CAMILLE BRYEN

Du 10 mai au 12 juillet 2025

Galerie Comparative
10, rue des Beaux-Arts - 75006 Paris

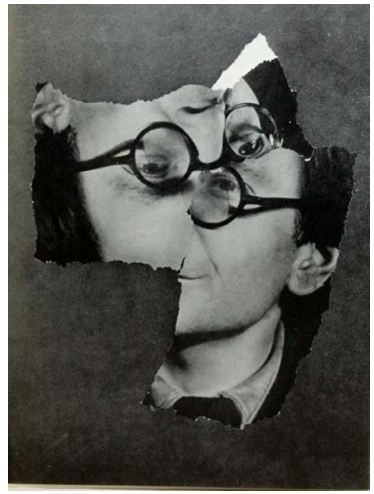
comparative.

« Il y a de l'optimisme dans ce phénomène de l'abstraction qui manifeste le plaisir désintéressé d'être vivant. »

Camille Bryen, entretien avec Julien Alvard, 1955

SOMMAIRE

Avant-propos	p. 4
Œuvres présentées	p. 5
Peintre à l'atelier	p. 36
Entretien avec Julien Alvard	p. 39



Portrait de Camille Bryen déchiré,
Jean Arp, 1951 in *Temps troué*

Avant-propos

Camille Bryen est une figure centrale de la création du XXème siècle, à la fois écrivain et peintre. Pourtant, son œuvre est devenue méconnue ainsi que son rôle pionner dans le développement de l'art abstrait non géométrique à partir de la fin des années 40.

« Dans tous les coups qui comptent » comme disait son ami Pierre Restany, Bryen est une clef de voûte entre les mouvements DADA et surréalistes, qu'il fréquentât avant-guerre et l'émergence d'un « art autre », titre d'un célèbre texte de Michel Tapié. Les deux hommes ont d'ailleurs partagé un grand nombre d'expositions.

Proche à la fois de Tristan Tzara et de Marcel Duchamp, l'artiste est également un tremplin dans le réflexion de Restany aboutissant à la création du groupe des Nouveaux Réalistes. Il collabore dès 1953 avec Raymond Hains et Jacques Villeglé à la réalisation de l'œuvre « Hépérlile éclaté », un poème de Bryen dont les lettres sont fragmentées par le prisme d'une machine optique de l'invention des deux jeunes artistes, préfigurant le lettrisme.

En somme, Bryen est là où la modernité s'invente et nous sommes heureux de proposer une exposition de ses œuvres sur toile, une première depuis 1997 et la rétrospective dont il a fait l'objet au musée des Beaux-Arts de Nantes ainsi que l'exposition de 2015 à la galerie Thessa Herold.

Possédant des pédigrées de premier plan, les œuvres exposées ont été sélectionnées avec le plus grand soin, chacune portant un morceau de l'histoire artistique de Bryen.

Le titre de cette expositon est tiré de celui d'un poème célèbre de l'artiste, paru en 1955 - *jepeinsje*, aux édition PAB.

Olivier Habib

Camille Bryen is a central figure in the art of the 20th century, both as a writer and a painter. Yet, his work remains relatively unknown, as does his pioneering role in the development of non-geometric abstract art starting in the 1940s.

« Always in on the action » as his friend Pierre Restany once said, Bryen serves as a keystone between the DADA and Surrealist movements, which he was involved with before the war, and the emergence of an « art autre » the title of a famous text by Michel Tapié. Bryen and Tapié also shared numerous exhibitions.

Closely connected to both Tristan Tzara and Marcel Duchamp, Bryen also acted as a springboard for Restany's reflections that ultimately led to the creation of the Nouveaux Réalistes group. As early as 1953, he collaborated with Raymond Hains and Jacques Villeglé on the piece « Hépérile éclaté », a poem by Bryen whose letters were fragmented through the lens of an optical device invented by the two young artists, foreshadowing Lettrism.

In short, Bryen was present wherever modernity was being invented, and we are pleased to present an exhibition of his works on canvas — the first since the 1997 retrospective at the Musée des Beaux-Arts in Nantes and the 2015 exhibition at the Thessa Herold Gallery.

The works exhibited, all bearing prestigious provenance, have been selected with the greatest care, each carrying a piece of Bryen's artistic history.

The title of this exhibition come from the title of a famous poem by the artits, *je peinsje*, which was printed in 1955, PAB edition.

Olivier Habib

Œuvres exposées

Camille Bryen
Composition 104, 1955
Huile sur toile
73 x 60 cm

Provenance
Collection particulière, USA
Collection particulière, France

Exposition
Paris, 1955, Galerie Edouard Loeb, Bryen
Nantes, 1959, Musée des Beaux-Arts, Bryen, n°33

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°104, page 124

La peinture de 1955 présentée est l'aboutissement de la première période abstraite de Bryen. La juxtaposition de tâches de couleurs de ton froid et chaud créée une tridimensionnalité qui apparait dans les œuvres de cette période. Ce tableau est l'aboutissement de l'art informel pratiqué par Bryen.

Camille Bryen
Coude Soleil, 1956 (Janvier)
Huile sur toile
46 x 38 cm
Inscrit au dos « n°6 »

Provenance
Collection Jacqueline Jahan, Paris

Exposition
Londres, 1956, Obelisk Gallery, Camille Bryen, n°6
Paris, 1956, Galerie Stadler, Bryen
Amsterdam, 1957, Stedelijk Museum, Phases
Nantes, 1959, Musée des Beaux-Arts, Bryen, n°45

Bibliographie
Christain Baugey, Camille Bryen, Phases, n°5 et 6, janvier 1960, reproduit page 47
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°112, page 125

Cette œuvre de 1956 est charnière. Exposée à la galerie Stadler en novembre 1956, elle appartient à un groupe de huit peintures qui constituent le point de bascule du style de l'artiste. Comme Camille Bryen le dira dans un article paru dans « Le Monde (23 novembre 1956) couvrant son exposition : « L'effet de choc de l'abstrait est maintenant émoussé. Il faut revenir à un travail en qualité de la toile ». Cette œuvre en est le témoignage.

Camille Bryen
Composition 122, 1956 (Mars)
Huile sur toile
81 x 65 cm

Provenance
Collection particulière, Suisse
Collection particulière, Paris

Exposition
Paris, 1956, Galerie Stadler, Bryen

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°122, page 126

Camille Bryen
Composition 133, 1956
Huile sur toile
35 x 27 cm
Contresigné, daté et numéroté au dos

Provenance
Collection particulière, Paris

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°133, page 128

Ce petit tableau, pourtrant d'une richesse de détails extraordinnaire, permet de mieux appriécier l'utilisation de la technique du Dripping par Bryen. Mondialement connue grâce à Jackson Pollock, quelques peintres ont pourtant appréciés utiliser cette technique consistant à projeter de la peinture avec un pinceau chargé d'huile, comme le canadien Jean Paul Riopelle. Bryen s'en est approprié les vertus, permettrant d'imprimer un rythme à la composiition en phase avec la gestuelle nécessaire à sa réalisation.

Camille Bryen
Papillon d'Inouï , 1958 (Octobre)
Huile sur toile
61 x 50 cm

Provenance
Collection particulière, USA
Collection particulière, Paris

Exposition
Nantes, 1959, Musée des Beaux-Arts, Bryen, n°62

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°215, page 137

La structure de Papillon d'Inouï *diffère des tableaux précédents. La peinture est appliquée massivement à la spatule et la composition semble obéir à une logique plus picturale. Les titres de Bryen sont le rappel poétique de l'activité d'écrivain de l'artiste.*

Camille Bryen
Composition 237, 1959 (Mai)
Huile sur toile
81 x 65 cm

Provenance
Collection particulière, Suisse
Collection particulière, Paris

Exposition
Paris, 1959, Galerie Art Vivant, Claude Monet et le naturalisme abstrait, préface de Waldemar George

Bibliographie
Jean-Dominique Ray, Denis Rouart, « Monet, Nymphéa ou les miroirs du temps, Paris », ed. Fernand Hazan, rep. p.142
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°237, page 140

Cette œuvre est l'une des rares à avoir été exposée à la galerie Art Vivant, lors d'une manifestation autour des Nymphéas de Claude Monet. Waldemar George, grand critique d'art, effectue le lien entre le peintre de Giverny et le naturalisme abstrait. Bryen fut l'un des premiers à réhabiliter la série des Nymphéas, appréciant leurs tendances à l'abstraction.

Bugen

Camille Bryen
Composition 280, 1960 (Août)
Huile sur toile
65 x 54 cm

Provenance
Collection particulière, Paris

Exposition
Paris, 1961, Galerie Raymonde Cazenave, Groupe
Nantes, 1964, Galerie Argos, L'atelier de Bryen
Cannes, 1968, Galerie Cavalero, Bryen

Bibliographie
Daniel Abadie, Bryen Abhomme, Bruxelles, ed.
L'adolescence, rep. couleur
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'œuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°280, page 146

Camille Bryen
Composition 373 - Hommage à Toulouse Lautrec,
1963 (Décembre)
Huile sur toile
35 x 27 cm

Provenance
Collection particulière, Paris

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°373, page 159

Camille Bryen
Moment tanné, 1969 (Novembre)
Huile sur toile
73 x 60 cm

Provenance
Collection particulière, USA

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°579, page 186

Cette œuvre de 1969 démontre les qualités de coloriste de Bryen. Les dégradés de tons froids et chauds s'entremelent avec une grande délicatesse. Son « dripping », qu'il utilise depuis son premier tableau, sert ici à créer l'espace tridimensionnel.

Camille Bryen
Composition 820, 1974 (Décembre)
Huile sur toile
73 x 60 cm

Provenance
Collection particulière, Suisse

Exposition
Lausanne, 1978, Galerie Melisa, Hommage à Camille Bryen
Lausanne, 1981, Galerie Claudine Planque, Hommage à Camille Bryen

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n° 820, page 223

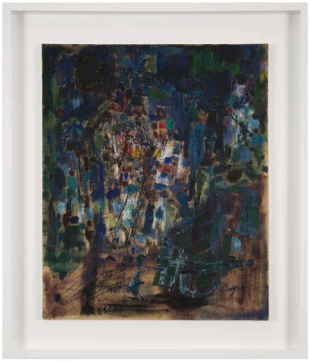
Dans la lignée de Moment Tanné *(1969), cette œuvre reflète la dernière période du peintre. A l'instar du fameux tableau « Patron Monet » peint en 1972 et donné au centre Pompidou, cette œuvre révèle des coloris exquis, juxtaposés à la manière tachiste. Le réseau de dripping n'est plus en dessous mais au dessus, quadrillant l'espace.*

Camille Bryen
Composition 854, 1975 (Octobre)
Huile sur toile
46 x 38 cm

Provenance
Collection particulière, France

Exposition
Paris, 1977, Galerie Albert Verbeke, Bryen

Bibliographie
Cat. rais. Jacqueline Boutet-Loyer « Camille Bryen, l'oeuvre peint », Paris, Jacqueline Boutet-Loyer, 1986, repoduit et décrit sous le n°854, page 230



Camille Bryen
Composition 104, 1955
Huile sur toile
73 x 60 cm

Camille Bryen
Coude Soleil, 1956 (Janvier)
Huile sur toile
46 x 38 cm

Camille Bryen
Composition 122, 1956 (Mars)
Huile sur toile
81 x 65 cm

Camille Bryen
Composition 133, 1956
Huile sur toile
35 x 27 cm

Camille Bryen
Papillon d'Inouï , 1958 (Octobre)
Huile sur toile
61 x 50 cm

Camille Bryen
Composition 237, 1959 (Mai)
Huile sur toile
81 x 65 cm

Camille Bryen
Composition 280, 1960 (Août)
Huile sur toile
65 x 54 cm

Camille Bryen
Composition 373 - Hommage à Toulouse Lautrec, 1963 (Décembre)
Huile sur toile
35 x 27 cm

Camille Bryen
Moment tanné, 1969 (Novembre)
Huile sur toile
73 x 60 cm

Camille Bryen
Composition 820, 1974 (Décembre)
Huile sur toile
73 x 60 cm

Camille Bryen
Composition 854, 1975 (Octobre)
Huile sur toile
46 x 38 cm

Camille Bryen, biographie

Camille Bryen est né à Nantes en 1907, d'un père caissier de la Marine et d'une mère paysanne. Rien ne prédestinait l'homme à devenir ce brillant artiste et intellectuel, figure centrale du Saint-Germain des Prés de l'après-guerre, poète, peintre, graveur, dessinateur qui a participé à l'éclosion d'une nouvelle forme d'art caractérisée par l'abstraction non-géométrique.

Après ses années nantaises, où il s'attelle à divers métiers de subsistance tout en fréquentant les cercles littéraires de la ville, il arrive à Paris dès 1930.
Bryen devient vite une figure célèbre de Montparnasse et du quartier latin. L'écrivain Patrick Waldberg repère l'artiste et dresse son portrait dans son ouvrage « Le Promenoir de Paris » (édition Le Mercure de France en 1960).

De nature trop indépendante pour s'intégrer à un groupe, Bryen ne fait jamais partie de l'entourage de Breton mais il est certain qu'il porte aux activités surréalistes une grande attention, notamment en faisant une conférence sur l'automatisme le 26 février 1934 à la Sorbonne.

Parallèlement à son activité de peintre, il continue son activité d'écriture suivant la publication de son premier recueil de poème Opopanax en 1927.

En 1935, il expose à la galerie Gravitations avec le peintre surréaliste norvégien Erik Olson. C'est lors du vernissage qu'il fait connaissance avec **Jean Arp**, qu'il n'a jamais cessé de fréquenter et avec qui il participe à de nombreux projets. Dès 1936, ils signent tous deux le « Manifeste dimensioniste », rédigé par Charles Sirato, poète hongrois aux côtés d'artistes tels que Robert Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Ervand Kotchar ou encore Sonia Delaunay Taeuber Arp.

Camille Bryen was born in Nantes in 1907, to a father who worked as a cashier for the Navy and a mother who was a farmer. Nothing predestined him to become the brilliant artist and intellectual he did—central figure of post-war Saint-Germain-des-Prés, poet, painter, engraver, illustrator, and a key player in the emergence of a new form of art characterized by non-geometric abstraction.

After his years in Nantes, during which he held various jobs while frequenting the city's literary circles, he arrived in Paris in 1930.

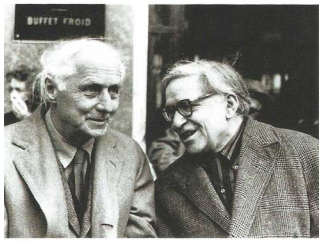
Bryen quickly became a well-known figure in Montparnasse and the Latin Quarter. Writer Patrick Waldberg quickly took notice of the artist and portrayed him in his 1960 book *Le Promenoir* de Paris (Mercure de France).

Too independent by nature to join any group, Bryen never became part of Breton's inner circle, though he paid close attention to Surrealist activities. Notably, he gave a lecture on automatism at the Sorbonne on February 26, 1934.

At the same time, he continued writing after publishing his first poetry collection Opopanax in 1927.

In 1935, he exhibited at the Galerie Gravitation with Norwegian surrealist painter Erik Olson. It was at the opening that he met Jean Arp; the two never lost touch and collaborated on many projects, notably from 1936 onward, when they signed the "Dimensionist Manifesto" written by Hungarian poet Charles Sirato and co-signed by artists such as Robert Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Ervand Kotchar, and Sonia Delaunay-Taeuber Arp.

Camille Bryen et Tristan Tzara, 1963



Camille Bryen et Max Enrst, 1964

Camille Bryen et Duchamp, 1967

Je peins sous la peau en racines d'air
je peins sous la peau de toile
sous la peau de chair
sous la peau de racines d'air
de poils
de ciel
Je suis le couloir de chair de racines
de poils de ciel
Je lie et délie ralenti démasque
je lève la peau du poil la peau de terre
je lève le tableau de peau

Extrait du poème Je peins Je, Camille Bryen, 1955,
édition originale tirée à 140 exemplaires, signé PAB (Pierre-André Benoît)

Exposition Bryen
Galerie Edouard Loeb, 1955

Bryen fait également en 1936 la connaissance du photographe allemand **Otto Wols**. Dans une démarche similaire à celle de Bryen, ce dernier fait des dessins et aquarelles avant de se livrer à la peinture à l'huile.

En 1937, il fait la rencontre de **Marcel Duchamp** lors d'une exposition où leurs œuvres étaient exposées au bar « La Cachette ».

A la fin des année 30, Bryen fait la connaissance de Louise Charlotte André sa futur épouse : « On se connaissait un peu, juste avant la guerre. On se rencontrait avec tous les amis de Saint-Germain. Avec Jean Arp, fidèle ; avec Duchamp d'une sensibilité merveilleuse. Et Picabia. Et d'autres. Le 2 septembre 1939, c'était le jour de la déclaration de guerre. A partir de ce jour-là, on s'est beaucoup vus ; on s'est peu quitté. »

Fuyant Paris et atterrissant à Marseille, ils s'y marient le 24 septembre 1940. De retour à Paris en 1945, Bryen reprend ses activités en même temps qu'un emploi d'aide bibliothécaire, proposé par le Bureau de reclassement des intellectuels.

A la fin de l'année 1945, une première exposition avec Wols est organisée à la galerie Drouin.

En 1946, Bryen rencontre **Georges Mathieu** et en relate les circonstances. Il est en compagnie d'Otto Wols, une nuit au Tabou :

« On était un peu illuminés quand est arrivé un jeune homme de 23-24 ans avec un pardessus qu'il portait sur ses épaules et qui était très nerveux. Ses rapports avec l'espace étaient très singuliers : il avait déjà un dynamisme spatial. Il est venu nous trouver et a sorti de sa poche la photo d'une de mes aquarelles exposées aux Réalités Nouvelles et il m'a demandé si j'étais Bryen. Il connaissait nos noms et nos travaux et il a même émis l'idée, que nous avons jugé extrêmement bizarre, vu l'heure tardive, de nous montrer sa peinture. C'était Mathieu. »

Cette rencontre importante scellait le noyau artistique des inventeurs du mouvement l'art informel.

Bryen also met German photographer **Otto Wols** in 1936. Like Bryen, Wols began with drawings and watercolors before moving to oil painting.

In 1937, he met **Marcel Duchamp** at an exhibition where their works were shown at the bar La Cachette.

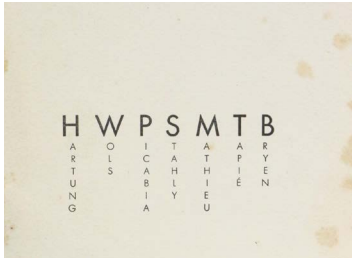
Toward the end of the 1930s, Bryen met Louise Charlotte André, his future wife: "We knew each other a bit, just before the war. We used to meet with all the friends in Saint-Germain. With Jean Arp, loyal; with Duchamp, wonderfully sensitive. And Picabia. And others. September 2, 1939, the day war was declared. From that day on, we saw each other a lot; we rarely parted."

They fled Paris and ended up in Marseille, where they married on September 24, 1940. Returning to Paris in 1945, Bryen resumed his artistic activities and also took a job as an assistant librarian offered by the Intellectuals' Reclassification Office. At the end of 1945, a first joint exhibition with Wols was organized at the Drouin gallery.

In 1946, Bryen met Georges Mathieu, an encounter he later described. He was with Otto Wols, one night at Le Tabou:

"We were a bit euphoric when a young man, about 23 or 24 years old, arrived wearing an overcoat on his shoulders, very nervous. His relationship with space was unusual: he already had spatial dynamism. He approached us and pulled from his pocket a photo of one of my watercolors exhibited at Réalités Nouvelles and asked if I was Bryen. He knew our names and our work, and even suggested—oddly, given the hour—that he show us his paintings. It was Mathieu."

This pivotal meeting cemented the artistic core of what would become the art informel movement.



Exposition HWPSMTB : Hartung, Wols, Picabia, Mathieu, Tapie, Bryen, galerie Colette Allendy, 1948

Exposition « Véhémences confrontées », galerie Nina Dausset, 1951

Exposition « Signifiants de l'informel », Studio Facchetti, 1952

1951 : Organisée par Mathieu et Bryen avec la collaboration de Michel Tapié, la première exposition commune de peinture non-figurative européenne et américaine, intitulée *Véhémences confrontées*, eut lieu du 8 au 31 mars 1951, galerie Nina Gausset. Elle réunissait des œuvres de Bryen, Giuseppe Capogrossi, Willem de Kooning, Hans Hartung, Mathieu, Jackson Pollock, Jean Paul Riopelle, Morgan Russell et Otto Wols.
Tapié concluait d'un long texte de présentation en faisant remarquer que chacun avait « abordé le domaine indéfini de l'informel ».

Ce terme permet par la suite de qualifier le mouvement qui venait de naitre.

Les expositions personnelles et de groupes vont dès lors se multiplier.

En 1952, Tapié organise l'expositon « Les signifiants de l'informel » au studio Fachetti, avec des œuvres de Pollock et Riopelle. Camille Bryen expose également à Francfort.

Également en 1952, Bryen bénéficie d'une exposition personnelle à la galerie Colette Allendy, lieu mythique des avants gardes abstraite, où Soulages et Hartung ont bénéficié de leurs premiers accrochages.

Après avoir exposé en 1954 galerie Pierre (chez Pierre Loeb), Bryen fut acceuilli du 15 au 30 novembre 1955 dans la galerie de son frère jumeau, Edouard Loeb. L'exposition fut un succès.

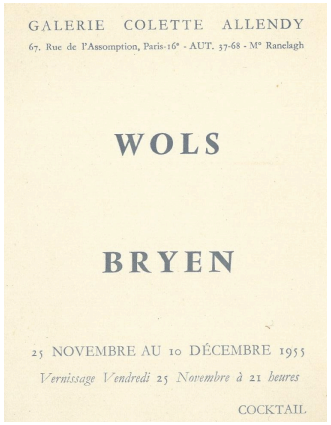
Egalement en 1955, la galerie Allendy préésente une exposition qui réunit des œuvres de Wols et de Bryen. Cette même année, Bryen répond aux questions de Julien Alvard pour le premier numéro de la revue Cimaise, dont nous reproduisons un extrait à la fin de ce catalogue.

1951: Organized by Mathieu and Bryen with help from Michel Tapié, the first joint exhibition of European and American non-figurative painting, titled *Véhémences confrontées*, took place from March 8 to 31 at Galerie Nina Dausset. It brought together works by Bryen, Giuseppe Capogrossi, Willem de Kooning, Hans Hartung, Mathieu, Jackson Pollock, Jean Paul Riopelle, Morgan Russell, and Otto Wols.

Tapié concluded his introduction by noting that each artist had «ventured into the undefined realm of the informal.» This term would later define the movement.
From then on, solo and group exhibitions multiplied.

In 1952, Tapié organized Les signifiants de l'informel at Studio Facchetti, featuring works by Pollock and Riopelle. Bryen also exhibited in Frankfurt.

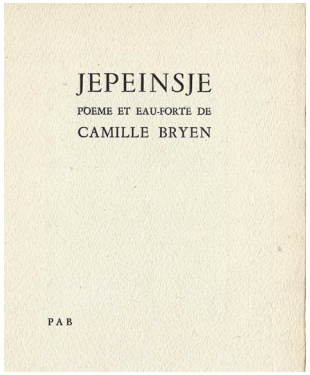
Also in 1952, Bryen had a solo exhibition at Galerie Colette Allendy, a legendary venue for abstract avant-garde, where Soulages and Hartung had their first showings.



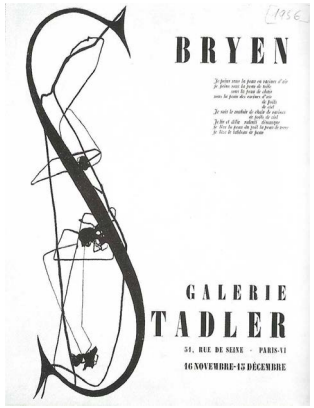
Exposition Wols Bryen, galerie Colette Allendy, 1955

After showing in 1954 at Galerie Pierre (Pierre Loeb), Bryen was welcomed from November 15–30, 1955, by his twin brother Edouard Loeb's gallery. The exhibition was a success.

Also in 1955, Galerie Allendy presented a joint exhibition of works by Wols and Bryen. That same year, Bryen responded to questions from Julien Alvard for the first issue of Cimaise magazine.



JEPEINSJE, Camille Bryen, 1955, édition originale tirée à 140 exemplaires, éditions PAB



Exposition Bryen, galerie Stadler, 1956

En 1956, on peut considérer que l'art non figuratif est entré dans l'histoire. Bryen expose à la galerie Rodolphe Stadler, dont le maitre des lieux s'est attaché les services de Michel Tapié. Les œuvres exposées permettent de décrire un point de bascule dans le travail du peintre. Il est cité notamment, dans un article du Monde du 23 novembre :

« L'effet de choc de l'abstrait est maintenant émoussé. Il faut revenir à un travail en qualité de la toile ».

Peu à peu, l'aspect brutal des premières peintures de l'artiste s'estompe pour laisser place à une œuvre plus complexe et picturalement dense.

En 1959, les Amis du musée des Beaux-Arts de Nantes, sous la présidence de Julien Lanoë, offrirent à Bryen, dans sa ville natale, une première exposition de reconnaissance officielle.

Par ailleurs, Waldemar George réunit à la galerie l'Art Vivant plusieurs Nymphéas de Claude Monet à côté d'œuvres de Bryen, Alexandre Garbell, André Masson, Arpad Szenès et Gérard Vulliamy dans une exposition intitulée « Claude Monet et le naturalisme abstrait ». Bryen est l'un des premiers artistes abstraits de sa génération à parler de Monet avec enthousiasme, ceci avant les expositions qu'en 1956 et 1957, la galerie Katia Granoff consacre aux Nymphéas et qui ont permis un regard renouvelé sur les œuvres du maitre impressionniste. Il dira à Jean Dominique Rey à ce sujet : « Il a vraiment été l'initiateur (Monet) d'une forme de non-figuration. Je ne peux pas dire que j'ai été influencé par Monet, mais par l'esprit de Monet. »

En 1960, la première monographie sur Bryen est éditée par la galerie Raymonde Cazenave, consécutivement à une exposition de l'artiste.

En 1961, il est nommé Chevalier dans l'ordre des Arts et Lettres. En 1962, cette distinction est complétée par celle de la Légion d'honneur. Il accueille par un jeu de mots ces décorations qui l'avait mis « au ruban de la société » et les accepte bien volontiers.

By 1956, non-figurative art had entered the canon. Bryen exhibited at Galerie Rodolphe Stadler, which had secured the services of Michel Tapié. The works revealed a turning point in his artistic evolution. An article in Le Monde on November 23 noted: "The shock effect of abstraction is now dulled. One must return to quality in the canvas."

Gradually, the raw energy of his earlier work softened into something more complex and pictorially dense.

Exposition Bryen, Obelisk Gallery, Londres, 1956

In 1959, the Friends of the Nantes Museum of Fine Arts, under Julien Lanoë's presidency, honored Bryen with a major exhibition in his hometown.
That same year, Waldemar George juxtaposed Monet's Water Lilies with works by Bryen, Alexandre Garbell, André Masson, Arpad Szenès, and Gérard Vulliamy in the exhibition Claude Monet and Abstract Naturalism at Galerie L'Art Vivant. Bryen was among the first abstract artists of his generation to speak enthusiastically about Monet, even before the 1956 and 1957 shows at Galerie Katia Granoff rekindled interest in the master's work. Speaking to Jean Dominique Rey, he said: "Monet was truly the initiator of a form of non-figuration. I can't say I was influenced by Monet, but by the spirit of Monet."

In 1960, the first monograph on Bryen was published by Galerie Raymonde Cazenave, following an exhibition.

In 1961, he was named a Chevalier in the Order of Arts and Letters. In 1962, he received the Legion of Honor. He jokingly welcomed these honors as putting him "in society's ribbon" and gladly accepted them.

The 1960s marked the beginning of his consecration as a leading figure in 20th-century French painting. He participated in 144 solo or group exhibitions from 1960 to 1969 and 130 more from 1970 to 1979.

La décennie 60 est la première a consacrer l'artiste comme l'un des représentants éminents de la peinture française du XX^{ème} siècle. Il participe à 144 expositions. individuelles ou collectives de 1960 à 1969 et 130 de 1970 à 1979
Camille Bryen poursuit ses activités d'écrivains et de graveur, notamment avec Pierre André Benoit (éditions PAB), éditeur à Ales et partenaire de longue date de l'artiste.

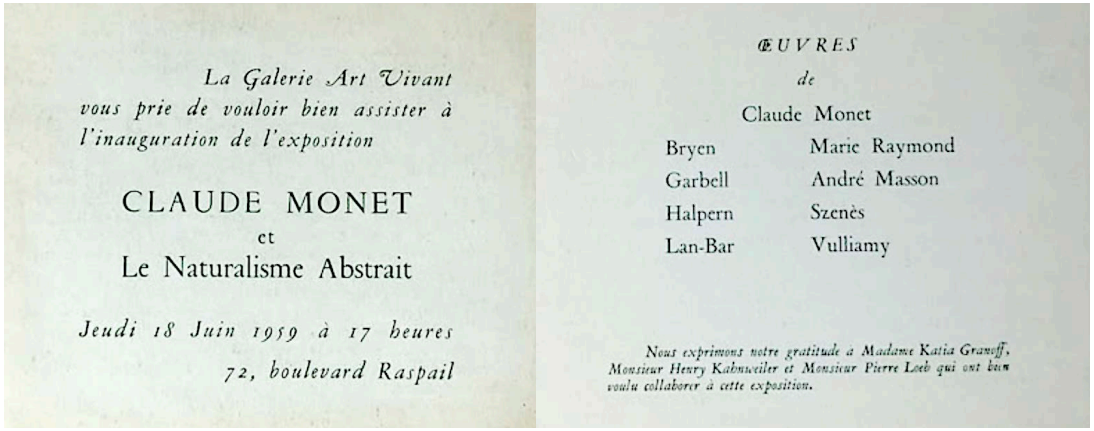
Bryen meurt en 1977. Pontus Hulten, directeur du Musée National d'Art Moderne, dira lors de son inhumation : « Il fut l'un des rares artistes de sa génération à avoir autant d'amis dans la génération qui l'avait précédé que dans celle qui le suivait ». C'est bien résumer l'attitude d'un artiste qui sut prendre avantage des héritages des périodes DADA et surréalistes et se projeter dans les mouvements d'avant-garde des années 60 et 70. Sa proximité avec Pierre Restany en atteste.

Un catalogue raisonné est édité en 1986 par Jacqueline Boutet-Loyer et sa femme Louysette Bryen légue l'intégralité du fond d'atelier à la fondation Camille Bryen, sous l'égide de la fondation de France.
Le musée des Beaux-Arts de Nantes à la mission de veiller à l'œuvre et à la mémoire du poète, peintre et graveur, qui occupe une place de premier rang dans l'histoire de l'art du XXème siècle.

He continued his writing and engraving activities, notably with longtime partner and publisher Pierre André Benoit (known as PAB) in Alès.

Bryen died in 1977. At his burial, legendary director of the National Museum of Modern Art, Pontus Hultén, said: "He was one of the few artists of his generation to have as many friends in the generation before him as in the one after." That perfectly summed up an artist who drew from both the Dada and Surrealist legacies and projected himself into the avant-garde movements of the '60s and '70s. His closeness to Pierre Restany is further proof.

A catalogue raisonné was published in 1986 by Jacqueline Boutet-Loyer, and his wife Louysette Bryen bequeathed the entire contents of his studio to the Camille Bryen Foundation under the aegis of the Fondation de France.
The Nantes Museum of Fine Arts is entrusted with preserving the work and memory of this poet, painter, and engraver who holds a major place in the history of 20th-century art.



Exposition Claude Monet et le Naturalisme Abstrait, galerie Art Vivant, 1959

Le peintre à l'atelier

L'espace de travail de Bryen est comme un sanctuaire, évoquant une dimension sacrée de la peinture. Sa table de verre, au centre de l'atelier, est décrite comme un lieu de « sacrifices picturaux », un autel moderne couvert de pigments et d'outils, où la peinture devient un acte quasi magique, ésotérique. Pour lui, peindre n'est pas un métier à apprendre, mais un geste «sauvage», libre de toute technique codifiée.

Bryen rejette tout académisme : il se méfie des écoles, des dogmes et des recettes. Il développe ses propres supports. Il prépare ses toiles de lin avec une base de caséine et de blanc de lithopone qui lui confère une surface sèche et mate qui absorbe l'excès de gras des couleurs et donne à ses œuvres une texture veloutée et minérale. Il peint sans siccatifs, ni médiums, directement avec des mélanges d'huile de lin et de térébenthine.

Les pigments sont choisis avec rigueur et sensibilité
Bryen opère une sélection rigoureuse de ses pigments :
— Jaunes : Naples, cadmiums, strontiane, mais refus total du jaune de chrome.
— Rouges : Vermillons et cadmiums foncés, exclusion des laques trop brillantes.
— Bleus : Cœruleum, cobalt, outremer, et surtout le «bleu monacal», découvert chez Lefebvre-Foinet.
— Verts et violets : Toujours obtenus par mélange, jamais en pigments directs.

Bryen's studio is like a sanctuary, evoking a sacred dimension of painting. His glass table, positioned at the center of the studio, is described as a site of "pictorial sacrifices"—a modern altar covered in pigments and tools, where painting becomes a quasi-magical, esoteric act. For him, painting is not a skill to be learned but a wild gesture, free from any codified technique.

Georges Patrix, Les Gloires du VIe arrondissement, huile sur toile, 1950. De gauche à droite, devant : Raymond Duncan, Camille Bryen; derrière : le patron des Deux-Magots, Boris Vian, Jacques Prévert, Jean Genet, Juliette Gréco, Jean-Paul Sartre

Bryen rejects all forms of academicism: he distrusts schools, dogmas, and formulas. He develops his own supports. He prepares his linen canvases with a base of casein and lithopone white, creating a dry, matte surface that absorbs excess oil from the colors and lends his work a velvety, mineral texture. He paints without driers or mediums, using only mixtures of linseed oil and turpentine.

Bryen makes a strict and sensitive selection of his pigments:
— Yellows: Naples yellow, cadmiums, strontian yellow—but a complete rejection of chrome yellow.
— Reds: Vermilions and dark cadmiums, with a refusal of overly glossy lake pigments.

— Ocres et terres : Ocre jaune, ocres rouges, terres naturelles, mais prudence envers la terre de Sienne.
— Noir : Unique usage du noir d'ivoire, qu'il trouve paradoxalement lumineux.

Son travail est marqué par la spontanéité : projections de peinture (dripping), balafres, spatulages, griffures. Il utilise brosses, truelles, pinceaux de toutes sortes, ainsi que des outils détournés comme les chiffonnettes. La matière est malaxée, disséquée, appliquée avec intensité mais précision, dans une gestuelle intuitive. Son usage des truelles rappelle les imprimeurs analysant la pâte pigmentaire avant emploi.

Évolution stylistique : de la sauvagerie à l'abstraction poétique

Entre 1949 et 1956, ses œuvres oscillent entre tensions compactes et structures flottantes, traduisant des états émotionnels extrêmes : colère, révolte, euphorie. Il travaille par cycles de violence gestuelle suivie de repli, dans un va-et-vient explosif. Après 1956, influencé par des concepts mathématiques (ensembles flous, langages semi-naturels), il évolue vers une abstraction plus apaisée, davantage intellectuelle. La lumière devient centrale, les tons s'éclaircissent, la matière devient presque musicale.

La peinture comme langage total

Bryen pense la peinture comme un équivalent visuel de sa poésie phonétique : explosions syllabiques, jeux sonores, glissements sémantiques. **Il cherche une polyphonie des couleurs en écho à la polyphonie**

— Blues: Cerulean, cobalt, ultramarine, and above all, the so-called monastic blue, which he discovered at Lefebvre-Foinet.
— Greens and Purples: Always obtained through mixing, never used as direct pigments.
— Ochres and Earths: Yellow ochre, red ochres, natural earths—with caution toward burnt sienna.
— Black: Exclusively ivory black, which he paradoxically finds luminous.

A Free, Intuitive, and Varied Gesture

His work is marked by spontaneity: paint splashes (dripping), gashes, spatula work, scratches. He uses brushes, trowels, all kinds of tools, including repurposed ones like cleaning cloths. The material is kneaded, dissected, applied with both intensity and precision, in an intuitive gesture. His use of trowels is reminiscent of printers analyzing pigment paste before use.

Stylistic Evolution: From Wildness to Poetic Abstraction

Between 1949 and 1956, his works oscillate between compact tensions and floating structures, expressing extreme emotional states—anger, rebellion, euphoria. He works in cycles of gestural violence followed by withdrawal, in an explosive back-and-forth.

After 1956, influenced by mathematical concepts (fuzzy sets, semi-natural languages), he moves towards a calmer, more intellectual abstraction. Light becomes central, tones become lighter, and the material nearly musical.

Exposition « C. Bryen », Galerie des Deux Iles, Paris, 1949
De gch à dr : Georges Mathieu, Camille Bryen

Exposition « C. Bryen », Galerie des Deux Iles, Paris, 1949
De gch à dr : Jean Arp, Camille Bryen

des mots. Son œuvre est traversée par un besoin de fusionner pensée, matière, geste, son et vision.

Un peintre de la matière mentale

Bryen ne cherche ni à représenter, ni à symboliser. Il peint un espace sans image, un « pullulement informel » né de son inconscient. Refusant les pièges du formalisme comme de la peinture à programme, **il reste toujours dans une recherche tactile, vibratoire et existentielle.** Son œuvre, d'une rare densité, relie les extrêmes : technique et poésie, geste brut et subtilité mentale, violence et paix intérieure.

Painting as a Total Language

Bryen conceives painting as a visual equivalent to his phonetic poetry: syllabic explosions, sound play, semantic shifts. **He seeks a polyphony of colors echoing the polyphony of words**. His work is driven by a need to fuse thought, material, gesture, sound, and vision.

A Painter of Mental Matter

Bryen seeks neither representation nor symbolism. He paints a space without image, an informal swarming born of the unconscious. Rejecting the traps of formalism and programmed painting alike, **he constantly pursues a tactile, vibratory, and existential approach**. His work, of rare density, connects extremes: technique and poetry, raw gesture and mental subtlety, violence and inner peace.

Entretien avec Julien Alvard, 1955

S'il est une figure familière aux citoyens de la rive gauche, c'est bien celle de Bryen. L'orientation délibérée de son art vers la tâche libre et le signe éclaté depuis la fin de la guerre, son indépendance à l'égard de l'expression et de la signification, dans la logique acceptée de ses conceptions poétiques, en font un des créateurs les plus originaux de la nouvelle décade.
Bryen parle volontiers. Lorsque je le rencontrais il était d'humeur sérieuse, j'en profitais :

J. A. — La réflexion sur l'art tend de plus en plus à s'emparer des manifestations les plus confuses de la vie organique. Dans quelle mesure la peinture actuelle vous paraît-elle répondre à une interprétation de cet ordre?
C. B. — L'apparition de la figure du Christ sur le voile de Véronique suppose le geste de Véronique appliquant ce voile sur la face du Christ. Avant

Illustration revue « Cimaise », n°1, 1955

If there is one figure familiar to the citizens of the Left Bank of Paris, it is certainly Bryen. The deliberate orientation of his art towards the free stain and the exploded sign since the end of the war, his independence from expression and meaning, in the accepted logic of his poetic conceptions, make him one of the most original creators of the new decade.
Bryen is talkative. When I met him, he was in a serious mood—I took advantage of it:

J.A. — Reflection on art increasingly tends to seize upon the most confused manifestations of organic life. To what extent do you think contemporary painting responds to this kind of interpretation?
C.B. — The appearance of Christ's face on Veronica's veil presupposes Veronica's gesture of applying the veil to Christ's face. Before being symbolic, the act of creation presupposes the organic fact of the act itself. It is difficult to detach the psychological from what animates it: works are embodied in the organic. One may agree with Malraux when he says that **all painting is born from painting**, but we must not forget that this work happens from within, through the painter, and that **the influence of art on artists is no different from the biological processes of species mutation—it too happens from the inside**.
In this sense, contemporary painting, which moves from the internal to the external, justifies current concerns with an organic art and highlights—much more than figurative painting—that particular character of art.

d'être symbolique, le fait de création postule le fait organique de l'acte. Il est difficile de détacher le psychologique de ce qui l'anime : les œuvres sont incarnées dans l'organique. On peut se ranger à l'avis de Malraux lorsqu'il considère que **toute peinture naît de la peinture**, mais il ne faut pas oublier que ce travail se fait de l'intérieur, par le peintre, et que **l'influence de l'art sur les artistes n'est pas différente des processus biologiques de mutation des espèces, qu'elle se fait de l'intérieur.**
En ce sens la peinture actuelle qui va de l'interne à l'externe justifie les préoccupations actuelles d'un art organique et met en évidence, bien plus que la peinture figurative, ce caractère particulier de l'art.

J. A. — Vous avez défini votre position par l'abhumanisme. Cela signifie-t-il que vous récusez tout empiètement de l'expression au sens humaniste du mot?
C. B. — Vous savez que je ne me situe pas parmi les peintres abstraits nés. Je suis arrivé à cette peinture par une défiguration du réel. Or, à un moment donné, la mesure de l'humain se dissout dans l'expérience organique et **il faut prendre le risque de la déshumanisation**. Je ne crois pas qu'il ait dans l'absolu de différence ou de hiérarchie entre une Joconde, un rêve de chien ou une pensée de chrysanthème. **La peinture est d'abord une création puis une révélation**; elle n'est plus maintenant une définition ou une signification, moins encore une expression.
L'expression est faite pour les citrons, en peinture c'est une vulgarité.
Il y a même pour moi quelque chose de contradictoire entre abstrait et expression. Car on ne voit pas du tout pourquoi le peintre à la recherche de l'expression renonce à la figuration qui en est un des moyens les plus efficaces.
Ce qui est intéressant dans l'abstrait c'est précisément son extrême vacuité; ce qui est intéressant c'est qu'il mène à une révélation, à une récréation. **Il y a de l'optimisme dans ce phénomène de l'abstraction qui manifeste en quelque sorte le plaisir désintéressé d'être vivant.**
Il ne s'appuie pas sur les structures évidentes du réel, c'est un fait; mais il ne faut pas oublier qu'il y a beaucoup de choses clandestines et cachées dans la vie quotidienne. On peut donc dire que cette peinture concerne le réel clandestin et que grâce à elle on est en présence de choses qui n'existent pas.

J. A. — Au nombre de ces choses qui n'existent pas, placez-vous la tache et le signe?
C. B. — En général si on attache plus d'importance à la note psychique qu'à la note critique, comme c'est fréquemment le cas en Occident, c'est la couleur ou la tache qui se trouve favorisée (Rembrandt, Turner, les Vénitiens). A plus forte raison s'il s'agit du réel informulable dont nous parlions tout à l'heure. Par ailleurs, **la tache se prête naturellement à la variété de la vie. Elle ne renie pas son devenir naturel lorsqu'elle éclate alors que la ligne qui s'identifie avec une fixation résiste à ce genre de mutation par l'incision première dont elle procède.**

J.A. — You have defined your position by abhumanism.
Does this mean you reject all encroachment of expression in the humanist sense of the word?
C.B. — You know I don't see myself among the born abstract painters. I arrived at this kind of painting through a disfiguration of reality. At a certain point, the human measure dissolves in the organic experience, and **one must take the risk of dehumanization**. I don't believe there is, in absolute terms, any difference or hierarchy between a Mona Lisa, a dog's dream, or a chrysanthemum's thought. **Painting is first a creation, then a revelation**; it is no longer a definition or a meaning, much less an expression.
Expression is for lemons—in painting, it's a vulgarity.
To me, there is even something contradictory between abstract and expression. Because it's unclear why a painter in search of expression would renounce figuration, which is one of its most effective means.
What is interesting in the abstract is precisely its extreme emptiness; what's interesting is that it leads to a revelation, to a recreation. **There is optimism in this phenomenon of abstraction, which in a way expresses the disinterested pleasure of being alive.**
It does not rely on the evident structures of the real, that's true; but we must not forget that many clandestine and hidden things exist in daily life. So we can say that this painting pertains to clandestine reality and that, through it, we are in the presence of things that don't exist.

J.A. — Among these things that don't exist, do you include the stain and the sign?
C.B. — Generally, if one gives more importance to the psychic note than the critical one—as is often the case in the West—it is color or the stain that is favored (Rembrandt, Turner, the Venetians). All the more so when it concerns the unformulatable real we spoke of earlier. Moreover, **the stain naturally lends itself to the variety of life. It doesn't deny its natural becoming when it bursts forth, whereas the line, which identifies with a fixation, resists this kind of mutation due to the original incision from which it comes.**
As for the sign, what is interesting is the sign that ceases to be muscular thanks to a certain explosion.

J.A. — Do you consider the meaning of signs an abuse of depth?
C.B. — This meaning is of secondary interest to me; it reduces the creative act to its historical time, whereas experience shows many examples of signs that have had the most fabulous careers (runic signs, for example) even though for millennia we no longer know why or how they were born. Their emptiness, their illegibility, do not constitute a riddle that the future will resolve. The promise of an appearance or reappearance of the link to reality does not guarantee that link.

En ce qui concerne le signe, ce qui est intéressant c'est le signe qui cesse d'être musculaire grâce à un certain éclatement.

J. A. — La signification des signes vous paraît-elle un abus de profondeur?
C. B. — Cette signification est pour moi d'un intérêt secondaire, elle réduit l'acte créateur à son temps historique alors que l'expérience montre tant d'exemples de ces signes qui connaissent les plus fabuleuses carrières (les signes runiques par exemple) quand on ne sait plus depuis des millénaires le pourquoi et le comment de leur naissance. Leur vacuité, leur illisibilité ne constitue pas une énigme que l'avenir saura résoudre. La promesse d'une apparition ou d'une réapparition du lien avec le réel n'en constitue pas la garantie.

J. A. — Il ne s'agit donc pas d'accepter les signes éclatés d'aujourd'hui sous bénéfice d'inventaire?
C. B. — On est bien obligé de constater que la communication au sens banal du mot s'établit au moment où l'œuvre, inintelligible à l'origine se vulgarise et dégénère. C'est la raison pour laquelle je me suis intéressé aux manifestations du verbe sans signification.

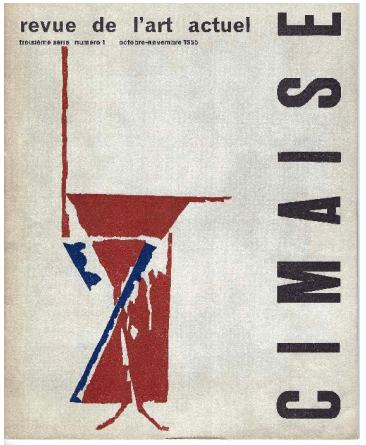
J. A.— Du verbe et par conséquent du mot... comme dans « Hépérille éclaté ».
C. B. — Heinz et Villeglé ont fait éclater un de mes poèmes phonétiques à l'aide d'un verre cannelé. C'était pour moi toucher un domaine passionnant car la mécanique humaniste, dans le cas présent la photographie, rejoignait là la mécanique abhumaniste en ce qu'elle incarne de vacant pour l'esprit. Il est assez encourageant de constater que des gens peuvent s'emparer de la mécanique pour en faire des choses ouvertes et qu'une faille parvienne à se produire dans le cercle de la termitière à l'endroit où on l'attendait le moins.

J. A. — L'insignifiance est donc à mettre au crédit des choses incommunicables dans l'actualité.
G. B. — J'irai plus loin. Pour moi tous les phénomènes de coïncidence dans ce domaine se présentent comme de faux problèmes. Je ne vois pas du tout pourquoi par exemple le peintre devrait chasser de ses tableaux toute ressemblance fortuite pour en sauvegarder le caractère abstrait. Le Mont Blanc ressemble sans aucun doute au chapeau de Napoléon, il n'en reste pas moins le Mont Blanc. De même une peinture abstraite peut tout à son aise ressembler à Napoléon, il n'empêche qu'elle est une tache. C'est encore parmi les risques à accepter. Il faut lutter contre le terrorisme des coïncidences dans ce genre de peinture qui rejoint à cet égard le terrorisme historique. C'est sur cette machine infernale que Dada a mis le pied quand il a proclamé l'antipeinture,
Si l'on récuse tout, y compris le beau, dans cette joie de n'avoir pas peur de peindre, ce n'est pas pour se découvrir de nouveaux garde-fou.

J.A. — So we should not accept today's exploded signs subject to further validation?
C.B. — We're forced to observe that communication in the usual sense only establishes itself when the work, unintelligible at first, becomes vulgarized and degenerates. That's why I've taken an interest in manifestations of speech without meaning.

J.A. — Of speech and therefore of the word... as in Hépérille éclaté.
C.B. — Heinz and Villeglé exploded one of my phonetic poems using a ribbed glass. That was, for me, touching a very exciting domain because the humanist mechanics—in this case photography—joined with the abhumanist mechanics in what it embodies of emptiness for the mind. It's quite encouraging to see that people can seize mechanics to make open things from it, and that a crack can appear in the anthill precisely where you least expected it.

J.A. — So insignificance is to be credited among today's incommunicable things?
C.B. — I'd go even further. For me, all phenomena of coincidence in this domain are false problems. I don't see why, for example, a painter should eliminate all fortuitous resemblance from their paintings in order to preserve their abstract character. Mont Blanc undoubtedly resembles Napoleon's hat, yet it remains Mont Blanc. Similarly, an abstract painting may very well resemble Napoleon, but it remains a stain. That too is one of the risks to accept. We must resist the terrorism of coincidences in this kind of painting, which, in that regard, meets historical terrorism. It's on this infernal machine that Dada stepped when it proclaimed anti-painting.
If we reject everything, including beauty, in the joy of not being afraid to paint, it's not to invent new safeguards.



comparative.

Galerie Comparative

10 rue des Beaux-Arts, 75006 Paris
Tél. + 33 6 21 05 52 32
olivier.habib@galeriecomparative.com

Mardi – Samedi : 14:00 – 18:00
Et sur rendez-vous
www.galeriecomparative.com