



dessins français contemporains

Commissaire de l'exposition : Jacques Leenhardt

Organisation : Nadine Musté, assistée de Chantal Chobeau et Jeannette Privat

Remerciements à tous les peintres et aux Galeries Beaudoin Lebon, Claude Bernard, Isy Brachot, Jean Briance, Claire Burrus le Dessin, Erval, Mathias Fels, Flinker, de France, Krief Raymond, Albert Loeb, Maeght, Adrien Maeght, de Messine, Point Cardinal, Pierre Robin, Jeanne Bucher.

Musée-galerie de la Seita :
Conservation, Jean Edelmann, Marie-Claire Adès

Photographies : Luc Berujeau, Jean Dubout, Dumage, Anne Gaillard, Claude Gaspari, Guérin, Luc Joubert, Krief-Raymond, Marfaing, Meister, Morain, Gilles Perrin, Revelu, Walch, galeries Claude Bernard, Isy Brachot, de France, Maeght.

dessins français contemporains
contemporary french drawings

catalogue

musée-galerie de la Seita
12, rue Surcouf, 75007 Paris. 555.91.50

1982 - 1983

Journal of the
Royal Society of Medicine

Volume 100, Part 1, 2007

Supplement

100th Anniversary

1859-2009

1859-2009

1859-2009

1859-2009

1859-2009

1859-2009

1859-2009

1859-2009

Des moyens du dessin

A l'origine, on le sait, le français ne faisait pas de distinction entre *dessin* et *dessein*. C'est dire si le dessin se définissait par son caractère préparatoire. On y reconnaissait la gestation de l'œuvre à venir, un stade initial en quelque sorte, auquel s'opposait tout naturellement le fini de l'œuvre peinte. Aussi le dessin était-il classé de manière assez précise en une grande diversité de types, la classification relevant elle-même des divers usages techniques dans lesquels le dessin se révélait utile. Ainsi, dans l'enseignement académique, le dessin était-il « au trait », « linéaire », « d'après nature », « d'après la bosse », « de fabrique », etc. Qu'il n'eût qu'une valeur pédagogique et utilitaire, ou qu'il s'effaçât devant l'œuvre à laquelle il concourait, mais qui le remplaçait (de la première pensée à la mise au carreau en passant par les dessins schématiques et les feuilles d'études), le dessin était demeuré, des siècles durant, dans une position ancillaire.

De nombreuses innovations, souvent techniques, introduites successivement par Millet, Redon, Van Gogh et Seurat, vont brusquement, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, élargir l'éventail expressif du dessin. Avec ces artistes va commencer une recherche où le dessin, sans se renier – c'est-à-dire sans avoir nécessairement recours à la couleur –, empiètera par mille tours de métier sur la frontière traditionnelle qui le séparait de la peinture. De fait ces évolutions techniques, plus ou moins sporadiques, réduiront chaque jour davantage la distance entre peinture et dessin, ceux-ci entrant dans une interaction de plus en plus dynamique. Rodin osera placer la couleur indépendamment de la structure dessinée de l'objet ; Cézanne révélera, dans son œuvre et ses écrits, que « le dessin acquiert sa qualité propre quand la couleur atteint à son harmonie ».

Une ère nouvelle s'ouvrira. A l'instar de la

The means of drawing

It is a known fact that in the past, the French made no discrimination between a drawing and a project. This shows that drawing was mainly defined by its preliminary characteristics in which the embryo itself of the future work could be recognized, a kind of initial stage, quite naturally opposed to the « finished » qualities of the painted work. Drawing was also classified in a fairly rigid manner into a wide variety of types, the classification itself depending on the various technical applications in which the drawing was found to be useful. In academic teaching, a drawing was « in outline », « linear », « from the round », « from nature », « ornamental », etc. That it only had an educational and utilitarian value, or that its importance was minimized by the work to which it contributed, but which replaced it (from the initial idea to the squaring up for enlargement, the diagrams and sheets of sketches), drawing remained in an ancillary position for several centuries.

Numerous, and often technical innovations (successively employed by Millet, Redon, Van Gogh and Seurat) suddenly broadened the expressive scope of drawing in the second half of the XIXth century. Through these artists research began in which drawing, without renouncing itself – that is to say, without necessarily resorting to the use of colour – through a thousand « tricks of the trade », encroached on the traditional borderline which separated it from painting. From this fact, the more or less sporadic technical developments, increasingly reduced the distance between painting and drawing which interacted more and more dynamically. Rodin considered colour as independent from the drawn structure of the object ; Cézanne revealed in his work and writings that « drawing acquires its own quality when colour reaches its harmony ».

A new period began. In the same way as co-

couleur, la ligne peut désormais s'émanciper de la chose décrite. Elle se fait donc de plus en plus active à mesure que son rôle dans la composition se fait lui-même plus dynamique, ce qu'exprimera parfaitement Klee en parlant d'*énergie linéaire*. Libérée de l'asservissement unique à l'apparence de l'objet figuré, construite et pensée plutôt que copiée, la ligne conquiert une autonomie expressive qui, chez certains artistes, porte le dessin vers l'abstraction même. C'est ainsi que réapparaît dans l'art occidental la séduction d'une ascèse que l'Orient n'avait jamais oubliée, mais que notre XX^e siècle devra proprement redécouvrir.

Toutefois l'autonomisation dynamique de la ligne, si elle pousse par certaines de ses virtualités à une abstraction évocative, peut, à partir des mêmes prémisses, s'enrichir d'un pouvoir nouveau de transmission des émotions de l'artiste. Elle devient alors un sismographe qui révèle ce qui, dans les profondeurs, est le plus personnel et le plus caché. Il y eut l'écriture automatique des surréalistes, qui se proposait d'ouvrir toutes grandes les portes de l'inconscient, comme il y eut le trait sensuel et vibrant qui faisait dire à Michaux qu'il fallait « laisser rêver une ligne ».

Ce lyrisme de la main expressive, très contenu chez certains par une logique contraire, mais complémentaire, de la construction, n'est qu'un des aspects de cette émancipation. D'autres artistes retiendront de la ligne surtout l'aspect délimitatif. Parce qu'elle cerne des espaces et les découpe, la ligne joue un rôle qui ne l'oppose plus à la surface colorée. Elle s'y fond au contraire comme dans les papiers découpés, dont Matisse disait si justement qu'ils lui avaient permis de « dessiner dans la couleur ». Apparaît dès lors la possibilité de dessiner à l'aide de surfaces cernées, comme faisaient les maîtres verriers du XII^e siècle, dont Jean Cassou voit à juste titre une renaissance dans les dessins de Léger lorsqu'il joue au maximum des rapports « durs » entre surfaces.

lour, line, from then onwards, could free itself from what was depicted. It therefore became progressively more significant as its function in composition became more dynamic. Klee expressed this perfectly in speaking of linear energy. Freed from its specific subjection to the appearance of the object depicted, constructed and thought out rather than copied, line gained an expressive independance which, with certain artists, takes drawing towards abstraction itself. In this way, the attraction for an asceticism (which the Orient has never forgotten but which our XXth century had absolutely to rediscover) reappeared in Western art.

However, the dynamic independancy of line, if it leads to an evocative abstractionism can, from the same premises, become enriched by a new force of transmission of an artist's emotions. It then becomes a seismograph which reveals what is most personal and hidden in the depths of an artist. The Surrealists' automatic writing was discovered in this way and it intended to throw open the doors of the unconscious. There was also the sensual and quivering stroke which incited Henri Michaux to say that one should « let a line dream ».

This lyricism of the expressive hand, extremely restrained with some artists by a contrary, but complementary logic of construction, is just one aspect of this freedom. Other artists are more concerned with line for delimitating space or form. Because it surrounds and outlines space, line has a function which is no longer in opposition to coloured surfaces. On the contrary, it blends with them as in the cut and pasted papers, about which Matisse rightly said that they allowed him to « draw in colour ». It then became evident to draw with the help of outlined surfaces, like the great stained glass artists of the XIIIth century. Jean Cassou justly saw a revival of their work in Léger's drawings when he fully exploited the « hard » relationships between surfaces.

L'opposition du trait et de la surface s'enrichira pendant notre siècle d'une variété immense de jeux, d'inclusions et d'exclusions. A l'origine de très nombreuses œuvres, elle permettra que se développe de manière spectaculaire l'investigation systématique des possibilités de l'innovation technique dans le domaine du dessin comme dans celui de la peinture.

Après 1945 – mais les prodromes de cette situation remontent à la rupture impressionniste –, la pratique artistique donne l'impression d'avoir été dominée par un rapport ressenti comme premier : celui de l'artiste à son œuvre. L'œuvre fut souvent d'abord le miroir et le réceptacle de la subjectivité expressive (lyrique) ou de la subjectivité réflexive (constructiviste), la question du rapport médiat au monde étant laissée par la plupart entre parenthèses. Expressivité lyrique et abstraction ascétique furent comme les deux pôles de l'univers esthétique de ce temps, rendu paradoxalement possible par l'autonomie maximale du médium technique.

La période qui nous occupe principalement dans cette exposition, contemporaine de la reviviscence du dessin, semble s'inscrire en réaction contre cette immédiateté exclusive du rapport de l'artiste à son œuvre. Il est donc de quelque importance de voir en quels termes se présente, dans le dessin des dernières décennies, la reprise de l'étude des problèmes de la figuration.

Questions sur la figuration

L'art ne se développe jamais selon un seul axe. Le lyrisme abstrait, déjà, faisait droit au sujet qui s'y exprimait même si la présence de celui-ci n'y revêtait la forme que de l'émotion. Toutefois, en dehors de ce JE qui vient à être dans l'activité artistique elle-même, de ce MOI, antérieur à l'œuvre, mais qui y prend véritablement forme et s'y réalise, comme il se réalise à

The opposition of line and surface has been enriched during this century by a vast variety of possibilities, of inclusions and exclusions. At the origins of a great many works, it has influenced in a sensational way, the development of a systematic investigation of the technical possibilities for innovation in the realms of both drawing and painting.

After 1945 – but the precursors of this situation go back to the total change through Impressionism – artistic expression gives the impression of having been dominated by an all-important relationship : that of the artist to his work. The work was often first and foremost the mirror and the recipient of expressive subjectivity (lyrical) or of reflexive subjectivity (constructivist), the problem of the mediate relationship to the world being considered as incidental by most artists. Lyrical expressiveness and ascetical abstraction were like the two poles of the aesthetic world of this period, paradoxically made possible by the maximum amount of independence of technical mediums.

The period which mainly concerns us in this exhibition of contemporary works – a reviviscence of drawing – seems to show a reaction against this exclusive immediacy of the relationship of the artist to his work. It is therefore quite relevant to see in which way the renewal of the study of figurative problems is presented in drawings of the last decades.

Questions concerning figuration

Art never develops according to a single axis. Lyricism, which was already abstract, complied with the subject it expressed, even if the form of this only took on emotional aspects. However, beyond this I, which has come into being in artistic activity itself, this ME, which is antecedent to the work but which assumes a real form and realizes itself, as it realizes itself to different degrees in each of its manifesta-

divers degrés dans chacune de ses manifestations, en dehors donc de cette fonction que l'œuvre d'art remplit par rapport à celui qui la produit, elle met aussi, elle met toujours en jeu un monde d'objets et de relations humaines, qui sont comme le contenu de la conscience esthétique.

Contrairement cependant à ce que croit une théorie de la *mimesis* à courte vue, pour qui l'art représente, mime le monde que nous voyons, l'objet de l'art est de nous rendre intelligible, par ses moyens propres, le rapport que nous entretenons à ces choses, matérielles ou humaines. Toute œuvre, ou tout moment historique de création ne donne forme qu'au rapport de l'homme à ce que sa conscience embrasse. Toute œuvre se forge là-dessus, si je puis dire, une doctrine, non formulée en discours mais construite uniquement d'actes plastiques.

Une large part du travail esthétique et théorique de ces dernières décennies a été consacrée à rendre ce simple fait évident. Évidente la supercherie de la représentation illusionniste, évident le leurre de l'image, évidente l'artificialité du monde des signes. Nous serions naïfs de croire que les artistes des siècles précédents l'ignoraient ; toutefois l'évolution de notre société vers un usage généralisé de l'image exigeait des artistes qu'ils marquent avec la plus grande netteté le lieu propre de leur intervention. C'est la raison pour laquelle l'art, et singulièrement la figuration, s'est voulu si radicalement *problématique*. Je ne détaillerai pas les moyens très nombreux qui ont été mis en œuvre dans les arts plastiques pour rendre à l'image son pouvoir critique et pour placer le spectateur lui-même dans une situation d'éveil.

Si le dessin a participé pour sa part à ce vaste programme de mise en question de l'image, il recèle toutefois, en tant que medium, des particularités qui lui donnent une position privilégiée par rapport à ce mouvement.

S'il n'est plus nécessairement projet, étude en vue d'un accomplissement à venir, toutefois,

tions ; beyond therefore the function filled by a work of art in relation to the person who produced it, the work also, and always, brings into action a world of objects and human relationships which are like the contents of the aesthetic consciousness.

Nevertheless, contrary to what a short-sighted theory of mimesis affirms : that art represents, mimes the world we see, the purpose of art is to make understandable, through its own means, the relationship which we maintain with these material or human things. Every work, or every historical moment of creation, only gives a form to the relationship of man to what his consciousness grasps. Every work constructs a kind of doctrine on this basis, one that is unformulated as a dissertation, but structured solely of plastic acts.

A great deal of the last decades' aesthetical and theoretical work has been devoted to making this simple fact obvious. The fabrication of illusionary representation is obvious ; the enticement of the image is obvious ; the artificiality of the world of signs is obvious. It would be naïve of us to believe that the artists of the past centuries ignored this ; however, the evolution of present-day society towards a widespread use of images has obliged artists to characterize, in the clearest possible terms, their particular area of research. This is why art, and specifically figurative art, is often so absolutely problematic. We will not analyse here the numerous means which exist in the plastic arts to give images their critical values and to put the spectator himself in a state of alertness.

If drawing has taken part in this important programme of questioning images, it does however, as a medium, contain particularities which give it a privileged position in relation to this movement.

If it is no longer not necessarily just a project, a study for a future work, compared to the probability of our daily vision, however, drawing remains radically marked by its unfinished quali-

comparé au vraisemblable de notre vision quotidienne, le dessin reste radicalement marqué par son inachèvement. De ce fait, il rend sensible une temporalité tendue, dynamique. L'incomplétude du dessin, même lorsque celui-ci est poussé à sa plus grande perfection, porte la marque d'un défaut. En lui se lit comme une *négativité*, qui travaille les certitudes du vrai-semblable, car il est bâti selon un code qui déroge aux lois « normales » de notre perception. Le dessin suspend la fonction imageante à son pouvoir évocateur, il la retient en deçà de l'illusionnisme : au lieu de figurer, il pré-figure. Il est donc lui-même déjà non pas fonctionnellement mais techniquement « à distance » de l'œuvre. Il n'est pas simplement en deçà de ce qui n'est pas encore achevé, mais tout autant au-delà de ce qui peut être véhiculé comme vérité dans la communication sociale codée. Celle-ci ne peut en effet offrir, à un moment donné de l'histoire, que les moyens de figurer qui émanent du consensus social dominant. Si donc on s'accordera avec Marcuse pour rappeler que la seule « vérité de l'art réside dans son pouvoir de briser le monopole de la réalité établie », il faut bien voir que ce pouvoir de négativité de l'art, et singulièrement du dessin, est essentiel à l'élaboration renouvelée de la culture.

Ce réel, autre que la réalité quotidienne connue, à la révélation duquel travaille l'art, est proprement in-imaginable. On ne saurait s'en forger une image puisque l'image n'est jamais que la somme de ce qu'il est déjà permis d'attendre et que le réel, toujours déceptif par rapport à cette attente, porte la marque indélébile de l'inattendu.

Ainsi le dessin se révèle-t-il aujourd'hui mode privilégié d'expression dans la mesure où il n'a pas besoin de thématiser la distance désormais nécessaire que prend le travail esthétique à l'égard des poncifs de l'image et des pièges de l'« œuvre ». Il est par soi-même une zone intermédiaire entre la parodie et l'œuvre, qui fait droit à l'une et à l'autre sans que cette dernière

ties. From this fact it makes us more sensitive to a taut and dynamic temporality. The incompleteness of a drawing, even when it reaches a fine degree of perfection, contains the indications of a defect. A kind of negativity can be seen in it which acts on the certitudes of reality-probability, because it is constructed according to a code which derogates from the « normal » laws of our perception. Drawing limits its imagery functions to its evocative powers, it retains them within the sphere of illusions : instead of representing, it pre-represents. So drawing itself is already, not functionally, but technically « at a distance » from the future finished work. It is not simply « below » what is not yet completed, but is equally « beyond » what can be conveyed as a truth in coded social communication. Indeed, this can only present at a given moment in time, the means of representing what results from dominating social opinions. If we agree with Marcuse in recalling to mind that the only « truth of art resides in its power to break the monopoly of established reality », we can see that this power of negation in art, particularly in drawing, is absolutely necessary for the renewal of cultural accomplishments.

The real, apart from the known everyday reality which art attempts to reveal, is strictly un-imaginable. It is impossible to construct an image from it because an image is nothing other than the totality of what can already be expected and reality – always a deception compared to expectations – bears the indelible imprint of the unexpected.

In this way, present-day drawing is a privileged means of expression, insofar as it does not need to be thematic about the necessary distance which aesthetic work has concerning the conventionalism of the image and the « snares » of the work. It is an intermediate area between parody and the finished work and is related to both, but the « work » is not burdened with the signs of what drawing denies.

In spite of this necessary role, and perhaps

ne soit tout alourdie des marques de sa dénégation.

Malgré ce rôle essentiel, et peut-être du fait du succès qui l'accompagne, le dessin se trouve présentement dans une situation singulière et ambiguë. Si la fonction critique, que l'on reconnaît dans notre siècle à l'art, trouve dans les particularités du dessin le support de ses ambitions, il est certain en revanche que la nature même de ce medium risque de voir ces ambitions légitimes chaque jour davantage limitées. Ayant tourné le dos à la mélodie totalisatrice de la représentation narrative, le dessin accorde en quelque sorte par nature une importance décisive au seul détail. Il est souvent, comme disait Klee pour s'en réjouir, toute dévotion pour les petites choses. La chose, l'objet, ou mieux encore, un pli ou un recoin de la chose lui deviennent un univers. Non pas comme dans une perspective pascalienne et fantastique où un microcosme se révèle à son tour « cosmos », objet de découverte, mais par la seule réduction de la totalité signifiante du monde à la signification ponctuelle de l'objet fétiche. Ellipse du monde, il en retient une particule, il en élève la particularité au rang de symbole — là est son travail esthétique —, ce qui lui fait courir le risque d'aboutir non à une révélation mais à une élision du « reste ». Là est son enjeu esthétique, c'est donc là que résident les pouvoirs de l'artiste.

On peut saisir cet enjeu sous le double rapport du dessin à l'espace et au temps. Dans la figuration classique, la temporalité s'inscrit d'elle-même dans un parcours de lecture prescrit au spectateur. Aujourd'hui en revanche, que les parties acquièrent une autonomie de plus en plus grande à l'égard de l'ensemble et qu'elles se trouvent de ce fait détachées de tout lien organique et chronologique avec lui, les artistes n'ont comme recours, pour donner forme à la temporalité du monde, que le schéma de la répétition. La marque du temps dans des ensembles constitués d'unités discrètes ne saurait

from the success which goes with it, drawing today is in a peculiar and ambiguous situation. If the critical function of art — which has been recognized in this century — finds a support for its ambitions in the characteristics of drawing, on the other hand, it is certain that the very nature of this medium risks seeing its rightful ambitions become more and more limited. Having disregarded the melodic totalization of narrative representation in art, drawing quite naturally gives momentous importance to detail alone. It is often, as Klee liked to remark, greatly devoted to small things. The thing, the object, or even better, a fold or a corner in the object become a whole universe. Not from a Pascalian and fantastic point of view in which a microcosm is also a « cosmos », an object for discovery, but simply through the reduction of the significant totality of the world to the precise meaning of the fetish-object. An ellipse of the world, drawing retains a particle of it, it raises particular details to the level of symbols — this is its aesthetic purpose — but this makes it run the risk of resulting, not in a revelation, but in an elision of the « remainder. » This is its aesthetic engagement and it is therefore here where the artist's powers exist.

This engagement can be understood through the dual relationship of drawing to space and time. In classical figuration, temporality reveals itself in an obvious manner to the spectator. Today however, the various parts acquire a greater and greater independence with respect to the whole and from this fact they are detached from all organic and chronological ties with it; to give form to the temporality of the world, artists can only resort to a repetitive schema. The imprint of time in sets consisting of discontinuous parts can only be a kind of iteration. Is this the indication of a new temporality emerging at the dawn of the XXlth. century, or the result of a difficulty in representing diachronic temporality which our society habitually creates ?

être qu'itérative. Est-ce la marque d'une temporalité nouvelle qui émerge à l'aube du XXI^e siècle ou l'effet sur la création artistique d'une difficulté propre à notre temps à figurer le dynamisme historique qui a traditionnellement fondé notre société... ?

Ce qui est vrai du temps l'est évidemment aussi de l'espace. Le refus volontaire de hiérarchiser les objets dans un espace perspectif et scénique aboutit nécessairement à la figuration d'un chaos de détails. Qu'une telle procédure conduise à rendre difficile la lisibilité de l'ensemble tient précisément au fait que le tableau ou le dessin n'a pas été conçu comme totalité mais comme série d'éléments. Assumant de moins en moins clairement de fonction articulatoire entre les objets, l'espace de l'art contemporain détruit l'idée d'une hiérarchie des positions dans le tableau et réduit à rien la possibilité d'une lecture chronologique. A l'importance égale des éléments visuels correspond au contraire une lecture aléatoire de leur organisation. Il n'y a plus de téléologie dans le procès de compréhension parce qu'aucun début ni aucune fin n'est identifiable.

De là viennent les difficultés que rencontrera le spectateur de nombre d'œuvres de cette exposition. Au lieu de rejeter ce qu'on ne lui a pas donné les moyens de « lire », qu'il sache trouver ici les moyens d'un renouvellement de ses propres pouvoirs de lecture. Notre temps a modifié son système de vision, toute opportunité de prendre la mesure de ces changements est pour chacun l'occasion d'un enrichissement de son pouvoir voir.

Jacques Leenhardt

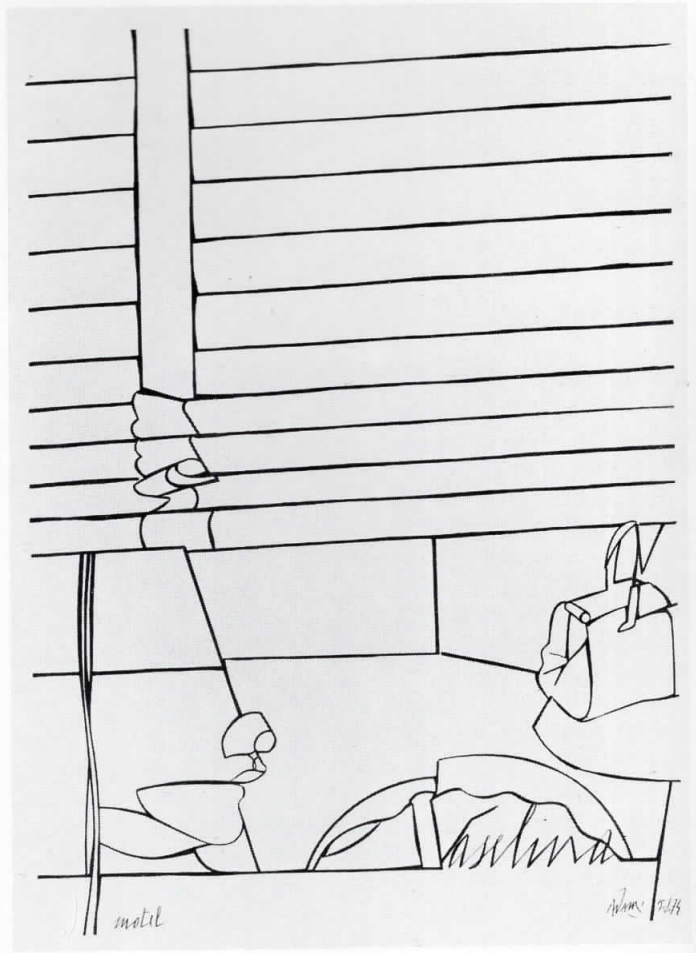
What is true for time is obviously also true for space. The intentional refusal to give hierarchical values to objects in perspective and scenic space inevitably results in the figuration of a confusion of details. If such a process leads to a difficult « legibility » of the entire work, it is precisely because the painting or drawing was not conceived as an entirety, but as a series of elements. Concerned less and less evidently by the articulatory utility between objects, space in contemporary art destroys the notion of a hierarchy of the situations in a picture and reduces to nothing the possibility of a chronological « reading ». The equal importance given to visual elements corresponds, on the contrary, to an aleatory « reading » of their arrangement. There are no longer any final causes in the process of understanding because no beginning nor end can be identified.

From this arise the difficulties which the spectator will meet when looking at many of the works in this exhibition. Instead of rejecting what he has not been given the means to « read », we hope he will discover here the means for a renewal of his own interpretative capacity. The present time has modified, and continues to modify its visual systems, every opportunity for discovering the importance of these changes is an occasion for the enriching of each person's seeing power.

Jacques Leenhardt
Translated by David Giles

- 1 ADAMI Valério
né en 1935
à Bologne, Italie
« Motel » 1974
crayon papier
78 × 58

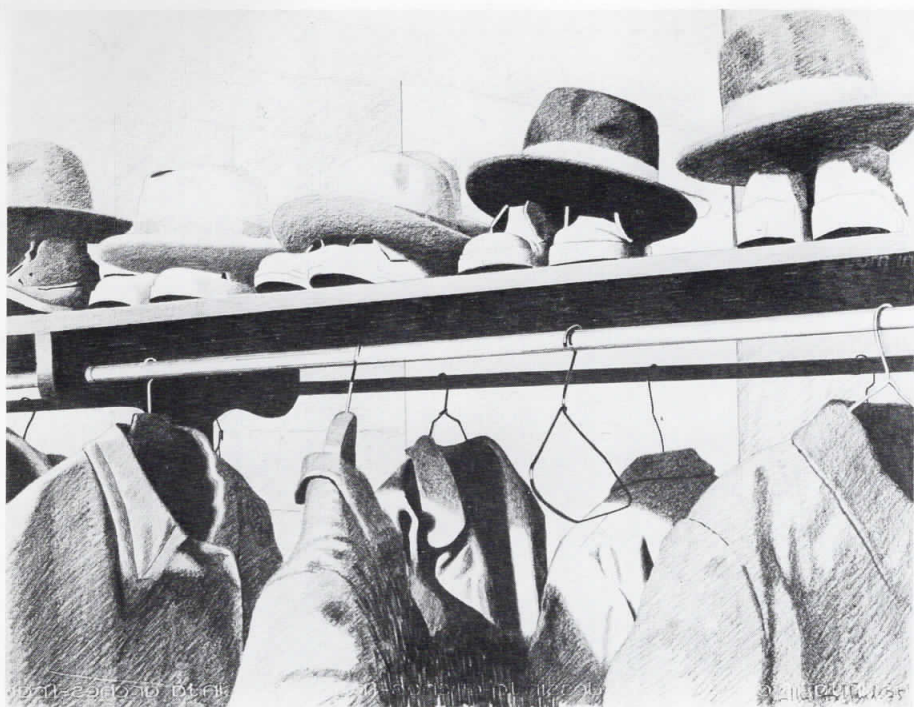
*ADAMI Valerio
born in 1935
at Bologna, Italy
« Motel » 1974
crayon paper
78 × 58*



- 3 ALECHINSKY
Pierre
né en 1927
à Bruxelles,
Belgique
Mexico 1981
encre
carte
105 × 145,5

*ALECHINSKY
Pierre
born in 1927
at Brussels,
Belgium
Mexico 1981
ink
chart
105 × 145,5*



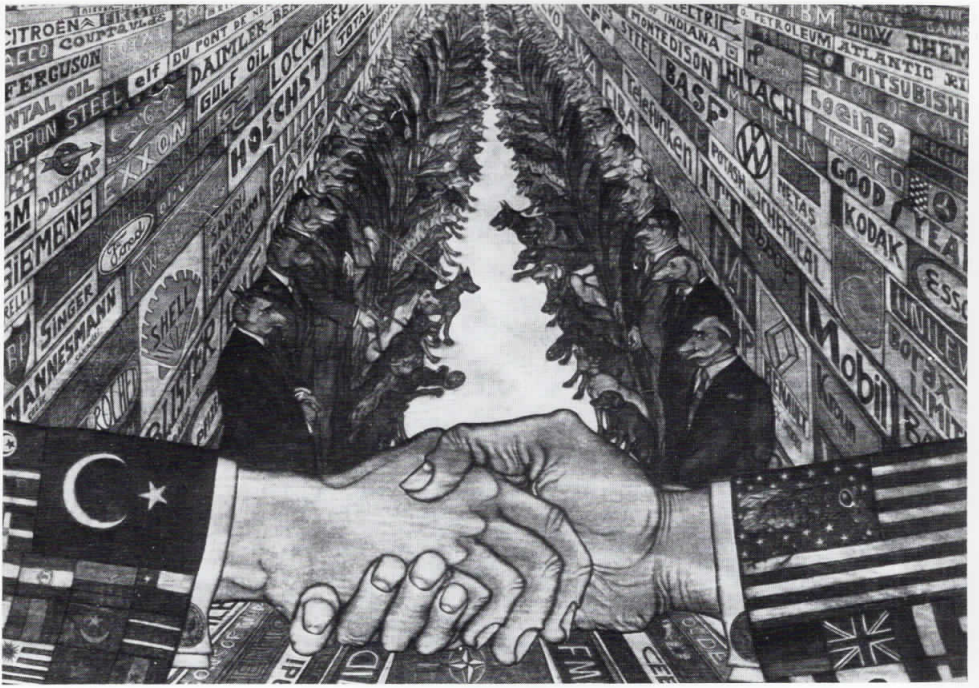


2 AILLAUD
Gilles
né en 1928
à Paris
Garde-robe
d'acteurs 1975
crayon sur
papier
50 × 65

AILLAUD
Gilles
born in 1928
at Paris,
France
Actor's
wardrobe 1975
crayon paper
50 × 65

4 AMADO Jean né en 1922 à Aix-en-Provence « Dessin n° 5869 » (1979) encre de chine papier 31,5 × 41
AMADO Jean born in 1922 at Aix-en-Provence, France « Drawing n° 5869 » (1979) chinese ink paper 31,5 × 41





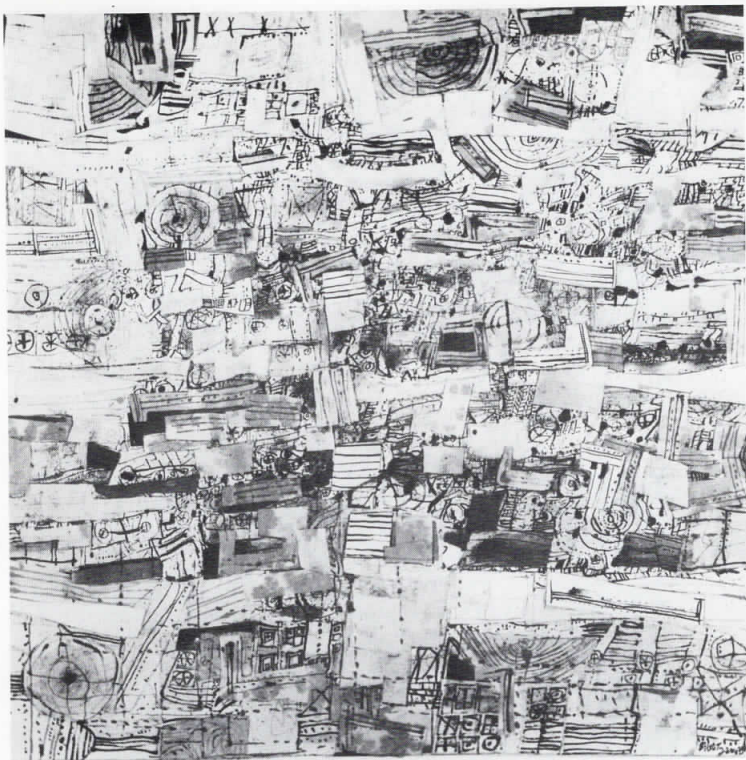
- 5 ARSLAN Yukuel
 né en 1933
 à Istanbul, Turquie
 « Arture 188 »
 papier
 50,5 × 71,5

*ARSLAN Yukuel
 born in 1933
 at Istanbul, Turkey
 « Arture 188 »
 paper
 50,5 × 71,5*

- 7 BERINGER Gérard
 né en 1947
 à Saint-Étienne-de-Valoux,
 Ardèche
 « Autoportrait »
 mine de plomb
 papier
 65 × 50

*BERINGER Gérard
 born in 1947
 at Saint-Etienne-de-Valoux,
 Ardèche, France
 « Self-portrait »
 lead pencil
 paper
 65 × 50*





- 8 BIGOT Guy
né en 1918
à Vitré,
Ille-et-Vilaine
« Le livre des
sables IV »
encre et collage papier
55 × 46

*BIGOT Guy
born in 1918
at Vitré,
Ille-et-Vilaine, France
« The book of the sands IV »
ink and
collage paper
55 × 46*



- 6 BALDET Gérard
né en 1946
à Alençon
« Nature morte »
lavis et pastel
carton
93,5 × 67

*BALDET Gérard
born in 1946
at Alençon, France
« Still life »
wash drawing and pastel
cardboard
93,5 × 67*

- 12 COUY Jean
né en 1910
à Paris
« L'heure mélancolique »
encre de chine
papier
74 × 53

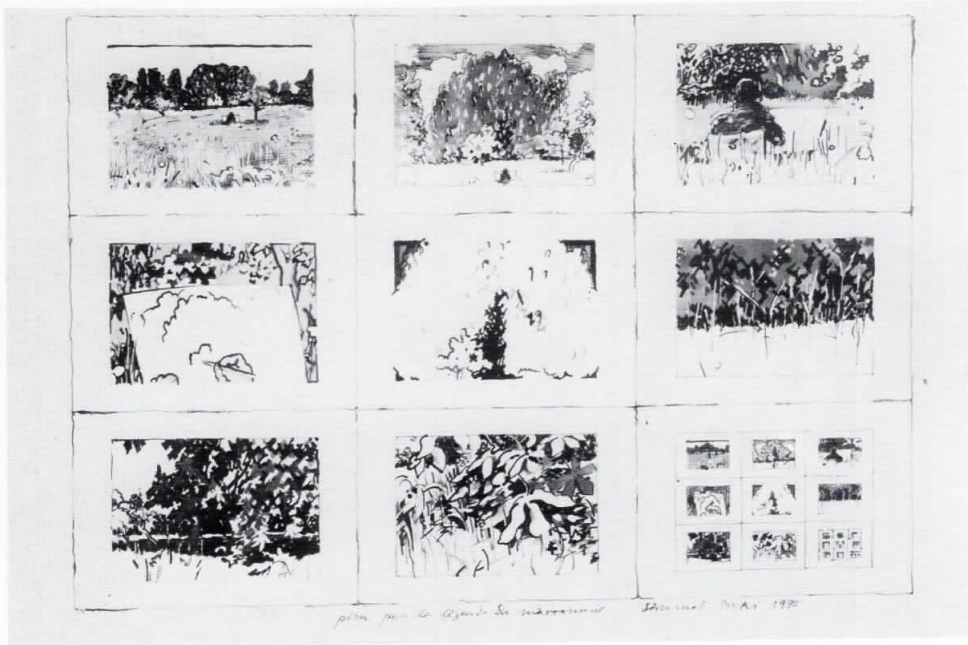
*COUY Jean
born in 1910
at Paris
« The
melancholic
hour »
chinese ink
paper
74 × 53*



- 10 BRU Georges
né en 1933
à Fumel,
Lot-et-
Garonne
« Personnage
au baudrier »
crayon et lavis
papier
71 × 100

*BRU Georges
born in 1933
at Fumel,
Lot-et-
Garonne,
France
« Personnage
with a cross-
belt »
crayon and
wash paper
71 × 100*





11 BURI Samuel
né en 1935
à Täuffelen,
Suisse
« Plan pour la
légende du
marronnier »
lavis
papier
55 × 73

*BURI Samuel
born in 1935
at Täuffelen,
Switzerland
« Plan for the
legend of the
chestnut tree »
wash drawing
paper
55 × 73*

9 BRAUN Herman
né en 1933
à Lima, Pérou
« Portrait de
Wifredo Lam »
mine de plomb
et acrylique
papier entoilé
120 × 85

*BRAUN Herman
born in 1933
at Lima, Peru
« Portrait of
Wifredo Lam »
lead pencil and acrylic
paper on cloth backing
120 × 85*

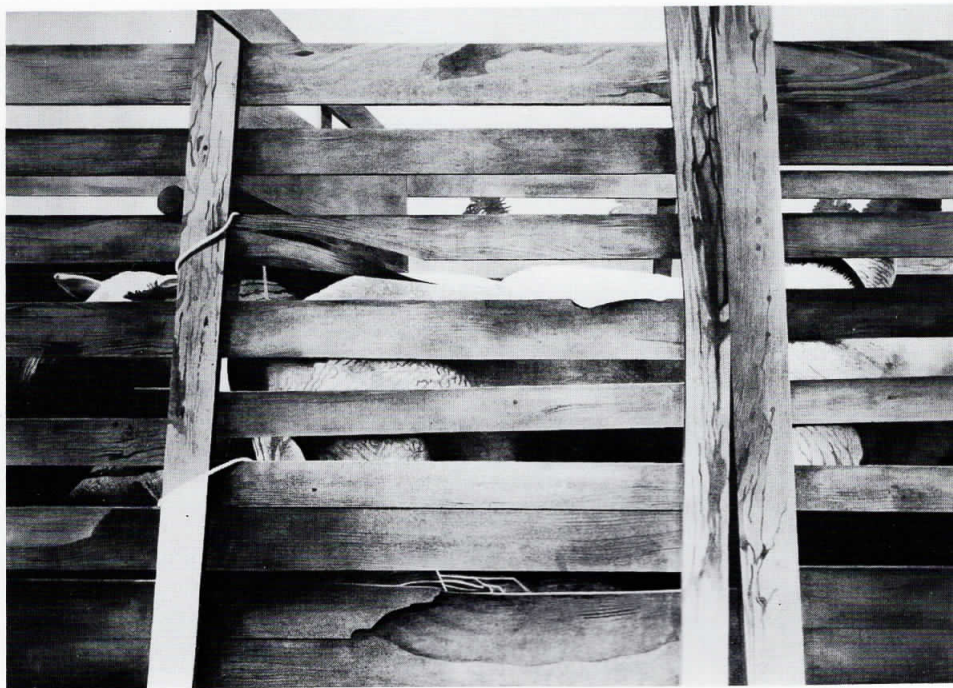
- 13 CREMONINI
Leonardo
né en 1925
à Bologna
« Les yeux
fermés, la
main ouverte »
encre de chine
et gouache
papier sur
carton
68 x 51

CREMONINI
Leonardo
born in 1925
at Bologna
« Closed eyes,
open hand »
chinese ink
and gouache
paper on
cardboard
68 x 51



- 15 CUECO Henri
né en 1929
à Uzerche,
Corrèze
« La
bétaillière »
mine de plomb
papier
105 x 75

CUECO Henri
born in 1929
at Uzerche,
Corrèze,
France
« The cattle-
float »
lead pencil
paper
105 x 75





14 CRITON Jean
né en 1930
à Paris
« La maison
des
ingénieurs »
fusain
papier
50 × 65

*CRITON Jean
born in 1930
at Paris
« The
Engineers'
House »
Charcoal
paper
50 × 65*

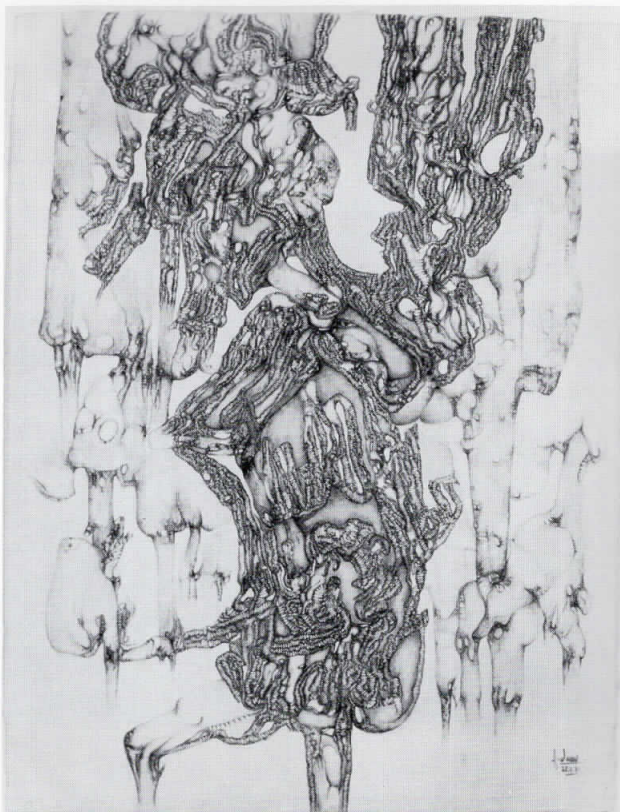


16 DADO
né en 1933
à Cetinjie,
Montenegro,
Yougoslavie
« Famille
Agélénide »
encre de chine
papier
65 × 50

*DADO
born in 1933
at Cetinjie,
Montenegro,
Yugoslavia
« Agélénide
Family »
chinese ink
paper
65 × 50*

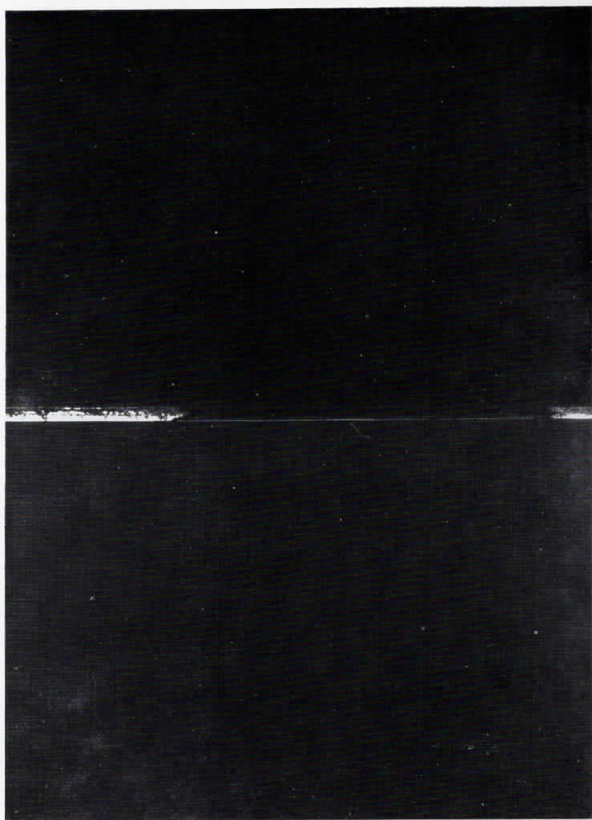
- 19 DEUX Fred
né en 1924
à Paris
« Par le vide »
crayon
papier
103 × 73,5

*DEUX Fred
born in 1924
at Paris,
France
« By
Emptiness »
crayon
paper
103 × 73,5*



- 18 DEGOTTEX
Jean
né en 1918
à Sathonay,
Ain
« Media »
(XVII)
acrylique,
encre de chine
papier
100 × 75

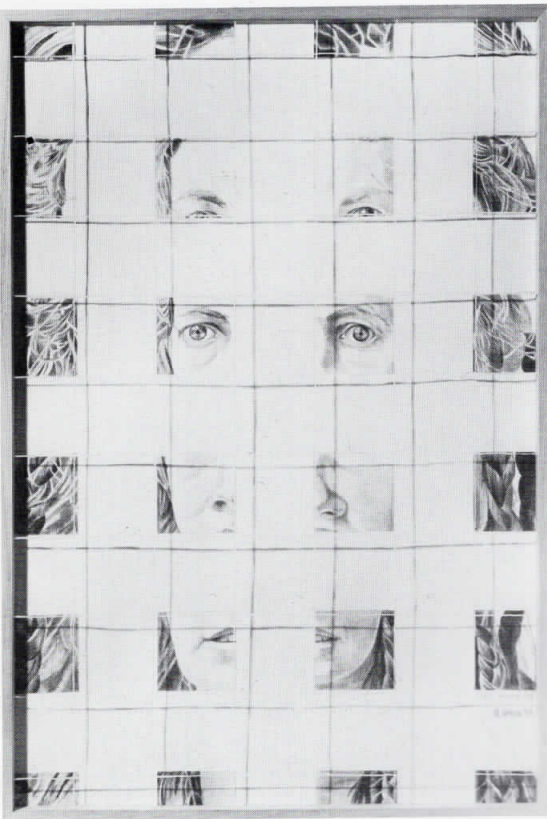
*DEGOTTEX
Jean
born in 1918
at Sathonay,
Ain, France
« Media »
(XVII)
Acrylic
chinese ink
paper
100 × 75*





20 DODEIGNE
né en 1923
à Rouvrex,
Belgique
« Sans titre »
fusain
papier
106 × 74

*DODEIGNE
born in 1923
at Rouvrex,
Belgium
« Untitled »
Charcoal
Paper
106 × 74*



17 DEBLÉ
Colette
née en 1944
à Coucy-les-
Eppes
« Autoportrait
en fenêtre »
crayon et
aquarelle
papier toilé
110 × 75

*DEBLÉ Colette
born in 1944
at Coucy-les-
Eppes
« Window self-
portrait »
crayon and
watercolour
linen paper
110 × 75*



- 21 EDELMANN
 Jean
 né en 1916
 à Paris
 « Petit enfant »
 mine de plomb
 papier
 30 × 40
- EDELMANN
 Jean
 born in 1916
 at Paris,
 France
 « Little child »
 lead pencil
 paper
 30 × 40



- 22 FOSSIER
 Christian
 né en 1943
 à Paris
 « Y-H-T-A »
 crayon Wolf,
 pierre noire,
 crayon pastel
 papier Arches
 100 × 80
- FOSSIER
 Christian
 born in 1943
 at Paris
 « Y-H-T-A »
 Wolf crayon,
 graphite
 crayon, pastel
 Arches paper
 100 × 80



22 ESTEVE
Maurice
né en 1904
à Culan
Danseuses
1927
encre, fusain,
gouache
papier
40 x 30

ESTEVE
Maurice
born in 1904
at Culan
dancers 1927
ink, charcoal,
gouache
paper
40 x 30

24 FRANTA
né en 1930
en
Tchécoslova-
quie
« Couple »
fusain et
gouache
papier
90 x 115

FRANTA
born in 1930
in
Czechoslova-
kia
« Couple »
Charcoal and
gouache
paper
90 x 115





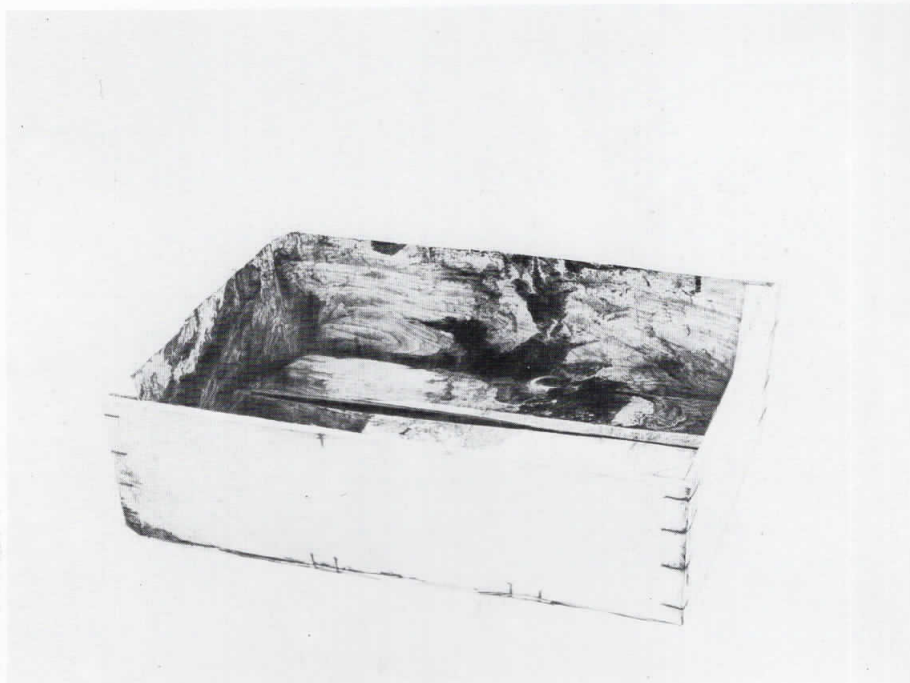
27 GAREL Philippe, né en 1945, à Trebeurden, « Table 2 ». Fusain, papier, 75 × 108.

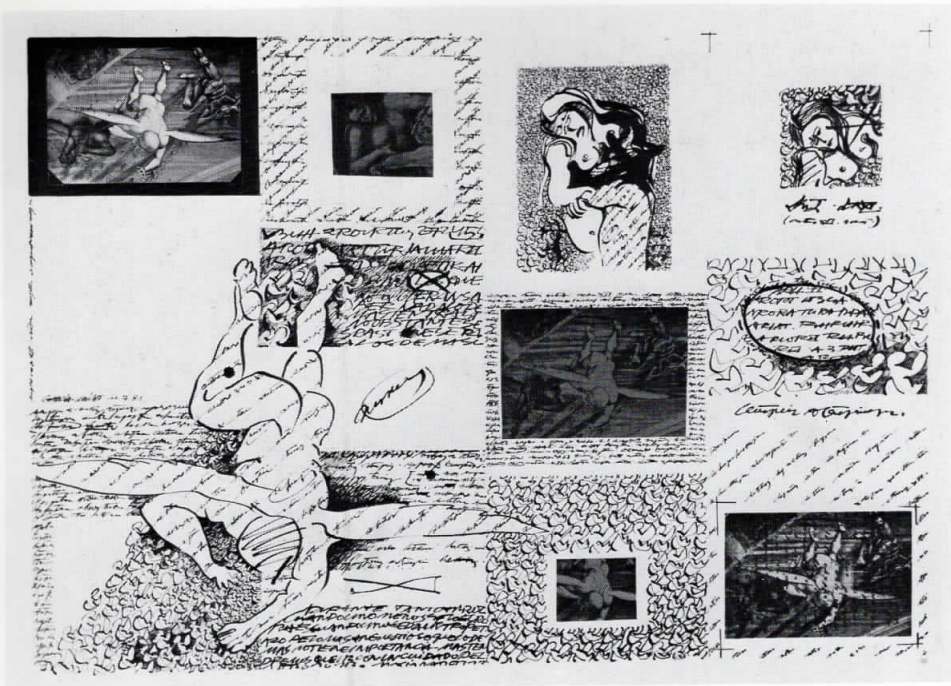
GAREL Philippe, born in 1945, at Trebeurden, France, « Table n° 2 ». Charcoal, paper, 75 × 108

25 GÄFGEN

Wolfgang, né en 1936, à Hambourg, Allemagne. « Boîte 5 », (1977). Crayon, papier, 71 × 101

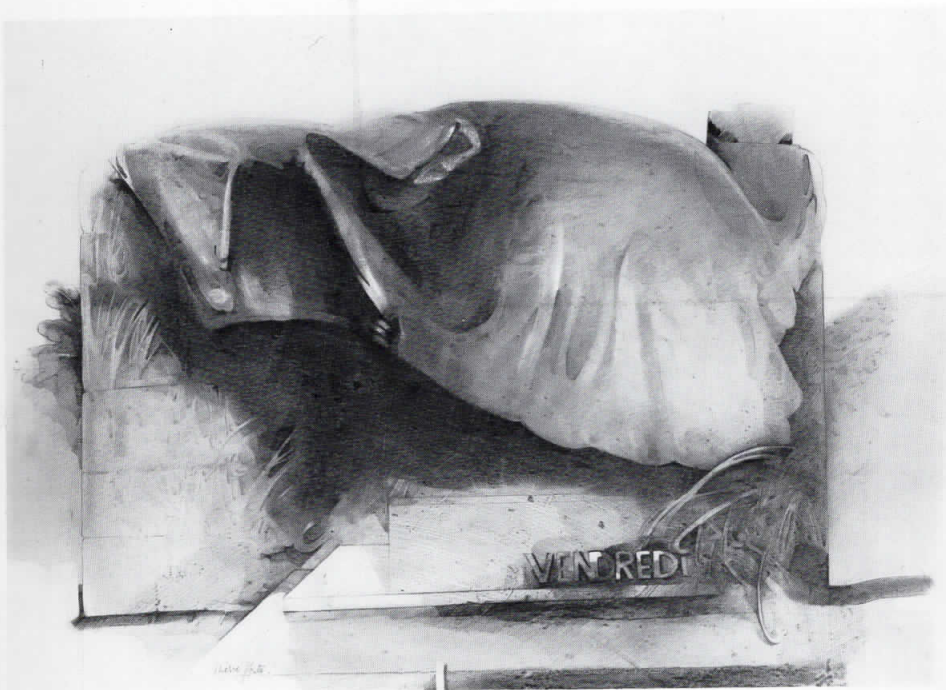
GÄFGEN Wolfgang, born in 1936, at Hamburg, Germany. « Box n° 5 », (1977). Crayon, paper, 71 × 101





26 GARCIA-MULET
Antonio
né en 1932
à Barcelone,
Espagne
« Chronique
d'Orviète »
encre de chine
et collage
papier
50 x 75

GARCIA-MULET
Antonio
born in 1932
at Barcelona,
Spain
« Orviète's
chronicle »
chinese ink
and collage
paper
50 x 75



28 GASTE Pierre
« Vendredi »
crayon, encre
papier
76 x 57

GASTE Pierre
« Friday »
crayon, ink
paper
76 x 57



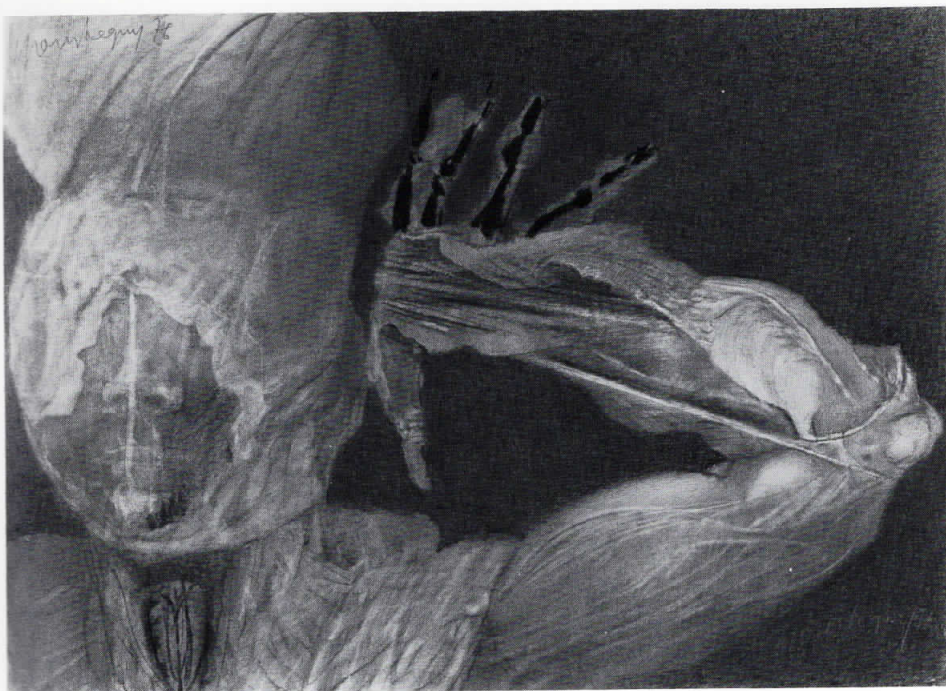
29 GIAI-MINIET
 Marc
 né en 1946
 à Trappes
 « Construc-
 tions avec
 fumée »
 crayon
 papier Arches
 satiné
 56 x 77

*GIAI-MINIET
 Marc
 born in 1946
 at Trappes,
 France
 « Construc-
 tions with
 smoke »
 crayon
 glazed Arches
 paper
 56 x 77*



32 HÉLION Jean
 né en 1903
 à Couterne,
 Orne
 « Chaussures
 1951 »
 fusain
 papier
 62 x 48

*HÉLION Jean
 born in 1903
 at Couterne,
 Orne, France
 « Shoes
 1951 »
 charcoal
 paper
 62 x 48*



34 IPOUSTEGUY
né en 1920
à Dun-sur-Meuse
« Autre étude grise »
fusain
papier
76 × 56,5

IPOUSTEGUY
born in 1920
at Dun-sur-Meuse, France
« Another grey study »
charcoal
paper
76 × 56,5

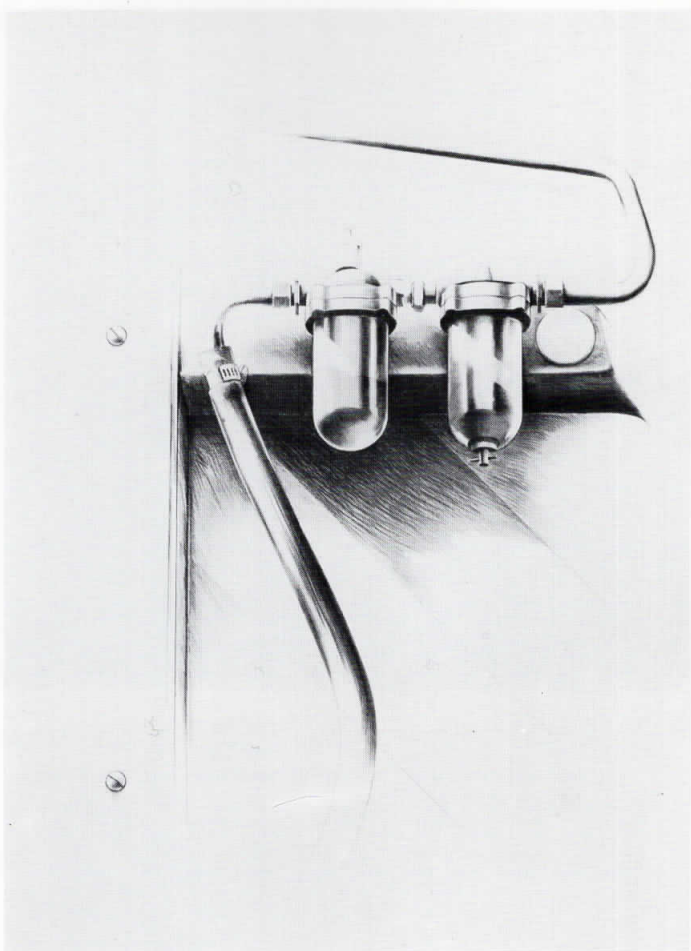


30 GILES David
né en 1936
à Frimley
Green,
Angleterre
« Énigme
d'Arabie et
désastre »
(1980)
mine de
plomb, crayon
et report
bristol blanc
satiné
50 × 65

GILES David
born in 1936
at Frimley
Green,
England
« Arabian
disaster and
enigma »
lead pencil,
crayon and
transfer
glazed white
bristol card
50 × 65

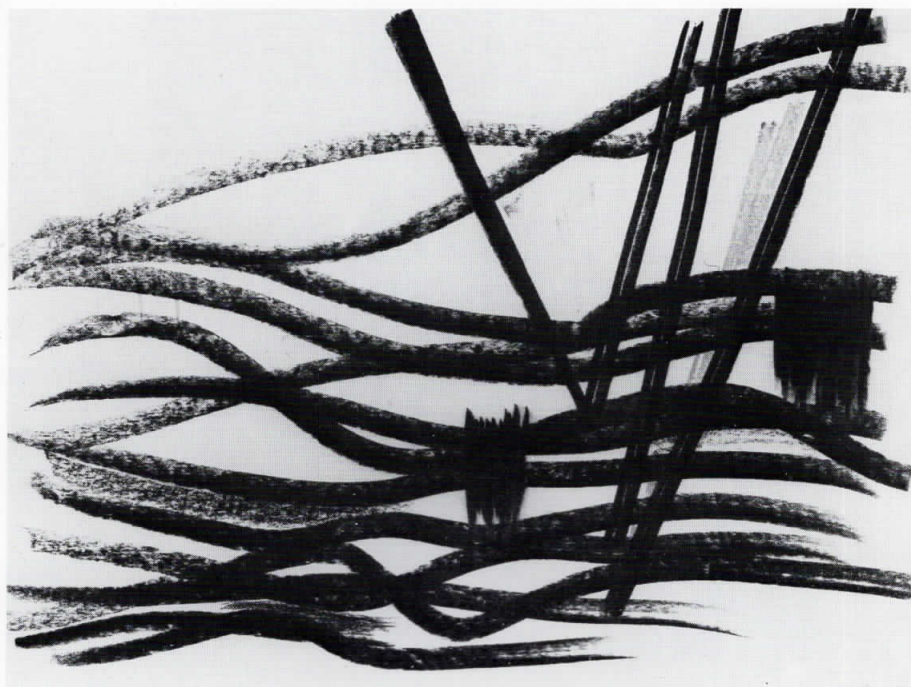
36 KLASSEN Peter
né en 1935
à Lübeck,
R.F.A.
« Système
hydraulique,
camion détail
II » (1980)
mine de plomb
papier
105 × 75

*KLASEN Peter
born in 1935
at Lübeck,
F.R.G.
« Hydraulic
system, lorry
detail II »
(1980)
lead pencil
paper
105 × 75*



31 HARTUNG
Hans
né en 1904
à Leipzig,
Allemagne
« Pastel G »
(1953)
pastel
papier
47 × 64

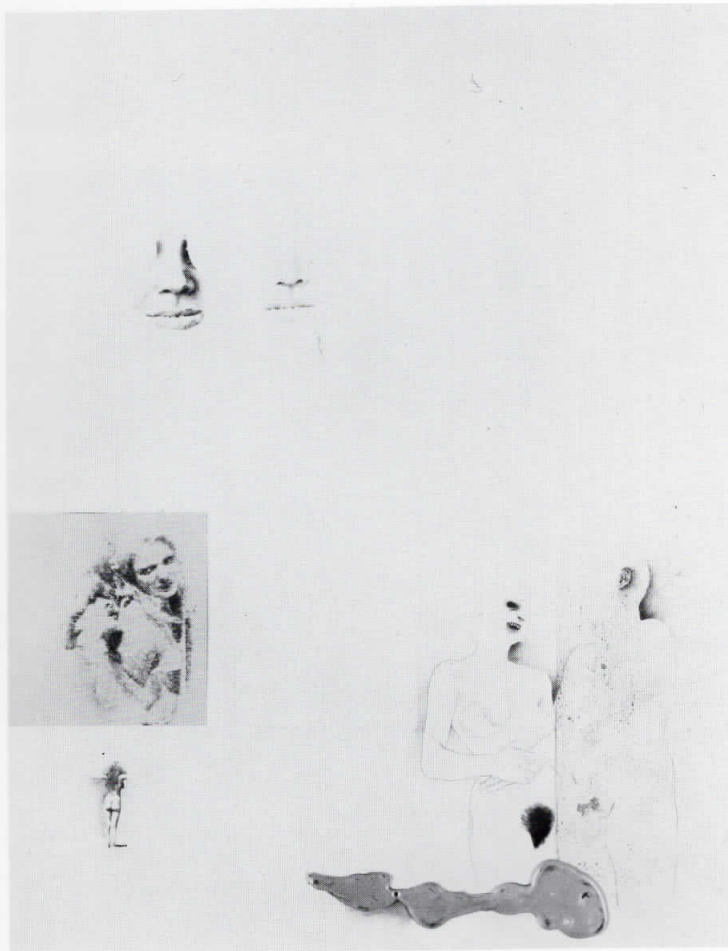
*HARTUNG
Hans
born in 1904
at Leipzig,
Germany
« Pastel G »
(1953)
pastel
paper
47 × 64*





33 HERTH
Francis
né en 1943
à Remiremont
« Sans titre »
plume et lavis,
encre de chine
papier préparé
brun
50 × 70

HERTH
Francis
born in 1943
at
Remiremont,
France
« Untitled »
pen and wash,
chinese ink
brown-tinted
paper
50 × 70

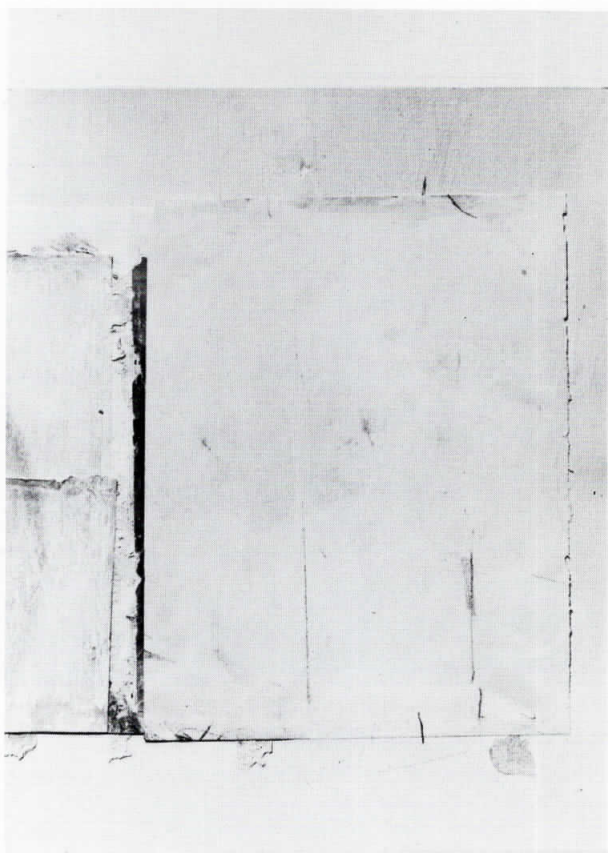


35 KERMARREC
Joël
né en 1939
à Ostende,
Belgique
« L'imitation »
(1978)
mine de
plomb,
collage,
expansion
papier
76 × 56

KERMARREC
Joël
born in 1939
at Ostend,
Belgium
« The
imitation »
(1978)
lead pencil,
collage,
expansion
paper
76 × 56

- 39 LAPLACE
Gérard
né en 1955
à Châteauroux
« Brèche »
papiers collés,
pastel, crayon
gras
papier
32 × 24

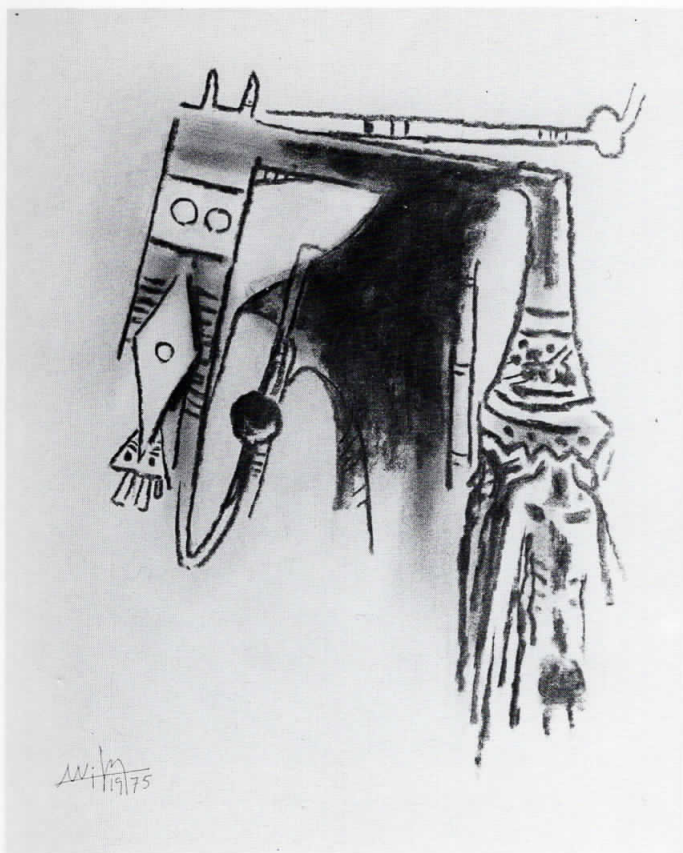
*LAPLACE
Gérard
born in 1955
at
Chateauroux,
France
« Breach »
collage, pastel
and wax
crayon
paper
32 × 24*



- 38 LAMIEL Laura
née en 1943
« Territoire intime » à Paris
crayon
papier
105 × 75

*LAMIEL Laura
born in 1943
at Paris,
France
« Untitled »
crayon
paper
105 × 75*





- 37 LAM Wifredo
né en 1902
à Sagua la
Grande, Cuba
« Femme-
cheval »
pastel
papier
63,5 × 48

*LAM Wifredo
born in 1902
at Sagua la
Grande, Cuba
« Horse-
woman »
pastel
paper
63,5 × 48*

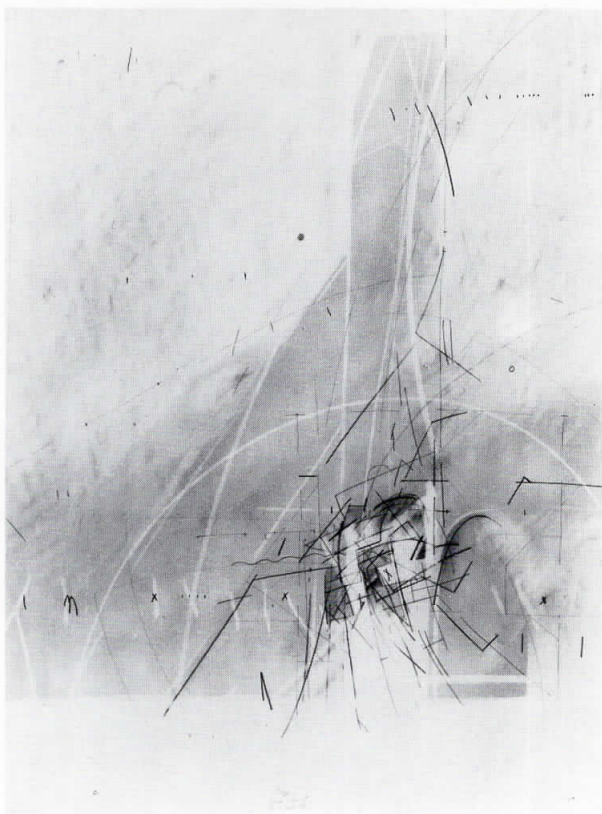


- 40 LAUBADÈRE
Christian de
né en 1945
dans le Gers
« Nuages »
pastel
papier
80 × 120

*LAUBADÈRE
Christian de
born in 1945
in Gers,
France
« Clouds »
pastel
paper
80 × 120*

43 LIMÉRAT Francis
né en 1946
à Alger
« Arezzo » 15 juillet 1981
crayons de couleur et mine de plomb
papier
76 × 57

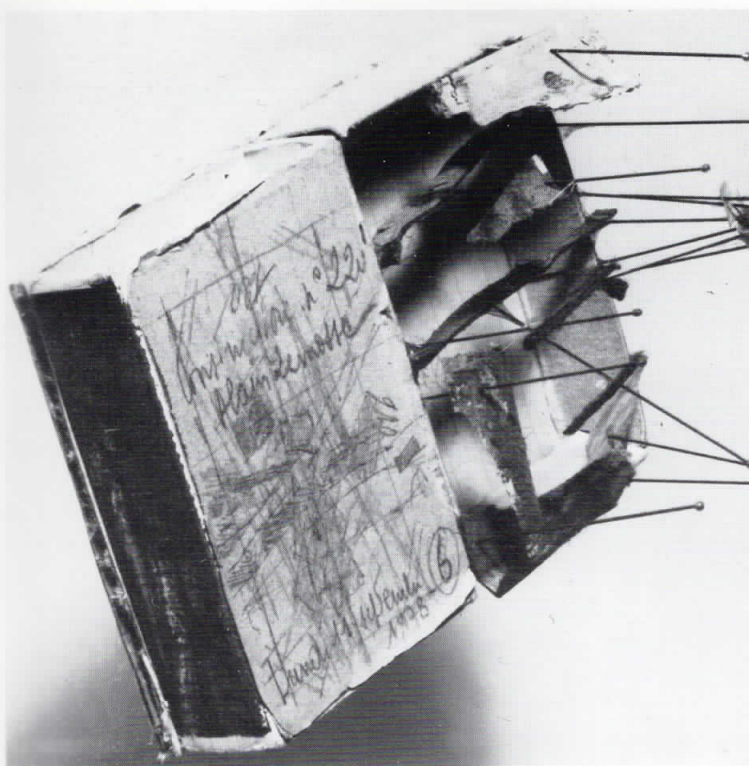
*LIMÉRAT Francis
born in 1946
at Algiers, Algeria
« Arezzo » 15 July 1981
coloured crayons and lead pencil
paper
76 × 57*



41 LECHNER Michael
né en 1949
à Vienne, Autriche
« Sans titre » (1981)
mine de plomb, crayon couleur, lavis
d'encre de Japon
papier
120 × 80

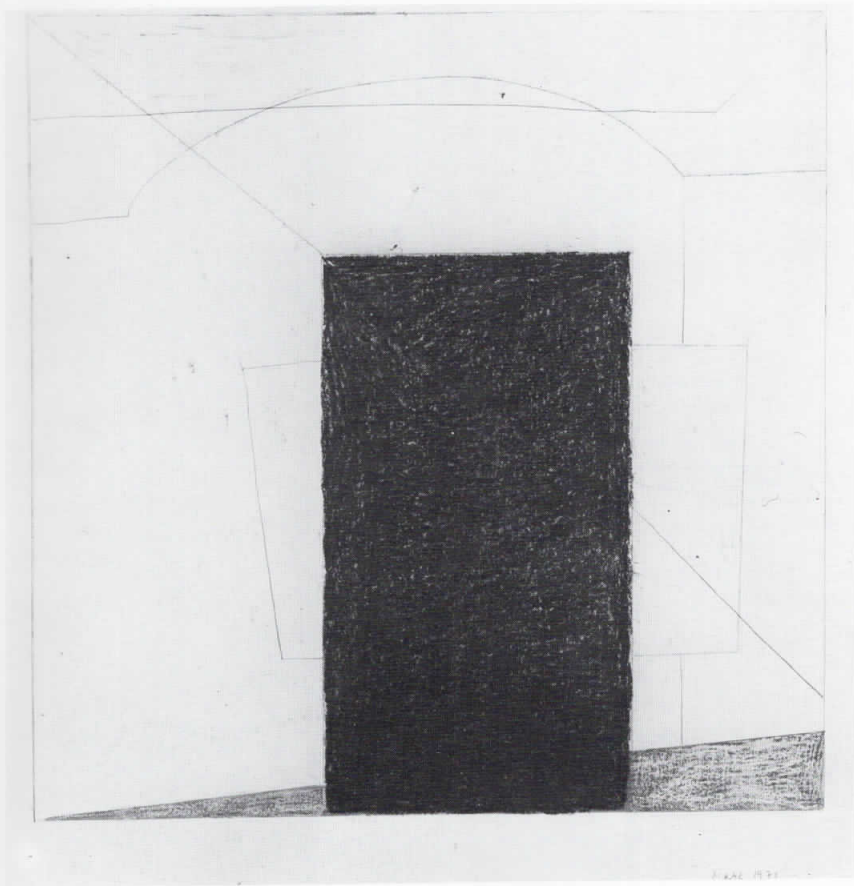
*LECHNER Michael
born in 1949
at Vienna, Austria
« Untitled » (1981)
lead pencil, coloured crayon,
Japanese ink wash
paper
120 × 80*





42 LEMOSSE
Alain
né en 1944
dans les
Charentes
« Petite
construction »
collage,
crayon
bois, papier,
épingles
boîte
42 × 28 × 10

LEMOSSE
Alain
born in 1944
in Charentes
counties,
France
« Small
construction »
collage, pencil
wood, paper
pins, box
42 × 28 × 10

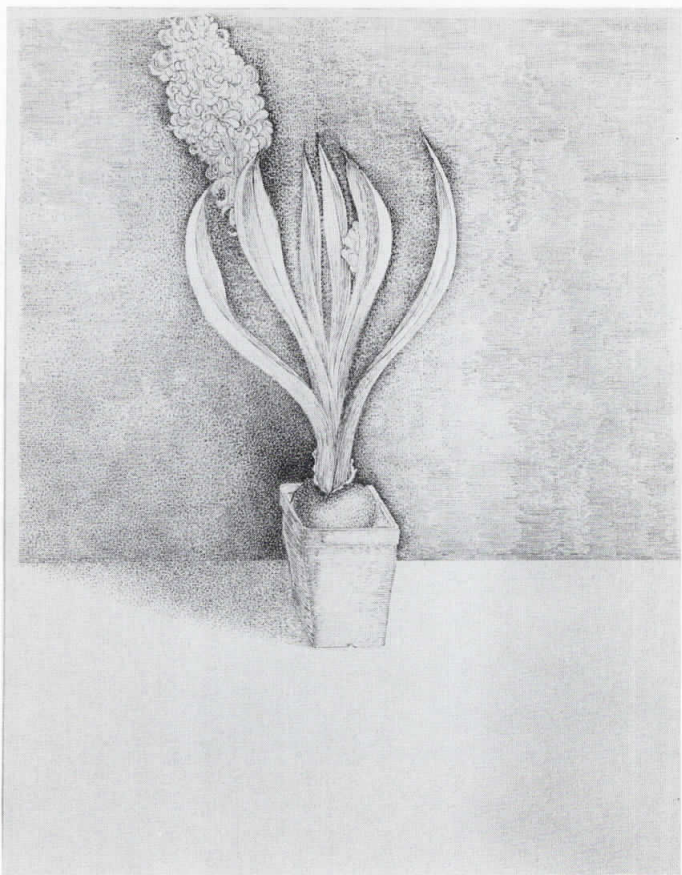


44 MARK Anna
née en 1928
à Budapest,
Hongrie
« Sans titre »
craie et crayon
papier
80 × 60

MARK Anna
born in 1928
at Budapest,
Hungary
« Untitled »
chalk and
crayon
paper
80 × 60

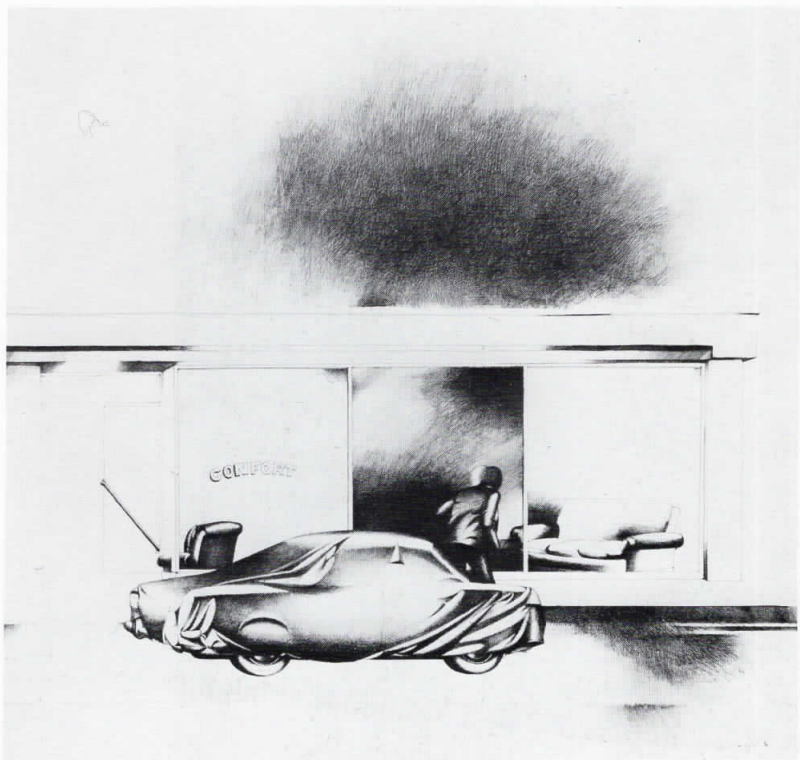
- 45 MASUROVSKY Gregory
né en 1929
dans le Bronx, N.Y. USA
« La Jacinthe » (1981)
encre de Chine et plume
papier
63 × 48

*MASUROVSKY Gregory
born in 1929
Bronx, N.Y. USA
« The Hyacinth » (1981)
Chinese ink and pen
paper
63 × 48*



- 48 MONINOT
Bernard
né en 1949
à Le Fay,
Saône-et-Loire
« confort »
encre, papier
60 × 65

*MONINOT
Bernard
born in 1949
at Le Fay,
Saône-et-Loire,
ink
paper
60 × 65*





46 MAZINGUE Françoise
née en 1937
à Paris
encre de chine
papier Japon
43,5 × 28

*MAZINGUE Françoise
born in 1937
at Paris, France
Chinese ink
paper
43,25 × 28*

47 MITROFANOFF
France
née en 1942
à Vendôme
« Environnement carcéral »
gouache noire
carton
120 × 80

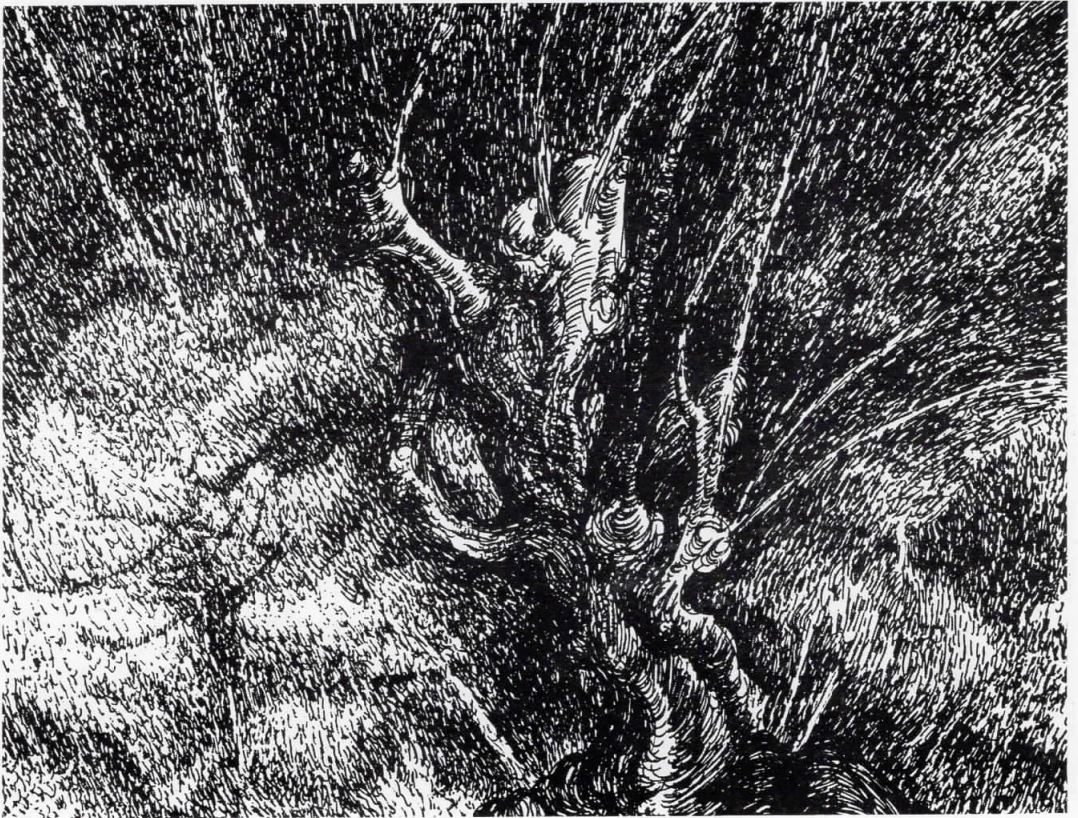
*MITROFANOFF
France
born in 1942
at Vendome, France
« Stall surroundings »
black gouache
cardboard
120 × 80*

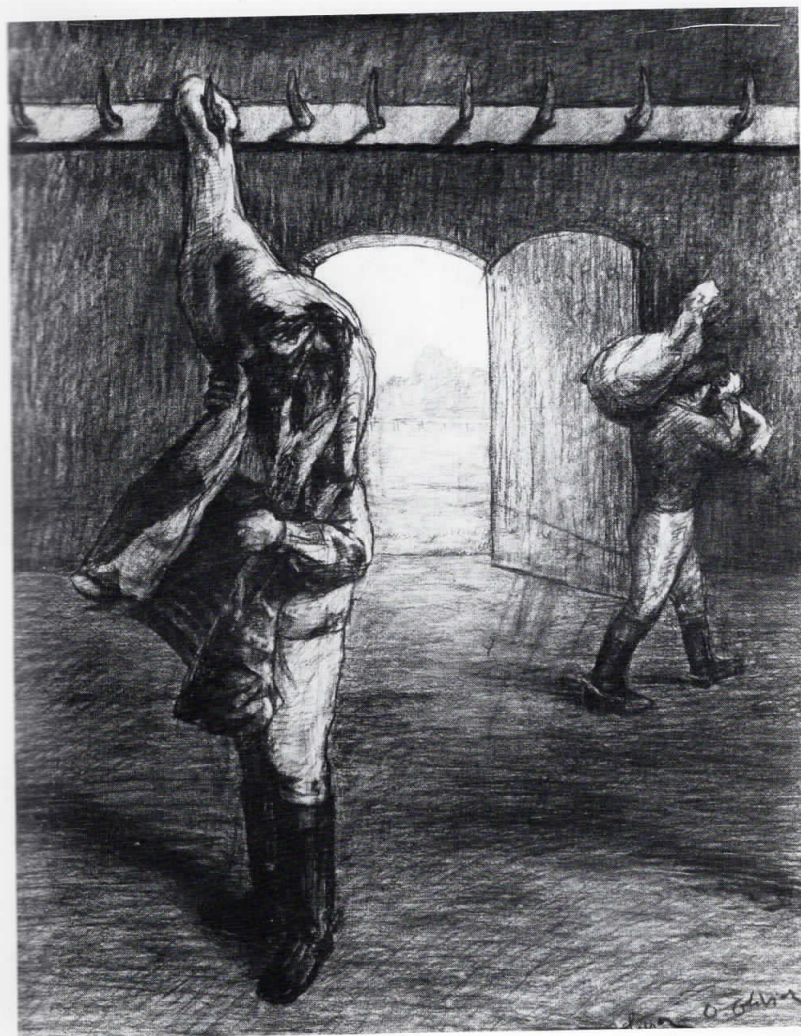
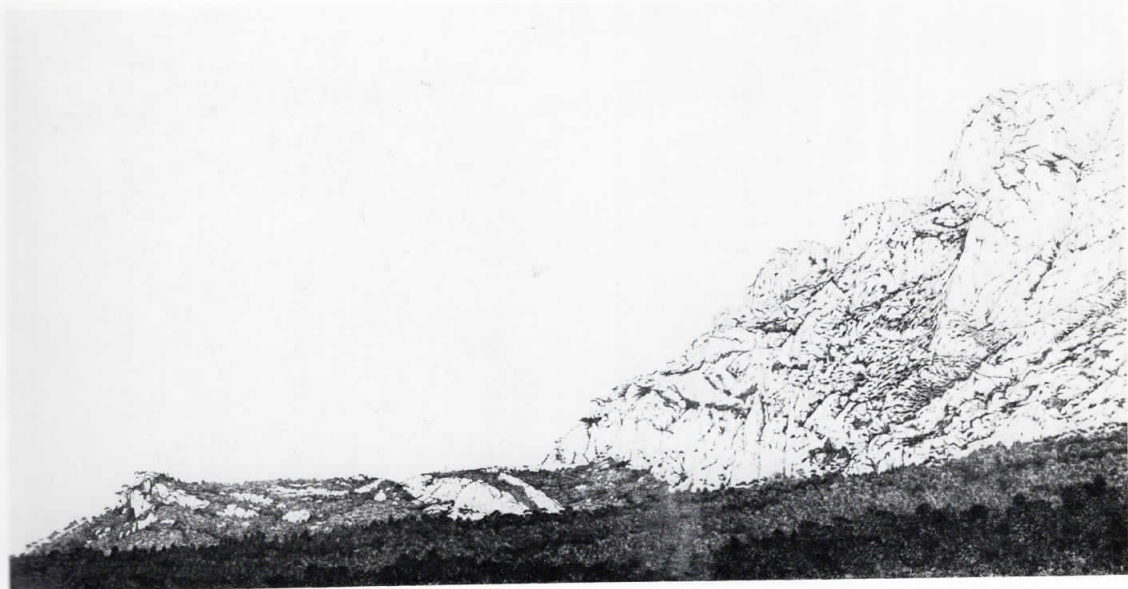
52 PIGNON-ERNEST Ernest
né en 1942
à Nice
« Pasolini »
dessin et photos
papier
120 × 85

*PIGNON-ERNEST Ernest
born in 1942
at Nice, France
« Pasolini »
drawing and photos
paper
120 × 85*

49 MOSKOVTCCHENKO Michel
né en 1935
à Tarare, Rhône
« Chêne »
encre
papier
50 × 65

*MOSKOVTCCHENKO Michel
born in 1935
at Tarare, Rhône, France
« Oak tree »
ink
paper
50 × 65*



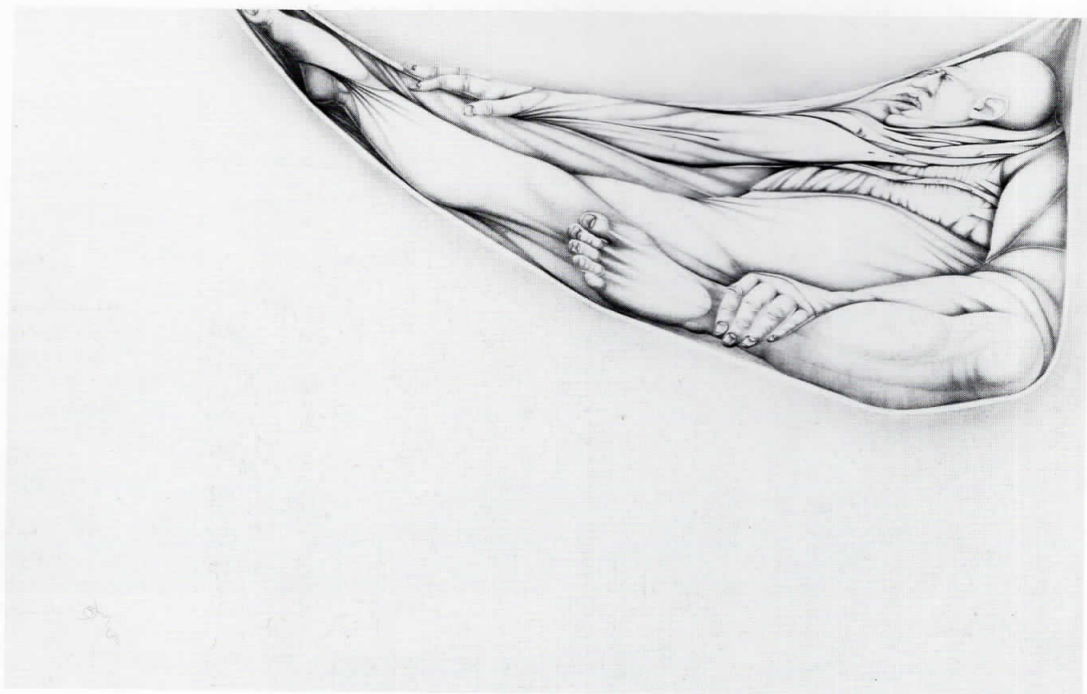


50 MUNIER Hubert
né en 1948
à Besançon
« Au pied de la
montagne Sainte-
Victoire »
mine de plomb
papier
45 × 87

*MUNIER Hubert
born in 1948
at Besançon, France
« at the foot of the
Sainte-Victoire
mountain »
lead pencil
paper
45 × 87*

51 OLIVIER O. OLIVIER
né en 1931
à Paris
« courses à
Vaugirard » (1972)
fusain
papier
105 × 75

*OLIVIER O. OLIVIER
born in 1931
at Paris, France
« races at Vaugirard »
(1972)
charcoal
paper
105 × 75*

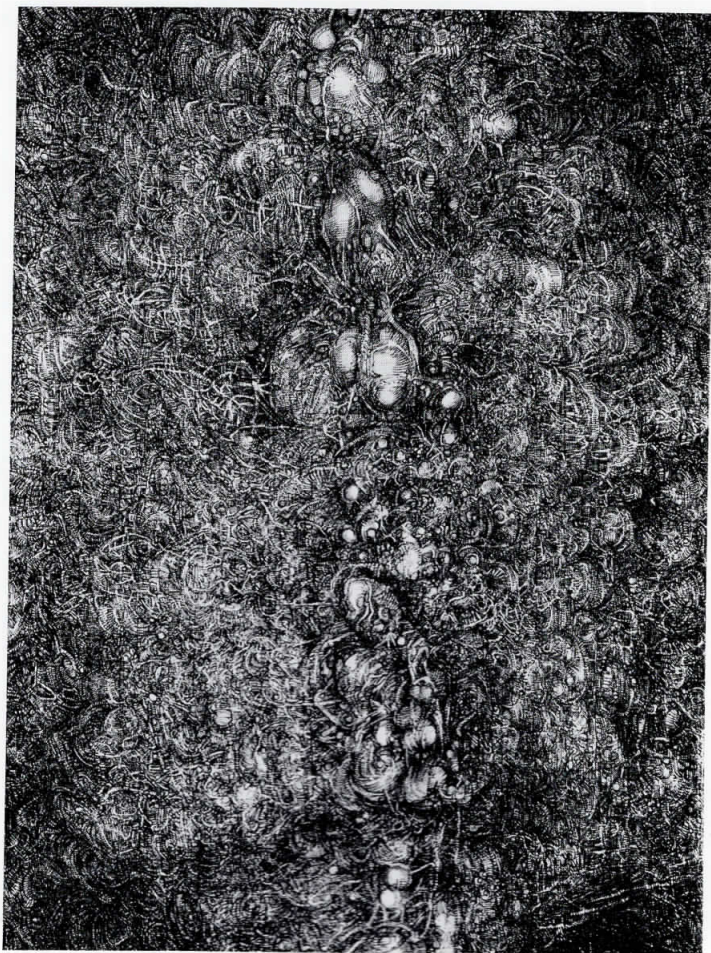


- 55 RECONDO
Félix de
né en 1932
à Aranjuez,
Espagne
« hamac
simple »
mine de plomb
papier arches
66 × 103

RECONDO
Felix de
born in 1932
at Aranjuez,
Spain
« hammock for
one »
lead pencil
arches paper
66 × 103

- 54 PONS Louis
né en 1927
à Marseille
« demain
l'insecte »
encre de chine
papier
67 × 51

PONS Louis
born in 1927
« tomorrow
the insect »
chinese ink
paper
67 × 51





56 REMLINGER
Jean
né en 1935
à Strasbourg
« sans titre »
encre
papier
50 × 65

*REMLINGER
Jean
born in 1935
at Strasbourg,
France
« untitled »
ink
paper
50 × 65*



53 POMMEREULLE Daniel
né en 1937
à Sceaux
« sans titre »
crayon conte
papier report
40 × 30

*POMMEREULLE Daniel
born in 1937
at Sceaux, France
« untitled »
conte crayon
paper transfer
40 × 30*

- 57 REVOL Jean
né en 1929
à Lyon
transhumance
(1980)
craie noire
papier
150 × 100

*REVOL Jean
born in 1929
at Lyons,
France
moving of
flocks
black chalk
paper
150 × 100*



- 58 SCHOENDORFF Max
né en 1934
à Lyon
« sans titre »
mine de plomb
papier
64 × 50

*SCHOENDORFF Max
born in 1934
at Lyons, France
« untitled »
lead pencil
paper
64 × 50*





59 SOCQUET
Jeanne
née en 1928
à Paris
« has been »
plume, encre
de chine
papier
31 × 24

SOCQUET
Jeanne
born in 1928
at Paris,
France
« has been »
pen, chinese
ink
paper
31 × 24

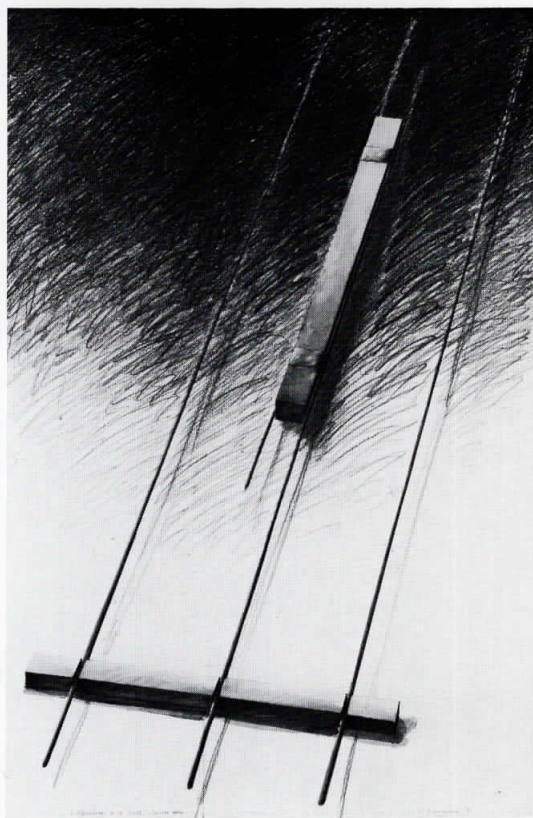


60 SOULCIÉ
Anne-Marie
née en 1948
à Béziers
« sans titre »
pastel
papier
19,5 × 19

SOULCIÉ
Anne-Marie
born in 1948
at Beziers,
France
« untitled »
pastel
paper
19,5 × 19

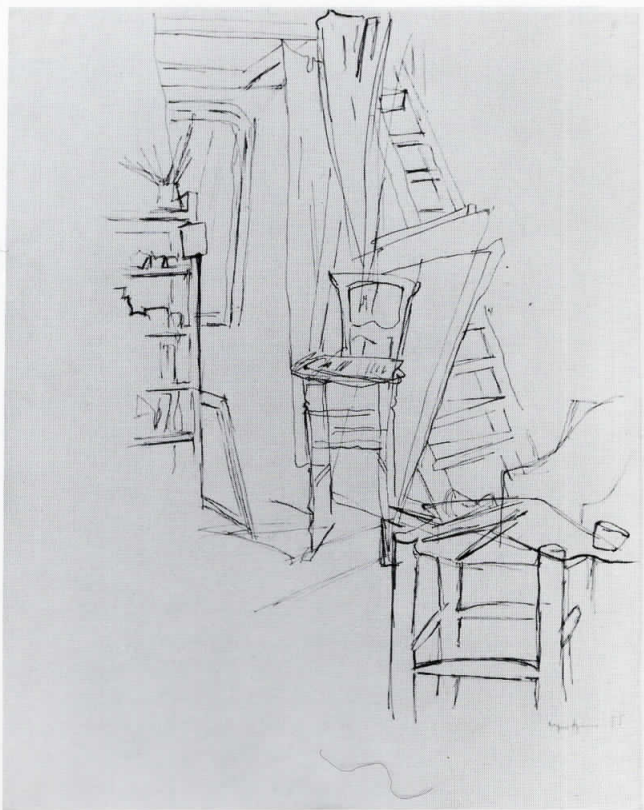
- 64 TITUS
CARMEL
Gérard
né en 1942
à Paris
« apprentis-
sage de la
tenuité »
dessin II
mine de plomb
et aquarelle
papier
120 x 80

TITUS
CARMEL
Gérard
born in 1942
at Paris
« apprentice-
ship of
tenuousness »
drawing II
lead pencil
and
watercolour
paper
120 x 80



- 62 SZENES
Arpad
né en 1897
à Budapest,
Hongrie
« l'atelier, un
jour » (1955)
plume
papier
45,3 x 36,2

SZENES
Arpad
born in 1897
at Budapest,
Hungary
« the studio,
one day »
(1955)
pen
paper
45,3 x 36,2





- 63 TAL COAT Pierre
né en 1905
à Clohars Carnoët, Finistère
« sans titre »
encre de chine papier
48 × 63

*TAL COAT Pierre
born in 1905
at Clohars Carnoët, Finistère,
France
« untitled »
chinese ink
paper
48 × 63*

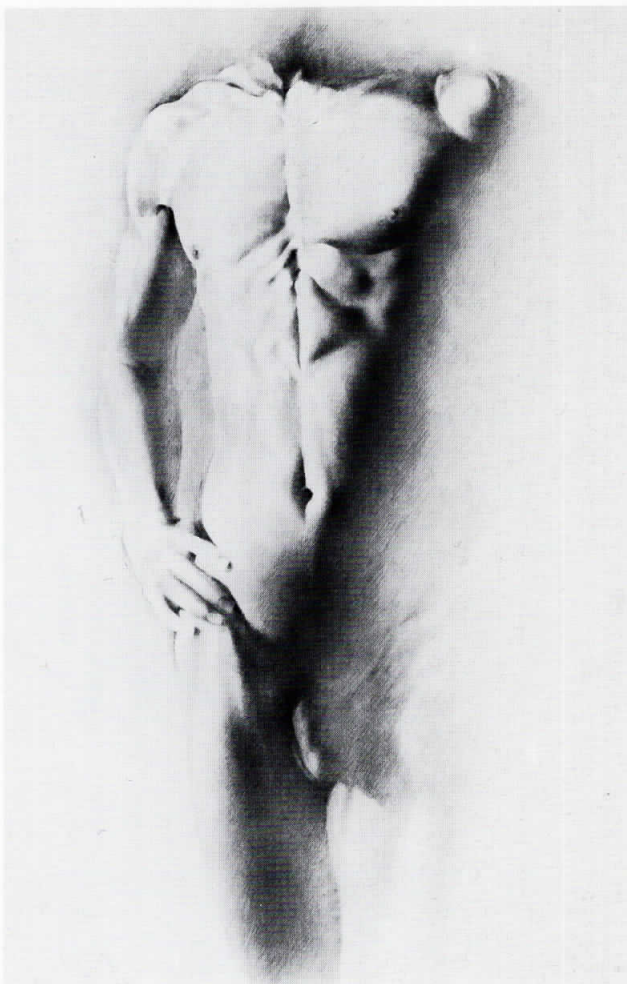


- 61 SZAFRAN Sam
né en 1934, à Paris
« funambule »
fusain, papier
105 × 76

*SZAFRAN Sam
born in 1934
at Paris, France
« funambulist »
charcoal, paper
105 × 76*

68 VIGNES
Jean-Claude
né en 1924
à Reims
« sans titre »
mine de plomb
papier
105 × 75

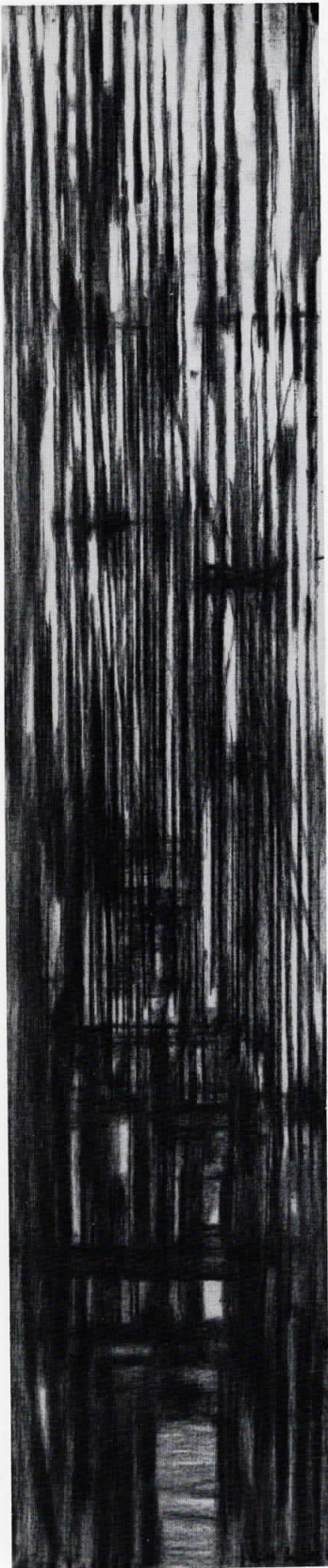
VIGNES
Jean-Claude
born in 1924
at Rheims,
France
« untitled »
lead pencil
paper
105 × 75



65 UBAC
né en 1910
à Molmedy,
Belgique
« sans titre »
encre de chine
papier
65 × 50

UBAC
born in 1910
at Molmedy,
Belgium
« untitled »
chinese ink
paper
65 × 50





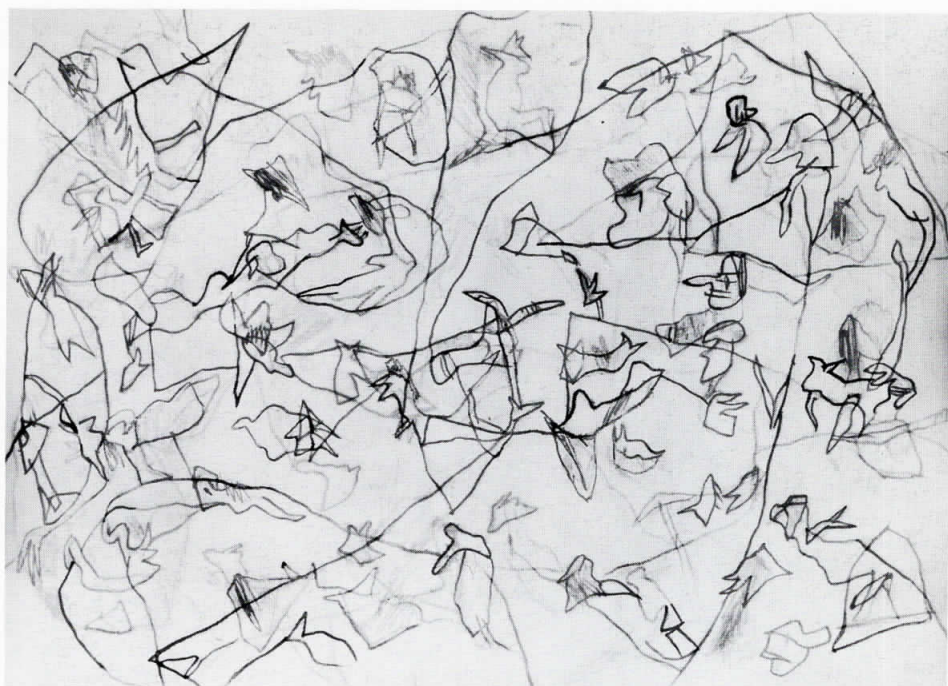
67 VIEIRA DA SILVA
Marie-Hélène
née en 1908
à Lisbonne, Portugal
« les irrésolutions résolues »
fusain
toile
125 × 26

*VIEIRA DA SILVA Marie-Hélène
born in 1908
at Lisbon, Portugal
« resolved indecisions »
charcoal
canvas
125 × 26*

66 VELICKOVIC
né en 1935
à Belgrade, Yougoslavie
« mouvements »
fig XXVI
encre de chine
papier
120 × 80

*VELICKOVIC
born in 1935
at Belgrade, Yugoslavia
« movements » XXVI
chinese ink
paper
120 × 80*



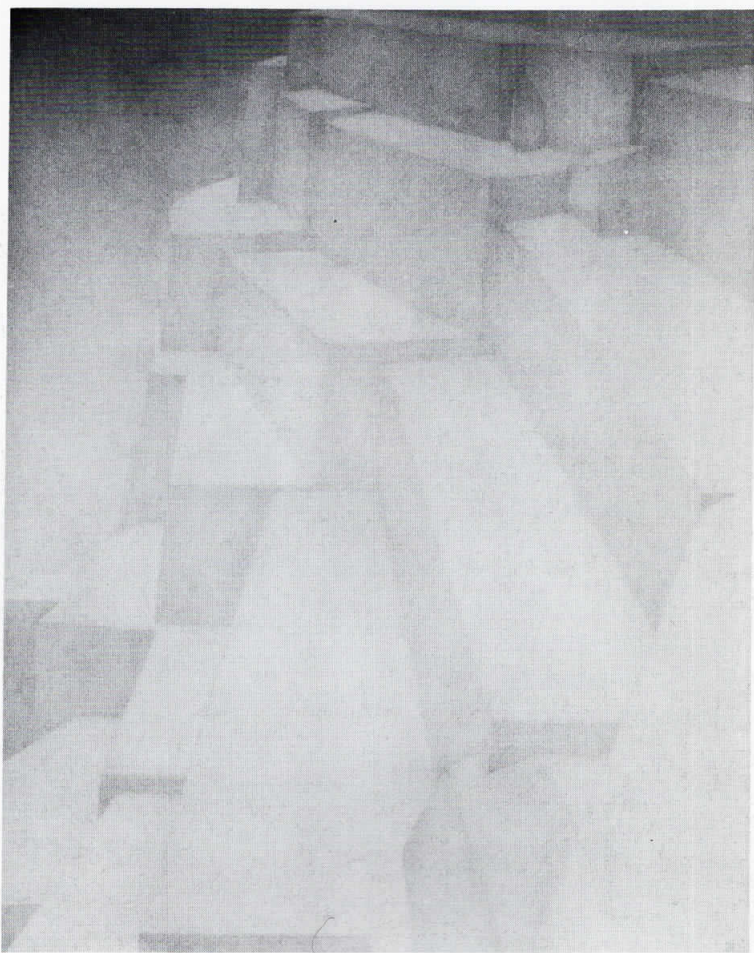


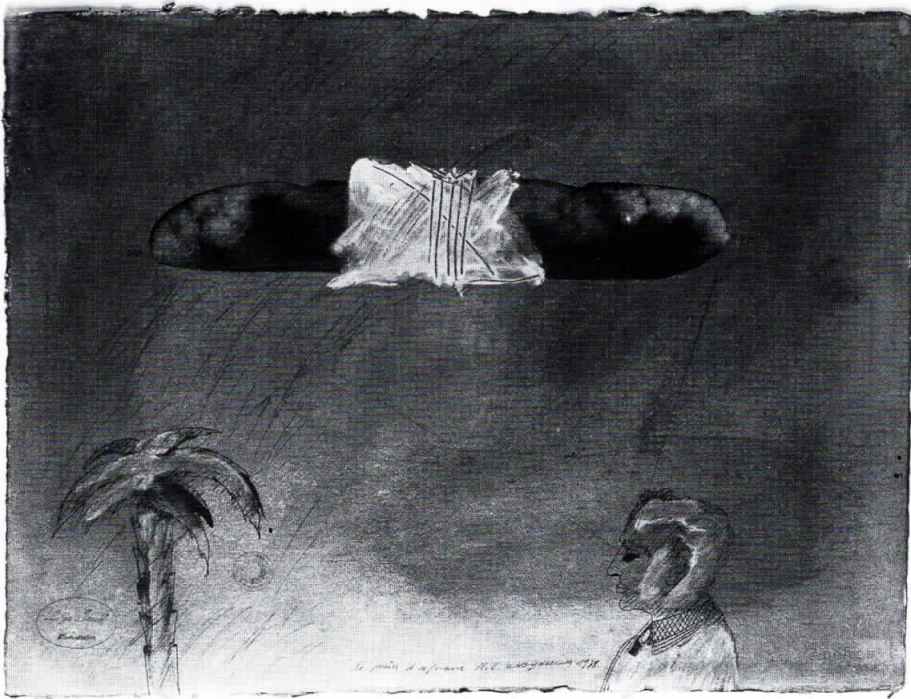
69 VOSS Jan
né en 1936
à Hambourg
« sans titre »
aquarelle
papier
55 x 75

*VOSS Jean
born in 1936
at Hamburg,
Germany
« untitled »
watercolour
paper
55 x 75*

71 WOLF Laurent
né en 1944
à La Chaux de
Fonds, Suisse
« dessin »
mine de
graphite
papier
98 x 75

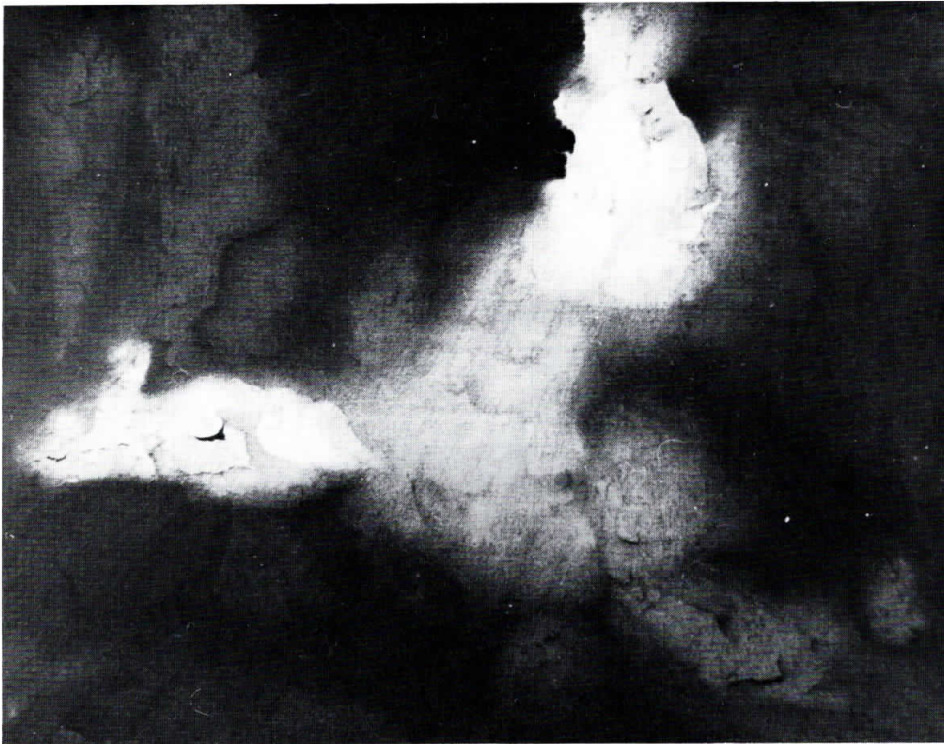
*WOLF Laurent
born in 1944
at La Chaux
de Fonds,
Switzerland
« drawing »
graphite pencil
paper
98 x 75*





70 WAYDELICH
Raymond
Emile
né en 1938
à Strasbourg-
Neudorf
« le pain
d'Afrique »
encre, gravure
et cirage
papier
59 x 77

WAYDELICH
Raymond
Emile
born in 1938
at Strasbourg-
Neudorf
« African
bread »
ink, engraving,
and wax
paper
59 x 77



72 WEYHE
Christophe
né en 1937
à Halle,
Allemagne
« allégorie de
l'automne »
encre de chine
papier
40 x 50

WEYHE
Christophe
born in 1937
at Halle,
Germany
« autumn
allegory »
chinese ink
paper
40 x 50

