An abstract painting featuring thick, dark, layered brushstrokes in shades of black and dark brown, set against a lighter, textured brown background. The strokes are expressive and somewhat chaotic, creating a sense of depth and movement. The overall composition is dense and textured.

POST-WAR AND CONTEMPORARY ART  
**PARIS**

4 & 5 juin 2019

CHRISTIE'S

**Tu ne reverras plus**

Les courses enivrantes  
Sous un soleil de plomb  
A te crever les yeux  
Tu ne reverras plus  
Les filles ravissantes  
Debout sur les gradins  
T'acclamant comme un dieu  
Tu n'éprouveras plus  
Ce sentiment étrange  
Fait d'un curieux mélange  
De peur et de fierté  
Quand dans l'arène en feu  
Tu marchais d'un pas noble  
Tandis qu'un passo doble  
Ponctuaît ton entrée.

***Never again will you behold***

*The exhilarating fights  
Under the blinding,  
Blazing sun  
Never again will you behold  
The entrancing girls  
Rising in the stands,  
Crying Olé! to you like some god  
Never again will you have  
That inexplicable feeling  
That curious mixture  
Of fear and pride  
When stepping nobly  
Into the fiery arena  
To the cadence of the passo doble  
Beating a rhythm to your entrance.*



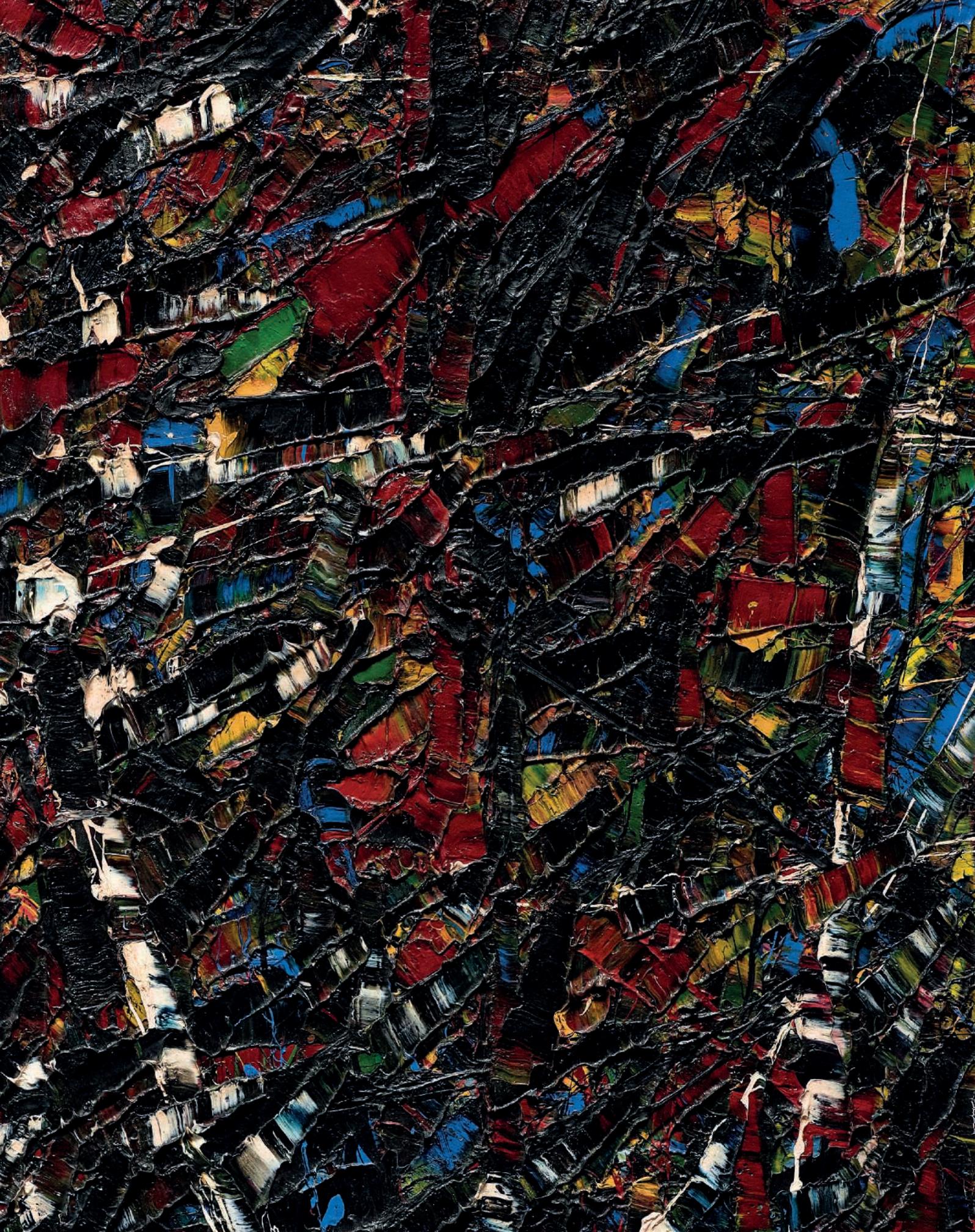


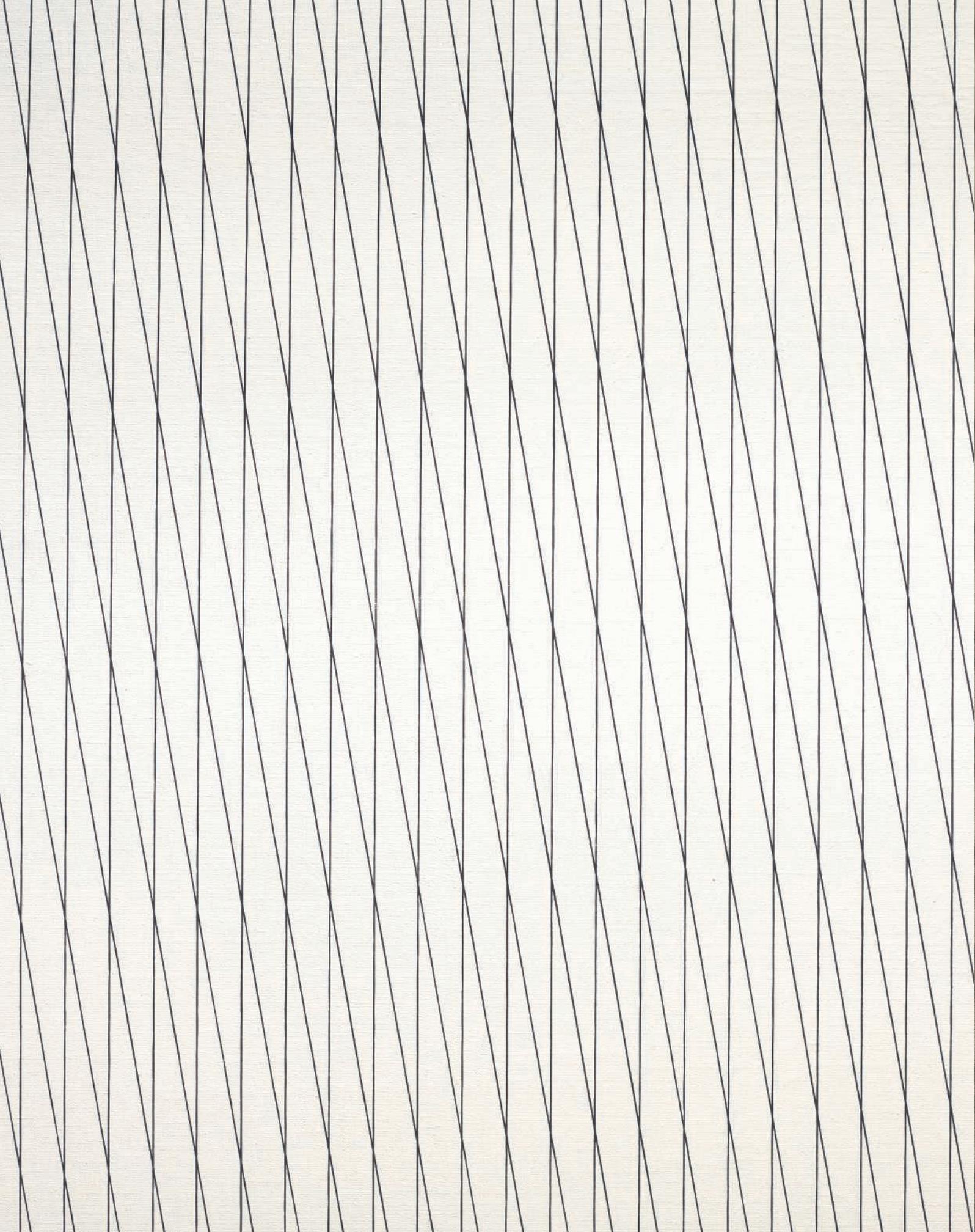


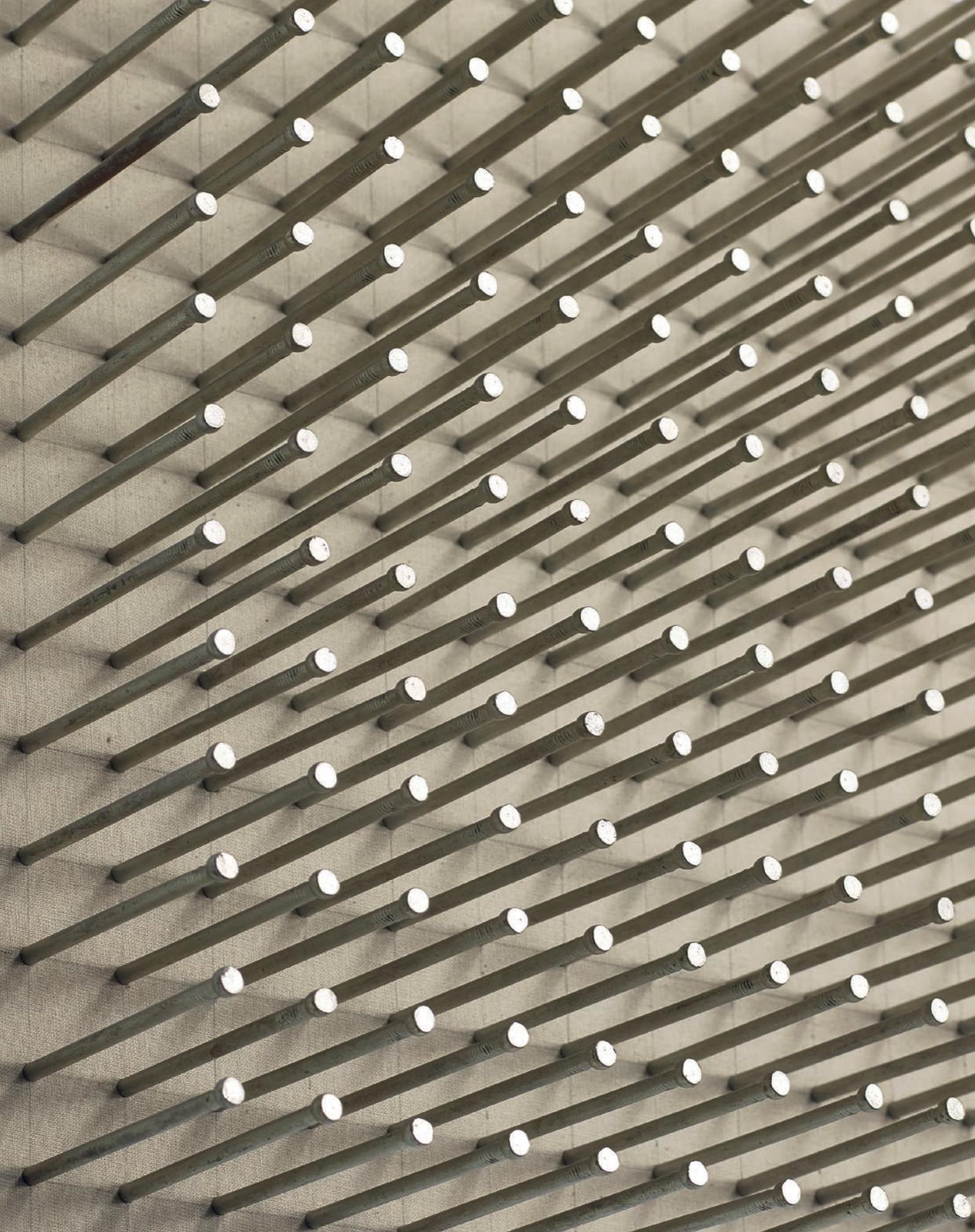






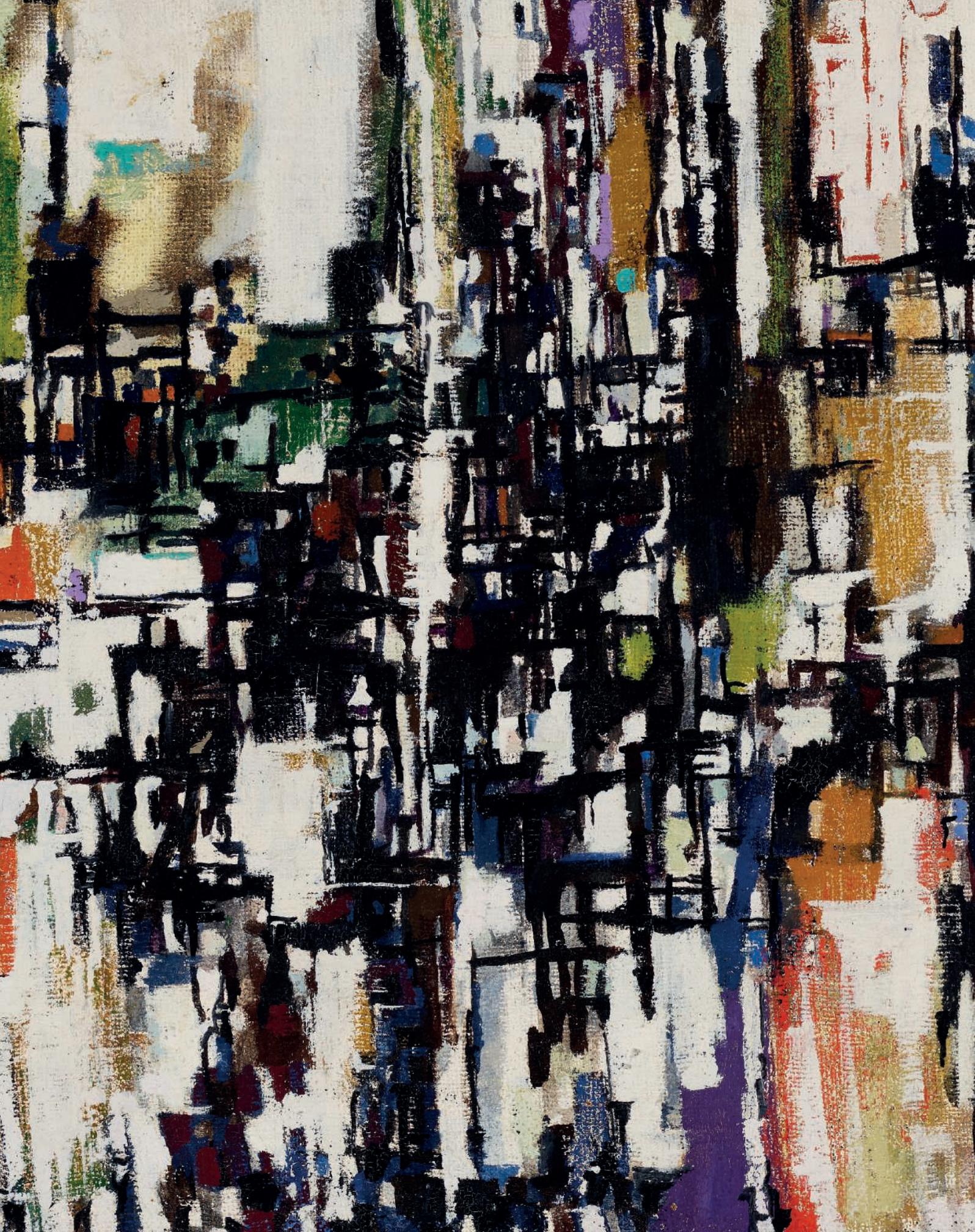


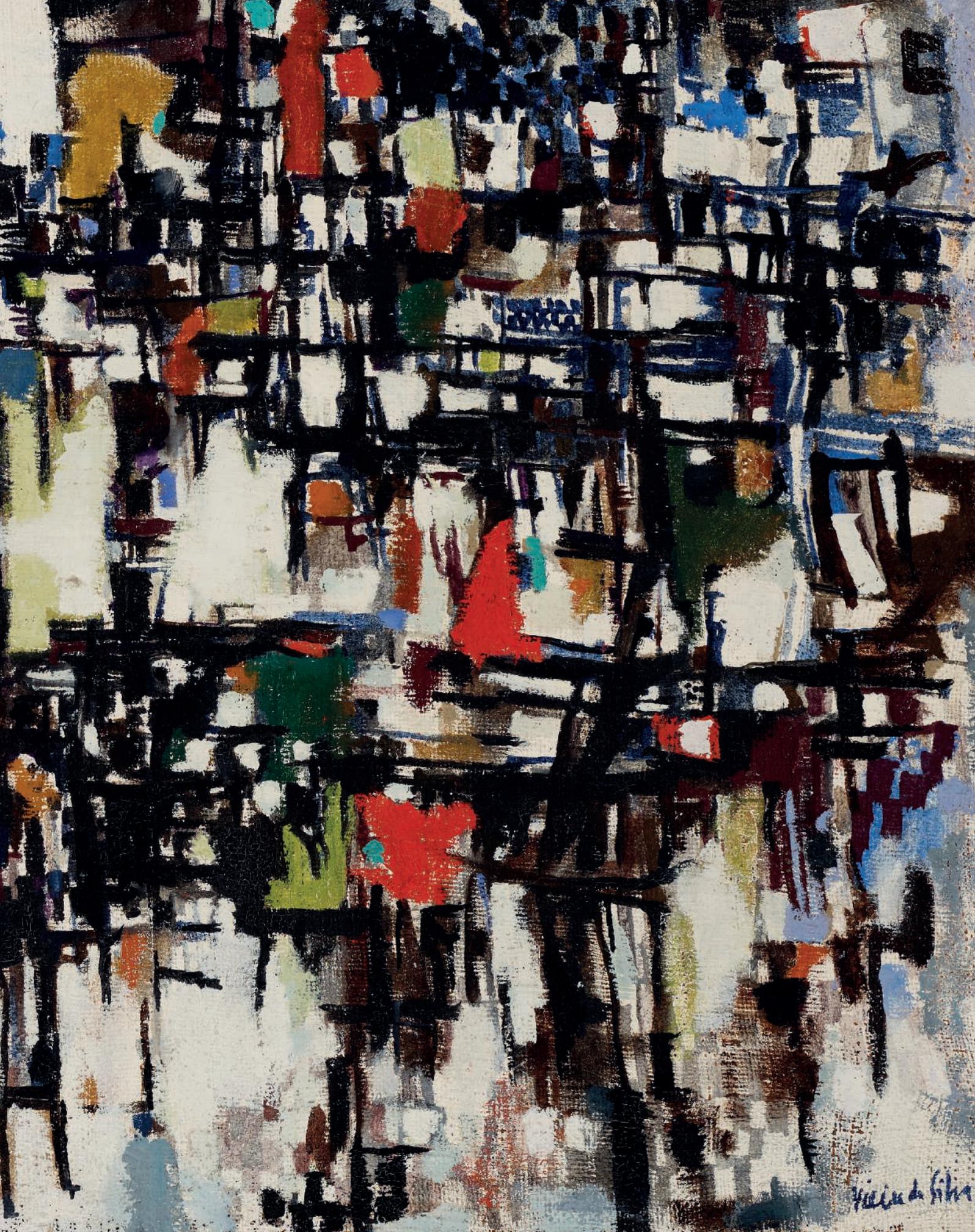












Francis de Siles



# POST-WAR AND CONTEMPORARY ART PARIS

VENTE DU SOIR  
& VENTE DU JOUR

Mardi 4 juin 2019  
& mercredi 5 juin 2019

## VENTES AUX ENCHÈRES

Vente du soir (lots 1 à 32) :  
4 juin 2019 à 19h

Vente du jour (lots 101 à 323) :  
5 juin 2019 à 14h30

## EXPOSITION PUBLIQUE

Lundi 27 mai 10h - 18h  
Mardi 28 mai 10h - 18h  
Mercredi 29 mai 10h - 18h  
Jeudi 30 mai Férié

Vendredi 31 mai 10h - 18h  
Samedi 1<sup>er</sup> juin 10h - 18h  
Dimanche 2 juin 10h - 18h  
Lundi 3 juin 10h - 18h

## LIEU DE VENTE ET D'EXPOSITION

9, avenue Matignon  
75008 Paris

## COMMISSAIRES-PRISEURS

Vente du soir : François de Ricqlès

Vente du jour : Camille de Foresta, Victoire Gineste, Lionel Gosset

## CODES ET NUMÉROS DES VENTES

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

VENTE DU SOIR :

**FLORENCE - 17582**

VENTE DU JOUR :

**FOMO - 15945**

## RÉSULTAT DES VENTES

Paris : +33 (0)1 40 76 85 85

Londres : +44 (0)20 7627 2707

New York : +1 212 452 4100

**christies.com**

Le département remercie  
pour leur aide précieuse :

Blanche Teston

Maxime Combot

Gabrielle de Haan

Matteo Frigeri

Laura Gozzoli

Ines Puig

Gaetan Illouz-Masquida

## IMPORTANT

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.

[30]



Browse this auction and view real-time results on your iPhone, iPod Touch, iPad and Android

View catalogues and leave bids  
online at **christies.com**

**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

# CHRISTIE'S

---

## 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<sup>e</sup> 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  
Rosie Oria et Isabelle Feng  
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

## INFORMATION POUR CETTE VENTE



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



PAUL NYZAM  
Spécialiste senior  
Directeur de la vente du soir  
Tel: +33 (0)1 40 76 84 15  
pnyzam@christies.com



ETIENNE SALLON  
Spécialiste  
Directeur de la vente du jour  
Tel: +33 (0)1 40 76 86 03  
esallon@christies.com



JOSÉPHINE WANECQ  
Spécialiste junior  
Tel: +33 (0)1 40 76 72 19  
jwanecq@christies.com



FRANÇOIS-PIERRE  
GROSSI-MERIC  
Coordinateur des ventes  
Tel: +33 (0)1 40 76 84 25  
fgrossi-meric@christies.com



ALIX PERONNET  
Coordinatrice du département  
Tel: +33 (0)1 40 76 82 41  
aperonnet@christies.com

### REGIONAL MANAGING DIRECTOR

Zoé Ainscough  
Tél: +44 207 389 2958

### BUSINESS DIRECTOR, PARIS

Virginie Barocas-Hagelauer  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 63

## POST-WAR & CONTEMPORARY ART SENIOR INTERNATIONAL TEAM



ALEXANDER ROTTER  
*Chairman of Post-War &  
Contemporary Art, New York*  
+1212 636 2101



MARIOLINA BASSETTI  
*Chairman Italy and Head  
of Continental Europe*  
+39 06 686 3330



JUSSI PYLKKÄNEN  
*Global President*  
+44 20 7389 2836



BARRETT WHITE  
*Executive Deputy  
Chairman, Head of Post-  
War & Contemporary Art,  
Americas*  
+1212 636 2151



ERIC CHANG  
*Deputy Chairman, Asia,  
Director of Asian 20<sup>th</sup> Century  
& Contemporary Art*  
+852 2978 9983



ANDY MASSAD  
*Deputy Chairman, New York*  
+1212 636 2104

## AMERICAS



**Michael Baptist**  
Junior Specialist  
+1 212 636 2660



**Lexi Bishop**  
Junior Specialist,  
+1 212 974 4563



**Vivian Brodie**  
Specialist,  
+1 212 636 2510



**Ana Maria Celis**  
Senior Specialist,  
+1 212 641 5774



**Noah Davis**  
Specialist  
+1 212 468 7173



**Alessandro Diotallevi**  
Specialist,  
+1 212 636 2926



**Johanna Flaum**  
Head of Sales,  
+1 212 468 7174



**Marcus Fox**  
Global Managing Director  
+1 212 468 7149



**Sara Friedlander**  
Head of Department,  
+1 212 641 7554



**Emily Kaplan**  
Specialist,  
+1 212 484 4802



**Alexis Klein**  
Senior Specialist,  
+1 212 641 3741



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



**Alexander Rotter**  
Chairman of Post-War  
& Contemporary Art,  
Americas  
+1 212 636 2101



**Joanna Szymkowiak**  
Specialist,  
+1 212 974 4440



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



**Rachael White**  
Specialist  
+1 212 974 4556



**Kathryn Widing**  
Specialist  
+1 212 636 2109

## ASIA



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



**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  
+852 2978 6825

# EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA



**Cristian Albu**  
Co-Head, Post War &  
Contemporary Art  
Europe  
+44 20 7752 3006



**Stefano Amoretti**  
Associate Specialist  
London  
+44 20 7752 3323



**Katharine Arnold**  
Co-Head, Post War &  
Contemporary Art  
Europe  
+44 20 7389 2024



**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



**Alma Davidsohn**  
Junior Specialist  
London  
+44 20 7389 5106



**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



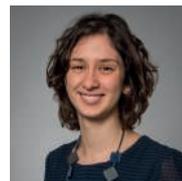
**Peter van der Graaf**  
Senior Specialist, Benelux and  
Nordic Countries  
+32 2 289 13 39



**Leonie Grainger**  
Senior Specialist,  
Senior Director  
London  
+44 20 7389 2946



**Victoria Gramm**  
Associate Specialist  
London  
+44 20 7389 2182



**Barbara Guidotti**  
Specialist  
Milan  
+39 02 3032 8333



**Pauline Haon**  
Specialist  
Brussels  
+32 2 289 1331



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



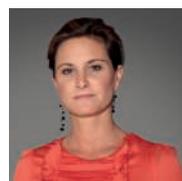
**Zoë Klemme**  
Specialist  
London  
+44 20 7389 2249



**Nina Kretschmar**  
Senior Specialist  
Dusseldorf  
+49 17 076 958 90



**Rene Lahn**  
International Specialist  
Zurich  
+41 44 268 10 21



**Anne Lamuniere**  
Specialist  
Geneva  
+41 22 319 17 10



**Tessa Lord**  
Specialist  
London  
+44 20 7389 2683



**Isabel Millar**  
Junior Specialist  
London  
+44 20 7389 2866



**Leonie Mir**  
Senior Specialist  
London  
+44 20 7389 2012



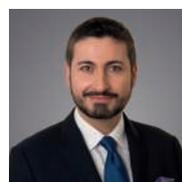
**Jutta Nixdorf**  
Managing Director  
Zurich,  
+41 44 268 10 10



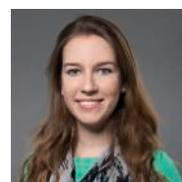
**Paul Nyzam**  
Senior Specialist  
Paris  
+33 1 40 76 84 15



**Beatriz Ordovas**  
Senior Specialist  
Europe  
+44 20 7389 2920



**Renato Pennisi**  
Senior Specialist  
Rome  
+39 06 686 3332



**Bojana Popoovic**  
Junior Specialist  
London  
+44 20 7389 2414



**Stephanie Rao**  
Junior Specialist  
London  
+44 20 7389 2523



**Alice de Roquemaurel**  
Head of Private Sales,  
Europe  
+44 20 7389 2049



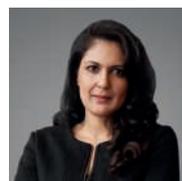
**Etienne Sallon**  
Specialist  
Paris  
+33 1 40 76 86 03



**Herrad Schorn**  
International Director  
Dusseldorf  
+49 211 491 59311



**Claudia Schürch**  
Specialist Private Sales  
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



**Joséphine Wanecq**  
Junior Specialist  
Paris  
+33 1 40 76 72 19



**Elena Zaccarelli**  
Specialist  
Milan  
+39 02 303 28332

λ 1

## KONRAD KLAPHECK (NÉ EN 1935)

### *La partenaire dangereuse*

signé 'KLAPHECK' (au dos)

huile sur toile

54,5 x 76,2 cm.

Peint en 1958.

signed 'KLAPHECK' (on the reverse)

oil on canvas

21½ x 30 in.

Painted in 1958.

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

£86,000-130,000

Konrad Klapheck étudie dans les années 1950 à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, dans un contexte où domine la peinture abstraite et informelle. Prenant le contre-pied de son époque, Klapheck déploie pourtant très tôt dans ses œuvres un style figuratif, dépeignant la réalité avec une extrême précision. « Au vague, déclare-t-il ainsi, je désirais substituer l'exactitude, à l'abstraction lyrique une réalité prosaïque exaltée. » (in *La machine et moi*, catalogue de l'exposition *Klapheck* à la galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1965, p. 8). Ses sujets de prédilection sont les objets manufacturés de la société de consommation alors en plein essor en Europe occidentale : machines à coudre ou à écrire, fers à repasser, calculatrices, douches et

#### PROVENANCE:

Collection Wolfgang Hahn, Cologne

Galerie Beyeler, Bâle

Collection René Tassin de Montaigu, Paris

Puis par descendance au propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Hanovre, Kestner-Gesellschaft, *Konrad Klapheck*, novembre-décembre 1966, No. 28.

Bâle, Galerie Beyeler, *Klapheck*, février-avril 1976, No. 2 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

robinets, caisses enregistreuses ou combinés téléphoniques.

Mais la rationalité froide et la rigueur formelle des machines de Klapheck se doublent d'une dimension plus subversive, proche des recherches surréalistes. Revendiquant l'héritage de Marcel Duchamp, fréquentant très tôt Max Ernst, qu'il rencontre à Paris en 1954, Klapheck côtoie également André Breton qui signe la préface de sa première exposition personnelle en France, à la galerie Sonnabend, en 1965. Ses objets sont en effet traités comme des personnages à part entière, leurs traits et leurs courbes prenant volontiers un aspect anthropomorphe, souligné par les titres à la fois cocasses et mystérieux que s'amuse à leur donner l'artiste.

À l'instar de *La partenaire dangereuse*, les toiles de Klapheck – en particulier celles des premières années – contiennent une forte charge érotique, où l'objet revêt un caractère de fétiche, ainsi que l'exprime l'artiste : « Il m'est difficile de m'exprimer sur mes représentations érotiques en écrivant, parce que ce sont mes tableaux qui contiennent tout ce que je pourrais dire sur l'amour. Chez moi, peinture et amour sont en échange permanent. Si je regarde ma femme, je songe aux courbes sensuelles des machines à coudre que je désire dessiner et mes tableaux achevés me donnent des révélations sur l'amour » (in Konrad Klapheck, *Réponse à l'enquête de La Brèche sur les représentations érotiques*, 1964).

Konrad Klapheck studied in the 1950s at the Düsseldorf Art Academy in a context dominated by abstract and informal painting. Running counter to his era, Klapheck employed a figurative style in his

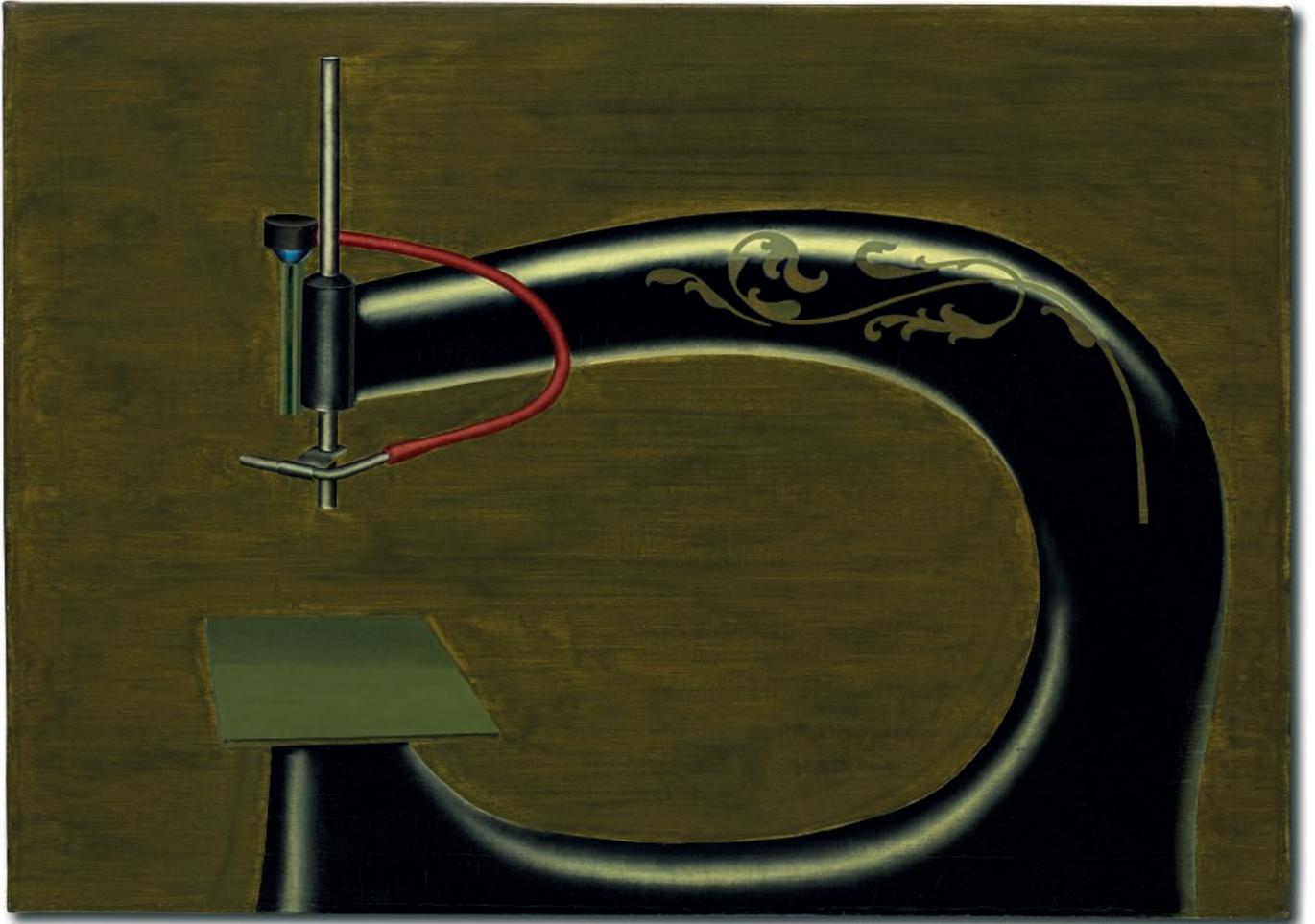
works at a very early stage, depicting reality with pinpoint accuracy. As he once explained, 'I wanted to substitute vagueness with precision; lyrical abstraction with a mundane but glorified reality.' (in *The Machine and I, the catalogue for the Klapheck exhibition at Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1965, p. 8*). His favourite subjects were items produced by the consumer society booming in Western Europe at the time. These objects included sewing machines, typewriters, irons, calculators, showers, taps, cash registers and telephone handsets.

But the cold rationality and formal rigour of Klapheck's machines also have a more subversive dimension, not unlike that found in works by Bureau of Surrealist Research members. He continued Marcel Duchamp's legacy and met up with Max Ernst early on, first encountering him in Paris in 1954. Moreover, Klapheck rubbed shoulders with André Breton, who wrote the preface for his first personal exhibition in France at Galerie Ileana Sonnabend in 1965. Indeed, his objects are treated like fully fledged characters, their features and curves readily taking on an anthropomorphic look underlined by titles that are both comical and mysterious, and which the artist delights in using.

Like in *The Dangerous Companion*, Klapheck's paintings—especially those from his early years—have a strong erotic charge, with his objects appearing fetishistic. As the artist commented: 'I find it difficult to express myself in writing about my erotic depictions because everything I could ever say about love is in my paintings. For me, painting and love are in constant dialogue. When I look at my wife, I think about the sensual curves of the sewing machines I want to draw, and my finished paintings give me revelations about love.' (in Konrad Klapheck, *Response to the La Brèche study on erotic depictions*, 1964).



Portrait de Konrad Klapheck.  
© Adagp, Paris, 2019



λ 2

## WIFREDO LAM (1902-1982)

*Je suis*

huile sur toile  
124.2 x 109.5 cm.  
Peint en 1949.

oil on canvas  
48 7/8 x 43 1/2 in.  
Painted in 1949.

€700,000-1,000,000  
\$790,000-1,100,000  
£610,000-860,000

PROVENANCE:

Collection B. Fabbri, Paris  
Galerie Daniel Malingue, Paris  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:

Pittsburgh, Carnegie Institute; San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, *The 1952 Pittsburgh International Exhibit of Contemporary Paintings*, octobre-décembre 1952.  
Chicago, The Art Institute of Chicago, *The United States Collects Pan American Art*, juillet-septembre 1959.  
Notre Dame (États-Unis), University of Notre Dame Art Gallery, *Wifredo Lam*, janvier 1961, No. 20 (illustré au catalogue d'exposition).  
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen (juillet-septembre); Hambourg, Kunstverein (novembre-janvier), *Wifredo Lam*, 1988-1989, No. 46 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 71).  
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (illustré en couleurs p. 110); Barcelone, Fundació Joan Miró (illustré en couleurs p. 94), *Wifredo Lam*, septembre 1992-mars 1993.  
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 (une vue d'appartement illustrée au catalogue d'exposition).  
Paris, Musée Dapper, *Lam méfis*, septembre 2001-janvier 2002, No. 64 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 145).  
Paris, Galerie Boulakia, *L'oiseau du possible, Œuvres de 1930 à 1978*, mai-juillet 2004, p. 62 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 63).

BIBLIOGRAPHIE:

M.P. Fouchet, *Wifredo Lam*, 1<sup>ère</sup> édition, Barcelone et Paris, 1976, p. 99, No. 104 (illustré en couleurs et illustré sur la couverture).  
S. Gasch, *Wifredo Lam à Paris*, Barcelone, 1976, p. 106, No. 25 (un détail illustré en couleurs).  
L. Curzi, *Wifredo Lam*, Bologne, 1978, No. 29 (illustré en couleurs p. 27).  
M.P. Fouchet, *Wifredo Lam*, Barcelone et Paris, 1984, No. 61 (illustré en couleurs).  
Irakere, "Catalina," La Havane, 1986, studio Egrem, illustré en couverture du CD.  
M.P. Fouchet, *Wifredo Lam*, 2<sup>ème</sup> édition, Barcelone et Paris, 1989, No. 104 (illustré en couleurs p. 103).  
L. Laurin-Lam et E. Lam, *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work, Volume I 1923-1960*, Lausanne, Actar, 1996, p. 429, No. 49.04 (illustré en couleurs p. 141 et illustré p. 415).  
L. Strokes Sims, *Wifredo Lam, The International Avant-Garde, 1923-1982*, Austin, 2002, No. 4 (illustré et illustré en couleurs sur la couverture).  
C. M. Luis, "Wifredo Lam, Centenary of His Birth 1902-2002," in *Arte al día*, n° 93, Miami, novembre-décembre 2002 (illustré en couleurs p. 26).  
J. Leenhardt, *Wifredo Lam*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 145).  
P. Bonnet-Vergera, *Wifredo Lam et l'éternel féminin*, Paris, 2015, No. XVIII (illustré en couleurs).

“

Lam est celui qui rappelle le monde moderne à la terreur et à la ferveur premières.

*It is Lam who calls to mind the modern world at its first fervency and terror.* ”

AIMÉ CÉSAIRE





Wifredo Lam dans son jardin, La Havane, 1951.  
© Tous droits réservés / Adagp, Paris, 2019

## JE SUIS

### Jacques Leenhardt

Directeur d'Études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales  
Président de l'Association des Amis de Wifredo Lam  
Président d'honneur de l'Association Internationale des Critiques d'Art

Sur un grand fond rouge, les jambes croisées sur une chaise noire, une figure attend. L'espace abstrait de son apparition ne permet pas de la situer car, en artiste moderne, Wifredo Lam a abandonné les conceptions anciennes où, à la manière d'un théâtre, le tableau ouvrait comme une fenêtre sur la réalité du monde. *Je suis* (1949), assise ici, n'importe où, universelle dans la tension de sa complexité.

*Je suis* (1949) magnifie en son centre une *Femme-cheval*, variante d'un thème récurrent dans l'œuvre depuis quelques années où l'artiste construit un vocabulaire de formes énigmatiques, de chimères et d'hybrides, qui puisent dans le folklore cubain la logique de leur composition. Il y exprime les tensions profondes qui marquent hommes et femmes mêlés, animaux et humains aussi, indistinctement fondus dans le secret de leurs mystères.

Formellement, on peut y voir la marque d'une esthétique du collage, chère à Max Ernst et aux surréalistes qu'il a fréquentés à Paris et à Marseille entre 1938 et 1941, avant de s'embarquer pour

les Antilles. Lam compose alors des figures par juxtaposition et collage. Il donne une forme plastique à l'ambivalence vitale des êtres, nourrissant une vision où les genres et les espèces fusionnent dans un univers où les différences s'estompent.

Après plus de quinze ans passés à se former en Espagne et, puisque la guerre l'a chassé de Paris où sa carrière avait commencé après sa rencontre avec Picasso et Michel Leiris, Lam est rentré à Cuba. Il y retrouve les mondes syncrétiques de la *santería* et ce choc en retour l'oblige à penser au lieu qui est le sien, entre l'Europe et l'univers caraïbe, où se sont rencontrées les cultures africaines et asiatiques.

*Je suis* (1949) est un moment fort de son invention formelle. Équilibrée par l'horizontale que forment les bras et l'assise que constituent ensemble la chaise et le mouvement descendant de la robe, l'œuvre est parfaitement centrée. La rigueur de la composition fait écho aux angles droits que forment la tête, le sein et les mains, répétés encore dans les triangles qui parsèment l'entour de la figure jusque sur le fond rouge. Fortement dessiné au pinceau, le trait participe à cet équilibre, soit qu'il délimite une forme géométrique soit qu'il crée, sans avoir recours aux dégradés habituels, l'impression de volume d'un sein ou le pli d'un tissu.

On sait combien le dessin est important dans l'œuvre de Wifredo Lam, au point qu'il finira par prendre le dessus dans les figures anguleuses des années 50 et dans la gravure de la décennie suivante. Dans *Je suis* (1949), Lam en fait également un usage décoratif, par exemple sur le petit panneau crème qui prolonge le bras gauche de la femme, morceau d'un boléro fantaisie, qui rappelle aussi les motifs du carrelage de son atelier de La Havane.

On se demande, à vrai dire, ce que vient faire dans cet univers de géométrie, l'emblème d'Elegua, divinité des carrefours dans la religion populaire cubaine, trônant comme un diadème au sommet du tableau. Cette tête espiègle dérange le classicisme d'une composition tout empreinte de noblesse hiératique. De fait, en imposant cette présence incongrue, Wifredo Lam entend dérégler les attentes du spectateur, lui ouvrir les yeux sur une autre scène qui prend source au pied de cette figure sagement immobile. La présence d'Elegua donne un sens puissant à cette grande mèche verte et souple qui descend du sommet, comme une queue de cheval s'emparant de ce corps au repos. Elle lui insuffle un mouvement que les mains croisées devant peinent à retenir. Du coup, un frisson parcourt la sombre silhouette qu'animent les chevelures animales descendant de son chef.

Lam avait passé quelques mois en Haïti au début de 1946. Quand il peint *Je suis* (1949), il n'est pas encore revenu de la forte impression que lui ont faite les cérémonies vodou auxquelles il a assisté en compagnie de André Breton. Il a vu alors comment les *loas* — esprits du culte vodou — s'emparent des corps et les chevauchent, ainsi que le montre *The Divine Horseman* que la réalisatrice américaine Maya Deren tourne en cette fin de 1948 dans divers villages d'Haïti.

Le titre de l'œuvre prend alors tout son sens. Lam s'interroge sur l'apparente évidence du « je pense donc je suis » cartésien qu'il tronque ironiquement. Il cherche sa raison d'être dans sa sensibilité plutôt que dans un raisonnement. Le jeu des couleurs, le contraste puissant du vert et du rouge, la confrontation de la statique du corps et de la dynamique fluide de la chevelure, l'autonomie improbable des bras qui se retiennent de danser, toutes ces tensions et ces oppositions qui échappent au premier regard définissent un mode d'être original. *Je suis* (1949) se donne comme une composition classique où tout n'est qu'ordre et calme. Plus tard, le peintre fera danser les corps mais, ici, la fébrilité de la pulsion vitale s'est réfugiée dans des tensions à peine perceptibles. Dans cette danse au repos, l'univers turbulent des passions n'est cependant pas loin. C'est ce qui fait de ce tableau la pièce maîtresse du tournant de l'œuvre de Wifredo Lam, qui conduit des grandes compositions symboliques des années 40 aux exubérances anguleuses des années 50. Comme le disait Aimé Césaire en 1946, "Lam est celui qui rappelle le monde moderne à la terreur et à la ferveur premières."



Vue in situ de *Je suis*, André Morin. © Adagp, Paris, 2019

Against a large red backdrop, legs crossed on a black chair, a figure awaits. The abstract space it inhabits makes it impossible to situate it because, as a modern artist, Wifredo Lam has abandoned older approaches where, in the manner of a theatre, the tableau opened like a window onto the reality of the world. *Je suis* (1949), seated here, anywhere, universal in the tension of its complexity.

*Je suis* (1949) magnifies in its centre a Horse-woman, a variation on a recurring theme present in his work for some years where the artist constructed a vocabulary of enigmatic forms, chimera and hybrids which draw on Cuban folklore for the scheme of their composition. He is expressing the profound tensions that mark men and women together, animals and humans as well, indiscriminately fused in the secret of their mystery.

Formally, one may see the hallmarks of a collage aesthetic, beloved of Max Ernst and the Surrealists of whom he was a part in Paris and Marseille between 1938 and 1941 before embarking for the Antilles. Lam then composed figures by juxtaposition and collage. He gave form to the vital

ambivalence of beings, fostering a vision where genders and species coalesce in a universe where differences become blurred.

After more than fifteen years spent training in Spain, and since the war drove him out of Paris where his career began following his encounter with Picasso and Michel Leiris, Lam returned to Cuba. There he reconnected with the syncretic worlds of the santería, and this shock in turn forced him to reflect on his own place, between Europe and the Caribbean world, where African and Asian cultures collided.

*Je suis* (1949) is a pivotal moment in his formal invention. Balanced by the horizontal formed by the arms, and the seated figure that the chair and the downward motion of the dress comprise, the work is perfectly centred. The composition's rigour echoes the right angles that form the head, breast and hands, repeated in the triangles strewn across the figure, and even onto the red background. Boldly defined with the brush, the line participates in this equilibrium, whether delineating a geometric form or creating, without relying on conventional shading, the impression of volume in a breast or the fold of a fabric.

We know how important drawing was in Wifredo Lam's oeuvre, to such an extent that it would eventually dominate the angular figures of the 1950s and in the etchings of the following decade. In *Je suis* (1949), Lam also makes decorative use of it; for example, in the small cream panel that extends the woman's left arm, a piece of an elaborate bolero, also reminiscent of the patterns on the tiles in his atelier in Havana.

We wonder, in truth, what is brought to this geometric universe by the symbolism of *Elegua*, the deity of crossroads in Cuban popular religion, resting like a diadem at the top of the tableau. This impish head upsets the classicism of a composition imbued with hieratic nobility. Indeed, through the imposition of this incongruous presence, Wifredo Lam means to disrupt the viewer's expectations, giving a perspective on another scene flowing from the foot of this sagely motionless figure. The presence of *Elegua* gives a powerful meaning to this large, soft green strand flowing down from the top like a ponytail taking over this resting body. It breathes movement into her that the crossed hands in front struggle to retain. Consequently, a frisson runs through the dark silhouette driven by the animal tresses descending from her head.

Lam had spent several months in Haiti at the beginning of 1946. When painting *Je suis* (1949), he had still not recovered from the strong impression made on him by the voodoo ceremonies he had attended with André Breton. He had seen how the loas — spirits of the voodoo religion — take over bodies and ride them, as demonstrated in *The Divine Horseman* that the American filmmaker Maya Deren filmed at the end of 1948 in various Haitian villages.

The title of the work thus makes complete sense. Lam speculates on the seeming fact of the Cartesian dictum "I think, therefore I am" that he wryly truncates. He is seeking his *raison d'être* in his senses rather than in reason. The play of colour, the powerful contrast of the green and red, the confrontation of the static body and the fluid dynamic of the tresses, the improbable autonomy of the arms that are holding themselves back from dancing: all these tensions and oppositions which elude at first glance define an original mode of existence. *Je suis* (1949) portrays itself as a classical composition where all is order and tranquillity. Later, the painter will make the body dance, but here, the restlessness of the vital impulse seeks refuge in the barely perceptible tension. In this resting dance, the turbulent world of passion is not far away. It is this that makes the tableau the centrepiece at the turning point of Wifredo Lam's oeuvre, that will lead from the great symbolic compositions of the 1940s to the angular exuberance of the 1950s. As Aimé Césaire remarked in 1946, "It is Lam who calls to mind the modern world at its first fervency and terror."



Pablo Picasso, *Femme assise, robe bleue*, 1939.  
© Succession Picasso 2019 / Christie's Image, 2019



λ 3

## SERGE POLIAKOFF (1900-1969)

### *Composition abstraite*

signé et daté 'Serge Poliakoff 54 II' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
73 x 60 cm.  
Peint en 1954.

signed and dated 'Serge Poliakoff 54 II' (lower left)  
oil on canvas  
28¾ x 23⅝ in.  
Painted in 1954.

€150,000-200,000  
\$170,000-220,000  
£130,000-170,000

#### PROVENANCE:

Collection privée, Lille  
Puis par descendance au propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Villeneuve-d'Ascq, Lille Métropole-musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut (LaM), en dépôt depuis 1990.  
Dunkerque, Musée des Beaux-Arts, *Serge Poliakoff*, mars-juin 2002.  
Matsuyama, The Museum of Art (mars-juin);  
Hiroshima, Hiroshima Museum of Art (juin-juillet);  
Akita, Masakichi Hirano Museum of Fine Art (juillet-août); Tokyo, Bunkamura Museum of Art (septembre-octobre); Kitakyushu, Kitakyushu Museum of Art (novembre-janvier); Osaka, Daimaru Museum Umeda (janvier-février);  
Koriyama, Koriyama City Museum of Art (avril-mai), *Modigliani, Picasso et leur temps- Collection du Musée d'Art Moderne de Lille Métropole 1900-1950*, 2006-2007, No. 69 (illustré au catalogue d'exposition p. 67).

#### BIBLIOGRAPHIE:

*in Oggi*, Milan, avril 1957 (illustré).  
A. Poliakoff, *Serge Poliakoff, Catalogue Raisonné, Volume I, 1922-1954*, Paris, 2004, No. 54-12 (illustré en couleurs p. 485).

“

**J'aime toutes les couleurs. Je ne pense jamais à la couleur que j'emploierai. Le plus important, c'est la sonorité, pas les couleurs. Il faut que la lumière soit là.**

*I love all colors. I never think about the color I will use. The most important thing is the tonality, not the colors. The light must be there.* ”

SERGE POLIAKOFF



Serge Poliakoff, boulevard Saint-Germain, Paris, 1954.  
© Adagp, Paris, 2019



SEIGE POLIAKOFF  
59 II

λ f 4

## NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

### *Paysage de Vaucluse No. 3*

signé 'Staël' (en bas à gauche); signé, daté et situé 'LAGNES Staël 1953' (au dos)  
huile sur toile  
54.2 x 73 cm.  
Peint en 1953.

signed 'Staël' (lower left); signed, dated and located 'LAGNES Staël 1953' (on the reverse)  
oil on canvas  
21 $\frac{1}{2}$  x 28 $\frac{3}{4}$  in.  
Painted in 1953.

€700,000-900,000  
\$790,000-1,000,000  
£610,000-770,000

#### PROVENANCE:

Galerie Paul Rosenberg, New York (acquis en février 1954)

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en février 1961

#### EXPOSITION:

New York, Paul Rosenberg and Co, *Loan Exhibition of Paintings by Nicolas de Staël*, octobre-novembre 1958, No. 11.

Washington, The Phillips Collection (juin-septembre); Cincinnati, Cincinnati Art Museum (octobre-décembre), *Nicolas de Staël in America*, 1990, No. 36 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

New York, Mitchell-Innes & Nash, *Nicolas de Staël, Paintings 1950-1955*, novembre-décembre 1997, No. 17, p. 36 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 37).

#### BIBLIOGRAPHIE:

J. Dubourg and F. de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné des peintures*, Paris 1968, No. 659 (illustré pp. 282 et 318).

F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, No. 642 (illustré p. 441).

“

Je n'oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative. Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative. Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace.

*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



Nicolas de Staël, 1954.  
© Denise Colomb - RMN / 2019 Artists Rights Society, New York / ADAGP, Paris, 2019





Vue de Ménerbes (Vaucluse), vers 1950. Photo: © CAP / Roger Viollet / Getty Images

À l'été 1953, au moment où il peint son *Paysage de Vaucluse, No. 3*, Nicolas de Staël s'installe sur les conseils de René Char en famille dans une ancienne magnanerie du village de Lagnes, en Provence. Là, dans trois ateliers bercés par le soleil éclatant du Midi, il peint le pittoresque des paysages pastoraux : « la cuvette du Vaucluse à l'infini, de bons rochers, du marbre blanc, trois ou quatre essences de bois différentes et la mer verte dedans » (Lettre à Jean Bauret, Lagnes, juillet 1953). À son galeriste, Jacques Dubourg, il dit voir « le paradis tout simplement avec des horizons sans limites » (Lettre à Jacques Dubourg, juillet 1953) ; à René Char il écrit son étonnement face à « la richesse du pays au point de vue formel » (Lettre à René Char, Lagnes, juillet 1953).

Cheminant entre abstraction et figuration, l'œuvre participe de l'intérêt croissant de Staël, depuis 1952, pour une peinture du réel. Peignant peu sur le motif, il enferme ainsi sur ses toiles l'impression vivifiante que lui laisse l'arrière-pays. Dans *Paysage de Vaucluse*, les pâtes sèches et épaisses, récupérées dans les fonds de pots et déposées au couteau, traduisent le geste du peintre autant qu'elles épousent les diagonales structurantes de la région : le bleu d'outremer pour les courants de la Sorgue, le vert tilleul des plateaux verdoyants et les blancs cassés des roches calcaires.

L'année 1953 s'avère décisive pour l'œuvre de Staël. Il rencontre à l'été à Lagnes la famille Mathieu et s'éprend avec force de la fille, Jeanne, qui deviendra sa muse et maîtresse. À la suite du succès commercial de sa première exposition à New York, chez Knoedler, il signe également en juin un contrat d'exclusivité avec Paul Rosenberg.

Collectionneur de Matisse et Braque autant que de Delacroix, le marchand réputé le pousse à une production plus prolifique et participe à la promotion de son œuvre Outre-Atlantique. *Paysage de Vaucluse, No. 3* s'avère le témoin privilégié de ce succès éclatant : faisant partie du premier envoi du peintre à New York, pour l'exposition qui doit se tenir à Roseberg, en février 1954, il sera exposé en 1958 puis vendu par le galeriste américain. Jamais présenté depuis, le paysage enferme dans ses pâtes épaisses le point de bascule de la vie de Staël : celui de sa carrière florissante autant que d'une peinture qui, à tâtonnement, s'imprègne du réel pour n'en garder que la plus belle expression.

---

*At the time he painted his Paysage de Vaucluse, No. 3, in the summer of 1953, Nicolas de Staël had taken the advice of René Char and settled with his family in the village of Lagnes, in Provence an old silkworm farm. There, in three studios caressed by the rays of the bright Midi sun, he painted the picturesqueness of the pastoral landscapes: "the infinite Vaucluse basin, fine rocks, white marble, three or four different types of tree, and the green sea in its midst" (letter to Jean Bauret, Lagnes, July 1953). To his gallerist Jacques Dubourg, he wrote of having found "paradise, quite simply, with horizons that go on forever" (letter to Jacques Dubourg, July 1953); to René Char he wrote of his wonder at "the richness of the countryside from a formal point of view" (letter to René Char, Lagnes, July 1953).*

*From 1952, de Staël developed a growing interest in painting reality and this work reflects that evolution, treading a path between abstract*

*and figurative art. Rarely painting live, he would compress the invigorating impression left on him by the countryside onto his canvasses. In Paysage de Vaucluse, the thick and dry impasto, salvaged from the bottoms of paint pots and laid down with a knife, translates the painter's action just as it emulates the diagonal lines that structure the region: lapis-lazuli blue for the currents of the Sorgue, the lime green of its lush plateaus and the off-whites of its chalky rocks.*

*1953 was a defining year for de Staël's work. It was that summer that he met the Mathieu family in Lagnes and fell deeply in love with their daughter Jeanne, who became his muse and mistress. Following on from the commercial success of his first exhibition at the Knoedler Gallery in New York, he also signed his second exclusive contract with Paul Rosenberg in June of that year. The renowned dealer, who collected works by Matisse, Braque and Delacroix, encouraged the artist to increase his productivity and helped promote his work across the Atlantic. Paysage de Vaucluse, No. 3 benefited in particular from this resounding success: it was part of the first consignment that the artist sent to Rosenberg for the exhibition to be held in New York in February 1954. It would be exhibited in 1958 and then sold by the American gallerist. This is the first time that it has become available since then. Encapsulated within the thick impasto of its landscape is the tipping point in de Staël's life: both in his flourishing career and in his painting, which was finding its way to being so impressed with reality as to retain only the most beautiful expression of it.*



λ f 5

## NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

*Fruits (Nature morte, poires, fond gris)*

signé 'Staël' (en bas à gauche)

huile sur toile

60 x 81.3 cm.

Peint en 1954.

signed 'Staël' (lower left)

oil on canvas

23 $\frac{5}{8}$  x 32 in.

Painted in 1954.

€800,000-1,200,000

\$900,000-1,300,000

£690,000-1,000,000

### PROVENANCE:

Paul Rosenberg, New York (acquis en septembre 1954)

Arthur Tooth, Londres (acquis en janvier 1956)

Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 6 juillet 1960, lot 127

Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

### EXPOSITION:

Washington, The Phillips Collection (juin-septembre), Cincinnati, Cincinnati Art Museum (octobre-décembre), *Nicolas de Staël in America*, 1990, No. 53, p. 184 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 109).

### BIBLIOGRAPHIE:

J. Dubourg et F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné des peintures*, Paris, 1968, No. 810 (illustré p. 330).

"Exhibitions. Cent Tableaux de collections privées", *in Burlington*, juin 1960, Londres, p. 275 (illustré).

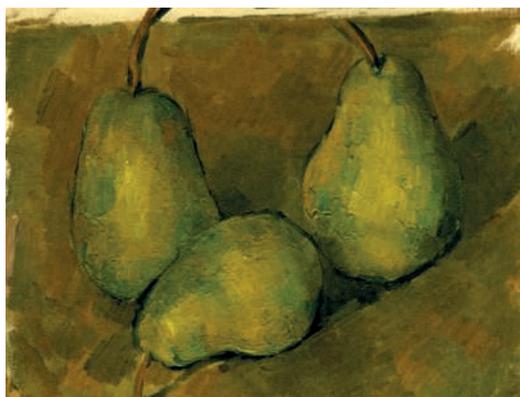
F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, No. 912 (illustré p. 569).

“

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

*You are the only contemporary painter who gives genius to the viewer.  
Each painting opens up astonishing possibilities of dream.* ”

ROMAIN GARY



Paul Cézanne, *Trois Paires*, 1878-1879.

© National Gallery of Art, Washington DC, USA / Bridgeman Images





Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Plores, noix et verre de vin*. *Nature morte*, 1768.

Disposés sur une bande horizontale vermillon et un fond gris translucide, les *Fruits* de Nicolas de Staël semblent flotter dans l'espace qui les accueille. De la nature, ils ne conservent que les formes ; la couleur, elle, tend à les extraire de la figuration. L'expression de leur volume est ainsi restreinte à des aplats cristallins de couleurs franches, posés sur un apprêt noir : une poire vert d'eau en côtoie une autre exécutée dans un rouge-orangé éclatant, suivie d'un fruit arrondi qui tire l'orange vers les tons bruns.

Refusant l'opposition à la mode entre la figuration et l'abstraction, Staël s'emploie dès 1952 à ancrer ses compositions dans le réel, figurant désormais des pommes, des bouteilles et des paysages. Il explique alors à son galeriste Jacques Dubourg son rapport à la tradition : « Il s'agit toujours et avant tout de faire de la bonne peinture traditionnelle et il faut se le dire tous les matins, tout en rompant la tradition en toute apparence parce qu'elle n'est même pour personne » (Lettre à Jacques Dubourg, juin 1952). Avec ses *Fruits* Staël s'inscrit dans la grande histoire de la nature morte, celle qui a vu lui précéder les œuvres baroques de Chardin autant que les pommes de Cézanne.

Mais son travail unique de coloriste et l'exécution fluide et éthérée de ses formes donnent à sa toile une vibration unique radicalement différente de ses aînés. Les *Fruits* de Staël participent en cela au renouveau de sa peinture au tournant de l'année 1954 : il abandonne alors les pâtes épaisses pour la peinture lisse, le couteau pour le pinceau et la brosse. Sa palette s'éclaircit au contact de la lumière intense du Midi, où il s'installe en 1953, et des paysages de Sicile qu'il visite à l'été. La tension chromatique de ses *Fruits* rappelle ainsi

ses vues rouges et jaunes d'Agrigente, exécutées au début de l'année 1954.

Marquée par une intense production, cette période ébranle les convictions de Staël : au succès de son exposition à New York chez Rosenberg, en février, succède le revers d'opinion du mois de juin, lors de son accrochage chez Dubourg à Paris. Heurté par les réactions, Staël prend la plume pour justifier sa démarche nouvelle, celle-là même qui a précédé à l'élaboration de ses *Fruits* luminescents : « J'ai besoin pour me renouveler pour me développer de fonctionner toujours différemment d'une chose à l'autre sans esthétique a priori. On accorde fort, fin, très fin, valeurs directes, indirectes ou l'envers de la valeur, ce qui importe c'est que ce soit juste » (Lettre à Douglas Cooper, janvier 1955).

---

*Arranged on a horizontal vermilion strip and a translucent grey background, Nicolas de Staël's Fruits seem to float in the space that they occupy. All that they retain of their natural state is their shape; meanwhile the colour seeks to draw from figuration. Their volume is confined to expression through crystalline, flat tints of pure colours, applied over a black primer: a sea-green pear is positioned next to another one rendered in a bright orangey red, followed by a rounded fruit that pulls the orange towards brown tones.*

*De Staël refused to set figuration against abstraction as was the fashion, and from 1952 he would root his compositions in reality whilst taking a figurative approach to apples, bottles and landscapes. He explained his relationship with tradition to his gallerist Jacques Dubourg: "It is always and above all about good traditional painting*

*and one needs to tell oneself that every morning whilst seemingly breaking with tradition, because it is different for everyone" (letter to Jacques Dubourg, June 1952). With his Fruits, de Staël secured his place in the great history of still life, following in the wake of Chardin's Baroque works and Cézanne's apples.*

*But his unique approach to colour and the fluid, ethereal rendering of his forms gave his work a unique energy which was radically different from that of his elders. In this sense, de Staël's Fruits belong to a new chapter in his painting which began towards the start of 1954: he abandoned his thick impasto in favour of smoother painting, swapping his knife for brushes. His palette grew lighter on encountering the intense light of the Midi, where he settled in 1953, and the landscapes of Sicily, which he visited in the summer. The chromatic tension of his Fruits also recalls his red and yellow views of Agrigento, which he painted at the start of 1954.*

*Marked by intense productivity, this period shook de Staël's convictions: following the success of his exhibition in February at Rosenberg's gallery in New York, reviews for his June exhibition at Dubourg in Paris took a very different tone. Hurt by the reactions, de Staël put pen to paper to defend his new approach; the very one that preceded the conception of his luminescent Fruits: "To renew myself and develop, I need always to function differently, going from one thing to another with no preconceived aesthetic. Whether we give, strongly and subtly, very subtly, values, direct or indirect or the opposite of value, what is important is that it is right" (letter to Douglas Cooper, January 1955).*



λ 6

JEAN PAUL RIOPELLE  
(1923-2002)

*Sans titre*

signé et daté 'Riopelle 53' (en bas à droite)  
huile sur toile  
81 x 100 cm.  
Peint en 1953.

signed and dated 'Riopelle 53' (lower right)  
oil on canvas  
31 $\frac{1}{8}$  x 39 $\frac{3}{8}$  in.  
Painted in 1953.

€700,000-900,000  
\$790,000-1,000,000  
£610,000-770,000

PROVENANCE:

Collection privée, Lille  
Puis par descendance au propriétaire actuel

BIBLIOGRAPHIE:

Y. Riopelle, *Jean Paul Riopelle, Catalogue  
Raisonné 1939-1953, Tome I*, Montréal, 1999,  
No. 1953.046H.1953 (illustré en couleurs p. 389).

“

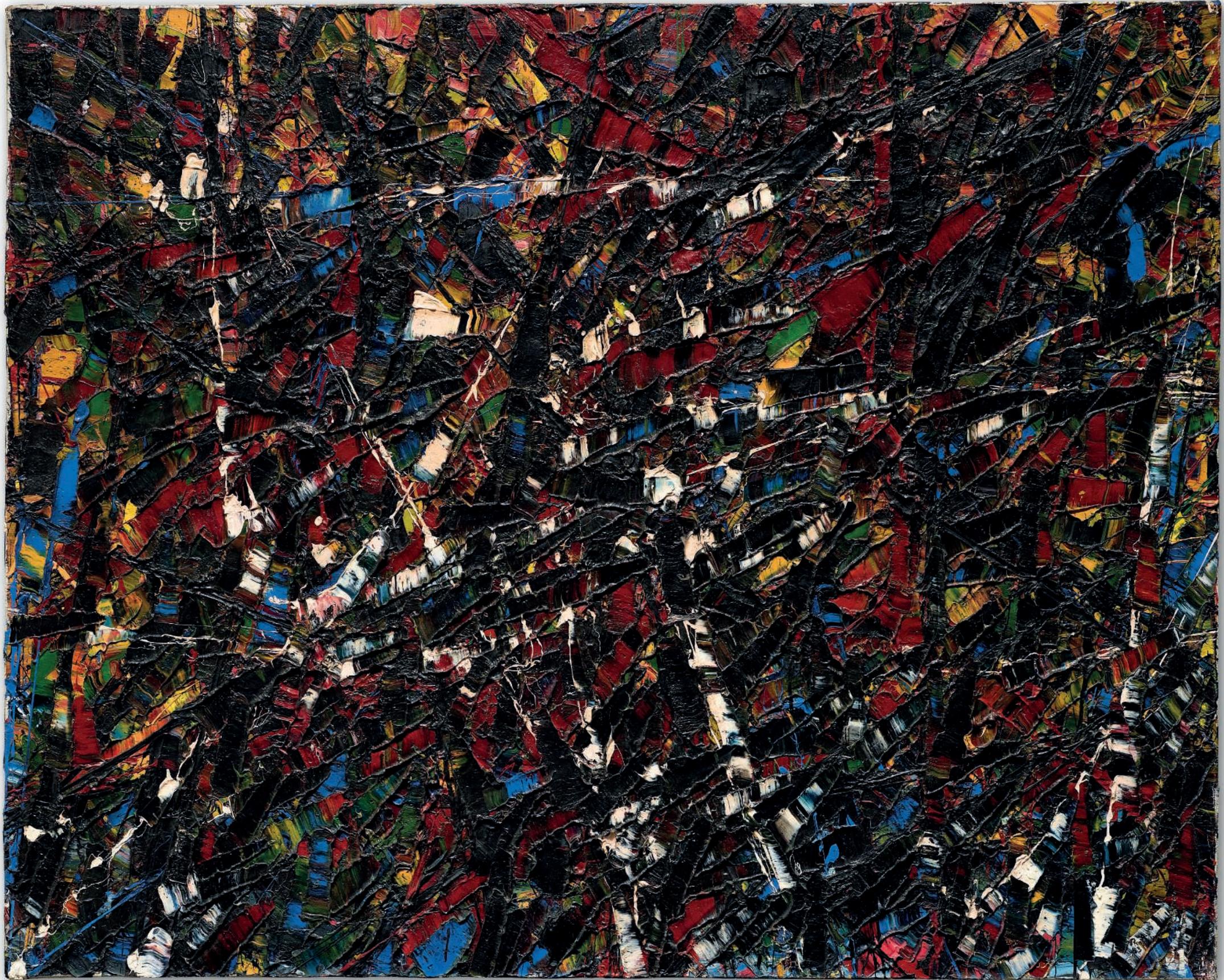
Quand j'hésite, je ne peins pas. Quand je peins, je n'hésite pas.

*When I hesitate, I do not paint. When I paint, I do not hesitate.* ”

JEAN PAUL RIOPELLE



Jackson Pollock, *Number 6, Texas*, 1949.  
© Adagp, Paris, 2019





Une myriade de couleurs se presse sur la surface de *Sans titre* de Jean-Paul Riopelle. Les pâtes noires intenses donnent le la à une symphonie de bleus azurs, verts et blancs purs qui s'accordent aux notes chaudes de rouges carmins et jaunes ocres. Déposées par couches successives sur l'entière surface picturale, à la façon d'un *all-over*, elles s'unissent en d'épaisses stries bariolées. Par-dessus, Riopelle a apporté la touche finale à sa composition. De fines giclures de peinture, projetées sur la toile, épousent ainsi les sillons de matière dense et accentuent l'intensité chromatique de l'œuvre.

Le mouvement du corps de Riopelle qui se lit dans *Sans titre* force la comparaison de l'artiste avec le père de l'Expressionisme Abstrait, Jackson Pollock : aux moyens de brasiers gestuels de couleurs et de *drippings*, tous deux participent dans l'après-guerre à l'avènement d'une peinture expressive non-figurative. Débarqué à Paris en 1947, l'artiste canadien expose d'ailleurs dès 1951 aux côtés de l'américain, à l'occasion de *Véhémences confrontées* à la galerie Nina Dausset. Riopelle se défendra toutefois de cette parenté : à la toile posée au sol de Pollock, il préfère la rigueur du chevalet ; aux arabesques dansantes de l'américain, il répond par les aplats courts et épais de *Sans titre*, sculptés au couteau.

La démarche intellectuelle de Riopelle scelle par ailleurs son originalité. Car à une époque acquise à l'abstraction, il va en réfuter l'existence

même : « mes tableaux considérés comme les plus abstraits auront été pour moi, les plus figuratifs au sens propre du terme [...] À vrai dire, l'abstraction n'existe pas en peinture » (cité in G. Érouart, *Entretiens avec Jean Paul Riopelle*, Québec, 1993). Son expressivité est au contraire nourrie par une sensibilité accrue à la nature qui lui vient de son Canada natal, de ces forêts denses et ces étendues vertes infinies. À l'image de *Sans titre*, c'est ce lien originel qu'il projette sur ses toiles : « [elles] sont les effets, les contrecoups de mes rapports avec la réalité, avec la nature, avec ce que je vois, avec la vie » (cité in Riopelle, chasseur d'images, Montréal, Editions France-Amérique, 1981).

À mi-chemin entre une abstraction célébrée et une figuration en marge, Riopelle éveille, au tournant des années 1950, l'intérêt du marché et de la critique. L'année 1953 marque en particulier la reconnaissance de son œuvre Outre-Atlantique. À trente ans à peine, le célèbre marchand new-yorkais Pierre Matisse commence à le représenter. Cette même année, il participe à l'exposition itinérante des *Young European Painters* qui débute par le musée Solomon R. Guggenheim de New York. Peinte au cours de cette année foisonnante, *Sans titre* porte la marque de cette époque autant qu'elle est emblématique de l'œuvre singulière de Riopelle : un pied sur chaque continent et une peinture libre pour seul horizon.



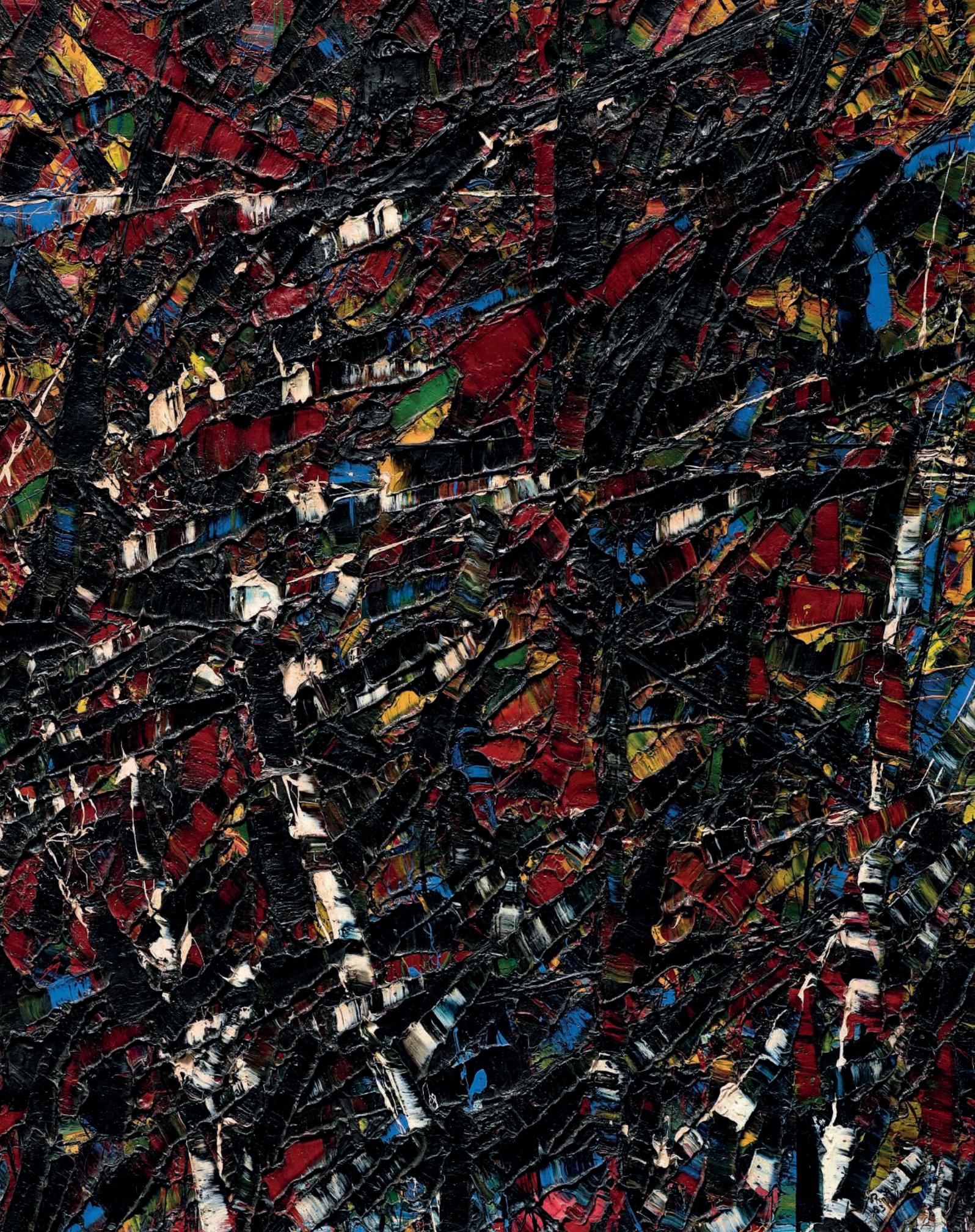
Georges Duthuit et Jean Paul Riopelle dans l'atelier du peintre à Vanves, 1954.  
© Adagp, Paris, 2019

*A myriad of colours jostle on the surface of Untitled by Jean Paul Riopelle. Intense black sets the tone for a symphony of sky blue, green and light white mingling merrily with fiery red, crimson and ochre. Applied in successive layers on the entire surface, like an all-over painting, they mix and match in coagulated streaks. The artist's finishing touches can be seen on top. Fine sprays of paint flicked on the canvas hug the clotted grooves and accentuate the work's colourful intensity.*

*Riopelle's gestures and movements, visible in Untitled, invite comparison with the father of abstract expressionism, Jackson Pollock. Via the fervent splashing and dripping of colour, both men helped shape expressive and non-figurative art in the postwar era. Riopelle came to Paris in 1947, and in 1951 his work was featured with Pollock's in the Véhémences confrontées exhibition at the Nina Dausset gallery. But the Canadian distanced himself from his American counterpart: where Pollock danced on the floor, Riopelle bound himself to the easel, and in contrast to the action painter's flowing, intertwined lines he preferred short and thick flats sculpted with a knife, as in Sans titre.*

*Riopelle's thought underlies his originality. For just when abstraction ruled supreme he denied its very existence, stating "Those of my paintings considered the most abstract were for me the most figurative in the proper sense of the word [...] In fact, abstraction doesn't exist in painting" (quoted in G. Érouart, Entretiens avec Jean Paul Riopelle, Québec, 1993). Instead his expressiveness came from a heightened sensitivity to nature, which he got from his native Canada with its dense forests and infinite green expanses. Untitled and other paintings reflect this original bond: "[They] are the after-effects, the repercussions of my relationship with reality, with nature, with what I see, with life" (quoted in Riopelle, chasseur d'images, Montréal, Editions France-Amérique, 1981).*

*Halfway between acclaimed abstraction and fringe figuration, in the early 1950s, Riopelle garnered the attention of the art world and critics. It was in 1953 that his work gained recognition on the other side of the Atlantic. Barely 30, he began exhibiting at the famous Pierre Matisse Gallery in New York. That same year, he took part in the Younger European Painters travelling exhibition, which kicked off at The Guggenheim. Painted that eventful year, Sans titre is a product of its time as much as it typifies Riopelle's singular mind straddling two continents with only freedom for a horizon.*



λ 7

## PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

*Peinture 65 x 50 cm, 1957*

signé 'SOULAGES' (au dos)

huile sur toile

65 x 50 cm.

Peint en 1957.

signed 'SOULAGES' (on the reverse)

oil on canvas

25.5/8 x 19.5/8 in.

Painted in 1957.

€1,200,000-1,800,000

\$1,400,000-2,000,000

£1,100,000-1,500,000

### PROVENANCE:

Collection privée, Paris

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel  
dans les années 1990

### BIBLIOGRAPHIE:

P. Encrevé, *Soulages, l'œuvre complet, Peintures, Tome I. 1946-1959*, Paris, 1994, No. 282 (illustré en couleurs p. 250).

“

**Une peinture est un tout organisé, un ensemble de relations entre des formes (lignes, surfaces colorées...) sur lequel viennent se faire ou se défaire les sens qu'on lui prête.**

*A painting is an organized entity, a set of relationships between shapes (lines, coloured surfaces, etc.), upon which the meaning we give are made and undone.* ”

PIERRE SOULAGES



Zao Wou-Ki, 29.07.64, 1964.  
© Adagp, Paris, 2019





Pierre Soulages dans son atelier en 1957.  
© Adagp, Paris, 2019

Lorsqu'il réalise *Peinture 65 x 50 cm, 1957*, Pierre Soulages traverse une période faste au cours de laquelle son œuvre accède à une large reconnaissance internationale. Ainsi, il obtient en juin le prix Windsor, créé à l'initiative du duc et de la duchesse de Windsor afin de favoriser la rencontre d'artistes américains et européens. En novembre, il se rend avec son épouse Colette aux États-Unis pour son exposition à la Kootz Gallery. Il fait à cette occasion la connaissance de nombreux peintres et sculpteurs américains de l'époque – Frankenthaler, Gottlieb, Guston, Tobey, entre autres – et visite les ateliers de Motherwell, De Kooning et Rothko, se liant d'une amitié durable avec ce dernier. Cette même année, il reçoit le prix de la Biennale de Tokyo et se rend au Japon pour le recevoir, en profitant pour parcourir d'abord le continent américain d'Est en Ouest, de Philadelphie jusqu'à Hawaï, en compagnie de Zao Wou-Ki. Enfin, c'est à la fin de cette année particulièrement fertile qu'il inaugure son nouvel atelier, rue Galande, marquant une étape décisive dans l'évolution de son travail, qui fera dire à Pierre Descargues que « quand on ira voir le nouvel atelier de Soulages, on pourrait enfin voir l'homme et son art dans un décor à leur mesure » (in « Soulages déménage », La Tribune de Lausanne, 18 août 1957, cité in P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, Peintures I. 1946-1959*, Paris, 1994, p. 165).

Dans ce contexte, son style poursuit son évolution et se déploie avec une liberté sans précédent. L'artiste abandonne ainsi les maillages parfois complexes de lignes étroites qui caractérisaient ses œuvres de la première partie de la décennie, pour des compositions où les aplats se font désormais plus larges, plus affirmés, plus charpentés, scandant la surface de toute leur noire autorité. Les outils qu'utilise alors le peintre sont la brosse et le couteau, lui permettant non seulement de déposer la peinture, mais aussi de la retirer, la gratter, la déplacer, et générer ainsi des jeux d'épaisseurs, de creux et de sillons dans la matière. *Peinture 65 x 50 cm, 1957* offre un exemple éclatant de cette technique particulière : sur un fond acajou brossé dans l'huile épaisse, des grands signes noirs viennent barrer la surface en une série d'obliques. Là où la peinture a été grattée, les tonalités tantôt cuivrées, tantôt crémeuses de l'arrière-plan resurgissent par des effets de transparences qui rythment la toile de part en part. Evoquant cette série d'œuvres, Pierre Encrevé explique ainsi : « travaillant sur une ou plusieurs couches de peinture fraîchement étendues, Pierre Soulages, en appuyant obliquement la lame du couteau chargée de noir, creuse la couche fraîche sur le bord correspondant de la touche. [...] Ou bien c'est avec un grattoir qu'il creuse en traits rectilignes la couche fraîche sous-jacente, allant parfois jusqu'à retrouver la toile : *Peinture 65 x*

*50 cm, 1957* » (P. Encrevé, *ibid.*, pp. 174-175). Avec *Peinture 65 x 50 cm, 1957*, Soulages affirme ainsi un langage plastique qui caractérisera ses toiles réalisées au cours de cette période charnière entre les années 1950 et 1960, consacrant aux yeux du monde sa pleine maturité stylistique.

*When he created Peinture 65 x 50 cm, 1957, Pierre Soulages was going through a fortuitous period with his work achieving international recognition. In June, he was awarded the Windsor Prize, created by the Duke and Duchess of Windsor, to promote meeting opportunities between American and European artists. In November, he went to the United States with his wife Colette for his exhibition at the Kootz Gallery. He met many American sculptors and painters of the time - Frankenthaler, Gottlieb, Guston, Tobey, among others - and visited Motherwell, De Kooning, and Rothko's studios and struck up a lasting friendship with the latter. The same year, he received the Tokyo Biennale prize and went to Japan for the award, first travelling across the American continent, from east to west, from Philadelphia to Hawaii, with Zao Wou-ki. Finally, at the end of this remarkably fertile year, he inaugurated his new studio, rue Galande, marking a decisive step in the evolution of his work, which would lead the art writer Pierre Descargues to say: "when we visit Soulages's new studio, we can finally see the man and his art in a setting worthy of them" (in "Soulages déménage", La Tribune de Lausanne, 18 August 1957, quoted in P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, Peintures I. 1946-1959*, Paris, 1994, p. 165).*

*In this context, his style continues to evolve and flourish with unprecedented freedom. The artist abandons the sometimes complex mesh of narrow lines that characterises his works earlier in the decade, for compositions with now wider, more asserted, more robust black areas powerfully marking the surface. The tools selected by the artist, brush and knife, enable him not only to apply the paint, but also to remove, scrape, and displace it and to create layers, hollows and furrows in the medium. Peinture 65 x 50 cm, 1957 offers a striking example of this specific technique: against a mahogany background brushed in thick oil, large black signs come to bar the surface in a series of diagonals. Where the painting has been scraped, the sometimes copper, sometimes cream tones of the background reappear in transparency and rhythmically mark the canvas from side to side. About this series, Pierre Encrevé explains: "working on one or several layers of freshly applied paint, Pierre Soulages, pressing obliquely the knife blade loaded with black paint, hollows the fresh layer on the corresponding side of the stroke[...] Or with a scraper, he hollows the fresh sub-layer with rectilinear lines, sometimes down to the canvas: Peinture 65 x 50 cm, 1957" (P. Encrevé, *ibid.*, pp. 174-175). In *Peinture 65 x 50 cm, 1957*, Soulages affirms a visual language that characterises his canvases of this defining decade in his career, from 1950 to 1960, confirming his artistic maturity in the eyes of the world.*



■ λ f 8

## PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

*Peinture 162 x 130, 13 novembre 1969*

signé 'Soulages' (en bas à droite); signé, titré et daté 'SOULAGES "Peinture 162 x 130 cm 13 nov 69"' (au dos)

huile sur toile

162 x 130 cm.

Peint le 13 novembre 1969.

signed 'Soulages' (lower right); signed, titled and dated 'SOULAGES "Peinture 162 x 130 cm 13 nov 69"' (on the reverse)

oil on canvas

63¾ x 51½ in.

Painted on November 13<sup>th</sup>, 1969.

€1,200,000-1,800,000

\$1,400,000-2,000,000

£1,100,000-1,500,000

### PROVENANCE:

Gimpel Fils Gallery, Londres (acquis en 1970)

Galleria Internazionale, Milan (acquis en 1974)

Galerie di Meo, Paris

Collection privée, Paris (acquis en 1976)

Collection privée, Genève

Vente anonyme, Sotheby's, Paris, 7 décembre 2011, lot 19

Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

### BIBLIOGRAPHIE:

P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, Peintures, Volume II. 1959-1978*, Paris, 1995, No. 641 (illustré p. 222).

“

**Un tableau noir et blanc n'a rien à voir avec son environnement qui est toujours coloré. Le tableau apparaît comme quelque chose de réellement isolé dans le monde, à part. Il est très rare que dans la nature on rencontre le noir et blanc comme on le rencontre dans les toiles des peintres.**

*A painting in black and white has nothing to do with its environment, which is always in colour. The painting appears truly isolated, set apart from the rest of the world. Very rarely does one encounter a black and white scene in nature as one does on a painter's canvas.*”

PIERRE ENCREVÉ



Louise Lawler, *Nantes II*, 1987.  
© Adagp, Paris, 2019

Le tournant des années 1960 à 1970 est une période particulièrement riche et intense pour Pierre Soulages. Sa notoriété est acquise depuis longtemps, tant en Europe qu'aux États-Unis, après une série d'expositions à succès auprès d'institutions (Museum of Fine Arts de Houston en 1966, Musée National d'Art Moderne de Paris en 1967, Albright Knox Art Gallery de Buffalo et Musée du Québec en 1968) et de galeries (Kootz, Gimpel, Galerie de France). Libéré, l'artiste a le loisir d'expérimenter de nouvelles techniques et de nouvelles formes de composition : « c'est l'impression d'un plaisir évident du peintre que procure immédiatement un regard sur l'ensemble de la série [des œuvres peintes à cette époque], qui témoigne d'une liberté, d'une inventivité et d'une aisance aussi frappantes que la maîtrise que Soulages y manifeste » (P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, Peintures II. 1959-1978*, Paris, 1995, p. 203).

À l'image de *Peinture 162 x 130 cm, 13 novembre 1969*, ces œuvres se caractérisent par une épure chromatique, l'artiste abandonnant l'usage des couleurs qui jusque-là



1964/65



Atelier de Soulages à Sète en 1970. © Adagp, Paris, 2019

ponctuaient ses arrière-plans et venaient souligner le noir par transparences, pour opérer un retour au pur contraste du noir et du blanc, rappelant en cela les premières peintures de 1947, et notamment celles sur papier : « en 1968-1970, j'ai commencé à faire une série de peintures en noir et blanc, retournant à un ascétisme cistercien – comme certains l'ont dit. J'ai senti personnellement le besoin profond, l'exigence de ce retour » (Pierre Soulages cité in G. Boudaille, « *L'art n'a pas besoin d'anecdote* », *Lettres françaises*, Paris, 31 mai 1972.

Cette sobriété de la palette s'accompagne d'une « simplicité hiératique » (P. Encrevé, *ibid.*, p. 204) des compositions elles-mêmes : la peinture noire se déploie avec fluidité sur la toile, prenant la forme de grands signes verticaux, liés les uns aux autres par des boucles, des croches et des jambages. En linguiste de formation, Pierre Encrevé souligne combien cette série a quelque chose à voir sinon avec l'écriture, du moins avec la graphie : « c'est à la série qui s'ouvre en octobre 1969 que le terme de macrographie convient le mieux : il ne s'agit certes pas ici d'écriture, mais le travail du noir s'inscrivant, à la brosse, sur le fond blanc, en bandes plutôt verticales et souvent parallèles, assez espacées sur toute la surface et souvent nouées en boucles plus ou moins souples dans la partie haute de la toile, peut être décrit comme une sorte de graphisme » (P. Encrevé, *ibid.*, p. 204).

Peints entre 1969 et 1970, les tableaux de cette série décisive sont l'œuvre d'un peintre de cinquante ans, dont le travail, déjà riche de plus de vingt années de pratique, jouit d'une reconnaissance solidement établie. Regardés avec le recul historique du spectateur de 2019, alors qu'est célébré cette année le centième

anniversaire du peintre, ils se révèlent être des tableaux charnières, non seulement dans l'œuvre mais aussi dans la vie du peintre. Entretien une filiation logique avec les séries précédentes, ils annoncent aussi à bien des égards, par leur radicalité, ce que sera la grande révolution plastique de Pierre Soulages en gestation au cours des années 1970 et qui verra le jour au printemps 1979 : *l'Outrenoir*.

*The late 1960s and early 1970s prove to be a particularly rich, intense period for Pierre Soulages. His renown is well established, both in Europe and the United States, following a series of successful exhibitions at institutions (Museum of Fine Arts, Houston, 1966; Musée National d'Art Moderne, Paris, 1967; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, and Musée du Québec, 1968) and galleries (Kootz Gallery, Gimpel Fils, Galerie de France). As a result, the artist is free to experiment with new techniques and new forms of composition at his leisure: "...the obvious sense of pleasure, immediately apparent upon glancing at the series [of paintings from the time], gives a feeling of freedom, inventiveness and ease as striking as the mastery Soulages displays therein" (P. Encrevé, Soulages, *L'œuvre complet*, Peintures II. 1959-1978, Paris, 1995, p. 203).*

*As in Painting 162 x 130 cm, 13 November 1969, these works are characterised by a purity of hue. The artist abandons colour, which once peppered his backgrounds and filtered through his black strokes, in favour of a return to the unadulterated contrast of black and white, recalling his first works of 1947, in particular those painted on paper: "...from 1968 to 1970, I began working on a series of black and white*

*paintings, in a return to a Cistercian asceticism, as some have called it. I felt a deep personal need, an urgent need to go back [to that aesthetic]" (Pierre Soulages, cited in G. Boudaille, "L'art n'a pas besoin d'anecdote", *Lettres françaises*, Paris, 31 May 1972).*

*This sober palette complements the "reverent simplicity" (P. Encrevé, *ibid.*, p. 204) of the compositions themselves; fluid strokes of black paint glide across the canvas forming great vertical characters connected by loops, crosses and downstrokes. A linguist by trade, Pierre Encrevé underscores the interplay between the series and the written form, if not writing, itself: "...the term 'macrographic' best describes the series of paintings beginning in October 1969. Of course, it isn't writing per se, but the brush strokes of black on white, often in a vertical or parallel configuration, fairly spaced out across the surface and often tied up in relatively smooth loops near the top of the canvas, could be described as a kind of written form" (P. Encrevé, *ibid.*, p. 204).*

*The paintings in this series, completed between 1969 and 1970, are the work of a painter who has reached 50 years of age and whose work, enriched by 20 years of experience, enjoys a recognition that is already firmly established. From the vantage point of 2019, as we celebrate the painter's 100th birthday this year, the paintings prove pivotal in the life and work of the artist. A logical progression from previous series, these radical paintings are a harbinger of Pierre Soulages's eventual plastic revolution, which simmered throughout the 1970s before finally emerging in the spring of 1979 with *l'Outrenoir*.*



λ 9

ZAO WOU-KI  
(1920-2013)

16.1.62

signé en Pinyin et signé en Chinois 'ZAO' (en bas à droite); signé, titré et daté 'ZAO WOU-KI "16.1.62"' (au dos)

huile sur toile

65 x 53.5 cm.

Peint en 1962.

signed in Pinyin and signed in Chinese 'ZAO'  
(lower right); signed, titled and dated 'ZAO WOU-  
KI "16.1.62"' (on the reverse)

oil on canvas

25½ x 21¼ in.

Painted in 1962.

€500,000-700,000

\$560,000-780,000

£430,000-600,000

PROVENANCE:

Acquis directement auprès de l'artiste par  
le propriétaire actuel dans les années 1960

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).

“

**Les gens croient que la peinture et l'écriture consistent à reproduire les formes et la ressemblance. Non le pinceau sert à faire sortir les choses du chaos.**

*People think painting and writing consist of reproducing forms and likeness. But the paintbrush is meant to make things emerge from chaos.* ”

ZAO WOU-KI





Joan Mitchell, Patricia Matisse, May Zao, Jean Paul Riopelle, Pierre Matisse et Zao Wou-Ki à Golfe-Juan en 1962.  
© Tous droits réservés

La foudre trace un sillon dans l'obscurité de la nuit ; la surface s'illumine dans un éclat brûlant. 16.1.62 saisit cet éclair et donne à voir l'invisible. L'immensité du ciel est resserrée dans un format intime sans pourtant rien perdre de sa puissance. L'œil ébloui se déplisse peu à peu pour découvrir un tableau de Zao Wou-Ki peint en 1962, présenté pour la première fois au public.

Surmontée d'une bande de couleur d'un noir intense, la composition verticale est traversée en son centre par un courant descendant de touches dessinant un fin réseau de lignes éparées et dynamiques. Tantôt dense et appuyé, tantôt tracé dans un geste précipité, tantôt projeté sur la toile en *dripping*, le trait ne se ressemble jamais. Libre et dansant, agile, indomptable, il fait valser l'œil du spectateur de la gauche vers la droite dans un rythme effréné. Au sein de cette énergie bouillonnante, les lignes se contractent et se dilatent, puis explosent pour se propager lentement en diffus filaments sinueux.

Dans la peinture traditionnelle chinoise, avec une économie de moyens réduite à la seule encre de Chine, l'art tout entier repose sur la maîtrise du pinceau. En jouant avec les variations de densité, d'épaisseur et de dilution, l'encre noire à elle-seule peut produire sur la surface blanche une myriade d'effets visuels. Dans 16.1.62, en se contraignant à n'utiliser que des nuances de noir et blanc, Zao Wou-Ki renoue avec sa tradition picturale. La juxtaposition du noir et du blanc symbolise la dualité du *Yin* et du *Yang*, les forces opposées et complémentaires du cosmos. Le vif contraste de ces couleurs crée une intense vibration qui ouvre une dimension nouvelle. Le fond noir se dévoile en s'éloignant, invitant le spectateur à s'y plonger et à pénétrer dans un espace sans fin, qui n'est plus limité par le cadre.

Cinq ans plus tôt, en 1957, l'artiste part à New York en compagnie de Pierre et Colette Soulagés,

et découvre les maîtres de l'expressionnisme abstrait : Mark Tobey, Jackson Pollock, Franz Kline et Mark Rothko. Le voyage est initiatique. À son retour à Paris, un an plus tard, il abandonne définitivement la figuration et décide d'explorer les possibilités qu'offre l'abstraction. Il crée des empâtements, étale la matière, jette la peinture, incise la couche picturale, joue avec le relief. Zao s'aventure, tâte, expérimente. 16.1.62 offre un exemple particulièrement abouti de cette phase expérimentale dans la trajectoire du peintre.

Issu d'une famille de talentueux calligraphes, formé à l'Académie de Hangzhou puis à l'atelier de la Grande-Chaumière à Paris, c'est tout naturellement que Zao Wou-Ki intègre la quintessence de la peinture chinoise à la peinture occidentale. Sous son pinceau qui dévoile un univers inédit, entre silence et agitation, 16.1.62 illustre un langage pictural neuf qui abolit les frontières – soudain rendues obsolètes – entre l'Orient et l'Occident.

*Lightning cuts through the darkness of the night; the surface lights up in a searing flash. 16.1.62 captures this lightning bolt and reveals the invisible. The sky's vastness is compacted into an intimate format, but it loses none of its potency. Dazzled eyes gradually refocus to discover a painting by Zao Wou-Ki dated 1962, presented to the public for the first time.*

*Surmounted by a band of intense black, the vertical composition is split through the middle by a downward flourish of brush strokes forming a fine network of scattered, dynamic lines. At times dense and emphatic, at times hastily applied, others projected onto the canvas with the dripping technique; the strokes are never twice the same. Free and dancing, agile and untameable, they take the viewer's eye on a frantic waltz from left to right.*

*Amidst this effervescent energy, the lines expand and contract, then explode and slowly scatter into diffuse and sinuous filaments.*

*With traditional Chinese painting where black ink is the only medium, art as a whole relies on masterful brush strokes. By playing with variations in density, thickness and dilution, black ink alone on a white surface can produce a myriad of visual effects. In 16.1.62, using only nuances of black and white, Zao Wou-Ki reconnects with his pictorial tradition. The juxtaposition of black and white symbolises the duality of Yin and Yang, the opposite and complementary forces of the cosmos. The sharp contrast between these colours creates an intense resonance that opens up a new dimension. The black background shies away, distancing itself, tempting the viewer to dive in and enter an endless void unrestricted by the confines of the frame.*

*Five years earlier, in 1957, the artist traveled to New York with Pierre and Colette Soulagés and there he discovered the masters of Abstract Expressionism: Mark Tobey, Jackson Pollock, Franz Kline and Mark Rothko. This was a journey of initiation. When he returned to Paris a year later, he abandoned figuration for good and decided to explore the possibilities of abstraction. He created impastos, smeared the surface, spattered paint, incised the pictorial layer and played with matter. Zao took risks, dabbled and experimented. 16.1.62 is a particularly good example of this experimental phase in the painter's artistic career.*

*Born into a family of talented calligraphers, trained at the Hangzhou Academy and then at the Grande-Chaumière art studio in Paris, it was entirely natural for Zao Wou-Ki to blend the quintessence of Chinese painting with western techniques. Under his brush strokes, which unveil an uncharted universe between silence and turmoil, 16.1.62 depicts a new pictorial language that lifts off the barriers – now suddenly rendered obsolete – between East and West.*



Gerhard Richter, *Struktur (2)*, 1989.  
© Christie's image 2019



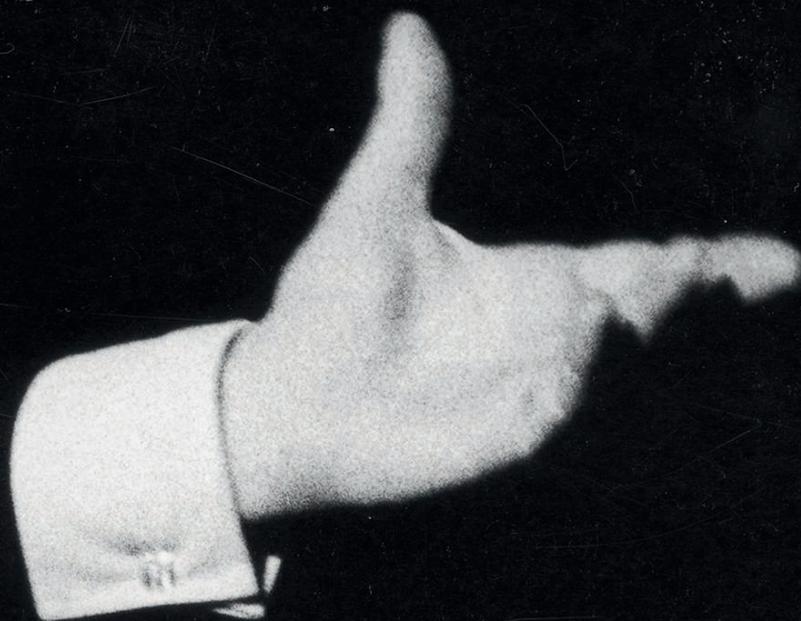
T. H. A.



Charles Aznavour en concert à la Wiener Stadthalle, Vienne, 1970. © Franz Hubmann/Imagno/Getty Images

DEUX ŒUVRES  
PROVENANT DE LA COLLECTION

**CHARLES AZNAVOUR**



■ **λ f 10****GERMAINE RICHIER  
(1902-1959)*****La Tauromachie***

inscrit avec la signature, numéroté et avec le cachet du fondeur 'G. Richier 6/6 Susse fondeur Paris' (sur la base)

bronze

116.5 x 52.5 x 96.5 cm.

Conçue en 1953, cette œuvre porte le numéro 6/6 d'une édition originale de 11 exemplaires numérotés 1/6 à 6/6, HC1, HC2, HC3, EA et 0/6.

inscribed with the signature, numbered and with the foundry mark 'G. Richier 6/6 Susse Fondateur Paris' (on the base)

bronze

45% x 20% x 39% in.

Conceived in 1953, this work is number 6/6 from an original edition of 11 numbered 1/6 to 6/6, HC1, HC2, HC3, EA and 0/6.

**D'autres exemplaires de cette sculpture sont conservés dans les collections suivantes:**

- Musée Royal d'Art Moderne, Bruxelles
- Baltimore Museum of Art, Baltimore
- Peggy Guggenheim Collection, Venise
- Basil and Elise Goulandris Foundation, Athènes
- Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk

€1,500,000-2,500,000

\$1,700,000-2,800,000

£1,300,000-2,100,000

**PROVENANCE:**

Galerie Creuzevault, Paris

Galerie Hervé Odermatt, Paris

Collection Fred Mella, Paris

Acquis auprès de celle-ci par Charles Aznavour

**EXPOSITION:**

Paris, Palais de New York, *IX<sup>e</sup> Salon de mai*, mai 1953, No. 22 (un autre exemplaire exposé).

Sao Paulo, Museum of Modern Art, *II Bienal de Sao Paulo*, 1953, No. 4 (un autre exemplaire exposé).

Bâle, Kunsthalle, *Germaine Richier, Bissière, H.R. Schiess, Vieira da Silva, Raoul Ubac: sculptures-peintures*, juin-juillet 1954, No. 17. (un autre exemplaire exposé).

Bienne, Collège des Près Ritter, *Exposition suisse de sculpture en plein air*, septembre-octobre 1954, No. 169 (un autre exemplaire exposé).

XXVII<sup>ème</sup> Biennale de Venise, juin-octobre 1954, No. 149 (un autre exemplaire exposé).

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Vieira da Silva, Germaine Richier*, février-mars 1955, No. 34 (un autre exemplaire exposé).

New York, Museum of Modern Art; The Minneapolis Institute of Art; Londres, Hanover Gallery; Los Angeles County Museum of Art et San Francisco Museum of Art, *The New Decade: 22 European Painters et Sculptors*, mai 1955-mars 1956, p. 38 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Lille, Galerie Marcel Evrard, *Germaine Richier, Roger Vieillard*, 1955, No. 4 (un autre exemplaire exposé).

Paris, Galerie Berggruen, *Germaine Richier*, juin-juillet 1956 (un autre exemplaire exposé).

Paris, Musée national d'art moderne, *Germaine Richier*, octobre-décembre 1956, No. 40 (un autre exemplaire exposé).

New York, Martha Jackson Gallery, *The Sculptures of Germaine Richier*, novembre-décembre 1957, No. 10 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Minneapolis, Walker Art Center, *Sculpture by Germaine Richier*, septembre-novembre 1958, No. 12 (un autre exemplaire exposé).

Boston University School of Fine et Applied Arts, *Sculpture by Germaine Richier*, janvier-février 1959, No. 1 (un autre exemplaire exposé).

Antibes, Musée Grimaldi, Château d'Antibes, *Germaine Richier*, juillet-septembre 1959, No. 107 (un autre exemplaire exposé).

Marseille, Musée Cantini, *Sculpture contemporaine*, mars-avril 1960, No. 18 (un autre exemplaire exposé).

Venise, Palazzo Grassi, *Dalla natura all'arte*, 1960, No. 1 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Londres, Hanover Gallery, *Sculpture and Drawings*, juin-septembre 1961, No. 51 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Anvers, Parc de Middelheim, *VII<sup>e</sup> Biennale voor Beeldhouwkunst*, juin-septembre 1963, No. 132 (un autre exemplaire exposé).

Kunsthau Zürich, *Germaine Richier*, juin-juillet 1963, No. 53, pl. XIV (un autre exemplaire exposé).

Bruxelles, The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, *La part du rêve*, avril-juillet 1964, No. 69 (un autre exemplaire exposé).

Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*, juillet-septembre 1964, No. 31 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Londres, Hanover Gallery, *Contrast*, juillet-août 1967, No. 56 (un autre exemplaire exposé).

Paris, Musée Rodin, *III<sup>e</sup> Biennale internationale de sculpture contemporaine, Formes Humaines*, mai-juin 1968, No. 6 (un autre exemplaire exposé).

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Works from the Peggy Guggenheim Foundation*, janvier-mars 1969, pp. 136-137 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries, *Art du XX<sup>e</sup> siècle--Fondation Peggy Guggenheim*, novembre 1974-mars 1975, No. 163 (un autre exemplaire exposé).

Bruxelles, The Royal Museums of Fine Arts of Belgium, *La femme dans l'art*, avril-juillet 1975, No. 73 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Les années 50*, juin-octobre 1988 (un autre exemplaire exposé).

Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, *Germaine Richier*, août-septembre 1988, p. 33, No. 19 (un autre exemplaire exposé et illustré sur la quatrième de couverture).

Barcelone, Centre Cultural et Künstlerhaus Wien, *Europa de postguerra 1945-1965, Art després del diluvi*, mai-décembre 1995, No. 76 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs).

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Germaine Richier, rétrospective*, avril-juin 1996, pp. 122-124 (un autre exemplaire exposé et illustré).

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, *Linie, Licht und Schatten, Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie Anne Krugier-Poniatowski*, mai-août 1999, pp. 293 et 392, No. 188 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs).

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, *Miradas sin tiempo: Dibujos, Pinturas y Esculturas de la Colección Jan y Marie Anne Krugier-Poniatowski*, février-mai 2000, pp. 474-475, No. 220 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs).

Paris, Fondation Dina Vierny--Musée Maillol, *Le feu sous les cendres: de Picasso à Basquiat*, octobre 2005-février 2006, pp. 79 et 154 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs).

Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, *Das ewige Auge: Von Rembrandt bis Picasso, Meisterwerke aus der Sammlung Jan Krugier und Marie Anne Krugier-Poniatowski*, juillet-octobre 2007, pp. 468-469, No. 226 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs).



#### BIBLIOGRAPHIE:

G. Waldemar, "Les idoles de Germaine Richier" in *Art et Industrie*, Nancy, été 1954, No. 29 (un autre exemplaire illustré).

P. Francastel, "La nouvelle sculpture, Richier Germaine" in *L'œil*, septembre 1955, pp. 26-31, No. 9 (un autre exemplaire illustré).

G. Waldemar, "Germaine Richier" in *Prisme des arts*, avril 1956, No. 2 (un autre exemplaire illustré).

D. Chevalier, "Un grand sculpteur: Germaine Richier" in *Prestige français et Mondanités*, septembre 1956, pp. 60-65, No. 19 (un autre exemplaire illustré).

A. Chastel, "Au Musée d'Art Moderne: Germaine Richier: La puissance et le malaise" in *Le Monde*, 13 octobre 1956 (un autre exemplaire illustré).

D. Chevalier, "Sculpture encore: Dans son atelier, vaste forêt de plâtres et de bronzes, Germaine Richier, chef d'école, sculpte les grands mythes sylvestres" in *Femme*, Paris, octobre-novembre 1956, pp. 81-83 (un autre exemplaire illustré).

P. Chatard, "Sculpture: Germaine Richier" in *Nouvelle Gauche*, novembre-décembre 1956 (un autre exemplaire illustré).

P. Schneider, "Art news from Paris" in *ARTNews*, décembre 1956, p. 48 (un autre exemplaire illustré).

M. Conil-Lacoste, "Chroniques: Germaine Richier ou la confusion de règnes" in *Cahier du Sud*, février 1957, pp. 307-311 (un autre exemplaire illustré).

P. Guth, "Encounter with Germaine Richier" in *Yale French Studies*, 1957-1958, pp. 78-84, No. 19-20 (un autre exemplaire illustré).

Y. Taillandier, "Germaine Richier" in *Connaissance des arts*, Paris, juillet 1958, pp. 24-29 (un autre exemplaire illustré).

R. Barotte, "Le journal des arts: Germaine Richier: a mêlé la réalité à l'imaginaire" in *Paris-Presse-L'Intransigeant*, 4 août 1959, p. 6E (un autre exemplaire illustré).

R. Charmet, "Germaine Richier: une œuvre d'une humanité déchirée" in *Arts*, 5-11 août 1959 (un autre exemplaire illustré).

C. Roger-Marx, "Cette héritière inspirée des grands maîtres: Germaine Richier" in *Le Figaro littéraire*, 8 août 1959, p. 7 (un autre exemplaire illustré).

R. Couturier, "Tribune de Paris--Adieu à Germaine Richier: La force de son œuvre" in *Tribune de Lausanne*, 9 août 1959, p. 7 (un autre exemplaire illustré).

A. Giacometti, "Tribune de Paris--Adieu à Germaine Richier: Assis parmi ses sculptures" in *Tribune de Lausanne*, 9 août 1959, p. 7 (un autre exemplaire illustré).

V. da Silva, "Tribune de Paris--Adieu à Germaine Richier: Son atelier était plein d'une étrange musique" in *Tribune de Lausanne*, 9 août 1959, p. 7 (un autre exemplaire illustré).

A. Pieyre de Mandiargues et G. Richier, *Synthèse*, Bruxelles, 1959, pp. 3-8 (un autre exemplaire illustré).

M. Seuphor, "La sculpture figurative, La sculpture de ce siècle, dictionnaire de la sculpture moderne", Neuchâtel, 1959, pp. 109-118 (un autre exemplaire illustré).

F. Hellens, "Les beaux-arts à Paris: La première exposition posthume de Germaine Richier" in *Les Beaux Arts*, 22 avril 1960, No. 894, p. 12 (un autre exemplaire illustré).

H. Debrunner, "Die Plastikerin Germaine Richier: grosse Retrospektive im Kunsthaus Zürich" in *Zürcher Spiegel*, 20 juin 1963 (un autre exemplaire illustré).

H. Cingria, "Itinéraire provençal: Arles" in *Les lettres françaises*, juillet-août 1964 (un autre exemplaire illustré).

E. Crispolti, *Germaine Richier, I maestri della scultura*, Milan, 1968, pp. 50-52, No. 65 (un autre exemplaire illustré).

P. Canoli, "Art moderne: Peggy Guggenheim se présente" in *Connaissance des arts*, janvier 1969, pp. 51-57 et 106 (un autre exemplaire illustré).

M. Conil-Lacoste, *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, 1970, pp. 262-264 (un autre exemplaire illustré).

E. Wolfram, "Art" in *Harpers and Queen*, juillet 1973, p. 57 (un autre exemplaire illustré).

E. Lucie-Smith, "Richier, Germaine" in *L'Art d'aujourd'hui*, 1977, p. 508 (un autre exemplaire illustré).

R. Barotte, "A la rencontre de Germaine Richier (1904-1959), le sculpteur qui va...au-delà de" in *Vision sur les arts*, novembre 1978 (un autre exemplaire illustré).

C. Millet, "Germaine Richier, la gran epoca de la escultura" in *Guadalimar*, décembre 1978, No. 37 (un autre exemplaire illustré).

Brassai, "Germaine Richier" in *Les artistes de ma vie*, 1982, pp. 194-197 (un autre exemplaire illustré).

L. Jianou, G. Xurigura et A. Lardera, "Richier, Germaine" in *La sculpture moderne*, 1982, p. 178 (un autre exemplaire illustré).

G. Jespersen, "Fantasterne" in *Politiken*, 14 août 1988 (un autre exemplaire illustré).

G. Nérét, "Qu'est-ce-que la sculpture moderne?" in *30 ans d'art moderne: peintres et sculpteurs*, 1988, pp. 114-134 (un autre exemplaire illustré).

C. Lichtenstern, "Den Kompass im Auge, das Lot in den Fingerspitzen: die Bildhauerin Germaine Richier" in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 novembre 1989, No. 274 (un autre exemplaire illustré).

E. Lebovici, "L'atelier de Germaine Richier vu par Pierre-Olivier Deschamps" in *Beaux-Arts*, novembre 1989, pp. 94-99 (un autre exemplaire illustré).

R. Bevan, "La Fondation Guggenheim s'agrandit" in *Le Journal des Arts*, mai 1994 (un autre exemplaire illustré).

H. Bellet, "Germaine Richier" in *Atelier International*, juillet 1996, pp. 15-25 (un autre exemplaire illustré).



Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942.  
Musée Picasso, Paris.  
© Photo Josse / Bridgeman Images

« Le matador, à vivre chaque jour avec la mort, devient très détaché ; la mesure de son détachement, bien entendu, est la mesure de son imagination ». Ces quelques lignes, écrites par Ernest Hemingway dans *Mort dans l'après-midi* (1932), semblent s'accrocher à la droite silhouette qui surplombe le crâne de l'adversaire vaincu. *La Tauromachie*, que Germaine Richier crée en 1953, demeure sans conteste l'une de ses œuvres les plus puissantes et les plus empreintes de mystère. Lorsqu'elle s'y attèle, Richier est déjà un artiste en pleine possession de sa technique et d'un langage plastique qui lui est totalement propre. Formée auprès de Bourdelle, sa sculpture passe en premier lieu par l'étude et la réalisation de bustes et de nus où elle apprend à coller au plus près du modèle, de sa réalité. Ils sont selon elle ses « gammes », un point d'appui pour laisser libre court à sa créativité : « Toutes mes sculptures, même les plus imaginées, partent toujours de quelque chose de vrai, d'une vérité organique » explique-t-elle. Richier est libre et ne se sent appartenir à aucun groupe ou mouvement. Ses amis s'appellent

alors Arp, Couturier, Giacometti, Marino Marini, Hartung ou encore Vieira da Silva, mais elle trouve rapidement sa propre voie et la reconnaissance qui va avec. Elle vient en effet de rater le grand Prix de sculpture de la Biennale de Venise à une voix près l'année précédente au profit d'un certain Calder et ses œuvres sont exposées cette même année pour la première fois au Guggenheim Museum de New York.

*La Tauromachie* poursuit les recherches menées par Richier en conjuguant des éléments caractéristiques de sa sculpture : un buste épais, ovoïde, qui repose, comme en suspension, sur de fines jambes. La silhouette humaine est suggérée mais elle est volontairement privée de visage comme dans la plupart de ses créations. Richier aime combiner formes animales, humaines et végétales. De cette hybridation des formes, se dégage un profond hiératisme où la silhouette - telle une effigie égyptienne - offre à la fois une impression de monumentalité statique et dans un même temps une mise en marche volontaire





Charles Aznavour et Fred Mella à Paris, à l'Olympia, en 1962. © Poirier/Roger Viollet/Getty Images



*L'homme qui marche I*, 1960.  
© Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti, Paris + Adagp, Paris) 2019

suggérée par cette jambe avant lancée et exagérément allongée par Richier pour suggérer le mouvement. Ce paradoxe au cœur de la sculpture, Richier le reconnaît elle-même : « Je ne cherche pas à reproduire un mouvement. Je cherche plutôt à y faire penser. Mes statues doivent donner, à la fois l'impression qu'elles sont immobiles et qu'elles vont remuer ». De ce contraste naît une tension entre la bête et son vainqueur. Il tient encore à la main l'épée ou la pique qui a triomphé de l'animal et qui introduit ainsi la question de la mort au sein de son œuvre. Si certains critiques ont vu chez Richier une approche surréaliste dans sa sculpture, comme une relecture du mythe de Thésée et le Minotaure, il est en réalité difficile de prêter à celle-ci une telle volonté. En effet, ses œuvres se nourrissent d'éléments empruntés à sa propre vie comme ici la tête du toréador que Richier a formé à partir du trident employé par les gardiens de Camargue. Au-delà de la symbolique d'affrontement entre l'homme et l'animal, *La Tauromachie* fait ainsi écho à la propre vie de l'artiste qui a grandi près de Montpellier et revient souvent dans cette région et en Camargue où les courses libres de taureaux et les corridas font partie d'une culture qu'elle affectionne. Ainsi, Richier aime à souligner que sa sculpture n'a rien de dramatique mais qu'au contraire elle s'entend comme un reflet du vivant qui combine toujours le beau et l'irrégulier, croissance et excroissances, le plein et le vide : « leurs formes déchiquetées ont toutes été conçues pleines et complètes. C'est ensuite que je les ai creusées, déchirées, pour qu'elles aient un aspect changeant et vivant. J'aime la vie, j'aime ce qui bouge ». Par cette conception, Richier se démarque et va imposer un changement durable du regard des artistes sur la sculpture, trouvant aujourd'hui encore les répercussions de

cette nouveauté chez certains de ses héritiers affirmés ou pas que sont Kiki Smith, Berlinde de Bruyckere, Thomas Schuette, David Altmejd ou encore Damien Hirst.

*La Tauromachie* présentée ici est donc une œuvre essentielle dans le travail de Richier mais aussi une œuvre à part en raison de sa provenance. En effet, cette œuvre a été l'une des pièces les plus importantes de la collection de Charles Aznavour à plusieurs titres. Chanteur, compositeur et acteur mondialement reconnu, Aznavour, au cours de presque quatre-vingt années de carrière, a été amené à connaître les plus grands artistes et écrivains ce qui a incontestablement contribué à former une éducation culturelle et artistique qu'il n'avait pas eu la chance d'avoir lors de son enfance. *La Tauromachie* y occupe une place à part puisqu'elle fut dans un premier temps la propriété d'un autre artiste, Fred Mella, membre illustre des Compagnons de la Chanson, et l'un des amis les plus fidèles d'Aznavour. Ce dernier en devient donc l'heureux propriétaire dans un second temps. Nulle doute que *La Tauromachie* fut une œuvre essentielle dans sa vie, tant par l'amitié qu'elle renvoyait à Frédéric Mella, que par la force vibrante qui s'en dégage et qui semblait faite pour celui qui a su la mettre en musique : « Tu ne reverras plus / Les courses enivrantes / Sous un soleil de plomb / A te crever les yeux / Tu ne reverras plus / Les filles ravissantes / Debout sur les gradins / T'acclamant comme un dieu / Tu n'éprouveras plus / Ce sentiment étrange / Fait d'un curieux mélange / De peur et de fierté / Quand dans l'arène en feu / Tu marchais d'un pas noble / Tandis qu'un passo doble / Ponctuaient ton entrée » Charles Aznavour, *Le Toréador* (1965).



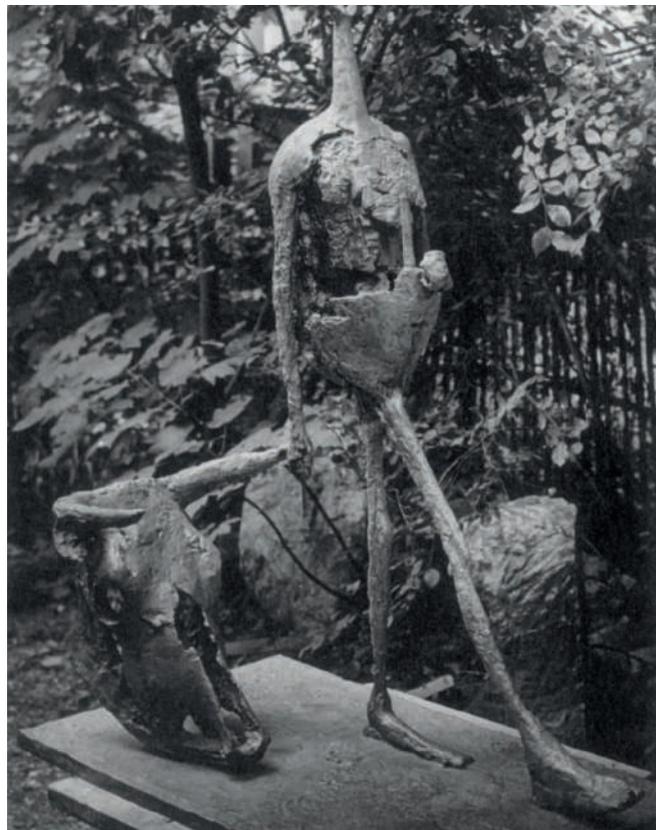


Pablo Picasso, *Tauromachie, Le Mystère Picasso de Henri-Georges Cluzot*, 1955. © Succession Picasso 2019

"The matador, from living every day with death, becomes very detached; the measure of his detachment, of course, is the measure of his imagination." This line from Ernest Hemingway's *Death in the Afternoon* (1932) seems to describe the straight silhouette standing over the defeated adversary in Germaine Richier's 1953 *Tauromachie*, undeniably one of her most powerful and mysterious works. By then she was in full possession of her technique and unique visual language. Trained by Bourdelle, at first she made realistic-looking busts and nudes which she called her "scales", a starting point to release her creativity. "All my sculptures," she explained, "even the most imaginary ones, always start with something real, an organic truth." Richier was free and did not belong to any group or movement. Arp, Couturier, Giacometti, Marino Marini, Hartung and Vieira da Silva were her friends, but she quickly found her own way and the recognition that went with it. She missed out on the Grand Prize for sculpture at the Venice Biennale to Alexander Calder by one vote in 1952, the same year New York's Guggenheim Museum exhibited her works for the first time.

In *Tauromachie*, Richier continued experimenting by combining her sculpture's signature features: a thick, ovoid torso resting, as if suspended, on spindly legs. The human silhouette is suggested but deprived of a face, as in most of her creations. She liked to combine animal, human and plant forms, resulting in hybrids as hieratic as an Egyptian statue. The silhouette gives an impression of static monumentality, while the exaggeratedly long leg stepping forward suggests movement. Richier deliberately sought to achieve this paradox. "I seek not to reproduce movement but to suggest it," she said. "My statues must simultaneously give the impression of being motionless and being about to move." The tension between the beast and his slayer is born of that contrast. The matador is still holding the sword he used to kill the bull, introducing the theme of death into the artist's work. Some critics have seen a Surrealist influence in her sculpture, a re-reading of the myth of Theseus and the Minotaur, but that seems unlikely. Her art is nurtured by borrowings from her own life. Here, for example, Richier made the bullfighter's head from a trident

used by Camargue gardians. Beyond the symbolic confrontation between man and beast, *Tauromachie* echoes the artist's life; she grew up near Montpellier and often returned to that region and to the Camargue, where bull racing and bullfighting are part of a culture she loved. Richier said there was nothing dramatic about her sculptures but that, on the contrary, she intended them as a reflection of everyday life, which always combines the beautiful and the irregular, growth and excrescence, solids and voids. "I always see their shredded shapes as full and complete at first," she said. "Then I start digging away at them, tearing them up, so that they have a shifting, living appearance. I love life. I love everything that moves." This is what set Richier



*La Tauromachie* dans le jardin de Germaine Richier, Paris - photographie de Brassai.  
© Adagg, Paris, 2019

apart and changed how artists see sculpture forever. Whether they admit it or not, the impact of her trailblazing art can still be seen in work by some of her successors, including Kiki Smith, Berlinde de Bruyckere, Thomas Schutte, David Altmejd or even Damien Hirst.

*Tauromachie* presented here is not only a key work in Richier's oeuvre, but can also claim a unique place because of its provenance. It was one of the most important pieces in Charles Aznavour's collection. Over the course of a nearly 80-year career, the world-famous singer, songwriter and actor came to know great artists and writers, which unquestionably contributed to the cultural and artistic education he never had the chance to receive in childhood. *Tauromachie* first belonged to another artist, Fred Mella, a famous member of the Compagnons de la Chanson and one of Aznavour's closest friends. Aznavour was the second owner. It was undoubtedly an essential work in his life on at least two counts. First, it reminded him of his friendship with Mella. Second, it gives off a vibrant force that seems to have inspired him to write one of his most famous songs, *Le Toréador* (1965): "You will no longer see / The intoxicating races / Under a blazing sun so hot / It burns the eyes / You will no longer see / The ravishing girls / Standing in the terraces / Cheering you like a god / You will no longer feel / That strange sensation / A curious mix / Of fear and pride / When the ring is on fire / You walked with a noble step / While a paso doble / Punctuated your entrance."



Germaine Richier devant La Tauromachie,  
Jardin avenue de Châtillon, Paris.  
© Adagp, Paris, 2019

■ λ f 11

## CÉSAR (1921-1998)

### Plaque Tesconi

signé 'César' (sur le devant de la base); numéroté et avec le cachet du fondeur '6/8 FONDERIA TESCONI PIETRASANTA' (à l'arrière de la base)  
bronze à patine brune

82 x 51 x 25 cm.

Conçue en 1958 et réalisée en 1976-1983, cette œuvre porte le numéro six d'une édition de huit exemplaires et deux épreuves d'artiste.

signed 'César' (on the front of the base); numbered and with the foundry mark '6/8 FONDERIA TESCONI PIETRASANTA' (on the back of the base)

bronze with brown patina

32¼ x 20½ x 9⅞ in.

Conceived in 1958 and executed in 1976-1983, this work is number six from an edition of eight and two artist's proof.

€60,000-80,000

\$68,000-89,000

£52,000-69,000

#### PROVENANCE:

Collection Charles Aznavour

#### EXPOSITION:

Minneapolis, Institute of Arts, *European art today: 35 painters and sculptors*, 1959 (le fer exposé).

New York, Saitenberg Gallery, *César Sculpture 1953-1961*, avril-mai 1961, No. 8 (le fer exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Perpignan, Fondation Château de Jau, *Arman et César*, juin-septembre 1979 (le fer exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Tokyo, Seibu Museum of Art, *César Tokyo 1982*, mai-juin 1982, No. 25, (le fer exposé et illustré au catalogue d'exposition 43).

Paris, Musée de la Poste, *César, bronzes*, février-mars 1984, No. 27 (le fer exposé).

Dunkerque, Musée d'Art Contemporain, *César 1955-1985*, novembre 1985-janvier 1986 (le fer exposé et illustré au catalogue d'exposition).

Marseille, Centre de la Vieille Charité, *César, œuvres de 1947 à 1993*, juillet-septembre 1993 (le fer illustré en couleurs p. 80).

Villetaneuse, Commune de Villetaneuse, *Villetaneuse-souvenirs, César Villetaneuse 1999-2000*, 1999-2000 (un autre exemplaire illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 28).

#### BIBLIOGRAPHIE:

P. Restany, *César*, Paris, 1988 (le fer illustré p. 135).

J-C. Hachet, *César ou les métamorphoses d'un grand art*, Paris, 1989, No. 19 (le fer illustré p. 25).

D. Durand -Ruel, *César, Catalogue Raisonné, Volume I, 1947-1964*, Paris, 1994, No. 235 (le fer illustré p. 209).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le No. 434.

“

**Je n'ai pas d'imagination. Elle ne me vient qu'avec le toucher et les yeux. Sans ces deux éléments, le cerveau ne fonctionne pas.**

*I have no imagination. It only comes to me through touch and sight. Without these two, the brain doesn't work.* ”

CÉSAR



César, *Grande Plaque murale*, 1957.  
© SBJ / Adagp, Paris 2019



λ 12

## NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

### Lanterne

signé 'Staël' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
116 x 89 cm.  
Peint en 1955.

signed 'Staël' (lower left)  
oil on canvas  
45½ x 35 in.  
Painted in 1955.

€1,000,000-1,500,000  
\$1,200,000-1,700,000  
£860,000-1,300,000

PROVENANCE:  
Atelier de l'artiste  
Puis par descendance au propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Bâle, Galerie Beyeler, *Nicolas de Staël*, août-octobre 1964, No. 39 (illustré au catalogue d'exposition, non paginé).  
Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (No. 105); Montevideo, Museo Nacional de Bellas Artes and Lima, Museo de Arte (No. 131), *Pintura Francesa contemporánea*, 1965-1966, No. 108.  
Colmar, Musée d'Unterlinden, *De Staël*, juin-octobre 1977, No. 31 (illustré au catalogue d'exposition, non paginé).  
Stavanger, Stavanger Faste Galleri (mai-août); Arhus, Århus Kunstbygning (septembre); Copenhagen, Nikolaj Københavns Kommunes, Udstillingsbygning (octobre). *Nicolas de Staël Malerier og tegninger 1945-1955*, 1983, No. 23 (illustré au catalogue d'exposition).  
Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, *Nicolas de Staël, Peintures et dessins*, juin-septembre 1984 (illustré au catalogue d'exposition, non paginé).

Antibes, Musée Picasso Château Grimaldi, *Nicolas de Staël à Antibes, septembre 1954-mars 1955*, été 1986, No. 18 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).  
Parma, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, *Nicolas de Staël*, avril-juillet 1994, No. 65, p. 208 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 127).

#### BIBLIOGRAPHIE:

J. Grenier, 'Portrait posthume de Nicolas de Staël', in *L'Oeil*, Paris 1955, No. 12 (illustré p. 48).  
D. Cooper and R. van Gindertael, *Nicolas de Staël*, catalogue d'exposition, Galerie Beyeler, Bâle, 1966, No. 35 (illustré).  
J. Dubourg and F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné des peintures*, Paris 1968, No. 1032 (illustré p. 383).  
F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, No. 1056, p. 682 (illustré en couleurs p. 626).

“

Ce que j'essaie, c'est un renouvellement continu, vraiment continu, et ce n'est pas facile. Ma peinture, je sais ce qu'elle 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.

*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 trials of strength, it's a fragile thing in the sense of the good, the sublime. It's as fragile as love.* ”

NICOLAS DE STAËL



Nicolas de Staël, *Le Concert*, 1955.  
© DACS, 2014 / Christie's image 2019 / Adapp, Paris, 2019

Réalisée au début de l'année 1955, *Lanterne* est une nature morte saisissante, datant des derniers mois de la vie tragiquement écourtée de Nicolas de Staël. L'artiste y exprime son sens magistral de la couleur et de l'harmonie. Si cette scène domestique présente une immédiateté et un éclat que l'on associe d'ordinaire plutôt à l'expressionnisme abstrait, *Lanterne* s'avère caractéristique de l'évolution formelle du peintre à la fin de sa vie, se traduisant par l'emploi de lavis colorés toujours plus minces et translucides. Ainsi, les bandes horizontales d'indigo, de corail et de blanc au cœur de la toile entrent en résonance avec les œuvres relevant du *colorfield* que réalise Mark Rothko vers la même époque. À propos de cette sensibilité dans son art, le peintre déclara en 1955 : « Les harmonies doivent être fortes, subtiles, très subtiles, les valeurs directes, indirectes ou même opposées. Ce qui compte, c'est qu'elles soient vraies. Et ce, toujours. Mais plus cette approche varie d'une toile à l'autre, plus l'absurdité de la démarche m'apparaît, et plus je suis





Henri Matisse, *L'atelier rouge*, 1911. © 2015 MoMa, N.Y. / © Succession H. Matisse

déterminé à poursuivre. » (N. de Staël, cité dans D. Cooper, *Nicolas de Staël*, Londres, 1961, p. 34). Débarrassées de leurs détails superflus, *Lanterne* comme *Nature morte, fond rouge* (1955) laissent transparaître la pureté spirituelle fondamentale des expérimentations de l'artiste, qui culminera dans l'un de ses derniers chefs-d'œuvre, *Le Concert* (1955, musée Picasso d'Antibes).

En raison de cet usage particulier de la couleur rouge, en un vaste aplat sur lequel les autres éléments figuratifs semblent flotter, la fusion du premier et de l'arrière-plan que l'on observe dans *Lanterne* ne manque pas d'évoquer *L'Atelier rouge* de Henri Matisse, dont l'influence a été déterminante pour l'artiste. La découverte de son œuvre lors d'un séjour à Paris en 1922, alors qu'il était étudiant à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, lui fit très forte impression. La seconde rencontre marquante avec l'œuvre de Matisse eut lieu en 1953, lorsque l'artiste se rendit à New York pour assister au vernissage de son exposition à la galerie Knoedler. Au cours de ce séjour, il eut l'occasion d'admirer des œuvres de Matisse dans la collection Barnes, à Philadelphie. Encore imprégné des images qu'il venait de voir, Nicolas de Staël découvrit la même année la première exposition entièrement consacrée aux papiers découpés de Matisse chez Berggruen et Cie, à Paris. Le critique d'art et ami de l'artiste Douglas Cooper constate ce changement dans l'œuvre de l'artiste : « Au cours de l'automne et de l'hiver 1954-1955, la peinture de Nicolas de Staël connut une nouvelle évolution, de nature plus profonde cette fois. Il abandonna en effet la spatule pour le pinceau et se mit à travailler avec de fins lavis, obtenant une sensation impressionniste inédite grâce à la fluidité et à l'immédiateté de sa peinture. » (D. Cooper, *ibid.*, p. 63). À travers cette harmonisation et « son

sens exact du ton, Nicolas de Staël, à l'instar de Matisse, était capable de situer les objets dans l'espace et même d'évoquer une certaine idée de volume sans l'aide de la ligne, bien qu'il lui faille désormais introduire un minimum de modelé pour dépasser l'immatérialité et donner à ses formes ce semblant de densité qu'il parvenait auparavant à obtenir par des empâtements. Dans certaines de ses dernières œuvres, de fait, le peintre montre qu'il parvient à bousculer sa méthode habituelle pour produire l'effet saisissant d'objets qui se détachent d'un environnement sombre pour se matérialiser dans une sorte de silhouette lumineuse en contre-jour. » (D. Cooper, *ibid.*, p. 64).

*Executed in early 1955, Lanterne is an engaging still-life from the last months of Nicolas de Staël's tragically short life. Here de Staël has exhibited his masterful eye for colour and harmony, presenting a domestic scene with an immediacy and vibrancy often considered the reserve of Abstract Expressionism. Lanterne is indicative of a recent turn in de Staël's practice, which saw his painterly application embrace thinner, more translucent washes of colour. Indeed the horizontal bands of indigo, coral and white at centre of the canvas find resonance with the colorfield works of Mark Rothko who was working around the same time. Of this sensibility in his art de Staël said in 1955, 'The harmonies have to be strong, subtle, very subtle, the values direct, indirect, or even inverse values. What matters is that they should be true. That always. But the more the approach to this differs from one picture to another, the more absurd the way of achieving it seems, the more interested I am in pursuing it' (N. de Staël, quoted in D. Cooper, Nicolas de Staël, London 1961, p. 34). In their elimination of superfluous details, Lanterne as well as Nature Morte, Fond Rouge, 1955, allow*

*for the pure elemental spirit of his experience to spring forth, and ultimately culminate in one of de Staël's final masterpieces, Le Concert, 1955, Musée Picasso, Antibes.*

*In its dedicated use of the colour red as an expanse in which to set floating figurative components, the merging of foreground and background in Lanterne cannot help but recall Henri Matisse's L'Atelier Rouge. An artist who was a significant influence on de Staël, Matisse's work made an immediate impression on the then young artist in 1922 when he saw it on a visit to Paris while studying at the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels. De Staël's next significant engagement with the work of Matisse came in 1953 when he visited New York to attend the opening of his inaugural exhibition at Knoedler Gallery. It was during this trip that he admired works by Matisse at the Barnes Collection, Philadelphia. Laden with the imagery he had seen, de Staël visited the first exhibition devoted solely to Matisse's cut-outs at Heinz Berggruen et Cie, Paris the same year.*

*De Staël's friend and art critic Douglas Cooper notes this change in the artist's œuvre. 'During the autumn and winter of 1954-55 de Staël's painting underwent yet another change, this time of a more profound nature. For he abandoned the spatula for the brush and began to work with thin washes, creating a different sort of impressionistic sensation by the fluidity and immediacy of his paint' (D. Cooper, Nicolas de Staël, London 1961, p. 63). In this harmonisation and 'with his exact sense of tone de Staël, like Matisse, could situate objects in space and even conjure up a certain sense of volume without the assistance of line, though he now had to introduce a little modeling to overcome the immateriality and give to his forms that semblance of density which he had previously achieved through impasto. In some of these pictures indeed, de Staël showed that he could reverse the usual method and bring off the striking effect of detaching objects from a surrounding darkness by making them materialize in a sort of luminous counter-silhouette' (D. Cooper, Nicolas de Staël, London 1961, p. 64).*



Mark Rothko, *No. 11 (Untitled)*, 1957. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - Adagp, Paris, 2019



λ 13

## JOSEPH ŠÍMA (1891-1971)

### *Espace bleu II*

signé et daté 'J. ŠIMA 69' (en bas à droite); signé, titré et daté 'J. ŠIMA 1969 "ESPACE BLEU II" (au dos)

huile sur toile  
81 x 100 cm.  
Peint en 1969.

signed and dated 'J. ŠIMA 69' (lower right); signed, titled and dated 'J. ŠIMA 1969 "ESPACE BLEU II" (on the reverse)

oil on canvas  
31 $\frac{1}{8}$  x 39 $\frac{3}{8}$  in.  
Painted in 1969.

€70,000-100,000  
\$79,000-110,000  
£61,000-86,000

PROVENANCE:  
Galerie Le Point Cardinal, Paris  
Collection privée, France

BIBLIOGRAPHIE:  
F. Smejkal, *Šima*, Paris, No. 414, p. 441 (illustré en couleurs p. 379).

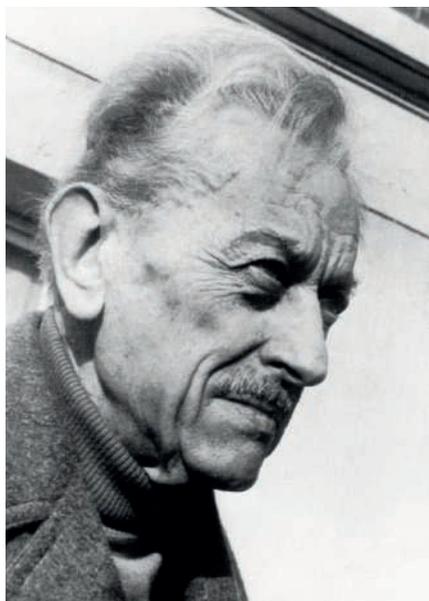
“

**Nous découvrons aujourd'hui sur le chemin rocailleux de notre monde rationaliste des trésors de poésie. De poésie entendue, non comme élément décoratif, mais comme une certitude fascinante et irréfutable... Car la poésie est à la fois expérience et reconnaissance.**

*Today we discover on the rocky road of our rationalistic world treasures of poetry. I mean poetry not as decorative element but as a fascinating and irrefutable certainty... because poetry is both experience and recognition.*

”

JOSEF ŠÍMA



Portrait de Josef Šíma.  
© Tous droits réservés

Pour parler des peintures qu'il réalise dans les années 1960, Josef Šíma évoque des "paysages mentaux" dans lesquels la frontière se fait floue entre figuration et abstraction. Dotés d'une charge profondément méditative, légers, dépouillés, vaporeux, ces paysages sont avant tout sensoriels ; dénués de référents tout à fait identifiables, ils se composent essentiellement de signes linéaires et géométriques et de taches de couleurs qui se fondent dans l'espace lumineux. À l'image d'*Espace bleu II*, peint deux ans avant la disparition du peintre, ces œuvres révèlent la façon dont l'artiste atteint, au cours des dernières années de sa vie, une plénitude et une profondeur maximales : « Šíma s'est écarté de l'agitation du monde, de l'actualité éphémère, des théories sur l'art qui se succèdent et évoluent si rapidement. [...] Il n'a pas pour autant rompu avec le monde, mais ses échos ne l'atteignent plus que de très loin, la vie et l'expérience lui ayant appris à ne plus répondre qu'aux problèmes fondamentaux et aux questions essentielles. » (F. Smejkal, *Šíma*, Paris, 1992, p. 311).

*When speaking of paintings that he made in the 1960s, Josef Šíma talked of "mental landscapes" which blur the boundaries between figuration and abstraction. With a profoundly meditative charge, these hazy, weightless, minimalist landscapes appeal above all to the senses; deprived of any clearly identifiable reference point, they are essentially composed of linear and geometric shapes and spots of colours that blend together in a luminous space. Like *Espace bleu II*, which the artist painted two years before his death, these works reveal the way that the artist reached maximal fulfilment and depth in the last years of his life: "Šíma distances himself from the bustle of the world, ephemeral topicality and the rapid-fire succession and development of art theories. [...] This did not constitute a break from the world; however, its echoes only reached him from very far away at this point, since life and experience had taught him only to address fundamental problems and essential questions." (F. Smejkal, *Šíma*, Paris, 1992, p. 311).*



λ f 14

## HANS HARTUNG (1904-1989)

T55-2

signé et daté 'Hartung 55' (en bas à gauche); titré

"Peinture T55-2" (au dos)

huile sur toile

100 x 73 cm.

Peint en 1955.

signed and dated 'Hartung 55' (lower left); titled

"Peinture T55-2" (on the reverse)

oil on canvas

39 3/8 x 28 3/4 in.

Painted in 1955.

€400,000-600,000

\$450,000-670,000

£350,000-520,000

### PROVENANCE:

Collection privée, Venezuela, (acquis en 1956)

Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 5 avril 1990,

lot 618

Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel

### EXPOSITION:

Valence, Ateneo de Valencia, *Exposicion Internacional de Pintura*, septembre-octobre 1955, No. 2 (illustré au catalogue d'exposition).

Milan, Galleria Ruggerini e Zonca, *Hartung*, octobre-décembre 1990.

### BIBLIOGRAPHIE:

M. Ragon et H. Wescher, "L'Art actuel. Dialogue sur le salon de mai et 30", in *Cimaise*, Paris, juin 1955.

*A Abstracção em Arte*, Primeiro de Janeiro, Porto, 9 août 1956.

M. Pollefliet, *L'Artiste, dans l'atelier de Hartung*, Paris, 1956.

A.T. Kentun, "Hans Hartung Katastrofista", in *Nowe Sygnaly*, Varsovie, 30 juin 1957.

P. Cabanne, *Dictionnaire des arts*, Bordas, Paris, 1971.

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Hans Hartung et Anna Eva Bergman et figurera au catalogue raisonné de l'œuvre de Hans Hartung actuellement en préparation.

Le milieu des années 1950, dont *T1955-2* est issue, est une période d'intense création pour Hans Hartung. Le peintre séjourne alors régulièrement avec Anna-Eva Bergman dans une villa en bord de Méditerranée. Il y peindra des centaines d'esquisses sur papier, à l'encre de Chine, qui forment le ciment sur lequel *T1955-2* s'érige : « [elles] ont eu une forte influence sur ma peinture de cette époque où de grands signes noirs apparaissent sur des fonds de vert froid très clair, de rouge minium ou d'autres couleurs » (cité in M. Lefèvre, *Hans Hartung. Autoportrait*, Paris, p.198).



Portrait de Hans Hartung.

© Hans Hartung / Adagp, Paris 2019

Plus qu'une influence, le dessin est pour Hartung un préalable indispensable : depuis le sortir de la guerre, il s'emploie à transposer sur la toile les formes d'abord libérées sur papier. *T1955-2* est le fruit du fascinant syncrétisme qui naît de la mise au carreau de l'esquisse. Les courbes noires, gerbe de signes calligraphiés, portent la trace d'un dynamisme gestuel fugace ; elles sont pourtant l'aboutissement d'un processus contrôlé. Du dessin à la toile, Hartung rajoute toutefois la couleur : un fond de vert subtil dont les effets de transparence dynamisent la composition. Fruit d'un équilibre recherché du spontané et du réfléchi, *T1955-2* est également le marqueur d'une décennie majeure pour l'artiste : les expositions se multiplient à Berlin, Bruxelles ou New York jusqu'à l'obtention en 1960 du Grand Prix de Peinture à Venise. L'œuvre signe en cela la consécration de Hans Hartung et de son œuvre, solitaire autant qu'elle fut pionnière.

*The mid-1950s, when T1955-2 was painted, was a period of intense creativity for Hans Hartung. At the time, he regularly stayed with Anna-Eva Bergman at a villa on the Mediterranean coast. There he drew hundreds of sketches with India ink on paper, which formed the basis for what became T1955-2: "[They] had a big influence on my painting at the time, setting large black strokes against backgrounds of*

*stone-cold green, red lead or other colours" (quoted in M. Lefèvre, Hans Hartung. Autoportrait, Paris, p.198).*

*Drawings for Hartung were not just an influence but an indispensable prerequisite, as after the end of the war he transferred to canvas the forms that he first set free on paper. T1955-2 is the captivating result of merging the brush and the pen. Its black lines sprouting calligraphy seem to be little more than flowery flights of fancy, yet stem from control and technique. In contrast to the plain sketch, colour found its way onto the canvas in the form of a subtle green background, the transparent effect of which enlivens the work. The outcome of a studied balance between impulse and method, T1955-2 marks an important decade for the painter with exhibitions in Berlin, Brussels and New York and in 1960 the Grand Prix de Peinture in Venice. It established Hartung as an artist whose work is as solitary as it was pioneering.*



15

## MARKUS RAETZ (NÉ EN 1941)

### *Todo-Nada*

inscrit des initiales, daté et numéroté 'M.R 98 3/6'  
(au-dessous)  
fonte de laiton patiné en noir  
9 x 97 x 11 cm.

Réalisée en 1998-1999, cette œuvre porte le  
numéro trois d'une édition de six exemplaires.

inscribed with the initials, dated and numbered  
'M.R 98 3/6' (underneath)  
brass with black patina  
3½ x 38¼ x 4⅝ in.  
Executed in 1998-1999, this work is number  
three from an edition of six.

€30,000-40,000  
\$34,000-45,000  
£26,000-34,000

#### PROVENANCE:

Farideh Cadot Associés, Paris  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Genève, MAMCO, *Cycle l'Eternel Détour*, juin-  
octobre 2011 (un autre exemplaire exposé).  
Bienne, Centre Pasquart, *Markus Raetz*, juin 2001  
(un autre exemplaire exposé).  
Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain,  
*Markus Raetz*, février-mai 2006 (un autre  
exemplaire exposé).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de  
Markus Raetz et sera incluse dans le catalogue  
raisonné des œuvres en trois dimensions de  
l'artiste, actuellement en préparation par le Swiss  
Institute for Art Research (SIK-ISEA).



**L'œuvre de Raetz nous transporte dans un espace d'images  
qui renverse – non sans humour – notre recours naïf à la  
vision comme confirmation de la réalité.**

*The work of Raetz transports us into a space of images that  
topples – not without humour – the way we naively resort to vision  
as a confirmation of reality.*



MAX WECHSLER



Ed Ruscha, *Everything vs. Nothing*, 1991.  
© Edward J. Ruscha IV.

Les œuvres de Markus Raetz jouent avec la  
perception de ceux qui les regardent. Ainsi, dans  
la série de sculptures dont fait partie *Todo-Nada*,  
l'artiste s'amuse à faire cohabiter deux notions  
contraires, à la fois présentes ensemble sur la  
même œuvre et qu'il est pour autant impossible  
de voir simultanément. C'est en effet en fonction  
de l'endroit d'où le spectateur la contemple  
que l'œuvre révèle l'un ou l'autre de ces deux  
opposés : de la disparition d'un mot dépend  
l'apparition de l'autre, et dans la transition entre  
les deux n'émerge qu'une forme floue, un espace  
vide de sens. Avec *Todo-Nada* l'artiste interroge  
la permanence des phénomènes visuels qui  
se présentent au regard en même temps qu'il  
questionne les notions de vérité et de mensonge  
des images.

*The works of Markus Raetz play with the  
perception of those who view them. Thus, in  
the series of sculptures to which *Todo-Nada*  
belongs, the artist plays at combining two  
contrary notions in the same work and yet making  
it impossible to view them both simultaneously.  
Indeed, depending on the position from where the  
spectator contemplates the work, it reveals one or  
the other of these two opposites: the appearance  
of one word depends on the disappearance of  
another, and in the transition between the two  
there is only a blurry shape, a senseless space.  
With *Todo-Nada*, the artist questions the  
permanence of visual phenomena that appear  
to the eyes, and simultaneously challenges the  
notion of the truth and lies of images.*

TODO

NADA

λ 16

## ANDRÉ CADERE (1934-1978)

### *Barre de bois rond noir, blanc, rouge*

douze segments de bois peints et assemblés  
42.5 x 3.5 cm.  
Réalisé en 1975.

twelve segments of painted wood assemblage  
16¾ x 1⅜ in.  
Executed in 1975.

€80,000-120,000  
\$90,000-130,000  
£69,000-100,000

PROVENANCE:  
Galerie MTL, Bruxelles  
Internationaal Cultureel Centrum, Anvers  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

EXPOSITION:  
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, *Manifeste*, juin-novembre 1992, p. 68.  
Munich, Kunstverein Munchen (janvier-mars),  
Hambourg, Kunstverein Hamburg; Graz, Neue Galerie, *André Cadere. Unordnung herstellen. Geschichte einer Arbeit*, janvier-mars 1996.  
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, *André Cadere*, novembre 2018-avril 2019.

BIBLIOGRAPHIE:  
*André Cadere. Peinture sans fin*, catalogue d'exposition Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bonnefantenmuseum Maastricht, Allemagne, 2007 (illustré p. 29).  
K. Grässlin, F. Hergott, A. Van Grevenstein, *André Cadere, Catalogue Raisonné*, Cologne, 2008, No. A 62 (illustré en couleurs p. 63).

“

Enigmatique entre tous, d'autant que la mort a prématurément effacé sa silhouette familière, André Cadere s'est promené, dans les vernissages, pendant des années, muni d'un grand bâton fait d'anneaux multicolores. Ce bâton était un passager clandestin dans les expositions où Cadere se rendait.

*Enigmatic above all, even more so because death prematurely erased his familiar silhouette, André Cadere wandered art openings for years carrying a large baton made up of multi-coloured rings. This baton was a clandestine passenger in the exhibitions that Cadere visited.* ”

CATHERINE MILLET



Portrait d'André Cadere, Paris, 1977.  
Archives Ghislain Mollet-Viéville © Adagp Paris, 2019



λ f 17

## FRANÇOIS MORELLET (1926-2016)

*2 simples trames 0°10°*

signé et daté 'Morellet 1974' (sur le châssis)

huile sur toile

140 x 140 cm.

Réalisé en 1974.

signed and dated 'Morellet 1974' (on the stretcher)

oil on canvas

55½ x 55½ in.

Executed in 1974.

€150,000-200,000

\$170,000-220,000

£130,000-170,000

PROVENANCE:

Galerie Dabbeni, Lugano

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

Cette œuvre est enregistrée dans les archives  
de François Morellet sous le No. 74003.

En 1952, François Morellet découvre l'Alhambra de Grenade et y subit un choc esthétique qui exercera une influence déterminante sur son travail. Impressionné par ce qu'il considère comme « l'art le plus intelligent, le plus précis, le plus raffiné, le plus systématique qui ait jamais existé », il commence à développer quelques années plus tard son système de trames, réseau de lignes droites ou courbes qui se croisent ou s'enchevêtrent sur toile, et dont *2 simples trames 0°10°* offre un exemple emblématique. Les outils qu'emploie l'artiste – le compas, la règle, l'équerre, la plume-réservoir, la roulette, le rouleau ou le

pistolet – sont davantage ceux de l'industriel (sa formation d'origine et l'occupation qu'il conservera tout au long de sa carrière) du peintre dans son acception classique. Le hasard tient ici un rôle fondamental, Morellet souhaitant retirer à l'œuvre sa dimension subjective. L'idée même de composition est mise à mal dans les œuvres de l'artiste, leurs surfaces étant occupées par la géométrie des formes ou des traits de façon homogène, annihilant de ce fait toute idée de centre ou de marges, d'arrière ou de premier plans. Le motif, autonome, se décline dès lors à l'infini et semble prêt à se prolonger au-delà des limites de la toile.



Portrait de François Morellet travaillant l'une de ses œuvres.  
© Adagp Paris, 2019

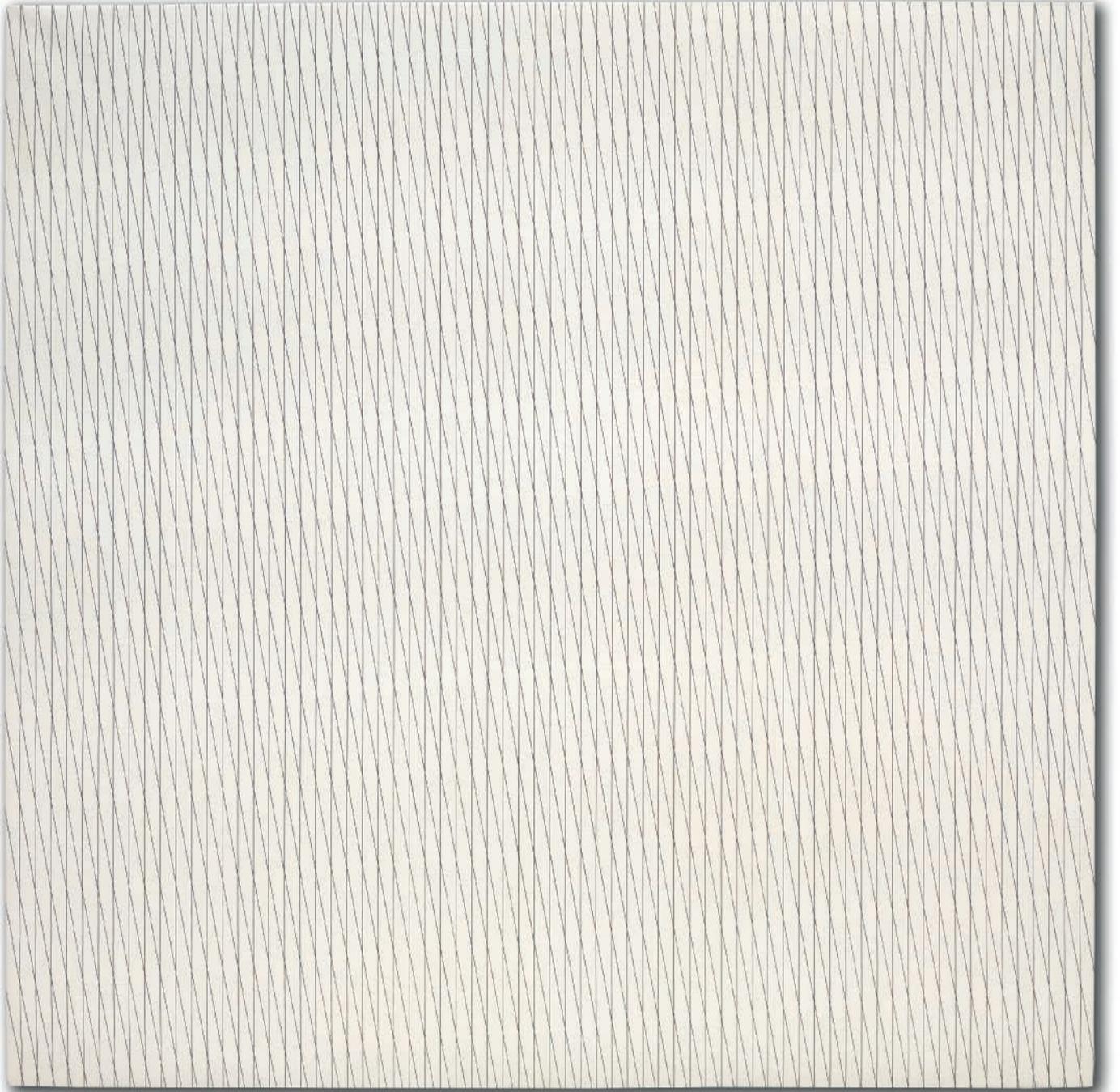
“

J'ai toujours été passionné par le mariage de l'ordre et du désordre, que ce soit l'un qui produise ou perturbe l'autre ou l'autre qui produise ou perturbe l'un.

*I've always been fascinated by the union between order and disorder, whether the one produces and disturbs the other or the other produces and disturbs the one.* ”

FRANÇOIS MORELLET

*In 1952 François Morellet visited the Alhambra in Grenada (Spain) where he underwent an aesthetic shock that left a lasting impression on his work. Moved by what he called "the most intelligent, most precise, most sophisticated, most systemic work of art there has ever been", he began some years later to develop his meshwork system of criss-crossing, tangled straight or curved lines set on canvas, of which 2 simples trames 0° 10° is a typical example. His tools – compasses, ruler, set square, fountain pen & inkpot, cutting wheel, roller and spray gun – were rather those of the maker (inspired perhaps by his dual occupation at the family-owned toymaking firm) than of the painter in its classical sense. Morellet wanted chance to play a fundamental role in his work, thus stripping it of its subjective dimension. The very idea of composition is given short shrift with surfaces occupied by homogeneous geometric forms or lines that obliterate centre and margins, foreground and background alike. The pattern emerges on its own, unfathomable and seemingly on the verge of breaking out of the canvas.*



## JOSEF ALBERS (1888-1976)

### *Study for Homage to the Square: Light Age*

signé de l'initiale et daté 'A. 64' (en bas à droite);  
signé, titré et daté 'Study for Homage to the  
Square "Light Age" Albers 1964' (au dos)  
huile sur isorel  
45.7 x 45.7 cm.  
Peint en 1964.

signed with initial and dated 'A. 64' (lower right);  
signed, titled and dated 'Study for Homage to the  
Square "Light Age" Albers 1964' (on the reverse)  
oil on Masonite  
18 x 18 in.  
Painted in 1964.

€160,000-200,000  
\$180,000-220,000  
£140,000-170,000

#### PROVENANCE:

The J.L. Hudson Gallery, Detroit  
Peggy et David Steine, Nashville  
Vente anonyme, Sotheby's, New York,  
14 décembre 2010, lot 57  
IAM Gallery, Pieve di Cento  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel  
en 2011

#### EXPOSITION:

Atlanta, The High Museum of Art, *The Collection  
of Peggy and David Steine*, mai-juin 1969, No. 1  
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

Cette œuvre sera incluse dans le prochain  
catalogue raisonné actuellement en préparation  
par la Josef et Anni Albers Foundation, sous le  
No. JAAF 1964.1.8.

Professeur au Black Mountain College (où il a pour élèves Robert Rauschenberg et Cy Twombly) puis à Yale (où il enseigne notamment à Robert Mangold, Brice Marden ou Richard Serra), Josef Albers débute sa série des *Hommages au carré* en 1950 et la prolonge jusqu'à sa disparition en 1976. En ayant invariablement recours à la forme carrée, dont *Study for Homage to the Square : Light Age* est un exemple emblématique, le peintre peut donner libre cours à ses recherches autour de la couleur : « La couleur est mon langage. Je ne rends pas 'hommage au carré'. Le carré est seulement le plat dans lequel je sers mon obsession de la couleur ».

La juxtaposition de plans colorés encastrés les uns dans les autres permet à l'artiste d'expérimenter la façon dont une couleur revêt une tonalité toujours différente en fonction de celle auprès de laquelle elle est placée, semblant tantôt plus sombre ou plus lumineuse, changeant de tonalité et de température, donnant l'illusion de ressortir ou au contraire s'enfoncer dans la composition. La texture particulière de la peinture utilisée par l'artiste, déposée directement depuis le tube et appliquée en plusieurs couches successives jusqu'à obtenir une matière épaisse, ajoutée à la granulosité du panneau d'isorel sur lequel la

lumière peut venir s'accrocher, confère aux œuvres du peintre une vibration unique.

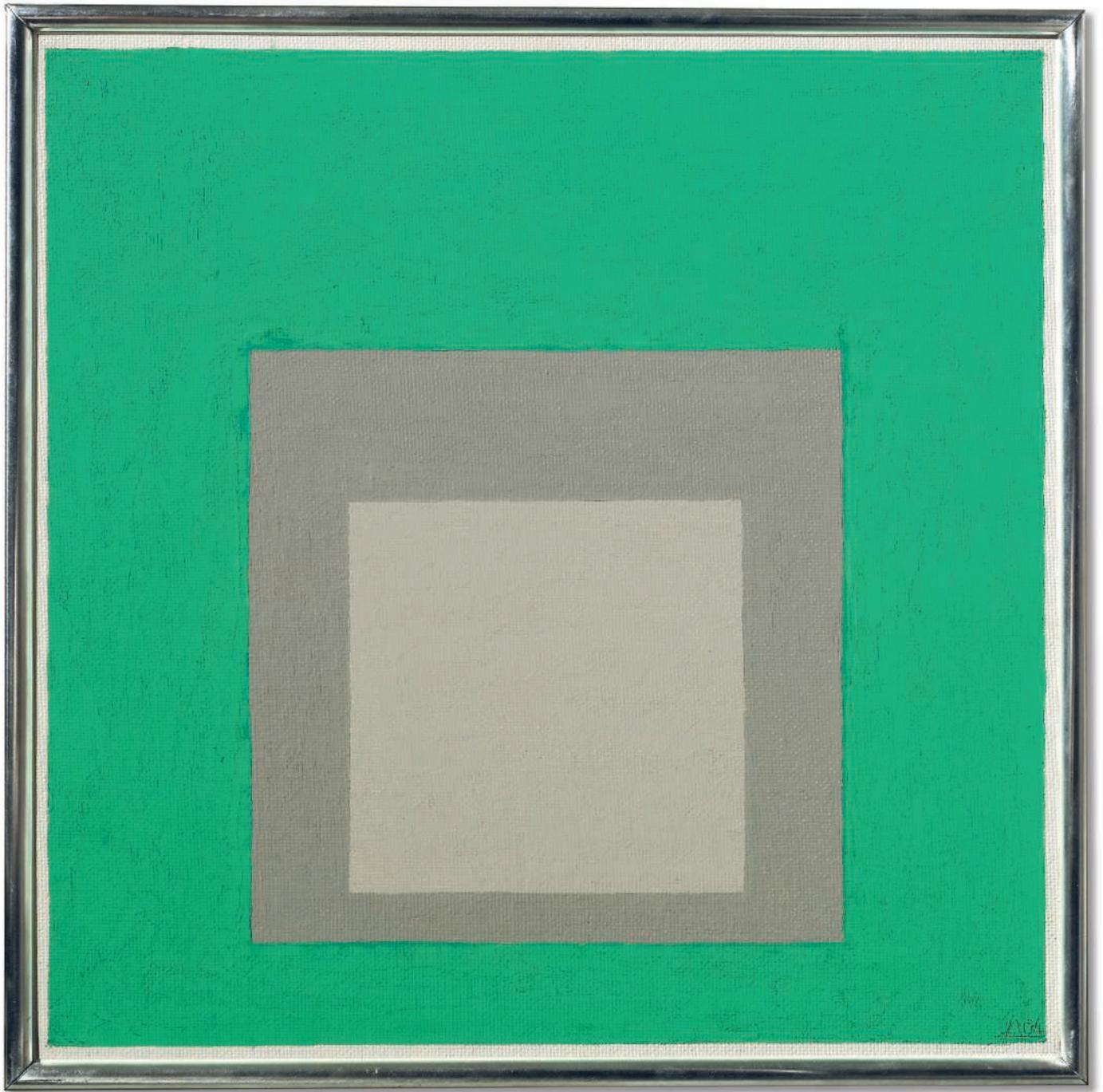
En choisissant d'attribuer à ses peintures des titres souvent évocateurs, comme c'est le cas avec *Study for Homage to the Square : Light Age*, Albers souligne combien la couleur est porteuse de fortes charges émotionnelles : « lorsque l'on comprend que toute couleur change au contact d'un environnement changeant, alors on saisit que cette leçon s'applique autant la couleur qu'à la vie elle-même ».

---

*A professor at Black Mountain College (where his students included Robert Rauschenberg and Cy Twombly), then at Yale (where he most notably taught Robert Mangold, Brice Marden and Richard Serra), Josef Albers began his series of Homage to the Square in 1950 and continued them until his death in 1976. By invariably making use of the square shape, of which Study for Homage to the Square: Light Age is an emblematic example, the painter is free to make an in-depth research into colour: "Colour is my language. I am not really paying 'homage to the square'. The square is simply the dish in which I am serving my obsession to colour."*

*The juxtaposition of coloured planes, each one fitted within the next, enables the artist to experiment with the way that a colour always takes on a different tonality depending on the colour that it is placed next to, seeming variously darker or lighter, changing in tonality and warmth, appearing to stand out or rather sink into the composition. The combination of the specific texture of the paint used by the artist – taken directly from the tube and applied in several successive layers to obtain a thick consistency – and the granular texture of the hardboard panel, which captures the light, brings a unique vibration to the painter's works.*

*By choosing to give the paintings names that are often evocative, as is the case for Study for Homage to the Square: Light Age, Albers emphasises how much colour carries an emotional charge: "When you really understand that each colour is changed by a changed environment, you eventually find that you have learned about life as well as about colour."*



λ 19

## GÜNTHER UECKER (NÉ EN 1930)

### *Reihung*

signé et daté 'Uecker 68' (au dos)  
clous et mine de plomb sur toile montée sur  
panneau  
39 x 39 x 12.5 cm.  
Réalisé en 1968.

signed and dated 'Uecker 68' (on the reverse)  
nails on canvas laid down on board  
15% x 15% x 4% in.  
Executed in 1968.

€200,000-300,000  
\$230,000-340,000  
£180,000-260,000

#### PROVENANCE:

Walter Storms Galerie, Cologne  
Acquis auprès de celle-ci en 2000



**Mes œuvres acquièrent leur réalité à travers la lumière... leur intensité change selon la lumière qui se projette sur elles et qui diffère en fonction de la position du regardeur.**

*My works acquire their reality through light... their intensity is changeable due to the light impinging on them which, from the viewer's standpoint is variable.* ”

GÜNTHER UECKER

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux groupes d'artistes émergent à travers le monde, ayant en commun de vouloir en finir avec les codes artistiques du passé pour bâtir une esthétique entièrement nouvelle. C'est en particulier le cas en Allemagne avec Zéro, dont Günther Uecker est l'une des figures les plus emblématiques, de la création du groupe en 1961 jusqu'à dissolution en 1968, année où est réalisé *Reihung*. Représentative des recherches plastiques que l'artiste entreprend au cours de cette décennie décisive, l'œuvre est composée d'un agencement orthogonal de clous, fichés dans une toile elle-même marouflée sur panneau. Sa radicalité formelle rappelle l'influence exercée par Malévitch sur les travaux de Uecker, ce dernier trouvant dans les œuvres suprématistes du peintre russe, chargées de métaphores sur le néant et les négations de la peinture figurative du passé, la possibilité « d'éprouver plus d'optimisme quant à son propre parcours » (G. Uecker cité in D. Honisch, *Uecker*, New York 1983, p. 26).

Les œuvres de Günther Uecker changent au fur et à mesure que la lumière traverse la forêt de clous et y déploie ses jeux d'ombres. Ce faisant, elles permettent à celui qui les contemple d'éprouver la

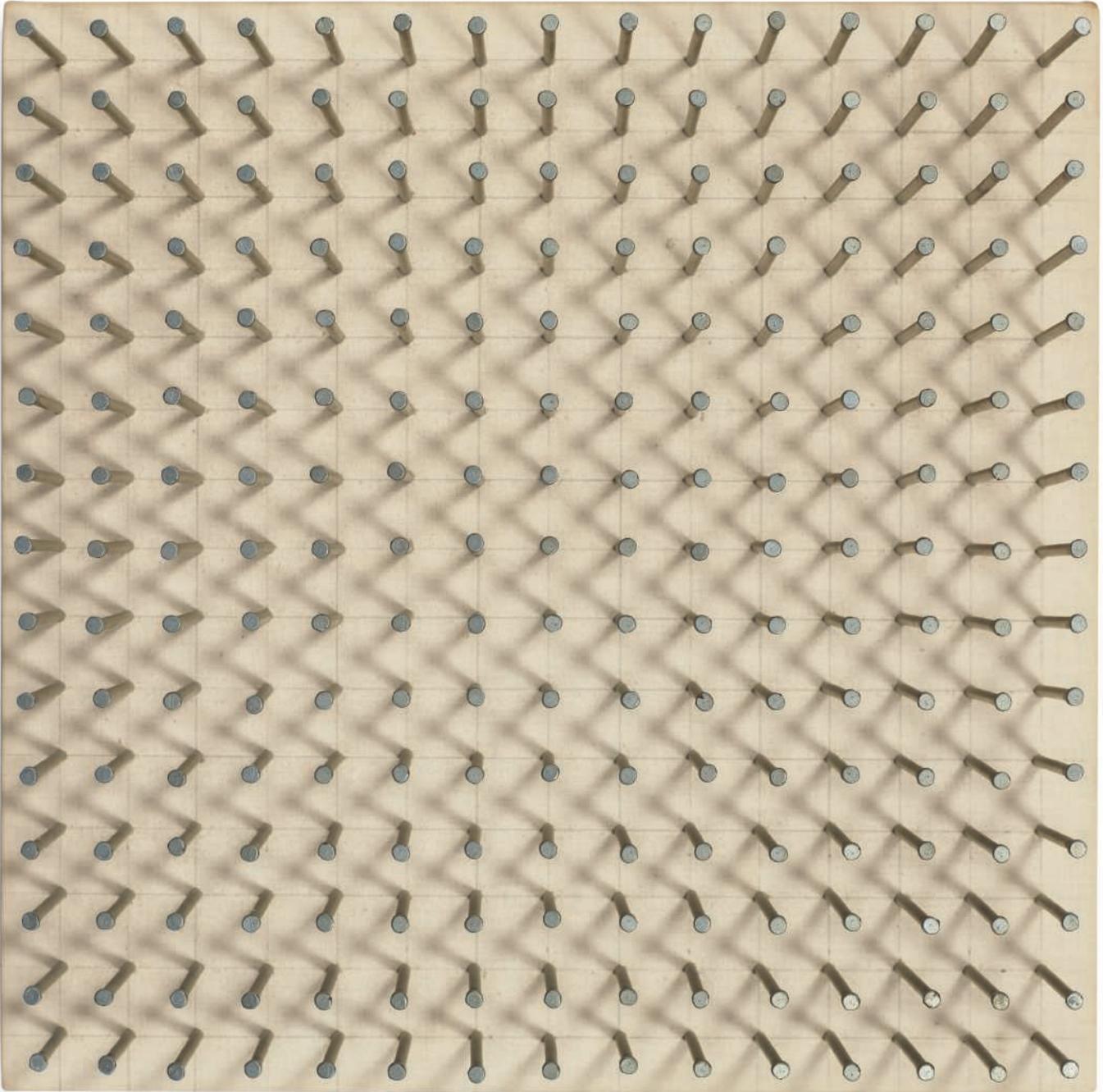
diversité des points de vue et la radicale solitude du regardeur : puisque l'œuvre n'est jamais la même selon l'endroit d'où elle est regardée et la lumière qui s'y projette, il n'en existe pas de lecture unique, définitive et incontestable ; elle se révèle être au contraire un espace dont le sens se construit et se déconstruit en permanence. Ainsi, comme l'explique l'artiste : « en utilisant des clous, je cherche à créer un motif structuré de relations formelles pour déclencher des vibrations qui dérangent et perturbent leur ordre géométrique. Ce qui importe à mes yeux, c'est la variabilité qui est capable de nous révéler la beauté du mouvement » (G. Uecker cité dans D. Honisch (a.o.), *Günther Uecker: Twenty Chapters*, Berlin 2006, p. 34).

---

*The end of the Second World War saw the emergence all over the world of a number of artist groups united by a desire to be done with the rules of the past and move towards an entirely new aesthetic. In Germany this took the form of the ZERO group, in which Günther Uecker played a leading role from its founding in 1961 to its dissolution in 1968, the year *Reihung* came into being. Typical of the artist's experimentation with*

*plastics during this decisive decade, the work consists of rows of nails driven into a canvas itself mounted onto a panel. Its formal radicalism evokes the influence exerted by Malévitch on Uecker, who said of the Russian painter's Suprematist works, oozing with metaphors on nothingness and the negation of the figurative painting of the past, that they "made it possible to feel more optimistic about one's own way" (quoted in D. Honisch, *Uecker*, New York 1983, p. 26).*

*Uecker's creations change with the light as it flits through forests of nails and darts amid the shadows it creates. In so doing, the viewer experiences multiple points of view and a radical solitude. Every angle yields a different interpretation depending on where and how the light falls. No perspective is all-encompassing as the object becomes a space whose meaning is continually constructed only to be deconstructed. In the artist's own words, "When I use nails my aim is to establish a structured pattern of relationships in order to set vibrations in motion that disturb and irritate their geometric order. What is important to me is variability, which is capable of revealing the beauty of movement to us." (quoted in D. Honisch (a.o.), *Günther Uecker: Twenty Chapters*, Berlin 2006, p. 34.).*



■ λ 20

## ROMAN OPALKA (1931-2011)

OPALKA 1965 / 1 - ∞

*Détail 5446535 - 5462919*

signé, titré et daté 'OPALKA '1965 / 1-∞ DETAIL

5446535 - 5462919' (au dos)

acrylique sur toile

196 x 135 cm.

Conçu en 1965.

signed, titled and dated 'OPALKA '1965/1-∞

DETAIL -5446535-5462919' (on the reverse)

acrylic on canvas

77½ x 53½ in.

Conceived in 1965.

€280,000-380,000

\$320,000-420,000

£250,000-330,000

### PROVENANCE:

Acquis directement auprès de l'artiste par le propriétaire actuel

### EXPOSITION:

Madrid, Musée national Centre d'Art Reina Sofia, *Monocromos. Desde Malevich hasta hoy*, juin-septembre 2004.

Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, *Avant-Garde polonaise, hier et aujourd'hui*, octobre 2004-janvier 2005.

Paris, Grand-Palais, *La force de l'art, un nouveau avec la création en France*, mai-juin 2006.

Cette œuvre figurera au prochain catalogue raisonné des œuvres de Roman Opalka, actuellement en préparation par Michel Baudson, sous le No. D496.

“

Je voulais manifester le temps, son changement dans la durée, celui que montre la nature, mais d'une manière propre à l'homme, sujet conscient de sa présence définie par la mort : émotion de la vie dans la durée irréversible. Le temps arbitraire des calendriers, des horloges ne m'intéresse pas. Il s'efface de lui-même par la répétition qui le définit, focalisation seule du présent.

*I wanted to represent time as well as how it changes over the long term, which can be seen in the natural world. However, I wanted to do so in a way that was specific to humans, who are aware that their presence is defined by death. I chose to depict the emotions associated with life within an irreversible span of time. I wasn't interested in the arbitrary conception of time proposed by clocks and calendars. This type of time erases itself through repetition and focuses our attention solely on the present.* ”

ROMAN OPALKA





Roman Opalka au travail en 2000. © Adagp, Paris, 2019

En 1965, Roman Opalka pose le premier jalon de l'une des entreprises artistiques les plus radicales du XX<sup>e</sup> siècle. En mettant en place ce qu'il appelle son « programme », alignant méthodiquement les chiffres les uns à côté des autres et commençant une toile là où il avait achevé la précédente, il engendre un corpus d'œuvres potentiellement sans fin, que seule la mort de l'artiste viendra un jour interrompre : « si je meurs aujourd'hui, ce travail de numération qui, parce qu'il tend vers l'infini, ne connaît pas d'autres limites temporelles que ma vie d'homme, trouvera logiquement son achèvement dans son accomplissement même. (Roman Opalka, cité in J. Roubaud, « Le nombre d'Opalka », *Roman Opalka*, Paris, 1996, p. 34).

L'ascèse est maximale ; la rigueur du procédé absolue : chaque œuvre est réalisée avec un pinceau identique, à usage unique ; les toiles sont quant à elles toutes de format identique (196 x 135 cm, aux dimensions du corps-même et des bras de l'artiste). La première toile – celle commençant par le chiffre 1 – présente un fond noir sur lequel viennent se détacher les chiffres peints au blanc de zinc. À partir de 1972, l'artiste introduit une variable nouvelle à son travail, en décidant d'ajouter désormais systématiquement 1% supplémentaire de peinture blanche (un blanc de titane cette fois-ci) à ses fonds. Dès lors, tandis que les années passent et que les œuvres se succèdent, les toiles tendent de plus en plus vers le monochrome, ce que le peintre appelle « le blanc absolu » et qu'il chérit comme une quête infinie. 1965/1-∞ ; détail 5446535-5462919, où les chiffres se distinguent encore mais semblent prêts à se fondre dans l'arrière-plan, est un exemple poignant de cette exploration abyssale.

L'œuvre de Roman Opalka trouve son origine dans l'enfance : « J'étais alors âgé de 5 ou 6 ans et pourtant je devais rester seul des journées entières dans la petite pièce qui nous servait de logement [...] Je fixais assidûment mon regard sur la pendule accrochée au mur. Le mouvement de son balancier m'intéressait beaucoup, il était normalement la seule chose qui, bien que répétitive par nature, ponctuait néanmoins quelque peu l'atmosphère pesante qui m'entourait. Un jour alors que, comme à l'accoutumée je le regardais, le balancier mécanique s'arrêta net. Mon âme d'enfant fut immédiatement persuadée d'avoir par son seul regard arrêté le déroulement du temps. » (C. Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture suivi de Création et trauma*, Paris, 1998, p. 77). Depuis ce souvenir originel, à la manière d'On Kawara – commençant quasiment à la même période sa série des *Date paintings* – Roman Opalka n'aura de cesse de poursuivre une unique obsession : celle de fixer sur la toile la fuite irrémédiable du temps.

---

*In 1965, Roman Opalka laid the groundwork for one of the 20<sup>th</sup> century's most radical artistic feats. By starting what he dubbed his "programme", which consisted of methodically painting numbers one after another and continuing the series on the next canvas, he created a potentially endless body of work that only the artist's death would one day bring to an end. "If I die today, this list of numbers, which, because it is infinite, has no time limit except for the span of my own life, will come to a logical conclusion through its very completion." (Roman Opalka, quoted in J. Roubaud, "Le nombre d'Opalka", *Roman Opalka*, Paris, 1996, p. 34).*

*Opalka's works exhibit an extreme sense of asceticism. His approach never wavers: each piece is made with the same type of one-use brush and the canvases are all the same size (196 x 135 cm, i.e. the same dimensions as the artist's body and arm span). The first canvas starts with the number 1. Numbers painted in zinc white stand out against a black background. After 1972, the artist incorporated a new variable to his work by deciding to add 1% more white paint (titanium white, in this case) to the background. From that point, the canvases took on an increasingly monochromatic look, becoming closer and closer to the painter's endless quest towards "absolute white". 1965/1-∞; détail 5446535-5462919, in which the numbers can still be seen but seem on the verge of being swallowed up by the background, is a poignant example of this infinite exploration.*

*The origins of Roman Opalka's work can be traced back to his childhood. "When I was five or six, I had to stay by myself in the tiny room that served as our house all day long... I would stare at the clock on the wall. I was fascinated by the movement of the pendulum. Even though it was repetitive, it was the only thing that broke up the heavy atmosphere around me. Then one day, I was watching the clock like I always did when the pendulum suddenly stopped dead. As a child, my immediate thought was that I had succeeded in stopping time through my gaze alone." (C. Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture suivi de Création et trauma*, Paris, 1998, p. 77). Since this formative moment, along the same vein as On Kawara who started his series of *Date paintings* at practically the same time, Roman Opalka never stopped pursuing a single obsession—that of capturing the inexorable passage of time on canvas.*



λf 21

## FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER (1928-2000)

### *La Pluie (Jour de pluie verte)*

signé et daté deux fois 'HUNDERTWASSER 1959'  
(en haut à gauche et en bas à droite); signé, titré  
et daté 'HUNDERTWASSER "JOUR DE PLUIE  
VERTE" 1959' (au dos)

huile, tempera à l'oeuf et aquarelle sur papier,  
préparé à la craie blanche et marouflé sur toile  
81 x 65.2 cm.

Réalisé en 1959.

signed and dated twice 'HUNDERTWASSER  
1959' (upper left and lower right); signed, titled  
and dated 'HUNDERTWASSER "JOUR DE PLUIE  
VERTE" 1959' (on the reverse)

oil, egg tempera and watercolour on paper, primed  
with chalk and laid down on canvas  
31 $\frac{7}{8}$  x 25 $\frac{5}{8}$  in.

Executed in 1959.

€150,000-200,000  
\$170,000-220,000  
£130,000-170,000

#### PROVENANCE:

Galerie Charles Lienhard, Zurich  
Collection privée, Suisse (acquis auprès de celle-ci  
dans les années 1970)  
Puis par descendance au propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Hanovre, Veranstalter von der Kestner-  
Gesellschaft (mars-mai; No. 453, p. 185); Berne,  
Kunsthalle (mai-juin); Hagen, Karl Ernst Osthaus  
Museum (juillet-août); Vienne, Museum des  
20. Jahrhunderts (septembre-octobre; No. 92);  
Amsterdam, Stedelijk Museum (novembre-  
décembre); Stockholm, Moderna Museet (janvier-  
février; No. 70), *Hundertwasser*, 1964-1965, p. 185.  
Zurich, Galerie Krugier; Genève chez Gimpel &  
Hanover, *Group Exhibition*, février-mars 1966,  
No. 21.  
Paris, Galerie Krugier; Genève, Galerie Georges  
Moos, *Friedrich Hundertwasser - peintures  
récentes*, mai-juin 1967, No. 453 (illustré en  
couleurs au catalogue d'exposition).  
Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle,  
*Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, juin-  
septembre 2001, No. 453, p. 40.

#### BIBLIOGRAPHIE:

W. Hofmann, *Hundertwasser*, Salzbourg, 1965,  
No. 25 (illustré en couleurs).  
A. C. Fürst, *Hundertwasser 1928-2000, Catalogue  
Raisonné, Vol. II*, Cologne, 2002, No. 453, pp. 401-  
402 (illustré en couleurs p. 401).  
F. Hundertwasser, *Regentag-Wassergläser für das  
Leben*, Vienne, 2011 (illustré p. 44).  
Art Souvenir - *Hundertwasser, In the Colour of His  
Brush*, Londres, 2016 (illustré p. 40).

Nous remercions les Archives Hundertwasser  
pour les informations qu'elles nous ont  
communiquées au sujet de cette œuvre.

Peint par Friedensreich Hundertwasser en février  
1959 à la Picaudière, une ferme près d'Alençon  
acquise deux ans plus tôt, *La pluie - (Jour de pluie  
verte)* donne à voir un paysage d'arabesques  
et de champs colorés balayé par des torrents  
d'eau. Le bleu et le vert dominent la composition,  
suggérant l'atmosphère humide et verdoyante de  
la campagne normande en hiver. Tout ici semble  
tournoyer et se mouvoir, les formes de la partie  
inférieure s'articulant en noyaux autour desquels  
se déploient des cercles concentriques, tandis que  
la pluie se matérialise en traits obliques qui strient  
la partie haute.

Réalisée alors que le peintre vient tout juste  
de fêter son trentième anniversaire, *La pluie  
(Jour de pluie verte)* témoigne du langage visuel  
unique que l'artiste développe à ses débuts et qui  
imprégnera durablement son travail. La courbe  
et la spirale sont ses moyens d'expressions  
favoris - « la ligne droite, dit-il ainsi est athée et  
immorale », ce qui lui vaut alors la comparaison  
avec ses aînés viennois Egon Schiele et Gustav  
Klimt. Mais ce rejet de la rectitude formelle n'est  
seulement pour lui un combat artistique : il s'agit  
aussi d'une lutte idéologique. Non seulement  
peintre mais également architecte et pionnier du  
militantisme environnementaliste, Friedensreich  
Hundertwasser propose la courbe comme un  
moyen donné à l'homme de renouer avec l'énergie  
de la nature et une certaine vitalité originelle.

*In February 1959, Friedensreich Hundertwasser  
painted The Rain at Picaudière, a farm near  
Alençon he had bought two years earlier. It shows a  
landscape of arabesques and colourful fields swept  
by torrents of water. Blue and green dominate the  
composition, suggesting the Norman countryside's  
wet, verdant atmosphere in winter. Everything  
seems to be swirling and moving. The shapes in the  
lower part coalesce into cores with concentric rings  
rippling out from them, while rain takes the form of  
slanting lines streaking across the upper part.*

*Painted just after Hundertwasser turned 30, The  
Rain attests to the unique visual language he  
developed early on and which permeated the artist's  
work for the rest of his life. Curves and spirals are  
his favourite means of expression. "The straight  
line is godless and immoral," he said, earning him  
comparisons with his Viennese forerunners Egon  
Schiele and Gustav Klimt. To him, rejecting formal  
rectitude was not just an artistic struggle, but  
also an ideological one. An architect and pioneer  
of environmental activism as well as a painter,  
Hundertwasser offered the curve as a means for  
man to reconnect with the energy of nature and an  
original vitality.*



Portrait de Friedensreich Hundertwasser.  
© Tous droits réservés



## JEAN FAUTRIER (1898-1964)

### *Le pain*

signé de l'initiale et daté 'F 47' (en bas à droite)  
huile sur papier marouflé sur toile  
46 x 55 cm.  
Peint en 1947.

signed with initial and dated 'F. 47' (lower right)  
oil on paper laid down on canvas  
18 $\frac{1}{8}$  x 21 $\frac{5}{8}$  in.  
Painted in 1947.

€120,000-180,000  
\$140,000-200,000  
£110,000-150,000

#### PROVENANCE:

Collection M. et Mme Henri R. Luce, États-Unis  
Collection Michel Couturier, Paris  
Collection Borzi, Rome  
Galerie Di Meo, Paris  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Rome, Galleria Break Club, *Fautrier*, 1987.  
Modène, Galerie Civica, *Fautrier*, octobre-décembre 1988, No. 20 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 36).  
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Fautrier, 1898-1964*, mai-septembre 1989, No. 118 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 127).  
Paris, Galerie Di Meo, *Fautrier*, octobre-décembre 1990, No. 7 p. 44 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 45).

#### BIBLIOGRAPHIE:

P. Bucarelli, *Jean Fautrier, pittura e materia*, Milan, 1960, No. 204 (illustré p. 326).  
Y. Peyré, *Fautrier ou les outrages de l'impossible*, Paris, 1990, p. 431 (illustré en couleurs p. 239).  
P. Cabanne, *Jean Fautrier*, Paris, 1988 (illustré en couleurs p. 72).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par le Comité Jean Fautrier.

Cette œuvre sera reproduite dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Marie-José Lefort.

« La surface du pain est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne : comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes.

Ainsi donc une masse amorphe en train d'éructer fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s'est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses... Et tous ces plans dès lors si nettement articulés, ces dalles minces où la lumière avec application couche ses feux, - sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente.

Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie a son tissu pareil à celui des éponges : feuilles ou fleurs y sont comme des sœurs siamoises soudées par tous les coudes à la fois. Lorsque le pain rassit ces fleurs fanent et se rétrécissent : elles se détachent alors les unes des autres, et la masse en devient friable.

Mais brisons-la : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation. »

« The crust on a loaf of French bread is a marvel, first off, because of the almost panoramic impression it gives, as although one had the Alps, the Taurus range, or even the Andean Cordillera right in the palm of the hand.

In that light, an amorphous belching mass was slipped into the stellar oven on our behalf, and there while hardening, it molded into valleys, ridges, foothills, rifts... And from then on, all those clearly articulated planes, all the wafer-thin slabs where light takes care to bank its rays - without a thought for the disgraceful mush beneath the surface.

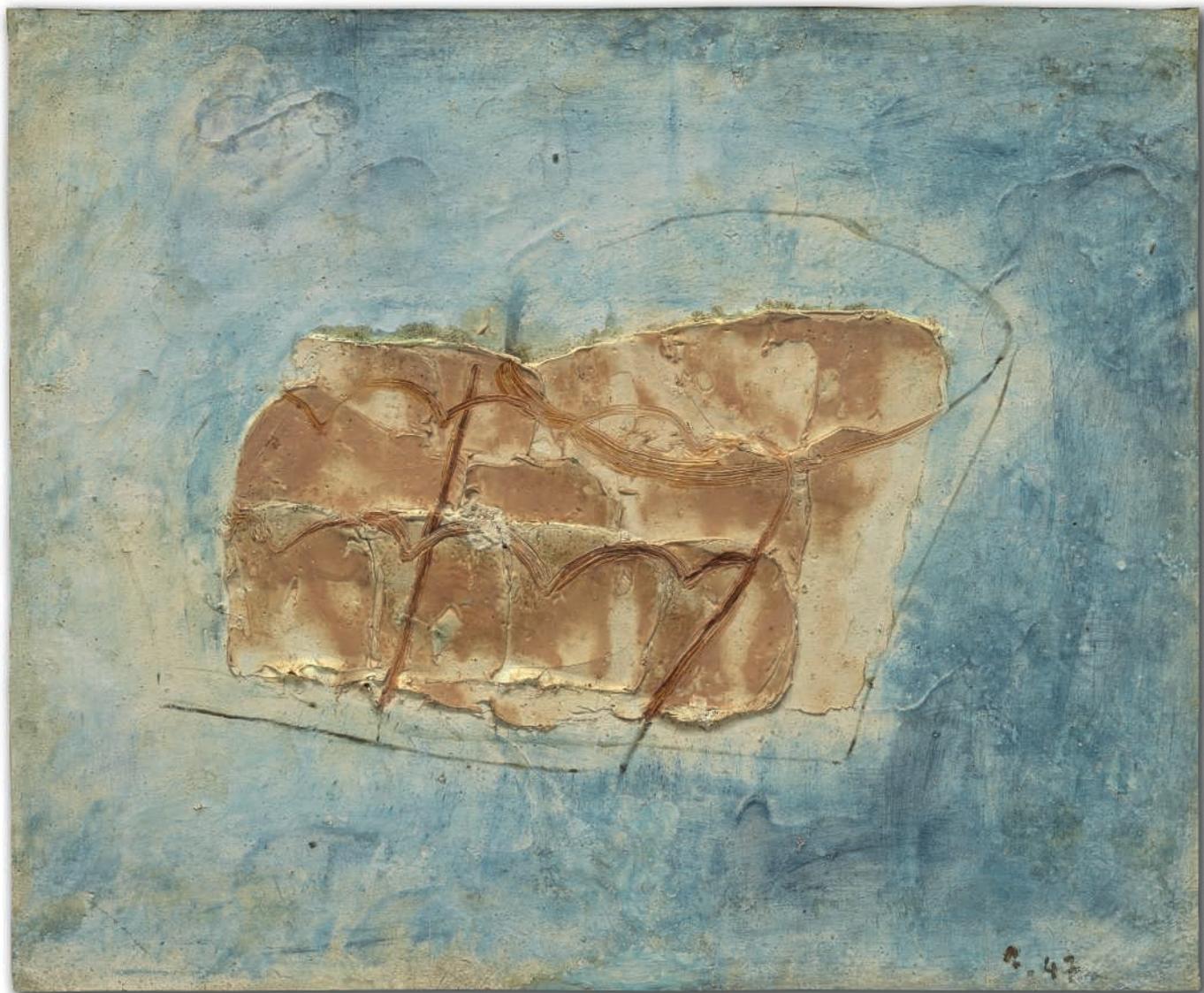
That cold soggy substratum, the doughy innards, consists of a sponge-like tissue; there flowers, leaves are fused together at every bend like Siamese twins. When the bread grows stale, the flowers wither and shrink, they come apart from one another and the whole thing goes to crumbs.

But let's cut short here. For bread should be mouthed less as an object of respect than of consumption. »

- Francis Ponge, « Le pain » (« Bread »), 1942



Paul Cézanne, *Le pain et les œufs*, 1865.  
© Adagp, Paris, 2019



λ 23

## SERGE POLIAKOFF (1900-1969)

### *Sans titre*

signé 'SERGE POLIAKOFF' (en bas à droite)  
huile sur toile  
97 x 130 cm.  
Peint en 1966.

signed 'SERGE POLIAKOFF' (lower right)  
oil on canvas  
38¼ x 51½ in.  
Painted in 1966.

€300,000-500,000  
\$340,000-560,000  
£260,000-430,000

#### PROVENANCE:

Galerie de France, Paris  
Collection Totah, Milan  
Collection privée, Milan  
Vente anonyme, Christie's, Londres, 8 février 2007,  
lot 47  
Collection privée, Milan (acquis lors de cette vente)  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Lisbonne, Galeria S. Mamède, *Poliakoff*,  
novembre-décembre 1972, No. 18 (illustré au  
catalogue d'exposition).  
Porto, Galerie Alvarez, *Poliakoff*, janvier-février  
1973, No. 6 (illustré au catalogue d'exposition).  
Paris, Galerie de France, *Serge Poliakoff*, juin-  
octobre 1973 (illustré en couleurs au catalogue  
d'exposition p. 19).

Les plans chromatiques texturisés de *Sans titre* touchent au paroxysme de l'art pionnier de Serge Poliakov : la matière seule orchestre une composition où couleur, forme et profondeur s'unissent dans un équilibre méditatif. Cette œuvre de maturité a aussi de prodigieux son infinie palette de pigments lumineux. Le vert d'eau, le jaune pâle ainsi que les légers aplats de bleus, rouges et blancs laissent ainsi voir par transparence une tout autre mosaïque de sous-couches colorées.



Otto Freundlich, *Composition*, 1936.  
© Christie's image 2019

Depuis la fin des années 1940, Poliakov a fait de l'abstraction pure son combat esthétique et refuse toute incursion du réel sur la toile. Au contraire celle-ci se construit de dedans, dans la quête silencieuse d'une harmonie d'asymétries de formes colorées. À l'origine de *Sans titre*, il y a ainsi les pigments purs et liants que l'artiste mélange lui-même pour trouver la juste vibration tonale. Il y a, également, une réflexion chromatique nourrie de la rencontre avec Kandinsky et Otto Freundlich, puis avec les Delaunay. Aux modernes s'adjoint l'influence des anciens, et notamment des peintures de sarcophages égyptiens et des fresques des primitifs italiens. L'artiste français, né russe, a enfin trouvé dans la spiritualité orthodoxe de son enfance la source d'une élévation de l'esprit par l'art dont *Sans titre* est emblématique : « tout ce que je veux peindre est image divine et je dois être en elle, auprès d'elle, avec elle. Vers elle me haussant pour devenir en elle » (cité in catalogue d'exposition, Paris, *Serge Poliakov*, Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, p. 26).

*The textured hues of Untitled reach the heights of Serge Poliakov's pioneering art, where the oil alone blends colour, form and depth into a pensive harmony. Its great power is further enhanced by a*

*bottomless palette of potent pigments. A jagged jumble of aquamarine, primrose and fine primary layers of blue, white and red hint at a barely hidden mosaic of tinted undercoats.*

*From the end of the 1940s onwards, Poliakov made pure abstraction his aesthetic struggle, not letting the real intrude upon the canvas. Instead, it takes shape from within in a silent quest for a balanced asymmetry of coloured forms. In this painting, the artist mixed his own pigments to create a pure, binding vibration of tone. Colour becomes a medium of thought in the manner of Kandinsky, Otto Freundlich and the Delaunays, timely encounters all. Close behind the modern is the influence of the ancient, especially paintings of Egyptian sarcophagi and Etruscan frescoes. In the spirituality of his Orthodox Christian childhood, the Russian-born French artist found his inspiration for elevating the mind through art, as typified by *Sans titre*. In his own words, "All I want to paint is the divine image; I have to be in it, by its side, with it, lifting myself towards it to become part of it" (quoted in exhibition catalogue, Paris, *Serge Poliakov*, Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, p. 26).*



λ 24

## JEAN FAUTRIER

### *Stries de couleurs, tableau à 4 côtés*

signé de l'initiale et daté 'f59' (aux quatre angles)  
huile sur papier marouflé sur toile  
50 x 61 cm.  
Peint en 1959.

signed with initial and dated 'f59' (at each corner)  
oil on paper laid down on canvas  
19½ x 24 in.  
Painted in 1959.

€100,000-150,000  
\$120,000-170,000  
£86,000-130,000

#### PROVENANCE:

Atelier de l'artiste  
Galerie H. Odermatt - P. Cazeau, Paris  
Collection Joconda King, New York  
Collection privée, Suède  
Vente anonyme, Christie's, Londres,  
3 décembre 1992, lot 7  
Collection privée, Genève  
Minami Gallery, Tokyo  
Galerie Di Meo, Paris  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

#### EXPOSITION:

Tokyo, Minami Gallery, *Fautrier*, novembre-  
décembre 1959, No. 9 (illustré).  
Paris Galerie Odermatt-Cazeau, *Fautrier*, 1987  
(illustré en couleurs p. 71).  
Bâle, Galerie 1900-2000, *Jean Fautrier, 10 œuvres  
importantes*, juin 1997 (illustré en couleurs au  
catalogue d'exposition).

Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean  
Fautrier*, décembre 2004-mars 2005, No. 82  
(illustré en couleurs au catalogue d'exposition  
p. 146).

#### BIBLIOGRAPHIE:

P. Bucarelli, *Jean Fautrier, Pittura e materia*, Milan,  
1960, No. 459 (illustré p. 371 et en couleurs table.  
44).

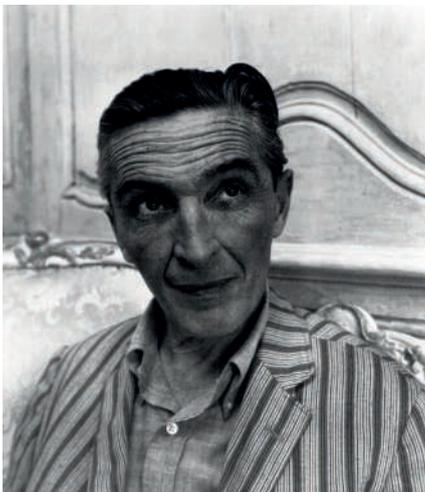
L'authenticité de cette œuvre a été confirmée  
par le Comité Jean Fautrier. Cette œuvre  
sera reproduite dans le catalogue raisonné  
actuellement en préparation par Madame Marie-  
José Lefort.

“

Il ne suffit pas de dire que la peinture moderne diffère de la peinture classique. Elle prend en nous une autre place. Elle appelle de nouveaux sentiments : une volupté, un dégoût parfois, inattendus ; on ne sait quel amour un peu désespéré, où il entre de la stupeur et du mystère [...]. Si le meilleur peintre était celui de qui l'opération nous initie le plus innocemment – je veux dire sans calculs ni raisons – à ce nouvel état de l'art et de l'amour ? On voit de reste toute la place, toute la grande place, qu'il faudrait dès lors consentir à Jean Fautrier.

*It is not enough to say that modern painting is different from traditional painting. It occupies another place. It summons up new feelings: a sometimes unexpected sensuality or even disgust, an indefinable despairing love tinged with stupor and mystery (...). What if the best painter were the one whose work initiates us most innocently – I mean without calculation or reasons – into this new state of art and love? For the rest, we see the whole place, the whole, great place which Jean Fautrier should be granted.* ”

JEAN PAULHAN



Portrait de Jean Fautrier.  
© Adagp, Paris 2019



# MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA (1908-1992)

## *Coucher de soleil*

signé 'Vieira da Silva' (en bas à droite)  
huile sur toile  
50 x 100 cm.  
Peint en 1954.

signed 'Vieira da Silva' (lower right)  
oil on canvas  
19% x 39% in.  
Painted in 1954.

€440,000-640,000  
\$500,000-720,000  
£380,000-550,000

### PROVENANCE:

Galerie Pierre, Paris  
Collection André Naggar, Paris  
Albert Loeb Gallery, New York

Collection privée, États-Unis  
Galerie Daniel Malingue, Paris  
Collection privée (acquis auprès de celle-ci  
en 1989)  
Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 9 février 2006,  
lot 44  
Collection privée, New York (acquis lors de cette  
vente)  
Collection privée, Suède (acquis auprès de celle-ci)

### EXPOSITION:

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Vieira da Silva*  
- *Germaine Richier*, février-mars 1955, No. 22  
(illustré)  
Washington, The Corcoran Gallery of Art (octobre-  
novembre); Columbus, The Columbus Gallery of  
Fine Art (novembre-décembre); Toronto, The Art  
Gallery of Ontario (janvier-février); Saint Louis, The  
City Art Museum (février-mars); San Francisco,  
Museum of Art (mai-juin), *Fifteen Painters from  
Paris*, 1959-1960, p. 61, No. 57 (illustré).  
Paris, Galerie Daniel Malingue, *Aspects de l'art  
Moderne en France*, mai-juillet 1989, No. 30  
(illustré).

### BIBLIOGRAPHIE:

R. de Solier, *Vieira da Silva*, Paris, 1956 (illustré en  
couleurs p. 33).  
G. Weelen, *Vieira da Silva*, Paris, 1960, No. 8  
(illustré en couleurs; titré de façon erronée).  
G. Weelen & J-F. Jaeger, *Vieira da Silva, Catalogue  
Raisonné, Vol. I*, Genève, 1994, No. 1203 (illustré  
p. 237).

Peint en 1954, le *Coucher de soleil* de Vieira da Silva est emblématique de la maturation de l'expression de l'artiste au cours de cette décennie décisive. L'artiste portugaise est alors de retour à Paris, après un long exil au Brésil pendant la guerre. Elle goûte à une quiétude nouvelle et voit ses expositions se multiplier : Londres, Amsterdam ou Hanovre, qui accueille en 1958 sa première rétrospective. Simultanément, sa peinture se libère des contraintes de la forme : les lignes fuyantes du damier chromatique ont imposé et la couleur échappe désormais à toute matrice géométrique.

En pleine mesure de ses moyens, Vieira brouille plus encore la frontière entre abstraction et représentation d'un espace architecturé. À l'image des couleurs infinies de *Coucher de*

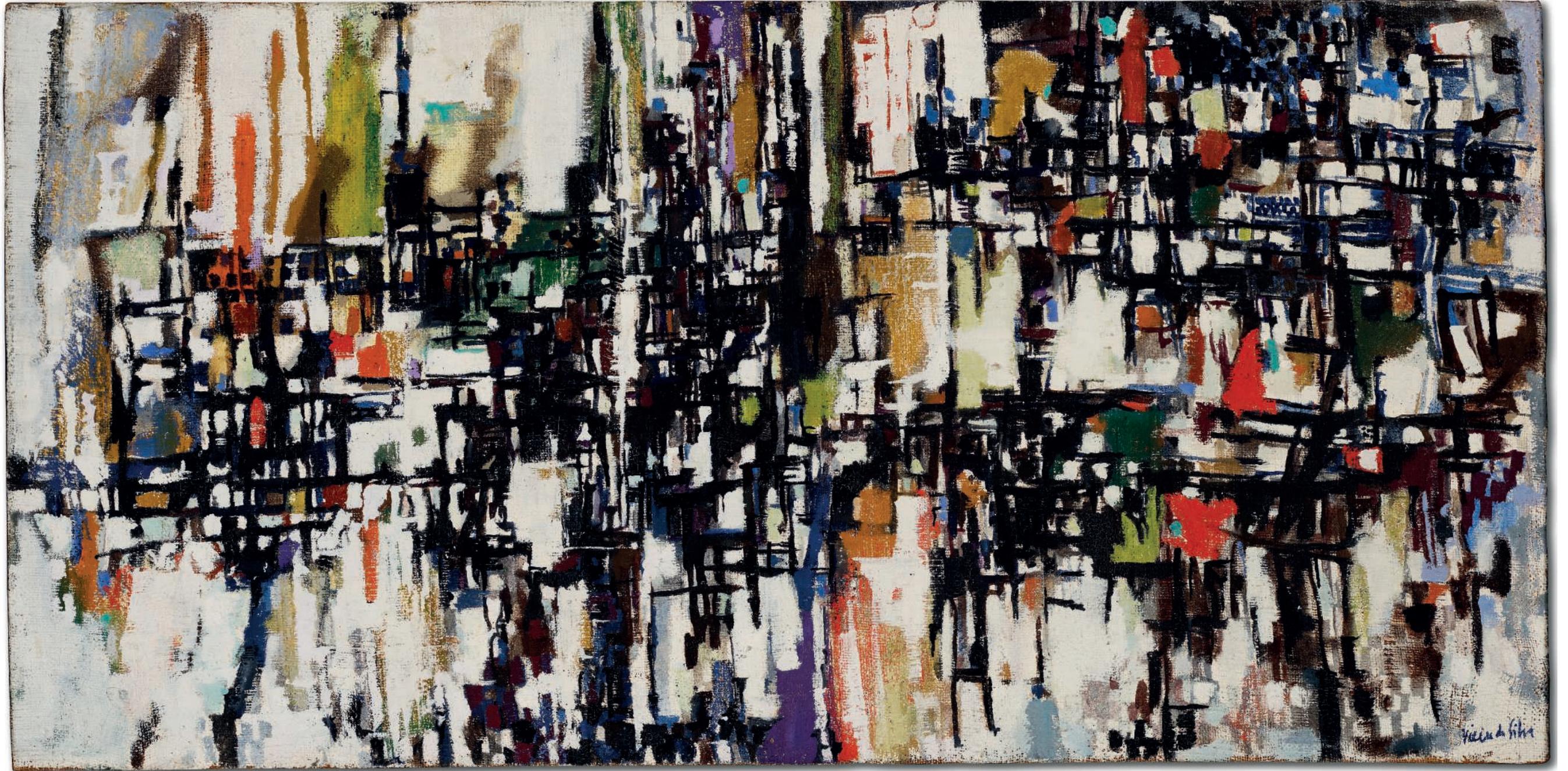
*soleil*, qui suggèrent un paysage éthéré. « Je peins des lieux, mais des lieux vus de très loin », affirme-t-elle à Guy Weelen (citée in C. Roy, *Vieira da Silva*, Genève, 1988, p.18). Les lignes noires orthogonales, qui se partagent le long d'une ligne d'horizon imaginaire, forment ainsi l'armature d'une ville et son reflet en miroir. L'explosion de touches, légères et irrégulières, fait le reste : l'impression d'une mer scintillante au crépuscule où se réverbère l'agitation de la cité. Le coucher de soleil, motif récurrent de l'histoire de l'art de Turner à Monet, déborde alors des seuls rouges-orangés. Et Vieira pare le sommeil de l'astre solaire des plus beaux éclats de vert, bleu persan, vermillon, pourpre et ocre sur une variation de blancs cassés. Ne reste, pour le regardeur, qu'à s'immerger dans la beauté figée de ce spectacle éphémère.

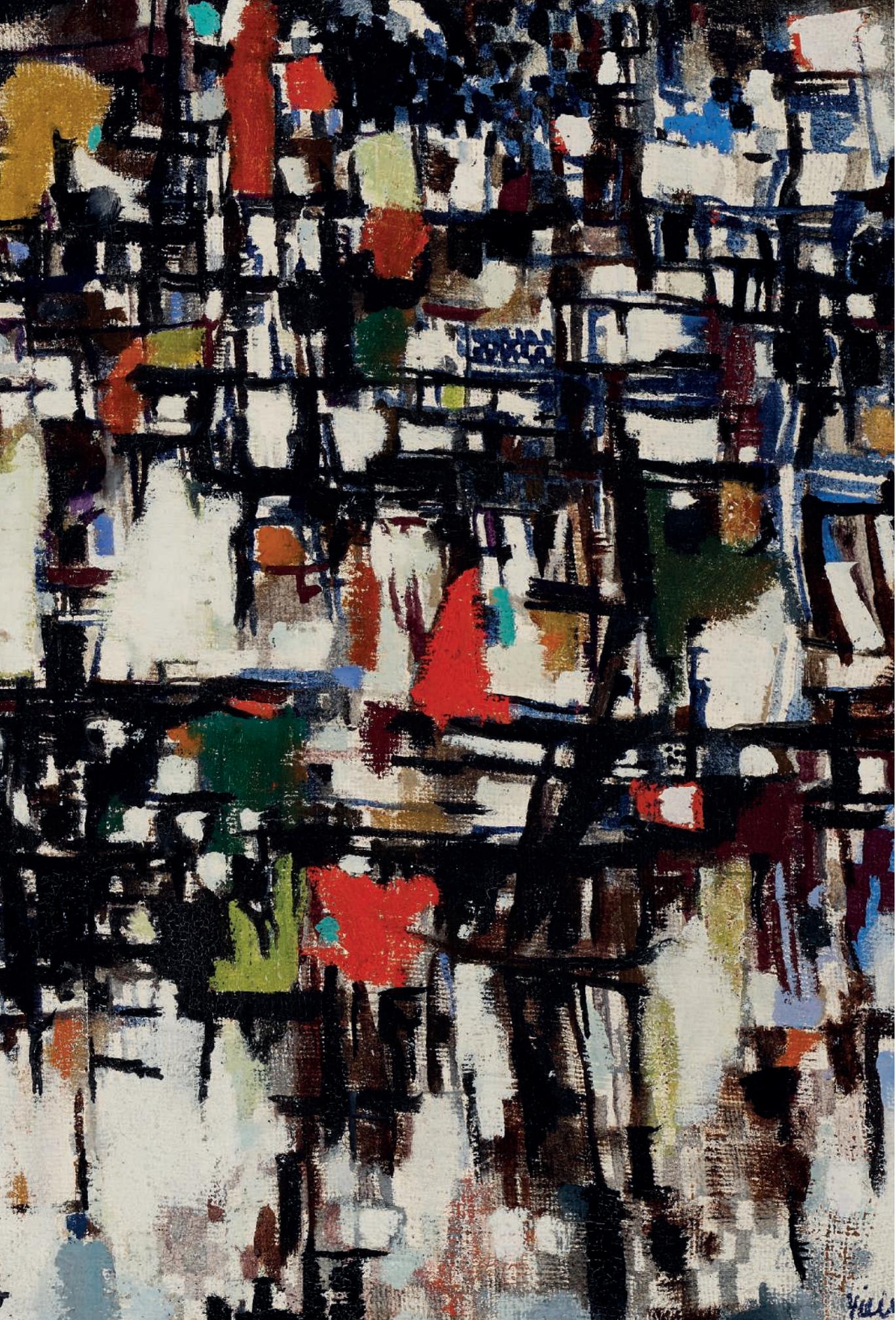
*Painted in 1954, Sunset by Vieira da Silva is a reflection of how the artist's expression matured over the course of this decisive decade. The Portuguese artist was back in Paris after a long exile in Brazil during the war. She discovered a new peacefulness and saw her exhibitions proliferate... London, Amsterdam and Hanover, where a first retrospective of her work was held in 1958. At the same time, her painting broke free from the constraints of form: the running lines of the chromatic checkerboard have imploded and now the colour escapes any geometric matrix.*

*In full possession of her powers, Vieira further blurs the boundary between abstraction and the representation of an architectural scape. As seen in the infinite colours in Sunset, which suggest an ethereal landscape. "I paint places, but places seen from quite a distance," she reported to Guy Weelen (quoted in C. Roy, Vieira da Silva, Geneva, 1988, p.18). The orthogonal black lines, which span the length of an imaginary horizon line, form the framework of a city and its mirror reflection. An explosion of light, uneven touches does the rest: the impression of a shimmering sea at dusk reflecting back the turbulence of the city. The sunset—a recurrent theme in art history, from Turner to Monet—spills over from just the orange-reds. And Vieira adorns the descent of the great star with the most gorgeous flashes of green, Persian blue, vermillion, purple and ochre against an array of off-whites. All that remains is for the observer to immerse themselves in the captive beauty of this ephemeral spectacle.*



Edvard Munch, *The Sun*, 1911-16.  
© O. Vaering / Bridgeman Images





ANCIENNE COLLECTION ANTONIO SAURA

f 26

ALFONSO OSSORIO  
(1916-1990)

*Sans titre*

signé (en bas à gauche)  
huile sur toile  
136.5 x 104 cm.  
Peint en 1957-1959.

signed (lower left)  
oil on canvas  
53¾ x 41 in.  
Painted in 1957-1959.

€150,000-200,000  
\$170,000-220,000  
£130,000-170,000

PROVENANCE:

Collection Michel Tapié, Paris (acquis auprès de  
l'artiste)

Collection Antonio Saura

Puis par descendance au propriétaire actuel

“

Oui je suis sûr qu'il y a, chez M. Ossorio - je sens bien cela, et je connais ce sentiment et le comprends - comme un double vouloir de montrer ses trésors, et de les cacher.

*Yes, I am convinced that M. Ossorio - I feel this deeply, and I know this feeling, I understand it - has a kind of double desire: to show his treasures and to hide them.* ”

JEAN DUBUFFET



Antonio Saura, Lee Krasner et Alfonso Ossorio.  
© Madeleine Augot Saura / Tous droits réservés



## CONRAD MARCA-RELLI (1913-2000)

*August J-L-13-84*

signé 'MARCA-RELLI' (en bas à gauche); signé et titré 'MARCA-RELLI "J-L-13-84" AUGUST"' (au dos)

huile et collage de toile sur toile

197 x 147,5 cm.

Réalisé en 1984.

signed 'MARCA-RELLI' (lower left); signed and titled 'MARCA-RELLI "J-L-13-84 AUGUST"' (on the reverse)

oil and collage of canvas on canvas

77½ x 58½ in.

Executed in 1984.

€150,000-200,000

\$170,000-220,000

£130,000-170,000

Contrairement à un certain nombre de ses contemporains, l'œuvre de Conrad Marca-Relli ne procède pas par ruptures ou par période. En effet, elle s'appuie en réalité sur la constante volonté de l'artiste de faire évoluer son travail et de revisiter ses œuvres comme si, pour lui, chaque toile n'était jamais totalement achevée mais laissait au contraire la possibilité de venir la retravailler s'il le jugeait utile. Repenser son œuvre au regard de l'évolution de sa propre vie est donc au cœur de la méthode de travail de l'artiste. C'est ainsi qu'entre 1981 et 1984, Marca-Relli revient s'installer à New York où il avait fait ses débuts aux côtés de toute la scène artistique liée à l'Expressionisme Abstrait. Ce retour et la redécouverte de l'énergie de la ville l'inspire et – repartant d'une œuvre



Joan Mitchell, *August*, 1957.

© The Phillips Collection, Washington, D.C., USA / Bridgeman Images

### PROVENANCE:

Galleria d'Arte Niccoli, Parme

Marisa del Re Gallery, New York

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

### EXPOSITION:

Venise, Collezione Peggy Guggenheim, *Omaggio a Conrad Marca-Relli*, septembre 1998 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

Parme, Galleria d'Arte Niccoli, *Marca-Relli*, février-mars 1990.

Darmstadt, Institut Mathildenhole, *Conrad Marca-Relli, Works 19445-1996*, mars-mai 2000, No. 144 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 214).

Prato, Galleria Open Art, *Marca-Relli, Tensioni Composte*, octobre 2004-janvier 2005 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 72).

Milan, Rotonda della Besana, *Conrad Marca-Relli, Protagonista dell'Espressionismo Astratto Americano*, juillet-septembre 2008 (illustré pp. 189 et 302).

réalisée en 1959, *Passion* – il s'attèle à la réalisation d'*August*. Avec l'expérience, l'artiste confère à la couleur, ici le rouge, une place primordiale qui agit comme un révélateur pour les zones laissées en blanc qui agissent comme des respirations dans sa composition. Cette volonté de créer des « espaces » sur la toile semble d'ailleurs trouver des correspondances avec certaines œuvres de Joan Mitchell, comme sur sa toile *August* peinte en 1957.

Cependant la spécificité de Marca-Relli – qui réside dans cette technique unique du collage – le distingue des autres abstraits américains. L'origine de son travail réside dans l'une de ses premières expériences de jeunesse au cours d'un voyage au Mexique en 1940. En effet, tout comme pour Josef Albers qui en tire sa fameuse série *Adobe*, ce pays offre un choc visuel qui sera l'une des pierres angulaires de son œuvre dont les conséquences sont encore visibles dans *August*. Marca-Relli a ainsi raconté que : « Les murs blancs des huttes en pisé, leur architecture cubiste, la clarté de la lumière m'ont fasciné. J'ai commencé à faire de petites peintures de rues et de bâtiments. Je travaillais avec des blancs sur des blancs. Les peintures n'étaient pas faciles à trouver, j'ai donc commencé à travailler avec des collages. Cette technique me fascinait, car elle me permettait de travailler sans cesse et de déplacer facilement les espaces positifs et négatifs. J'ai utilisé des colles sombres, ce qui m'a donné la qualité linéaire que je recherchais. »

Unlike many of his contemporaries, Conrad Marca-Relli did not proceed by new starts or periods but by the constant desire to push his work forward and revisit his paintings as though none were ever totally finished, leaving open the possibility of coming back to them again if he saw fit. Rethinking his œuvre in

### BIBLIOGRAPHIE:

B. Alfieri, *Conrad Marca-Relli*, Milan, 2008, No. 95, p. 188 (illustré en couleurs p. 189).

Cette œuvre est enregistrée auprès de l'Archivio Marca-Relli, Parme, sous le No. MARE-9477 / © Archivio Marca-Relli, Parma.

light of his changing life is at the heart of his working method. From 1981 to 1984, Marca-Relli again lived in New York, where he had cut his teeth on the Abstract Expressionist scene. Rediscovering the city's energy inspired him and, forging ahead from a 1959 work, *Passion*, he began painting *August*. With experience, the artist gave colour—in this case, red—a key place that reveals areas left blank, which act as breathing spaces in the composition. This desire to create "spaces" on the canvas, as in his 1957 painting *August*, seems to bear comparisons with some of Joan Mitchell's work.

However, Marca-Relli's specificity, which lies in the unique technique of collage, sets him apart from other American abstract artists. The roots of his work lie in an early youthful experience, a 1940 trip to Mexico. Like Josef Albers—inspired to create his famous *Adobe* series after travelling there—he found Mexico visually stunning. It became a cornerstone of his work whose consequences are still visible in *August*. "The pure white walls of adobe huts, their cubistic architecture, the clarity of the light all fascinated me," he said. "I began to make small paintings of streets and buildings. I was working with whites on white. Paints were not easy to find, so I began working in collage. The technique fascinated me, because it offered a chance to work over and over, and move the positive and negative spaces with ease. I used dark glues, which gave me the linear quality I was seeking."

"The pure white walls of adobe huts, their cubistic architecture, the clarity of the light all fascinated me. I began to make small paintings of streets and buildings. I was working with whites on white. Paints were not easy to find, so I began working in collage. The technique fascinated me, because it offered a chance to work over and over, and move the positive and negative spaces with ease. I used dark glues, which gave me the linear quality I was seeking."



MARCO-BELLI

■ λ 28

## JEAN DUBUFFET (1901-1985)

### *Élément bleu V*

signé des initiales et daté 'J.D.67' (sur le côté)

transfert sur polyester

167 x 120 x 10 cm.

Réalisé le 14 juin 1967.

signed with initials and dated 'J.D.67' (on one side)

transfer on polyester

65¾ x 47¼ x 3⅞ in.

Executed on June 14th 1967.

€200,000-300,000

\$230,000-340,000

£180,000-260,000

#### PROVENANCE:

Galerie Beyeler, Zürich

Paul Fchetti, Paris (acquis auprès de celle-ci en 1974)

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 2003

#### EXPOSITION:

Paris, Galerie Jeanne Bucher, *Jean Dubuffet: peintures monumentées*, décembre 1968-février 1969 (illustré au catalogue d'exposition).

Genève, Artel Galerie, *Jean Dubuffet : L'Hourloupe*, mai-juillet 1973 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

#### BIBLIOGRAPHIE:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XXIII: Sculptures peintes*, 1972, Suisse, No. 49, p. 106 (illustré p. 69).

R. Barilli, *Dubuffet: le cycle de l'Hourloupe*, Paris, 1976, No. 78 (illustré p. 59).

R. Barilli, *Dubuffet: oggetto e progetto, il ciclo dell'Hourloupe*, Milan, 1976, No. 78 (illustré p. 59).

Trouvant sa source dans les dessins que Jean Dubuffet réalise machinalement, à l'été 1962, sur des feuilles de papier alors qu'il converse au téléphone, *l'Hourloupe* occupera l'artiste pendant plus d'une décennie et deviendra son cycle de production le plus prolifique. Après l'avoir d'abord déclinée sur la surface plane de ses toiles, Dubuffet la fait ensuite basculer dans une dimension nouvelle, en lui donnant corps dans des sculptures qui reprennent ses motifs hachurés et son réseau de formes cellulaires encastées les unes dans les autres.

La série des *Éléments bleus*, réalisée entre juin et juillet 1968 et dont fait partie *Élément bleu V*, s'inscrit dans cette évolution. Ces œuvres sont confectionnées par l'artiste avec l'ambition de

constituer un mur, voire une salle tout entière : « ainsi naît une série de seize pièces chantournées aux dimensions et aux dispositions variables (la plupart sont en hauteur et mesurent environ deux mètres), toutes appelées à constituer un énorme décor de 7 mètres de long environ sur 3,60 de haut » (M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XXIII : Sculptures peintes*, Lausanne, 1972, p. 63).

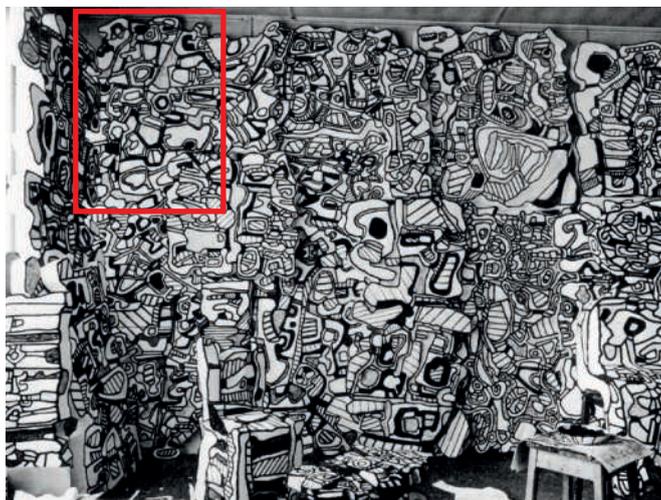
« Cependant, ajoute cette-fois-ci Jean Dubuffet lui-même, je me suis attaché à chacun de ces éléments pris séparément et érigé verticalement sur un socle. J'ai décidé, en conséquence, de faire de chacun d'eux, concurremment au transfert en polyester, une réplique également en polyester, que je repeindrai identique à l'original » (*ibid.*,

p. 102). C'est ainsi que, tandis que les *Éléments* originaux ont été dispersés, l'artiste en a conservé un double qui lui servit plus tard à l'assemblage de son spectaculaire *Mur bleu* (1970).

*Taking inspiration from the drawings that he absently doodled on sheets of paper in the summer of 1962 as he chatted on the phone, the "Hourloupe" occupied Jean Dubuffet for more than a decade and became the artist's most prolific production cycle. After first having made variations of the design on the flat surfaces of canvases, Dubuffet then entered a new dimension, bringing shape to the concept in sculptures that reflected their choppy shapes and network of cells set into other cells.*

*The Éléments bleus series, created between June and July of 1968, to which belongs Élément bleu V, is part of this evolution. The artist designed these works in the objective of constituting a wall or even a whole room: "Thus was born a series of sixteen jigsaw pieces in variable dimensions and arrangements (most of them stand crosswise and measure approximately two metres), all created to form an enormous décor measuring 3.6 m high and 7 m wide" (M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XXIII : Sculptures peintes*, Lausanne, 1972, p. 63).*

*"However," adds Jean Dubuffet himself, "I considered it important for each element to be able to stand alone and be vertically raised on a base. I therefore decided to make - concurrently with the polyester transfer - a replica of each one, also in polyester, that I would paint identically to the original" (*ibid.*, p. 102). This is how, despite the fact that the original Éléments were dispersed, the artist kept a copy that he later used in the assembly of his spectacular *Mur bleu* (1970).*



L'ensemble des *Éléments bleus* de Jean Dubuffet dans l'atelier de la rue de Vaugirard.  
© Adagp, Paris 2019



λ 29

## FERNANDO BOTERO (NÉ EN 1932)

### *L'atelier*

signé et daté 'BOTERO 77' (en bas à droite)  
huile et collage sur toile  
83.8 x 83.1 cm.  
Réalisé en 1977.

signed and dated 'BOTERO 77' (lower right)  
oil and collage on canvas  
33 x 32¾ in.  
Executed in 1977.

€300,000-400,000  
\$340,000-450,000  
£260,000-340,000

PROVENANCE:  
Galerie Claude Bernard, Paris  
Collection privée, Belgique

BIBLIOGRAPHIE:  
E. Sullivan et J-M Tasset, *Fernando Botero, Monograph & Catalogue Raisonné Paintings 1975-1990*, Lausanne, 2000, No. 1977/7 (illustré p. 249).

“

Un artiste, sans savoir pourquoi, est attiré par un certain genre de formes. Il adopte une position intuitivement, et ce n'est que plus tard qu'il tente de la rationaliser ou même de la justifier.

*An artist is drawn by a certain genre in terms of form, without knowing why. They adopt a position intuitively and not until later do they try to rationalise or even justify it.* ”

### FERNANDO BOTERO

L'autoportrait est l'un des genres picturaux les plus universels de l'histoire de l'art. En se livrant à l'exercice (et plus spécifiquement en s'emparant de ce sous-genre qu'est l'autoportrait dans l'atelier, ou de l'autoportrait au chevalet) Fernando Botero s'inscrit donc au cœur d'une tradition pluriséculaire, en y ajoutant toutefois sa facture caractéristique. Depuis les années 1950, l'artiste se livre en effet à un traitement singulier du réel, déformant les corps et les objets en leur donnant des courbes girondes et voluptueuses. Pour *L'atelier*, il décide se représenter debout, avec derrière lui un groupe d'œuvres accrochées au mur qui sont autant de tableaux déjà réalisés, chacun répondant à un genre spécifique auquel s'est attelé Fernando Botero au cours de sa carrière : le nu féminin, la nature morte, le portrait de famille, la grisaille. L'artiste fait face au spectateur, il l'observe de façon frontale, tandis que la toile qu'il est en train de peindre n'est visible que de dos. Qu'est en train de peindre l'artiste ? Une nature morte aux agrumes et au couteau, dont le modèle apparaît ici au premier plan ? Ou bien son regard planté dans celui du spectateur révèle-t-il que c'est précisément nous qu'il est en train de croquer ? Le mystère de *L'atelier* tient tout entier dans cette mise en abyme.



Gerrit Adriaensz Berckheyde, *Autoportrait*, 1675.  
© Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo

*Self-portrait is one of the most universal pictorial genres in art history. By engaging in this practice (and particularly by tackling this sub-genre of self-portrait in the artist's studio, or self-portrait at the easel), Fernando Botero adheres to the very heart of a centuries-old tradition, while still adding his characteristic craftsmanship. Since the 1950s, the artist has embarked on a unique approach to reality, distorting bodies and objects by giving them curvaceous and voluptuous shapes. For *L'atelier*, he chooses to depict himself standing with a cluster of works hanging on the wall behind him, all of which are paintings already completed, each one corresponding to a specific genre Fernando Botero has addressed during the course of his career: the female nude, still life, the family portrait and grey tones. The artist is facing the viewer, observing us directly, while the canvas he is painting is only visible from the back. What is the artist painting? A still life with citrus fruits and a knife, which seems to be the model here in the foreground? Or is the artist's gaze, fixed on the viewer, a sign that he is actually in the process of sketching us? The mystery of *L'atelier* is held entirely within this "mise en abyme", this image within an image.*



■ λ 30

## HANS HARTUNG (1904-1989)

*T 1962-H23*

signé et daté 'Hartung 62' (en bas à droite);

titré "'T 1962-H23'" (sur le châssis)

acrylique sur toile

100 x 163 cm.

Peint en 1962.

signed and dated 'Hartung 62' (lower right);

titled "'T 1962-H23'" (on the stretcher)

acrylic on canvas

39% x 64% in.

Painted in 1962.

€150,000-200,000

\$170,000-220,000

£130,000-170,000

PROVENANCE:

Galleria Meneghini, Venise

Galleria Bergamini, Milan

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1973

EXPOSITION:

Venise, Galleria Meneghini, *Mostra Personale di Hans Hartung*, février-mars 1973.

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Hans Hartung et Anna Eva Bergman et figurera au catalogue raisonné de l'œuvre de Hans Hartung actuellement en préparation.

“

Dans les années 1961 à 1965, j'ai pris l'habitude de gratter avec différents instruments, dans la pâte fraîche des couleurs [...]. Pendant cette période de grattage s'infiltrait lentement une tendance aux grandes surfaces soufflées [...]. J'avais trouvé un moyen pour souffler la couleur sur la surface [...]. Par ces grandes formes qui s'évaporent, s'égarant ou s'étalent en larges plages, je tâchais de fixer le dynamisme et la constance des forces qui créent la matière, la lumière, l'esprit. Sujet qui m'a toujours passionné...

*In the years 1961 to 1965, I used to scratch with different instruments, in the fresh paste colors [...]. During this period of scratching slowly infiltrated a tendency to large surfaces blown [...]. I had found a way to blow the color on the surface [...]. By these great forms which evaporate, wander, or spread out in broad ranges, I tried to fix the dynamism and constancy of the forces which create matter, light, and spirit. Topic that has always fascinated me ...* ”



Portrait de Hans Hartung.

© Hans Hartung / Adagp, Paris 2019



λ f 31

## JEAN DUBUFFET (1901-1985)

*MireG 36 (Kowloon)*

signé des initiales et daté 'J.D.83' (en haut à gauche)

acrylique sur papier marouflé sur toile  
67 x 100 cm.

Réalisé le 27 mars 1983.

signed with initials and dated 'J.D.83' (upper left)

acrylic on paper laid down on canvas  
26 $\frac{3}{8}$  x 29 $\frac{3}{8}$  in.

Executed on March 27th 1983.

€120,000-180,000

\$140,000-200,000

£110,000-150,000

**PROVENANCE:**

Succession de l'artiste

Waddington Galleries, Londres

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

**EXPOSITION:**

Bruxelles, Galerie Eric Van de Weghe, *Jean*

*Dubuffet*, mars-avril 1992 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).

**BIBLIOGRAPHIE:**

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*

- *Fascicule XXXVI: Mires*, Paris, 1988, No. 31

(illustré p. 20).

“

Dans le titre donné à mes peintures, le mot MIRE est employé dans un sens équivoque. Il évoque d'une part « un point de mire » (c'est-à-dire la focalisation du regard sur un point précis dans une étendue continue) et d'autre part l'aspect des choses reflété par un miroir.

*In the title given to my paintings, the word MIRE is used in an equivocal meaning. It evokes on the one hand a "focal point" (that is to say, the focus of the gaze on a specific point in a continuous extent) and on the other hand the appearance of things reflected by a mirror.* ”

JEAN DUBUFFET



Jean Dubuffet dans son atelier pendant la réalisation des *Mires*, 1984.

© Adagp, Paris, 2019



■ 32

## ROBERT INDIANA (1928-2018)

### *Love*

daté, numéroté et avec le cachet de la signature et de l'éditeur '1966-1999 5/6 ROBERT INDIANA MILGO BROOKLYN NY' (à l'intérieur)

acier corten

92 x 92 x 45 cm.

Réalisée en 1966-1999, cette œuvre porte le numéro cinq d'une édition de six exemplaires.

dated, numbered, with the signature and the editor's stamps '1966-1999 5/6 ROBERT INDIANA MILGO BROOKLYN NY' (inside)

corten steel

35 $\frac{7}{8}$  x 35 $\frac{7}{8}$  x 10 $\frac{1}{4}$  in.

Executed in 1966-1999, this work is number five from an edition of six.

€300,000-500,000

\$340,000-560,000

£260,000-430,000

#### PROVENANCE:

Galerie Guy Pieters, Knokke-Heist

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel

#### BIBLIOGRAPHIE:

Galerie Guy Pieters, *Robert Indiana: sculpture*, Knokke-Heist, 2001 (un autre exemplaire illustré en couleurs).

“

Ce qui a toujours compté pour moi, c'est l'impact : la relation d'une couleur avec une autre, d'un mot avec une forme, d'un mot avec l'œuvre tout entière – la dimension à la fois littérale et visuelle. Ce qui me préoccupe, c'est la force de cet impact.

*It's always been a matter of impact, the relationship of color to color and word to shape and word to complete piece—both the literal and visual aspects. I'm most concerned with the force of its impact.* ”

ROBERT INDIANA



Robert Indiana, *Love*, 1970.

© 2019 Morgan Art Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York / Adagp, Paris



David Gilmour playing  
'The Black Strat' for the  
'Live At Abbey Road' series,  
29 August 2006.  
Photo: Polly Samson

# THE DAVID GILMOUR GUITAR COLLECTION

**AUCTION**  
*New York, June 20*

**CONTACT**  
Michelle Rusinek  
gilmourguitars@christies.com  
+1 212 636 2000  
[www.christies.com/davidgilmour](http://www.christies.com/davidgilmour)

**CHRISTIE'S**

**YOUR  
CAREER  
IN THE  
ART  
WORLD  
STARTS  
HERE**

**CHRISTIE'S**  
EDUCATION

DEGREE PROGRAMMES • CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

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

LONDON • NEW YORK • HONG KONG



LUCIO FONTANA (1899-1968)  
*Concetto spaziale, [Teatrino]*  
huile sur toile et bois laqué • 62 x 76.4 x 7 cm.  
Réalisé en 1966.  
€200,000-300,000

**COLLECTION ANNE TRONCHE**

LA FORME D'UN REGARD

*Paris, 3 juin 2019*

**EXPOSITION**

27 mai-3 juin 2019  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**

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

CHRISTIE'S



DUCHAMP, MARCEL

*La Mariée mise à nu par ses célibataires même*  
Paris, Éditions Rose Sélavy, 1934

Exemplaire hors-commerce destiné à Mary Reynolds

60,000 - 80,000 €

## BIBLIOTHÈQUE PAUL DESTRIEATS

PREMIÈRE PARTIE

*Paris, 3-5 juillet 2019*

### EXPOSITION

Du 29 juin au 2 juillet  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

### CONTACT

Adrien Legendre  
alegendre@christies.com  
+33 1 40 76 83 74

Vente en association avec :  
Librairie Jean-Baptiste de Proyart  
jean-baptiste@deproyart.com  
+33 1 47 23 41 18

&

Claude Oterelo Expert  
claudeoterelo@aol.com  
+33 6 84 36 35 39

CHRISTIE'S



FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)  
*'Les Trois Oies', designed circa 1992*  
patinated bronze  
38 ½ in. (98 cm.) high, the tallest  
\$300,000-500,000

**DESIGN**

*New York, 4 June 2019*

**VIEWING**

31 May-3 June 2019  
20 Rockefeller Plaza  
New York, NY 10020

**CONTACT**

Daphné Riou  
driou@christies.com  
+1 212 636 2240

**CHRISTIE'S**



© 2019 ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK / PROLITTERIS, ZURICH

ZAO WOU-KI (ZHAO WUJI, FRANCE/CHINA, 1920-2013)

02.01.65

oil on canvas

162 x 200 cm. (63 3/4 x 78 3/4 in.)

Painted in 1965

Estimate on request

**20TH CENTURY & CONTEMPORARY  
ART  
EVENING SALE**

*Hong Kong, 25 May 2019*

**VIEWING**

24-25 May 2019

Hong Kong Convention and Exhibition Centre,  
No. 1 Harbour Road, Wanchai, Hong Kong

**INQUIRIES**

Evelyn Lin

[acahk@christies.com](mailto:acahk@christies.com)

+852 2978 6866

**CHRISTIE'S**



JEAN DUBUFFET (1901-1985)  
*Cérémonie*  
oil on canvas  
64  $\frac{7}{8}$  x 86  $\frac{5}{8}$  in. (164.7 x 220cm.)  
Painted in 1961

## POST-WAR AND CONTEMPORARY ART

EVENING AUCTION

*London, 25 June 2019*

### VIEWING

21-25 June 2019  
King Street  
London SW1Y 6QT

Katharine Arnold  
Co-Head of Post-War  
& Contemporary Art, Europe  
karnold@christies.com  
+44 20 7389 2024

### CONTACT

Cristian Albu  
Co-Head of Post-War  
& Contemporary Art, Europe  
calbu@christies.com  
+44 207 752 3006

CHRISTIE'S



BANKSY (B. 1974)  
*Toxic Mary (double)*  
enamel and emulsion on cardboard  
81½ x 69¼ in. (206 x 176 cm.)  
Executed in 2003

NOW OPEN FOR CONSIGNMENTS  
**POST-WAR AND CONTEMPORARY ART**

DAY AUCTION

*London, 26 June 2019*

**VIEWING**

21-25 June 2019  
King Street  
London SW1Y 6QT

**CONTACT**

Paola Saracino Fendi  
pfendi@christies.com  
+44 207 389 2796

**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 garderez 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](http://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](http://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](http://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 reposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. **Enchères**

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- (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'utiliser 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 €200.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% 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](mailto: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. Les lots concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole « », accolé au numéro du lot. Si le droit de suite est applicable à un lot, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d'adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.

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

- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale 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-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie** d'authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, 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. A 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 catalogue **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**.
- (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 «ATTRIBUÉ À...» dans un intitulé signifie que le lot est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune garantie n'est donnée que le lot est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des intitulés avec réserve et la description complète 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 devrez donc immédiatement vous acquitter du prix d'achat global, qui comprend :
- le prix d'adjudication ; et
  - les frais à la charge de l'acheteur ; et
  - tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
  - toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour 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 devrez 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 : BARCFRPP – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

#### (ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions

applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) 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 et par vente 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 notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

### 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 14<sup>e</sup> jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le lot est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

### 4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien 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 Barclay's 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 adjudgés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

- 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 de la vente 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 devrez 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 30 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 entrepôt.
- 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 notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

### 2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le lot dans les 30 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 entrepôt 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.

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

## H. TRANSPORT ET 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'encherir, 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](http://www.christies.com/shipping) ou nous contacter à l'adresse [shippingparis@christies.com](mailto: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'écaillés 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'encherir 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 aiguières, 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 d'« 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 nous vous fournissons 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 libéré

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et 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'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice 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

# AVIS IMPORTANTS

## et explication des pratiques de catalogage

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 préemption 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 préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

### 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 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'histoire 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 378
- 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 ».
- λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente.
- ◇ Christie's a un intérêt financier direct dans sur lot et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. 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 MATÉRIEAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

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

1. Par Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
2. 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.
3. Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
4. 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.
5. 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.

#### PÉRIODES

1. ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
2. ART NOUVEAU - 1895-1910
3. BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
4. ART DÉCO - 1915-1935
5. RÉTRO - ANNÉES 1940

#### CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissant 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  $\Delta$  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  $\nabla$ . 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 préfixe « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

\* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de 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**  
**DÉLÉGÉS 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  
Veneti (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**  
**PEKIN**  
+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

## POST-WAR AND CONTEMPORARY ART

MARDI 4 JUIN 2019, À 19H  
MERCREDI 5 JUIN 2019, À 14H30

9, avenue Matignon, 75008 Paris  
CODE VENTE :  
VENTE DU SOIR : 17582 - FLORENCE  
VENTE DU JOUR : 15945 - FOMO

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

de 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 €200.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élevaient à 22,5% H.T. (soit 27% 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 raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

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

## FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères. Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.  
Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : [www.christies.com](http://www.christies.com)

17582 - 15945

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 fiduciaires, 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 :

Mercredi 5 juin à 9h

Crown Fine Art se tient à votre disposition 3 jours ouvrés 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 30 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](mailto: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:

Wednesday 5 June at 9am

Lots transferred to Crown Fine Art will be available three business days 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 30 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](mailto: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

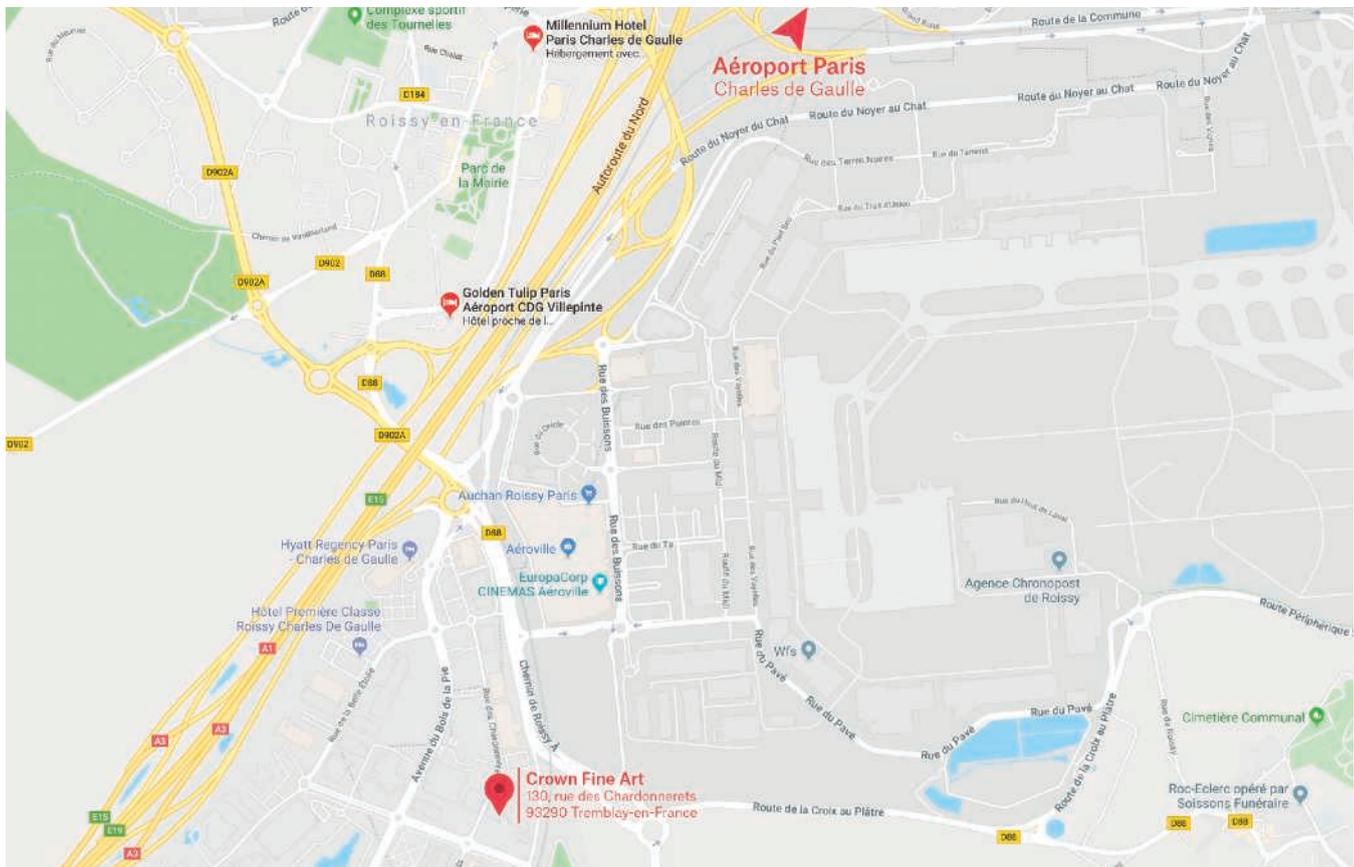
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

### 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  
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.  
Xin Li-Cohen, 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, Maddie Amos,  
Simon Andrews, Katharine Arnold, Upasna Bajaj,  
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,  
Giovanna Bertazzoni, Edouard Boccon-Gibod,  
Peter Brown, Julien Brunie, Olivier Camu,  
Jason Carey, Karen Carroll, Sophie Carter,  
Karen Cole, Isabelle de La Bruyere, Roland de Lathuy,  
Eveline de Proyart, Leila de Vos, Harriet Drummond,  
Adele Falconer, Margaret Ford, Edmond Francey,  
Roni Gilat-Baharaff, Leonie Grainger, 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, Susan Miller, Jeremy Morrison,  
Nicholas Orchard, Keith Penton, Henry Pettifer,  
Will Porter, Paul Raison, Christiane Rantzau,  
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,  
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

Virginie Barocas-Hagelauer, Laëtitia Bauduin,  
Anika Guntrum, Antoine Lebouteiller, Élodie Morel

### ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, Marion Clermont, Victoire Gineste,  
Valerie Hess, Tancredi Massimo di Roccasecca, 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



# INDEX

## A

AEPPLI, E., 297  
ALBERS, J., 18  
APPEL, K., 201  
ARAKAWA, S., 136  
ARCENEAUX, E., 285, 286  
ARMAN, 251, 264, 265  
ARNESON, R., 235  
ARROYO, E., 244  
ATLAN, J., 205  
AUBERTIN, B., 150  
AZUMA, Y., 305

## B

BABIN, O., 314  
BÄCHLI, S., 137, 138  
BALKENHOL, S., 114  
BANERJEE, R., 307  
BARBIER, G., 283  
BARRÉ, M., 127, 128  
BAUER, M., 301  
BAZAINE, J-R., 194, 196, 199  
BEAURIN, V., 253  
BERMUDES, J., 269  
BEZANÇON, G., 317  
BLUHM, N., 311, 312  
BOLTANSKI, C., 292  
BOTERO, F., 29  
BOURGEOIS, L., 111  
BUREN, D., 134, 322  
BURY, P., 294

## C

CADERE, A., 16  
CALAIS, S., 287  
CALDER, A., 225, 226, 227  
CAMARGO, S., 153  
CANE, L., 129  
CÁRDENAS, A., 171, 174, 175  
CÉSAR, 11, 165, 186, 187, 258, 263, 266  
CHILLIDA, E., 152  
CIENFUEGOS, G., 245  
COGNÉE, P., 119, 284  
COMBAS, R., 237, 238, 276, 277  
COPLEY, W. N., 109  
CORNEILLE, 208  
CRÓNICA, E., 243  
CROW, R., 282

## D

DADO, M., 279  
DAMIAN, H., 215  
DEAN, T., 105  
DEBRÉ, O., 178, 185, 197, 220, 221  
DELANEY, B., 234  
DELVOYE, W., 273, 274  
DESGRANDCHAMPS, M., 281  
DI ROSA, H., 321  
DOMOTO, H., 162  
DUBUFFET, J., 28, 31, 163, 164, 166, 167, 168  
DURHAM, J., 236

## E

ECHAKHCH, L., 115, 116  
ERRÓ, G., 247  
ESTÈVE, M., 203, 204

## F

FAUTRIER, J., 22, 24, 209  
FLEXNER, R., 308, 309  
FONTANA, L., 148, 149  
FOULKES, L., 228  
FRANCIS, S., 146, 310  
FRIZE, B., 123, 145  
FROMANGER, G., 248

## G

GENOVÉS, J., 240, 241  
GONZALEZ, D., 306  
GYSIN, B., 233

## H

HAINS, R., 255, 256  
HARTUNG, H., 14, 30, 147, 177, 180, 188, 193,  
217, 219  
HIQUILY, P., 254  
HOUSEAGO, T., 112  
HUAN, Z., 291  
HUNDERTWASSER, F., 21, 169

## I

IMAI, T., 161  
INDIANA, R., 32, 323

## J

JACQUET, A., 257  
JAMIES, C., 270  
JENKINS, P., 179  
JONONE, 290  
JORN, A., 206

## K

KIRILI, A., 313  
KLAPHECK, K., 1  
KLEIN, Y., 261, 262  
KNOEBEL, I., 130  
KRUGER, B., 268

## L

LAGO, D., 316  
LAM, W., 2  
LANSKOY, A., 183, 202, 210, 212  
LHOPITAL, C., 288  
LO GIUDICE, M., 141  
LUGOSI, M., 299

## M

MACDERMOTT, D. & MACGOUGH, P., 319  
MANESSIER, A., 198  
MARCA-RELLI, C., 27  
MARFAING, A., 218  
MATHIEU, G., 182, 189  
MATTA, 173, 176  
MATTON, C., 117  
MICHAUX, H., 213  
MOON, S., 320  
MORELLET, F., 17, 120, 122

## O

OPALKA, R., 20  
OSSORIO, A., 26  
OP DE BEECK, H., 113

## P

PERRAMANT, B., 295  
PETTIBON, R., 108  
PIENE, C., 302  
PIGNON-ERNEST, E., 289  
PIGNON, E., 207  
PINCEMIN, J-P., 132  
PLENSA, J., 242  
POLIAKOFF, S., 3, 23, 184  
POMODORO, A., 151  
PRICE, K., 318

## R

RAETZ, M., 15, 106  
RAJLICH, T., 142  
RAYNAUD, J-P., 249, 250  
REIGL, J., 126  
RICHER, G., 10  
RIOPELLE, J., 6, 190  
ROCHETTE, J-M., 271

## S

DE SAINT-PHALLE, N., 252, 260, 298,  
303, 304  
DE SAINT-PHALLE, N. ET TINGUELY, J., 259  
DE STAËL, N., 4, 5, 12  
SAUL, P., 229, 230, 231, 232, 275, 278  
SAURA, A., 246  
SCHNEIDER, G., 192, 216  
SÉCHAS, A., 315  
SERPAN, I., 211  
SHAW, J., 107, 139, 280  
ŠIMA, J., 13, 172  
SMITH, K., 110  
SOULAGES, P., 8, 181  
SUGIMOTO, H., 267  
SZAFRAN, S., 222, 223, 224

## T

TAPIES, A., 170  
TATAH, D., 296  
TEH-CHUN, C., 160  
THEK, P., 101, 102, 103, 104  
THIEL, F., 143  
TINGUELY, J., 121, 154  
TOGUO, B., 272  
TUTTLE, R., 135  
TYSON, K., 144

## U

UECKER, G., 19  
UFAN, L., 155  
USLE, J., 140

## V

VALDÉS, M., 239  
VAN OOST, J., 300  
VASARELY, V., 125, 133  
VEILHAN, X., 118  
VENET, B., 124  
VERDIER, F., 156, 157, 158  
VIALLAT, C., 131  
VIEIRA DA SILVA, M-H., 25, 191, 195, 200

## W

WEST, F., 293  
WOU-KI, Z., 9, 159

## Z

ZACK, L., 214



CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON 75008 PARIS