

PARIS AVANT-GARDE

Paris, 17 octobre 2018



CHRISTIE'S





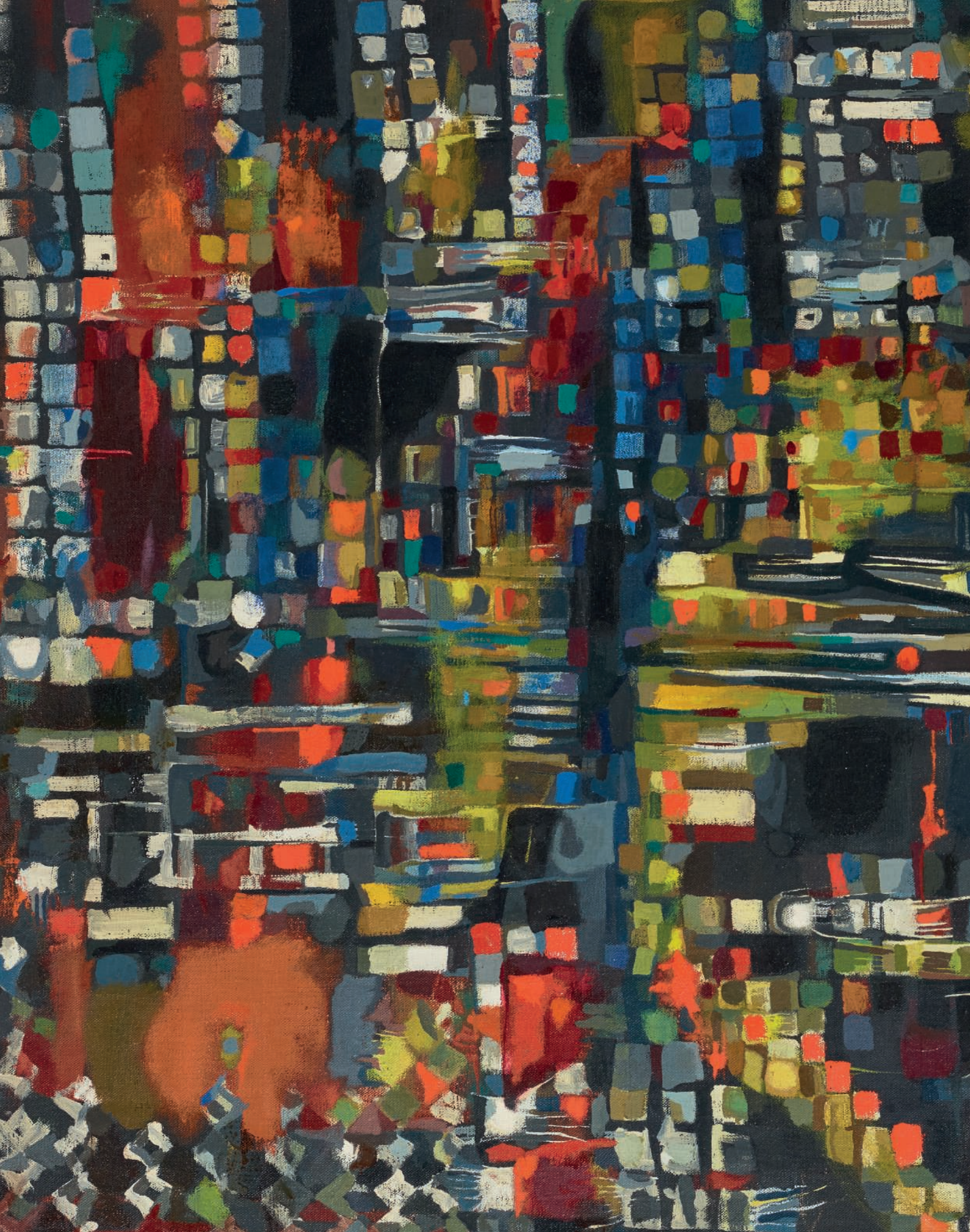


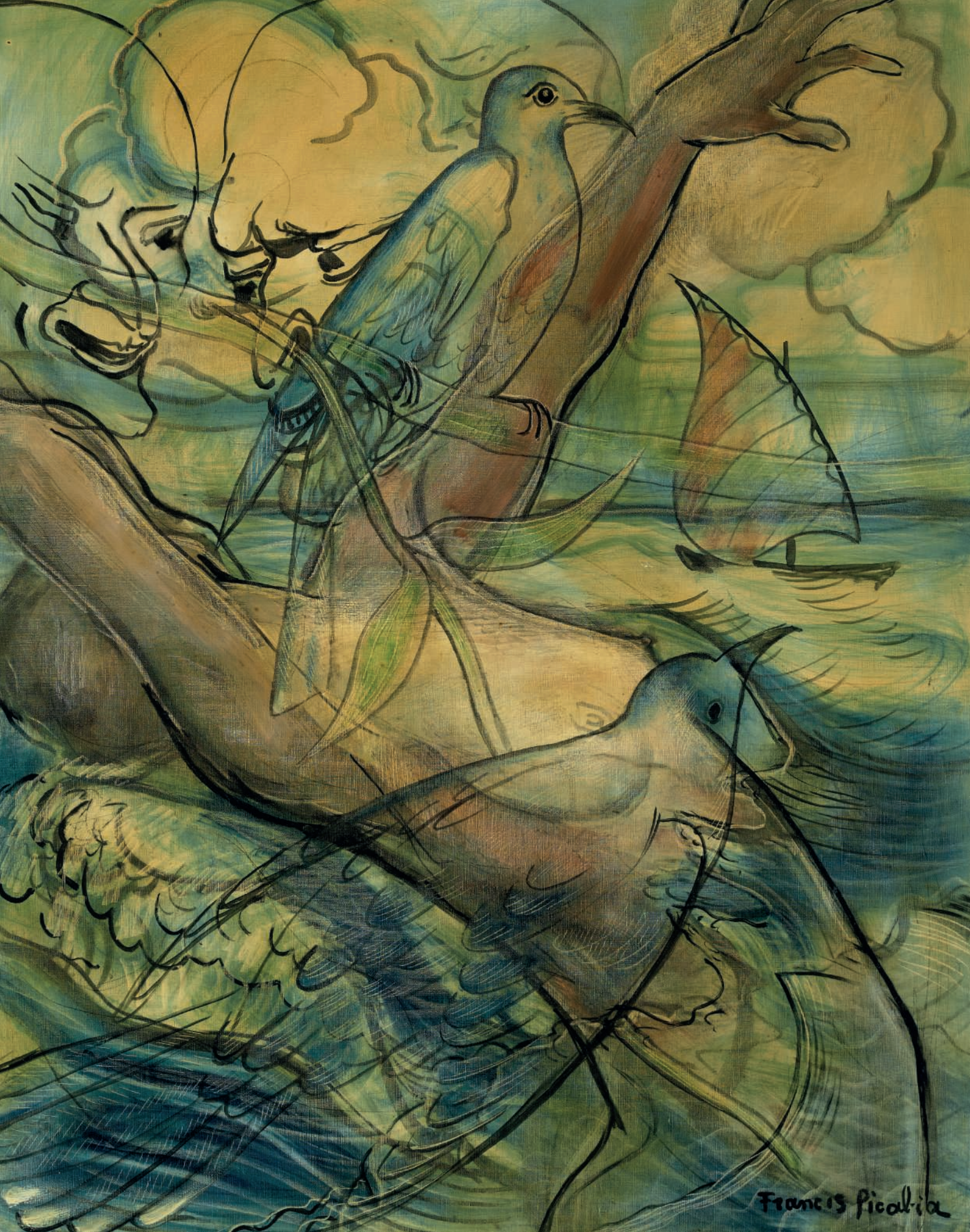












Francis Picabia



AVANT-GARDE

Mercredi 17 octobre 2018 – 19h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi 13 octobre	10h - 18h	Mardi 16 octobre	10h - 18h
Dimanche 14 octobre	14h - 18h	Mercredi 17 octobre	10h - 16h
Lundi 15 octobre	10h - 18h		

COMMISSAIRE-PRISEUR

Adrien Meyer

CODES ET NUMÉROS DES VENTES

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
16419-MONCHA

CONDITIONS OF SALE

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 catalogue. 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.

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

CHRISTIE'S

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com

jusqu'au 17 octobre à 8h30



Consultez le catalogue et les résultats
de cette vente en temps réel sur votre
iPhone, iPod Touch ou iPad

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

François de Ricqlès, *Président*
Edouard Boccon-Gibod, *Directeur Général*
Jussi Pylkkänen, *Gérant*
François Curriel, *Gérant*



SOMMAIRE

11	Informations sur la vente
13	Spécialistes et Services pour cette vente
162	Conditions de vente
166	Avis importants
168	Salles de ventes internationales, bureaux de représentation européens et consultants Départements spécialisés et autres services de Christie's
169	Ordre d'achat
IBC	Index

ILLUSTRATIONS

COUVERTURE:

Lot 9

DEUXIÈME DE COUVERTURE:

Lot 7 (détail)

PAGE DE TITRE:

Lot 19 (détail)

SOMMAIRE:

Lot 18 (détail)

TROISIÈME DE COUVERTURE:

Lot 36 (détail)

QUATRIÈME DE COUVERTURE:

Lot 10

christies.com

Nous remercions les personnes suivantes pour leur contribution à ce catalogue :
André Cariou, Georges, Nicola Baird

CHAIRMAN'S OFFICE

Christie's France



FRANÇOIS DE RICQLÈS
Président
fdericqlès@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 59



GÉRALDINE LENAIN
Directrice Internationale, Arts d'Asie
glenain@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 72 52



ÉDOUARD BOCCON-GIBOD
Directeur Général
eboccon-gibod@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 64



PIERRE MARTIN-VIVIER
Directeur International, Arts du 20^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES ABSENTEE AND TELEPHONE BIDS

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

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

ABONNEMENT
AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Sandra Balzani
Coordinatrice d'après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
Fax: +33 (0)1 40 76 84 47
postsaleParis@christies.com

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrices



TUDOR DAVIES
Responsable de la vente
Directeur du département
Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 86 18
tdavies@christies.com



PAUL NYZAM
Responsable de la vente
Spécialiste Art Contemporain
Tel: +33 1 40 76 84 15
pnyzam@christies.com



ANIKA GUNTRUM
Directeur international
Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 83 89
aguntrum@christies.com



LAËTITIA BAUDUIN
Directeur du département
Art contemporain
Tel: +33 (0)1 40 76 85 95
lbauduin@christies.com



ÉLODIE MOREL
Directrice de département,
Photographies
Tel: +33 (0)1 40 76 84 16
emorel@christies.com



ÉTIENNE SALLON
Spécialiste
Art Contemporain
Tel: +33 1 40 76 86 03
esallon@christies.com



VALÉRIE HESS
Spécialiste
Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 74 32
vhess@christies.com



EKATERINA KLIMOCHKINA
Spécialiste associée
Art Contemporain
Tel: +33 1 40 76 84 34
eklim@christies.com



JOSÉPHINE WANECQ
Catalogueur
Art Contemporain
Tel: +33 (0)1 40 76 72 19
jwanecq@christies.com



LÉA BLOCH
Spécialiste junior
Art Moderne
Tél: +33 (0)1 40 76 83 99
lloch@christies.com



JEANNE RIGAL
Directrice internationale
des expertises
Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 85 91
jrigal@christies.com



VALENTINE LEGRIS
Coordinatrice des ventes
Tel: +33 1 40 76 86 25
vlegris@christies.com

**REGIONAL MANAGING
DIRECTOR**
Art Moderne
Tara Rastrick
+44 (0)20 7389 2193
trastrick@christies.com

Art Contemporain
Zoe Ainscough
+44 (0)20 7389 2958
zainscough@christies.com

BUSINESS MANAGER
Art Moderne
Sarah de Maistre
+33 (0) 1 40 76 83 56
sdemaistre@christies.com

BUSINESS DIRECTOR
Art Contemporain
Virginie Barocas-Hagelauer
+33 (0) 1 40 76 85 63
vbarocas-hagelauer@christies.com

**DIRECTOR OF SALE
MANAGEMENT**
Eloïse Peyre
+33 (0) 1 40 76 85 68
epeyre@christies.com

For general enquiries about
this auction, emails should be
addressed to the Department
Coordinator(s).

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

AMERICAS



Allegra Bettini
Head of Online Sales



Max Carter
Head of Department



Cyanne Chutkow
Deputy Chairman



Sarah El-Tamer
Associate Specialist



Brian Evans
Cataloguer



Jessica Fertig
Head of Evening Sale



Vanessa Fusco
Head of Works on Paper and Day Sales



Conor Jordan
Deputy Chairman



Sharon Kim
International Director



David Kleiweg de Zwaan
Senior Specialist



Adrien Meyer
Co-Chairman



Margaux Morel
Cataloguer



Vanessa Prill
Cataloguer



Morgan Schoonhoven
Specialist, West Coast

LONDON



Giovanna Bertazzoni
Co-Chairman



Christopher Burge
Honorary Chairman



Olivier Camu
Deputy Chairman



Jason Carey
Head of Department



Micol Flocchini
Associate Specialist



Keith Gill
Head of Evening Sale



Ishbel Gray
Junior Specialist



Imogen Kerr
Specialist



Antoine Leboutteiller
Senior Specialist



John Lumley
Honorary Chairman



Ottavia Marchitelli
Head of Works on Paper Sale



Michelle McMullan
Head of Day Sale



Alice Murray
Head of Online Sales



Anna Povejsilova
Associate Specialist



Jussi Pykkänen
Global President



Emilie Ryan
Junior Specialist



Veronica Scarpati
Junior Specialist



Jay Vincze
Senior International Director



Annie Wallington
Specialist



Andre Zlattinger
International Director

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

EUROPE & ASIA



Chie Banta
General Manager
Japan



Mariolina Bassetti
Chairman
Italy



Lea Bloch
Junior Specialist
Paris



Tan Bo
Director
Beijing



Tudor Davies
Head of Department
Paris



María García Yelo
Business Development
Madrid



Roni Gilat-Baharaff
Managing Director
Tel Aviv



Anika Guntrum
International Director
Paris



Valerie Hess
Specialist
Paris



Elaine Holt
Senior Director
Hong Kong



Jetske Homan van der Heide
Chairman
Amsterdam



Hans Peter Keller
Head of Department
Zurich



Renato Pennisi
Specialist
Rome



Carmen Schjaer
Director
Barcelona



Nadja Scribante
Head of Department
Geneva



Adele Zahn
Business Development
Manager
Zurich

POST-WAR & CONTEMPORARY ART

SENIOR INTERNATIONAL TEAM



Francis Outred
Chairman and Head of
Post-War & Contemporary
Art, EMERI
+44 20 7389 2270



Loic Gouzer
Co-Chairman of Post-War &
Contemporary Art, New York
+1 212 636 2248



Alexander Rotter
Co-Chairman of Post-War &
Contemporary Art, New York
+1 212 636 2101



Mariolina Bassetti
Chairman Italy and Head of
Continental Europe
+39 06 686 3330



Jussi Pykkänen
Global President
+44 20 7389 2836



Barrett White
Executive Deputy Chairman,
Head of Post-War &
Contemporary Art, Americas
+1 212 636 2151



Xin Li
Deputy Chairman, Asia
+1 212 636 2538



Eric Chang
Deputy Chairman, Asia,
Director of Asian 20th
Century & Contemporary Art
+852 2978 9983



Andy Massad
Deputy Chairman,
New York
+1 212 636 2104

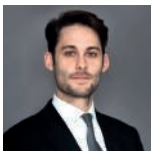


Koji Inoue
Global Head of Private
Sales, International
Director
+1 212 636 2159

AMERICAS



Martha Baer
International Director,
+1 917 912 5426



Michael Baptist
Junior Specialist
+1 212 636 2660



Alexander Berggruen
Specialist
+1 212 636 2373



Laura Bjorstad
Junior Specialist
+1 212 636 2249



Vivian Brodie
Specialist,
+1 212 636 2510



Ana Maria Celis
Senior Specialist,
+1 212 641 5774



Noah Davis
Associate Specialist
+1 212 468 7173



Alessandro Diotallevi
Specialist,
+1 212 636 2926



Johanna Flaum
Head of Sales,
+1 212 468 7174



Sara Friedlander
Head of Department,
+1 212 641 7554



Emily Kaplan
Specialist,
+1 212 484 4802



Alexis Klein
Senior Specialist,
+1 212 641 3741



Joanna Szymkowiak
Specialist,
+1 212 974 4440



Stella Wang
Associate Specialist,
+1 212 484 4841



Rachael White
Associate Specialist
+1 212 974 4556



Kathryn Widing
Associate Specialist
+1 212 636 2109

ASIA



Elaine Holt
Senior Vice President,
International Director,
Impressionist and Modern,
Hong Kong
+852 2978 6787



Hak Jun Lee
General Manager, Korea
+822 720 5266



Gen Ogo
Vice President, Senior
Client Relationship
Manager, Japan
+813 6267 1782



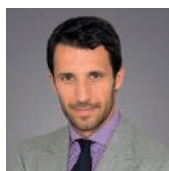
Ada Ong
Senior Vice President,
Managing Director,
Taiwan
+886 223 220 009



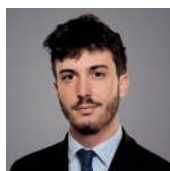
Lihua Tung
Specialist, Hong Kong
+886 223 220 010

POST-WAR & CONTEMPORARY ART

EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA



Cristian Albu
Head of Department,
London
+44 20 7752 3006



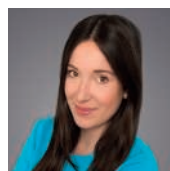
Stefano Amoretti
Junior Specialist,
London
+44 20 7752 3323



Laetitia Bauduin
Head of Department,
Paris
+33 1 40 76 85 95



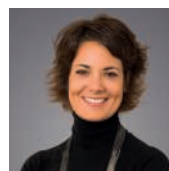
Guillermo Cid
Specialist, Head of Post-
War & Contemporary Art,
Madrid
+34 91 532 66 27



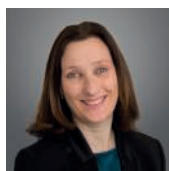
Paola Saracino Fendi
Specialist,
London
+44 20 7389 2796



Edmond Francey
International Director,
London
+44 20 7389 2630



Laura Garbarino
Senior Specialist,
Milan
+39 02 3032 8333



Roni Gilat-Baharaff
Specialist,
Israel
+972 3 695 0695



Peter van der Graaf
Senior Specialist, Benelux
and Nordic Countries
+32 2 289 13 39



Leonie Grainger
Senior Specialist,
London
+44 20 7389 2946



Barbara Guidotti
Specialist,
Milan
+39 02 3032 8333



Pauline Haon
Specialist,
Brussels
+32 2 289 1331



Jetske Homan Van Der
Heide
Chairman, Amsterdam
+31 20 575 52 41



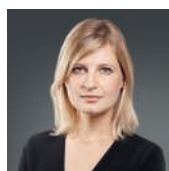
Elvira Jansen
Associate Specialist,
Amsterdam
+31 20 575 5286



Hala Khayat
Head of Post War &
Contemporary, Dubai
+971 437 59 006



Zoë Klemme
Specialist,
London
+44 20 7389 2249



Ekaterina Klimochkina
Associate Specialist,
Paris
+33 1 40 768 434



Nina Kretzschmar
Specialist,
Dusseldorf
+49 17 076 958 90



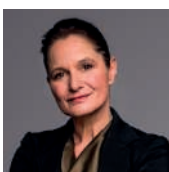
Rene Lahn
Senior Specialist,
Zurich
+41 44 268 10 21



Anne Lamuniere
Specialist,
Geneva
+41 22 319 17 10



Leonie Mir
Senior Specialist,
London
+44 20 7389 2012



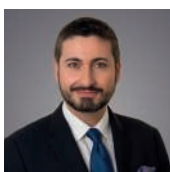
Jutta Nixdorf
Managing Director
Zurich,
+41 44 268 10 10



Paul Nyzam
Specialist,
Paris
+33 1 40 76 84 15



Beatriz Ordovas
Senior Specialist,
Europe
+33 1 40 7389 2920



Renato Pennisi
Senior Specialist,
Rome
+39 06 686 3332



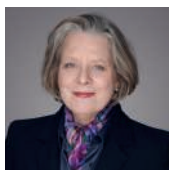
Stephanie Rao
Junior Specialist,
London
+44 20 7389 2523



Alice de Roquemaurel
Senior Specialist
Head of Private Sales,
London
+44 20 7389 2049



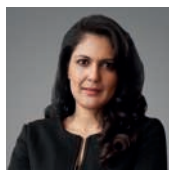
Etienne Sallon
Specialist,
Paris
+33 1 40 76 86 03



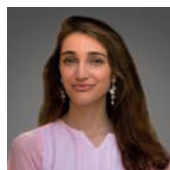
Herrad Schorn
International Specialist,
Dusseldorf
+49 211 491 59311



Claudia Schürch
Associate Specialist,
London
+44 20 7389 2889



Sonal Singh
Senior Specialist,
India
+91 222 280 7905



Suzy Sikorski
Junior Specialist,
Dubai
+971 437 59 008



Tobias Sirtl
Specialist,
Munich
+49 151 201 206 16



Anna Touzin
Associate Specialist,
London
+44 20 7752 3064



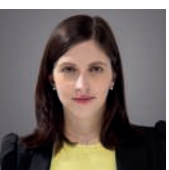
Benthe Tupker
Specialist,
Amsterdam
+31 20 575 52 42



Arno Verkade
Managing Director,
Germany
+49 211 491 59313



Alex Werner
Specialist,
London
+44 20 7389 2713



Elena Zaccarelli
Specialist,
Milan
+39 02 303 28332

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE PARISIENNE

1

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Wegelia

signé 'Francis Picabia' (en bas à gauche) et titré
'WEGELIA' (en haut à droite)
aquarelle, gouache et graphite sur papier
63 x 48.4 cm.
Exécuté vers 1929

signed 'Francis Picabia' (lower left) and titled
'WEGELIA' (upper right)
watercolour, gouache and pencil on paper
24 $\frac{7}{8}$ x 19 $\frac{1}{8}$ in.
Executed *circa* 1929

€120,000-180,000

\$140,000-210,000

£110,000-160,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (avant 1956).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

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

*«Pourtant aujourd'hui encore
Je cherche vainement dans tous les arts
Une œuvre qui égale
Les femmes que j'ai aimées
Ma peinture
N'a jamais été qu'un reflet
De ma vie.»*

*"And yet even today
I seek vainly in all the arts
A work equal to
The women I have loved
My painting
Has never been more than a reflection
Of my life".*

Francis Picabia, *Poèmes de Dingalari*, Alès, 1939.



Francis Picabia dans son studio, vers 1930.
Photographie anonyme.

WEGELIA



Francis Picabia

PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PARTICULIÈRE

2

PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

Gouache 65 x 50 cm, 1951

signé et daté 'Soulages 51' (en bas à droite)

gouache sur papier maroufflé sur toile

65 x 50 cm.

Peint en 1951

signed and dated 'Soulages 51' (lower right)

gouache on paper laid down on canvas

25 x 19½ in.

Painted in 1951

€150,000-200,000

\$180,000-230,000

£140,000-180,000

PROVENANCE

Collection particulière, Suisse.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse dans le *Catalogue raisonné des peintures sur papier de Soulages* actuellement en préparation par Monsieur Pierre Encrevé.

«Plus le rythme est fort, et moins l'image, je veux dire la tentation d'association figurative, est possible. Si ma peinture ne rencontre pas l'anecdote figurative, elle le doit, je crois, à l'importance donnée au rythme, à ce battement des formes dans l'espace, à cette découpe de l'espace par le temps.»

'The stronger the rhythm, the less the possibility of image, by which I mean the temptation of figurative association. I think the absence of figurative association in my painting is due to the emphasis on rhythm, this pulsing of forms in space, this slicing up of space by time.'

Pierre Soulages

© Archives du peintre / © ADAGP, Paris, 2018



Pierre Soulages dans son atelier à Paris en 1950.



3

LUCIO FONTANA (1899-1968)

Concetto spaziale, Attesa, Nudo

signé deux fois, daté et titré 'l. Fontana "concetto spaziale attesa nudo" 1959 l. Fontana' (au revers) peinture à l'eau et huile sur toile
20 x 15 cm.
Peint en 1959

signed twice, dated and titled 'l. Fontana "concetto spaziale attesa nudo" 1959 l. Fontana' (on the reverse)
water paint and oil on canvas
7 7/8 x 5 7/8 in.
Painted in 1959

€250,000-350,000 \$300,000-410,000
£230,000-320,000

PROVENANCE

Iris Clert, Paris (don de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Iris Clert, *Exposition collective*, 1962.

BIBLIOGRAPHIE

M. Tapié, *Devenir de Fontana*, Turin, 1961 (illustré en couleurs).
E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Bruxelles, 1974, vol. II, no. 59 T 68, p. 84.
E. Crispolti, *Fontana, Catalogo generale*, Milan, 1986, vol. I, no. 59 T 68, p. 292 (illustré).
E. Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milan, 2006, vol. I, no. 59 T 68, p. 457 (illustré).

«Lucio, grand séducteur, essaya son pouvoir sur moi. Avec beaucoup de peine je repoussai ses avances mais aussi avec beaucoup de tact. ... Par la suite, Fontana que j'exposerai à maintes reprises, se consolera à me disant : « Nous sommes deux génies. C'est trop pour vivre ensemble ! »

'Lucio, great seducer, tried his power on me. I rejected his advances with great difficulty, but also with great tact. ... Later, Fontana, whom I have exhibited over and over again, will console himself by saying to me: "We are two geniuses. It's too much to live together!"

Iris Clert

© Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / ADAGP, Paris, 2018 / © Christie's Images



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Ritratto di iris Clert*, 1961, huile et pierres sur toile.

Pure et élégante, une fente unique vient inciser verticalement le centre de *Concetto Spaziale, Attesa, Nudo*, suggérant soit une forme féminine, soit un espace mystérieux, au-delà de la surface de la toile. Les courbes douces et presque organiques évoquent tantôt chez le spectateur les papiers découpés d'Henri Matisse, tantôt l'*Origine du Monde* de Courbet, à moins qu'elles ne renvoient à la chevelure ondulée de celle qui fut la propriétaire de l'œuvre, la mythique galeriste parisienne Iris Clert.

Intime par son format et resplendissante par l'utilisation magistrale d'une peinture dorée, *Concetto Spaziale, Attesa, Nudo* est l'une des premières manifestations les plus abouties des expérimentations de Fontana avec les *Tagli*, qui constitueront bientôt la série la plus célèbre de l'artiste. Offerte par Fontana à Iris Clert et conservée depuis dans la collection familiale, cette œuvre rare appartient à un groupe restreint

de dix peintures réalisées par Fontana en 1959 en réponse à ses tout premiers *Tagli* monochromes, conçus à la fin de l'année 1958 et dont certains exemplaires font partie des collections du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du Musée des Beaux-Arts de Winterthur et de l'Institut Valencien d'Art Moderne. S'éloignant délibérément du format monochrome habituel des *Attese* et par l'association complexe d'une forme, peinte en or ou en argent, et d'une entaille, empreinte gestuelle de l'artiste sur la toile, ces œuvres plus élaborées tentent d'exprimer avec davantage de lyrisme et de poésie le mystère et le mysticisme de l'art spatialiste.

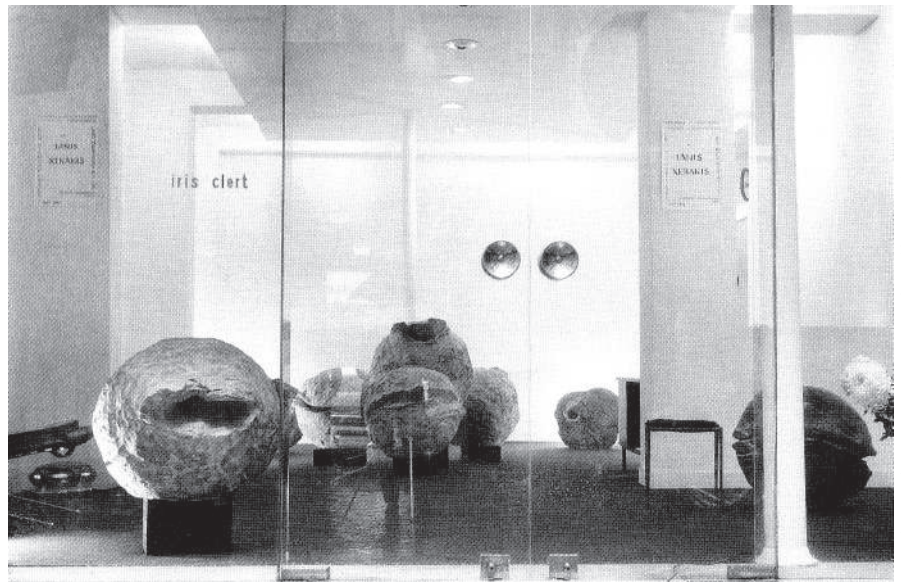
Lorsqu'il débute sa série des fentes, Fontana aspire à trouver une solution lyrique au besoin de dépasser les limites physiques de la toile. Dans une lettre adressée en 1959 à Mario Bardini, l'artiste se remémore l'invention des *Tagli* : « Cher Mario, ou bien je suis un saint, ou bien je



suis un fou !!! Mais je suis probablement un saint d'avoir enduré tous ces reproches car je devrais être en hôpital psychiatrique. Au contraire, ces *Attese* m'apportent la paix !!! De toutes ces années de travail, c'est pour moi le moment le plus heureux ! » Pour ces premières peintures, Fontana a étudié une myriade de compositions, formes et couleurs avant d'aboutir à ses emblématiques entailles monochromes. Comme l'observe Enrico Crispolti, « en ayant recours à formes « symboles », généralement de couleur or, Fontana crée une relation dialectique avec les entailles » (cité in E. Crispolti, *Lucio Fontana Catalogo Ragionato*, Vol. I, Milan 2006, p. 77). La beauté de ce très rare *Concetto Spaziale*, *Attesa*, *Nudo* constitue en ce sens non seulement un moment décisif dans la recherche artistique de Fontana, mais également un témoignage vibrant de l'amitié qui liait l'artiste à celle qui défendait inlassablement son œuvre sur la scène artistique parisienne.

With its elegant pristine slash penetrating the very centre of the tense and luminous canvas, Concetto Spaziale, Attesa, Nudo suggests both a female form and an opening into the spiritual expanse of gold, and the infinity of space beyond. The associations that its soft organic curves might bring to mind range from of the iconic wavy black haircut of Iris Clert herself to Henri Matisse's cut-outs and to Gustave Courbet's L'Origine du monde.

Intimate in scale and resplendent in the virtuoso use of gold paint, Concetto Spaziale, Attesa, Nudo thus appears one of the most convincing



La vitrine de la galerie Iris-Clert, 28 rue du Faubourg Saint-Honoré à Paris, lors de l'inauguration de l'exposition des *Concetti Spaziali*, de Lucio Fontana, novembre 1961.

early manifestations of Fontana's experimentations with tagli, which would then become the artist's most illustrious series. Kept in Iris Clert's personal collection since its creation, this work is also particularly rare as it belongs to a tiny but distinct group of only ten paintings that Fontana created in 1959 in response to his very first monochrome Tagli and examples of which are held in collections of Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the Kunstmuseum, Winterthur and the Institut Valencià d'Art Modern. Distinguished by their departure from the simple monochrome format of the

recently invented Attese and their intricate match of forms, painted in gold or silver, with a gestural attempt to give a more lyrical and poetic expression to the mystery and mysticism of the Spatialist art.

*When creating his cuts, Fontana's aim was to find a lyrical solution to the need of going beyond the physical limits of the surface of the canvas. In a 1959 letter to Mario Bardini the artist recalls the invention of the Tagli: "Dear Mario, I am either a saint or a madman!!! But I might be in an asylum now, whereas these Attese give me peace. In many working years this is the happiest moment of my life." In these early paintings, Fontana investigated a multitude of compositions, shapes and colours before attaining his signature monochrome cuts. As Enrico Crispolti observed, "by experimenting with the use of 'sign' forms, generally gold, Fontana created a dialectic relationship with the slashes." (cited in E. Crispolti, *Lucio Fontana Catalogo Ragionato*, Vol. I, Milan 2006 p. 77.) Thus, the beauty of this incredibly rare *Concetto Spaziale*, *Attesa*, *Nudo* documents a deciding moment in Fontana's restless artistic research while being a stirring testament to the friendship between him and the legendary Iris Clert.*



Iris Clert à Venise, au Palazzo Papadopoli, lors de sa Piccola Biennale, juin 1962.

© DR / © Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / ADAGP, Paris, 2018 © Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / ADAGP, Paris, 2018



THE COLLECTION OF MONCHA AND JOSEP LLUÍS SERT
LOTS 4 À 6

4

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Sans titre

gravé du monogramme de l'artiste 'CA' (sur l'élément jaune)
stable-feuille de métal, laiton, fil, pierre et peinture
45.4 x 21.6 x 15.2 cm.
Réalisé vers 1948

incised with the artist's monogram 'CA' (on the yellow element)
standing mobile-sheet metal, brass, wire, stone, and paint
17.7/8 x 8.1/2 x 6 in.
Executed circa 1948

€800,000-1,200,000 \$930,000-1,390,000
 £710,000-1,070,000

PROVENANCE

Moncha et Josep Lluís Sert, Cambridge
Massachusetts (cadeau de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

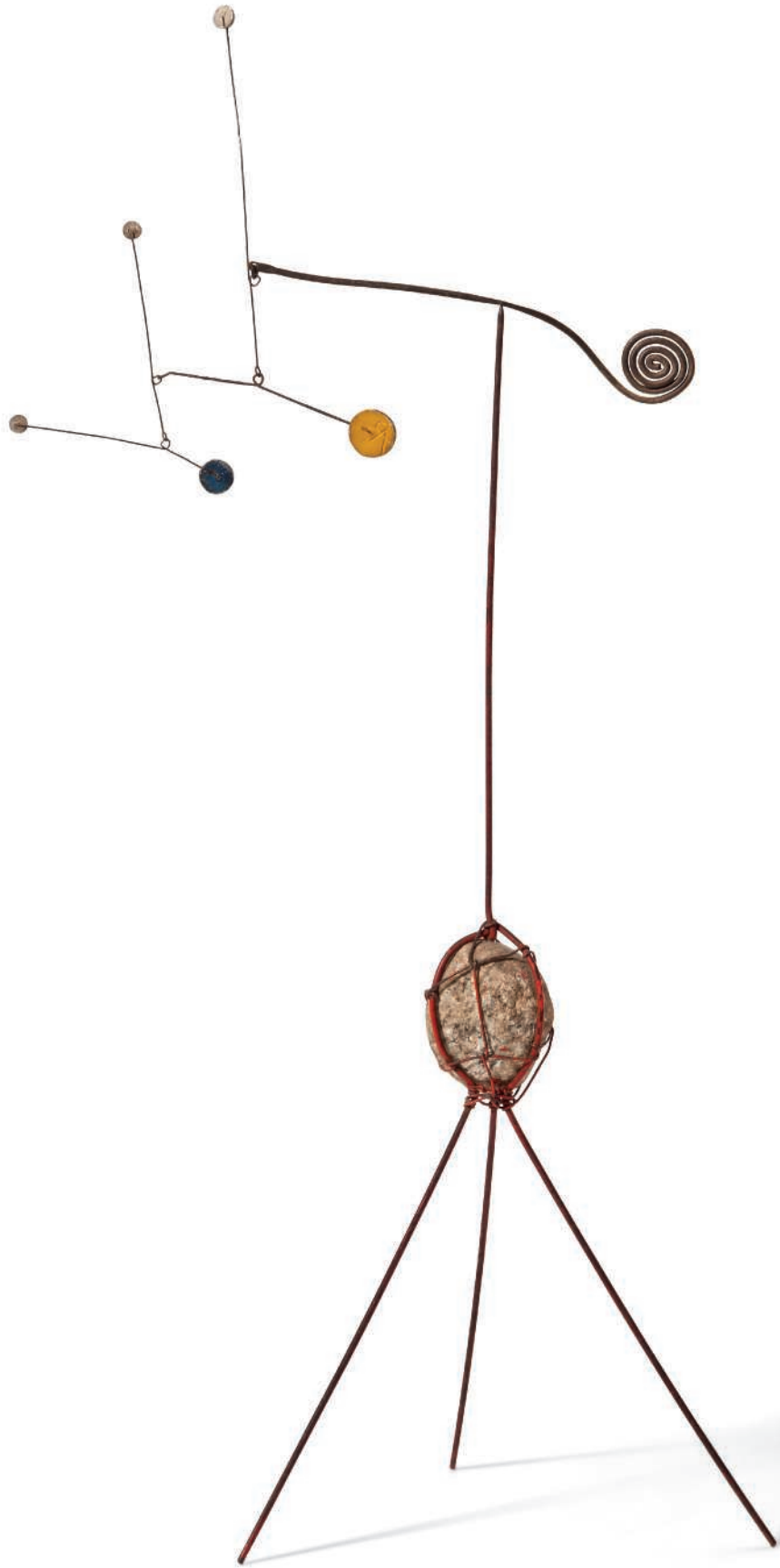
Barcelone, Fondació Joan Miró, *Calder*, novembre
1997-février 1998, no. 86 (illustré, p. 108).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de
la Fondation Calder, New York, sous le no. A10192.

«De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle: toujours recommencé, toujours neuf. Il ne s'agit pas d'y jeter un coup d'oeil en passant; il faut vivre dans son commerce et se fasciner sur lui. Alors l'imagination se réjouit de ces formes pures qui s'échangent, à la fois libres et réglées.»

"Valéry said the sea is always beginning over again. One of Calder's objects is like the sea and equally spellbinding: ever changing, always new. A passing glance is not enough; one must live with it, and be bewitched by it. Then the imagination can revel in pure, ever-changing forms, at once free and rule-governed".

Jean-Paul Sartre



THE COLLECTION OF MONCHA AND JOSEP LLUÍS SERT LOTS 4 À 6

«S'il est vrai que la sculpture doit graver le mouvement dans l'immobile, ce serait une erreur d'apparenter l'art de Calder à celui du sculpteur. La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur de la lumière. Calder ne suggère rien : il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne.»

Jean-Paul Sartre

Comme un amour en cage, une pierre ovale sert d'ancrage à cette délicate sculpture à trois pieds qui s'élanche vers le ciel, jusqu'à un bras horizontal que prolongent, d'un côté, cinq disques blancs, jaunes et bleus, et de l'autre, offrant un parfait contrepoids, une spirale de laiton enroulée sur elle-même. S'animant au moindre souffle d'air, *Sans titre* révèle une poésie née de la rencontre de deux mondes opposés : celui, d'une part, de la rusticité des matériaux utilisés – la pierre, le fil de fer et le laiton – et celui, de l'autre, de la subtilité du mouvement et de l'équilibre majestueux formé par l'ensemble ; deux univers distincts réconciliés le temps d'une œuvre. Cette opposition n'est d'ailleurs pas sans en rappeler une autre : d'un côté l'allure massive d'Alexander Calder, sa

robustesse, sa taille immense ; de l'autre son art éthéré, l'élégance et la grâce de ses sculptures.

Par son aspect anthropomorphe et la façon qu'il a de faire se rencontrer un objet trouvé – la pierre – à des formes manufacturées, *Sans titre* rappelle combien l'œuvre de Calder rejoint les préoccupations du mouvement surréaliste. Il faut dire que l'artiste américain fréquente, dès son arrivée à Paris en 1926, plusieurs figures importantes du groupe : Man Ray, Robert Desnos, Kiki de Montparnasse et, surtout, Joan Miró. Ce dernier deviendra vite l'ami le plus proche de Calder et, toute leur vie durant, leurs œuvres seront faites de correspondances et de conversations, l'une et l'autre s'insufflant réciproquement. Aux *Constellations* de Miró, dans lesquelles s'enchevêtrent des formes reliées par des lignes noires gravitant dans l'espace plat de la toile ou du papier, répondent ainsi les mobiles et les stables de Calder, où ces mêmes formes se déploient en trois dimensions, en flottaison dans l'espace.

C'est précisément par l'intermédiaire de Joan Miró qu'Alexander Calder rencontre Josep Lluís Sert et son épouse Moncha en 1930. Architecte espagnol né en 1902, à Barcelone, Josep Lluís Sert est le neveu du peintre Josep Maria Sert. Travaillant auprès de Le Corbusier à Paris à la fin des années 1920, il revient en Espagne en 1930 et restera proche de Calder toute sa vie. Il le convainc d'exposer dès 1932 au *Saló de Decoradors* de Barcelone et l'associera ensuite



© tous droits réservés

La maison Sert à Locust Valley (Long Island) en 1949.

à de nombreux projets architecturaux. Ainsi, en 1937, Sert le convie à participer au pavillon de la République d'Espagne qu'il construit pour l'exposition universelle de Paris et qui se révèle le symbole de la lutte contre Franco, où exposent les plus grands représentants de l'avant-garde espagnole : Joan Miró, Julio González et Pablo Picasso (qui y dévoile pour la première fois *Guernica*). Seul artiste étranger invité à participer au pavillon, Calder réalise une fontaine de mercure (qui, dans les années 1970, sera donnée à la Fundació Joan Miró) rendant hommage à la résistance des mineurs d'Almadén face à la montée du franquisme.

Fidèle à sa générosité, l'artiste américain offrira de nombreuses œuvres au couple Sert, dont *Sans titre* ainsi que la broche de Moncha, le plus beau et les plus abouti des nombreux bijoux - bracelet, collier, boucles d'oreilles, bagues, et même une louche à paella – que Calder offrira à l'épouse de l'architecte et qu'on la voit porter sur de nombreuses photographies prises dans les années 1940. Quittant l'Europe en 1939, les Sert s'installent aux États-Unis et continuent de fréquenter Calder, notamment dans leur maison de Locust Valley (Long Island), près de l'océan. En 1953, Josep Lluís Sert prend la tête de la Graduate School of Design de l'Université d'Harvard, succédant à Walter Gropius. L'architecte développera alors de nombreux projets à travers le monde, notamment la Fundació Joan Miró de Barcelone, la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence ou l'ambassade américaine de Bagdad.



Alexander Calder devant *Guernica* en 1937 dans le pavillon de la République d'Espagne construit par Josep Lluís Sert.

“Although it is true that sculpture has to carve movement into what does not move, it would be a mistake to liken Calder’s work to that of a sculptor. Sculpture suggests movement, painting suggests the depth of the light. Calder suggests nothing: he catches real, living movements and fashions them”.

Jean-Paul Sartre

Like a clasped heart, an oval stone anchors this delicate tripod sculpture, which stretches upwards to a horizontal branch, extended on one side by five white, yellow and blue disks, and on the other – to form a perfect counterbalance – a brass spiral that coils in upon itself. Untitled comes to life at the slightest draught of air, revealing a poetry that arises from an encounter between two opposite worlds: on one hand, the rusticity of the materials used – stone, wire and brass –, and on the other hand, the subtlety of movement and the majestic balance formed by their assembly. The two distinct universes are reconciled in this work. Moreover, this opposition conjures up another contradiction: on one hand, the massive appearance of Alexander Calder, his sturdiness and immense size; on the other hand, his ethereal art and the elegance and grace of his sculptures.

Through its anthropomorphic appearance and the way that it juxtaposes manufactured shapes with a found object – the stone – Untitled reminds us how Calder’s work echoes the issues explored by the Surrealist movement. It must be said that as soon



Josep Lluís Sert.
Photographie de Clovis Prevost.

© Clovis Prevost © tous droits réservés

as the American artist arrived in Paris in 1926, he encountered several important figures of the group: Man Ray, Robert Desnos, Kiki de Montparnasse and, most importantly, Joan Miró. Miró quickly became Calder’s closest friend, and throughout their lives, their works were the carriers of their correspondence and conversations, each of which reciprocally inspired the other. The Constellations of Miró – in which overlapping shapes linked together by black lines gravitate in the flat space of the canvas or paper – are acknowledged by Calder’s mobiles and stabiles, where the same shapes materialise in three dimensions, floating in space.

Indeed, it was through the intermediary of Joan Miró that Alexander Calder met Josep Lluís Sert and his wife Moncha in 1930. A Spanish architect born in 1902, in Barcelona, Josep Lluís Sert was the nephew of Josep Maria Sert. After working with Le Corbusier at the end of the 1920s in Paris, he returned to Spain in 1930 and remained close to Calder throughout his life. He convinced him to exhibit his work at the Saló de Decoradors of Barcelona in 1932, and then got him involved in a number of architectural projects. In 1937, Sert invited him to participate in the Spanish Pavilion that he was building for the Exposition Universelle of Paris, which revealed itself to be the symbol of the struggle against Franco and an opportunity

for the greatest representatives of the Spanish avant-garde to exhibit their work: Joan Miró, Julio González and Pablo Picasso (who revealed Guernica for the first time). The only foreign artist invited to participate in the pavilion, Calder crafted a fountain of mercury (which went on to be donated to the Fundació Joan Miró in the 1970s) that paid homage to the resistance of the miners of Almadén in the face of the rise of Francoism.

The consistently generous American artist donated a number of his works to the Sert couple, including Untitled and Moncha’s brooch, the most beautiful and accomplished of the many pieces of jewellery – bracelet, necklace, earrings, rings and even a paella ladle – that Calder crafted for the architect’s wife, and that she can be seen wearing in a number of photos taken in the 1940s. When the Serts left Europe to emigrate to the United States in 1939, they continued to see Calder, particularly at their house in Locust Valley (Long Island), just off the coast. In 1953, Josep Lluís Sert succeeded to Walter Gropius as the head of the Graduate School of Design of Harvard University. The architect designed a number of buildings throughout the world, and in particular the Fundació Joan Miró of Barcelona, the Maeght Foundation of Saint-Paul-de-Vence, and the American Embassy of Bagdad.



Joan Miró, Constellation : l'éveil à l'aube, 1941.

© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2018 / Bridgeman Images

THE COLLECTION OF MONCHA AND JOSEP LLUÍS SERT

LOTS 4 À 6

5

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Spiral and Star Brooch

laiton et fil d'acier
15.9 x 8.3 cm.
Exécuté vers 1939

brass and steel wire
6¼ x 3¼ in.
Executed circa 1939

€30,000–40,000

\$35,000–47,000

£28,000–36,000

PROVENANCE

Moncha Sert, Cambridge, Massachusetts (cadeau de l'artiste vers 1939).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

New York, Museum of Modern Art, *Alexander Calder: Sculptures and Constructions*, septembre 1943-janvier 1944, no. 27.

New York, Guggenheim, *Alexander Calder: Retrospective Exhibition*, novembre 1964-janvier 1965, no. 323E.

Paris, Musée National d'Art Moderne, *Calder*, juillet-octobre 1965, no. 195.

BIBLIOGRAPHIE

A. S. C. Rower et H. Rower, *Calder Jewelry*, New York, 2007, no. 40 (illustré, p. 257).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de la Fondation Calder, New York, sous le no. A10194.

© Arxiu Josep Lluís Sert. Fundació Joan Miró, Barcelona. © 2018 Calder Foundation, New-York / ADAGP, Paris / © Archivo Josep Lluís Sert, Fundació Miró.



Moncha Sert avec sa broche dans les années 1940.

All attempts have been made to identify the copyright holder. Any error or accidental omission, which should be notified in writing to the publisher, will be corrected in subsequent editions.



THE COLLECTION OF MONCHA AND JOSEP LLUÍS SERT

LOTS 4 À 6

6

ANDRÉ MASSON (1896-1987)

Souvenir de Long Island

signé 'andré Masson' (en bas à droite)
assemblage de coquillages, verre et clous sur
panneau de bois peint
29.8 x 16.2 x 3.9 cm.
Exécuté en 1942

signed 'andré Masson' (lower right)
assemblage of shells, glass and nails on a painted
wooden panel
11¾ x 6½ x 1⅝ in.
Executed in 1942

€55,000–65,000

\$64,000–76,000

£50,000–59,000

PROVENANCE

Moncha et Josep Lluís Sert, Cambridge,
Massachusetts (don de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité André Masson a confirmé
l'authenticité de cette œuvre.

© ADAGP, Paris, 2018 / © tous droits réservés



Joan Miró, *Object peint*, 1950.
Collection particulière.

Le lundi 31 mars 1941, André Masson, son épouse Rose ainsi que leurs deux enfants Diego et Luis embarquent sur le cargo *Carimare* à Marseille en direction de New York. Malgré les événements dramatiques qui se jouent à l'époque en Europe, c'est avec un grand enthousiasme que Masson prépare son voyage en Amérique; ce départ offre la sécurité et la liberté à sa famille et lui donne l'opportunité de poursuivre sa collaboration avec Breton et les surréalistes, dont beaucoup ont déjà traversé l'Atlantique. *Souvenir de Long Island*, exécuté peu après son arrivée aux États-Unis, est un assemblage témoignant parfaitement de l'exploration poétique que Masson avait cherché à développer dans ses premiers travaux surréalistes. Les coquillages et le fragment de verre lavé disposés sur une planche en bois robuste invitent les spectateurs à procéder à une métamorphose psychique, en transformant par leur imagination les formes qu'ils voient en une vision fantaisiste imaginaire.

Souvenir de Long Island fut offert par André Masson à Lluís Sert pour le remercier pour son hospitalité lors de son séjour à Locust Valley, Nasau County.

On Monday, March 31st, 1941 André Masson, accompanied by his wife Rose and their two children Diego and Luis, set sail from Marseille for New York aboard the cargo ship *Carimare*. Despite the prevailing catastrophic events raging through Europe, it was with considerable excitement that Masson anticipated his trip to America, not just for the security and freedom it offered his family, but also because of the opportunities it afforded him to resume his work with Breton and the Surrealists, many of whom had already made their way across the Atlantic. *Souvenir de Long Island*, executed shortly after his arrival, is an assemblage object which expresses much of the poetic exploration which Masson sought to develop in his earlier Surrealist work. The shells and washed glass fragment arranged upon a sturdy wooden plank beckon the viewer to perform the act of psychic metamorphosis, transforming through our imagination the forms we see into an imagined whimsical vision.

Souvenir de Long Island was gifted by André Masson Lluís Sert to thank him for his hospitality in Locust Valley, Nasau County.



DEUX ŒUVRES PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE PARISIENNE
VENDUES EN ASSOCIATION AVEC VERSAILLES ENCHÈRES

LOTS 7 ET 8

■ 7

ZAO WOU-KI (1920-2013)

01.04.1986

signé en Pinyin et signé en Chinois 'ZAO' (en bas à droite); signé et daté 'ZAO WOU-KI 1.4.86'

(au revers)

huile sur toile
150 x 161.5 cm.

Peint en 1986

signed in Pinyin and signed in Chinese (lower right); signed and dated 'ZAO WOU-KI 1.4.86' (on the reverse)

oil on canvas

59 x 63 $\frac{3}{4}$ in.

Painted in 1986

€800,000–1,200,000

\$930,000–1,390,000

£710,000–1,070,000

PROVENANCE

Collection particulière, Belgique.

Vente anonyme, Versailles Enchères, M^{es} Perrin-Royère-Lajeunesse, Versailles, 6 juillet 2008, lot 105.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

P. Daix, *Zao Wou-Ki, L'œuvre de 1935-1993*, Neuchâtel, 1994 (illustré en couleurs, p. 149).

Cette œuvre est référencée dans les archives de la Fondation Zao Wou-Ki et sera incluse dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation par Françoise Marquet et Yann Hendgen (information fournie par la Fondation Zao Wou-Ki)

«Je peins ma propre vie mais je cherche aussi à peindre un espace invisible, celui du rêve, d'un lieu où l'on se sent toujours en harmonie, même dans des formes agitées de forces contraires. Chaque tableau, du plus petit au plus grand, est toujours un morceau de cet espace de rêve.»

"I paint my own life, but I'm also trying to paint an invisible space, the dream world—that place where we always feel balanced, even in the tumultuous presence of opposite forces. Each painting, from the smallest to the largest, is a part of this same dream world."

Zao Wou-Ki



Zhang Daqian, *Magnificence of the Mountain*, 1965.

C'est à cheval entre deux cultures que Zao Wou-Ki a su développer son langage et son identité artistiques. Sans se sentir complètement étranger, ni entièrement intégré, ses identités française et chinoise se font écho en permanence dans son travail.

Son arrivée en France, en 1948, provoque en lui un rejet de sa formation de calligraphe et de peintre chinois au profit de la découverte de la peinture à l'huile, en accord avec les mouvements d'après-guerre dominant le monde occidental. C'est ainsi qu'il développe son travail vers une abstraction complexe et subtile, où le jeu des couleurs, de l'espace et du trait de pinceau connaît successivement plusieurs transitions.

Le décès de sa seconde femme May en 1972 opère cependant sur l'artiste une nécessité de se renouveler et de retrouver ses origines. Il reprend alors l'encre et le papier, y trouvant un mode d'expression immédiat et irréparable. « Me sentant dégagé de la Chine, je pouvais aller à sa rencontre », (Zao Wou-Ki, *Autoportrait*, Paris, 1988, p. 168). Encouragé par son ami Henri Michaux, il entame une exploration des possibilités de l'encre et de la couleur dans son art. Sa peinture devient alors plus déliée, l'artiste diluant l'huile pour la traiter en lavis, élargissant ainsi sa palette et les possibilités de texture.

01.04.86 est emblématique de cette période de recherche. Zao Wou-Ki s'aventure au-delà de la peinture de Zhang Daqian, novatrice dans son utilisation des explosions de couleurs au contact du papier, en appliquant cette technique à l'huile sur toile. Ici, les variations chromatiques sont traitées avec un mélange de légèreté et d'intensité. L'objectif est de créer des transitions fluides et immédiates, le pinceau disparaissant pour faire place à de longues étendues colorées, en mouvement continu entre la surface apparente et l'arrière-plan lointain, se lançant des appels au sein du tableau. « Une couleur ne s'utilise pas seule, elle ne peut pas rester isolée car dès que le pinceau pose une touche, c'est la surface entière qui bouge. [...] Il faut regarder les contrastes, oser employer les couleurs pures, oser élargir la gamme » (Zao Wou-Ki, *op. cit.*, Paris, 1988, p. 175).

Libérant la composition de tout centre de gravité, les échanges entre les bleus, les verts, les rouges et les traversées de lumière du blanc et du rose forment un paysage grandiose, contrasté et profond, tandis qu'apparaissent dans la partie inférieure du tableau une myriade de traits fins, rapides et assurés qui diffusent, tels une source de lumière, une énergie puissante sur le reste de la composition.

Torn between two cultures, Zao Wou-Ki managed to develop his own artistic language and identity. He felt himself to be neither completely foreign nor perfectly integrated, and his work reveals perpetual echoes between his French and Chinese identities.

His arrival in France, in 1948, led him to dismiss his training in Chinese calligraphy and painting in favour of oil painting, in step with the post-war movements dominating the Occidental world. Thus he developed a complex, subtle abstraction in his work, of which the play on colours, space and brush strokes encountered several transitions.

*In 1972, the death of his second wife, May, compelled the artist to renew and rediscover his origins. He reclaimed ink and paper as an immediate, irreparable mode of expression. "Feeling released from China, I was free to set off to encounter it" (Zao Wou-Ki, *Autoportrait*, Paris, 1988, p. 168). Encouraged by his friend Henri Michaux, he embarked upon an exploration of the possibilities of ink and colour in his art. Inspired by the use of ink, his painting became looser; he diluted oil for use as a wash, extending his colour palette and texture range.*

*The painting 01.04.86 is a fine example of this period of exploration and nostalgia regarding the traditional Chinese models of colour and space. Zao Wou-Ki went one step further than Zhang Daqian – whose innovations lie in the use of explosions of colour upon the contact with paper – by applying this technique to oil on canvas. Here, the colours are light because they are very diluted, but they maintain an intensity made possible by their relationships. The objective is to create fluid colour transitions immediately upon their contact with the canvas. Brush strokes disappear, making way for long stretches of colours that appear to be in perpetual movement, communicating among themselves between the apparent foreground and the faraway background. "A colour is not used alone. It cannot remain isolated, because as soon as the brush deposits a drop, the entire surface moves. [...] You have to examine the contrasts, dare to use pure colours, challenge yourself to extend the range" (Zao Wou-Ki, *op. cit.*, p. 175).*

With the composition liberated from any centre of gravity, the exchanges among the lively blue, green and red hues and the crisscrossing white and pink lashes of light form a grandiose landscape of depth and contrast. The smallest-scale burst of colours in the lower area of the piece also attract attention to the fine, quick, confident strokes specific to calligraphy which, like a source of light, generate a powerful energy throughout the rest of the composition.



Zao Wou-Ki dans son atelier à la fin des années 1980. Photographie de Philippe Bonan.



DEUX ŒUVRES PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE PARISIENNE
VENDUES EN ASSOCIATION AVEC VERSAILLES ENCHÈRES
LOTS 7 ET 8

8

PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

Peinture 97 x 130 cm, 5 juin 1962

signé 'Soulages' (en bas à droite), daté '5 juin 62'
(au revers)
huile sur toile
97 x 130 cm.
Peint le 5 juin 1962

signed 'Soulages' (lower right), dated '5 juin 62'
(on the reverse)
oil on canvas
38¼ x 51½ in.
Painted on 5th June 1962

€1,500,000–2,000,000 \$1,740,000–2,320,000
£1,340,000–1,780,000

PROVENANCE

Kootz Gallery, New York.
M. David N. Marks, New York.
Vente anonyme, Versailles Enchères, M^{es} Perrin-
Royère-Lajeunesse, Versailles, 25 juin 2006, lot
94.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

BIBLIOGRAPHIE

P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, Peintures II. 1959-1978*, no. 493 (illustré en couleurs, p. 102).

*« Je n'aime pas les couleurs
qui se jettent sur vous et vous
sautent au visage pour tout
faire remonter au niveau de la
sensation. Je préfère infiniment
les couleurs suggérées, qui
se devinent et se révèlent
lentement. Qui nous invitent à
les interioriser. »*

Pierre Soulages

Le début des années 1960 marque un tournant décisif dans la trajectoire artistique de Pierre Soulages. D'abord parce que l'artiste et son épouse emménagent à Sète : sur un grand terrain dominant la mer, ils y font construire une maison et un atelier sur la base de plans dessinés par le peintre, en fonction de la course du soleil selon les saisons, et de telle sorte que la ligne d'horizon soit toujours visible. Dans ce nouvel environnement, les formats et la nature des œuvres de Soulages évoluent : « j'ai conçu mon atelier à une certaine époque de ma peinture [...], il se peut qu'aujourd'hui je ne le concevrais pas de la même façon » (P. Soulages cité in P. Encrevé, *Soulages - L'œuvre complet, Peintures II. 1959-1978*, Paris, 1995, p. 23). Ensuite parce que deux expositions majeures consacrent à cette époque le travail du peintre : en mai 1960, la galerie de France organise ce que l'artiste considère comme sa première grande exposition personnelle à Paris, tandis qu'en décembre, c'est à la Kestner-Gesellschaft de Hanovre que se tient la première rétrospective internationale consacrée à Soulages.

En pleine possession de ses moyens artistiques, Soulages peint alors intensément. Les signes quelque peu statiques et les compositions hiératiques de la décennie précédente font place à des tableaux où matière, forme et couleur sont désormais liées les unes aux autres par une méthode consistant à racler la surface de la toile pour faire réapparaître, derrière le noir, des tonalités différentes appliquées préalablement. « La technique est assez complexe puisque le peintre parvient à déposer (inégalement) et

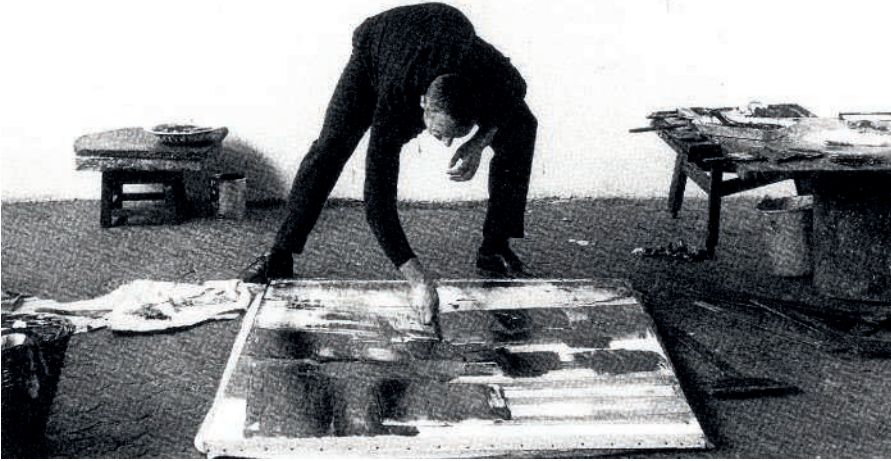
retirer (inégalement) la peinture dans le même mouvement, atteignant ce qu'il recherche particulièrement alors : que la matière, la couleur et la forme soient inséparables – parce qu'elles surviennent en même temps, l'une n'étant jamais pensée ou choisie avant l'autre » (P. Encrevé, *op. cit.*, p. 33).

Peinture 97 x 130 cm, 5 juin 1962 est emblématique de cette approche nouvelle. Sous l'épaisse couche de noir, un bleu lapis-lazuli intense surgit des abîmes de la toile et déploie sa lumière dans un jeu de transparences et d'empâtements, tandis qu'un jaune bistre et crémeux apparaît çà et là, donnant à l'ensemble une profondeur supplémentaire. S'entremêlant les unes aux autres, les différentes couches de peinture engendrent des compositions que le philosophe Jean Grenier décrit alors en ces termes : « Voilà que viennent à la surface des excavations ignorées, des couleurs englouties, comme de violents séismes arrachent au fond des mers les terres volcaniques et en font de nouvelles îles. Ainsi la seule répétition des mouvements de brosse dessine et révèle ce qui était perdu et éclaire le reste. (...) Les degrés d'une couleur enfouie et disparue résonnent alors comme le pas dans un souterrain et baignent l'ombre monumentale d'une lumière douce et caressante » (J. Grenier, cité in P. Encrevé, *op. cit.*, p. 24). Utilisant des instruments plus souples qu'autrefois (le couteau est remplacé par des lames en caoutchouc), balayant la surface en de larges mouvements latéraux, l'artiste donne à ses œuvres davantage de fluidité. Et comme le souligne Michel Ragon, « dans ce dynamisme, il









Pierre Soulages dans son atelier de la rue Galande en 1960. Photographie Izis.

est à remarquer que le mouvement n'intervient jamais. Ou bien alors c'est un mouvement contenu, une tension plutôt. C'est un arc bandé, mais dont la flèche ne part pas » (M. Ragon, *Soulages*, Paris, 1962, p. 2).

The early 1960s were a decisive turning point in the artistic journey of Pierre Soulages. First, because the artist and his wife moved to Sète. On a vast tract of land overlooking the sea, they had a home and studio built according to plans drawn up by the painter based on the sun's path through the seasons and to ensure that the horizon line was always visible. In this new environment, the formats and nature of Soulages' works evolved: 'I designed my studio at a certain period in my painting [...], it is possible that today I would not design it in the same way.' (P. Encrevé, *Soulages - 'L'œuvre complet', Peintures II. 1959-1978*, Paris, 1995, p. 23). Second, because two major exhibitions during this period established the painter's reputation: in May 1960, Galerie de France organised what the artist considered to be his first major personal exhibition in Paris, while in December, Kestner-Gesellschaft in Hanover held the first international retrospective devoted to Soulages.

In full command of his artistic talents, Soulages painted intensely. The slightly static lines and

"I do not care for colours that jump out at you and scream in your face to make it all about sensations. I infinitely prefer suggested colours that are inferred and reveal themselves slowly. That invite us to internalise them."

Pierre Soulages

hieratic compositions of the previous decade gave way to paintings where matter, form and colour were now bound to one another through a method which consisted in scraping the surface of the canvas to reveal, behind the black, different shades that had been applied previously. 'The technique is rather complex because the painter manages to deposit (unevenly) and remove (unevenly) the paint in the same motion, achieving the particular thing he is seeking, where the matter, the colour and the shape are inseparable - because they emerge at the same time, one is never thought of or chosen before the other.' (P. Encrevé, *Soulages - 'L'œuvre complet', Peintures II. 1959-1978*, Paris, 1995, p. 33).

Peinture 97 x 130 cm, 5 juin 1962 is typical of this new approach. Under the thick coat of black, as if bursting from the abysses of the canvas, there is the intense blue of lapis lazuli in a combination of transparency and impasto, while a creamy, brownish yellow sticks out here and there, bringing additional depth to the entire work. Mingling with one another, the various coats of paint induce compositions which the philosopher Jean Grenier described in these terms: 'Here is where unconscious excavations, engulfed colours, come to the surface, just as violent earthquakes rip volcanic earth from the seabed and shape it into new islands. Thus, the repetition alone of the brush movements draws and reveals what was lost and sheds light on what remains. (...) The degrees of a buried and disappeared colour resonate like footsteps in an underground passage and bathe the monumental shadows with gentle, caressing light.' (J. Grenier, quoted in P. Encrevé, op. cit., p. 24). Using more supple tools than in the past (the knife has been replaced by rubber scrapers), sweeping the surface with broad lateral motions, the artist enables the energy of his canvases to circulate more freely than before. And, as pointed out by Michel Ragon, 'in this dynamism, one should note that movement never intervenes. Or rather it is contained movement, more like tension. It is a stretched bow, whose arrow is not released,' (M. Ragon, *Soulages*, Paris, 1962, p. 2).



9

PABLO PICASSO (1881-1973)

Guitare, bouteille et compotier

huile sur toile
122 x 97.5 cm.
Peint en 1922

oil on canvas
48 x 38¼in.
Painted in 1922

€2,000,000-3,000,000
\$2,300,000-3,500,000
£1,800,000-2,700,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Marina Picasso, Genève (par descendance).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Munich, Haus der Kunst; Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle; Francfort, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut et Zurich, Kunsthaus, *Pablo Picasso Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag; Werke aus der Sammlung Marina Picasso*, février 1981-mars 1982, p. 306, no. 132 (illustré; titré 'Nature morte').
Venise, Centro di cultura di Palazzo Grassi, *Picasso: Opere dal 1895 al 1971 dalla Collezione Marina Picasso*, mai-juillet 1981, p. 284, no. 176 (illustré; titré 'Nature morte').
Tokyo, The National Museum of Modern Art et Kyoto, Kyoto Municipal Museum, *Picasso: masterpieces from Marina Picasso Collection and from Museums in U.S.A. and U.R.S.S.*, avril-juillet 1983, p. 235, no. 102 (illustré, p. 95; titré 'Nature morte').
Melbourne, National Gallery of Victoria et Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Picasso: works from the Marina Picasso Collection in collaboration with Galerie Jan Krugier, Geneva, with loans from museums in Europe and the United States of America and private collections*, juillet-décembre 1984, p. 79, no. 74 (illustré en couleurs; titré 'Nature morte').
Genève, Galerie Jan Krugier, *Picasso: œuvres cubistes de la collection Marina Picasso*, avril-juillet 1986, no. 184.

Tokyo, Seibu Art Forum et Ohtsu, Seibu Hall, *Pablo Picasso, Collection Marina Picasso*, novembre 1990-janvier 1991, no. 10 (illustré).
Punkaharju, Retretti Art Centre, *Picasso and cubism in Finland*, mai-août 1994, p. 108, no. 21 (illustré en couleurs, p. 71; titré 'Still Life').
Portland, Portland Museum of Art, *Picasso, Braque, Léger and the Cubist Spirit, 1919-1939*, juin-octobre 1996, p. 60, no. 54 (illustré en couleurs, p. 11, fig. 5; titré 'Still Life').
Schwerin, Staatliches Museum, *Pablo Picasso: the appeal of surface*, juillet-septembre 1999, p. 30, no. 9 (illustré en couleurs, p. 31; titré 'Nature morte').

BIBLIOGRAPHIE

C. Zervos, *Pablo Picasso, Supplément aux années 1920-1922*, Paris, 1975, vol. 30, no. 279 (illustré, pl. 95).

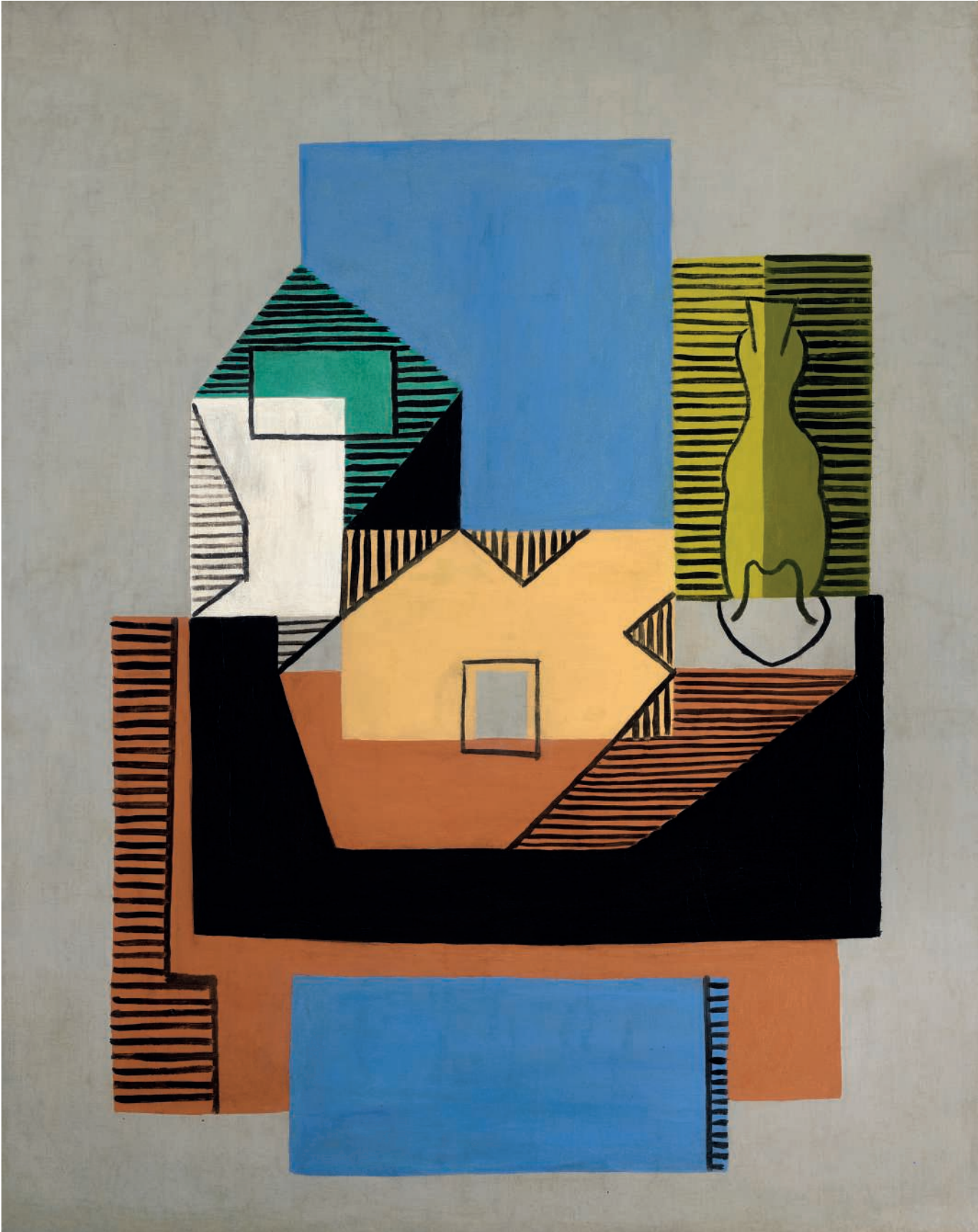


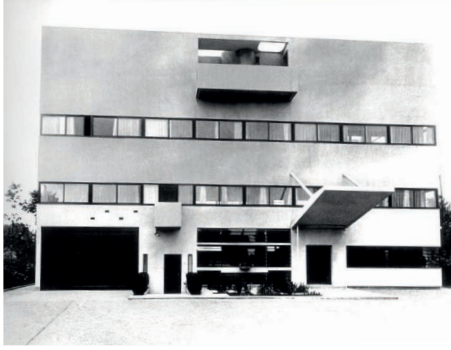
Roy Lichtenstein, *Purist Painting with bottles*, 1975.
Collection particulière.

«Aux prémices de ma période cubiste, je craignais toujours de ressembler à Picasso. Plus j'essayais de m'éloigner de son influence, plus mes tableaux s'en ressentaient et plus évidente en était la source.»

“In my early cubist work, I was always afraid of looking like Picasso. The more I tried to evade his influence, the more self-conscious the paintings got and the more evident was the source.”

Roy Lichtenstein, 1970.





Le Corbusier, Villa Stein-de-Monzie, Garches, 1926-28.
Photographie anonyme.

Peint à Paris en 1922, *Guitare, bouteille et compotier* marque d'une pierre blanche le chemin vers la modernité qui se trouve au centre des efforts les plus avant-gardistes de Picasso tout au long des années 1920. Par un sens raffiné de la couleur associé à ses lignes majestueuses, le présent tableau est manifeste de la valeur qu'accorde l'artiste à la bi-dimensionalité et au caractère anguleux de la forme. Quinze ans plus tard, Gertrude Stein affirmera d'ailleurs au sujet de cette période : « [...] les formes cubiques étaient constamment remplacées par des surfaces et des lignes, les lignes étaient plus importantes que tout le reste, elles vivaient en et par elles-mêmes, il ne peignait pas ses tableaux grâce aux objets mais bien grâce aux lignes » (G. Stein, *Picasso*, Londres, 1938, p. 27-28).

Au cours des années 1920, Picasso explore sans relâche toutes les possibilités offertes par la juxtaposition d'éléments issus de la nature morte. Par la représentation d'une guitare, d'une bouteille et d'une coupe de fruits agencées sur une table, le présent tableau s'inscrit dans la continuité de l'engagement de l'artiste pour la fragmentation des formes et l'aplanissement des surfaces, voie qu'il poursuit depuis le début des années 1910. S'agissant de l'approche adoptée par l'artiste quant au genre de la nature morte, Elizabeth Cowling écrit d'ailleurs : « La plupart des natures mortes de Picasso de 1918-1924 font partie d'une série restreinte d'œuvres introduisant de subtiles variations formelles à un thème étroitement circonscrit. L'imagerie de ces œuvres semble secondaire face à leur système formel, elle apparaît d'ailleurs comme un prétexte pour explorer ces variations sur l'ensemble de la série. Ces tableaux abondent d'ambiguïtés astucieuses qui atténuent l'impression de rationalité et d'impersonnalité. Il semblerait toutefois que Picasso ait été avant tout préoccupé par la disposition des formes – à travers la création de compositions équilibrées bien qu'asymétriques, l'ingénieuse association de formes similaires, de contrastes de tons et de couleurs ainsi que de surfaces unies et de motifs. Leur élégance, leur maîtrise et leur raffinement ne sont pas sans rappeler les natures mortes de Chardin qui représentent des cuisines modestes dans lesquelles le répertoire limité d'objets de



Fernand Léger, *Compotier de poires*, 1923.
Museo de Arte, Sao Paulo.

la vie quotidienne est sans cesse remanié pour former une série de variations sur le même thème mélodique » (E. Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, Londres, 2002, p. 379, 381-382).

Guitare, bouteille et compotier consacre l'apogée des expérimentations de Picasso dans sa quête de pureté et est manifeste de sa propre contribution au courant dominant de l'époque: le Rappel à l'ordre. Face au chaos et aux horreurs de la Première Guerre Mondiale, nombre des plus grands peintres – à l'instar de Braque, Gris et Léger ; poètes ou encore écrivains souhaitent revenir à la raison et à l'ordre en réaction face à la folie des massacres de la décennie précédente. La nouvelle vision du cubisme de Picasso est structurée par des calculs mathématiques et la géométrie des rectangles associée à un aplanissement délibéré de la forme fait quant à lui écho au mouvement puriste particulièrement prisé par d'autres artistes à cette époque. De la présente composition émane une énergie cadencée qui naît d'un sens du rythme et de l'ordre particulièrement sophistiqué, associé à l'entremêlement et le chevauchement de formes bi-dimensionnelles et de couleurs entraînant l'émergence d'une image géométriquement construite. L'utilisation d'étroites lignes noires parallèles qui viennent interrompre ou perturber les surfaces de couleurs renforcent l'aplanissement de l'espace, entraînant une représentation presque abstraite de ces trois objets, qui nous apparaissent dans leur plus grande simplicité.

Au centre de cette composition minutieusement structurée repose une guitare, motif récurrent dans l'œuvre de Picasso des années 1910 et 1920. La guitare apparaît en effet dans certaines de ses compositions témoignant du cubisme analytique le plus rigoureux (par exemple *Joueur de guitare*, 1910, Musée National d'Art Moderne de Paris), et forme à l'automne 1912 la base de ses deux premières expérimentations en papiers collés (comme *Guitare, partition, verre*, 1912, McNay Art Museum, San Antonio). Après la guerre, elle revient dans l'une des plus majestueuses et audacieuses réalisations du cubisme synthétique: *Les Trois musiciens* de 1921 (Philadelphia Museum of Art). À la différence de Georges Braque, pour qui la représentation de

la guitare est liée à son amour de la musique, elle est pour Picasso un symbole emblématique rappelant sa terre natale espagnole. De nombreux écrits traitent en outre des connotations sexuelles intrinsèques de l'instrument, interprétation dont Picasso ne s'est jamais caché. Comme le résume Robert Rosenblum, « Pour Picasso, la guitare est l'instrument cubiste roi autant qu'elle est un objet omniprésent dans ses œuvres d'avant et d'après-guerre [...]. Le potentiel anthropologique de la guitare [...] est particulièrement opportun chez l'adroit magicien qui la métamorphose parfois en nu féminin (dans la culture populaire espagnole, jouer de la guitare est souvent assimilé à l'acte d'amour), parfois en figure géométrique plus stricte qui pourrait même constituer un autre *alter ego* de Picasso, point confirmé par le fait que, dans la version new-yorkaise des *Trois musiciens* (1921), l'arlequin rouge et jaune, identifiable comme autoportrait symbolique, joue de la guitare » (R. Rosenblum, *Picasso and the Spanish Tradition*, New Haven, 1996, p. 78-79).

L'élément le plus radical de *Guitare, bouteille et compotier* – œuvre la plus monumentale de sa série de natures mortes datant de cette période – est l'utilisation saisissante du noir allié à seulement quatre autres couleurs. L'usage de la couleur au sein des œuvres cubistes de Picasso a évolué d'un choix extrêmement réduit de tons ocres dans ses premières compositions de 1910-1911 à l'emploi de couleurs primaires éclatantes, afin de créer cette énergie « jazz » que l'on retrouve dans *Les Trois musiciens* de 1921. Dans la présente œuvre, l'accord des deux tons ocres – jaune et orange – avec le bleu pâle et le turquoise plus doux confère à la composition un caractère éminemment méditerranéen. Ces tonalités, que l'artiste a souvent reprises dans ses moments les plus nostalgiques ou les plus heureux, soulignent l'inhérent optimisme de cette peinture. Au sujet des œuvres du début des années 1920, le biographe de Picasso John Richardson remarque d'ailleurs : « Picasso ne se sentait plus obligé d'étudier les problèmes formels et spatiaux qui l'ont préoccupé dix ans plus tôt. À la place, il s'est senti libre d'assouplir et d'exploiter ses découvertes cubistes d'une manière décorative qui enchante le regard ». (J. Richardson, *Picasso, An American Tribute*, cat. exp., New York, 1962).





Portrait de Pablo Picasso dans son atelier, dans les années 1920.

Painted in Paris in 1922, Guitare, bouteille et compotier is a major statement within Picasso's search for modernity which would be the focus of his most avant-garde efforts throughout the 1920s. Combining a refined sense of colour with powerful linearity, the painting exudes confidence through its flatness and angularity of form. Writing 15 years later about this period, Gertrude Stein would comment: "[...] the cubic forms were continually being replaced by surfaces and lines, the lines were more important than anything else, they lived by and in themselves, he painted his pictures not by means of his objects, but by the lines" (G. Stein, Picasso, London, 1938, p. 27-28).

During the 1920s Picasso tirelessly explored the possibilities offered by the juxtaposition of a select number of still life elements. In the case of the present work, a guitar, a bottle and a fruit bowl are arranged upon a table top, their fragmented forms and flattened planes continuing an evolution of the artist's explorations dating back to the early years of the previous decade. Discussing the artist's approach to the still-life genre, Elizabeth Cowling has written: "Most of Picasso's still-lives of 1918-1924 belong to a short-lived series involving subtle formal variations on a strictly limited theme. Their imagery seems secondary to their formal devices – a pretext for the variations explored throughout the series as a whole...These paintings are full of teasing ambiguities, which mitigate the effect of rationality and impersonality. Nevertheless, one senses that Picasso was primarily concerned with formal arrangements – with the creation of balanced, although asymmetrical, composition, ingenious combinations of rhyming shapes, and contrasts of tone and colour and plain and patterned surfaces. In their poise, control, and subtlety, they remind one of Chardin's modest kitchen still-lives, in which a limited repertoire of everyday objects is shuffled and reshuffled to form a series of variations on the same melodic theme" (E. Cowling, Picasso, Style and Meaning, London, 2002, p. 379, 381-82).

Pablo Picasso, *Nature morte*, 1922.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Guitare, bouteille et compotier represents the peak of Picasso's pursuit of purity which characterised his own contribution to the prevailing movement of the time: the Rappel à l'ordre. In the wake of the chaos and horror of the First World War, many of the major painters – including Braque, Gris and Léger – poets and writers sought ways of returning to reason and order as a reaction to the insane slaughter of the previous decade. Picasso's new form of cubism was structured through calculation and mathematics, the geometry of rectangles combining with a deliberate flatness of form echoing the purism espoused by other artists. The composition possesses a syncopated energy, delivered through a highly-sophisticated sense of order and rhythm, with two dimensional forms and colours interlocking and overlapping to create a geometrically constructed image. The use of the tight parallel black lines which break or disrupt the blocks of colour reinforces the flatness of the space, almost rendering the three objects abstract in their simplicity.

At the centre of the intricately composed structure lies a guitar, a recurrent motif throughout Picasso's work of the 1910s and '20s. The guitar appears in some of the artist's most rigorously analytical cubist compositions (for example, Joueur de guitare, 1910, Musée National d'Art Moderne de Paris), and in the autumn of 1912 the motif formed the basis for both of his earliest experiments with papiers collés (as in the case of Guitare, partition, verre, 1912, McNay Art Museum, San Antonio). In the post-war period, the guitar again featured in one of the artist's largest and boldest statements of synthetic cubism, Les trois musiciens of 1921 (Philadelphia Museum of Art). Unlike Georges Braque, whose use of the guitar was related to his love of music, the guitar for Picasso was an emblematic symbol employed to recall his Spanish homeland. Much has been written about the sexual connotations of the instrument, from which Picasso never shied away. As Robert Rosenblum has

summarised, "For Picasso, the guitar was the king of Cubist musical instruments, as well as being a ubiquitous presence in both his pre- and post-war Cubist works...The anthropological potential of the guitar...recommended it especially to a quick-change magician who could sometimes recreate it as a female nude (in Spanish popular culture, playing a guitar is often equated with love-making) or as a more stiffly geometric presence that might even be another of Picasso's alter egos, a point borne out by the fact that in the New York version of the Three Musicians (1921), the red and yellow harlequin, identifiable as a symbolic self-portrait, plays a guitar" (R. Rosenblum, Picasso and the Spanish Tradition, New Haven, 1996, p. 78-79).

The most radical feature of Guitare, bouteille et compotier – the largest of these series of still lifes dating from this period – is Picasso's striking use of black combined with only four other colours. Picasso's use of a colour within his Cubist works evolved from a highly reductive choice of muted earth tones in his earliest compositions of 1910-11, to employing strident primary colours to create a jazz-like energy, as typified by his Trois musiciens of 1921. In the present painting, the selective use of two ochre tones – yellow and orange – and the cooler pale blue and turquoise lend the picture a distinct Mediterranean quality. These tonalities, which the artist often employed in his most nostalgic and contented moments, underscore the optimism inherent in this picture. Discussing the works of the early twenties, Picasso's biographer John Richardson has noted: "No longer did Picasso feel obliged to investigate the intricate formal and spatial problems that had preoccupied him ten years before. Instead he felt free to relax and exploit his cubist discoveries in a decorative manner that delights the eye" (J. Richardson, Picasso, An American Tribute, exh. cat., New York, 1962).



10

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Nature morte

signé et daté 'F.LÉGER.28' (en bas à droite); signé,
daté et titré 'NATURE.MORTE F.LÉGER.28' (au
revers)

huile sur toile
53.8 x 64.8 cm.
Peint en 1928

signed and dated 'F.LÉGER.28' (lower right);
signed, dated and titled 'NATURE.MORTE
F.LÉGER.28' (on the reverse)

oil on canvas
21 ¼ x 25 ½ in.
Painted in 1928

€900,000-1,200,000 \$1,047,000 - 1,390,000
£802,150 - 1,070,000

PROVENANCE

Paul Rosenberg, Paris.
Galerie Jean-Claude Bellier, Paris.
Collection particulière, Paris (acquis auprès de
celle-ci en 1976); vente, Christie's, Londres, 21 juin
2011, lot 51.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITION

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
*Passions privées. Collections particulières d'art
moderne et contemporain en France*, décembre
1995-mars 1996, p. 368, no. 6 (illustré en couleurs,
p. 373).

BIBLIOGRAPHIE

G. Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue raisonné de
l'œuvre peint, 1925-1928*, Paris, 1993, p. 280,
no. 555 (illustré).





Fernand Léger, *Le profil noir*, 1928.
Ancienne collection Yves Saint-Laurent.
Vente, Christie's Paris, 23 février 2009, vendu €3,537,000.



Fernand Léger, *Nature morte* (grande version), 1928.
Art Institute of Chicago, Chicago.

Mobilisé pendant la Grande Guerre, Fernand Léger retourne ensuite à Paris où il se rapproche d'Amédée Ozenfant et de Charles-Édouard Jeanneret - plus connu sous le pseudonyme de «Le Corbusier» - fondateurs du purisme. Avec son ambition de «clarifier» l'art à travers le perfectionnement des formes et l'utilisation de couleurs pures, le purisme aura une influence décisive sur l'œuvre de Fernand Léger dans les années 1920. À cette époque, le peintre devient partisan du non-alignement, une tendance qu'il suivra tout au long de sa carrière artistique. Ainsi, il refuse de s'associer directement au programme de ses confrères : «le purisme ne m'a pas touché; trop maigre pour moi cette chose, ce monde clos, mais il fallait pourtant que cela soit fait, qu'on aille jusqu'à l'extrême» (F. Léger cité in J. Cassou et J. Leymarie, *Léger : Dessins et gouaches*, Londres, 1973, p. 87). Lorsqu'il peint *Nature morte* en 1928, ce sont des lignes sinueuses et des formes organiques qui peuplent dorénavant ses œuvres, désormais plus chargées et davantage spontanées. Après dix ans à expérimenter les préceptes rigoureux du purisme, Fernand Léger leur préfère une esthétique plus fluide et naturelle qui témoigne d'un certain déclin du style classique, adopté par certains artistes qui prônaient un «retour à l'ordre» durant l'après-guerre et se positionnaient en opposition face aux excès de l'avant-garde.

Le présent tableau représente une pipe, un clou, la partie supérieure d'une pièce en cuivre et, sur la droite, une forme incomplète qui s'apparente à celle d'une toile prête à être peinte. Comme apposées sur la collection d'objets disparates qui occupe le bas de la composition, deux figures aux allures de feuilles se cambrent à l'unisson, si semblables qu'elles semblent créées à partir d'un même modèle. L'aspect brillant des motifs

centraux vient parachever le spectacle grandiose et semi-abstrait qu'offre le tableau. Libéré des carcans imposés par la tradition, l'agencement des formes et des objets de *Nature morte* donne naissance à une audacieuse harmonie qui souligne la supériorité de l'objet sur le sujet. En effet, en s'adonnant aux natures mortes conventionnelles et en focalisant son art sur les objets, Fernand Léger cherche à mettre à mal l'idée répandue du sujet-roi pour la remplacer par ce qu'il appelle le Nouveau Réalisme. «On avait déjà détruit le sujet en peinture, comme le film d'avant-garde avait détruit le scénario. J'ai pensé que c'était l'objet négligé, mal mis en valeur, qui était susceptible de remplacer le sujet,» explique-t-il pour résumer le mouvement en question (*ibid.*, p. 87).

Christopher Green, quant à lui, évoque les incroyables prouesses de l'artiste à cette époque : «Les natures mortes et les objets que peignait alors Fernand Léger [...] possèdent toutes les qualités de ses premières œuvres mécaniques - une préparation minutieuse, une précision technique hors du commun, des formes picturales claires et standardisées, un intérêt pour les variations et la répétition ainsi qu'un équilibre parfait entre des forces en opposition - sans se départir de leur simplicité épurée; elles attestent d'une maîtrise du paradoxe spatial bien supérieure à celle dont il faisait preuve dans ses jeunes années. C'est à cette période que l'objet courant est devenu monument» (*Léger and Purist Paris*, cat. exp., Londres, 1970, p. 77, 79 et 80).

La composition de cette peinture est quasiment identique à celle d'un autre tableau daté de la même année qui a rejoint la collection de l'Art Institute of Chicago. Il se dégage de *Nature Morte* une formidable énergie, née du mariage

exubérant et enjoué de formes qui, ensemble, prennent vie et parviennent à séduire celui qui les contemple.

Upon his return to Paris from service following the Great War, Fernand Léger took up allegiance with fellow artists Amédée Ozenfant and Charles-Édouard Jeanneret - better known as Le Corbusier - who together had founded the movement known as Purism. Aimed at "purifying" the arts through refinement of form and use of pure color, Purism would be the central influence upon Léger's work throughout much of the 1920's. Léger, adopting a stance of nonalignment which he would pursue throughout his long artistic career, did not directly associate himself with the Purist agenda, stating that, "Purism did not appeal to me. Too thin to me, that closed-in world. But it had to be done all the same; someone had to go to the extreme" (quoted in J. Cassou and J. Leymarie, Fernand Léger, Drawings and Gouaches, London, 1973, p. 87). By the time he painted Nature morte in 1928, Léger had begun to infuse his works with sinuous lines, organic shapes and a busier, more spontaneous composition. A decade of experimentation with the rigid geometries of Purism had given way to a more fluid, organic aesthetic. This signaled a decline in the "return to order" following the catastrophe of World War I, in which artists had adopted a classical style in reaction to the avant-garde excesses of the pre-war years.

Depicted in the present painting are a pipe, a nail, the top of a brass fitting and what appears, at the right of the picture, to be the edge of a prepared canvas. Over this miscellany of objects which sits towards the lower part of the composition stand two leaf-shaped forms, curving in unison as if fashioned from a template. The painted sheen Léger applies to these central motifs adds



Fernand Léger, *Visage sur fond noir*, 1928.
Collection particulière.
Vente, Sotheby's New York, 14 novembre 2017,
vendu \$ 2,055,000.

to the effect they impart of sumptuous, semi-abstract entertainment for the eye. Liberated from the constraints of traditional perspective, the arrangement of forms and objects within *Nature morte* creates a playful harmony which underscores the hierarchy of object over subject. Indeed, through his focus on the traditional still life genre at this time and the emphasis on objects, Léger sought to subvert the reign of the generically classicized subject, and to replace this with what he referred to as a *New Realism*. The artist summarised this stance as: "The subject in painting had already been destroyed, just as the avant-garde film had destroyed the story-line. I thought that the object, which had been neglected and poorly exploited, was the thing to replace the subject" (ibid., p. 87).

Christopher Green has summed up the artist's impressive achievement of this period: "the still-lives and the object paintings [...] bring together all the qualities of his earlier mechanical works; the careful planning, the perfect precision of technique, the clear, standardized pictorial forms, the interest in both variations and repetition, the sense of balance between opposing forces; but they do so with an uncluttered simplicity and a controlled mastery of spatial paradox beyond the range of his earlier work... It was now that the common object acquired true monumentality" (Léger and Purist Paris, exh. cat., London, 1970, p. 77, 79 and 80).

The present painting shares an almost identical composition with another work from the same year now in the collection of the Art Institute of Chicago. Bursting with energy, *Nature morte* exhibits an exuberant, even playful combination of forms that is at once vibrant and beguiling.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE, PARIS

11

JEAN PAUL RIOPELLE (1923-2002)

Black abstraction

signé 'Riopelle' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 100 cm.
Peint en 1953

signed 'Riopelle' (lower right)
oil on canvas
31 $\frac{1}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ in.
Painted in 1953

€600,000–800,000 \$700,000–930,000
£550,000–720,000

PROVENANCE

Galerie Pierre, Paris.
Pierre Matisse Gallery, New York.
Monsieur et Madame Sturgis Ingersoll,
Philadelphie.
Acquavella Galleries, New York.
Galerie Daniel Varenne, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1984.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par
Madame Yseult Riopelle.

*«Éclatement, signes
indéchiffrables marquent
ces blocs richement colorés
d'une vie intense. On croirait
une catastrophe heureuse ;
celle d'un camion de tubes
de couleurs écrasé par une
bombe.»*

Pierre Descargues

L'année 1953, date de réalisation de *Black Abstraction*, marque les débuts américains du jeune peintre canadien Jean Paul Riopelle. À trente ans à peine, il se voit alors projeté entre Braque et Chagall dans la prestigieuse galerie new-yorkaise de Pierre Matisse. Ce sera le début d'une amitié pérenne, scellée par la promesse du marchand : « Si vous coulez, je coulerai avec vous » (cité in *Dation Pierre Matisse*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1992). En 1953 encore, Riopelle est choisi pour figurer dans l'exposition itinérante des *Young European Painters*, présentée d'abord au Guggenheim Museum de New York. Le public est conquis, la critique aussi.

Il n'est donc en rien surprenant que le premier propriétaire de *Black Abstraction* ait été le président d'une autre grande institution du pays – le Philadelphia Museum of Art. Ce qui intrigue davantage, c'est cet engouement américain alors même que Riopelle est installé outre-Atlantique, à Paris, depuis 1946. En cause sûrement l'œil respecté de Pierre Matisse. En cause également,

peut-être, la prompte comparaison du jeune canadien avec le père de l'Expressionisme Abstrait, Jackson Pollock. Une similitude dont Riopelle se défend dès janvier 1954, lorsqu'il écrit à Pierre Matisse : « Loin de partager une même cause, nous sommes en totale opposition » (cité in *Riopelle: Grands Formats*, catalogue d'exposition, New York, Acquavella Contemporary Art, 2009, p. 23).

Black Abstraction en fait la démonstration. La composition se présente certes à la façon d'un all-over de Pollock, zébré de giclures. Mais elle est ici le fruit d'une géométrie rigoureuse de l'imprévisible, radicalement différente des arabesques déliées de l'américain. Les pâtes sont épaisses, courtes et serrées, sculptées au couteau sur la surface compacte de la toile. Les couleurs, brillantes et bigarrées. Les tonalités de jaune, noir, rouge ou bleu s'entremêlent ainsi pour former une succession de sillons sombres qui scintillent au contact de la lumière, rehaussés uniquement de quelques touches lumineuses blanches.



"An explosion - indecipherable signs mark these blocks richly coloured with intense life. One is reminded of a fortunate disaster; that of a lorry full of tubes of colour that has been smashed by a bomb."

Pierre Descargues

Contrairement à Pollock, l'art de Riopelle se refuse également le seul nom d'abstraction. Car, en dépit de son titre, *Black Abstraction* tire sa force de la seule nature : celle des steppes et des forêts de sapins, hostiles et généreuses, qui couvrent le pays-continent où le peintre a grandi. Plus d'une fois, Riopelle s'est ainsi justifié d'une peinture libre, dépourvue de genre – à l'image de sa toile miroitante : « Il n'y a pas d'abstraction ni de figuration: il n'y a que de l'expression et s'exprimer c'est se placer en face des choses. Abstraire cela veut dire enlever, isoler, séparer alors que je vise au contraire à ajouter, approcher, lier » (cité in Y. Riopelle, *Jean-Paul Riopelle, Catalogue raisonné Tome 2, 1954-1959*, Montréal, 2004, p. 26).

1953, the year in which Jean Paul Riopelle painted *Black Abstraction*, marked the young Canadian's debut in the US. At just thirty years old, his artwork was shown alongside that of Braque and Chagall in the prestigious New York gallery owned by Pierre Matisse. It was the start of an enduring friendship, sealed by this promise that the dealer made to the young artist: "If you go down, I'm going down with you" (quoted in Dation Pierre Matisse, exhibition catalogue, Paris, Centre Pompidou, 1992). Again in 1953, Riopelle was chosen to feature in the *Young European Painters* touring exhibition, which first appeared at the Guggenheim Museum in New York. The reception from the public and critics alike was positive.

It's hardly surprising then that the first owner of *Black Abstraction* was the head of another great American institution, the Philadelphia Museum of Art. What is particularly intriguing is that Riopelle's work gained so much popularity in America despite the fact that since 1946, he had been living and working on the other side of the Atlantic, in France. Pierre Matisse's highly respected opinion undoubtedly played a role. As did, perhaps, the comparisons which were soon made between the young Canadian and the father of Abstract Expressionism, Jackson Pollock. Riopelle denied the similarity, writing to Pierre Matisse in January 1954: "Far from sharing a common cause, we are directly opposed" (quoted in Riopelle: *Grands Formats*, exhibition catalogue, New York, Acquavella Contemporary Art, 2009, p.23).

Black Abstraction demonstrates this. Admittedly, the composition has the appearance of a Pollock all-over, streaked with splatters of paint. But what we see here is also the product of a strict geometry of the unpredictable, which differs radically from the American artist's loose arabesques. The paint is applied in thick, short, sharp strokes which are sculpted with a knife on the compact surface of the canvas. There is an array of bright colours. The yellow, black, red and blue tones come together to form a succession of dark troughs which glisten in the light, enhanced only by a few bright hints of white.

Contrary to Pollock, Riopelle's art also defied being filed simply under abstraction. Despite its title, *Black Abstraction* draws its strength from true nature: the hostile and bountiful steppes and pine forests which cover the vast country where the painter grew up. On more than one occasion, Riopelle proved his point by producing paintings which couldn't be constrained by genre – like this gleaming canvas: "There is no abstraction or figuration: there is only expression and expressing oneself is about placing oneself in front of things. To abstract means to take away, to isolate, to separate, whilst I try to do the contrary, to add, to approach, to link" (quoted in Y. Riopelle, *Jean-Paul Riopelle, Catalogue raisonné Volume 2, 1954-1959*, Montréal, 2004, p.26).



Jean Paul Riopelle dans son atelier au début des années 1950.



noelle

■ 12

KAZUO SHIRAGA (1924-2008)

Chigakusei Tekkyoshi

signé en Japonais et daté '1961' (en bas à droite);
signé, daté et titré en Japonais 'Shiraga 1961'

(au revers)
huile sur toile
130.5 x 194 cm.
Peint en 1961

signed in Japanese and dated '1961' (lower right);
signed, dated and titled in Japanese 'Shiraga 1961'
(on the reverse)
oil on canvas
51% x 76% in.
Painted in 1961

€1,500,000-2,500,000 \$1,800,000-2,900,000
£1,400,000-2,300,000

EXPOSITIONS

Labège, Centre national d'Art Contemporain
Midi-Pyrénées; Toulouse, Musée d'Art Moderne
et de la Création Contemporaine, *Kazuo Shiraga*,
juin-septembre 1993, no. 15, p. 57.
New York, Dominique Lévy Gallery, *Body and
Matter: The art of Kazuo Shiraga and Satoru
Hoshino*, janvier-avril 2015.

BIBLIOGRAPHIE

Shiraga, Dominique Lévy et Axel Vervoordt Gallery,
Vérone, 2015, no. 25 (illustré en couleurs, pp. 92-93).

*«Je n'oublierai jamais ce jour
d'automne où j'ai rencontré
Shiraga dans le jardin du
temple de Kyoto, et où il m'a
donné deux objets que je
conserve comme un trésor très
cher : l'un pour contenir l'eau
nécessaire à l'artiste, l'autre
pour l'aider à concentrer son
esprit. Avec ses pieds et ses
traces de pas, ce sont là autant
de symboles qui, dans le monde
de l'art actuel, me semblent
être d'une opportunité et d'une
valeur essentielle.»*

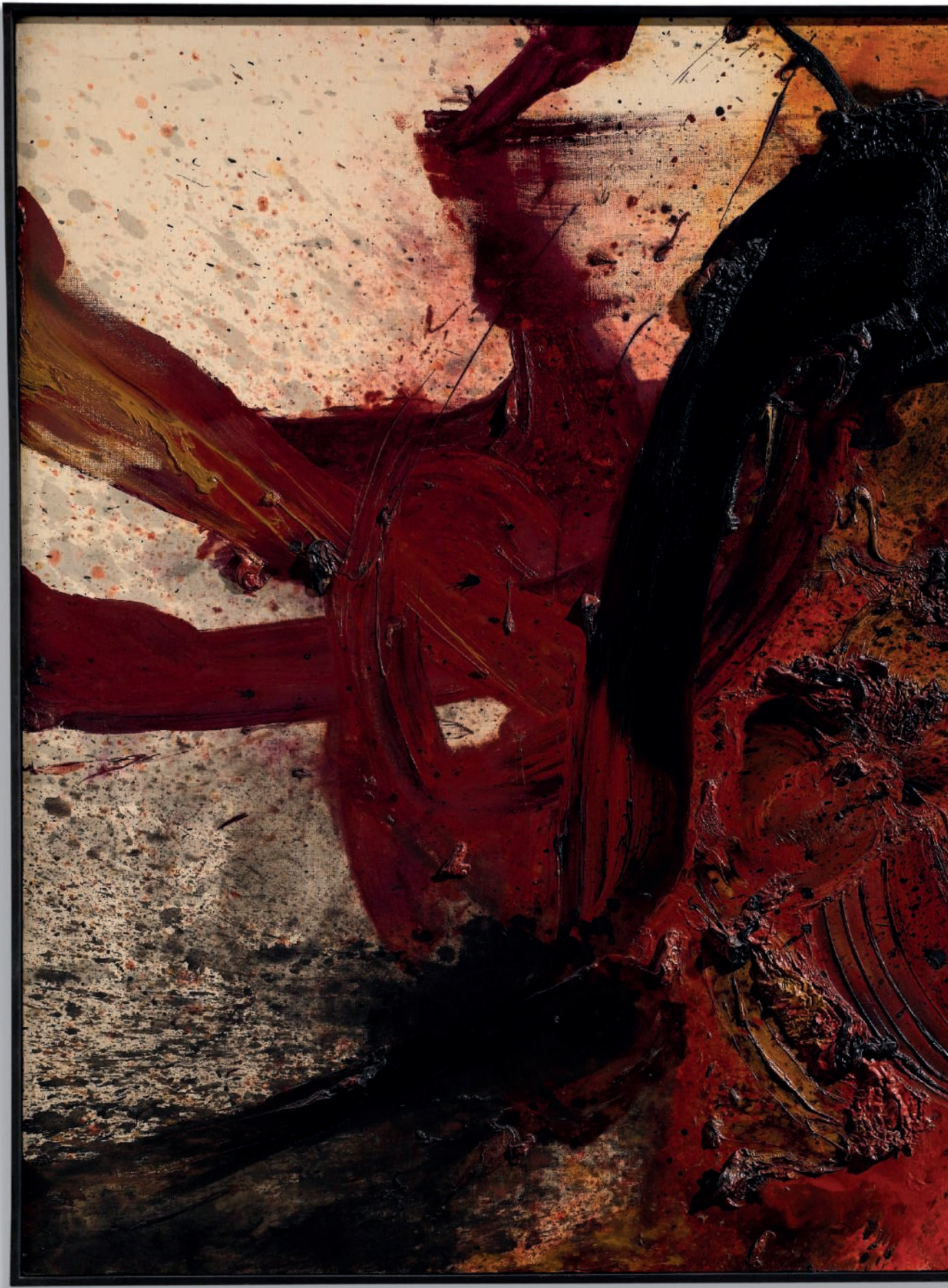
Antoni Tàpies

Les giclures et empâtements de peinture qui rythment la surface de *Chigakusei Tekkyoshi* sont les vestiges d'un combat opiniâtre, celui de Kazuo Shiraga face à la toile. Elle n'est plus posée sur un chevalet, mais à même le sol, et l'artiste ne peint plus au pinceau, mais avec ses pieds. Car ses mains, trop habiles, ne peuvent fournir l'énergie brute, violente et spontanée que recherche l'artiste japonais : « Je voulais que l'être humain que je suis dégage une énergie si considérable qu'elle ne saurait être celle d'un seul individu. Faire une déchirure unique et totale dans l'éther où rien n'existe. Quelque chose où tout art et toute matière soient invisibles » (cité in Y. Atsuo, M. Tiampo et F. de Méredieu, *GUTAI, Moments de destruction, Moments de beauté*, Paris, 2002, p. 82).

Alors, depuis 1954, Shiraga s'adonne à une danse qui prend des airs de rixe. Arrimé à une corde suspendue au plafond, l'artiste imprime sur la toile les mouvements endiablés de ses pieds nus glissant sur la matière. Dans *Chigakusei Tekkyoshi* un noir de cendres s'élanche vers le cœur de la toile, balancé par une déclinaison de teintes chaudes, du carmin au jaune-orangé terreux. Les pieds valsent et la matière s'agglutine, se mélange, forme un paysage de cimes et de sillons. Aux extrémités, des éclaboussures entachent le tissu immaculé, signalant l'empressement et la violence du geste.

Plus qu'une danse, Shiraga semble être entré dans une transe où l'esprit s'abandonne et ne contrôle plus rien. Un dialogue du spirituel et de la matière qui répond à l'esprit Gutai ('concret' en japonais), groupe que le peintre a rejoint un an après sa création, en 1955. Son *Manifeste* incite à 'faire vivre la matière afin de donner vie à l'esprit'. Membre actif de Gutai à ses débuts, Shiraga demeure le plus connu des peintres de cette avant-garde esthétique. En cause, sans nul doute, la modernité d'une démarche pourtant mûrie dans l'isolement du Japon de l'après-guerre : primauté de l'acte de peindre, à l'image d'un Pollock outre-Atlantique ou d'un Georges Mathieu en France ; jeu du corps comme outil, à l'image des 'pinceaux vivants' d'Yves Klein – son contemporain. Repéré dès 1958 par le critique et découvreur Michel Tapié, Shiraga expose à partir de 1962 à la Galerie Stadler, à Paris. *Chigakusei Tekkyoshi*, qui provient directement de la collection Stadler, est le marqueur d'un tournant décisif pour la carrière de l'artiste novateur : le début d'une longue collaboration et d'une amitié pérenne avec le galeriste Rodolphe Stadler, qui le hisse par-delà les limites du pays du Soleil-Levant.







The splatters and daubs of paint punctuating the surface of Chigakusei Tekkyoshi are the traces of an unrelenting battle, that of Kazuo Shiraga against the canvas. It is no longer placed on an easel, but directly on the floor, and the artist no longer paints with a brush, but with his feet. This is because his hands, being too skilful, cannot provide the raw, violent, spontaneous energy sought by this Japanese artist: "I wanted the human being that I am to release an energy so immense that it could not be the energy of just one individual. I wanted to make a unique, total rip in the ether where nothing exists. Something in which all art and all matter are invisible." (Quoted in Y. Atsuo, M. Tiampo and F. de Mèredieu, GUTAI, Moments de destruction, Moments de beauté, Paris, 2002, p. 82).

And so, from 1954 onwards, Shiraga gave himself over to a dance that took on the semblance of a brawl. Secured to a rope suspended from the ceiling, the artist printed on the canvas the frenetic movements of his bare feet sliding across the material. In Chigakusei Tekkyoshi a cindery black hurtles towards the heart of the canvas, balanced by a range of warm hues, from carmine to earthy yellowish-orange. The feet dance and the material clumps, blends, and forms a landscape of peaks and troughs. At the outer edges, splatters sully the immaculate fabric, signalling the haste and violence of the movement.

Rather than dancing, Shiraga seems to be in a trance in which the mind opens up and is no longer in control of anything. This dialogue between mind and matter is very much in the spirit of Gutai ("concreteness" in Japanese), the group the artist joined a year after it was set up, in 1955. His Manifeste is an exhortation to "bring the material



Rembrandt Harmensz. van Rijn, *The Slaughtered Ox*, 1655. Louvre, Paris.



Shiraga peignant dans son atelier, 1965.

© Courtesy of Amagasaki Cultural Center © The Former Members of the Gutai Art Association

to life in order to give life to the mind". An active member of the Gutai group in its early days, Shiraga remains the best known of the artists of this aesthetic avant-garde. This doubtless had something to do with the modernity of an approach developed in the isolation of post-war Japan: the primacy of the act of painting, as with Pollock in the United States or Georges Mathieu in France; and the use of the body as a tool, as with the "living paintbrushes" of Shiraga's contemporary Yves Klein. First spotted in 1958 by the critic and talent scout Michel Tapié, Shiraga exhibited from 1962 onwards at the Galerie Stadler, in Paris. Chigakusei Tekkyoshi, of direct provenance from the Stadler, marks a decisive turning point for this innovative artist's career: the start of a long collaboration and lasting friendship with gallery owner Rodolphe Stadler, who hoisted him out of the confines of the Land of the Rising Sun.

"I shall never forget that autumn day when I met Shiraga in the garden of the Kyoto temple, he gave me two objects that I keep as a precious treasure: one to hold the water the artist needs, the other to help concentrate the mind. With his feet and traces of footsteps, they are as many symbols, which seem essentially useful and opportune in the art world today."

Antoni Tapiés



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE EUROPÉENNE

f 13

**MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA
(1908-1992)**

Rouge et jaune

signé et daté 'Vieira da Silva 52' (en bas à droite)

huile sur toile

60 x 74 cm.

Peint en 1952

signed and dated 'Vieira da Silva 52' (lower right)

oil on canvas

23% x 28% in.

Painted in 1952

€500,000-700,000

\$590,000-810,000

£460,000-630,000

PROVENANCE

Galerie Jeanne Bucher, Paris.

Collection particulière, Europe.

BIBLIOGRAPHIE

G. Weelen, J.-F. Jaeger, *Vieira da Silva - Catalogue raisonné*, Genève, 1994, no. 941 (illustré, p. 182).

« *Alors tout va de biais, tout chavire. Emportés que nous sommes dans cette aventure des lignes qui flanchent, qui culbutent, nous perdons pied. S'il venait idée de nous retourner alors, engloutis par le tableau, nous ne reconnaitrions plus notre réalité trop sage. Telle Alice, Vieira nous a fait franchir le miroir.* »

"If you go sideways, everything topples. Transported as we are on this adventure of wavering, collapsing lines, we lose our footing. If we then had the idea of turning back, engulfed by the painting, we would no longer recognise our overly logical world. Like Alice, Vieira has taken us through the looking glass."

Jean-Jacques Lévêque



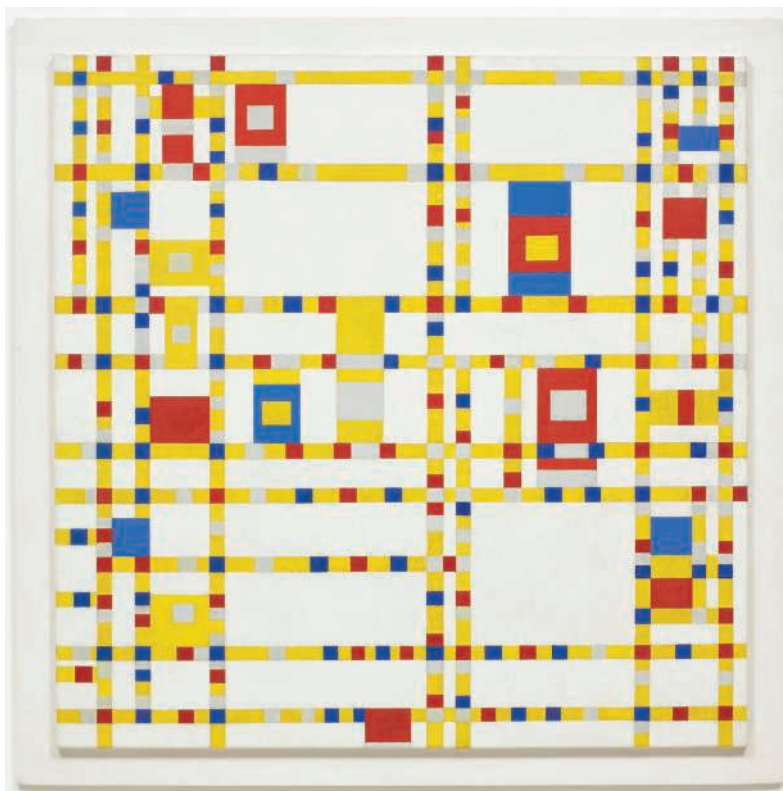
La richesse des tons de *Rouge et jaune* témoigne du rôle essentiel de la couleur pour Maria Helena Vieira da Silva : « je dessine [le tableau] en fonction de la couleur que j'ai envie de peindre » (citée in A. Parinaud, « Vieira da Silva : Peindre c'est marier le regard intérieur au regard extérieur », *La Galerie des Arts*, Paris, juin 1974). Le jeu chromatique, qui préfigure ainsi l'espace du tableau, se compose ici de rouge-orangés vifs et de touches de jaunes cristallins – les premières teintes à retenir l'œil sur la toile. S'y ajoute une harmonie subtile de bleus marins, verts et blancs laiteux détachés de la profondeur d'un fond noir d'ébène.

Mais l'œuvre de Vieira da Silva n'est pas pure abstraction. Par-delà un dédale carrelé, les touches colorées de *Rouge et jaune* forment ainsi un paysage urbain fantasmagorique où se confondent ruelles, passages et façades scintillantes. L'œuvre est en cela emblématique de la recherche plastique qui anime l'artiste depuis les années 1930, celle d'une « anatomie de l'espace » selon les mots de Dora Vallier. Son langage visuel unique, grille géométrique de losanges et de lignes droites, se plie aux expériences sensibles du monde. La ville, et en premier lieu celle de son enfance, Lisbonne, devient un de ses sujets de prédilection.

A quinze ans déjà, la jeune Vieira da Silva s'était assise à une fenêtre face à l'un de ces paysages urbains et avait saisi que la vision qu'elle en avait ne correspondait pas exactement à la réalité : "j'y ajoutais quelque chose qui ne résidait qu'en moi seule, un enchantement, un émerveillement



Portrait de Maria Helena Vieira Da Silva, vers 1960.



Piet Mondrian, *Broadway boogie-woogie*, 1942. Museum of Modern Art (MoMA), New York.

©Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

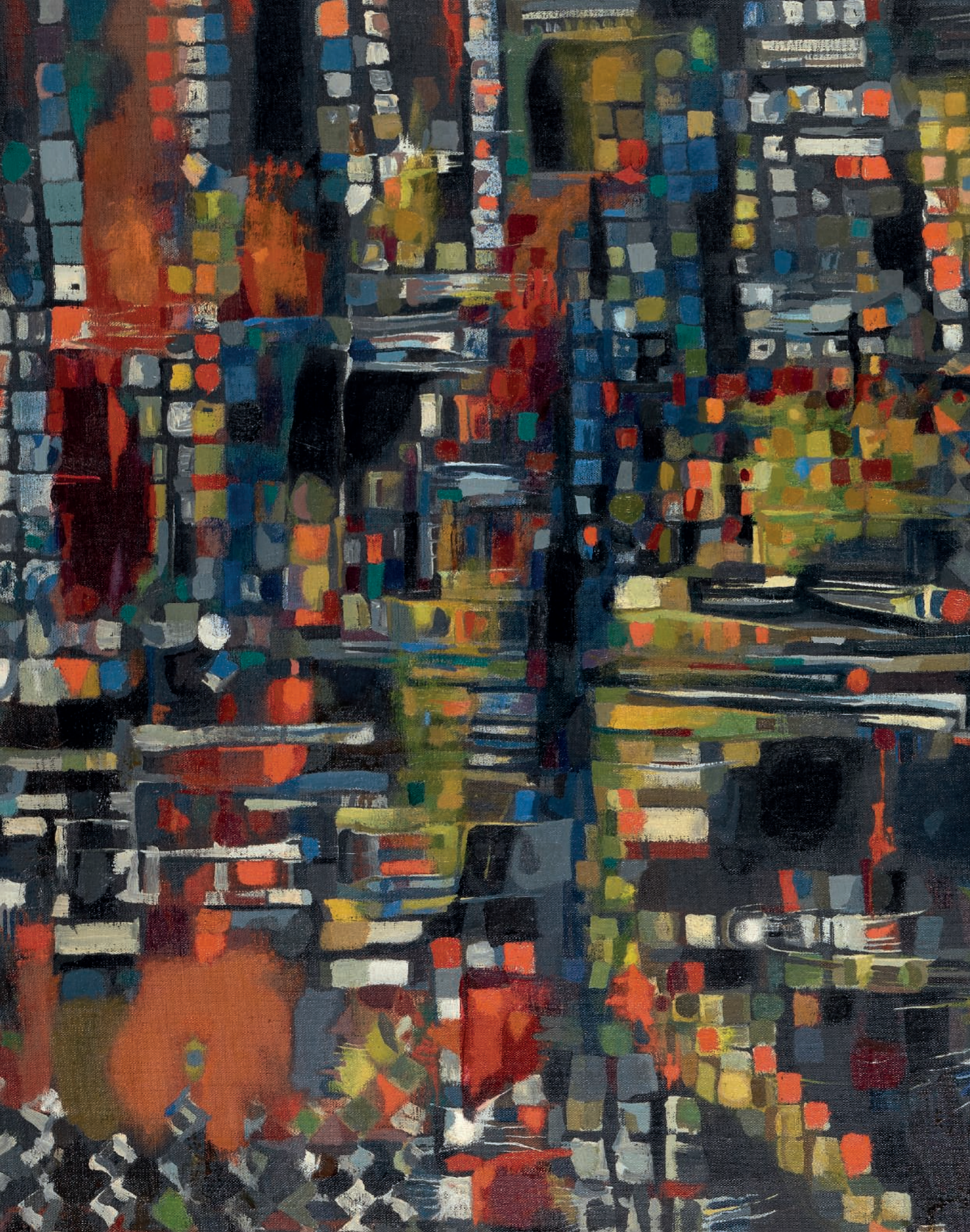
continuels. C'était cela qu'il fallait peindre [...] (citée in B. Pingaud, "Parler avec les peintres. Vieira da Silva", Aix-en-Provence, 1960, p. 51). L'influence de la cité aux milles couleurs, qu'elle quitte pour Paris dès 1928, se lit ici dans les carreaux en escaliers de sa toile, juxtaposés et enchevêtrés. Ils évoquent les collines perchées au-dessus du Tage autant que les *azulejos* – carreaux de faïence qui courent sur les façades de la ville comme le damier court sur l'espace pictural.

The richness of the tones in Rouge et jaune attests to the essential role colour played for Maria Helena Vieira da Silva: 'I design [the painting] according to the colour I want to paint' (quoted in A. Parinaud, 'Vieira da Silva: Peindre c'est marier le regard intérieur au regard extérieur', La Galerie des Arts, Paris, June 1974). Her chromatic selection, which prefigures the painting, is composed here of bright orange-reds and touches of crystalline yellow – the first shades that catch the eye on the canvas. These are complemented by a subtle harmony of navy blues, greens and milky whites which emerge from the depths of an ebony background.

Yet Vieira da Silva's work is not pure abstraction. Beyond a tiled maze, the colourful strokes in Rouge et jaune form a phantasmagoric urban landscape

where alleys, arcades and glittering façades intermingle. In this regard, the work is typical of the plastic quest that drove the artist from the 1930s onwards: the search for an 'anatomy of space' in the words of Dora Vallier. Her unique visual language, a geometric grid of diamonds and straight lines, bows to the sensitive experiences of the world. The city, and above all the city of her childhood - Lisbon - became one of her favourite subjects.

Already at the age of 15, the young Vieira da Silva sat down at a window looking upon one of these urban landscapes and understood that her vision of it did not exactly correspond to reality: 'I was adding something to it that lived in me alone... a continual enchantment, a sense of wonder. That is what needed to be painted [...]' (quoted in B. Pingaud, 'Parler avec les peintres. Vieira da Silva', Aix-en-Provence, 1960, p. 51). The influence of the city of myriad colours, which she left for Paris in 1928, can be seen here in the staircases on her canvases formed by juxtaposed, entangled tiles. They evoke the hills perched above the Tagus River and the azulejos – the ceramic tiles that scamper over the city's façades as the chequered motif runs across the painting.



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PARTICULIÈRE

14

SERGE POLIAKOFF (1906-1969)

Composition abstraite

signé 'Serge Poliakoff' (en bas à gauche)

huile sur panneau

73 x 92 cm.

Peint en 1959

signed 'Serge Poliakoff' (lower left)

oil on panel

28¾ x 36¼ in.

Painted in 1959

€150,000-200,000

\$180,000-230,000

£140,000-180,000

PROVENANCE

Galerie Louis Carré, Paris.

Collection Svetlana Achatz, Munich.

Collection particulière, Europe.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Louis Carré, *Serge Poliakoff*, octobre-décembre 1981, no. VII (illustré en couleurs; non paginé).

Tokyo, Art Point Gallery, *Serge Poliakoff*, juin-juillet 1982, no. 4 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE

A. Poliakoff, *Serge Poliakoff, catalogue raisonné volume III, 1959-1962*, Munich, 2011, no. 59-33 (illustré en couleurs, p. 78).

«Beaucoup de gens disent que dans la peinture abstraite, il n'y a rien. Quant à moi, je sais que si ma vie était trois fois plus longue, elle ne m'aurait pas suffi à dire tout ce que j'y vois.»

'Many say that there is nothing in abstract painting, but I know that if my life were three times longer it would not be long enough for me to express everything I see in it.'

Serge Poliakoff



© Claude Michaelidès © tous droits réservés

Serge Poliakoff dans son atelier en 1959.
Photographie de Claude Michaelidès.



■ 15

PIERRE ALECHINSKY (NÉ EN 1927)

Mur d'oiseaux

signé 'Alechinsky' (en bas à droite)

huile sur toile

190 x 300 cm.

Peint en 1958

signed 'Alechinsky' (lower right)

oil on canvas

74.1¼ x 118½ in.

Painted in 1958

€300,000–500,000

\$350,000–580,000

£280,000–450,000

PROVENANCE

Felix Naggar, Paris.

Guy Pieters Gallery, Knokke-Heist.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Berne, Kunsthalle, *4 Maler, Tapiés, Alechinsky,*

Messagier, Moser, septembre-octobre 1959

(illustré).

Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume

(septembre-novembre; illustré en couleurs

pp. 42-43); Hovikodden, Henie-Ostad Kunstsenter

(janvier-avril); Monterrey, Museo de Arte

Contemporaneo (juin-août); Bogotá, Biblioteca

Luis Angel Arango (septembre-novembre);

Valence, IVAM Centro Julio Gonzalez (mars-mai;

illustré en couleurs pp. 36-37); Ostende, Museum

Voor Moderne Kunst (juillet-octobre; illustré en

couleurs pp. 20-21); *Alechinsky*, 1998-2000.

Aix-en-Provence, Musée Granet, *Alechinsky, Les*

ateliers du Midi, juin-octobre 2010 (p. 50).

Dunkerque, LAAC, *CoBrA, sous le regard d'un*

passionné, Carte blanche à Gilbert Delaine, octobre

2012-mars 2013 (illustré en couleurs, p. 65).

Le Mans, Musée de Tessé (novembre-février);

Pont-Aven, Musée de Pont-Aven (mars-juin),

Cobra, une explosion artistique et poétique au

cœur du XX^e siècle, 2017-2018, p. 316 (illustré en

couleurs, pp. 202-203).

BIBLIOGRAPHIE

J. Putman, *Alechinsky*, Milan, 1967, no. 48, p. 22

(illustré).

P. Alechinsky, *Peintures et écrits*, Paris, 1997, vol. I,

(p. 205).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par

Monsieur Pierre Alechinsky.

«*Les anciens peintres commencent par le sens et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes, auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens.*»

“*The old masters began with meaning and searched for means to express it. But the new artists begin with expression, what remains is merely to find meaning.*”

Jean Paulhan







Sur le format majestueux de son *Mur d'oiseaux*, Pierre Alechinsky a forgé une dialectique de la forme et du verbe. La forme d'abord, c'est cette envoûtante vague de figures biomorphiques qui déferle sur toute la surface de la toile, à la façon d'un all-over de Pollock. Si l'artiste belge a pu voir l'américain quelques années plus tôt, lors d'une exposition à la Galerie de France (galerie qu'il rejoint lui-même en 1958), son œuvre est toutefois radicalement différente. Au fil des courbes du pinceau noir, ce sont des créatures fantasques qui se dessinent, manifestations spontanées d'un rêve éveillé, colorées de rouge et noir sur un fond blanc crémeux. À la forme répond le verbe, 'mur d'oiseaux', deux mots pour nourrir l'inconscient : là se dessine une aile, ici le mouvement aérien d'un volatile.

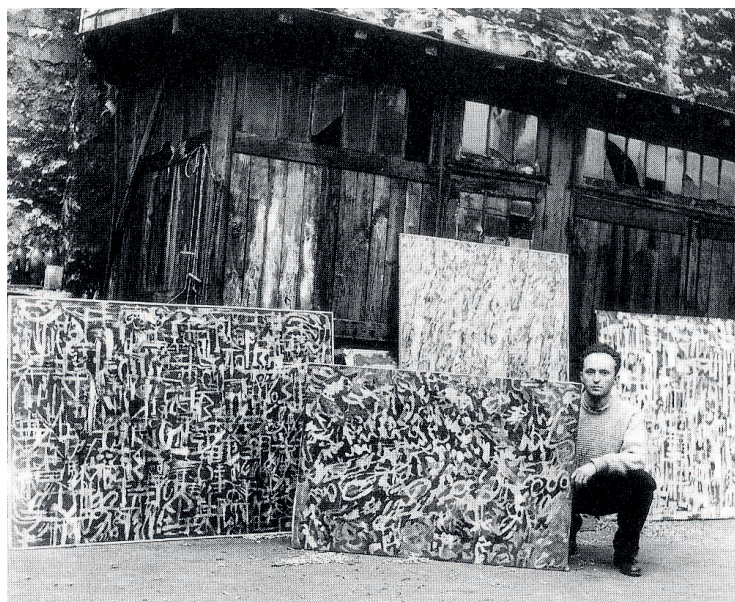
Avec son tracé noir calligraphié, *Mur d'oiseaux* – peint à seulement trente-et-un ans, augure le dialogue qui irriguera l'œuvre du peintre : celui de la peinture et de l'écriture. Cette connivence, il la tire d'abord du groupe CoBrA. Dès 1949, il y fréquente des peintres, Karel Appel et Asger Jorn, et des poètes, au premier rang desquels Christian Dotremont. Les artistes CoBrA prônent un décroisement des pratiques, l'expérimentation et la création spontanée. Pour Alechinsky, cela se traduit par le paysage mouvant des masses organiques de *Mur d'oiseaux* : « Il est impossible d'arrêter les hordes de figures et d'images qui viennent habiter mes toiles, émergeant de leurs tunnels, longs couloirs et labyrinthes sans issue [...] Une ligne devient un monstre, la mâchoire béante, la langue se transformant en un fragment d'écriture manuscrite...On ne choisit pas le contenu, on s'y soumet » (cité in *Alechinsky. Recent Works*, catalogue d'exposition, New York, Lefebvre Gallery, 1965).

« Dans mon travail je ne m'impose qu'une seule chose qui est de ne jamais fermer les lignes. Et d'une certaine façon lorsque les lignes sont ouvertes et bien l'œil circule... naturellement et quand l'œil circule, l'imagination en découle... »

Pierre Alechinsky

La peinture d'Alechinsky s'enrichit également au contact de la calligraphie orientale, qu'il découvre après son installation à Paris en 1951. Il correspond avec le calligraphe Shiryu Morita dès 1952 et réalise en 1956 le documentaire *Calligraphie Japonaise*, tourné lors d'un voyage à Kyoto. Passionné par cet art ancestral (il peindra par la suite uniquement sur papier, à même le sol), le jeune peintre n'en garde pas moins son geste unique, délié et serpentin. Un geste qui fait d'ailleurs dire à André Breton, dans une lettre qui résonne avec *Mur d'oiseaux* : « Ce que je goûte le plus dans l'art est ce que vous détenez, ce pouvoir d'enlacement des courbes, ce rythme de tout évidence organique, cet heureux abandon de femme que vous obtenez des couleurs, de la lumière » (cité in *Pierre Alechinsky: Margin and Center*, catalogue d'exposition, New York, Guggenheim Museum, 1987, p. 155).

© tous droits réservés / © ADAGP, Paris, 2018



Pierre Alechinsky dans son atelier de la rue de Vaugirard, Paris, 1953.



©The Art Institute of Chicago, IL, USA / Mr. and Mrs. Frank G. Logan Purchase Prize Fund; restricted gifts of Edgar J. Kauffman, Jr., and Mr. and Mrs. Noah Goldowsky / Bridgeman Images / © ADAGP, Paris, 2018

Willem de Kooning, *Excavation*, 1950.
The Art Institute of Chicago.

On the majestic format of his *Mur d'oiseaux*, Pierre Alechinsky forged a dialectic between form and word. First the form, this entrancing wave of biomorphic figures that breaks against the entire surface of the canvas, in the same manner as a Pollock all-over. Although the Belgian artist had seen the American several years previously, at an exhibition at the *Galerie de France* (a gallery he himself joined in 1958), his work is however radically different. Along the curving black brush strokes loom fantastic creatures, the spontaneous manifestations of a daydream, coloured red and black against a creamy-white background. The form is answered by the words "mur d'oiseaux" ("wall of birds"), two words to fuel the unconscious: here looms a wing, there the airborne movement of a winged creature.

With its black, calligraphed lines, *Mur d'oiseaux* – painted at the age of only 31 – presages the dialogue that would permeate the artist's work: the work of painting and of writing. He drew this connivance initially from the CoBrA group. From 1949 onwards he kept company with the painters Karel Appel and Asger Jorn, and with poets, foremost among whom was Christian Dotremont. The CoBrA artists advocated experimentation, spontaneous creation and a decompartmentalising of practices. For Alechinsky, this found expression in the moving landscape of organic masses in *Mur d'oiseaux*: "It is impossible to stop the hordes of figures and images that come to inhabit my canvases, emerging from their tunnels, long corridors and dead-ended labyrinths [...] A line becomes a monster with gaping jaws, its tongue

transforming into a fragment of handwriting... One does not choose the content, one submits to it." (Quoted in Alechinsky. *Recent Works*, exhibition catalogue, New York, Lefebvre Gallery, 1965).

Alechinsky's painting was also inspired by his encounters with oriental calligraphy, which he discovered after he moved to Paris in 1951. He started corresponding with the calligrapher Shiryu Morita in 1952, and in 1956 made the documentary *Calligraphie Japonaise*, filmed during a trip to Kyoto. Although he had a passion for this ancestral art (he subsequently painted only on paper,

directly on the floor), the young painter lost none of his unique, agile, serpentine touch. This touch, moreover, prompted André Breton to say, in a letter that resonates with *Mur d'oiseaux*: "What I enjoy most in art is what you possess, this power to interlace curves, this rhythm that is seemingly entirely organic, this happy, woman-like lack of constraint that you obtain from colours, from light." (Quoted in Pierre Alechinsky: *Margin and Center*, exhibition catalogue, New York, Guggenheim Museum, 1987, p. 155).



Lee Krasner, *Shattered light*, 1954.

© Christie's images 2018 © ADAGP, Paris, 2018

"In my work, I set myself only one rule which is never to close the lines. And somehow, when the lines are open, well, the eye circulates ... naturally, and when the eye circulates, the imagination is free to roam ..."

Pierre Alechinsky

MODERNISM TO ABSTRACT EXPRESSIONISM: WORKS FROM A DISTINGUISHED PRIVATE COLLECTION

f 16

NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

Paysage

signé 'Staël' (en bas à droite)
huile sur toile
50,4 x 61 cm.
Peint en 1951-52

signed 'Staël' (lower right)
oil on canvas
19 7/8 x 24 in.
Painted in 1951-52

€600,000–800,000 \$700,000–930,000
£550,000–720,000

PROVENANCE

Collection particulière.
Galerie Craven, Paris.
Kahnweiler, Paris.
Madame Leo Glass, New York; vente, Sotheby's,
Londres, 1^{er} juillet 1964, lot 8.
Galerie Beyeler Bâle.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Denver, The Denver Art Museum, *Collector's Choice*, juin 1963.
Bâle, Galerie Beyeler, *De Staël*, août-octobre 1964, no. 28 (illustré en couleurs).
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (mai-juillet); Zurich, Kunsthaus (juillet-septembre); Boston, Museum of Fine Arts (octobre-novembre); Chicago, The Art Institute (janvier-février); New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (février-avril); *Nicolas de Staël, 1914-1955 (Rétrospective)*, 1965-1966, no. 53 (illustré en couleurs, non paginé).

BIBLIOGRAPHIE

D. Cooper et R. van Gindertael, *Nicolas de Staël*, Bâle, 1966 (illustré en couleurs, pl. 17).
J. Dubourg et F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue raisonné des peintures*, Paris, 1968, no. 302 (illustré, p. 173).
F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, no. 322 (illustré, p. 316).

«*Vous êtes le seul peintre moderne qui donne du génie au spectateur. Chaque toile ouvre des possibilités de rêve absolument étonnantes.*»

Romain Gary

Dès 1949, Nicolas de Staël livrait à son ami Pierre Lecuire son acception de l'espace du tableau : « L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux du monde y volent librement. À toutes profondeurs » (Lettre à Pierre Lecuire, 3 décembre 1949). Ce n'est pourtant qu'au tournant de l'année 1952, au moment où il exécute *Paysage*, que le peintre parvient à spatialiser la toile plane. Non par un jeu de perspective, mais par la seule matière brute, sculptée avec empressement au couteau, par couches successives.

Une évolution formelle qui se lit dans les pâtes de son *Paysage* : les blocs unis de ses toiles précédentes ont volé en éclats, transformés en une mosaïque de tesselles fragmentées. Elles ont pu être inspirées par celles de Ravenne que Staël voit au printemps 1951, à Paris ; elles dynamisent surtout l'espace pictural. Parées des milles nuances de gris, du vert de gris à la teinte bleutée de l'ardoise, les touches empâtées captent la

lumière et font vibrer la toile. Et sous les pavés, un miroitement de couleurs (rouge carmin, beige tendre, noir anthracite) laisse deviner la profondeur de la matière.

Si la pâte évolue, c'est parce que Staël s'est lancé depuis peu dans une aventure radicale, celle du retour progressif de sa peinture au réel. *Paysage* en marque les débuts. Ses tesselles grises rappellent ainsi les tuiles des *Toits* (1952), conservés au Centre Pompidou. Son titre descriptif anticipe quant à lui les vues, inspirées des environs de Paris, puis du Midi, que Staël exécutera par la suite. Plus encore, le mot habille l'arrière-plan sur lequel les tesselles buttent : un vert d'olive en son extrémité droite qui cède à un camaïeu luminescent de vert-jaune sur la gauche, et qui, soudain, fait voir la végétation généreuse d'un paysage vierge.

Ce choix audacieux place le peintre en opposition avec son époque, où seuls ont droit de cité les



tenants de l'art abstrait, géométrique ou lyrique. Il semble même compromettre un temps sa carrière bourdonnante. Alors qu'il intègre de prestigieuses institutions (notamment le MoMA en 1951), ses dernières toiles, présentées au printemps 1952 à Londres à la Matthiesen Gallery, recevront mauvaise presse. Qu'importe, car Staël s'est lancé dans une quête sans retour, quête qu'il formulera à son marchand peu de temps avant son décès précipité : «Ce que j'essaie, c'est un renouvellement continu, vraiment continu, et ce n'est pas facile. Ma peinture, je sais ce quelle est sous ses apparences, sa violence, ses perpétuels jeux de force, c'est une chose fragile dans le sens du bon, du sublime. C'est fragile comme l'amour» (Lettre à Jacques Dubourg, décembre 1954).

As early as 1949, Nicolas de Staël was giving his friend Pierre Lecuire his definition of the picture space: "The picture space is a wall but all the birds in the world fly freely there. At every depth." (Letter to Pierre Lecuire, 3 December 1949) It was not however until the turn of the year 1952, when he was working on Paysage, that the painter succeeded in giving a spatial form to the flat canvas. He achieved this not by a technique of perspective, but by the raw material alone, exuberantly sculpted with a knife in successive layers.



Nicolas de Staël, *Composition*, 1951.

© ADAGP, Paris 2018 / Christie's images 2018

This evolution of form is evident in the pastes of his Paysage: the solid blocks of his earlier paintings have shattered and been transformed into a mosaic of fragmented tesserae. These may have been inspired by those of Ravenna, which Staël saw in the spring of 1951, in Paris; their chief effect is to introduce movement to the picture space. The thicker dabs, embellished with thousands of shades of grey, from verdigris to bluish slate, catch the light and make the picture shimmer. And beneath the thick surface, shimmering colours (carmine red, soft beige, anthracite black) subtly

convey the depth of the physical material.

This change in the paste came about because Staël had recently embarked on a radical venture, that of gradually bringing his painting back to the real. Paysage signalled the beginning of this venture. His grey tesserae are thus reminiscent of the tiles of Toits (1952), held by the Georges Pompidou Centre. As for its descriptive title (meaning "Landscape"), this anticipates the views, inspired by the outskirts of Paris and later by southern France, that Staël would subsequently execute. The word is even more apt for the background the tesserae press up against: an olive green on its far right that gives way to luminescent shades of greenish-yellow on the left and suddenly reveals the lavish vegetation of a virgin landscape.

This bold choice placed the painter at odds with his era, in which the established mainstream consisted solely of adherents of abstract, geometric or lyric art. It seems even to have compromised his thriving career for a while. Although he belonged to some prestigious institutions (including MoMA in 1951), his latest pictures, presented in the spring of 1952 in London at the Matthiesen Gallery, would receive bad press. But this did not matter, because Staël had embarked on a quest from which there would be no turning back, a quest he would describe thus to his dealer shortly before his early death: "What I'm attempting is a continuous renewal, truly continuous, and it's not easy. I know what my painting really is behind its appearance, its violence, its perpetual games of strength, it's a fragile thing in the sense of the good, the sublime. It's fragile like love." (Letter to Jacques Dubourg, December 1954).

"You are the only contemporary painter who gives the viewer genius. Each painting opens up astonishing possibilities."

Romain Gary



Nicolas de Staël au travail, 1947.
Photographie Edith Michaelis

© Archives Françoise de Staël / Edith Michaelis



CHAÏM SOUTINE (1893-1943)*La place de la Liberté à Céret*

signé 'Soutine' (en bas à gauche)

huile sur toile

54 x 65 cm.

Peint vers 1919

signed 'Soutine' (lower left)

oil on canvas

21¼ x 25½ in.

Painted circa 1919

€600,000-800,000

\$700,000-930,000

£550,000-720,000

PROVENANCE

Collection particulière, Lausanne (avant 1962).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONCéret, Musée d'Art Moderne de Céret, *Soutine, Céret 1919-1922*, juin-octobre 2000, p. 275 (illustré en couleurs).**BIBLIOGRAPHIE**M. Tuchman, E. Dunow et K. Perls, *Chaïm Soutine, Catalogue raisonné, Werkverzeichnis*, Cologne, 1993, vol. I, p. 149, no. 37 (illustré en couleurs; titré 'Paysage').

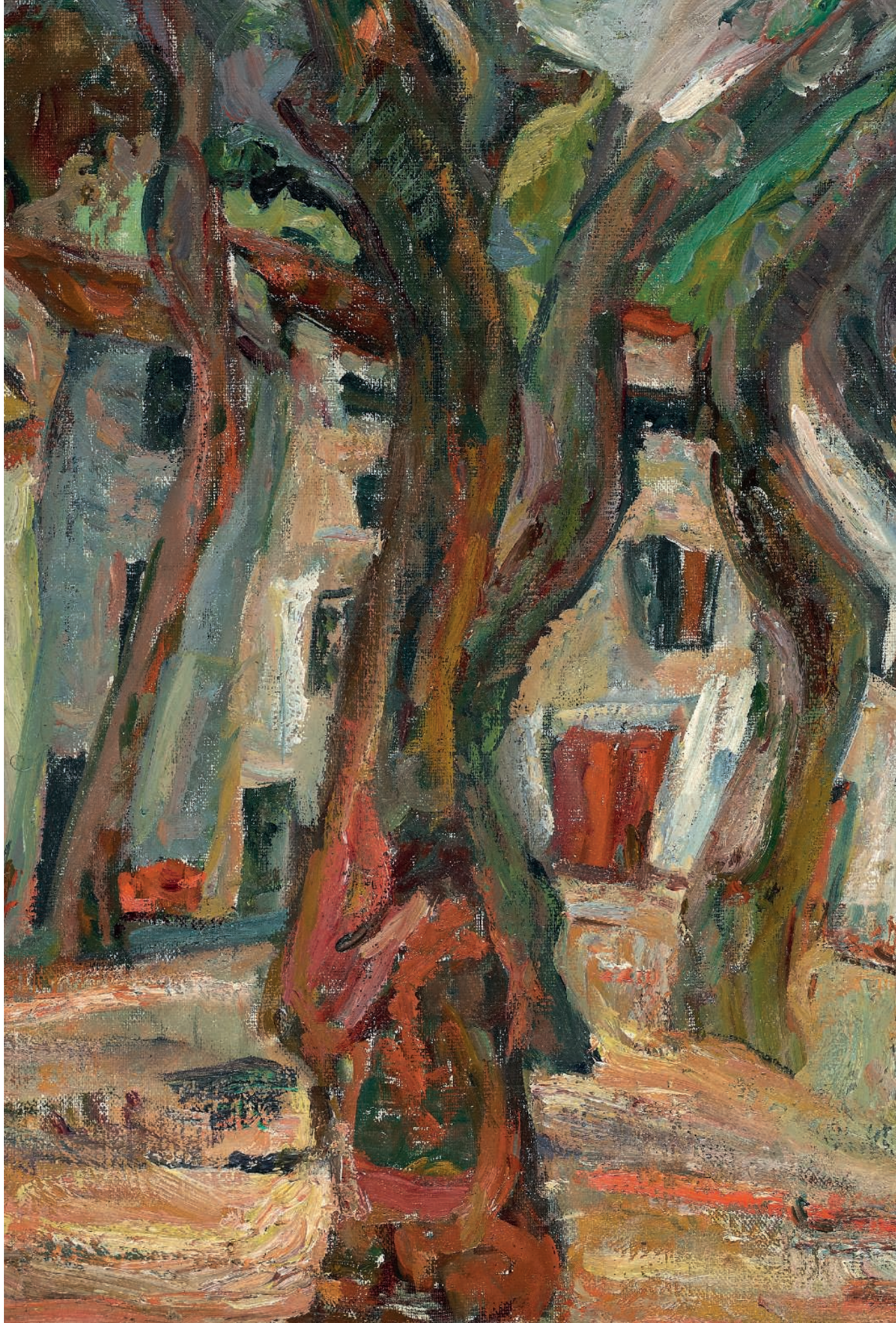
«*Soutine insuffle – au sens propre – vie à ces paysages qu'il absorbe et restitue avec rage, avec répétition dans l'exercice sans cesse renouvelé, comme les gammes d'un musicien, jusqu'à parvenir au résultat escompté [...] les toiles qu'il nous a laissées de cette époque témoignent de sa recherche forcenée d'une expression intime de ses émotions, expression qui confine à l'abstraction, comme l'a souvent constaté la critique au sujet de l'époque céretane.*»

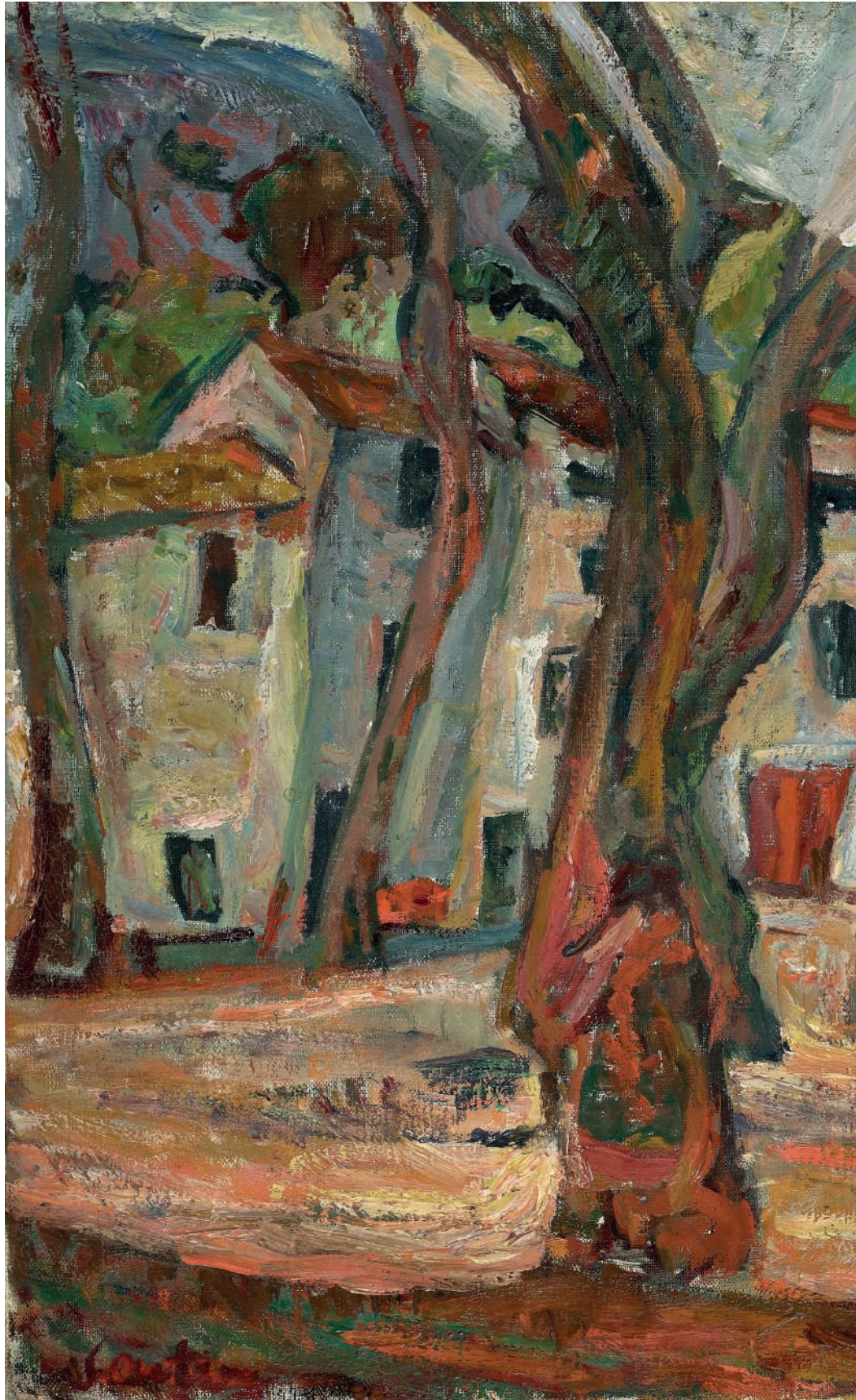
M.-C. Decroocq cité in *Soutine*, cat. exp., Paris, 2007, p. 75.

Très représentative de la fameuse «période de Céret» qui englobe les œuvres les plus convoitées de Soutine, réalisées entre 1919 et 1922, *La Place de la Liberté à Céret* est restée dans la même collection particulière depuis plus de 65 ans. Tout au long de cette époque charnière de sa carrière, Soutine réside à Céret où il produit environ 200 œuvres, principalement des paysages de cette charmante petite ville et de sa région, les Pyrénées Orientales, ainsi que des portraits de ses habitants. Ayant accueilli successivement les peintres Juan Gris, Pablo Picasso, Georges Braque et Max Jacob entre 1911 et 1913, Céret est alors réputée pour avoir été le berceau du cubisme. La présente œuvre illustre parfaitement la manière dont ce séjour dans le sud-ouest ravive à son tour le langage et le vocabulaire visuels de Soutine. C'est à Céret que naît son style emblématique, avec ses coups de pinceaux houleux et ses couleurs éclatantes qui font vibrer la toile.

Après des études à l'École des Beaux-Arts de Vilnius, Soutine quitte sa Lituanie natale en 1913 pour s'installer à Paris, emboitant le pas de ses amis artistes Pinchus Kremegne (1890-1981) et Michel Kikoïne (1892-1968). Il y poursuit sa formation aux Beaux-Arts de Paris et tisse très vite des liens avec d'autres artistes émergents à la Ruche, dont Modigliani, rejoignant ainsi l'effervescente scène artistique de Montparnasse. Soutine s'évertue tant bien que mal à vivre de son

art à Paris, jusqu'à ce que Modigliani le présente à son ami collectionneur Léopold Zborowski (1889-1932). Si le marchand d'art et son épouse ne sont pas immédiatement séduits par le style si particulier de Soutine, Zborowski, avec l'aide financière de son associé suédois Jonas Netter, envoie tout de même l'artiste russe à Cannes et à Vence en 1918, avec Modigliani et Foujita. C'est la première fois que Soutine quitte Paris depuis son arrivée en France, cinq ans plus tôt. Puisant son inspiration dans les toiles des Maîtres, sa palette est restée relativement sombre durant ses premières années parisiennes, au cours desquelles il a essentiellement peint des portraits et son environnement immédiat. Zborowski, pour sa part, est convaincu que pour regagner en créativité, en inspiration et en innovation, ses artistes doivent changer d'air. L'impact du séjour à Céret sur l'œuvre de Soutine lui donnera raison. Si sa correspondance de 1918 avec Zborowski trahit le désir de Soutine de «quitter Cagnes, ce paysage qu'il ne peut supporter [...]» (Al-Wahidi, *L'Œuvre de Soutine*, Paris, 1985, p. 52, cité in M. Restellini, *op. cit.*, p. 279, note 22), Céret s'avère, néanmoins, un terrain fertile d'expérimentation pour l'artiste en détresse. Il y peint frénétiquement le même sujet, depuis des angles différents, dans des œuvres qu'il finira par dénigrer au point de les traquer, plus tard, pour les détruire. Les vastes paysages et la lumière éclatante du sud, que l'artiste russe









Chaim Soutine, *Les platanes à Céret*, 1920.
Collection particulière.



Vincent van Gogh, *Le champ d'oliviers*, 1889.
Musée Kröller-Müller, Otterlo.

découvre pour la première fois, le contraignent à sortir de la zone de confort que lui avait jusqu'alors procurée l'atelier de Montparnasse. Son nouvel environnement le pousse à déverser spontanément ses émotions les plus profondes sur la toile. Peints avec les tripes plutôt qu'avec l'esprit, ces paysages de Céret se distinguent par une distorsion du sujet (dans *La Place de la Liberté à Céret*, ces troncs d'arbres aux allures de flammes dansantes) qui semble servir d'exutoire aux sentiments du peintre. Artiste solitaire, le Soutine des années Céret est décrit par Zborowski comme un peintre qui «s'en va dans la campagne où il vit comme un misérable dans une sorte d'étable à cochons». Consciemment peut-être, inconsciemment probablement, Soutine donne à cette époque libre cours à ses sentiments réprimés et libère par là-même son pinceau du carcan des conventions, pour se façonner le style intensément gestuel qui traverse l'ensemble de ses peintures ultérieures. Si le Cubisme voit le jour à Céret, d'une certaine manière les racines de l'Expressionnisme abstrait s'y plantent elles aussi, dans la mesure où l'on reconnaît aujourd'hui largement l'impact de l'œuvre de Soutine sur Willem de Kooning, Francis Bacon ou encore Jackson Pollock, par exemple. Inversement, *La Place de la Liberté à Céret* fait partie de ces chefs-d'œuvre où l'on peut distinguer l'influence de Vincent van Gogh, prédécesseur que Soutine vénérât tant. Grouillant d'empâtements, la surface de la toile foisonne de textures différentes qui confèrent à cette scène du centre-ville de Céret quelque chose de réel, de vivant, voire d'organique. En même temps, la facture de Soutine véhicule toujours un mal-être intense, cet *Angst* qui ronge l'artiste juif et qui transparait particulièrement dans cette œuvre dont les arbres nouveaux semblent avoir été entassés les

uns contre les autres dans l'espace pictural. Prisonniers du cadre, ils enserrant à leur tour cette enfilade de maisons paisibles qui semblent percer péniblement à travers les troncs, pour sortir de la toile en dégringolant vers le cadran inférieur droit. La présence de ces arbres à la texture épaisse est telle qu'ils semblent lacérer la toile à coups de contrastes tranchants, entre la couleur de leurs troncs et des façades. Cette représentation puissante et féroce de la nature préfigure la fascination de Soutine pour les carcasses d'animaux, qu'il représentera en jetant audacieusement de la peinture sur la toile, pour s'aventurer plus loin encore dans les entrailles de la nature. À l'origine de ce motif : sa chambre à Céret, avec vue sur les corps d'animaux suspendus à la vitrine de la boucherie Llaraeus. Décidément le lieu de toutes les révélations.

Representative of Soutine's most sought-after period dating from 1919 to 1922, known as the so-called "Céret style", La Place de la Liberté à Céret has been in private hands for over 65 years. Residing in Céret during this pivotal period of his oeuvre, Soutine's production of around 200 works at that time predominantly consisted in landscapes of this charming town and its surroundings located in the western Pyrenees region of South-West France, as well as portraits of the local people. Céret was known as the cradle of Cubism after having successively welcomed painters Juan Gris, Pablo Picasso, Georges Braque and Max Jacob in 1911-1913. As exemplified in the present work, the Céret trip re-invigorated Soutine's visual vocabulary and language, and became the cradle of his quintessential style of tormented brushstrokes and vigorous colours vibrating throughout the composition. Soutine had moved to Paris from his home country, Lithuania, after graduating from the Vilna Academy



© ADAGP, Paris, 2018 / © Christie's / Images Limited (2016)

Willem de Kooning, *Porch in a Landscape*, 1977.
Collection particulière.



Détail du présent lot.

in 1913, following fellow artists and friends Pinchus Kremegne (1890-1981) and Michel Kikoine (1892-1968). Soutine pursued his studies at the School of Fine Arts in Paris and soon mingled with other struggling artists at La Ruche, including Modigliani, hence becoming part of the thriving Parisian art scene in Montparnasse. Soutine laboriously strived to make a living as an artist in Paris, and it was Modigliani who introduced him to his art dealer and friend, Léopold Zborowski (1889-1932). Although it took time for the latter and his wife to appreciate Soutine's unusual style, Zborowski, with the financial support of his Swedish partner Jonas Netter, sent the Russian artist to Cannes and Venice, along with Modigliani and Foujita in 1918: it was the first time that Soutine had left Paris since his move from Lithuania five years earlier. Inspired by Old Master paintings he had admired in Parisian museums, Soutine's palette was relatively dark during his formative Parisian years, painting mostly portraits and his surroundings. Zborowski was convinced that his artists had to change scenery to instigate innovation, creation and inspiration in their paintings – he was right in Soutine's case, considering the significant impact of the Céret experience on his œuvre.

Although Soutine's correspondence with Zborowski in 1918 reveals that he "wanted to leave Cagnes, that landscape that I can no longer stand [...] (Al-Wahidi, *L'œuvre de Soutine*, Paris, 1985, p. 52, cité in M. Restellini, op. cit., p. 279, note 22), Céret seems to have been a period of trial and error for the distressed artist: he frantically painted the same subject over again from different angles and he ultimately rejected his "Ceretan" artworks, later tracking them down to destroy them. These vast landscapes and the blazing Southern light, completely fresh to the Russian artist's eye, forced Soutine to come out of his comfort zone, previously in a Montparnasse studio, urging his deepest

emotions to spontaneously spill out onto the canvas. Leaving his soul rather than his mind direct his brushstrokes, his Céret landscapes are defined by the distortion of the subject – in *La Place de la Liberté à Céret*, the tree trunks appear as dancing flames – which becomes only a pretext to express his feelings.

A solitary artist, Zborowski described Soutine during his Céret years as "going out into the countryside where he lived like a wretch in a sort of pig's stable". Soutine consciously or most probably unconsciously unleashed his smothered emotions and consequently freed his paintbrush from the shackles of convention, resulting in an intensely gestural style of painting that would permeate the rest of his œuvre after Céret. To some extent, just as Cubism originated in Céret, Abstract Expressionism has its roots in that same town to some extent, given Soutine's recognised legacy in the works of Willem de Kooning, Francis Bacon or Jackson Pollock for example. In turn, it is in masterpieces such as *La Place de la Liberté à Céret* that the influence of one of Soutine's most revered predecessors, Vincent van Gogh, can be seen. The surface itself is alive with impasto, with a variety of textured surface that makes this scene of Céret's main square appear real, lively and even organic. At the same time, Soutine's paintings translate the intensity of a certain "Angst", felt by the Jewish artist, especially in the present work in which the gnarled trees seem to have been densely packed into the pictorial space – they are trapped by the canvas borders just as they have trapped the quiet row of houses desperately piercing through the tree trunks and tumbling down out of the canvas in the lower right quadrant. The thickly textured tree-trunks have so much presence that they seem to have lacerated the canvas, with the violent contrast of colours between the trees and the houses. This aggressive and powerful

rendering of nature pathed the way for Soutine's fascination with animal carcasses, through which he delved even deeper into nature by daringly throwing paint onto the canvas to depict its interior. Having a room in Céret, the view of which was on the Llaraeus butcher's shop where dead animals hung in the window, was a true revelation for Soutine.

"Soutine literally breathes life in to these landscapes that he absorbs and expresses with rage. He continuously repeats the same exercise, as a musician with his scales, until reaching the anticipated result [...] the paintings he produced during that time bear witness to his obsessive experiments seeking for an intimate expression of his emotions, a type of expression with a tendency towards abstraction, as critics have often underlined when referring to the "Ceretan" years".

M.-C. Decroocq quoted in *Soutine*, cat. exp., Paris, 2007, p. 75.





f 18

NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

Cap Blanc Nez

avec le cachet de la signature (en bas à droite et au revers); daté et titré 'Cap Blanc-Nez 1954 juillet' (sur le châssis)
huile sur toile
60 x 81 cm.
Peint en 1954

stamped with the artist's signature (lower right and on the reverse); dated and titled 'Cap Blanc-Nez 1954 juillet' (on the stretcher)
oil on canvas
23% x 31% in.
Painted in 1954

€1,000,000–2,000,000 \$1,200,000–2,300,000
£910,000–1,800,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris.
The Redfern Gallery, Londres.
Galerie Beyeler, Bâle (acquis auprès de celle-ci en août 1968).
Monsieur et Madame Paul Mellon, New York (acquis auprès de celle-ci en 1970); vente, Sotheby's, New York, 10 novembre 2014, lot 17.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Genève, Galerie Motte, *Nicolas De Staël (1914-1955), Peintures et dessins*, juillet-août 1967, no. 30, p. 16.
Le Havre, Musée d'Art Moderne André Malraux, *Nicolas de Staël, Lumières du Nord / Lumières du Sud*, juin-novembre 2014, no. 29 (illustré en couleurs, p. 151).

BIBLIOGRAPHIE

J. Dubourg et F. de Staël, *Nicolas de Staël*, Paris, 1968, no. 872 (illustré, p. 343)
G. Dumur, *Nicolas de Staël*, Paris, 1975 (illustré en couleurs, p. 67).
D. Dobbels, *Staël*, Vanves, 1994 (illustré, p. 24).
F. de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, no. 924 (illustré, p. 572).

«La peinture ne doit pas seulement être un mur sur un mur. La peinture doit figurer dans l'espace. [...] Je n'oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative. Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative.»

“For me, abstract painting and figurative painting are not opposites. A painting should be both abstract and figurative. Abstract insofar as it is a wall, figurative insofar as it represents a space.”

Nicolas de Staël



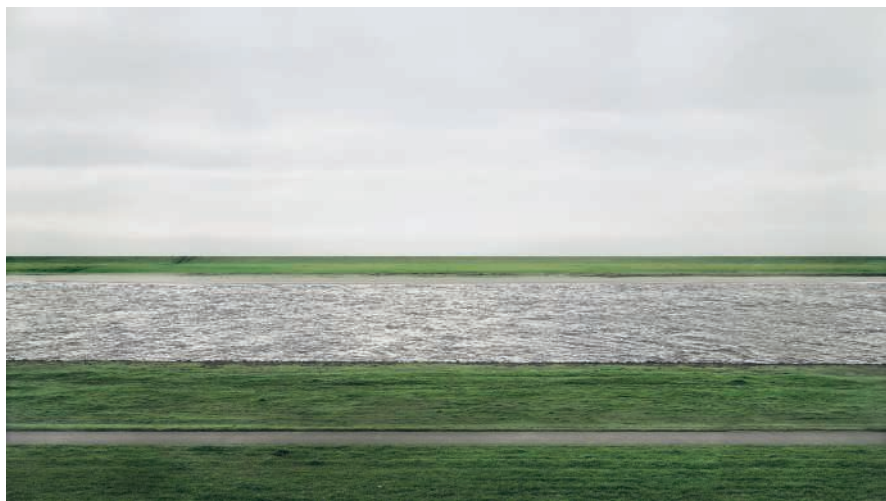
Une falaise escarpée, majestueuse et austère, se dessine à l'horizon du *Cap Blanc Nez* de Nicolas de Staël. Devant les falaises, la juxtaposition des couleurs transporte l'œil sur une plage de sable fin, surmontée d'une lande verdoyante – celle qui recouvre la côte d'Opale en ce mois de juillet 1954. Pourtant, le peintre n'est en rien le prestidigitateur du réel. « Nicolas de Staël prenait tout à la nature excepté son image », dira le critique Roger van Gindertael (cité in *Nicolas de Staël, rétrospective de l'œuvre peint*, catalogue d'exposition, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1991, p. 88). Ce qu'il peint d'abord, c'est la lumière saisissante de la mer nordique, les embruns d'eau salée qui collent à la peau, le bruissement du vent contre les roches froides – l'impression immédiate, en somme, d'un paysage vu.

Cap Blanc Nez s'inscrit dans la reconquête effrénée du réel qui anime Staël depuis 1952 : son vocabulaire abstrait se plie désormais à une perception subjective du monde. Réalisé à l'été 1954 – le dernier du peintre, l'œuvre témoigne surtout d'un ultime recommencement plastique. La pâte épaisse que Staël sculpte jusque lors au couteau se mue en une matière légère, posée au pinceau par touches fluides, presque diaphanes. Et la couleur seule construit le paysage. Des bleus pâles et opalins forment sur la droite le ciel et l'océan. Au premier plan, ce sont des harmonies scintillantes de vert d'émeraude et de jade, tirant sur l'aigue-marine, qui habillent la dune. Sous la peinture lisse, l'enduit blanc apparaît en transparence. Il vient séparer les touches embrassées, figure même sur la toile le sable blanc et les reflets lumineux de la falaise.

La nouvelle peinture de Staël surprend la critique. En février 1954, il expose chez Paul Rosenberg à



Nicolas de Staël, *Bateaux*, 1955.
Collection particulière.



Andreas Gursky, *Rhein II*, 1999.

New York. Le public américain est conquis et tous les tableaux sont vendus. À Paris, il présente ses dernières œuvres à la galerie Jacques Dubourg en juin. Mais la presse, très dure, place le peintre en proie au doute. L'année 1954 verra Staël s'isoler de plus en plus, il s'installera même en septembre seul, dans l'atelier qu'il achète à Antibes. *Cap Blanc Nez* est le fruit de cette période trouble : la solitude du peintre se lit dans le paysage déserté. Peuplé de couleurs vives, son cap n'en demeure pas moins le vecteur d'un émerveillement, tel qu'André Chastel le décrit : « Rarement homme a plus intraitablement préservé cette aptitude à l'éblouissement que l'habitude de vivre peut si bien émousser ou abolir [...] La vigilance à l'imprévu. Attitude de vivre, qui sera intégralement projetée dans la peinture » (cité in *Nicolas de Staël : l'impatience et la jubilation*, catalogue d'exposition, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1972).

A steep cliff - majestic and austere - takes shape on the horizon of Cap Blanc Nez by Nicolas de Staël. In front of the cliffs, the juxtaposition of colours draws the eye to a beach of fine sand beneath a verdant moor, the one that covered the Côte d'Opale in July 1954. And yet the painter is not at all a magician of reality. 'Nicolas de Staël borrowed everything from nature except its image,' said the critic Roger van Gindertael (quoted in Nicolas de Staël, Rétrospective de l'œuvre peint, exhibition catalogue, Saint-Paul-de-Vence, Maeght Foundation, 1991, p. 88). What he painted first was the arresting light of the North Sea, the saline mist that clung to the skin, the murmur of the wind against the cold rocks—an immediate impression, in short, of a landscape observed by an eye witness.

Cap Blanc Nez is part of the frenetic reconquest of the real that took hold of de Staël in 1952: his abstract vocabulary began to bend to a subjective perception of the world. Produced in the summer of 1954—the painter's last—the work attests first and foremost to a final renewal in his use of materials. The thick paste which de Staël until then had sculpted with a knife morphed into a light material applied with a paintbrush in fluid, nearly diaphanous dabs. Colour alone creates the landscape. Pale, opalescent blues form the sky and ocean on the right. In the foreground, sparkling harmonies of emerald green and jade, verging on aquamarine, adorn the dune. Under the smooth paint, the white plaster appears transparent. It separates the encompassing strokes, and even depicts on the canvas the white sand and luminous reflections of the cliff.

De Staël's new painting surprised critics. In February 1954, he had a show at Paul Rosenberg's in New York. The American public was smitten; all the paintings were sold. In Paris, he presented his latest works at Galerie Jacques Dubourg in June the same year. But the press was quite harsh, sparking doubt in the painter. Over the course of 1954, de Staël became increasingly isolated. In September he moved alone into a studio he bought in Antibes. Cap Blanc Nez is the fruit of this troubled period: the painter's solitude is evident in the deserted landscape. Populated with bright colours, his Cape was no less a subject of wonder, as André Chastel described it: 'Rarely has a man more uncompromisingly preserved that aptitude for bedazzlement which the routine of life can so easily dull or erase [...] Vigilance for the unexpected. This attitude to life was fully projected in the painting' (quoted in Nicolas de Staël: L'Impatience et la jubilation, exhibition catalogue, Saint-Paul-de-Vence, Maeght Foundation, 1972).



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE

19

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Rofa

signé 'Francis Picabia' (en bas à droite) et titré
'ROFA' (en haut à gauche)
huile sur toile
92.1 x 72.8 cm.
Peint vers 1932-33

signed 'Francis Picabia' (lower right) and titled
'ROFA' (upper left)
oil on canvas
36¼ x 28¾ in.
Painted *circa* 1932-33

€700,000–1,000,000 \$820,000–1,200,000
£640,000–900,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (acquis auprès de
l'artiste dans les années 1930).
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

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

*«J'ai eu la fièvre des inventions calculées,
maintenant c'est mon instinct qui me guide
[...] Mon esthétique actuelle provient de l'ennui
que me cause le spectacle de tableaux qui
m'apparaissent comme congelés en surface
immobile, loin des choses humaines. Cette
troisième dimension, ces transparences avec leur
coin d'oubliettes me permettent de m'exprimer, à
la ressemblance de mes volontés intérieures [...]
Je veux un tableau où tous mes instincts puissent
se donner libre cours...»*

*"I was once feverish over calculated inventions,
now it is my instinct that guides me [...] My current
style comes from my boredom in front of scenes in
paintings that look like their still surface has been
frozen, far from human things. This third dimension,
these transparencies with their corner of 'oubliettes'
allow me to express for myself the resemblance of
my interior desires...I want a painting where all my
instincts may have a free course...Those who have said
...that 'I do not enter the line of account' are right. I take
no part in no addition and recount my life to myself
alone".*

Francis Picabia, 1930.



Francis Picabia, *Otaïti*, 1930.
Tate Modern, Londres.

ROFA



Francis Picabia



Giuseppe Bartolomeo Chiari, *Suzanne et les Vieillards*, XVII-XVIII^e siècle. Walters Art Museum, Baltimore.



Albrecht Dürer, *Jésus au milieu des docteurs*, 1506. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Œuvre exceptionnelle, *Rofa* incarne parfaitement les *Transparences*, l'une des séries les plus convoitées de l'artiste pluridisciplinaire Francis Picabia réalisée entre 1928 et 1932. Datée de 1932-1933, *Rofa* constitue très probablement l'une de ses dernières *Transparences* dont le style est marqué par une simplification de la forme malgré une surface et une composition animées. Récemment redécouverte puisqu'elle a d'abord appartenu à un ami proche de Picabia avant d'être léguée à ses propriétaires actuels, *Rofa* est restée dans la même collection privée depuis sa création et n'avait jamais encore été reproduite, ni montrée au public.

Dans une étude publiée à l'occasion de l'exposition *Francis Picabia: Transparencies 1924-1932*, présentée à la Kent Fine Art Gallery à New York en 1989, Sarah Wilson soutient que «les transparences restent la période la plus belle, la plus intrigante de l'œuvre de Picabia». *Rofa* répond sans aucun doute à ces critères, bien que Picabia y cherche probablement davantage à parodier la beauté qu'à la représenter. De toute évidence, son intention est aussi d'«intriguer» l'observateur à travers d'étranges associations d'images, dont lui seul en connaîtrait le sens. Il en va de même pour ces titres énigmatiques, que l'artiste invente en mêlant les syllabes de différents mots dont il est le seul à saisir la résonance poétique. Les *Transparences* de Picabia se caractérisent par des superpositions d'images, issues de références éclectiques à l'histoire de l'art, pouvant aller de la sculpture antique et de la mythologie gréco-romaine à l'art de la Renaissance ou à la peinture baroque, ou de la fresque médiévale catalane à une imagerie plus populaire, voire scientifique, notamment des représentations de plantes ou d'espèces animales bien précises. Si des éléments empruntés à Sandro Botticelli, Piero della Francesca ou à des sculptures antiques identifiables sont réinterprétés de façon parodique dans nombre de ses *Transparences*,

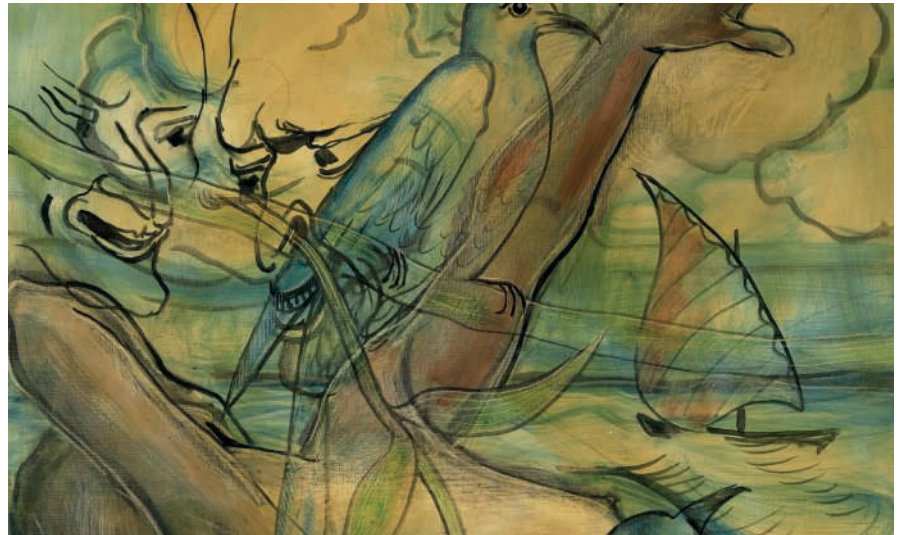
ce qui fait la singularité de *Rofa*, c'est le large éventail de références mythologiques, orientales, ornithologiques et artistiques dont Picabia se sert pour créer une composition harmonieuse, à partir d'un lexique visuel et poétique tout à fait unique. Autant d'éléments néo-classiques et d'associations incongrues que Picabia mêle non pas pour signifier un retour à l'ordre, contrairement à beaucoup d'artistes de l'entre-deux-guerres, mais plutôt pour satisfaire ses besoins créatifs et repousser des limites esthétiques. D'après certains chercheurs, les *Transparences*, ainsi que leur terminologie, renverraient par ailleurs à la fascination de Picabia pour la photographie et les progrès techniques du cinéma, auxquels il s'était lui-même essayé en 1924 avec son film *Entr'acte* - dimension que la collectionneuse Gertrude Stein avait elle aussi relevée au début des années 1930.

Contrairement aux superpositions complexes de ses *Transparences* légèrement antérieures, dont on peine parfois à déchiffrer les images, *Rofa* se démarque non seulement par sa composition stylisée mais aussi par sa fougue, adoucie par un certain lyrisme. Au centre, ce nu féminin singulier à la cambrure improbable, qui se cache le visage du bras droit tandis que sa main gauche semble pousser un nuage - à moins qu'elle ne s'y accroche - apporte une vibration dramatique à l'ensemble. Son mouvement est souligné par d'autres éléments que Picabia superpose dans cette *Transparence*, notamment ces nuages menaçants, cette mer agitée en arrière-plan, ou cette vague qui déferle sous le corps de la femme. La posture du nu brave les codes de la peinture classique, à l'instar de cette composition en couches multiples qui défie la perspective traditionnelle pour créer ce que Marcel Duchamp décrira comme une «troisième dimension sans recours à la perspective» (M. Duchamp, cité in M. L. Borràs, *Picabia*, Londres, 1985, p. 337). Plusieurs diagonales, formées par le nu, les oiseaux, la

branche et la voile du bateau, segmentent les différentes images de *Rofa*. Cernés par les bras en forme de «V» de la femme, deux visages masculins se dessinent dans le coin supérieur gauche du tableau. Leurs traits caricaturaux sont accentués par leur sourcil froncé, leurs nez bicornus, leurs mentons pointus et leurs sourires narquois, qui évoquent tant l'estampe japonaise que certains personnages d'Albrecht Dürer, comme les médecins de *Jésus parmi les docteurs* (1506) du Museo Thyssen-Bornemisza, à Madrid. Un bateau à voile qui semble s'échapper de la toile comme pour fuir la mer déchainée, figure en haut à droite de la toile. L'agitation générale de la scène est modérée toutefois par la présence de deux oiseaux - peut-être des tourterelles - élégants et démesurément grands, dont Picabia représente le détail des plumes en grattant délicatement la surface de la toile. Les oiseaux, la végétation et le corps humain s'entremêlent pour former un tout, et créer un ensemble d'autant plus poétique. Il semblerait par ailleurs que Picabia détourne une référence biblique dans *Rofa*, celle de Suzanne et les Vieillards, à travers ces deux hommes lubriques aux traits de bande dessinée, qui épient le corps nu de la femme. Les peintres de la Renaissance et de l'âge baroque, de Lotto à Rubens, n'ont cessé d'interpréter ce sujet; or la Suzanne de Picabia, semble quant à elle à la fois livrer son corps et résister au chantage. Comme dans la plupart de ses *Transparences*, Picabia emploie ici un vernis sombre, clin d'œil volontaire aux patines des grands maîtres; mais il conserve aussi ses nuances subtiles de verts, de bleus et de terre d'ombre brûlée, tandis que ses contours noirs, caractéristiques des *Transparences*, transpercent le vernis, pour produire une toile à la fois vivante, fascinante et unique.



Toshusai Sharaku, *Nakamura Konozo et Nakajima Wadaemon*, 1794.
Collection particulière.



Détail du présent lot.

Rofa is an exceptional work epitomising one of the most sought-after series produced between 1928 and 1932 by polyvalent artist Francis Picabia, known as the *Transparences*. Dating from 1932-1933, *Rofa* is most likely one of his last works from that series, and as such, it is characterised by a simplification of form despite its lively surface and composition. Recently rediscovered, *Rofa* had been in the same private hands since its execution, initially belonging to one of Picabia's close friends and then inherited by the present owners - it has never been published nor shown to the public.

Sarah Wilson claimed in her study published in conjunction with the Francis Picabia: *Transparences 1924-1932* exhibition held at Kent Fine Art Gallery in New York in 1989, that "the *Transparences* remain the most beautiful, the most intriguing of the phases of Picabia's work". Without doubt *Rofa* confirms that statement, although parodying beauty rather than representing it was probably more Picabia's intention in his *Transparences*. "Intriguing" the viewer by his bizarre image associations was also clearly his aim, as only he could understand their meaning according to his mistress Olga. The same goes for his enigmatic titles, such as *Rofa*, which the artist invented by mixing syllables of different words, the poetic resonance of which made sense only to him. Picabia's *Transparences* are characterised by an amalgamation of superimposed images deriving from eclectic art historical references, that range from classical Antique sculpture and Greek or Roman mythology to Renaissance and Baroque painting, from Medieval Catalan mural paintings to more popular and scientific images, such as specific fauna or flora.

References to Sandro Botticelli, Piero della Francesca or identified Antique sculptures are parodically re-interpreted in many of his *Transparences* yet the particularity of *Rofa* lies in the wide array of mythological, Oriental, ornithological and art historical sources used by

Picabia to create a very unique visual and poetic lexicon formulated in a harmonious composition. Unlike many artists during the interwar years, Picabia's neo-classical references are not a return to order but are rather a means to satisfy his own creative process and to push aesthetic boundaries by mingling these incongruous images. Researchers have argued that the origins of Picabia's *Transparences* and its terminology go back to his fascination with photography and innovative cinematographic techniques, which he had experimented in his film *Entr'acte* in 1924, an interpretation supported by art collector Gertrude Stein in the early 1930s.

As opposed to the complex layers of his slightly earlier *Transparences*, the images of which are often difficult to read, *Rofa* stands out not only by the simplification of the composition but also by its dynamism tempered by a certain lyricism. The striking female nude figure at the centre, unconventionally throwing her body backwards whilst hiding her face with her right arm and pushing or perhaps hanging on to a cloud with her left hand, conveys a dramatic dynamism to the painting. The movement is enhanced by other elements superimposed by Picabia in this *Transparence* such as the threatening clouds, the agitated sea in the background or the wave rolling in under the woman's body. The nude's position defies classicism just as the composition's structure of multiple layers challenges traditional perspective, resulting in what fellow artist Marcel Duchamp described as "a third dimension without resorting to perspective" in reference to Picabia's *Transparences* (M. Duchamp, quoted in M. L. Borràs, Picabia, London, 1985, p. 337). Several diagonals, shaped by the body, birds, branch, and boat's sail, compartmentalize the various images in *Rofa*. Framed by the woman's V-shaped arms are two male faces in the upper left corner of the painting. Their caricatural features

are emphasised by their frowning eyebrows, their crooked noses, their pointed chins and their mocking sneers, recalling figures present in Japanese prints as well as presenting similarities with some of Albrecht Dürer's characters, such as the doctors in *Christ Among the Doctors* (1506) of the Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. A sailboat, escaping from the tempestuous sea as if about to come out of the picture frame, features in the painting's upper right corner. Nonetheless, the scene's overall turbulence is counter-balanced by the presence of two disproportionately large elegant birds - possibly turtledoves - for which Picabia delicately scratched in the paint to trace their feathers. Birds, nature and human body are merged into one, adding to the painting's lyricism. To some extent, Picabia seems to distort a biblical reference in *Rofa*, that of *Suzanne and the Elders*, through the depiction of the two cartoon-like lustful men spying on the naked woman. Renaissance and Baroque painters, from Lotto to Rubens, repeatedly interpreted this subject, yet Picabia's *Suzanne* appears to give her body away at the same time as resisting against being blackmailed. As in most of his *Transparences*, Picabia uses a darkening varnish in *Rofa* that purposely echoes the patina of Old Master Paintings, yet he leaves his subtle hues of greens, blues and burnt umber and his signature *Transparences* black outlines pierce through the varnish, producing a lively, fascinating, unique and almost Surrealist vision.

■ 20

JEAN (HANS) ARP (1886-1966)

Torse

bronze à patine brun clair

Hauteur : 61 cm.

Conçu en 1931; cette épreuve fondue en décembre 1957 dans une édition de 3 exemplaires + 1 épreuve d'artiste

bronze with light brown patina

Height: 24 in.

Conceived in 1931; this bronze cast in December 1957 in an edition of 3 + 1 artist's proof

€500,000-700,000

\$590,000-810,000

£460,000-630,000

PROVENANCE

Maurice Lefebvre-Foinet, Paris (acquis auprès de l'artiste, le 11 septembre 1958).

Collection particulière, Paris.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

C. Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art, elements of reality, volume and disintegration*, Zurich, 1937, p. 97 (une autre épreuve illustrée).

G. Schmidt et O. Müller-Widmann, *In memoriam Oskar Müller-Widmann, 1887-1956*, Bâle, 1956.

M. Seuphor, *Arp*, Paris, 1957, p. 27 (la version en marbre illustrée).

C. Giedion-Welcker, *Jean Arp*, New York, 1957, p. 108, no. 8 (la version en marbre illustrée, p. 86-87).

E. Schweidegger, *Zweiklang, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp*, Zurich, 1960, p. 66 (une autre épreuve illustrée).

M. Sefhor, *Arp sculptures, Petite encyclopédie de l'art*, New York, 1964, pl. 6 (la version en marbre illustrée).

H. Read, *Arp*, Londres, 1968, p. 207, no. 118 (une autre épreuve illustrée).

I. Jianou, *Jean Arp*, Paris, 1973, p. 66, no. 8.

S. Poley, *Hans Arp, Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart, 1978, p. 218, no. 109 (la version en plâtre illustrée, p. 77).

M. Andreotti, *The Early Sculpture of Jean Arp*, Londres, 1989, p. 270, no. 21 (une autre épreuve illustrée, p. 185-187, fig. 69-71).

A. Hartog et K. Fischer, *Hans Arp, Sculptures, A Critical Survey*, Ostfildern, 2012, p. 67-68, no. 8 (la version en marbre illustrée).

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Fondation Arp, Clamart.



Torse est le deuxième de deux corps abstraits considérés par Arp comme ses premières œuvres dans le rond; l'autre sculpture, également intitulée *Torse*, a été conçue en 1930. Auparavant habitué des reliefs et autres compositions de formes biomorphiques principalement frontales, c'est dans sa première exploration artistique du corps humain qu'il peut pleinement exprimer l'analogie des formes humaines et végétales qui inspirera largement son œuvre ultérieure. Se remémorant la révélation créative à l'origine de ces œuvres majeures, Arp explique : «Pendant de nombreuses années, de fin 1919 à 1931 environ, j'ai interprété la plupart de mes œuvres. L'interprétation était souvent plus importante pour moi que l'œuvre elle-même. Puis mon besoin d'interprétation a soudainement disparu, et le corps, la forme, l'œuvre perfectionnée à l'extrême sont devenus essentiels. En 1930, je suis revenu à l'activité que les Allemands ont appelée de manière si éloquente *Hauerei* (taille). Je me suis livré à la sculpture et j'ai modelé du plâtre. Mes premières productions étaient deux torsos» (cité in E. Schweidegger, Zweiklang, *Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Zurich, 1960, p. 176*).

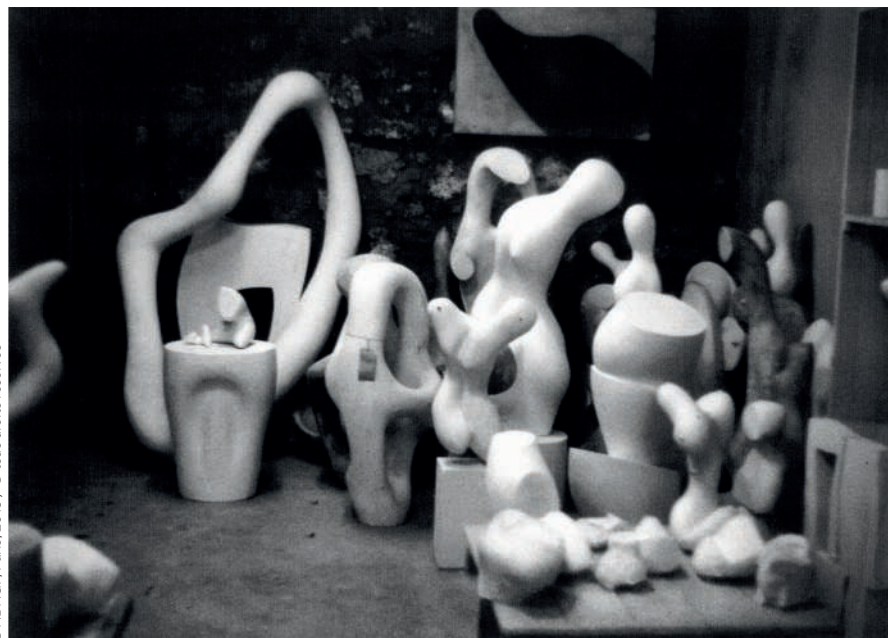
La composition de la présente œuvre parvient à transmettre une forte impression de mouvement par sa posture active, ouverte et arquée. Le caractère dansant de cette pose est renforcé par le lien du corps à sa base, qu'il touche en un point unique et asymétrique. Selon l'angle de vue, le torse semble s'étirer, voire sauter dans les airs; ses formes biomorphiques délicatement arrondies semblent se projeter vers l'extérieur, reflétant la fascination d'Arp pour la croissance et la transformation biologiques. Bien qu'elle soit identifiée comme un torse humain, cette figurine souligne la convergence d'éléments

humains et naturels, la métamorphose voire l'évolution d'une entité vivante en quelque chose de nouveau. Si elles rappellent les courbes des hanches, des seins, du ventre ou des fesses, ces formes naissantes ressemblent vaguement à des traits humains: en observant la sculpture pour la première fois, il peut être difficile de distinguer l'avant de l'arrière. Il semble qu'Arp ait voulu que certains traits s'apparentent à d'autres, jouant délibérément sur l'ambiguïté. Cependant, en l'observant de plus près, l'orientation de la silhouette apparaît clairement: elle est penchée vers l'avant, centrée sur un espace vide formé par une concavité dans la demi-section du torse. Il n'en reste pas moins que l'ondulation des formes abstraites exprime une sensualité résolument féminine. Margherita Andreotti, qui a étudié l'importance de la forme féminine dans l'expérimentation sculpturale d'Arp, indique: «Malgré leur extrême simplification, la plupart des torsos d'Arp ont des connotations incontestablement féminines. D'une part, cela montre leur relation avec les nombreux nus féminins dessinés par Arp bien avant sa découverte des formes biomorphiques vers 1916, et d'autre part, cela suggère que l'artiste a adhéré à la notion traditionnelle selon laquelle la beauté sensuelle trouve sa meilleure expression dans le corps féminin, dont les courbes sont particulièrement bien adaptées au vocabulaire curvilinéaire d'Arp. En préférant la forme féminine, Arp peut également refléter le symbolisme ancestral assimilant la femme et la nature, qui apparaît implicitement dans sa célèbre déclaration: «L'art est un fruit qui grandit dans l'homme comme un fruit sur une plante ou un enfant dans le ventre de sa mère» (*ibid.*, p. 181).

Torse is the second of two abstracted bodies that Arp identified as his first works in the round; the other is also titled *Torse*, which he created in 1930. Having previously created reliefs and other primarily frontal compositions of biomorphic forms, it was in his artistic exploration of the human body that he was able to give full expression to the analogy of human and vegetal forms that was the inspiration for much of his subsequent oeuvre. Recalling the creative epiphany that led to these important works, Arp commented: "For many years, roughly from the end of 1919 to 1931, I interpreted most of my works. Often the interpretation was more important for me than the work itself. Suddenly my need for interpretation vanished, and the body, the form, the supremely perfected work became everything to me. In 1930 I went back to the activity which the Germans so eloquently call *Hauerei* (hewing). I engaged in sculpture and modeled in plaster. The first products were two torsos" (quoted in E. Schweidegger, Zweiklang, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Zurich, 1960, p. 176).

In the present composition the arched back and open, active stance of the present figure convey a powerful sense of movement. The dance-like quality of this pose is further emphasized by the body's relationship to its base, which it touches at a single, asymmetrical point. Depending on the viewing angle, the torso appears to be stretching or even leaping into the air; its smoothly rounded biomorphic forms seem to push outwards, reflecting Arp's fascination with representing biological growth and transformation. Although identified as a human torso, the figurine also marks a convergence of human and natural elements, a metamorphosis or even evolution of one living entity into something new. Although reminiscent of the curve of a hip, breast, stomach or buttocks, these budding forms are analogous to human features in a vaguely generalized way; when first approaching the sculpture it may be difficult to ascertain the front from the back. Arp appears to have intended certain features to resemble others, creating a playfully ambiguous effect. Upon closer study, however, the orientation of the figure becomes apparent: it leans forward, centered on a negative space formed by a concavity in the mid-section of the torso. Nonetheless, the undulating abstracted forms express a sensuality that is distinctly female. Margherita Andreotti has addressed the importance of the female form for Arp's sculptural experimentation, stating:

"Despite their high degree of simplification, most of Arp's recurring torsos have recognizably feminine connotations. This indicates, on the one hand, their descent from the many female nudes Arp had drawn well before his discovery around 1916 of biomorphic forms, and, on the other, it suggests that Arp adhered to the traditional notion that sensual beauty is best expressed by the female body, whose curvaceous forms must have seemed particularly well suited to Arp's curvilinear vocabulary. In his preference for the feminine form, Arp may also have been reflecting the age-old symbolism equating woman with nature, which was implicit in his well-known statement, 'Art is a fruit that grows in man like a fruit on a plant or a child in its mother's womb'" (quoted in *ibid.*, p. 181).



Atelier de Jean Arp, vers 1962.
Photographie de Pierre Descargues.



CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

*Lizica Codréano interprétant les
Gymnopédies d'Erik Satie dans l'atelier de
Brancusi, 1922*

tirage argentique

image/feuille: 23.8 x 17.8 cm

gelatin silver print

image/sheet: 9 3/8 x 7 in.

€40,000–50,000

\$47,000–58,000

£37,000–45,000

PROVENANCE

Lizica Codréano;

Par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Musée National d'art Moderne - Centre Georges Pompidou, *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, 23 novembre 2011 - 2 avril, 2012.
Paris, Musée National d'art Moderne - Centre Georges Pompidou, *L'œil écoute*, 4 mai 2017 - 16 avril 2018.

BIBLIOGRAPHIE

I. Jianou, *Brancusi*, Editions Arted, Rouen, 1963, n.p.

Catalogue d'exposition, *Brancusi, 1876-1957*, Musée National d'art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 378.

D. Lemny, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Varia, Lyon, 2011, couverture et variantes, p. 37.

Catalogue d'exposition, *Canova e la danza*, Glyptothèque Museo Canova de Possagno, Trévise, 2012, p. 69.

Eliza (Lizica) Codréano, danseuse née à Bucarest en 1901, appartient à cette génération de jeunes talents roumains qui se rendirent à Paris au début du XX^e siècle à la recherche de tendances novatrices. Elle arrive en 1919, accompagnée de sa sœur aînée, Irina Codréano, qui devient élève de Bourdelle à la Grande Chaumière, puis - et cela constitue un fait exceptionnel - apprentie chez Brancusi de 1924 à 1928. A Paris, elles habitent boulevard des Capucines et fréquentent assidûment l'atelier de Brancusi et les compositeurs Marcel Mihalovici et Erik Satie.

Une certaine intimité s'établit entre les sœurs Codréano et Brancusi, liés par leurs origines roumaines. L'atelier devient une seconde maison et le lieu de nombreux repas roumains et de joyeuses soirées. C'est aussi grâce aux synergies créées dans l'atelier et à son étroite relation avec Brancusi qu'entre 1921 et 1922, Lizica rencontre nombre de personnalités du milieu artistique et littéraire et se révèle dans une nouvelle esthétique du mouvement, privilégiant l'improvisation. Dans la danse, il s'agissait de dépasser le cadre strict des formations classiques pour ouvrir le pas à des collaborations entre danseurs - devenus leurs propres chorégraphes - musiciens et sculpteurs, qui concevaient les costumes et les décors. Séduit par cette nouvelle esthétique, Brancusi, photographie Lizica le 16 juin 1922 dans son atelier alors qu'elle exécute une performance sur les *Gymnopédies* d'Erik Satie. Le sculpteur va jusqu'à composer pour la jeune danseuse un costume rythmé de jeux de lignes, à l'aide de morceaux de tissus rayés. Il crée pour Lizica les formes géométriques en écho à toute une esthétique revendiquée en ce début de siècle par des artistes comme Sonia et Robert Delaunay, Fernand Leger, les cubistes et les dadaïstes. L'œuvre photographique de Brancusi est étroitement liée à son activité de sculpteur. Plus qu'un outil de travail, elle devient le prolongement de sa pensée. A travers ce medium, l'artiste parvient à documenter, à vérifier mais surtout à matérialiser sa vision artistique. Les photographies de Lizica, reprennent un thème cher à sa recherche, à savoir la capacité de métamorphose des formes plastiques.

Dans cette photographie, la pose ondoyante et sinueuse de Lizica s'apparente aux volumétries des sculptures du maître. Le chapeau qu'elle porte, formé par deux cônes pointus et volumineux, transforme son visage radicalement, et les lignes arrondies du corps sont sacrifiées en faveur de volumes plus rigides. Il s'opère donc une transfiguration de Lizica, qui, de femme danseuse devient sculpture dansante.

Eliza (Lizica) Codreano, a dancer born in Bucharest in 1901, was part of a generation of talented young Romanians who made their way to Paris in the early 20th century in search of innovative trends. She arrived in 1919 along with her older sister, Irina Codreano, who became a student of Bourdelle at Académie de la Grande Chaumière, then - in an extraordinary feat - an apprentice under Brancusi from 1924 to 1928. In Paris they lived Boulevard des Capucines and regularly frequented Brancusi's studio and the composers Marcel Mihalovici and Erik Satie.

A special bond formed between Brancusi and the Codreano sisters, grounded in their Romanian origins. The artist's studio became a second home and the site of many Romanian meals and joyful parties. Thanks to the synergies formed in the studio and her close relationship with Brancusi, between 1921 and 1922 Lizica met numerous artistic and literary celebrities and developed a new aesthetic of movement which relied heavily on improvisation. The aim in dance was to break out of the strictures of classical training to open the door to collaborations between dancers - who had become their own choreographers - and musicians and sculptors, who designed the sets and costumes. Seduced by this new aesthetic, Brancusi photographed Lizica on 16 June 1922 in his studio as she gave a performance set to 'Gymnopédies' by Erik Satie. The sculptor even concocted for the young dancer a costume pulsing with rhythmic lines by assembling scraps of striped fabric. For Lizica, he created geometric shapes which echoed an aesthetic made popular at the turn of the century by artists such as Sonia and Robert Delaunay, Fernand Leger, the Cubists and the Dadaists. Brancusi's photography is closely tied to his work as a sculptor. More than a working instrument, it became an enabling extension of his thoughts. Through this medium, the artist was able to document and verify, but above all it allowed him to manifest his artistic vision. The photographs of Lizica revisit a theme that was dear to his research: the capacity for metamorphosis of plastic shapes. In this image, Lizica's undulating, sinuous pose evokes the volumes of the master's sculptures. She wears a hat composed of two voluminous pointed cones which radically transforms her face; meanwhile the rounded lines of her body are sacrificed in favour of more rigid forms. The result is the transfiguration of Lizica, who morphs from woman dancer to dancing sculpture.



CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Lizica Codréano dansant dans l'atelier de Brancusi, 1922

tirage argentique

image/feuille: 23.8 x 14.8 cm.

gelatin silver print

image/sheet: 9 $\frac{3}{8}$ x 5 $\frac{3}{4}$ in.

€40,000–50,000

\$47,000–58,000

£37,000–45,000

PROVENANCE

Lizica Codréano;

Par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

M. Tabart, *Brancusi, L'inventeur de la sculpture moderne*, Gallimard, Paris, 1995 p. 102.

D. Lemny, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Varia, Lyon, 2011, p. 5.

D. Lemny, C. Robert Velescu, *Brancusi Inedit*, Humanitas, Bucarest, 2004, n.p.

Dans cette photographie, les volumes du costume et les mouvements du corps créent des formes géométriques très nettes qui dialoguent avec les sculptures de l'atelier. La métamorphose devient le thème même dans la photographie : Lizica se penche en arrière, dans un cambré profond et innaturel; comme Leda se transforme en cygne dans le mythe ancien, dont l'homonyme sculpture apparaît en arrière-plan. Les corps - vivants ou sculptés - se comportent de la même manière : le cygne est aussi une femme et inversement le marbre est une chair, un « entre-deux » - selon l'expression empruntée à Georges Didi-Huberman - capable d'opérer la métamorphose de l'inerte au vivant. La mise en scène et les costumes montrent non seulement à quel point la réflexion artistique de Brancusi est déclinée dans plusieurs formes d'expression (photographie, sculpture, danse, costume) mais cela reflète aussi le caractère créatif de ce moment artistique d'avant-garde parisien, qui voit les artistes engagés dans des projets polyvalents.

Here the volumes of the costume and the movements of the body create very distinct geometric shapes that are in dialogue with the sculptures in the workshop. Metamorphosis becomes the very theme of the photograph: Lizica leans backward in a deep, unnatural arch like Leda turning into a swan in the ancient myth, Brancusi's eponymous sculpture of which appears in the background. Bodies - whether living or sculpted - behave in the same way: the swan is also a woman and, conversely, the marble is flesh, an 'in-between' in the words of Georges Didi-Huberman, capable of metamorphosing from inert to living. The staging and costumes show not only the extent to which Brancusi's artistic thoughts were transposed into multiple forms of expression (photography, sculpture, dance, costumes), but also the creative character of this moment in the Parisian avant-garde art scene, when artists were involved in polymath projects.

«C'est en étudiant la sculpture que j'ai rencontré la danse [...] J'ai admiré les sculpteurs, capables de résoudre l'équation: poids du matériau = légèreté du mouvement.»

'It was by studying sculpture that I discovered dance [...] I admired sculptors who were able to solve the equation: weight of material = lightness of movement.'

Doina Lemny



23

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

*Irène, Eileen Lane et Lizica Codréano,
Atelier de Brancusi, 1922*

tirage argentique
image/feuille: 18 x 24 cm.

gelatin silver print
image/sheet: 7 x 9½ in.

€15,000-20,000

\$18,000-23,000

£14,000-18,000

PROVENANCE

Lizica Codréano;
Par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

D. Lemny, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Varia, Lyon, 2011, pp. 50-51.

En 1922, Brancusi fait la connaissance d'Eileen Lane, jeune fille américaine au visage en forme de cœur. La nature de leur relation demeure mystérieuse; bien qu'un voyage en Roumanie et une grande quantité de dessins et de photographies qu'il lui fait dans l'atelier, laissent présager d'une brève liaison amoureuse. Ce n'est qu'en 1923 que Brancusi réalise une sculpture en onyx blanc, portrait symbolique de Eileen, qui fait aujourd'hui partie des collections du Centre Pompidou; Brancusi l'avait conservé dans son atelier jusqu'à sa mort. La photographie qui montre Eileen entre les sœurs Codréano, conserve la dimension à la fois circonscrite et théâtrale de la photo d'atelier. Les gestes affectueux des filles - Eileen caresse Irina, qui tient un petit bouquet de grappe de raisins - trahissent une légère tension érotique.

In 1922 Brancusi met Eileen Lane, a young American woman with a heart-shaped face. The nature of their relationship remains a mystery, although a trip to Romania and a vast number of drawings and photographs he made for her in the studio point to a brief romantic relationship. It was not until 1923 that Brancusi produced a sculpture in white onyx, a symbolic portrait of Eileen that is now in the collection of the Centre Pompidou, but which Brancusi had kept in his studio until his death. The photo showing Eileen between the Codreano sisters retains the circumscribed yet theatrical character of the studio photography. The affectionate gestures of the young women - Eileen is caressing Irina, who holds a small bunch of grapes - reveals a subtle erotic tension.



24

OSSIP ZADKINE (1890-1967)

Tête d'homme

signé 'OZ[AKINE]' (en bas à droite)

bois sculpté

35.8 x 26 x 23.2 cm.

Exécuté en 1927-28; cette œuvre est unique

signed 'OZ[AKINE]' (lower right)

carved wood

14 $\frac{1}{8}$ x 10 $\frac{1}{4}$ x 9 $\frac{1}{4}$ in.

Executed in 1927-28; this work is unique

€200,000-300,000

\$240,000-350,000

£190,000-270,000

PROVENANCE

Huig Maaskant, Rotterdam (acquis auprès de l'artiste en 1955).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Zadkine*, janvier 1933, p. 23, no. 82.

Anvers, Cercle royal artistique, *Zadkine*, février 1933, no. 19.

Arnhem, Gemeentemuseum, *Zadkine*, novembre 1954-janvier 1955, no. 9 (illustré).

Ottawa, National Gallery of Canada; Toronto, Art Gallery of Toronto; Montréal, Musée des Beaux-Arts; Winnipeg, Winnipeg Art Gallery; Vancouver, Vancouver Art Gallery; Seattle, Art Museum et San Francisco, Museum of Art, *Ossip Zadkine*, octobre 1956-juillet 1957, no. 13 (daté '1936').

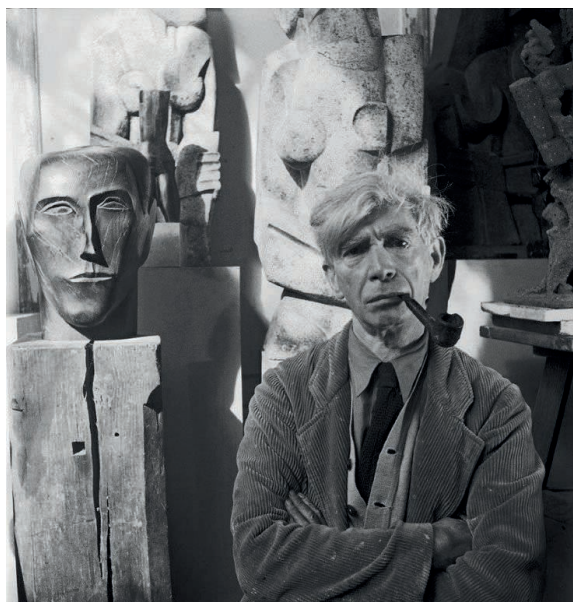
Deurne, Museum Dinghuis, *Zadkine*, janvier-mars 1968, no. 11 (daté '1935').

BIBLIOGRAPHIE

van den Eeckhout, 'Zadkine', in *Wendingen*, no. 1, 10e série, Amsterdam, 1929, p. 12.

I. Jianou, *Zadkine*, Paris, 1979, p. 75, no. 232 (la version en bronze illustrée, pl. 8; daté '1937').

S. Lecombe, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculpté*, Paris, 1994, p. 229, no. 177 (illustré).



© ADAGP, Paris, 2018 / © TBC

Ossip Zadkine avec la présente œuvre, 1948.
Photographie d'Emmy Andriessse.





Quatre vues du présent lot.
Four views of present lot.



Ossip Zadkine, *Tête de jeune garçon*, conçu entre 1913 et 1916.
Vente, Christie's Londres, 1^{er} mars 2017, vendu £797,000.

Dans les années qui suivirent la Première Guerre Mondiale, de nombreux artistes désireux de s'éloigner de la brutalité de leur époque ont souhaité revenir aux sources classiques dans leurs œuvres. La statuaire grecque et romaine – et à *fortiori* le motif de la tête – alors considérée comme summum du raffinement et de la beauté, devient un thème de prédilection pour les sculpteurs d'avant-garde.

Zadkine quitte la Biélorussie et sa Vitebsk natale pour s'installer à Paris en 1909, où il se rapproche naturellement du milieu magnétique des artistes émigrés, à l'instar d'Amedeo Modigliani, de Jacques Lipchitz et d'Alexander Archipenko.

Si la majestueuse *Tête d'homme* d'Ossip Zadkine est exécutée selon le canon classique, elle comprend également des marqueurs de ce modernisme et figure parmi les travaux les plus remarquables de l'artiste desquels émane une élégance marquée par le désir de ranimer l'esprit humain.

Zadkine semble s'affranchir de la sévérité associée au style cubiste qui, selon l'artiste, laissait trop peu d'espace à l'émotion humaine. Si certains des codes de la géométrie épurée du cubisme restent visibles dans le modelé audacieux qui forme le nez et la courbe des yeux, de cette sculpture émane

avant tout une expressivité saisissante. Par la taille directe du bois, l'artiste révèle des plans concaves et convexes, des creux et des saillies distribuant ainsi les zones d'ombre et de lumière. La présente sculpture rappelle en outre la stylisation caractéristique d'Amedeo Modigliani évoquée ici par les yeux en amande du modèle et le caractère imposant du cou.

Si les deux artistes partagent une même passion pour le travail du bois et une même curiosité pour la beauté et la noblesse des formes archaïques, cette prédilection pour ce matériau et ce lien intime avec la nature sont venus, pour Zadkine, de son enfance passée sur les bords du Dniepr et auprès des forêts de la Russie, initié par son oncle maternel aux techniques de la taille. La mémoire de l'arbre est manifeste dans cette œuvre, préservée par le geste du sculpteur: en sa base, l'artiste a laissé apparent le tronc et le caractère majestueux du buste peut évoquer, dans sa verticalité, la forêt.

Tête d'homme, œuvre de qualité muséale, a été acquise directement auprès de l'artiste en 1955 par Huig Maaskant, remarquable architecte néerlandais, et est restée dans la même collection par descendance jusqu'à aujourd'hui.



In the years following the First World War, many artists sought to escape the brutality of their time and return to classical sources in their works. Greek and Roman statuary – a fortiori the motif of the head – was considered the height of refinement and beauty at the time, and became a preferred theme for avant-garde sculptors.

In 1909, Zadkine left Belarus and his home town of Vitebsk to settle in Paris. There he made a natural connection to the magnetic milieu of emigrant artists, following the example of Amedeo Modigliani, Jacques Lipchitz and Alexander Archipenko.

Although Ossip Zadkine's majestic Tête d'homme was crafted in keeping with the classical canon, it also shows signs of this modernist style and constitutes one of the artist's most remarkable works from which emanates an elegance marked by the desire to revive the human spirit.

Zadkine appears to free himself from the severity associated with the Cubist style which, according to the artist, did not leave enough room for human emotion. While some of the codes of Cubism's streamlined geometry can still be seen in the daring shaping of the nose and curve of the

eyes, this sculpture primarily exudes a striking expressiveness. In his direct carving of the wood, the artist reveals concave and convex surfaces, hollows and protrusions, thus dispersing the areas of light and shadow. This sculpture is also reminiscent of Amedeo Modigliani's characteristic stylisation, evoked here by the almond-shaped eyes of the model and the imposing nature of the neck.

While the two artists shared the same passion for woodwork as well as a for the beauty and elegance of archaic forms, Zadkine's penchant for this material and the intimate link with nature came from his childhood spent on the banks of the Dnieper and near the forests of Russia, where his maternal uncle introduced him to the techniques of sculpting. The memory of the tree is apparent in this work, preserved by the sculptor's gestures: at its base, the artist has left the trunk visible and the majestic character of the bust, with its verticality, brings to mind the forest.

Huig Maaskant, a noted Dutch architect, acquired the museum quality Tête d'homme directly from the artist in 1955 and it has remained in the same family collection ever since.

25

WIFREDO LAM (1902-1982)

Femme assise

gouache et pastel sur papier
101.2 x 68.7 cm.
Exécuté en 1938

gouache and pastel on paper
39 7/8 x 27 1/8 in.
Executed in 1938

€150,000–250,000 \$180,000–290,000
£140,000–230,000

PROVENANCE

Galerie Pierre, Paris.
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1988.

EXPOSITION

Paris, Musée Dapper, *Lam métis*, septembre
2001-janvier 2002, p. 35, no. 6 (illustré en
couleurs, p. 34).

BIBLIOGRAPHIE

L. Laurin-Lam, *Wifredo Lam, Catalogue raisonné of
the painted work, 1923-1960*, Lausanne, 1996, vol. I,
p. 256, no. 38.36 (illustré).

Femme assise s'inscrit dans une période charnière de l'Œuvre de Wifredo Lam puisque l'artiste commence à cette période à redécouvrir et explorer dans ses œuvres ses racines africaines. Fraîchement arrivé à Paris, l'un des principaux centres artistiques du monde durant la première moitié du XX^e siècle, l'artiste est en quête d'identité nationale à l'instar de ses contemporains cubains.

Wifredo Lam s'installe dans la capitale française en 1938, où il fait la connaissance de Pablo Picasso. Ce dernier devient son ami et son fidèle soutien, et le présente à de nombreux membres de l'avant-garde parisienne, notamment Braque, Matisse, Léger, Éluard, Ernst, Tzara, Leiris ou encore Breton.

Comme en témoigne la présente gouache, le travail de Lam pendant son séjour à Paris présente une forte affinité avec les œuvres d'inspiration africaine de Picasso datant de 1906-07, en cela que l'artiste simplifie radicalement les formes et réduit les figures tridimensionnelles d'une manière comparable à celle du maître espagnol.

À partir de 1938, l'œuvre de l'artiste commence à présenter des caractéristiques spécifiques des motifs africains, comme en témoigne *Femme assise* avec laquelle l'artiste propose une description évidente mais angulaire de la forme humaine. Lam convoque ici la qualité expressive des masques africains - qu'il a pu observer dans des musées en Espagne - en suggérant les yeux par des incisions et en utilisant des formes géométriques pour évoquer le corps humain. Il représente un visage au nez long et à la forme angulaire qui reprend celle d'une goutte d'eau - manifeste de son intérêt pour les masques africains - ainsi que des mains et des pieds expressifs et surdimensionnés. Lam souligne par ailleurs chacune des formes en cernant leurs contours de noir dans un minimalisme et une épure qui apportent à ce corps, défini comme une ligne fluide presque ininterrompue, une structure élégante.

Wifredo Lam cherche en effet à donner à ces formes primitives une signification propre à son héritage et qui diffère fondamentalement de celle imposée par l'avant-garde parisienne.

Femme assise dates from an important period in Wifredo Lam's artistic production when he first began to re-discover his African roots. Freshly arrived in Paris, one of the important artistic centers of the world during the first half of the twentieth century, Lam - as with many of his Cuban contemporaries - found himself searching for a national identity.

Wifredo Lam moved to the French capital in 1938 where he met Pablo Picasso. The elder artist became his friend and supporter, introducing him to numerous members of the Parisian avant-garde including Braque, Matisse, Léger, Éluard, Ernst, Tzara, Leiris and Breton amongst others.

As the present work testifies, Lam's work during his residence in Paris displays a strong visual resemblance to Picasso's Africanizing works from 1906-07. He severely simplified his forms and reduced three-dimensional figures in a way similar to that of Picasso.

By 1938, the artist's work began to assume distinct characteristics based on African motifs. This is evident in works such as this gouache on paper, which exhibits an obvious but angular description of the human form. Lam began to capture the expressive quality present in African masks - similar to those he had seen in museums in Spain - with incised parallel lines as eyes, flat, geometricized bodies, teardrop-shaped heads, long, angular noses and oversized expressive hands and feet. He employed bold black outlines to define essential forms that emphasized geometrical planes. The entire form is rigorously minimalist; he has excoriated the superfluous and summarized the body through an almost uninterrupted fluid line that would endow his work with elegant structure.

Wifredo Lam decided to explore new means of imbuing these primitivizing forms with meaning relevant to his heritage, a meaning that differed fundamentally from those imposed on him by the Parisian avant-garde.



Pablo Picasso, *Femme aux mains jointes* (Etude pour les *Demoiselles d'Avignon*), 1907.
Musée Picasso, Paris.



26

YVES TANGUY (1900-1955)

Sans titre

signé, daté et dédié 'A MA PETITE VIOLETTE.
SON AMI. YVES TANGUY 36' (en bas à droite)
gouache sur papier
24.3 x 16 cm.
Exécuté en 1936

signed, dated and dedicated 'A MA PETITE
VIOLETTE. SON AMI. YVES TANGUY 36'
(lower right)
gouache on paper
9 5/8 x 6 1/4 in.
Executed in 1936

€200,000-300,000 \$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Violette Boglio, Paris (don de l'artiste en 1936).
Collection particulière, Paris (avant 1982).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Munich, Haus der Kunst et Paris, Musée des arts
décoratifs, *Der Surrealismus, 1922-1942*, mars-
août 1972, p. 86, no. 448 (illustré).
Paris, Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou; Baden-Baden, Staatliche
Kunsthalle et New York, The Solomon R.
Guggenheim Museum, *Yves Tanguy, Rétrospective,
1925-1955*, juin 1982-janvier 1983, p. 113, no. 64
(illustré).
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
*Passions privées, Collections particulières d'art
moderne et contemporain en France*, décembre
1995-mars 1996, p. 195, no. 56 (illustré, p. 198).

BIBLIOGRAPHIE

D. Marchesseau, *Yves Tanguy*, Paris, 1973, p. 30
(illustré en couleurs).
P. Waldberg, *Yves Tanguy*, Bruxelles, 1977, p. 65 et
340 (illustré en couleurs, p. 64).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre d'Yves Tanguy actuellement en
préparation par le Comité Yves Tanguy.

«Le peintre d'une terrible grâce,
dans l'air, sous la terre et sur la
mer.»

“The painter of a terrible grace,
in the air, below the ground and
on the sea.”

André Breton



A SEA OF WHITE VIOLETS, SAN ANIS
1962, TITANIUM 24



Yves Tanguy, *Sans Titre*, 1936.
Vente, Sotheby's New York, 6 novembre 2015, vendu
\$394,000.

© ADAGP, Paris, 2018 / © tous droits réservés



Salvador Dalí, *Le Sentiment de la vitesse*, 1934.
Fondation Gala-Salvador Dalí, Figueras.

© ADAGP, Paris, 2018 / © Christie's / Images / Bridgeman Images

Les années 1930 ont été une période charnière pour l'artiste surréaliste Yves Tanguy. Ses œuvres ont fait l'objet d'expositions majeures, que ce soit monographiques ou en groupe, au sein du musée d'art moderne de San Francisco, à la Julien Levy Gallery de New York, ou encore aux New Burlington Galleries de Londres, qui ont accueilli l'*International Surrealist Exhibition*. Yves Tanguy est l'auteur révérend de visions révélatrices et redoutables qui ont forgé le mouvement surréaliste tout au long des années 1930. Grâce à une ascension vertigineuse, en 1936, année de la réalisation de *Sans titre*, Yves Tanguy était déjà célèbre et fortuné. «Rêveur à l'état pur» selon André Breton, Yves Tanguy, plus que tout autre artiste avant lui, a imaginé et représenté d'une manière saisissante l'inconscient comme un lieu. En suivant les pas du psychanalyste Carl Jung, qui incitait ses patients à commencer par raconter leurs rêves, avant d'en sortir progressivement, Tanguy peignait tout d'abord ses fonds avant de les peupler d'étranges formes, tantôt osseuses, tantôt végétales. Comme en témoigne la présente gouache, son paysage lunaire et onirique semble imprégné de l'esprit à la fois énigmatique, expectatif et pourtant évasif de de Chirico, et rempli de mystère et d'une puissance cryptique. «La géographie n'a pas de repères» et il en va de même pour les terrains vagues et éthérés de Tanguy qui défient toute interprétation explicite et évoquent au contraire un jeu d'associations qui éveille l'imagination et les émotions du spectateur. Inexorable, inépuisable, impénétrable et à la fois incroyablement dévorant, Tanguy proclamait : «De la fin du monde jusqu'au crépuscule de ce jour/ Rien ne peut résister à mes images désolées» (cité in P. Éluard, *Yves Tanguy*, Londres, 1938). Le détournement magistral de l'échelle et de la perspective, ainsi que l'identification cruellement partielle des «sujets-objets» de Tanguy

contribuent à l'effet hallucinatoire de *Sans titre*. Peut-être inspirés des souvenirs de son enfance passée sur les côtes bretonnes, les conglomerats hybrides de Tanguy, tantôt marins, tantôt osseux, sont rendus de manière méticuleusement impressionnante. Bien qu'ayant laissé de côté les éléments flottants du milieu des années 1930 pour des formes placées sur le sol ou entassées les unes sur les autres sans démarcation de l'espace, ici, les éléments semblent spectraux et pourtant capables de projeter une ombre massive; ils flottent dans l'espace tout en étant liés à une plaine vaseuse. Exemple intime des créations idiosyncrasiques pour lesquelles Yves Tanguy est renommé et auxquelles Dalí doit beaucoup - dans ses chefs d'œuvre à l'horizon bas datant des années 1930 - *Sans titre* fut offert en 1936 par l'artiste à Violette Boglio, épouse de Jacques Hérold, autre artiste surréaliste, l'année de leur mariage.

For the surrealist artist Yves Tanguy the 1930s was a momentous decade. The subject of major solo and group exhibitions at San Francisco's Museum of Modern Art, New York's Julien Levy Gallery and Museum of Modern Art as well as London's New Burlington Galleries, Tanguy was the celebrated author of revelatory and redoubtable visions that would shape the Surrealist movement throughout the 1930s. Nothing short of vertiginous, Tanguy's trajectory meant that by 1936, the same year in which Sans titre was executed, the artist lacked neither wealth nor fame. "The purest dreamer", according to André Breton, Tanguy imagined and depicted the unconscious as a physical place. Taking his cue from the psychoanalyst Carl Jung, who urged his patients to begin with their dream, and work outwards, Tanguy painted his preparatory backgrounds first before populating them with strange alternately osseous and vegetal formations.

As in Sans titre, his lunar-like dreamscapes seem imbued with the spirit of de Chirico, enigmatic, expectant and yet evasive, mysterious, full of cryptic potential. Just as geography has no bearing on Tanguy's otherworldly wastelands so too do they defy explicit interpretation, evoking instead a range of associations that engage the viewer's imagination and emotions. Inexorable, inexhaustible, impenetrable and yet somehow impossibly all consuming, Tanguy proclaimed: "From the ends of the earth to the twilight of today/Nothing can withstand my desolate images" (quoted in P. Éluard, Yves Tanguy, Londres, 1938). The masterful manipulation of scale and perspective as well as the tantalisingly partial recognisability of Tanguy's "subject-objects" contribute to Sans titre's hallucinatory effect. Perhaps inspired by childhood memories of Brittany's Atlantic coastline, Tanguy's hybrid part marine, part osseous conglomerations are meticulously rendered. Despite having moved away, by the mid-1930s, from depicting floating elements in favour of forms placed on the ground or heaped on top of one another, without any definite demarcation of space those captured in Sans titre seem at once spectral and yet, possessing the ability to cast shadow and thus simultaneously to float in space and bound to a shifting silt-like plain. An intimate example of the idiosyncratic creations for which Tanguy is renowned and to which Dalí was much indebted (having elaborated upon Tanguy's low, distant horizons in the creation of his 1930s masterpieces), Sans titre was gifted by the artist to Violette Boglio, wife of fellow Surrealist, Jacques Hérold in 1936, the year in which the two were married.



■ 27

YVES TANGUY (1900-1955)

Le tabernacle

objet trouvé composé de bois, dents en céramique, fourrure naturelle, tissus, yeux de verre et chandeliers néobaroques

64.5 x 59 x 31.5 cm.

Trouvé en 1928

found object composed of wood, ceramic teeth, natural fur, fabrics, glass eyes and neobaroque candelabra

25¾ x 23¼ x 12¾ in.

Found in 1928

€150,000-250,000

\$180,000-290,000

£140,000-230,000

PROVENANCE

Edmond Bomsel, Paris.

Roger Salloch, Paris.

Elizabeth Krief, Paris.

Galerie 1900-2000, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Charles Ratton, *Exposition surréaliste d'Objets*, mai 1936.

Valence, IVAM, Centre Julio González, *El objeto Surrealista*, octobre 1997-janvier 1998, p. 265 (illustré, p. 43).

Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, *La révolution surréaliste*, mars-juin 2002, p. 273, no. 7 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

P.G. Van Hecke (dir.), 'Le surréalisme en 1929', in *Variétés*, juin 1929 (illustré en couverture).

Galerie des Beaux-Arts (éd.), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, cat. exp., Paris, 1938, p. 22 (illustré; titré 'Quintessence').

A. Breton, 'What Tanguy veils and reveals', in *View*, no. 2, New York, 1942.

A. Breton, *Yves Tanguy*, New York, 1946, p. 43.

M. Jean, 'Yves Tanguy, peintre de la voie lactée', in *Les lettres nouvelles*, no. 25, Paris, 1955, p. 371.

A. Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, Paris, 1972, p. 95-96.

M. Gooding (éd.), *A Book of surrealist games*, Boston et Londres, 1995, p. 11 (illustré).

G. Durozoi, *Histoire du Mouvement surréaliste*, Paris, 1997, p. 155 (illustré).

G. Sebbag, 'L'objet-mannequin surréaliste', in *L'architecture d'aujourd'hui*, no. 326, Paris, février 2000, p. 43 et 45 (illustré en couleurs en couverture).

K. von Maur, *Yves Tanguy and Surrealism*, Ostfildern, 2001, p. 79-80, fig. 67 (illustré en couleurs, p. 79).

A. Jolles, *Curating Surrealism: The French Avant-Garde in Exhibition, 1925-1938*, Chicago, 2002, p. 210 (illustré, fig. 3.17).

G. Sebbag, 'L'objet surréaliste et la durée', in *Equinoxe*, no. 20-21, Kyoto, printemps 2002.

Dada e surrealismo riscoperti, A cura di Arturo Schwarz, cat. exp., Rome, 2009, p. 136.

D. Ottinger (éd.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, 2013, no. 259 (illustré en couleurs).

E. Guigon et G. Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Paris, 2013, p. 58 (illustré en couleurs).

A. Jolles, *The Curatorial Avant-Garde, Surrealism and Exhibition Practice in France, 1925-1941*, Pennsylvanie, 2013, p. 129.

Centre dor Dalinian Studies (éd.), *Figueras*, 2015, Figueras, p. 15-16.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Yves Tanguy actuellement en préparation par le Comité Yves Tanguy.



Fig.1. Le présent lot en couverture du magazine *Variétés*, Bruxelles, juin 1929.



QUINTESSENCE DE L'OBJET TROUVÉ

QUINTESSENTIAL FOUND OBJECT

Placé au centre de l'autel dans une église, le tabernacle est cette petite armoire où sont conservées les hosties consacrées. En 1927 ou 1928, le peintre surréaliste Yves Tanguy découvre au marché aux puces un objet bouleversant et fascinant, magique et envoûtant. C'est un tabernacle en bois qui a été transformé et détourné en vue d'un culte démoniaque. Enveloppé d'une fourrure rayée, le tabernacle est surmonté d'une tête dont la fourrure du visage contraste avec celle de la chevelure; les lèvres, le nez et les oreilles sont façonnés à l'aide de cuir. Avec ses deux chandeliers, tels deux bras déployés, l'objet trouvé donne l'apparence d'un diabolotin ou d'un diable sorti de sa boîte. Sont particulièrement troublants les deux énormes yeux de verre marrons, l'abondante moustache, la bouche ouverte exhibant des dents en céramique, mais aussi les dizaines d'yeux de verre, bleus ou marrons, faisant office de boutons décoratifs pour la livrée ou l'uniforme du démon.

En juin 1929, l'objet élu par Tanguy est reproduit en couverture de la revue bruxelloise *Variétés* sur un numéro hors-série intitulé «Le Surréalisme en 1929» (fig.1). Cela marque un jalon dans l'histoire et la conception de l'objet chez les surréalistes. Un beau samedi de mai 1934, au marché aux puces de Saint-Ouen, Alberto Giacometti et André Breton sont arrêtés par un demi-masque de métal puis par une cuillère en bois dont le manche repose sur un petit soulier (fig.3). Giacometti acquiert le masque, Breton la cuillère. Sous le titre «Équation de l'objet trouvé», Breton relate aussitôt dans *Documents* 34 la trouvaille. En mai 1936, lors de l'*Exposition surréaliste d'Objets* chez Charles Ratton (fig.2),

les objets sont ainsi classés : naturels / naturels interprétés / naturels incorporés / perturbés / trouvés / trouvés interprétés / américains / océaniques / mathématiques / ready-made et ready-made aidé / surréalistes. Hormis les objets surréalistes qui ont la part belle dans l'exposition, la catégorie «objets trouvés» se distingue par son nombre élevé de contributeurs : dix-huit. Parmi les objets trouvés, le tabernacle de Tanguy est sans doute celui qui a frappé le plus les visiteurs. On peut noter que Meret Oppenheim expose alors, à titre d'objet surréaliste, *Tasse, soucoupe et cuillère revêtues de fourrure* qui sera bientôt appelé *Le Déjeuner en fourrure* (fig.4).

Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* d'André Breton et Paul Éluard, catalogue de l'*Exposition internationale du surréalisme* de janvier-février 1938, galerie Beaux-Arts à Paris, sont reproduits trois objets trouvés : le tabernacle de Tanguy, la cuillère de Breton et un «crucifix en bois servant de gaine à un poignard aiguisé». L'objet trouvé par Tanguy illustre l'entrée «Quintessence» qui est ainsi rédigée : «*Quintessence* – Objet trouvé : tabernacle en fourrure boutonnée d'yeux de verre (messes noires)». Pour Tanguy, Breton et leurs amis, ce tabernacle, qui relève des messes noires ou de la magie noire, nous permet d'appréhender l'essence suprême de la réalité, autrement dit la surréalité. Rappelons que les surréalistes sont familiers du romancier Huysmans qui, dans *Là-Bas*, paru en 1891, relatait une messe noire à laquelle assistait son héros Durtal conduit par Madame de Chantelouve : «Alors l'autel apparut, un autel d'église ordinaire, surmonté d'un tabernacle au-dessus duquel se dressait un Christ

dérisoire, infâme».

À New York, André Breton publie dans *View* de mai 1942 «What Tanguy Veils and Reveals» (*Ce que Tanguy voile et révèle*). S'appuyant sur ses souvenirs, il procède à un collage de deux maisons habitées par Yves Tanguy, la maison familiale de Locronan dans le Finistère et la maison surréaliste de la rue du Château dans le XIV^e arrondissement de Paris qui a abrité Marcel Duhamel, Jacques et Simone Prévert, Yves et Jeannette Tanguy, Benjamin Péret, Georges Sadoul, André Thirion et occasionnellement Louis Aragon. Breton n'oublie pas de signaler que *Le Tabernacle* occupait une place de choix dans les deux domiciles : «En place d'honneur, un objet d'un style unique : tabernacle anthropomorphe en fourrure, à bras de chandeliers, boutonné d'yeux de verre.» Breton s'essaie même à compter le nombre d'yeux de verre. Trente ans après, André Thirion, dans *Révolutionnaires sans révolution*, viendra confirmer le témoignage de Breton concernant la place éminente du *Tabernacle* au 54, rue du Château : «L'objet le plus extraordinaire était une sorte de tabernacle habillé de fourrure rayée, piquetée d'une ligne verticale d'yeux en verre; ce tabernacle supportait une tête en fourrure, de la grosseur d'une tête humaine qui avait des yeux de verre, un nez de cuir et de vraies dents. Peut-être était-ce une tête d'homme momifiée et recouverte de fourrure. De chaque côté du tabernacle était accroché un bras de lumière en bronze doré, de style Louis XV. Ce meuble inquiétant venait, je crois, du Marché aux Puces. [...] Sadoul le mit à une place d'honneur, sous la loggia».

Les surréalistes s'inclinaient devant l'art magique océanien ou amérindien et dédaignaient le monothéisme. Ainsi, dans le numéro de *Variétés* de juin 1929, deux photos de Man Ray montrent comment Aragon avait pu transformer les toilettes de la rue du Château en chapelle blasphématoire en suspendant notamment un lourd crucifix à la chaîne de la chasse d'eau. Mais *Le Tabernacle* ne se réduit pas à une charge anticléricale; il est autrement fascinant; objet trouvé, il conserve tout son mystère. *La Révolution surréaliste* de décembre 1926 annonçait une «Exposition d'objets surréalistes» accompagnée d'un catalogue définissant les différents types d'objets. Malheureusement, l'exposition n'a pas vu le jour. Si elle s'était tenue en 1927 ou 1928, *Le Tabernacle* aurait été le clou de cette exposition. *Le Tabernacle* se rattache enfin à l'objet onirique qui a donné le coup d'envoi à l'aventure de l'objet surréaliste. En 1924, Breton avait rêvé que, dans un marché en plein air près de Saint-Malo, il découvrait un livre aux pages de grosse laine noire et dont le dos était constitué par un gnome barbu en bois. Ce gnome aperçu en rêve par Breton a pris figure dans *Le Tabernacle* de Tanguy.

Georges Sebbag, août 2018.



Fig.2. Exposition Surréaliste d'objets chez Charles Ratton, 1936. Photographie de Man Ray.

© ADAGP, Paris, 2018 / @ tous droits réservés





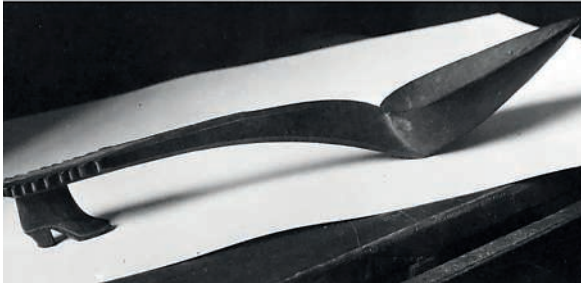


Fig.3. La cuillère du paysan, trouvée par André Breton dans un marché aux puces. Photographie de Man Ray.



Fig.4. Meret Oppenheim, *Object (Le déjeuner en fourrure)*, 1936. Museum of Modern Art, New York.

A tabernacle is a small chest placed at the centre of the altar in a church and used to store consecrated hosts. In 1927 or 1928, the Surrealist painter Yves Tanguy visited a flea market, where he found a magical, enchanting object that moved and fascinated him. It was a wooden tabernacle that had been appropriated and transformed for use by an evil cult. The tabernacle is wrapped in striped fur and topped with a head whose facial fur contrasts with the fur of the hair; the lips, nose and ears are worked in leather. With two candlesticks resembling outstretched arms, the found object looks like an imp or a devil escaped from its box. Viewers are especially troubled by the two giant brown glass eyes, the bushy moustache, the open mouth with seemingly human teeth, as well as the dozens of blue and brown glass eyes which serve as decorative buttons for the demon's livery or uniform. In June 1929, the object chosen by Tanguy was reproduced on the front cover of the Brussels-based review *Variétés* for a special edition entitled "Surrealism in 1929" (fig.1). It was a milestone in the history and conception of objects among the Surrealists. In May 1934, on a Saturday outing to the Saint-Ouen flea market, Alberto Giacometti and André Breton were stopped in their tracks by a metal half-mask and then by a wooden spoon whose handle was resting on a miniature shoe (fig.3). Giacometti bought the mask, Breton the spoon. Breton immediately recounted the find in Documents 34 under the title "Equation of the Found Object". In May 1936, at the Exposition surréaliste d'Objets shown at the Galerie Charles Ratton (fig.2), the objects were categorised: natural, natural interpreted, natural incorporated, disturbed, found, found interpreted, American, Oceanic, mathematic, ready-made, ready-made assisted, Surrealist. Apart from the Surrealist objects which featured prominently in the exhibition, the "found objects" category stood out for its high number of contributors: eighteen. Of these found objects,

Tanguy's tabernacle is undoubtedly the one which struck the most visitors. It is worth noting that this is where Meret Oppenheim showed as a Surrealist object her Tasse, soucoupe et cuillère revêtues de fourrure, which would soon be dubbed *Le Déjeuner en fourrure* (fig.4). In the Dictionnaire abrégé du surréalisme by André Breton and Paul Éluard, bundled with the catalogue for the Exposition internationale du surréalisme of January-February 1938 (Galerie Beaux-Arts, Paris), three found objects were reproduced: Tanguy's tabernacle, Breton's spoon and a "wooden crucifix used as a sheath for a sharpened dagger". The object found by Tanguy illustrated the "Quintessence" entry, which was written as follows: "Quintessence - Found object: fur tabernacle with glass eye buttons (black mass)." For Tanguy, Breton and their friends, this tabernacle which was used for black masses or black magic, allows us to understand the supreme essence of reality, in other words, surreality. Remember that the Surrealists were familiar with the novelist Huysmans who, in *Là-Bas* (published in 1891), described a black mass attended by his protagonist Durtal presided over by Madame de Chantelouve: "Then an altar appeared, an ordinary church altar, topped with a tabernacle above which stood a pathetic, loathsome Christ". In New York, André Breton published in *View in May* 1942 "What Tanguy Veils and Reveals". Drawing on his memories, he assembles a collage of two houses inhabited by Yves Tanguy: the family home in Locronan, Finistère, and the Surrealist house on Rue du Château in Paris's 14th arrondissement, which hosted Marcel Duhamel, Jacques and Simone Prévert, Yves and Jeannette Tanguy, Benjamin Péret, Georges Sadoul, André Thirion and, occasionally, Louis Aragon. Breton did not fail to relate that Le Tabernacle occupied a choice spot in both homes: "Pride of place was reserved for an object of unique styling: an anthropomorphic tabernacle covered in fur with candlestick arms and covered in glass eyes standing in for buttons." Breton even

tried to count the glass eyes. Thirty years later, in *Révolutionnaires sans révolution*, André Thirion confirmed Breton's story about the prominent placement of Le Tabernacle at 54, Rue du Château: "The most extraordinary object was a sort of tabernacle dressed in striped fur punctuated by a vertical line of glass eyes; this tabernacle carried a fur head the size of a human head with glass eyes, a leather nose and real teeth. Perhaps it was the head of a mummified man covered in fur. To each side of the tabernacle were appended gilded bronze candelabra in the style of Louis XV. This troubling furnishing, I believe, came from the Flea Market. [...] Sadoul granted it pride of place, under the loggia". The Surrealists bowed to the magical art of Oceania and Native Americans and looked down on monotheism. Thus, in the June 1929 issue of *Variétés*, two Man Ray photographs showed how Aragon had managed to transform the WC at Rue du Château into a blasphemous chapel, in particular by hanging a heavy crucifix from the pull-chain. But Le Tabernacle cannot simply be reduced to an anticlerical prop; it is fascinating in other ways. As a found object, it retains all its mystery. La Révolution surréaliste in December 1926 announced an "Exhibition of Surrealist Objects" accompanied by a catalogue defining the different types of objects. Unfortunately, the exhibition was never held. If it had taken place in 1927 or 1928, Le Tabernacle would have been the show's star attraction. Le Tabernacle is ultimately connected to the fantastical object which kicked off the Surrealist object movement. In 1924, Breton had dreamed that, in an open-air market near Saint-Malo, he came upon a book with thick, black wool pages whose spine was a bearded gnome carved in wood. This gnome glimpsed in a dream by Breton came to life in Tanguy's Tabernacle.

Georges Sebbag, August 2018.

28

MAX ERNST (1891-1976)

Sans titre

signé 'max ernst' (en bas à droite)
huile et grattage sur toile
49.3 x 38.3 cm.
Peint en 1958

signed 'max ernst' (lower right)
oil and grattage on canvas
19½ x 15½ in.
Painted in 1958

€200,000-300,000 \$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Albert Loeb Gallery, New York (acquis auprès de l'artiste).

Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel, en décembre 1958.

BIBLIOGRAPHIE

W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog Werke 1954-1963*, Cologne, 1998, p. 167, no. 3370 (illustré).

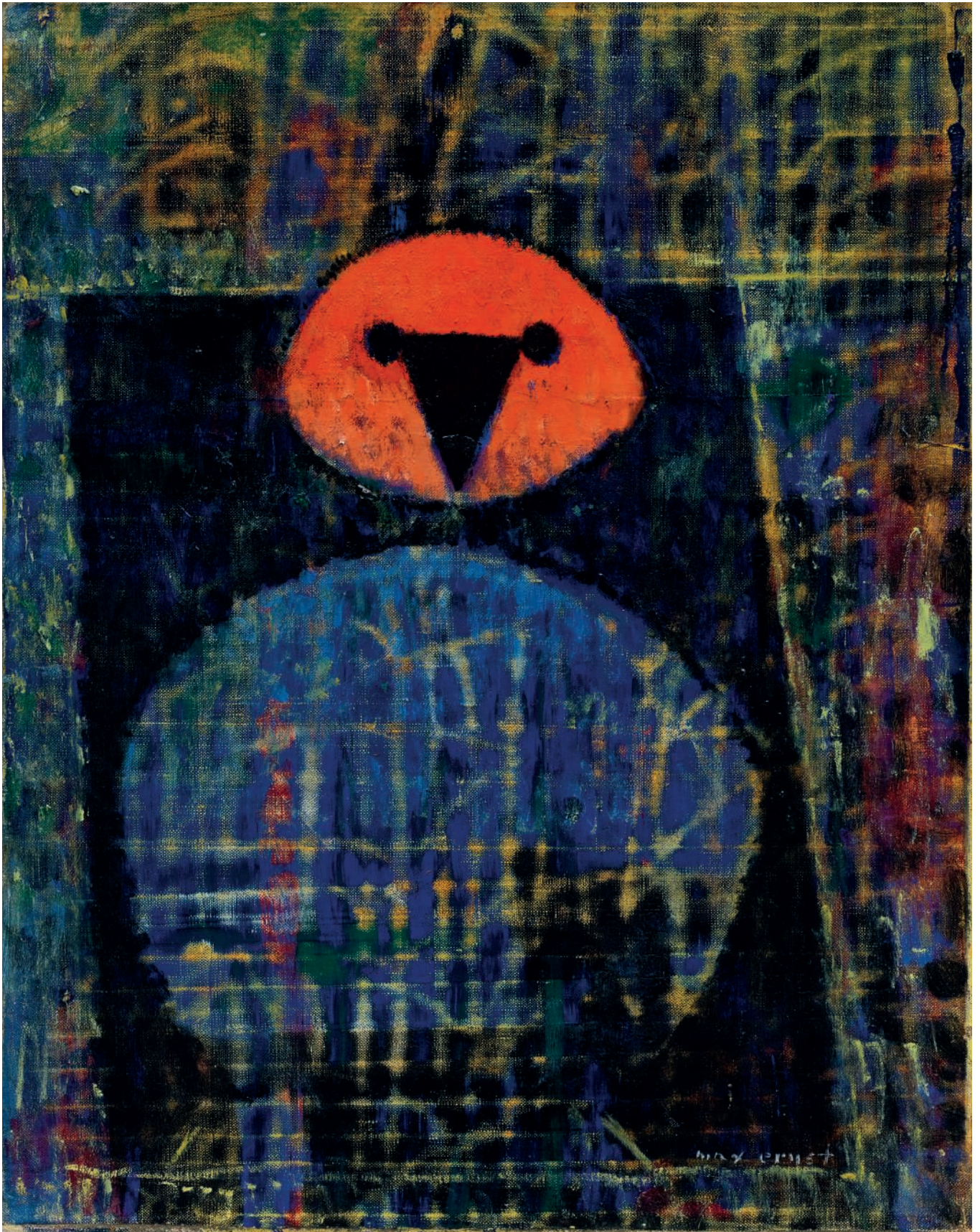
Les années 1950 ont été une décennie décisive dans l'Œuvre de Max Ernst, provocateur dadaïste et surréaliste, et pionnier à l'esprit universel. De retour en Europe en 1950, pour la première fois depuis la guerre, il s'installe à Paris en 1953 avec sa femme Dorothea Tanning avant de partir pour Huismes en Touraine, deux ans plus tard. Ses œuvres ont fait l'objet de rétrospectives à Paris, à la Galerie René Drouin ainsi qu'au Musée national d'art moderne, et dans sa ville natale, Brühl. En 1954, il reçoit le Grand prix de peinture de la 27e Biennale de Venise. En 1958, année de réalisation de l'œuvre *Sans titre*, Ernst a été naturalisé français. Une exposition de ses œuvres a également vu le jour à la Galerie Creuzevault à Paris et la monographie plébiscitée de Patrick Waldberg, intitulée *Max Ernst*, a été publiée. Après son retour en France, Max Ernst n'a eu de cesse de travailler sur de nombreux thèmes qui le préoccupaient lorsqu'il était aux États-Unis. Il n'était pas intéressé par la popularité contemporaine de l'art non objectif ou de l'art informel, militant pour un «rejet total de vivre comme un tachiste». S'il s'attache à conférer à ses œuvres un contenu objectif - en donnant son interprétation des sciences naturelles - l'on peut également percevoir dans son œuvre son intérêt pour les qualités ornementales de la peinture française dans ses œuvres du début des années 1950. L'on remarque toutefois avec étonnement que *Sans titre* n'est ni objective ni ornementale. Il s'agit-là d'une représentation unique et idiosyncrasique de l'individualité qui reflète également la fascination de l'artiste pour les oiseaux, manifestée sous la forme d'un alter ego à plumes: Loplop. Il semblerait donc que Max Ernst ait envisagé de réinterpréter Loplop, voire de le réincarner avec la présente œuvre qui met par ailleurs en évidence la créativité de Max Ernst dans sa technique surréaliste du grattage. Similaire au frottage, technique clé du mouvement et prisée par les surréalistes à la fois pour le hasard de l'imagerie qui en découle et pour sa capacité à contourner les contraintes du rationalisme des artistes, le «grattage» est un mot utilisé par Ernst pour décrire la manière selon laquelle la peinture encore humide est grattée sur la toile pour révéler des motifs inattendus et les empreintes des objets placés sous celle-ci. Avec l'aide de Miró, Ernst fut un pionnier du grattage et, en raison de l'absence de contrôle sur les effets de cette technique, il s'est émerveillé de «devenir spectateur de la naissance de toutes [ses] œuvres».

*For Dada-Surrealist provocateur and pioneering polymath Max Ernst, the 1950s was a pivotal decade. Having returned to Europe in 1950 for the first time since the war, Ernst and his wife Dorothea Tanning moved to Paris in 1953 before settling in Huimes, Touraine, two years later. The subject of retrospectives in Paris, at Galerie René Drouin and the Musée Nationale d'Art Moderne and in his hometown of Brühl, he was also the recipient in 1954 of the Grand Prize for painting at the 27th Venice Biennale. In 1958, the same year in which the present work was executed, Ernst was granted French citizenship, an exhibition of his work was mounted at Galerie Creuzevault in Paris and a monograph by Patrick Waldberg-Max Ernst - was published to great acclaim. Ernst continued to experiment with many of the themes that had preoccupied him in America after his return to France. He had no interest in the contemporary popularity of Non-objective art or Art Informel, professing a "total rejection of living like a tachist". It has been stated both that, still committed to objective content, Ernst concerned himself with interpreting the natural sciences, and that the decorative qualities of French painting can be clearly seen in the artist's work from the early 1950s. It is fascinating to note, however, that *Sans titre* is neither objective nor decorative but is instead, a unique and charmingly idiosyncratic expression of selfhood reflecting, too, Ernst's lifelong fascination with birds. Prevalent in his work it is well known that such a fascination manifested itself in the form of avian alter ego, Loplop. It is possible then that *Sans titre* is a re-working of Loplop, or rather, Loplop reincarnated. What is for certain, however, is that *Sans titre* bears witness to Ernst's delight in the expression of pure creativity and in the surrealist technique of grattage to achieve such ends. Similar to frottage, a key contribution to the movement and a practice prized by the Surrealists for both the serendipity of the resulting imagery as well as its ability to bypass the constraints of the artists' rationalism, Ernst used the word "grattage" to describe the way in which wet paint is scraped across the canvas to reveal unexpected patterns, the imprints of the objects placed beneath. With Miró's help, Ernst pioneered grattage and, having little control over the ensuing effects, marvelled that he "came to assist as spectator at the birth of all my work".*



Max Ernst, *Monument aux oiseaux*, 1927. Musée Cantini, Marseille.

© ADAGP, Paris, 2018 / © Bridgeman Images



29

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (La Boîte-en-valise), série C

signé, daté et dédié 'Pour Sylviane et Philippe Mathieu en souvenir de mariage récent et affectueusement Marcel Duchamp 1960' (à l'intérieur de la boîte)

boîte en bois et carton avec couverture et finition en lin beige, comprenant 55 répliques miniatures et reproductions d'œuvres de Marcel Duchamp 40 x 37,8 x 9 cm.

Conçu entre 1935 et 1940; cette version exécutée à Paris en 1958 dans une édition non-numérotée de 30 exemplaires

signed, dated and dedicated 'Pour Sylviane et Philippe Mathieu en souvenir de mariage récent et affectueusement Marcel Duchamp 1960' (on the inside)

a beige-cloth-covered wooden box with linen lining, containing 55 miniature replicas and reproductions of works by Marcel Duchamp 15¾ x 14⅞ x 3½ in.

Conceived between 1935 and 1940; this version executed in Paris in 1958 in an unnumbered edition of 30

€200,000-300,000

\$240,000-350,000

£190,000-270,000

PROVENANCE

Don de l'artiste au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Life, 28 avril 1952 (l'exemplaire de la série A du Museum of Modern Art, New York illustré).

R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, 1959, p. 54, 55, 82-83 et 173-174, no. 173 (une autre version illustrée, pl. 109).

C. Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, New York, 1966, p. 156.

A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1970, p. 551 et 513, no. 311 c. (une autre version illustrée).

E. Bonk, *Marcel Duchamp, The portable museum, The Making of the Boîte-en-valise, de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, Londres, 1989, p. 299 (un autre exemplaire illustré en couleurs).

C. Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York, 1996, p. 321-328, 331, 334, 339, 346, 353-354, 371, 376, 391, 422, 428, 436 et 443 (une autre version illustrée, p. 320).

D. Ades, N. Cox et D. Hopkins, *Marcel Duchamp*, Londres, 1999, p. 174-179 (une autre version illustrée en couleurs, p. 176-177).

F.M. Naumann, *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York, 1999, p. 142-143, no. 5.31 et 5.32 (autres versions illustrées en couleurs).

A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1997, vol. II, p. 762-764, no. 484 (un exemplaire illustré, p. 763).

F.M. Naumann, *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012, p. 137, no. 14 (un exemplaire de la série A illustré en couleurs, p. 136).

L. Witham, *Picasso and the Chess Player: Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and the Battle for the Soul of Modern Art*, Hannover, 2013, p. 167 et 183-184..

Jacqueline Matisse Monnier et l'Association Marcel Duchamp ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.







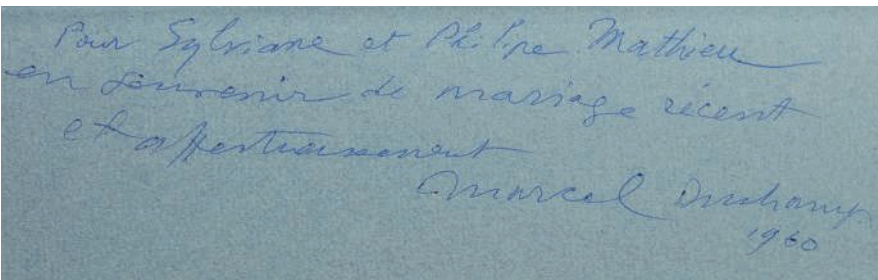
Marcel Duchamp montant un exemple de sa *Boîte-en-Valise*, New York, 1942. Photographie anonyme.

Le 1^{er} janvier 1941, Marcel Duchamp, qui s'était déjà forgé une réputation dans le milieu artistique en tant que peintre qui abandonne les arts pour jouer aux échecs, annonce, à la surprise générale, la création d'une nouvelle œuvre. En effet, Marcel Duchamp a travaillé secrètement à l'assemblage des matériaux pour sa *Boîte-en-valise* pendant près de cinq ans avant la présentation de ses vingt premières valises édition de luxe. Avec ses cadres amovibles présentant des reproductions de l'artiste telles que *Nu descendant l'escalier*, *Le grand verre*, *Neuf moules mâlic* et ses ready-mades miniatures suspendus dans une «galerie» verticale, la *Boîte* ressemble à un musée portatif qui présente un extrait du travail de l'artiste avant 1940.

Plus qu'une simple rétrospective en miniature de la production de l'artiste existante jusqu'à cette date, la *Boîte-en-valise* est également un ready-made en soi. En tant que telle, elle est représentative d'un changement drastique dans la philosophie de l'artiste : ayant jusque-là établi qu'il ne souhaitait reproduire aucune forme d'art «acceptée», pas même la sienne, avec les *Valises*, Duchamp change complètement de discours. Il crée ici des copies d'objets qu'il avait réalisés auparavant. Présentés dans des constructions soigneusement conditionnées et finement conçues, ces objets ressemblent à des «dispositifs» d'art manufacturés, qui rappellent la circularité de l'art créé à partir d'objets déjà désignés comme artistiques.

*On January 1, 1941, Marcel Duchamp - who had already established a reputation in the art world as a painter who stopped making art in order to play chess - surprised many by announcing the release of a new work. Indeed Duchamp had been quietly working on the assembly of material for his Boîte-en-Valise for nearly five years prior to the release of the first twenty deluxe editioned examples. With its pull-out standing frames displaying reproductions of the artist's *Nu descendant l'escalier*, *Le grand verre*, *Neuf moules mâlic* and its diminutive Readymades hung in a vertical "gallery", the Boîte may be likened to a portable museum presenting the artist's own summary of his work prior to 1940.*

More than a simple retrospective in miniature of the artist's production available to date, the Boîte-en-Valise is also a Readymade in its own right. As such, it represents an important shift in the artist's philosophy: having consciously set out to repeat neither his own nor any other form of "accepted" art, the Valises show Duchamp exactly reversing his prior stance: here he has deliberately set out to create hand-crafted copies of objects which he had already made. Presented in their neatly packaged and intricately conceived constructions, they look like manufactured art "devices", thereby coming full circle as art fashioned out of something already designated as art.



La signature et dédicace sur le présent lot.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE

30

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Sans titre

signé et daté 'VICTOR BRAUNER 1931.' (en bas à droite)

huile et encre de Chine sur toile

65.2 x 53.8 cm.

Peint en 1931

signed and dated 'VICTOR BRAUNER 1931.'

(lower right)

oil and India ink on canvas

25¾ x 21¼ in.

Painted in 1931

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

£91,000-140,000

PROVENANCE

Waddington Galleries Ltd., Londres.

Collection particulière, France.

«Je suis né dans une ville des Carpathes; vers 2000 mètres de hauteur - l'hiver y était extrêmement rude et c'était presque inaccessible [...] Un des souvenirs dont j'ai conscience, c'est l'apparition de la comète: je vous dit cela parce que c'était à l'époque une terreur, on pensait que la comète allait surgir un jour, toucher la terre et la faire disparaître; il y avait une espèce de terreur de la fin du monde...De toute manière, le jour où cette comète devait venir - la nuit, qui était une belle nuit bien claire - [...] notre famille s'était habillée en grande costume de cérémonie. Ils nous avaient habillés nous aussi, ils nous serraient sur le cœur, et nous sommes mis devant la fenêtre pour voir la fin du monde. Cette fin du monde est survenue avec une très jolie petite bulle bleue qui a passé tranquillement et alors la vie a repris avec un grand: "Bon : allez-vous déshabiller et au lit!" La fin du monde était finie.»

"I was born in a valley in the Carpathians; close to 2000 meters in altitude - winters there were extremely harsh and the place was almost totally inaccessible [...] One of the memories I retain is the appearance of the comet: I am telling you this because it was a time of terror, we thought that the comet would come one day, strike earth and that would be the end; it was like a sort of fear of the end of the world...In any case, the day that the comet was due to arrive - at night, which was a fine and clear one - [...] our family had got dressed up in our ceremonial costumes. They had dressed us up too, and holding us close to their hearts we all stood before the window to witness the end of the world. This end of the world emerged as a very pretty little blue bubble which passed over peacefully, and so life resumed with a large sigh of: "Well: off you go to undress and to bed!" The end of the world had passed".

Victor Brauner



■ 31

NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

La part du vent

signé 'Staël' (en bas à gauche)
huile sur toile
114 x 146 cm.
Peint en 1944-45 à Paris

signed 'Staël' (lower left)
oil on canvas
44 7/8 x 57 1/2 in.
Painted in 1944-45 in Paris

€600,000-800,000 \$700,000-930,000
£550,000-720,000

PROVENANCE

Louis Gabriel Clayeux, Paris.
Vente, Drouot, Paris, 24 mars 1984, lot 93.
Collection particulière, Europe.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Berne, Kunsthalle Bern, *Nicolas de Staël*, septembre-octobre 1957, no. 4 (non paginé).
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Staël*, juillet-septembre 1972, no. 5 (illustré au catalogue d'exposition p. 51).
Paris, Galeries nationales du Grand Palais (mai-août); Londres, Tate Gallery (octobre-novembre), *Nicolas de Staël*, 1981, no. 7 illustré, p. 27).
Parme, Fondazione Magnani Rocca, *Nicolas de Staël*, avril-juillet 1994, no. 3, p. 200 (illustré en couleurs, p. 61).
Antibes, Musée Picasso, *La rencontre Nicolas de Staël Jeannine Guillou : la vie dure*, octobre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs, p. 83).

BIBLIOGRAPHIE

in Cahiers d'art, Paris, 1945-1946 (illustré, p. 415).
J. Dubourg et F. de Staël, *Catalogue raisonné des peintures*, Paris, 1968, no. 28, p. 64.
R. Micha, *Art International*, "Trois maîtres : Dufy, de Staël à Paris ; Kokoschka à Londres", no. 9-10, août 1981, p. 156.
F de Staël, *Nicolas de Staël, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, no. 40 (illustré, p. 194).
M. du Bouchet, *Nicolas de Staël, une illumination sans précédent*, Paris, 2003 (illustré en couleurs, p. 36).
Nicolas de Staël en Provence, catalogue d'exposition, Hôtel de Caumont, Aix-en-Provence, 2018 (illustré en couleurs, p. 107).

« Si c'est « *La part du vent* » que vous trouvez intéressante sachez que c'est le seul dont il m'est désagréable d'entendre dire du mal. »

"If it's "*La part du vent*" that you are interested in, please bear in mind that it's the only one that I cannot bear to have criticised."

Nicolas de Staël

« Ceux qui resteront le plus seront ceux que leur vision intérieure terrasse, et non ceux qui cherchent l'éblouissement de la couleur... » écrit la célèbre galeriste et figure incontournable de l'art au tournant de la seconde guerre mondiale Jeanne Bucher en 1945. Son regard et son sens de la peinture ne la trompent donc pas lorsque, quelques années plus tôt, elle découvre le travail de Nicolas de Staël à qui elle va offrir sa toute première exposition personnelle à Paris en février 1944. Staël s'est installé à Paris en 1943 quittant Nice où il vivait avec sa famille composée de Jeannine Guillou qu'il a rencontrée lors de ses années passées à voyager au Maroc, du fils de cette dernière Antek et de leur petite Anne. Jeanne Bucher qui les aide à s'installer dans un logis rue Nollet sert également d'atelier. Ce retour à Paris procure au peintre une énergie pour travailler qu'il ne parvenait pas à trouver dans le sud de la France. Il écrit d'ailleurs à Alberto Magnelli cette année-là : « il y a cette fièvre de travail qui vous saisit véritablement ». Le début des années 1940 a été une période de construction pour Staël. Les amitiés artistiques qu'il noue alors sont le reflet de ses préoccupations esthétiques. Ainsi, il fréquente Sonia Delaunay, Magnelli, Kandinsky et admire Braque. Mais surtout, en 1944, il fait la connaissance d'un autre artiste russe installé à Paris depuis 1921 : André Lansky. Les deux hommes se lient d'amitié et Lansky, qui a

amorcé un virage abstrait dans sa peinture dès 1938, encourage Staël dans ses recherches et ses explorations. Leurs origines communes les rapprochent et ils partagent une même approche de la composition et de l'emploi de la couleur pour structurer les plans. Ils porteront d'ailleurs ensemble le cerceau de Kandinsky lors de son enterrement en décembre 1944, passage d'un relais entre deux générations d'artistes qui vont ouvrir la voie à une abstraction sensible, alliant une certaine rigueur à la modulation des tonalités.

La Part du vent, peint par Staël entre 1944 et 1945, appartient ainsi aux œuvres les plus abouties de cette période charnière pour le peintre. Comme l'explique Anne de Staël : « On voit dans les toiles de cette époque 44, 45, 46, le dessin rentrer de plus en plus et la matière monter en épaisseur. Il peint *La Part du vent*, *Composition en noir*, *Port Manech* [...]. La couleur va du noir au gris-vert, aux verts sombres, aux terres grises, aux noirs-verts, la lumière sort de la toile par couteaux. Un jaune, un bleu, un rouge qui sortent par le tesson d'un vitrail. Des feux de dessous font monter leurs braises autour des formes noires et déjà le poids des formes aiguise des arêtes de lumière. La matière est veloutée et riche comme la surface des hautes mers. » (cité in F. de Staël, *Nicolas de Staël catalogue raisonné*, Neuchâtel, 1997, p. 102). C'est également à cette époque que Staël fait la connaissance de









Nicolas de Staël dans son atelier rue Gauguet, Paris, 1947.
Photographie d'Edith Michaelis.

l'industriel Jean Bauret, jeune collectionneur, qui repère son travail et devient rapidement un des soutiens les plus indéfectibles du peintre. Staël apprécie ce regard extérieur porté sur son œuvre qui l'aide à progresser. Il écrit ainsi à ce dernier au sujet de *La Part du vent* : « Très cher Bauret, [...] il s'agit dans tout cela non pas de structure, d'ossature, il s'agit de peau, d'étoffe, de qualité d'étoffe au toucher de chaque sens. Il m'est bien délicat d'en parler. Si c'est « La part du vent » que vous trouvez intéressante sachez que c'est le seul dont il m'est désagréable d'entendre dire du mal. ».

Il s'agit donc d'une période contrastée pour Staël. S'il connaît ses premières reconnaissances artistiques et parvient à réaliser quelques œuvres déjà extrêmement puissantes, sa situation financière demeure cependant précaire et le quotidien difficile. Parmi les plus belles compositions de cette période à laquelle appartient *La Part du vent*, les titres sont souvent révélateurs de cette rudesse de l'existence : *La vie dure* (1946, collection du Centre Pompidou), *Peinture (Vent de bourre ; Vent debout)* (1947, collection du MoMA) ou encore *Composition en noir* (1946, collection de la Kunsthau de Zürich). Néanmoins, l'attention de ses pairs se fait de plus en plus présente et les galeristes ne tardent pas non plus à s'intéresser à son travail. C'est ainsi que Louis Gabriel Clayeux, qui est alors l'assistant du célèbre marchand Louis Carré le fait entrer à la galerie. Clayeux fut parmi les premiers admirateurs de Staël et le propriétaire original de *La Part du vent* qu'il conserva pendant près de quarante ans dans sa collection. Il se rappellera en effet « J'ai surtout connu Staël chez Jeanne Bucher à sa première exposition, et là je me suis vraiment intéressé à sa peinture. C'était

à l'époque de la rue Nollet. D'ailleurs j'ai acheté à cette époque des tableaux que j'ai toujours. ».

Considérée par Staël comme une des œuvres les plus importantes de ce cycle, *La Part du vent* est le fruit de près de dix années de gestation artistique. C'est l'une de ses premières œuvres dans laquelle il atteint cette voie si particulière et singulière où il ne semble choisir ni la figuration ni l'abstraction. « L'instinct est de perfection inconsciente et mes tableaux vivent d'imperfection consciente. » écrit-il alors. Nul doute que *La Part du vent* s'est nourrie du bagage culturel et artistique de Staël. Il serait par conséquent tentant d'évoquer l'origine de cette expression, car la « part du vent » est aussi le terrible tribut payé par Agamemnon qui sacrifia sa fille Iphigénie afin que les Dieux finissent par faire souffler le vent qui emmènera sa flotte vers Troie. Staël, plus jeune, fut fasciné par les écrits de Virgile qui lui donnèrent ses premières visions artistiques. Ses quelques lignes écrites dans la revue de son collègue semblent offrir un écho particulier à la vision de cette Part du vent : « Voici Troie dans la nuit qui s'allume. Le ciel est en feu, la terre en sang. L'air vibre et la chaleur brûle dans la nuit. Sur les flots où passe l'odeur des tamaris, les carènes d'or, voiles d'argent et câbles blancs, portent Enée et ses rudes compagnons. Que de tableaux grandioses, que de décors de rêves ! ». (cité in L. Greilsamer, *Le Prince foudroyé, La vie de Nicolas de Staël*, Paris, 1998, p. 65).

In 1945, the famous gallerist Jeanne Bucher, who was a prominent figure in art around the time of World War II, wrote: "Those who endure will be those whose inner vision overwhelms them, not those who seek the dazzle of colour..." So, her eye and her feel for painting didn't fail her when

«J'ai besoin de sentir la vie devant moi et de la saisir toute entière, telle qu'elle m'entre dans la peau.»

"I need to feel life in front of me and grasp every part of it, so that it gets under my skin."

Nicolas de Staël

she came across Nicolas de Staël's work a few years later. She gave the artist his first personal exhibition in Paris in February 1944. In 1943, Staël moved to Paris from Nice, where he was living with his family - Jeannine Guillou, whom he met during his years travelling around Morocco, her son Antek and their little daughter Anne. Jeanne Bucher helped settle them in a house in rue Nollet, which also served as a studio. Returning to Paris filled the painter with an energy for his work which had eluded him in the south of France. That year, he wrote to Alberto Magnelli: "there's this feverish desire to work, which really takes hold of you". The early 1940s were formative years for Staël. The friendships that he established were a reflection of his aesthetic interests. As a consequence, he often saw Sonia Delaunay, Magnelli and Kandinsky, and was an admirer of Braque. However most notably, in 1944, he made the acquaintance of another Russian artist who had been living in Paris since 1921: André Lansky. The two men became friends and Lansky, who had begun a shift towards abstract painting in 1938, encouraged Staël to keep searching and exploring. Brought together by their common roots, they also shared a similar approach to composition and the use of colour to construct planes. The pair would also carry Kandinsky's coffin together at his funeral in December 1944. The baton was being passed to the next generation of artists, who would usher in a sensitive form of abstraction which combined a certain rigour with modulation in tone.

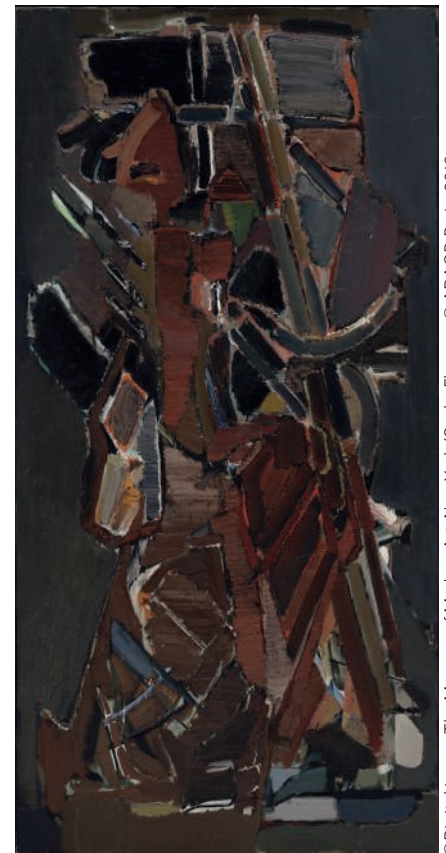
So it is that *La Part du vent*, which Staël painted between 1944 and 1945, is one of the most accomplished works from this pivotal period for the artist. As Anne de Staël explains: "In the canvasses from this period, '44, '45, '46, we see the drawing becoming less and less prominent and the thickness of the paint increasing. He painted *La*

Part du vent, *Composition en noir*, *Port Manech* [...] The colour goes from black to grey-green, dark greens, earthy greys and black greens, the light comes out of the canvas in blades. A yellow, a blue and a red emerge like a shard of stained glass. Fires down below send up their embers around the black forms and the weight of these forms alone hones the blades of light. The medium is velvety and rich, like the surface of the high seas." (quote from F. de Staël, *Nicolas de Staël catalogue raisonné*, Neuchâtel, 1997, p.102). It was also during this period that Staël got to know the industrialist Jean Bauret, a young collector who saw something in his work and soon became one of the painter's most tireless supporters. Staël appreciated this outside view of his work, which helped him progress. He wrote the following to his friend, on the subject of *La Part du vent*: "Dearest Bauret, [...] it isn't all about structure or bones, it's about skin, about fabric, about how the fabric feels to every sense. I find it hard to talk about. If it's "*La part du vent*" that you are interested in, please bear in mind that it's the only one that I cannot bear to have criticised."

This was a mixed period for Staël. Although he was beginning to be recognised for his work and already producing some extremely powerful pieces, his financial situation remained very precarious nonetheless, and daily life was still a struggle. Some of the titles of his best compositions from this period, which include *La Part du vent*, often hint at this harsh existence: *La vie dure* (Hard life) (1946, Centre Pompidou collection), *Peinture (Vent de bourre; Vent debout)* (Painting (Rushing wind; Headwind)) (1947, MoMA collection) and *Composition en noir* (Composition in black) (1946, Zürich Kunsthaus). However, he increasingly attracted the attention of his peers and it wasn't long before gallerists were also showing an interest in his work. So it was that Louis Gabriel Clayeux, the assistant of the famous art dealer Louis Carré, brought him to the gallery. Clayeux was one of Staël's first admirers and the original owner of *La Part du vent*, which he kept in his collection for almost forty years. Indeed, he recalled that "I knew Staël mainly from his first exhibition at Jeanne Bucher's gallery, his painting really interested me then. This was during the rue Nollet period. That's also when I bought the paintings that I still have."

Regarded by Staël as one of his most important works of this cycle, *La Part du vent* is therefore the product of ten years of artistic gestation. It is one of the first works in which he achieves this very particular, unique approach in which he seemingly chooses neither figuration nor abstraction. At the time, he wrote: "Instinct is subconscious

perfection and my paintings depend on conscious imperfection. There is no question that *La Part du vent* was influenced by Staël's cultural and artistic background. In light of this, it is hard not to mention the origins of the expression "*La part du vent*", meaning "A fair wind", which also refers to the terrible tribute paid by Agamemnon, who sacrificed his daughter Iphigenia to appease the gods, so they would finally send the wind which would take his fleet to Troy. In his youth, Staël was fascinated by Virgil's writings, which inspired his first artistic leanings. We should therefore read these lines written in his high school magazine, which seem to be somewhat reflected in his vision of this *Part du vent*: "Here is Troy in the lit-up night. The sky is on fire, the earth is bloody. The air is vibrating and the heat is burning in the night. On the waters with the passing smell of the tamarisks, the hulls of gold, sails of silver and white ropes, carrying Aeneas and his vulgar companions... what magnificent scenes, what splendid adornments!" (quote from L. Greilsamer, *Le Prince foudroyé, La vie de Nicolas de Staël*, Paris, 1998, p.65).



Nicolas de Staël, *Peinture (Vent de bourre; Vent debout)*, 1947. Museum of Modern Art (MoMA), New York.

© Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence © ADAGP, Paris, 2018

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 32

GEER VAN VELDE (1898-1977)

Composition

signé des initiales 'GvV' (en bas à droite)

huile sur toile

118.7 x 186 cm.

Peint vers 1949

signed with initials 'GvV' (lower right)

oil on canvas

46¾ x 73¾ in.

Painted *circa* 1949

€150,000-250,000

\$180,000-290,000

£140,000-230,000

PROVENANCE

Collection particulière, Pays-Bas.

Galerie Applicat-Prazan, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel,
en 2006.

Cette œuvre, répertoriée aux *Archives Geer van Velde* sous le no. 118199, sera incluse au Catalogue Raisoné de l'artiste actuellement en préparation par Monsieur Pierre François Moget.

Un certificat de Monsieur Piet Moget en date du 10-09-2006 sera remis à l'acquéreur.

«Pour chaque tableau,
c'est une lutte sans merci.»

‘For each of my paintings, it is a
relentless battle.’

Geer van Velde



C'est sous les atours d'une peinture à l'épure apaisé que l'œuvre de Geer van Velde semble se laisser aborder au premier regard. Néanmoins, l'apparent calme – le silence contenu qui s'en dégage – n'est en réalité que le résultat d'un âpre combat mené par le peintre pendant plus de vingt ans. En effet, la carrière de van Velde présente la singularité d'être scindée en deux : une première période jusque vers 1938 où sa peinture confère encore au sujet et à son expression une part essentielle, et puis une rupture en 1946 où – reniant la majorité de sa production à l'exception de quelques toiles – il se libère de la représentation sans pour autant y renoncer totalement. Geer van Velde ne cède pas alors aux sirènes de l'abstraction, il en tire ce qu'elle a de meilleur à offrir : formes géométriques pures, juxtaposition de plans colorés, abolition de la perspective, liberté de la composition. Mais il ne se détourne pas pour autant du sujet, il cherche à le transcender. « Geer n'abandonna jamais le recours au réel. La nature était pour lui le troisième partenaire, le tableau étant le véritable et principal adversaire, l'objet d'une constante ordalie qui fonde et justifie l'activité picturale. » écrit Germain Viatte.

À ce titre, *Composition* est sans doute l'une des œuvres les plus remarquables jamais présentées aux enchères tant par son exceptionnel format que par la maturité qui se dégage de sa construction. Appartenant à l'une des rares séries réalisées par l'artiste, celle des *Grands ateliers* à laquelle il travaille entre 1948 et 1952, cette toile reflète sa capacité à rendre compte d'une réalité tout en la décomposant. On songe alors à son aîné et compatriote Mondrian qui explora la même voie avant de basculer dans une abstraction absolue. Sujet intime, la question de l'atelier est également l'occasion pour van Velde d'établir un manifeste de sa peinture. « Il m'arrive parfois de rester assis des journées ou des semaines devant ma toile avant d'oser l'attaquer. Avant qu'elle ne me laisse entrer. » confie-t-il. Ici,



Geer van Velde dans son atelier, Cachan, 1952.



Piet Mondrian, *Nature morte au pot de gingembre II*, 1912. Collection Haags Gemeentemuseum, La Haye.

© Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands / Bridgeman Images

aucun élément n'est à proprement parler figuratif mais plus une forme de projection de l'image de l'atelier. Van Velde y applique une technique qui lui est propre reposant sur une préparation minutieuse des sous-couches de la toile afin de créer un apprêt qui offre une résistance à l'huile appliquée. Chez lui, la couleur ne glisse pas sur la toile, elle est la résultante d'un frottement du pinceau qui confère à la surface cette vibration unique, une lumière interne au tableau. « C'est une question de lumière, celle qui brise les couleurs. Et il existe un mouvement qui traverse la lumière, c'est cela qui crée la tension. [...] Je cherche l'espace absolu. En fin de compte, tout ce que je fais est une image de moi-même. ».

At first glance, Geer van Velde's work draws our attention to arrays of mellow diagrams. But this apparent calm, this framed silence his works exhibit, actually results from an intense struggle the painter endured for over twenty years. Indeed, a unique feature of van Velde's career is its divisibility into two chapters. During the artist's initial period, up to around 1938, his portrayals still largely expressed subject matter. In 1946, a radical turn heralded a second phase: disowning most of his artwork bar a few paintings, van Velde broke loose from representation, yet never really relinquished it. While not yielding to abstraction, he seized the best it had to offer: pure geometric shapes, colourful forms juxtaposed, perspective abolished and freedom of composition. Even so, he did not neglect subject matter. Rather, he sought to transcend it. As Germain Viatte wrote, "Geer never abandoned a resort to reality. For him, nature was a

third partner while the canvas was the true foe, the focus of a constant ordeal grounding and justifying pictorial pursuits.

In this respect, *Composition* is doubtless one of the most remarkable works ever displayed in the auctions, both because of its outstanding form and the maturity expressed in its construction. The painting belongs to one of the artist's rare series: *Grands Ateliers*, produced between 1948 and 1952. It reflects van Velde's flair for depicting a reality while breaking it down. We are therefore reminded of his elder compatriot, Piet Mondrian, who explored the same path before turning to total abstraction. The subject matter – the studio – was a personal theme for van Velde and gave him a chance to share his artistic manifesto behind the works. "Sometimes I stay seated in front of my canvas for days or weeks before tackling it. Before it lets me in," he revealed. Nothing here is strictly figurative; the artwork is rather a projection of the studio's image. In this portrayal, van Velde used a technique peculiar to him: meticulous preparation of canvas primers to produce a coating resistant to oil paints. In his works, colours do not slide upon the canvas but emerge as the paintbrush rubs against it, endowing the surface with a distinctive resonance: brightness from within the painting. "It is a matter of light, that which breaks up colours. And there is a movement that goes through light: this produces the tension. [...] I seek absolute space. Ultimately, all that I create mirrors myself".



■ 33

PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

Peinture 162 x 114 cm, 9 septembre 2004

signé, daté et titré 'SOULAGES "Peinture 162 x 114 cm 9 Sept 04"' (au revers)
acrylique sur toile
162 x 114 cm.
Peint le 9 septembre 2004

signed, dated and titled 'SOULAGES "Peinture 162 x 114 cm 9 Sept 04"' (on the reverse)
acrylic on canvas
63¾ x 44⅞ in.
Painted on 9th September 2004

€500,000–700,000

\$590,000–810,000

£460,000–630,000

PROVENANCE

Galerie Karsten Greve, Saint-Moritz.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel, en 2007.

BIBLIOGRAPHIE

P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, peintures, Vol. IV, 1997-2013*, Paris, 2015, no. 1286, p. 20 (illustré en couleurs, p. 156).

« *Le noir a des possibilités insoupçonnées et, attentif à ce que j'ignore, je vais à leur rencontre.* »

'Black has unsuspected possibilities and, since I am attentive to what I do not know, I go to meet them.'

Pierre Soulages



Peinture 162 x 114 cm, 9 septembre 2004 donne à voir les infinies possibilités de l'outrenoir, néologisme par lequel Pierre Soulages désigne ce qui se trouve au-delà de son noir d'ivoire. Plus qu'une couleur, c'est une palette mentale, celle de la lumière réfléchie par la matière sombre. Depuis 1979, date de son premier outrenoir, Soulages s'est ainsi lancé dans la quête d'un territoire chromatique nouveau : il sculpte sans relâche d'épaisses stries sur la toile pour mieux absorber, ou renvoyer, les vibrations lumineuses.

Exécutée en 2004, l'œuvre marque un point de rupture. Soulages abandonne alors l'huile pour l'acrylique ; plus souple, elle ouvre la voie à de nouveaux effets de matière. À l'image du jeu de couleurs que décrit Pierre Encrevé : « *Peinture 162 x 114 cm, 9 septembre 2004 et Peinture 202 x 143 cm, 14 septembre 2004* [conservée dans la collection du peintre] manifestent un tout autre usage du blanc [...]. Dans l'une et l'autre un rectangle outrenoir de stries horizontales occupe toute la surface, excepté les bords droit, gauche et inférieur peints en aplats noirs, rythmés de deux ou trois petites enclaves blanches» (cité in

P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet – Peintures IV. 1997-2013*, Paris, 2015, p. 123). Par contraste, c'est l'outrenoir qui s'enrichit : la lumière rebondit du blanc au noir pour se loger dans les rainures de matière. Les bords du tableau créent également « un effet de tableau dans le tableau » (*ibid.*), mise en abyme qui facilite le voyage du regardeur vers l'outrenoir. Un voyage de chaque instant – renouvelé aussitôt qu'il a commencé, au contact de la lumière.

Peinture 162 x 114 cm, 9 September 2004 displays the infinite possibilities of "outrenoir" (ultra-black), a neologism used by Pierre Soulages to mean what is situated beyond his ivory black. More than a colour, it's a mental palette of the light reflected by dark matter. Starting in 1979, the date of his first outrenoir, Soulages thus embarked on the quest for a new chromatic territory: he tirelessly sculpted thick streaks on the canvas so as to better absorb, or reflect, light waves.

Executed in 2004, this painting marks a cut-off point, when Soulages abandoned oil in favour of acrylic, which, being more flexible, opened up the

*route to new material effects. Just like the array of colours described by Pierre Encrevé: "Peinture 162 x 114 cm, 9 September 2004 and Peinture 202 x 143 cm, 14 September 2004 [held in the artist's own collection] shows a completely different use of white [...]. In each one an outrenoir rectangle with horizontal streaks occupies the entire surface, except for the right-hand, left-hand and lower edges, which are painted in flat blacks, punctuated by two or three little white enclaves." (Quoted in P. Encrevé, Soulages, L'œuvre complet – Peintures IV. 1997-2013, Paris, 2015, p. 123). The outrenoir is intensified by contrast: the light bounces from the white to the black, becoming lodged within the grooves of matter. The edges of the picture also create "an effect of a picture within a picture" (*ibid.*), a mise en abyme that facilitates the viewer's journey towards the outrenoir. This is a moment-by-moment journey, no sooner started than renewed, in contact with the light.*



Pierre Soulages dans son atelier.

«Ce que je souhaite pour mes toiles, c'est qu'il y ait le minimum de 'vacarme formel' autour, qu'elles soient suffisamment isolées des autres matières et couleurs pour que s'instaure un certain 'silence plastique', comme le silence est nécessaire pour écouter de la musique.»

"What I wanted for my paintings is that there is at least some amount of the 'formal noise' around them as possible, that they are sufficiently isolated from other materials and colours to instil a certain 'plastic silence', just as silence is needed to listen to music."

Pierre Soulages



■ 34

DANIEL BUREN (NÉ EN 1938)

Peinture aux formes variables

daté 'sep 66' (sur le revers)

peinture sur toile de coton tissée à rayures
blanches et grises, alternées et verticales,
de 8.7 cm de large chacune
190 x 189 cm.

Exécuté en septembre 1966

dated 'sep 66' (on the overlap)

paint on cotton cloth with white and grey stripes,
alternating and vertical, of 8.7 cm. wide each
74¾ x 74¾ in.

Executed on September 1966

Estimation sur demande

PROVENANCE

Galerie Roger Pailhas, Marseille.

Collection particulière, Belgique (acquis auprès de
celle-ci, en 1989).

Bortolami Gallery, New York.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

A. Boisnard et D. Buren, *Daniel Buren: catalogue
raisonné chronologique, 1964/1966, tome II*, Paris,
2000, no. 311 (illustré en couleurs p. 161).

Un avertissement (certificat) sera rédigé par Daniel
Buren au nom du nouvel acquéreur.



PROVENANT DE LA COLLECTION DU MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, VENTE AU PROFIT DE LEUR FONDS D'ACQUISITION

■ f 35

SONIA DELAUNAY (1884-1979) ET BLAISE CENDRARS (1887-1961)

La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France

signé, numéroté, dédié et inscrit '150 à Louis
Brun ces langes de couleur à Georgette et nos
bons vœux avec ma ... amie Blaise Cendrars 1931'
(en haut à gauche)

pochoir en couleurs sur papiers joints
207.6 x 35.7 cm.

Exécuté en 1913 dans un tirage de 150 exemplaires

signed, numbered, dedicated and inscribed '150
à Louis Brun ces langes de couleur à Georgette et
nos bons vœux avec ma ... amie Blaise Cendrars
1931' (upper left)

pochoir in colours on joined papers
81¾ x 13¾ in.

Executed in 1913 in an edition of 150

€150,000-250,000

\$180,000-290,000

£140,000-230,000

PROVENANCE

Louis Brun, Paris (acquis auprès de l'artiste
en 1931).

Galerie La Hune, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1951.

EXPOSITIONS

New York, The Museum of Modern Art, *Ways of
Looking, Paintings, Sculpture and Drawings from
the Museum Collections*, juillet-novembre 1971,
p. 4, no. 974.

Philadelphie, Philadelphia Museum of Art,
Futurism and the International Avant-Garde,
octobre 1980-janvier 1981 (illustré).

New York, The Museum of Modern Art, *Installation
in 3rd floor Print Gallery*, février 1983.

New York, Franklin Furnace; San Francisco, The
Achenbach Foundation for Graphic Arts, The
Fine Arts Museums of San Francisco; Miami, The
Center for the Fine Arts; San Antonio, The Marian
Koogler McNay Art Museum et Paris, Galerie
Berggruen, *Cubist Prints, Cubist Books*, octobre
1983-janvier 1984, p. 72, no. 55 (illustré).

Washington D.C., Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden; Milwaukee, WI, Milwaukee Art
Museum et Louisville, KY, J.B. Speed Art Museum,
Artistic Collaboration in the Twentieth Century, juin
1984-avril 1985, p. 90 (illustré en couleurs).

New York, The Museum of Modern Art,
Abstractions, novembre 1988-mars 1989, p. 11.

New York, The Museum of Modern Art, *A Century
of Artists Books*, octobre 1994-janvier 1995, p. 168
et 238, no. 1697 (illustré en couleurs, p. 268).

New York, The Museum of Modern Art, *Artists &
Prints, Masterworks from the Museum of Modern
Art*, avril-juillet 2005, p. 71 et 265, no. 1939 (illustré
en couleurs, p. 201).

Liverpool, Walker Art Gallery et Kansas City,
Missouri, Nelson-Atkins Museum of Art, *Art in the
Age of Steam*, avril 2008-janvier 2009, p. 201,
no. 81 (illustré en couleurs).

New York, Cooper-Hewitt, National Design
Museum, *Color Moves: Art & Fashion by Sonia
Delaunay*, mars-juin 2011, p. 14 et 190 (illustré
en couleurs, fig. 6).

Atlanta, High Museum of Art et New York, The
Museum of Modern Art, *Fast Forward: Modern
Moments, 1913-2013*, octobre 2012-janvier 2013,
p. 176 (illustré en couleurs, pl. 2).

BIBLIOGRAPHIE

M. Cendrars, *Inédits secrets*, Paris, 1969, p. 360-
361.

F. Callu, *Sonia et Robert Delaunay*, Paris, 1977,
p. 34-39.

A. Sidoti, *La Prose du Transsibérien et de la Petite
Jehanne de France: Blaise Cendrars - Sonia
Delaunay, genèse et dossier d'une polémique,
novembre-décembre 1912-juin 1914*, Paris, 1987.

R. Castleman, *A Century of Artists Books*, cat. exp.,
New York, 1994, p. 168 et 238 (illustré en couleurs,
pl. 118).

S. Baron, *Sonia Delaunay, Sa vie, son œuvre*, Paris,
1995, p. 45-46 (une autre version illustrée en
couleurs, fig. 5).

M. Parloff, 'From the Futurist Moment', in *A Book
of the Book: Some works and projections about the
book and writing*, New York, 2000.

M. Cendrars, *Blaise Cendrars, La Vie, le Verbe,
l'Écriture*, Paris, 2006, p. 299.





Portrait de Sonia Delaunay, vers 1920.
Photographie anonyme.

© ADAGP, Paris, 2018 / © PVDE / Bridgeman Images



Amedeo Modigliani, *Portrait de Blaise Cendrars*, 1917.
Collection particulière.

© Bridgeman Images

Considéré par ses auteurs comme le «premier livre simultané» (M. Cendrars, *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris, 2006, p. 299), *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* se veut image-même de la modernité artistique et littéraire. Cette œuvre de collaboration entre Sonia Delaunay et Blaise Cendrars marque en effet une révolution tant dans le domaine graphique que dans l'histoire du livre. Poème-tableau remarquable par ses deux mètres de long et ses 445 vers, l'œuvre invite son lecteur au voyage. Sur le mode d'une ballade au long de laquelle le chapelet des gares s'égraine, Blaise Cendrars raconte la traversée de la Sibérie par un jeune homme en qui l'on peut reconnaître le poète, accompagné de Jehanne, qui se révèle au fil des vers être une fille de joie.

Cendrars rencontre les Delaunay en 1913, date d'exécution de *La Prose du Transsibérien*, par l'intermédiaire du chantre de l'art moderne Guillaume Apollinaire. Ensemble, ils cherchent alors à aller plus loin dans le concept de simultanéité tel que défini par la «Loi du contraste simultané des couleurs» de 1839. La présente œuvre immortalise ainsi la simultanéité de l'art et de la littérature: le poème est sublimé et comme mis en lumière par l'œuvre plastique, tandis que les motifs de celle-ci sont eux-mêmes transcendés par les vers naïfs et mélancoliques de Blaise Cendrars. Le ruban des cercles colorés répond en synchronie au rythme du poème qui mime l'avancée saccadée du train, par les accélérations ou les ralentissements des vers libres; les couleurs dynamisent et paraissent mettre en mouvement

ces disques comme autant de roues d'une locomotive. C'est un nouveau langage poétique et artistique qui se crée de manière unique en 1913. La lecture non conventionnelle de l'œuvre – par l'écriture serrée à droite, à l'orientale – pousse le lecteur à entrer dans le poème par l'image. Héraut de l'orphisme, Apollinaire trouve dans le couple Delaunay les fondateurs de cet art de la lumière où la couleur se substitue à la ligne pour la production des formes. Par ce langage lumineux, Sonia et Robert Delaunay traitent de poésie pure, à l'image de la musique qui se débarrasse de toute référence concrète aux choses existantes et, à ce titre, constitue selon eux l'art le plus pur.

Considered by its authors as the "first simultaneous book" (M. Cendrars, Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, Paris, 2006, p. 299), La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France has come to constitute the very image of artistic and literary modernity. This collaborative work by Sonia Delaunay and Blaise Cendrars marks a revolution both in terms of graphic art and the history of the book. A remarkable poem-painting on account of its two-metre length and 445 lines, the work invites its reader on a journey. In the manner of a ballad during which a long succession of railway stations hurtles past, Blaise Cendrars describes a young man's experience travelling through Siberia (a man whom we identify as the poet), accompanied by Jehanne, who is revealed, reading between the lines, to be a prostitute.

Cendrars met the Delaunays in 1913, the year of execution of La Prose du Transsibérien, after

being introduced by the champion of modern art, Guillaume Apollinaire. Together, they strived to take the concept of simultaneity (as defined in the Loi du contraste simultané des couleurs of 1839) even further. As such, the present work immortalises the simultaneity of art and literature. The poem is enhanced and highlighted by the pochoir, while the patterns are transcended by the naive and melancholic text by Blaise Cendrars. Delaunay's string of colourful circles is synchronised with the rhythm of the poem, which mimics the jerky progress of the train, through the accelerated or relaxed pace of the free verse. The colours add dynamism and appear to set these discs in motion, like the wheels of a locomotive. Indeed, here we witness a new poetic and artistic language, created in a unique way in 1913. The work's unconventional reading style – with right-aligned text, as with Chinese, Japanese or other Asian languages – prompts the reader to enter the poem by way of the images.

The herald of orphism, Apollinaire saw the Delaunay couple as the founders of art of light, where colour replaces lines to produce shapes. Through this luminous language, Sonia and Robert Delaunay deliver pure poetry similar to music free from specific references, which on their minds, constitutes the purest form of art.

Nous nous aimons dans les ruines majestueuses d'un temple antique
Tu seras mon île
Une île baroque enfantine un peu laide et bizarrement étrange
Oh viens!

Si tu veux nous irens en adoptant et nous surverrons le pays des mille lacs.
Les nuits y sont éternellement longues
L'austral préhistorique aura peur de mon moteur
L'attirera!
Et je construirai un hangar pour mon avion avec les os fossilisés de mammoth.
Le feu primitif réchauffera notre pauvre amour
Sonnaw!
Et nous nous aimons bien lorsqu'on est près du pôle
Oh viens!

Jeanne JEANNETTE *Ninelle nini nimon nichon*
Mini mamour ma poupée mon Père
Dada dada
Carotte ma cruche
Chouchou pinceau
Cocotte
Chérie p'tite-chèvre
Mon p'tit-pêche mignon
Coton
Coco
Elle dort

Elle dort
Et de toutes les heures du monde elle n'en a pas gémi une seule
Tous les voyages entrepris dans les gares
Toutes les horloges
L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Petersbourg et l'heure de toutes les gares

Et à Ouf, le visage ensanglanté du canonier
Et le cadavre béatement baignant de Groulan
Et l'avance perpétuelle du train
Tous les matins on met les maîtres à l'heure
Le train avance et le soleil réveille
Rien n'y fait, j'entends les cloches sonner
Le gros bouillon de Notre-Dame
La cloche argentée du Louvre qui sonne la Barthélemy
Les carillons rouillés de Bragela-Morte
Les sonneries électriques de la bibliothèque de New-York

Les campanes de Venise
Et les cloches de Moson, l'horloge de la Porte-Rouge qui me comptait les heures quand j'étais dans un bureau
Et mes souvenirs
Le train tonne sur les plaques tournantes
Le train roule
Un gramophone grasseye une marche trépane
Et le monde comme l'horloge du quartier juif de Prague tourne éperdument à rebours.
Effeuille la rose des vents
Voici que bruisent les orages déchirés
Les trains roulent en tourbillon sur les rails nus enchevêtrés
Bilboquets diaboliques
Il y a des trains qui ne se rencontrent jamais
L'autre se parlent en route
Les chefs de gare jouent aux échecs

Tic-tac
Billard

Paraboles
PARABOLES

La voie ferrée est une nouvelle géométrie
SYRACUSE
ARCHIMÈDE
Et les soldats qui l'épourent
Et les galères
Et les vaisseaux
Et les engins prodigieux qu'il inventa
Et toutes les torres
L'histoire antique
L'histoire moderne
Les tourterelles
Les naufrages

Même celui du Titanic que j'ai dans le journal
Autant d'images associées que je ne peux pas développer dans mes vers
Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'auteur ne dit rien
Et j'ai mérité de m'assurer contre les accidents de chemin de fer
Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur.

J'ai peur
Je ne sais pas aller jusqu'au bout
Comme mon ami Chagall je pourrais faire une série de tableaux déments
Mais je n'ai pas pris de notes en voyage

Pardonnez-moi mon ignorance
Pardonnez-moi de ne pas connaître l'auteur jou des vers -
Ces et certains auteurs
Tout ce qui concerne la guerre on peut le lire dans les *Mémoires de Kourapatkine*
Ou dans les journaux japonais qui sont aussi cruellement illustrés
A quel bon me documenter
Je m'abandonne
Aux souvenirs de ma mémoire.

A partir d'Irkoutsk le voyage devint beaucoup trop lent
Beaucoup trop long
Nous étions dans le premier train qui contourait le lac Baïkal
On avait senti la locomotive de drapoux et de lampions
Et nous avions quitté la gare aux accents tristes de l'Hyman au Tsar.
Si j'étais peintre je dessinerais beaucoup de rages, beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage
Et qu'en dit-on immense ensanglantant les faces écarlates de mes compagnons de voyage
Comme nous approchions de la Mongolie
Qui roulait comme un incendie
Le train avait ralenti son allure
Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues
Les accents fous et les sanglots
D'une éternelle liturgie

J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en famille
Et mon œil, comme le fanal d'arrière, court encore derrière ces trains
A Taiga 100 000 blessés agonisaient faute de soin

J'ai visité les hôpitaux de Krasnoïarsk
Et à Khabov nous avons croisé un long convoi de soldats fous
J'ai vu dans les lazarets des plâtres blancs des blessures qui saignaient à pleines orgues
Et les membres amputés dansaient autour au « envolant dans l'air nuage
L'incendie était sur toutes les faces dans tous les yeux
Les doigts idiots tannoiraient sur toutes les vitres
Et sous la pression de la peur les regards crevaient comme des aboies
Dans toutes les gares on brûlait tous les wagons

J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassés par les horizons en rut et des
bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après

Départ

A Tchiha nous étions quelques jours de voyage
Arrêt de cinq jours vu l'encroûtement de la voie
Nous les passâmes chez Monsieur Rankelitch qui voulait une dot pour sa fille unique en mariage
Puis le train repartit.
Maintenant c'était moi qui avais pris place au piano et j'avais mal aux dents
Je rêvais quand je veux cet intérieur si calme le magasin et les yeux de la fille qui venait le soir dans mon lit
Moussourky
Et les îles de Baga Wolf
Et les sables de Gobi
Et à Khabov une caravane de caravaniers blancs
Je rêvais bien que j'étais tiré dans plus de 300 kilomètres

Moi j'étais au piano et c'est tout ce que je vis
Quand on voyage on devrait fermer les yeux
Pourtin
Lourde tant voulu dormir
Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font

Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux d'Asie sont à cinq ou sept temps
D'autres vont en sourdine sont des berceuses
Et il y en a qui dans le bruit moelleux des roues me rappellent le grès lourd de Moutierlach
J'ai déchiffré tous les textes creusés des roues et j'ai rassemblé les éléments épars d'une violente bataille

Toitiska et Kharbine
Je ne vais pas plus loin
C'est la dernière station
Je débarquai à Kharbine comme on venait de mettre le feu aux bureaux de la
Croix-Rouge

O Paris
Grand foyer chaleureux avec les lions entrecroisés de ses rues et les vieilles maisons qui se penchent au-dessus et se réchauffent
Ces vents affilés du rouge du vert multicolores comme mon passé bref de Jeanne
Jaune la Sire couleur des rouxins de la France
J'aime me frayer dans les grandes villes aux entours en marche
Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m'emportent à l'assaut de la Butte
Les moteurs bougent comme les taureaux d'or
Les vaches du trépanneau houlent le Sacré-Cœur

O Paris
Tire centrale-débarcadère des volantes carrefour des impudiques
Voilà les marchands de couleur qui encourent un peu de lumière sur leur porte
La Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens m'a envoyé son prospectus
C'est la plus belle région du monde
J'ai des amis qui m'entraînent comme des garçons fous
Ils ont peur quand je pars que je ne revienne plus
Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gars pitoyés et les regards tristes des vieux-hères avec la plus
Belle Agnès, Catherine et la mère de mon fils en Italie
Et celle, la mère de mon amour en Amérique
Il y a des vers de sirène qui me déchirent l'âme
L'Alcazar de Mankhouette en vente treussille encore comme dans un arrouchement
Je voudrais
Je voudrais n'avoir jamais fait mes voyages
Ce soir au grand amour me tournante
Et malgré moi je pense à la petite Jeanne de France.
C'est par un soir de tristesse que j'ai écrit ce poème en son honneur
La petite prostituée
Je suis triste je suis triste
J'ai vu au Japon, quelle me reconstruit de ses jeunes perles
Et boire des petites verres

36

PAUL GAUGUIN (1848-1903)

Les Pêcheuses de goémon

gouache et graphite sur carton

27.3 x 32.3 cm.

Exécuté au Pouldu vers 1888-90

gouache and graphite on board

10¾ x 12¾ in.

Executed in Le Pouldu circa 1888-90

€700,000–1,000,000 \$820,000–1,200,000

£640,000–900,000

PROVENANCE

Marie Henry, Moëlan-sur-Mer (acquis auprès de l'artiste en 1890); vente, Galerie Barbazanges, Paris, 10-30 octobre 1919, lot 22.

Collection particulière, Japon (avant 1932).

Shuzo Fukui, Osaka (avant 1964).

Fujikawa Gallery, Tokyo (avant 1989).

Vente, Sotheby's, New York, 10 mai 2001, lot 202.

Collection particulière, France (acquis au cours de cette vente); vente, Christie's, New York, 3

novembre 2010, lot 14.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire

actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Barbazanges, *Paul Gauguin, Exposition d'œuvres inconnues*, octobre 1919, no. 22.

Daimaru, Yomiuri Shimbunsha, *International Art Exhibition*, vers 1950, no. 32.

Tokyo, Sojinsha & Co., *Modern Art Exhibition*, 1951, no. 8.

Tokyo, Metropolitan Art Gallery et Kyoto, Museum of Kyoto, *The Fourth International Art Exhibition of Japan*, 1957.

Osaka, City Museum of Modern Art et Osaka-Yomiuri Shinbunsha, *Modern Art Exhibition*, 1964.

Gifu, The Museum of Fine Arts et Kumamoto, Prefectural Museum of Art, *Odilon Redon, rencontres et résonances*, 1985-1986, no. 68.

Tokyo, The National Museum of Modern Art et Aichi, Prefectural Art Gallery, *Paul Gauguin*, 1987, p. 87, no. 51 (illustré en couleurs).

Washington, D.C., National Gallery of Art; Chicago, The Art Institute of Chicago et Paris, Grand Palais, *The Art of Paul Gauguin*, mai 1988-avril 1989, p. 180, no. 101 (illustré en couleurs; titré 'The Kelp Gatherers').

Yokohama, Yokohama Museum of Art; Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art et Kyoto, Kyoto, City Museum of Art, *Gauguin et ses amis peintres : la collection Marie Henry : Buvette de la plage, Le Pouldu, en Bretagne*, avril-juillet 1992, p. 62, no. 7 (illustré en couleurs).

The Bunkamura Museum of Art; Tokyo, The National Museum of Modern Art; Sapporo, Hokkaido Museum of Modern Art; Tsu, Mie Prefectural Museum of Art et Koriyama, Koriyama City Museum of Art, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, 1993, p. 41, no. 19 (illustré en couleurs).

Graz, Landesmuseum Joanneum, *Paul Gauguin: von der Bretagne nach Tahiti. Ein aufbruch zur Moderne*, juin-octobre 2000, p. 250-251, no. 51 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

Institute of Art Research, Journal of Art Studies, Tokyo, 1932.

M. Malingue, 'Du nouveau sur Gauguin', in *L'Œil*, Paris, juillet-août 1959, p. 37, no. 17 (illustré; daté 1890, éronnement décrit comme huile sur toile).

G. Wildenstein, *Gauguin*, Paris, 1964, vol. I, p. 151, no. 392 (illustré; daté '1890').

S. Oshima, *Japonisme*, Tokyo, 1980, p. 298.

J.-M. Cusinberche, 'Collection Marie Henry', in *Pont-Aven et ses peintres à propos d'un centenaire, Arts de l'Ouest*, Rennes, 1986, n° 26, p. 216.

A. Cariou, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes, 1994, p. 73 (illustré en couleurs).

A. Cariou, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, Paris, 2015, p. 110, no. 122 (illustré en couleurs).

A. Cariou, *Dessins de Gauguin, la Bretagne à l'œuvre*, Paris, 2017, p. 102-103 (illustré en couleurs, p. 102 et en couverture).



Paul Gauguin, *La vague*, 1888.
Collection particulière.









Fig.1. Paul Gauguin, *Ramasseuses de Varech (III)*, 1889. Musée Folkwang, Essen.

Fin mai 1889, Paul Gauguin revient à Pont-Aven pour la troisième fois. Il s'agit d'un pis-aller dans l'attente d'argent pour pouvoir repartir outre-mer, et de la nécessité d'approfondir des thèmes entrevus lors des deux premiers séjours. Le village, encore calme en juin, se trouve envahi les premiers jours de l'été par des peintres de toutes origines venus travailler dans ce lieu si réputé dans les ateliers.

Courant juillet, lassé par l'ambiance régnante, il décide de s'établir au Pouldu. Il connaît déjà ce hameau isolé au bord de la mer depuis un séjour en 1886, puis deux autres en 1888. Habitué des paysages apaisés des bords de l'Oise et de la banlieue parisienne, il a été particulièrement impressionné par les falaises dominant la mer. Elles offrent des points de vue remarquables, lui permettant des compositions étonnantes aux innovations presque déroutantes faisant écho aux estampes japonaises qui l'intéressent. Au Pouldu, il côtoie un monde de paysans et de pêcheurs aux traditions vivaces, vivant simplement à l'écart des transformations de la société industrielle. Refusant le pittoresque plus ou moins folklorique de Pont-Aven, il y trouve une authenticité, synonyme pour lui de «primitif» qu'il recherche et tente de traduire dans sa peinture.

La Buvette de la Plage, où il s'est installé, est à 100 mètres de la plage des Grands Sables. Lors des tempêtes, les algues, comme les fucus et laminaires, abondantes au large du Pouldu, sont rejetées sur la côte, et d'autant plus lors des grandes marées. Les paysans des environs ont l'habitude de récolter ce goémon d'épaves afin de l'épandre sur leurs champs comme engrais. Suivant la tradition, le goémon qui s'échoue à marée haute appartient au premier preneur. Aussi tous les membres de la famille sont mobilisés pour le récolter dans l'eau, le transporter en haut de la plage sur des civières, puis le charger sur des charrettes afin d'atteindre le haut de la falaise où il sera étalé pour sécher. De telles activités sont nouvelles pour le peintre. Il en fait en décembre le sujet d'une grande peinture reprenant diverses étapes de la récolte (*Les Ramasseuses de Varech (II)*) (fig.1), Essen, Museum Folkwang), dont il parle à Vincent van Gogh vers le 13 décembre 1889 (Van Gogh, 2009, n° 828) : «En ce moment je fais une toile de 50, des femmes ramassant du goémon sur le bord de la mer. [...] vêtements bleus et coiffes noires et cela malgré l'âpreté du froid. Fumier qu'ils



La récolte du goémon dans le Pays bigouden en Bretagne, vers 1900-1910. Photographie d'André Dauchez.

ramassent pour fumer leurs terres [...] En voyant cela tous les jours, il me vient comme une bouffée de lutte pour la vie, de tristesse et d'obéissance aux lois malheureuses».

Le dessin représentant *Les Pêcheuses de goémon* (fig.2) est d'un autre parti pris. Cette œuvre qui aurait pu s'appeler avec plus de justesse *La Récolte du goémon*, et qui date également de cette fin d'automne 1889, montre deux femmes du Pouldu récoltant le goémon dans les vagues. Elles ne portent pas de tenue adaptée à ce travail très éprouvant dans l'eau froide, mais leurs vêtements de tous les jours, dont le capot qui couvre à la fois la tête et les épaules. Elles tiennent à la main les longs manches de crocs leur permettant de récupérer les algues poussées par les flots. Engagées à mi-corps dans la mer et déstabilisées par les vagues qui s'écrasent, elles doivent en permanence rétablir leur équilibre. Cet instant précis a intéressé Gauguin qui joue sur ces effets de mouvement pour traduire la scène de manière animée. Il dessine en gros plan les deux femmes au milieu des vagues, éliminant ainsi l'horizon et toute profondeur. La leçon des estampes japonaises est bien présente tout autant dans ce parti-pris de composition qui pourrait correspondre à celui d'un éventail, que dans le traitement des vagues, en particulier celui de l'écume blanche (on pense à *la Grande Vague de Kanagawa* de Hokusai). Les corps et vêtements des femmes sont traduits en larges aplats cernés suivant les principes du synthétisme, exception faite de quelques effets de hachures. Il existe un dessin préparatoire de format plus allongé (reproduit dans A. Cariou, *Dessins de Gauguin, la Bretagne à l'œuvre*, Paris, 2017, p. 103, collection particulière), très simplifié, se résumant aux lignes des corps et des vagues (le sujet est tellement inhabituel qu'on lui donnera le titre : *Deux Paysannes bretonnes faisant les foins*). À gauche, Gauguin a dessiné le tas de goémon relevé par la femme. Dans sa gouache, il va l'éliminer, resserrant la composition sur les deux femmes. À son départ pour Paris en février 1890, Gauguin a laissé le carton accroché sur un mur de la salle à manger de la Buvette. Revenu en juin, il accumule les dettes auprès de Marie Henry dans l'attente de finaliser son projet de voyage à Tahiti. Finalement elle accepte de le laisser partir le 7 novembre en «contrepartie» d'œuvres qu'il laisse imprudemment sur place sans reçu : trois sculptures, vingt-sept tableaux, seize dessins, dont



Fig. 2. Paul Gauguin, *Deux femmes ramassant le goémon*, 1889. Collection particulière.



Détail du présent lot.

les *Pêcheuses de goémon*, un carnet de dessins, et trois céramiques, contre 300 francs qu'il s'engage à rembourser.

Quelques mois après son retour de Tahiti en 1893, Gauguin se rend au Pouldu pour rembourser Marie Henry et récupérer ses biens laissés en dépôt. Devant son refus de lui rendre les œuvres, il doit engager une procédure dont l'issue lui sera défavorable.

La présente gouache demeure donc dans la collection de Marie Henry, installée à Moëlan-sur-Mer. Elle s'en sépare lors d'une exposition-vente à la galerie Barbazanges à Paris du 10 au 30 octobre 1919, «d'œuvres inconnues de Paul Gauguin». Si l'œuvre est localisée dans une collection privée japonaise quelques années plus tard, on peut ensuite la suivre de collection en collection et au gré des expositions et publications jusqu'à aujourd'hui.

À partir d'un sujet aussi simple que la récolte du goémon en Bretagne par deux paysannes, Gauguin réussit à traduire symboliquement la lutte incessante de l'homme face à la nature. Cela confère à cette gouache, qui se distingue par ailleurs par ses remarquables qualités plastiques, une place de choix dans l'œuvre du peintre.

In late May 1889, Paul Gauguin returned to Pont-Aven for the third time. It was a stopgap move as he awaited money to fund another overseas trip, but he also needed to further explore the themes hinted at on his first two stays. Though still quiet in June, with the first days of summer, the village was overrun by painters of all stripes who had come to work in the studios of the renowned town. In July, weary of the prevailing ambiance, he decided to set up shop in Le Pouldu. He was already familiar with the isolated hamlet on the ocean from a sojourn in 1886 and two more trips in 1888. Accustomed to the soothing landscapes on the banks of the Oise River and the Parisian suburbs, he was particularly impressed by the cliffs which plunge into the sea. They afford remarkable vantage points, enabling him to achieve stunning compositions with nearly baffling innovations that evoke the Japanese prints which appealed to him. In Le Pouldu, he mingled with a world of farmers and fishers who clung steadfastly to traditions, living simply and isolated from the changes wrought in industrial society. Rejecting the more or less folksy prettiness of Pont-Aven, here he found the authenticity - which for

him was synonymous with "primitive" - that he was looking for and trying to translate in his painting. His accommodations at La Buvette de la Plage were just 100 meters from the Grands Sables beach. During storms and exceptionally high tides, seaweed such as wrack and kelp which proliferated off the coast of Le Pouldu washed up on the shore. The farmers in the area were in the habit of harvesting the seaweed flotsam to fertilise their fields. According to tradition, the kelp that washed up during high tide was first come, first serve. That meant that the whole family sprang into action to cull it from the water, carry it to the top of the beach on stretchers and load it into wheelbarrows to transport it to the top of the cliff where it would be spread out to dry. These occupations were new to the painter. In December he made it the subject of a large painting which depicted various stages of the harvest (Les Ramasseurs de goémon, Essen, Museum Folkwang, (Fig.1)), which he mentioned to Vincent van Gogh around 13 December 1889 (Van Gogh, 2009, no. 828): "Right now I am working on a 50 canvas with women collecting wrack at the seaside. [...] blue garments and black head coverings in spite of the bitter cold. Fertiliser which they gather to fertilise their soil [...] Seeing this every day, it strikes me as an episode in a fight for survival tinged with sadness and obedience to unfortunate laws".

The drawing depicting Les Pêcheuses de goémon (fig.2) reflects another attitude. This work, which might have been more aptly titled The Kelp Harvest and which dates to late autumn 1889, shows two women from Le Pouldu harvesting the kelp in the waves. They are not wearing suitable attire for this trying work in cold water, but rather their everyday clothes, whose bonnets cover both their heads and shoulders. They are holding long muck rakes which allow them to retrieve the seaweed pushed in by the swell. Immersed in water up to their waists and rocked by the crashing waves, they continually fight to keep their balance. This exact moment intrigued Gauguin, who played with the effects of these movements to portray the scene in an animated matter. He drew the two women amidst the waves in the foreground, eliminating the horizon and any sense of depth. The gleanings from Japanese prints is clearly evident both in this compositional gambit which perhaps resembles that of a fan and in the treatment of the waves, especially the one with white foam (which puts one in mind of The Great

Wave off Kanagawa by Hokusai). The women's bodies and clothing are translated into broad, flat surfaces outlined in synthetiste styles, save for a few hatching details.

There is a preliminary drawing in a longer format (reproduced in A. Cariou, Dessins de Gauguin, la Bretagne à l'œuvre, Paris, 2017, p. 103, private collection), which is highly simplified, amounting to the lines of the bodies and the waves (the subject was unusual that it was given the title: Deux Paysannes bretonnes faisant les foins). On the left, Gauguin drew the pile of wrack gathered by the woman. He would eliminate it from his gouache, tightening the composition to show only the two women.

When he departed for Paris in February 1890, Gauguin left the cardboard hanging on a wall in the dining room at La Buvette. Upon his return in June, he ran up a debt with Marie Henry in anticipation of finalising his plan to travel to Tahiti. She ultimately agreed to let him leave on 7 November "in exchange for" pieces which he foolishly left behind without a receipt: three sculptures, 27 paintings, 16 drawings including The Kelp Gatherers, a notebook full of drawings and three ceramics against the 300 Francs he agreed to pay back.

A few months after returning from Tahiti in 1893, Gauguin travelled to Le Pouldu to repay Marie Henry and retrieve the collateral he had left with her. When she refused to return his works to him, he took out proceedings against her, but lost the suit.

Thus, this gouache remained in the collection of Marie Henry at Moëlan-sur-Mer. She parted with it during an exhibition-sale of "unseen works of Paul Gauguin" held at the Galerie Barbazanges in Paris from 10 to 30 October 1919. While it was held in a Japanese private collection a few years later, from there, it can be tracked from collection to collection and through exhibitions and publications to the present.

Working from a subject as simple as wrack harvesting by two farm women from Brittany, Gauguin created a successful symbolic rendering of man's never-ending struggle with nature. This gives the gouache, which also stands out for its remarkable plastic qualities, an important place in the painter's œuvre.

André Cariou, historien de l'Art.
Août 2018.

37

PIERRE BONNARD (1867-1947)

La robe de chambre rouge ou Le corsage orangé (Marthe Bonnard)

signé 'Bonnard' (en haut à gauche)
huile sur toile
53.4 x 69 cm.
Peint en 1912

signed 'Bonnard' (upper left)
oil on canvas
21 x 27¼ in.
Painted in 1912

€500,000-700,000 \$590,000-810,000
£460,000-630,000

PROVENANCE

Galerie Bernheim-Jeune, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Alphonse Kahn, Saint-Germain-en-Laye (acquis auprès de celle-ci).
Vente, M^e Lair-Dubreuil, Paris, 20 novembre 1922, lot 40 (titré 'La robe de chambre orange').
Eugène Blot, Paris (acquis au cours de cette vente);
vente, M^e Baudoin, Paris, 2 juin 1933, lot 33 (titré 'Femme assise dans un intérieur').
Collection Huet, Paris (acquis au cours de cette vente).
Jacques Dupont, Paris (en décembre 1940).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Bonnard, Œuvres récentes*, juin-juillet 1912, no. 15.
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Bonnard, Œuvres récentes*, mai-juin 1913.
Paris, Galerie d'art Braun & Cie, *Portraits de Pierre Bonnard*, juin 1933, p. 4, no. 21 (titré 'Portrait de femme au turban').
Paris, Galerie Frommont, *La compagne du peintre*, 1953.
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, *Bonnard*, 1953, no. 45 (daté 'vers 1910-11').
Paris, Maison de la Pensée française, *Pierre Bonnard*, été 1955, no. 20.
Munich, Haus der Kunst et Paris, Orangerie des Tuileries, *Pierre Bonnard, Centenaire de sa naissance*, octobre 1966-avril 1967, no. 75 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

Le courrier européen, 23 mai 1913 (illustré; titré 'Étude de femme').
G. Coquiote, *Les indépendants, 1884-1920*, Paris, 1921, p. 78-79 (illustré).
G. Coquiote, *Bonnard*, Paris, 1922, p. 54 (titré 'La robe de chambre orangée').
L. Werth, *Bonnard*, Paris, 1923 (illustré, pl. 25).
A. Fage, *Le collectionneur des peintures modernes*, Paris, 1930, p. 252.
M.-T. Mauguis, *in Arts*, 25 juin 1955.
J. et H. Dauberville, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1906-1919*, Paris, 1968, vol. II, p. 247, no. 674 (illustré).





Pierre Bonnard, *Le café*, 1915.
Tate, Londres.



Marthe en chemise de nuit dans le jardin de Montval, 1900.
Photographie de Pierre Bonnard.

Dans *La robe de chambre rouge* ou *Le corsage orangé*, Pierre Bonnard représente son épouse, Marthe, vêtue d'un orange vif qui se dégage de l'arrière-plan rouge. Entre 1910 et 1920, l'artiste revisite le thème de la jeune femme, dans des états d'oisiveté où elle pose passivement, boit du thé ou prend un dessert, comme dans *Jaune et rouge*, 1915 (Dauberville, vol. II, no. 823, collection particulière) et *Le café*, 1915 (Dauberville, vol. II, no. 822, Tate Gallery, Londres). Dans cette composition qui place le modèle au premier plan, le peintre fond les motifs jaune orangé du corsage de Marthe dans l'arrière-plan vermillon - suggéré par de vifs coups de pinceau - faisant ainsi fusionner les contours de la silhouette avec le fond écarlate. Dans la présente œuvre, Marthe est l'élément central de la composition. Son regard oblique légèrement absent est direct et concentré, laissant au spectateur la liberté de l'examiner attentivement.

Le présent tableau, dans lequel Marthe s'accoude dynamiquement sur une table - à peine suggérée par des coups de pinceau multicolores et spontanés - témoigne de la virtuosité de Bonnard dans la représentation d'une scène domestique intimiste, genre adopté par l'artiste dès 1889. Dans une composition qui permet assurément à l'artiste de modeler les traits de sa muse à travers un jeu subtil d'ombre et de lumière, le bras de Marthe et son corsage lumineux absorbent la lumière qui pénètre dans la pièce, tandis que son visage est légèrement obscurci par la pénombre. Une pureté formelle se dégage des lignes vives verticales et horizontales du mur et de la petite table, à nouveau soulignée par le contraste entre les impastos clairs et les touches bleu profond, dispersées par l'artiste insistant ainsi sur le bras droit de Marthe et son regard absorbé.

Marthe commence à poser pour Bonnard à l'automne 1893, peu de temps après leur rencontre au printemps de cette même année à Montmartre. Née Maria Boursin, elle déménage à Paris en 1892, où elle travaille comme fleuriste. Elle se fait alors appeler Marthe de Méigny pour rompre avec son

passé. Elle devient rapidement la compagne de Bonnard et son modèle quasi exclusif jusqu'à sa mort en 1942. En dépit du temps qui passe, ses traits restent figés dans une éternelle jeunesse sur les peintures de Bonnard. Comme le fait remarquer Annette Vaillant, «Bonnard a superposé les traits d'une femme-enfant à ceux d'une femme marquée par le temps» (cité in *Bonnard, The Work of Art: Suspending Time*, cat. exp., Paris, 2006, p. 104).

La robe de chambre rouge ou *Le corsage orangé* fut acquis par Jacques Dupont (1908-1988) en 1940 et est resté dans la même famille par descendance jusqu'à aujourd'hui. Passionné d'art, Jacques Dupont fut nommé inspecteur des Monuments Historiques, rattaché au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1938. Il travaillera pendant la Seconde Guerre Mondiale auprès de Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux afin de sauvegarder et de mettre à l'abri de la destruction et du pillage les œuvres conservées au Musée du Louvre et au sein des musées nationaux. C'est à l'occasion de la naissance de sa fille, née le 18 décembre 1940, que Jacques Dupont acquiert le présent tableau de Bonnard.

Il part en mission le 4 mai 1945 en Allemagne en tant qu'officier Beaux-Arts des Forces Françaises Libres dans la 1^{ère} Armée française auprès notamment de Rose Valland, alors secrétaire de la Commission de Récupération Artistique. En remerciement pour son travail pendant la guerre, Jacques Dupont se voit successivement promu entre 1945 et 1949 pour ensuite être nommé Inspecteur Général des Monuments Historiques et professeur à l'École des Beaux-Arts en 1957. En tant que président de la Société des Amis du Louvre, il permit par ailleurs l'enrichissement des collections du Musée du Louvre - avec notamment l'acquisition du tableau de Georges de La Tour, *Saint Sébastien soigné par Irène* - et organisa en outre de nombreuses expositions artistiques dans les plus prestigieuses institutions de Paris.

*The present work depicts the artist's wife, Marthe, in a vivid orange top and red background. Between 1910 and 1920, the artist revisited the theme of the young female, sitting passively, drinking tea or having dessert, in such examples as *Jaune et rouge*, 1915 (Dauberville, vol. II, no. 823, private collection) and *Le café*, 1915 (Dauberville, vol. II, no. 822, Tate Gallery, London). In this composition where the model is placed at the foreground, the orange-yellow motifs of Marthe's blouse fuse with the vermillion background - executed with spontaneous brushstrokes - resulting in the silhouette's outlines blending in with the scarlet background. In the present work, Marthe is the central compositional focus. Her slightly absent, oblique stare is direct and concentrated, leaving the viewer free to examine her intently.*

The present painting is a wonderful example of an intimate domestic scene, a genre of painting adopted by the artist as early as 1889. Marthe vividly leans on her elbow on a table, which is barely suggested by colourful and spontaneous brushstrokes. This latter artistic device enables Bonnard to model her features through the contrast of light and shade. Her luminous arm and shirt absorb the sunlight streaming in, while her face is slightly obscured in semi-darkness. A formal purity is created through the strong vertical and horizontal lines of the wall and side table again evoked through the contrast of light impastos and deep blue touches scattered by the artist, hence underlining Marthe's right arm and her captivated gaze.

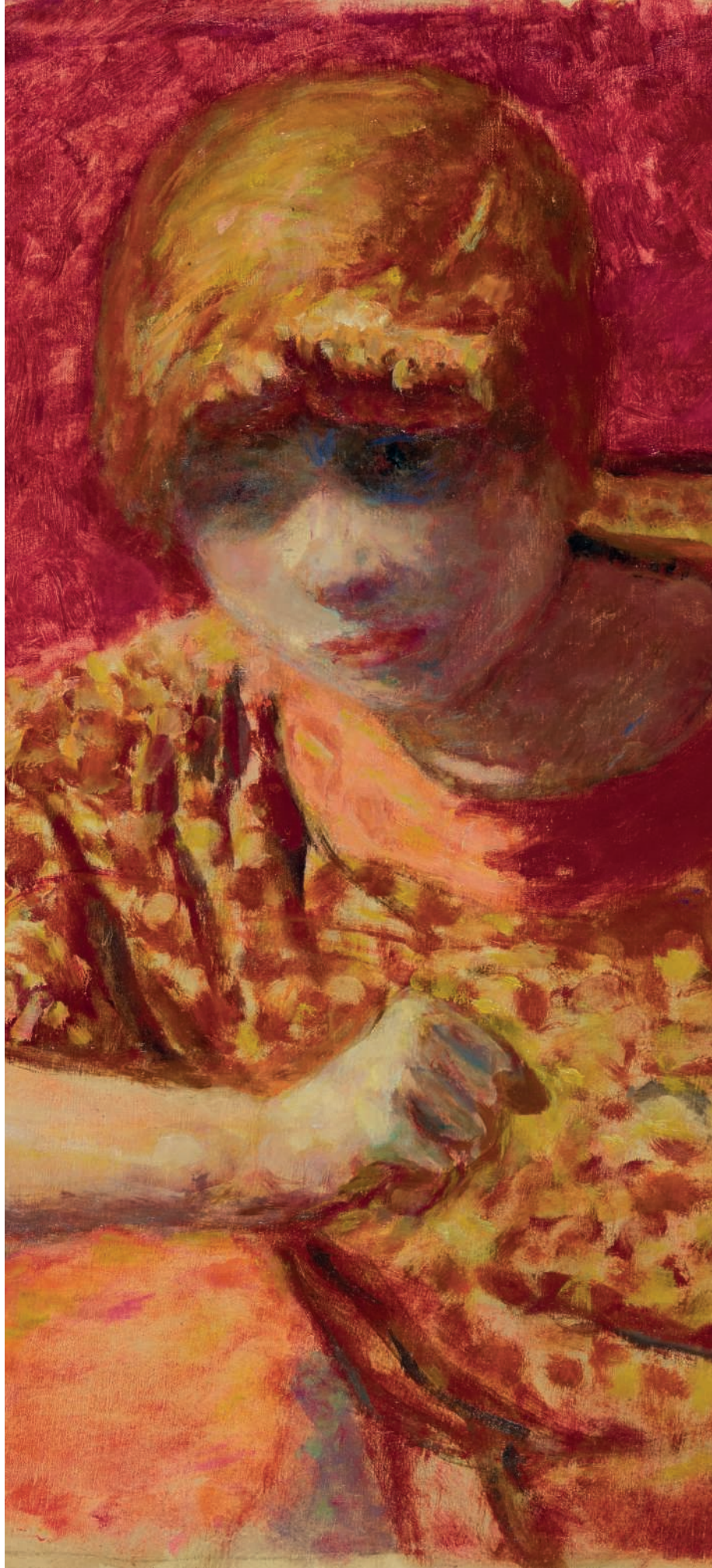
Marthe began to model for Bonnard in the autumn of 1893, shortly after they met in the spring of that year in Montmartre. Born Maria Boursin, she moved in 1892 to Paris, where she worked as a flower arranger, and changed her name to Marthe de Méigny in a break with her past. She would quickly become Bonnard's companion and almost exclusive model until her death in 1942. Despite the passing years, her features became frozen in eternal youth in Bonnard's paintings, as Annette Vaillant noted «Bonnard superimposed the features of the woman-child over those affected by time» (quoted in

Bonnard, *The Work of Art: Suspending Time*, exh. cat., Paris, 2006, p. 104).

The present painting was acquired by Jacques Dupont (1908-1988) in 1940 and was passed down in his family until today. Fascinated by art, Jacques Dupont was appointed Inspector of Historic Monuments, reporting to the Ministry of Public Instruction and Fine Arts in 1938. During World War II, he helped Jacques Jaujard, named Director of National Museums in January 1940, safeguard artwork from the Louvre and national collections, which was stored away in various warehouses to escape the pillage and destruction.

It was to commemorate the birth of his daughter on 18 December 1940, that Jacques Dupont acquired this Bonnard painting.

On 4 May 1945, Jacques Dupont departed for a mission in Germany as a Fine Arts Officer for the Free French Forces in the First French Army commanded by General De Lattre de Tassigny, notably serving alongside Rose Valland, who was then secretary to the Commission for Art Recovery. As a sign of gratitude for his efforts during the war, Jacques Dupont was successively promoted between 1945 and 1949, until his appointment as Inspector General of Historic Monuments and Professor at the *École des Beaux-Arts* in 1957. As president of the *Société des Amis du Louvre*, he also oversaw the enrichment of the Louvre's collections with, in particular, the *Georges de La Tour* painting, *Saint Sébastien soigné par Irène*, and organised several art exhibitions in the most prestigious institutions of Paris.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

38

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Nature morte aux pommes

signé 'GBraque' (en bas à gauche)

gouache, aquarelle et graphite sur panneau

15.4 x 25.7 cm.

signed 'GBraque' (lower left)

gouache, watercolour and pencil on panel

6½ x 10½ in.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

£91,000-140,000

PROVENANCE

Gustav Zumsteg, Zurich.

Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel.

«Ce qui m'attirait le plus, et c'est d'ailleurs l'un des fils directeurs du cubisme, c'était de créer une représentation matérielle de cet espace que j'avais imaginé. J'ai donc commencé par peindre principalement des natures mortes, car la nature est un espace tactile, quasiment manuel... il s'agissait du premier tableau cubiste, d'une quête de l'espace.»

"What greatly attracted me - and it was the main line of advance of Cubism - was how to give material expression to this new space of which I had an inkling. So I began to paint chiefly still lifes, because in nature there is a tactile, I would almost say a manual space... that was the earliest Cubist painting - the quest for space".

Georges Braque.



Georges Braque dans son atelier à Montmartre en 1910.
Photographie anonyme.



39

LE CORBUSIER (CHARLES-EDOUARD JEANNERET, 1887-1965)

Deux femmes fantasques

signé deux fois et daté 'L-C 6/8/61 Le Corbusier'
(en bas à droite)
collage, gouache, encre de Chine et fusain sur
papier
68.2 x 97.5 cm.
Exécuté le 6 août 1961

signed twice and dated 'L-C 6/8/61 Le Corbusier'
(lower right)
collage, gouache, India ink and charcoal on paper
26 $\frac{7}{8}$ x 38 $\frac{1}{2}$ in.
Executed on the 6th of August 1961

€120,000–180,000 \$140,000–210,000
£110,000–160,000

Composé d'une gamme kaléidoscopique de couleurs vives et de formes, ce collage aux dimensions généreuses de Le Corbusier peut être vu comme une synthèse de son œuvre architecturale et artistique. Tout au long de sa vie, la peinture et le dessin sont restés des aspects privilégiés de l'œuvre de cet artiste aux multiples facettes. Il considérait son art plastique comme une part essentielle de son Œuvre en cela que cela lui permettait de s'exprimer de manière plus personnelle, et plus important encore, d'atteindre une forme de pure poésie. «Il n'y a pas de sculpteurs seuls, de peintres seuls, d'architectes seuls», déclarait-il vers la fin de sa vie, en 1962. «L'événement plastique s'accomplit dans une "FORME UNE" au service de la poésie». (Le Corbusier, cité in H. Gadiant, 'In the Service of Poetry', in H. Weber, *Le Corbusier - The Artist: Works from the Heidi Weber Collection*, Zurich et Montreal, 1988, n.p.).

Cette composition représente deux figures féminines sculpturales placées côte à côte. Initialement expurgée de ses compositions précédentes plus puristes, à compter des années 1920, la forme féminine constitue l'un des axes principaux de l'œuvre picturale de Le Corbusier. La complexité de cette œuvre est amenée à la fois par sa composition dynamique - les deux figures sont liées par certaines formes, comme le zigzag de la ligne verte au centre, mais contrastent par leurs blocs de couleurs opposés - et par sa surface animée d'éléments de collage imbriqués. L'usage de couleurs vives et de formes brutes est typique de la composition formelle de l'artiste. Elles servent à illustrer sa devise: «L'homme a besoin de couleurs. La couleur est une expression immédiate et spontanée de vie". (Le Corbusier, cité in *ibid.*).

PROVENANCE

Collection particulière, France (acquis auprès de l'artiste dans les années 1960).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel, dans les années 2010.

EXPOSITIONS

Venise, Università Iuav di Venezia, *Sconfinamenti, Opere di Le Corbusier allo Iuav di Venezia*, novembre 2016, p. 79 (illustré en couleurs, p. 80).
Barcelone, Galeria Marc Domènech et Madrid, Galeria Guillermo de Osmá, *Le Corbusier, Arte y Diseño*, janvier-mars 2018, p. 37, no. 22 (illustré en couleurs).

Eric Mouchet a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

*A kaleidoscopic array of bold colours and forms, this large scale collage by Le Corbusier can be seen as a summation of his work as a painter and architect. Throughout his life, painting and drawing remained a central aspect of Le Corbusier's multi-faceted artistic practice. He regarded his plastic art as an essential part of his oeuvre as a whole, a means through which to express himself in a more personal manner, and most importantly, as a vehicle through which to attain a pure form of poetry. "There are no sculptors only, no painters only, no architects only", he declared in 1962, a year after the execution of the present work, "the plastic incident fulfils itself in an overall form in the service of poetry" (Le Corbusier, quoted in H. Gadiant, 'In the Service of Poetry', in H. Weber, *Le Corbusier - The Artist: Works from the Heidi Weber Collection, Zurich and Montreal, 1988, n.p.*).*

*Deux femmes fantasques depicts two statuesque female figures placed side by side. Initially expunged from his earlier purist compositions, from the late 1920s the female form constituted one of the primary focuses of Le Corbusier's pictorial oeuvre. The complexity of the present work is conveyed both through the work's dynamic composition - the two figures being simultaneously joined by certain forms, such as the zigzag green line at the center, whilst also contrasted by their opposing blocks of colour - as well as its animated surface of interlocking collage elements. The bold use of colour and form are typical of the artist's formal construction, and serve to illustrate his statement that "man needs colour. Colour is an immediate and spontaneous expression of life". (Le Corbusier, quoted in *ibid.*).*



Il y a un espace
L'UNIVERSITA' DI ALGERI
pour l'enseignement de l'histoire
de l'art et de la culture
de l'Algérie.

C. C.
1965

LÉOPOLD SURVAGE (1879-1968)*Architectures à la double silhouette de Guillaume Apollinaire*

signé 'L. Survage.' (en bas à gauche)
huile sur panneau
46 x 38 cm.
Peint vers 1917

signed 'L. Survage.' (lower left)
oil on panel
18½ x 15 in.
Painted circa 1917

€150,000–200,000 \$180,000–230,000
£140,000–180,000

PROVENANCE

Guillaume Apollinaire, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Jacqueline Apollinaire, Paris (par succession).
Gilbert Boudard, Paris (par succession); vente, M^e Brissonneau, Paris, 2 mars 2012, lot 25.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

(probablement) Paris, Chez Madame Bongard, *Peintures de Léopold Survage, Dessins et aquarelles d'Irène Lagut, Première exposition des "Soirées de Paris"*, janvier 1917.

Anne-Marie Divieto a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Déclaré inapte au service, Léopold Survage passe la majorité de la Grande Guerre en Provence, où il développe un intérêt marqué pour les villages disséminés le long de la côte méditerranéenne. Comme en témoigne *Architectures à la double silhouette de Guillaume Apollinaire*, ce lieu qui constitue pratiquement son seul sujet pendant la période 1914-21 est traité par l'artiste d'une manière particulière. Ses toiles de l'époque représentent des environnements urbains stylisés, caractérisés par l'emploi des mêmes

motifs, qui revêtent une véritable symbolique codée par l'artiste, voire une métaphore plastique, dont les principaux exemples sont les fruits, les fleurs ou les feuilles. L'on retrouve également les silhouettes fugitives d'hommes portant un chapeau melon, co-protagonistes d'une histoire fragmentée qui se déroule de manière énigmatique. Si le paysage urbain de Survage n'est pas sans rappeler les compositions mystérieuses et intrigantes de l'artiste de Chirico, c'est la dédicace mentionnée dans le titre de l'œuvre qui rend le présent tableau unique. Cette silhouette imaginaire et anonyme qui évolue dans la nuit nous apparaît soudainement comme la représentation de Guillaume Apollinaire, perçu par l'artiste comme un «dramaturge» de la condition humaine (G. Apollinaire cité in W. Bohn, *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*, 1993, Lewisburg, p. 37). Apollinaire a par ailleurs organisé en 1917 une rétrospective autour de Survage à la Galerie Bongard à Paris, exposition pour laquelle il rédigea une introduction et écrivit treize poèmes visuels manuscrits. La présente œuvre est restée dans la collection personnelle du poète jusqu'à son décès prématuré en 1918. Elle a ensuite été léguée à son épouse Jacqueline avant d'être transmise à Gilbert Boudard dans le cadre de sa succession.

Having been declared unfit to fight Léopold Survage spent the majority of the Great War in Provence where he developed a profound interest in the towns spread along the Mediterranean coast, virtually his only subject matter during the

period 1914-21. As with Architectures à la double silhouette de Guillaume Apollinaire, his paintings of this period depict idiosyncratically stylised urban environments linked by a coded series of leitmotifs, repeating groups of symbolic elements or rather métaphore plastique- prominent examples of which are fruit, flowers and leaves- framed, along with the fleeting shadows of bowler hatted men, as the co-protagonists of an enigmatically unfolding and yet fragmented narrative. In this way Survage's cityscape take on a de Chiricoesque air of mystery and of intrigue, and yet what makes Architectures à la double silhouette de Guillaume Apollinaire unique is the dedication implicit in its title. No longer simply an imagined and anonymous denizen of the night "that human shadow which suddenly appears" is none other than Apollinaire himself for whom Survage is a "playwright" of the human condition (G. Apollinaire quoted in W. Bohn, Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism, 1993, Lewisburg, p. 37). It was Apollinaire who, in 1917, arranged an exhibition of Survage's work at Galerie Bongard in Paris, to which he himself contributed not only the introduction but also thirteen handwritten visual poems. The present painting remained in Apollinaire's personal collection until his untimely death in 1918, at which time it passed to his wife Jacqueline and then subsequently through her own estate.



Giorgio de Chirico, *Portrait of Guillaume Apollinaire*, 1914.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



■41

ARMAN (1928-2005)

Violoncelle brûlé

signé et daté 'arman 73' (en bas à droite)
violoncelle calciné dans de la résine sous plexiglas
195 x 115 x 6 cm.
Exécuté en 1973

signed and dated 'arman 73' (lower right)
burned violoncello in resin under plexiglas
76¾ x 45¼ x 2¾ in.
Executed in 1973

€80,000-120,000 \$94,000-140,000
£73,000-110,000

PROVENANCE

Collection particulière, Europe.
Vente, Christie's, Londres, 24 juin 1993, lot 37.
Guy Pieters Gallery, Knokke-Heist.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
Denyse Durand-Ruel sous le no. 2985 et sera
incluse dans le prochain catalogue raisonné
actuellement en préparation.

*«J'ai toujours été consommateur de musique.
J'y vois une expression qui traduit les
mouvements de l'âme et je songe au tableau
de Gauguin : Qui sommes-nous, d'où venons-
nous, où allons-nous ? La musique me
transporte, je plane.»*

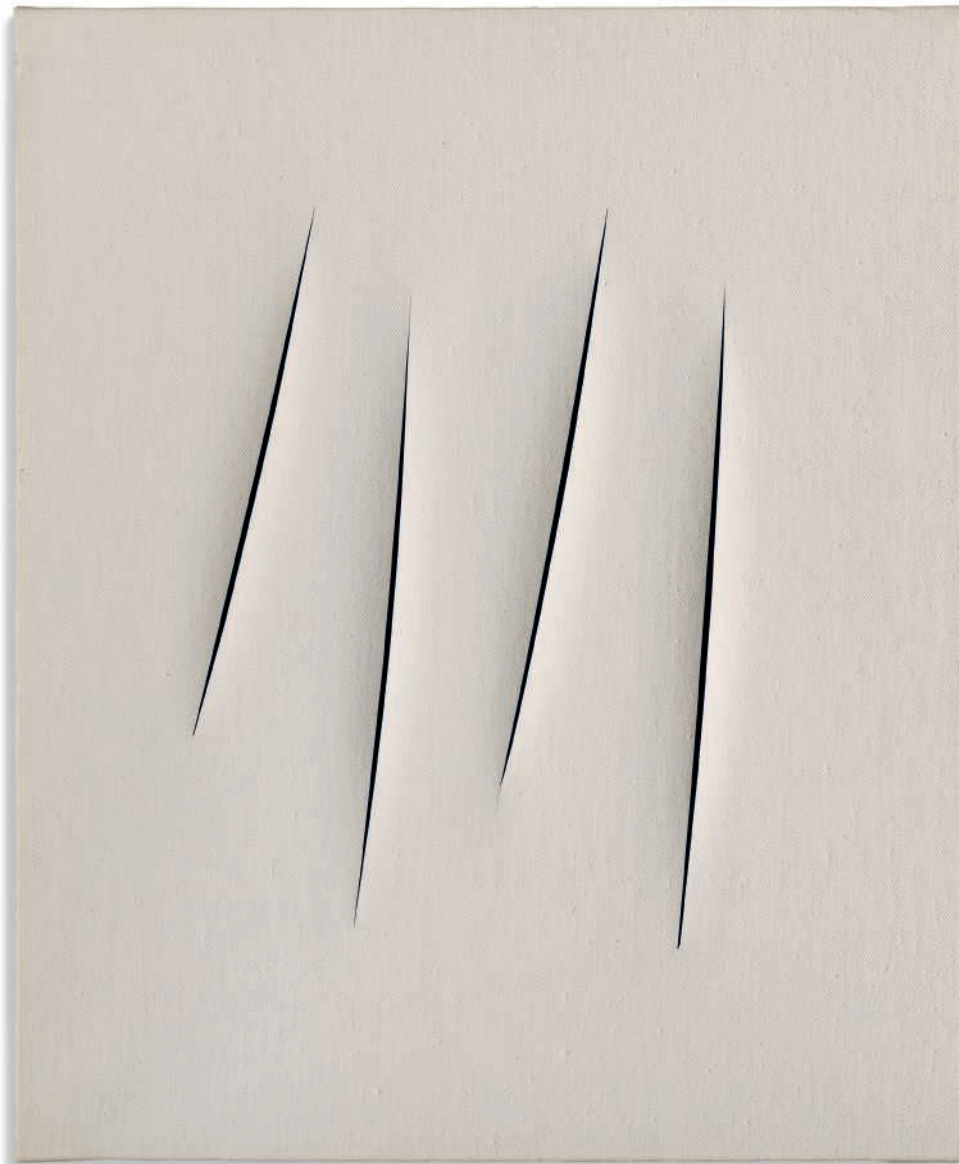
*"I have always been a consumer of music. I see in it
a form of expression translating the movements of
the soul and I think of a painting by Gauguin: Who
are we, where do we come from, where are we
going? Music transports me, makes me soar".*

Arman



Arman dans son atelier.
Photographie Jean Ferrero.





LUCIO FONTANA (1899-1968)
Concetto spaziale, Attese
waterpaint on canvas
28 $\frac{7}{8}$ x 23 $\frac{5}{8}$ in. (73.5 x 60cm.)
Executed in 1965
£2,000,000-3,000,000

THINKING ITALIAN

London, 4 October 2018

VIEWING

28 September - 4 October 2018
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT

Mariolina Bassetti
mbassetti@christies.com
+39 06 686 3330

CHRISTIE'S

YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

CHRISTIE'S
EDUCATION

[LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU](https://www.christies.edu)

DEGREE PROGRAMMES • CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

LONDON • NEW YORK • HONG KONG



© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Property from the Estate of Harry Grubert
ROBERTO MATTA (1911-2002)
Untitled
signed, dated and inscribed 'Matta Palissy 38' (lower left)
colored crayon and graphite on paper
9 1/8 x 12 5/8 in. (23.2 x 32.1 cm.)
Executed in 1938.
Estimate: \$120,000-180,000

LATIN AMERICAN ART

New York, 20-21 November 2018

VIEWING

17-20 November
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT

Virgilio Garza
vgarza@christies.com
+1 212 636 2150

CHRISTIE'S



MAX ERNST (1891-1976)
Âmes-sœurs (Schwester-Seelen)
250 000-350 000 €

JAMES BISHOP (NÉ EN 1927)
Sans titre
70 000-100 000 €

SHE WAS A GIANT
COLLECTION BÉNÉDICTE PESLE

Paris, 18 octobre 2018

EXPOSITION

13-18 octobre 2018
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

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

CHRISTIE'S



NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

Composition (Peinture)

oil on canvas

28¾ x 36¼in. (73 x 92cm.)

Painted in 1949

£450,000 - 650,000

**POST-WAR & CONTEMPORARY ART
DAY AUCTION**

London, 5 October 2018

VIEWING

28 September - 4 October 2018

8 King Street

London SW1Y 6QT

CONTACT

Alexandra Werner

awerner@christies.com

+44 (0) 20 7389 2713

CHRISTIE'S



PROPERTY FROM A PRIVATE BRITISH COLLECTION
ROY LICHTENSTEIN (1923-1997)

Purist Painting in Yellows
oil and magna on canvas
29 $\frac{1}{2}$ x 24 in. (76 x 61 cm.)
Executed in 1975

**POST-WAR AND CONTEMPORARY ART
EVENING AUCTION**

London, 4 October 2018

VIEWING

28 September – 4 October 2018
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT

Katharine Arnold
karnold@christies.com
+44 (0)20 7389 2024

CHRISTIE'S

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage 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 de vente, 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

- 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 catalogage», 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».
- La 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

- 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 ou 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 engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- 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 sur demande et 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. Ces rapports 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

- 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.
- 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 ou frais applicables.

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

- 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 précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.
- 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.
- Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse 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 précieuse. 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 précieuse 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.
- 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 précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

- 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.
- 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.
- 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

- 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, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

(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).

- 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 des enchères au +33 (0) 1 40 76 84 13.

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 des enchères au +33 (0) 1 40 76 84 13.

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.
- Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandat occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous gardez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

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 souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0) 1 40 76 84 13.

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 enchèrerons pour votre compte à environ 50 % de l'estimation basse où, 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 :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) 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 proposer 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 :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- (c) 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'user 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 ET TAXES

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 €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. 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.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des **lots**. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujéti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du lot acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le lot acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du lot dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. 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

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Ce droit de suite subsiste au profit des héritiers de l'auteur pendant l'année civile de la mort de l'auteur et les soixante-dix années suivantes. Le paiement de ce droit au taux applicable à la date de la vente, lorsqu'il est dû, est à la charge du vendeur. Si la législation s'applique au lot, le vendeur devra payer un montant supplémentaire égal au droit de suite. Lorsque le droit de suite est dû, nous le reverserons pour le compte du vendeur à l'organisme approprié.

Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un lot est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le taux applicable pour calculer le droit de suite est de :

- 4% pour la tranche du prix jusqu'à 50.000 euros ;
- 3% pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1% pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0,5% pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0,25% pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

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

- (a) 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**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- (b) 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-dessus) 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-dessus, 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**, sous réserve des stipulations ci-dessus, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- (a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. À l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- (b) 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**.

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

- (c) 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 qu'une réserve est émise dans une **description du lot au catalogue** ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **intitulés avec réserve** à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUE A...» 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 des lots au catalogue avant d'enchérir.
- (d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.
- (e) 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, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du lot et que le lot ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :
- (1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrions exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;
- (2) 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
- (3) 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.
- (g) 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.
- (h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le lot est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devez 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
- iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

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

- (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 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines

conditions et dans la limite de 30 000 €. 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.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :

Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(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 chèque :

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

- (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 des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

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 :

- au moment où vous venez récupérer le **lot**
- à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entropôt 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 pourra être 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 la 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 :

- 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 Barclays majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

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

- 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 ;

- 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'y invite ou non ;

- 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 ;

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

- entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

- dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjudiqués 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 4.

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

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

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 autorisée par la loi 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.

- 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.
- Si vous ne retirez pas votre lot promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le lot et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entropôt.
- 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, de toute manière autorisée par la loi. 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.
- 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 35

2. Stockage

- 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 :
 - facturer vos frais de stockage tant que le lot se trouve toujours dans notre salle de vente ;
 - enlever le lot et le mettre dans un entropôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
 - vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;
 - appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

- les détails de l'enlèvement du lot vers un entropôt 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 ACHEMINEMENT 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 après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :
+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

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 souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout lot que vous achetez.

(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 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 shippingparis@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 notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écaïles de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, 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 devrez 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 mammouth, 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 mammouth, 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 non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez 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** 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 aiguïères, des tuiles ou carreaux 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 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.

(e) 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 de « or ».

(f) 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.

(g) 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) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux 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 ;

(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. Sous

réserve de toute disposition impérative contraire du 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'autre qu'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 manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte 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 les présentes Conditions de vente, 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 à des fins 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 vous nous fournissez une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi 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'enchérir 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 aux fins d'exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'empêche 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

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

ponctuel 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 L.321-17 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 - Biens Culturels

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'assurons 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 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 €
- Eléments 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 300 €

(UE : quelle que soit la valeur)

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 ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. 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 pierres précieuses, 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 les présentes Conditions de vente 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 : a 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 : a 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 : a 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 catalogage ».

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 mot ou 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 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. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 170
- Christie's a un intérêt financier direct sur le lot. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- 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 ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- ◇ Christie's a un intérêt financier direct dans sur lot et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide de quelqu'un d'autre. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- 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.
- Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. 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.
- f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).
- + La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.
- ++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

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 ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPECES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPECES PROTEGEES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaïlle de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou

protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole - dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués

ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue. Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des Conditions de vente de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

- Signé Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
- Avec le nom du créateur pour Boucheron : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
- Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
- Monté par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
- Monté uniquement par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES

- ANTIQUITE - PLUS DE 100 ANS
- ART NOUVEAU - 1895-1910
- BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
- ART DÉCO - 1915-1935
- RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissent pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

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 à la vente un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ 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 de consentir 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 \circ 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.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« **attribué à...** » à notre avis, est probablement en totalité ou en 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 datant 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'ajout 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 préfix « 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 catalogue 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.

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

**ARGENTINE
BUENOS AIRES**
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

**AUSTRALIE
SYDNEY**
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

**AUSTRICHE
VIENNE**
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

**BELGIQUE
BRUXELLES**
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

**BRÉSIL
SÃO PAULO**
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

**CHILI
SANTIAGO**
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff
de Lira

**COLOMBIE
BOGOTA**
+571 635 54 00
Juanita Madrinan

**DANEMARK
COPENHAGEN**
+45 3962 2377
Birgitta Hillingso
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

**FINLANDE
ET ETATS BALTES
HELSINKI**
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

**FRANCE ET
DÉLÉGUES RÉGIONAUX
-PARIS**
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN & BOURGOGNE**
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE LA
LOIRE & NORMANDIE**
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

GRAND EST
+33 (0)6 07 16 34 25
Jean-Louis Janin Daviet

NORD-PAS DE CALAIS
+33 (0)6 09 63 21 02
Jean-Louis Brémilts

**POITOU-CHARENTE
AQUITAINE**
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE -
ALPES CÔTE D'AZUR**
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

RHÔNE ALPES
+ 33 (0) 6 30 73 67 17
Françoise Papapietro

**ALLEMAGNE
DÜSSELDORF**
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

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

**INDE
MUMBAI**
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

**INDONESIE
JAKARTA**
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

**ISRAËL
TEL AVIV**
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE
-MILAN**
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

GÈNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &
ITALIE DU SUD**
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

**JAPON
TOKYO**
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

**MALAISIE
KUALA LUMPUR**
+65 6735 1766
Nicole Tee

**MEXICO
MEXICO CITY**
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

**PAYS-BAS
-AMSTERDAM**
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

**NORVÈGE
OSLO**
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

**REPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PÉKIN**
+86 (0)10 8583 1766

-HONG KONG
+852 2760 1766

-SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

**PORTUGAL
LISBONNE**
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

**RUSSIE
MOSCOU**
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

**SINGAPOUR
SINGAPOUR**
+65 6735 1766
Jane Ngiam

**AFRIQUE DU SUD
LE CAP**
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg
(Independent Consultant)

**DURBAN &
JOHANNESBURG**
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

**CORÉE DU SUD
SÉOUL**
+82 2 720 5266
Jun Lee

**ESPAGNE
MADRID**
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

**SUÈDE
STOCKHOLM**
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

**SUISSE
-GENÈVE**
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

**TAIWAN
TAIPEI**
+886 2 2736 3356
Ada Ong

**THAÏLANDE
BANGKOK**
+66 (0)2 652 1097
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE
ISTANBUL**
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI**
+971 (0)4 425 5647
Michael Jeha

**GRANDE-BRETAGNE
-LONDRES**
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

**NORD OUEST ET PAYS DE
GALLE**
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

**ÉTATS UNIS
CHICAGO**
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Caperia Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÉS AUX VENTES

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgsosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

**AUTRES SERVICES
CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES**
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE
SERVICES
NEW YORK**
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL
REAL ESTATE
NEW YORK**
Tel: +1 212 468 7182
Fax: +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel: +44 20 7389 2551
Fax: +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel: +852 2978 6788
Fax: +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

PARIS AVANT-GARDE

MERCREDI 17 OCTOBRE 2018,
À 19H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 16419 - MONCHA

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

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 (incréments) 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 100 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.
- 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 €150.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13,1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. 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.).
- 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 raisonnable 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

16419

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 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,
Veuillez indiquer votre numéro :



Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

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

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

Vendredi 19 octobre

Crown Fine Art se tient à votre disposition 48h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 18h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 7 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

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

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

Friday 19 October

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 48 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 6.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 7 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT



CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
François Curiel, Chairman, Europe & Asia
Jean-François Palus
Stéphanie Renault
Héloïse Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMERI
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMERI

Zoe Ainscough, Cristian Albu, Simon Andrews,
Upasna Bajaj, Mariolina Bassetti,
Ellen Berkeley, Jill Berry, Giovanna Bertazzoni,
Edouard Boccon-Gibod, Peter Brown, Julien Brunie,
Olivier Camu, Karen Carroll, Sophie Carter,
Karen Cole, Paul Cutts, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart,
Leila de Vos, Harriet Drummond, Adele Falconer,
David Findlay, Margaret Ford, Edmond Francey,
Daniel Gallen, Roni Gilat-Baharaff, Philip Harley,
James Hastie, Karl Hermanns, Rachel Hidderley,
Jetske Homan Van Der Heide, Michael Jeha,
Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,
Nicholas Lambourn, William Lorimer,
Catherine Manson, Jeremy Morrison,
Nicholas Orchard, Francis Outred, Keith Penton,
Henry Pettifer, Will Porter, Paul Raison,
Christiane Rantzauf, Tara Rastrick, Amjad Rauf,
François de Ricqlès, William Robinson,
Alice de Roquemaurel, Matthew Rubinger,
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, David Warren,
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,
Tom Woolston, André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,
Contessa Giovanni Gaetani dell'Aquila d'Aragona,
Monique Barbier Mueller, Thierry Barbier Mueller,
Arpad Busson, Kemal Has Cingillioglu,
Hélène David-Weill, Bernhard Fischer,
I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Rémi Gaston-Dreyfus, Laurence Graff,
Jacques Grange, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Terry de Gunzburg, Guillaume Houzé,
Alicia Koplowitz, Robert Manoukian,
Rosita, Duchess of Marlborough,
Contessa Daniela d'Amelio Memmo, Usha Mittal,
Polissena Perrone, Maryvonne Pinault,
Eric de Rothschild, Çiğdem Simavi, Sylvie Winckler

CHRISTIE'S FRANCE

CHAIRMAN'S OFFICE, FRANCE

François de Ricqlès, Président,
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général
Géraldine Lenain
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Laëtitia Bauduin, Anika Guntrum, Élodie Morel

ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, Virginie Barocas-Hagelauer,
Marion Clermont, Victoire Gineste, Valerie Hess,
Tancredi Massimo di Roccacaccia, Fleur de Nicolay,
Tiphaine Nicoul, Paul Nyzam, Etienne Sallon,
Dominique Suiveng

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
François de Ricqlès

CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

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



INDEX



A

Alechinsky, P., 15
Arman, 41
Arp, J., 20

B

Bonnard, P., 37
Brancusi, C., 21, 22, 23
Braque, G., 38
Brauner, V., 30
Buren, D., 34

C

Calder, A., 4, 5

D

De Staël, N., 16, 18, 31
Delaunay, S., 35
Duchamp, M., 29

e

Ernst, W., 28

F

Fontana, L., 3

G

Gauguin, P., 36

L

Lam, W., 25
Lé Corbusier, 39
Léger, F., 10

M

Masson, A., 6

P

Picabia, F., 1, 19
Picasso, P., 9
Poliakoff, S., 14

R

Riopelle, J-P., 11

S

Shiraga, K., 12
Soulages, P., 2, 8, 33
Soutine, C., 17
Survage, L., 40

T

Tanguy, Y., 26, 27

V

Van velde, G., 32
Vieira Da Silva, M.H., 13

W

Wou-Ki, Z., 7

Z

Zadkine, O., 24





CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS