



EXPOSITIONS & VENTES 2023

13 OCTOBRE - 4 NOVEMBRE
CÉSAR - ARMAN - JIM DINE
ŒUVRES MONUMENTALES ET MUSÉALES

10 NOVEMBRE - 2 DÉCEMBRE
MOBILIER ANCIEN DE PRESTIGE

8 DÉCEMBRE - 30 DÉCEMBRE
YVES KLEIN - GEORGE SEGAL

M.A.K. GALERIE
24 AVENUE MATIGNON - 75008 PARIS

LUNDI
10H-13H • 14H-18H

MARDI AU VENDREDI
10H-13H • 14H-19H

SAMEDI
11H-13H • 14H-19H

33 1 44 18 73 00 • 33 6 09 75 74 72

artparis@makgalerie.com • www.makgalerie.com

EXPOSITION & VENTE PRIVÉE
CÉSAR · ARMAN · JIM DINE · LALANNE
ŒUVRES MONUMENTALES ET MUSÉALES

JUSQU'AU 4 NOVEMBRE 2023

M.A.K. GALERIE
24 AVENUE MATIGNON
75008 PARIS

PRIX SUR DEMANDE
PRICES ON REQUEST

Sous la direction de
Mar. Arthur Tokun

1

CÉSAR

(Marseille, 1921 – Paris, 1998)

HOMMAGE À MORANDI

NATURE MORTE AUX 7 THÉIÈRES

1990

Théières compressées et éclatements d'émail sur panneau peint
Signé en bas à droite

107 x 134,5 cm

BIBLIOGRAPHIE

Renato Barilli, « Du virtuel au réel : Morandi revu par César »,
dans *César*, cat. expo. Paris, Galerie
nationale du Jeu de Paume, 1997, p. 173-176

César a très minutieusement aligné cette suite de théières, en fonction de leurs couleurs et de leur décor. Ce faisant il réfute une vision traditionaliste de la nature morte, consistant à réduire des objets à des images et à reproduire leurs rapports topologiques sur une surface plane, dans laquelle s'était enfermé Morandi (fig. 1).

César lui préfère la violence du choc. Il ne tire pas sur l'œuvre à distance comme Niki de Saint-Phalle. Il assène un brutal coup de maillet sur chacune de ses théières cibles qui conduit à l'éclatement de l'émail et à l'expulsion des couvercles. Parfois, comme ici, en sautant le couvercle laisse son empreinte dans le panneau moucheté des couleurs de l'émail.



Fig. 1 : Morandi, *Natura morta*, 1953, huile sur toile, reproduit dans Marco Goldin, *Morandi : dipinti scelti*, Conegliano, 2002, cahier en couleurs n.p.





Détail



2

CÉSAR

(Marseille, 1921 – Paris, 1998)

LA MAISON DE ROËL D'HAESE (1961)

« 199. »

Fonte Bocquel

Numéroté : 7/8

Signé sur la base

Bronze soudé

H. 98 cm, L. 40 cm, P. 28 cm

BIBLIOGRAPHIE

Denyse Durand-Ruel, *César – Catalogue raisonné : volume I, 1947-1964*, Paris, éd. de La Différence, 1994, p. 316-317, n° 384, qui date les fontes des années 1990 : « 199. »



Fig. 1 : César travaillant à un fer soudé dans l'atelier de Villetaneuse – Archives personnelles de l'artiste, reproduit dans *César*, cat. expo. Paris, Galerie du Jeu de Paume, 1997, p. 64

Une sculpture « modelée » au chalumeau (fig. 1). Au départ, il y avait eu un fer soudé (fig. 2). Ensuite, il y a eu ce bronze soudé. César est sans concession face aux critiques et historiens de l'art qui l'interrogent sur ses fontes, il répond : « Je n'admets pas le mot édition. Ce sont des variations, pas du tout des fontes classiques. Je suis devenu, grâce à Bocquel, au fils Barelier, créateur dans les bronzes. Chaque pièce a son originalité... J'interviens tout le temps. Entre le fer et le bronze, ça n'a plus rien à voir » (extrait de *César*, cat. expo. Paris, Galerie du Jeu de Paume, 1997, cité p. 23).



Fig. 2 : César, *La Maison de Roël d'Haese*, 1961, fer soudé, 98 x 40 x 28 cm, ancienne collection Saitenberg Gallery à New York, puis Patrice Trigano à Paris, reproduite dans Pierre Restany, *César*, Paris, 1988, p. 165



La série des fers soudés, commencée au début des années 1950, s'achève en 1966. L'artiste a installé son atelier chez Monsieur Jacques, dans une usine de Villetaneuse.

C'est dans le contexte d'émulation artistique post seconde guerre mondiale, où l'on assiste à une revalorisation des matériaux bruts tels l'acier ou le fer, que César développe son riche répertoire iconographique de figures humaines, d'animaux fantastiques, d'hommages où l'architecture occupe une place congrue. On la devine dans le panneau-relief Marseille (1960). Elle prend une nouvelle dimension l'année suivante avec le Château magique et la Maison de Roël d'Haese. Cette dernière est un clin d'œil à son ami et sculpteur avec qui il exposera à la galerie Claude Bernard en 1963, puis au Musée des Arts décoratifs en 1965 (fig. 3).

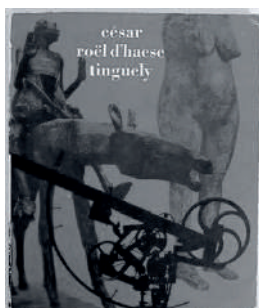


Fig. 3 : Couverture du catalogue de l'exposition *Trois sculpteurs : César, Roël d'Haese, Ipoustéguy*, organisée à Paris, Musée des Arts décoratifs, juin-septembre 1965



Fig. 4 : Roël d'Haese, statue de Jan de Lichte, criminel du XVIII^e siècle. Photo © Henxter

Roël d'Haese (Grammont, 1921 – Bruges, 1996) a fait ses premières armes chez un forgeron en 1935. Il expose ses sculptures en métal brut à la galerie Claude Bernard, à Paris, entre 1959 et 1970, à la même période que César (fig. 4).

Tous les deux se distinguent de leurs aînés – Julio Gonzalez, Picasso – par une approche non conventionnelle du matériau. Ils ne réalisent pas des assemblages surréalistes. La maîtrise de la soudure leur permet de modeler des formes à partir de morceaux et de pièces de rebuts, éléments hétérogènes qu'ils juxtaposent et superposent au chalumeau, qu'ils façonnent pour leur donner l'allure d'une sculpture.



À la différence de son ami Belge dont les bronzes fondus à la cire perdue atténuent l'aspect ferraille de ces œuvres en métal brut, César innove. Il s'invite dans la fonderie de Régis Bocquel en Normandie et retravaille chaque bronze (fig. 5).

Ainsi, César parvient-il à faire revivre toute l'expressivité et la modernité de l'œuvre en fer soudé. Ses bronzes soudés sont autant d'œuvres originales et uniques.



Fig. 5 : César travaillant chacun de ses bronzes à la fonderie Bocquel



3

CÉSAR

(Marseille, 1921 – Paris, 1998)

HOMMAGE À MORANDI

NATURE MORTE À 4 CAFETIÈRES

Cafetières compressées et éclatements d'émail sur panneau peint

Signé en bas à droite

100 x 80,5 cm

BIBLIOGRAPHIE

Renato Barilli, « Du virtuel au réel : Morandi revu par César », dans *César*, cat. expo.

Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997, p. 173-176

Entre la fin des années 80 et le début des années 90, César produit une série d'Homages à Morandi. Il proclame son art du réel face à celui du virtuel. Giorgio Morandi (1894-1964) est un peintre d'une autre génération, encore tributaire du rapport perceptif qu'il entretenait avec ses objets (fig. 1).



Il collectionnait des ustensiles domestiques en métal émaillé, vestiges d'une production artisanale surannée. Dans leur représentation, il recherchait un embrassement global des formes pour qu'elles surgissent au centre du champ visuel et s'imposent au regard.

César refusa ce compromis du rapport figuratif aux objets. Pour lui, les objets devaient être palpables, présents au sens premier du terme. Il prépare le terrain.

Ici, il a aligné les cafetières comme devant un peloton d'exécution, puis leur a porté le coup grâce de génie en assénant sur elles le coup de maillet décisif.

Fig. 1 : Atelier de Morandi, reproduit dans Marco Goldin, *Morandi : dipinti scelti*, Conegliano, 2002, p. 12





(Détail)

L'artiste imprime sur le panneau ce processus d'écrasement qu'il avait mis au point avec ses Compressions. Les carcasses vides des cafetières,

écrasées comme celles des carrosseries automobiles, expriment la violence du geste créateur, du rapport entre l'homme et la chose.



4

CÉSAR

(Marseille, 1921 – Paris, 1998)

LES ROBERTS D'EVELYNE

1991

Fonte Bocquel

Numéroté : 1/8

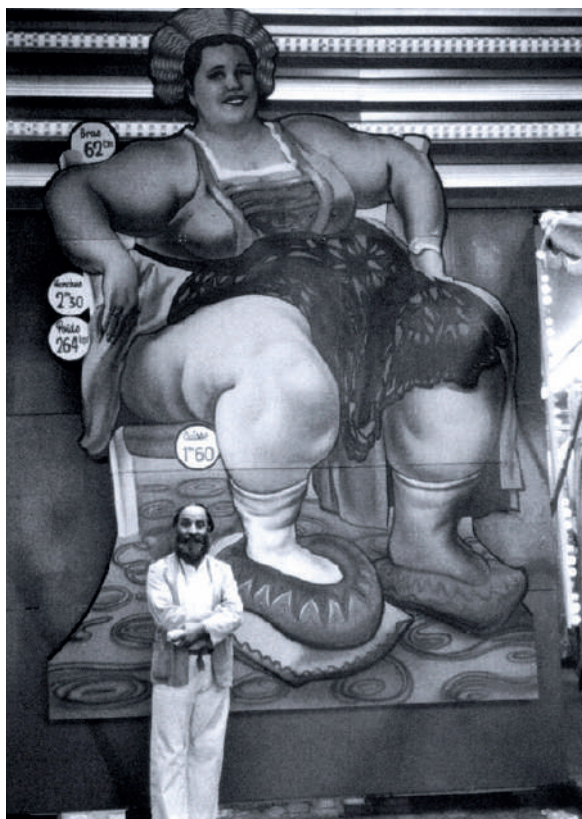
Signé sur l'assise de la chaise

Bronze

127 x 105 x 137 cm

Le titre gouailleur détourne l'attention des patins à roulettes vers les seins de la figure et tend à sa désérotisation.

Les Roberts d'Evelyne évoquent d'ailleurs certaines œuvres du Pop Art devant lesquelles César s'est fait



photographier par André Morain, à Bruxelles, en 1974 (fig. 1).

La sculpture s'inscrit dans la série des Patineuses, présentées par la Galerie Beaubourg à la FIAC de 1987. Pierre Cabanne comptait « six poules dans le genre de la *Pachollette* de 1966 et deux personnages aux patins à roulettes également fondus aux pieds » et Raoul-Jean Moulin d'ajouter que ces « assemblages soudés de pièces en bronze renou[ai]ent avec une veine profonde de son Œuvre » (d'après *César*, cat. expo. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997, cité p. 240).

Fig. 1 : César et le Pop Art, Bruxelles, 1974
– Photographie d'André Morain reproduite dans *César*, cat. expo. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997, p. 224







5

CÉSAR

(Marseille, 1921 – Paris, 1998)

POUCE

1980

Fonte Bocquel

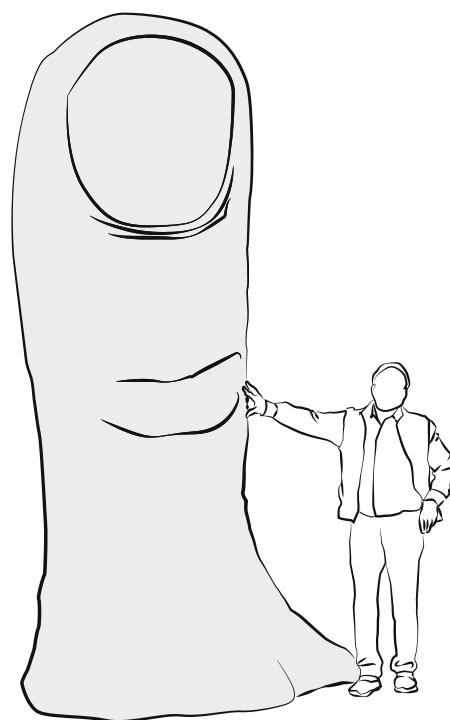
Numéroté 1/8

Signé

Bronze

350 x 197 x 142 cm

Echelle de
notre *Pouce*



À l'automne 1963, Ileana Sonneband expose les moulages en gesso de George Segal dans sa galerie du quai des Grands Augustins.

Germe alors chez César l'idée du *Pouce*. SON pouce érigé en l'air, en signe de victoire, qui jalonna son Œuvre (fig. 1).



Fig. 1 : Suite de dix Pouces de César, mesurant 4 à 250 cm, réalisés en or, en bronze, en fonte d'acier inoxydable, en sucre blanc, en résine de polyester, en cristal de Baccarat, en marbre blanc de Carrare, en nickel et en fonte de fer, reproduit dans *César*, cat. expo. Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1997, p. 118-119



L'artiste visionnaire déclarait : « S'il n'y a rien de plus anti-sculpture qu'une empreinte humaine, je sens qu'en développant mon empreinte à cette échelle-là, je la fais devenir sculpture [...]. Le pouce est une chose qui me passionne, [...] j'estime que cette idée que je viens de mettre au point pour, à travers mon empreinte, réaliser une sculpture, est aussi valable qu'une autre. Cette sculpture, j'en ai pris la responsabilité »

(cité d'après Pierre Restany, *César*, Paris, 1988, p. 78).

Au début, il avait pensé à une sculpture haute de 2 mètres. Le *Pouce* sera finalement porté à 12 m sur le

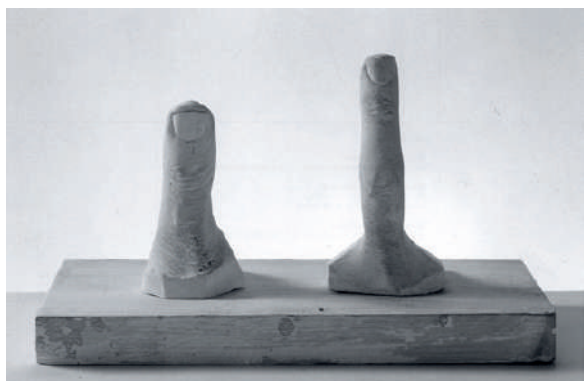


Fig. 2 : César, Premières empreintes, 1963, dont le pouce en plâtre, reproduit dans Denise Durand-Ruel, *César - Catalogue raisonné* : volume I, 1947-1964, Paris, 1994, n° 524, p. 397



Fig. 3 : Pantographe du Musée Rodin, pour l'agrandissement et la réduction des sculptures

parvis de La Défense en 1994.

Cette œuvre est une prouesse technique. César commença par mouler son propre pouce, le gauche, en 1963 (fig. 2).

Pour en réaliser l'agrandissement souhaité, il se munit d'un pantographe (fig. 3).

Cet instrument, découvert dans l'atelier d'un jeune artiste, utilisait la méthode dite des trois compas, en soumettant l'écartement des branches de compas à un coefficient multiplicateur. Le procédé était d'autant plus complexe à mettre en œuvre que César l'appliquait ici à une empreinte humaine, à un petit fragment de soi.

Parallèlement, l'artiste expérimentait aussi de nouvelles matières telles que les résines synthétiques colorées.

En 1965, son *Pouce* avait atteint 40 centimètres. Il présenta le résultat de ses recherches, pour la première fois, à la Galerie Claude Bernard dans le cadre d'une exposition internationale de sculpture sur le thème de *La Main, de Rodin à Picasso* (fig. 4).

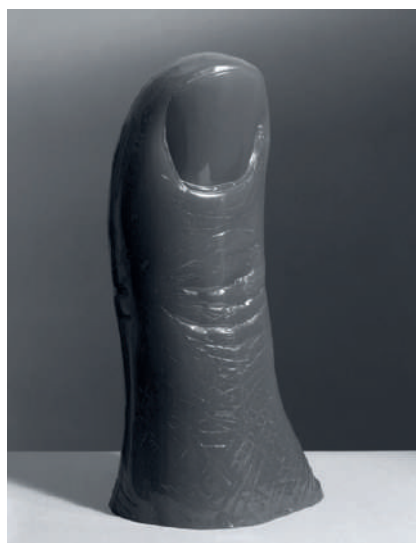


Fig. 4 : César, *Le Pouce*, exposé chez Claude Bernard en 1965, résine de polyester, H. 40,6 cm Londres, Tate Modern, inv. T00819



Ce premier modèle de couleur orange sanguine, en plastique translucide ne manqua pas de décontenancer ceux qui s'étaient habitués à ses fers soudés. Par la suite, il le déclina dans différentes tailles et différents matériaux, des plus nobles aux plus surprenants (fig. 1). Son succès dépassa largement les frontières du territoire national. Dès 1980, le roi Fahd lui commandait un Pouce en marbre de 8 m de haut. Séoul en voulut un en bronze pour les Jeux Olympiques de 1988 (fig. 5).

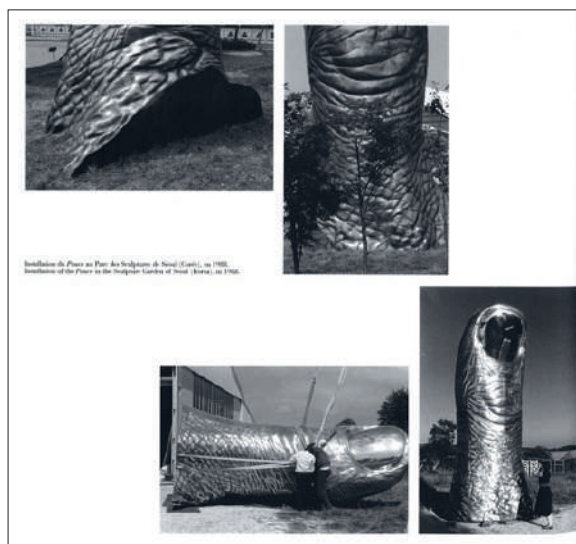


Fig. 5 : Installation du *Pouce* de César, bronze, H. 6 m, à Séoul, pour les Jeux Olympiques de 1988, reproduit dans P. Restany, op. cit., p. 68

Le grand collectionneur Jean Hamon (1935-2020) en avait acquis un exemplaire en bronze de 2,50 m, fondu en 1982, qu'il avait installé dans le parc de la Fondation Cartier à Jouy-en-Josas (fig. 6).

Le *Pouce* présenté ici est l'un des plus grands réalisés avant ceux de Riyad et de Séoul. Il mesure 3,50 m. On n'en trouve pas de cette taille sur le marché. Celui-ci est d'autant plus rare qu'il est ancien. Il date de 1980 et porte le numéro 1/8.



Fig. 6 : César, *Pouce*, 1963/1982, bronze, h. 250 cm – Ancienne collection Jean Hamon, installé dans le parc de la Fondation Cartier à Jouy-en-Josas, reproduit dans P. Restany, op. cit., p. 193



6

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE

(Agen, 1927 – Ury, 2008)

TROUPEAU DE « NOUVEAUX MOUTONS »

comprenant un bélier, une brebis et un agneau

1997-1998

Bronze patiné et pierre époxy

LE BÉLIER

H. 93 x L. 100 x l. 40cm

Signé, monogrammé
et daté sous le menton :

Lalanne FXL 1998

Poinçon :

Landowski fondeur

Numéroté : 121/250

LA BREBIS

H. 90 x L. 100 x l. 40cm

Signé, monogrammé
et daté sous le menton :

Lalanne FXL 1997

Poinçon :

Landowski fondeur

Numéroté : 165/250

L'AGNEAU

H. 52 x L. 58 x l. 15cm

Signé et daté
sous le menton :

Lalanne 1997

Poinçon :

Blanchet fondeur

Numéroté : 112/500



Fig. 1 : Mosaïque de Polyphème,
Villa Romaine del Casale, Sicile

LES TROUPEAUX DE MOUTONS

1966, Salon de la jeune peinture,
François-Xavier Lalanne expose pour la
première fois un troupeau de moutons.
L'installation est conçue comme une
gigantesque sculpture composée de
24 moutons laineux, intitulée *Pour
Polyphème*, en référence à l'*Odyssée*
d'Homère. Au livre IX, Ulysse débarque
au Pays des Cyclopes. Il y rencontre
Polyphème qui, avide de cruauté et de
chair humaine, se nourrit de deux de ses
compagnons. Le lendemain, notre héros
crève l'œil du cyclope avec un tronc
d'olivier enflammé avant de prendre
la fuite avec les guerriers restants en
se dissimulant sous l'épaisse toison de
quatre gras béliers (fig. 1).



Ce premier troupeau meublait auparavant l'appartement du sculpteur et de son épouse Claude, sis impasse Robiquet, dans le VI^e arrondissement de Paris. Lalanne le présenta de nouveau à la XI^e Biennale de São Paulo, en 1971, et remporta le prix. Galvanisé par le succès des moutons d'intérieur, l'artiste en créa une version d'extérieur pour le Lycée Professionnel régional Jean-Monnet de Foulayronnes, près d'Agen, dans le cadre du 1% artistique (fig. 2). Cette suite de « Moutons de pierre » s'est progressivement enrichie de nouvelles formes. Et c'est ainsi qu'au milieu des années 1990 apparurent les « Nouveaux moutons » avec le bélier et l'agneau.

Ici, la famille Mouton est au complet. La brebis, le bélier et l'agneau sont tous des fontes Blanchet-Landowski.

BLANCHET ET CIE –

LANDOWSKI FONDEUR

Pour l'édition de ses Moutons, François-Xavier Lalanne a choisi l'ancienne fonderie Biron, créée en 1870 puis transformée en fonderie d'art sous l'impulsion de Didier Landowski. Armand Blanchet et Robert Landowski reprirent ladite « Fonderie de cloches de Paris-Bagnolet » et contribuèrent à en diversifier la production. Robert était le neveu d'Armand et également celui du sculpteur Paul Landowski. Mais c'est son fils Didier qui donnera à l'entreprise son orientation résolument artistique au début des années 1960. La fonderie devient la société « Blanchet et Cie – Landowski fondeur » en 1961 pour se consacrer exclusivement à la fonte d'art à partir de 1965. Les œuvres en bronze peuvent être signées de l'un ou l'autre nom. Il existe un poinçon Blanchet et un poinçon Landowski, utilisé en variante depuis 1980 (fig. 3).

La fonderie a édité la série des « Nouveaux moutons » de Lalanne dans les années 1990 et au début des années 2000. Elle a fermé en 2014.

« Une sculpture prête à servir » L'enthousiasme suscité par les « Nouveaux moutons » de François-Xavier Lalanne a entraîné le troupeau d'extérieur aux quatre coins du monde, du parc du Château de Chenonceau en 1991 jusqu'aux allées de Park Avenue à New York (fig. 4).



L'artiste et son épouse en avaient conservé quelques exemplaires. Le jardin de leur maison, près de Fontainebleau, accueille ainsi une famille composée d'un bélier, d'une brebis et d'un agneau (fig. 5). À présent, le Musée des Arts décoratifs de Paris se réjouit d'en avoir acquis une autre en 2021, quoique d'une fonte Blanchet-Landowski plus récente que celle présentée ici (fig. 6). Jacques Lassaïgne, commissaire du pavillon français à la Biennale de São Paulo (1971), l'avait pressenti : « Les deux premières réalisations de

François Lalanne, le Rhinosecrétaire et les Moutons, marquaient une voie si résolument nouvelle que, dès ce moment, je voulus présenter cet artiste à la Biennale de Venise. [...] « Lalanne conçoit l'œuvre d'art en fonction de toutes ses utilisations pratiques possibles. Les surréalistes avaient proposé le tableau comestible. Voici la sculpture prête à servir. [...] Des moutons sur lesquels on s'assoit à califourchon ou en amazone... » Extrait du catalogue de la XI^e Biennale de São Paulo, 1971, p. 88



7

KAREL APPEL

(Amsterdam, 1921 – Zurich, 2006)

UNTITLED

1958

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite : '58 / K. Appel

Anciennes étiquettes d'exposition au dos

131 x 97 cm

Cet exceptionnel tableau de Karel Appel est emblématique du tournant pris après CoBrA, alors qu'il était déjà un artiste connu et reconnu.

En 1957, il découvre l'Expressionnisme abstrait de Willem de Kooning et s'engage sur la voie de l'Action Painting. Lui qui menait depuis 1953 des recherches sur la matière picturale et les effets de relief, il rompt brutalement avec les règles de la composition classique allant jusqu'à survoler en hélicoptère un champ



couvert de feuilles de papier pour y étaler la peinture au moyen d'un balai. C'était en novembre 1958, l'année de ce tableau.

À cette période (1957-1964), même dans son atelier, les séances de peinture se transforment en happening. Jan Vrijman en a fait un film, *La réalité de Karel Appel* (fig. 1) :

« Je suis là devant une toile et je peins, je n'essaie jamais de faire un tableau, c'est un cri, un enfant, ou un tigre en cage. Je peins comme un barbare, contemporain d'une époque barbare. [...] »

« Je ne peins pas seulement à la brosse ; j'utilise aussi mes tubes, pour dessiner sur la toile comme avec un morceau de craie sur un tableau. Et à coups de mon couteau, je donne forme et expression à la matière. J'ai déjà eu l'occasion de te dire que je ne peins pas, je frappe [...] » ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Extraits d'un entretien avec Jan Vrijman, dans *Ecrits sur Karel Appel*, Paris, 1982, p. 371-372

Fig. 1 : Karel Appel à l'œuvre, pendant le tournage commencé en 1959



8

ARMAN

(Nice, 1928 – New York, 2005)

THE END OF THE THIRD MAN THEME**DIT AUSSI COLÈRE DE CITHARE**

1962

Pièce unique

Signé et daté en bas à droite

Colère

Cithare éclatée sur panneau de bois

101 x 75 cm

Répertorié dans les Archives de la Fondation A.R.M.A.N.
sous la référence ARM 003757

HISTORIQUE

Galerie Saqqârah, Gstaad

Galerie Lambert-Monet, Genève, reproduit sur la carte de vœux de 1962

Collection particulière, Suisse

BIBLIOGRAPHIE

Denyse Durand-Ruel, *Arman – Catalogue raisonné* : II. 1960-1961-1962,
Paris, éd. de la Différence, 1991, n° 242, reproduit p. 135 (fig. 1)



Fig. 1 : Notre œuvre répertoriée dans
Arman - Catalogue raisonné, I, n° 242



Les premières *Colères* d'Arman entrent dans le répertoire des gestes de l'artiste en 1961. Les instruments de musique sont la cible de ce nouveau mode d'intervention présenté lors de l'exposition *Musical Rage* à Gstaadt, galerie Saqqârah, en août 1962 (fig. 2). Les morceaux épars des instruments brisés sont ensuite fixés à l'endroit exact de leur brisure sur le panneau. Ce sont des instantanés qui, à la différence de photographies, intègrent des morceaux de réel.

Arman est féru de cinéma. Le film *The Third Man*, qui a reçu le Grand Prix du festival de Cannes en 1949, est surtout resté dans les mémoires pour sa bande originale composée par Anton Karas. Le thème principal est joué à la cithare autrichienne. À la fin, la mélodie

reste suspendue aux deux notes finales comme la main du musicien qui suspend sa course au-dessus des cordes (fig. 3).

La *Colère de cithare*, dite aussi *The End of the Third Man Theme*, fait honneur au musicien Anton Karas. C'est une interprétation du Thème de Harry Lime, ce standard de la cithare, version Arman.

« Comme l'indique le titre du *show*, c'est de l'extase, de la fureur si vous voulez [...]. Comme me disait un des visiteurs éblouis, ce n'est pas un canular, il y a là une recherche sérieuse » (À propos de « Musical Rage », dans *Gstaadt, Le Potin diese Woche*, 1962, cité dans D. Durand-Ruel, op. cit., p. 126)

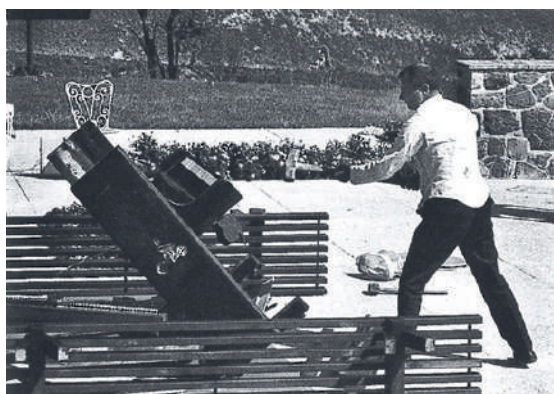


Fig. 2 : L'exposition *Musical Rage* en présence d'Arman, Galerie Saqqârah, Gstaadt, août 1962, reproduit dans *Arman*, cat. expo. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 197



Fig. 3 : Wilfried Scharf interprétant la fin du Thème de *Harry Lime* d'Anton Karas, extrait d'un concert Radio France en ligne sur Youtube







9

ARMAN

(Nice, 1928 – New York, 2005)

MERCURY DEW

1964

Pièce unique

Mercure dans plastique

104 x 104 cm

HISTORIQUE

Sidney Janis Gallery, New York

Collection Serge de Bloe, Bruxelles

Collection privée, Belgique

EXPOSITIONS

1964, 30 octobre – 1965, 10 janvier, Pittsburgh, The Museum of Art of Carnegie Institute, *The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*

BIBLIOGRAPHIE

Denyse Durand-Ruel, *Arman – Catalogue raisonné : II. 1963-1964-1965*, Paris, éd. de la Différence, 1994, n° 231, reproduit p. 119 (fig. 1)



Fig. 1 : Notre œuvre répertoriée dans
Arman - Catalogue raisonné, II, n° 231



À partir de 1961, Arman expérimente une nouvelle technologie qui sera déterminante dans l'évolution de ses *Accumulations*. Il s'agit de l'inclusion en bloc de polyester. Le polyester offre à l'artiste la possibilité d'utiliser des matériaux liquides comme le mercure. *Mercury Dew* est un tableau dont la surface plane est saturée de gouttes et de coulées métalliques. Arman connaît l'impact visuel des objets. Pour lui, la qualité est quantitative. Or, cette quantité innumérable devient aussi qualitative par les effets de lumière qu'elle produit.

Ici, la densité de lumière sur le fond sombre évoque le point du jour. Ce moment où les conditions

atmosphériques sont parfaitement réunies pour atteindre le point de rosée. Notons que la pression atmosphérique se mesurait en millimètres de mercure (ou en pouces de mercure, aux États-Unis).

Mercury Dew, littéralement « rosée de mercure », a été exposé dès sa création à l'Exposition internationale d'art contemporain de Pittsburgh dont la sélection, opérée par le directeur du Carnegie Museum of Art Gustave von Groschwitz, a été saluée à plusieurs reprises dans les colonnes du New York Times. L'œuvre a été acquise par la galerie new yorkaise Sidney Janis, avant de passer en mains privées.



10

ARMAN

(Nice, 1928 – New York, 2005)

BRIDGES

Vers 1972

Pièce unique

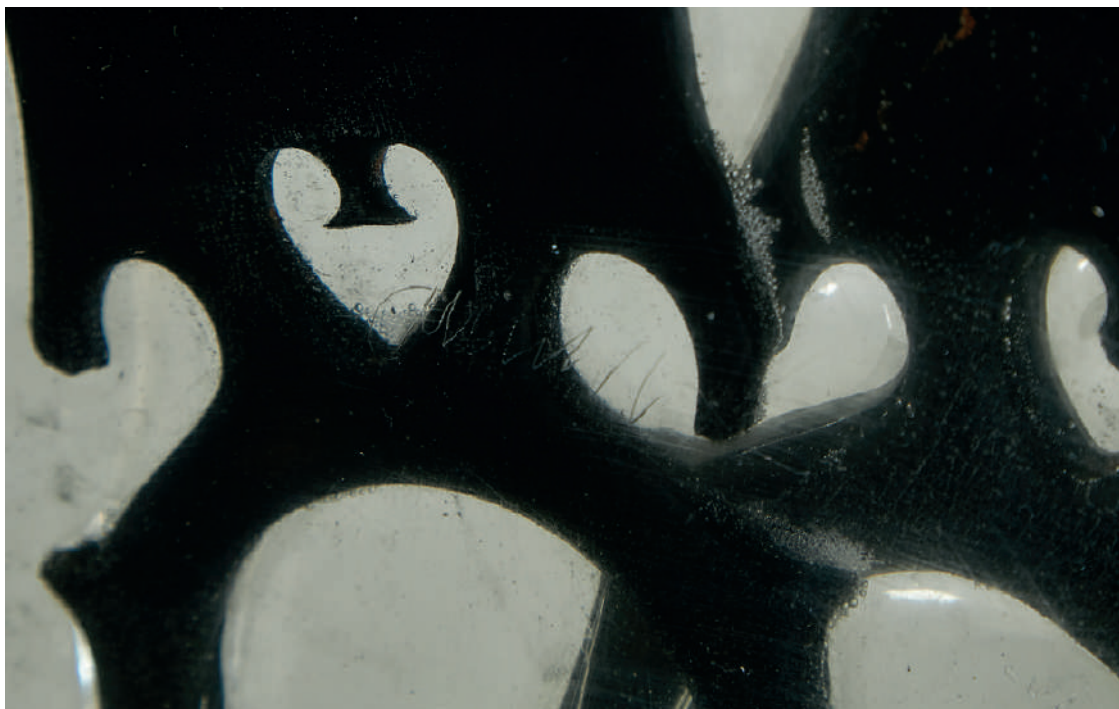
Signé en bas à gauche

Accumulation

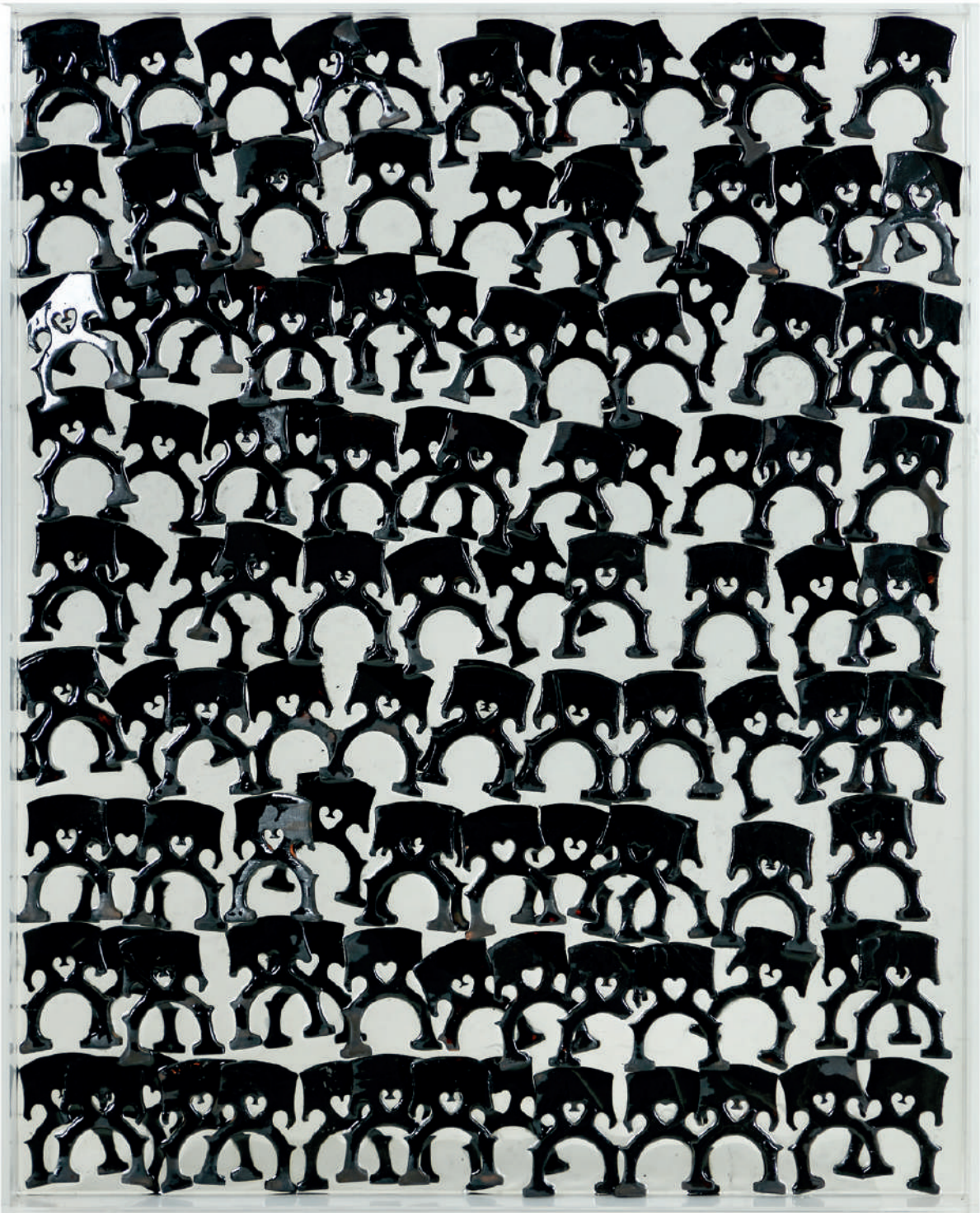
Chevalets de contrebasse brûlés, polyester dans une boîte en Plexiglas
100 x 80 x 7 cm

Répertorié dans les Archives de la Fondation A.R.M.A.N.
sous la référence ARM 004494

Enregistré dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel
sous le numéro 10.047



Détail de la signature



Recto



Cette Accumulation de chevalets de contrebasse brûlés produit un « fourmillement ». Par cet effet de masse, « l'objet est annulé en tant qu'objet » (Arman, cité d'après Otto Hahn, *Arman*, 1972, p. 42).

À ce « geste de base », Arman ajoute celui de la *Combustion* qui constitue le dernier stade de son intervention destructive.

Ces chevalets ainsi rendus à leur état de pièces détachées d'un instrument de musique et inclus dans le polyester ont été transfigurés en œuvre d'art.



Verso

11

CÉSAR

(Marseille, 1921 – Paris, 1998)

COMPRESSION DE MOTO (1971)

1984

Fonte Bocquel

Numéroté : EA 1/2

Signé

Bronze à patine vert-brun doré

64 x 42 x 18 cm

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives
de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n° 1760

« Les Compressions géométriques de César possèdent une valeur esthétique et historique qui ne s'appuie sur aucun lien fortuit avec les cubes minimalistes. Elles définissent un point d'acmé de la sculptures – et les positions extrêmes, de plus en plus difficiles à déterminer pour les artistes, se parent toujours d'une intense séduction. »

(David Bourdon, « Les Compressions de César et l'art minimaliste », dans *César*, cat. expo. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997, cité p. 164)

Donner à voir le plus dans l'objet industriel de série en l'arrachant à l'emprise du dispositif de production, c'est ce qu'a cherché César à travers ses balles de ferraille compressée.

Dès 1959, l'artiste s'est évertué à transformer des automobiles et autres fragments de réel qui correspondent à l'entrée de l'Occident dans la première phase de la société de consommation, en de beaux objets d'art modernes. Ses dernières Compressions, au milieu des années 90, n'ont rien perdu de cette verve créatrice.





Cette Compression de moto a été réalisée en 1971 alors que César commençait tout juste à travailler aux motocyclettes (fig. 1). En exhumant les motocyclettes et les vélomoteurs de la ferraille, en pliant les carcasses avec les roues, il avait « fait surgir la vision d'une agglomération archéologique compliquée, vestige d'une civilisation perdue » (fig. 2).

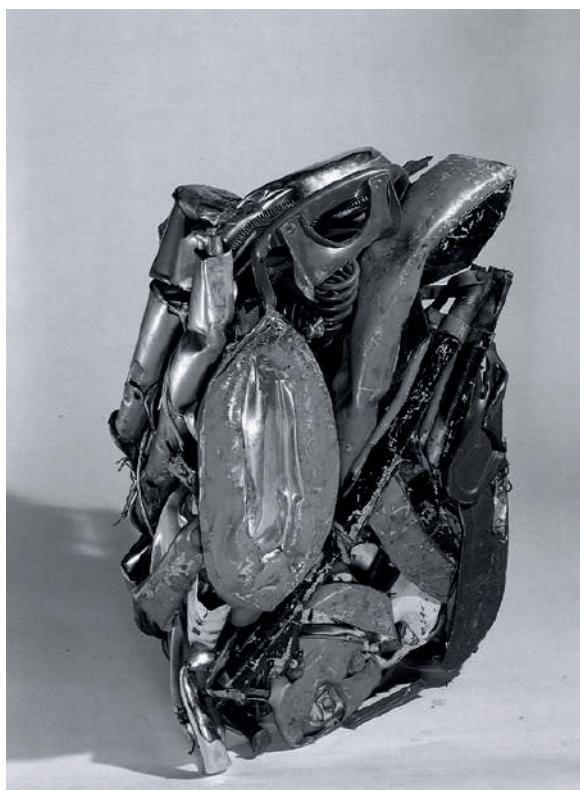


Fig. 1 : César, *Compression de motocyclettes*, 1970, 61 x 46 x 22 cm, reproduit dans Pierre Restany, *César*, Paris, éd. de La Différence, 1988, p. 237

La transposition en bronze et la patine dorée apporteront à cette Compression de moto de 1971 une dimension mythique en plus, pour en faire un objet-plus-plus.



Fig. 2 : César dirigeant une compression de vélomoteurs en 1971, reproduit dans Pierre Restany, *César*, Paris, éd. de La Différence, 1988, p. 60



12

ARMAN

(Nice, 1928 – New York, 2005)

L'AMIE DE SEGOVIA

Vers 1990

Fonte Bocquel

Numéroté : EA 1/4

Signé sur la base

Transculpture

Coupes de statue et de guitare entremêlées, bronze soudé et patiné brun et brun clair, bord de coupe poli

H. 147 cm, D. 60 cm

BIBLIOGRAPHIE

Renaud Bouchet, *Les Féminins d'Arman, des cachets aux interactifs : 1957-2005*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2016, cité p. 47, décrite et reproduite p. 191, qui la date « 1990 circa » (fig. 1)

Arman associe ici une guitare et la *Vénus à la pomme* de Bertel Thorvaldsen, conservée au Louvre (fig. 2).

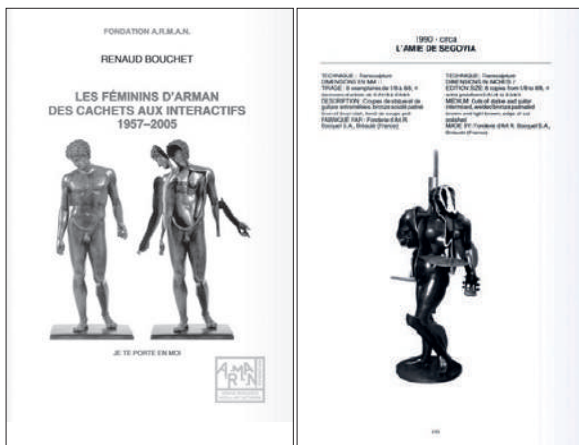


Fig. 1 : *L'Amie de Segovia*, reproduite dans R. Bouchet, op. cit., p. 191

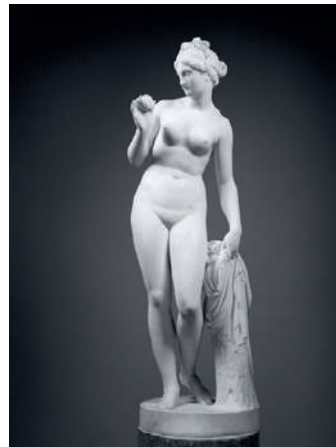


Fig. 2 : Bertel Thorvaldsen, *Vénus à la pomme*, entre 1805 et 1831, marbre, H. 132 cm – Paris, Musée du Louvre, RF 3334





Il a fait tirer en bronze l'instrument de musique et une réplique en plâtre de la statue avant de les tronçonner à la scie mécanique, puis d'interpénétrer les tranches et les fragments. La *Vénus* a été choisie parce qu'il s'agit d'une image reconnue et pour le symbole. On retrouve cette pièce de choix dans *La Déesse violoncelle* de 1994 et dans *Le Temps suspendu* dit aussi *Vénus aux montres* de 1996.

L'artiste voit dans les transformations qu'il fait subir à l'œuvre originale un moyen de la revaloriser, d'en contrebalancer la vulgarisation induite par les reproductions.

Les raisons du triple attachement d'Arman au symbole de la *Vénus*, à l'histoire de l'art et l'omniprésence des instruments de musique dans l'expérimentation de la scission sont, pour sa fille Marion Moreau et

l'historien de l'art Renaud Bouchet, à chercher dans son histoire personnelle.

En 1950, Arman, élève à l'Ecole du Louvre, rencontre Eliane Radigue dont il aura trois enfants. Elle est musicienne et renonce pour sa famille à une carrière prometteuse (fig. 3).



Fig. 3 : Arman et son épouse la pianiste Eliane Radigue, vers 1959 – Archives de la Fondation A.R.M.A.N.



Ils passeront plus de dix ans de leur vie ensemble, nourris de conversations littéraires et artistiques.

C'est au moment de leur séparation, au début des années 60, que notre « parasculpteur » commence ses *Coupes* d'instruments de musique.

À partir du milieu des années 80, il les associe à des sculptures antiques ou antiquisantes dans ses *Transculptures*.

L'Amie de Segovia, qui porte en elle ce thème de « l'éternel féminin », est le fruit d'une intense période

d'expérimentation du travail du bronze menée entre 1985 et 1995. Elle constitue avec *L'Amie de Casals* (1990) et *L'Amie de Picasso* (1990) un groupe de trois œuvres-hommages. Andres Segovia (1893-1987) était un fameux guitariste classique castillan.

L'œuvre a été présentée par Renaud Bouchet à l'occasion de l'exposition inaugurale dématérialisée du Musée Arman, *Arman et l'éternel féminin*, organisée par Marion Moreau et la Fondation A.R.M.A.N. (fig. 1).



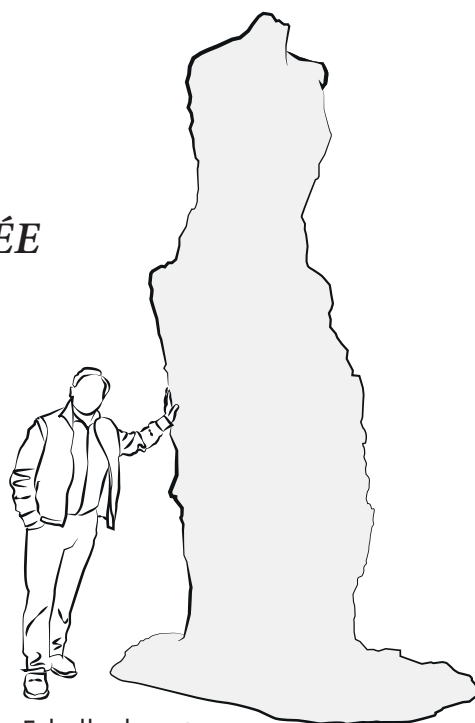
JIM DINE

WEATHERED VENUS / VÉNUS PATINÉE

1990

Walla Walla ed. fondeur

442 x 218,4 x 160 cm



Echelle de notre *Vénus Patinée*



« C'est comme la digestion : je prends la Vénus, je la mange, je la digère, et elle ressort tout à fait autre. C'est une renaissance, c'est une manière de lui donner une nouvelle vie » expliquait Jim Dine, à l'occasion de son exposition personnelle au Centre Pompidou - Musée national d'Art moderne de Paris en 2018. La *Black Venus*, qui venait de rejoindre les collections de la fameuse institution, y était présentée en vedette (fig. 1).

Fig. 1 : Jim Dine, *Black Venus*, 1991, H. 197 cm, érable taillé en bloc et lessive noire, reproduit dans Pascal Bernard, *Les Vénus de Jim Dine*, in Fabien Bièvre-Perrin (éd.). Paris, Centre Pompidou, inv. AM 2017-370



À travers ses *Vénus*, l'artiste manifeste son intérêt pour l'histoire de l'art en général. Il est aussi bien fasciné par l'œuvre antique, que par l'art des sculpteurs de la Renaissance auxquels il rend hommage en refaçonnant un antique en bronze. Il s'inscrit aussi dans la lignée des Surréalistes, comme Dali ou Magritte, qui ont fait subir toutes sortes de métamorphoses à la *Vénus de Milo*.

L'histoire de cette redécouverte remonte au mois d'avril 1820, sur l'île de Mélos dans les Cyclades.

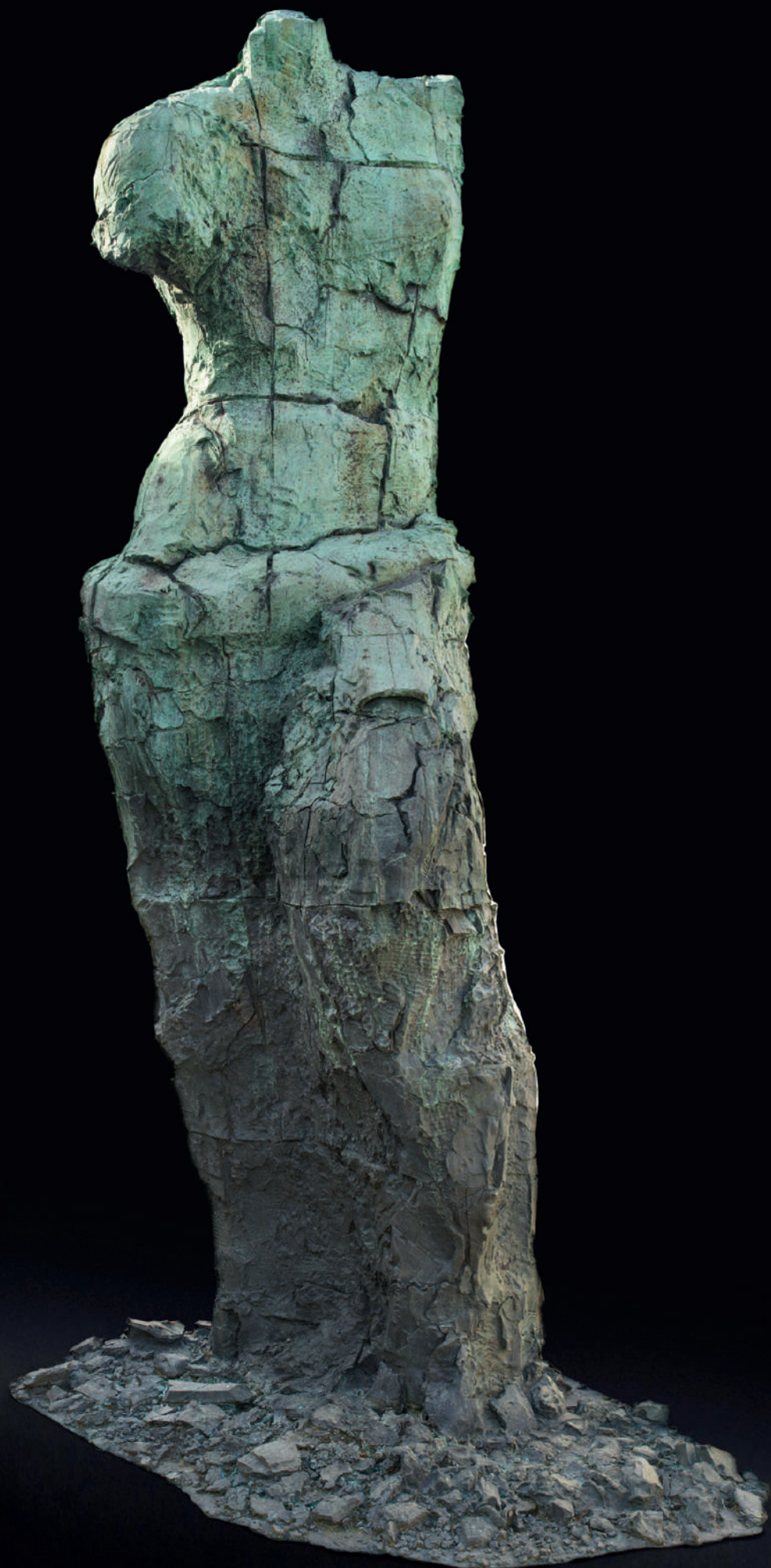
Un paysan nommé Yorgos Kentrotas décide d'ériger un mur pour empêcher les chèvres du voisin de venir brouter son champ. En creusant, il met au jour deux fragments d'une statue en

marbre. Présent à ses côtés, l'élève officier de la Marine française Olivier Voutier, par ailleurs passionné d'archéologie, réalise des relevés et publie trois ans plus tard le récit de son voyage. Ils avaient découvert la *Vénus de Milo*, aujourd'hui conservée au Louvre (fig. 2).

En maître du Pop Art, Jim Dine se réapproprie cette icône de l'art antique passée dans la culture commune à l'échelle mondiale. La célèbre sculpture hellène apparaît dans son Œuvre pour la première fois à la fin des années 1970. Chez un marchand de couleurs des quais de Seine, il en acquiert une petite reproduction en plâtre destinée aux élèves des Beaux-Arts



Fig. 2 : *Vénus de Milo*, musée du Louvre, Paris





Il la transforme ; il lui ôte la tête, la démembre, en gratte la surface. Il en fait faire un agrandissement en argile à partir duquel il réalisera son premier bronze dit *La Vénus en noir et gris* (1983).

En 1997, le Musée Guggenheim Bilbao lui commande spécialement pour son nouvel atrium conçu par Franck Gehry un groupe monumental composé de trois *Vénus*. Les *Trois Vénus espagnoles* sont peintes en rouge et mesurent près de 10 mètres de haut (fig. 3).



Fig. 3 : Jim Dine, *Trois Vénus espagnoles* rouges, 1997, H. 940 cm, polystyrène expansé sur structure en acier, maille de nylon et finition en latex acrylique rouge Bilbao, Musée Guggenheim, vue de l'atrium

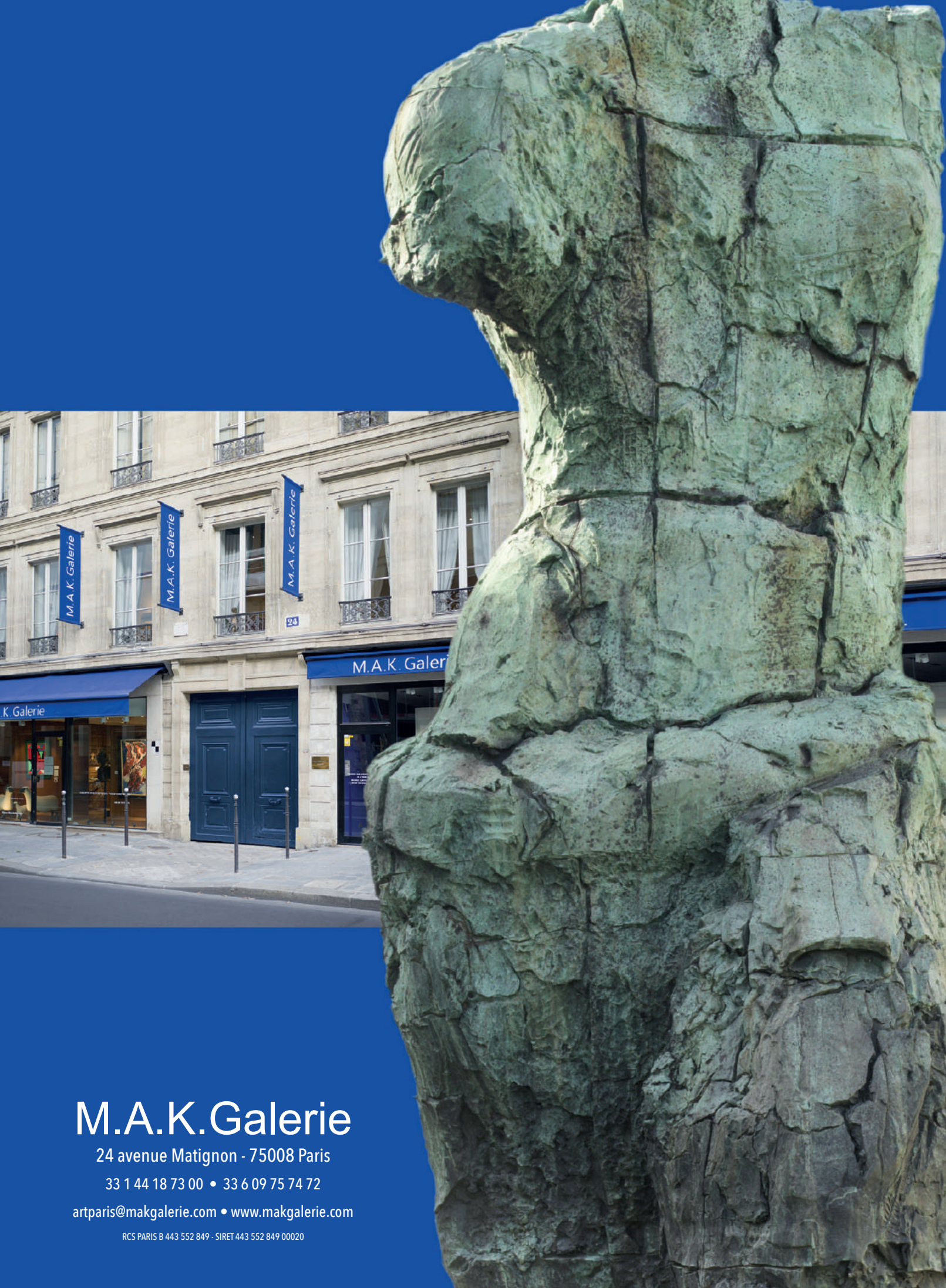
Ici, Jim Dine a laissé le bronze à nu. La surface accidentée rappelle les premiers gestes lorsque, pris d'une frénésie créatrice, il grattait la petite statue de plâtre.

Cette *Vénus patinée* est monumentale, plus grande que celles exposées devant le Grand Palais à Paris en 2015 à l'occasion du Salon des Métiers d'art de la création « Révélation » (fig. 4). Elle est aussi l'une des plus anciennes réalisées par l'artiste, plus ancienne que celles de Beaubourg ou du Guggenheim, puisqu'elle date de 1990.



Fig. 4 : Jim Dine, *At the Carnival*, 2007, H. 430cm, bronze polychrome, Paris

En couverture
JIM DINE (né en 1935)
WEATHERED VENUS / VÉNUS PATINÉE - 1990
Page 58 à 63



M.A.K. Galerie

24 avenue Matignon - 75008 Paris

33 1 44 18 73 00 • 33 6 09 75 74 72

artparis@makgalerie.com • www.makgalerie.com

RCS PARIS B 443 552 849 - SIRET 443 552 849 00020