



**COLLECTION ZEINEB ET
JEAN-PIERRE MARCIE-RIVIÈRE**

Paris, 8 et 9 juin 2016

CHRISTIE'S









GERMAINE





COLLECTION ZEINEB ET JEAN-PIERRE MARCIE-RIVIÈRE

GRANDS COLLECTIONNEURS ET MÉCÈNES

MERCREDI 8 JUIN 2016

VENTE AUX ENCHÈRES

mercredi 8 juin 2016 à 19h
Lots 1-42

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

vendredi 3 juin
samedi 4 juin
dimanche 5 juin
lundi 6 juin
mardi 7 juin
mercredi 8 juin

de 15h à 18h
de 10h à 18h
de 14h à 18h
de 10h à 18h
de 10h à 18h
de 10h à 17h

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements
ou ordres d'achats,
veuillez rappeler la référence

JEAN-PIERRE - 13572

COMMISSAIRE-PRISEUR

François de Ricqlès

IMPORTANT

*L'ensemble des lots de cette vente
sera offert sans prix de réserve.*

*All lots included in this sale
will be offered without reserve.*

RÉSULTAT DES VENTES

AUCTION RESULTS

Paris: +33 (0)1 40 76 83 58
Londres: +44 (0)20 7627 2707
New York: +1 212 452 4100

christies.com

La vente est soumise aux conditions
générales imprimées en fin de
catalogue. Il est vivement conseillé
aux acquéreurs potentiels de prendre
connaissance des informations
importantes, avis et lexique figurant
également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions
of Sale printed at the end of the cata-
logue. Prospective buyers are kindly
advised to read as well the important
information, notices and explanation
of cataloguing practice also printed at
the end of the catalogue.

[30]

Participez à cette vente avec



CHRISTIE'S LIVE™

Cliqué, Adjudé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 8 juin 2016 à 8h30



**Consulter le catalogue et les
résultats de cette vente en
temps réel sur votre iPhone
ou iPod Touch**

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

François de Ricqlès, *Président*,
Edouard Boccon-Gibod, *Directeur général*
Stephen Brooks, *Gérant*
François Curriel, *Gérant*

Consultez nos catalogues et laissez
des ordres d'achat sur **christies.com**

CHRISTIE'S

SENIOR INTERNATIONAL TEAMS

POST-WAR & CONTEMPORARY ART

CHAIRMAN AND INTERNATIONAL HEAD OF GROUP

Brett Gorvy
+1 212 636 2342
bgorvy@christies.com

GLOBAL MANAGING DIRECTOR

Lori Hotz
+1 212 707 5915
lhotz@christies.com

BUSINESS DIRECTOR CONTINENTAL EUROPE AND GROWTH MARKETS

Virginie Melin
+33 1 40 76 84 32
vmelin@christies.com

BUSINESS MANAGER CONTINENTAL EUROPE AND DUBAÏ

Eloise Peyre
+33 1 40 76 85 68
epeyre@christies.com

IMPRESSIONIST & MODERN ART

GLOBAL PRESIDENT

Jussi Pylkkänen
+44 207 389 2836
jpylkkanen@christies.com

GLOBAL MANAGING DIRECTOR

Caroline Sayan
+1 212 636 2289
csayan@christies.com

MANAGING DIRECTOR EUROPE

Tara Rastrick
+44 207 389 2193
trastrick@christies.com

BUSINESS MANAGER PARIS

Virginie Barocas-Hagelauer
+33 1 40 76 85 63
vbarocas-hagelauer@christies.com

Retrouvez tous les contacts des départements sur christies.com

SERVICES POUR CETTE VENTE

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

ABSENTEE AND TELEPHONE BIDS

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques pour les œuvres d'art ou objets de collection dont la valeur est supérieure à €2,000.

We will be delighted to organise telephone bidding for lots above €2,000.

Tel: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

RELATIONS CLIENTS

CLIENT ADVISORY

Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 85 52

SERVICES À LA CLIENTÈLE

CLIENTS SERVICES

*clientservicesparis@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RÉSULTATS DES VENTES

AUCTION RESULTS

Paris: +33 (0)1 40 76 84 13
Londres: +44 (0)20 7839 9060
New York: +1 212 452 4100
christies.com

RÈGLEMENT ACHETEURS

PAYMENT

Tel: +33 (0)1 40 76 74 35 /38

TRANSPORT / SHIPPING

Tel: +33 (0)1 40 76 86 17
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

ENTREPOSAGE ET RETRAIT DES ACHATS

STORAGE AND COLLECTION

Tel: +33 (0)1 40 76 86 17
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

ABONNEMENT AUX CATALOGUES

CATALOGUE SUBSCRIPTION

Tel: +33 (0)1 40 76 83 58
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

Nous remercions Alix Peronnet et Pierre-Harald Leducq pour leur aide à la réalisation de ce catalogue.

Département Collections



Lionel Gosset
Directeur, Collections
Tél: +33 (0)1 40 76 85 98
lgosset@christies.com



Christiane de Nicolaÿ-Mazery
Direction artistique



Mathilde Bensard
Administratrice, Collections
Tél: +33 (0)1 40 76 83 93
mbensard@christies.com

Département art d'après-guerre et contemporain



Florence de Botton
Vice-présidente Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 84 04
fdebotton@christies.com



Laetitia Bauduin
Directrice de département, Paris
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 95
lbauduin@christies.com



Christophe Durand-Ruel
Senior Spécialiste, Paris
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 79
cdurand-ruel@christies.com



Paul Nyzam
Spécialiste, Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 84 15
pnyzam@christies.com



Etienne Sallon
Spécialiste, Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 86 03
esallon@christies.com



Ekaterina Klimochkina
Junior Spécialiste, Paris
Tél: +33 (0) 1 40 76 84 34
eklimochkina@christies.com



Valentine Legris
Administratrice, Paris
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 25
vlegris@christies.com



Francis Outred
Chairman and Head of Post-War
& Contemporary Art, EMERI
Tél: +44 (0)20 7389 2270
foutred@christies.com



Edmond Francey
Head of Department, Londres
Tél: +44 (0)20 7389 2630
efrancey@christies.com

Département art impressionniste et moderne



Anika Guntrum
Directrice, Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89
aguntrum@christies.com



Tudor Davies
Directeur du département, Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 86 18
tdavies@christies.com



Thibault Stockmann
Spécialiste, Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 72 15
tstockmann@christies.com



Léa Bloch
Coordinatrice exports et ventes
privées, Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 83 99
lbloch@christies.com



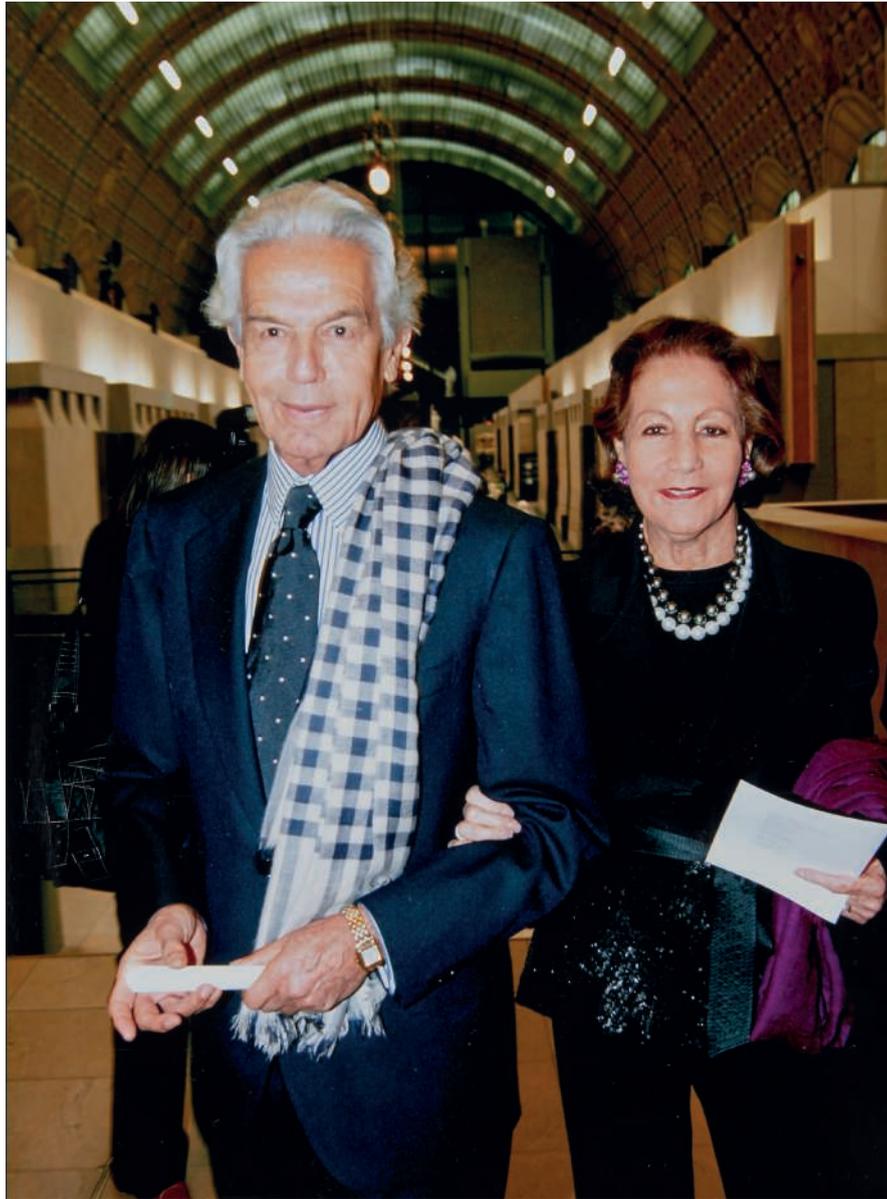
Natacha Muller
Administratrice, Paris
Tél: +33 (0)1 40 76 85 74
nmuller@christies.com



Giovanna Bertazzoni
Deputy Chairman, Londres
Tél: +44 (0)20 7389 2542
gbertazzoni@christies.com



Olivier Camu
Deputy Chairman, Londres
Tél: +44 (0)20 7389 2450
ocamu@christies.com



PRÉFACE DE JEAN-JACQUES AILLAGON, ancien ministre

Zeineb Kebaïli et Jean-Pierre Marcie-Rivière n'auront cessé d'aimer passionnément l'art. Avant leur rencontre, leurs longues fiançailles, puis leur mariage en 1992, chacun avait déjà, à sa façon, selon son tempérament, au gré de ses rencontres, cultivé ce penchant si nécessaire à l'épanouissement de l'esprit. Zeineb, fortement marquée par la personnalité de son premier mari, André Lévy-Despas, qui décéda en 1974, s'était passionnée pour les Nabis et pour cette Antiquité dont sa terre natale, la Tunisie, l'Afrique proconsulaire romaine, avait tant reçue. Quant à Jean-Pierre, il s'était tourné vers le vaste monde et pris de passion pour la création de son temps. Leur mariage allait être le déclencheur d'une sorte de miracle, celui de l'association de deux personnalités, de deux tempéraments, de deux caractères, chacun réussissant, à la fois, à faire partager par l'autre ses propres goûts, tout en acceptant qu'il continue à cultiver son jardin secret. C'est ainsi que Zeineb et Jean-Pierre sont devenus les Marcie-Rivière.

Ensemble, ils ont partagé de longues années de leur belle vie au point où l'on ne pouvait plus imaginer l'un sans l'autre et l'autre sans l'un. Leur manière de vivre à Paris, à la même adresse, sur deux étages du même hôtel particulier de la rue de Varenne, disait tout de leur capacité à être à la fois un couple et deux personnes, deux personnalités plus exactement. Chacun des appartements dans lesquels ils vivaient était le révélateur de la sensibilité particulière de celui qui en était l'âme. C'est dans la chorégraphie quotidienne de leurs incessantes visites de l'un à l'autre que se déployait le jeu subtil, audacieux, délicat de leur vie partagée à laquelle ils aimaient inviter leurs amis à prendre un instant part. On commençait la soirée chez Zeineb, à l'étage noble, dans une atmosphère tamisée, au milieu des meubles anciens, des antiques comme ce torse de satyre du 1^{er} siècle de notre ère, des objets et œuvres d'art délicatement choisis, des Bonnard et des Vuillard, amoureusement rassemblés et qui ont, aujourd'hui, rejoint les collections du musée d'Orsay. Puis, on était invité à se transporter à l'étage supérieur, dans l'appartement de Jean-Pierre, lumineux, clair et serein avec, sur les murs, des œuvres qu'il avait élues, toujours dans des tons amortis, privilégiant le blanc, le noir, le gris, le beige et le bistre, comme s'il craignait que trop de couleurs viennent perturber la sérénité de son cœur généreux. C'est ainsi qu'on croisait Francis Bacon, Nicolas de Staël, Cy Twombly, Richard Serra, Jean Dubuffet et, pour donner encore plus de splendeur à la table de sa salle à manger, un incroyable lustre de Claude Lalanne. D'un étage à l'autre, chacun de ces amis délicats, distingués, élégants avait su créer un monde à son image, tout en sachant aimer et admirer celui de l'autre.

A six ans d'intervalle, au cours du même triste mois de janvier, Zeineb en 2010 et Jean-Pierre en 2016, ces deux êtres d'exception se sont éteints, laissant dans le ciel parisien une trace lumineuse et précieuse. En témoignent leur constante générosité à l'égard de bien des œuvres philanthropiques, le précieux legs fait au musée d'Orsay et le souvenir du dévouement efficace de Jean-Pierre à la Société des amis du Centre Pompidou dont il assura la présidence durant plus de dix ans. Aujourd'hui, leurs volontés en ayant disposé ainsi, leurs collections sont rendues, à travers la vente organisée par Christie's, à d'autres «passions privées», pour reprendre cette belle expression qui donna son titre à une exposition mémorable du musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Dans toute dispersion comme celle-ci il y a quelque chose de terrible. Il y a comme le sceau apposé sur le cours d'existences qui se sont définitivement conclues. Il y a cependant également là quelque chose d'incroyablement optimiste, l'affirmation de l'inépuisable capacité des objets, des œuvres et des chefs-d'œuvre à conserver dans leur mémoire, dans leur pedigree, une part du regard de ceux qui les ont aimés et possédés. C'est ainsi qu'aujourd'hui, se perpétue dans cette vente le goût des Marcie-Rivière. Rien n'est fini. Tout continue.

J-J. A.

Zeineb Kebaïli and Jean-Pierre Marcie-Rivière never ceased to love art passionately. Before they met, before their long engagement and their wedding in 1992, each of them had already cultivated this inclination, so central to spiritual fulfilment, according to their temperament and their encounters. Zeineb, strongly influenced by the personality of her first husband, André Lévy-Despas, who died in 1974, developed a passion for the Nabis and for antiquity, so present in the land of birth, Tunisia, the Roman Proconsularis Africa. As for Jean-Pierre, he had turned to the wide world and the creation of his time. Their marriage would trigger a sort of miracle, the association of two personalities, two temperaments, two natures, each sharing the other's tastes, while accepting to let the other tend their secret garden. This is how Zeineb and Jean-Pierre became the Marcie-Rivières.

They shared the long years of their charmed life, to the extent that it became impossible to imagine one without the other. The way they lived in Paris, at the same address, on different floors of the same house on rue de Varenne, said everything about their way of being both a couple and two people, or two personalities rather. Each of the apartments where they lived revealed their individual sensitivity. The daily choreography of their incessant visits one to the other deployed the subtle, bold and delicate play that their shared life was and they enjoyed inviting their friends to take part in it for a while. The evening began on Zeineb's softly lit reception floor, among period furniture, antiques, such as the 1st century AD satyr torso, carefully selected objects and works of art, lovingly collected Bonnard and Vuillard paintings, which are today in the collection of the Musée d'Orsay. Then guests were asked to go up one floor, to Jean-Pierre's light, bright and peaceful apartment, its walls hung with the paintings he had chosen, always in subdued tones, privileging white, black, grey, beige and bistre, as if fearing that too many colours would disturb the tranquillity of his generous heart. There one could see Francis Bacon, Nicolas de Staël, Cy Twombly, Richard Serra, Jean Dubuffet and, giving his dining room table even greater splendour, an incredible chandelier by Claude Lalanne. From one floor to the other, both these charming, distinguished and elegant friends created a world in their own image, and loved and admired the other's.

Six years apart, during the same sad month of January, Zeineb in 2010 and Jean-Pierre in 2016, these two exceptional beings died, leaving behind a precious and luminous trace in the Paris sky, as witnessed by their constant generosity to charitable organisations, the precious bequest to the Musée d'Orsay and the memory of Jean-Pierre's efficient involvement in the Société des amis du Centre Pompidou, which he presided for more than ten years. Today, as was their wish, their collection is offered through the sale organised by Christie's to other "private passions", to use the beautiful expression which was the title of a memorable exhibition at the Paris Museum of Modern Art. Any sale like this is to some extent dreadful, like a final seal on lives come to their end. But there is something incredibly optimistic in the affirmation of the unlimited capacity of objects, works of art and masterpieces to keep in their memory, in their pedigree a trace of their owners' eye, of those who loved them. This is how the Marcie-Rivières' taste lives on in this sale. Nothing is over. Everything continues.

J-J. A.



PRÉFACE DE GUY COGEVAL, président des musées d'Orsay et de l'Orangerie

Jean-Pierre Marcie Rivière a disparu le 6 janvier dernier. Je l'ai d'abord connu comme collectionneur d'art contemporain et Président des Amis du Centre Pompidou avant de découvrir qu'il était le mari de Madame Levy-Despas que je connaissais par ailleurs. Nous avons été présentés par Colette Salomon dont elle était une grande amie, ainsi que de son fils, Monsieur Patrick Dewez.

Ces personnes font partie de ce que j'appelle «la connexion des amis de Bonnard et de Vuillard», à l'époque où j'écrivais le catalogue raisonné de ce dernier. J'avais par exemple vu, dans la chambre d'Annette Vaillant, les deux portraits de sa mère, Marthe Mellot, par Vuillard, achetés ensuite par Madame Levy-Despas, Madame Marcie-Rivière en 1992.

Jean-Pierre Marcie Rivière était un homme d'une immense élégance, comme son épouse. Il était doté d'une grande sensibilité esthétique. Jean-Pierre Marcie Rivière était très présent au musée d'Orsay, ne ratant aucune exposition. Je retiens son grand enthousiasme, sa grande acceptation de tous les sujets que nous avons traités, jusqu'aux plus osés. Tous les sujets novateurs l'intéressaient. Il avait ainsi adoré l'exposition «Hitchcock», qu'il avait vu à Montréal, et avait milité auprès de Jean-Jacques Aillagon pour la faire venir au Centre Pompidou.

Le rôle de son épouse, Zeineb Marcie-Rivière, a été fondamental dans la constitution de la collection des œuvres des Nabis car son premier mari, André Lévy-Despas, a acquis directement des tableaux de Bonnard. Mais c'est bien Jean-Pierre Marcie-Rivière qui a orienté définitivement la collection du côté des Nabis par de nombreuses acquisitions à la galerie Waring Hopkins. Waring Hopkins est un personnage clef de cette histoire. Il a certainement formé en partie le goût des Marcie-Rivière, et le don de leur collection n'aurait pas été possible sans son aide et sa présence.

Ce qui ressort le plus quand on admire cette collection, c'est qu'elle forme un ensemble très cohérent. Il y a un sens de l'intimité qui n'existe que dans la peinture française du début du XX^e siècle. On reconnaît à vue d'œil un Bonnard, un Vuillard, un Vallotton grâce à une sorte de parenté d'esprit entre tous ces artistes. Ils se différencient de ce qu'Isabelle Cahn appelle les «nabis fabuleux», que sont plutôt Ranson, Sérusier. Ces derniers sont plus attirés par l'ésotérique, le merveilleux, l'étrange et l'artificiel. Il n'y a aucun Ranson, Sérusier ou Maurice Denis dans la collection Marcie-Rivière.

Dans l'hôtel particulier où le couple a vécu, se trouvait l'étage de Zeineb Marcie-Rivière avec les tableaux Nabis, et, au-dessus, celui de Jean-Pierre Marcie Rivière avec la collection du XX^e siècle, à l'exception des 89 dessins de Bonnard accrochés aux murs de la chambre à coucher. Hantai, Bacon vous accueilleraient chez lui. Les antiquités classiques, provenant des origines de la collection Lévy-Despas, et les asiatiques voisinaient avec les œuvres d'art des XIX^e et XX^e siècles dans leur demeure du VII^e arrondissement décoré par Renzo Mongiardino. Une collection est presque toujours le portrait de celui qui la constitue. Celle des Marcie-Rivière témoigne ainsi de leur ouverture sur plusieurs cultures et non d'une vision monolithique. Leur richesse intérieure est à l'origine d'une collection aussi brillante.

La vente de cette partie de la collection met un terme à cette histoire par la dispersion des œuvres mais à travers l'exceptionnelle donation consentie au musée d'Orsay, c'est une part de leur mémoire que nous allons également conserver.

Jean-Pierre Marcie Rivière died on January 6th earlier this year. I first knew him as a contemporary art collector and President of the Friends of Centre Pompidou, before learning that he was married to Madame Levy-Despas whom I also knew. We were introduced by Colette Salomon, a great friend of hers and her son's, Mr Patrick Dewez.

These people are part of what I call "the friends of Bonnard and Vuillard connection"; at the time I was writing the latter's catalogue raisonné. In Annette Vaillant's bedroom, I had seen the two portraits by Vuillard of her mother, Marthe Mellot; Madame Levy-Despas, who became Madame Marcie-Rivière in 1992, would later buy these portraits.

Jean-Pierre Marcie-Rivière was as perfectly elegant as his wife. He had remarkable aesthetic sensitivity. He was very active at the Musée d'Orsay and never missed an exhibition. I remember his great enthusiasm, his support of all the subjects we covered, even the most daring and innovative. He had loved the Hitchcock exhibition he had seen in Montreal and had campaigned with Jean-Jacques Aillagon to have it shown at the Pompidou Centre.

The role of his wife, Zeineb Marcie-Rivière was fundamental in the creation of their collection of Nabi artworks, as her first husband, André Lévy-Despas directly bought paintings from Bonnard. However, it is Jean-Pierre Marcie-Rivière who definitely oriented the collection to the Nabis, with many acquisitions from the Waring Hopkins Gallery. Waring Hopkins is a key player in this story, he certainly partly contributed to developing the Marcie-Rivières' taste and the donation of their collection to the Musée d'Orsay would not have been possible without his help and his presence.

What is really striking when one looks at the collection is what a coherent ensemble it is. There is a sense of intimacy that is only to be found in French painting of the beginning of the 20th CENTURY. A Bonnard, a Vuillard, a Vallotton can be identified at first sight because of a sort of kindred spirit among all these artists. They are different from what Isabelle Cahn calls the "fabulous nabis", like Ranson and Sérusier, who are more attracted to the esoteric, the supernatural, the bizarre and the artificial. None of these painters are part of the Marcie-Rivière collection.

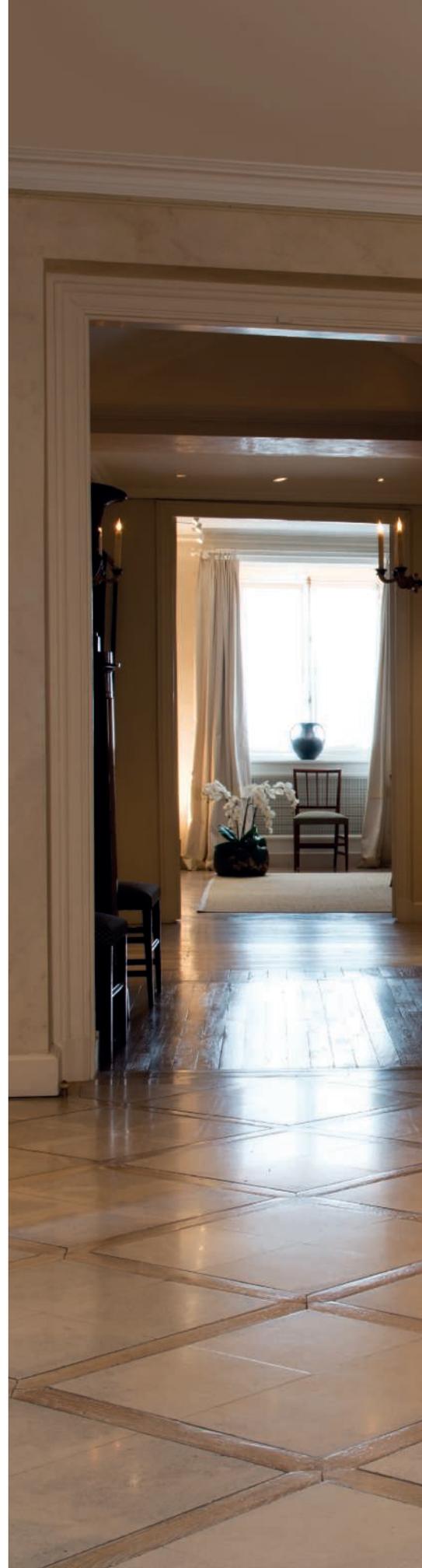
In the couple's 7th arrondissement Paris house, decorated by Renzo Mongiardino, there was Zeineb Marcie-Rivière's floor with the Nabi paintings, above Jean-Pierre Marcie-Rivière had his, with the 20th CENTURY collection, apart from the 89 Bonnard drawings hanging in his bedroom. On his floor, visitors were welcomed by Bacon and Hantai. Classical antiques from the Lévy-Despas collection and Asian arts were shown alongside 19th and 20th century works. A collection is almost always a portrait of the collector who creates it. The Marcie-Rivières' brilliant collection is evidence of the breadth of their vision open to many cultures; it reveals the wealth and variety of their perspective.

The auction of this part of the collection puts an end to this story, with the sale of many art works; however their exceptional donation to the Musée d'Orsay will contribute to keeping their memory alive.

LINDA PINTO

Nous avons souhaité donner
la primauté aux œuvres.
Il fallait qu'elles déploient
leur force dans un décor
sobre, élégant et qui s'efface
devant elles.

Linda Pinto.





λ1

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

La Côte d'Azur pittoresque - Types de vedettes à Super Cannes (carte postale adressée à Latis)

signé 'Jean Dubuffet' (au verso)

crayon et encre de Chine sur carton, recto-verso

10 x 15.2 cm. (3 7/8 x 6 in.)

Réalisé en 1960.

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

£8,100-12,000

PROVENANCE:

Collection Latis (Emmanuel Peillet), Collège de Pataphysique

Galerie Hopkins-Custot, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION:

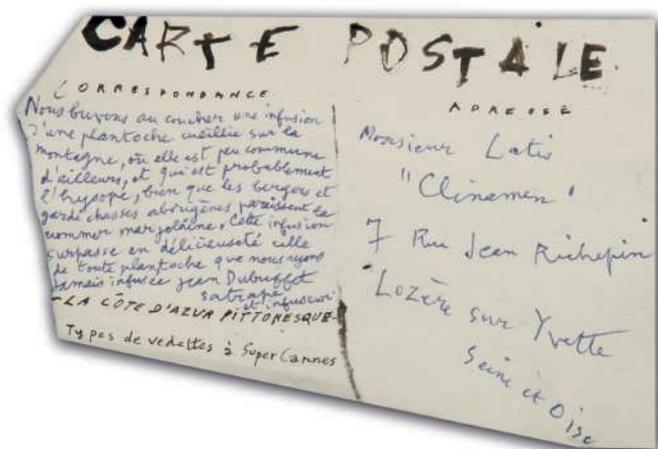
Paris, Galerie Hopkins-Custot, *Jean Dubuffet*, avril-juin 2007, No. 33 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par la Fondation Jean Dubuffet, Paris.

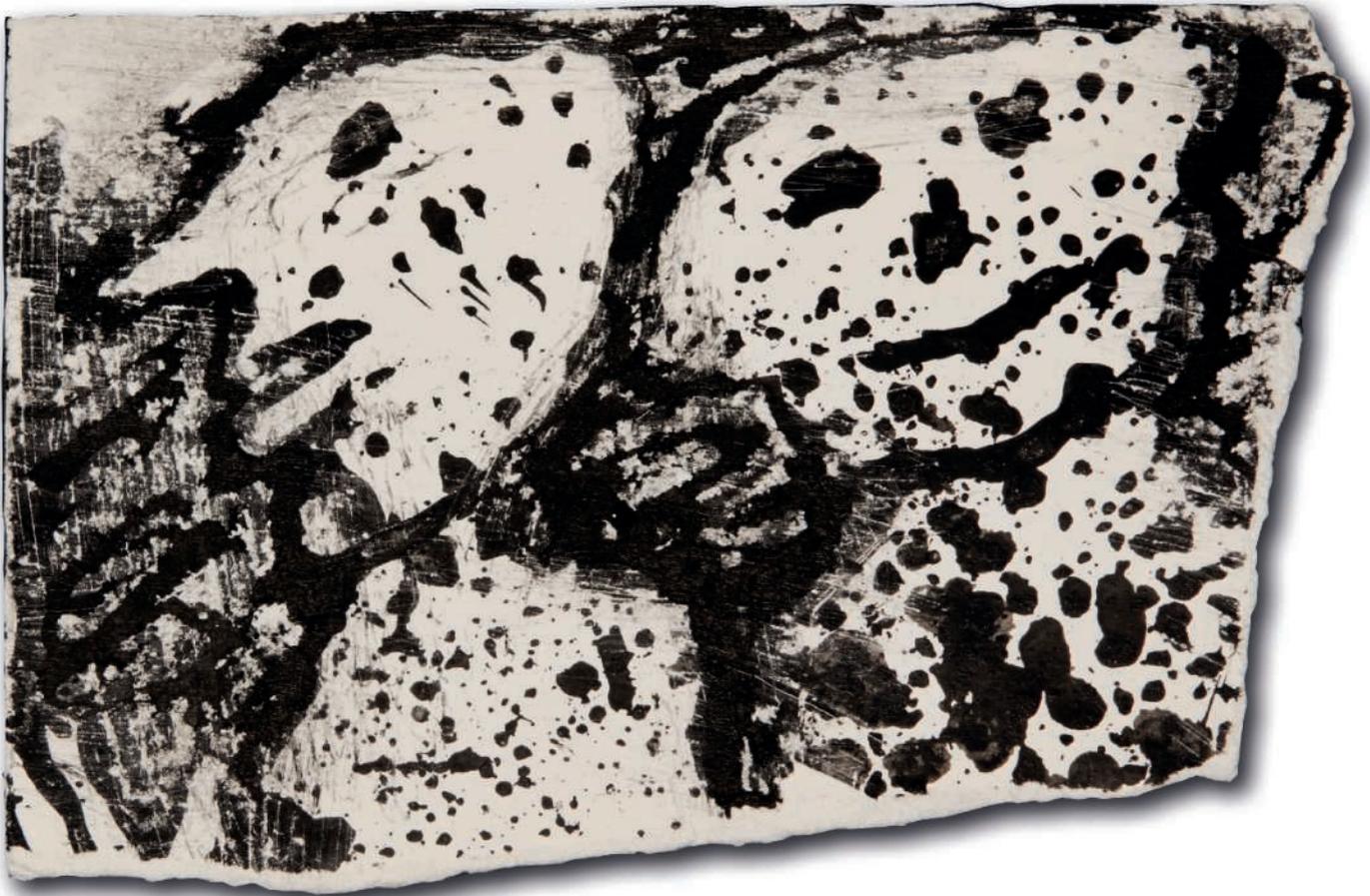
Cette carte postale manuscrite de Jean Dubuffet est destinée à Latis, l'un de nombreux pseudonymes d'Emmanuel Peillet (1914-1973), professeur de philosophie et cofondateur du Collège de Pataphysique.

The handwritten postcard sent by Jean Dubuffet to Latis, one of many pseudonyms of Emmanuel Peillet (1914-1973), professor of philosophy and co-founder of the Collège de Pataphysique.

'LA CÔTE D'AZUR PITTORESQUE - TYPES DE VEDETTES À SUPER CANNES (POSTCARD SENT TO LATIS); SIGNED ON THE REVERSE; PENCIL AND INDIA INK ON CARDBOARD, DOUBLE-SIDED.



Verso de l'œuvre.



λ2

PABLO PICASSO (1881-1973)

Montagne Sainte-Victoire

signé, daté et dédié '4.3.55. Pour John & Douglas Picasso'
(en haut à gauche)
encre de Chine et lavis sur papier fin
20.8 x 26.6 cm. (8¼ x 10½ in.)
Exécuté le 4 mars 1955

€80,000-120,000

\$92,000-140,000
£65,000-96,000

PROVENANCE:

John Richardson et Douglas Cooper, Uzès (don de l'artiste, en 1955).
Galerie Hopkins-Custot, Paris.
Aquis auprès de celle-ci en 2007.

BIBLIOGRAPHIE:

J. Richardson, *The Sorcerer's Apprentice, Picasso, Provence, and Douglas Cooper*, Chicago, 1999, p. 242 (illustré).

Maya Widmaier-Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.
Claude Ruiz-Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE'; SIGNED, DATED AND DEDICATED UPPER LEFT;
INDIA INK AND INK WASH ON THIN PAPER.

En 1949, Douglas Cooper et John Richardson rachètent et rénovent le Château de Castille, en Provence près de Vallauris, où réside Pablo Picasso. Historien d'art et collectionneur, Cooper est un intime de longue date du peintre espagnol, et détient, exposée au château, l'une des plus importantes collections particulières cubistes jamais constituées. Richardson, quant à lui, ne connaît pas encore le maître, mais deviendra bientôt son ami et plus grand biographe. Autour des trois personnages, à Castille, se forme et se retrouve dans les années 1950 un formidable cercle d'artistes, d'intellectuels et d'acteurs du marché de l'art, parmi lesquels Daniel-Henry Kahnweiler, Michel et Zette Leiris, Fernand Léger, Georges Braque, Nicolas de Staël, André Masson, Jean Cocteau, et bien d'autres.

Offerte et dédiée par l'artiste aux deux hommes en 1955, la présente œuvre représente la magnifique montagne Sainte-Victoire, si chère à des générations d'artistes et plus particulièrement à Paul Cézanne. Le temps conféra un sens tout particulier à ce joli gage d'amitié, puisque c'est Douglas Cooper qui, à peine quelques années plus tard, donna à son tour la Sainte-Victoire à Picasso en faisant pour lui la trouvaille de sa dernière demeure: le château de Vauvenargues, aux pieds de la montagne, où l'artiste et sa dernière compagne Jacqueline reposent aujourd'hui.

In 1949, Douglas Cooper and John Richardson purchased and renovated the Château de Castille near Vallauris in Provence, where Pablo Picasso lived. An art historian and collector, Cooper was a close friend of the Spanish painter, who owned, and exhibited at the château, one of the most important private collections of Cubist works ever amassed. Richardson did not yet know Picasso, but would soon become his friend and greatest biographer. In the 1950s, a formidable circle of artists, intellectuals and living figures in the art market gathered around these three people in Castille, including Daniel-Henry Kahnweiler, Michel and Zette Leiris, Fernand Léger, Georges Braque, Nicolas de Staël, André Masson, Jean Cocteau, and many others.

A gift dedicated by the artist to the two men in 1955, this work depicts the magnificent Sainte-Victoire mountain, so beloved by generations of artists and most notably by Paul Cézanne. Time would confer a very special meaning on this precious token of friendship, since it was Douglas Cooper who, a very few years later, reciprocated, "giving" Sainte-Victoire to Picasso by finding his last home for him: the château de Vauvenargues, at the foot of the mountain where the artist and his wife, Jacqueline are inhumed.



© ADAGP, PARIS, 2016

Château de Castille, vers 1955. De gauche à droite: Zette Leiris, Madame Jean Hugo, John Richardson, Douglas Cooper, Pablo Picasso, Françoise Weisweiler, Jean Cocteau, Michel Leiris, Jean Hugo.



4.3.55
Pow
John
de
Douglas
P. 100

λ3

MAX ERNST (1891-1976)

Merry Xmas and Happy New Year

signé 'max ernst' (en bas au centre)

huile sur panneau

14 x 9.5 cm. (5½ x 3¾ in.)

Peint en décembre 1955

€30,000-50,000

\$35,000-57,000
£25,000-40,000

PROVENANCE:

Hélène Anavi, Paulhiac (acquis auprès de l'artiste).

Galerie 1900-2000, Paris.

Galerie di Meo, Paris.

BIBLIOGRAPHIE:

W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst: Œuvre-Katalog, Werke*, Cologne, 1998, vol. I, p. 59, no. 3158 (illustré).

'MERRY XMAS AND HAPPY NEW YEAR'; SIGNED LOWER CENTRE;
OIL ON PANEL.



© PHOTO: PVDE / BRIDGEMAN IMAGES/PHOTO: AGIF / BRIDGEMAN IMAGES

Max Ernst dans son atelier dans les années 1960.



PAUL CÉZANNE (1839-1906)

D'après Pierre Puget: Atlas

graphite sur papier vergé
29 x 23.5 cm. (11½ x 9° in.)
Exécuté vers 1874-77

€40,000-60,000

\$46,000-68,000
£33,000-48,000

PROVENANCE:

G.H. Schick, Paris.
Heidi Vollmoeller, Zurich.
Collection particulière, Suisse (par descendance).
Collection Julian Barran, Londres.
Galerie Hopkins Custot, Paris.
Acquis auprès de celle-ci en 2005.

EXPOSITION:

La Haye, Gemeentemuseum, *Paul Cézanne*, juin-juillet 1956, no. 98 (illustré).
Zurich, Kunsthaus, *Paul Cézanne*, août-octobre 1956, no. 150 (illustré, p. 68; daté 1970-75).
Munich, Haus der Kunst, *Paul Cézanne*, octobre-novembre 1956, no. 116 (illustré; daté 1970-75).
Tübingen, Kunsthalle, *Paul Cézanne-Das zeichnerische Werk*, octobre-décembre 1978, p. 260, no. 160 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE:

J. Rewald, *Paul Cézanne, a biography*, New York, 1948, p. 152 (illustré; daté 1880-85).
J. Rewald, *The Ordeal of Paul Cézanne*, Londres, 1950, p. XIII (illustré, p. 165; daté 1880-85).
G. Berthold, *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart, 1958, no. 129 (illustré).
A. Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne, a catalogue raisonné*, Greenwich, CT., 1973, vol. I, p. 130, no. 391 (illustré, vol. II).

'AFTER PIERRE PUGET: ATLAS'; PENCIL ON LAID PAPER.

Paul Cézanne vouait une admiration particulière au travail de Pierre Puget (1620-1694) qui, selon lui, incarnait parfaitement l'archétype de l'artiste d'origine provençale. Il déclara ainsi: «Si tu veux me parler d'un provençal, parle-moi de Puget. En voilà un qui sent l'ail, même à Marseille et Toulon, et même à Versailles, avec son bronze lumineux de Louis XIV» (cité in J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1921, p. 191).

Le maître d'Aix utilise en effet les œuvres de Puget comme source d'inspiration pour nombre de ses dessins à l'instar des études d'*Hercule* conservées à l'Art Institute de Chicago ou encore du *Milon de Croton* qui se trouve au Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. L'artiste possédait en outre un plâtre représentant Eros et attribué à Puget qui servit de modèle aux *putti* figurant sur certaines des natures mortes les plus emblématiques de la carrière du peintre.

La présente œuvre évoque *Atlas*, sculpture de Puget qui orne l'entrée de l'hôtel de ville de Toulon. Cézanne se serait inspiré de la version en plâtre exposée au Louvre et, faisant écho aux origines provençales qui lient ces deux artistes, il ne fait aucun doute qu'il ait souhaité traiter cette œuvre dans le style maniériste employé par Puget pour sa caryatide. Les tensions du visage du modèle, déformé par le poids qui l'accable, témoignent en effet de la vivacité caractéristique de l'œuvre de Puget, si chère à Cézanne: «Puget est habité par le mistral, c'est lui qui donne du mouvement au marbre.»(cité in *ibid*).

Dans son catalogue raisonné répertoriant les dessins de Cézanne, Adrien Chappuis référence trois études de l'artiste, exécutées d'après l'*Atlas* de Puget (no. 391, 689 et 689A) et dont la présente œuvre est la plus approfondie.

Paul Cézanne held a particular admiration for Pierre Puget (1620-1694) as a fellow Provençal artist, declaring: "If you want to talk about a Provençal, let's talk about Puget. He's one who smells of garlic, even in Marseille and Toulon, even at Versailles, under the bronze sun of Louis XIV..." (quoted in J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1921, p. 191).

Cézanne employed Puget's work as source material for a number of drawings, including his studies of *Hercules* (Art Institute of Chicago) and *Milo of Croton* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). Moreover, Cézanne himself possessed a plaster cast of *Eros* attributed to Puget and which features as the putto in several of Cézanne's most celebrated still-life paintings. The present subject depicts Puget's sculpture *Atlas* which adorns the entranceway to the town hall in Toulon on the Côte d'Azur. Cézanne would have drawn from the plaster model of the sculpture on display in the Louvre, and in addition to the Provençal connection, Cézanne would no doubt have been attracted by the challenge of rendering the highly mannerist stylization Puget employed in his caryatid, whose facial features contort under the weight held above him. Indeed, it was the aspect of liveliness in Puget's work which Cézanne most admired, as he himself described it: "Puget has the mistral in him; He is the one who makes marble move..." (quoted in *ibid*). In his catalogue raisonné of Cézanne's drawings, Adrien Chappuis records three sheets of studies by Cézanne after Puget's *Atlas* (nos. 391, 689 and 689A), of which the present drawing is the most fully worked and detailed.



Attribué à Pierre Puget (1620-1694), *Atlas*, détail de la porte de l'hôtel de ville, Toulon.



λ5

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Barbe des songes fumeux

signé et daté 'J. Dubuffet 59' (en bas à droite); titré et daté 'Barbe des songes fumeux août 59' (au dos)
assemblage d'empreintes et encre de Chine sur papier
67 x 50.5 cm. (26 $\frac{3}{8}$ x 19 $\frac{7}{8}$ in.)
Réalisé en août 1959.

€300,000-500,000

\$350,000-570,000
£250,000-400,000

PROVENANCE:

Galerie Daniel Cordier, Paris
Galleria d'arte del Naviglio, Milan
Collection privée, Suisse
Vente anonyme, Christie's Londres, 27 juin 1996, lot 19
Landau Fine Art, Québec
Galerie Hopkins-Thomas, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2001

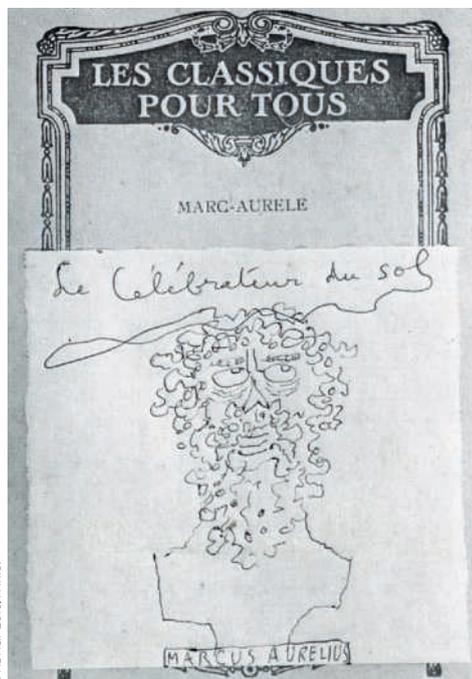
EXPOSITION:

Paris, Galerie Daniel Cordier, *As-tu cueilli la fleur de barbe*, avril-mai 1960, No. 28.
Rome, Marlborough Galleria d'Arte, *Dubuffet*, mars-avril 1963, No. 46 (illustré au catalogue d'exposition).
Milan, Galleria del Naviglio, *Jean Dubuffet*, mars-avril 1964.
Bologne, Galleria de' Foscherari, *Pittura e grafica di Jean Dubuffet*, novembre-décembre 1965, No. 7.
Bruxelles, New Smith Gallery, *Aspects de Jean Dubuffet: peintures, gouaches, dessins, lithographies*, mars 1967, No. 3.
Bari, Pinacoteca Provinciale, *Aspetti dell'informale: mostra storica internazionale*, janvier-mars 1971.
Montréal, Landau Fine Art, *Tenth anniversary exhibition: 19th and 20th century masters*, 1998-1999 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 57).
Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Jean Dubuffet (1901-1985): exposition du centenaire*, septembre-décembre 2001, No. 213 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XV: As-tu cueilli la fleur de barbe*, Paris, 1985, No. 60 (illustré p. 49).

'BARBE DES SONGES FUMEUX'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; TITLED AND DATED ON THE REVERSE; PRINTS ASSEMBLAGE AND INDIA INK ON PAPER.



© ADAGP 2016, PARIS.

Jean Dubuffet, *Marcus Aurélius, le célébrateur du sol*, dessin au stylo-bille bleu, mai 1959.



En mai 1959, Jean Dubuffet se trouve à Vence, quand il reçoit une lettre de son vieil ami et poète Georges Limbour, accompagnée d'un article sur ce qui constitue alors sa dernière série, *Texturologies*, dans lequel Dubuffet se trouve élevé au rang de stoïcien de l'Antiquité. À la fois flatté et moqueur, Dubuffet répond à Limbour en lui envoyant un dessin caricatural au stylo d'une tête barbue portant l'inscription «Marcus Aurelius». Ravi de l'esprit dont fait preuve son ami, Limbour l'encourage à dessiner et à peindre d'autres personnages barbues. Et comme c'est souvent le cas avec Dubuffet, une plaisanterie hasardeuse devient un sujet d'étude sérieux. Il envoie bientôt à Limbour deux nouveaux dessins de l'empereur, dans lesquels la barbe envahit tout l'espace, réduisant les yeux à deux petits cercles et le nez à un trait dessiné à la hâte. De cet échange épistolaire anecdotique est née la série prolifique *Barbes* qui va absorber Dubuffet de mai à décembre 1959.

Emblématique de ce cycle, le personnage de la *Barbe des songes fumeux* joue un rôle secondaire par rapport à l'imposante barbe qui occupe la majeure partie de la feuille de dessin. Alors que les traits du visage sont tout juste représentés par des collages en papier, la barbe semble prendre vie et affiche un motif riche constitué d'empreintes à l'encre, évoquant la texture du sol ou de la terre. «*Certaines de ces Barbes... ressemblent à des chemins de graviers et possèdent cet aspect géologique que l'on retrouve dans nombre d'œuvres de Dubuffet. Certaines font penser à d'immenses formations rocheuses ou à de très anciens blocs de roche, précédant la présence de l'homme sur cette planète. D'autres apparaissent comme les survivantes d'anciennes civilisations barbares – c'est-à-dire, barbues. Leurs formes rappellent les menhirs de Stonehenge et les taureaux ailés des palais assyriens.*» (P. Selz, *The Work of Jean Dubuffet*, New York, 1962, p. 149.)

Avec la série des *Barbes*, Dubuffet poursuit l'exploration des textures organiques qu'il avait commencée dans ses *Texturologies* (1957-59), caractérisées par d'épaisses couches de peinture appliquées à travers toute la toile. En un sens, les *Barbes* sont des *Texturologies* devenues anthropomorphiques. Dubuffet donne alors un tournant majeur à sa conception du paysage, qui devient une partie du corps humain. La barbe monumentale évince le personnage, laissant place à un champ immense et luxuriant d'enchevêtrements de textures superposées et vibrantes, si chères à Dubuffet dans les années 1950.

Mêlant inextricablement les natures humaine et inhumaine, la série des *Barbes* rappelle aussi l'intérêt précoce de Dubuffet pour l'art primitif et évoque l'esthétique de l'art brut. Les bords grossiers du papier mâché et l'immédiateté de la composition démontrent le mépris total de Dubuffet pour les notions de «grand art» et pour la tradition du portrait dans l'histoire de l'art. Les *Barbes* constituent en ce sens des anti-portraits qui font fi du modèle. C'était déjà le cas dans la série de portraits *Plus beaux qu'ils ne croient* (1946-47), qui s'évertuaient à représenter la figure humaine en s'éloignant des concepts conventionnels de beauté et de laideur. Enfin, en réintroduisant l'homme au cœur de l'œuvre, le cycle *Barbes* annonce la série *Paris Circus* qui naîtra au début des années 1960 et qui marquera un tournant dans l'œuvre de Dubuffet.

In May 1959 Jean Dubuffet is in Vence, when he receives a letter from his old friend poet Georges Limbour with an article on what is then his latest series, *Texturologies*, in which he finds himself exalted as an ancient Stoic philosopher. Both flattered and mocking, Dubuffet replies by sending Limbour a cartoonish pen drawing of a bearded head bearing the inscription "Marcus Aurelius." Delighted by his friends' wit, Limbour encourages him to draw and paint other bearded images and as it has often been the case with Dubuffet, a random mockery turns into a serious subject of study. Soon he sends to Limbour two new drawings of the emperor, in which the beard becomes invasive, reducing the eyes to two small circles and a nose to a hastily drawn trait. Out of this anecdotal epistolary exchange is born the prolific *Barbes* series that would engross Dubuffet from May to December 1959.

Characteristic of this cycle, the subject of *Barbe des songes fumeux* plays a secondary role to the impressive and all-encompassing beard that fills the majority of the picture plane. While his facial features are barely marked by the paper collages, the beard seems to live a life of its own and boasts a rich pattern of ink imprints, reminiscent of soil or earth texture. "Some of the *Beards*...look like gravel runs and have that geological feeling inherent in so much of Dubuffet's work. Some resemble great rock formations or age-old boulders predating man's presence on this planet. Or they appear to be survivors of ancient barbaric – that is to say, bearded – civilizations. Their shapes recall the menhirs of Stonehenge and the Winged Bulls from Assyrian palaces" (P. Selz, *The Work of Jean Dubuffet*, New York, 1962, p. 149).

With the *Barbes* series, Dubuffet continues his exploration of the organic textures that he has initiated earlier in his *Texturologies* (1957-59), characterized by thick layers of paint applied on the surface of the canvas in an all-over manner. In a certain way, *Beards* are *Texturologies* that have become anthropomorphic. Dubuffet gives an unprecedented development here to his idea of the landscape, which in his hands transforms itself into a part of human body. The monumental beard squeezes its owner upwards, offering a large, luxurious field for the flickering, layered, painted webs of surface texture that was Dubuffet's obsession in the 1950s.

Meshing human and inhuman nature inextricably, *Barbes* also recall Dubuffet's early interest with the art of the primitive and evoke the aesthetic of Art Brut. The coarse edges of the collaged paper and the immediacy of the composition demonstrate Dubuffet's radical defiance of the notions of "high art" and the tradition of portrait genre in the history of art. In this sense, *Barbes* are anti-portraits that disregard the sitter, as were Dubuffet's series of portraits *Plus beaux qu'ils ne croient* (1946-47) that challenged the possibility of representing the human figure striped off conventional notions of beauty and ugliness. Finally, by reintroducing the man at the heart of his œuvre, *Barbes* announce the *Paris Circus* series which will come up at the turn of the 1960s and will constitute a fundamental turning point in the work of Dubuffet.



6

LOUIS SOUTTER (1871-1942)

L'ascension

titré 'L'Ascension' (au revers)
encre, vernis, huile et crayon gras sur papier
64.7 x 49.7 cm. (25½ x 19¾ in.)
Exécuté entre 1937 et 1942

€200,000-300,000

\$230,000-340,000
£170,000-240,000

PROVENANCE:

Galerie Benador, Genève.
Docteur G.H. Fallet, Genève.
Galerie Karsten Greve, Zurich.
Acquis auprès de celle-ci en 2001.

EXPOSITION:

Los Angeles, County Museum of Art; Madrid, Museo Nacional Reina Sofia;
Bâle, Kunsthalle et Tokyo, Setagaya Art Museum, *Parallel visions: modern
artists and outsider art*, octobre 1992-décembre 1993, p. 190, no. 175 (illustré).
Paris, Galerie Karsten Greve, *Louis Soutter*, novembre-décembre 1998, p. 77
(illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Thévoz, *Louis Soutter, Catalogue de l'œuvre*, Lausanne/Zurich, 1976, p. 313,
no. 2495 (illustré).

*'L'ASCENSION'; TITLED ON THE REVERSE; INK, VARNISH, OIL AND WAX CRAYON
ON PAPER.*



© 2002 FOR THE PHOTOGRAPHS BY THEO FREY. VG BILD-KUNST, BONN

Louis Soutter, Ballaigues, 1937.
Photographie de Theo Frey.



Si l'œuvre de Louis Soutter reste encore méconnu du grand public et a longtemps, à tort, été assimilé à l'Art brut, il n'en est pas moins fascinant et fait preuve d'une modernité radicale. Après avoir étudié l'architecture à Lausanne, le violon à Bruxelles - auprès du compositeur et violoniste virtuose Eugène Ysaye - l'artiste rentre à Lausanne pour suivre des cours de dessin. Vers 1897, il émigre aux Etats-Unis et s'installe à Colorado Springs, ville natale de son épouse Madge, qu'il avait rencontrée à Bruxelles. Soutter y enseigne la musique et est nommé à la tête du département d'art de l'université du Colorado, jusqu'à son divorce en 1903. Il rentre alors en Suisse - son état de santé physique et psychique décline - et se produit dans différents orchestres jusqu'en 1923, année où il est placé dans une maison de retraite, à Ballaigues, lieu qu'il ne quittera plus jamais. Soutter a alors cinquante-deux ans et se retrouve presque coupé du monde; son œuvre qui était jusqu'alors relativement académique, gagne en puissance et en radicalité pour aboutir, dans les dernières années de sa vie - entre 1937 et 1942 - aux «peintures aux doigts». Sa santé et sa vue s'étant détériorées encore, il utilise ses doigts avec audace et énergie en les trempant directement dans l'huile, l'encre ou encore la gouache et trace sur le papier, presque à la manière des peintres rupestres, des compositions qui représentent principalement des silhouettes sombres et longilignes. Son langage plastique gagne en force et prend une tournure tantôt énigmatique voire inquiétante - avec *Avant le massacre* (lot 19) - tantôt plus mystique avec *L'ascension* qui en est un exemple majeur.

Son travail a longtemps été ignoré de l'Histoire de l'art du XX^e siècle, malgré les efforts de son cousin, Le Corbusier, qui le fournit en matériel à dessin et qui promeut son travail, l'aidant à organiser des expositions aux Etats-Unis en 1936 et à la galerie des frères Vallotton en 1937. En 1939, le Museum of Modern Art achète cinq de ses œuvres suite à une exposition à New York.

While the work of Louis Soutter is still little known to the general public, and has unjustly, been categorised as *Art brut* ("outsider art"), it is no less fascinating for that thanks to its a radical modernity. After studying architecture in Lausanne and the violin in Brussels with the composer and virtuoso violinist Eugène Ysaye, the artist returned to Lausanne to study art. Around 1897, he emigrated to the United States and settled in Colorado Springs, the home town of his wife Madge, whom he had met in Brussels. Soutter taught music there and was appointed head of the art department at the University of Colorado where he worked until his divorce in 1903. He then returned to Switzerland - his physical and mental health were deteriorating - and performed in various orchestras until 1923, when he was placed in a retirement home at Ballaigues, where he would spend the rest of his life. Soutter was then 52 years old and found himself almost cut off from the world; his work, which had been relatively academic, became more powerful and radical, leading, in the last years of his life - between 1937 and 1942 - to the "finger paintings". His health and sight having further deteriorated, he used his fingers with audacity and energy, dipping them directly into the oil paint, ink or gouache, and drawing on the paper - in almost the same way as cave painters - compositions that mainly depict dark, slender, elongated figures. His visual language became more powerful and took on a rather enigmatic, indeed disturbing, appearance, as in *Avant le massacre* (Lot 19), and the rather more mystical, *L'ascension* which is an important example of this technique.

For many years, Soutter's work was largely ignored by historians of 20th Century art, despite of the efforts of his cousin, Le Corbusier, who supplied him with art materials and promoted his work by helping to organise exhibitions in the United States in 1936 and at the Vallotton brothers' gallery in 1937. In 1939, The Museum of Modern Art acquired five of his works following an exhibition in New York.



λ7

PABLO PICASSO (1881-1973)

La passe de cape

signé, daté et numéroté '22.8.59. Picasso III' (en haut à droite)

encre de Chine et lavis sur papier

50 x 65 cm. (19¼ x 25½ in.)

Exécuté le 22 août 1959

€250,000-350,000

\$290,000-400,000

£210,000-280,000

PROVENANCE:

Galerie Louise Leiris, Paris.

Sala Gaspar, Barcelone.

Galerie Knoedler, Paris.

Galerie du Carrousel, Paris.

Acquis auprès de celle-ci en 1993.

EXPOSITION:

Barcelone, Sala Gaspar, *Picasso, dibujos - gouaches - acuarelas*, janvier-février 1961, no. 61 (illustré; erronément décrit comme aquatinte).

Paris, Musée Picasso; Bayonne, Musée Bonnat et Barcelone, *Museu Picasso, Picasso Toros y Toreros*, avril 1993-janvier 1994, p. 225, no. 117 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE:

J. Sabartés, *A los Toros avec Picasso*, Monte Carlo, 1961, p. 150, no. 8 (illustré, pl. 9).

C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1978, vol. XIX, no. 50 (illustré, pl. 12).

The Picasso Project, ed., *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: The Fifties II, 1956-1959*, San Francisco, 2000, p. 355, no. 59-275 (illustré).

'LA PASSE DE CAPE'; SIGNED, DATED AND NUMBERED UPPER RIGHT;
INDIA INK AND WASH ON PAPER.



© AGIP / BRIDGEMAN IMAGES

Pablo Picasso et la toréador Pierrette Le Bourdieu, Vallauris, août 1954.



Comme Francisco de Goya avant lui, Pablo Picasso est un *aficionado* de tauromachie. L'andalou est fasciné par les différentes symboliques qui s'y rattachent: la violence, l'animalité, le pouvoir, la sexualité et la mort. Sujet récurrent dans sa production, la corrida devient beaucoup plus présente dans les années 1950 et 1960. L'année 1959 en sera plus particulièrement marquée: Picasso travaille notamment aux aquarelles pour le manuel de Pepe Illo *La Tauromaquia o arte de torear* et aux dessins pour le livre *Toros y toreros* en collaboration avec le torero Luis Miguel Dominguín. Picasso expliquera un jour à Brassai: «oui, c'est ma passion...mais parfois, j'en suis empêché... Dans ce cas, mes pensées sont dans l'arène, j'entends le *pasodoble*, je vois la foule, l'entrée de la *cuadrilla*, le premier taureau qui charge les picadors...» (cité in G. Brassai, *Conversation avec Picasso*, Paris, 1997, p. 294).

La passe de cape est un dessin d'une rare élégance qui illustre parfaitement la touche instinctive du maître. Comme dans un théâtre d'ombres ou un film en noir et blanc, Picasso fait se confronter la fluidité de l'encre de Chine à l'animalité de la scène.

Like Francisco de Goya before him, Pablo Picasso was a bullfighting *aficionado*. The Andalusian was fascinated by the different symbolisms associated with the performance: violence, animality, power, sexuality and death. A recurring subject in his work, the *corrida* became much more prevalent in the 1950s and 1960s. This was particularly so in 1959, when Picasso worked tirelessly on aquatints for Pepe Illo's manual *La Tauromaquia o arte de torear* and on drawings for the book *Toros y toreros* in collaboration with the *toreador* Luis Miguel Dominguín. Picasso would later explain to Brassai: "yes, it's my passion... but sometimes I can't go... When that happens, my thoughts are in the arena. I hear the *pasodoble*, I see the crowd, the entrance of the *cuadrilla*, the first bull charging the picadors...". (quoted in G. Brassai, *Conversation avec Picasso*, Paris, 1997, p. 294).

La passe de cape is a drawing of rare elegance that is a perfect illustration of the master's instinctive touch. As in a shadow theatre or a black and white film, Picasso brings the intense strength of India ink face to face with the fluid energy of the moment.



© AGIP / BRIDGEMAN IMAGES

Picasso fête ses 80 ans à Vallauris: le toréador espagnol Luis Miguel Dominguín dans l'arène, octobre 1961.



OSKAR SCHLEMMER (1888-1943)*Profile (Fünf Köpfe nach links)*

pierre noire sur papier calque
13.5 x 29.2 cm. (5¼ x 11½ in.)
Exécuté en 1928

€30,000-50,000

\$35,000-57,000
£25,000-40,000

PROVENANCE:

Galerie Thomas, Munich.
Acquis auprès de celle-ci en 2001.

BIBLIOGRAPHIE:

W. Grohmann, *Oskar Schlemmer, Zeichnungen und Graphik, Oeuvrekatalog*, Stuttgart, 1965, no. ZF 8 (illustré).

'PROFILE (FÜNF KÖPFE NACH LINKS)'; BLACK CHALK ON TRACING PAPER.

Oskar Schlemmer aura suivi un parcours artistique multidisciplinaire et complémentaire: il fut à la fois peintre, sculpteur, chorégraphe et homme de théâtre. Après une formation en arts appliqués, beaux-arts et marqueterie, et à la demande de Walter Gropius, il rejoint l'équipe enseignante du Bauhaus en 1921. Cette opportunité va lui permettre de tisser des liens avec d'autres professeurs-artistes de qualité: Lyonel Feininger, Paul Klee et Josef Albers. Ses recherches l'amènent à publier en 1925 son manifeste *Mensch und Kunstfigur (L'homme et la figure d'art)*, où il développe une réflexion autour de l'homme dans l'espace et la géométrie spatiale. A la fin des années 1920, une période difficile commence. Schlemmer quitte le Bauhaus et part pour Breslau puis Berlin. Mais sa blessure la plus profonde viendra sans nul doute des attaques violentes dirigées contre son art: lors de sa participation à la Sécession de Berlin en 1933 et lorsque certaines de ses œuvres seront incluses dans l'exposition de l'«Art dégénéré» en 1937. L'artiste reste néanmoins soutenu à l'étranger et notamment en Suisse et en Angleterre. Oskar Schlemmer finira sa vie en Allemagne, pays qu'il ne put se résoudre à quitter.

Oskar Schlemmer was to have a multidisciplinary and complementary artistic career: he was a painter, sculptor, choreographer, and man of the theatre. After training in applied arts, fine art and marquetry, and at the request of Walter Gropius, he joined the teaching staff of the Bauhaus in 1921. This opportunity would enable him to form relationships with other high calibre artist-teachers: Lyonel Feininger, Paul Klee and Josef Albers. In 1925 his research led him to publish his manifesto *Mensch und Kunstfigur (Man and the art figure)*, in which he develops a whole range of ideas concerning the human body in space and spatial geometry. The late 1920s saw the start of a difficult period; Schlemmer resigned from the Bauhaus and went first to Breslau then Berlin. But the deepest wound undoubtedly came from the violent attacks directed against his art: at the time of his participation in the Berlin Secession in 1933 and when some of his works were included in the exhibition of "degenerate art" in 1937. Nonetheless, the artist continued to enjoy international support, especially in Switzerland and England. Oskar Schlemmer would spend the last days of his life in Germany, a country he could not resolve to leave.



De gauche à droite: J. Albers, H. Scheper, G. Mucho, L. Moholy-Nagy, H. Bayer, J. Schmidt, W. Gropius, M. Breuer, W. Kandinsky, P. Klee, L. Feininger, G. Stölzl et O. Schlemmer, au Bauhaus, Weimar, vers 1920.



FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Germaine Everling, roulette de la pensée

daté '1918 - ?' (en haut au centre) et titré 'GERMAINE EVERLING ROULETTE DE LA PENSEE' (dans la partie inférieure)
collage et encre sur papier
22.3 x 17.2 cm. (8¾ x 6¾ in.)
Exécuté vers 1918

€80,000-120,000

\$92,000-140,000
£65,000-96,000

PROVENANCE:

Galerie 1900-2000, Paris.
Acquis auprès de celle-ci en 2005.

EXPOSITION:

Paris, Centre Georges Pompidou et Washington, National Gallery of Art, *Dada*, octobre 2005-mai 2006, p. 578, no. 448 (illustré en couleurs, p. 467, fig. 7).
Paris, Passage de Retz, *Surexposition: Duchamp, Man Ray, Picabia - Sexe, humour et flamenco*, mars-juin 2008, p. 87 (illustré en couleurs, p. 79; erronément co-attribué à Germaine Everling).
Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole, *Hypnos. Images et inconscients en Europe (1900-1949)*, mars-juillet 2009, p. 318.

Le comité Picabia a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'GERMAINE EVERLING, ROULETTE DE LA PENSÉE'; DATED UPPER CENTRE AND TITLED IN THE LOWER HALF; COLLAGE AND INK ON PAPER.



© ADAGP, PARIS 2016 / PHOTO: CHRISTIES IMAGES LIMITED (2006)

Francis Picabia, *Une femme dans une femme*, 1921.
Collection particulière, New York.

1918 — ?

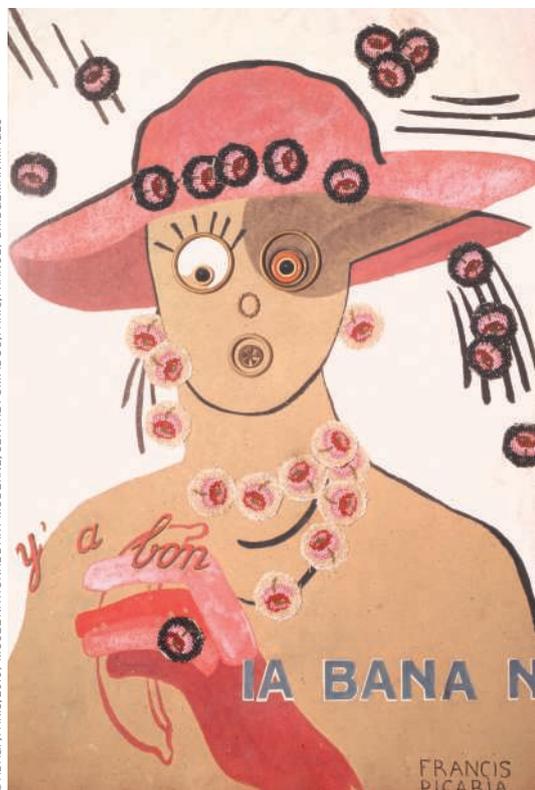


GERMAINE



Germaine Everling, *roulette de la pensée* fut exécuté au cours d'une période de transition pour Francis Picabia aussi bien sur le plan personnel qu'artistique. Rencontrée à la mi-novembre 1917, Germaine Everling est entrée brutalement dans la vie de l'artiste qui était déjà marié avec Gabrielle Buffet. Leur relation ira bien au-delà de la passion amoureuse et malgré la venue d'une troisième femme, Olga, quelques années après, Germaine reste la principale muse du peintre et poète. En pleine effervescence Dada mais dans un contexte pesant de guerre qui s'éternise, Picabia publie en 1917 la revue *391* qui comporte des œuvres graphiques, des textes poétiques, souvent teintés d'humour, ou des chroniques de la vie artistique internationale. En 1918, Picabia séjourne en Suisse, à Lausanne, Bex ou Begnins, pour soigner ses troubles nerveux. Son médecin lui interdit alors de peindre et il se met à composer des poèmes. La production picturale de ces années est dès lors assez limitée et principalement composée de quelques «tableaux mécaniques» à connotation souvent érotique. *Germaine Everling, roulette de la pensée* exécutée sur une couverture de cahier est un collage subtil et un témoignage rare de leur liaison, laissant supposer qu'il associe leur relation et leur amour à un jeu de hasard.

Germaine Everling, *roulette de la pensée* was executed during a period of transition for Francis Picabia on both a personal and artistic level. Germaine Everling burst suddenly into the artist's life in November 1917, at a time when he was married to Gabrielle Buffet. Their ensuing relationship would go far beyond a passionate love affair, and despite the arrival of a third woman, Olga, a few years later, Germaine remained the principle source of inspiration for the painter and poet. In 1917, at the height of the Dada movement and against an oppressive background of never-ending war, Picabia published his magazine *391* which included paintings and drawings, poems and literary texts often tinged with humour, and chronicles of life in the international art world. In 1918, Picabia spent time in Switzerland, in Lausanne, Bex and Begnins, to recover from his mental health problems. His doctor forbade him to paint so he turned to writing poetry. The pictorial output of these years is relatively limited and mainly comprised of mechanical works charged with erotic connotations. *Germaine Everling, roulette de la pensée*, executed on the cover of a notebook, provides a rare testimony of their bond in which one may imagine that he associated their relationship and love with a game of chance.



Francis Picabia, *Portrait Dada de Germaine Everling*, 1920.
Centre Georges Pompidou, Paris.

De haut en bas et de droite à gauche:
Georges Ribemont-Dessaignes,
Francis Picabia, Georges Auric, Alfredo
Casella et Tristan Tzara.
Réunion Dada, 11 janvier 1921 (détail).



10

BRICE MARDEN (NÉ EN 1938)

Sans titre

signé et daté 'B. Marden 69' (en bas à droite)

mine de plomb et cire sur papier

65 x 101 cm. (26 $\frac{1}{8}$ x 39 $\frac{3}{4}$ in.)

Réalisé en 1969.

€300,000-500,000

\$350,000-570,000

£250,000-400,000

PROVENANCE:

Dunkelman Gallery, Toronto

Collection privée

Vente anonyme, Sotheby's New York, 7 mai 1992, lot 154

Acquis lors de cette vente

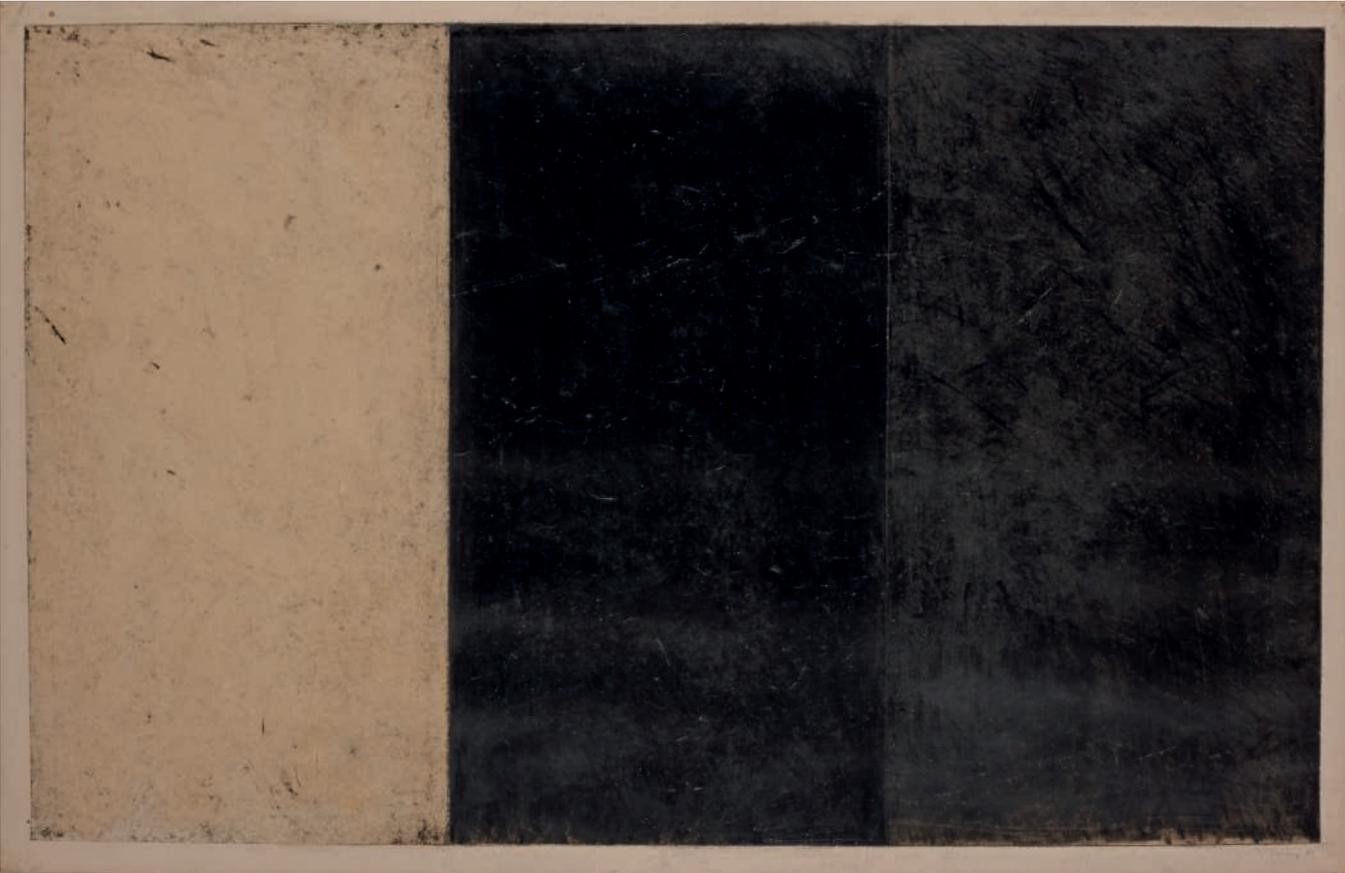
*'UNTITLED'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT;
GRAPHITE AND BEESWAX ON PAPER.*

« Mes peintures sont conçues dans un état d'esprit extrêmement subjectif tout en étant incluses dans des délimitations spartiates. A l'intérieur de ces limites strictes, limites que je me suis moi-même imposées et que j'explore sans aucun regret, j'essaie d'offrir au spectateur une chose à laquelle il puisse réagir subjectivement. Je crois que ce sont des peintures à forte charge émotionnelle, qui ne doivent pas être admirées pour des raisons techniques ou intellectuelles, mais qui doivent être ressenties. »

"The paintings are made in a highly subjective state, within Spartan limitations. Within these strict confines, confines which I have painted myself into and intend to explore with no regrets, I try to give the viewer something to which he will react subjectively. I believe these are highly emotional paintings, not to be admired for any technical or intellectual reason, but to be felt."

Brice Marden,

*Unpublished Master of Fine Arts Thesis, Yale University,
School of Art and Architecture, New Haven, 1963*



11

RICHARD SERRA (NÉ EN 1939)

Out-of-Round II

pain d'huile sur papier Hiromi
170 x 171.5 cm. (67 x 67¼ in.)
Réalisé en 1999.

€600,000-900,000

\$690,000-1,000,000
£490,000-720,000

À l'inverse de certains de ses pairs sculpteurs, Richard Serra n'envisage pas le travail sur papier comme une simple phase préliminaire à ses sculptures. Au contraire, ses réalisations en deux dimensions – si l'on peut encore utiliser une telle dénomination pour des œuvres dont la couche picturale est si épaisse – ont une existence propre, indépendante. Avec le papier, Serra prolonge en réalité sur un autre médium les explorations qu'il mène depuis longtemps avec l'acier corten, contribuant à brouiller les frontières entre dessin, sculpture et architecture.

Out-of-Round II offre ainsi le spectacle d'une vaste forme ronde, d'un noir profond, absorbant la lumière. Dans la texture granuleuse de la matière, se dessinent cratères, arêtes et aspérités, comme à la surface d'une planète lointaine. Partout, la matière semble vouloir échapper aux limites du papier: par son épaisseur, la forme noire paraît littéralement jaillir du mur, tandis qu'autour d'elle, des éclaboussures laissent penser que la peinture aurait été propulsée de très haut, se dispersant jusqu'aux marges de l'œuvre et probablement au-delà même des bords du papier.

La monumentalité de l'œuvre engendre un vertige chez celui qui la contemple. Les empreintes de pas sur la surface goudronneuse ajoutent à la désorientation du spectateur, qui soudain semble voir au mur ce qu'il a l'habitude de voir sous ses pieds. Comme avec ses sculptures, Richard Serra atteint ici son but: proposer au regardeur de faire l'expérience de la pesanteur et de la gravité.

PROVENANCE:

Gagosian Gallery, New York
Acquavella Gallery, New York
Collection privée
Galerie Hopkins-Custot, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2007

EXPOSITION:

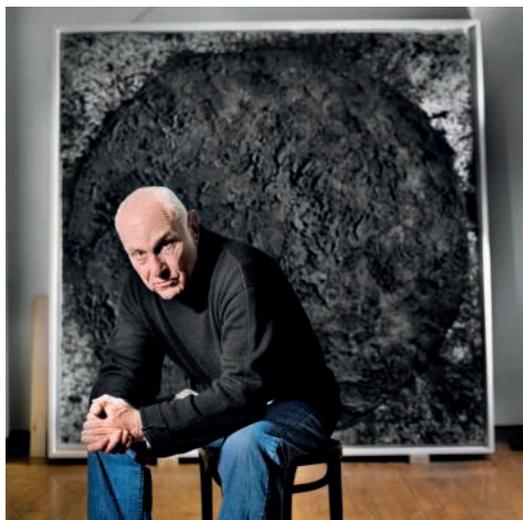
New York, Gagosian Gallery, *Richard Serra: Out-of-Round*, novembre 1999 - janvier 2000, No. 2 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

'OUT-OF-ROUND II'; PAINTSTICK ON HIROMI PAPER.

Unlike some of his fellow sculptors, Richard Serra does not see work on paper as a mere preliminary phase for his sculptures. On the contrary, his two-dimensional pieces – if we can describe works with such thick pictorial substance as such – have their own independent existence. With paper, Serra is actually using another medium to extend his long-standing explorations with Corten steel, blurring the frontiers between drawing, sculpture and architecture.

Out-of-Round II provides the sight of a huge, round, deep-black form absorbing the light. The granular texture of the material contains craters, crests and bumps, like the surface of some distant planet. Everywhere, the material seems to strain to escape the limits of the paper: its thickness makes the black shape seem to literally leap out of the wall, while the splashes around give the impression that the paintstick, heated to a fluid state, was shot up to a great height, leaving scattered traces right up to the edges of the paper and probably even beyond.

The monumentality of the work creates a sense of vertigo in whoever looks at it. The footprints on the tar-like surface further disorient the viewer, who suddenly seems to see on the wall what they usually see at their feet. Here, just as with his sculptures, Serra achieves his intention: inciting the viewer to experience weight and gravity.



© PHOTO JASON ANDREW / GETTY IMAGES

Richard Serra dans son atelier à New York, 2008.







λ12

NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

Composition

signé 'Stael' (en bas à droite)

huile sur toile

73 x 100 cm. (28¾ x 39¾ in.)

Peint en 1951.

€1,500,000-2,500,000

\$1,800,000-2,800,000

£1,300,000-2,000,000

PROVENANCE:

Galerie Jacques Dubourg, Paris

Matthiesen Gallery, Londres

Gimpel - Hanover Galerie, Zürich

Vente anonyme, Christie's Londres, 30 juin 1999, lot 548

Acquis lors de cette vente

EXPOSITION:

Londres, Matthiesen Gallery, *Nicolas de Staël, Exhibitions of Paintings and Drawings*, février-mars 1952.

Londres, Whitechapel Art Gallery, *Nicolas de Staël 1914-1955*, mai-juin 1956, No. 18 (illustré au catalogue d'exposition).

Hanovre, Kestner Gesellschaft (décembre 1959-janvier 1960); Hambourg, Kunstverein (février-mars 1960), *Nicolas de Staël*, No. 27 (illustré au catalogue d'exposition p. 15).

Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Nicolas de Staël*, mai-juin 1960, No. 42 (illustré au catalogue d'exposition p. 72 et en couleurs tav. IV).

Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (mai-juillet); Zurich, Kunsthaus (juillet-septembre), *Nicolas de Staël*, 1965, No. 32 (illustré au catalogue d'exposition).

Boston, Museum of Fine Arts (octobre-novembre 1965); Chicago,

The Art Institute of Chicago (janvier-février 1966); New York, The Guggenheim Museum (février-avril 1966), *Nicolas de Staël 1914-1955*, No. 32 (illustré au catalogue d'exposition).

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Staël*, juillet-septembre 1972, No. 36 (illustré au catalogue d'exposition p. 88).

Paris, Galeries nationales du Grand Palais (mai-août); Londres, Tate Gallery (octobre-novembre), *Nicolas de Staël (Rétrospective)*, 1981, No. 51 (illustré au catalogue d'exposition p. 71).

Oslo, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, *A Precarious Balance*, janvier-mars 1997 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 40).

New York, Mitchell-Innes & Nash, *Nicolas de Staël: Paintings 1950-1955*, novembre-décembre 1997, No. 5 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 19).

Paris, Musée national d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, *Nicolas de Staël*, mars-juin 2003, No. 83 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 114).

Barcelone, Fundació Caixa Catalunya, *Nicolas de Staël: 1914-1955*, juin-septembre 2007 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 40-41 et 69).

BIBLIOGRAPHIE:

G. Dorflès, "De Staël al Museo Civico di Torino", in *Domus*, Milan, No. 369, août 1960, pp. 35-36.

J. Dubourg, F. de Staël, *Nicolas de Staël catalogue raisonné des peintures*, Paris, 1968, No. 294 (illustré p. 167).

F. de Staël, *Nicolas de Staël catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, No. 303 (illustré p. 306).

J. Pierrard, "Nicolas de Staël. Duel avec la peinture", in *Le Point*, No. 1593, 28 mars 2003 (illustré en couleurs p. 140).

'COMPOSITION'; SIGNED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS.



©COLLECTION KUNSTHAUS ZÜRICH ADAGP PARIS, 2016

Nicolas de Staël, *Les Toits*, 1951-1952.



D'épais aplats viennent morceler la toile, en faire miroiter la surface par la multiplicité des touches que l'artiste est venu apposer, juxtaposant les strates de couleurs comme pour mieux y enfouir profondément le regard du spectateur, l'immergeant totalement dans cette *Composition* que Nicolas de Staël achève en 1951. Année décisive pour la maturation de sa peinture, l'artiste produit peu de toiles – à peine une cinquantaine – mais toutes reflètent un engagement qui prend de plus en plus les aspects d'une implication sans compromis. En effet, progressivement, Staël choisit de réintroduire le réel dans sa peinture. Le recours à ses carreaux de matière en est un des premiers exemples qui trouvent bientôt leur matérialisation définitive sous le titre *Les Toits* aujourd'hui conservé dans les collections du Centre Pompidou.

Avec *Composition*, Staël offre une des plus belles illustrations de sa maîtrise de la couleur. Sa palette de verts et de gris si subtils est magnifiée par des touches ponctuelles et incisives de bleu, de rouge ou de jaune mordoré. Il semble faire ici la synthèse entre les impressions de la réalité perçues ou reçues et l'abstraction qui ouvre des voies infinies à son expression. Au cours de ces mois décisifs, Staël a notamment beaucoup regardé l'œuvre de Vincent van Gogh, *La Plaine d'Auvers*, il y admire la superposition des couleurs pures, ce travail de composition par touche, où chaque tonalité apposée indépendamment crée l'harmonie générale de l'œuvre. Souvent, les mots du peintre reflètent les sensations qui l'animent. C'est ainsi qu'il écrit: «J'ai besoin d'élever mes débats à une altitude unique, ne fût-ce que pour les donner en toute humilité, et cela implique beaucoup de familiarité avec tout ce qui se passe dans le ciel, va-et-vient des nuages, ombres, lumière, composition fantastique, toute simple, des éléments.» (Lettre à Olga de Staël, 19 août 1951).

Cette même année, Staël prépare sa toute première exposition personnelle à Londres, prévue à la Matthiesen Gallery pour le mois de février 1952. *Composition* figure parmi les vingt-six œuvres présentées dans ce contexte nouveau pour l'artiste. La réception critique et publique y est mitigée. Précurseur, Staël se situe en décalage avec l'abstraction qui semble triompher un peu partout dans les scènes artistiques. Sa démarche est mal perçue. Ne rejetant pas la figuration, il tend au contraire à la faire ressurgir progressivement dans sa peinture. Cependant, certains critiques, à l'instar de John Russell, perçoivent l'aspect novateur et singulier de sa peinture. L'artiste y fait d'ailleurs référence dans une lettre touchante à sa fille: «Il y avait beaucoup de monde pour voir mes tableaux, beaucoup de chapeaux sur les dames, maman très belle comme d'habitude, la plus belle évidemment. Je t'envoie le catalogue et tu diras à tante Olga que, dimanche, un jeune critique a fini son article comme cela: «These are paintings in which the painter risks everything: it is for us to risk and enhance one hour of irrecoverable life by going to see them.. [Ce sont des peintures dans lesquelles le peintre risque tout: c'est à nous de prendre le risque et de magnifier une heure de vie irremplaçable]» (Lettre à Anne de Staël, Paris, fin février 1952).

Atemporelle, *Composition* conserve aujourd'hui encore cette force pour laquelle Staël a tout risqué et qui nous offre toujours la possibilité, si nous la saisissons, de magnifier notre temps en la contemplant.

In this *Composition* completed by Nicolas de Staël in 1951, the canvas is split up into areas of thick colour, where the surface gleams with the multitude of strokes applied by the artist, and the strata of colours are juxtaposed as though to draw the viewers' gaze still more deeply into the painting, and totally immerse them. 1951 was a decisive year for the maturity of his painting, when the artist produced few canvases – barely 50 – but all of them reflect a commitment that increasingly reflected his uncompromising involvement. Staël gradually decided to reintroduce reality into his painting. The use of these chequered materials is one of the first examples, which would soon be materialised in *Les Toits*, now in the collections of the Centre Pompidou.

With *Composition*, Staël provides a stunning illustration of his mastery of colour. His palette of highly subtle greens and greys is enhanced by the odd incisive touch of blue, red and bronze-yellow. Here he seems to synthesise the impressions of perceived or received reality with an abstraction that opens up infinite channels for his expression. During these critical months, Staël constantly looked at a work by Vincent van Gogh, *La Plaine d'Auvers*, admiring the superimposition of pure colours, and the construction of the composition stroke by stroke, where each, though applied independently, created a work of overall harmony. The painter's words often reflected the sensations that drove him. For instance, he wrote, "I need to take my musings to a unique height, if only to render them in all humility, and that implies a great deal of familiarity with everything that happens in the sky: the passing clouds, shadows, light – the fantastic, very simple composition of the elements." (Letter to Olga de Staël, 19 August 1951).

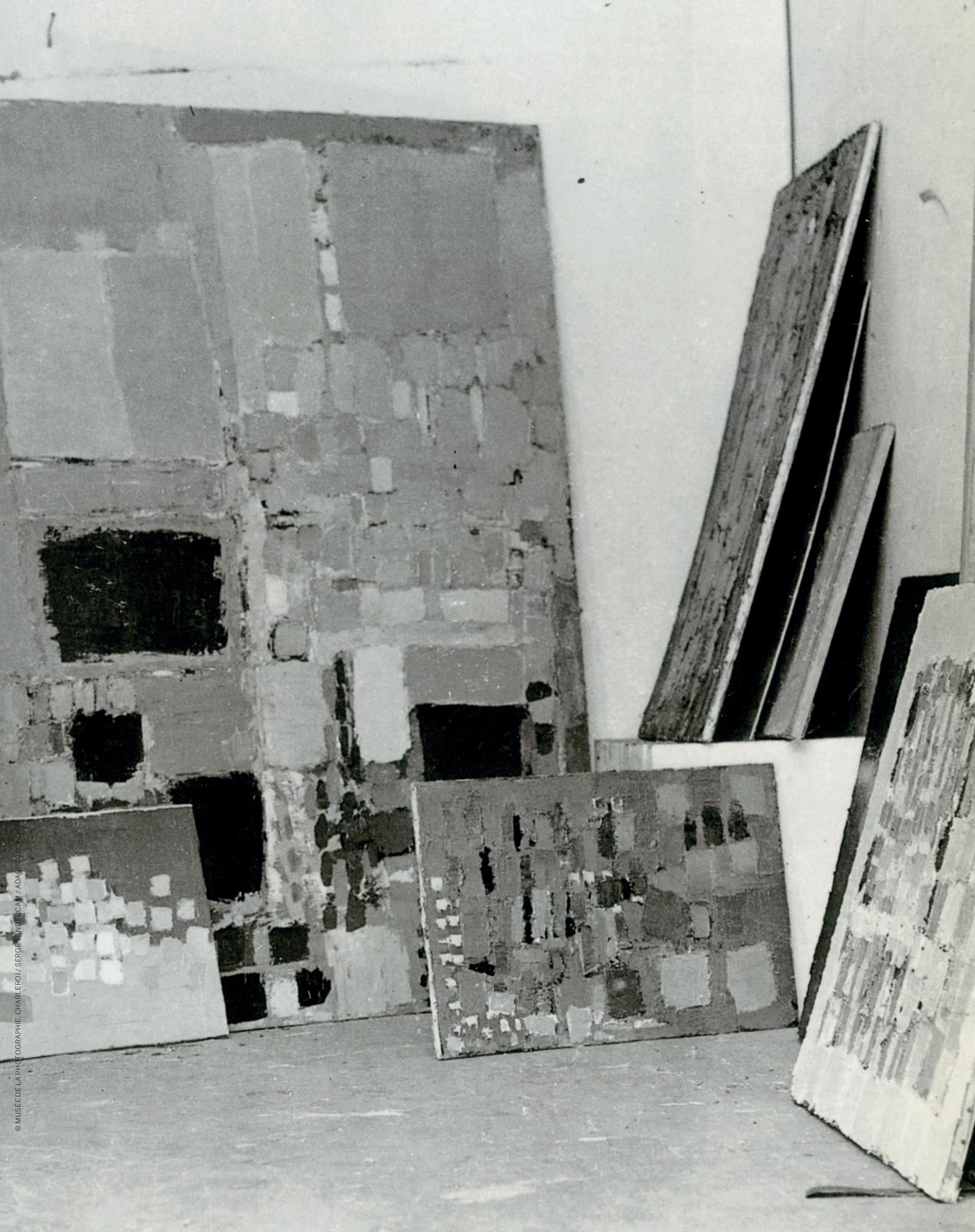
The same year, Staël prepared his very first solo exhibition in London, planned at the Matthiesen Gallery for February 1952. *Composition* was one of the twenty-six works presented in this new context for the artist. It had a mixed reception from the critics and the public. As a trailblazer, Staël's position was out of step with the abstraction that seemed to prevail in every art scene. He did not reject figuration; on the contrary, he tended to make it emerge progressively in his painting. However, some critics, like John Russell, were aware of the singular, pioneering nature of his painting. The artist in fact referred to him in a touching letter to his daughter: "There were a lot of people who came to see my paintings, a lot of hats on the ladies; mummy very beautiful, as usual – the most beautiful of them all, obviously. I am sending you the catalogue and you can tell Aunt Olga that on Sunday, a young critic ended his article like this: 'These are paintings in which the painter risks everything: it is for us to risk and enhance one hour of irrecoverable life by going to see them.'" (Letter to Anne de Staël, Paris, late February 1952).

This timeless *Composition* still evinces this force for which Staël risked everything, and still offers us the opportunity, if we choose to take it, to enhance our time by looking at it.



Nicolas de Staël aux côtés de
Composition dans son atelier de la rue
Gauguet, automne 1951.





λ13

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Crocifissione

signé et daté 'l. fontana 57' (en bas à droite)
céramique émaillée
42,5 x 36 x 10 cm. (16¾ x 14⅞ x 4 in.)
Réalisé en 1957.

€80,000-120,000

\$92,000-140,000
£65,000-96,000

PROVENANCE:

Collection privée (acquis directement auprès de l'artiste)
Vente anonyme, Sotheby's Milan, 21 novembre 2006, lot 276
Galerie Karsten Grève, Paris
Acquis auprès de celle-ci en 2007

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondazione Lucio Fontana, Milan, sous le No. 1900/156.

'CROCIFFISSIONE'; SIGNED AND DATED BELOW; GLAZED CERAMICS.

«Je suis sculpteur et non pas céramiste. Je n'ai jamais utilisé de tour de potier, ni peint de vase [...] Mes formes plastiques, des premiers essais aux derniers modèles, ne sont pas dissociées de la couleur. Couleur et forme sont indissolubles, tous deux nés d'une nécessité identique. Le polychrome s'inscrit dans le temps et à l'apogée d'illustres cultures: égyptienne, grecque, étrusque, assyrienne, depuis l'art pariétal jusqu'aux sculptures de la Renaissance.»

"I am a sculptor and not a ceramist. I have never turned a potter's wheel nor have I painted a vase [...] My sculptural form from the first to the last models in never dissociated from the color [...] Colour and form are indissoluble, conceived from an identical necessity. The polychrome had its time with illustrious precedents: Egyptian, Greek, Etruscan, Assyrian, from the cave drawings to Renaissance sculpture".

Lucio Fontana







14

JULIO GONZÁLEZ (1876-1942)

Forme rigide

fer forgé et soudé sur une base en pierre

hauteur: 73,8 cm. avec la base (height: 29 in. including base)

hauteur: 67 cm. sans la base (height: 26 3/4 in. excluding base)

Exécuté vers 1937; cette œuvre est unique.

€1,000,000-1,500,000

\$1,200,000-1,700,000
£810,000-1,200,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.

Roberta González et Hans Hartung, Paris (par descendance, en 1942).

Hans Hartung, France (en 1955).

Fondation Hartung, Antibes (en 1994); vente, Christie's, Londres, 30 juin 1999, lot 323.

Acquis au cours de cette vente.

EXPOSITION:

Amsterdam, Stedelijk Museum et Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Julio González*, avril-juin 1955, no. 117.

Berne, Kunsthalle et La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, *Julio González*, juillet-septembre 1955, no. 80.

Londres, Tate Gallery et Montpellier, Musée Fabre, *Julio González*, septembre-janvier 1971, no. 86.

Madrid, Fundación Juan March et Barcelone, Fundación Juan March, Caixa d'Estalvis, *Julio González*, janvier-mai 1980, no. 62 (illustré).

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Julio González: A Retrospective*, mars-juin 1983, no. 215c (illustré, p. 179).

Francfort-sur-le-Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut et Berlin, Akademie der Künste, *Julio González Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe*, juin-octobre 1983, p. 176, no. 111 (illustré).

Bern, Kunstmuseum, *Julio González - Zeichnen im Raum/Dessiner dans l'espace*, juin-septembre 1997, no. 164 (illustré, p. 190).

Otterlo, Kröller-Müller Museum, *Picasso, González, Miró en Chillida: Experiment en ruimte*, novembre 1997-janvier 1998, no. 31 (illustré, p. 112).

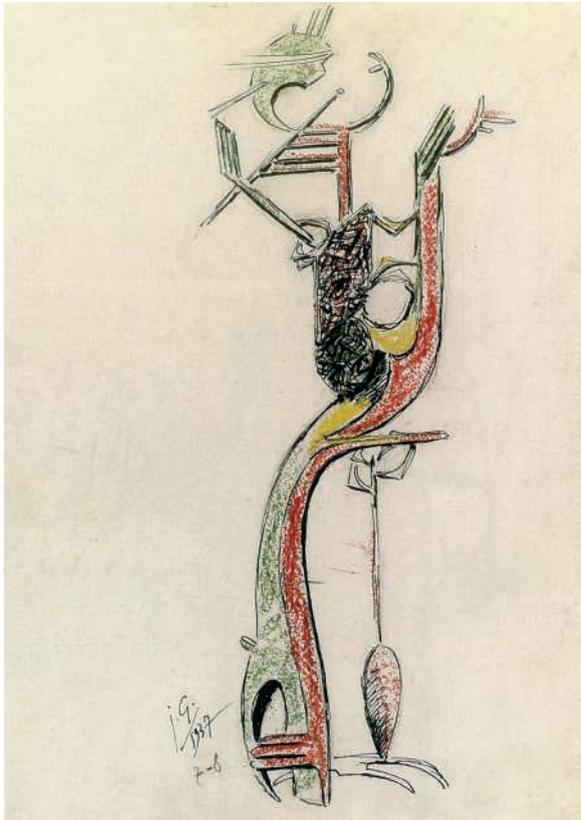
Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, *Julio González dans la collection de l'IVAM*, novembre 2004-février 2005, p. 67 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE:

R. van Gindertael, *'González' in XX^e siècle*, Paris, juin 1962, p. 31 (illustré).

J. Merkert, *Julio González, catalogue raisonné des sculptures*, Milan, 1987, p. 256, no. 226 (illustré).

'FORME RIGIDE'; WELDED AND SOLDERED IRON ON A STONE BASE; THIS WORK IS UNIQUE.



Julio González, *Abstrait*, 1937.
Collection particulière.



A l'origine destinée à faire partie d'une importante sculpture finalement jamais réalisée, *Forme rigide*, œuvre unique, a été exposée aux côtés de la sculpture la plus emblématique de l'artiste, *Femme au miroir* (Merkert no. 219), au Centro Julio González de Valence. Les œuvres en fer forgé de González consacrent toutes les facettes de sa florissante carrière de sculpteur, de peintre, de ferronnier et de créateur de bijoux, pour donner naissance à une nouvelle forme de sculpture, de «dessin dans l'espace». La sculpture du métal soudé, technique originale semi abstraite et issue du cubisme, s'impose comme une véritable tradition d'avant-garde et propulse González – aux côtés de Pablo Picasso, Constantin Brancusi et Alberto Giacometti – au rang des plus grands sculpteurs de sa génération. Comme l'atteste le dessin *Abstrait* (fig. 1; Merkert no. 226.D1), la force des formes de cette œuvre suggère qu'il s'agissait là de la partie essentielle d'une sculpture figurative élaborée. Se situant à la frontière entre abstraction et figuration, comme tant de sculptures de González, *Forme rigide* instaure sa propre identité. Les deux formes verticales rappellent deux bras étirés vers le ciel, sujet qui deviendra récurrent chez l'artiste pendant les trois années qui suivront.

Cubiste par son aspect angulaire, *Forme rigide* associe une structure élancée à une silhouette saisissante. Cet effet est rendu possible par la simplification raffinée de la forme et du détail, et par leur réduction en un langage graphique brut, proche du cubisme, qui répond au caractère tranchant, plat et angulaire du métal de la sculpture. González, qui a travaillé le métal toute sa vie, en connaît parfaitement les exigences et les possibilités. Cette virtuosité, qui se matérialise également dans ses masques en métal de cette période, joue un rôle crucial dans l'évolution de l'art du sculpteur en général.

«Pour donner à son œuvre le maximum de puissance et de beauté, le sculpteur est obligé de préserver une certaine masse et de maintenir le contour extérieur. C'est donc sur la conception de cette masse qu'il doit concentrer son attention, son imagination, sa science, sa façon de préserver toute sa puissance... Dans la sculpture traditionnelle une jambe est formée à partir d'un même bloc; mais dans la sculpture qui utilise l'ESPACE comme MATÉRIAU, cette même jambe peut être ÉVIDÉE, réalisée d'un seul COUP dans un ensemble qui, ainsi, forme un même bloc. La sculpture traditionnelle a horreur des creux et des espaces vides. Cette nouvelle sorte de sculpture les utilise au maximum de leur potentiel et les considère comme un matériau INDISPENSABLE maintenant.» 'Notes on Sculpture', vers 1930, cité in *Picasso and the Age of Iron*, catalogue d'exposition, Solomon. R. Guggenheim Museum, New York, 1993, p. 283.

«Le grand problème à résoudre, ce n'est pas seulement de vouloir faire une œuvre qui soit harmonieuse et parfaitement équilibrée. Non ! Mais d'obtenir ce résultat par le mariage du matériau et de l'espace, par l'union de formes réelles et de formes imaginaires, obtenues ou suggérées par des points fixes ou des perforations, et ensuite, selon la loi naturelle de l'amour, de les laisser se mêler et de les rendre inséparables l'une de l'autre, comme le corps et l'esprit.» Julio González, 'Picasso Sculpteur et les Cathédrales' cité in J. Withers, *Julio González: Sculpture in Iron*, New York, 1978, p. 134.

O riginally intended to form part of a large sculpture ultimately never completed, *Forme rigide*, a unique work, was exhibited alongside the artist's most emblematic sculpture, *Femme au miroir* (Merkert no. 219), at the Centro Julio González in Valence. González's wrought iron works celebrate all the facets of his successful career as a sculptor, painter, blacksmith and jewellery designer, to give birth to a new form of sculpture, "dessin dans l'espace" (drawing in space). Welded metal sculpture, an unusual semi-abstract technique emerging from Cubism, became established as a veritable avant-garde tradition and propelled González – alongside Pablo Picasso, Constantin Brancusi and Alberto Giacometti – to the rank of the greatest sculptors of his generation. As the drawing *Abstrait* (fig. 1; Merkert no. 226.D1) demonstrates, the power of the forms in this work suggests that this is the essential part of a sophisticated figurative sculpture. Located on the boundary between abstraction and figuration, like so many of González' sculptures, *Forme rigide* establishes its own identity. The two vertical forms are reminiscent of two arms reaching towards the sky, a subject that would become a recurrent theme for the artist over the following three years.

Cubist in its angular appearance, *Forme rigide* combines a slender structure with a striking silhouette. This effect is made possible by the sophisticated simplification of the form and the detail, and by reducing them to a raw graphic language, close to Cubism, that responds to the sharp, flat and angular character of the metal of the sculpture. González, who worked with metal all his life, was extremely well versed in its requirements and possibilities of the medium. This virtuosity, which also took tangible form in his metal masks from this period, played a crucial role in the evolution of the sculptor's art in general.

"In order to give his work the maximum power and beauty, the sculptor is obliged to conserve a certain mass and to maintain the exterior contour. So it is on this mass that he has to focus his attention, his imagination, his technical skill, his way of conserving all its power... In traditional sculpture a leg is formed from a single block; but in sculpture that uses SPACE as a MATERIAL, that same leg may be HOLLOW, made at a STROKE within an assembly that thus forms one block. Traditional sculpture has a horror of hollows and empty spaces. This new kind of sculpture makes the maximum use of their potential and now thinks of them as an INDISPENSABLE material." Julio González, 'Notes on Sculpture', circa 1930, quoted in *Picasso and the Age of Iron*, exhibition catalogue, Solomon. R. Guggenheim Museum, New York, 1993, p. 283.

"The big problem to resolve is not only wanting to make a work that is harmonious and perfectly balanced. No! But to obtain this result by marrying the material and space, through the union of real and imaginary forms, obtained or suggested by fixed points or perforations, and then, in accordance with the natural law of love, to let them blend and make them inseparable from each other, like the body and mind." Julio González, 'Picasso Sculpteur et les Cathédrales' quoted in J. Withers, *Julio González: Sculpture in Iron*, New York, 1978, p. 134.



La présente œuvre parmi d'autres sculptures en fer, par González, dans l'atelier de Hans Hartung à Arcueil, 1952. Photographie de Hans Hartung.

15

CY TWOMBLY (1928-2011)

Untitled

signé, daté et situé 'Cy Twombly Roma July 70' (au dos)
huile, mine de plomb et crayon gras sur papier
70 x 87,5 cm. (27½ x 34½ in.)
Réalisé à Rome en juillet 1970.

€500,000-700,000

\$570,000-800,000
£410,000-560,000

PROVENANCE:

Martha Jackson Gallery, New York
Leo Castelli Gallery, New York
Anina Nosei-Weber, New York
Collection privée
Vente anonyme, Sotheby's Londres, 30 juin 1994, lot 249
Marco Leavin Gallery, Los Angeles
C & M Arts Gallery, New York
Acquis auprès de celle-ci en 1997

EXPOSITION:

Dallas, The University Gallery, Meadows School of Arts, Southern Methodist University, *Cy Twombly. Paintings and Drawings*, janvier-février 1980, No. 20 (illustré au catalogue d'exposition).
Los Angeles, Marco Leavin Gallery, *25 years: an exhibition of selected works*, septembre-octobre 1995.

BIBLIOGRAPHIE:

N. Del Roscio, *Cy Twombly Drawings, catalogue raisonné, 1970-1971, Vol. 5*, Munich, 2015, No. 122 (illustré en couleurs p. 107).

'UNTITLED'; SIGNED, DATED AND LOCATED ON THE REVERSE; OIL, GRAPHITE AND OILSTICK ON PAPER.



© L'EEMAGE / LEBRECHT MUSIC & ARTS / CY TWOMBLY FOUNDATION.

Cy Twombly à Rome, 1961.

7070 XIII

8160

~~Stamps~~

2041

Z-M Ginkgo
Held

him

100 20

200

M

9500

7070

D'une écriture à la fois nerveuse, ferme et bouillonnante, le dessin *Sans titre* (1970) semble allier la rapidité et l'assurance d'exécution. Twombly disperse sur la feuille des pictogrammes, des chiffres et des lettres: tels les prémices d'une écriture prenant naissance dans ce vaste répertoire de signes, à la limite de l'indéchiffrable. Le présent dessin a été réalisé seulement un an après le fameux cycle de *Bolcena*, caractérisé par la combinaison d'écriture fragmentée, de grilles et d'éléments géométriques, et en emprunte ce sentiment du calcul poétique de l'espace. En même temps, Twombly semble dépasser ici cette esthétique rationnelle pour revenir à une expression plus libre, anticipant l'atmosphère aérienne des *all-over* de *Nini's Paintings* de 1971. Les transparences bleutées du pastel se juxtaposent à une surface saturée de graffitis et de chiffres, donnant ainsi une intense profondeur à l'œuvre. On pourrait y voir l'harmonie mélancolique d'un paysage de bord de mer, cher à Twombly, qui s'intéressait toujours à l'eau en tant que lieu où se fixent la trace du geste, la poésie du temps qui passe.

En parfait exégète de l'œuvre de Twombly, Roland Barthes s'interrogeait: «Comment nommer ce qu'il fait ? Des mots surgissent spontanément ("dessin", "graphisme", "griffonnage", "gauche", "enfantin"). Et tout de suite une gêne de langage survient: ces mots, en même temps (ce qui est bien étrange), ne sont ni faux ni satisfaisants: car d'une part, l'œuvre de TW coïncide bien avec son apparence, et il faut oser dire qu'elle est plate ; mais d'autre part — c'est là l'énigme — cette apparence ne coïncide pas bien avec le langage que tant de simplicité et d'innocence devraient susciter en nous qui la regardons...» ('Non multa sed multum', in *Cy Twombly. Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, vol. VI, Milan, 1979).

Tout en se situant dans la veine de l'expressionnisme américain, Cy Twombly aborde cette question d'une manière radicalement renouvelée, originale, pour ne pas dire opposée. Par son affinité avec la culture européenne, il privilégie, contrairement à d'autres artistes américains de sa génération, une continuité entre passé et présent. Ainsi, à partir de 1957, séduit par la poésie et l'histoire des paysages romains, Cy Twombly s'installe à Rome, où a été créé entre autres le présent dessin. A la recherche d'un temps perdu, son œuvre, d'une élégance extrême, convoque le Parnasse et les poètes épris d'esthétique, tout en gardant un œil sur l'évolution de l'art de son époque. Par son langage visuel épuré, le travail de Twombly peut être lié au mouvement minimaliste qui se propage dans les années 1960, tandis que l'utilisation de chiffres et de séquences de nombres témoigne de son intérêt pour l'art conceptuel. En ce sens, *Sans titre* (1970) fournit une preuve impressionnante de la façon dont Twombly a trouvé sa propre manière de réagir aux bouleversements de l'art occidental et de procéder à leur analyse critique à travers son œuvre.

In an array of inscriptions that are simultaneously energetic, firm and effervescent, the drawing *Untitled* (1970) seems to combine rapidity and a sure execution. Twombly scatters pictograms, numbers and letters over the paper, like the beginnings of writing starting to form in this vast repertory of almost indecipherable signs. This drawing came only a year after the famous *Bolcena* cycle, characterised by its combination of fragmented writing, grids and geometric elements, and has the same feeling of the poetic calculation of space. At the same time, Twombly seems to move beyond rational aesthetics, returning to a freer expression that anticipates the airy atmosphere of the *all-overs* in the 1971 *Nini's Paintings*. The bluish transparencies of the pastel are juxtaposed with a surface saturated with graffiti and numbers, giving intense depth to the work. We might see in it the melancholic harmony of the seaside landscapes beloved by Twombly, who was always interested in water as a place to contain traces of gestures and the poetry of passing time.

As a skilled exegete of Twombly's work, Roland Barthes wondered: "What can we call what he does? Words come spontaneously to mind ('drawing', 'graphics', 'scribbling', 'gauche', 'childlike') – and then a problem of language arises: these words are simultaneously (which is very strange) neither false nor satisfying. Because on the one hand, the work of TW tallies well with its appearance, and we can say that it is flat; but on the other hand – and therein lies the mystery – this appearance does not tally with the language that so much simplicity and innocence should arouse in us when we look at it..." ('Non multa sed multum', in *Cy Twombly. Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, vol. VI, Milan, 1979).

Although working in the vein of Abstract Expressionism, Twombly approached this question in a way that was radically new and highly original, not to say completely opposite. Through his affinity with European culture, he focused on a continuity between past and present, unlike other American artists of his generation. For example, in 1957, captivated by the poetry and history of Roman landscapes, he settled in Rome, where he produced this drawing, among others. Seeking the memory of time past, his extraordinarily elegant work invoked Parnassus and poets enamoured of aesthetics while keeping an eye on developments in the art of his time. Through his simplified visual language, Twombly's work can be linked with the minimalist movement that became widespread during the Sixties, while his use of figures and number sequences illustrated his interest in conceptual art. In this sense, *Untitled* (1970) provides impressive evidence of how he found his own way to react to the dramatic changes in Western art and critically analyse them through his work.



Nini's Painting, 1971. Kunstmuseum Basel.



λ16

FRANCIS BACON (1909-1992)

Man in Blue VII

huile sur toile

152.7 x 116.5 cm. (60½ x 46 in.)

Peint en 1954.

€5,000,000-8,000,000

\$5,700,000-9,100,000

£4,100,000-6,400,000

PROVENANCE:

Hanover Gallery, Londres

Charles Williams, Londres

Redfern Gallery, Londres

Marlborough Fine Art Ltd, Londres

The Marchioness of Hartington

Waddington Galleries, Londres

Ivor Braka Ltd, Londres

Collection privée, Europe

Vente anonyme, Christie's Londres, 6 février 2002, lot 13

Acquis lors de cette vente

EXPOSITION:

Venise, XXVII Biennale di Venezia, *The British Pavilion: Exhibition of Works by Nicholson, Bacon, Freud*, juin-octobre 1954, No. 58a.

Londres, Redfern Gallery, *Summer Exhibition 1961*, juin-août 1961, No. 9.

Lisbonne, Fundação Caluste Gulbenkian, *Arte Britânica no Século XX*, février-mars 1962, No. 52 (illustré au catalogue d'exposition).

Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, *Francis Bacon: Portraits and Heads*, juin-septembre 2005, No. 14 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 44).

BIBLIOGRAPHIE:

J. Rothenstein, R. Alley, *Francis Bacon*, London, 1964, No. 87, p. 88 (illustré p. 193).

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Francis Bacon, actuellement en préparation par Martin Harrison, sous le No 54-11.

'MAN IN BLUE VII'; OIL ON CANVAS.



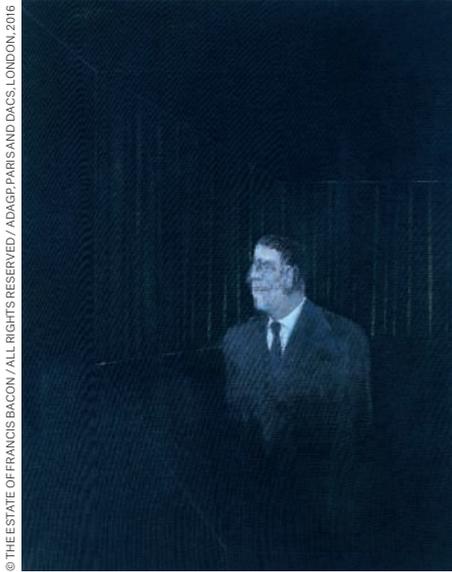
© MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, USA / DON DE MR. & MRS. WILLIAM A. M. BURDEN / THE BRIDGE MUSEUM ART LIBRARY
© THE ESTATE OF FRANCIS BACON / ALL RIGHTS RESERVED / ADAGP, PARIS AND DACS, LONDON, 2016

Study for a Portrait VII, 1953. Museum of Modern Art, New York.

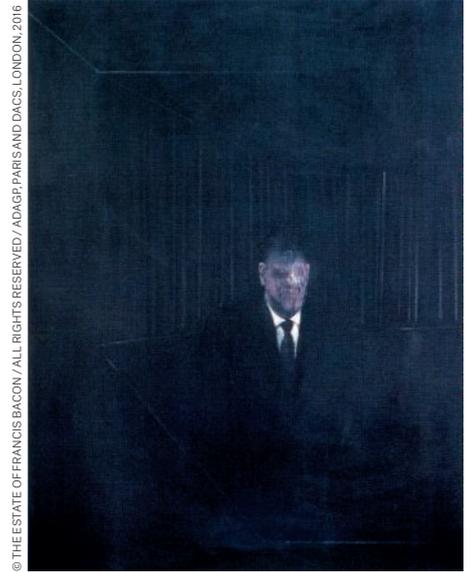




Man in Blue I, 1954.
Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam.



Man in Blue II, 1954.
Collection privée.



Man in Blue III, 1954.
Collection privée.

Dernière œuvre de la série de sept *Man in Blue*, que Bacon réalise en 1954, *Man in Blue VII* est un portrait existentialiste de l'Europe d'après-guerre. Plongée dans une mer profonde de bleu nuit, la mince figure d'un homme se voit jetée dans les ténèbres, isolée, prise au piège dans l'obscurité. Le crépuscule de la peinture n'est brisé que par le rose saillant et le blanc albâtre du visage grimaçant de l'homme au col blanc amidonné. L'expression du génie de Bacon réside précisément dans ce visage, dont les traits ont été minutieusement distordus avec un balayage impulsif du pinceau. Dans cette dernière incarnation de *Man in Blue*, Bacon atteint ce qui lui importait le plus dans son travail - créer une matière picturale qui «touche directement le système nerveux».

Bacon réalise cette série entre mars et juin 1954 alors qu'il loge à l'Imperial Hotel de Henley-on-Thames. Dans les années 1950, l'artiste réside en effet souvent dans cette ville des environs de Londres afin d'être proche de son amant Peter Lacy, qui y possède une maison. À certains moments, leur relation tumultueuse était si violente que Bacon doit fuir et trouver refuge à l'Imperial Hotel. C'est ici qu'il rencontre certains de ces hommes d'affaires bien apprêtés, anonymes et de passage, avec lesquels il entretient des relations illicites, qui finalement donneront naissance à la série *Man in Blue*. Comme l'artiste le confie alors dans une lettre à David Sylvester: «Je suis excité par la nouvelle série que je fais - elle parlera de rêves et de la vie dans les chambres d'hôtel» (F. Bacon, cité in 'On the Margins of the Impossible', *Francis Bacon*, catalogue d'exposition, Tate, Londres, 2008).

Montrant un Bacon à son plus haut niveau d'expression, exprimant toute l'angoisse et la fragilité de la vie dans sa peinture, la série des *Man in Blue* s'avère charnière dans l'œuvre du peintre britannique. Trois œuvres de la série sont aujourd'hui conservés dans des collections muséales: *Man in Blue I* au Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam; *Man in Blue IV* au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne et *Man in Blue V* au Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Dusseldorf.

The final work in the series of seven *Man in Blue* paintings, which Bacon painted in 1954, *Man in Blue VII* is an existentialist portrait of post-war Europe. Immersed in a deep sea of midnight blue, the slender figure of a man is seen cast into the shadows, isolated, trapped in the dark. The twilight tones of the painting are only relieved by the striking pink and alabaster white of the man's grimacing face above his starched white collar. The expression of Bacon's genius lies precisely in this face, whose features have been meticulously distorted with an impulsive sweep of the brush. In this final incarnation of *Man in Blue*, Bacon achieves what mattered most for him in his work - creating a pictorial sensation that "acts directly on the nervous system".

Bacon produced this series between March and June 1954, when he was staying at the Imperial Hotel in Henley-on-Thames. During the fifties, the artist often stayed in this town not far from London to be close to his lover Peter Lacy, who owned a house there. At certain times, their tumultuous relationship was so violent that Bacon had to take refuge in the Imperial Hotel. Here he met some of these affected, anonymous businessmen passing through, with whom he had illicit relations, and who inspired the *Man in Blue* series. As the artist wrote in a letter to David Sylvester: "I am excited by the new series I am doing - it is about dreams and life in hotel bedrooms" (Francis Bacon, quoted in 'On the Margins of the Impossible', *Francis Bacon*, exhibition catalogue, Tate, London, 2008).

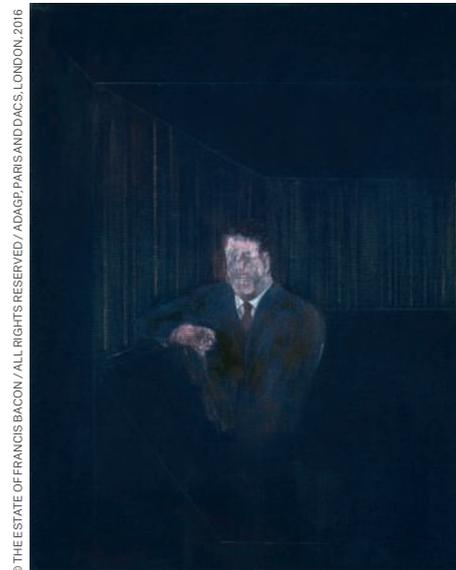
Showing Bacon at the very peak of his expressive powers, conveying all the pain and fragility of life in his painting, the *Man in Blue* series was a turning point in the British painter's work. Three works in this series are now in museum collections: *Man in Blue I* in the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam; *Man in Blue IV* in the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna, and *Man in Blue V* in the Kunstsammlung Nordrhein Westfalen in Dusseldorf.



Man in Blue IV, 1954.
Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig, Vienne.



Man in Blue V, 1954.
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Dusseldorf.



Man in Blue VI, 1954.
Collection privée.

Réalisés à l'origine pour l'exposition personnelle de Bacon à la Hanover Gallery de Londres en juin-juillet 1954, six tableaux de la série (*Man in Blue I-VI*) y ont été dévoilés au public pour la première fois. Quant à la présente toile, *Man in Blue VII*, elle est la seule de la série à avoir fait partie de l'exposition de Bacon au Pavillon de la Grande-Bretagne de la Biennale de Venise de 1954. Cette exposition, essentielle pour l'artiste, devenue en réalité une mini-rétrospective de son œuvre des dix années passées, comprenait plusieurs peintures qui ont contribué à définir Bacon en tant qu'artiste. Être reconnu par une institution telle que la Biennale de Venise s'est avéré décisif pour Bacon qui, à l'époque, n'avait pas encore eu d'exposition dans un musée, et a joué ainsi un rôle déterminant dans la renommée internationale du peintre. Comme écrivait David Sylvester au sujet de la réception critique de cette exposition de Bacon: «L'œuvre de Bacon, vision épouvante de l'homme actuel, constitue sans doute la seule révélation véritable de toute la Biennale» (cité in 'The British Pavilion: Exhibition of Works by Nicholson, Bacon, Freud', *Venice XXVII Biennale*, Venise, 1954).

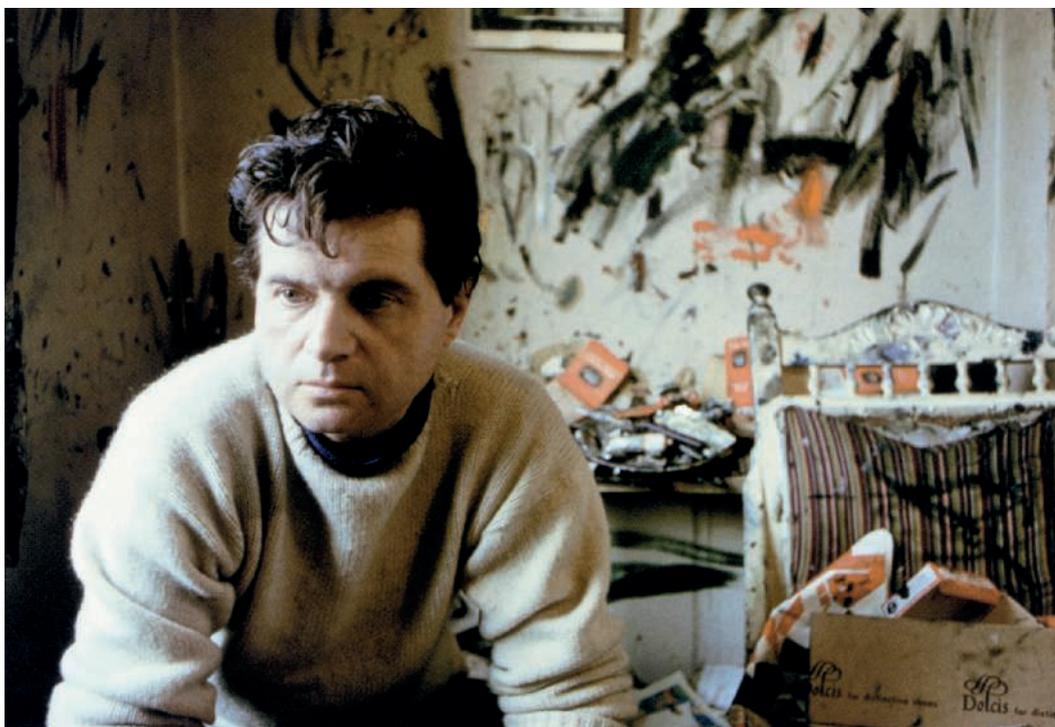
La série *Man in Blue* poursuit le thème que l'artiste explore déjà dans la série désormais emblématique des *Popes (Study for a Portrait I-VIII)* réalisée l'année précédente. Ainsi au début des années 1950, Bacon commence à abandonner la manière expressionniste et les images zoomorphes, mi-oniriques, mi-horrifiantes, qui caractérisaient la décennie précédente. La forme humaine devient désormais son sujet principal. Sa palette s'assombrit et des arrière-plans bleu nuit et noir viennent dominer son travail. Les réinterprétations du célèbre *Portrait du pape Innocent X* de Velázquez marque en ce sens un tournant dans l'œuvre de Bacon qui se livre désormais à une exploration de l'humanité torturée d'une façon plus intime.

De la même manière qu'il avait présenté ces dignitaires de l'Eglise, isolés dans une cage noyée dans une mer de bleu mystérieux, Bacon s'empare ici des symboles du capitalisme d'après-guerre en plein essor, en leur infligeant un traitement similaire. Les robes dorées des papes font place aux chemises blanches de ces hommes d'affaires mais, dans les deux séries, les vêtements n'arrivent pas à cacher l'expression d'un visage en souffrance, qui aspire à se libérer.

Originally executed in the build up to Bacon's solo exhibition at the Hanover Gallery in London in June-July of 1954, six paintings from the series *Man in Blue* were shown there in public for the first time. Meanwhile the painting here, *Man in Blue VII*, is the only one in the series to have featured in Bacon's celebrated exhibition at the British Pavilion during the 1954 Venice Biennial. This celebrated exhibition, crucial for the artist, amounted to a mini-retrospective of his work of the previous ten years, and included many of the paintings that would come to define Bacon as an artist. Being recognised by an institution like the Venice Biennial was decisive for Bacon (who at the time had not yet had an exhibition in a museum), and played a vital role in establishing his international reputation. As David Sylvester wrote about the critical reception of this exhibition: "Bacon's work, a horrifying vision of mankind today, is probably the only genuine revelation of this entire Biennial" (quoted in 'The British Pavilion: Exhibition of Works by Nicholson, Bacon, Freud', *Venice XXVII Biennale*, Venice, 1954).

Man in Blue works continue the theme already explored by the artist in the iconic series of *Popes (Study for a Portrait I-VIII)*, completed the previous year. In the early fifties, Bacon began to abandon the expressionist manner and half-dreamlike, half-horrifying zoomorphic images of the previous decade. The human form now became his main subject. His palette became darker, and his work was dominated by deep blue and black backgrounds. In this sense, the reinterpretations of Velázquez's famous *Portrait of Pope Innocent X* marked a turning point in the work of Bacon, who now gave himself over to exploring tormented humanity more intimately.

In the same way as he had presented these dignitaries of the Church, isolated in a cage in a sea of mysterious blue, here Bacon lays hold of these symbols of booming post-war capitalism and subjects them to a similar treatment. The golden robes are replaced by starched white shirts, but in both series the clothes cannot hide the expression of the suffering face that yearns to get free.



Francis Bacon dans son atelier, Overstrand Mansions, Battersea, 1957.

Dans les *Man in Blue*, le cube en verre de la série des Papes se transforme en un cadre architectural, fait de bandes verticales soigneusement alignées, qui pourraient être celles d'un bar d'hôtel. Le schéma et la configuration de l'espace clos sont identiques dans chacun des sept tableaux, où la figure centrale se trouve piégée, enfermée derrière le comptoir empêchant sa fuite. Tout comme les huit papes alternent entre arrogance, malveillance et désespoir, l'humeur de l'homme en costume bleu évolue au long de la série, passant de la confiance au calme, de l'indifférence à la distraction, jusqu'au désespoir, rappelant ainsi *Three Studies for the Human Head* (1953), le premier triptyque jamais réalisé par Bacon.

Alors que la pose du personnage de *Man in Blue VII* ressemble à celle de *Man in Blue II*, son corps semble être absorbé dans l'arrière-plan tandis que son visage paraît saillir davantage, ses traits être plus distordus que dans les autres tableaux de la série. Le sourire crispé qui émerge déjà dans *Man in Blue VI* se transforme ici en un cri silencieux, accentuant la blancheur des dents de cette bouche ouverte aux lèvres charnues. Bacon expliquait lui-même son obsession pour la bouche, un motif récurrent dans ces œuvres, en ces termes: «J'ai toujours été très ému par les mouvements de la bouche et par la forme de la bouche et des dents... J'aime, pourrait-on dire, l'aspect luisant et la couleur qui émanent de la bouche et j'ai toujours espéré, en un sens, être capable de peindre la bouche comme Monet peignait un coucher de soleil» (D. Sylvester in 'Un Parcours', *Francis Bacon*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1996). Dans sa représentation de la bouche Bacon, s'inspire avant tout de deux images de femmes hurlantes: celle de la nurse dans le *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein et celle de la mère au premier plan du *Massacre des Innocents* de Nicolas Poussin, dont le mouvement de la tête n'est pas sans rappeler celui de *Man in Blue VII*. Pour Bacon cette toile de Poussin montrait «probablement le meilleur cri en peinture».

In the *Man in Blue* paintings, the glass cube in the *Popes* series becomes an architectural framework made of carefully aligned vertical lines, which could be those of a hotel bar. The outline and configuration of the enclosed space are identical in each of the seven paintings, where the central figure seems to be trapped, contained behind the counter that prevents him from escaping. Just as the eight popes oscillate between arrogance, malevolence and despair, the mood of the blue-suited man changes throughout this series, moving from confidence, calm, indifference and dreaminess to despair, echoing the *Three Studies for the Human Head* (1953), the first triptych ever produced by Bacon.

Although the pose of the figure in *Man in Blue VII* is similar to the one in *Man in Blue II*, his body seems to be absorbed into the background, while his face seems to stand out even more, and his features seem more distorted than in the other paintings in the series. Here the tense smile already seen in *Man in Blue VI* turns into a silent scream, accentuating the whiteness of the teeth in this open mouth with its fleshy lips. Bacon himself described his obsession with the mouth, a recurring motif in these works, as follows: "I've always been very moved by the movements of the mouth and the shape of the mouth and the teeth.... I like, you may say, the glitter and colour that comes from the mouth, and I've always hoped in a sense to be able to paint the mouth like Monet painted a sunset." (D. Sylvester in 'Un Parcours', *Francis Bacon*, exhibition catalogue, Centre Pompidou, Paris, 1996). In his representation of the mouth, Bacon was chiefly inspired by two images of screaming women: that of the nurse in Eisenstein's *Battleship Potemkin* and that of the mother in the foreground of the *Massacre des Innocents* by Nicolas Poussin, whose head movement is reminiscent of that of *Man in Blue VII*. For Bacon, this painting by Poussin showed "probably the best human cry in painting."





Alberto Giacometti, *Diego*, huile sur toile, 1956. Collection privée.

« Dans cet univers claustrophobe encadré de rideaux, surgissent devant nous des êtres dont la présence sombre, ambiguë, inattendue, s’empare de l’espace qu’ils occupent, réduisant ces êtres de chair à leur propre ombre. Aussi effrayantes qu’elles sont attirantes, ce sont des créatures faisant face à leur propre destin. »

“In these claustrophobic curtained settings, there loom up before us beings whose shadowy, ambiguous, unexpected presence takes command of any setting they survey, making real beings seem like shadows. They are as appalling as they are compelling, for these are creatures faced with their tragic destiny.”

D. Sylvester,

cité in The British Pavilion: Exhibition of Works by Nicholson, Bacon, Freud, Venice XXVII Biennale, Venise, 1954

Dans *Man in Blue VII*, la matière picturale elle-même se met au service du tragique, suggérant par ses nuances la brisure d’un homme. Vers 1950, Bacon modifie sa manière de peindre: s’il utilisait jusqu’alors le revers de toiles, il élabore désormais une nouvelle technique de création des fonds par application de fines couches d’huile et de térébenthine. La matière peinte devenant ainsi plus transparente et fluide, le coup de pinceau de Bacon ressort d’une manière plus vigoureuse et dramatique, presque phosphorescente. Selon David Sylvester, la série des *Man in Blue* révèle une étape supplémentaire dans l’évolution de ce style: «En 1954, le bleu devient plus sombre, plus velouté, plus nocturne; les empâtements plus épais...; l’énergie du modèle plus concentrée, plus explicite» (D. Sylvester, *Looking back at Francis Bacon*, Londres, 2000).

Bacon a tendance à utiliser des photographies de personnes qui appartiennent à son cercle intime comme sujets de ses peintures, préférant travailler à partir d’images plutôt que d’après modèle. Comme il le déclarait ainsi: «Ce que je veux faire, c’est déformer la chose au-delà de l’apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l’apparence». La série des *Man in Blue* fait partie des rares que Bacon a peint d’après nature. L’artiste explique en effet à quel point, outre la présence d’un modèle, peindre un inconnu contredit sa volonté de capter l’ensemble des sensations relevant de la connaissance intime de celui ou celle qu’il peint. De ce point de vue, l’homme de l’Imperial Hotel accumule les inconvénients. Pour cette raison, ce sont peut être les traits de son amant Peter Lacy qui ressortent derrière la figure archétypique du businessman à col blanc, comme le suggère Michael Peppiatt.

Man in Blue VII est une incarnation de l’angoisse moderne cachée sous le masque de la domination et de la respectabilité, évocateur de l’esprit d’une époque où l’existentialisme connaît son apogée dans la littérature aussi bien que dans l’art, à l’image de l’œuvre d’Alberto Giacometti. En 1946 *L’Existentialisme est un Humanisme* connaît ainsi un succès retentissant en Europe, Jean-Paul Sartre y décrivant l’état d’angoisse et de désespoir qui envahit l’homme lorsqu’il accepte la responsabilité de son propre destin. C’est ce vertige qu’exprime *Man in Blue VII*, visage d’un capitalisme confronté à son propre destin, incapable de la moindre rédemption.

In *Man in Blue VII*, the pictorial material itself invokes the tragic, suggesting a man’s brokenness through its nuances. In around 1950, Bacon changed his way of painting. Up till then he had used the unprimed reverse side of canvases; he now devised a new technique of creating backgrounds by applying layers of oil and turpentine. The substance of the paint thus became more transparent and fluid, and Bacon’s brushstrokes stand out in a more vigorous, dramatic, almost phosphorescent way. According to David Sylvester, the *Man in Blue* series reveals a further stage in the development of this style: “In 1954 the blue became darker, more velvety, more nocturnal; the handling coarser and less vibrant; the model’s energy, more projected, less internal” (D. Sylvester, *Looking back at Francis Bacon*, London, 2000).

Bacon tended to use photographs of people in his close circle as subjects for his paintings, preferring to work from pictures rather than a model. As he said, “What I want to do is to distort the thing beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of appearance.” The *Man in Blue* series was one of the very few Bacon painted from life. The artist described how, apart from the presence of a model, painting a stranger went against his desire to capture all the sensations arising from intimate knowledge of the person he was painting. From this point of view, the man of the Imperial Hotel was extremely problematic, so the features of his lover Peter Lacy seem to emerge behind the archetypical figure of the businessman in a white collar, as Michael Peppiatt suggests.

Man in Blue VII is an embodiment of contemporary angst behind a mask of domination and respectability, evoking the spirit of the time when existentialism was at its height in literature and in art, as illustrated in Alberto Giacometti’s œuvre. In 1946 *L’Existentialisme est un Humanisme* was a resounding success in Europe. In it, Jean-Paul Sartre describes the state of anguish and despair that fills a man when he accepts the responsibility of his own destiny. This is the dizzying truth expressed in *Man in Blue VII*: the face of a capitalism confronted with its own fate, incapable of the slightest redemption.



Peter Lacy
photographié par
John Deakin,
vers 1959.

17

WILLEM DE KOONING (1904-1997)

Sans titre (Figure of a Woman)

signé 'de Kooning' (en bas à droite)
huile et fusain sur vélin
120 x 91 cm. (47 $\frac{1}{8}$ x 35 $\frac{7}{8}$ in.)
Réalisé vers 1967.

€300,000-500,000

\$350,000-570,000
£250,000-400,000

PROVENANCE:

John Berggruen Gallery, San Francisco
Acquis auprès de celle-ci en 1991

EXPOSITION:

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *La sculpture des peintres*, juillet-octobre 1997, No. 174 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 243).

'UNTITLED (FIGURE OF A WOMAN)'; SIGNED LOWER RIGHT; OIL AND CHARCOAL ON VELLUM PAPER.

Face à ce portrait de femme de Willem de Kooning, le spectateur ne peut qu'être envahi par une sensation simultanée de puissance et délicatesse. Quelques traits de fusain tracent ici les contours d'une silhouette féminine, emblématique des œuvres peintes par l'artiste dans les années soixante. Ces lignes de force confèrent à l'œuvre une dimension éminemment sculpturale, où l'on semble lire les prémices des bronzes que réalisera l'artiste quelques années plus tard.

Çà et là, de légères zones de peinture à l'huile empourprent le visage et donnent vie à la chair du personnage. La délicatesse du support utilisé – un papier vélin très fin, presque translucide, dans laquelle l'huile semble se diffuser en halos nuageux – ajoute à la sensualité de l'œuvre. La posture suggestive de la femme conserve pour autant une aura de mystère, tant la déconstruction de la composition interdit les interprétations trop directes. Par cette déconstruction des formes jusqu'aux frontières de la figuration, ainsi que par la sinuosité du tracé et la douceur des courbes, cette œuvre annonce déjà les tableaux abstraits qui marqueront le travail de Willem de Kooning deux décennies plus tard.

Looking at this portrait of a woman by Willem de Kooning, the viewer cannot escape a sensation of simultaneous power and delicacy. Here a few charcoal lines trace the contours of a female silhouette, typical of the works he painted in the Sixties. These lines of force give a decidedly sculptural aspect to the work, where we seem to discern early signs of the bronzes the artist produced a few years later.

Here and there, light areas of oil paint flush the face with crimson and enliven the figure's flesh. The delicacy of the support used – a very fine, almost translucent vellum paper, on which the oil seems to spread in misty halos – adds to the work's sensuality. And yet the woman's suggestive posture retains an aura of mystery, as the deconstruction of the composition prohibits any overly direct interpretation. Through this deconstruction of the forms, at the very limits of figuration, and its sinuous lines and gentle curves, this work already prefigures the abstract work typical of de Kooning two decades later.





Willem de Kooning dans son atelier
à East Hampton, mars 1975.



λ18

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Trois personnages de peu de présence

signé et daté 'J. Dubuffet 57' (en bas à droite); signé, titré et daté 'Trois personnages de peu de présence J. Dubuffet octobre 1957' (au dos)
huile et assemblages sur papier marouflé sur toile
124.5 x 102 cm. (49 x 40 1/8 in.)
Réalisé le 16 octobre 1957.

€350,000-550,000

\$400,000-630,000
£290,000-440,000

PROVENANCE:

Galerie Daniel Cordier, Paris
Collection privée, France
Acquis auprès de celle-ci en 1998

EXPOSITION:

Hanovre, Kestner-Gesellschaft, *Jean Dubuffet*, octobre-décembre 1960, No. 77.
Zurich, Kunsthaus, *Jean Dubuffet*, décembre 1960-janvier 1961, No. 87.
Berlin, Akademie der Künste (septembre-octobre 1980); Vienne, Museum
moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts (novembre 1980-janvier
1981); Cologne, Josef Haubrich Kuntsthalle (février-mars 1981), *Dubuffet:
Retrospektive*, No. 162.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XIII: Célébration
du sol I, lieux cursifs, texturologies, topographies*, Lausanne, 1969, No. 89
(illustré p. 69).

'TROIS PERSONNAGES DE PEU DE PRÉSENCE'; SIGNED AND DATED LOWER
RIGHT; SIGNED, TITLED AND DATED ON THE REVERSE; OIL AND ASSEMBLAGES
ON PAPER LAID DOWN ON BOARD.

“ Une chose est sûre, c’est qu’un tableau m’intéresse dans la mesure où je suis parvenu à y allumer certaine flamme qu’on peut appeler (...) de la *vie*, de la *présence*, de l’*existence*, de la *réalité*. Bien entendu, il advient très souvent dans le cours de mes travaux que mon tableau est privé de cela. J’y ai figuré des éléments, peu importe lesquels – objets, personnages, lieux – on les y reconnaît, ils s’émeuvent pas, ils ne sont pas doués de vie... Tant qu’il en est ainsi, je poursuis mon travail, j’ajoute et je retire, je change, refais autrement (...) jusqu’à ce que se produise dans mon tableau certain extraordinaire déclenchement à partir duquel il me paraît doué de cette sorte de vie – pardon, de *réalité* (...) C’est comme un fait mystérieux et qui, probablement pour ce mystère même, me porte à toujours renouveler l’expérience en faisant de nouveaux tableaux. » (J. Dubuffet, réponse à l’enquête A chacun sa réalité de P. Volboudt, XX^e Siècle, No. 9, 1957)

“ One thing is sure: a painting interests me in so far as I manage to ignite some flame in it that can be called (...) life, presence, existence, reality. Of course, it happens very often in the course of my work that my picture is deprived of it. I’ve figured elements, no matter which – objects, people, places – we recognize them there, but they don’t move, they are not endowed with life... As long as that is so, I continue to work, I add and I withdraw, I change or otherwise redo it (...) until some extraordinary spark of life happens in my picture – sorry, of reality (...) It’s like a mysterious thing that, probably for the very reason of its mysteriousness, leads me always to repeat this experience by making new paintings.” (J. Dubuffet, reply to the survey A chacun sa réalité de P. Volboudt, XX^e Siècle, No. 9, 1957)





19

LOUIS SOUTTER (1871-1942)

Avant le massacre

signé, daté, titré et inscrit 'avant le massacre 1er Sept 19 1939 LA. Soutter

PINXIt' (au revers)

huile sur papier

44 x 57.8 cm. (17¼ x 22⅝ in.)

Exécuté au pinceau et au doigt le 1^{er} septembre 1939

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

£81,000-120,000

PROVENANCE:

Collection H. Noverraz, Genève.

Galerie Karsten Greve, Paris.

Acquis auprès de celle-ci en 2006.

EXPOSITION:

Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Louis Soutter*, février-avril 1990, p. 77-78, no. Th 2756 (illustré en couleurs, p. 77).

Paris, Centre culturel suisse, *Louis Soutter, si le soleil me revenait*, octobre 1997-janvier 1998, p. 88, no. 95 (illustré en couleurs).

Bâle, Kunstmuseum; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts et Lausanne, Collection de l'Art Brut, *Louis Soutter et les modernes*, septembre 2002-mai 2003, p. 235, no. 200 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Thévoz, *Louis Soutter, Catalogue de l'œuvre*, Lausanne/Zurich, 1976, p. 352, no. 2756 (illustré).

'AVANT LE MASSACRE'; SIGNED, DATED, TITLED AND INSCRIBED ON THE REVERSE; OIL ON PAPER; EXECUTED WITH FINGER AND BRUSH.



Louis Soutter, *Le soleil est noirci*, 1939.
The Museum of Modern Art, New York.



λ20

PABLO PICASSO (1881-1973)

Corrida

signé et dédié 'Pour mon cher Feld son ami Picasso le 5.12.61.'

(en bas à gauche)

encre de Chine et crayon gras sur base imprimée sur papier

41.6 x 32.2 cm. (16³/₈ x 12³/₄ in.)

Exécuté en 1961

€25,000-35,000

\$29,000 - 40,000

£21,000-28,000

PROVENANCE:

Charles Feld, Paris (don de l'artiste, le 5 décembre 1961).

Galerie Cazeau-Beraudière, Paris.

Acquis auprès de celle-ci en 2003.

Claude Ruiz-Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'CORRIDA'; SIGNED AND DEDICATED LOWER LEFT; INDIA INK AND WAX CRAYON ON PRINTED BASE ON PAPER.

La présente œuvre est une œuvre réhaussée pour la quatrième de couverture de *Toros y Toreros* écrit par Luis Miguel Dominguín et illustré par Pablo Picasso, édité en 1961. Le dessin a également été repris dans l'ouvrage *Chants funèbres pour Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, édité en 1976.

The present work is a study for the back cover of *Toros y Toreros* written by Luis Miguel Dominguín and illustrated by Pablo Picasso, published in 1961. This work has also been represented in Federico García Lorca's book *Chants funèbres pour Ignacio Sánchez Mejías*, published in 1976.



Pour mon cher Paul
son am Pierre
le 5.12.61.
P

λ21

KURT SCHWITTERS (1887-1948)

Z 47 Stadt

signé des initiales et daté 'KS 18' (en bas à gauche); signé, daté de nouveau et titré 'Z 47 Stadt. K. Schwitters 1918.' (au revers du montage d'origine)
fusain sur papier
15.9 x 11 cm. (6¼ x 4¾ in.)
Exécuté en 1918

€20,000-30,000

\$23,000-34,000
£17,000-24,000

PROVENANCE:

Graphisches Kabinett Georg Maulhardt, Hambourg (en 1922-23).
Charlotte Weidler, New York (en 1962).
Galerie Chalette, New York.
Collection particulière, New York (acquis auprès de celle-ci); vente, Christie's, New York, 2 novembre 2005, lot 136.
Acquis au cours de cette vente.

EXPOSITION:

Hambourg, Graphisches Kabinett Georg Maulhardt, *Kurt Schwitters*, décembre 1922.
San Antonio, Marion Koogler McNay Art; Pasadena; Art Museum; Manchester, The Currier Gallery of Art; Washington, The Phillips Collection; Minneapolis, University of Minnesota et Cambridge, Busch-Reisinger Museum, *Kurt Schwitters*, avril 1962-mai 1963, no. 2.
New York, Galerie Chalette, *Kurt Schwitters*, octobre-novembre 1963, p. 43, no. 4.

BIBLIOGRAPHIE:

K. Orchard et I. Schulz, *Kurt Schwitters, Catalogue raisonné*, Hanovre, 2000, vol. I, p. 146, no. 314.

'Z 47 STADT'; SIGNED WITH THE INITIALS AND DATED LOWER LEFT; SIGNED, DATED AGAIN AND TITLED ON THE REVERSE OF THE ORIGINAL BACKBOARD; CHARCOAL ON PAPER.

Au début de l'année 1918, Kurt Schwitters navigue entre divers courants d'avant-garde de la scène berlinoise. Il se rapproche des fondateurs de Dada à Berlin - Raoul Hausmann et Hans Arp - en demandant de rejoindre leur mouvement, tout en exposant ses œuvres à la galerie Der Sturm fondée par Herwarth Walden. C'est en effet sa rencontre avec les artistes du mouvement Der Sturm, à l'instar de Franz Marc, Albert Bloch ou encore Emmy Klink, qui amène Schwitters à créer des œuvres titrées aujourd'hui collectivement comme 'abstractions'.

Z 47 Stadt fait partie d'une série de dessins destinés à accompagner des peintures abstraites - le 'Z' du titre désigne en effet le mot *Zeichnung* qui signifie 'dessin'. Ces travaux abstraits témoignent très clairement de l'influence du cubisme de Braque et Picasso des années 1909-10, en cela que Schwitters utilise une palette monochrome dans une construction rythmée par des formes géométriques. Si la perspective en plongée de *Z 47 Stadt* accentue le tragique de l'effondrement des immeubles que l'artiste nous donne à voir, son format intime renforce la concentration de l'énergie sombre qui se dégage de cette œuvre.

L'artiste exécute en 1918 des dessins au fusain considérés comme le corollaire visuel de ses poèmes de la même époque; il écrit par exemple «Des maisons tombent, le ciel s'effondre./Des arbres s'élèvent au-dessus des arbres.» (cité in *Kurt Schwitters*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 29). A la composition très expressionniste, *Z 47 Stadt*, qui retranscrit de manière puissante la crise que traverse l'Allemagne alors confrontée à la guerre, est emblématique des travaux antérieurs aux expérimentations de Schwitters autour du collage.

Early 1918 saw Kurt Schwitters navigating several opposing currents of the Berlin avant-garde scene. Simultaneously he approached the founders of Berlin Dada, Raoul Hausmann and Hans Arp with his interest in joining their movement, whilst he also began exhibiting with Herwarth Walden's Der Sturm gallery. It was following his contact with Der Sturm artists such as Franz Marc, Albert Bloch or Emmy Klinker that led Schwitters to produce works now given the collective title 'abstractions'. *Z 47 Stadt* belongs to a series of drawings which accompany the abstraction paintings (the 'Z' of the title standing for *Zeichnung*, or 'drawing'). The abstraction works were clearly also influenced by Picasso and Braque's cubism of 1909-10, with their monochromatic palette and the rhythmic placement of geometric forms. The exaggerated plunging perspective of *Z 47 Stadt* appears to depict a group of buildings collapsing in upon itself, with its intimate scale further enhancing the sense of concentrated dark energy. The charcoal drawings of 1918 are considered the visual counterpart to Schwitters' poetry of the same date in which, for example, he wrote: "Houses fall, the sky collapses/ Trees grow higher than trees." (quoted in *Kurt Schwitters*, exhibition catalogue, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 29). Highly expressionist in feeling, *Z 47 Stadt* is a powerful transcription of the deepening crisis Germany was facing with the War and constitutes part of a unique and important body of work prior Schwitters' development of his renowned collage technique.







λ22

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Paysage avec personnage

signé et daté 'J. Dubuffet sept. 52' (en bas à droite); titré 'Paysage avec personnage' (au dos)
encre de Chine sur papier
50 x 65 cm. (19 5/8 x 25 5/8 in.)
Réalisé en septembre 1952.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000
£81,000-120,000

PROVENANCE:

Galerie Daniel Cordier, Paris
Collection Lucien Durand, Paris
Galerie Baudoin Lebon, Paris
Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION:

Paris, Musée des arts décoratifs, *Jean Dubuffet 1942-1960*, décembre 1960-février 1961, No. 309 (illustré au catalogue d'exposition pl. 140).
Arras, Centre Noroit, *Les dessins de Jean Dubuffet*, mai-juillet 1979, No. 8 (illustré au catalogue d'exposition).
Berlin, Akademie der Künste (septembre-octobre 1980); Vienne, Museum moderner Kunst; Museum des 20. Jahrhunderts (novembre 1980 - janvier 1981); Cologne, Josef Haubrich Kunsthalle (février-mars 1981), *Dubuffet: retrospektive*, No. 117.
Tübingen, Kunsthalle (janvier-mars 1983); Hanovre, Kunstmuseum et Munich, Staatliche Graphische Sammlung (mars-mai 1983), Munich, Staatliche Graphische Sammlung (janvier-juillet 1983), *Jean Dubuffet: Zeichnungen 1942-1981*, No. 51.
Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Jean Dubuffet (1901-1985): exposition du centenaire*, septembre-décembre 2001 (illustré au catalogue d'exposition p. 148).

'PAYSAGE AVEC PERSONNAGE'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; TITLED ON THE REVERSE; INDIA INK ON PAPER.

«Un vent de décorporalisation, un vent de transport de toutes choses sur un plan physique immatériel, commença sans nul doute à souffler dans mes travaux à partir de cette série de dessins (Terres radieuses), et s'y maintiendra ensuite plusieurs années dans les peintures des séries ultérieures.»

"The wind of dissolution of the body, the wind of bringing all things to an immaterial physical level, undoubtedly began to blow in my work starting from this series of drawings (Terres radieuses), and keep on blowing for several years in the paintings of my later series."

Jean Dubuffet

Mémoire sur le développement de mes travaux, Terres radieuses, 1960



PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)*Gouache 109 x 76 cm, 1952*

signé, daté et dédié à 'Pour Estienne Soulages 52' (en bas à droite)

gouache sur papier

105 x 76.5 cm. (42 $\frac{3}{8}$ x 30 $\frac{1}{8}$ in.)

Réalisé en 1948 et dédié en 1952.

€150,000-200,000

\$180,000-230,000

£130,000-160,000

PROVENANCE:

Collection Charles Estienne, Paris

Redfern Gallery, Londres

Collection Mildred Wohl, Nouvelle Orléans

Collection privée, Nouvelle Orléans

Vente anonyme, Christie's Londres, 3 décembre 1987, lot 1040

Collection privée, Paris

Galerie Piltzer, Paris

Collection privée, Paris

Galerie Hopkins-Custot, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2011

EXPOSITION:

Houston, Museum of Fine Arts, *Pierre Soulages: Retrospective exhibition*, avril-mai 1966.

La Nouvelle Orléans, New Orleans Museum of Art, *New Orleans Collects*, novembre 1971 - janvier 1972, No. 113.

La Nouvelle Orléans, The Arts Council, *Seldom Seen. Art from Private Collections*, octobre-novembre 1983, No. 62 (illustré au catalogue d'exposition). Paris, Galerie Gérald Piltzer, *Vive la France*, 1992.

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Pierre Soulages*, avril-juin 1996, No. 16, p. 226 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 97).

Paris, Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, *Soulages*, octobre 2009-mars 2010, No. 28 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 157).

BIBLIOGRAPHIE:

P. Encrevé, *Soulages. L'œuvre complète, peintures, I. 1946-1959*, Paris, 1994 (illustré en couleurs p. 118).

P. Encrevé, *Soulages 90 peintures sur papier*, Paris, 2007 (illustré en couleurs p. 43).

Pierre Soulages: painting the light, catalogue d'exposition, Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Vienne/Klosterneuburg, 2006 (illustré pp. 14 et 24).

'*GOUACHE 109 X 76 CM, 1952*'; *SIGNED, DATED AND DEDICATED LOWER RIGHT; GOUACHE ON PAPER.*

Gouache 109 x 76 cm, 1952 porte en elle une énigme. A ce titre, elle est nommément citée dès l'avant-propos du catalogue raisonné des peintures de Pierre Soulages par Pierre Encrevé: «Un cas particulier est illustré par la gouache sur papier 109 x 76 cm, 1952. La date est portée en bas à droite, à côté de la signature qui est précédée d'une dédicace. En réalité, cette gouache a été réalisée en 1948, et la date qu'elle porte fut attribuée par Soulages au moment où il l'a dédicacée, signée et donnée à Charles Estienne.» (P. Encrevé, *Soulages - l'œuvre complet, peintures, I. 1946-1959*, Paris, 1994, p. 12).

Son intérêt réside également dans son format: *Gouache 109 x 76 cm, 1952* fait partie des papiers de grande taille réalisés par Pierre Soulages entre la fin des années 1940 et le début des années 1950. Elle s'inscrit dans une période charnière de la trajectoire de l'artiste: on y trouve encore les traits étroits de peinture mate qui caractérisaient les œuvres de la fin des années 1940, mais on y voit aussi de plus larges aplats d'un jus plus dilué, engendrant des jeux de transparence qui seront au cœur du travail de l'artiste dans la décennie qui suivra.

Historiquement importante, *Gouache 109 x 76 cm, 1952* l'est enfin en raison de celui qui fut son premier propriétaire, et à qui l'œuvre est dédiée: Charles Estienne. Eminent critique des années d'après-guerre, spécialiste de la peinture abstraite, Estienne aura été l'un des premiers à défendre le travail de Soulages, déclarant ainsi dans *Combat*, en 1949: «Un graphisme simple, viril, presque rude, des harmonies sombres et chaudes, un sens naturel de la pâte et des possibilités spécifiques de la peinture à l'huile, et surtout peut-être, un son à la fois humain et concret, voilà l'apport de Soulages à la peinture abstraite actuelle.»

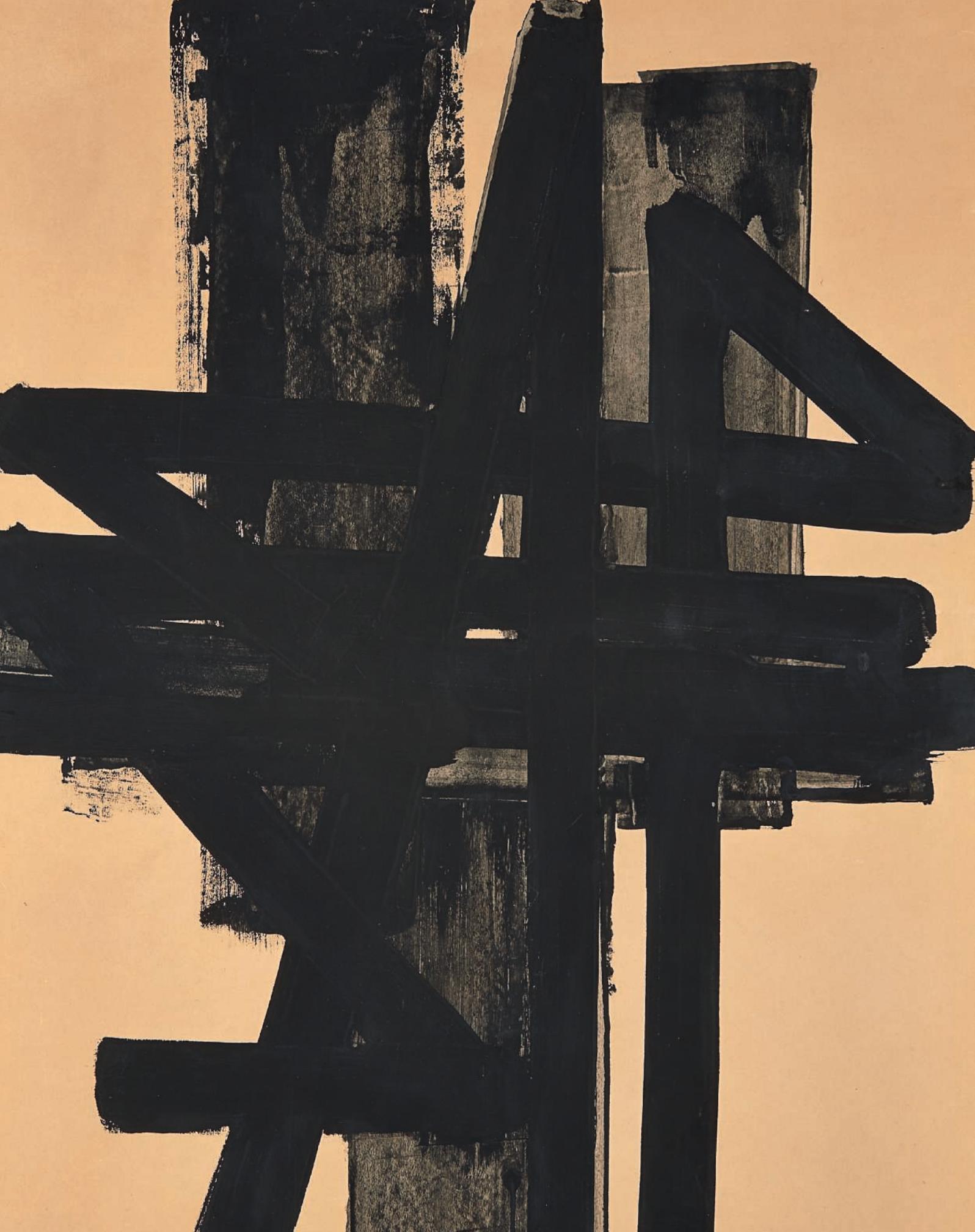
Gouache 109 x 76 cm, 1952 contains an enigma, described as follows by Pierre Encrevé in the introduction to the catalogue raisonné of Pierre Soulages' paintings: "A particular case is illustrated by the gouache on paper 109 x 76 cm, 1952. The date is shown on the bottom right beside the signature, preceded by a dedication. In fact, this gouache was painted in 1948, and the date it indicates was given to it by Soulages when he dedicated, signed and gave it to Charles Estienne." (P. Encrevé, *Soulages - l'œuvre complet, peintures, I. 1946-1959*, Paris, 1994, p. 12).

It is also interesting because of its format: *Gouache 109 x 76 cm, 1952* is one of the large works on paper Soulages produced between the late Forties and early Fifties. It belongs to a pivotal period in the artist's career, where we still find the narrow lines of matt paint typical of his late Forties style, but also larger areas of solid colour in a more diluted version, creating the play with transparency central to the artist's work in the following decade.

Gouache 109 x 76 cm, 1952 also has historical importance because of the person who first opened it and to whom it is dedicated: Charles Estienne. An eminent critic in the post-war years and a specialist in abstract painting, Estienne was one of the first to champion the work of Soulages. In *Combat*, in 1949, he wrote: "A simple, virile, almost rough graphic style, with dark, warm harmonies, a natural feeling for the substance and possibilities specific to oil paint, and perhaps above all, a resonance that is both human and concrete: this is what Soulages contributes to today's abstract painting."



Pierre Soulé 52





λ24

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Désert aux nuages

signé, daté et dédié 'pour Lili J. Dubuffet avril 54' (en haut à droite)

assemblage d'empreintes et encre de Chine sur papier

46 x 60 cm. (18 1/8 x 23 3/8 in.)

Réalisé en avril 1954.

€50,000-70,000

\$57,000-80,000

£41,000-56,000

PROVENANCE:

Collection de l'artiste, Paris

Galerie Beyeler, Bâle

Galerie Baudoin Lebon, Paris

Urban Art Research Center, New York

Robert Elkon Gallery, New York

Vente anonyme, Sotheby's New York, 14 mai 1992, lot 190

Acquis lors de cette vente

EXPOSITION:

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Jean Dubuffet: tekeningen, gouaches*, novembre 1964 - janvier 1965, No. 77.

Bâle, Galerie Beyeler, *Moon and space*, janvier-février 1970, No. 17 (illustré au catalogue d'exposition p. 40).

Bâle, Galerie Schreiner, *Empreintes*, novembre 1974 - janvier 1975, No. 1 (illustré au catalogue d'exposition).

Bâle, Galerie Beyeler, *Paysages après l'impressionnisme*, septembre-décembre 1975, No. 19 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

Madrid, Fundacion Juan March, *Jean Dubuffet*, février-mars 1976, No. 11.

Zug, Kunsthaus, *Jean Dubuffet: Bilder, Zeichnungen und Skulpturen aus dreissig Jahren*, janvier-mars 1983.

Bâle, Galerie Beyeler, *Moon and space*, octobre 1985-janvier 1986, No. 71.

New York, The Elkon Gallery, *Jean Dubuffet: Forties - Fifties - Sixties*, avril-juin 1991, No. 13.

Avignon, Palais des Papes, *Dubuffet: "Hauts lieux". Paysages 1944-1984*, juin-octobre 1994, No. 90 (illustré au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule IX: Assemblages d'empreintes*, Lausanne, 1968, No. 95 (illustré p. 73).

'DÉSERT AUX NUAGES'; SIGNED, DATED AND DEDICATED UPPER RIGHT; ASSEMBLAGE OF IMPRINTS AND INDIA INK ON PAPER.

«Or que sont les empreintes? Humeur transformée en cours d'eau par le caprice des pressions exercées sur les feuilles, encre telle qu'elle se répand à l'instant d'une application: prise sur le vif, en pleine giclée. Ainsi ces impressions réussissent là où la représentation avait échoué: elles saisissent et absorbent l'éphémère.»

"But what are these 'empreintes'? Mood transformed into a flow of water by the whim of the pressure put on the leaves, ink as it spreads in the moment of its application: taken from life, in full splash. So these 'empreintes' succeed where traditional representation fails: they capture and absorb the ephemeral."

Georges Limbour

in préface du Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule IX: Assemblages d'empreintes, Lausanne, 1968



■ λ25

ANSELM KIEFER (NÉ EN 1945)

Brennstäbe (série Nachtschattengewächse)

feuilles de plomb et photographie noir et blanc sur panneau dans un cadre de l'artiste

172 x 131,5 cm. (67¼ x 51¼ in.)

Réalisé vers 1991.

€150,000-200,000

\$180,000-230,000
£130,000-160,000

PROVENANCE:

Galerie Yvon Lambert, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 1991

EXPOSITION:

Paris, Galerie Yvon Lambert, *Nachtschattengewächse*, septembre-octobre 1991.

"BRENNSTÄBE (NACHTSCHATTENGEWÄCHSE SERIES); LEAD SHEETS AND BLACK AND WHITE PHOTOGRAPH ON BOARD IN THE ARTIST'S FRAME.

«Il n'y a pas de définition de l'art. L'art ne cesse d'osciller entre sa perte et sa renaissance. Il n'est jamais là où on l'attend, où on espère le saisir et, en me référant à l'évangile selon saint Jean, je dirais que là où il se trouve, nous ne pourrions jamais l'atteindre.»

"There is no definition of art. Art keeps on wavering between loss and rebirth. It is neither where we expect it to be, nor where we hope to seize it. As I am referring to the Gospel according to John, I would say that from where art is to be, we would ever be able to reach it."

*La (non) définition de l'art proposée
par Anselm Kiefer devant le Collège de France en 2010*





ROBERT MOTHERWELL (1915-1991)*The Blackness of Black*

signé des initiales 'RM' (en haut à gauche)

huile et shellac sur carton
28.3 x 36 cm. (11 $\frac{1}{8}$ x 14 $\frac{1}{8}$ in.)
Peint en 1958.

€60,000-80,000

\$69,000-91,000
£49,000-64,000

PROVENANCE:

Ferus Gallery, Los Angeles
Mr et Mrs Frederick R. Weisman, Beverly Hills
Thomas Ammann Fine Art, New York
Vente anonyme, Christie's New York, 4 mai 1994, lot 111
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION:

New York, Sidney Janis Gallery, *Robert Motherwell*, mars-avril 1959, No. 68.
Los Angeles, Ferus Gallery, *Fourteen New York Artists*, janvier-février 1960.
Los Angeles, Otis Art Institute, *Robert Motherwell in California Collections*, novembre 1974-janvier 1975, No. 18 (illustré au catalogue d'exposition, non paginé).
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Le Noir est une couleur*, juin-novembre 2006 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 185).F

BIBLIOGRAPHIE:

H. H. Arnason, *Robert Motherwell*, New York, 1977, No. 114 (vue d'atelier illustré No. 97, non paginé).
H. H. Arnason, *Robert Motherwell*, New York, 1982, No. 154 (illustré p. 137).
P. Shea (ed.), *Picasso to Pop: The Richard Weisman Collection*, New York, 2002, No. 42 (illustré en couleurs p. 67).
J. Flam, K. Rogers et T. Clifford, *Robert Motherwell Paintings and Collages: A catalogue raisonné, 1941-1991, vol. III*, New Haven, 2012, No. W72 (illustré en couleurs p. 439).

*'THE BLACKNESS OF BLACK'; SIGNED WITH INITIALS UPPER LEFT;
OIL AND SHELLAC ON PAPERBOARD.*

«L'émergence de l'art est un des signes qu'il existe encore des hommes capable de mettre en avant le sentiment dans le monde. L'art abstrait représente les acceptations particulières et les rejets des hommes qui vivent selon les conditions des temps modernes. C'est une réponse fondamentalement romantique à la vie moderne – idée rebelle, individualiste, non conventionnelle, sensible, irritable selon laquelle l'art est simplement un effort pour chacun d'embrasser l'univers, de s'unifier par l'union.»

"The emergence of art is one sign that there are still men able to assert feeling in the world. Abstract art represents the particular acceptances and rejections of men living under the conditions of modern times. It is a fundamentally romantic response to modern life - rebellious, individualistic, unconventional, sensitive, irritable I think that one's art is just one's effort to wed oneself to the universe to unify oneself through union."

Robert Motherwell

What Abstract Art Means to Me, 1951



λ27

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Lieu et pénombre

signé des initiales, daté et dédié 'à Gaëtan Picon J.D. octobre 60'
(en bas à droite)
encre de Chine sur papier
51 x 67.3 cm. (20 1/8 x 26 1/2 in.)
Réalisé en octobre 1960.

€70,000-100,000

\$80,000-110,000
£57,000-80,000

PROVENANCE:

Collection Gaëtan Picon, Paris
Galerie de France, Paris
Acquis auprès de celle-ci

EXPOSITION:

Francfort, Galerie Daniel Cordier, *Matériologies de Jean Dubuffet*, mars-avril 1961.
Berlin, Akademie der Künste (septembre-octobre 1980); Vienne, Museum moderner Kunst; Museum des 20. Jahrhunderts (novembre 1980 - janvier 1981); Cologne, Josef Haubrich Kunsthalle (février-mars 1981), *Dubuffet: retrospektive*, No. 194.
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Jean Dubuffet: rétrospective: peintures, sculptures, dessins*, juillet-octobre 1985, No. 133 (illustré au catalogue de l'exposition p. 94).
Paris, Galerie de France et Galerie Baudoin Lebon, *Dubuffet: sols et terrains, 1956-1960*, janvier-mars 1988 (illustré au catalogue de l'exposition p. 147).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XVII: Matériologies*, Lausanne, 1969, No. 163 (illustré p. 133).

'LIEU ET PÉNOMBRE'; SIGNED WITH INITIALS, DATED AND DEDICATED LOWER RIGHT; INDIA INK ON PAPER.

«Dubuffet nous engage à délivrer des matières les plus obscures les formes enfouies qu'il a lui-même dégagées. On oppose la peinture plate de notre siècle à la profondeur spatiale de la peinture traditionnelle. (...) Ici, nous trouvons la profondeur véritable, l'épaisseur qui empêche la vision simultanée des formes, dont il faut extraire les formes en les prenant l'une après l'autre - par la main.»

"Dubuffet commits us to release from the most obscure materials the hidden forms that he has put there himself. The flat painting of our time confronts the spatial depth of the traditional painting. (...) Here we find the true depth, the thickness that prevents the simultaneous vision of forms, which must be extracted by taking them one after another - by hand."

Gaëtan Picon

in préface du catalogue de l'exposition *Jean Dubuffet 1942-1960*,
Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1960





© BERTRAND RINDOFF-PETROFF-AGENCE ANGELI

Jean-Pierre et Zeineb, février 2009, vente collection Yves Saint Laurent - Pierre Bergé, Grand Palais, Paris.



■ λ28

IDRIS KHAN (NÉ EN 1978)

A.D.959, B.D.960, C.D.958...after Franz Schubert, 2007

3 tirages *digital c-type* montés sur aluminium, triptyque
image / montage (chaque) 223 x 148 cm. (87 ¾ x 58 ¼ in.)
l'ensemble encadré 228 x 533.4 cm. (89 ¾ x 210 in.)
Ce triptyque est le numéro 2 d'une édition de 6.

€50,000-70,000

\$57,000-80,000
£41,000-56,000

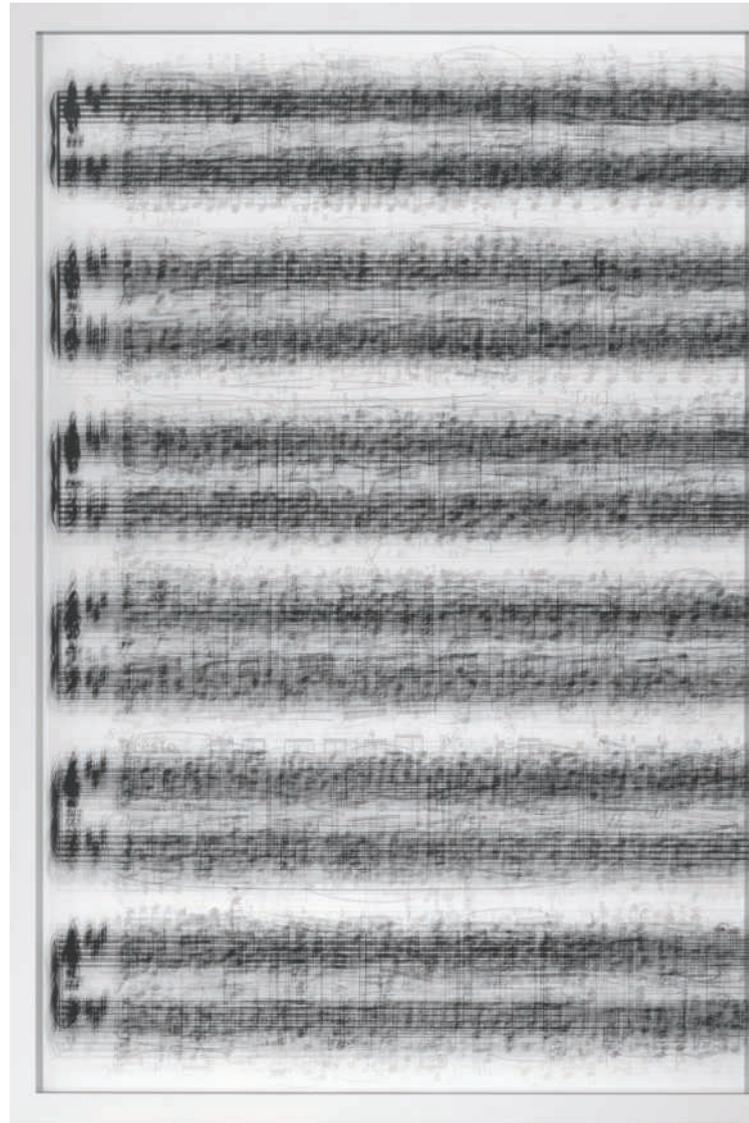
PROVENANCE:

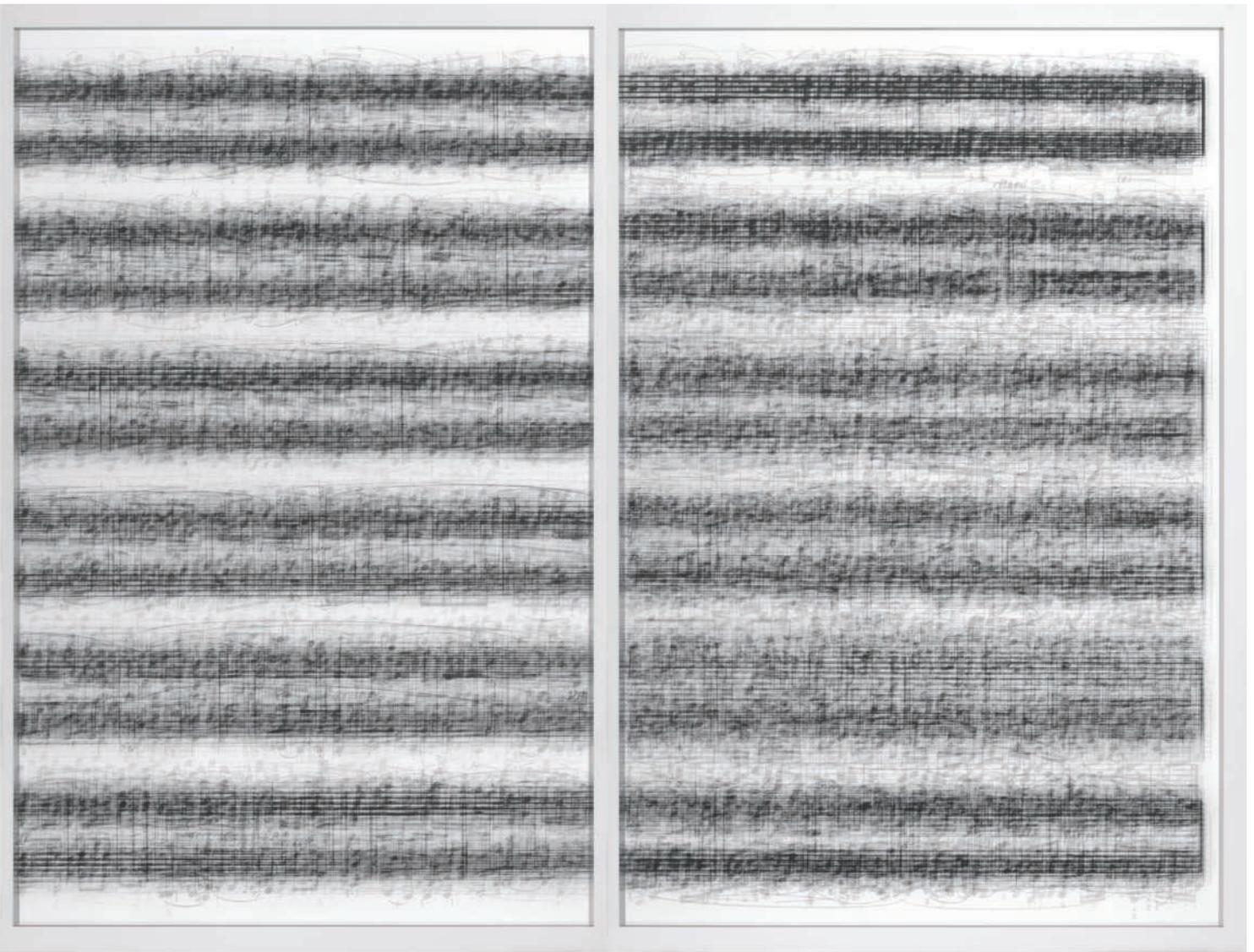
Galerie Yvon Lambert, Paris
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 2009

EXPOSITION:

New York, Yvon Lambert, *Idris Khan, 2007* (autre exemplaire de la même édition).
Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Idris Khan every...*, 2008 (autre exemplaire de la même édition).
Toronto, MOCCA, *Still Revolution, Suspended in Time, 2009* (autre exemplaire de la même édition).
Oslo, The National Museum of Contemporary Art, *I wish this was a song, Music in contemporary art, 2012* (autre exemplaire de la même édition).

3 DIGITAL C-TYPE PRINTS MOUNTED ON ALUMINUM; THIS TRIPTYCH IS THE NUMBER 2 FROM AN EDITION OF 6





λ29

JOSEF ALBERS (1888-1976)

Homage to the square

signé de l'initiale et daté 'A. 61' (en bas à droite)

huile sur panneau d'isorel

60,5 x 60,5 cm. (24 x 24 in.)

Peint en 1961.

€120,000-180,000

\$140,000-210,000

£97,000-140,000

PROVENANCE:

The Josef and Anni Albers Foundation, Connecticut

Waddington Galleries, Londres

Galerie Hopkins, Paris

Acquis auprès de celle-ci en 2011

Cette œuvre est inscrite dans les archives de la Anni and Josef Albers Foundation sous le No. JAAF 1976.1.683 et sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation.

*'HOMAGE TO THE SQUARE'; SIGNED WITH INITIAL AND DATED LOWER RIGHT;
OIL ON ISOREL.*



© COURTESY RUDY BURCKHARDT ESTATE / ADAGP 2016, PARIS

Josef Albers, vers 1950.

« J'arrive à faire danser le gris le plus sombre...
J'aime donner de la richesse à une couleur
pauvre, la faire accéder à la beauté grâce aux
couleurs qui l'entourent. »

*"I can get the gloomiest gray to dance... I love to
make a very poor color rich, to let the adjacent
colors make it beautiful."*

Josef Albers



30

SAUL STEINBERG (1914-1999)

Buffalo's Exhibit

signé et daté deux fois 'STEINBERG 1972' (en bas à droite)
aquarelle, huile, encre, mine de plomb sur papier et collage d'objets en bois et
en métal sur panneau peint sous plexiglas
60.7 x 91 cm. (23 $\frac{3}{8}$ x 35 $\frac{7}{8}$ in.)
Réalisé en 1972.

€30,000-50,000

\$35,000-57,000
£25,000-40,000

PROVENANCE:

Galerie Maeght, Paris
Sidney Janis Gallery, New York
John Berggruen Gallery, San Francisco
Vente anonyme, Sotheby's New York, 5 mai 1994, lot 203
Acquis lors de cette vente

EXPOSITION:

New York, Whitney Museum of American Art; Washington, Hirschhorn
Museum and Sculpture Garden; London, Serpentine Gallery; Saint-Paul-
de-Vence, Fondation Maeght, *Saul Steinberg*, 1978-1979, No. 203 (illustré au
catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE:

H. Rosenberg, *Saul Steinberg*, New York, 1978 (illustré p. 217).

*'BUFFALO'S EXHIBIT'; SIGNED AND DATED TWICE LOWER RIGHT;
WATERCOLOUR, OIL, INK, GRAPHITE ON PAPER AND COLLAGE OF WOODEN
AND METAL OBJECTS ON PAINTED BOARD UNDER PLEXIGLAS.*

« Je fais partie de ces rares qui ont continué à dessiner une
fois leur enfance terminée, en continuant et en perfectionnant
le dessin de cette enfance – sans l'interruption traditionnelle
de la formation académique. »

*"I am among the few who continue to draw after childhood is
ended, continuing and perfecting childhood drawing, without
the traditional interruption of academic training."*

Saul Steinberg

Handwritten notes at the top of the page, including the title 'The Green Hills' and other descriptive text.

STEUBING
1972



Handwritten notes on the right side of the page, providing details about the artwork and the artist's process.



STEUBING
1972



Handwritten notes on the right side of the page, below the brush and ruler, continuing the artist's commentary.



Handwritten notes at the bottom left of the page.

STEUBING
1972

Handwritten notes at the bottom center of the page.



STEUBING
1972





© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Photographie de Paul Signac, à la barre de son bateau Olympia. Archives Signac.

LES PORTS DE FRANCE DE PAUL SIGNAC

André Lévy Despas fut initié à l'œuvre de Paul Signac par son cousin et associé, Gaston Lévy. La famille Lévy tisse des liens amicaux forts avec l'artiste, dont témoignent une correspondance chaleureuse et des photographies souvenirs de séjours passés chez Gaston et sa femme Liliane à la villa Orphée, à la Baule.

À travers leurs échanges artistiques, et une amitié si naturelle, Signac reconnaît très tôt en Gaston Lévy un mécène potentiel. Il décide de lui soumettre un projet qu'il souhaite réaliser depuis plusieurs années, et en décembre 1928, écrit à Gaston Lévy: « Mon cher ami, voici l'idée que j'ai; je vous la communique telle qu'elle m'est venue. Voyez si elle peut vous intéresser. Et dans ce cas, nous en parlerions à votre retour. Depuis longtemps je rêve de faire une suite importante d'aquarelles sur « Les Ports de France ».

J'ai relevé quarante ports de la Manche, quarante ports de l'océan; vingt ports de la Méditerranée. En tout une centaine. Les peintres de marine, Claude [sic] Vernet (1714-1789), Ozanne ensuite, puis Garneray ont publié sur le même sujet des séries de gravures, très recherchées aujourd'hui. Je serais heureux de laisser une œuvre de ce genre. Pour vous mettre tout à fait à l'aise à ce sujet, je

André Lévy Despas was introduced to the work of Paul Signac by his cousin and business partner, Gaston Lévy. The Lévy family developed a strong friendship with the artist, as is shown by the warm correspondence and souvenir photographs of time spent visiting the home of Gaston and his wife Liliane at the Villa Orphée, in La Baule.

Through their discussions concerning art and such a natural friendship, Signac very quickly recognised in Gaston Lévy a potential patron. He decided to present a project to him that he had been hoping to carry out for a number of years, and in December 1928, wrote to Gaston Lévy: "My dear friend, this is the idea I have; I am describing it to you in the way it came to me. See if it may interest you. If it does, we will talk about it on your return. For a long time I have dreamed of making a large series of watercolours on "Les Ports de France".

I have listed forty Channel ports, forty ocean ports; twenty Mediterranean ports. A hundred in all. The marine artists, Claude [sic] Vernet (1714-1789), then Ozanne, then Garneray published a series of engravings on the same subject, now highly sought after. I would be pleased to leave a body of work of this kind. To put you totally at ease on this subject, I can tell you, what you know

puis vous dire, ce que vous savez d'ailleurs: que je n'ai qu'à faire une centaine d'aquarelles (même sans but défini, et sans les dépenses que comporterait mon expédition) et que j'en trouverais immédiatement le placement fructueux. [...] Si ce projet avait votre agrément, je commanderais une conduite intérieure C4 Citroën, je prendrais un chauffeur et je parterais en février pour les ports de la Méditerranée. En avril je remonterais vers l'océan pour terminer en été les ports du Nord. Je pense qu'il faudrait cinq ou six mois de travail un peu fou! Je ferais deux aquarelles dans chaque port, l'une pour vous et l'autre pour moi, différentes d'ailleurs, et vous choisiriez celle des deux qui aurait votre préférence.

Nous déciderions ensemble du format et du prix. Les marchands n'auraient rien à y voir! Cette combinaison aurait pour moi divers avantages. Le principal serait la bonne excitation d'art que créeraient un but précis, une combinaison amusante et une création importante. En outre la joie de réaliser un projet à quoi je pense depuis longtemps, et qu'il est temps de mettre à exécution, car bientôt l'âge m'en empêchera.» (cité in M. Ferretti, *Signac aquarelliste*, Paris, 2001, p. 102-112).

«Gaston Lévy, qui a une âme de mécène, ne tarde pas à donner une réponse favorable. [Dès lors, au mois de mars 1929] Signac entreprend la série à Sète avant de gagner dès le mois d'avril la côte atlantique, de Saint-Jean-de-Luz aux Sables-d'Olonne. En mai et en juin, on le trouve sur les côtes bretonnes où d'aquarelle en aquarelle, nous suivons ses pérégrinations au jour le jour. [...] Cet ensemble exceptionnel atteste de la vitalité de l'artiste, alors largement sexagénaire et dit son bonheur de pouvoir se livrer ainsi sans retenue à son sujet d'élection, les ports, la mer, les bateaux» (M. Ferretti, *Signac aquarelliste*, Paris, 2001, p. 102-112).

Ces huit feuilles, d'une fraîcheur remarquable, constituent une cartographie très émouvante de cette expédition si ambitieuse.

anyway: that I only have to make a hundred or so watercolours (even for no definite purpose, and without the expenses that my expedition would involve) and that I would immediately find a profitable placement for them. [...] If this project had your approval, I would hire an inside drive Citroën C4, I would take a driver and leave in February for the Mediterranean ports. In April I would go up to the ocean ports to end up in the Northern ports in the summer. I think it would need five or six months of slightly crazy work! I would make two different watercolours in each port, one for you and the other for me, and you would choose which of the two you would prefer.

We would decide the format and price together. The dealers would have nothing to do with it! This combination would have various advantages for me. The main one would be the fine stimulation of art that a specific purpose would create, a diverting combination and an important creative project. As well as the joy of carrying out a project that I have long thought about, and that it is time to act upon, because age will soon prevent me doing it.» (quoted in M. Ferretti, *Signac aquarelliste*, Paris, 2001, p. 102-112).

"Gaston Lévy, who had the calling of a patron, wasted no time in giving a favourable response. [dating from, March 1929] Signac embarked on the series in Sète before going to the Atlantic coast in April, from Saint-Jean-de-Luz to the Sables-d'Olonne. In May and June, he was to be found on the Breton coast where from watercolour to watercolour we follow his peregrinations day by day. [...] This outstanding set of watercolours by Signac is testament to the vitality of the artist, then well into his sixties and to his passion for one of his favorite subjects: ports, sea and boats" (M. Ferretti, *Signac aquarelliste*, Paris, 2001, p. 102-112).

These eight paintings, still as fresh as if they were executed yesterday, constitute a very moving map of this extraordinarily ambitious expedition.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Paul Signac et la famille Lévy à La Baule, vers 1930. De gauche à droite: Gaston Lévy, Paul Signac derrière Andrée Lévy, Liliane Lévy, et André Lévy-Despas.



31

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Menton

signé 'P. Signac' (en bas à gauche) et situé 'Menton' (en bas à droite)
 aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé
 27.2 x 43.2 cm. (10¾ x 17 in.)
 Exécuté en 1931

€40,000-60,000

\$46,000-68,000
 £33,000-48,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).
 Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

*'MENTON'; SIGNED LOWER LEFT AND LOCATED LOWER RIGHT;
 WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON LAID PAPER.*



Carte postale, port de Menton.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Carte postale, port de Villefranche-sur-Mer.

32

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Villefranche-sur-Mer

signé 'P. Signac.' (en bas à droite) et situé 'Villefranche' (en bas à gauche)
 aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé
 28 x 43,6 cm. (11 x 17 1/8 in.)
 Exécuté en 1931

€40,000-60,000

\$46,000-68,000
 £33,000-48,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).
 Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'VILLEFRANCHE-SUR-MER'; SIGNED LOWER RIGHT AND
 LOCATED LOWER LEFT; WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON
 LAID PAPER.



33

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Nice

signé 'P. Signac' (en bas à droite),
daté et situé 'Nice 2 mai' (en bas à gauche)
aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé
27.3 x 43.2 cm. (10¾ x 17 in.)
Exécuté le 2 mai 1931

€50,000-70,000

\$57,000-80,000
£41,000-56,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'NICE'; SIGNED LOWER RIGHT, DATED AND LOCATED LOWER LEFT;
WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON LAID PAPER.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Carte postale, port de Nice.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Carte postale, port d'Antibes.

34

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Antibes

signé 'P. Signac' (en bas à droite) et situé 'Antibes' (en bas à gauche)
 aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé
 27.8 x 43.5 cm. (10⁷/₈ x 17¹/₄ in.)
 Exécuté en 1931

€40,000-60,000

\$46,000-68,000
 £33,000-48,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).
 Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'ANTIBES'; SIGNED LOWER RIGHT AND LOCATED LOWER LEFT;
 WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON LAID PAPER.



35

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Sète (anciennement Cette)

signé, daté et situé 'P. Signac Cette [sic] 2 Avril 29' (en bas à gauche)

aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé

28.6 x 43.5 cm. (11¼ x 17⅞ in.)

Exécuté le 2 avril 1929

€30,000-50,000

\$35,000-57,000

£25,000-40,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).

Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'SÈTE' (FORMERLY 'CETTE'); SIGNED, DATED AND LOCATED LOWER LEFT; WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON LAID PAPER.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Carte postale, port de Sète.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Carte postale, port de Concarneau.

36

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Concarneau

signé, daté et situé 'P. Signac Concarneau 7 Juin 29' (en bas à droite)

aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé

27.2 x 43.2 cm. (10¾ x 17 in.)

Exécuté le 7 juin 1929

€40,000-60,000

\$46,000-68,000

£33,000-48,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).

Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

*'CONCARNEAU'; SIGNED, DATED AND LOCATED LOWER RIGHT;
WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON LAID PAPER.*



37

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Dunkerque

signé 'P. Signac' (en bas à gauche),
daté et situé 'Dunkerque 5 Juin-30' (en bas à droite)
aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé
29.2 x 44 cm. (11½ x 17¾ in.)
Exécuté le 5 juin 1930

€30,000-50,000

\$35,000-57,000
£25,000-40,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'DUNKERQUE'; SIGNED LOWER LEFT, DATED AND LOCATED LOWER RIGHT;
WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON LAID PAPER.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Carte postale, port de Dunkerque.



© TOUS DROITS RÉSERVÉS

Carte postale, port de Paimpol.

38

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Paimpol

signé 'P. Signac' (en bas à droite),
daté et situé 'Paimpol 13 Août 29' (en bas à gauche)
aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé
28.7 x 44.2 cm. (11 $\frac{1}{8}$ x 17 $\frac{3}{8}$ in.)
Exécuté le 13 août 1929

€40,000-60,000

\$46,000-68,000
£33,000-48,000

PROVENANCE:

André Lévy-Despas, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Puis par descendance.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'PAIMPOL'; SIGNED LOWER RIGHT, DATED AND LOCATED LOWER LEFT;
WATERCOLOUR, GOUACHE AND BLACK CHALK ON LAID PAPER.



λ39

PIERRE BONNARD (1867-1947)

La plage à Trouville

gouache et graphite sur papier marouflé sur toile
31.8 x 50 cm. (12½ x 19¾ in.)

€40,000-60,000

\$46,000-68,000
£33,000-48,000

PROVENANCE:

Galerie Cardo, Paris.
André Lévy-Despas, Paris (avant 1965).
Puis par succession.

Guy-Patrice et Floriane Dauberville ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'LA PLAGE À TROUVILLE'; GOUACHE AND PENCIL ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS.

λ40

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Portrait de jeune femme, fond bleu

signé 'Bonnard' (en bas au centre)
huile sur toile
44.7 x 28.2 cm. (17½ x 11⅛ in.)
Peint en 1915

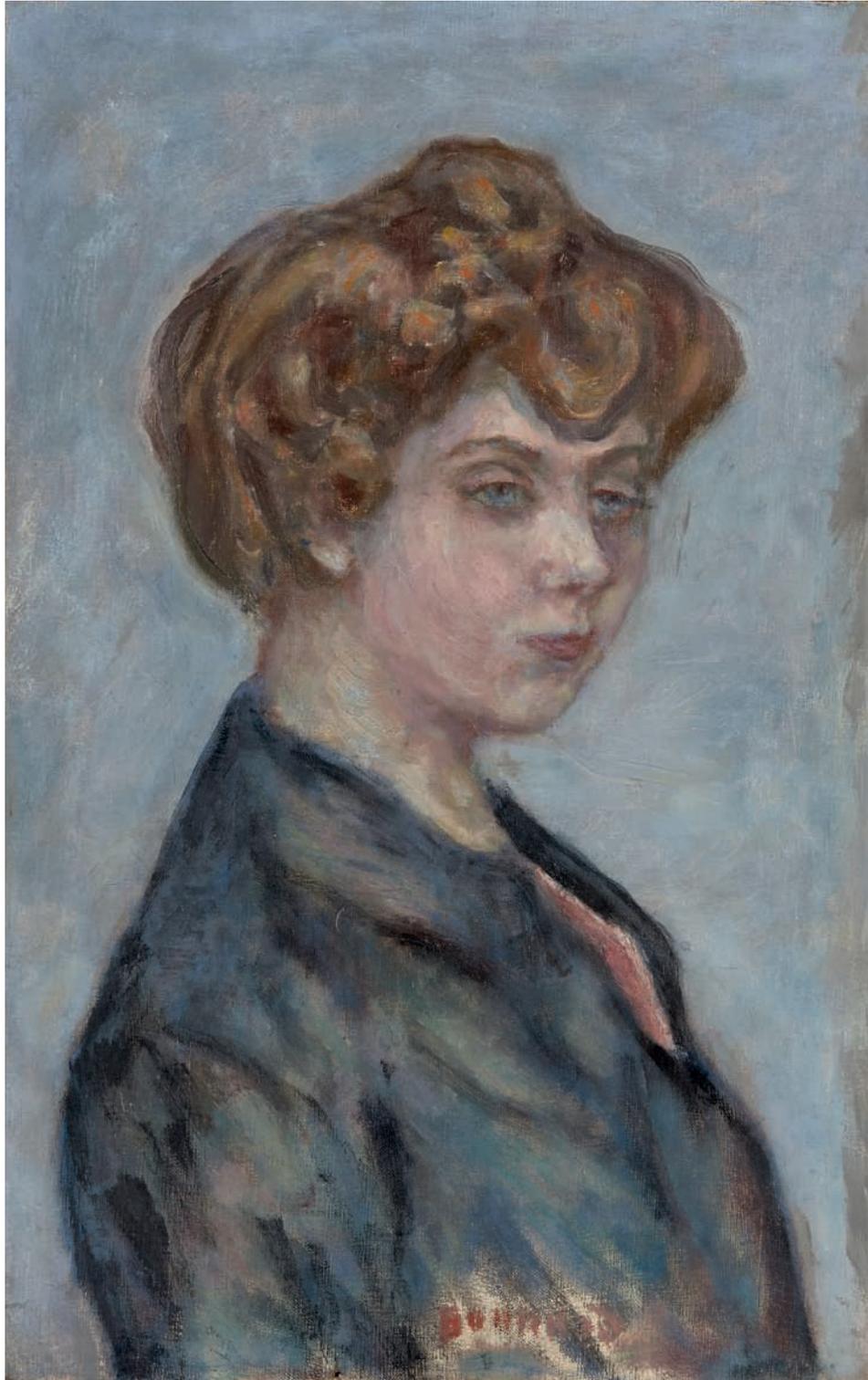
€80,000-120,000

\$92,000-140,000
£65,000-96,000

BIBLIOGRAPHIE:

J. et H. Dauberville, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1973, vol. II, p. 354, no. 826 (illustré).

'PORTRAIT DE JEUNE FEMME, FOND BLEU'; SIGNED LOWER CENTRE;
OIL ON CANVAS.





λ41

PIERRE BONNARD (1867-1947)

La montre

signé et daté '98 Bonnard' (en bas à gauche)

huile sur panneau

22.6 x 28.5 cm. (8 $\frac{7}{8}$ x 11 $\frac{1}{4}$ in.)

Peint en 1898

€60,000-80,000

\$69,000-91,000

£49,000-64,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE:

J. et H. Dauberville, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint révisé et augmenté*, Paris, 1992, vol. I, p. 202, no. 178 (illustré).

'LA MONTRE'; SIGNED AND DATED LOWER LEFT; OIL ON PANEL.



λ42

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Vue de Vernon

graphite, aquarelle et gouache sur papier maroufflé sur toile
45 x 32 cm. (17¾ x 12½ in.)

€15,000-20,000

\$18,000-23,000
£13,000-16,000

PROVENANCE:

Galerie Cardo, Paris.
André Lévy-Despas, Paris (avant 1965).
Puis par succession.

Guy-Patrice et Floriane Dauberville ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

*'VUE DE VERNON'; PENCIL, WATERCOLOUR AND GOUACHE ON PAPER LAID
DOWN ON CANVAS.*

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogue énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogue», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».

(b) Notre description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

(a) **L'état des lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation et l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni prise en charge de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à l'**état** de la part de Christie's ou du vendeur.

(b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ils ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

(a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.

(b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe applicable.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie

mais peuvent fragiliser les pierres gemmes et/ou nécessiter une attention particulière au fil du temps.

(b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.

(c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre gemme mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre gemme. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre gemme particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.

(d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres gemmes peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

(a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

(a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie ; tout autre document attestant de sa constitution ; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association ; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration ainsi qu'une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire ;

(vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne

(les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département comptabilité au +33 (0)1 40 76 84 38.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département comptabilité au +33 (0)1 40 76 85 78.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom. Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous avez besoin de renseignements, merci de bien vouloir contacter le département des Enchères au +33 (0)1 40 76 84 38.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse ou, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole « » à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- refuser une enchère ;
- lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- retirer un **lot** ;
- diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'utiliser de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR, TAXES ET DROIT DE SUITE DES AUTEURS

1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €30.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €30.000 et jusqu'à €1.200.000 et 12% H.T. (soit 12.66% T.T.C. pour les livres et 14.40% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €1.200.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17.5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés

par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

2. TVA

L'adjudicataire est redevable de toute taxe applicable, y compris toute TVA, taxe sur les ventes, taxe d'utilisation compensatoire ou taxe équivalente applicable sur le **prix marteau** et les **frais de vente**. Il incombe à l'acheteur de vérifier et de payer toutes les taxes dues. Vous trouverez des précisions sur la façon dont la TVA et les récupérations de TVA sont gérées dans la rubrique du catalogue intitulée « Symboles de TVA et explication ». Les charges et remboursements de TVA dépendent des circonstances particulières de l'acheteur, aussi cette rubrique, non exhaustive, doit-elle être utilisée uniquement comme une orientation générale. Dans tous les cas, le droit européen et le droit français priment.

En règle générale, Christie's mettra les **lots** à la vente sous le régime de la marge. Légalement, ce régime implique que la TVA n'apparaît pas sur la facture et n'est pas récupérable.

Sur demande des entreprises assujetties à la TVA formulée immédiatement après la vente, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujetti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces **lots** ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

REMBOURSEMENT DE LA TVA EN CAS D'EXPORTATION EN DEHORS DE L'UNION EUROPEENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de 3 mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU) sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement €50 de frais de gestion.

REMBOURSEMENT DE LA TVA AUX PROFESSIONNELS DE L'UNION EUROPEENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre Etat membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leur numéro d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des **lots** vers cet autre Etat dans le respect des règles administratives et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira €50 de frais de gestion sur chaque remboursement.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 85 78. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

4. Droit de suite

En application de l'article L122-8 du Code de la Propriété Intellectuelle, les auteurs vivants d'œuvres graphiques et plastiques ont, nonobstant toute cession de l'œuvre originale, un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de cette œuvre aux enchères. Après la mort de l'auteur, ce droit de suite subsiste au profit de ses héritiers pendant l'année civile en cours et les 70 années suivantes. Le paiement du droit de suite, au taux applicable à la date de la vente sera à la charge de l'acheteur. Les **lots** concernés par cette redevance sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ , accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d'adjudication. Nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.

Le droit de suite n'est applicable que pour les **lots** dont le prix d'adjudication est supérieur ou égal à €750. Le montant total du droit de suite pour un objet ne peut dépasser €12.500.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du prix d'adjudication, de la manière suivante :

- **4 %** pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à €50.000 ;
- **3 %** pour la tranche du prix de vente comprise entre €50.000,01 et €200.000 ;
- **1 %** pour la tranche du prix de vente comprise entre €200.000,01 et €350.000 ;
- **0,5 %** pour la tranche du prix de vente comprise entre €350.000,01 et €500.000 ;
- **0,25 %** pour la tranche du prix de vente dépassant €500.000.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :

- est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, à la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre « **garantie** d'authenticité »). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, nous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est défini dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- la **garantie** est valable pendant les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
- La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **Intitulé** ou à toute partie d'**Intitulé** qui est formulé « **Avec réserve** ». « **Avec réserve** » signifie défini à l'aide d'une clarification dans une **description du catalogue du lot** ou par l'emploi dans un **Intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue « **Avis importants et explication des pratiques de catalogue** ». Par exemple, l'emploi du terme « **ATTRIBUÉ À...** » dans un **Intitulé** signifie que le **lot** est selon l'opinion de Christie's probablement une œuvre de l'artiste mentionné mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **Intitulés Avec réserve** et la description complète du catalogue des **lots** avant d'enchérir.
- La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.
- La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si l'acheteur initial a possédé le **lot**, et en a été propriétaire de manière continue de la date de la vente aux enchères jusqu'à la date de la réclamation. Elle ne peut être transférée à personne d'autre.
- Afin de formuler une réclamation au titre de la **garantie d'authenticité**, vous devez :
 - nous fournir des détails écrits, y compris toutes les preuves pertinentes, de toute réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères ;
 - si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
 - retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
- Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

- Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
 - le prix d'adjudication ; et
 - les frais à la charge de l'acheteur ; et
 - tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
 - toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :

Sur le compte 3805 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Bank Plc. – Agence ICT – 183, Avenue Daumesnil-75175 Paris Cedex 12, France / Code banque : 30588 – Code guichet : 60001 – Code SWIFT : BARCFRPP – IBAN : FR76 30588 60001 38053990101 31.

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions et dans la limite de 40 000 €. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de nos services Caisses, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (d) ci-dessous.

(iii) En espèce :

Nous avons pour politique de ne pas accepter les paiements uniques ou multiples en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur s'il est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers.

(iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèques :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euro.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département Comptabilité Acheteurs, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter le département comptabilité au +33 (0)1 40 76 85 78.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14^e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/

ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 7 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente, nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie's**.
- (c) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 7 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ; ou

(ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

- (b) les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHÈVEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le département transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien

quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous l'importez.

- (a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport d'œuvres d'art de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse arttransport_london@christies.com.

- (b) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit, entre autres choses, de matériaux à base d'ivoire, d'écailles de tortues, de peaux de crocodiles, de cornes de rhinocéros, d'ailerons de requins, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

- (c) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis
- Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou pas de l'ivoire d'éléphant africain et vous achèterez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

- (d) **Lots** contenant des matériaux provenant de Birmanie (Myanmar)
- Les **lots** contenant des rubis ou de la jadéite en provenance de Birmanie (Myanmar) ne peuvent généralement pas être importés aux États-Unis. À l'attention des acheteurs américains, les **lots** contenant des rubis ou de la jadéite d'origine birmane ou indéterminée ont été signalés par le symbole Y dans le catalogue. En ce qui concerne les articles contenant d'autres types de pierres gemmes provenant de Birmanie (par ex. des saphirs), ces articles peuvent être importés aux États-Unis à condition que les pierres gemmes aient été montées sur ou serties dans les bijoux hors de Birmanie et à condition que la monture ne soit pas de nature temporaire (par exemple une ficelle).

- (e) **Lots** d'origine iranienne
- Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnel d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguières, des tuiles ou carreau de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays, comme le Canada, ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.

- (f) Or

L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

- (g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette

- licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.
- (h) Montres
- (i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.
- (ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

- (a) Les déclarations faites ou les informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; ou
- (ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sauf tel que requis par le droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.
- (c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.
- (d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'acheter un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.
- (e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans le présent accord, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas

tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous nous donnons une traduction de ces Conditions de vente, nous utiliserons la version française en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité, et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par ces Conditions de vente n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice unique ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt - 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de prémption.

11. Trésors nationaux

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier d'un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

• Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge	150.000 €
• Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge	30.000 €
• Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €

• Livres de plus de 100 ans d'âge	50.000 €
• Véhicules de plus de 75 ans d'âge	50.000 €
• Dessins ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge	15.000 €
• Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur)	1.500 €
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles	(1)
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles	1.500 €
• Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)	(1)
• Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur)	300 €

12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous sommes désolés mais nous ne pouvons accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

H. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de gemmes, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant fait de ce matériau.

garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans le présent accord selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2 du présent accord.

frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.

description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

état : l'état physique d'un **lot**.

date d'échéance : la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **Estimation basse** désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation haute** désigne le chiffre le plus élevé. **L'estimation moyenne** correspond au milieu entre les deux.

prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

Intitulé : la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

prix d'achat : la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.

Avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **Intitulés Avec réserve** désigne la section dénommée **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogue ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

SYMBOLES DE TVA

et explications

Vous trouverez un glossaire expliquant la signification des termes apparaissant en caractères gras sur cette page à la fin de la rubrique du catalogue intitulée «Conditions de vente» TVA due

SYMBOLE	
Absence de symbole	Nous utiliserons le régime de la marge bénéficiaire de la TVA. Aucune TVA ne sera facturée sur le prix marteau . La TVA à 20 % sera ajoutée aux frais de vente mais n'apparaîtra pas distinctement sur notre facture.
†	Nous facturerons selon les règles habituelles de la TVA; la TVA sera facturée à 20 % à la fois sur le prix marteau et sur les frais de vente et apparaîtra distinctement sur notre facture.
*	Ces lots ont été importés d'en dehors de l'UE pour être vendus et placés sous le régime de l'admission temporaire. La TVA à l'importation est due à 5,5 % sur le prix marteau . La TVA à 20 % sera ajoutée aux frais de vente mais n'apparaîtra pas distinctement sur notre facture.
W	Ces lots ont été importés d'en dehors de l'UE pour être vendus et placés sous le régime de l'admission temporaire. Les droits de douane applicables seront ajoutés au prix marteau et la TVA à l'importation à 20 % sera facturée sur les droits, prix marteau inclus. La TVA à 20 % sera ajoutée aux frais de vente mais n'apparaîtra pas distinctement sur notre facture.
a	Le traitement de la TVA dépendra de si vous vous êtes enregistré à la vente aux enchères avec une adresse dans l'UE ou hors UE : <ul style="list-style-type: none"> • Si vous vous êtes enregistré avec une adresse dans l'UE, vous serez facturé selon le régime de la marge bénéficiaire de la TVA (voir Absence de symbole ci-dessus). • Si vous vous êtes enregistré avec une adresse hors UE, reportez-vous à nos Conditions de vente si vous souhaitez être remboursé de votre TVA. • Dans tous les cas, le paiement hors TVA ne peut être accepté que si le lot est exporté par nous en dehors de l'Union européenne dans les 90 jours suivant la vente. Veuillez consulter nos Conditions de vente pour plus de détails.
*	Pour le vin proposé « non dédouané » uniquement. Si vous choisissez d'acheter le vin non dédouané, aucun droit d'accises ni aucune taxe de dédouanement ne sera facturé sur le prix marteau . Si vous choisissez d'acheter le vin dédouané, les droits d'accises applicables seront ajoutés au prix marteau et la taxe de dédouanement à 20 % sera facturée sur les droits de douane, prix marteau inclus. Que vous achetiez le vin non dédouané ou dédouané, la TVA à 20 % sera ajoutée aux frais de vente et apparaîtra sur la facture.

REMBOURSEMENTS DE LA TVA : QUE PUIS-JE RÉCUPÉRER ?

Si vous êtes :

Un acheteur français ou européen non assujéti à la TVA		Aucun remboursement de TVA n'est possible.
Acheteur français assujéti à la TVA	Absence de symbole et a	Le montant de la TVA sur les frais de vente ne peut pas être remboursé. Toutefois, sur demande, nous pouvons vous refacturer en dehors du régime de la marge bénéficiaire de la TVA en vertu des règles normales de la TVA française (comme si le lot avait été vendu avec un symbole †).
	* et W	Vous pouvez récupérer la TVA à l'importation facturée sur le prix marteau sur votre propre déclaration de TVA. Le montant de la TVA sur les frais de vente est facturé selon les règles du régime de la marge bénéficiaire et ne peut donc normalement pas être récupéré. Cependant, si vous demandez à être refacturé en dehors du régime de la marge bénéficiaire de la TVA en vertu des règles normales de la TVA française (comme si le lot avait été vendu avec un symbole †) alors, sous réserve de la législation française, vous pouvez récupérer la TVA facturée sur votre propre déclaration de TVA.
Acheteur européen assujéti à la TVA	Absence de symbole et a	Le montant de la TVA sur les frais de vente ne peut pas être remboursé. Toutefois, sur demande, nous pouvons vous refacturer en dehors du régime de la marge bénéficiaire de la TVA en vertu des règles normales de la TVA française (comme si le lot avait été vendu avec un symbole †). Voir ci-dessous les règles qui s'appliqueraient alors.
	†	Si vous nous communiquez votre numéro de TVA intracommunautaire, nous ne vous facturerons pas de TVA sur les frais de vente . Nous vous rembourserons également la TVA sur le prix marteau si vous expédiez le lot depuis la France et nous présentez une preuve d'expédition, dans les 3 mois suivant le retrait.
	* et W	Le montant de la TVA sur le prix marteau et sur les frais de vente ne peut pas être remboursé. Toutefois, sur demande, nous pouvons vous refacturer en dehors du régime de la marge bénéficiaire de la TVA en vertu des règles normales de la TVA française (comme si le lot avait été vendu avec un symbole †). Voir ci-dessous les règles qui s'appliqueraient alors.
Acheteur non-européen		Si vous remplissez TOUTES les conditions des notes 1 à 3 ci-dessous, nous rembourserons sur demande les taxes suivantes :
	Absence de symbole	Nous rembourserons le montant de la TVA sur les frais de vente .
	† et a	Nous rembourserons le montant de la TVA facturée sur le prix marteau . La TVA sur les frais de vente ne peut être remboursée que si vous êtes un client étranger.
	* (vin uniquement)	Aucun droit d'accises ou taxe de dédouanement ne sera facturée sur le prix marteau à condition que vous exportiez le vin « non dédouané » directement hors de l'UE à l'aide d'un chargeur agréé d'accises. La TVA sur les frais de vente ne peut être remboursée que si vous êtes une entreprise étrangère. Le montant de la TVA sur les frais de vente ne peut pas être remboursé aux clients non professionnels.
	* et W	Nous rembourserons la TVA à l'importation facturée sur le prix marteau et le montant de la TVA sur les frais de vente si le lot est exporté par nous en dehors de l'Union européenne dans les 90 jours suivant la vente.

1. Nous NE POUVONS PAS proposer de remboursements des montants de TVA ou de la TVA à l'importation aux acheteurs qui ne remplissent pas toutes les conditions applicables intégralement. Si vous ne savez pas si vous pouvez prétendre à un remboursement, veuillez contacter le Service Clientèle à l'adresse ci-dessous avant de participer aux enchères.

2. Les montants de TVA et la TVA à l'importation ne seront pas remboursés lorsque le remboursement total est inférieur à 100 euros.

3. Afin de recevoir un remboursement des montants de TVA / de la TVA à l'importation (selon le cas), les acheteurs non européens doivent :
 (a) s'être enregistrés à la vente aux enchères avec une adresse en dehors de l'UE; et
 (b) fournir une preuve immédiate de bonne exportation hors de l'UE dans les délais de : 30 jours via une « exportation contrôlée » pour les **lots * et W**. Tous les **lots** doivent être exportés dans les 3 mois suivant le retrait.

4. Les détails des documents que vous devez nous fournir pour justifier de

l'exportation/importation sont disponibles auprès de notre équipe TVA à l'adresse ci-dessous.

Nous facturons des frais de traitement de 50 euros par facture pour vérification des documents d'expédition/d'exportation. Nous renoncrons à ces frais de traitement si vous choisissez le Service expédition de Christie's pour organiser votre exportation/expédition.

5. Si vous choisissez le Département Transport d'œuvres d'art de Christie's ou l'un de nos chargeurs agréés pour organiser votre exportation/expédition, nous vous

délivrerons une facture d'exportation avec la TVA applicable ou les droits annulés comme décrit ci-dessus. Si par la suite vous annulez ou modifiez l'expédition d'une manière enfreignant les règles décrites ci-dessus, nous mettrons une facture rectificative vous facturant toutes les taxes applicables.

6. Si vous nous demandez de vous refacturer selon les règles normales de la TVA française (comme si le **lot** avait été vendu avec un symbole **†**) au lieu de selon le régime de la marge bénéficiaire, le **lot** pourrait ne plus pouvoir être revendu selon

le régime de la marge bénéficiaire. Nous vous recommandons de demander conseil à des professionnels si vous ne savez pas quelles pourraient être les conséquences.

7. Si vous avez des questions sur les remboursements de TVA, veuillez contacter le Service clientèle de Christie's sur : info@christies.com ou notre département Compatibilité au +33 (0) 1 40 76 85 78.

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouver les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 124.
- Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot**. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».
- ◌ Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.
- △ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».
- ... Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide de quelqu'un d'autre. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».
- λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente.
- **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'estimation préalable à la vente indiquée dans le catalogue.
- ~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.
- F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.
- Y **Lot** contenant de la jadaïte et des rubis provenant de Birmanie ou d'origine indéterminée. Voir section H2(d) des Conditions de vente.

Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ».

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains **lots** contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole △ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou faire une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole ○ à côté du numéro de **lot**. Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole ◌. Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

IMAGES, DESSINS, GRAVURES ET MINIATURES

- TITRES QUALIFIES

Les termes utilisés dans ce catalogue ont les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations du présent catalogue en matière de qualité d'auteur sont faites sous réserve des stipulations des Conditions de vente et de la **garantie** d'authenticité. Il est recommandé aux acheteurs d'inspecter eux-mêmes les biens. Des rapports de condition écrits sont généralement disponibles sur demande.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« **attribué à...** » à notre avis, est probablement en totalité ou partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

*« **studio de.../atelier de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*« **entourage de...** » à notre avis, œuvre de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

*« **disciple de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*« **à la manière de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

*« **d'après...** » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

« **signé...** » / « **daté...** » / « **inscrit...** » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

« **avec signature...** » / « **avec date...** » / « **avec inscription...** » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfixe « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

MEUBLES POSTERIEURS A 1950

Tous les **lots** incluant des meubles datés postérieurement à 1950 et inclus dans cette vente n'ont pas été conçus à l'origine pour être utilisés dans une habitation privée, ou bien sont aujourd'hui vendus uniquement comme œuvres d'art. Ces **lots** ne doivent donc pas être utilisés comme mobilier dans votre lieu d'habitation dans leur **état** actuel. Si vous souhaitez les utiliser à cette fin, vous devez d'abord vous assurer qu'ils sont retapissés, remboursés, et/ou recouverts comme il se doit pour convenir à cette utilisation, et ce conformément aux textes applicables.



ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)
TUTTO
BRODERIE SUR TOILE
105 X 99 CM.
RÉALISÉ EN 1988

ART CONTEMPORAIN

VENTE DU SOIR

Paris, 9 juin 2016

EXPOSITION

3 - 9 juin 2016

9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Paul Nyzam
pnyzam@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 15

CHRISTIE'S



DESIGN

VENTE DU SOIR

Paris, 25 mai 2016

EXPOSITION

19 - 24 mai 2016

9, avenue Matignon

75008 Paris

CONTACT

Pauline de Smedt

pdesmedt@christies.com

+33 (0)1 40 76 83 54

DIEGO GIACOMETTI 1902-1985

Paire de fauteuils aux pommeaux de canne, vers 1963

Provenance: Coco Chanel, Paris.

Estimation: 120 000 - 180 000€

CHRISTIE'S

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS ET CONSULTANTS / DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

AUTRICHE

Vienne
+43 (0)1 533 8812
Angela Baillou

BELGIQUE

Bruxelles
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

FINLANDE ET ETATS BALTES

Helsinki
+358 (0)9 608 212
Barbro Schauman (Consultant)

FRANCE

Bretagne
et Pays de la Loire
Virginie Gregory
(consultante)
+33 (0)6 09 44 90 78

Grand Est
Jean-Louis Janin Daviet
(consultant)
+33 (0)6 07 16 34 25

Nord-Pas de Calais
Jean-Louis Brémilts
(consultant)
+33 (0)6 09 63 21 02

Paris
+33 (0)1 40 76 85 85

Poitou-Charente
Aquitaine
Marie-Cécile Moueix
+33 (0)5 56 81 65 47

Provence - Alpes Côte d'Azur
Fabienne Albertini-Cohen
+33 (0)6 71 99 97 67

Rhône Alpes
Dominique Pierron
(consultant)
+33 (0)6 61 81 82 53

ALLEMAGNE

Düsseldorf
+49 (0)21 14 91 59 30
Andreas Rumbler

Francofort
+49 (0)61 74 20 94 85
Anja Schaller

Hambourg
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin zu Rantzau

Munich
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

Stuttgart
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ISRAËL

Tél Aviv
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE

Milan
+39 02 303 2831
Rome
+39 06 686 3333

MONACO

+377 97 97 11 00
Nancy Dotta (Consultant)

PAYS-BAS

Amsterdam
+31 (0)20 57 55 255

REPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE

Beijing
+86 (0)10 8572 7900

Hong Kong
+852 2760 1766

Shanghai
+86 (0)21 6355 1766
Jinqing Cai

RUSSIE

Moscou
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Anastasia Volobueva

ESPAGNE

Barcelone
+34 (0)93 487 8259
Carmen Schjaer

Madrid
+34 (0)91 532 6626
Juan Varez
Dalia Padilla

SUISSE

Genève
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

Zurich
+41 (0)44 268 1010
Dr. Dirk Boll

EMIRATS ARABES UNIS

Dubai
+971 (0)4 425 5647
Chaden Khoury

GRANDE-BRETAGNE

Londres
+44 (0)20 7839 9060

Londres,
South Kensington
+44 (0)20 7930 6074

Nord
+44 (0)7752 3004
Thomas Scott

Sud
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

Est
+44 (0)20 7752 3310
Simon Reynolds

Nord Ouest et Pays de Galle
+44 (0)20 7752 3376
Mark Newstead
Jane Blood

Ecosse
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams

Robert Lagneau
David Bowes-Lyon (Consultant)

Ile de Man
+44 1624 814502
The Marchioness Conyngham
(Consultant)

Iles de la Manche
+44 (0)1534 485 988
Melissa Bonn

IRLANDE

+353 (0)59 86 24996
Christine Ryall

ÉTATS-UNIS

New York
+1 212 636 2000

DÉPARTEMENTS

AFFICHES
SK: +44 (0)20 7752 3208

ANTIQUITÉS
PAR: +33 (0)1 40 76 84 19
SK: +44 (0)20 7752 3219

APPAREILS PHOTO ET
INSTRUMENTS D'OPTIQUE
SK: +44 (0)20 7752 3279

ARMES ANCIENNES ET
MILITARIA
KS: +44 (0)20 7752 3119

ART AFRICAÏN, OCÉANÏEN
ET PRÉCOLOMBIEN
PAR: +33 (0)1 40 76 83 86

ART ANGLAIS-INDIEN
PAR: +44 (0)20 7389 2570

ART BRITANNIQUE
DU XXÈME SIÈCLE
KS: +44 (0)20 7389 2684

ART CHINOIS
PAR: +33 (0)1 40 76 86 05
KS: +44 (0)20 7389 2577

ART CONTEMPORAIN
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
KS: +44 (0)20 7389 2920

ART CONTEMPORAIN INDIEN
KS: +44 (0)20 7389 2409

ART D'APRÈS-GUERRE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
KS: +44 (0)20 7389 2450

ART DES INDIENS D'AMÉRIQUE
NY: +1 212 606 0536

ART IRLANDAIS ET
BRITANNIQUE
KS: +44 (0)20 7389 2682

ART ISLAMIQUE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 56
KS: +44 (0)20 7389 2700

ART JAPONAIS
PAR: +33 (0)1 40 76 86 05
KS: +44 (0)20 7389 2591

ART LATINO-AMÉRICAIN
PAR: +33 (0)1 40 76 86 25
NY: +1 212 636 2150

ART RUSSE
PAR: +33 (0)1 40 76 84 03
SK: +44 (0)20 7752 2662

ARTS ASIATIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 86 05

ARTS DÉCORATIFS
DU XXÈME SIÈCLE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21
KS: +44 (0)20 7389 2140

BIJOUX
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81
KS: +44 (0)20 7389 2383

CADRES
SK: +44 (0)20 7389 2763

CÉRAMIQUES EUROPÉENNES
ET VERRE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 02
SK: +44 (0)20 7752 3026

COSTUMES, TEXTILES,
ÉVENTAILS ET BAGAGES
SK: +44 (0)20 7752 3215

DESSINS ANCIENS
ET DU XIXÈME SIÈCLE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 59
KS: +44 (0)20 7389 2251

ESTAMPES ET LITHOGRAPHIES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 71
KS: +44 (0)20 7389 2328

FUSILS
KS: +44 (0)20 7389 2025

HORLOGERIE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81
KS: +44 (0)20 7389 2224

ICÔNES
PAR: +33 (0)1 40 76 84 03
SK: +44 (0)20 7752 3261

INSTRUMENTS DE MUSIQUE
SK: +44 (0)20 7752 3365

INSTRUMENTS ET OBJETS
DE MARINE
SK: +44 (0)20 7389 2782

INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES
SK: +44 (0)20 7752 3284

LIVRES ET MANUSCRITS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99
KS: +44 (0)20 7389 2158

MARINES
SK: +44 (0)20 7752 3290

MINIATURES ET OBJETS
DE VITRINE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 24
KS: +44 (0)20 7389 2347

MOBILIER AMÉRICAIN
NY: +1 212 636 2230

MOBILIER ANCIEN ET OBJETS
D'ART
PAR: +33 (0)1 40 76 84 24
KS: +44 (0)20 7389 2482

MOBILIER ET OBJETS DE
DESIGNERS
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21
SK: +44 (0)20 7389 2142

MOBILIER ET SCULPTURES
DU XIXÈME SIÈCLE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 99
KS: +44 (0)20 7389 2699

MONTRES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81
KS: +44 (0)20 7389 2357

CEUVRES SUR PAPIER
BRITANNIQUES
KS: +44 (0)20 7389 2278

CEUVRES TOPOGRAPHIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99
KS: +44 (0)20 7389 2040

ORFÈVRE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 24
KS: +44 (0)20 7389 2666

PHOTOGRAPHIES
PAR: +33 (0)1 40 76 84 16
SK: +44 (0)20 7752 3006

SCULPTURES
PAR: +33 (0)1 40 76 84 19
KS: +44 (0)20 7389 2331

SOUVENIRS DE LA SCÈNE
ET DE L'ÉCRAN
SK: +44 (0)20 7752 3275

TABLEAUX AMÉRICAINS
NY: +1 212 636 214

TABLEAUX ANCIENS
ET DU XIXÈME SIÈCLE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 87
KS: +44 (0)20 7389 2086

TABLEAUX AUSTRALIENS
KS: +44 (0)20 7389 2040

TABLEAUX BRITANNIQUES
(1500-1850)
KS: +44 (0)20 7389 2945

TABLEAUX DU XXÈME SIÈCLE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
SK: +44 (0)20 7752 3218

TABLEAUX
IMPRESSIONNISTES
ET MODERNES
PAR: +33 (0)1 40 76 8389
KS: +44 (0)20 7389 2452

TABLEAUX DE L'ÉPOQUE
VICTORIENNE
KS: +44 (0)20 7389 2468

TAPIS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 73
KS: +44 (0)20 7389 23 70

TIRE-BOUCHONS
SK: +44 (0)20 7752 3263

VINS ET ALCOOLS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 97
KS: +44 (0)20 7752 3366

SERVICES LIÉS AUX VENTES

Christie's Fine Art Security
Services
Tel: +44 (0)20 7662 0609
Fax: +44 (0)20 7978 2073
cfass@christies.com

Collections d'Entreprises
Tel: +33 (0)1 40 76 85 66
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65
gdebuire@christies.com

Inventaires
Tel: +33 (0)1 40 76 85 66
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65
gdebuire@christies.com

Services Financiers
Tel: +33 (0)1 40 76 85 78
Fax: +33 (0)1 40 76 85 57
bpasquier@christies.com

Successions et Fiscalité
Tel: +33 (0)1 40 76 85 78
Fax: +33 (0)1 40 76 85 57
bpasquier@christies.com

Ventes sur place
Tel: +33 (0)1 40 76 85 98
Fax: +33 (0)1 40 76 85 65
lgosset@christies.com

AUTRES SERVICES

Christie's Education
Londres
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
education@christies.com

New York
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
christieseducation@christies.edu

Christie's International Real
Estates (immobilier)
Tel: +44 (0)20 7389 2592
FAX: +44 (0)20 7389 2168
awhitaker@christies.com

Christie's Images
Tel: +44 (0)20 7582 1282
Fax: +44 (0)20 7582 5632
imageslondon@christies.com

• Indique une salle de vente

Renseignements - Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation
email - info@christies.com

La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

Abréviations utilisées

KS: Londres, King Street • NY: New York, Rockefeller Plaza • PAR: Paris, Avenue Matignon
SK: Londres, South Kensington

**COLLECTION ZEINEB ET
JEAN-PIERRE MARCIE-RIVIÈRE**

**GRANDS COLLECTIONNEURS
ET MÉCÈNES**

MERCREDI 8 JUIN 2016,
À 19h

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE : JEAN-PIERRE

NUMÉRO : 13572

(Les coordonnées de facturation doivent correspondre au certificat d'exonération fiscale. Une fois les factures émises, nous ne pourrions pas changer le nom de l'acheteur ni réémettre la facture à un nom différent.)

**LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR
CHRISTIES.COM**

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incrément) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 0 à 1 000 €	par 50 €
de 1 000 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- Je comprends que si je remporte les enchères, le montant dû sera la somme du prix marteau et des frais de vente (en sus des éventuelles taxes applicables sur le prix marteau et les frais de vente et des éventuels droits de suite applicables conformément aux Conditions de vente - Accord de l'acheteur). Le taux de frais de vente sera égal à 25 % du prix marteau de chaque lot jusqu'à 30 000 € inclus, 20 % de tout montant supérieur à 30 000 € et jusqu'à 1 200 000 € inclus et 12 % du montant au-delà de 1 200 000 €. Pour le vin et les cigares, il existe un taux forfaitaire de 17,5 % du prix marteau de chaque lot vendu.
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères: +33 (0)1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu

de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

13572

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT I ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
---------------------------------	--	---------------------------------	--

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veillez indiquer votre numéro :



Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRAND FORMAT, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Tous les lots vendus seront transférés chez Transports Monin :

Jeudi 9 juin à 9h00

Transports Monin se tient à votre disposition le lendemain suivant le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pylône n° 33
75018 Paris

Téléphone magasinage: +33 (0)6 27 63 22 36
Téléphone standard: +33 (0)1 80 60 36 00
Fax magasinage: +33 (0)1 80 60 36 11

TARIFS

Le stockage des lots vendus est couvert par Christie's pendant 14 jours ouvrés. Tout frais de stockage s'applique à partir du 15ème jour après la vente. A partir du 15ème jour, la garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Transports Monin au taux de 0,6% de la valeur du lot et les frais de stockage s'appliquent selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

Transports Monin offre également aux acheteurs la possibilité de faire établir un devis pour l'emballage, le montage, l'installation, l'établissement des documents administratifs et douaniers ainsi que pour le transport des lots en France ou à l'étranger. Ce devis peut être établi sur simple demande.

PAIEMENT

- A l'avance, contacter Transports Monin au +33 (0)1 80 60 36 00 pour connaître le montant dû. Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)
- Au moment de l'enlèvement: chèque, espèces, carte de crédit, travellers chèques.

Les objets vous seront remis sur simple présentation du bon d'enlèvement. Ce document vous sera délivré par le caissier de Christie's, 9 avenue Matignon 75008 Paris.

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

All the sold lots will be transferred to Transports Monin :

Thursday 9th June at 9am

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pylône n° 33
75018 Paris

Telephone Warehouse: +33 (0)6 27 63 22 36
Telephone standard: +33 (0)1 80 60 36 00
Fax Warehouse: +33 (0)1 80 60 36 11

STORAGE CHARGES

Christie's provides storage during 14 business days. From the 15th day, all lots will be under the guarantee of Transports Monin, at 0.6% of lot value (hammer price plus buyer's premium). Storage charges will be applicable as per the rates described in the chart below.

Transports Monin may assist buyers with quotation for handling, packing, and customs formalities as well as shipping in France or abroad. A quotation can be sent upon request.

You may contact Transports Monin the day following the removal, Monday to Friday, 9am to 12.30am & 1.30pm to 5pm.

PAYMENT

- Please contact Transports Monin in advance regarding outstanding charges. Payment can be made by cheque, bank transfer, and credit card (Visa, Mastercard, American Express)
- When collecting: cheque, cash, credit card and travellers cheques. Lots shall be released on production of the Release Order, delivered by Christie's cashiers, 9 avenue Matignon 75008 Paris.



TABLEAUX GRAND FORMAT, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	5€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	2€ + TVA

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	5€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	2€ + VAT

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

Patricia Barbizet, Chairwoman and CEO
Stephen Brooks, Global Chief Operating Officer
Loïc Brivezac, Gilles Erulin, Gilles Pagniez,
François-Henri Pinault,
Jussi Pylkkänen, Global President
Sophie Carter, Company Secretary

CHRISTIE'S EXECUTIVE

Patricia Barbizet, Chairwoman and CEO
Jussi Pylkkänen, Global President
Stephen Brooks, Global Chief Operating Officer

CHRISTIE'S EMERI CHAIRMAN'S OFFICE

Viscount Linley, Honorary Chairman

SENIOR DIRECTORS

Mariolina Bassetti, Giovanna Bertazzoni,
Olivier Camu, Philippe Garner, Richard Knight,
Francis Outred, Andreas Rumbler,
François de Ricqlès

DIRECTORS

Edouard Boccon-Gibod, Prof. Dr. Dirk Boll,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart,
Roni Gilat-Baharaff, Christiane Rantzau,
Jop Ubbens, Juan Varez

CHRISTIE'S EMERI ADVISORY BOARD

Pedro Girao, Chairman,
Patricia Barbizet, Arpad Busson,
Loula Chandris, Kemal Has Cingillioglu,
Ginevra Elkann, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Laurence Graff, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Marquesa de Bellavista Mrs Alicia Koplowitz,
Viscount Linley, Robert Manoukian,
Rosita, Duchess of Marlborough,
Countess Daniela Memmo d'Amelio,
Usha Mittal, Leopoldo Rodés, Çiğdem Simavi

Charles Cator, Deputy Chairman,
Christie's International

CHRISTIE'S FRANCE SAS

François de Ricqlès, Président,
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général
Florence de Botton, Vice-President

CHRISTIE'S FRANCE CHAIRMAN'S OFFICE

François de Ricqlès
Edouard Boccon-Gibod
Florence de Botton
Géraldine Lenain
Pierre-Emmanuel Martin-Vivier

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Grégoire Debuire,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
François de Ricqlès,
Marie-Laurence Tixier

CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

Jean Gueguinou, Président,
José Alvarez, Patricia Barbizet,
Jeanne-Marie de Broglie,
Béatrice de Bourbon-Siciles,
Isabelle de Courcel, Rémi Gaston-Dreyfus,
Jacques Grange, Terry de Gunzburg,
Hugues de Guitaut, Guillaume Houzé,
Roland Lopic, Christiane de Nicolay-Mazery,
Hélie de Noailles, Christian de Pange,
Maryvonne Pinault, Sylvie Winckler

DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS

Laëtitia Bauduin, Isabelle de Conihout,
Marine de Cenival, Bruno Claessens,
Tudor Davies, Grégoire Debuire,
Isabelle d'Amécourt, Sonja Ganne,
Lionel Gosset, Anika Guntrum,
Hervé de La Verrie, Olivier Lefeuve,
Pauline De Smedt, Pierre Martin-Vivier,
Simon de Monicault, Élodie Morel,
Marie-Laurence Tixier

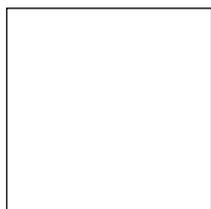
Directeurs

Christophe Durand-Ruel,
Patricia de Fougerolle,
Elvire de Maintenant
Spécialistes Senior

Frédérique Darricarrère-Delmas,
Hippolyte de la Féronnière, Flavien Gaillard,
Stéphanie Joachim, Nicolas Kaenzig,
Emmanuelle Karsenti, Paul Nyzam,
Tiphaine Nicoul, Hélène Rihal, Tatiana Ruiz Sanz,
Philippine de Saily, Fanny Saulay, Etienne Sallon,
Thibault Stockmann
Spécialistes

Fannie Bourgeois,
Spécialiste associée

Mathilde de Backer, Zheng Ma,
Olivia de Fayet, Agathe de Saint Céran
Spécialistes Junior







INDEX

A

Albers, J., 29

B

Bacon, F., 16

Bonnard, P., 39, 40, 41, 42

C

Cézanne, P., 4

D

De Staël, N., 12

Dubuffet, J., 1, 5, 18, 22, 24, 27

E

Ernst, M., 3

F

Fontana, L., 13

G

González, J., 14

K

Khan, I., 28

Kiefer, A., 25

Kooning, W., 17

M

Marden, B., 10

Motherwell, R., 26

P

Picabia, F., 9

Picasso, P., 2, 7, 20

S

Schlemmer, O., 8

Schwitters, K., 21

Serra, R., 11

Signac, P., 31, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 38

Soulages, P., 23

Soutter, L., 6, 19

Steinberg, S., 30

T

Twombly, C., 15

ILLUSTRATIONS

Couverture:

Lot 16

Francis Bacon, *Man in Blue VII*, 1954.

© The Estate of Francis Bacon /

All rights reserved /

ADAGP, Paris and DACS, London, 2016

Deuxième de couverture:

Lot 18

Page 2:

Lot 22

Page 3:

Lot 9

Page de titre:

Lot 11

Index:

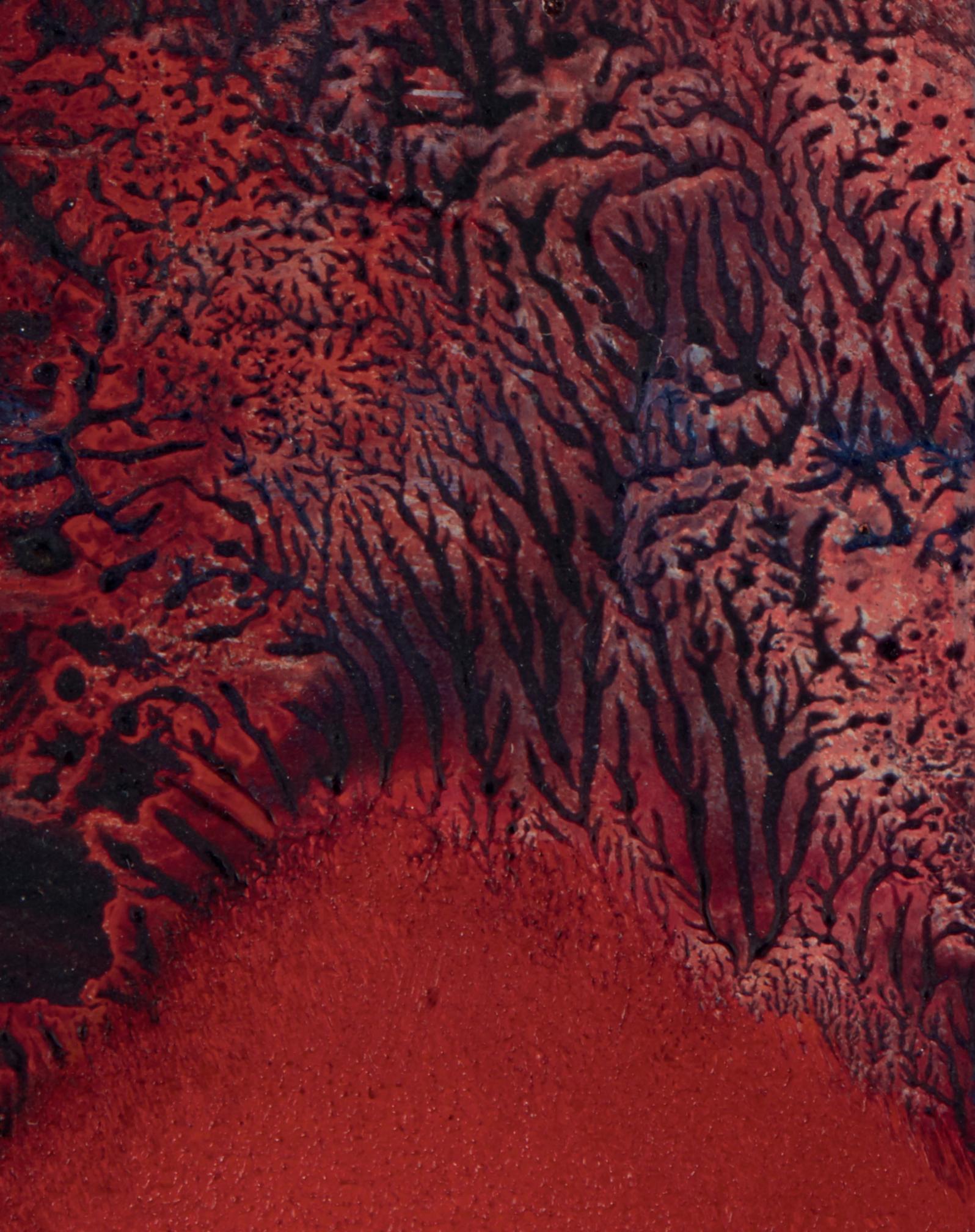
Lot 2

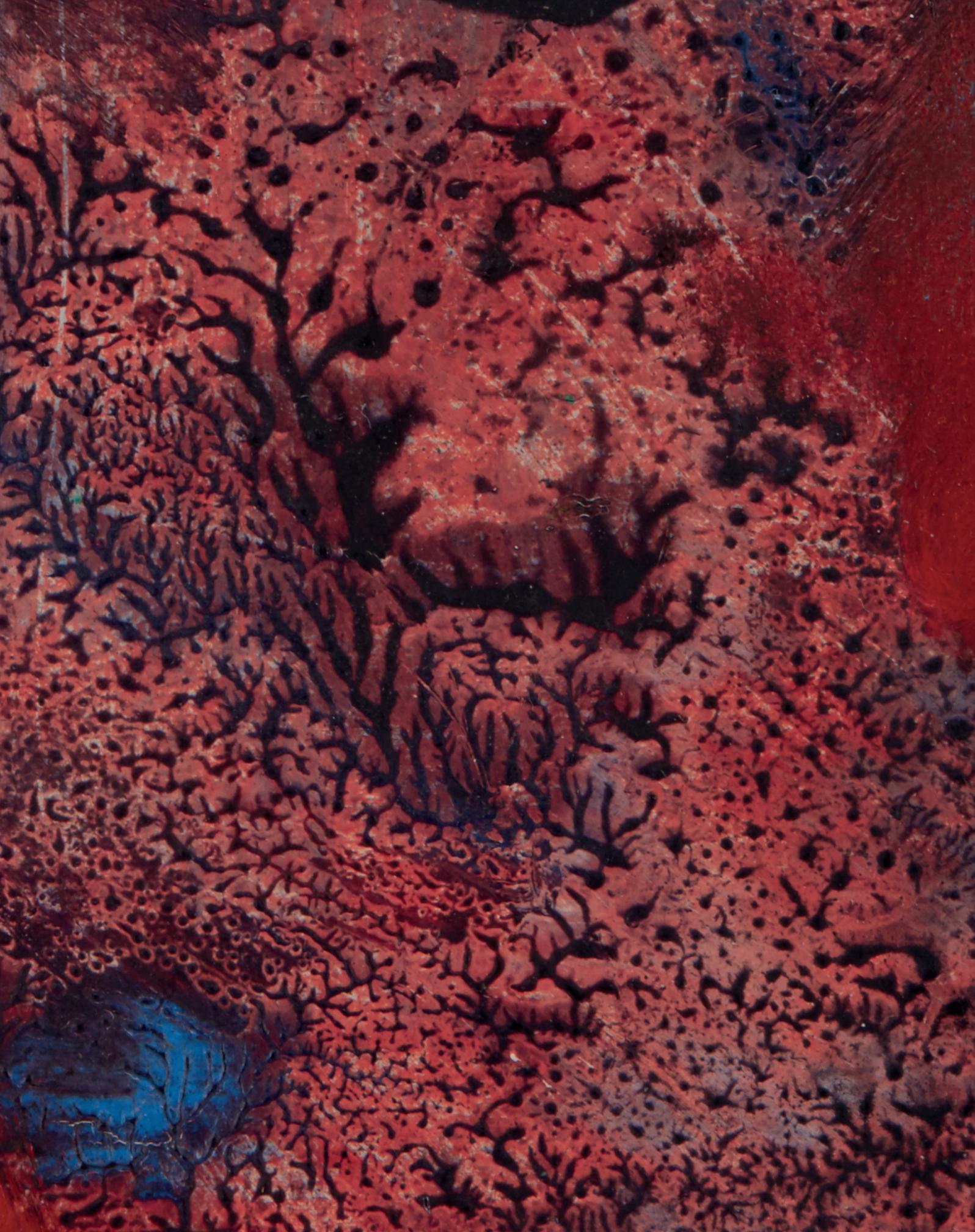
Troisième de couverture:

Lot 5

Quatrième de couverture:

Lot 12







CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON 75008 PARIS