et une distribution toute personnelle de la couleur.

Paul Ackerman accentue encore cette démarche dans l'aquarelle « Tourbillon rouge » (n° 14) et « Dans le bocage » (n° 16). A ce moment, il rencontre le fantasme de l'Alchimisky des « Trompettes de la Solitude » et de « Camera obscura » de 1966 ou du « Théâtre aux Arènes » de 1967. Il est proche des « Fleurs et visères » de 1958 et du « Site domestique » de 1966 de Dubuffet.



79 Paysage d'Alpe (cour p. 31)

Parfois, il est en accord avec l'« Hourloupe » qu'à déjà froilé Charles Lapicque dans « Régates dans la houle ».

Dans sa gouache et collage, « L'esprit de l'estampe » (n° 66), Paul Ackerman rejoint à nouveau l'art américain qu'il avait conoyé lors de l'élaboration de maintes œuvres dispersées dans la vente précédente. Il se situe alors dans la mouvance de Jackson Pollock dans la période précédant « L'Action Painting » à l'époque de « La femme lunaire fond le cercle », de 1943. Dans sa gouache « Dans la pampa » de 1965 (n° 48), Ackerman s'insère dans les recherches de Bradley Walker Tomlin dans « Number twenty » de 1924 (Museum of Modern Art de New York) ou celles d'Alcopley de « New York Nocturne » de 1960. Dans un monde comme le notre, ou les distances sont pratiquement annulées, il n'est plus possible de se borner à parler de recherches dans un contexte régional ou national ou de déterminer des éléments spécifiquement locaux. Les artistes de notre temps élaborent un style ou créent leur langage sous la pression d'impulsions étroitement liées à la condition de l'homme moderne.

Paul Ackerman a en commun avec le Serge Poliakoff des Années Cinquante le même goût des rouges et des noirs et la même tendance à faire vibrer les couleurs. Ils vivent tous deux dans un monde de silence et de peinture pure. Certaines œuvres d'Ackerman, telles que « Lumière rouge sur un monde heureux » (n° 260) laissent pressentir un souci de dépouillement et une économie de moyens égale à celle du russe. On remarque les mêmes formes tranchées, aérées par de larges espaces et animées par les superpositions ou les transparences des couches pigmentaires. On doit noter toutefois que cette géométrie sensorielle n'est pas particulière aux deux artistes. L'italien Giuseppe Santomaso, notamment dans « Rosso Agli Angeli » de 1970, suit le même tracé. Les rouges appellent des bleus, des jaunes et des bruns. Il en est, d'ailleurs de même pour les peintres américains Joan Mitchell et David Hare si l'on considère leurs œuvres « Cercando a un ago » de 1960 et « Crenus descending » de 1968.

14



45 Crenus de noyir (cour p. 31)

On peut recourir en passant que certaines projections de sable sur la toile peuvent permettre un rapprochement avec quelques œuvres de Reth ou de Plaubert. On notera aussi que ses dessins dans des camaïeux de gris font contrepoint avec les compositions des Années Cinquante du peintre d'origine hongroise Arpad Szenes, l'un des maîtres les plus discrets de l'art contemporain.

Nous avons déjà vu, au cours de la vente précédente, la parenté existante entre le peintre juif d'origine roumaine Paul Ackerman et le peintre judéo-berbère Jean-Michel Atlan. Des œuvres telles que la gouache « Triangle jaune » (n° 57) et le pastel « La femme » ne peuvent que confirmer cette impression.

Paul Ackerman dans sa toile « Feu d'artifice bleu » (n° 261) semble préfigurer le Taro Okamoto de 1962 et le Xavier Longobardi de 1980, dont l'œuvre « Ombre et lumière II » présente les mêmes structures éclatées de bleus, de rouges, de jaunes et de blancs que dans l'œuvre de son aîné.

C'est dire la richesse des Années Cinquante qui surent susciter de tels dialogues, de telles rencontres, de telles coïncidences et de telles confluences entre les différents créateurs de l'époque.

Pourquoi en aurait-il été d'ailleurs autrement ? Renoir et Monet s'étaient bien rencontrés sur le même motif à La Grenouillère. Entre 1905 et 1908, Derain, Braque, Matisse et Vlaminck faisaient explorer la peinture fauve en versant à plein tube la couleur sur leurs toiles, les rendant étrangement semblables.

Plus tard, Picasso, Braque et Juan Gris se livrèrent à la même dislocation de l'objet, au point que les toiles des uns et des autres exposées au Musée « Kröller Müller » à Otterlo apparaissent pratiquement identiques.

Il est indéniable que l'œuvre de Paul Ackerman, l'un des maîtres les plus secrets de notre temps, portera témoignage pour son époque.

J.B.

15

Observer, que les poètes et les artistes ne seraient pas moins en peine, s'il s'agissait pour eux de mettre en son sur ce qui d'arabes s'empare d'eux et les soldes, comparant à leurs accents la plus grande et la plus incommensurable portée.

Le mot « inspiration », lui non plus, ne rend clairement compte de rien : on tourne dans un cercle vicieux, puisqu'on ne peut savoir ce qui inspire.

A. BREYTON

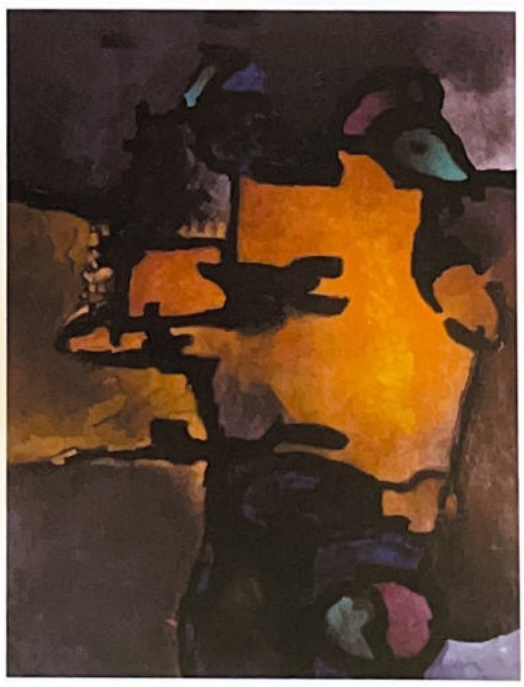
L'objection qui vient à l'esprit
en voici : Tout que est inconscient
- est une information, non poétique
Le message personnel de la vision
informe ne peut pas transmettre
au spectateur, car c'est le spec-
-tateur qui y met du sien, qui
finaliserait chez son propre visi-
-vère ; de son la ~~de~~ création n'ig-
-nole pas une véritable vision per-
-omille, seule raison d'être de la
- création. La mission de tout cré-
-ateur, au point de vue social est
- c'est offrir de nouvelles pistes à la
- disponibilité d'autrui, donc dé-
-river la véritable générale.
Cet enrichissement n'a pas
- lieu, pour que ce travail n'est
- pas fait par le créateur.
- cette objection sociale n'est éga-
- lement pas valable.

Les intuitions ontent en nous comme les métaux sur les fourneaux de l'alchimiste...
Les effets et les causes s'entrelacent selon des lois qui leur sont propres et n'ont que des
rapports, très vagues avec la chronologie.
Je révisais donc, ainsi sur la qualité des intuitions qui naissent au sein des rêves...

J. E. CHABRUN

Les hommes ont attaché plus d'importance au paysage intérieur
qu'aux existants objectifs ; ils ont senti que ce qu'ils voyaient en
fermant les yeux possédait une signification spirituellement supérieure
à ce qu'ils voyaient les yeux ouverts.

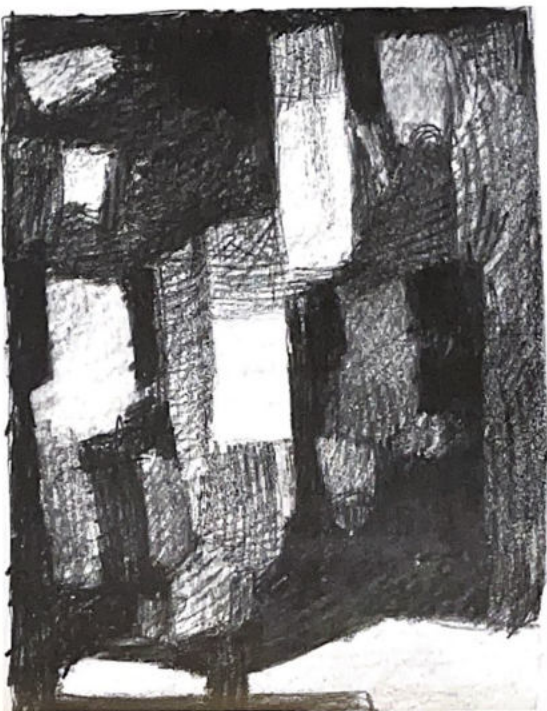
Aldous HUXLEY



257. La femme (voir p. 42)

Nous sommes tous des voyageurs du temps, que nous le sachions ou
non. L'art nous met en relation avec ce que nous ignorons savoir.
L'art représente ce qui se passe réellement dans le système nerveux de
l'homme.

W.S. BURROUGH



41. Landscape (1930) (see p. 38)

FRENCH

The discovery and the development of Abstract painting during the nineteen thirties had been foreseen by Fernand Léger in the foreword he wrote for the 1947 exhibition held in the Pope's palace in Avignon at the initiative of the Art critic Christian Zervò's widow and of the poet René Char. In the Clémence Chapel a selection of works by Abdoen Art known such as Léger, Picasso, Kandinsky, Braque, Ernst, Ap, Calder, Lyubchik, and González, was on show.

« We live in a dangerous and magnificent period that witnesses the end of a world and the emergence of another. An apparent confusion seems to be the immediate consequence of this situation. But behind this anxiety and torment, some buds spring out of this mass of deadest elements and primitive realizations.

A « New Space » seems to appear in which the Youth looks for new reference points. One needs to go back, to the Middle-Age to find such a « Dynamic » Age. »

In 1930, Concrete Abstraction temporarily remains in the background in favour of Lyrical Abstraction or « Hot » Abstraction and through access to this movement in 1936 Paris was then swirling with the recollections of the « Gestalt » Hartung, Schaefer, Soudryer, Atlan, Brian Van Velde, Malinow, « the Informels », Wolf, Beyer, Faucher and Atlan to some extent, later Michaux, Rongelle and Sam Francis, of the painters « of the Sublime » N. de Stael, Laminsky, Roth, Paubert, later Lapeze, of the « Abstract landscape painters » Boreur, Mancazer, Bazaine, Tal Coat, Viora da Silva, Singer, L. Ahol, Betholle, Uba, of the « Calligraphs » Polakoff, Ester, Gasha, Ger Van Velde, Deppele, Charid.

It would have been surprising if Paul Akerman's work taken in the form of painting had not undertaken many transformations. The Artist finds himself confronted to the yearly exhibition of the « Salon des Réalités Nouvelles », but also the most contemporary artist, at the time. He takes part to studio gatherings. He keeps in touch with new ideas, with the coming to life of new theories, sometimes originating from nothing held in Café or Avion Gandt Galleries.

Akerman adapts the theories developed by Atlan in his foreword to the « Salon des Supernaturalists » in 1945 : « we must elaborate a new, purely plastic language. Therefore Abstract. Then create shapes, find new objects, bring out a world not inspired by literature, not resembling the so-called reality, but contributing to reality. He also agrees with Grand Schuler when he declares : « the new chance of Abstract painting are oriented towards a meaning full, dramatic contour in the creation of its forms. In Abstraction, painting the basis of its aim by excluding outside, unintended elements.

Paul Akerman's painting unites itself somewhere between these two limits. Hence, some of his research, frequently met



26. Bibliodisque (1930) (see p. 33)

FIFTIES

the approaches of other artists. One can find in his production serious approaches, notable by vibration of colours or materials, by the use of thickness of paste, spots, signs.

Paul Akerman shares with Polakoff in his fifteen period the same fancy for vibrating colours. Their world in one of silence, the world of pure painting. Some of Akerman's oil as « Red light on an happy world » show the same barrettes, the same purity of means : nearly cut shapes, superpositions and transparencies animate the space.

The use of sand corresponds to Alfred Roth or Jean Paubert experiments. One has rightly suggested that Akerman's calligraphs Art is very closely related to Hartung's 1947 production, before the time of the « Kallan five ».

Some emphasized stroke, going away from sine-wave-like decorative ideograms. The contrast between sign and plan background, implies the style of both Akerman and Hartung. The handling of several elements gives them birth to a parallel dynamism, strongly emphasized in their compositions. One can find out the same process with Pierre Soudryer in his pre 1950 period or with Pierre Durrant after 1965.

Arrangement of lines, strokes or volumes, unbalance or structure the canvas. Those work seem to come from the same tube, the colour of which Gianni Bernini used paint the « Espace d'Antipe » in 1957.

Some drawings in a grey harmony, are made out of white grey or black, on balanced rhythms and colour the composition of an Hungarian painter, Arpad Szenes, Vereta da Silva's husband.

Others compositions date from 1959 as Yves Klein's « colored fire » showing the same structure and harmony of colours. Sometimes, Paul Akerman appears to force Alfred Mancazer's « water in the Soudryer Bay » painted in 1969 or with the Taro Okamoto of 1962 or the Xavier Langobard of 1980 : same bursting structure in blue, red, yellow and white.

One is often shown on Television perfectly animal images which undergo transformation and alterations under our eyes to finally fall into abstraction. « Paul Akerman and later Xavier Langobard give human and spiritual sensitiveness to a similar process. They both create a shock, difficult to analyse at the time when it happens. » The Artist see more, and further than those who see at the same time. His work dazzles with its light ».

Paul Akerman remains one of the important witnesses of the Adventure of Abstraction flourishing around 1950. Years of success in great Parisian galleries, up to date collections, Salons or Bimatcher.

* L'art est une chose qui vit ; l'artiste véritable, contribute au progrès de l'évolution, étendant par son œuvre la capacité de raison et de plaisir de l'homme. L'artiste voit comme le chercheur scientifique, et aux prises avec la découverte de nouvelles vérités dans la nature *

William GEAR

Je me suis dit : veut ce monde
 que je deviens ? Et est-tu de lui
 vraiment. Et ce te reconnait
 un seul quel que soit l'œuvre
 mes yeux ? ~~Le langage~~ une
 nouvelle de t'écouter dont
 je ne suis qu'un instrument ?
 tout ce que deviens de ma
 propre ou collective en même
 future / si en sa plus concrète
 au temps d'aujourd'hui ?
 et me suis servent par la
 question, mais, peut-être
 pourquoi répondre ?
 de grande façon, que d'interrogation
 une peut être répondu. Par ce
 fait elle connaît tout
 l'intelligence du destin, d'où
 certains nous, et nous
 l'œuvre n'est-elle ?

* Rappelons tout d'abord que l'évolution en art se fait par la saturation des moyens d'expression (des significations) remplacés par de nouveaux moyens dont l'efficacité est inconnue au moment de leur emploi.

La signification de ces nouveaux moyens suppose une nécessité, une structuration de la matière picturale telle que celle réalisée à un moindre degré dans les faits psychiques ou biologiques.

Georges MATHIEU

Les relations vraiment valables d'un individu dépassent toujours les limites d'une seule existence... La vie des autres sphères elles-mêmes évoluant dans plusieurs temps superposés, parfois j'avais la sensation d'un temps unique, qui embrassait tout d'un éternel Présent.

A. TELLARD



361 Fru d'orange bleu (1921)

La peinture est l'expression de la vie profonde et s'organise comme une fonction cosmique. Loïn d'être ressortissante de la seule émotion sensorielle, elle se doit d'être comme une œuvre magique abordant la voyance non seulement de l'œil, mais la voyance parapsychique : non seulement la dimension des formes et des couleurs, mais celles des absences, des dédoublements, des soulèvements, des ambivalences psychiques et physiques.

Camille BRYEN



50. L'Abîme (voir p. 33)

La peinture, comme toute autre création, me semble avoir une source unique : l'histoire propre de l'homme qui la crée ; c'est-à-dire que le peintre, sur la toile, raconte une histoire, la sienne. Plus cette histoire est intime et profonde et plus l'œuvre est réussie. Elle touche d'autant plus le spectateur que le peintre a lui-même touché ses propres profondeurs personnelles. Ce qui, bien sûr, paraît contradictoire, en apparence. En fait, plus on va loin dans ses replis cachés et plus on s'approche d'un fond commun, celui de l'espèce entière. Et c'est par là que l'unique atteint le général : la communication devient possible par le truchement d'un travail de sève, loin, très loin, dans son propre labyrinthe, qui débouche, sans doute, sur une angoisse initiale, animale et commune : LA PANIQUE DE L'EPHEMERE.

Tout se passe comme si on cheminait entre deux murs, qui grandissent jusqu'à vous cacher tout ce qui n'est pas l'essentiel. Et on débouche sur la fatalité où tout est si obscur ou éblouissant que la conscience, notre conscience perd complètement pied et nos sens abdiquent.

TOUCHER LE FOND. C'est peut-être ce fond que Nietzsche a touché et n'a pu le supporter, c'est dans cet abîme que nous plongeons tous tôt ou tard. Abîme ou autre chose... ou :

*... le romantisme de fusion dans le Grand Tout *, et encore *... dans le fond primordial de la création où git enfouie la clé de toute chose. *

C'est ce que nous dit toute œuvre d'art authentique, tout le reste est secondaire.

Il n'est pas concevable que ce soit une chaise, un godillot ou le corps d'une vieille femme qui nous touchent à ce point, il n'est pas possible que ce soit même un admirable coucher de soleil qui nous émeuve par lui-même ; mais, par contre, si au-delà de ces images nous sentons un homme qui s'interroge sur sa propre angoisse primordiale, alors nous nous sentons par delà sa vie et la nôtre, concernés non seulement en tant qu'individu mais en tant qu'UNIVERS, ce tout qui vient d'on ne sait où, qui va vers on ne sait quel but inconnu.

* Mais notre cœur bartant nous, poussé plus bas, nous enfonce toujours davantage vers le fond originel *.



62. Edouard Manet (voir p. 34)

C'est ce chant unique qui fait l'intérêt de l'art. Et non simplement un quelconque but esthétique, variable dans le temps et différent suivant le lieu.

Dès lors enfermer le problème de la peinture dans le dilemme : CONCRET-ABSTRACT, me paraît absurde. Si la peinture était simplement réaliste elle n'intéresserait pas plus les hommes que n'intéresse un film de souvenirs de vacances : la voile sur la mer au soleil couchant et bébé faisant sa première trompette. Si la peinture n'était que de l'abstraction, c'est-à-dire que des lignes et des couleurs assemblées d'une façon savante, elle serait aussi morte-née. Non, elle n'a de sens que par son contenu latent, profond, attaché à l'être et au-delà des apparences. Qu'elle représente une table, un nu, une reddition, une madone, un microbe ou n'importe quoi d'inconnu, l'œuvre c'est l'homme et l'homme c'est l'angoisse, et l'angoisse c'est le souvenir, d'abord, de ses propres chocs éprouvés le long de sa vie, puis des chocs.

Faut-il être allemand pour aimer Bach ou espagnol pour comprendre Goya ? Avoir connu tel personnage royal dégénéré du 18^e siècle ou telle grasse femme à la silhouette démodée pour être ému et avoir la chair de poule au contact d'une œuvre ? Quand l'œuvre est profonde, c'est-à-dire, conquis sur plusieurs plans successifs, elle finit par être aimée. On dit d'une œuvre qu'elle est difficile tant qu'elle n'a pas pris sa place définitive, puis, les années passant, elle s'éclaire et devient limpide pour de plus en plus de gens. Pourquoi une œuvre est-elle donc difficile ? Parce qu'elle ne se laisse pas — et d'un seul coup — saisir entièrement. Il y a des créateurs qui ont une grande audience très vite, d'autres perdent cette audience au cours de leur vie et d'autres ne la trouvent que longtemps après leur mort. Est-ce là une contradiction ? A la réflexion non car une œuvre peut tout de suite paraître claire. C'est sa représentation immédiate, un portrait ressemblant par exemple. Celui qui regarde se dit : c'est un tel, je le reconnais et il est saisissant et le peintre peut avoir du succès. Puis tout se brouille et le créateur a perdu son audience. Le portrait laisse indifférent, du temps passe encore et derrière ce portrait apparaît toute la condition humaine, le tableau a pris sa place définitive et a, enfin, trouvé sa lumière. D'autres œuvres ne plaisent d'abord qu'à moitié, à cause de certaines déformations qui choquent à une époque déterminée, puis, au-delà de ces déformations et de ces représentations externes, soudain sa signification profonde apparaît. D'autres encore paraissent, dès le début très



57. *La nuque jaune* (sout. p. 36)

difficiles, ne se livrent pas du tout, puis la sensibilité des générations successives, par suite du développement général, se développant, l'œuvre qui choquant devient claire et par conséquent classique ; d'autres œuvres encore creusent leur chemin doucement. Il est à remarquer l'importance que joue le temps dans tous les cas. Il faut bien remarquer que le temps joue un bien plus grand rôle que la « représentation » même du tableau. Les uns nous disent : « — Vous ne pouvez valablement évaluer qu'en représentant des choses et des êtres — », les autres qu'en ne faisant que des signes et en assemblant des couleurs ; d'autres encore qu'en ne s'occupant que du social. Mais non le problème est au-delà et beaucoup plus vaste.

Ne sommes-nous pas plus touchés par quelques lignes de Klee que par je ne sais quelle bataille de Meissonier, par un homme s'essayant une larme de Rembrandt que par je ne sais quelle scène historique d'un des nombreux grands pontes du début du siècle ? Ni ligne, ni bataille, ni forme en elles-mêmes, ne peuvent rien.

Qu'on le veuille ou pas, qu'on soit idiot ou idiot, il est impossible à l'homme à certains instants de sa vie, de ne pas se demander sa raison d'être.

C'est de cette interrogation que lui parle l'œuvre d'art. Au-delà des mots qui trahissent avec ses moyens propres, qui sont pour le peintre : les couleurs et les formes.

Pensez aux millions de combinaisons de la main qui peint, à toutes les impulsions qui la poussent à mettre telle nuance ou telle couleur plutôt que telle autre à tel endroit plutôt qu'à tel autre, un peu à droite ou à gauche, au-dessus ou au-dessous.

Pourquoi avoir choisi dans cette énorme masse de possibilités, une solution plutôt qu'une autre ? C'est dans ce choix que réside la richesse de ce moyen d'expression.

On a à sa disposition, un vocabulaire gigantesque, donc un moyen d'investigation très riche. Quand on veut bien se donner la peine de regarder un tableau et non faire semblant de le regarder seulement, on reçoit un choc. On peut-on se sentir rassuré, ou, au contraire agressé mais on ne peut être indifférent.



2. *La femme* (sout. p. 33)

Gauguin, dans un ensemble de femmes tahitiennes dit : "Où allons-nous, d'où venons-nous... » et au-delà de ces femmes, c'est vraiment cette interrogation qui est le véritable sujet du tableau.

Si on voulait bien regarder certains tableaux abstraits on verrait aussi autre chose que la forme, on verrait toujours le « où allons-nous ? » de Gauguin.

Cette interrogation ou cette tentative d'approcher de la question, peut être assortie de mille représentations différentes, qu'importe la question est toujours là, cachée derrière toutes les affabulations plus ou moins isables.

On peut se demander en quoi le fait de s'interroger sur ce qui nous dépasse engendre l'angoisse. Ce n'est pas l'interrogation qui est angoissante bien entendu, mais le fait qu'on ne puisse y répondre. C'est la vague de la réponse qui torture l'esprit comme un mot perdu qu'on ne retrouve pas, qui est là, quelque part, dans notre tête et qui refuse de venir à sa surface.

C'est peut-être cette quête que nous poursuivons tous dans le sommeil, à l'aide de nos rêves. Et c'est bien cette même quête que poursuit, à l'état de veille, le peintre et c'est bien la sa raison d'être : S'approcher toujours un peu plus de la réponse, préciser le plus possible ses contours toujours dans les brumes du souvenir. Et pour remplir un peu les conditions indispensables à l'entrée en scène de ce qui est si bien caché, il faut être disponible au maximum ; c'est-à-dire faire le vide le plus possible au moment même de la création. C'est d'ailleurs tout ce que nous pouvons faire, car très vite la volonté ou l'appareil de volonté, le monde extérieur ; immédiat qui nous entoure, les acquis des significations plus profondes, tout cela, plus nos propres préoccupations immédiates — nous submerge plus ou moins. Mais il y a des moments de vérité, malgré tout. Et c'est cela qui rend la peinture précieuse ; et nous ouvre une des voies royales vers ce précieux « quelque chose d'inconnu ». Quelque soit le bout par lequel on donne l'assaut à cette citadelle, nous sommes, toujours, les arpenteurs de Kalka.

Paul ACKERMAN

Le plus beau sentiment qu'on puisse éprouver, c'est le sens du mystère, c'est la source de tout art véritable, de toute vraie science. Celui qui n'a jamais connu cette émotion, qui ne possède pas ce don d'intervallément, ni de ravissement, autant voudrait qu'il fut mort.

EINSTEIN

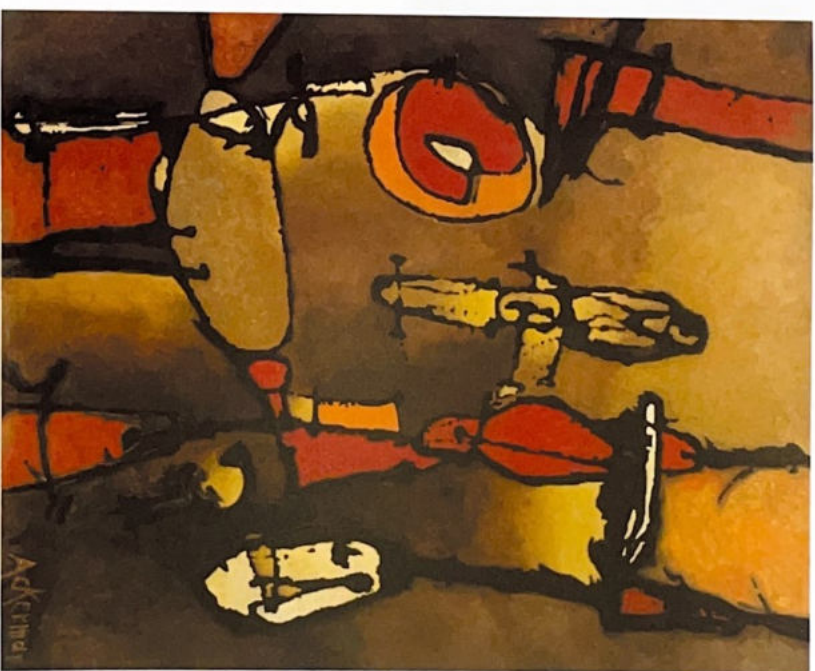
Le qui est intentionnant - et capital - ce n'est ni l'art en soi - ni l'homme qui le crée, mais la communication. Le créateur et la chose créée ne traitent que des moyens. La communication demande - exige - des signes - points de repères d'un langage. Plus le créateur est génial - c.a.d plus son univers intérieur est vaste et plus il peut dépasser le couvert-toutel du langage, plus il réussira à radier les signes et cependant, se servir d'eux - les utiliser suffisamment - pour débiter sur l'entourage. Il ajoutera quelque chose au langage, en transférant le signe, en l'éclaircissant ou même en rajoutant à côté quelque repère nouveau.

Sans sortir on peut connaître le monde entier. Sans regarder par la fenêtre, on peut voir les dieux du ciel.

TAO-TE-CHING

C'est précisément ce qu'il y a de non intentionnel dans un acte qui lui prête une valeur décisive... tout ce qui vient de la « conscience » fait encore partie de sa surface, de sa peau.

NIETZSCHE



206. Le portrait sur son portrait (voir p. 43).

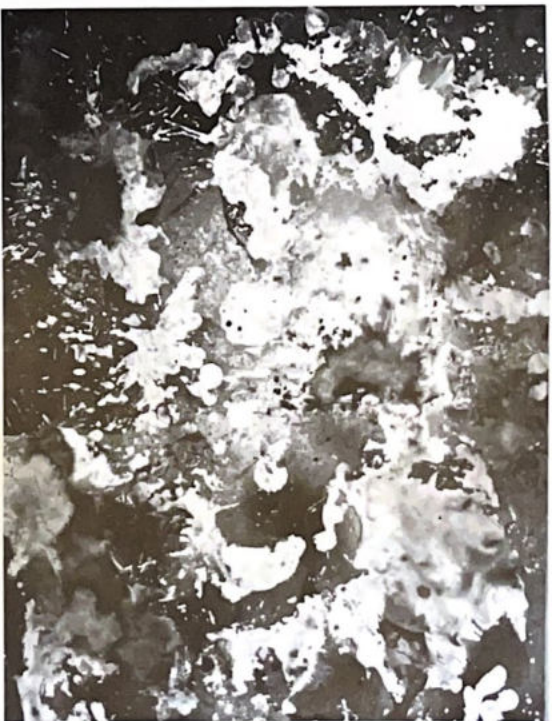
C'est bien l'art pictural qui révèle par excellence les mystères de l'univers. La peinture, par l'espace original qu'elle incarne, par les souffles rituels qu'elle suscite semble plus apte encore, non pas tant à décrire les spectacles de la création, mais à prendre part aux « gestes » même de la création.

François CHENG



16 Danse le bœuf

- 1 L'UNION. Trois épreuves, signées en bas à gauche. 40 × 29.
- 2 LA ROMME. Pastel. 57 × 57. (Voir reproduction en page 27.)
- 3 CARNAVAL. Deux pastels. 35 × 30 et 57 × 43.
- 4 DANS LE CIEL. Deux dessins au crayon feutre. 45 × 32.
- 5 LES OMBRES. Dessin à l'encre. 40 × 55.
- 6 LA MUSIQUE. Six dessins à l'encre. 12 × 15 et 19 × 25.
- 7 DESSINS. Deux dessins encre et lavrs. 40 × 28.
- 8 FEU D'ARTIFICE. Trois dessins à l'encre de chine, signés en bas à droite, daté 62. 30 × 50.
- 9 LE VOICAN. Technique mixte. 28 × 22.
- 10 COMPOSITION EN MARRON. Trois techniques mixtes. 52 × 40 et 27 × 22.
- 11 SCENE EN GRIS. Dessin au fusain et à l'aquarelle. 22 × 35.
- 12 LA FIERRE BLANCHE. Aquarelle, signée en bas à droite.
- 13 LEIANG. Aquarelle. 50 × 65.
- 14 TOUTBILLOU ROUGE. Aquarelle. 36 × 59. (Voir reproduction en page 21.)
- 15 LES SAINES. Aquarelle. 50 × 65.
- 16 DANS LE BOGAGE. Aquarelle, signée en bas au centre. 50 × 65.
- 17 BAROQUES DANS LES IONGS. Aquarelle. 50 × 65.
- 18 L'ACHERIE. Aquarelle. 50 × 65.
- 19 PERE ET FILS. Aquarelle, signée à gauche. 65 × 50.
- 20 ACQUARELLES ASTRAUX. Cinq aquarelles et encre. 40 × 30 et 50 × 65.
- 21 LES OURSINS. Gouache, signée en bas à droite. 10 × 36.
- 22 LA RONDE. Gouache sur carton, signée en bas à droite. 15 × 20.
- 23 ENVELOPPE. Gouache, signée en bas à droite. 18 × 23.
- 24 LES CROISADES. Gouache, signée en bas à droite. 26 × 21 et 24 × 30.
- 25 BIBLIOTHEQUE. Gouache, signée en bas à droite. 21 × 26. (Voir reproduction en page 19.)
- 26 LE SPORT. Gouache, signée en bas à droite. 31 × 21.
- 27 LE TOURNOI. Gouache. 19 × 22.



47 Contaminé

- 29 PAYSAGE D'HIVER. Gouache en bas à droite. 14 × 31.
- 30 LE CAVALIER. Gouache, signée en bas à droite. 27 × 21.
- 31 LA VITESSE. Gouache sur papier, signée en bas à droite. 23 × 30.
- 32 LE MINARET. Gouache. 25 × 31.
- 33 APPARITION. Gouache. 25 × 26.
- 34 ECHAFAUDAGE. Gouache. 32 × 24.
- 35 LE SOUS-MARRIN. Gouache et encre, signée en bas à gauche. 29 × 22.
- 36 PAYSAGE D'HIVER. Gouache, signée en bas à gauche. 24 × 31.
- 37 FORNE. Gouache. 26 × 27.
- 38 LA BALEINE. Gouache, signée en bas à droite. 30 × 36.
- 39 BLEU ET ROUGE. Gouache, signée en bas à droite, daté 62. 32 × 50.
- 40 LES FOUGERES. Gouache. 31 × 53.
- 41 LUMIERE D'HIVER. Gouache et pastel. 47 × 63. (Voir reproduction en page 18.)
- 42 SOUS-BOIS. Gouache. 31 × 53.
- 43 L'AUBE BLEUE. Gouache, signée en bas à droite. 46 × 30.
- 44 CARRÉS ORANGES. Gouache, signée en bas à gauche, daté 62. 34 × 50.
- 45 CHRISTAUX DE SOUFRE. Gouache et pastel, signée en bas à droite. 50 × 34. (Voir reproduction en page 15.)
- 46 CHAMP MAGNETIQUE. Gouache. 36 × 50.
- 47 CONSTELLATION. Gouache. 40 × 52.
- 48 DANS LA PAMPA. Gouache, signée en bas à droite, daté 65. 50 × 65. (Voir reproduction en page 45.)
- 49 PAYSAGE DE CULTURES. Gouache. 50 × 65.
- 50 L'ARRIVEE. Gouache. (Voir reproduction en page 24.)
- 51 L'ALGUE NOIRE. 46 × 60.
- 52 PERSONNAGES ROSES. Gouache. 48 × 62.
- 53 ETENDUES GRISES. Gouache. 50 × 65.
- 54 LE FLEUVE. Gouache, signée en bas à gauche. 50 × 65.
- 55 LE PLONGEOIR. Gouache. 50 × 65.
- 56 LE SIGNE. Gouache, signée en bas à droite, daté 61-62. 50 × 65.

* L'esprit dans le sens-
He est de l'esprit encore.
L'art abstrait n'est jamais
qu'un art sans les objets ;
s'il n'a pas de figure, du
moins il a une âme. C'est
ainsi que chaque peinture
abstraite est au fond l'image
de l'artiste même. *

Raymond BAYER.



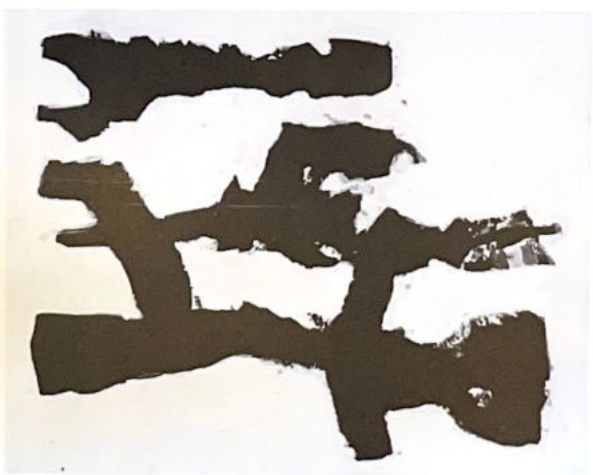
71. Boulevard

* Des son apparition,
l'art abstrait s'est caractérisé
par son internationalisme,
son apatridie en quelque
sorte, comme il tend à un
langage qui se veut univer-
sel. *

Michel SEUJHOR.

* Et cette main tremble
d'une des femmes secrètes et
les plus hautes, de la force
et de l'honneur d'être
homme. *

André MALRAUX



115. L'homme au longue (Voir p. 36.)

* Rien ne se fait en art
par la volonté seule. Tout
se fait par la soumission
docile à la venue de l'in-
conscient. *

Odilon REDON

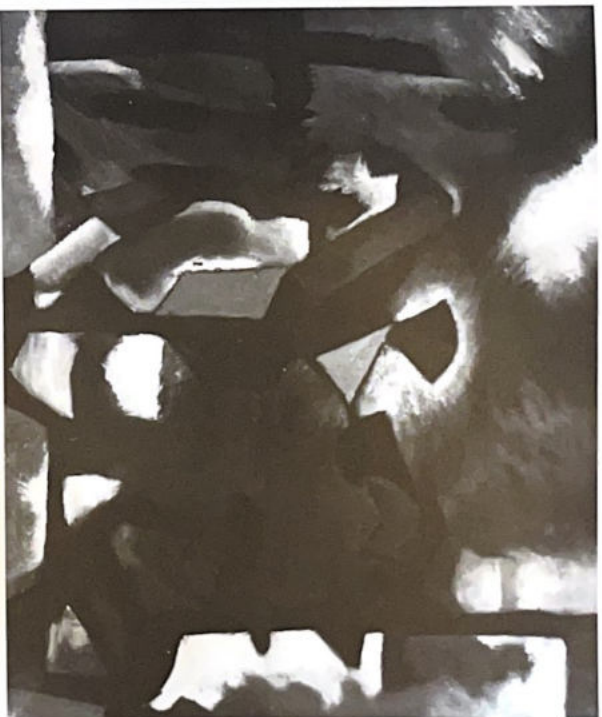
57. LE TRIANGLE JAUNE. Gouache, signé en bas à droite, date 62, 50 × 65.
(Voir reproduction en page 26.)
58. COMPOSITION VERTE. Gouache, 50 × 65. (Voir reproduction en page 38.)
59. ROUGE-BRUN ET BLANC. Gouache, signé en bas à droite, 50 × 65.
60. LE GRAND JAUNE. Gouache, 50 × 65.
61. COMPOSITION VIOLETTE. Gouache, 50 × 65. (Voir reproduction en page 25.)
62. ECLATS BRUNS. Gouache, signé en bas à droite, 50 × 65. (Voir reproduction en page 25.)
63. MENHIRS. Gouache, signé en bas à droite, 50 × 65.
64. TACHE DE SOLEIL. Gouache, 50 × 65.
65. L'OISEAU DE PAIX. Gouache, signé en bas à droite, 50 × 65. (Voir reproduction en page 20.)
66. L'ESPRIT DE L'ESTAMPE. Gouache et collage, 50 × 65. (Voir reproduction en page 36.)
67. CIEL TOURNANTE. Gouache, 54 × 44.
68. LE JET D'EAU. Gouache, 50 × 65.
69. L'ANDALOUSE. Gouache, 65 × 50.
70. VITRAIL. Gouache, signé en bas à droite, 50 × 65.
71. BUIEUDING. Gouache, 50 × 65.
72. ALGUES. Deux gouaches et encre, 20 × 13.
73. FONDS SOUS-MARINS. Deux gouaches, 20 × 32.
74. AVRIL. Deux gouaches, 30 × 50.
75. LES CHARS. Deux gouaches, signées en bas à droite, 25 × 61.
76. DANS LA CAMPAGNE. Deux gouaches, 31 × 24.
77. LA HAIE. Deux gouaches, 37 × 52 et 50 × 65.
78. L'HOMME AU BOUTIER. Deux gouaches, 32 × 42.
79. PAYSAGES D'ITALIE. Deux gouaches, 45 × 55 et 50 × 65. (Voir reproduction en page 14.)
80. COLLINE. Deux gouaches, 50 × 65.
81. MARQUES JAUNES. Deux gouaches, 46 × 55.
82. LES POISSONS. Deux gouaches, 50 × 65.
83. COMPOSITIONS. Deux gouaches, 52 × 74.
84. COMPOSITIONS JAUNES. Deux gouaches, deux pastels, 49 × 32 et 50 × 65.
85. VITRAUX. Quatre gouaches, 13 × 20 et 97 × 160. (Voir une reproduction en page 10.)
86. MEANDRE. Trois gouaches, 14 × 20.
87. AUTRES COMPOSITIONS. Trois gouaches, 30 × 23.
88. COMPOSITIONS DIVERSES. Trois gouaches, 30 × 23.
89. SELECTION. Trois gouaches, 19 × 40 et 40 × 20.
90. L'ARBRE MORT. Gouache, 43 × 54.
91. LA MORT DU GLADIATEUR. Gouache, 46 × 61.
92. L'INDIEN. Gouache, 49 × 64.
93. CONSTELLATION. Gouache, 49 × 64.
94. LE DISCROLE. Gouache, 50 × 64.
95. PRES DES SOURCES DE SAPHIR. Gouache sur papier, 48 × 73.
96. L'OMBRE ET LA LUMIERE. Trois gouaches et encre, 50 × 55. Une huile sur toile, 146 × 114.
97. RESEAU NOIR. Trois gouaches, 50 × 65.
98. LA TOGE BLANCHE ET AUTRES COMPOSITIONS. Quatre gouaches, 35 × 65, 65 × 43.
99. QUELQUES COMPOSITIONS. Trois gouaches, 50 × 65.
100. EN AFRIQUE. Trois gouaches, 24 × 44.
101. CONFLUENCES. Deux gouaches, 20 × 13.
102. AUTRES CONFLUENCES. Deux gouaches, 20 × 13.
103. HUIT COMPOSITIONS. Huit gouaches, 20 × 14, 26 × 27 et 43 × 56.
104. NAVIRES. Quatre gouaches, 40 × 58.
105. PERSONNAGES. Quatre gouaches, 30 × 37 et 67 × 50.
106. LA PUISE. Six gouaches et pastels, 27 × 39.
107. COMPOSITION VIOLENE. Six gouaches, 28 × 36.
108. CINQ COMPOSITIONS. Cinq gouaches et encre, 20 × 13.

★



66. L'Empire de l'espace. (Voir p. 34.)

109. ANIMAL COLORE. Gouache. 48 × 61.
 110. LA LANCE. Huile sur papier. 27 × 34.
 111. COMPOSITION LUMINEUSE. Huile sur papier. 20 × 24.
 112. LES INSECTES. Huile sur papier. 29 × 22.
 113. DEGRADÉ DE BLANC ET NOIR. Huile sur papier, signée en bas à gauche. 30 × 22.
 114. LA DAME DES NUAGES. Huile sur panneau. 35 × 43.
 115. L'HOMME AU BROUQUET. Huile sur papier. 42 × 35. (Voir reproduction en page 35.)
 116. TRAMINE BLANCHE. Huile sur papier. 27 × 20.
 117. SYMPHONIE VERTE. Huile sur brossel, signée en bas à droite. 29 × 29.
 118. COMBAT. Huile sur carton, signée en bas à droite. 25 × 34.
 119. LE PASSAGE DU STYX. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 58. 33 × 58.
 120. GLOBE LUMINEUX. Huile sur toile. 38 × 45.
 121. LE SOLEIL AVEC LA LUNE. Huile sur toile. 38 × 54.
 122. L'EURUS. Huile sur toile, signée en bas à droite. 38 × 55.
 123. PETITE TACHE BLANCHE. Huile sur toile. 46 × 38.
 124. FUSÉE. Huile sur toile. 46 × 38.
 125. LE DISQUE BLANC. Huile sur toile. 46 × 38.
 126. LE PAPILLON BLEU. Huile sur toile. 46 × 38.
 127. LA DAME NOIRE. Huile sur toile. 46 × 38.
 128. CAVALIER DE L'APOCALYPSE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 61.
 129. LE FEUX DE L'ENFER. Huile sur toile. 46 × 61.
 130. LES CRISTAUX. Huile sur toile. 46 × 65.
 131. PETITE LUMIÈRE DANS UN MONDE HOSTILE. Huile sur toile. 46 × 65.
 132. PETITS PERSONNAGES NOIR. Huile sur toile. 47 × 55.
 133. ENTRÉE AU RAS DU SOL. Huile sur toile. 47 × 55.
 134. L'ESCARGOT. Huile sur toile. 50 × 61.
 135. LA TRANQUILLITÉ. Huile sur papier. 50 × 65.
 136. LES TROUQUES. Trois huiles sur papier, une gauche signée en bas à droite. 30 × 60 et 50 × 68.
 137. MÉANDRE SOUS LA TERRE. Huile sur toile. 40 × 80.
 138. LE ROI MAGE. Huile sur toile. 50 × 60.
 36



297. L'Empire. (Voir p. 30.)

139. L'HOMME BRUN. Huile sur papier. 50 × 65.
 140. CHEZ L'OPTICIEN. Huile sur toile. 61 × 46.
 141. LA SÉRÉNITÉ. Huile sur papier, signée en bas à droite. 50 × 65.
 142. CAMAËU. Huile sur toile. 50 × 100.
 143. L'ORGHESTRE DE CHAMBRÉ. Huile sur toile. 50 × 61.
 144. MUTATION. Huile sur toile. 55 × 66.
 145. DU CÔTÉ DES NEIGES. Huile sur toile. 55 × 66.
 146. APPARITION. Huile sur toile. 55 × 66.
 147. LE KILIMANDJARO. Huile sur toile. 55 × 66.
 148. LE SUD LA MER GRISE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 57-60. 57-100.
 149. LE CHEMIN TORTUEUX. Huile sur toile, signée en bas à droite. 34 × 87.
 150. LES CHEMINÉES. Huile sur toile, signée en bas à droite. 38 × 45.
 151. LES CHEVAUX DANS LE CIEL ROUGE. Huile. 42 × 79.
 152. LA GONDOLÉ. Huile sur toile. 51 × 73.
 153. CRISTAUX BLANCS. Huile sur toile. 50 × 74.
 154. ARBOISE. Huile sur toile, signée en bas à gauche, daté 58-60. 60 × 73.
 155. MON PREMIER CHEVAL DE BOIS. Huile sur toile. 60 × 73.
 156. AU MOYEN-ÂGE. Huile sur papier. 55 × 30.
 157. LA CRUCIFIXION BLEUE. Huile sur toile. 67 × 83.
 158. LE BRAS LEVE. Huile sur toile. 46 × 38.
 159. LA GROTTÉ. Une huile sur toile et une huile sur carton. 30 × 65 et 10 × 28.
 160. MORCEAU DE SOLEIL. Huile sur toile. 65 × 82.
 161. SIGNAL ÉLECTRIQUE. Huile sur toile. 65 × 82.
 162. ÉCLAIR BLANC. Huile sur toile. 65 × 82.
 163. LES RUBANS PUSSES. Huile sur toile. 63 × 23.
 164. SOUVENIR D'UN PONT. Huile sur toile, signée en bas au centre. 60 × 81.
 165. L'ENFANT AU BALLON. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 64. 60 × 91.
 166. CHAÎNIÈRE. Huile sur toile. 60 × 81.
 167. PUZZLE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 60 × 81.
 168. GREEN PEACE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 60 × 80.



38. *Composition verte* (Voir p. 34)



202. *Table rose* (Voir p. 43)

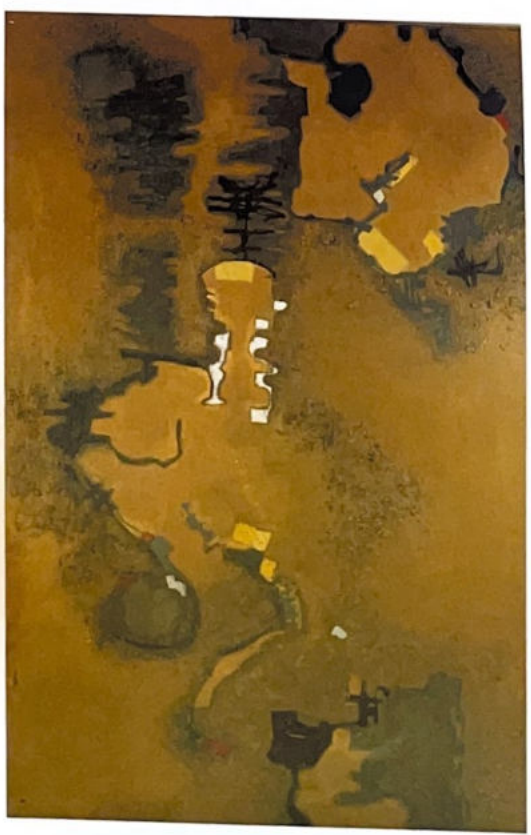
169. LE CYCLOPE. Huile sur toile. 60 × 81.
 170. LA FOURNAISE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 60 × 81.
 171. DANSE SUR LA GLACE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 54 × 65.
 172. LA MACHINE À DISSOUDRE LE TEMPS. Huile sur toile, signée au dos, daté 61. 61 × 83.
 173. CAMAIEU A L'OBELISQUE. Huile sur toile, signée au dos. 50 × 100.
 174. DANS LA CHAPELLE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 60 × 73.
 175. LES YEUX BANDES. Huile sur toile. 65 × 81.
 176. DEGRADÉS DE COULEURS. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 58. 65 × 81.
 177. DANS LES PRES JAUNES. Huile sur toile. 63 × 93.
 178. BOUQUET DE LUMIÈRE GRISE. Huile sur toile. 65 × 92.
 179. LES TOTIS LUMINEUX SUR LE CREPUSCULE. Huile sur toile. 92 × 72.
 180. LE MASQUE VERT. Huile sur toile, signée en bas à gauche, daté 62. 73-93.
 181. LE BEC MAUVE. Huile sur toile. 68 × 92.
 182. CRISTAUX BLANCS. Huile sur toile. 66 × 92.
 183. CRISTAUX NOIRS. Huile sur toile. 65 × 100.
 184. SMETTRE ROUGE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 60. 73 × 60.
 185. DANSEUR. Huile sur toile. 73 × 60.
 186. L'HOMME ET SON ÉCRITURE. Huile sur toile. 74 × 89.
 187. DANS LES RUES SOMBRES. Huile sur toile. 61 × 45.
 188. NUAGES. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 53. 73 × 51.
 189. LA FORÊT PÉTRIFÉE. Huile sur toile. 65 × 82.
 190. LES RESEAUX. Huile sur carton et encrê. 60 × 33.
 191. RESEAUX I. Huile sur carton et encrê. 30 × 23.
 192. RESEAUX II. Huile sur carton et encrê.
 193. DANS LES LIMBES. Huile sur toile, signée en bas à droite. 65 × 92.
 194. FAIBLE LUMÈRE DANS LA GROTTE. Huile sur toile. 72 × 92.
 195. RENCONTRE. Huile sur toile. 46 × 39.
 196. TAILLEAU GRIS AUX TACHES BLANCHES. Huile sur toile. 64 × 54.
 197. DANS L'OBSCURITÉ. Huile sur toile. 74 × 93.
 198. LA MER DE FEU. Huile sur toile. 80 × 80.
 199. PETITE LUMIÈRE ROUGE DANS LE CREPUSCULE. Huile sur toile. 73 × 92.
 200. LE PETIT TORTILLARD DE MON ENFANCE. Huile sur toile signée en bas à droite. 73 × 92.
 201. AVANT L'ORAGE DANS UN ASTRONAUTES LA GLOIRE. Huile sur toile. 75 × 94.
 202. LE PIC JAUNE. Huile sur toile. 46 × 38.
 203. TACHES DE SOLEIL. Deux huiles sur papier. 25 × 65 - 50 × 65.
 38

205. ROUGE, VERT ET BRUN. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 62. 60 × 73.
 206. PERSONNAGE AU BALLON VERT. Huile sur toile, signée en bas à droite. 60 × 73.
 207. L'ÉVENTAIL. Huile sur toile. 60 × 73. (*voir reproduction en page 37*)
 208. LES FONDS SOUS-MARINS. Huile sur toile. 80 × 80.
 209. L'ÉPOUVANTAIL JAUNE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 93 × 74.
 210. NATURE-MORTE JAUNE. Huile sur toile. 81 × 65.
 211. FLEUR IMAGINAIRE. Huile sur toile. 93 × 73.
 212. CLAIR DE LUNE. Huile sur toile. 96 × 168.
 213. L'ENFER DE DANTE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 73 × 93.
 214. LUMIÈRE DE BARRES DE FER INCANDESCENTES. Huile sur toile. 73 × 100.
 215. LE JOCKEY. Huile sur toile. 73 × 100.
 216. LE PÉROQUE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 62. 75 × 101.
 217. L'INVENTION DE LA BROUETTE. Huile sur toile, signée au dos. 81 × 100.
 218. LA CANELLE. Huile sur toile. 81 × 99.
 219. VOILES BLANCHES ET ROUGES. Huile sur toile. 81 × 100.
 220. CRISTAUX. Huile sur toile. 81 × 100.
 221. CONSTRUCTION ORANGE SUR FOND VIOLET. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 61-62. 81 × 100.
 222. DANS LES LIMBES. Huile sur toile, signée en bas à droite. 81 × 101.
 223. PAYSAGE A L'ANIMAL NOIR. Huile sur toile. 82 × 102.
 224. LA LUMIÈRE ROUGE. Huile sur toile. 82 × 100.
 225. VERT JAÏDE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 61-62. 83 × 101.
 226. JEU DE COULEURS. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 62. 92 × 73. (Salon des Réalités Nouvelles).
 227. CONSTRUCTION GÉOMÉTRIQUE. Huile sur toile. 67 × 102.
 228. LUMIÈRE ORANGE. Huile sur toile. 100 × 100.
 229. BOUQUET. Huile sur toile. 73 × 92.
 230. TÊTE BLEUE DANS LA MER ROUGE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 54 × 66.
 231. DAME VENANT DE NUBIE. Huile sur toile, daté au dos. 90 × 116.
 232. LES LICONES NOIRES. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 62. 90 × 117.
 233. L'HOMME A LA CLE. Huile sur toile. 92 × 73.
 234. LE GRAND NUAGE. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 94 × 119.
 235. DEGRADÉ DU BRUN AU ROUX. Huile sur toile, signée en haut à droite. 88 × 130.
 236. JEUX DANS LA NUIT. Huile sur toile. 131 × 83.
 237. CLAIR OBSCUR DANS LA FORÊT. Huile sur toile, signée en bas à droite. 91 × 131.
 238. LA MARIONNETTE DÉCAPITÉE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 62. 74 × 92.
 239. L'HOMME ET FEMME EN DUEL D'AMOUR. Huile sur toile, signée en bas à droite. 91 × 72.

? un mot le verbe ou le nom plus ou
 des idées nous avec des indications
 Le verbe ou dit plus éléments l'idée
 qui est dite de l'induction d'un état
 de l'existence catholique est celle dans le
 monde de langage l'acte et est, en plus
 peut-être de la parole qui se voit les
 mots dans un état de parole.
 L'inductif de la parole, chaque fois
 de la connaissance et une description
 rationnelle, il est bien certain que ce qui
 est intentionnel est l'expérience de qui
 n'a pas été dit avec des mots. Pour
 cela il faut que l'acte et l'induction,
 en d'un acte de parole dans le monde
 rationnel de l'existence avec une
conscience et l'acte rationnel.
 L'induction est un acte de conscience
 à travers la parole. Il est intentionnel
 sur la connaissance et le fait de l'acte.
 comme de l'acte de parole. Toutes les sciences
 et les mathématiques sont et ont été
 et les sciences sont et ont été
 de la science. C'est un acte de l'acte de
 l'existence. De même la parole est
 avec un langage propre et est l'acte.
 l'induction.

L'Art étant langage, le signe est son élément premier.
 Sans langage parlé, on peut se comprendre par signes : « la
 langue une fois élaborée est faite de mots qui représentent des objets, des
 actions, des pensées. Ces mots sont des signes. Ils sont en accord sur des
 notions. Ce sont des conventions. »

Georges MATTHEU



301. Les moments éphémères (1951, p. 43)

L'œuvre d'art est aujourd'hui pour l'artiste un moyen de
 découverte... un moyen de dépasser le domaine matériel des appa-
 rences pour atteindre de plus secrètes significations.

Raymond COGNAT

* Laissez jouer le hasard devant mon bur *



253. *Les fous amoureux.*

* L'art ne donne pas une reproduction du visible mais il rend visible *

Paul KLEE

- 240 NATURE-MORTÉ ORANGE. Huile sur toile. 82 × 66.
 241 NUAGES ROUGES ET BLANCS. Huile sur toile. 75 × 92.
 242 LE MIROIR BLEU. Huile sur toile. 97 × 131.
 243 TEMPS X. Huile sur toile, signée en bas à droite. 98 × 132.
 244 LA BOULE VERTE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 70 × 140.
 245 LE CAVALIER DE LA TOISON D'OR. Huile sur toile, signée en bas à droite. 70 × 140.
 246 LE MANNÉKENPIS. Huile sur toile, signée en bas à gauche, daté 61-62. 101 × 81.
 247 LE PENITENT VERT. Huile sur toile. 89 × 116.
 248 LE VOLCAN JAUNE. Huile sur toile. 87 × 146.
 249 LE MONDE ANIMAL. Huile sur toile, signée en bas à droite. 91 × 72.
 250 LA VILLE ROUGE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 60-61. 81 × 100.
 251 LE CHEVALIER AU BOUCLEUR. Huile sur toile. 97 × 130.
 252 CAVIAR BLEU. Huile sur toile. 97 × 130.
 253 JEUX D'INSECTES. Huile sur toile. 97 × 131.
 254 PETITE LUMIÈRE GRISE. Huile sur toile. 97 × 145.
 255 CLAIR DE LUNE. Huile sur toile. 96 × 169.
 256 ASSEMBLAGE DE FAGOTS. Huile sur toile, signée en bas à droite. 100 × 50.
 257 LA FOURNAISE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 53. 115 × 147. (*Voir repr. en couleurs en page 17*)
 258 DEUX PERSONNES AUSTÈRES EN CONVERSATION. Huile sur toile, datée 50 au dos. 116 × 82.
 259 ACKERMAN COLICHE. Huile sur toile. 116 × 82.
 260 LUMIÈRE ROUGE SUR UN MONDE HEUREUX. Huile sur toile. 115 × 89.
(Voir repr. en couleurs en page 29)
 261 FEU D'ARTIFICE BLEU. Huile sur toile, signée en bas à gauche. 135 × 135. (*Voir repr. en couleurs en page 23*)
 262 LA MAÏTRISSE ROSE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 132 × 97.
 263 BRANSES ET CHARBON. Huile sur toile. 100 × 100.
 264 LUMIÈRE VIVE SUR LA TERRE. Huile sur toile. 100 × 100. (*Voir reproduction en page 13*)
 265 LA PETITE TACHE ÉMERAUDE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 89 × 146.
 266 SCÈNE D'INTÉRIEUR. Huile sur toile. 97 × 130.
 267 L'INSECTE ROUGE VENU DE LOIN. Huile sur toile. 97 × 146.
 268 REHEL DE SOLEIL. Huile sur toile, signée en bas à droite. 100 × 100.
 269 LA STATUE. Huile sur toile. 100 × 100. (*Voir reproduction en page 12*)
 270 PERSONNAGE DANS LA TOUR BLEUE. Huile sur papier. 105 × 75.

* C'est précisément ce qu'il y a de non intentionnel dans un acte qui lui prête une valeur décisive... *

NIETZSCHE

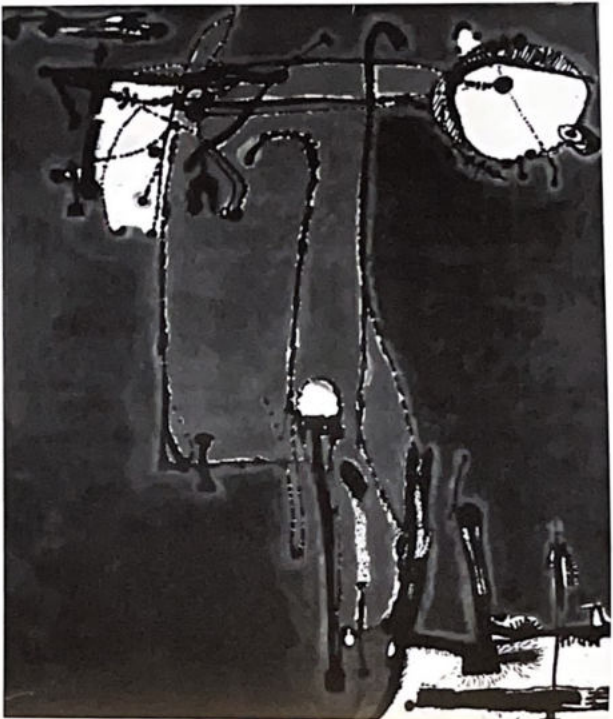


298. *L'Asque amère.*

* Pourquoi dans la raison de l'homme, l'imagination peut être perçue comme réel. *

G. CURDJIEFF

- 271 RHAPSODIE NOIRE. Huile sur toile. 116 × 81.
 272 FEMME LASCIVE. Huile sur toile. 132 × 159. (*Voir reproduction en page 44*)
 273 CIEL ROUGE. Huile sur toile, signée en bas au milieu. 130 × 163.
 274 LES ROCHERS GRIS. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 58-50. 114 × 146.
 275 LE FORT ROUGE. Huile sur toile. 114 × 146.
 276 LE HAUT-FOURNEAU. Huile sur toile. 114 × 146.
 277 PERSONNAGE DANS L'ARBRE. Huile sur toile. 97 × 195.
 278 FORÊT NOIRE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 117 × 146.
 279 LE GLACIER. Huile sur toile. 130 × 161.
 280 LES JOUERS SOMMERS. Huile sur toile. 117 × 146.
 281 L'ARTISTE MYSTÉRIEUX DEVANT SON CHEVALET. Huile sur toile. 117 × 146.
 282 TÔTEM. Huile sur toile. 117 × 146.
 283 OMBRE ET LUMIÈRE. Huile sur toile, signée en bas au centre. 117 × 146.
 284 PAYSAGE INCANDESCENT. Huile sur toile. 100 × 144.
 285 SYMPHONIE EN ROUX. Huile sur toile. 117 × 146.
 286 CATHÉDRALE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 132 × 54. (*Voir reproduction en page 80*)
 287 ARAIGNEE DU SOIR. Huile sur toile. 146 × 97.
 288 PERSONNAGE A LA FAUX. Huile sur toile. 160 × 80.
 289 CARRIÈRE DE MARBRE. Huile sur toile, signée en bas à gauche, daté 58. 130 × 162.
 290 L'ÉRIQUE ET ÉRNELE. Huile sur toile, signée en bas à droite. 146 × 117.
 291 PERSONNAGE. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 57 × 58. 162 × 130.
 292 TACHE GRISE. Huile sur toile. 130 × 160. (*Voir reproduction en page 39*)
 293 LE MOÏNE. Huile sur toile. 195 × 130. (*Voir reproduction en page 9*)
 294 L'ENFANT ET L'OCRE. Huile sur toile. 250 × 200. (*Voir reproduction en dernière page de couverture*)
 295 RENCONTRE. Huile sur toile. 250 × 200. (*Voir reproduction en dernière page de couverture*)
 296 LE PÉROQUET SUR SON PERCHOIR. Huile sur toile. 250 × 200. (*Voir reproduction en page 31*)
 297 LE BANQUET. Huile sur toile, signée en bas à droite. 250 × 200.
(Voir reproduction en première page de couverture)
 298 LE VAISSEAU SPATIAL. Huile sur toile. 112 × 160. (*Voir reproduction en page 5*)
 299 RESEAU BLEU. Huile sur toile, signée en bas à droite, daté 58. 130 × 161.
 300 MER DE CHINE. Huile sur toile. 130 × 196.
 301 LES SOMMETS TIBÉTAÏNS. 130 × 195. (*Voir reproduction en page 41*)



272. La femme haïrre (voir p. 43)

302. NAGASAKI. Huile sur toile. 300 x 121. (Voir reproduction en page 4.)
 303. GRÖTTE MYSTERIEUSE. Huile sur toile. 73 x 92.
 304. L'ŒUR DE L'AUBORE PENETRANT SOUS LA TERRE. Huile sur toile. 60 x 92.
 305. DALLAGE. Deux gouaches et huile sur papier. 50 x 65.
 306. LES LUMIÈRES DE LA VILLE. Gouache sur carton, trois huiles sur papier. 25 x 25 et 23 x 60.
 307. COMPOSITION VERTE. Trois huiles et pastel. 34 x 53 et 50 x 65.
 308. LE MOYEN-ÂGE. Huile sur papier. 50 x 65.
 309. L'ÉCLAISE. Quatre huiles sur papier, une gouache. 29 x 24 et 38 x 51.
 310. CLAIR DE LUNE. Huile sur toile. 96 x 168.

K.O. GOTZ

311. COMPOSITION BRUNE. Huile sur toile, signed en bas à gauche, datée 10.12.1955. 70 x 55.

Il y a une certaine similitude — Sinon une certaine identité — entre la représentation dans le rêve et l'ajabulacion dans la peinture, le climat est finalement le même : une réalité qui bascule plus ou moins dans une autre réalité.

Il y a peut-être — et pourquoi pas — des réalités successives comme il existe, sans doute, des temps différents. Dans ce cas le trompe l'œil est soudainement avancé à n'être qu'un simple amusement, il se contente simplement des premières apparences. Regardez un très bon trompe l'œil et un intérieur de L'atelier. Dans le premier, vous avez beau regarder, vous ne voyez rien d'autre que les objets assemblés, dans le deuxième, par contre, soudain le possible intérieur transfigure...

Pourquoi un peu plus loin. Le problème du souvenir qui se cache derrière cet amas de faits, d'actes, de gestes et d'événements évanouis ? L'entousiasme négligemment de faire revivre ce qui n'est plus, c'est-à-dire abolir ce temps simple que — malgré nous — on poursuit comme dans l'espace antérieur, recréer, prendre n'importe quel chemin de naissance à volonte, en somme traverser à l'englobe temps et espace dans une seule dimension ?

C'est le rêve de tous les chercheurs : Trouver l'unité, l'unique foi qui régit tout, devenir don en somme.

Paul ACKERMAN



48. Dans la pompe (voir p. 33)

1957

Ce travail des trois dernières années est basé sur le plaisir de peindre et l'idée de la « table rase », j'ai pensé, en effet qu'un vaste domaine neuf pour nos générations - et qui s'inscrit dans un contexte vraiment contemporain - celui de l'inconscient - nous est désormais ouvert.

Je suis donc parti à l'aventure en m'efforçant de faire, au départ de la toile, un vide de la conscience, guidé par la seule joie de peindre. Il est évident que ce vide ne pouvait être que celui de la volonté - la volonté d'effacer le vouloir. Je ne parlais donc pas avec la détermination de faire un paysage, un portrait ou une chaise. Il est évident qu'en cours de travail des sensations antérieures du monde extérieur emmagasinées dans mon inconscient se présentent à moi, raménées à la surface par des sensations immédiates. Tous ces éléments finissent par guider ma main et former le tableau.

L'aboutissement du tableau, ou plus exactement le stade auquel j'arrête le travail, le choix du point final, peut être d'apparence informel ou précis. Peu importe. Il n'y a pas de place pour le dilemme : Abstrait-Concret.

Le problème n'est pas là, ou du moins il n'est pas la pour moi. Quand j'ai pu me rendre compte des souvenirs précis mis ainsi à jour, j'ai donné l'explication qui correspondait à cette prise de conscience, quand je n'ai pu décider avec précision le fil conducteur, j'ai simplement indiqué les dimensions de la toile.

Paul ACKERMAN