

PARIS AVANT-GARDE

Paris, 17 octobre 2019

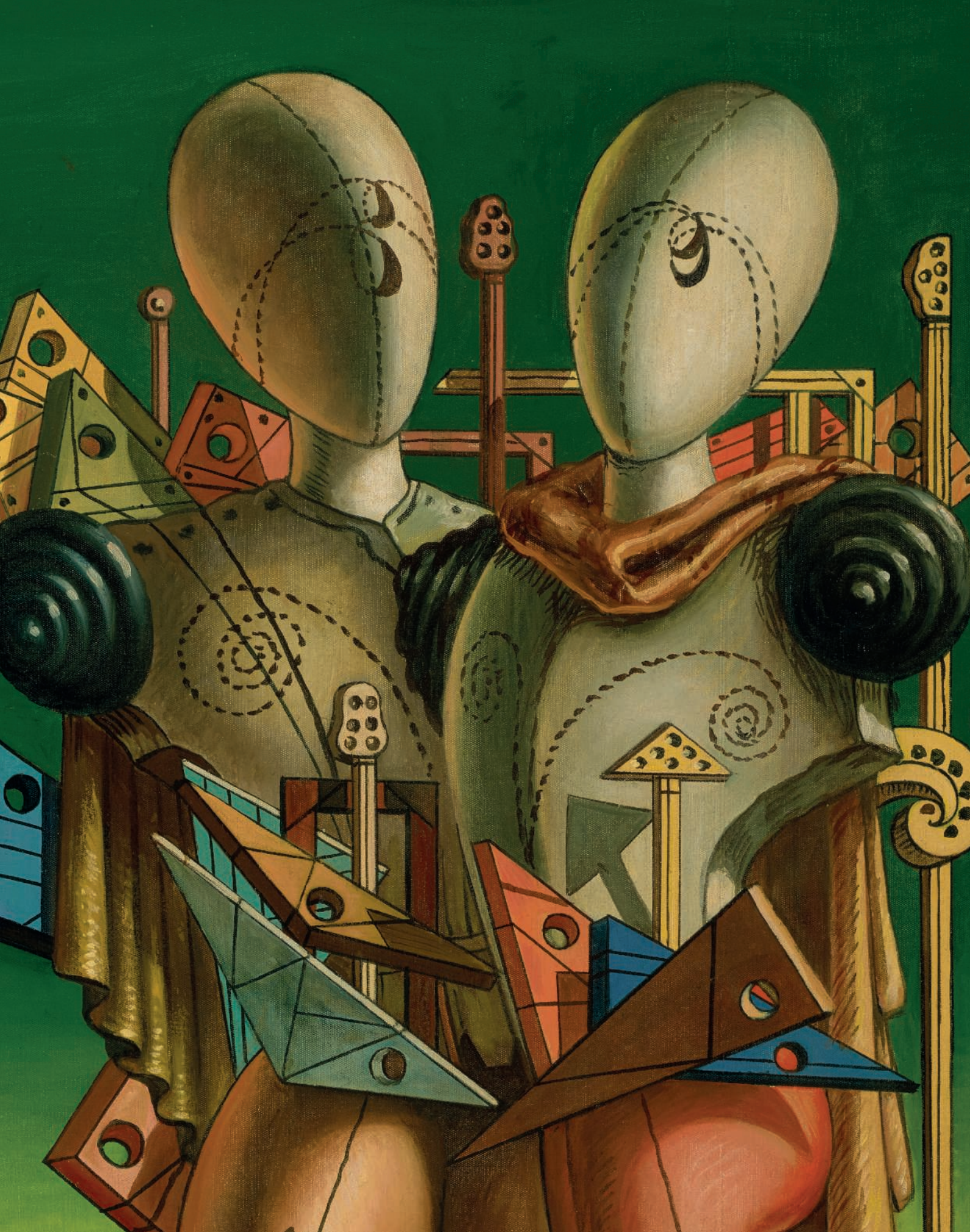


CHRISTIE'S



















PARIS AVANT-GARDE

Jeudi 17 octobre 2019 - 19h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

| | | | |
|---------------------|-----------|---------------------|-----------|
| Samedi 12 octobre | 10h - 18h | Mardi 15 octobre | 10h - 18h |
| Dimanche 13 octobre | 14h - 18h | Mercredi 16 octobre | 10h - 18h |
| Lundi 14 octobre | 10h - 18h | Jeudi 17 octobre | 10h - 16h |

COMMISSAIRE-PRISEUR

Adrien Meyer

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

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

SOPHIE-17693

CONDITIONS OF SALE

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

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

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

CHRISTIE'S

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  **LIVE™**

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.
Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 17 octobre à 8h30



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

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Présidente*
Julien Pradels, *Directeur Général*
Jussi Pylkkänen, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*



SOMMAIRE

| | |
|------------|--|
| 11 | Informations sur la vente |
| 13 | Spécialistes et Services pour cette vente |
| 194 | Conditions de vente |
| 200 | Salles de ventes internationales, bureaux de représentation européens et consultants Départements spécialisés et autres services de Christie's |
| 201 | Ordre d'achat |
| 204 | Index |

ILLUSTRATIONS

COUVERTURE: Lot 12

DEUXIÈME DE COUVERTURE: Lot 13 (détail)

PAGE 2 : Lot 20 (détail)

PAGE 3 : Lot 35 (détail)

PAGE 4 : Lot 11 (détail)

PAGE 5 : Lot 17 (détail)

PAGE 6 : Lot 24 (détail)

PAGE 7 : Lot 10 (détail)

SOMMAIRE: Lot 42 (détail)

TROISIÈME DE COUVERTURE : Lot 19 (détail)

QUATRIÈME DE COUVERTURE : Lot 4 (détail)

CHRISTIE'S FRANCE



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél. : +33 (0) 1 40 76 85 59



JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 64



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

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES
TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS

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

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

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

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

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

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Yuqi Bo
Coordinatrice d'après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 85 79
Fax: +33 (0)1 40 76 84 77
postsaleParis@christies.com

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

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

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

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

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrices



ANTOINE LEBOUTEILLER
Co-responsable de la vente
Directeur du département
Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 85 83
alebouteiller@christies.com



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



VICTOR TEODORESCU
Spécialiste
Art d'Afrique, d'Océanie et
d'Amérique du Nord
Tel: +33 (0)1 40 83 86
vteodorescu@christies.com



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



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



BRUNO CLAESSENS
Directeur européen
Art d'Afrique, d'Océanie et
d'Amérique du Nord
bclaessens@christies.com
Tél: +33 1 40 76 84 06



TUDOR DAVIES
Spécialiste sénior
Art Moderne
tdavies@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 18



VALÉRIE DIDIER HESS
Spécialiste
Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 84 32
vhess@christies.com



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



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



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



RÉMY MAGUSTEIRO
Catalogueur
Art d'Afrique, d'Océanie et
d'Amérique du Nord
rmagusteiro@christies.com
Tél: +33 1 40 76 86 12



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



SOPHIE GUYADER
Coordinatrice des ventes
sguyader@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 72 42



ALIX PERONNET
Coordinatrice
du département
Art Contemporain
Tel: +33 (0)1 40 76 72 41
aperonnet@christies.com



MYLÈNE SANCHES
Coordinatrice
du département
Art Moderne
Tel: +33 (0)1 40 76 83 65
msanches@christies.com

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

AMERICAS



Allegra Bettini
*Head of Works on Paper
and Online Sales*



Kelsey Brosnan
Cataloguer



Max Carter
*International Director
Head of Department*



Cyanne Chutkow
Deputy Chairman



Sarah El-Tamer
Head of Day Sale



Jessica Fertig
Head of Evening Sale



Vanessa Fusco
Senior Specialist



Conor Jordan
Deputy Chairman



Sharon Kim
International Director



David Kleiweg de Zwaan
Senior Specialist



Adrien Meyer
Co-Chairman



Margaux Morel
Cataloguer



Vanessa Prill
Cataloguer



Morgan Schoonhoven
Director, Western Region

EUROPE & ASIA



Mariolina Bassetti
*Chairman
Italy*



Lea Bloch
*Junior Specialist
Paris*



Tan Bo
*Senior Director
Beijing*



Tudor Davies
*Senior Specialist
Paris*



Maria Garcia Yelo
*Business Development
Madrid*



Roni Gilat-Baharaff
*International Senior Director
Tel Aviv*



Anika Guntrum
*International Director
Paris*



Valerie Hess
*Specialist, Head of Sale
Paris*



Elaine Holt
*International Director
Hong Kong*



Jetske Homan van der Heide
*Chairman
Amsterdam*



Hans Peter Keller
*Head of Department
Zurich*



Antoine Leboutteiller
*Head of Department
Paris*



Renato Pennisi
*Senior Specialist
Rome*



Carmen Schjaer
*Managing Director
Spain*



Nadja Scribante
*Head of Department
Geneva*



Adele Zahn
*Business Development
Manager
Zurich*

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

LONDON



Giovanna Bertazzoni
Co-Chairman



Albany Bell
Head of Online Sales



Christopher Burge
Honorary Chairman



Olivier Camu
Deputy Chairman



Jason Carey
Head of Department



Micol Flocchini
Associate Specialist



Keith Gill
Head of Evening Sale



Jakob Goransson
Cataloguer



Ishbel Gray
Junior Specialist



Imogen Kerr
Specialist



Pepper Li
Cataloguer



John Lumley
Honorary Chairman



Ottavia Marchitelli
Head of Day Sale



Michelle McMullan
Senior Specialist



Anna Povejsilova
Associate Specialist



Jussi Pylkkänen
Global President



Veronica Scarpati
Junior Specialist



Jay Vincze
Senior International Director



Annie Wallington
Head of Works on Paper Sale

POST-WAR & CONTEMPORARY ART SENIOR INTERNATIONAL TEAM



Mariolina Bassetti
Chairman of
Continental Europe
and Italy
mbassetti@christies.
com



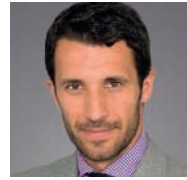
Alexander Rotter
Chairman of Post-War
& Contemporary Art,
Americas
arotter@christies.com



Jussi Pylkkänen
Global President
jpylkkanen@christies.com



Marcus Fox
Global Managing Director
mfox@christies.com



Cristian Albu
Co-Head, Post War
& Contemporary Art,
Europe
calbu@christies.com



Katharine Arnold
Co-Head, Post War
& Contemporary Art,
Europe
karnold@christies.
com



Edmond Francey
International Director,
London
efrancey@christies.
com



André Zlattinger
Deputy Chairman, Post
War & Contemporary,
Europe
azlattinger@christies.
com



Alice de Roquemaurel
Head of Private Sales,
Post-War & Contemporary
Art Europe
aderoquemaurel@
christies.com



Leonie Grainger
Senior Specialist,
London
lgrainger@christies.
com



Leonie Mir
Senior Specialist,
London
lmir@christies.com

AMERICAS



Michael Baptist
Junior Specialist



Vivian Brodie
Specialist, Associate
Vice President



Ana Maria Celis
Senior Specialist,
Senior Vice President



Celine Cunha
Junior Specialist



Noah Davis
Specialist



Alessandro Diotallevi
Specialist,
Vice President



Johanna Flaum
Head of Sales,
Senior Vice President



Sara Friedlander
Head of Department,
International Director



Emily Kaplan
Specialist,
Vice President



Alexis Klein
Senior Specialist,
Vice President



Isabella Lauria
Specialist



Alex Marshall
Business Development,
Los Angeles



Andy Massad
Deputy Chairman



Joanna Szymkowiak
Specialist,
Vice President



Barrett White
Executive Deputy
Chairman, Head of
Post-War &
Contemporary Art,
Americas



Rachael White
Specialist



Kathryn Widing
Specialist

EUROPE, MIDDLE EAST, ASIA



Stefano Amoretti
Associate Specialist,
London



Laetitia Bauduin
Head of Department,
Paris



Eric Chang
Deputy Chairman, Asia,
Director of Asian
20th Century &
Contemporary Art



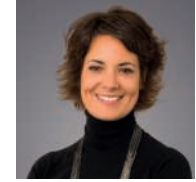
Guillermo Cid
Senior Specialist,
Madrid



Alma Davidson
Junior Specialist,
London



Paola Saracino Fendi
Specialist,
London



Laura Garbarino
Senior Specialist,
Milan



Roni Gilat-Baharaff
International Senior
Director, Israel



Peter van der Graaf
Senior Specialist,
Benelux and Nordic
Countries



Victoria Gramm
Associate Specialist,
London



Barbara Guidotti
Specialist,
Milan



Pauline Haon
Specialist,
Brussels



Elaine Holt
Senior Vice President,
International Director,
Impressionist and
Modern, Hong Kong



Jetske Homan Van Der
Heide
Chairman, Amsterdam



Jude Hull
Specialist,
Photographs
London



Elvira Jansen
Specialist, Amsterdam



Hala Khayat
Head of Post War &
Contemporary, Dubai



Zoë Klemme
Specialist,
London



Nina Kretschmar
Senior Specialist,
Dusseldorf



Rene Lahn
International
Specialist, Zurich



Anne Lamunier
Specialist,
Geneva



Hak Jun Lee
General Manager, Korea



Evelyn Lin
Deputy Chairman, Asia



Isabel Millar
Junior Specialist,
London



Jutta Nixdorf
Managing Director,
Zurich,



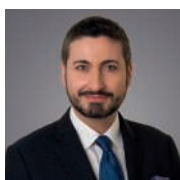
Paul Nyzam
Senior Specialist,
Paris



Ada Ong
Senior Vice President,
Managing Director,
Taiwan



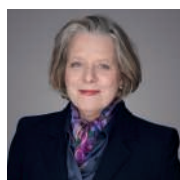
Beatriz Ordoas
Senior Specialist,
Europe



Renato Pennisi
Senior Specialist,
Rome



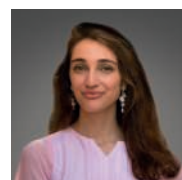
Etienne Sallon
Specialist,
Paris



Herrad Schorn
International Director,
Dusseldorf



Claudia Schürch
Specialist, London



Suzy Sikorski
Junior Specialist,
Dubai



Sonal Singh
Senior Specialist,
India



Tobias Sirtl
Specialist,
Munich



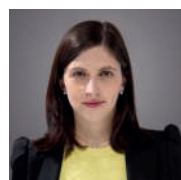
Anna Touzin
Associate Specialist,
London



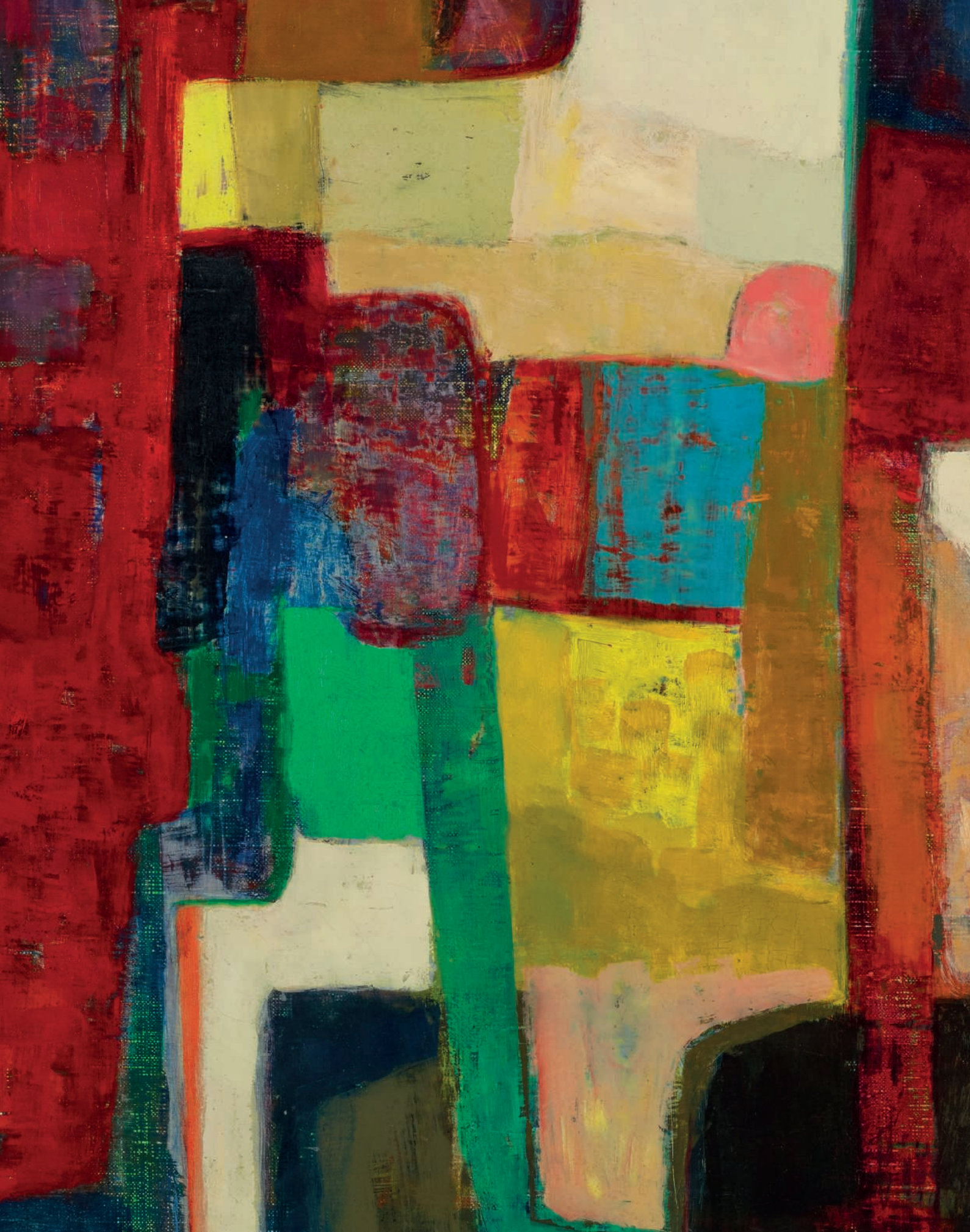
Arno Verkade
Managing Director,
Germany



Josephine Wanecq
Junior Specialist,
Paris



Elena Zaccarelli
Specialist,
Milan



|

FACE À FACE

DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF

GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

|

Face à face, deux maîtres de la peinture du XX^e siècle s'observent et se jaugent. Pablo Picasso et René Magritte sont les artistes autour desquels gravite cette collection, qui frappe par sa cohérence et son harmonie. La force de l'ensemble est en effet de faire tourner le face-à-face non à l'affrontement, mais au dialogue et au jeu des correspondances. Un jeune peintre de trente ans, Magritte, pose ainsi les jalons iconographiques du reste de sa carrière, alors que, d'une moitié à l'autre du siècle et d'un bout à l'autre d'une vie, Picasso, à soixante-quinze ans, compose une œuvre reflet de lui-même, face au temps qui passe.

Face à face est aussi, comme un clin d'œil, le titre de l'une des pièces saillantes de la collection : une rare peinture de Maurice Estève, réalisée au cours de la période la plus décisive de sa trajectoire artistique, celle où s'établissent les fondations d'un langage abstrait totalement inédit que le peintre n'aura de cesse de déployer lors des décennies suivantes. À ses formes fluides et sa palette toute en nuances répondent les larges aplats vifs et tranchés de Serge Poliakoff qui, en 1967, semble éprouver une jubilation plus intense que jamais dans la combinaison des formes et des couleurs.

Ces toiles montrent combien chaque choix du collectionneur a été fait avec précision, valorisant toujours des œuvres qui se distinguent par leur raffinement et leur caractère historique.

C'est un honneur pour Christie's de présenter cet ensemble moderne, témoignage d'un regard réconciliateur porté sur l'histoire de l'art du XX^e siècle, ses artistes, ses courants et ses générations, entre surréalisme, abstraction et figuration. Une collection comme une invitation à renouveler sans cesse le face à face des œuvres et de ceux qui, avec gourmandise, les contemplent.

Two masters of twentieth century painting gauge and observe one another: Pablo Picasso and René Magritte, the two centrepieces of this strikingly coherent and harmonious art collection. The strength of this ensemble resides in its ability to turn this meeting or «face-à-face» into a dialogue and clever interplay of similarities rather than a confrontation. Whilst the young, thirty-year-old Magritte sets the iconographic grounds for the rest of his career as a painter, Picasso, aged seventy-five, creates a painting which reflects his own evolution over time as he looks back at the work of a lifetime, spanning more than half a century.

Face à face is also the title of one of the most outstanding artworks of this collection: an exceptional painting by Maurice Estève, executed during one of the most pivotal stages of his artistic career, during which he laid the foundations of the entirely novel abstract language that he would tirelessly develop throughout the subsequent decades. Here, the flowing shapes and myriad, subtle hues of his palette respond to the large, vivid and contrasting flat colour surfaces of fellow artist Serge Poliakoff who appeared to revel more intensely than ever in the combination of shapes and tones by 1967.

These paintings reveal the precision inherent to every one of the choices made by a collector always intent on valuing finesse and historical relevance in art.

Christie's is honoured to offer this modern selection, which bears witness to an all-encompassing outlook on the history of twentieth century art, its many artists, styles and generations, bringing together surrealism, abstraction and figuration. An invitation to constantly renew the relationship between works of art and those who indulge in observing them.

|

FACE À FACE DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

|

λ.1

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Dessin pour "Ubu Roi"

signé 'Miró.' (en bas à droite) et numéroté
indistinctement 'b 103' (en bas à gauche)
crayon gras et aquarelle sur papier
32.8 x 50 cm.
Exécuté vers 1953

signed 'Miró.' (lower right) and indistinctly
numbered 'b 103' (lower left)
wax crayon and watercolour on paper
13 x 19¾ in.
Executed *circa* 1953

€60,000-80,000

US\$67,000-88,000

£54,000-72,000

PROVENANCE

Tériade, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Marguerite Lang, Paris.
Galerie Berggruen, Paris.
Galerie Taménaga, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en janvier 2005.

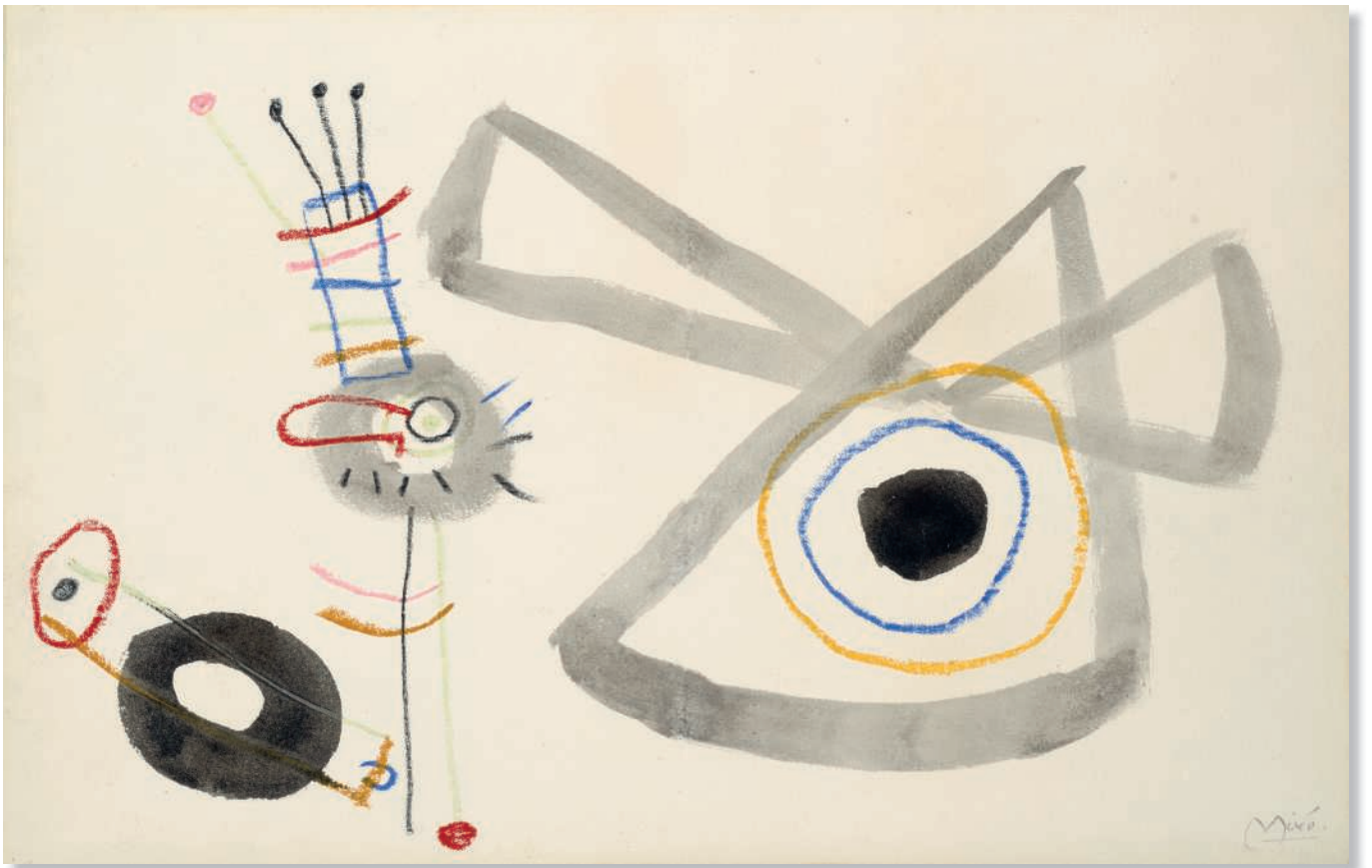
BIBLIOGRAPHIE

J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró,
Catalogue raisonné, Drawings, 1938-1959*, Paris,
2010, vol. II, p. 271, no. 1393 (illustré en couleurs).

« Sa technique n'a jamais été
aussi diversifiée et adaptée à
son expression; sa discipline n'a
jamais été aussi subtile, son art
n'a jamais été aussi mature; en
dépit de tout cela, son esprit n'a
jamais autant été en ébullition
et son art si jeune ».

*"His technique has never been
so varied in its adaption to
his expression; his discipline
never so subtle, his art never
so mature; yet for all this, his
spirits have never appeared
so ebullient, his art never so
young."*

– J.J. Sweeney



FACE À FACE DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

λ 2

SERGE POLIAKOFF (1900-1969)

Composition abstraite

signé 'Serge Poliakoff' (en bas à droite)
huile sur toile
73.5 x 92.5 cm.
Peint en 1967

signed 'Serge Poliakoff' (lower right)
oil on canvas
28 7/8 x 36 3/8 in.
Painted in 1967

€160,000-220,000
US\$180,000-240,000
£140,000-195,000

PROVENANCE

Ancienne collection Lizzola, Milan.
Galerie Bonnier, Genève.
Collection particulière.
Galerie Aronowitsch, Stockholm.
Vente, Calmels Cohen, Paris, 2 décembre 2003,
lot 73.
Galerie du Verger, Le Touquet.
Galerie Cazeau-Béraudière, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel,
en 2005.

EXPOSITION

Tokyo, 56^e salon d'automne, 1971 (illustré).
Stockholm, Galerie Aronowitsch, *Serge Poliakoff*,
mars-avril 1973, no. 7.

BIBLIOGRAPHIE

A. Poliakoff, *Serge Poliakoff, Catalogue raisonné, Volume V, 1966-1969*, Paris, 2016, no. 67-50 (illustré en couleurs, p. 210).

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité de Monsieur Alexis Poliakoff.

«Pour l'avenir, je mise sur Poliakoff», affirme Kandinsky lors de sa première rencontre en 1939 avec son cadet Serge Poliakoff, russe immigré à Paris comme lui. Ce que le pionnier de l'art abstrait a pressenti apparaît avec force dans l'œuvre de maturité *Composition abstraite* : par un syncrétisme vibrant de la forme avec la couleur, Poliakoff a composé une harmonie visuelle, ce qu'il appelle un «poème plastique». Telles des strophes, des formes uniques s'assemblent dans un subtil équi-

libre pictural, dont rien ne peut être soustrait. Et les vibrations de couleurs, comme les syllabes d'un vers, créent le rythme poétique. *Composition abstraite* déploie ainsi la superbe palette lumineuse qui marque les dernières années du peintre : au centre, un rouge vermeil dominant, entouré d'un bleu nuit et d'un jaune d'or, apaisé par un blanc crémeux.

Libre dans l'exécution sans céder au lyrisme, linéaire sans être géométrique, l'œuvre échappe aux classifications d'après-guerre ; elle se construit de dedans, imperméable au monde extérieur. Car, celui qui fréquente à Paris le salon des Delaunay et Otto Freundlich, vise à une abstraction éthérée. La matière chromatique, posée en transparence, construit seule le mystère : «La peinture de Poliakoff est une de celles qui se prêtent le moins aux commentaires. C'est le monde du silence et de la "peinture pure" [...] Mais son "petit miracle", c'est sans doute de savoir faire vibrer le silence» (in Michel Ragon, "Serge Poliakoff", *Arts*, 11 novembre 1964).

'For the future, my bet is on Poliakoff,' said Kandinsky when he first met his younger colleague Serge Poliakoff in 1939, a Russian immigrant to Paris like himself. The intuition of this pioneer of abstract art manifests powerfully in the mature work *Composition abstraite*. Through a vibrant synergy of form and colour, Poliakoff composed a kind of visual harmony, which he called a "visual poem". Like stanzas, unique forms come together in a subtle pictorial balance, from which nothing can be removed. And the vibrations of colours, like the syllables

of a line of verse, create poetic rhythm. *Composition abstraite* thus deploys the superb luminous palette that characterised the painter's later years. In the centre, vermillion dominates, surrounded by dark blue and golden yellow, softened by creamy white.

Free in its execution without yielding to lyricism, linear without being geometric, the work defies the classifications of the post-war period. It is built from within, impervious to the outside world. Because the artist, who frequented Delaunay and Otto Freundlich in Paris, sought to achieve an ethereal abstraction. The colourful material, set in transparency, alone constructs the mystery: 'Poliakoff's painting is among those least open to commentary. It's a world of silence and "pure painting" [...] But his "small miracle" was surely knowing how to make silence hum' (in Michel Ragon, 'Serge Poliakoff,' *Arts*, 11 November 1964).



Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1921. La Haye, Gemeentemuseum.



FACE À FACE
DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF
GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

λ 3

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Composition à la toupie

signé et daté 'F. LÉGER. 29' (en bas à droite); signé, daté, titré et dédié 'composition I. ETAT. F. LEGER. 29 Amicalement F. LEGER' (au revers)
huile sur toile
65.4 x 46.2 cm.
Peint en 1929

signed and dated 'F. LÉGER. 29' (lower right);
signed, dated, titled and dedicated 'composition I.
ETAT. F. LEGER. 29 Amicalement F. LEGER' (on
the reverse)
oil on canvas
25 $\frac{3}{8}$ x 18 $\frac{1}{8}$ in.
Painted in 1929

€300,000-500,000
US\$340,000-550,000
£270,000-450,000

PROVENANCE

James Johnson Sweeney, New York.
Perls Galleries, New York.
Dr Robert E. Rothenberg, États-Unis (acquis
auprès de celle-ci en 1969).
Collection particulière, États-Unis (par
descendance); vente, Christie's, New York, 5 mai
2004, lot 297.
Galerie Fabien Boulakia, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en février 2005.

EXPOSITION

New York, Perls Galleries, *Fernand Léger, Oil
Paintings*, novembre-décembre 1968, no. 11
(illustré).

BIBLIOGRAPHIE

G. Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue raisonné de
l'œuvre peint, 1929-1931*, Paris, 1995, p. 59, no. 636
(illustré).

« Mais il y avait certainement
dans cet homme, dont la
haute stature évoquait surtout
la puissance, une tendresse
bien gardée qui perce dans
beaucoup de ses œuvres,
discrètement distribuée dans
différentes périodes et qui
témoignent du long et sensible
regard qu'en s'en allant, il a pu
jeter sur le monde. »

*"But this man, whose height
primarily brought to mind
power, there was certainly a
well-guarded tenderness that
showed through in many of
his paintings, inconspicuously
spread out over different
periods and attesting to the
lingering, sensitive gaze he cast
on the world as he left it."*

– P. Reverdy



FLEGER-29



Brancusi, Marthe Leberz et Fernand Léger à la Foire du Trône ou au Luna Park du Bois des Boulogne, vers 1926-1928. Photographie anonyme.

Faisant suite à la série de ses natures mortes monumentales exécutées en 1926-27, et dans lesquelles figurent des bustes sculptés, des colonnes et des objets ordinaires comme une bouteille ou une plume côtoyant un parapluie, une boussole ou un instrument de musique, les œuvres que Fernand Léger entreprend dans les années 1928-30 témoignent de l'évolution de son langage pictural vers un Nouveau Réalisme. Se libérant des contraintes et du style architectonique qui caractérisent son œuvre jusqu'ici, il se détache également de la conception héritée de la Renaissance selon laquelle l'artiste doit s'occuper du *sujet*, et s'intéresse au contraire à l'*objet* et sa valeur picturale pure. Dès lors, la nature morte, à l'inverse de nombreux surréalistes chez qui elle est privilégiée pour sa charge symboliste, est chez Léger employée pour l'intérêt plastique de l'objet représenté. C'est ici que réside toute la modernité de l'artiste. Comme l'illustre la présente œuvre, les objets de ses natures mortes s'animent d'une existence propre, sans lien nécessaire entre eux. S'écartant de toute notion de narration, l'objet est envisagé comme un absolu, capable de déployer en lui-même une force dramatique. Le *sujet* et cette narration ainsi mis à mal, la liberté de composition devient infinie. Les objets isolés et fragmentés dans l'espace, dépourvus de toute pesanteur, manifestent alors la cinématique du peintre.

Selon Léger, le cinéma est à l'origine de cette réappropriation de l'objet, notamment grâce aux plans rapprochés qu'il permet, et à la fragmentation du mouvement qu'il suppose. En dotant l'objet d'une vie propre, et donc d'une charge émotive qui peut lui donner le statut d'acteur principal, les cinéastes fournissent par ailleurs à Léger un thème essentiel que l'on voit décliné dans cette composition. La part abstraite environnant la toupie et le tourne-disque permet de mieux encore les isoler pour les

mettre en valeur. La toupie, en ce qu'elle représente un objet par essence en mouvement, a son intérêt pictural propre, tout comme elle a sa motion propre, autonome, lorsqu'elle tourne sur elle-même. Le tourne-disque pour sa part, impliquant le même mouvement circulaire, fait notamment écho à l'influence de la musique chez Léger, tout en constituant un symbole majeur de la modernité.

À la fin des années 1920, Léger abandonne en outre les lignes droites, verticales et horizontales qui construisent ses compositions précédentes et introduit des formes plus sinues et organiques, à l'instar des formes blanches, jaunes et rouges qui apparaissent dans le fond de *Composition à la toupie*. « J'applique la loi des contrastes plastiques, qui je pense n'a jamais été appliquée jusqu'à aujourd'hui. Je regroupe les valeurs contraires, les surfaces planes opposées aux surfaces modélisées, les figures volumétriques opposées aux façades planes des maisons, les tons plats purs opposés au gris, les tons modulés ou l'inverse. Entre ces deux types de relations, qui sont des sujets éternels de la peinture, je recherche une relation d'intensité jamais atteinte auparavant... Nous vivons dans un monde géométrique - c'est indéfinissable - et un état de contrastes fréquents » (E.F. Fry, éd., *op. cit.*, New York, 1973, p. 29 et 30). Cette *Composition à la toupie* de 1929 atteste également que Léger ne choisira jamais entre l'abstraction et la figuration, comme si le secret de la beauté se trouvait entre ces deux formes de représentation. Pour lui, l'essentiel est ailleurs : « La vie plastique, le tableau est fait de rapports harmonieux de volumes, de lignes, de couleurs. Ce sont ces trois forces qui doivent régir l'œuvre d'art » (F. Léger cité in F. Léger, cat. exp., Galerie Beyeler, Bâle, 1969, p. 44). Tout doit être subordonné à ces trois éléments essentiels dont Léger montre son exceptionnelle maîtrise à travers la présente composition, où il

« Les contrastes picturaux utilisés à l'état le plus pur (les couleurs complémentaires, les lignes et les formes) sont désormais la structure de base de l'image moderne. »

sait accorder, par son subtil jeu de lignes et de couleurs, ces plans inextricablement superposés.

Following his series of monumental still lifes painted in 1926-27, with their sculpted torsos, columns and ordinary objects like a bottle or a feather juxtaposed with an umbrella, a compass or a musical instrument, the work Fernand Léger produced between 1928 and 1930 shows his visual vocabulary turning towards a New Realism. Freeing himself from the constraints and architectonic style that had characterised his work until then, he also moved away from the Renaissance-era notion that an artist should address the subject; on the contrary, he focused on the object and its purely aesthetic value. From then on, Léger employed the still life not as many Surrealists did, for the weight of symbolism it conveys, but for the plastic quality of the object depicted. Herein lies the artist's modernity. As this work illustrates, the objects in his still lifes take on an existence of their own, without necessarily bearing any relation to each other. Veering away from all notions of narrative, the object is considered as an absolute, with an intrinsic dramatic power of its own. With the subject and the idea of narrative undermined in this way, the composition becomes boundlessly free. Objects - isolated fragments in space, completely weightless - become a manifestation of the painter's cinematic thinking.

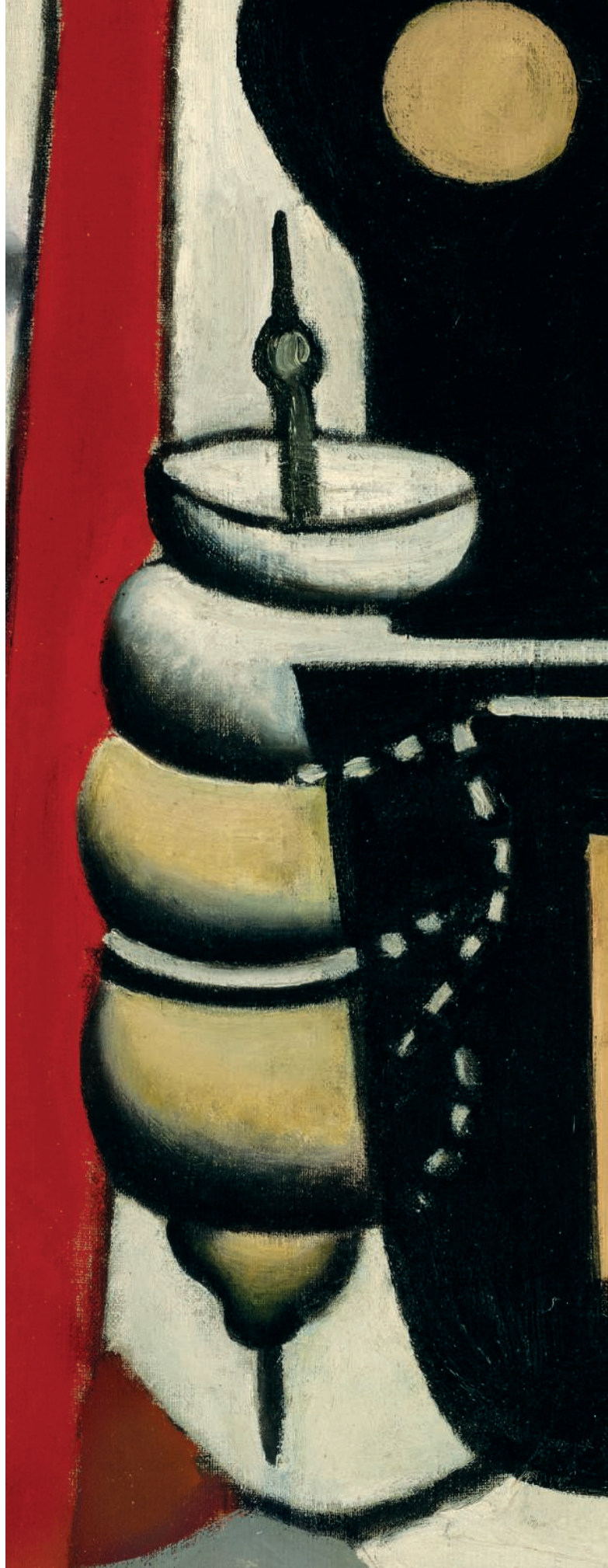
In Léger's view, this reappropriation of the object stems from filmmaking, with its close-up shots and the fragmentation of movement it allows. By endowing an object with a life of its own - and thereby investing it with the emotional impact of a leading protagonist - filmmakers also provide Léger with a fundamental theme that he expresses in this composition. The abstract zone around the spinning top and the record player has the effect of highlighting

"Pictorial contrasts used in their purest sense (complementary colours, lines and forms) are henceforth the structural basis of modern pictures."

– Fernand Léger

them by further isolating them. In as much as the spinning top represents an object quintessentially in motion, it harbours its own visual interest; just as it sustains its own movement, spinning autonomously on its own axis. The record player echoes this same circular movement, referencing Léger's musical influences while also strongly symbolising modernity.

*At the end of the 1920s Léger abandoned the hard-edged vertical and horizontal lines that made up his earlier compositions, introducing more serpentine and organic forms like the white, yellow and red shapes that feature in the background of *Composition à la toupie*. "I apply the law of plastic contrasts, which I think has never been applied until today. I group contrary values together; flat surfaces opposed to modeled surfaces; volumetric figures opposed to the flat facades of houses; pure, flat tones opposed to gray, modulated tones or the reverse. Between these two kinds of relationships, which are eternal subjects for painting, I look for a relationship of intensity never before achieved... We live in a geometric world, it is undeniable, and also in a state of frequent contrasts." (E.F. Fry, ed., op. cit., New York, 1973, p. 29 and 30). *Composition à la toupie* from 1929 also affirms how Léger never chooses between the abstract and the figurative – as if the secret of beauty lay between these two forms of representation. For him, the essential lies elsewhere: "The plastic life, the painting, is made up of harmonious relationships between volumes, lines, and colors. These are the three forces that must govern works of art" (F. Léger quoted in the F. Léger, exh. cat., Basel, Galerie Beyeler, Basel, 1969, p. 44). Everything must be subordinated to these three essential elements, which Léger masters exceptionally well. A case in point, this composition illustrates how he harmonises inextricably overlaid planes through the subtle interplay of lines and colours.*



|

FACE À FACE
DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF
GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

|

λ4

PABLO PICASSO (1881-1973)

Mousquetaire. Buste

signé 'Picasso' (en bas à droite); daté '25.5.67'
(au revers)
huile sur toile
81 x 65 cm.
Peint le 25 mai 1967

signed 'Picasso' (lower right); dated '25.5.67'
(on the reverse)
oil on canvas
31 $\frac{7}{8}$ x 26 $\frac{5}{8}$ in.
Painted on 25 May 1967

€3,000,000-5,000,000

US\$3,400,000-5,500,000

£2,800,000-4,500,000

PROVENANCE

Galerie Louise Leiris, Paris.
Collection particulière, France.
Galerie Cazeau-Béraudière, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en septembre 2006.

EXPOSITION

Lisbonne, Museu do Chiado, *Picasso e o
Mosqueteiro, 1967-1972*, octobre 1997-février
1998, p. 36, no. 4 (illustré en couleurs, p. 37; titré
'L'homme à la fraise').

BIBLIOGRAPHIE

C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1967 et 1968*,
Paris, 1973, vol. 27, no. 1 (illustré non signé, pl. 1).



Début 1966, alors qu'il est en convalescence à Mougins suite à une opération subie quelques mois plus tôt, Picasso se replonge dans la lecture des *Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas. L'artiste vient à peine de se remettre à peindre et, bientôt, un nouveau personnage s'immisce dans ses œuvres: le mousquetaire, ou du moins une version ibérique du cavalier du XVII^e siècle peut-être plus proche de l'*hidalgo*, ce noble espagnol désinvolte, aussi doué avec son épée que téméraire en amour. Si, du haut de son grand âge, l'artiste s'identifie aisément avec ce personnage romanesque, brave et viril, le mousquetaire offre aussi à Picasso le prétexte parfait pour céder à son admiration pour Rembrandt, Diego Vélasquez et d'autres grands peintres du passé. Durant les années qui suivent, les œuvres de l'Espagnol foisonnent de portraits d'hommes coiffés de barbichettes élégantes et de longs cheveux ondulés – pourpoints, dentelles et collets montés.

Avec sa moustache alambiquée, sa crinière bouclée et son costume traditionnel, le sujet de ce *Mousquetaire*. Buste de Picasso est reconnaissable au premier coup d'œil. Personnage qui définit peut-être mieux que nul autre l'œuvre tardive de l'artiste, le mousquetaire de Picasso affiche souvent des couleurs vives, comme ce jaune doré chaud qui tranche ici radicalement avec le bleu et le gris du visage et le violet de la chemise. Les grands yeux écarquillés ne sont pas sans rappeler, en outre, le regard sombre et puissant de l'artiste, sa légendaire *mirada fuerte*. Réalisé en mai 1967, *Mousquetaire*. Buste date de l'une des années les plus prolifiques de la carrière de Picasso: il peint alors avec une verve insatiable, recouvrant ses toiles les unes après les autres d'images mordantes, expressives et très colorées.

Les mousquetaires de Picasso (et son œuvre de maturité en général) ont souvent été interprétés

« La peinture n'est que recherche et expérimentation. Je ne conçois jamais une peinture comme une œuvre d'art. Je cherche sans cesse, et il y a une suite logique à toute cette recherche. C'est pour cela que je les numérote. C'est une expérience dans le temps. »

"Paintings are but research and experiment. I never do a painting as a work of art. I search incessantly, and there is a logical sequence in all this research. This is why I number them. It's an experiment in time"

– Pablo Picasso
cité in D. Ashton, éd., *Picasso on Art*,
New York, 1972, p. 72



Diego Velázquez, *Les Ménines* ou *La Famille de Philippe IV*, vers 1656. Madrid, Musée du Prado.

comme le signe d'un repli sur soi, l'artiste s'éclipse soi-disant de la vie contemporaine pour se réfugier dans un monde de «romantiques passésistes et de rêveurs nostalgiques», tandis que la Guerre du Vietnam fait la Une des journaux (*Late Picasso*, cat. exp., Tate Gallery, Londres, 1988, p. 82). Or le mousquetaire – un soldat plus enclin à l'amour qu'à la guerre – reflète peut-être plus qu'il n'y paraît les infatigables convictions pacifistes de Picasso. À l'heure où étudiants et ouvriers érigent des barricades dans les rues de Paris, le peintre confie à son imprimeur Aldo Crommelynck qu'il est «occupé à faire sa propre révolution, ici même à Mougins» (cité in *Picasso Mosqueteros: The Late Works, 1962-1972*, cat. exp., Gagosian Gallery, New York, 2009, p. 245). Dakin Hart soutient que: «En tant que force, les mousquetaires de Picasso sont une sorte d'armée hippie multinationale et trans-historique, engagée dans toute une gamme d'alternatives au combat – entre passe-temps cavaliers en tous genres, petits gestes de réconciliation, scènes de camaraderie et la célébration des plaisirs de l'existence à travers la vie de famille et les ébats amoureux. Les capes et les épées ont été rangées et, en coulisses, les pipes se fument à pleins poumons, les verres se lèvent jovialement et les nus s'enlacent. Autant de sublimations de l'impuissance – boire, fumer, faire de la musique, roucouler – qui forment un univers fictif que Picasso développa pour étayer son credo : la vie, pas la mort ; la paix, pas la guerre» (in *ibid.*, p. 256-257).



Les mousquetaires composent la dernière grande série thématique de peintures que signe Picasso. Un sujet qui lui permet d'explorer deux dimensions du métier d'artiste qui figurent parmi les préoccupations principales de ses dernières années: le procédé et la tradition. Pour ce qui est du procédé, Picasso est alors de plus en plus séduit par une méthode de travail séquentielle, peignant de nombreuses variations sur un même thème comme un moyen d'examiner, d'assimiler et de réinterpréter un sujet ou un genre. En 1956, il confesse au directeur artistique du magazine *Vogue*, Alexander Liberman: «La peinture n'est que recherche et expérimentation. Je ne peins jamais une toile comme une œuvre d'art. Je cherche sans cesse, et il y a une suite logique dans toute cette recherche. C'est pour cela que je les numérote. C'est une expérience dans la durée» (cité in D. Ashton, éd., *Picasso on Art*, New York, 1972, p. 72). Avec son potentiel immense d'inventivité, aussi bien sur le fond que sur la forme, le mousquetaire est le candidat idéal pour cette approche sérieuse de Picasso. Une méthode qui lui est particulièrement utile pour explorer les sujets des maîtres, tant elle s'avère efficace pour sonder et réinterpréter une tendance ou une facture artistique. Aussi, les apparitions répétées de ces fantassins renvoient à la manière dont le peintre, espiègle et joueur, se plaît à projeter sa propre personnalité et ses fantasmes sur ces personnages d'antan. De plus, à travers le mousquetaire, Picasso peut dialoguer avec les grands artistes d'autrefois pour mieux mesurer ses exploits et la place qu'il occupe dans la continuité de la tradition picturale européenne. En adoptant la figure du cavalier, l'artiste écrit ainsi le dernier chapitre, plein d'allant, de ses innombrables paraphrases des maîtres qui, ensemble, composent le musée imaginaire qu'il érige au crépuscule (toujours plus solitaire) de sa vie. Un édifice qui abrite non seulement les génies des siècles passés, mais aussi le sien.

Picasso raffolait de ses mousquetaires et se plaisait à les doter de tempéraments bien marqués. Hélène Parmelin évoque la manière dont l'artiste se mettait parfois à jouer devant ses toiles. Il pointait par exemple un mousquetaire du doigt, puis en désignait un autre et lançait: «Prends garde à celui-là. Celui-là, il se moque de nous. Celui-là est très satisfait. Celui-ci est un intello sérieux. Et celui-là, regarde comme il est triste, le pauvre. Ça doit être un peintre» (cité in *Picasso: Tradition and Avant-Garde*, cat. exp., Museo del Prado, Ma-





© Succession Picasso 2019 / Photo : RMN - Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage

Pablo Picasso et ses œuvres dans l'atelier de Notre-Dame-de-Vie, Mougins, le 20 décembre 1967.
Photographie de Kurt Wyss.

drid, 2006, p. 340). Les mousquetaires incarnent tout un catalogue virtuel de natures humaines qui viennent contrebalancer leur irrésistible idéalisme. Picasso ressentait sans doute une absence de plus en plus pesante dans ce monde contemporain imbu d'individualisme: l'absence de cet homme d'action aux idées bien déterminées, ce prodige capable de changer les choses, qu'il avait lui-même incarné en tant que jeune artiste. En ce sens, en s'appropriant l'image du mousquetaire, Picasso revendique le retour d'un certain culte de l'héroïsme. Ou comment affirmer sa capacité à rester maître de son destin durant la dernière étape de sa longue vie – armé, comme toujours, de son talent et de son esprit à toute épreuve.

In early 1966, while in Mougins convalescing from surgery which he had undergone some months previously, Picasso re-read Alexandre Dumas's The Three Musketeers. He had just begun painting again, and before long a new character entered his work, the musketeer, or the Spanish version of the 17th century cavalier, the hidalgo, a rakish nobleman skilled with the sword and daring in his romantic exploits. The

brave and virile musketeer was strongly identifiable with the aging artist himself, but also provided Picasso with a pretext to indulge in his love of Rembrandt, Diego Velázquez and other great painters of the past. During the next few years there appeared in Picasso's paintings a proliferation of portraits of men in elegant little beards and long wavy hair, clad in 17th century doublets and ruffled collars.

With his elaborate moustache, long curls and traditional garb, the subject of Picasso's Mousquetaire. Buste, is instantly recognizable as the figure of the musketeer, the character who, perhaps more than any other, has come to define the artist's late work. Many of Picasso's musketeers were painted with vivid colours, like the warm golden yellow, which, here, contrasts powerfully with the blue and gray of the subject's face and the purple of his shirt. The wide-eyed stare of the sitter is reminiscent of the artist's famously powerful, dark-eyed mirada fuerte. Painted in May 1967, Mousquetaire. Buste dates from one of the most prolific years of Picasso's life, a time when he was painting with an irrepressible verve, filling canvas after canvas with bold, gestural and highly coloured images.

« Les vrais héritiers, c'est nous. Les peintres, ceux qui continuent de peindre. Nous sommes les héritiers de Rembrandt, de Vélasquez, de Cézanne, de Matisse. Un peintre a toujours un père et une mère, il ne sort pas de nulle part. »



Pablo Picasso, *Le Peintre*, 1967.
Vente, Christie's Londres, 6 février 2013, lot 32, £ 3,513,250.

Picasso's musketeer images (and his late works in general) have often been interpreted as a retreat from contemporary life into a world of "backward-looking romantics and nostalgic dreamers," during a time when the United States' war in Vietnam dominated the headlines (Late Picasso, exh. cat., Tate Gallery, London, 1988, p. 82). Yet the musketeer — a soldier more inclined to love-making than to fighting — may be tinged with Picasso's long-standing anti-war views. While students and workers were erecting barricades in the streets of Paris, Picasso remarked to his printer Aldo Crommelynck that he "was busy making his own revolution, right here in Mougins" (quoted in Picasso Mosqueteros: The Late Works, 1962-1972, exh. cat., Gagosian Gallery, New York, 2009, p. 245). Dakin Hart has written, "As a force, Picasso's musketeers are a kind of multinational, transhistorical hippie army engaged in a catalogue of alternatives to fighting — from the many sorts of soldierly procrastination to small gestures of reconciliation, scenes of amity, and an embrace of life in the forms of lovemaking and domesticity. Behind the screen of drooping swords, avidly smoked pipes, tipsily raised glasses, fondled nudes, and other sublimations of impotency — drinking, smoking, making music, and canoodling — they represent a fictional universe Picasso developed to explore his credo: life not death, peace not war" (in ibid., p. 256-257).

The musketeer paintings were the final major series of variations on a theme that Picasso undertook in his career. This subject provided an opportunity to investigate two aspects of art-making that were

“The true heirs are us. The painters, those who carry on painting. We are the heirs of Rembrandt, Velázquez, Cézanne, Matisse. A painter always has a father and a mother, he doesn’t spring from nothing.”

– Pablo Picasso

Picasso, dans Marius de Zayas, *“Picasso Speaks. A Statement by the Artist,” The Arts*, 19 mai 1923, cité dans *Picasso’s Masterpieces: The Musée Picasso Paris Collection*, Paris, 2014, p. 532

© Succession Picasso 2019 / Photo: Christie’s Images Limited (2018)



Pablo Picasso, *Mousquetaire et nu assis*, 1967. Vendu chez Christie’s Londres, le 27 février 2018 (lot 18), pour 13,733,750 £.

foremost among Picasso’s concerns during his final years: process and tradition. Regarding the former, the artist was increasingly drawn to serial procedure, painting numerous variations on a single theme as a means of examining, assimilating, and re-interpreting a subject or style. In 1956, he told Alexander Liberman, the editor of *Vogue* magazine, “Paintings are but research and experiment. I never do a painting as a work of art. I search incessantly, and there is a logical sequence in all this research. That is why I number them. It’s an experiment in time” (quoted in D. Ashton, ed., *Picasso on Art*, New York, 1972, p. 72). With its rich potential for formal and thematic inventiveness, the figure of the musketeer perfectly suited this sequential approach. Picasso found this method especially useful when exploring old master subjects. It was an effective means of probing and re-interpreting a style or manner, and the repeated appearance of these subjects demonstrates the playful way in which the artist liked to project his own personality and fantasies into these characters from the past. Moreover, the

musketeer served as a means through which Picasso could engage the great artists of the past, allowing him to arrive at a better understanding of his own position and achievement within the continuity and traditions of European painting. With the introduction of the musketeer, the artist thus added one last lively chapter to his many paraphrases of the old masters, which together reflect the veritable musée imaginaire that Picasso constructed in his mind during his late (and increasingly reclusive) years, an edifice that contained the genius of many centuries, as well as his own.

Picasso was fond of his musketeers, and liked to ascribe personal qualities to them. Hélène Parmelin recalled how Picasso would play games in front of the canvases; he would point to one or another musketeer and remark, “With this one you’d better watch out. That one makes fun of us. That one is enormously satisfied. This one is a grave intellectual. And that one look how sad he is, the poor guy. He must be a painter” (quoted in Picasso: Tradi-

tion and Avant-Garde, exh. cat., Museo del Prado, Madrid, 2006, p. 340). The musketeers embody a virtual catalogue of varied human foibles, for which they appear to compensate with the irresistible force of their idealism. Picasso must have lamented a growing absence in the contemporary world of the recklessly individual spirit: the man of purposeful idea and action, a world-transforming genius, as he had been in his youthful career. In this respect, Picasso’s appropriation of the musketeer image was an effort to reclaim a heroic stance in life, to affirm his ability, through wit and skill, to remain master of his fate during this final stage of his long life.

FACE À FACE DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

λ5

MAURICE ESTÈVE (1904-2001)

Face à face

signé et daté 'Estève 51' (en bas à gauche); signé, daté et titré "'Face à face" Estève 1951' (au revers) huile sur toile
83 x 54.4 cm.
Peint en 1951

signed and dated 'Estève 51' (lower left); signed, dated and titled "'Face à face" Estève 1951' (on the reverse)
oil on canvas
32% x 21% in.
Painted in 1951

€150,000-200,000
US\$170,000-220,000
£140,000-180,000

PROVENANCE

Collection Peijnenburg, Eindhoven.
Vente, Arts & Antiques Group, Amsterdam, 2 décembre 1998, lot 74.
Galerie Applicat-Prazan, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel, en 2008.

EXPOSITIONS

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Onze peintres de Paris en Hollande*, avril-mai 1953.
Eindhoven, Stedelijk van Abbe-Museum, *Paris, Carrefour de la peinture 1945-1961*, décembre 1961-février 1962.

BIBLIOGRAPHIE

P. Francastel, *Estève*, Paris, 1956 (illustré, p. 101).
R. Maillard, M. Prudhomme-Estève, *Maurice Estève, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1995, no. 361 (illustré, p. 283).

Peintre français dont la vie traverse le XX^e siècle, Maurice Estève impose sa voix unique à Paris dans l'immédiate Après-Guerre. Rien, dans sa jeunesse, ne le prédestinait pourtant à être artiste : né dans le Berry, il est élevé par ses grands-parents paysans. Le jeune Estève manifeste toutefois très tôt un talent pour la peinture et une détermination à réussir. Installé à Paris dès 1918, il lui faudra attendre le milieu des années 1940 pour voir sa trajectoire artistique éclore. Il passe alors un accord oral d'exclusivité avec le marchand Louis

Carré. Libéré du poids du quotidien, Estève peut se consacrer pleinement à son art.

Face à face, peint en 1951, est le témoin de la maturation plastique qui s'opère alors chez lui. Car c'est au tournant des années 1950 que le peintre s'abstrait de la représentation du réel. Peignant sans image préconçue, il crée désormais sur la toile des formes inventées, indissociables des couleurs lumineuses posées en transparence. Dans *Face à face*, deux formes longilignes rouge vermeil dominant ainsi une myriade de couleurs, toutes plus vives les unes que les autres – bleus opalins, jaunes poussin, verts et roses. Du réel, Estève n'a conservé que la plus intime des visions. L'évocation d'un souvenir ou d'un objet dans le tracé d'une courbe, la force d'une teinte : «je ressens plus intensément la nature dans laquelle je suis plongée par les formes que je redécouvre, que dans l'univers où je vis» (cité in R. Maillard, *Maurice Estève. Polychrome, Ides et Calendes*, 2001, p. 57).

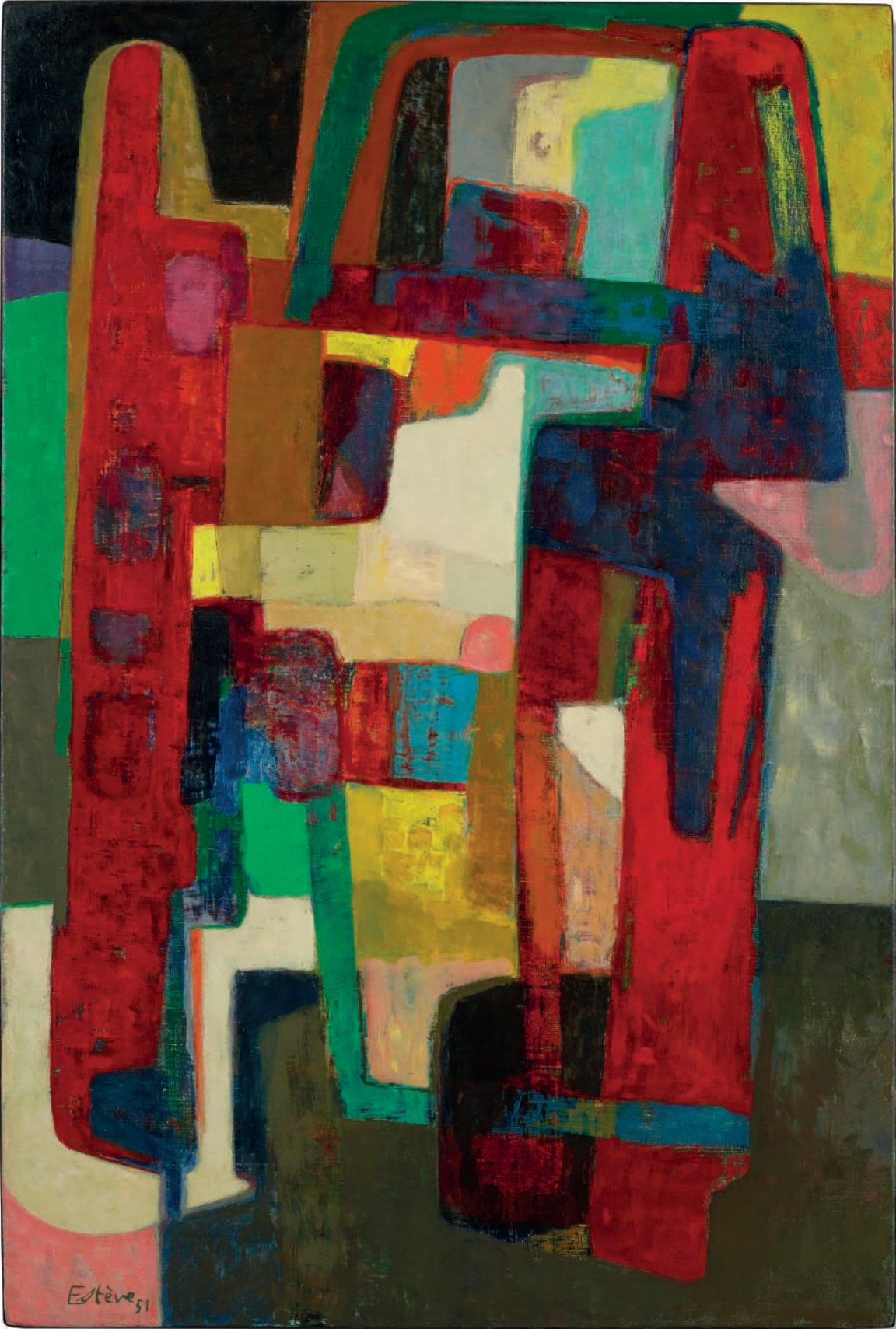
path only opened up in the mid-1940s. That is when he made an exclusive oral agreement with gallery owner Louis Carré. Freed from the burden of everyday responsibilities, Estève could devote himself fully to his art.

Painted in 1951, Face à face bears witness to his development as a visual artist – because it was at the turn of the 1950s that the painter distanced himself from the representation of reality. Painting with no preconceived images, he filled the canvas with invented forms inseparable from the bright, transparent colours. In Face à face, two slender shapes in bright red dominate a myriad of colours, each more vibrant than the other – opaline blue, powder yellow, greens and pinks. Of reality, Estève retained only the most intimate vision. He summons a memory or object in the line of a curve, the strength of a shade: "I experience more intensely the nature in which I am immersed by the shapes I rediscover than the world in which I live" (quoted in R. Maillard, Maurice Estève. Polychrome, Ides et Calendes, 2001, p. 57).

A French painter whose life spanned the 20th century, Maurice Estève established his unique voice in Paris immediately after the Second World War. Nothing in his youth predestined him for the life of an artist, however: born in the Berry region, he was raised by his grandparents, who were modest farmers. Very early on, the young Estève showed a talent for painting and a determination to succeed. Although he was living in Paris by 1918, his artistic



Maurice Estève dans son atelier rue Lepic, 1954.



Estève 51

FACE À FACE
DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF
GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

λ6

GASTON CHAISSAC (1910-1964)

Louise Poupounotte et ses amis

signé 'g. chaissac' (en bas à droite); daté '11.9.61' (en bas à gauche); titré et dédié "'Louise Poupounotte" à Michel Diot' (dans la composition)
gouache et aquarelle sur papier
50 x 65 cm.
Exécuté en 1961

signed 'g. chaissac' (lower right); dated '11.9.61' (lower left); titled and dedicated "'Louise Poupounotte" à Michel Diot' (in the composition)
gouache and watercolor on paper
19 5/8 x 25 5/8 in.
Executed in 1961

€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Collection Michel Diot.
Vente, M^e Thierry de Maigret, Paris, 25 juin 2003, lot 42.
Galerie des Modernes, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel, en 2004.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité de Monsieur Thomas Le Guillou.

"Je suis capable de faire des choses que tout le monde ne peut pas faire, par conséquent, il m'est difficile de faire ce que tout le monde peut faire"

"I am able to do things that not everyone can do, and, as a result, it is difficult for me to do what everyone else can do"

– Gaston Chaissac



Gaston Chaissac photographé par Renée Boullier, à Vix, été 1962.



FACE À FACE DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

λ7

RENÉ MAGRITTE (1898-1967)

Le Prisonnier

signé 'Magritte' (en haut à gauche); titré "'LE PRISONNIER' (au revers)

huile sur toile
54.3 x 73 cm.
Peint en 1928

signed 'Magritte' (upper left); titled "'LE PRISONNIER' (on the reverse)

oil on canvas
21 $\frac{3}{4}$ x 28 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1928

€600,000-800,000
US\$670,000-880,000
£550,000-720,000

PROVENANCE

Galerie Le Centaure, Bruxelles.
E.L.T. Mesens, Bruxelles (probablement acquis auprès de celle-ci en 1932 et jusqu'à la fin des années 1950).
Madame Jean Krebs, Bruxelles (avant 1971).
Collection particulière, Belgique (par descendance).
Galerie Patrick Derom, Bruxelles (acquis auprès de celle-ci en 1996).
Collection particulière, Paris.
Galerie Cazeau-Béraudière, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en mars 2006.

EXPOSITIONS

Hanovre, Kestner Gesellschaft et Zurich, Kunsthhaus, *René Magritte*, mai-juillet 1969, p. 91, no. 12 (illustré).
Tokyo, Le Musée National d'Art Moderne et Kyoto, Le Musée National d'Art Moderne, *Retrospective René Magritte*, mai-septembre 1971, no. 4 (illustré; erronément daté '1926').
Munich, Haus Der Kunst et Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Der Surrealismus, 1922-1942*, mars-août 1972, p. 67, no. 254 (illustré; erronément daté '1926').
Lessines, Hôtel de Ville, *Hommage de la ville de Lessines à René Magritte*, mai 1973, no. 13.
New York, The New York Cultural Center et

Houston, The Museum of Fine Arts, *Painters of the Mind's Eye, Belgian Symbolists and Surrealists*, février-mai 1974, p. 116, no. 87 (illustré; erronément daté '1926').

Cologne, Galerie Baukunst, *Zehn Jahre Baukunst: Rückblick auf die Ausstellungen der Jahre 1964 bis 1974, octobre-décembre 1974*, no. 156.

Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *René Magritte*, juin-octobre 1987, p. 171, no. 6 (illustré; illustré de nouveau en couleurs; erronément daté '1926').

Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, *René Magritte*, novembre 1987-février 1988, p. 274, no. 8 (illustré en couleurs; erronément daté '1926').

Madrid, Fundación Juan March, *René Magritte*, janvier-avril 1989, p. 97, no. 4 (illustré).

Montréal, Musée des Beaux-Arts, *Magritte*, juin-octobre 1996, p. 140, no. 53 (illustré en couleurs).

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *René Magritte, Die Kunst der Konversation*, novembre 1996-mars 1997, p. 258, no. 42 (illustré en couleurs, p. 27).

BIBLIOGRAPHIE

J. Meuris, *Magritte*, Paris, 1988, p. 20, no. 27 (illustré; erronément daté '1926').

D. Sylvester, *René Magritte, Catalogue raisonné, Oil Paintings, 1916-1930*, Londres, 1992, vol. 1, p. 320, no. 287 (illustré).



René Magritte, *Les muscles célestes*, 1927.
Vendu chez Christie's Londres, 4 février 2015 (lot 115) pour 1,500,000£.



« Les tableaux peints pendant les années [...] 1926 à 1936, furent également le résultat de la recherche systématique d'un effet poétique bouleversant qui, obtenu par la mise en scène d'objets empruntés à la réalité donnerait au monde réel, à qui ces objets étaient empruntés, un sens poétique bouleversant par échange tout naturel ».

"The paintings completed during the years [...] 1926 to 1936 were also the result of systematically pursuing a striking poetic effect which, by depicting real-life objects, would give the real world, from which these objects were borrowed, a stunning poetic sense through an entirely natural exchange".

– R. Magritte

Le Prisonnier, peint en 1928 alors que René Magritte vit à Paris, est manifeste de ses expérimentations si singulières autour de l'abstraction qui le mèneront bientôt à rejoindre le mouvement surréaliste.

Magritte n'est pas encore considéré comme un surréaliste au printemps 1928 - si l'on en juge par *Le Surréalisme et la peinture* d'André Breton - bien que sa rencontre avec ce groupe insuffle une nouvelle dynamique à son travail. À l'instar de la présente œuvre, l'artiste choisit en effet d'expérimenter de nouveaux moyens de représentation en alliant formes biomorphiques abstraites et étiquettes délibérément trompeuses - conférées bien souvent par le titre donné à l'œuvre - traitant ainsi la toile comme un collage exempt de toute logique interne. À la manière des «tableaux-

alphabets» que Magritte entreprend dès 1928, le titre donné par l'artiste au revers de la présente œuvre, «Le Prisonnier», témoigne en effet de son ambition de substituer des mots aux images pour échapper à toute forme de réalité tangible.

Si Max Ernst déclare en 1936 que les tableaux de Magritte sont des «collages peints entièrement à la main», cette analyse est particulièrement manifeste dans *Le Prisonnier* en cela que l'artiste y dépeint, à la manière d'un collage, une console au premier plan, flottant presque sur cet univers à la fois austère et mystérieux, faisant ainsi écho à la pratique du collage entreprise par Magritte dans les années 1926-27.

L'on y appréhende par ailleurs l'importance pour l'artiste du jeu avec le caché en cela qu'il donne à voir une scène partiellement masquée par des

panneaux biomorphes dont l'image peut tantôt représenter le décor environnant que suggérer ce qui est masqué par leur présence. Magritte déclara d'ailleurs: «Chaque chose que nous voyons en cache une autre, nous désirons toujours voir ce qui est caché par ce que nous voyons» (cité in D. Sylvester, *René Magritte*, Bruxelles, 1992, p. 28).

Ces panneaux semblent graviter dans un univers calme, d'une immobilité inquiétante, modelé par l'artiste dans une épure qui n'est pas sans rappeler l'influence du travail de Giorgio de Chirico dans l'œuvre de Magritte de laquelle émane «un style sans cérémonie, aussi clair et net que celui des bandes dessinées» (D. Sylvester, *René Magritte*, Bruxelles, 1992, p. 110).

La présente œuvre fit partie de la collection de l'éternel ami de l'artiste, E. L. T. Mesens (1903-1971), qui eut un rôle primordial dans la diffusion de ses œuvres. En octobre 1932, lors de la faillite de la Galerie Le Centaure, Mesens acquiert environ 150 toiles de son ami, parmi lesquelles figure *Le Prisonnier*.

Le Prisonnier, painted in 1928 while René Magritte was living in Paris, is a clear example of his remarkable experiments with abstraction which would soon lead him to join the surrealist movement.

In the spring of 1928, Magritte was not yet considered a surrealist - if we judge by André Breton's *Le Surréalisme et la peinture* - although his acquaintance with this group gave his work a new impetus. As in the present work, the artist in fact chose to experiment with new means of representation by combining abstract biomorphic shapes and deliberately misleading labels - often conferred by the title given to the work - thus treating the canvas as a collage devoid of any internal logic. As with the "tableaux-alphabets" that Magritte began in 1928, the title the artist gives on the reverse side of this work, *Le Prisonnier*, testifies to his ambition to substitute words for images in order to escape any tangible form of reality.

Max Ernst's 1936 statement that Magritte's paintings are "completely hand-painted collages" is an analysis particularly relevant for *Le Prisonnier*, in the sense that the artist depicts, as if in a collage, a small table in the foreground, almost floating in this at once harsh and mysterious world, reflecting the artist's collage works of 1926-27.

The importance the artist places on playing with what is hidden is also evident in that the painting presents a scene partially concealed by biomorphic shapes whose image can alternately represent the surrounding scenery as well as suggesting what is hidden by their presence. Magritte himself said: "Everything we see hides another thing; we always want to see what is hidden by what we see" (quoted in D. Sylvester, *René Magritte*, Brussels, 1992, p. 28).

These shapes seem to drift in a serene world of disquieting stillness, shaped by the artist into a sketch that recalls the influence of Giorgio de Chirico on Magritte's work, from which emerges "an unceremonious style, as sharp and clear as a comic strip" (D. Sylvester, *René Magritte*, Brussels, 1992, p. 110). This work was part of the collection of Magritte's lifelong friend E. L. T. Mesens, who played a pivotal role in the dissemination of his works. In October 1932, when the Le Centaure gallery went bankrupt, Mesens acquired roughly 150 paintings executed by his friend, including *Le Prisonnier*.



René Magritte, *L'oasis*, 1926. Vendu chez Christie's Londres, 27 février 2018 (lot 122) pour 2,600,000€.



|
FACE À FACE
DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF
GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE
|

λ 8

MAX ERNST (1891-1976)

La Forêt et la lune bleue

signé 'max ernst' (en bas à droite)
huile et grattage sur papier marouflé sur toile
36 x 24.7 cm.
Peint en 1927

signed 'max ernst' (lower right)
oil and grattage on paper laid down on canvas
14¼ x 9¾ in.
Painted in 1927

€200,000-300,000
US\$230,000-330,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Sir Rex de Charembac Nan Kivell, Londres.
Redfern Gallery, Londres.
Galerie Beyeler, Bâle (acquis auprès de celle-ci
le 21 novembre 1977).
Claus Runkel, Londres (acquis auprès de celle-ci
le 24 février 1989).
Alain Lesieutre, Paris; vente, M^e Briest, Paris,
24 novembre 1992, lot 39.
Galerie Cazeau-Béraudière, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en mars 2006.

EXPOSITIONS

Londres, Redfern Gallery, 47th Summer
Exhibition, juin 1967, no. 158.
Bâle, Galerie Beyeler, *Petits formats*, mai-juillet
1978, no. 44 (illustré en couleurs).
Bâle, Galerie Beyeler, *Max Ernst, Landschaften*,
juin-septembre 1985, no. 14 (illustré en couleurs).
Bonn, Städtisches Kunstmuseum, *Max Ernst,
Landschaften*, novembre 1985-janvier 1986, no. 14
(illustré en couleurs).
Brême, Graphisches Kabinett Kunsthandel
Wolfgang Werner, *Max Ernst, Werke aus den
Jahren 1920-1940*, octobre-décembre 1986, no. 14
(illustré en couleurs).
Londres, Runkel-Hue-Williams Ltd., *Max Ernst,
Paintings, Sculptures and Works on Paper*,
novembre 1988-février 1989, p. 14 (illustré en
couleurs, p. 15).

Jürgen Pech a confirmé l'authenticité de cette
œuvre.

« Tel un poète qui écoute ses processus
involontaires de pensées et qui les note,
un peintre traduit sur papier ou sur toile ce
que son imagination visuelle lui suggère ».

*'Just as a poet listens to his involuntary
thought processes and notes them down,
so a painter projects on paper or canvas
what is suggested to him by his visual
imagination'.*

– M. Ernst





Caspar David Friedrich, *Le Chasseur dans la forêt*, 1814. Collection particulière.

Alliant sa technique novatrice du frottage et l'un des thèmes de prédilection de son œuvre, *La Forêt et la lune bleue* révèle un Max Ernst au sommet de ses facultés créatives, et témoigne de sa contribution exceptionnelle au mouvement surréaliste. Ernst a d'ailleurs déclaré que son but était de «révéler au grand jour le fruit de ses expéditions dans l'inconscient» et d'«enregistrer ce que l'on voit... à la frontière entre le monde intérieur et le monde extérieur» (cité in J. Russell, *The Essential Max Ernst*, Londres, 1972, p. 105). L'univers sylvestre symbolise à ses yeux la lisière nébuleuse qui sépare le connu de l'inconnu. Pour l'artiste d'origine allemande qui a grandi aux abords d'un bois à Brühle, en Rhénanie, la forêt reste une image particulièrement puissante. En revenant sur son enfance dans son autobiographie, il décrit «les sentiments ambivalents» qu'il ressentait «en pénétrant dans une forêt pour la première fois: un plaisir immense mêlé à une sensation d'oppression, et ce que les Romantiques appelaient l'émotion devant la Nature". La merveilleuse joie de respirer librement dans un espace ouvert, mais en même temps l'angoisse d'être cerné de toutes parts par des arbres hostiles. Dedans et dehors, libre et prisonnier, tout à la fois» (in *ibid.*, p. 36).

Son approche de cette thématique dénote une certaine connivence avec les romantiques allemands. Dans son étude *Max Ernst et le romantisme*, Karin von Maur fait l'observation suivante: «Dans les années vingt, ce ne sont pas tant des références directes au romantisme allemand qu'une certaine affinité dans l'état d'esprit, que l'on retrouve dans l'œuvre de Max Ernst. Cela s'applique

particulièrement aux peintures de «Forêts», ne serait-ce que parce que leur sujet renvoie à une longue et riche tradition en Allemagne» (K. von Maur in *ibid.*, p. 342-343). Ernst l'admet lui-même: «À partir du moment où j'ai commencé à peindre, j'ai presque toujours gardé, plus ou moins consciemment, les toiles de Friedrich à l'esprit» (cité in 'Ein Mittagessen mit Max Ernst', in *Der Monat*, vol. 13, 1950, mars 1960, p. 70).

Pour Ernst, comme pour Caspar David Friedrich plus d'un siècle auparavant, la forêt devient un moyen de représenter et d'unir les mondes intérieur et extérieur. Ce théâtre naturel, source pour Ernst d'un mélange de félicité et de malaise, est une métaphore de l'inconscient, incarnant à la fois la joie d'être libre et la peur de l'emprisonnement; une idée qui revient notamment chez Magritte, dans une image parue en 1929 dans *La Révolution Surréaliste*. Si les premières forêts de Max Ernst se distinguent par leur palette vive par la suite, l'artiste imprègnera ses toiles sylvestres d'une atmosphère plus sombre, imaginant des paysages menaçants qui préfigurent sa série tardive des villes pétrifiées.

Contrairement à l'œuvre de Friedrich, chez Ernst la lumière douce et galvanisante du soleil ou de la lune vient toujours éclairer ses compositions d'une lueur d'espoir, d'une promesse de rédemption. Ici, une lune jaune et bleue se couche sur un bois obscur, baignant le ciel d'un halo pale et subtil. Le fond monochrome, dépourvu de relief, accueille les fluctuations denses du motif vertical. Si chacun des éléments est en soi purement abstrait, pris dans leur ensemble ils forment un paysage imaginaire fantastique, peuplé de silhouettes énigmatiques aux allures d'oiseaux, dont les contours ont été comme sculptés sur l'arrière-plan.

Combining his innovative frottage technique with one of the themes to Ernst's œuvre, La Forêt et la lune bleue illustrates the artist at the pinnacle of his creative powers, and exemplifies his unique and remarkable contribution to the Surrealist movement. Ernst once famously stated that it was his aim "to bring into the light of day the results of his voyages of discovery in the unconscious" and to "record what is seen... on the frontier between the inner and the outer world" (quoted in J. Russell, The Essential Max Ernst, London, 1972, p. 105). For the artist, the forest was an archetypal symbol of this shadowy borderland between what

*is known and what is unknown. Having grown up on the edge of a forest in Brühle in the Rhineland, the forest was a particularly powerful image for Ernst who, recalling his childhood in his autobiography, wrote of "mixed feelings when he first went into a forest: delight and oppression and what the Romantics called "emotion in the face of Nature". The wonderful joy of breathing freely in an open space, yet at the same time distress at being hemmed in on all sides by hostile trees. Inside and outside, free and captive, at one and the same time." (in *ibid.*, p. 36.)*

*Ernst's treatment of the theme of the forest emphasizes his affinity for the German Romantics. In her essay Max Ernst and Romanticism, Karin von Maur observed: "In the 1920s it is again not so much direct references to German Romanticism as a certain affinity of mood that is found in Max Ernst's work. This is most apparent in the "Forest" paintings, if for no other reason than that they have recourse to a motif with a long and rich tradition in Germany" (K. von Maur, in *ibid.*, p. 342-343). Ernst once commented: "I've always had Friedrich's paintings and ideas more or less consciously in mind, almost from the day I started painting" (quoted in 'Ein Mittagessen mit Max Ernst', in *Der Monat*, vol. 13, 1950, March 1960, p. 70).*

For Ernst, as for Caspar David Friedrich more than a century earlier, the forest was a means of recording and uniting the inner and the outer worlds. The subject of the forest, which at the same time delighted and oppressed Ernst, was a metaphorical image for the unconscious, embodying both the pleasure of liberty and the fear of imprisonment, an idea echoed in Magritte's image published in La Révolution Surréaliste in 1929. His earlier treatments of this theme are executed in a bright palette but soon Ernst invested the forest with a sombre atmosphere, creating threatening landscapes that anticipate his later series of petrified cities.

Yet, unlike Friedrich's paintings, the potential for redemption is represented by the warm light-giving energy of the sun or the moon. In the present work, a yellow and blue moon is setting behind a darker forest, bathing the sky with a subtle glow. The flat monochrome background is juxtaposed with the intricate variations of the vertical motif. Whilst each of the elements is in itself purely abstract, when seen together they create an imaginary, fantastic landscape populated by enigmatic, bird-like forms silhouetted sculpturally against the background.



FACE À FACE
DE LÉGER À MAGRITTE, DE PICASSO À POLIAKOFF
GRANDS MAÎTRES DU XX^E SIÈCLE

9

YVES KLEIN (1928-1962)

La Victoire de Samothrace, (S9)

signé des initiales et daté 'YK 62' (sur l'aile droite); numéroté '166/175' (sous la base)

pigment pur et résine synthétique sur plâtre et base en pierre

54 x 27 x 29 cm.

Œuvre originale 1962 - édition multiple posthume 1973; cette œuvre porte le numéro cent soixante-six d'une édition de la galerie Karl Flinker, Paris, de cent soixante-quinze exemplaires, vingt-cinq épreuves d'artiste et trois exemplaires en résine réalisés spécialement pour l'Opéra Bastille à Paris

signed with initials and dated 'YK 62' (on the right wing); numbered '166/175' (under the base)

dry pigment and synthetic resin on plaster, stone
21¼ x 10½ x 11¾ in.

Original artwork 1962 - Posthumous multiple edition 1973; this work is number one hundred and sixty six from Galerie Karl Flinker's edition, Paris, of one hundred and seventy six examples, twenty five artist's proof and three examples in resin executed especially for the Opéra Bastille in Paris

€75,000-100,000

US\$84,000-110,000

£69,000-91,000

BIBLIOGRAPHIE

Yves Klein 1928-1962, A Retrospective, catalogue d'exposition, Houston, Rice University, Institute for the Arts, no. 92 (un autre exemple illustré en couleurs).

P. Wember, *Yves Klein*, Cologne, 1969, no. S9 (le plâtre original illustré, p. 97).

J.-P. Ledeur, *Yves Klein: Catalogue raisonné des éditions et sculptures éditées*, Knokke-le-Zoute, 2000 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 228).

Yves Klein at Blenheim Palace, Blenheim Art Foundation, Londres, 2018, pp. 72-74 (un autre exemplaire illustré).

" Je cherche à mettre le spectateur devant le fait que la couleur est un individu, un personnage, une personnalité. Je sollicite une réceptivité chez l'observateur qui fait face à mes œuvres. Cela lui permet de considérer tout ce qui entoure effectivement le monochrome. De la sorte, il peut s'imprégner lui-même de la couleur et la couleur s'imprègne en lui. Ainsi, peut-être, est-il capable d'entrer dans un monde de couleur."

"I seek to put the spectator in front of the fact that color is an individual, a character, a personality. I solicit a receptivity from the observer placed before my works. This permits him to consider everything that effectively surrounds the monochrome painting. Thus he can impregnate himself with color and color impregnates itself in him. Thus, perhaps, can he enter into a world of color."

– Yves Klein



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE DANOISE

λ10

NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

Composition

signé 'Staël' (en bas à droite)
huile sur toile
55 x 46 cm.
Peint en 1949

signed 'Staël' (lower right)
oil on canvas
21 $\frac{1}{8}$ x 18 $\frac{1}{8}$ in.
Painted in 1949

€300,000-500,000
US\$340,000-550,000
£280,000-450,000

PROVENANCE

Galerie Jacques Dubourg, Paris.
Galerie Ariel, Paris.
Collection particulière, Copenhague (acquis en 1983).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Londres, Matthiesen Gallery, *Nicolas de Staël*, février-mars 1952, no. 9.

BIBLIOGRAPHIE

P. Heron, *The Changing forms of art*, Londres, 1955, no. 13 (illustré).
J. Dubourg et F. de Staël, *Catalogue raisonné des peintures de Nicolas de Staël*, Paris, 1968, no. 188 (illustré, p. 120).
F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, no. 213 (illustré, p. 272).

À la fin des années 1940, alors qu'il peint *Composition*, Nicolas de Staël traverse une période d'intense invention. Il va alors abandonner les bâtonnets allongés et nerveux de ses précédentes toiles pour peindre des empâtements plus larges, statiques. Travaillant la matière à la truelle, en plans rectilignes, Staël se met à sculpter l'espace pictural en profondeur. Derrière le camaïeu lumineux de pâtes grises, qui couvre l'entière surface de *Composition*, se cache ainsi un maillage de couleurs franches – rouge, jaune ou vert – qui ouvrent l'horizon visuel, font oublier un instant la planéité de la toile.

La maturation de la pâte de Staël entraîne un regain d'intérêt critique et institutionnel. *Rue Gauguet*, peinte en 1949, rejoint l'année d'après les collections du Museum of Fine Arts de Boston ; c'est aussi en 1950 que Bernard Dorival, conservateur en chef au Centre Pompidou, fait acheter une toile par le musée. *Composition* elle-même porte en germes ce succès : elle figurera en 1952 dans la première exposition de l'artiste à Londres. Staël s'engage dès 1949 dans une abstraction unique, éloignée des querelles théoriques d'après-guerre. Comme l'explique alors Dorival : « Nicolas de Staël est abstrait. Mais, de tous les abstraits, c'est sans doute celui qui évite le mieux le danger du décoratif et atteint le plus à l'humanité » (Bernard Dorival in « Tal Coat, Singier, Nicolas de Staël », *La Table Ronde*, n°31, juillet 1950).

*Museum of Fine Arts' collection the following year. It is also in 1950 that Bernard Dorival, head curator at the Centre Pompidou, purchased a painting for the museum. Composition itself bears the seeds of this success. It was featured in the artist's first exhibition in London, in 1952. In 1949, Staël began a unique form of abstraction, far removed from the theoretical disputes of the post-war period. As Dorival then explained: "Nicolas de Staël is abstract. But, of all the forms of abstraction, his is surely the one that best avoids the danger of decorative art and most reaches humanity" (Bernard Dorival, 'Tal Coat, Singier, Nicolas de Staël,' *La Table Ronde*, no. 31, July 1950).*

At the end of the 1940s, when he painted Composition, Nicolas de Staël was going through a period of intense creativity. He left behind the jerky, slender lines of his previous paintings to focus on larger, static paintings for which he used impasto technique. Working the material with a painting knife in rectilinear planes, Staël began to sculpt depth into the pictorial space. Behind the luminous shades of textured greys covering the entire surface of Composition hides a mesh of crisp colours – red, yellow, and green – that open up the visual horizon, making you briefly forget the flatness of the canvas.

The development of Staël's textures led to renewed critical and institutional interest. Rue Gauguet, painted in 1949, became part of the Boston



Nicolas de Staël dans son atelier, rue Gauguet, 1949.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE, NEW YORK

λ f 11

PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

Peinture 81 x 60 cm, 17 juillet 1955

signé 'Soulages' (en bas à droite); signé et daté '17.7.55 SOULAGES' (au revers)

huile sur toile

81 x 60 cm.

Peint le 17 juillet 1955

signed 'Soulages' (lower right); signed and dated '17.7.55 SOULAGES' (on the reverse)

oil on canvas

31 7/8 x 23 3/4 in.

Painted on 17th July 1955.

€600,000-800,000

US\$670,000-880,000

£540,000-720,000

PROVENANCE

Kootz Gallery, New York (acquis en 1955).

Music Dealer's Service, New York (acquis en 1957).

Forum Gallery, New York.

Gimpel & Weitzenhoffer, New York (acquis en 1981).

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel, en 1983.

BIBLIOGRAPHIE

P. Encrevé, *Soulages: L'œuvre complet Peintures, Volume I: 1946 - 1959*, Paris, 1994, no. 191 (illustré en couleurs, p. 193).

« Je trouve que le plus important dans une peinture, c'est sa présence. Quand une œuvre vous renvoie à autre chose qu'elle-même, cette présence s'estompe ».

Pierre Soulages

'For me, what's essential in a painting is its presence. When a work sends you off after something other than itself, that presence fades'

Pierre Soulages

CŒuvre lumineuse et profonde de Pierre Soulages, longtemps conservée à l'abri des regards, *Peinture 81 x 60 cm, 17 juillet 1955* est restée au sein de la même collection privée pendant plus de 35 ans. Née alors que son auteur maîtrise à la perfection les superpositions de barres architectoniques de peinture à l'huile noire, grattées ou affinées pour révéler l'éclat qu'elles cachent, elle se distingue par sa perception de la lumière dans l'obscurité, qui évoque le travail des maîtres anciens. Homogène et sereine, cette composition établit une certaine verticalité en son sein : les éléments noirs qui la composent s'assemblent pour former une structure rectiligne, flanquée d'étendues sépia plus froides. En son centre, une lueur auburn illumine doucement le haut de la toile, tandis qu'une éraflure verticale dans les pigments sombres dévoile une étincelle dorée, traversant le tableau comme le soleil le ferait une fenêtre. Pour Pierre Soulages, le noir est un moyen de sonder la lumière et la couleur et de créer une diversité insondable d'effets lyriques retentissants. Ses œuvres sont dépourvues d'images et de référé-

rences, dans une volonté d'explorer la dimension physique de la peinture. « Je ne dépeins pas, je peins. Je ne représente pas, je présente, » explique l'artiste (P. Soulages, citation tirée de « Peindre la peinture », *Pierre Soulages : Outrenoir : Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, 2014, p. 16). Il tire cependant son inspiration de la grandeur des œuvres d'hier, lesquelles partagent avec son travail, selon lui, un caractère intemporel et permanent – des peintures rupestres préhistoriques à l'église abbatiale romane Sainte-Foy de Conques, à l'origine de sa vocation. *Peinture 81 x 60 cm, 17 juillet 1955*, où obscurité et lumière cuivrée dialoguent avec éloquence, atteste, à n'en pas douter, de l'expérience de Soulages entre les murs anciens de l'abbaye.

Peinture 81 x 60 cm, 17 juillet 1955 est vendue pour la toute première fois en 1955 par Sam Kootz, marchand d'art new-yorkais avec qui travaille Pierre Soulages. Le peintre français a fait ses débuts dans la Kootz Gallery l'année précédente, et ses œuvres rencontrent un grand succès.

Soulages ne manque pas de souligner qu'en dépit des similitudes superficielles existant entre son travail et celui d'artistes comme Franz Kline (également partisans d'un monochrome calligraphique audacieux), ses peintures n'aspirent pas à la dimension narrative gestuelle de l'expressionnisme abstrait. Parmi les critiques américains, les plus perspicaces comprennent aussi ce qui fait la force unique de Pierre Soulages. S'il compare son œuvre à celle de Kline, Sam Hunter, alors conservateur du Museum of Modern Art, apprécie avec justesse le langage artistique du peintre au milieu des années 1950 – une description qui s'applique encore tout à fait à ses œuvres d'aujourd'hui. « Les peintures de Soulages, modifiées délibérément et adoucies par le lustre des vernis, jouent moins sur l'immédiateté, écrit-il. Son expression est ainsi moins dépendante des pigments bruts qu'il applique sur la toile, et de son travail jaillissent des reflets singuliers, comme voilés, qui rappellent la lumière saisissante de Rembrandt ou des *tenebrosi* du Seicento. Ces effets donnent de la profondeur à ses accumulations de croix – parfois doubles –



Soulages



Michelangelo Merisi da Caravaggio (Caravage),
La vocation de Saint Matthieu, vers 1598-1601.
Rome, chapelle Contarelli, Église Saint Louis des
Français, Rome.

et à ses zigzags de peinture noire. Son art y gagne une émotivité curieuse et un lien avec les grandes œuvres du passé. Néanmoins, ces effets "picturaux" ne remettent aucunement en cause sa modernité. La liberté et la théâtralité de ses compositions prennent en quelque sorte une tournure existentielle. Les codes mystérieux – aussi rudimentaires qu'éloquents – qui les caractérisent laissent en nous un souvenir vivace. Pierre Soulages [...] a donné à l'expressionnisme abstrait une nouvelle atmosphère et un nouveau langage » (S. Hunter, « Pierre Soulages », *Art Digest*, 1er mai 1954, p. 10). Avec ses pans de clair-obscur, ses jeux d'opacité et ses textures nuancées (selon Sam Hunter), *Peinture 81 x 60 cm, 17 juillet 1955* est une œuvre d'une profondeur inouïe, complexe et captivante. À la fois monumentale, dynamique et d'une extrême subtilité, cette toile symbolise l'incomparable richesse du langage pictural de Soulages.

Held in the same private collection for over thirty-five years, and unseen in public during that time, Peinture 81 x 60 cm, 17 juillet 1955 is a luminous and profound painting by Pierre Soulages. The work shimmers with an Old Masterly sense of light in darkness: it was created at the height of Soulages' use of architectonic bars of black oil paint, variously layered, scraped back or thinned to translucency to reveal flashes and glows of radiance. Unified and serene, the composition builds a sense of vertical space through a rectilinear structure of black forms, flanked by zones touched with cooler sepia. At its heart is a warm auburn gleam, whose light diffuses softly outward; towards the top of the canvas, a vertical scrape through pitch-dark pigment reveals a bright glint of gold, like sunlight breaking through a high window. In Soulages' hands, black becomes a way of exploring light and colour, and conjuring a fathomless diversity of lyrical and resonant effects. Devoted to exploring paint in its physical dimension, his works are free of image and reference. He has claimed 'I do not depict, I paint. I do not repre-

« En l'absence d'image déchiffirable, une toile abstraite se résume aux propriétés physiognomiques des formes représentées – proportions, couleurs, espace, rythme ou autres – venant créer une dynamique d'imagination et de pensée qui leur est propre ».

'An abstract painting, to the extent that no decipherable image diverts it, is left to the physiognomic qualities of the painted forms – proportions, colours, space, rhythm, etc. – which generate a dynamic of imagination and thought that is all their own'

Pierre Soulages

sent, I present' (P. Soulages, quoted in 'Peindre la peinture', Pierre Soulages: Outrenoir: Entretiens avec Françoise Jaunin, Lausanne, 2014, p. 16). Nonetheless, he is informed by the grandeur of past art that he sees as sharing the enduring, timeless strength of his own, from prehistoric cave paintings to the Romanesque abbey-church of Sainte-Foy de Conques, which first inspired him to become a painter. Peinture 81 x 60 cm, 17 juillet 1955, with its eloquent play of vaulted shadow and tranquil, copery light, surely speaks to Soulages' experience of standing in that ancient, holy building.

Peinture 81 x 60cm, 17 juillet 1955 was first sold in 1955 through the gallery of Sam Kootz, Soulages' dealer in New York. The French painter had debuted there the year before, and his work was received with great enthusiasm. Soulages was quick to point out that despite any superficial similarities to the work of artists such as Franz Kline – who also trafficked in bold, calligraphic monochrome – his paintings did not aim for the gestural narrative content of Abstract Expressionism. The most perceptive American critics also understood Soulages' unique power. Comparing his work to Kline's, Sam Hunter, then a curator at the Museum of Modern Art, offered a sensitive appreciation of Soulages' mid-1950s idiom that is entirely apt for the present work. 'Soulages's canvases', he wrote, 'are much less immediate in sensation, consciously modified and mellowed by a patina of varnishes. His expression depends less exclusively on manipulation of gross pigment matter, and his paintings throw off strange, smoky reflections that suggest the hallucinating light of Rembrandt or the Seicento tenebrosi. These effects deepen and enrich his piled-up crosses, double crosses and zig-zags of black paint, giving his art a curious emotionality and a relationship to the grand art of the past. Yet these "pictorial" effects don't disqualify his modernity. There is something "existential" about the freedom and drama of his arrangements; they vividly imprint themselves on the mind with their rudimentary but eloquent, enigmatic ciphers. Soulages ... has given the methodology

of abstract expressionism a new atmosphere and tongue' (S. Hunter, 'Pierre Soulages', Art Digest, 1 May 1954, p. 10). Peinture 81 x 60cm, 17 juillet 1955 is alive with the chiaroscuro veils, opacities and textures Hunter describes, creating a work of complex and utterly absorbing depth. At once monumental, dynamic and exquisitely subtle in its impact, it exemplifies the incomparable richness of Soulages' painterly language.

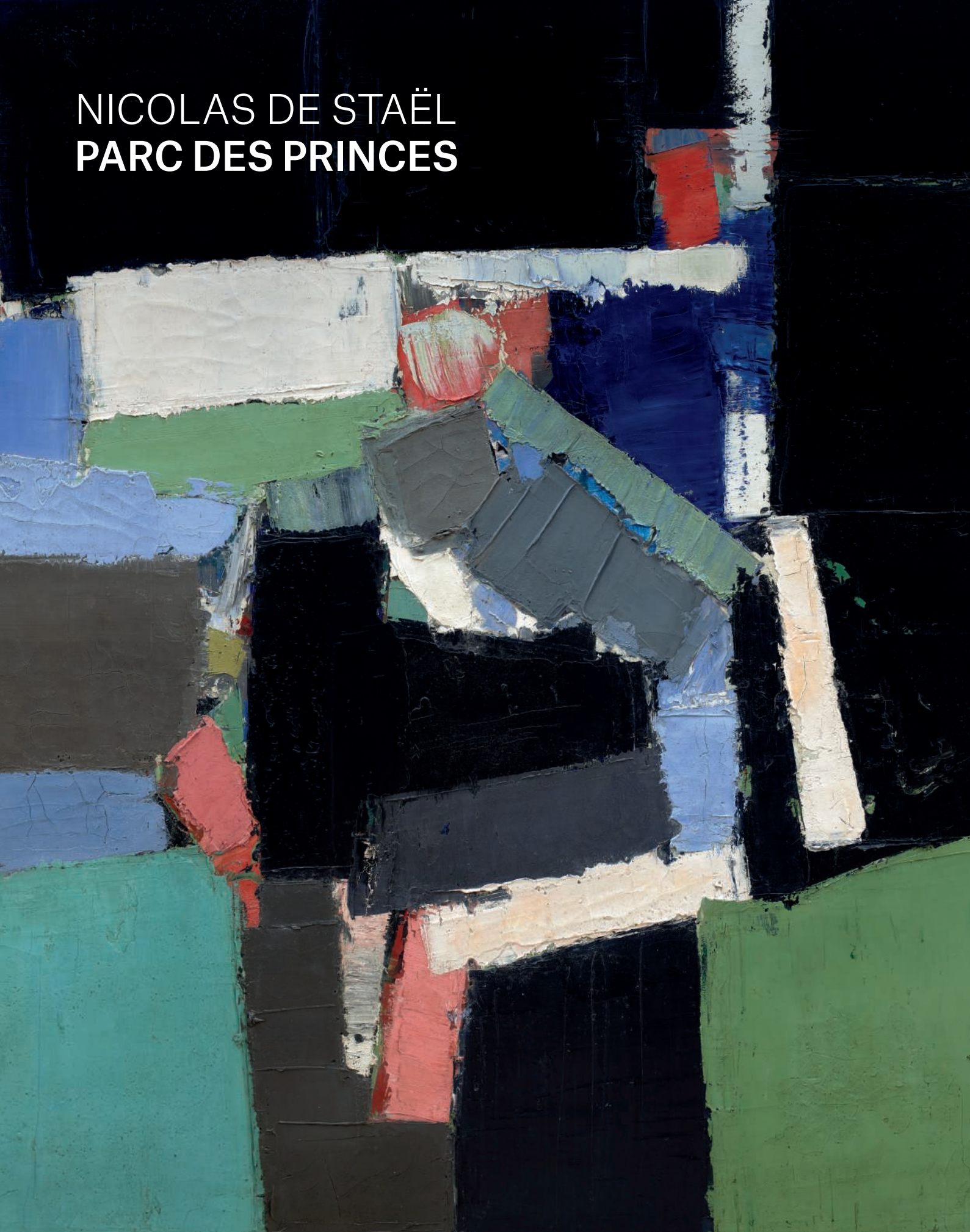


Vue partielle de la nef centrale de l'abbatiale
Sainte-Foy de Conques.





NICOLAS DE STAËL
PARC DES PRINCES



NICOLAS DE STAËL (1914-1955)*Parc des Princes (Les grands footballeurs)*

signé 'Staël' (en bas à gauche); signé de nouveau, daté et titré 'PARC DES PRINCES Staël 1952' (au revers)

huile sur toile

201 x 351.5 cm.

Peint en 1952 à Paris

signed 'Staël' (lower left); signed again, dated and titled 'PARC DES PRINCES Staël 1952' (on the reverse)

oil on canvas

79½ x 138¾ in.

Painted in 1952 in Paris

€18,000,000-25,000,000**US\$20,000,000-28,000,000****£17,000,000-22,000,000****PROVENANCE**

L'artiste.

Puis par descendance aux propriétaires actuels.

EXPOSITIONSParis, Musée National d'Art Moderne, *Salon de mai*, mai 1952, no. 170.New York, Knoedler Galleries, *Nicolas de Staël, Paintings, Drawings and Lithographs*, mars 1953, no. 43.Paris, Musée Nationale d'Art Moderne, *Nicolas de Staël 1914-1955*, février-avril 1956, no. 55, p. 21.Berne, Kunsthalle Berne, *Nicolas de Staël, Rétrospective*, septembre-octobre 1957, no. 50.Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Nicolas de Staël*, juillet-septembre 1972, no. 42, p. 159 (une vue d'atelier illustrée, p. 8; illustré en couleurs, pp. 78-79).Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, *Nicolas de Staël*, mai-août 1981, no. 56 (illustré, p. 76; une vue d'atelier illustré, p. 18).Londres, The Tate Gallery, *Nicolas de Staël, Rétrospective*, octobre-novembre 1981, no. 26.Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Nicolas de Staël, Rétrospective de l'œuvre peint*, juillet-septembre 1991, no. 26, p. 84 (illustré en couleurs, pp. 26-27; une vue d'atelier illustrée, pp. 8 et 187).Madrid, Museo de Arte Reina Sofia, *Nicolas de Staël, Retrospectiva*, octobre-décembre 1991, no. 26, p. 86 (une vue d'atelier illustrée, pp. 8 et 189; illustré en couleurs, pp. 88-89).Paris, Centre Georges Pompidou, *Nicolas de Staël*, mars-juin 2003, no. 118, p. 246 (illustré en couleurs sur la couverture et pp. 142-143; des vues d'atelier illustrées, pp. 46, 123-124).Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Nicolas de Staël 1945-1955*, juin-novembre 2010, no. 23, p. 262 (une vue d'atelier illustré, pp. 14 et 48; illustré en couleurs, pp. 104-105).Antibes, Musée Picasso, *Staël, la figure à nu, 1951-1955*, mai-septembre 2014, no. 1, p. 108 (illustré en couleurs, pp. 98-99).

Antibes, Musée Picasso, en prêt depuis 2014.

BIBLIOGRAPHIEM. Arland, "Nicolas de Staël", in *La Nouvelle revue Française*, n°41, Paris, 1956, p. 905.A. Chastel, "Au Musée d'Art Moderne : Nicolas de Staël", in *Le Monde*, Paris, 24 février, 1956, p. 6 (mentionné).D. Cooper, "Nicolas de Staël : In Memoriam", in *The Burlington Magazine*, n° 638, Londres, mai 1956, p. 142 (mentionné).L. Landini, "La mostra di de Staël a Parigi", in *Paragone*, n° 79, Florence, juillet 1956, p. 75.D. Cooper, *Nicolas de Staël*, Bergame, 1961 (mentionné, p. 50).F de Staël et J. Dubourg, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné des Peintures*, Paris, 1968, no. 386 (une vue d'atelier illustrée, p. 14; illustré en couleurs, p. 189 et illustré, p. 196).D. Vallier, "Nicolas de Staël", in *Chronique de l'art vivant*, n° 31, Paris, juin-juillet 1972, p. 4 (mentionné).G. Dumur, *Nicolas de Staël*, Paris, 1975, p. 70 (mentionné).J-L. Daval, *Revoir Nicolas de Staël*, catalogue d'exposition, Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1981 (mentionné; non paginé).J-P. Jouffroy, *La mesure de Nicolas de Staël*, Neuchâtel, 1981, no. 1, p. 7 (illustré en couleurs, pp. 8-9; mentionné, pp. 52, 152, 157, 171, 235; une vue d'atelier illustrée, p. 182).R. Micha, "Trois maîtres : Dufy et de Staël à Paris, Kokoshka à Londres", in *Art International*, n° 9-10, août 1981, p. 160 (mentionné).M. Peppiatt, "Abstraction versus Figuration. The Mid-Century Dilemma of Nicolas de Staël", in *Art International*, Paris, automne 1988, p. 23 (mentionné).G. Viatte, *Staël, au risque de peindre*, catalogue d'exposition, Tokyo/Kamakura/Hiroshima, 1993, p. 16 (illustré).

Nicolas de Staël, catalogue d'exposition, Fondazione Magnani Rocca, Parme, 1994, no. 14 (une vue d'atelier illustrée).

D. Dobbels, *Staël*, Paris, 1994, pl. 37 (illustré en couleurs, pp. 156-157; une vue d'atelier illustrée, p. 241).F. de Staël, Nicolas de Staël, *Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, no. 418, pp. 350 et 351 (illustré en couleurs).M. du Bouchet, *Nicolas de Staël, une illumination sans précédent*, Paris, 2003 (illustré en couleurs, pp. 70-71).T. Parsons, *Nicolas de Staël*, New York, 2009, no. 19, p. 31 (un détail illustré en couleurs, p. 2; illustré en couleurs, pp. 32-33).V. Ribordy, "Nicolas de Staël. Quinze ans après", in *Le Nouvelliste*, supplément du 16 juin 2010, Suisse (illustré en couleurs, p. 9).Nicolas de Staël, *Lumières du Nord, Lumières du Sud*, catalogue d'exposition, Le Havre, Musée d'Art Moderne André Malraux, 2014 (une vue d'atelier illustrée, p. 17).





Symphonie de couleurs, de formes et de mouvement, le *Parc des Princes* est l'un des grands chefs-d'œuvre de la carrière de Nicolas de Staël. Peint en 1952, il est conservé dans la collection privée de la famille du peintre depuis la mort de celui-ci, tout juste trois ans plus tard. Immense tableau autant par son format que par son ambition, il représente le sommet de l'art de Nicolas de Staël, ainsi qu'un moment décisif de l'histoire de l'art occidental d'après-guerre. Présentée pour la première fois au Salon de mai de 1952, cette toile fut l'une des pièces maîtresses des expositions les plus importantes présentant le travail de Nicolas de Staël au cours du demi-siècle suivant : sa première exposition individuelle à New York, à la Knoedler Gallery, en mars 1953, ses expositions posthumes au Musée National d'Art Moderne à Paris en 1956 et à la Kunsthalle de Berne en 1957 et ses rétrospectives majeures au Tate Modern en 1981, au Musée Reina Sofía en 1991 et au Centre Georges Pompidou en 2003 (il est reproduit en couverture du catalogue de ce dernier).

Le 26 mars 1952, l'artiste assiste avec sa femme à un match de football historique opposant la France à la Suède au Parc des Princes. Enthousiasmé par ce spectacle de vigueur athlétique et de couleurs saturées baignées de lumière, il se lance aussitôt dans une série de vingt-cinq tableaux ayant pour thème les « footballeurs ». Si la série se compose principalement de toiles intenses de petites dimensions, le *Parc des Princes*, lui, est monumental. Avec ses trois mètres cinquante de large, ses imposants aplats et barres de peinture à l'huile – bleus sarcelle, malachites, bleus ciel, rouges, blancs électriques et noirs intenses – donnent naissance à un nocturne

aux dimensions d'une peinture murale, qui fait écho aux grandes peintures d'histoire d'Uccello, de Delacroix ou de Géricault. Opérant une synthèse entre l'abstraction et la figuration, le tableau fonctionne à la fois comme un arrangement lyrique de formes sur une surface plane et comme une représentation de l'espace réel. Staël transpose sur la toile les corps s'élançant dans les airs et le stade éclairé avec grandeur et économie, l'excitation de la rencontre sportive se mêlant à l'acte physique de peindre. Représentation d'une scène moderne dans un langage d'avant-garde, le tableau dialogue également avec l'art passé, conciliant l'admiration de Nicolas de Staël pour les maîtres anciens et sa quête d'une forme nouvelle d'expression picturale.

Cette nuit de mars 1952 est un moment charnière pour Staël. Après avoir consacré une bonne partie de la décennie précédente à des recherches presque exclusivement centrées autour de l'abstraction, il réintègre progressivement la figuration dans sa peinture. Le match de football, avec ses couleurs vives, sa clameur assourdissante et ses mouvements extatiques, sert de catalyseur au nouveau langage vers lequel il tendait. Comme l'a observé André Chastel, « Staël aimait... les grands spectacles de la nature ou de la foule, le moment "synesthésique" et complexe où, dans le paysage, dans un match, dans un concert, se croisent, se heurtent, se combinent toutes sortes de partitions » (A. Chastel, « Présentation par André Chastel », *Nicolas de Staël*, Paris 1968, p. 20). Quinze jours après le match, dans une lettre à son ami René Char, l'excitation de l'artiste n'est toujours pas retombée. « Très cher René, commence-t-il, merci de ton mot, tu es un ange comme les gars qui jouent au Parc de Princes la nuit ... Je pense beaucoup à toi, quand tu reviendras on ira voir des matches ensemble, c'est absolument merveilleux, personne là-bas ne joue pour gagner si ce n'est

« Avec ses dimensions monumentales, son sujet épique, sa composition en frise, dont le mouvement est donné par le jeu des verticales et des obliques, le *Parc des Princes* s'apparente délibérément aux chefs-d'œuvre de Géricault ou de Delacroix que Staël aimait aller voir au Louvre, mais aussi, on l'a dit, aux « batailles » d'Uccello vues à Paris et à Londres »

– Jean-Paul Ameline

à de rares moments de nerfs où l'on se blesse. Entre ciel et terre, sur l'herbe rouge ou bleue, une tonne de muscle voltige en plein oubli de soi, avec toute la présence que cela requiert en toute invraisemblance. Quelle joie, René, quelle joie ! Alors j'ai mis en chantier toute l'équipe de France, de Suède, et cela commence à se mouvoir un tant soit peu. Si je trouvais un local grand comme la rue Gauguet, je mettrais deux cents petits tableaux en route pour que la couleur sonne comme les affiches sur la nationale au départ de Paris » (N. de Staël, Lettre à René Char, 10 avril 1952, dans F. de Staël, ed., *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, p. 975).

Lorsque le poète Pierre Lecluire rend visite à Staël début avril, l'effervescence est à son comble dans l'atelier de la rue Gauguet. « Tout son atelier était encombré d'ébauches de toutes dimensions, inspirées par ce spectacle, ici le chef de l'équipe française, là le défilé de joueurs sur la pelouse, là l'extraordinaire ciseau d'un joueur près de tomber. Tout, comme flambé, dans des accords bleus, rouges, des ciels, des hommes articulés violemment, le mouvement compartimenté et général, verts, jaunes, une espèce de « conquête de l'air » (P. Lecluire, « Journal des années Staël », 6 avril 1952, dans *Nicolas de Staël*, cat. exp. Centre Georges Pompidou, Paris 2003, p. 122). Le *Parc des Princes*, qui est bien plus grand, mais aussi plus sonore et plus froid que les autres toiles de « footballeurs », a vraisemblablement été achevé après l'élan initial dont sont issues les plus petites œuvres de la série. Il distille leur fougue compacte et son expérience multi-sensorielle du match en un grand geste lumineux, orchestral et géométrique.

À l'évidence, Staël a été enchanté non seulement par les couleurs tumultueuses du stade, mais aussi par les efforts héroïques des joueurs,



© Bridgeman Images

Théodore Géricault, *Le radeau de la méduse*, 1819. Paris, Musée du Louvre.



Nicolas de Staël, *Les Toits*, 1952.
Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou.

cette « tonne de muscles [qui] voltige », entrant ensemble, une fois plongés dans le jeu, dans un état d'oubli de soi et de présence totale. C'est précisément cette dualité qui caractérise le *Parc des Princes*, qui parvient simultanément à représenter un sujet et à atteindre une nouvelle dimension musicale à travers la danse des formes qui en constituent la surface. La création d'une œuvre aussi colossale aura été une performance athlétique pour l'artiste lui-même, nécessitant une grande force physique ainsi qu'une maîtrise intuitive de la construction picturale. Staël délaisse son couteau à palette habituel pour une grande plaque de métal, étalant d'épaisses quantités de peinture sur la toile afin de produire des blocs, des facettes et des taches de couleurs – une technique qui n'est pas sans rappeler la méthode de la « raclette géante » que Gerhard Richter s'est mis à utiliser trente ans plus tard.

Né à Saint-Petersbourg en 1914 dans une famille d'aristocrates et contraint de fuir la Russie après la révolution bolchévique, Staël a mené une existence itinérante depuis son plus jeune âge. Ses voyages précoces le mènent notamment en Hollande et en France, où il découvre Vermeer, Seghers, Hals et Rembrandt, ainsi que Cézanne, Matisse, Soutine et Georges Braque, qui deviendra plus tard son ami. Lorsqu'il s'établit à Paris en 1938, Staël a déjà bénéficié d'une riche éducation en histoire de l'art. Après un bref passage dans l'atelier de Fernand Léger, ses amitiés avec des membres de l'avant-garde parisienne, parmi lesquels Sonia Delaunay, Le Corbusier et Jean Arp, encouragent son penchant pour l'abstraction. Il commence à mettre au point une technique singulière et crée des surfaces épaisses où les couches de matière se superposent en appliquant la peinture à l'huile à l'aide d'un couteau à palette. Son statut d'étoile montante se confirme en 1944 avec une exposition de groupe

à la galerie Jeanne Bucher. Son travail côtoie celui de ses aînés pionniers de l'abstraction, Vassily Kandinsky et César Domela. Cependant, dès qu'il semble avoir perfectionné son style abstrait, autour de 1949, Staël recommence à explorer la figuration. « 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 » (N. de Staël, dans J. Alvard & R. Van Gindertael, *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris, Éditions Art d'aujourd'hui, 1952, non paginé).

Un jalon essentiel sur le parcours de qui mènera Nicolas de Staël à la série des « footballeurs » est la toile grand format *Les Toits* (1951-52, Centre Georges Pompidou), sur laquelle se déploie un paysage de pavés aux tonalités noires et grises et dont la moitié supérieure évoque le ciel. S'écartant de l'abstraction pure de ses œuvres précédentes, souvent simplement intitulées *Composition*, le titre indicatif des *Toits* invite clairement à une lecture figurative de l'œuvre. Ce tableau voit déjà Staël utiliser avec virtuosité les superpositions de couleurs : les tons chauds dans les jaunes contrebalancent les bleus-gris plus froids, tandis qu'un « toit » sombre auréolé de rouge baigne d'une lumière légère et « Rothoesque » l'imposante composition. L'épaisseur du pigment rivalise avec l'éclat de la surface picturale, tout en le soulignant. Au moment où ce langage hybride s'épanouit pleinement dans le *Parc des Princes*, Nicolas de Staël ne « recrée » pas la nature en peinture, pas plus qu'il ne se contente d'agencer et de soupeser comme les pièces d'un puzzle des plages de couleur. Il est désormais capable d'utiliser la dualité de la peinture pour construire une riche métaphore visuelle de son expérience du monde réel. Transposant la vitesse, la force et la couleur d'un match de football en un tableau aux allures de mosaïque constitué de formes et de tons en dialogue, le *Parc des Princes* marque l'apogée de cette approche.

Bien que le spectacle des « Footballeurs » l'ait enflammé et lui ait servi de source d'inspiration directe, Staël n'avait rien d'un impressionniste en plein air. Il travaillait à partir de ses souvenirs et s'appuyait sur sa réflexion, totalement aux prises avec son sujet, mais toujours depuis son atelier. Il visait moins à retranscrire un événement de manière immédiate qu'à traduire l'impact de cet événement sur sa personne. Tout comme ils réunissent les domaines a priori opposés de l'abstrait et du figuratif, ses tableaux opèrent également une fusion harmonieuse entre le sentiment et la pensée : ils rayonnent d'une intensité passionnée grâce à une exécution précise et mûrement réfléchie. Dans une lettre à sa mère adoptive datant de 1936, le jeune Nicolas de Staël exprime son amour pour les maîtres anciens. Ces quelques lignes présentent déjà l'accord unique des perspectives analytique et romantique qui définira la peinture de sa maturité. « C'est indispensable de savoir les lois des couleurs, savoir à fond pourquoi les pommes de Van

Gogh à La Haye, de couleur nettement crapuleuse, semblent splendides, pourquoi Delacroix sabrait de raies vertes ses nus décoratifs aux plafonds et que ces nus semblaient sans taches et d'une couleur de chair éclatante. Pourquoi Véronèse, Vélasquez, Frans Hals, possédaient plus de 27 noirs et autant de blancs ? Que Van Gogh s'est suicidé, Delacroix est mort furieux contre lui-même, et Hals se saoula de désespoir, pourquoi, où en étaient-ils ? Leurs dessins ? Pour une petite toile que Van Gogh a au musée de La Haye on a des notes d'orchestration de lui pendant deux pages. Chaque couleur a sa raison d'être » (N. de Staël, Lettre à Mme Fricero, 30 novembre 1936, dans F. de Staël, ed., *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, pp. 798-799).

La réponse émotionnelle de Nicolas de Staël aux œuvres de ses prédécesseurs – et la fascination qu'il éprouve pour eux en tant qu'artistes torturés – ne l'empêchait pas de se livrer à une étude instructive des aspects pratiques de leur travail. Il estimait que la beauté pouvait être comprise et devenir une source d'enseignements. De fait, ce n'est peut-être pas aller trop loin que de déceler dans le *Parc des Princes* des leçons tirées de *27 noirs et autant de blancs* de Frans Hals, ou de la splendeur des vastes plafonds peints d'Eugène Delacroix. Sa composition doit certainement quelque chose à la *Bataille de San Romano* (vers 1438-40), tableau panoramique de Paolo Uccello, que Staël avait pu voir à la National Gallery de Londres quelques mois plus tôt. Les membres, les lances et les pennons à motifs de cette œuvre, tout comme son jeu de tons rosés et verdoyants, trouvent indéniablement un écho dans les panneaux et les mâts de pigments balayés par Nicolas de Staël sur la toile. Le match de football (lui-même une sorte de bataille) est mis en scène par l'artiste comme



Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* (811-2), 1994.

un moment historique. Comme l'écrit Jean-Paul Ameline, conservateur en chef du Centre Pompidou, « *Le Parc des Princes...* a toutes les caractéristiques d'une « grande machine » renouvelant au XX^e siècle le genre de la peinture d'histoire tel que pratiqué pendant des siècles. Avec ses dimensions monumentales, son sujet épique, sa composition en frise, dont le mouvement est donné par le jeu des verticales et des obliques, le *Parc des Princes* s'apparente délibérément aux chefs-d'œuvre de Géricault ou de Delacroix que Staël aimait aller voir au Louvre, mais aussi, on l'a dit, aux « batailles » d'Uccello vues à Paris et à Londres » (J-P. Ameline, « Funambulisme entre figuration et abstraction : Nicolas de Staël face à la critique », dans *Nicolas de Staël*, cat. exp. Centre Georges Pompidou, Paris 2003, p. 20).

L'enthousiasme de Nicolas de Staël pour les maîtres anciens dépassait de beaucoup son intérêt pour le travail des artistes contemporains. Il était déterminé à poursuivre sa vision, globalement indifférent aux débats critiques passionnés sur l'abstraction, la figuration, la tradition et l'innovation qui agitaient la France du milieu du siècle. Le *Parc des Princes* peut néanmoins être compris comme un dialogue avec l'œuvre de certains de ses contemporains de l'avant-garde. Ses nuances fragmentées et réfractées peuvent être envisagées comme un écho à certains éléments des toiles de ses amis Robert et Sonia Delaunay, dont l'« orphisme » s'éloigne du cubisme pour aller vers l'abstraction lyrique, s'écartant de la forme reconnaissable au profit du dynamisme de la couleur et de la lumière pures. Des parallèles peuvent également être établis avec les papiers coupés d'Henri Matisse, dont *La Tristesse du roi* (1952) (qui fait désormais partie de la collection du Centre Georges Pompidou) a été exposée aux côtés du *Parc des Princes* au Salon de mai de 1952. Surpassant même la toile de Nicolas de Staël en par ses dimensions, *La Tristesse du roi*, avec ses



Henri Matisse, *La Tristesse du roi*, 1952. Succession H. Matisse. Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou.

© Succession H. Matisse / Photo : Centre Pompidou, MINAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migaut

immenses plages de couleur réalisées par collage et ses corps humains abstraits, préserve de manière similaire un sujet narratif tout en adoptant une attitude audacieusement mélodique vis-à-vis du motif pictural. Le Salon était une exposition annuelle organisée par une association fondée en 1943, alors que la France était sous occupation allemande. Dirigé par le critique Gaston Diehl, le groupe s'opposait vigoureusement à l'idéologie nazie et à la censure de l'« art dégénéré », et soutenait l'expérimentation formelle et l'expression libre. Exposés ensemble comme membres de cette avant-garde, Staël et Matisse sont alors en bonne compagnie.

Au Salon de mai, le *Parc des Princes* est remarqué

par Paul Rosenberg, influent marchand d'art new-yorkais. S'il n'acheta pas la toile, Jacques Dubourg, le marchand de Nicolas de Staël en Europe, rapporte toutefois avec enthousiasme que « Rosenberg est toujours mordu... le tableau du Salon de mai lui plaît beaucoup mais la dimension lui fait peur. Les [plus petits] footballeurs lui plaisaient aussi mais vendus. La difficulté est un excitant et nous l'avons laissé sur son excitation » (J. Dubourg, Lettre à Nicolas de Staël, 7 juin 1952, dans F. de Staël, ed., *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, p. 130). La relation de Nicolas de Staël avec Paul Rosenberg était en effet loin d'être terminée. En mars 1953, le peintre se rend à New York pour y superviser l'accrochage de sa première exposition individuelle aux États-Unis. L'exposition, qui se tient à la Knoedler Gallery, 57^e rue à Manhattan, rencontre d'emblée un vif succès. Le *Parc des Princes* y figure aux côtés de vingt-cinq autres œuvres, notamment *Rue Gauguier* (Museum of Fine Arts, Boston), *Le Parc de Sceaux* (Phillips Collection, Washington, D.C.) et plusieurs petites toiles de « Footballeurs ». André Chastel note dans son compte-rendu que « La difficulté ne rebute pas le public de New York ; la grandeur des travaux de Nicolas de Staël l'a fasciné ; la foule a défilé » (A. Chastel, « Succès de Manessier et de Nicolas de Staël à New York », *Le Monde*, 10 avril 1953). Le magazine *Time* résume les réactions comme suit : « Les critiques de Manhattan, ravis de pouvoir écrire sur quelque chose de vraiment nouveau, se sont montrés dithyrambiques. » « Majestueux », écrit le *Times*. *Art News* déclare pour sa part : « L'un des rares peintres qui se distingue dans le Paris de l'après-guerre, qui ait quelque chose à dire et le dise avec autorité. » Les acheteurs de Manhattan se montrent tout aussi élogieux, mais de façon plus concrète. En effet, « à la fin de la semaine, l'événement se jouait quasiment à guichets fermés » (« Say it with Slabs », *Time*, 30 mars 1953, p. 68). En juin 1953,



Paolo Uccello, *La bataille de San Romano*, 1438-1440. Londres, National Gallery.



Paul Rosenberg reprend contact avec Staël pour lui proposer de devenir son marchand exclusif aux États-Unis. Staël accepte. L'Américain expose par la suite dans sa galerie les œuvres de — Staël aux côtés de toiles de Picasso, de Braque et de Matisse, offrant à l'artiste des conditions généreuses qui lui permettent d'atténuer ses difficultés financières. Grâce à cette source de revenus régulière, ce dernier est en mesure de louer une maison, de voyager en Italie — où il peindra ses grands paysages de la série *Agrigente* — et finalement d'acheter un château à Ménerbes, en Provence.

Même avant qu'il ne signe avec Paul Rosenberg, le triomphe critique et commercial de Nicolas de Staël lors de l'exposition à la Knoedler Gallery éveille immédiatement l'ambition du peintre. Plusieurs des toiles grand format qu'il réalise peu de temps après le *Parc des Princes* se tournent vers des sujets ouvertement musicaux et performatifs, en adéquation avec la nouvelle manière de peindre, majestueuse et harmonieuse, que cette œuvre avait inaugurée pour lui. À son retour de New York, il achève une œuvre importante intitulée *Ballet* (National Gallery of Art, Washington, D.C.) : visible inachevée à côté du *Parc des Princes* sur les photographies prises en 1952 par Antoine Tudal dans l'atelier de la rue Gauguet, cette composition pourrait bien avoir été à l'origine une deuxième grande peinture de la série des « footballeurs » avant de changer de titre. Vers la même époque, il peint deux toiles intitulées *Les Indes Galantes*, inspirées



© ADAGP, Paris, 2019 / Washington, The Phillips Collection

Nicolas de Staël, *Le Parc de Sceaux*, 1952. Washington, The Phillips Collection.



Nicolas de Staël à la Knoedler Gallery, New York. "Say it with Slabs", article du Time, New York, 30 mars 1953, p.68.

de la musique et de la chorégraphie de l'opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau, ainsi que *L'Orchestre* (Centre Georges Pompidou), somptueux tableau aux élégantes facettes grises et vertes dont le format est comparable à celui du *Parc des Princes*. Sur la toile, Staël transforme le stade de football, le lieu de la rencontre sportive se muant en une arène où le jeu est libre. Il explore à travers elle les possibilités de la peinture avec une transparence joyeuse et lyrique.

S'il sait conjuguer presque miraculeusement dans ses toiles des qualités en apparence antithétiques, Nicolas de Staël est cependant tragiquement incapable de résoudre ses propres conflits intérieurs. Le 16 mars 1955, presque trois ans après avoir assisté à la rencontre au Parc des Princes, il se jette de la terrasse de son atelier, sur les remparts d'Antibes. Il n'a alors que quarante-et-un ans. Son ami Douglas Cooper le décrit comme « une personnalité complexe, et sur bien des plans contradictoire : autocratique, exigeant, exubérant, morose, charmant, spirituel et intransigeant. Il a oscillé toute sa vie entre plusieurs extrêmes violents. L'orgueil pouvait ainsi soudainement laisser place à l'humilité, l'hédonisme à l'ascétisme, l'exaltation à la tristesse, le rire homérique au mépris cinglant, la confiance absolue à de sérieuses doutes, le travail excessif à une oisiveté délibérée, la grande pauvreté à l'opulence » (D. Cooper, *Nicolas de Staël*, Londres 1961, p. 88). Staël se heurtait beaucoup aux problèmes de la perception et de l'importance en peinture. Sa carrière ne se

caractérise pas par une progression constante ; André Chastel l'envisage plutôt de la manière suivante : « Le déroulement des lettres rend manifeste un rythme personnel d'impatience et d'intrépidité ; de celui des tableaux se dégagent, d'emblée, comme des articulations évidentes, les trois ou quatre *moments*, où le peintre, pareil à un géant qui se lève, a pris la mesure de l'effort à accomplir et s'est engagé à corps perdu — le seul mot qui peut convenir — dans sa voie. Et finalement cette confrontation dit tout » (A. Chastel, « Présentation par André Chastel », *Nicolas de Staël*, Paris 1968, p. 18).

Le *Parc des Princes* représente certainement l'un de ces moments spectaculaires. Sa majesté sincère est indissociable de celle de l'homme lui-même : un personnage impressionnant et charismatique qui marquait profondément ceux qui le rencontraient. Grand tableau dans tous les sens du terme, le *Parc des Princes* unit avec éloquence l'instinct et la conception, la tradition et la modernité, le corps et l'esprit, l'art et la vie. Malgré sa force, il est né d'un équilibre difficile et délicat. « Ce que j'essaie », écrit Nicolas de Staël en 1954, « 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 » (N. de Staël, Lettre à J. Dubourg, décembre 1954, dans F. de Staël, ed., *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, p. 1225).

‘With its monumental dimensions, its epic subject, and its frieze-like composition whose movement is given by the play of vertical and oblique, the Parc des Princes is deliberately similar to the masterpieces of Géricault or Delacroix that Staël loved to visit the Louvre, but also, as has been said, the “battles” of Uccello seen in Paris and London’

– Jean-Paul Ameline



Ferdinand Victor Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830. Louvre-Lens.

© Bridgeman Images

A symphony of colour, form and movement, Parc des Princes is one of the great masterpieces of Nicolas de Staël’s career. It was painted in 1952 and has been held in his family’s private collection since his death just three years later. Vast in scale and ambition, it represents the peak of Staël’s achievement and a critical moment in the story of Western post-war art. The painting made its debut at the Salon de mai in 1952, and was a highlight of the most significant exhibitions of Staël’s work over the next half-century: his first New York solo show at Knoedler Gallery in March 1953; his posthumous surveys at the Musée National d’Art Moderne in Paris in 1956 and the Kunsthalle Bern in 1957; and his major retrospectives at Tate Modern in 1981, the Museo Reina Sofía in 1991, and the Centre Georges Pompidou in 2003, for whose catalogue it graced the cover.

On 26 March 1952, Staël and his wife watched a historic football match between France and Sweden at Paris’s Parc des Princes stadium. Enthused by the spectacle of athletic vigour and saturated, floodlit colour, the artist immediately embarked on a series of twenty-five ‘footballer’ paintings. While most of these are small, intense canvases, Parc des Princes is monumental. Spanning three-and-a-half metres in width, its massive bars and planes of oil paint – teals, malachites, sky blues, reds, electric whites and rich blacks – are dragged into a mural-sized nocturne that echoes the great history paintings of Uccello, Delacroix or Géricault. Synthesising abstraction and figuration, the painting operates both as a lyrical arrangement of shapes on a flat surface and as a representation of real space. Staël conveys the match’s soaring bodies and bright stadium with

grandeur and economy, fusing the excitement of the beautiful game with the physical action of painting itself. A depiction of a modern scene in an avant-garde idiom, the painting also exists in dialogue with the art of the past, reconciling Staël’s respect for the Old Masters with his quest for a novel form of painterly expression.

That night in March 1952 was a crucial juncture for Staël. Having worked in an almost entirely abstract mode for much of the preceding decade, he was in the process of gradually reincorporating figuration into his paintings. The football match, with its vivid colours, roaring noise and ecstatic motion, catalysed the new language he had been moving towards. As André Chastel has observed, ‘Staël loved ... the “synesthetic” and complex moment when, in the landscape, in a match, in a concert, all kinds of scores intersect, collide, and combine’ (A. Chastel, ‘Présentation par André Chastel’, Nicolas de Staël, Paris 1968, p. 20). In a letter to his friend René Char a fortnight after the match, the artist’s excitement remained at fever pitch. ‘My dear René,’ he began, ‘Thank you for your note, you are an angel, just like the boys who play in the Parc des Princes each evening ... I think of you often. When you come back we will go and watch some matches together. It’s absolutely marvellous. No one there is playing to win, except in rare moments of nervousness which cut you to the quick. Between sky and earth, on the red or blue grass, an acrobatic tonne of muscles flies in abandon, forgetting itself entirely in the paradoxical concentration that this requires. What joy! René, what joy! Anyway, I’ve put the whole French and Swedish teams to work, and a bit of progress starts to be made. If I were to find a space as big as the Rue Gauguet, I would set off on two hundred small canvases so that the colour could sing like the posters on the motorway out of Paris’ (N. de Staël, Letter to René Char, 10 April 1952, in F. de Staël, ed., Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l’œuvre peint, Neuchâtel 1997, p. 975).

When the poet Pierre Lequire visited Staël at his Rue Gauguet atelier in early April, he found a scene



Une du Journal L'équipe, n°1857, 27 mars 1952.



Nicolas de Staël dans son atelier rue Gauguet
devant le tableau Parc des Princes, 1954.
© Adagp, Paris, 2019/ RMN-Grand Palais/
Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine/ Denise Colomb



Nicolas de Staël, *Les Footballeurs*, 1952.
Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou.

of heated activity. 'His entire studio was cluttered with drafts of all sizes, inspired by this spectacle: here the captain of the French team, there the parade of players on the pitch, there the extraordinary scissor-kick of a player almost falling; everything, as if aflame, in chords of blue and red, skies, men articulated violently, localised and general movement, greens, yellows, a kind of "conquest of the air"' (P. Lecuire, 'Journal des années Staël', 6 April 1952, in Nicolas de Staël, exh. cat. Centre Georges Pompidou, Paris 2003, p. 122). Not only far larger but also more sonorous and cooler in tone than the other 'footballers' canvases, *Parc des Princes* was likely completed after the initial burst of energy that engendered the smaller works in the series. It distils their compact verve and his multi-sensory experience of the match into a lucid, orchestral sweep of geometric form.

It was clearly not just the stadium's tumultuous colour that delighted Staël, but also the heroic exertion of the players, that 'acrobatic tonne of muscles' who together enter a Zen-like state of self-abandon and total presence when immersed in the game. Just such a duality can be said to characterise *Parc des Princes*, which at once depicts a subject and attains a new, musical dimension through the dance of shapes that makes up its surface. The creation of such a colossal work was an athletic performance for the artist himself, requiring great physical strength as well as an intuitive command of pictorial construction. Staël used a huge sheet of metal in place of his usual palette knife, pulling heavy loads of paint across his canvas to produce blocks, facets and blurs of hue: a technique not unlike the 'squeeze' method Gerhard Richter would begin using some three decades later.

Born in St Petersburg in 1914 to an aristocratic family and forced to flee Russia after the Bolshevik revolution, Staël led an itinerant existence from a young age. His early travels encompassed Holland, where he discovered Vermeer, Seghers, Hals and Rembrandt, and France, where he became aware of Cézanne, Matisse, Soutine and Georges Braque, who would later become a friend. By the time Staël settled in Paris in 1938, he had received a rich art-historical education. Following a stint in the studio of Fernand Léger, his friendships with members of the Parisian avant-garde, including Sonia Delaunay, Le Corbusier and Jean Arp, encouraged his tendencies towards abstract work. He began to develop a singular technique, creating heavily built-up surfaces by applying oil paint with a palette knife. His status as a rising star was confirmed in 1944 with a group show at Galerie Jeanne Bucher, which included his work alongside that of the pioneering elder abstractionists Wassily Kandinsky and César Domela. Just as soon as he had seemingly consolidated his abstract style, however, from around 1949 Staël began to explore figuration once more. 'I do not set up abstract painting in opposition to figurative', he later explained. 'A painting should be both abstract and figurative: abstract to the extent that it is a flat surface, figurative to the extent that it is a representation of space' (N. de Staël, in J. Alvard & R. Van Gindertael, *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris, Éditions Art d'aujourd'hui, 1952, unpagged).

A key point in Staël's journey towards the 'footballers' series was the large-scale canvas *Les Toits* (*The Roofs*) (1951-52, Centre Georges Pompidou), which displays a tiled landscape of blacks and greys beneath an upper half suggestive of the sky. Departing from the pure abstraction of previous works, which were often simply titled *Composition*, *Les Toits* denotative title plainly offers the work up for a figurative reading. Already, this painting sees Staël making virtuosic use of overlaid colour: warm yellowish tones offset cooler blue-greys, while one dark 'roof' has a red halo such that weightless, Rothko-esque light glimmers almost impossibly from the heavy layers of paint. The pigment's thickness both competes with and emphasises the brilliance of the pictorial surface. By the time this hybrid idiom reached its full flowering in *Parc des Princes*, Staël was neither 'recreating' nature in paint nor merely tessellating and weighing areas of colour, but was able to employ paint in its twofold existence to create a rich visual metaphor for his experience of the real world. Transposing the speed, force and colour of the football match into a mosaic-like tableau of interacting shapes and tones, *Parc des Princes* marks the brilliant zenith of this approach.

Although fired with direct inspiration for the 'footballers', Staël was no en plein air Impressionist. He worked from recollection and reflection, engaging totally with his subject but always at the remove of

his studio. His aim was less to convey an event unmediated than to convey that event's impact on himself. Much as they bring together ostensibly opposed abstract and figurative realms, his paintings also seamlessly fuse feeling and thought: they radiate a passionate intensity through precise, considered execution. A 1936 letter to his adoptive mother, alive with the young Staël's love for the Old Masters, already exhibits the unique pairing of analytical and romantic outlooks that would define his mature painting. 'One has to find some explanation for why one finds beautiful that which is beautiful – a technical explanation', he writes. 'One absolutely must know the laws of colour, know exactly why Van Gogh's apples at the Hague, painted in decidedly foul local colours, seem so splendid, why Delacroix slashed his decorative ceiling nudes with rays of green and yet these nudes seem perfect and the flesh tones brilliant, why Veronese, Velázquez, Frans Hals all used more than 27 blacks and as many whites, why Van Gogh committed suicide, Delacroix died hating himself and Hals became a drunkard in despair – why? What were the reasons? For one small canvas of Van Gogh's in the Hague Museum we have two pages of his notes on its orchestration. Each colour has its reason' (Letter from Nicolas de Staël to Mme. Fricero, 30 November 1936, in F. de Staël, ed., *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, pp. 798-799).

Staël's emotive response to the works of his forebears – and his fascination with these artists as tortured souls – was not at odds with instructive study of their practical workings. He felt that beauty could be learnt from and understood. Indeed, it might not be too fanciful to see lessons from Hals's '27 blacks and as many whites' in *Parc des Princes*, or the splendour of Delacroix's vast painted ceilings. Certainly, the composition owes something to the panoramic *Battle of San Romano* (c. 1438-40) by Paolo Uccello, which Staël had seen in London's National Gallery several months previously. That work's limbs, lances and patterned pennants, as well as its



Paul Cézanne, *Les grands baigneurs*, 1906.
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



Sonia Delaunay Terk, *Prismes Électriques*, 1914.
Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou.

interplay of rosy and verdant hues, find clear echoes in Staël's sweeping panels and masts of pigment. The football match – itself a 'battle' of sorts – is staged by Staël as a historic moment. As the Centre Pompidou's chief curator Jean-Paul Ameline has written, 'The Parc des Princes ... has all the characteristics of a grande machine, renewing for the twentieth century the genre of history painting as practiced for centuries. With its monumental dimensions, its epic subject, and its frieze-like composition whose movement is given by the play of vertical and oblique, the Parc des Princes is deliberately similar to the masterpieces of Géricault or Delacroix that Staël loved to visit the Louvre, but also, as has been said, the "battles" of Uccello seen in Paris and London' (J-P. Ameline, 'Funambulisme entre figuration et abstraction : Nicolas de Staël face à la critique', in *Nicolas de Staël*, exh. cat. Centre Georges Pompidou, Paris 2003, p. 20).

Staël's enthusiasm for the Old Masters was not matched by his interest in the work of living artists. He pursued a single-minded vision, largely unconcerned by the fervent critical debates about abstraction, figuration, tradition and innovation that rocked mid-century France. Nonetheless, Parc des Princes can be understood in dialogue with the work of some of his avant-garde contemporaries. Its splintering, refracted hues might be seen to echo elements of paintings by his friends Robert and Sonia Delaunay, whose 'Orphism' moved from Cubism towards lyrical abstraction, eschewing recognisable form for the dynamism of pure colour and light. There are parallels to be drawn, too, with the *papiers coupés* of Henri Matisse, whose *La Tristesse du roi* (1952) – now in the collection of the Centre Georges Pompidou – was shown alongside Parc des Princes at the 1952 Salon de mai. Surpassing even Staël's canvas in scale, *La Tristesse du roi*'s massive, collaged planes of colour and abstracted human bodies similarly preserve a narrative subject while displaying a boldly melodic attitude to pictorial pattern. The Salon was a yearly exhibition held by an association founded in 1943, when France was under German occupation. Led by the critic Gaston Diehl, the group stood in strong opposition to Nazi ideology and the censorship of 'degenerate art', supporting formal experimentation and free expression. Show-

« La difficulté ne rebute pas le public de New York ; la grandeur des travaux de Nicolas de Staël l'a fasciné ; la foule a défilé. »

– André Chastel

cased together as part of this progressive vanguard, Staël and Matisse were in good company.

At the Salon de mai, Parc des Princes caught the eye of the influential New York-based art dealer Paul Rosenberg. He did not purchase the canvas, but Jacques Dubourg, Staël's European dealer, excitedly reported that 'Rosenberg is still bitten ... the tableau in the Salon de mai is very pleasing to him, but the size scares him. He likes the [smaller] footballers too but they're sold. The difficulty is an exciting thing and we have left him with his excitement' (J. Dubourg, letter to N. de Staël, 7 June 1952, in F. de Staël, ed., *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, p. 130). Indeed, the story with Rosenberg was far from over. In March 1953, Staël travelled to New York to hang his debut American solo exhibition. The show, at Knoedler Gallery on Manhattan's 57th Street, opened to huge acclaim. Parc des Princes starred alongside 25 other paintings, including Rue Gauguet (Museum of Fine Arts, Boston), Le Parc de Sceaux (Phillips Collection, Washington, D.C.) and a number of smaller 'footballers.' André Chastel noted in his review that

'The difficulty does not repel the public of New York; the grandeur of Nicolas de Staël's work has long fascinated them; the crowds thronged' (A. Chastel, 'Succès de Manessier et de Nicolas de Staël à New York', *Le Monde*, 10 April 1953). Time magazine summed up the reaction: 'Manhattan critics, pleased to have something really new to write about, trowelled on the praise. "Majestic", said the Times. Said Art News: "One of the few painters to emerge from postwar Paris with something to say, and a way of saying it with authority." Manhattan buyers were just as complimentary in a more practical way; by week's end the show was a near sellout' ('Say it with Slabs', *Time*, 30 March 1953, p. 68). In June 1953, Rosenberg got back in contact, offering to become Staël's exclusive dealer in the United States. Staël accepted. Rosenberg would show Staël's works in his gallery alongside those of Picasso, Braque and Matisse, and worked on generous terms that eased his long-running financial difficulties. With a steady income, Staël was able to rent a house, travel in Italy – where he would paint his great Agrigente landscapes – and eventually purchase a chateau in Ménerbes, Provence.

Even before his deal with Rosenberg, an immediate blossoming of ambition followed Staël's critical and commercial triumph at the Knoedler show. Several of the large canvases that he made soon after Parc des Princes turn to overtly musical and performative themes, in tune with the stately and harmonious new mode of painting the work had unlocked for him. On his return from New York, he completed the major work *Ballet* (National Gallery of Art, Washington, D.C.): visible unfinished alongside Parc des Princes in Antoine Tudal's 1952 photographs of the Rue Gauguet studio, this composition may well have begun as a second large 'footballers' painting before its change in title. Around the same time, he painted two works titled *Les Indes Galantes*, inspired by the music and choreography of Jean-Philippe Rameau's opera-ballet of that name, as well as L'Orchestre



Nicolas de Staël, *Le ballet*, 1952.
Washington, National Gallery of Art.

'The difficulty does not repel the public of New York; the grandeur of Nicolas de Staël's work has long fascinated them; the crowds thronged.'

– André Chastel

(Centre Georges Pompidou), a palatial scape of elegant, faceted greys and greens that matches Parc des Princes in scale. On his canvas, Staël transformed the football stadium from a site of contest to an arena for freedom in play, exploring the possibilities of paint with joyful, operatic openness.

Able to almost miraculously unite seemingly antithetical qualities in his paintings, Staël was tragically unable to resolve his own internal conflicts. On 16 March 1955, almost exactly three years after he saw the game at the Parc des Princes, he threw himself from the ramparts of his studio in Antibes. He was just forty-one years old. His friend Douglas Cooper described him as 'a complex and in many ways contradictory character: autocratic, exacting, exuberant, morose, charming, witty and uncompromising. And he lived out his life between a series of violent extremes. Thus pride would suddenly be replaced by humility, self-indulgence by asceticism, exaltation by gloom, uproarious laughter by withering scorn, supreme confidence by serious doubts, excessive work by deliberate idleness, great poverty by riches' (D. Cooper, *Nicolas de Staël*, London 1961, p. 88). Grappling earnestly with the problems of perception and significance in paint, his career was not one of steady progression but rather, as André Chastel has observed, one of 'a personal rhythm of impatience and fearlessness; from which some paintings emerge, from the outset, as obvious articulations, the three or four moments, where the painter, like a waking giant, has taken the full measure of the effort to be accomplished and has thrown himself à corps perdu – the only fitting expression – in its path. And finally this confrontation says it all' (A. Chastel, 'Présentation par André Chastel', *Nicolas de Staël*, Paris 1968, p. 18).

Parc des Princes surely represents one of these spectacular moments. Its wholehearted majesty is inseparable from that of the man himself: an impressive, charismatic figure who made a profound impression on everyone who met him. A 'great painting' in every sense of the word, Parc des Princes is an eloquent union of instinct and design, of tradition and modernity, of body and mind, of art and life. For all its force, it is a thing born of difficult, delicate ba-



Nicolas de Staël dans son atelier, rue Gauguet, devant le Parc des Princes, 1952.

lance. 'What I am trying for', wrote Staël in 1954, 'is a continuous renewal, really continuous, and it is not easy. I know what my painting is beneath its appearances, its violence, its perpetual games of power. It is as fragile a thing in the good, in the sublime sense. It is as fragile as love' (N. de Staël, letter to J. Dubourg, December 1954, in F. de Staël, ed., *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1997, p. 1225).



Nicolas de Staël, *Les Footballeurs*, 1952. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.

© ADAGP, Paris, 2019 / Antoine Tuda

© ADAGP, Paris, 2019 / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

PROVENANT D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λ.13

ZAO WOU-KI (1920-2013)

6.2.89

signé en chinois et signé en Pinyin 'ZAO' (en bas à droite); signé et titré 'ZAO WOU KI "6.2.89"' (au revers)

huile sur toile

130 x 195 cm.

Peint le 6 février 1989

signed in Chinese and signed in Pinyin 'ZAO' (lower right); signed and titled 'ZAO WOU KI "6.2.89"' (on the reverse)

oil on canvas

51 $\frac{1}{8}$ x 76 $\frac{3}{4}$ in.

Painted on 6th February 1989

€1,000,000-1,500,000

US\$1,200,000-1,700,000

£900,000-1,300,000

PROVENANCE

Galerie Jan Krugier, Genève.

Collection privée, Paris.

Vente, Loudmer Scp, Paris, 23 juin 1993, lot 48A.

Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie., Genève.

Acquis auprès de celle-ci par les propriétaires actuels, en 1996.

EXPOSITION

Genève, Galerie Jan Krugier, *Zao Wou-Ki peintures et encres*, avril-mai 1990, no. 9 (illustré en couleurs, non paginé).

BIBLIOGRAPHIE

Y. Bonnefoy et G. de Cortanze, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1998, no. 242, p. 379 (illustré en couleurs, p. 242).

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).

Subtil équilibre du calme et de l'agitation, 6.2.89 dévoile la force mature de son auteur, Zao Wou-Ki. Cette force tient au dialogue apaisé, nouveau, que le peintre entretient avec ses racines chinoises. Arrivé à Paris en 1948, Zao Wou-Ki prend rapidement place dans l'abstraction d'après-guerre : il peint à l'huile et se défait de la tradition chinoise, celle du dessin à l'encre. La mort de sa seconde épouse May, en 1972, marquera pourtant un retour au « murmure de sa langue maternelle » (Henri Michaux *in* catalogue d'exposition, *Zao Wou-Ki*, Cadby-Birch Gallery, New York, 1952). Après près de vingt ans d'absence, le peintre voyage dans son pays natal ; il reprend également, comme malgré lui, son pinceau de calligraphe. Encouragé par Henri Michaux, l'artiste s'abandonnera librement à cette forme d'expression retrouvée : « je pris conscience que la pratique de l'encre de Chine devenait plus qu'un jeu, relation que j'entretenais avec elle depuis toujours » (cité *in* Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *Autoportrait*, Paris, 1988, p.162).

Réconcilié avec cet héritage, Zao Wou-Ki s'ouvre aux autres dans la décennie qui précède 6.2.89.

Il bénéficie en 1981 de sa première exposition muséale, au Grand Palais, qui voyagera jusqu'à Pékin ; enseigne en 1985 à son ancienne école en Chine ; publie enfin en 1988 son autobiographie. Les œuvres de cette période suivront un même cheminement, dévoilement d'une paix intérieure. Au contact de la feuille devenue exutoire, sa peinture est transmutée. À l'image de 6.2.89, où se lit l'influence de la tradition chinoise : l'huile, diluée puis déposée en fines couches translucides sur la toile, se pare ainsi des qualités du lavis à l'encre de Chine. L'usage restreint de la couleur participe également de ce mirage. Car, si une myriade de couleurs apparaît en transparence, bleu cristallin ou violet qui tire sur le rose, l'essentiel de la composition tient aux torrents délavés noirs.

Reflète de l'humeur du peintre, 6.2.89 témoigne de l'apaisement que Zao Wou-Ki a trouvé dans cette harmonie éloquente de l'Orient avec l'Occident. L'agitation sismique des extrémités de la toile n'enlève ainsi rien à la quiétude sibylline qu'elle éveille. Bien qu'abstraite, elle suggère à l'esprit un paysage calme rêvé : celui de montagnes rocheuses, d'une plaine lisse et d'un coucher

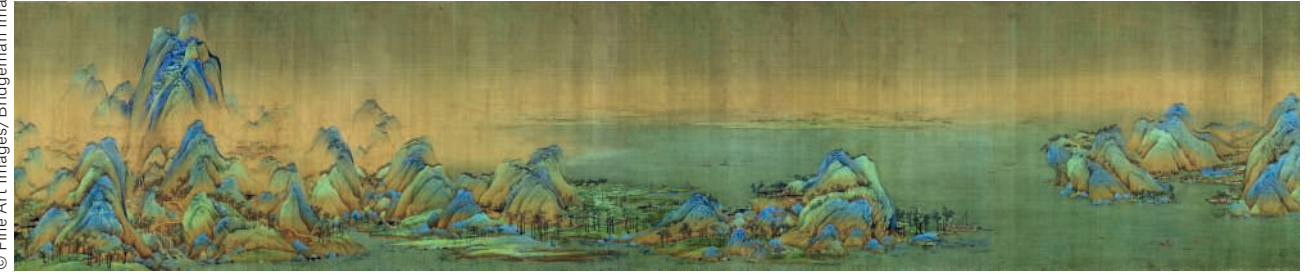
de soleil par-delà l'horizon. Peut-être est-ce la raison qui conduira Jacques Chessex à écrire pour l'exposition de la Galerie Jan Krugier en 1990, où figure 6.2.89 : « Ainsi les récentes peintures de Zao Wou-Ki se montrent-elles infiniment réfractaires à toute angoisse, à toute obsession du temps. Ignorant l'usure, le vieillissement, la destruction [...] Une métamorphose vers la fraîcheur » (cité *in* catalogue d'exposition, *Zao Wou-Ki*, Galerie Jan Krugier, Genève, 1990).

A subtle balance between calm and bustle, 6.2.89 reveals the mature strength of the artist behind it: Zao Wou-Ki. This strength comes from a pacified, renewed dialogue the painter sustained with his Chinese roots. Having arrived in Paris in 1948, Zao Wou-Ki quickly found his place in post-war abstract art: producing oil paintings, he parted with the Chinese tradition of drawing in ink. But the death of his second wife, May, in 1972, prompted him to turn back to the "murmur of his mother tongue" (Henri Michaux in the exhibition catalogue, Zao Wou-Ki, Cadby-Birch Gallery, New York, 1952). After





© Fine Art Images/Bridgeman Images



Wang Ximeng, *Mille lis de rivières et montagnes*, détail, vers 1113.
Pékin, Musée du Palais.

almost twenty years spent away from his native country, the painter went back there. He also, in spite of himself, picked up his calligraphy brush again. Encouraged by Henri Michaux, the artist freely indulged in this form of expression, which he rediscovered: "I realised that using India ink was becoming to me more than just playfulness, which is how I had always related to it before" (quoted from: Zao Wou-Ki and Françoise Marquet, *Autoportrait*, Paris, 1988, p.162).

Reconciled with this heritage, Zao Wou-Ki opened up to others in the decade preceding his creation of 6.2.89. In 1981, he displayed, at Le Grand Palais, his first museum exhibition, which went all the way to Beijing. In 1985, he taught at his former school in China. And in 1988, he published his autobiography. His works from this period developed in similar ways, unveiling an inner peace. When in contact with paper—which became an outlet to him—his painting was transmuted. This can be seen in 6.2.89, in which the influence of Chinese tradition is evident: oil paint, diluted then applied in thin layers on the canvas,

presents the traits of Indian ink washes. Limited use of colour also contributed to this mirage. Because, despite a myriad of colours—crystalline blue or violet playing with pink—appearing transparently, the work's main features are its black, washy torrents.

As a reflection of the painter's mood, 6.2.89 bears witness to the peace Zao Wou-Ki found in this eloquent harmony between Eastern and Western traditions. The seismic tumult at the edges of the painting therefore take nothing away from the sibylline tranquillity it elicits. Although the painting is abstract, it suggests a calm, dreamy landscape:

one of rocky mountains, a smooth plain and a sunset beyond the horizon. This was perhaps why Jacques Chessex was led to write—for the 1990 exhibition at the Galerie Jan Krugier, where 6.2.89 was featured—the following remarks: "In this way, the recent paintings by Zao Wou-Ki prove infinitely resistant to any anxiety or obsession with time. Ignorant of wear, ageing and destruction, they are a metamorphosis towards freshness" (quoted from: exhibition catalogue, Zao Wou-Ki, Galerie Jan Krugier, Geneva, 1990).

« Je pris conscience que la pratique de l'encre de Chine devenait plus qu'un jeu, relation que j'entretenais avec elle depuis toujours ».

"I realised that using India ink was becoming to me more than just playfulness, which is how I had always related to it before"

– Zao Wou-Ki

© Christie's image 2019



"Mi Fu-style landscape" rouleau vase, détail, Kangxi Period (1662-1722).



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λ. 14

PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

Peinture 263 x 181 cm, 29 décembre 2007

signé, daté et titré 'SOULAGES, "Peinture
264 x 181 cm, 29.12.2007" triptyque' (au revers)
acrylique sur toile; triptyque
263 x 181 cm.
Peint le 29 décembre 2007

signed, dated and titled 'SOULAGES, "Peinture
264 x 181 cm, 29.12.2007" triptyque' (on the
reverse)
acrylic on canvas; triptych
103½ x 71¼ in.
Painted on 29th December 2007

€1,500,000-2,500,000
US\$1,700,000-2,800,000
£1,400,000-2,300,000

PROVENANCE

Galerie Alice Pauli, Lausanne.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel,
en 2008.

BIBLIOGRAPHIE

P. Encrevé, Soulages. *L'œuvre complet – Peintures*.
IV. 1997-2013, Paris, 2015, no. 1382 (illustré en
couleurs, p. 237)

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

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

– Pierre Soulages



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

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

– Pierre Soulages

« On est toujours guetté par deux choses aussi dangereuses l'une que l'autre : l'ordre et le désordre », affirme Pierre Soulages (in Françoise Jaunin, *Pierre Soulages : Noir lumière; Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, 2002). Alors, à la façon d'un funambule, le peintre unit les deux dans sa majestueuse *Peinture 263 x 181 cm, 29 décembre 2007*. Le désordre, ce sont les ruptures visuelles rythmées qui s'impriment sur les panneaux du triptyque. Grâce à l'épaisseur de la pâte acrylique, Soulages a ainsi transformé les trois éléments disparates de la toile en quatre surfaces noires où s'impriment une succession d'effets de matière et de lumière. La peinture anthracite, tantôt mate ou brillante, dévoile ainsi par endroits la verticalité des gestes du peintre ; efface ailleurs le mouvement du corps pour devenir surface polie ; s'épaissit, enfin, sur l'un des volets pour former de profonds sillons lumineux.

Une fois assemblés, les panneaux donnent pourtant à voir une composition ordonnée qui s'impose par sa seule présence méditative. Nulle narration ici, pas de titre éloquent non plus : « ses

toiles géantes, souvent déclinées en polyptyques, ne montrent rien qui leur soit extérieur ni ne renvoient à rien d'autre qu'elles-mêmes. Devant elles, le spectateur est assigné frontalement, englobé dans l'espace qu'elles sécrètent, saisi par l'intensité de leur présence » (in F. Jaunin, *Pierre Soulages: Noir lumière; Entretiens avec Françoise Jaunin, ibid*). Il revient ainsi au regardeur le soin de se déplacer devant le triptyque et de circuler entre les panneaux pour faire l'unique expérience que donne à voir *Peinture 263 x 181 cm, 29 décembre 2007*: celle de l'*Outrenoir*.

Par ce néologisme, Soulages décrit l'expérience sans cesse renouvelée qui l'habite depuis 1979 : celle des infinies possibilités du noir, sculpté, touché par la lumière. À son commencement, l'*Outrenoir* n'est pourtant qu'une toile ratée dans l'atelier, saturée de peinture noire. Laisse inachevée pour la nuit, elle deviendra une évidence lorsque le peintre reviendra au matin pour la terminer. Il y découvre un nouveau territoire : «*Outrenoir* pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. *Outrenoir* : noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète. » («*Les éclats du noir*», entretien de Pierre Encrevé in *Beaux-Arts magazine Hors-série*, mars 1996). Comme dans *Peinture 263 x 181 cm, 29 décembre 2007*, où Soulages ouvre la voie à ce nouveau « champ mental » (*ibid.*) : le noir, l'absence de couleur la plus essentielle, devient une expérience sensorielle unique – celle de la puissance de la clarté.

We are forever watched by two things, each as dangerous as the other: order and disorder”, says Pierre Soulages in the publication Pierre Soulages: Noir lumière; Entretiens avec Françoise Jaunin (Françoise Jaunin, Lausanne, 2002). And like a tightrope walker, the painter united the two in his majestic Peinture 263 x 181 cm, 29 décembre 2007. Disorder is in the rhythmic, visual ruptures that leave their mark on the triptych’s panels. Through the thickness of the acrylic paint, Soulages transformed the work’s three disparate sections into four black surfaces marked by a series of effects of light and matter. Anthracite paint—sometimes matt, sometimes glossy—reveals, in parts, the verticality of the painter’s motions, while elsewhere it erases

body movement to become a smooth surface, and it thickens on one of the sections to form deep, bright furrows.

But once assembled, the panels reveal an orderly creation, asserting itself through its contemplative presence. There is no narration here, nor any eloquent title: “His giant paintings, often divided into polyptychs, show nothing beyond them, nor do they refer to anything but themselves. In front of them, the viewer is summoned head-on, subsumed in the space the paintings exude and captured by the intensity of their presence” (Françoise Jaunin, Pierre Soulages: Noir lumière; Entretiens avec Françoise



Piero Manzoni, *Achrome*, 1958.

Jaunin, ibid). It is therefore up to viewer to stand in front of the triptych and move around the panels to experience the unique phenomenon offered by *Peinture 263 x 181 cm, 29 décembre 2007*: the concept of *Outrenoir* (“beyond black”).

*Through this neologism, Soulages describes the endlessly repeated experience that has obsessed him since 1979: the infinite possibilities of black, sculpted and touched by light. But *Outrenoir* was originally just a failed painting—saturated with black paint—in his studio. Left unfinished one night, the work presented something striking when the painter returned to his studio the next morning to complete it. In it, he discovered uncharted territory: “*Outrenoir*: light reflected beyond black, transmuted by black. *Outrenoir* is black which, ceasing to be black, effuses clarity and secret light.” (Les éclats du noir, interview with Pierre Encrevé in a special issue of *Beaux-Arts magazine*, March 1996). Like in *Peinture 263 x 181 cm, 29 décembre 2007*, in which Soulages opened a path to this new “mental field” (*ibid.*), black—the most essential absence of colour—becomes a unique sensory experience: one of powerful clarity.*



Portrait de Pierre Soulages, 2012.

© ADAGP, Paris, 2019 / Vincent Cullimère, Sète

© ADAGP, Paris, 2019 / Photo: Christie's Images Ltd (2013)



λ 15

MAX ERNST (1891-1976)

Simplicity

signé et daté 'max ernst 60' (en bas à droite); signé et titré 'Simplicity max ernst 1960' (au revers)
huile et grattage sur toile
116 x 89 cm.
Peint en 1960

signed and dated 'max ernst 60' (lower right);
signed and titled 'Simplicity max ernst 1960' (on
the reverse)
oil and grattage on canvas
45 $\frac{5}{8}$ x 35 $\frac{1}{8}$ in.
Painted in 1960

€600,000-900,000
US\$670,000-990,000
£540,000-810,000

PROVENANCE

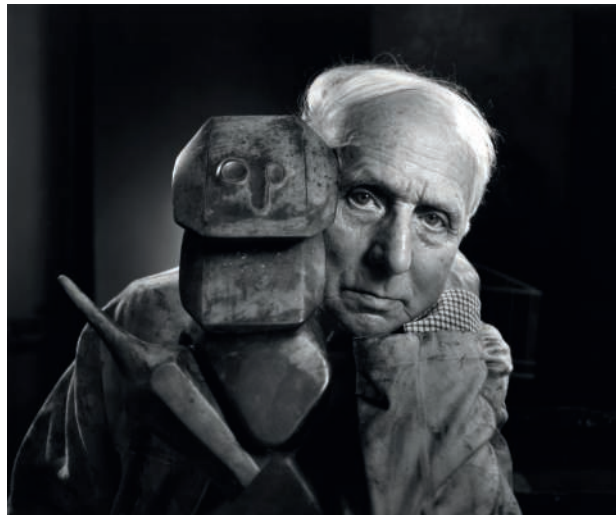
Maurice Lefebvre-Foinet, Paris (avant 1966).
Collection particulière, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Londres, The Arts Council of Great Britain, Tate
Gallery, *Max Ernst*, septembre-octobre 1961,
p. 66, no. 188.
Venise, Palazzo Grassi, *Max Ernst, Oltre la pittura*,
juin-octobre 1966, no. 39 (erronément daté '1962').
Hambourg, Kunstverein, *Malerei des Surrealismus
von den Anfängen bis heute*, avril-mai 1969, p. 50,
no. 48 (illustré).
Paris, Orangerie des Tuileries, *Max Ernst, A
l'intérieur de la vue*, avril-mai 1971, p. 7, no. XXVII
(illustré, p. 34).

BIBLIOGRAPHIE

W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst,
Œuvre-Katalog, Werke 1954-1963*, Cologne, 1998,
p. 245, no. 3524 (illustré).



Max Ernst derrière son bronze *Gai*, Tours, 1965.
Photographie de Yousuf Karsh. Brühl, Musée Max Ernst.



1960, Max Ernst a 69 ans. Il vit à Huismes en Touraine avec sa compagne Dorothea Tanning. Loin des tumultes de la ville et des dogmes du groupe des surréalistes dont il a été exclu en 1954, Ernst n'a de cesse de continuer à créer. Ses échanges avec son biographe américain Waldberg à partir de 1955 intensifient sa propre réflexion sur sa vie. Ne se limitant ni au sujet, ni au rendu, les procédés de réalisation sont toujours au cœur de ses préoccupations.

Pour cette œuvre, qui est présentée en vente publique pour la première fois, l'artiste utilise la technique du grattage: la toile, d'abord préparée avec une couche de peinture à l'huile bleue et jaune, est posée sur un objet texturé rappelant la trame d'un papier Craft, afin d'être grattée pour en révéler la surface. Ernst peut ensuite travailler dans la peinture en répondant aux marques et formes hasardeuses créées par la texture.

Cette technique, extension pour la peinture, à celle du frottage qu'il invente dès 1925 pour le dessin, apparaît comme l'écho plastique de l'écriture automatique des surréalistes, permettant de suspendre le contrôle de la pensée rationnelle en faveur de l'expression de l'inconscient, point de départ favori de l'inspiration de l'artiste.

D'inconscient proche de la nature, Max Ernst constate que presque tout ce qu'il frotte ou gratte devient automatiquement forêt.

Sans doute préfigurée dans le mouvement romantique allemand dont il est héritier, la place de l'homme et de la nature dans l'art est au centre de ses préoccupations. Dans un entretien mené

par Georges Charbonnier en 1959 il confie: "Si l'on trouve rarement une représentation fidèle de l'homme dans mes peintures, on peut constater que tout y est anthropomorphe : les oiseaux, les arbres [...]. Et c'est cela, probablement qui distingue mon œuvre des préoccupations plus abstraites" (cité in G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p 40).

C'est ainsi que l'on retrouve ici son fidèle compagnon, l'oiseau Loplop, figure totemique de l'artiste. Tour à tour espiègle, mélancolique ou cruel, suivant sans doute les préoccupations de son double créateur, il est ici petit oiseau de nuit, traité à la fois dans le vide et dans le plein. Ce traitement épuré est-il à mettre en relation avec le titre du tableau *Simplicité*?

Contrairement à ses collègues abstraits qui ne pouvaient établir aucun consensus sur la signification et la nécessité des titres, donnant ainsi à leur œuvre un nom de technique suivi d'un numéro, la réponse de Max Ernst ne pouvait être plus ironique: "La comptabilité me semble être le comble de la disgrâce" (M. Ernst, *La Nudité de la femme est plus sage que l'enseignement d'un philosophe*, Huismes, 1959, Cologne 1970).

Telle une fenêtre ouverte sur le monde intérieur de l'artiste, le titre pour Max Ernst libère le tableau de ses frontières physiques et visuelles. Il déclare d'ailleurs: "Jamais je n'impose un titre au tableau. J'attends que le titre s'impose à moi. Après l'avoir peint, je reste souvent sous la hantise du tableau et l'obsession cesse au moment où le titre apparaît comme par magie" (cité in *La Nudité de la femme est plus sage que l'enseignement d'un philosophe*, Huismes, 1959, Cologne 1970).

frottage rubbing technique he invented for drawing in 1925, would appear to be the visual arts equivalent of the Surrealists' automatic writing, making it possible to suspend control of rational thought in order to express the subconscious mind – often the initial inspiration for the artist's work.

As an artist unconsciously close to nature, Ernst noticed that almost everything he rubbed or scraped automatically became a forest.

*No doubt presaged by the German Romantic movement of his antecedents, the place of man and nature in art was of central concern to him. In an interview with Georges Charbonnier in 1959, Ernst explained: "Although we rarely find a faithful depiction of man in my paintings, everything is anthropomorphic: birds, trees [...]. This is probably what distinguishes my work from more abstract concerns" (quoted in G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p 40).*

One of these animals is his faithful companion bird Loplop, a totemic figure for the artist. Mischievous, melancholic and cruel by turns – no doubt a reflection of its double creator's own concerns – in this work it is a small night owl, depicted both as a solid and a hollow form. Does this pared-down treatment relate to the title of the painting, Simplicity?

*Unlike his abstract contemporaries who failed to agree on the meaning and necessity of titles – and so titled their works by the technique, followed by a number – Max Ernst's response could not be more ironic: "Accounting seems to me to be the height of disgrace" (M. Ernst, *La Nudité de la femme est plus sage que l'enseignement d'un philosophe*, Huismes, 1959, Cologne 1970).*

*Like a window into the artist's inner world, Ernst sees the title as freeing a painting from its physical and visual boundaries. He also asserts: "I never impose a title on my painting. I wait for the title to impose itself on me. After it's finished, I'm often haunted by the painting, and this obsession ends when the title appears as if by magic" (quoted in *La Nudité de la femme est plus sage que l'enseignement d'un philosophe*, Huismes, 1959, Cologne 1970).*



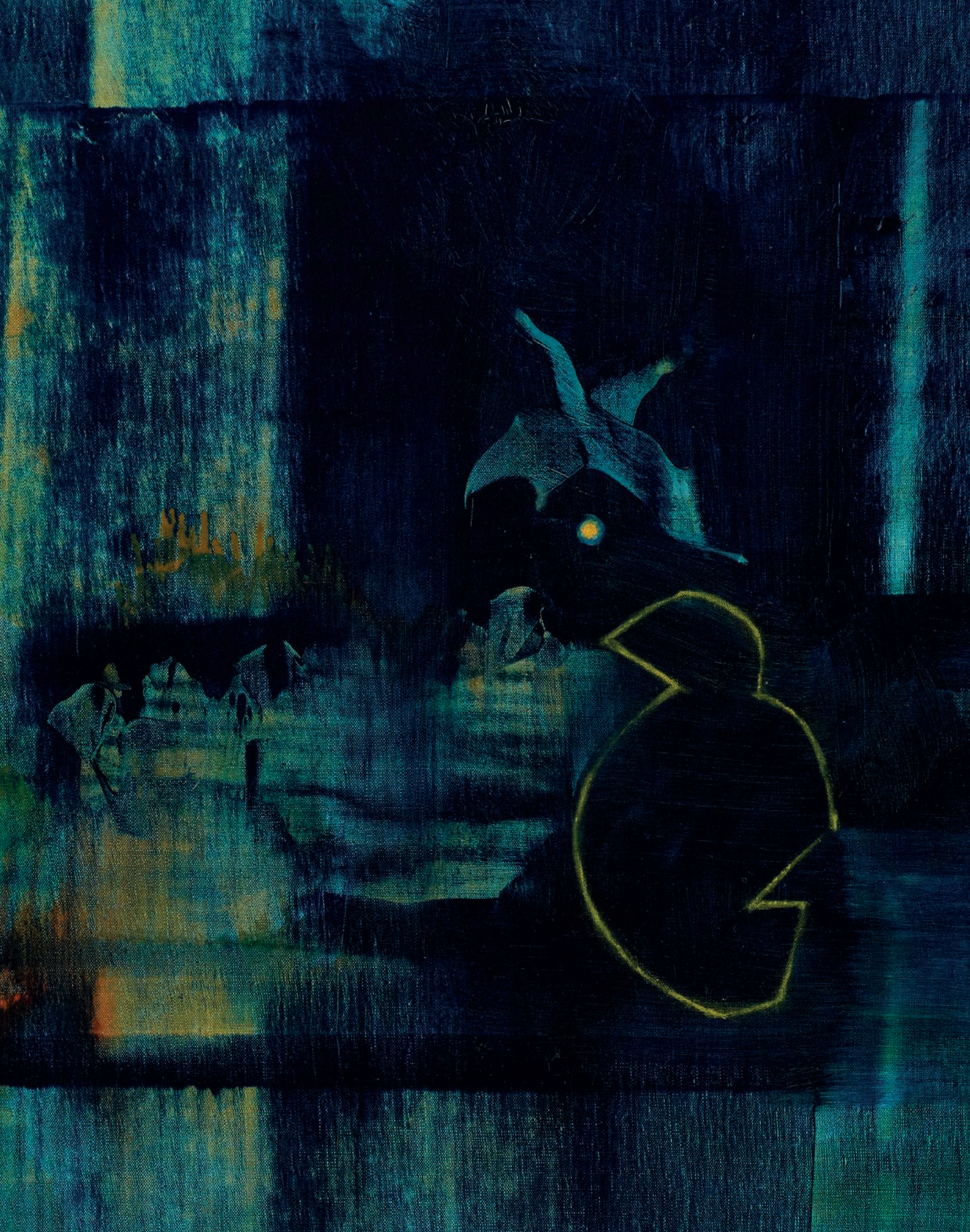
Max Ernst, *Où naissent les cardinaux*, 4 mai 1962. Vente, Christie's Londres, 27 février 2019, lot 129, £731,250.

Max Ernst was 69 years old in 1960 and living in Huismes, Touraine, with his partner Dorothea Tanning. Far removed from the busy city streets and the dogmas of the Surrealist group from which he was excluded in 1954, Ernst continued to produce a steady stream of work. His conversations from 1955 on with his American biographer, Waldberg, led him to reflect more deeply on his life.

Never limited by either subject or surface, the processes he used to produce his art were always central to his practice.

For this painting, presented for the first time at public auction, the artist used a scraping technique known as grattage. After preparing the canvas with a layer of blue and yellow oil paint, he placed it on a textured object similar to the patterned grain of kraft paper, and scraped to reveal its surface. Ernst then worked within the painting, establishing a dialogue with the random marks and shapes created by the texture.

This technique, an adaptation for painting of the



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λ.16

HANS HARTUNG (1904-1989)

T1948-43

signé 'Hartung' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 100 cm.
Peint en 1948

signed 'Hartung' (lower right)
oil on canvas
31 7/8 x 39 3/8 in.
Painted in 1948

€500,000-700,000
US\$560,000-770,000
£450,000-630,000

PROVENANCE

Roberta González, Paris.
Galerie de France, Paris.
Collection particulière, France (acquis auprès de celle-ci); sa vente, Christie's, Paris, 2 avril 2003, lot 9.
Collection particulière (acquis au cours de cette vente).
Galerie Applicat-Prazan, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Cette œuvre est enregistrées dans les archives de la Fondation Hans Hartung et Anna Eva Bergman, Antibes et sera reproduite au catalogue raisonné de l'œuvre de Hans Hartung, actuellement en préparation.

« En peinture il faut que tout soit juste : les lignes, les courbes, les formes, les angles, les couleurs, les valeurs pour former une image qui puisse durer, qui frappe l'attention, qui soit l'expression définitive d'un phénomène, d'une émotion ».

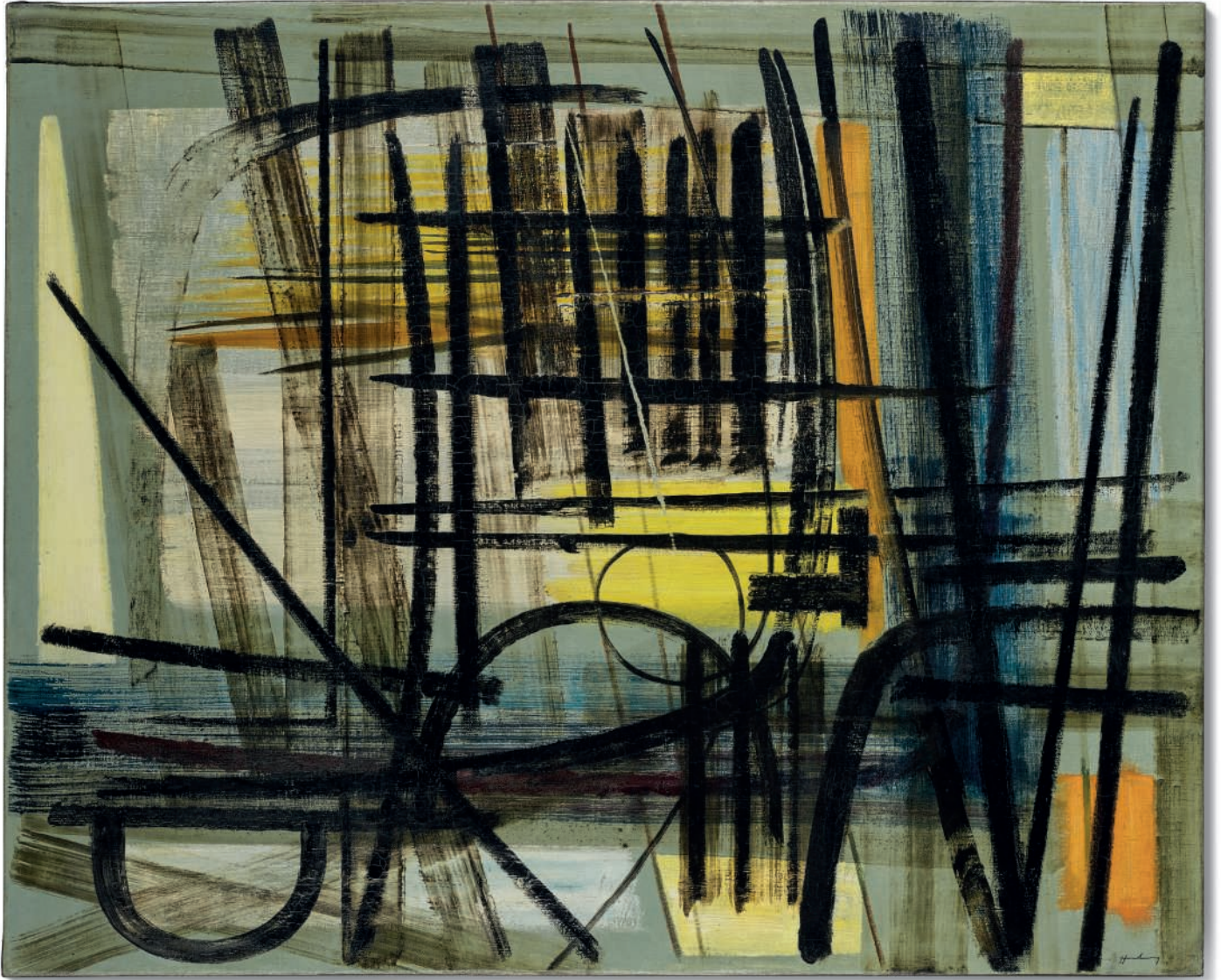
"In painting, everything has to be right : the lines, the curves, the forms, the angles, the colors, the values to form an image that can last, that strikes the attention, that is the definitive expression of a phenomenon, of an emotion."

– Hans Hartung

À la lumière de la récente rétrospective que consacre le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris à l'ensemble de l'œuvre de Hans Hartung, il est essentiel de comprendre à quel point la période de l'immédiate après-guerre fut déterminante pour l'artiste. Peinte en 1948, T1948-43 est à ce titre particulièrement représentative de ce moment décisif où Hartung connaît enfin sa première reconnaissance tant critique que publique. En effet, contrairement à la plus jeune génération montante des 'Pierre Soulages' ou 'Georges Mathieu', Hartung possède plus de quinze années d'expérience et une recherche plastique déjà très aboutie. Néanmoins, la Seconde Guerre Mondiale a brutalement mis un coup d'arrêt à sa carrière tandis que, immigré allemand installé en France, il choisit de s'engager dans la Légion Étrangère. S'ensuit alors une période difficile où Hartung combat puis trouve refuge chez les González : Julio - le père - immense sculpteur qui lui ouvre son atelier et qu'il admire et Roberta - sa fille - artiste également et qu'il épouse en 1939. T1948-43 fera d'ailleurs partie de la collection de cette dernière. S'il a pu continuer

à travailler à sa peinture, l'armistice permet à Hartung de retrouver une pleine liberté de création. Rapidement, il peut à nouveau peindre sur toile et son œuvre évolue. Ses lignes noires tracées avec vigueur se superposent sur des fonds colorés où il expérimente des juxtapositions de tonalités. T1948-43 reflète ici parfaitement la recherche d'équilibre qu'Hartung entreprend entre la vivacité de la ligne et son dynamisme et des aplats de couleurs qui illuminent la toile. Surtout, elle rappelle la forte impression laissée par la découverte en 1926 des artistes français modernes tels que Léger, Braque, Picasso ou encore Matisse, exposés à Dresde et qui provoque chez lui une prise de conscience : « Plus une peinture était pure, dans son concept, plus elle était forte. Tout paraissait être sacrifié à la pureté de la ligne, des formes et des couleurs. Tout ce que j'avais appris me parut soudain dérisoire ».

Hartung, en partant d'une juxtaposition pure des formes et des couleurs, y introduit néanmoins une dynamique, un mouvement qui se veut toujours maîtrisé. « C'est cette envie qui me pousse : l'envie

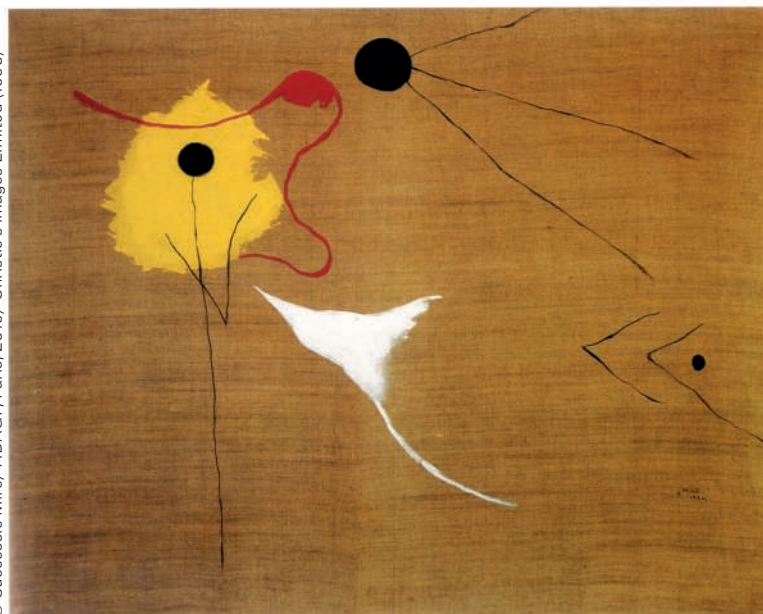


de laisser la trace de mon geste sur la toile, sur le papier. Il s'agit de peindre, de dessiner, de griffer, de gratter.» explique-t-il. Cependant, si le geste premier est un élan, le passage sur la toile est un acte réfléchi. Sur les conseils de son ami Jean Hélion, Hans Hartung transcrit sur toile à l'aide d'une mise au carreau les compositions qui naissent dans un premier temps sur papier. Ainsi, au premier jet initial cède la place à un travail minutieux d'élaboration afin d'obtenir l'équilibre le plus réussi possible loin d'un simple débordement lyrique de couleurs. Chaque tracé, chaque ligne est alors validée par l'artiste sans que pour autant la force de l'œuvre s'éteigne. Au contraire, le rapport à la matière est toujours bien présent et comme il le résume lui-même : «Peindre a donc toujours supposé pour moi l'existence de la réalité, cette réalité qui est résistance, élan, rythme, poussée, mais que je n'appréhende totalement qu'autant que je la saisis, que je la cerne, que je l'immobilise pour un instant que je voudrais voir durer toujours ». Dans la peinture encore fraîche de T1948-43, il est d'ailleurs venu saisir cet instant en grattant la surface par une diagonale qui traverse la composition tel un des éclairs qui le fascinait dans son enfance et qu'il s'exerçait à reproduire sur ses cahiers d'école : «J'éprouvais devant les orages une terreur ensorcelante, je vibrais sous leur force, sous leur puissance. [...] Mes éclairs enfantins ont eu, j'en suis sûr, une influence sur mon développement artistique, sur ma manière de peindre. Ils m'ont donné le sens de la vitesse du trait».

In light of the recent retrospective that the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris devoted to the entire body of work of Hans Hartung, it is critical to understand the extent to which the immediate post-war period was determining for the artist. Painted



Hans Hartung par Ida Kar, 1954.



© Successió Miró/ ADAGP, Paris, 2019/ Christie's Images Limited (1993)

Joan Miró, *Composition*, 1926.

in 1948, T1948-43 is particularly representative of that decisive moment when Hartung finally received recognition from both critics and the public. Indeed, unlike the up-and-coming younger generation that included Pierre Soulages and Georges Mathieu, Hartung had more than fifteen years of experience and a very mature approach to plastic forms. Nevertheless, World War II brought an abrupt halt to his career and, as a German immigrant living in France, he chose to enlist in the Foreign Legion. What followed was a difficult period during which Hartung went to war, then found refuge with the Gonzalez family: Julio - the father - a great sculptor who welcomed him into his studio and whom he admired, and Roberta - his daughter - also an artist and his wife from 1939. T1948-43, in fact, was held in Roberta's personal collection. Though he was able to continue painting, the armistice enabled Hartung to once again enjoy total freedom to create. He quickly returned to painting on canvas and his work evolved. His energetically drawn black lines were layered on coloured backgrounds where he experimented with the juxtaposition of tones. T1948-43 perfectly reflects Hartung's quest for balance between the liveliness and energy of the lines and the flat blocks of colour that illuminate the canvas. Above all, it calls to mind the strong impression made by his discovery in 1926 of modern French artists such as Léger, Braque, Picasso and Matisse, who were exhibited in Dresden and which triggered an awakening in Hartung: 'The more pure a painting was in its concept, the stronger it was. Everything appeared to be sacrificed to the purity of the line, shapes and colours. All that I had learned suddenly seemed pathetic to me.'

Though working with the pure juxtaposition of shapes and colours, Hartung still introduces an energy, a movement that is always meant to be under control. 'That is the desire that drove me: the desire to leave a trace of my gestures on the canvas, on the paper. It was about painting, drawing, scraping, scratching,' he explained. However, while the first line may be a casual gesture, the movement over the canvas is a carefully considered action. On the advice of his friend Jean Hélion, Hartung used the grid technique to transfer to canvas the compositions that he first brought to life on paper. Thus, the first impetuous swoop gives way to a painstaking creative process to achieve the best possible balance, far from a mere lyrical explosion of colours. Every trace, every line is confirmed by the artist, but does not diminish the power of the work. To the contrary, the relationship to the material is still just as present and, as the artist himself summarised: 'For me painting has always assumed the existence of reality, that reality which is resistance, momentum, rhythm, thrust, but which I do not entirely grasp no matter how much I capture it, flesh it out, immobilise it for an instant that I wish could last forever.' Indeed, in the still-fresh paint of T1948-43, he sought to seize that moment by scratching the surface in a diagonal pattern that traverses the composition like the lightning bolts that captivated him as a child and which he used to sketch in his school notebooks: 'Thunderstorms plunged me into a bewitching terror, I was shaken by their strength and their power. [...] The lightning of my childhood, I'm certain of it, influenced my development as an artist and my painting style. They gave me a sense of speed in the lines.'



PROVENANT D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION PRIVÉE FRANÇAISE

λ.17

WOLS (1913-1951)

Terre de Sienne

signé 'WOLS' (en bas à droite)
huile et grattage sur toile
61 x 50 cm.
Exécuté vers 1946

signed 'WOLS' (lower right)
oil and grattage on canvas
24 x 19 7/8 in.
Executed circa 1946

€800,000-1,200,000
US\$880,000-1,300,000
£740,000-1,100,000

PROVENANCE

Galerie René Drouin, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1948.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie René Drouin, *Wols*, mai-juin 1947.
Milan, Galleria del Milione, *Wols (Gemälde und
Aquarelle)*, avril-mai 1949.
Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum;
Amsterdam, Stedelijk Museum (no. 395 du
catalogue), *Wols – Schilderijen, gouaches,
aquarellen, tekeningen*, mars-juin 1966, no. 11.
Berlin, Nationalgalerie; Paris, Musée d'Art
Moderne de la Ville de Paris, *Wols 1913-1951,
Peintures, aquarelles, dessins*, novembre
1973-février 1974, no. 10.
Londres, Barbican Art Gallery; Humblebaek,
Louisiana Museum, *Aftermath, France 1945-1954,
New images of man*, mars-août 1982, no. XXIX
(illustré en couleurs, non paginé et illustré, p. 150).

Zurich, Kunsthau; Dusseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, *Wols: Bilder, Aquarelle,
Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik*,
novembre 1989-mai 1990, no. 219 (illustré en
couleurs, p. 273).
Brême, Kunsthalle Bremen; Houston, The
Menil Collection, *Wols: The Retrospective*, avril
2013-janvier 2014, no. 216 (illustré en couleurs,
p. 180).

BIBLIOGRAPHIE

E. Crispolti, *L'informale storia e poetica, Volume
1: Origini e primi svolgimenti, Europa 1940-1951*,
Rome, 1971, no. 43, p. 597 (illustré, non paginé).
S. Chiba, *L'œuvre de Wols*, Paris, 1974.
F. Legris-Bergmann, *Composantes plastiques et
pôles référentiels dans l'œuvre de Wols*, Paris, 1977,
no. 672.
C. Van Damme, *Brieven van en aan Wols*, Gand,
1985 no. 419, S. 265f.

« C'était un homme qui se
recommençait sans cesse,
éternel dans l'instant. Il disait
toujours tout, d'un seul coup
et puis de nouveau tout :
autrement. Comme les petites
vagues du port qui se répètent
sans se répéter. »

'He was a man who was
constantly starting over,
eternally in the moment. He
always said everything, at
once and then once again:
differently. Like those little waves
in the harbour that repeat
themselves in a non-repetitive
way.'

– Jean-Paul Sartre



C'est un grand tournoiement vermillon, comme un cœur battant, parcouru de spasmes. Une forme oblongue qui pourrait rappeler un crâne troué d'orbites, incisé d'innombrables griffures arrondies, où tout semble grouiller, fourmiller, bouillonner. Il s'y déploie quelque chose d'organique, de presque vivant, qui affleure et qui vibre sur la toile en fusion. La surface est frottée, grattée avec le bois du pinceau, poinçonnée çà et là d'empreintes de tubes de peinture. Ailleurs, elle semble avoir été lavée, délavée, comme rincée à grandes eaux pour laisser apparaître d'autres couches, d'autres strates de peinture par-dessous, pour creuser jusque dans la trame de la toile. C'est un tableau palimpseste qui porte les stigmates des passages et repassages successifs de l'artiste. L'ensemble est d'un rouge cramoisi tirant vers l'ocre, rouge « sang de bœuf » comme il se dit parfois ; un terre de Sienne qui donnera son titre à l'œuvre, maculé seulement de projections de bleu vif dans la partie gauche. C'est un tableau qui ne ressemble à aucun autre.

Terre de Sienne a été peint en 1946, sur le terreau d'une Europe exsangue. Son auteur est une figure singulière de l'histoire de l'art, de celles qui ont posé les premiers jalons d'un *art autre* après que la guerre a laissé en friche toutes les conceptions et canons esthétiques qui prévalaient jusqu'alors. Le conservateur Jacques Lassaïgne imagine que « dans les dictionnaires de l'avenir on pourra lire : 'Wols, étrange météore apparu dans les années décisives du premier tiers du XX^e siècle, mot forgé par un artiste voyant avec les parcelles essentielles de son nom et qui recouvre à merveille jusque dans les sinuosités de son graphisme une œuvre qui est la plus aiguë révélation des abîmes intérieurs par l'interprétation des éléments du réel' » (J. Lassaïgne, introduction du catalogue *Wols, Peintures, aquarelles, dessins*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, décembre 1973-février 1974, non paginé). Il faut dire qu'effectivement, la trajectoire de Wols, au cours de ces « années fertiles » dont parle Geneviève Bonnefoi pour décrire le foisonnement qui caractérise le Paris des décennies 1940 à 1960, se révèle tout à fait unique. Né à Berlin, Otto Wolfgang Schulze prend pour pseudonyme Wols lorsque, entre Paris et l'Espagne où il a émigré au cours des années



© Scala, Florence

Paul Klee, *Ad marginem*, 1930. Bâle, Kunstmuseum.

1930, il se refuse au service obligatoire allemand. Interné au début de la guerre au Camp des Mées avec d'autres ressortissants allemands – Bellmer, Ernst, Springer – Wols se réfugie finalement dans le sud de la France où il réalise de nombreux dessins qui attireront l'attention d'Henri-Pierre Roché, écrivain (il est l'auteur de *Jules et Jim*) et marchand d'art qui, à son tour, introduira l'artiste auprès de celui qui jouera un rôle capital dans la diffusion de son œuvre : René Drouin.

Car la reconnaissance de Wols (celle qui le mènera notamment à être exposé deux fois, à titre posthume, à la documenta de Kassel) doit beaucoup à la galerie tenue par ce dernier, au 17, place Vendôme, et qui joua un rôle de tout premier plan dans la promotion des avant-gardes de l'époque. Décorateur et amateur de peinture davantage que commerçant à proprement parler, René Drouin était, pour reprendre à nouveau les mots de Geneviève Bonnefoi, un « découvreur de génie », faisant se confronter artistes – Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Henri Michaux, Matta, Wols – et écrivains, poètes et intellectuels – Jean Paulhan, Joe Bousquet, Francis Ponge, Georges Limbour, Marcel Arland ou encore Jean-Paul Sartre (lequel verra dans les œuvres de Wols la transposition plastique de l'Existentialisme que, lui, défend dans ses textes). En 1945, c'est chez René Drouin que Wols présente sa première exposition personnelle de dessins et aquarelles. Et en 1947, c'est à nouveau chez René Drouin (qui a convaincu Wols de délaisser un instant le papier pour s'aventurer sur le grand format des toiles) que l'artiste expose, dans une manifestation qui fera date, une quarantaine de peintures, dont *Terre de Sienne*.

L'œuvre unique de Wols, sa radicalité formelle et sa formidable intensité invitent naturellement à établir un parallèle avec celle d'un artiste ex-

« A chaque instant dans chaque chose l'éternité est là »

'At every moment in every thing eternity is there'

– Wols

plorant au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, les possibilités de renouvellement de la peinture : Jackson Pollock. Si les deux hommes ne se sont pas fréquentés, ils partagent la même trajectoire tragique – Wols, fragilisé par l'alcoolisme qui le rongea, décède d'une intoxication alimentaire à 38 ans ; Pollock, ivre, se tue dans un accident de voiture à 44 ans – et leurs œuvres, montrées parfois ensemble (notamment, sous l'égide de Michel Tapié, dans l'exposition *Véhémenances confrontées*, à la galerie Nina Dausset, en 1948), ouvrent ensemble une brèche qui permet l'émergence d'une nouvelle scène artistique dans les années d'après-guerre. Georges Mathieu, dira ainsi que « Wols a tout pulvérisé [...] ». Après Wols, tout est à refaire ». Car ce que Mathieu a en effet immédiatement compris chez Wols, c'est la force de l'improvisation, la violence de la touche qui éclate en tourbillons, loin de la rigueur des abstraits géométriques mais proche en revanche de cette « improvisation psychique » que décrivait Paul Klee (dont Wols était un fervent admirateur).

« Voir c'est fermer les yeux », résume Wols dans l'un de ses aphorismes. Désapprendre pour pouvoir véritablement créer, faire surgir des profondeurs souterraines de soi tout un monde inédit et inquiétant, voilà ce que fit l'artiste au cours de sa brève existence et ce dont *Terre de Sienne* offre un exemple particulièrement édifiant. Et ce faisant, c'est de la liberté que Wols fit l'expérience douloureuse et l'éclatante démonstration dans ses œuvres, peut-être davantage qu'aucun autre à la même époque. « La découverte essentielle de la peinture contemporaine c'est la liberté. Non pas la gratuité, ni la fantaisie ou l'originalité comme on dit, mais le droit pour le peintre d'aller jusqu'au bout de soi-même, sans restriction. Or cette liberté a de quoi effrayer : soi-même, c'est bien pour



Max Ernst, *Fleur-coquillage*, 1927. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

© ADAGP, Paris, 2019 / Museo Nacional Thyssen-Bornemisza / Scala, Florence



« Que fait Wols ? Il se laisse descendre au fond de lui-même comme un plongeur et sa main graffigne tout ce qu'il aperçoit : des toiles d'araignées, des graminées, des forêts d'algues, des monstres, des mollusques, des villes-montagnes russes, des bateaux-maisons, des îles, des boucheries-bijouteries, des attractions, des fentes et des centres d'effroi, tout cela et bien d'autres choses encore. Il ordonne ces visions dans une crise. »

"What does Wols do? He delves deep within himself like a burrower, and his hand scratches out whatever he sees: spider webs, grassy plants, kelp forests, monsters, molluscs, Russian mountain-cities, houseboats, islands, butcher's and jewellery shops, attractions, cracks and places of terror, all that and much more. He orders these visions in a crisis."

– Henri-Pierre Roché

chacun le lieu le plus redoutable et le plus inaccessible. » (René Guilly, préface de la plaquette éditée à l'occasion de l'exposition *Wols*, Galerie René Drouin, mai 1947).

It's a great vermilion whirl, like a beating heart, wrought with spasms. An oblong shape that could evoke a skull pierced with multiple sockets, incised with countless rounded scratches, where everything seems to swarm, bubble, teem. It exudes something organic, almost alive, that rises to the surface and vibrates on the molten canvas. The surface is rubbed, scratched with the wood of the brush, punched here and there with the marks of paint tubes. Elsewhere, it seems to have been washed, faded, as if rinsed with copious amounts of water to reveal other layers, other strata of paint below, to dig down deep into the canvas weave. It's a palimpsest painting that bears the scars of the artist's successive stages of work and rework. The whole reveals a crimson red leaning towards ochre, "oxblood" red as they sometimes call it; the earth of Sienna, which inspired the work's title, stained only with projections of vibrant blue on the left. It's a painting like no other.

Terre de Sienna was painted in 1946, in the wasteland of a battered Europe. Its author strikes a unique figure in the history of art, of those who laid the foundations of a different art after the war laid

derelict all the aesthetic notions and values that prevailed until then. Curator Jacques Lassaigue imagined that "the dictionaries of the future will read as follows: 'Wols, curious meteor that appeared in the crucial years of the first third of the 20th century, a word shaped by a clear-sighted artist using the essential parts of his name and that splendidly encompasses a deeply graphic body of work, offering the most acute revelation of inner chasms through the interpretation of elements of reality'" (J. Lassaigue, introduction to the Wols, Paintings, watercolours, drawings catalogue, Paris, Museum of Modern Art of the City of Paris, December 1973-February 1974, unpaginated). Indeed, Wols's path during those "fertile years" – as Geneviève Bonnefoi describes the proliferation that characterises Paris in the decades running from 1940 to 1960 – was truly unique. Born in Berlin, Otto Wolfgang Schulze took the pseudonym Wols when, between Paris and Spain to which he emigrated in the 1930s, he refused conscription in Germany. Interned at the Camp des Milles at the start of the war with other German citizens – Bellmer, Ernst, Springer – Wols finally took refuge in the South of France, where he completed several drawings that caught the attention of Henri-Pierre Roché, writer (author of Jules et Jim) and art dealer who, in turn, introduced the artist to the man who played a key role in distributing his work: René Drouin.

The recognition of Wols (which led in particular to two posthumous exhibitions at the documenta in Kassel) owes a great deal to the gallery run by Drouin at 17, place Vendôme, which played a leading role in promoting the avant-garde artists of the time. A decorator and art enthusiast more than a merchant, strictly speaking, René Drouin was, to borrow Geneviève Bonnefoi's words once again, a "discoverer of genius" who brought together artists – Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Henri Michaux, Matta, Wols – and writers, poets and intellectuals – Jean Paulhan, Joe Bousquet, Francis Ponge, Georges Limbour, Marcel Arland and even Jean-Paul Sartre (who saw in the works of Wols the artistic translation of Existentialism, which he advocated in his philosophical texts). In 1945, it was at René Drouin's gallery that Wols presented his first personal exhibition of drawings and watercolours. And in 1947, it was at that same gallery (René Drouin convinced Wols to abandon paper for a moment to

try his hand at large canvases) that the artist exhibited some forty paintings at a historic event, including Terre de Sienna.

A unique work by Wols, its formal radicalism and extraordinary intensity naturally prompt us to draw a parallel with another artist on the other side of the Atlantic, who at the same time was exploring the possibilities of the renewal of painting: Jackson Pollock. Although the two men didn't know each other, they shared the same tragic path – Wols, weakened by his ravaging alcoholism, died from food poisoning at the age of 38; Pollock, drunk, got killed in a car accident at 44 – and their works, sometimes displayed together (in particular with the help of Michel Tapié, in the Véhémences confrontées exhibition at the Nina Dausset gallery in 1948), together opened an opportunity for the emergence of a new artistic scene in the post-war years. Georges Mathieu said the following: "Wols pulverised everything [...]. After Wols, everything needs to be rebuilt". What Mathieu had immediately seen in Wols was the strength of improvisation, the violence of a touch that blows everything up, far from the discipline of geometric abstraction, but close to that "psychic improvisation" described by Paul Klee (of whom Wols was a great admirer).


"Seeing is closing your eyes", Wols summarised in one of his aphorisms. Unlearning in order to truly create, giving birth to an unprecedented, disquieting world from the subterranean depths of the self: that is what the artist achieved during his brief existence, and Terre de Sienna offers an outstanding example thereof. In so doing, he was able to (painfully) experience and brilliantly demonstrate freedom in his works, perhaps more than any other at the same time. "Freedom is the essential discovery of contemporary painting. Neither gratuitousness, nor fantasy or originality, as they say, but the painter's right to push himself to the limit, with no restriction. But that freedom can be frightening: the self is the most terrifying and inaccessible place." (René Guilly, preface to the leaflet published for the Wols exhibition, Galerie René Drouin, May 1947).



Jackson Pollock, *Mural on Indian Red Ground*, 1950. Musée d'art contemporain de Téhéran.







« J'aime les amples mondes
homogènes comme sont la mer,
les hautes neiges, les déserts et
steppes ; j'aspire à des peintures
qui m'en procurent l'équivalence ».

*'I like vast, uniform worlds such as
the sea, high snow fields, deserts
and steppes; I aspire to create
paintings that give me the same
experience'*

– Jean Dubuffet

JEAN DUBUFFET (1901-1985)*Joie de terre*

signé et daté 'J. Dubuffet 59' (en haut au centre);
signé, daté et titré 'Joie de terre décembre 59
J. Dubuffet' (au revers)
papier mâché sur panneau
130 x 162 cm.
Exécuté en décembre 1959

signed and dated 'J. Dubuffet 59' (upper center);
signed, dated and titled 'Joie de terre décembre 59
J. Dubuffet' (on the reverse)
papier mâché on board
51 1/8 x 63.6/8 in.
Executed in December 1959

€600,000-800,000

US\$670,000-880,000

£540,000-720,000

PROVENANCE

Galerie Daniel Cordier, Paris (acquis en 1960).
Galerie Daniel Gervis, Paris (acquis en 1969).
Galerie Baudoin Lebon, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel,
dans les années 1980.

EXPOSITIONS

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Rétrospective Dubuffet*, décembre 1960-février 1961, no. 194, p. 234 (illustré, p. 342).
Francfort, Galerie Daniel Cordier; *Matériologies de Jean Dubuffet*, mars-avril 1961, no. 2 (illustré).
Milan, Galleria del Naviglio, *Matériologies de Jean Dubuffet*, mai 1961, no. 2 (illustré).
Paris, Galerie Daniel Gervis, *Matériologies de Jean Dubuffet*, juin-juillet 1969.
Berlin, Akademie der Künste; Vienne, Museum moderner Kunst; Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle, *Jean Dubuffet rétrospective*, septembre 1980-mars 1981, no. 190 (illustré en couleurs, p. 195 et illustré, p. 355).
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Jean Dubuffet rétrospective, peintures, sculptures, dessins*, juillet-octobre 1985, no. 47, p. 181 (illustré, p. 101).
Paris, Galerie de France et Galerie Baudoin Lebon, *Dubuffet : sols et terrains, 1956-1960*, janvier-mars 1988 (illustré en couleurs, p. 103).
New York, Arnold Herstand & Compagny, *Dubuffet, earth and terrain : Assemblages, Texturologies and Materiologies : paintings and works on paper from 1955-1962*, mai-juillet 1989, no. 6 (illustré en couleurs).
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Jean Dubuffet : 1901-1985*, décembre 1989-février 1990, no. 66 (illustré en couleurs, p. 184).

Vitoria-Gasteiz, Sala Amarica-Aretoa; Saragosse, Museo de Zaragoza, Diputacion general de Aragon; Logrono; Sala Amos Salvador, Cultural Rioja, *Jean Dubuffet : el arquitecto del suelo (1957-1960)*, juillet-août 1991, no. 13.
Luxembourg, Banque Paribas, *Un regard sur Jean Dubuffet*, décembre 1993, no. 5 (illustré en couleurs, p. 19).
Avignon, Palais des Papes, *Dubuffet «Hauts lieux» paysages 1944-1984*, juin-octobre 1994 (illustré en couleurs, p. 132).
Barcelone, Centre cultural; Vienne, Künstlerhaus, *Arte después del diluvio : Europa de postguerra 1945-1965*, mai-décembre 1995, no. 26 (illustré en couleurs, p. 109).
New York, Pace Wildenstein Gallery, *The Radiant Earth*, février-mars 1996 (illustré en couleurs, p. 31).
Paris, Centre Pompidou, *Jean Dubuffet (1901-1985) : exposition du centenaire*, septembre-décembre 2001 (illustré en couleurs, p. 224).
Lausanne, Musée d'Art Brut, *Dubuffet et l'Art Brut*, juin-septembre 2005.
Rome, Scuderie del Quirinale, *Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, novembre 2005-février 2006, no. 6 (illustré en couleurs, p. 69).
Reggio Emilia, Fondazione Palazzo Magnani, *Jean Dubuffet l'Art en jeu, Matière et esprit 1943-1985*, novembre 2018- mars 2019 (illustré, p. 147).

BIBLIOGRAPHIE

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XVII: Matériologies*, no. 93 (illustré, p. 81).
M. Glimcher, *Jean Dubuffet, Towards an alternative reality*, New York, 1987, (illustré, p. 179).

« Le plus souvent, toutefois, les lieux sont d'humeur véridique. Dans ce cas, aux chimères du papier d'argent, ils préfèrent le papier mâché. Et sur le champ, ils prennent allure d'authentiques terres. Terres lourdes et laborieuses, ou agiles et allègres, travaillées à main plate et comportant des foules d'empreintes de doigts. (*Gala de terre, Joie de terre, le Gâteau de terre*) ».

– Max Loreau

Jean Dubuffet passe l'essentiel des années 1950 à Vence, loin de l'effervescence des villes. Son œil se détourne des activités urbaines pour se recentrer sur la nature, les matières et les sols, l'univers végétal et minéral. La figure humaine est progressivement réduite à la portion congrue jusqu'à parfois totalement s'effacer, notamment dans le cycle des *Matériologies* que l'artiste initie à la toute fin de la décennie. La radicalité de cette série d'œuvres d'un genre nouveau tient au fait que Dubuffet y abandonne tout à fait les recettes conventionnelles attachées à la représentation : plus de premier ni d'arrière-plan, plus de haut ni de bas, plus d'ordre de lecture d'une œuvre qui se livre à présent tout entière, d'un seul tenant, à celui qui la contemple, comme un fragment arraché à l'écorce terrestre et érigé verticalement. « Ces tableaux-là sont l'Accident lui-même, le Hasard brut sans référence à rien d'autre que soi (si l'on excepte toutefois le cadre du tableau) » (M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XVII, Matériologies*, Lausanne, 1969, p. 12).

Pour ce faire, Jean Dubuffet a recours à des ingrédients nouveaux, et en particulier au papier mâché,

coloré dans la masse et appliqué sur des plaques d'isorel. *Joie de Terre*, réalisée en décembre 1959, offre l'une des premières et des plus éclatantes manifestations de cette série d'œuvres inédites. Sa vaste surface porte les traces du modelage de la matière par l'artiste. Les innombrables empreintes de doigts engendrent une géologie singulière que vient rythmer les nuances de couleurs, allant du sépia au noir anthracite. Il y a quelque chose de rupestre et de primitif dans ces étendues de matière brute façonnée à la main, quelque chose d'avant le langage, d'avant la peinture et l'écriture, comme si tout cela était situé « au cœur d'un monde dont l'humain ne constituerait que l'une des parties, sans distinction hiérarchique, hors du logocentrisme » (B. Brun, « Jean Dubuffet, pré-humain » in *Préhistoire, une énigme moderne*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 2019, p. 139).

Par son titre évocateur, *Joie de terre* souligne combien les *Matériologies* sont source de jouissance chez Dubuffet. Car, dit-il, « c'est de banalité que je suis avide. La chaussée la plus dénuée de tout accident et de toute particularité, n'importe quel plancher sale ou terre nue poussiéreuse, auxquels





Lucio Fontana, *Concetto spaziale, La fine di Dio*, 1963.

nul n'aurait l'idée de porter son regard – délibérément du moins – (encore moins de les peindre) – sont pour moi nappes d'ivresse et de jubilation.» (Jean Dubuffet, préface de l'exposition «Célébration du sol», Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959). Cette joie tient aussi au véritable aboutissement que représentent les *Matériologies* dans la trajectoire de Jean Dubuffet au cours des années 1950. Avec elles, l'artiste s'est totalement défait de toute contrainte de transposition du réel sur la toile : il ne s'agit plus pour lui d'imiter ou de reproduire mais bien de «créer la nature, [de] produire la nature, [de] se substituer à la nature [...] réussissant à la remplacer, il est la matière même et ses caprices.» (M Loreau, *op. cit.*, p. 11).

Comme le point d'arrivée d'une décennie d'explorations effrénées, dernière série avant la réintroduction de l'homme au cœur de ses œuvres (les années 1960 seront chez Dubuffet celles de la couleur, du fourmillement de l'activité humaine dans le Paris des Trente Glorieuses), les grands all-



Cueva de las Manos (grotte des mains), Argentine, Patagonie.

over bruts des *Matériologies* offrent in fine à l'artiste comme un apaisement bienfaisant : «ce que ces tableaux me fournissent encore c'est une paix. Paix tonique et ardente, plan d'exaltation sereine comme celles des méditations asiatiques. Grande paix des tapis, plaines nues et vides, silencieuses étendues ininterrompues dont rien ne vient altérer l'homogénéité, la continuité.» (Jean Dubuffet, préface de l'exposition «Célébration du sol», Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959).

*Jean Dubuffet spent most of the 1950s in Vence, far from the buzz of the cities. His gaze strayed from urban activities to refocus on nature, materials and the earth – the plant and mineral world. The human figure was gradually reduced to the smallest share until it was sometimes completely absent, particularly in the *Matériologies* cycle which the artist began right at the end of the decade. The radicalness of this series of works in a new genre lies in the fact that Dubuffet was completely abandoning the conventional formulas associated with representation: there is neither foreground nor background, neither top nor bottom, no more order in which to read a work that now presents itself as a whole, all in one piece, to the person looking at it, like a fragment ripped from the bark of the earth and stood up on its end. 'These paintings are the Accident itself, unadulterated Chance with no reference to anything other than itself (if one excludes the frame of the canvas)' (M. Loreau, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, volume XVII, *Matériologies*, Lausanne, 1969, p. 12).*

*To achieve this, Jean Dubuffet made use of new ingredients, especially bulk-dyed papier mâché applied to hardboard panels. *Joie de terre*, made in December 1959, provides one of the first and most stunning manifestations of this series of unprecedented works. Its vast surface bears the traces left by the artist as he worked the material. The countless fingerprints result in a singular geology that establishes a rhythm for the colour progression, ranging from sepia to coal black. These stretches of hand-sculpted raw matter call to mind rock painting, or something primitive, something that came before language, before painting and writing, as if all of this existed 'at the centre of a world in which humans were just one element, without any hierarchical distinction, outside of logocentrism' (B. Brun, 'Jean Dubuffet, pré-humain' in *Préhistoire, une énigme moderne*, exhibition catalogue, Centre Pompidou, 2019, p. 139).*

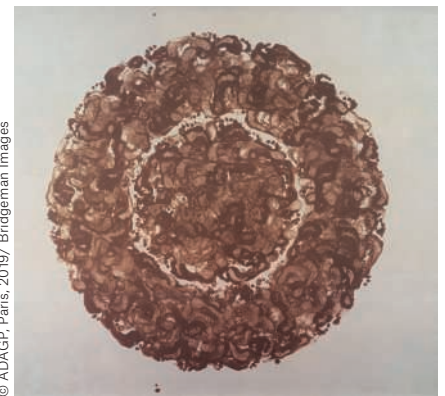
*With its evocative title, *Joie de terre* ('Joy of the Earth') underlines the extent to which *Matériologies* were a source of joy for Dubuffet. Because, he said, 'I am passionate about the banal. The road that is most devoid of any unevenness and any notable feature, any dirty floor or bare, dusty ground, where no one would think to turn their gaze – not intentionally anyway – (much less paint them) – are, for me, swathes of intoxication and jubilation.' (Jean Dubuffet, preface to the exhibition 'Célébration du sol', Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959). This joy also stems from the high point that *Matériologies* represents in Jean Dubuffet's trajectory in the 1950s.*

*'But most often, places are of a truthful nature. In that case, rather than the mirages of silver paper, they prefer papier mâché. And then they instantly take on the appearance of authentic earth. Heavy and laborious, or agile and lively earth, worked with the palms of the hands and bearing myriad fingerprints. (Gala de terre, *Joie de terre*, *Gâteau de terre*).*

– Max Loreau

*With these, the artist totally freed himself from any constraints to transpose reality on the canvas: For him it is no longer a matter of imitating or replicating, but rather to 'create nature, [to] produce nature, [to] stand in for nature [...] succeeding in replacing it, he is the matter itself and its whims.' (M. Loreau, *op. cit.*, p. 11).*

*Like the culmination of a decade of frenetic explorations, this was the last series before the reintroduction of people into the heart of his work (as the 1960s would be Dubuffet's years of colour and the teeming human endeavours in the Paris of the 'Trente Glorieuses'). The grand, raw all-over pieces from *Matériologies* ultimately served the artist as a soothing balm: 'what these paintings still give me is peace. An invigorating, fervent peace, a place of serene exaltation like that of Asian meditations. The immense peace of carpets, bare and empty plains, uninterrupted stretches of silence whose continuity and uniformity cannot be disturbed.' (Jean Dubuffet, preface to the exhibition 'Célébration du sol', Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959).*



Richard Long, *Mud Foot Circles*, 1985. Pennsylvania, Philadelphia Museum of Art.

J. P. ...



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

λ19

RENÉ MAGRITTE (1898-1967)

*Paysage avec un homme à cheval
(L'Empire des lumières)*

huile sur toile
45 x 50.3 cm.
Peint en 1967

oil on canvas
17¼ x 19⅞ in.
Painted in 1967

€1,000,000-1,500,000
US\$1,200,000-1,700,000
£900,000-1,300,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Georgette Magritte, Bruxelles (par succession).
Collection particulière, Belgique (par descendance);
vente, Sotheby's, Londres, 2 juillet 1987, lot 893.
Galerie Isy Brachot, Bruxelles (acquis au cours de
cette vente).
Collection particulière, Bruxelles (acquis auprès de
celle-ci); vente, Christie's, Londres, 25 juin 2001,
lot 46.
Collection particulière, États-Unis (acquis au cours
de cette vente); vente, Sotheby's, Londres, 5 février
2008, lot 60.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITIONS

Bruxelles, Galerie Isy Brachot, *Magritte, Cent cinquante œuvres, Première vue mondiale de ses sculptures*, janvier-février 1968, no. 116.
Lessines, Hôtel de Ville, *Hommage de la ville de Lessines à René Magritte*, mai 1973, no. 22 ou 23.
Bruxelles, Galerie Isy Brachot, *Rétrospective Magritte dans les collections privées*, janvier-mars 1988, p. 172 (illustré en couleurs, p. 173).
Tokyo, Mitsukoshi Museum of Art; Hyōgo, Musée préfectoral d'Art et Fukuoka, Musée de la Ville, *René Magritte*, décembre 1994- mai 1995, no. 73.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Magritte, Les jours gigantesques*, novembre 1996-mars 1997, no. 46.
Bruxelles, Galerie Isy Brachot, *Hommage à Magritte*, mars-mai 1998.
Barcelone, Fundació Joan Miró, *Magritte*, novembre 1998-février 1999, p. 179, no. 35 (illustré, p. 112).

BIBLIOGRAPHIE

Germinal, Bruxelles, 2 février 1968, p. 11 (illustré).
L. Barthels, 'Bij de weduwe van Magritte', in *De Vlaamse gids*, Bruxelles, mars 1974, p. 21 (illustré).
S. Laurysens, 'Le Modèle du maître', in *Panorama*, Anvers, 6 août 1974, p. 29.
H. Torczyner, *Magritte, Ideas and Images*, New York, 1977, p. 179, no. 387 (illustré).
J. Saucet, 'Magritte, Raconté par sa femme, le grand peintre surréaliste dont 200 œuvres sont montrées à Beaubourg', in *Paris Match*, Paris, no. 1548, 26 janvier 1979, p. 50 (illustré *in situ* chez Georgette Magritte).
T. James-Kester, 'Magritte on Magritte', in *Sphere*, Bruxelles, janvier-février 1985, p. 23 (illustré en couleurs).
J. Meuris, *Magritte*, Paris, 1988, p. 179, no. 262 (illustré en couleurs).
M. Paquet, *René Magritte, La pensée visible*, Bonn, 1992, p. 19 (illustré en couleurs).
D. Sylvester, *René Magritte, Catalogue raisonné, Oil Paintings, Objects and Bronzes, 1949-1967*, Londres, 1993, vol. III, p. 446, no. 1066 (illustré).



Entre 1949 et 1964, Magritte peint dix-sept versions à l'huile, et dix autres à la gouache, de son concept de «L'Empire des lumières» - un titre imaginé par son ami Paul Nougé, maître à penser du surréalisme belge.

Le présent «Empire des lumières» est la dernière peinture à l'huile que l'artiste réalise sur ce sujet. Chaque déclinaison de son idée distille à sa manière quelques ingrédients essentiels - une scène de rue nocturne dans un paysage rural tranquille et soigné (ou, dans certaines versions, un décor urbain qui n'est pas sans rappeler la rue Essegheem où réside Magritte, dans les beaux quartiers de Bruxelles), constellé de quelques fenêtres faiblement éclairées. Il est tard. À cette heure-ci, la plupart des occupants doivent être couchés. Seul l'observateur est pris à témoin du spectacle étrange qui surplombe les toits - et les cimes des arbres : la nuit est tombée et pourtant il n'y a ni lune, ni étoiles à l'horizon. Pas même une once d'obscurité. À la place, la voûte céleste est occupée comme en plein jour par un ciel bleu lumineux qui s'étend à perte de vue, et sur lequel flottent paresseusement des nuages. Fidèle à ses habitudes, Magritte donne à voir cette scène de manière purement descriptive, comme si de rien n'était. Ici tout coule de source - dans

une multitude de sens, et de façon totalement paradoxale -, comme le jour et la nuit.

Magritte évoque *L'Empire des lumières* dans un commentaire écrit pour un programme télévisé en 1956, puis publié dans le catalogue de l'exposition *Peintres belges de l'imaginaire* (Grand Palais, Paris, 1972): «Pour moi, la conception d'un tableau, c'est une idée d'une chose ou de plusieurs choses, qui peuvent devenir visibles par ma peinture. La conception d'un tableau, c'est-à-dire l'idée, n'est pas visible dans le tableau: une idée ne saurait pas être vue par les yeux. Ce qui est représenté dans un tableau, c'est ce qui est visible pour les yeux, c'est la chose ou les choses dont il a fallu avoir l'idée. Ainsi, ce qui est représenté dans le tableau *L'Empire des lumières*, ce sont les choses dont j'ai eu l'idée, c'est-à-dire, exactement, un paysage nocturne et un ciel tel que nous le voyons en plein jour. Le paysage évoque la nuit et le ciel évoque le jour. Cette évocation de la nuit et du jour me semble douée du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter. J'appelle ce pouvoir: la poésie. Si je crois que cette évocation a un tel pouvoir poétique, c'est entre autres raisons, parce que j'ai toujours éprouvé le plus grand intérêt pour la nuit et pour le jour, sans jamais ressentir, cependant, de préférence pour l'un ou

pour l'autre. Ce grand intérêt personnel pour la nuit et pour le jour, est un sentiment d'admiration et d'étonnement» (cité in K. Rooney et E. Plattner, eds., *René Magritte: Selected Writings*, Minneapolis, 2016, p. 167).

Antinomiques par définition, le jour et la nuit ont longtemps servi à représenter des royaumes poétiques et symboliques opposés, métaphores de la dualité de l'existence humaine: notamment de la rivalité entre les sollicitations du monde extérieur et la vie intérieure de l'individu. Une tension - entre la réalité et le rêve, le jour et la nuit - qui se trouve au cœur des valeurs surréalistes.

Ce qui fait la beauté et le pouvoir révélateur de *L'Empire des lumières* - le message subliminal, peut-être, qui lui vaut son statut de chef-d'œuvre pérenne et emblématique -, c'est que la pensée de Magritte s'aventure bien au-delà de ces notions binaires. Certes, son œuvre semble invoquer les traditionnelles oppositions entre terre et ciel, nuit et jour, obscurité et lumière. Mais ici, la concordance entre l'élément et l'idée, entre un monde possible et un autre - loin de toutes connotations négatives ou positives -, est invariablement viciée. L'image est pétrie de pièges, d'ambiguïtés imprévisibles et versatiles, de contre-sens. L'artiste y verra la conciliation et l'harmonie qui sous-tendent ces idées contraires: «Après avoir peint *L'Empire des lumières*», confia-t-il à un ami en 1966, «l'idée m'est venue que la nuit et le jour existent ensemble, qu'ils ne forment qu'un. Cela a du sens, ou du moins c'est en accord avec notre savoir: la nuit existe toujours en même temps que le jour dans le monde. (Tout comme la tristesse existe toujours chez certaines personnes en même temps que la joie chez d'autres). Mais de telles pensées ne sont pas poétique. C'est l'image visible du tableau qui est poétique" (cité in S. Whitfield, *Magritte*, cat. exp., The South Bank Centre, Londres, 1992, no. 111).

La répétition du thème de *L'Empire des lumières* dans l'œuvre de Magritte forme un ensemble riche en variations; les divergences de nuances et de motifs d'une toile à l'autre, participent à élargir le propos, à sublimer sa dimension poétique. En alternant les dimensions et les formats de ses tableaux, tantôt horizontaux, tantôt verticaux, Magritte invite l'observateur à appréhender sa vision de manières multiples.

Dans cette ultime version du sujet, peinte en 1964 ou 1965 pour une collection privée, Magritte glisse dans sa toile la silhouette de l'homme au chapeau melon, son alter-ego, vu de dos.



René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1955, gouache sur papier. Vente, Christie's New York, 11 mai 2015, lot 28 A, \$ 4,700,000.



René Magritte, *L'Empire des lumières, II*, 1950. Museum of Modern Art, New York

Between 1949 and 1964, Magritte painted seventeen versions in oil, with ten more in gouache, of the idea to which he referred as “*L’empire des lumières*”. The artist’s friend Paul Nougé, the leader of the Brussels Surrealist group, provided the title, for which the most appropriate English translation is “*The Dominion of Light*”.

The present *L’empire des lumières* is the last oil painting that Magritte completed of this subject.

Each picture displays key elements original to *L’empire des lumières* — a nocturnal street scene in a placid, well-maintained, country settings (some versions depicted a bourgeois quarter of town, similar to the Magritte’s own rue de Essegem in Brussels), with windows faintly lit from within. The hour is late, and most of the occupants are presumably in bed. Only the onlooker is witness to the bizarre vision that hovers above the roof- and treetops — a night sky with neither moon nor stars, lacking the least hint of darkness. For as far as one can see, a blue, midday, sunlit sky with lazily drifting white clouds fills the ether expanse. In the characteristic, straightly descriptive manner in which Magritte painted this scene, all is as *natura l* — but in myriad connotations, also as *paradoxa l* — as night and day. Magritte discussed *L’empire des lumières* in a commentary written for a 1956 television program, later published in the exhibition catalogue *Peintres belges de l’imaginaire, Grand Palais, Paris, 1972*: “For me, the conception of a picture is an idea of one thing or of several things which can be realized visually in my painting. Obviously, all ideas are not ideas for paintings.

Naturally, an idea must be sufficiently stimulating for me to get down to painting the thing or things that inspired the idea. The conception of a painting, that is, the idea, is not visible in the painting: an idea cannot be seen by the eyes. What is depicted in the painting is what is visible to the eye, the thing or things that had to inspire the idea. So, in the painting *L’empire des lumières* are things I had an idea about — to be precise, a nocturnal landscape and a sky above in broad daylight. The landscape evokes night and the sky evokes day. This evocation of day and night seems to me to have the power to surprise and enchant us. I call this power “poetry”. I believe this evocation has such a ‘poetic’ power because, among other reasons, I have always been keenly interested in night and in day, although I’ve never had a preference for one or the other. This intense personal interest in night and day is a feeling of admiration and astonishment” (quoted in K. Rooney and E. Plattner, eds., *René Magritte: Selected Writings*, Minneapolis, 2016, p. 167).

The diurnal antipodes of day and night have long served as poetically symbolic realms that represent the contrasts in the human experience of existence, most fundamentally the give-and- take between demands stemming from interaction with the outer world, and those arising from the inner world of the individual self. The tensions between reality and dream — day and night — lie at the very heart of the Surrealist ethos.

The beauty and revelation of *L’empire des lumières* — perhaps the latent message that contributed to its enduring iconic status — is that Magritte gazes far

beyond any such antithetical notions, even if in this painting he appeared to cast such contradictions as the traditionally opposing elements of earth and sky, night and day, darkness and light. The alignment of element with idea, with one alternative or the other— in either a positive or negative sense—is fraught, however, at every turn with shifting ambiguities and reversals. The artist discovered instead the underlying conciliation and harmony of these opposing ideas. “After I had painted *L’empire des lumières*,” Magritte explained to a friend in 1966, “I got the idea that night and day exist together, that they are one. This is reasonable, or at the very least it’s in keeping with our knowledge: in the world night always exists at the same time as day. (Just as sadness always exists in some people at the same time as happiness in others.) But such ideas are not poetic. What is poetic is the visible image of the picture” (quoted S. Whitfield, *Magritte, exh. cat., The South Bank Centre, London, 1992*, no. 111).

Magritte’s repeated treatment of the *Empire des lumières* idea amounts to a theme with variations; the alterations from one canvas to the next, in nuance and motif, serve to expand and enhance the poetic effect of the artist’s intentions. Changes in the size of the canvases, alternating as well between horizontal and vertical formats, allow the viewer to experience the impact of Magritte’s conception in different ways.

Magritte inserted into this final version of the subject the silhouette of a man in the bowler hat, his proxy, seen from behind, which he painted in 1964 or 1965, for a private collection.



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION INTERNATIONALE

λ 20

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Vers l'échelle de l'évasion

signé 'Miró' (en bas au centre); signé, daté, titré, situé et inscrit 'Joan Miró Vers l'échelle de l'évasion X Barcelone, 20-12-1942' (au revers)
gouache, encre de Chine, pastel et graphite sur papier
67.2 x 51.3 cm.
Exécuté à Barcelone le 20 décembre 1942

signed 'Miró' (lower centre); signed, dated, titled, located and inscribed 'Joan Miró Vers l'échelle de l'évasion X Barcelone, 20-12-1942' (on the reverse)
gouache, India ink, pastel and pencil on paper
26½ x 20¼ in.
Executed in Barcelona on 20 December 1942

€350,000-550,000
US\$390,000-610,000
£320,000-490,000

PROVENANCE

Galerie Berggruen, Paris.
Galerie du Perron, Genève.
Collection particulière, Suisse (acquis auprès de celle-ci vers 1958); vente, Sotheby's, New York, 10 mai 1995, lot 415.
Galerie Beyeler, Bâle.
Galerie Motte, Genève.
Galleria Tega, Milan.
Galleria Seno, Milan.
Collection particulière, Europe.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings, 1938-1959*, Paris, 2010, vol. II, p. 128, no. 1039 (illustré en couleurs).



Joan Miró dans son atelier en 1953, Calle Credito. Photographie de Henri Cartier-Bresson.

Le 12 septembre 1941, dans sa maison familiale de Montroig, en Catalogne, Miró achève la vingt-troisième et dernière gouache sur papier de la série qu'il a fini par baptiser *Constellations*. Il conçoit la présente œuvre, *Vers l'Échelle de l'évasion*, l'année suivante, alors qu'il est plongé dans une nouvelle suite de travaux exploratoires et expérimentaux, réalisés entre Palma de Majorque et Barcelone. Le Catalan espère alors faire table rase de l'angoisse et des tribulations des deux années précédentes, période noire durant laquelle Miró et sa famille entreprennent une véritable odyssée pour se mettre à l'abri, chez eux, tandis qu'alentour l'obscurité et le désespoir s'abattent sur l'Europe.

Miró s'installe à Palma de Majorque en novembre 1941, havre de paix où résident les parents de Pilar, son épouse. Quelques semaines après son arrivée, il entame un nouvel ensemble d'œuvres sur papier. «Je me suis dit qu'il serait opportun pour moi de séjourner quelque temps ici à Palma. Je passe presque tout mon temps à travailler, je ne vois pratiquement personne, et ainsi, je m'éclipse sans être submergé par la terrible tragédie du

monde entier» (cité in C. Lanchner, *Miró*, cat. exp., The Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 336). L'artiste n'y peindra pas à l'huile sur toile; elle ne fera d'ailleurs que de très rares apparitions dans son œuvre jusqu'en 1944. Miró estime en effet que le papier est plus adapté à son existence nomade et «furtive», d'autant plus qu'il est alors difficile et onéreux de se procurer de la toile. En outre, les *Constellations* lui ont fourni une source inépuisable de matière visuelle, l'ouvrant à un vaste éventail de techniques. Il lui faut encore les mettre au point et les laisser mûrir pour les pousser plus loin encore, sans céder à la tentation de reproduire mécaniquement l'apparence de cette série qui fera bientôt sensation à New York, où elle est exposée pour la première fois en 1945, quelques mois avant l'Armistice en Europe. Jacques Dupin décrit ainsi ce sursaut de créativité: "Scène gorgée de symboles, fourmillant d'images érotiques et de personnages enjoués qui batifolent sous un clair de lune, [*Vers l'Échelle de l'évasion*] voit le jour au sommet de cet élan d'inventivité, après le retour de Miró à Barcelone à la fin 1942.





© Succésald Miró / ADAGP, Paris, 2019 / Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Joan Miró, *Femmes et oiseaux devant le soleil*, 1942.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Le Catalan évoque ainsi cette période florissante et optimiste de sa carrière: «Dans les différentes peintures que j'ai réalisées à Barcelone depuis mon retour de Palma, j'ai toujours suivi trois étapes - premièrement, la suggestion, c'est-à-dire en général la matière; deuxièmement, l'organisation consciente de ces formes; et troisièmement, l'enrichissement de la composition. Pour moi, les formes se concrétisent à mesure que je travaille. Autrement dit, au lieu de partir avec l'intention de peindre quelque chose, je me mets à peindre et à mesure que je peins, l'image commence à s'imposer. La forme vient suggérer le corps d'une femme ou d'un oiseau au fil de la création. Même quelques coups de peinture irrfléchis pour essuyer un pinceau peuvent suggérer la naissance d'une œuvre. La deuxième étape, cependant, est soigneusement calculée. La première étape est libre, inconsciente; mais après cela, l'image est contrôlée jusqu'au bout, fidèle à cette soif de discipline que j'ai toujours ressentie dans mon art. Le caractère catalan est différent de celui de Malaga ou d'autres régions d'Espagne. Il est très terre à terre. Nous, les Catalans, nous pensons qu'il faut toujours bien poser ses pieds sur terre pour pouvoir sauter dans les airs. Le fait que je redescende sur terre de temps en temps me permet de sauter d'autant plus haut» (cité in J.J. Sweeney, 'Comment and Interview', in *Partisan Review*, New York, février 1948).

Miró completed the twenty-third and last of his landmark series of gouaches on paper he had come to call the Constellations at his family home in Montroig, Catalonia, on 12 September 1941. He executed the present work, *Vers l'Echelle de l'évasion*, during the following year, as he settled down into a new sequence of exploratory and experimental works executed in both Palma de Mallorca and Barcelona. He hoped to put behind him the anxieties and tribulations of the past two years, in which he and his family had undertaken a veritable odyssey to reach the safe haven of home, as Europe descended into darkness and hopelessness all around him.

Miró moved to Palma de Mallorca, in November 1941, a sanctuary where his wife Pilar's parents lived, and within a few weeks he commenced a new group of works on paper. Miró wrote to his friend E.C. Ricart on 15 February 1942: "I considered it convenient for me to spend some time here in Palma I spend almost all of my time working I see almost no one, and in this way escape without being engulfed by the terrible tragedy of the entire world" (quoted in C. Lanchner, Miró, *ex. cat.*, *The Museum of Modern Art*, New York, 1993, p. 336). He did not paint in oil on canvas, and would not do so with any regularity until 1944. Miró found that working on paper best suited his nomadic and "furtive" existence, and be-

sides, canvas was hard to come by and expensive to purchase. Moreover, the visionary Constellations had provided Miró with a vast reservoir of visual imagery, and they had opened up to him a wide range of techniques that he needed to mull over and carry forward, without mechanically repeating the actual look of this soon-to-become-celebrated series, which were first exhibited in New York in 1945, a few months before the end of the war in Europe. Jacques Dupin has described this burst of renewed activity: In 1942 [the Constellations] were followed by a large number of watercolours, gouaches and drawings, characterized by freedom of invention and a marvellous effortlessness. In this evolution of his art, which was to end in the creation of his definitive style, renewed contact with Spain after five years of absence was doubtless crucial. They are explorations undertaken with no preconceived idea--effervescent creations in which the artist perfected a vast repertory of forms, signs, and formulas, bringing into play all the materials and instruments compatible with paper. The object of all these explorations is to determine the relationship between drawing and the materials, the relationship between line and space (in Miró, *Paris*, 2004, p. 257-260). Miró executed *Vers l'Echelle de l'évasion*, a quintessentially symbolic and teeming scene replete with erotic imagery and playful figures underneath the moon, at the very height of this new rush of creativity, after he had moved back to Barcelona at the end of 1942.

Miró discussed this buoyant and optimistic period in his career: "In the various paintings I have done since my return from Palma to Barcelona there have always been three stages - first, the suggestion, usually the material; second, the conscious organization of these forms; and third, the compositional enrichment. Forms take reality for me as I work. In other words, rather than setting out to paint something, I begin painting and as I paint the picture begins to assert itself. The form becomes a sign for a woman or a bird as I work. Even a few casual wipes of my brush in cleaning may suggest the beginning of a picture. The second stage, however is carefully calculated. The first stage is free, unconscious; but after that the picture is controlled throughout, in keeping with that desire for disciplined work I have always felt from the beginning. The Catalan character is not like that of Malaga or other parts of Spain. It is very much down-to-earth. We Catalans believe you must always plant your feet firmly on the ground if you want to be able to jump up in the air. The fact that I come down to earth from time to time makes it possible for me to jump all the higher" (quoted in J.J. Sweeney, 'Comment and Interview', in *Partisan Review*, New York, February 1948).



COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■21

JEAN (HANS) ARP (1886-1966)

Entité ailée

bronze à patine brun doré

Hauteur: 127.6 cm.

Conçu en 1961; cette épreuve fondue entre 1970 et 1975

bronze with golden brown patina

Height: 50¼ in.

Conceived in 1961; this bronze cast between 1970 and 1975

€600,000-900,000

US\$670,000-990,000

£540,000-810,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.

Marguerite Arp-Hagenbach, Suisse (par succession).

Collection particulière, France (acquis auprès de celle-ci dans les années 1960).

Collection particulière, Paris (don de celle-ci).

Puis par descendance aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE

H. Read, *The Art of Jean Arp*, New York, 1968, p. 207, no. 126 (la version en granit poli illustrée).

E. Trier, M. Arp-Hagenbach et F. Arp, *Jean Arp, Sculpture, 1957-1966*, Londres, 1968, p. 117, no. 252a (une autre version illustrée).

I. Jianou, *Jean Arp*, Paris, 1973, p. 79, no. 252 (une autre épreuve illustrée, pl. 29).

A. Hartog et K. Fischer, *Hans Arp Sculptures: A Critical Survey*, Ostfildern, 2012, p. 351, no. 252a (une autre épreuve illustrée).

C. Weil-Seigeot et R. Ego, *Atelier Jean Arp et Sophie Taeuber*, Paris, 2012, p. 198 (une autre version illustrée).

Nous remercions la Fondation Arp pour les informations communiquées à propos de cette œuvre.



© ADAGP, Paris, 2019 / Photo: Christie's Images Limited (2018)

Jean Arp, *Torse*, 1931.
Vente, Christie's Paris, 17 octobre 2018, lot 20,
1,375,500 €.

Page de droite : vues alternatives du présent lot.





© Kimbell Museum, Fort Worth, Texas, Dist. RMN-Grand Palais / image Kimbell Museum



Dieu ailé assyrien, vers 883-859 av. J.-C.
Fort Worth, Kimbell Museum (Texas)

« Malgré leur extrême simplification, la plupart des torsos d'Arp ont des connotations incontestablement féminines. »

Une forme ondulante et stylisée, totalement lisse et réduite à quelques attributs essentiels, semble se soulever sans effort et léviter sur son piédestal. Ancrée par une masse ferme et arrondie qui évoque les hanches d'une femme ou le bulbe d'une plante en fleur, elle s'affine sensuellement en son centre, avant de se gonfler à nouveau. Tout en haut, ses contours ondoyants se muent en deux bourgeons qui évoquent le galbe d'une tête et d'une épaule haussée – ou bien d'une aile, légèrement relevée.

Le titre que choisit Arp pour cette forme ascendante, épanouie – *Entité ailée* – est volontairement imprécis, suscitant d'innombrables possibilités métaphoriques. Elle reflète en cela l'essence même, métamorphique et évolutive, de l'ensemble des sculptures de Jan Arp ; notamment celles de cette période qui marque l'apogée de sa carrière et qui, d'après Eduard Trier, doit « être perçue comme un déploiement pluriel et simultané » (*in op. cit.*, 1968, p. VII). Sur le point de prendre son envol, cette créature ailée évoque à la fois l'ange et l'oiseau, à moins qu'elle ne soit une graine portée par le vent, ou un embryon d'idée

qui ouvre le champ des possibles et patiente, dans l'attente de mûrir et de prendre de l'envergure.

Il est probable que cette *Entité ailée* s'inspire des hauts reliefs de « génies ailés » assyriens - esprits protecteurs hybrides aux traits humains - que l'artiste découvrit en 1960 lors d'un voyage au Proche-Orient. Arp garde peut-être aussi à l'esprit certains exemples de sculptures gréco-romaines dont se nourrit son art depuis son second voyage en Grèce en 1955 - on pense en l'occurrence aux Nikè (Victoire) ailées de l'Acropole ou du Louvre. « Il incorporait le classique à son arsenal de formes sculpturales », soutient Trier. « Il s'appropriait l'essentiel. Il prenait ce qu'il y avait de 'Arp' dans la Grèce Antique » (*in ibid.*, p. xi).

Ayant fait évoluer les formes planes et biomorphiques des hauts-reliefs de ses années Dada vers des compositions sculpturales en ronde-bosse, au cours des années 1930 Arp développe un langage de formes courbes et organiques - qui effleurent à la fois l'idée de l'humain et du végétal. Elles constitueront la moelle épinière de son art durant les trente années suivantes. Arp fonde sa création sur le principe de la métamorphose perpétuelle, en écho au processus de régénérescence et d'évolution de la nature, ce qui lui permet de transformer à l'envi des motifs élémentaires, pour créer de nouvelles formes intégrales toujours plus variées.

« Chacune des sculptures d'Arp renferme les graines de son évolution dès sa naissance », explique Trier. « Ce que l'une d'entre elles a gagné en unité et en perfectionnement sera transmis à la suivante... Aucune de ces transmutations, de ces transitions, de ces métamorphoses n'est définitive. Les formes restent fluides. Elles se déplacent d'une signification à l'autre... Telle est la syntaxe d'Arp. Elle s'est imprimée dans notre esprit par sa répétition toujours changeante et son immuabilité sous-jacente. Arp puise dans une source qui réaffirme constamment à quel point elle est intarissable » (*in ibid.*, pp. xii et xiv).

En plus du granite unique vendu par Christie's New York en mai 2019, l'artiste a également fait mouler cette œuvre en bronze ; l'un de ces quatre tirages en bronze appartient à la collection Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, à Remagen, en Allemagne. La version en marbre blanc se trouve, quant à elle, au Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, en Allemagne. Par ailleurs, des tirages en plâtre sont abrités par la collection Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp et par la Fondation Arp, à Clamart.

A streamlined, undulating form, entirely smooth and restricted to essential features only, appears to lift effortlessly from its pedestal. Emerging from a taut, rounded mass that evokes the hips of a feminine torso or the bulb of a flowering plant, the

sculpture tapers sensuously at mid-section before swelling outward once again. The flowing contours terminate at the top in two burgeoning buds that paraphrase the shape of a head and a raised shoulder—or lifted wing.

The title that Arp gave to this buoyant, ascending form - *Entité ailée* - is intentionally non-specific, and suggests metaphorical possibilities that mirror the metamorphic, evolutionary process inherent in this or any other sculpture by this artist, especially during this culminating consummation of his art, which Eduard Trier insisted "must be comprehended as a multiple simultaneous unfolding" (*in op. cit.*, 1968, p. VII). About to take flight, this "winged entity" may be avian or angelic, perhaps a mere seed-pod borne on the wind, or simply an idea which suggests numerous other possibilities, at this stage only embryonic its development, awaiting further maturation and emergence.

The inspiration for *Entité ailée* may have occurred during a trip in 1960 to the Near East, while Arp viewed Assyrian wall reliefs of "winged genii"— hybrid human guardian spirits — in museums, works also found in European collections. The artist also may have had in mind examples of Classical and Hellenistic sculpture, which had been a touchstone for his art following his second trip to Greece in 1955, in this instance alluding to the winged Nike (Victory) on the Acropolis or the famous example in the Louvre. "He incorporated the classical into his arsenal of sculptural forms," Trier wrote. "He appropriated the essential. He saw that which was Arp in the Greek" (*in ibid.*, p. xi).



© ADAGP, Paris, 2019 / Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais / Fonds général photo

Vues de l'atelier de Jean Arp, Meudon, 1962. Photographie anonyme.



© ADAGP, Paris, 2019 / Christie's Images Limited (2019)

Jean Arp, *Entité ailée*, 1961-63, unique. Vente, Christie's New York, 13 mai 2019, lot 55A, \$ 3,855,000.

Having developed the flat, biomorphic shapes of his early Dada wall reliefs into fully fledged, standing sculptural creations, Arp during the 1930s arrived a language of rounded, organic forms - suggesting both human and vegetal affinities - that became the wellspring of his art for the remaining three decades of his career. He rooted his creative activity in principles of continuous metamorphosis that parallel the generative, evolutionary processes in nature itself, enabling him to transform elemental motifs into ever varied and new integral forms.

"Each of Arp's sculptures contains the seed of its growth from birth," Trier explained. "What one of them has attained in completeness or greater perfection it passes on to the next... All these transmutations, transitions, pupations are not definitives. The forms remain fluid. They move on the road of one meaning to another... This is his syntax and it has imprinted itself on our minds by its modified repetition and underlying permanence. Arp tapped a source that continually reaffirms its inexhaustibility" (*in ibid.*, p. xii and xiv).

In addition to the unique granite sold at Christie's New York in May 2019, the artist cast this subject in

bronze; one of the four bronze casts is in the collection of the Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Remagen, Germany. The white marble version is at the Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Germany. Plaster versions are in the collections of the Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp and The Fondation Arp, Clamart.

"Despite their high degree of simplification, most of Arp's recurring torsos have recognizably feminine connotations."

— M. Andreotti

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

λ 22

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Petit buste d'homme

signé, numéroté et avec la marque du fondeur 'A. Giacometti 3/6 Susse Fondateur Paris' (au dos); avec le cachet du fondeur 'SUSSE FONDEUR PARIS CIRE PERDUE' (à l'intérieur)
bronze à patine brun foncé
Hauteur: 20.3 cm.
Conçu vers 1950; cette épreuve fondue en 1971 dans une édition de 7 exemplaires

signed, numbered and with the foundry mark 'A. Giacometti 3/6 Susse Fondateur Paris' (on the back); stamped with the foundry mark SUSSE FONDEUR PARIS CIRE PERDUE' (inside)
bronze with dark brown patina
Height: 8 1/8 in.
Conceived circa 1950; this bronze cast in 1971 in an edition of 7

€600,000-900,000

US\$670,000-990,000

£550,000-810,000

PROVENANCE

Annette Giacometti, Paris.
Collection particulière, New York.
Harold Diamond, New York.
Galerie Beyeler, Bâle (acquis auprès de celui-ci le 11 mai 1971).
Contemporary Sculpture Center, Tokyo (acquis auprès de celle-ci le 20 octobre 1972).
Collection particulière, Japon.
Vente, Sotheby's, New York, 17 novembre 1998, lot 444.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Tokyo, Seibu Department Store; Hyōgo, Musée préfectoral d'Art et Ishikawa, Musée préfectoral d'Art, *Alberto Giacometti: Exposition au Japon*, septembre 1973-janvier 1974, no. 43.

BIBLIOGRAPHIE

Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4130.

"[...] On est comme appelé par ces visages sculptés à se placer devant eux comme si on parlait avec la personne, croisant ses yeux et comprenant mieux, du coup, les resserrements que Giacometti a fait subir à ce menton, à ce nez, à la forme d'ensemble de ce crâne. C'est le moment, ces années, où Giacometti a pensé le plus que l'intérieur de la masse du plâtre ou de la terre qu'il modèle est quelque chose d'inerte, d'indifférencié, de nocturne qui trahit la vie qu'il s'agit de représenter; et qu'il faut donc tenter d'éliminer cette dimension du dedans en resserrant la matière comme le demandent les caractères les plus saillants du visage".

— Y. Bonnefoy



L'intime relation entre Alberto Giacometti et ses modèles contribuent à l'intensité de la présence physique et émotionnelle qui se dégage de ses sculptures. Le poète Yves Bonnefoy observe d'ailleurs : « Il est déjà bien étonnant de voir un artiste au comble de ses moyens, et qui en trois ou quatre ans, vient de sculpter quelques-uns des grands archétypes de la modernité, où celle-ci se reconnaît tout de suite, abandonner, ou presque, cette sorte de création pour se consacrer au portrait de quelques personnes [...] Giacometti s'était bien donné l'existence particulière, le hic et nunc, comme principal objet de réflexion désormais ; et qu'il comprenait, d'instinct, que cet objet était transcendant à tous les signes, à toutes les représentations, n'étant rien d'autre que la vie même (in *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 369).

À l'heure où il conçoit *Petite buste d'homme*, Giacometti est habité par le sentiment d'avoir épuisé toutes les possibilités qu'offraient les figures filiformes hautement expressives qui lui ont valu sa consécration internationale. Il cherche désormais à recréer une impression plus concrète de la présence humaine dans l'espace, telle que l'on la perçoit réellement. Comme en 1935 lorsqu'il avait renoncé à son style surréaliste et abstrait – cet art créé à partir de la mémoire et de l'imaginaire –, Giacometti se remet à travailler avec le modèle vivant, se basant presque exclusivement sur l'image de sa femme, Annette, pour les figures féminines, et de son frère pour les portraits masculins.

Petite buste d'homme témoigne de son approche brute, instinctive, scrutatrice du plâtre, que Giacometti manie ici avec sa technique emblématique, construisant pour mieux déconstruire, encore et encore, le tirage encore malléable qu'il tient entre ses mains. « Je ne parviendrai jamais à mettre dans un portrait toute la puissance que renferme une tête humaine », regrette-t-il (cité in R. Hohl, éd., *Giacometti: A Biography in Pictures*, Ostfildern-Ruit, 1998, p. 148). Cette quête sisyphienne, à la fois héroïque et en apparence futile, cette lutte avec l'être et le néant, requiert la complicité d'un modèle patient et dévoué.

Ici, la présence de l'homme est simplement rendue par sa tête et son buste. En se concentrant uniquement sur le visage et le haut du torse pour exclure le reste du corps, même les bras, le sculpteur exalte l'idée de l'homme universel, celui qui pense et qui voit. Selon Giacometti, le signe de vie le plus important serait la conscience, la conscience du monde tel qu'il est perçu par notre regard : « Si le regard, c'est-à-dire la vie, est la chose principale, a-t-il déclaré, alors forcément la tête devient la chose principale. Le reste du corps se limite à jouer le rôle d'antennes qui rendent la vie possible – la vie qui réside dans le crâne » (cité in *ibid.*, p. 146).



Portrait d'Alberto Giacometti, vers 1938. Photographie de Henri Cartier-Bresson.

Giacometti's intimate relationship with his sitters contributed to the intensity of their physical and emotional presence in his new sculptures. The poet Yves Bonnefoy observed: «It is already surprising enough to find an artist at the height of his powers, who in the space of three or four years had sculpted some of the major archetypes of modern art and was immediately recognized as such, practically abandoning this type of creation in order to devote himself to the portraits of a few individuals [...] Giacometti had indeed chosen the existence of individuals, the here and now as the chief object of his new and future study; and that he instinctively realized that this object transcended all artistic signs and representations, since it was no less than life itself» (in Alberto Giacometti: A Biography of his Work, Paris, 1991, p. 369).

By the time that he created the present work, Giacometti felt that he had exhausted the possibilities inherent in the acutely expressive, stick-like figures that had previously brought him international fame. He now sought to reclaim a more concrete sense of the human presence in space as we perceive it. Just as he had done in 1935, when he gave up his surrealist and abstract manner, an art created from memory and imagination, Giacometti once again committed himself to working before a living model, and from that moment on he would work almost exclusively on images of his wife Annette for female figures, and his brother Diego for male heads.

Petite buste d'homme demonstrates the Giacometti's rugged and searching approach to the model via his distinct technique, whereby he would continually build up and then break down the plaster model he held in his hands. "I shall never succeed in putting into a portrait all the power a head contains", Giacometti lamented (quoted in R. Hohl, ed., Giacometti: A Biography in Pictures, Ostfildern-Ruit, 1998, p. 148). This heroic and seemingly futile, Sisyphian quest, this struggle with being and nothingness, required a staunch, resilient subject.

*In the present work, the figure is portrayed as simply his head and bust. Indeed, by focusing exclusively on the head and an armless upper torso, and excluding the rest of the figure, the sculptor emphasized a conception of a universal man, in the roles of seeing and thinking. The most important sign of life, Giacometti believed, is awareness, a consciousness of the world, perceived through the faculty of one's gaze. "If the gaze, that is life, is the main thing", he declared, "then the head becomes the main thing, without a doubt. The rest of the body is limited to functioning as antennae that make people's life possible—the life that is housed in the skull" (quoted in *ibid.*, p. 146).*

© Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos / Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris + ADAGP, Paris), 2019 / Photo : Christie's Images Limited (2017).

"These sculpted faces compel one to face them as if one were speaking to the person, meeting his eyes and thereby understanding better the compression, the narrowing that Giacometti imposed on the chin or the nose or the general shape of the skull. This was the period when Giacometti was most strongly conscious of the fact that the inside of the plaster or clay mass which he modelled was something inert, undifferentiated, nocturnal, that it betrays the life he sought to represent, and that he must therefore strive to eliminate this purely spatial dimension by constricting the material to fit the most prominent characteristics of the face."

– Y. Bonnefoy



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE INTERNATIONALE

f 23

PAUL KLEE (1879-1940)

Regentag

signé 'Klee' (en bas à droite)
aquarelle et gouache sur gaze, montée sur un
carton préparé, fixé par l'artiste sur un support en
bois
21.2 x 39.7 cm.
Exécuté en 1931

signed 'Klee' (lower right)
watercolour and gouache on gauze, monted on a
primed board, fixed by the artist onto a wooden
support
8¼ x 15½ in.
Executed in 1931

€300,000-500,000

US\$340,000-550,000

£270,000-450,000

PROVENANCE

Karl Nierendorf, New York (confié par l'artiste en
1938 en dépôt jusqu'en 1960).
James Gilvarry, New York (en 1960, probablement
acquis auprès de celui-ci).
Collection particulière, New York (par
descendance).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1987.

EXPOSITIONS

Berne, Kunsthalle, *Paul Klee*, février-mars 1935, p.
5, no. 54.
Bâle, Kunsthalle, *Paul Klee*, octobre-novembre
1935, no. 46.
Lucerne, Kunstmuseum, *Paul Klee, Fritz Huf*, avril-
juin 1936, no. 62.
San Francisco, Museum of Art, *Paul Klee*, octobre
1939, no. 2.
New York, Nierendorf Gallery, *Paul Klee*, novembre
1941, no. 22.
Philadelphie, The Philadelphia Art Alliance, *Paul
Klee, Paintings, Drawings, Prints*, mars-avril 1944,
p. 10, no. 52.
Baltimore, Museum of Art et Richmond, The
Virginia Museum of Fine Arts, *Paul Klee, Private
collection, James Gilvarry*, juin-octobre 1960.
Champaign, University of Illinois, Krannert Art
Museum, *Paintings, Drawings and Prints by
Paul Klee from the James Gilvarry Collection*,
septembre-octobre 1964, no. 2.

Santa Barbara, University of California, The Art
Gallery, *Paul Klee, Oils, Watercolors, Gouaches,
Drawings, Prints from the James Gilvarry Collection*,
octobre-novembre 1967, p. 25, no. 2 (illustré, p. 31).
Berne, Zentrum Paul Klee, *Paul Klee, Bewegte
Bilder*, janvier-août 2016.
Aachen, Ludwig Forum et Schweinfurt, Museo
Georg Schäfer, *Mies van der Rohe: Montage,
Collage*, octobre 2016-mai 2017, p. 119 (illustré).
Berne, Zentrum Paul Klee, *Sollte alles denn
gewusst sein? Paul Klee, Dichter und Denker*, août-
novembre 2017.
Berne, Zentrum Paul Klee, *Kandinsky, Arp,
Picasso...Klee & Friends*, mars-septembre 2019
(illustré).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvrekatalog Klee, 1931, no. 150.
K. Nierendorf, éd., *Paul Klee, Paintings,
Watercolors, 1913 to 1939*, New York, 1941, p. 8, no.
35 (illustré, pl. 35).
R. Frost, 'Klee: Pigeons, Come Home to Roost', in
Art News, vol. 41, 1942, p. 24 (illustré, p. 25).
M. Armitage, C. Greenberg, H. Devree, N. W. Ross
et J. J. Sweeney, *5 Essays on Klee*, New York, 1950,
p. 90.
J. Perkins, 'Danger Recollected and Foreseen: Paul
Klee's *Blitzgefahr*', in *The University of Michigan
Museums of Art and Archaeology, Bulletin*, vol. X,
1992-1993, p. 16 (illustré, fig. 7).
The Paul Klee Foundation, éd., *Paul Klee,
Catalogue raisonné, 1931-1933*, Berne, 2002, vol. 6,
p. 114, no. 5555 (illustré).
Mies van der Rohe. The MOMA Collage, in cat.
exp., Aix-la-Chapelle, Ludwig Forum, Octobre
2016-Février 2017, no.6 (illustré en couleurs).

«L'art est à l'image de la
Création. Il est chaque fois
un exemple, tout comme
le terrestre perpétue un
exemple cosmique».

'Art is just like the Creation.
Every time it is an example,
just as the terrestrial realm
carries on a cosmic example'

– W. Grohmann





© Bridgeman Images

Paul Klee, *Côte rocheuse*, 1931.
Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

L'année 1931 marque à la fois le départ de Paul Klee du Bauhaus après dix ans d'enseignement et son entrée à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en tant que professeur, poste qu'il devra quitter dès 1933 sur l'instance de la NSDAP qui, au seuil de l'établissement du nazisme en Allemagne, le classe dans la catégorie d'art dit «dégénéré». Les théories qu'il développe et transmet lors de ses leçons sont toutefois restées d'une saisissante actualité et ses préceptes, tels que légués dans ses *Carnets de notes*, constituent aujourd'hui un véritable héritage pour l'art moderne, encensé tant par les théoriciens de l'art que par les philosophes et les artistes eux-mêmes.

Parmi ses principes, celui selon lequel l'art n'a pas pour fonction d'imiter la nature, mais plutôt de la révéler et de la transcender. Selon Klee en effet, «l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible» (cité in C. Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, 1972, p. 26.). Pour lui, l'art est une allégorie de la création divine. C'est la raison pour laquelle il prône l'attention à la nature dans son aspect primitif: l'observation de la nature conduit à porter un regard philosophique sur celle-ci, et ainsi à faire œuvre d'abstraction, permettant par la suite la création libre. Cette démarche inductive aboutit chez Klee à l'édification d'un cosmos plastique, chaque œuvre constituant un univers à part entière dont les lois sont tirées de l'environnement contemplé, mais aussi une genèse métaphorique par laquelle, à l'image de toute cosmogonie divine, l'artiste élève un nouvel ordre.

Par la présente œuvre, *Regentag* ou "Jour de pluie", Klee dépeint notamment le rythme de cette nature. L'artiste a ici abandonné la technique en mosaïque - ou «division-

niste» - d'inspiration byzantine qu'il développe la même année, suite à ses voyages autour de la Méditerranée, et notamment en Sicile. Dans cette délicate composition, les nombreuses lignes courbes en transparence, associées aux camaïeux de tons verts, bleus et gris, créent ce mouvement dansant, qui rappelle autant les bourrasques que les averses balayées par le vent, et se confond comme dans la vision trouble d'un paysage dont les contours perdent toute leur netteté lors d'un jour de pluie. Le mouvement, principe central chez Klee, relève en outre d'un travail polyphonique: la ligne, en ce qu'elle fait naître les méandres, les boucles, puis les plans successifs de l'œuvre, agit comme les fils d'une mesure et les arabesques des notes qui font naître les différentes voix d'une partition. Grand amateur de musique, le peintre s'intéresse en effet particulièrement à la translation de celle-ci dans l'art. Aussi ses œuvres reflètent-elle les principes du rythme et les variations de tonalités qui, orchestrés ensemble, font vibrer l'image. Le *Jour de pluie* qui se dévoile à nos yeux, avec ses teintes froides et brumeuses, pourrait ainsi s'apparenter à une harmonie mineure.

Regentag semble être enfin l'incarnation des théories de l'artiste telles qu'il les présente au cours de ses conférences: «Je commence là où commence en fait la forme picturale, c'est-à-dire au point qui se met en mouvement. Peu après avoir posé le crayon [...] se forme une ligne. Mais si je commence une ligne [...] se forme une surface» (cité in R. Bonnefoit, *Paul Klee: sa théorie de l'art*, Lausanne, 2013, p. 37-38). Son processus créatif part ainsi du point, pour aller naturellement à la ligne et finalement créer la surface, dans une sorte de trinité graphique. Ces trois éléments semblent être chez Klee les données d'un axiome, à la façon de la géométrie euclidienne, qui confère ses règles propres à l'œuvre.

1931 was a year marked by Paul Klee's departure from the Bauhaus after ten years of teaching, and the start of his professorship at the Kunstakademie Düsseldorf. He would be forced to give up his post in 1933 at the instance of the NSDAP which, as Nazism took hold in Germany, placed him in the category of "degenerate" art. Still, the theories that he developed and passed on through his lessons retain a striking relevance today, and his doctrines, such as those he imparted in his Notebooks, provide a real legacy for modern art, equally lauded by art theorists, philosophers and artists themselves.

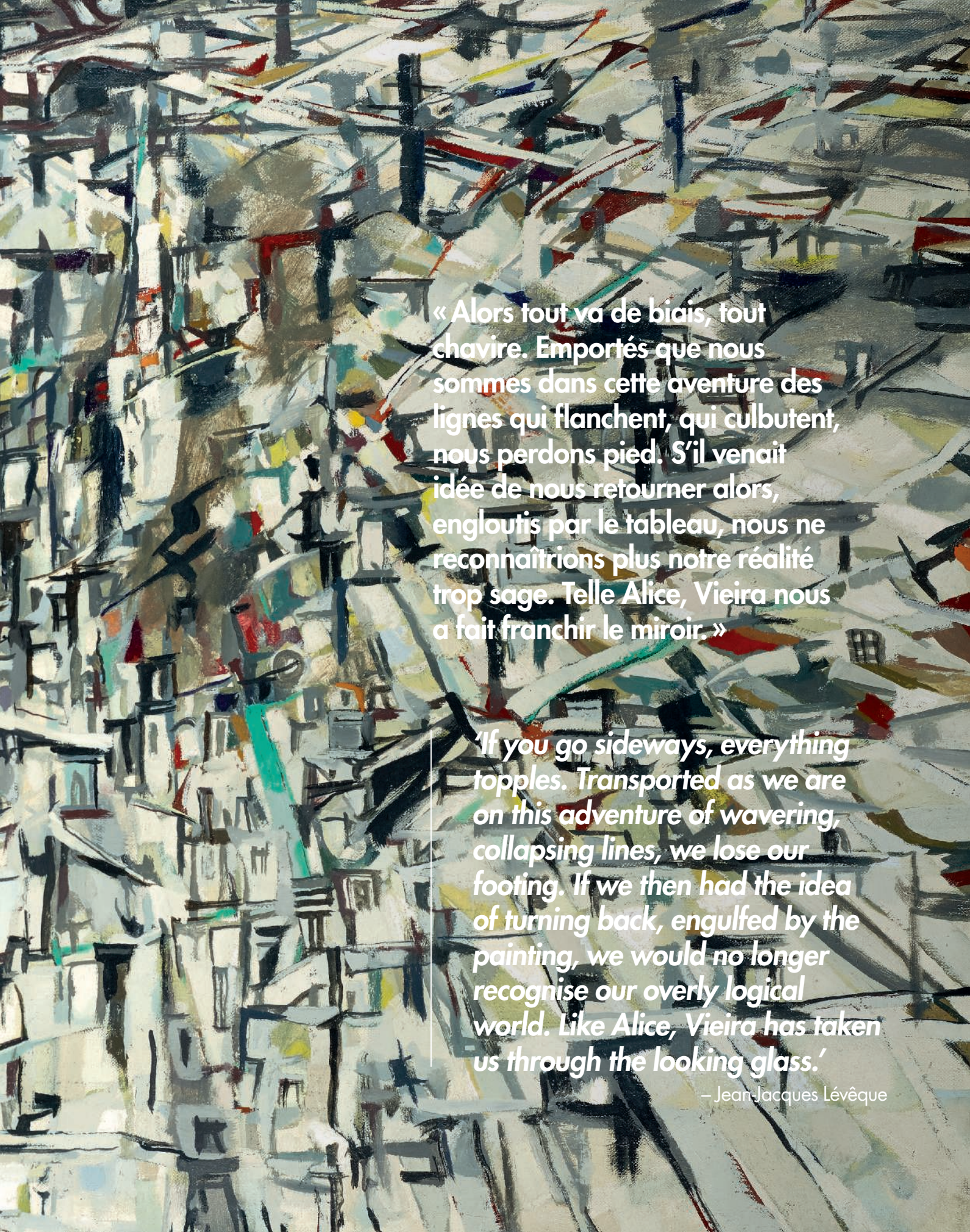
Among his principles is that which states that the purpose of art is not to imitate nature, but rather to reveal and transcend it. In Klee's words, "art does not reproduce the visible; rather, it makes visible" (quoted in C. Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, 1972, p. 26.). For Klee, art was a reflection of the concept of divine creation. He thus advocated focusing on the primitive aspect of nature: by observing nature, the artist could develop a philosophical perspective on it, and so achieve abstraction and the ability to create freely. For Klee, this inductive approach led not only to the construction of a plastic cosmos, each work constituting an entire universe governed by laws drawn from the environment contemplated by the artist, but also a metaphorical genesis with which one created a new order, like every divine cosmogony.

The present work *Regentag*, or "Rainy Day", Klee portrays the rhythm of this nature. Here, the artist has abandoned the Byzantine-inspired mosaic or "divisionist" technique that he developed in the same year, following his travels around the Mediterranean and in Sicily in particular. In this delicate composition, the many transparent, curved lines, combined with monochromes of green, blue and grey tones, create this dancing movement that brings to mind squalls and windswept showers, blurring like the unfocused vision of a landscape whose contours seem to lose their sharpness on a rainy day. Movement, a central pillar of Klee's work, also draws from a polyphonic endeavour. In giving rise to meanders and loops and creating the successive planes of the artwork, the line behaves like the musical lines of a bar and the arabesques of the notes which give rise to the range of voices in a score. Klee had an enormous passion for music, and was particularly interested in translating it into art. Hence his works mirror the principles of rhythm and variations in tone, which he orchestrates to amplify the images' resonance. The *Rainy Day* that reveals itself to us, with its cool, misty shades, appears to resemble a harmony in a minor key.

Regentag would seem to be the final incarnation of the artist's theories as presented during his conferences: "I begin where all pictorial form begins: with a point that sets itself in motion. Shortly after putting pencil to paper [...] a line forms. But when I start a line [...] a surface forms" (quoted in R. Bonnefoit, *Paul Klee: sa théorie de l'art*, Lausanne, 2013, p. 37-38). Thus his creative process began with the dot, progressing naturally to the line, and finally creating the surface, in a kind of graphic trinity. For Klee, these three elements seem to have been the facts of an axiom, rather like Euclidean geometry, which confers its own rules on the work.





An abstract painting featuring a dense, chaotic composition of overlapping lines and shapes. The color palette is dominated by greys, whites, and blacks, with occasional splashes of red, blue, and yellow. The overall effect is one of intense energy and disorientation, with no clear focal point or recognizable objects.

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

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

— Jean-Jacques Lévêque

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE, FRANCE

λ 24

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

La ville tentaculaire

signé 'Vieira da Silva' (en bas à droite)
huile sur toile
65 x 92 cm.
Peint en 1954

signed 'Vieira da Silva' (lower right)
oil on canvas
25 $\frac{5}{8}$ x 36 $\frac{1}{4}$ in.
Painted in 1954

€450,000-650,000
US\$500,000-720,000
£410,000-580,000

Tous les chemins vont vers la ville.
Du fond des brumes,
Là-bas, avec tous ses étages
Et ses grands escaliers et leurs voyages
Jusques au ciel, vers de plus hauts étages,
Comme d'un rêve, elle s'exhume.

[...] All roads lead towards the city.
Out of mist it materialises –
over there, with all its storeys,
its great staircases, and their flights
up to the sky, towards yet higher storeys –
from the earth as from a dream, it rises. [...]

– Emile Verhaeren, « La Ville »,
Les Campagnes hallucinées / Les villes tentaculaires, 1893

La Ville tentaculaire de Maria-Helena Vieira da Silva s'ancre dans une période singulière de l'artiste, traduisant l'alliance d'une maîtrise aboutie de la perspective et d'une sensibilité croissante, relative aux paysages urbains : « J'aime, dit-elle, ces paysages linéaires qu'on trouve dans les grandes villes » (cité in Jean Grenier, « Vieira da Silva », in *L'œil*, 1956, p.15). Apparaît alors le motif d'une ville empreinte d'un effet de mouvement et composée de lignes, de dédales et de labyrinthes, qui s'enchevêtrent et se croisent dans une composition complexe où l'œil vient se perdre : « alors tout va de biais, tout chavire. Emportés que nous sommes dans cette aventure des lignes qui flanchent, qui culbutent, nous perdons pied. S'il venait idée de nous retourner alors, engloutis par le tableau, nous ne reconnaitrions plus notre réalité trop sage. Telle

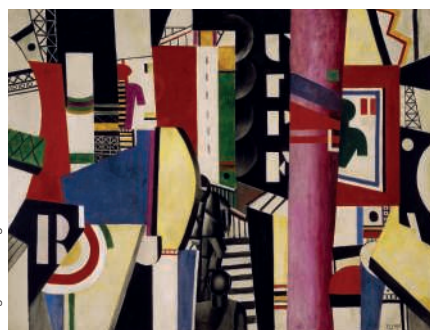
Alice, Vieira nous a fait franchir le miroir. » (Jean-Jacques Lévêque, « Elle nous guide », *Vieira da Silva - Peintures a tempera 1929-1979*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, février-mars 1977, non paginé).

Cet urbanisme rayonnant présente des formes qui s'associent jusqu'à suggérer un ordre. Elles finissent par s'esquiver, comme une multitude évasive de couloirs qui se muent et nous absorbent d'espaces en espaces, toujours traités avec la même gamme chromatique des gris colorés, ponctués çà et là de vives touches colorées : vert d'eau, orangé, ocre, jaune clair. Le territoire urbain représenté évoque la sensation d'une architecture cellulaire entraînant qui pourrait finalement s'apparenter, comme l'évoque Claude Esteban, à l'image de « l'architecture de nos pensées » (Claude Esteban, « La Conscience et l'Etoilement », *Vieira da Silva - Peintures 1935-1969*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, septembre-novembre 1969, p.15). La construction obsédante de l'œuvre de Vieira da Silva, poursuit ainsi la conquête de l'espace par une singularité picturale qui lui est propre.

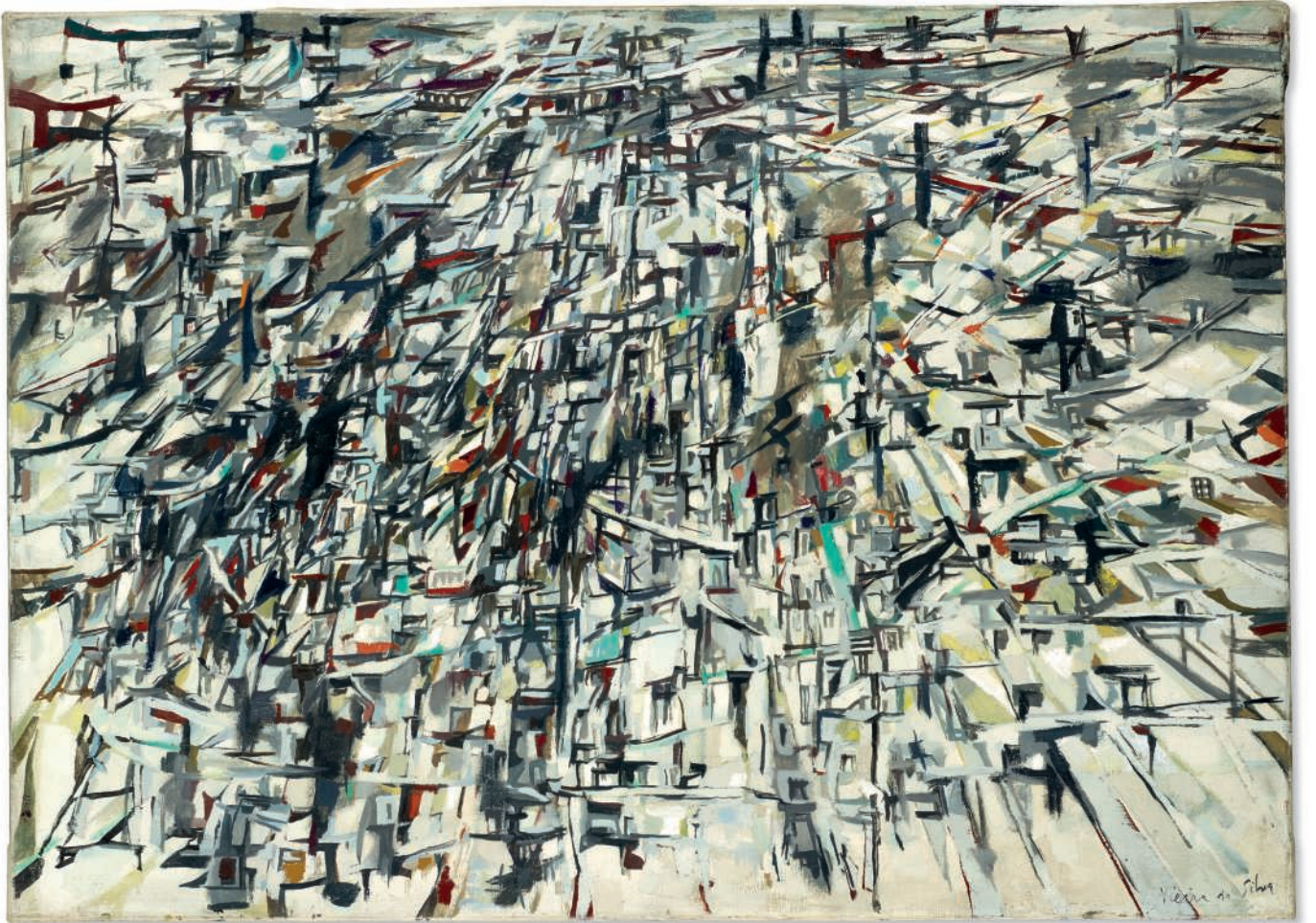
La Ville tentaculaire by Maria-Helena Vieira da Silva comes from a singular period in the artist's work, reflecting a combination of her mastery of perspective and growing sensitivity to urban landscapes: "I like the linear landscapes found in big cities" (cited by Jean Grenier, 'Vieira da Silva', in *L'œil*, 1956, p.15). Next came the motif of a city imbued with the effect

of movement and composed of intertwining and intersecting lines, mazes and labyrinths in a complex composition where the observer's eye does not know where to focus: "Everything is confused and disordered. Carried away as we are in this adventure of lines with no clear end, that fall over, we lose our footing. If we were to try to right ourselves, swallowed up by the painting, we would no longer recognise our conventional reality. Like Alice, Vieira takes us through the looking glass." (Jean-Jacques Lévêque, 'Elle nous guide', Vieira da Silva - Peintures a tempera 1929-1979, exhibition catalogue, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, February-March 1977, unpaginated).

This radiant urbanism presents forms that, when combined, suggest an order. The forms end up slipping away, like an evasive multitude of corridors that evolve and swallow observers up, dropping them from space to space, always treated with the same chromatic range of coloured greys, punctuated here and there with bright coloured touches: sea-green, orange, ochre, light yellow. The urban territory represented evokes a sensation of a lively compartmentalised architecture that could ultimately be similar, as Claude Esteban said, to the image of "the architecture of our thoughts" (Claude Esteban, 'La Conscience et l'Etoilement', Vieira da Silva - Peintures 1935-1969, exhibition catalogue, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, September-November 1969, p.15). The obsessive construction of Vieira da Silva's work thus continues the conquest of space through an artistic singularity all of its own.



Fernand Léger, *La Ville*, 1919.
Philadelphia Museum of Art.



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λ 25

MARTIN BARRÉ (1924-1993)

57-120 x 120-A

signé 'MARTIN BARRÉ' (en bas à droite); signé et titré 'MARTIN BARRÉ "57-120 x 120-A"' (au revers)
huile sur toile
120 x 120 cm.
Peint en 1957

signed 'MARTIN BARRÉ' (lower right); signed and titled 'MARTIN BARRÉ "57-120 x 120-A"' (on the reverse)
oil on canvas
47¼ x 47¼ in.
Painted in 1957

€100,000-150,000

US\$120,000-170,000

£90,000-130,000

EXPOSITION

Paris, Galerie Arnaud, *Martin Barré*, juillet-août 1957.

PROVENANCE

Galerie Arnaud, Paris.
Collection particulière, Paris (acquis auprès de celle-ci, en 1957).
Vente, Tajan, Paris, 7 décembre 2005, lot 18.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Nous remercions Madame Michèle Barré de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.
Cette œuvre sera inscrite au catalogue raisonné de Martin Barré actuellement en préparation sous la direction d'Yve-Alain Bois et Ann Hindry.

“Dans la peinture actuelle de Barré, le blanc prend une très grande importance. Il limite ses autres couleurs à l’ocre rouge et au bleu. Mais cela lui permet néanmoins d’obtenir une gamme très étendue, passant par les gris et par les bruns. Lorsqu’on lui reproche cette restriction sur sa palette, il répond par la phrase d’André Gide : ‘l’art naît des contraintes et meurt de libertés.’”

“In the current Martin Barré’s painting, white is very important. He limits the other colors to red ocher and blue, but it nevertheless allows him to obtain a very wide range, passing through the grays and the browns. When he is criticized for this restriction on his palette, he responds with André Gide’s words: ‘art is born of constraints and dies of freedom.’”

– Michel Ragon



57-120 x 120-A dans l'exposition à la Galerie Arnaud, Paris, 1957.



MARTIN BALLE

f 26

**LE MASQUE BAoulÉ
HELENA RUBINSTEIN, NDOMA**

THE HELENA RUBINSTEIN BAULE MASK
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 24.5 cm. (9½ in.)

€300,000-500,000

US\$340,000-550,000

£270,000-450,000

PROVENANCE

Collection privée, avant 1930
Léon Flagel et André Portier, Hôtel Drouot, Paris, *Arts primitifs*, 31 mai 1930, lot 289
Collection Helena Rubinstein (1872-1965), Paris / New York
Sotheby Parke-Bernet, New York, *The Helena Rubinstein Collection - African and Oceanic Art - Part One*, 21 avril 1966, lot 45
Harry A. Franklin (1903-1983), Beverly Hills, Californie, 1966-1983
Transmis par descendance familiale
Valerie Franklin-Nordin, Beverly Hills, Californie, 1983-1990
Sotheby's, New York, *The Harry A. Franklin Family Collection of African Art*, 21 avril 1990, lot 107
Collection privée européenne, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Portraits of Madame*, 29 janvier - 4 mars 1976
Palm Springs, Californie, Palm Springs Art Museum, *Portraits of Madame*, 26 mars - 27 avril 1976
Los Angeles, Californie, Los Angeles County Museum of Art, *Portraits of Madame*, 18 mai - 20 juin 1976

BIBLIOGRAPHIE

Los Angeles County Museum of Art, *Portraits of Madame*, Los Angeles, 1976



George Maillard Kessler (1894-1979), Helena Rubinstein présentant un masque de Côte d'Ivoire, 1934.

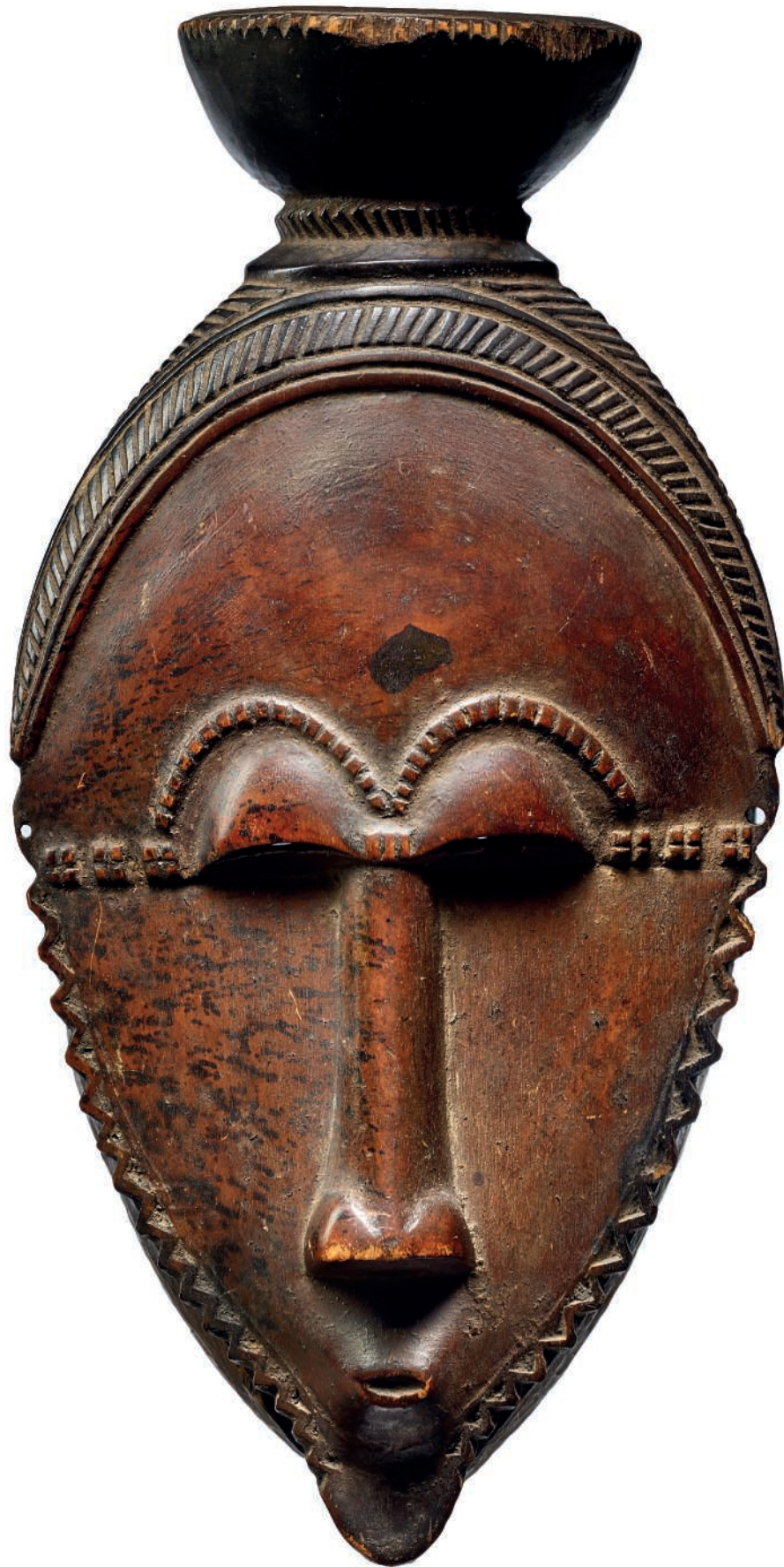
Le raffinement du masque Baoulé, présenté ici, est transcédé par ses proportions harmonieuses et la délicatesse de ses traits. L'artiste a divisé horizontalement le visage en deux plans, souligné par des yeux en amande fendus et des scarifications, suivant ainsi la proportion dorée. Les paupières en croissant de lune s'encastrent sous des sourcils en arcs de voûte hachurés révélant un large front surmonté d'une coiffure en diadème. La longue arête médiane du nez forme un axe vertical qui confère un aspect symétrique au masque. Ces masques Baoulé étaient déjà présents sur le marché de l'art, à Paris, au début du XX^e siècle. Ils ont sans doute inspiré Modigliani qui sculptait des visages en pierre, étirés, offrant la même stylisation, entre 1911 et 1913.

Une étude méticuleuse du corpus des masques Baoulé connus a révélé l'existence de deux autres masques du même artiste. Le premier fut vendu aux enchères à Paris, en 1994 (Maîtres Laurin-Guilloux-Buffetaud-Tailleur, *Collection de M. F. Rambaud et à divers amateurs. Art Nègre, Océanie*, 21 octobre 1994, lot 14). Bien qu'il soit surmonté de deux cornes, au lieu d'un récipient comme sur notre exemplaire, le masque présente les mêmes caractéristiques stylistiques (paupières en demi-sphères, double rangée de scarifications en motifs quadrillés sur les tempes, nez long et fin, de délicates narines, une petite bouche ova-

le et un menton quasi-inexistant). Un troisième exemplaire, du même sculpteur, se trouve dans la collection de la Fondation Dapper (inv. n° 0329). Les bords de ces trois masques sont auréolés de motifs en zig-zags avec un rétrécissement en direction du menton.

Les masques Baoulé étaient dansés à l'occasion de cérémonies et de festivités, tenant une fonction de divertissement. Ils interprétaient une variété de personnages en fonction des différents attributs de chacun. Le récipient qui se trouve sur notre exemplaire évoque certainement une femme qui tenait un rôle de soignante et de prodigieuse au sein de la communauté. Ce masque était dansé en la présence de cette femme, lui rendant ainsi hommage. Les traits délicats de l'exemplaire présenté ici traduit un idéal de beauté et de sérénité.

Le masque présenté ici a été acheté aux enchères le 31 mai 1930 (Léon Flagel-André Portier, Hôtel Drouot, Paris, *Arts primitifs*, lot 289) et entra dans la collection d'Helena Rubinstein (1872-1965), devenant ainsi l'une de ses premières acquisitions d'art africain. Symbole d'une émancipation féminine et sociale réussie, cette grande dame de la cosmétique a bâti une collection importante d'art africain qui fût le prolongement d'elle-même : remarquable, sophistiquée, avant-garde et élégante. Soucieuse de gérer sa collection comme ses affaires, cette main de fer dans un gant de





velours a érigé un empire de la beauté. Helena Rubinstein commença sa collection dans les années 1930 en compagnie d'amis éclairés, Jacob Epstein et la figure du marchand d'art africain, Charles Ratton. Les qualités esthétiques de cet exceptionnel masque ont de toute évidence séduit cette «impératrice de la beauté». Sa célébrisime collection fut dispersée aux enchères en 1966. Cet événement est considéré comme historique pour la reconnaissance du marché des arts d'Afrique et d'Océanie et pour celle du goût d'Helena Rubinstein. Le Musée du quai Branly - Jacques Chirac mettra en avant une soixantaine de pièces issues de la collection d'art d'Helena Rubinstein, du 5 novembre 2019 au 28 juin 2020.

This exquisite Baule mask from Ivory Coast is rendered with great delicacy and skillfully proportioned. Unconsciously, the sculptor has divided the face in two with the lines of the slit eyes following the principles of the golden ratio. The arcs of the brow frame the moon-shaped upper eyelid, the whole mirroring the large forehead crowned by a diadem-shaped rounded coiffure. The elongated nose forms a central axis for the lower half of this perfectly symmetric mask. Such Ivory Coast masks, already present on the Parisian art market at the beginning of the 20th century, most likely inspired Amadeo Modigliani when he was sculpting his stone heads, sharing the same stylization and elongation, between 1911 and 1913.

Meticulous study of the known corpus of Baule mask revealed the existence of two other masks sculpted by the same master artist. A first was sold at auction in Paris in 1994 (Laurin-Guilloux-Buffetaud-Tailleur, Paris, Collection de Monsieur F. Rambaud, 21 October 1994, lot 14 - 23cm). Graced with two downward horns instead of a vessel, the mask displays identical facial features (half moon-shaped upper eyelids, a double row of scarifications on the temples, an elongated thin nose, soft nostrils and a small oval pouting mouth above an almost non-existent chin). A third mask by this talented artist is in the famed collection of the Dapper Foundation (inv. no. 0329 - 20,5 cm) in Paris. All three share a meticulously carved zigzag decoration, which frames the edge of the face narrowing down towards the chin.

At a wide range of Baule festivals and celebrations in central Ivory Coast, masks were danced to entertain. A variety of characters performed on these occasions, each with different attributes. A woman holding a recipient on top of her head was, and still is, a pretty common sight in Ivory Coast. The reduced vessel on top of this mask possibly referred to the woman this mask portrayed, evoking her position of caretaker and provider within her Baule community. The mask would dance in her presence and render homage to her during the closing of the

ceremonies. Its delicate features were meant to exemplify an ideal of beauty and composure.

This mask was purchased at auction in Paris in May 1930 at Drouot, entering thus the collection of Helena Rubinstein (1872-1965) as one of her earliest acquisitions of african art. The name of Helena Rubinstein conjures up an empire of elegance, a realm of good taste: this grand dame of cosmetics was an insatiable collector and an inveterate aesthete. Rubinstein approached art with the same valence of rigor that made her a formidable entrepreneur. She began acquiring African art in the 1930s with the help of Jacob Epstein, a New York-born sculptor and Charles Ratton, the era's African art dealer extraordinaire. Rubinstein was especially drawn to works with striking faces, a fitting fixation for a cosmetics magnate, so it can easily be understood why she was drawn to this exceptional mask. In 1966, the sale of her collection would become a decisive moment for the appreciation of African art and its market, and an acknowledgement of her great taste. Later this year, the Musée du quai Branly-Jacques Chirac will devote an exhibition to her taste-making art collection.



Amedeo Modigliani (1884-1920), *Tête de cariatide*, vers 1910-1911.



Masque Baoulé, Collection de M.F. Rambaud et à divers amateurs. Art Nègre, Océanie, 21 octobre 1994, lot 14.

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE, SUISSE

λ.f. 27

MAX ERNST (1891-1976)

Un microbe vu à travers un tempérament

signé et numéroté 'max ernst...I/VI' (en bas); avec la marque du fondeur 'SUSSE FONDEUR PARIS' (sur le côté droit)

bronze à patine brune et chaîne en fer

Hauteur: 300 cm.

Conçu en 1964; cette épreuve fondue en 1965 dans une édition de 6 exemplaires numérotés 0/VI à V/VI + trois épreuves d'artiste

signed and numbered 'max ernst...' I/VI' (at the bottom); with foundry mark 'SUSSE FONDEUR PARIS' (on the right side)

bronze with brown patina and iron chain

Height: 118 1/8 in.

Conceived in 1964; this bronze cast in 1965 in an edition of 6 numbered 0/VI to V/VI + 3 artist's proofs

€300,000-500,000

US\$340,000-550,000

£280,000-450,000

PROVENANCE

Galerie Isy Brachot, Bruxelles (avant 1977).

Acquis par le propriétaire actuel dans les années 1980.

BIBLIOGRAPHIE

J. Russell, *Max Ernst, Life and Work*, Londres, 1966, p. 206-207 et 348 (la version en bois illustrée, pl. 153).

A.G. Schlumberger, *Les Treilles, Histoire naturelle et humaine d'un dessein*, Paris, 1979, p. 241 (une autre épreuve illustrée).

J. auf der Lake, *Skulpturen von Max Ernst, Aesthetische Theorie und Praxis*, Francfort, 1986, p. 138-140 (une autre épreuve illustrée, fig. 35).

J. Pech, *Max Ernst, Plastische Werke*, Cologne, 2005, p. 172-175 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 175).

W. Spies, S. Metken, G. Metken et J. Pech, *Max Ernst, Œuvre-katalog, Werke 1964-1969*, Cologne, 2007, p. 367, no. 4582, I (une autre épreuve illustrée).



En 1955, un an après que Max Ernst reçoit le Grand Prix de peinture à la Biennale de Venise, l'artiste s'installe avec son épouse Dorothea Tanning dans une ferme à Huismes, dans la vallée de la Loire, lieu où ils élirent domicile pour la décennie suivante. À Huismes, Ernst utilise les débris agricoles qu'il glane dans les détritiques des fermes voisines pour créer une série d'assemblages sculpturaux de plus en plus audacieux qui ne sont pas sans rappeler les célèbres *bricolages* que Picasso avait réalisés à Vallauris plus tôt dans les années 1950. Deux jougs de bœufs forment ainsi la base de l'œuvre *Êtes-vous Niniche?* (fig. 1), tandis qu'une boîte en bois destinée à couper les asperges lui permet de réaliser *Deux et deux font un* (fig. 2; les deux datés de 1955-56). Jürgen Pech écrit à ce sujet que «ces objets sont remis en question et arrachés à leur fonctionnalité quotidienne. Leur identité est annulée et étendue, leur sens transformé et poétisé. Comme l'ensemble de son œuvre, les sculptures d'Ernst présentent une vision du cosmos pleine de découverte» (cité in *Max Ernst: Rétrospective*, cat. exp., Albertina Museum, Vienne, 2013, p. 296).

Si la présente sculpture fut au départ conçue comme un assemblage unique créé par l'artiste en 1964, elle fut fondue en bronze dès la même année. L'élément central de la composition est un dispositif en bois utilisé pour harnacher un cheval



© ADAGP, Paris, 2019 / tous droits réservés

Max Ernst, *Êtes-vous Niniche?*, 1955. Collection particulière.

ou un bœuf à une charrue, dont les tiges courbées peuvent s'élever jusqu'à plus de deux mètres. Les deux barres croisées sont insérées dans une planche étroite, finement sciée et fixée verticalement dans une base en bois. Un roulement de roue en fer est monté sur l'extrémité supérieure de la planche et une paire de chaînes, jointes par un anneau, pend entre les très hauts mancherons de charrue. Ces différents éléments assemblés par l'artiste suggèrent une créature dont l'apparence est proche de celle d'une stèle, grande et austère, qui transperce l'observateur de ses yeux ronds et de sa bouche ouverte. Les deux hampes dans la partie supérieure de la composition se lisent comme de gigantesques cornes excessivement longues que la créature jette dans les airs, comme si elle n'avait pas conscience de sa grandeur. John Russell écrit d'ailleurs que «La pièce...nous rappelle qu'Ernst fut l'un des premiers collectionneurs de ce qui fut un jour appelé l'art primitif: cette grande figure décharnée et cornue pourrait trouver sa place dans une anthologie de l'art tribal et passer sans passeport, mais elle offre également - notez la caractéristique tête à bec - des éléments du répertoire des images favorites de Max Ernst» (cité in *ibid.*, p. 206-207).

Le titre, donné par Ernst à la sculpture - *Microbe vu à travers un tempérament* - possède en outre une forte résonance dans l'histoire de l'art moderne, en cela que le poète Tristan Tzara, l'un des fondateurs du mouvement Dada, fit de façon mémorable référence au mouvement comme à un «microbe vierge», assimilant son effet sur le public à celui provoqué par une infection, virulente et au-

to-promue (cité in *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 1981, p. 251). À Sedona, en 1946, Ernst se mit à produire de minuscules gouaches connues sous le nom de *Microbes* dans lesquelles il associe la technique du décalcomanie - en appliquant le pigment sur une feuille, puis en la pressant contre une autre - au dessin automatique surréaliste. Les images obtenues évoquent les larges canyons et les formations rocheuses du paysage de l'Arizona, compressées en un minuscule format. En 1953, Ernst rassembla sept de ces gouaches dans un petit livre intitulé *Sept microbes vus à travers un tempérament*, où chaque œuvre était accompagnée d'un poème. La dernière partie du titre fait référence à la célèbre phrase de Zola: «Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament». Un coin de la création, ou, en d'autres termes, une petite partie de la nature - même un microbe - suffit à l'artiste pour développer ses propres explorations dans un univers visuel autonome.

Dans la présente sculpture, le format paradoxalement massif met en évidence l'importance du microbe dans la taxinomie artistique de Max Ernst. Suivant la conclusion de Pech, «Ernst soumet les objets de la vraie vie à son tempérament artistique et les transforme en une configuration anthropomorphique, comme un microbe géant qui apparaît sous le verre magnifiant de l'imagination de l'artiste. Cette sculpture incarne à la perfection la méthode par laquelle Ernst voit et interprète le monde - du microcosme au macrocosme, et inversement - et interroge l'identité et l'union des contraires» (cité in *ibid.*, p. 111-113).



© ADAGP, Paris, 2019 / akg-images

Max Ernst, *Deux et deux font un*, 1956. Collection particulière.

In 1955, the year after Ernst received the Grand Prize for Painting at the Venice Biennale, he and his wife Dorothea Tanning purchased a farmhouse at Huismes in the Loire Valley, which would remain their home for the next decade. At Huismes, Ernst used agricultural debris that he scavenged from nearby farms to create a series of increasingly bold sculptural assemblages, which recall the celebrated bricolages that Picasso had produced at Vallauris earlier in the decade. Two ox yokes form the basis for Ernst's *Étes-vous Niniche*, for instance, while a wooden box for trimming asparagus is elaborated to produce *Deux et deux font un* (both 1955-56). Jürgen Pech has written, "These objects are called into question and wrested from their everyday functionality. Their identity is annulled and expanded, their meaning transformed and poeticized. Like his work as a whole, Ernst's sculptures offer a view of a cosmos full of discovery" (Max Ernst: Retrospective, exh. cat., Albertina Museum, Vienna, 2013, p. 296).

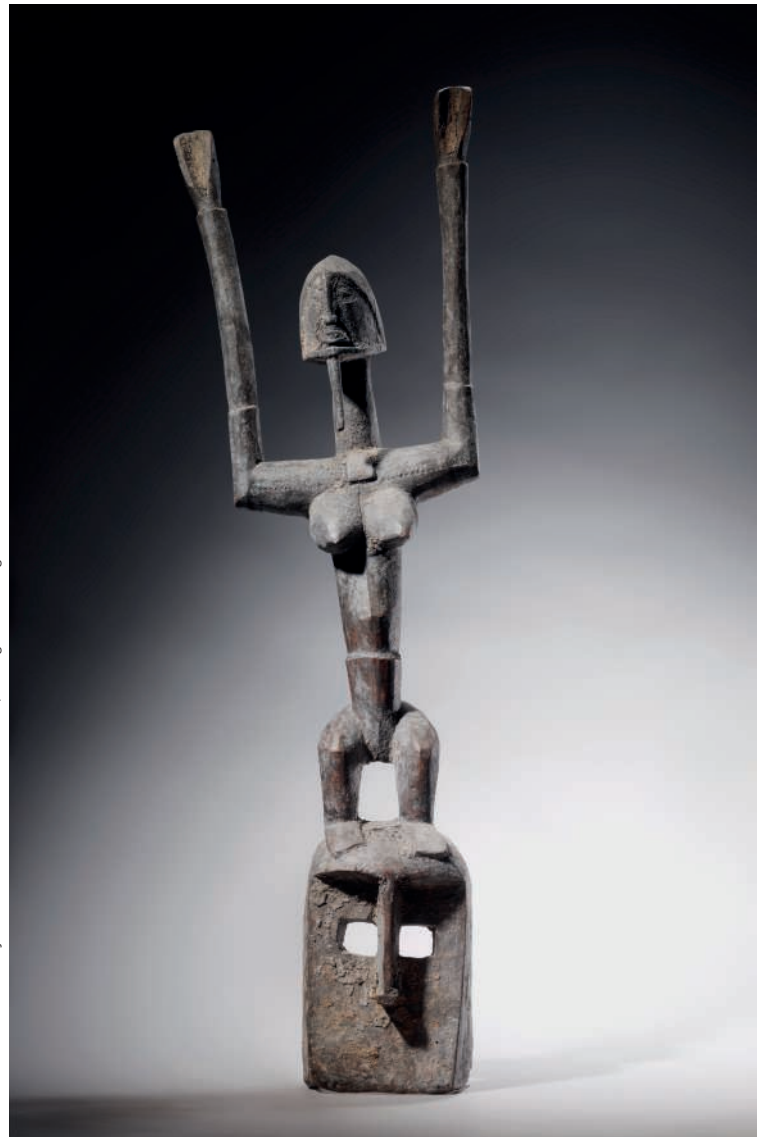
The present sculpture originated as an assemblage in 1964 and was first cast in bronze the same year. The central element of the composition is the wooden apparatus used to harness a horse or ox to a cart, the slightly bent shafts reaching upward to a height of almost twelve feet. The two cross-bars are inserted into a narrow, smoothly sawn board, which is fixed vertically into a wooden base. An iron wheel bearing is mounted to the upper end of the plank, and a pair of chains, joined together by a ring, hangs between the towering wagon-shafts. The forms combine to create the image of a stela-like creature, grand and austere, which transfixes the viewer with its round eyes and gaping mouth. The wagon-shafts read either as gigantic horns or excessively long extremities that the creature throws into the air, as if caught unaware. John Russell has written, "The piece...reminds us that Ernst was a pioneer collector of what was once called 'primitive art': this great gaunt horned figure could take its place in any anthology of tribal art and get by without showing its passport, but it has also--note the characteristic beaked head-elements from the repertory of Max Ernst's favorite images" (quoted in *ibid.*, p. 206-207).

The title that Ernst gave to the sculpture - *Microbe vu à travers un tempérament* (*A Microbe Seen Through A Temperament*) - has a powerful resonance in the history of modern art. The poet Tristan Tzara, one of the founders of Dada, memorably referred to the movement as a "virgin microbe," likening its impact on the public to that of an infection, virulent and self-promoting (quoted in R. Motherwell, ed., *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 1981, p. 251). In Sedona in 1946, Ernst began to produce minuscule gouaches known as *Microbes*, using the technique of decalcomania (applying pigment to one sheet and then pressing it against another), with its overtones

of surrealist automatism. The resulting images evoke the vast canyons and rock formations of the Arizona landscape, compressed into tiny format. In 1953, Ernst compiled seven of these into a small book entitled *Sept microbes vus à travers un tempérament*, with each painting serving as the accompaniment to a poem. The latter part of the title is a reference to the celebrated phrase of Zola: "*Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament*". A corner of the creation, in other words--a mere part of nature, a microbe even--is sufficient to enable the artist to develop his own, internally consistent, autonomous realm of visual forms.

In the present sculpture, the paradoxically massive scale underscores the importance of the microbe

in Ernst's artistic taxonomy. Pech has concluded, "Ernst submits objects from real life to his artistic temperament and they are transformed into an anthropomorphic configuration, like a gigantic microbe appearing under the magnifying glass of the artist's imagination. This sculpture embodies to perfection Ernst's method of seeing and interpreting the world--from microcosm to macrocosm, in turn--and posing questions about identity and the unity of opposites" (quoted in *ibid.*, p. 111-113).



© James Albert and Mary Gardiner Ford Memorial Fund / Bridgeman Images

Masque Dogon, début des années 1900. Cleveland Museum of Art, Ohio.

28

ROGER DE LA FRESNAYE (1885-1925)

Le Quatorze juillet

signé 'R de la Fresnaye' (en bas à droite)

huile sur toile

65.2 x 81 cm.

Peint en 1914

signed 'R de la Fresnaye' (lower right)

oil on canvas

25½ x 31¾ in.

Painted in 1914

€280,000-350,000

US\$310,000-390,000

£260,000-310,000

PROVENANCE

André Simon, Paris (vers 1920).

Collection W. Cable, Lausanne (vers 1927).

Collection particulière, Suisse (par descendance).

Collection particulière, Belgique.

BIBLIOGRAPHIE

M. Charzat, *Roger de La Fresnaye, Une peinture libre comme l'air*, Paris, 2017, p. 100 (illustré en couleurs).

André Schoeller a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 2012.



Réalisé en 1914, alors que le peintre est au zénith de son art, *Le Quatorze juillet* constitue une des œuvres les plus ambitieuses de Roger de La Fresnaye. Au même titre que sa *Conquête de l'air* peint un an auparavant, notre tableau marque l'aboutissement des recherches cubistes que l'artiste entreprend dès 1910. La critique a accordé à ces œuvres une place primaire dans l'histoire de la peinture avant-garde grâce au travail innovateur sur le chromatisme qu'elles révèlent, reprenant le principe cher à Robert Delaunay de la simultanéité de la couleur.

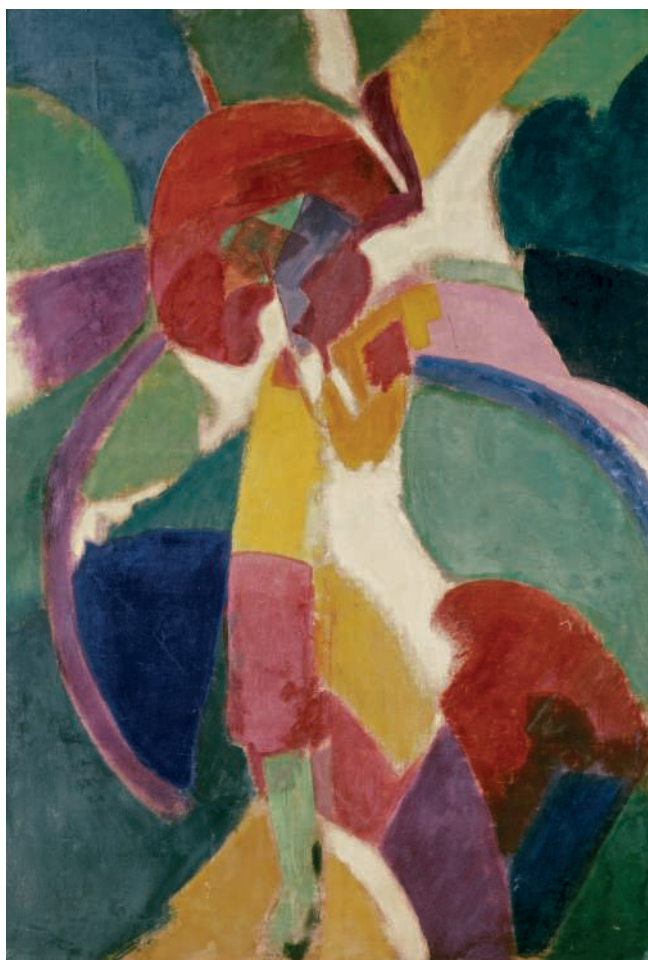
Les années 1910-14 furent les plus prolifiques et les plus prometteuses pour l'artiste; dès 1910, il commença à explorer les possibilités formelles du cubisme, et exposa tous les ans au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne. Le Salon d'Aut-

tomne de 1910 s'avéra crucial dans la fondation du groupe de Puteaux, composé à l'origine de peintres issus de l'école cubiste. De l'hiver 1910 à 1911, Albert Gleizes et Roger de la Fresnaye, ainsi que Fernand Léger, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Robert et Sonia Delaunay, se rencontrèrent régulièrement chez Alexandre Mercereau, poète, impresario, et ancien membre du groupe de l'Abbaye de Créteil, qualifié par Marinetti d'«évangéliste lyrique, centrale électrique des Lettres modernes» (F. T. Marinetti, *Le Futurisme mondiale*, 1924) pour sa mystérieuse capacité à galvaniser l'avant-garde. Au printemps de cette année, ils exposèrent ensemble au Salon des Indépendants grâce au contrôle du vote du comité d'accrochage. Ce ne fut cependant qu'au Salon d'Automne de 1911 que les frères Duchamp — les peintres Marcel Duchamp



Roger de La Fresnaye, *La Conquête de l'air, avec deux personnages*, 1913.
Vente, Christie's Paris, 24 mars 2017, lot 305, 2,370,500 €.

© Christie's Images Limited (2017)



Robert Delaunay, *Femme avec un parasol*, 1913.
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

et Jacques Villon et l'architecte/designer Raymond Duchamp-Villon — et Francis Picabia, tous anciens membres de la Société normande de peinture moderne, découvrirent l'intérêt stylistique qu'ils partageaient avec le groupe Gleizes-La Fresnaye. Les réunions hebdomadaires dans l'atelier de Jacques Villon, en banlieue parisienne, à Puteaux, marquèrent la formation de la fameuse Section d'Or, dont Roger de La Fresnaye fut un membre fondateur et incontournable.

L'essayiste américain et sans doute le critique le plus influent du XX^e siècle, Clement Greenberg, constatait que La Fresnaye était à sa façon un pionnier, qui, dès qu'il eut absorbé ce qu'il voulait du cubisme développé par Picasso et Braque, a entrepris de le rendre élégant, décoratif et joyeux. La Fresnaye fut l'un des premiers, avec Robert Delaunay, à explorer les possibilités du cubisme comme décoration quasi-abstraite, et ses peintures de la période 1913-14 atteignent par leur délicatesse un des premiers apogées du style cubiste (voir Clement Greenberg cité in *The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chicago, 1986). Bien que La Fresnaye incorporât les techniques cubistes à ses toiles, il conserva un style naturaliste, n'adoptant jamais une analyse radicale de la forme.

Le Quatorze juillet offre un exemple emblématique des expérimentations cubistes idiosyncrasiques de La Fresnaye et est manifeste d'une transition décisive dans la carrière de l'artiste. En 1913, il s'orienta vers le cubisme orphique, abstrait et axé sur la couleur de Delaunay. Si ses compositions demeuraient résolument figuratives, il fut le premier à injecter une couleur intense dans les formes plates, grossièrement ébauchées, qui caractérisent son œuvre de cette période. Sa sensibilité à la couleur est résolument concrète dans la présente œuvre où la construction est fondée sur une série de formes géométriques colorées de couleurs primaires, noires ou blanches.



Roger de La Fresnaye, *La Vie conjugale*, 1912-1913.
 Vente, Christie's Paris, 20 octobre 2016, lot 17, 506,500 €.

© Christie's Images Limited (2016)

Affichant fièrement les couleurs du drapeau tricolore dans la partie supérieure gauche, La Fresnaye donne à cette œuvre une dimension patriotique évidente au moment de son exécution à l'aube de la Première Guerre Mondiale. La carrière de Roger de La Fresnaye sera tragiquement brisée dix ans plus tard, emportant la possibilité d'une évolution encore plus novice dans sa réflexion visuelle, et laissant derrière lui un ensemble abrégé dont *Le Quatorze juillet*, œuvre emblématique.

Painted in 1914 at the height of his career, *Le Quatorze juillet* counts as one of Roger de La Fresnaye's most ambitious paintings. Alongside his *La conquête de l'air* executed one year previously, the present painting demonstrates the success of his cubist experiments undertaken since 1910. Academics have defined these two works as occupying a central space in the history of Avant-Garde painting due to the innovatory approach to colour which they exhibit, exemplifying the principles being developed in parallel by Robert Delaunay.

The years 1910-14 were the most prolific and progressive for the artist. Beginning in 1910, de La Fresnaye began to explore the formal possibilities of Cubism, exhibiting annually at both the Salon des Independants and the Salon d'Automne. The Salon d'Automne of 1910 proved crucial to the foundation of the Puteaux Group comprised primarily of painters of the "Cubist School". Between the winter of 1910 and early 1911, Albert Gleizes and Roger de

La Fresnaye along with Fernand Léger, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier and Robert and Sonia Delaunay met regularly at the home of Alexandre Mercereau, poet, impresario and former member of the Abbaye de Creteil group whom Marinetti referred to as the "Lyrical evangeliste, the Electric Hub of Modern letters" (F. T. Marinetti, *Le Futurisme mondiale*, 1924) for his uncanny ability to galvanise the avant-garde. They exhibited together at the spring Salon des Independants by controlling the voting for the hanging committee. It was not, however, until the Salon d'Automne of 1911, that the Duchamp brothers- painters Marcel Duchamp and Jacques Villon and architect/designer Raymond Duchamp-Villon- together with Francis Picabia, all formerly of the Société Normande de Peinture Moderne, discovered the stylistic interests they shared with the Gleizes-La Fresnaye group. Weekly meetings held at Jacques Villon's studio in the Parisian suburb of Puteaux marked the formation of the seminal Section d'Or, of which Roger de La Fresnaye was a principle and a founding member. The American essayist and arguably the most influential art critic of the 20th century, Clement Greenberg believed de La Fresnaye was a pioneer in his own manner due to his absorption of all that he had learned from Picasso and Braque's developments in cubism, but which he then proceeded to render elegant, decorative and optimistic. De La Fresnaye was one of the first, along with Robert Delaunay, to explore the possibilities of cubism as quasi-abstract decoration and his paintings of the period 1913-14 achieved in their

delicacy one of the early culminations of cubist style (see Clement Greenberg,

The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949, Chicago, 1986). Although de La Fresnaye incorporated Cubist techniques into his paintings, he retained a naturalistic style, never fully embracing a radical analysis of form.

Le Quatorze juillet offers a prime example of de La Fresnaye's idiosyncratic experiments with Cubism, and can be seen as evidence of a significantly transitional moment in the artist's career. In 1913 he began to embrace Delaunays' abstract and colour orientated Orphic Cubism. While de La Fresnaye's compositions remained resolutely representational, he was the first to inject high colour into the flat, roughly blocked out shapes characteristic of his work at the time. De La Fresnaye's sensitivity to colour is palpably present in the composition employed for *Le quatorze juillet* whose construction is built around a series of geometric shapes in either primary colours, or in black or white.

Executed at the outbreak of the First World War and proudly parading the colours of the Tricolour in the upper left quadrant, the artist gave the present painting an unapologetically patriotic dimension. Roger de La Fresnaye's career would be tragically truncated ten years later, removing the opportunity for him to further develop his visual innovations, and leaving behind a restricted group of works, within which *Le quatorze juillet* occupies an emblematic place.

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λf 29

MAX ERNST (1891-1976)

Chimère rouge

signé et daté 'max ernst 1925' (en bas à droite)
huile sur toile
73 x 41.6 cm.
Peint en 1925

signed and dated 'max ernst 1925' (lower right)
oil on canvas
28¾ x 16¾ in.
Painted in 1925

€250,000-350,000
US\$280,000-390,000
£230,000-310,000

PROVENANCE

Aram D. Mouradian, Paris (probablement acquis auprès de l'artiste).
Galerie D. Benador, Genève.
Frua d'Angeli, Turin (avant 1972)
Galerie Jan Krugier, Genève (avant 1975).
Alex Maguy [Galerie de l'Elysée], Paris.
Collection particulière, Europe (avant 1979).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Londres, The Matthiesen Gallery, *Retrospective Exhibition of Paintings by Max Ernst*, novembre-décembre 1956, p. 7, no. 5 (titré 'Chimère'; erronément daté '1924').
Genève, Galerie Jan Krugier, *Le silence des autres*, novembre-décembre 1972, no. 8 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

G. Gatt, *Max Ernst*, Florence, 1968, p. 89, no. 13 (illustré en couleurs, pl. 13; titré 'Chimera').
W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke 1906-1925*, Cologne, 1975, p. 349, no. 669 (illustré).



© ADAGP, Paris, 2019 / Bridgeman Images

Max Ernst, *La Jeune Chimère*, 1920.
Collection particulière.

Dans cette *Chimère rouge*, Max Ernst exhibe une créature étrange – mi-humaine, mi-artefact – plantée au milieu d'un paysage sombre, énigmatique et emprunt de mélancolie, évocateur de l'univers de Giorgio De Chirico. Peinte en 1925, cette toile est à notre connaissance la seule variation sur ce sujet qu'Ernst ait signée postérieurement à son collage de jeunesse sur le même thème, réalisé à Cologne au début des années 1920, à l'apogée de sa période Dada. Dans ces deux travaux qui adoptent l'approche «mécanomorphique» de Francis Picabia et de Marcel Duchamp, l'Allemand décline l'un des emblèmes centraux de ses créations des Années folles: la femme sans tête.

Le collage d'origine (*Jeune Chimère*, vers 1921) est constitué d'un ensemble composite d'images issues de coupures de modes d'emploi et de manuels pédagogiques, que l'artiste a travesti à coups d'encre et de gouache. Ces distorsions bizarres et troublantes de la forme humaine lui avaient été inspirées par son expérience récente sur le front, et le sentiment qu'il appartenait dé-

sormais à une génération qui, confia-t-il, «était revenue abasourdie de la guerre, et il fallait bien que notre dégoût profond trouve un exutoire. Cela a assez naturellement pris la forme d'attaques contre les fondements de la civilisation qui avait provoqué ce conflit – des attaques contre le langage, la syntaxe, la logique, la littérature, la peinture et ainsi de suite» (M. Ernst, cité in *Max Ernst*, cat. exp., Londres, 1991, p. 82).

Ce fut lorsqu'il fit la découverte, durant l'été 1919 à Munich, des publications Dada les plus récentes et de la *pittura metafisica* italienne, que le parcours créatif de Max Ernst s'engagea dans cette nouvelle direction. Une vraie révélation: «J'ai eu l'impression de tomber sur quelque chose qui m'était familier depuis toujours, comme quand un phénomène de déjà-vu lève le voile sur un champ entier de votre inconscient que vous aviez refusé, au moyen d'une espèce d'autocensure, de voir ou de comprendre» (M. Ernst, 'Notes for a Biography', *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism*, cat. exp., Houston, 1993, p. 57).



À l'instar de son collage original, ici, dans cette *Chimère rouge* qui penche encore plus vers l'expression de De Chirico, en lieu et place des habituels mannequins «métaphysiques» du peintre italien, Ernst imagine une sorte d'humanoïde improbable et perturbant; une jeune femme vêtue d'une robe rouge, dont la tête a été remplacée par une attelle orthopédique. Faisant écho à la vision déroutante et choquante de ces vétérans blessés qui arpentent les rues d'Europe au lendemain de la Grande Guerre – leurs corps à la fois humains et robotiques altérés par la ferraille et les prothèses –, la «chimère» d'Ernst entremêle volontairement la beauté traditionnelle et la mécanique la plus grotesque. Elle revendique sciemment et conteste en même temps l'idée de beauté poétique que prônent alors les nouveaux camarades surréalistes d'Ernst; cette même beauté qu'admirait tant le Comte de Lautréamont, écrivain du XIX^e siècle fasciné par la poésie née «de la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie». *Chimère rouge* semble vouloir imposer une représentation tout aussi déconcertante de la beauté, sous la forme de cette «nouvelle femme» des temps nouveaux, créature du XX^e siècle post-apocalyptique – ce meilleur des mondes, terrifiant de modernité.



© ADAGP, Paris, 2019 / Photo : BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image BPK

Le groupe des surréalistes en 1942 (de haut en bas, de gauche à droite : Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian ; Max Ernst, Amédée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger, Berenice Abbott ; Stanley William Hayter, Leonora Carrington).

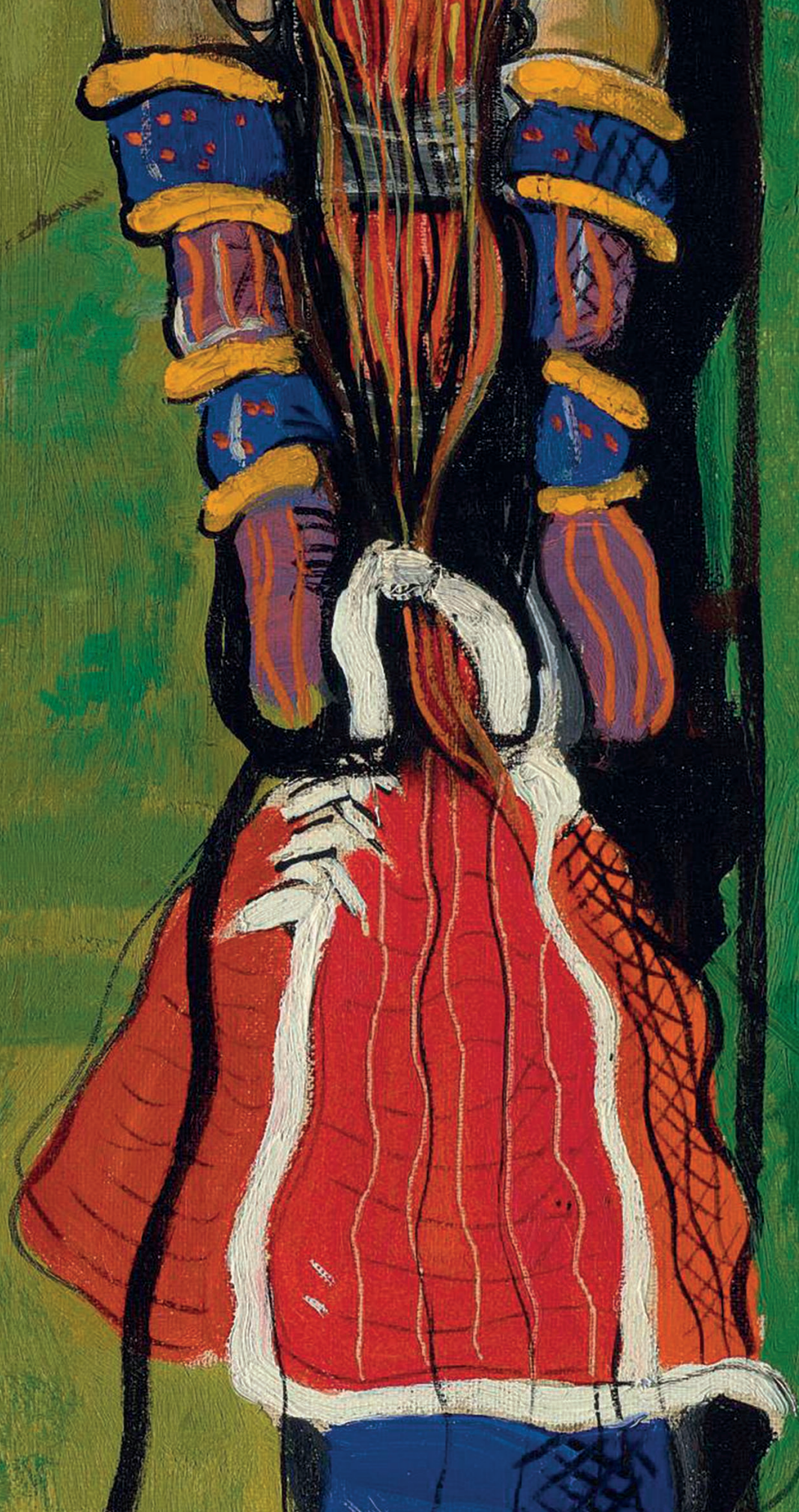


Giorgio de Chirico, *Il grande metafisico*, 1917. Vente, Christie's New York, 4 mai 2004, lot 20, \$ 7,175,500.

In *Chimère rouge*, Max Ernst presents a bizarre figure – part human, part man-made apparatus – standing in a sombre de Chirico-esque landscape of enigma and melancholy. Painted in 1925, this work is the only known painting that Max Ernst did of this subject after the early collage that Ernst had made during the height of his Dada period in Cologne in the early 1920s. In these works, following the mechanomorphic manner of fellow Dadaists Francis Picabia and Marcel Duchamp, Ernst articulated one of the central images of his art of the 1920s: the figure of a faceless or headless female.

The original collage (Young Chimera, circa 1921) was a composite of cut-out printed imagery from instructional manuals and pedagogical textbooks that Ernst had added to in gouache and ink. His inspiration for the creation of such haunting and bizarre distortions of the human form came, he said, from his recent war experience and the fact that he belonged to a generation who "came back from the war dazed and our disgust simply had to find an outlet. This quite naturally took the form of attacks on the foundations of the civilization that had brought this war about – attacks on language, syntax, logic, literature, painting and so forth" (Ernst, quoted in Max Ernst, exh. cat., London, 1991, p. 82). Ernst's creative path in this direction was inspired by a revelatory encounter in Munich in the summer of 1919 with the most recent Dada publications and with Italian *pittura metafisica*. Of this experience he later

said, "I had the impression of having met something that had always been familiar to me, as when a déjà-vu phenomenon reveals to us an entire domain of our own dream world that, thanks to a sort of censorship, one has refused to see or comprehend" (M. Ernst, 'Notes for a Biography', in Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism, exh. cat., Houston, 1993, p. 57). As in the original collage, here, in the even more de Chirico-like *Chimère rouge*, Ernst presents, in the place of de Chirico's usual "metaphysical" mannequin, a surprising and disturbing conflation of a young girl wearing a red dress whose head has been replaced by a prosthetic leg brace. Echoing the startling, part human, part mechanical, shock intrinsic to the prosthetically altered bodies of the many war cripples then frequently to be seen on the streets of Europe's cities in the wake of the First World War, Ernst's "chimera" is a deliberate mixing of traditional beauty with the mechanical and the grotesque. It deliberately asserts, but also challenges, the poetic beauty, then being lauded by his new friends the Surrealists, of the nineteenth-century writer the Comte de Lautréamont's admiration for the "beauty of a chance encounter" between "a sewing machine and an umbrella on a dissecting table". Here, *Chimère rouge* asserts, is just such a disconcerting image of beauty in the form of the 'new woman' in the new age of the frighteningly modern, brave new world of the post-apocalyptic Twentieth Century.



λ 30

NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

Fleurs au pot bleu

signé 'Staël' (en bas à gauche); signé, daté et inscrit 'Staël 1954 "FLEUR"' (au revers)
huile sur toile
81 x 60 cm.
Peint en 1954

signed 'Staël' (lower left); signed, dated and inscribed 'Staël 1954 "FLEUR"' (on the reverse)
oil on canvas
31 $\frac{1}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ in.
Painted in 1954

€400,000-600,000
US\$450,000-660,000
£360,000-540,000

PROVENANCE

Paul Rosenberg, New York (acquis en 1954).
John J. Mayers, Bronxville, New York (acquis en 1956).
Galerie Beyeler, Bâle (acquis en 1995).
Galerie A. Gattlen, Lausanne.
Collection privée, Suisse.
Vente, Sotheby's, Londres, 28 juin 1990, lot 23.
Vente, Sotheby's, Londres, 9 décembre 1999, lot 32; Collection privée, New York (acquis au cours de cette vente).
Vente, Christie's, Paris, 3 décembre 2012, lot 34.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. Dubourg, F. de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné des Peintures*, Paris, 1968, no. 801 (illustré, p. 329).
H. Joffre, "Nicolas de Staël, Rétrospective", in *Hors Ligne*, juin 1990, no. 48, pp. 65-67 (illustré en couleurs).
F. de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint et Lettres de Nicolas de Staël*, Neuchâtel, 1997, no. 903 (illustré, p. 565).



Vincent van Gogh, *Vase de fleurs*, 1887.
Genève, Musée d'art et d'histoire.

Peu de peintures de Nicolas de Staël se rattachent aussi fortement au réel que ses *Fleurs au pot bleu* : l'œil y voit deux marguerites, posées dans un vase azur contre une table ocre et un mur vert d'olive. Si l'artiste peint des fleurs sur le motif dès 1952, il n'embrasse ainsi avec aplomb la figuration qu'en 1954. Car, de ses premières natures mortes, Staël n'a gardé que le sujet : ses blocs maçonnés ont disparu, forme et couleur se pliant désormais entièrement au réel. Sa pâte épaisse s'est également fluidifiée, déposée en de légers aplats étherés. Comme dans ses *Fleurs au pot bleu*, où se lit en transparence un premier passage de rouge.

La démarche de Staël est audacieuse, alors qu'il expose la même année à la Biennale de Venise, dans la salle des abstraits. Mais le peintre, en proie au doute, se jette corps et âme dans un éternel recommencement. Y participent sans nul doute ses voyages d'alors qui lui laissent le loisir d'observer et de se mesurer aux maîtres – Corot, Matisse ou Velázquez. Au lendemain d'une visite au Prado, il couche ainsi sur le papier son impression du peintre espagnol, dont l'œuvre paraît d'une troublante ressemblance avec *Fleurs au pot bleu* : « suprême aristocratie de cette *pinclada* qui, avec un minimum de matière, un minimum de brio, un maximum d'autorité, suscite un art déconcertant de simplicité et de présence » (cité in *Nicolas de Staël, rétrospective de l'œuvre peint*, catalogue d'exposition, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1991).

Few of Nicolas de Staël's paintings are as strongly rooted in realism as his *Fleurs au pot bleu*, with two daisies sitting in a blue vase set against an ochre table and olive green wall. While the artist painted flowers already in 1952, it was not until 1954 that he fully embraced figuration. Because, from his first still lifes, Staël kept only the subject. His monotone blocks disappeared, with shape and colour now tending entirely towards reality. His thick textures also thinned out, applied in lighter, ethereal flat tints. Like in his *Fleurs au pot bleu*, where an underlying coat of red can be glimpsed.

Staël's approach was bold, since he exhibited the same year at the Venice Biennale, in the abstract room. But the painter, plagued by doubt, plunged headlong into perpetual renewal. His travels of the time undoubtedly played a role, giving him the opportunity to observe and measure himself against the masters, such as Corot, Matisse or Velázquez. The day after a visit to the Prado, he jotted down his impressions of the latter Spanish painter, whose work seemed to bear a striking resemblance to *Fleurs au pot bleu*: "supreme aristocracy of this brushstroke which, with minimal material, minimal verve, but maximum authority, arouses a disturbing art of simplicity and presence" (quoted in *Nicolas de Staël. Rétrospective de l'œuvre peint, exhibition catalogue, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1991*).



f 31

STATUE BAULÉ
A BAULE FEMALE FIGURE

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€600,000-900,000
US\$670,000-990,000
£540,000-810,000

PROVENANCE

Acquise *in situ* par Roger Bédiat (1897-1958), Abidjan, dans les années 1930
Hélène et Henri Kamer (1927-1992), Paris/Cannes, acquise auprès de ce dernier en 1958
Morris J. Pinto (1925-2009), Genève/Paris/New York, acquise auprès de ces derniers dans les années 1960
Jennifer Pinto-Safian, New York, don de son père de son vivant
Roberta et Lance Entwistle, Londres, acquise auprès de cette dernière
Collection Myron Kunin (1928-2013), Minneapolis, acquise auprès de ces derniers le 3 février 1998
Sotheby's, New York, *In Pursuit of the Beauty: the Myron Kunin Collection of African Art*, 11 novembre 2014, lot 37
Collection privée, acquise lors de cette vente

EXPOSITIONS

Paris, Kamer & Cie, *Qualité*, 6 novembre - 13 décembre 1975
Minnesota, Saint Paul, Hamline University
Soeffker Gallery, *Icons of Perfection: Figurative Sculpture from Africa*, 2 décembre 2005 - 11 février 2006

BIBLIOGRAPHIE

Kamer, H., *Qualité*, Paris, 1975, pp. 62-63, n° 44
Nebout, A., "Notes sur le Baoulé", *Arts d'Afrique Noire*, n° 15, Arnouville, automne 1975, p. 17, n° 9
Vogel, M.S., *Baule: African Art, Western Eyes*, New Haven, 1997, p. 61
Vogel, M.S., "Art and the Individual in Baule Life", *Tribal Arts*, n° 3, hiver 1997, p. 47, fig. 4
Herreman, F. et al., *Icons of Perfection: Figurative Sculpture from Africa*, Saint Paul, 2006, p. 28, n° 12
Herreman, F., "Icons of Perfection: Some Thoughts on the Relationship between Aesthetics and Function in African Sculpture", *Tribal Art*, n° 40, printemps 2006, p. 93, fig. 3



Pablo Picasso, *Femme nue assise*, 1908-1909.

Cette statue est depuis longtemps considérée comme une icône absolue de l'art Baoulé de Côte d'Ivoire. Cette figure fut publiée dans *Baule: African Art, Western Eyes* (1997) de Susan Vogel, qui corrobore ses qualités sculpturales exceptionnelles. Les proportions naturelles, la délicatesse des traits du visage finement sculptés, les lignes jouant harmonieusement sur la symétrie des formes et la silhouette éthérée confèrent à cette femme une présence et une élégance intemporelles.

Cette statue a été acquise *in situ* par Roger Bédiat (1897-1958), forestier et marchand de bois, qui travaillait souvent sur le terrain en relation étroite avec la population locale. On doit à cet amateur de la première heure nombre des icônes de l'art africain de cette région qui formaient sa collection privée et qui aujourd'hui sont conservées dans des collections importantes (cf. le masque double de la collection Barbier-Mueller - inv. n° 1007-65 -, la statue masculine de l'ancienne collection Rubin - op. cit., p. 15 - et celle du Metropolitan Museum of Art - inv. n° 1978.412.390 -). Roger Bédiat conserva la statue présentée ici jusqu'à la fin de sa vie, en 1959, date à laquelle le marchand Henri Kamer l'acquiert. Ce dernier la présenta dans sa galerie parisienne lors de l'exposition *Qualité*, en 1975, parmi des œuvres d'époques et de cultures différentes (art asiatique, précolombien, antiquités, art d'Océanie et bien entendu, art africain) impliquant

une valeur et une qualité artistiques communes. Elle fut acquise ensuite par le collectionneur américain, Myron Kunin (1928-2013), auprès de Roberta et Lance Entwistle, demeurant l'une des pièces maîtresses de sa collection. Passionné et exigeant, Kunin constitua au cours de sa vie une extraordinaire collection d'art africain mais aussi de peinture américaine du début du XX^e siècle avec des artistes tels que Georgia O'Keeffe et Stuart Davis. Cette superbe statue, propriété autrefois d'un devin Baoulé, était utilisée dans le cadre de séances de divination afin de résoudre toute sorte de problèmes de santé dont la fécondité des patientes. Elle était considérée comme le support des relations devins-esprits, son rôle ne répondant qu'à une fonction de prestige. Dictées par un devin, sublimées par l'artiste, ces statues sont une manifestation visible de l'esprit *asie usu*. Ce dernier, par le biais des rêves, indique au devin, à l'artiste ou encore au patient, la forme que doit prendre la figure : le bois utilisé, le sexe, la personnalité du personnage représenté et sa position, assis(e) ou debout. Celle-ci devient alors un réceptacle à l'iconographie singulière. Afin que l'esprit accepte son support, la statue restait tributaire des canons de beauté Baoulé : une coiffure sophistiquée, élégante et des scarifications géométriques complexes sur le torse et le visage, toutes deux insignes distinctifs d'un état social. La peau lisse et



lustrée, le long cou, les mollets fortement galbés et le fessier rebondi mettent également en évidence la beauté de la femme Baoulé. La recherche de perfection que manifeste cette sculpture reflète l'acmé de l'idéal de beauté. Cette femme trône sur un siège au plateau circulaire, connu parmi les Baoulé sous le nom de *fa bia*, qui était réservé aux chefs, aux anciens ou encore aux chefs de lignage. L'érosion du bois, sous ce tabouret, et la patine brillante attestent son utilisation rituelle prolongée dès la seconde moitié du XIX^e siècle, ou avant. A propos de la statue présentée ici, Susan Vogel, à l'occasion de l'exposition phare *Baule: African Art, Western Eyes*, disait (*op. cit.*, p. 58) : « la posture des jambes fléchies et écartées est inhabituelle, tout comme l'omission délibérée du tissu qui aurait pu couvrir son sexe. Cette troublante nudité agressive exprime une menace implicitement contenue dans la vision du sexe féminin : regarder les organes sexuels d'une femme, de façon clandestine ou subrepticement, peut être fatal aux hommes. Le corps féminin, source de vie, est en effet considéré comme l'un des plus puissants *amuin*. Cette statue figure probablement un esprit féminin aux pouvoirs proches de ceux d'*Adyanun*, divinité des femmes, capable d'invoquer son dieu pour défendre son conjoint humain». Ce chef-d'œuvre révèle, dans l'intensité contenue de l'expression sereine et dans sa majestueuse présence, une intériorité absolue et une beauté morale et physique pures. Cette statue, une des plus abouties du corpus, est un témoignage indéfectible de l'art Baoulé et du talent de ses sculpteurs.

The present statue has long been considered to be one of the icons of the art of the Baule people in Ivory Coast. Its inclusion in the seminal 1997 publication *Baule: African Art, Western Eyes* by Susan M. Vogel confirmed the outstanding qualities it unites. With its natural body proportions, delicate facial features, harmonious symmetry and clean surface this seated woman has a commanding presence surpassing time and space. The present statue was acquired in Ivory Coast by Roger Bédiat, a forester and timber merchant by profession, often out in the field working in close contact with the locals. Bédiat collected objects of the highest quality and took them with him on trips to the French capital. His early interest in the art of Ivory Coast led him to acquire an exceptional private collection, which he kept until his death. His collection numbered several Baule works of art now considered to be masterpieces of the art of the region; for example the double mask at Geneva's Barbier-Mueller collection, a standing figure formerly in the Rubin collection (*op. cit.*, p. 15) and another male standing statue at the Metropolitan Museum of Art (*inv. no.* 1978.412.390). Bédiat would keep this statue until his death in 1959, when the gentleman-dealer Henri Kamer acquired it. Kamer would exhibit it in his Parisian gallery in 1975 during the exhibition *Qualité*. As the catalog shows,



Couverture de 391, avec *Black and White* de Man Ray, juillet 1924. Texte de Francis Picabia.

this exhibition show reunited works from different times and cultures such as ancient Chinese statues, pre-columbian art, antiquities, oceanic masks and of course African art, blending them graciously together with one binding factor: artistic merit. Via Lance and Roberta Entwistle the statue would later be acquired by the American connoisseur Myron Kunin (1928-2013), becoming one of the centerpieces of his collection, focusing on best-of-type exemplars in multiple fields of art and best known perhaps for its paintings by early 20th century modernists such as Georgia O'Keeffe and Stuart Davis. This superb statue was once owned by an important Baule diviner. Sculptures formed an integral part at divining sessions, during which diviners were consulted by clients with a myriad of problems, often relating to childbearing or other health concerns. The presence of such a carving, called *asie usu*, enhanced their prestige. Such an *asie usu* spirit would have dictated its carving preferences for the statue through dreams of the diviner, the artist or the client; the spirit would specify the wood, shape, gender, and personality of the figure, and whether it wanted to be standing or sitting. Such statues needed to be beautiful to entice the spirit that they were deemed to attract. Therefore, they embody Baule ideals of civilized beauty, with their elegant and refined coiffures, elaborate scarification patterns on face and torso – two important markers of 'being civilized', separating mankind from its wild surroundings. The smooth skin, long neck, muscular calves and buttocks were other Baule beauty

ideals. All these features, rendered in perfection in the present statue, culminate in this depiction of a beautiful Baule woman. She is seated on a circular stool (modeled in classic Baule model and locally known as *fa bia*), which would be reserved for important individuals such as chiefs, elders or family heads. The notable erosion under this stool and the exceptionally fine patina suggesting long ritual use suggest a second half of the 19th century creation date for this statue. In her discussion of the present figure at the occasion of the landmark exhibition *Baule: African Art, Western Eyes*, Susan Vogel (*op. cit.*, p. 59) adds: "The spread-legged posture of this figure is highly unusual, as is the deliberate omission of the opening that would make it possible to cover her with the normal fabric loincloth. Her aggressive nudity may express an implied threat. The female body as the source of life is one of the most potent *amuin* [= spiritual powers] the Baule have, and clandestine or brazen looking at a woman's sexual organs can be fatal to men. The female spirit localized in this sculpture is probably shown as close to the powers of *Adyanun*, the women's deity, and able to invoke her god in defense of her human partner." Its serene facial expression incarnated a physical and moral ideal within Baule society. This *tour-de-force* work with majestic presence can be considered as one of the most accomplished achievements of Baule art and a testimony of the high levels of artistic craftsmanship its sculptors achieved.



ANCIENNE COLLECTION MICHEL COUTURIER

32

JUAN GRIS (1887-1927)

La Bouteille de vin

huile sur toile

41 x 23.7 cm.

Peint en décembre 1913-janvier 1914

oil on canvas

16¼ x 9½ in.

Painted in December 1913-January 1914

€150,000-250,000

US\$170,000-280,000

£140,000-220,000

Amorcée à Paris au tournant de l'année 1913 et achevée début 1914, *La Bouteille de vin* préfigure le tournant artistique que Juan Gris entreprendra dès la fin de l'année 1914.

En 1914, il faut déjà se rendre à l'évidence: contrairement à l'optimisme des premiers pronostics, la boucherie qui fait rage à la frontière franco-allemande ne va guère s'achever par une victoire expéditive. Marc Rosenthal note d'ailleurs au sujet des cubistes que devant «les privations de l'Europe déchirée par la guerre, leurs collages ludiques et réflexifs ont dû leur paraître en décalage avec leur temps» (cité in *Juan Gris*, cat. exp., University Art Museum, Berkeley, 1983, p. 65).

Dans une lettre à Maurice Raynal datée du 20 décembre 1914, Gris confie d'ailleurs: «Ma vie

PROVENANCE

Galerie Kahnweiler, Paris.

Gösta Stenman, Finlande (acquis auprès de celle-ci probablement en 1914).

Dr Oscar Stern, Stockholm (avant 1952).

Galerie Europe (Michel Couturier), Bruxelles.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriet, *Ur Oscar Sterns samling av fransk konst*, septembre 1952, p. 6, no. 22 (titré 'Bouteille et verre').

Stockholm, Liljevalchs Konsthall, *Cézanne till Picasso. Fransk konst i svensk ägo*, septembre 1954, p. 77, no. 150 (titré 'Bouteille et verre').

actuelle est fade, indécise et stérile, je ne prends même plus plaisir à lire les journaux tellement je suis déprimé et terrifié par ce qui se passe» (cité in *Lettres*, XXV).

Si Braque, Picasso et Gris partagent une même volonté de retranscrire à la peinture à l'huile les effets obtenus par les papiers collés après le début de la guerre, aucun d'entre eux, toutefois, ne le fit de manière aussi radicale et irrévocable que Gris, qui abandonne définitivement cette technique après plus d'un an d'immersion totale du collage.

Ce répit est tout sauf un renoncement; c'est au contraire le début d'une période durant laquelle l'artiste donne à voir l'immense potentiel de la peinture à l'huile, et l'audace, la virtuosité avec laquelle il la maîtrise. Traduire en peinture les vertus des papiers collés, après les avoir étudiés dix-huit mois durant, devient prétexte à mettre ses talents d'illusionniste à l'épreuve.

Sous son pinceau, Gris reprend et retravaille les propriétés et les techniques du collage, savourant la couche supplémentaire de fiction qu'offre leur adaptation à la peinture. Durant cette période, il étudie plus que jamais la superposition des plans, obéissant à la surface plane de la toile, et délaissant volontiers la palette limitée des papiers collés pour reconquérir des couleurs plus vives et plus variées, comme en témoigne la présente œuvre.

La Bouteille de vin incarne par ailleurs certains des matériaux et motifs que Gris privilégiait dans ses papiers collés, désormais apprivoisés par l'huile: le papier peint à rayures et les nervures du faux bois qu'il avait pris l'habitude de glisser dans ses œuvres se retrouvent soudain figés par la peinture. Dans une mise en scène stylisée qui ne cherche à tromper l'œil de personne, les nervures du bois déploient leurs artifices avec une ironie décomplexée tandis que le papier peint exhibe ses sillons grattés, triturés, comme pour mieux souligner l'évidence des coups de pinceau.

Painted in Paris at the very end of 1913 and the start of 1914, *La Bouteille de vin* preludes the start of Juan Gris' change of direction towards a way of working at the end of 1914.

By 1914, it was clear from the murderous battles

BIBLIOGRAPHIE

C. Faerber, éd., *Konst i svenska hem*, Gothenburg, 1942, vol. IV, p. 171.

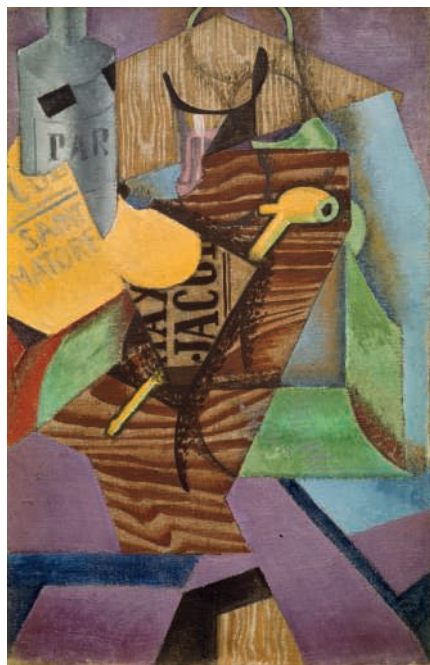
D. Cooper, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1977, vol. I, p. 124, no. 74 (illustré, p. 125).

on the western front, that victory would not come any time soon, as many at first had assumed. Marc Rosenthal has noted regarding cubist painters that "the privations of war-torn Europe must have made their reflexive collage games seem out of step with the times" (in *Juan Gris*, exh. cat., University Art Museum, Berkeley, 1983, p. 65). In a letter to Maurice Raynal dated 20 December 1914, Gris wrote, "My present life is flat, undecided and sterile and I don't even like reading the newspapers because I am so depressed and terrified by what is happening" (quoted in *Letters*, XXV).

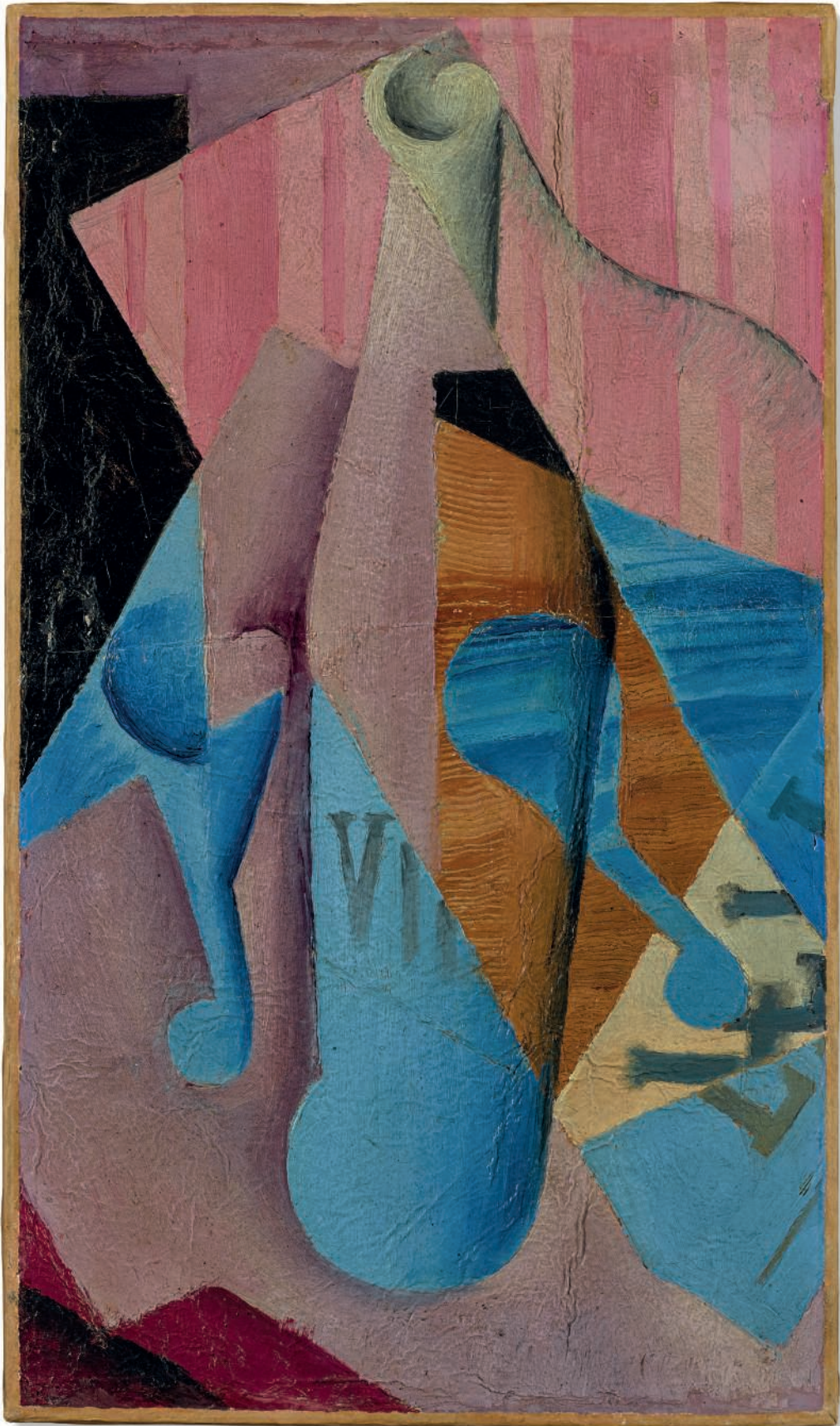
Rosenthal's analysis is applicable to the Cubism of Picasso, Braque and Gris, in that all of them followed their exploration of pasted papers with the transcription of their effects into oil paint. None did this more comprehensively, nor more irrevocably, than Gris: after spending a year exploring the potential of papier-collé, he turned in this work back to an exclusive use of oil paint - and he never returned to the techniques of cut-and-paste again. Yet this recuperation was anything but a retreat; rather, it opened a period of Gris' work that amounts to a sustained and bravura display of the rich representative potential of oil paint and of its virtuoso handling, offering an excuse, in the transcription of the arsenal of pasted-paper effects that he had explored over the previous eighteen months, for putting painterly illusionism through its paces.

Gris recapitulates and re-works the qualities and devices of his pasted-paper pictures, delighting in the additional layer of illusionism that their rendition in oil paint affords. He further experimented with the layering of planes, with deference to the flatness of the picture plane, and left behind, however, the limited tonalities of the collages, and now worked again in rich, varied colours as the present work testifies.

La Bouteille de vin transcribes several of Gris' favourite pasted-paper materials and patterns into the medium of oils: the striped wallpaper and the woodgraining that appear in several of his works of the same period are here rendered in paint, the woodgrain lusciously and with an ironic obviousness, a stylisation of mimesis that he knows could never fool the eye, the wallpaper with scratched striations that emphasise its unmistakably painted character.



Juan Gris, *Nature morte au livre*, 1913. Paris, Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou.



33

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-NDASSA, MBULU NGULU

A KOTA-NDASSA RELIQUARY FIGURE

GABON

Hauteur : 49 cm. (19¼ in.)

€80,000-120,000

US\$89,000-130,000

£72,000-110,000

PROVENANCE

Acquise par le Docteur Ange Richer (1882-1951), en 1912-1913

Transmise par descendance

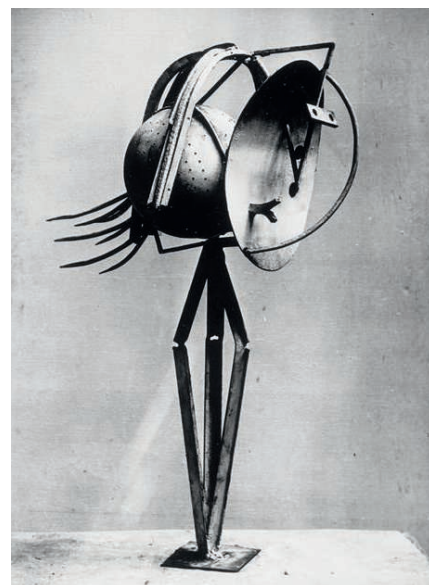
Sotheby's, Paris, 24 juin 2015, lot 69

Collection privée allemande, acquise lors de cette vente

La stylisation récurrente du visage humain dans l'art Kota, poussée à l'extrême, fascine depuis longtemps les Occidentaux. Ces impressionnantes sculptures furent précisément au cœur du dialogue de l'art moderne qui se déroula non seulement à Paris, mais également à Berlin et à New York. Cette fascination insuffla une nouvelle ère dans la sculpture et la peinture modernes. Ces figures de reliquaire étaient présentes dans presque toutes les collections du début du XX^e siècle, notamment celles des artistes d'avant-garde dont les œuvres s'en trouvaient fortement inspirées. Citons, Picasso pour ses *Demoiselles d'Avignon* (1907), Paul Klee pour ses *Idoles* (1913), Brancusi pour son *Portrait de Madame L.R.* (1914-1918) ou encore Fernand Léger pour *La création du monde* (1923). Picasso possédait deux de ces figures dans sa collection personnelle et étaient selon W. Rubin "ses sculptures tribales préférées". La monumentale *Tête de femme* (1929-1930) de Picasso, en fer forgé, est sans nul doute une ma-

nifestation de l'influence de l'art africain dans son travail. A l'instar de leurs homologues cubistes, les artistes ayant créé ces figures de reliquaires déconstruisent le corps et le visage humain - de formes tridimensionnelles - pour aboutir à une représentation bidimensionnelle inventive. Entre autres, les bras et les jambes sont réduits à une forme rhombique qui suffit à les matérialiser.

Ce type d'objet joue un rôle primordial dans le culte des ancêtres, clef de voûte de la société Kota. Au décès d'un chef, les descendants prélevaient des fragments du corps du défunt pour confectionner des reliques accumulées dans des paniers d'écorces. Des statues de cuivre, matériau onéreux et noble, surmontaient l'ensemble, en guise de figure protectrice. Chaque exemplaire représentait un esprit différent créant par conséquent un éventail de styles variés pour ce type d'objet. Leur singularité résidait également dans le motif classique sculpté au dos. Ces figures de reliquaires de la région des peuples Ndassa possèdent plusieurs



Tête de femme, 1930, Pablo Picasso.

© Succession Picasso 2019

© Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti Paris, 2019



Alberto Giacometti (et son reliquaire Kota) dans son atelier rue Hyppolyte Maindron, Paris, 1927.

caractéristiques : un visage au front proéminent et bombé, l'absence de cimier en croissant de lune habituellement observé dans les exemplaires analogues, les parties latérales de la sculpture se terminant sur des extensions construites dans le même plan, rondes, en "queue de canard" ainsi que la forme ovoïde du visage dont l'arrondi des arcades sourcilières détermine la forme en cœur. Le docteur Ange Richer (1882-1951), nommé en 1908 médecin major des troupes coloniales, est connu pour son ouvrage : *Les Touareg du Niger, région de Tombouctou-Gao. Les Oulliminden* (1924). Au cœur de la révolte Touareg (1914-16), il s'insurgea contre l'autorité coloniale. Appelé au Gabon où il servit en 1912-1913, il y fonda le premier lazaret pour les personnes atteintes de maladie du sommeil. Parmi les œuvres qu'il rapporta de ce séjour se distingue cette imposante figure de reliquaire Kota-Ndassa.



PROVENANT DE LA COLLECTION D'ANTONI TÀPIES

λ 34

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

L.H.O.O.Q.

signé et daté 'Marcel Duchamp 1919 1958' (en bas à droite) et titré 'L.H.O.O.Q.' (en bas au centre) graphite sur une reproduction en couleurs de *La Joconde*
24.5 x 15.2 cm.
Exécuté à Cadaqués en 1958

signed and dated 'Marcel Duchamp 1919 1958' (lower right) and titled 'L.H.O.O.Q.' (lower centre) pencil on a colour reproduction of the *Mona Lisa*
9 7/8 x 6 in.
Executed in Cadaqués in 1958

€400,000-600,000
US\$450,000-660,000
£360,000-540,000

PROVENANCE

Luis Marsans i Julià, Cadaqués (don de l'artiste en 1958).
Antoni Tàpies, Barcelone (acquis auprès de celui-ci).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Londres, Royal Academy of Arts et St. Petersburg, FL, The Dalí Museum, *Dali/Duchamp*, octobre 2017-mai 2018, p. 76 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

R. Lebel, *Marcel Duchamp*, New York, 1959, p. 45, 83, 91 et 169, no. 141 (une autre version illustrée, pl. 90).
F. M. Naumann, *Marcel Duchamp, The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York, 1999, p. 246 et 249, no. 8.75 (une autre version illustrée en couleurs, p. 246).
A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 2000, p. 670-671, no. 369d (une autre version illustrée, p. 670).
F. M. Naumann, *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012, p. 83-90 et 511 (autres versions illustrées en couleurs, figs. 8).

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



Dada Revue 391, no.8, Février 1919.

© Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris 2019 / Archives Charmet / Bridgeman Images

D'abord offerte à l'artiste catalan Luis Marsans (1930-2015) en 1958, la présente œuvre *L.H.O.O.Q.* est une interprétation unique de l'une des créations les plus emblématiques et les plus subversives de Marcel Duchamp : sa réappropriation de *La Joconde* sur laquelle l'artiste ajoute au crayon une fine moustache et un bouc et lui confère un titre sulfureux. Marsans et Duchamp entretiennent une relation étroite, née d'une passion commune pour la littérature - la famille de Marsans était à la tête d'une maison d'édition - et renforcée par le partage d'une maison qu'ils ont habitée tous deux sur la baie de Cadaqués (Duchamp l'occupait de juin à septembre et Marsans en automne). En recevant son *L.H.O.O.Q.*, Marsans rejoint le club très fermé des personnalités destinataires de ces œuvres, d'autres exemplaires ayant été offerts à Suzanne Duchamp, Louis Aragon et Dorothea Tanning. Il cède à son tour son *L.H.O.O.Q.* à son compatriote Antoni Tàpies, continuant ainsi une tradition d'inclure les œuvres uniques de Duchamp dans les collections des artistes confrères

L'histoire de la conception de *L.H.O.O.Q.* est bien documentée, en commençant par la propre explication de l'artiste quant à son inspiration initiale: «*La Joconde* était si universellement connue et

admiration qu'il était extrêmement tentant de l'utiliser pour le scandale. Je trouvais que la pauvre fille, avec moustache et barbe, devenait très masculine, ce qui cadrerait très bien avec l'homosexualité de Léonard» (M. Duchamp, A. d'Harnoncourt et K. McShine, *Marcel Duchamp*, New York, 1973, p. 289). L'année 1919, celle de la première production de *L.H.O.O.Q.* par Duchamp, marque le quatre-centième anniversaire de la disparition de Léonard de Vinci. Cet événement trouve d'autant plus d'écho à Paris que la ville a récemment accueilli le retour au Louvre de *La Joconde* après un cambriolage qui a fait couler beaucoup d'encre. L'artiste poursuit son explication: «En 1919, j'étais de nouveau à Paris où le mouvement Dada venait de faire son apparition: Tristan Tzara, qui arrivait de Suisse où le mouvement avait débuté en 1916, s'était joint au groupe autour d'André Breton à Paris. Picabia et moi-même avions déjà manifesté en Amérique notre sympathie pour les Dadas. Cette *Joconde* à moustache et à bouc est une combinaison ready-made/dadaïsme iconoclaste. L'original, je veux dire le ready-made original, est un chromo 8 x 5 (pouces) bon marché au dos duquel j'écrivis quatre [sic] initiales qui, prononcées en français, composent une plaisanterie très osée sur la *Joconde*» (in *ibid.*, p. 291).

Gioconda (La)



L.H.O.O.O.
Por Leonardo de Vinci (Museo del Louvre, Paris)

Lu à voix haute, *L.H.O.O.Q.* est un allographe de la phrase «Elle a chaud au cul», traduit par Duchamp lui-même plus élégamment en anglais: «*There is a fire down below*» (entretien avec Hubert Crehan pour WBAI-FM Radio, New York, in *Evidence*, no. 3, Toronto, 1961, p. 36-38). Pour de nombreux observateurs, c'est dans le calembour phonétique du titre que réside principalement la portée subversive du ready-made de Duchamp. Cependant, l'interprétation de l'œuvre par l'artiste lui-même est davantage axée sur l'analyse des questions de genre, notamment l'ajout de la moustache et du bouc, que sur les sous-entendus du titre. Cette *Joconde* moustachue peut être interprétée comme un parallèle direct à l'alter ego féminin de l'artiste, Rose Sélavy (prononcé «Éros, c'est la vie»), et son jeu constant avec les notions d'identité de genre. Comme l'artiste lui-même l'a noté concernant *L.H.O.O.Q.*: «Ce qui est curieux dans la moustache et la barbiche, c'est que quand vous les regardez, Mona Lisa devient un homme. Ce n'est pas une femme déguisée en homme; c'est vraiment un

homme ; c'est là ce que j'ai découvert, bien que je ne m'en sois pas rendu compte à l'époque» (M. Duchamp, cité in C. Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York, 1996, p. 222). La célèbre photo prise par Man Ray de Duchamp en Rose Sélavy permet d'observer cette même transformation : avec un chapeau et du maquillage, Duchamp devient une femme.

L'appropriation de *La Joconde* par Duchamp pour son *L.H.O.O.Q.* s'inscrit dans un contexte de nombreuses autres interprétations artistiques de l'illustre peinture. L'une des premières appropriations connues apparaît en 1887, lorsqu'un illustrateur surnommé Sapeck (Eugène Bataille) représente la célèbre dame fumant une pipe. En 1914, Kazimir Malevitch réalise une critique acerbe du culte alors voué au tableau. Son collage *Composition avec La Joconde* remise ce chef-d'œuvre dans un coin avec un grand X rouge sur le visage pour dénoncer ce que Malevitch considère comme la fausse conscience artistique que cette peinture évoque.

«Ce qui est curieux dans la moustache et la barbiche, c'est que quand vous les regardez, Mona Lisa devient un homme. Ce n'est pas une femme déguisée en homme; c'est vraiment un homme ; c'est là ce que j'ai découvert, bien que je ne m'en sois pas rendu compte à l'époque».

D'autres appropriations suivront la version de Duchamp, notamment celles de Salvador Dalí (*Autoportrait en Mona Lisa*, 1954) et de René Magritte (*La Joconde*, 1960), la plus célèbre étant peut-être la série d'œuvres produites par Andy Warhol (*Mona Lisa*, 1963, et ses variations ultérieures) inspirées par le prêt de la toile à la National Gallery of Art de Washington D.C.

Contrairement à un grand nombre de ces exemples, la conception de Duchamp va au-delà de la simple appropriation d'une image dans un but irrévérencieux. Kynaston McShine note que, en choisissant de travailler à partir de reproductions bon marché du tableau, «Duchamp [...] nous rappelle qu'une reproduction est une reproduction. En embellissant le tableau le plus connu au monde de manière si inoffensive, Duchamp désacralise cet objet, ce qui nous permet d'avoir avec lui une proximité que nous n'aurions pas eu autrement, même devant la peinture au Louvre» (K. McShine, 'Introduction', in *The Museum as Muse*, cat. exp. The Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 14 et 15). Comme l'indique l'inscription imprimée qui figure sur l'œuvre, l'image de la présente version de *L.H.O.O.Q.* provient d'une encyclopédie populaire espagnole que Marsans et Duchamp ont probablement trouvé chez les bouquinistes des arcades du marché Sant Antoni dans la vieille ville à Barcelone. Il ne fait aucun doute que la vaste diffusion de cette version de *La Joconde* a trouvé un écho auprès de Duchamp, particulièrement sensible aux artefacts populaires.

Quelle que soit l'interprétation donnée à cette création, il ne fait aucun doute que la désacralisation d'un chef-d'œuvre vénéré de la Renaissance est considérée comme l'expression la plus succincte de la négation dadaïste, un geste d'iconoclasme absolu, une œuvre d'art mettant fin symboliquement, mais réellement, à l'attachement de l'ère moderne à l'esthétique conservatrice du passé. L'œuvre compte parmi les plus significatives de la carrière de cet artiste influent et Duchamp reprendra tout au long de sa vie le sujet de *La Joconde* dans sept versions différentes de *L.H.O.O.Q.*, notamment une édition de 35 exem-

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ADAGP, Paris 2019 / Bridgeman Images



Andy Warhol, *Colored Mona Lisa*, 1963. Collection particulière.

“The curious thing about that mustache and goatee is that when you look at the Mona Lisa it becomes a man. It is not a woman disguised as a man; it is a real man, and that was my discovery, without realizing it at the time”.

– M. Duchamp

plaires réalisés en 1964 pour l'éditeur Arturo Schwarz. Antérieur à cette édition, le présent exemplaire est une version unique faisant partie du nombre très limité de L.H.O.O.Q. offerts par Duchamp à ses amis artistes, ce qui lui confère le statut d'artefact dadaïste.

First gifted to the Catalan artist Luis Marsans (1930-2015) in 1958, the present L.H.O.O.Q. is a unique rendering of one of Marcel Duchamp's most recognizable and subversive creations, his appropriation of the Mona Lisa to which the artist added a pencil moustache and beard along with a salacious title. Marsans and Duchamp enjoyed a close relationship founded on their mutual interest in literature (Marsans' family ran a publishing house), and in the 1960s they shared a house together on the bay of Cadaqués (Duchamp occupying it from June until September, and Marsans in the autumn). In receiving his L.H.O.O.Q., Marsans joined a short and notable list of recipients of such works, following examples gifted to Suzanne Duchamp, Louis Aragon and Dorothea Tanning. Marsans in turn would cede his L.H.O.O.Q. to fellow Catalan artist Antoni Tàpies, thus continuing a tradition that these unique versions of Duchamp's celebrated work form part of the collection of a fellow artist.

The background to Duchamp's conception of L.H.O.O.Q. is well documented, beginning with the artist's own explanation of his initial inspiration: «The Gioconda was so universally known and admired that it was very tempting to use it for scandal. I found that poor girl, with a moustache and beard, became very masculine--which went very well with the homosexuality of Leonardo» (M. Duchamp, A. d'Harnoncourt and K. McShine, eds., Marcel Duchamp, New York, 1973, p. 289). 1919 - the date of Duchamp's first production of L.H.O.O.Q. - marked the four hundredth anniversary of the death of Leonardo da Vinci. This anniversary was felt all the more profoundly in Paris which had only recently seen the return to the Louvre of the Mona Lisa following a much-publicized heist. As the artist went on to

recount, «In 1919 I was back in Paris and the Dada Movement had just made its first appearance there: Tristan Tzara who had arrived from Switzerland, where the movement had started in 1916, joined the group around André Breton in Paris. Picabia and I had already shown in America our sympathy for the Dadas. This Mona Lisa with a moustache and a goatee is a combination readymade and iconoclastic Dadaism. The original, I mean the original readymade, is a cheap chromo 8 x 5 on which I inscribed at the bottom four [sic] letters which pronounced like initials in French, made a very risqué joke on the Gioconda» (in *ibid.*, p. 291).

When read aloud in French, L.H.O.O.Q. mimics the phrase “Elle a chaud au cul,” which translates as “She has a hot ass”, or, as Duchamp himself more elegantly expressed: “There is a fire down below” (M. Duchamp, Interview with Hubert Crehan for WBAJ-FM Radio, New York, published in *Evidence*, no. 3, Toronto, 1961, p. 36-38). For many observers, it is this phonetic pun contained within the title which lies at the heart of the subversive impact of Duchamp's readymade. Duchamp's own discussion of the work, however, often centered on the commentary on gender issues - the addition of the moustache and goatee beard - rather than the insinuations within the title. The mustached Joconde can be interpreted as being a direct parallel to the artist's own female alter ego, Rose Sélavy (pronounced “Eros, c'est la vie”), and his ongoing play with the notions of gender identity. As the artist himself noted in respect to L.H.O.O.Q., “The curious thing about that mustache and goatee is that when you look at the Mona Lisa it becomes a man. It is not a woman disguised as a man; it is a real man, and that was my discovery, without realizing it at the time,” (M. Duchamp, quoted in C. Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York, 1996, p. 222). In Man Ray's celebrated image of Duchamp as Rose Sélavy, the same transformation could be witnessed: that with the addition of a hat and makeup, Duchamp became a woman.

Duchamp's appropriation of the Mona Lisa for his L.H.O.O.Q., can be set within a context of numerous other examples of artistic commentary on the celebrated painting. One of the earliest known appropriations appeared in 1887 when an illustrator known as Sapeck (Eugène Bataille) depicted the famous lady smoking a pipe. In 1914, Kasimir Malevitch produced a scathing commentary on the cult status that the painting had achieved. His collage *Composition with Mona Lisa* placed the masterpiece tucked away in the corner of the composition with a large red X over her face as a comment on what Malevich saw as the false artistic consciousness that the painting evoked. Further appropriations would follow Duchamp's own version, including by Salvador Dalí (Self Portrait as Mona Lisa, 1954) and René Magritte (La Joconde, 1960), with perhaps the most famous being the series of works produced by Andy Warhol (Mona Lisa, 1963, and later variations) inspired by the painting's visit to the National Gallery of Art, Washington D.C.



Kasimir Severinovich Malevitch, *Composition with the Mona Lisa*, vers 1914. The State Russian Museum, Saint-Petersbourg.

In contrast to many of these examples, Duchamp's conception went beyond the simple appropriation of an image to achieve irreverence. In choosing to work from cheap reproductions of the painting, Kynaston McShine has noted that “Duchamp...reminds us that a reproduction is a reproduction. Embellishing the best-known painting in the world, but doing so harmlessly, Duchamp de-sanctifies the object, allowing us a proximity to it that we would not otherwise have even in the Louvre, standing before the painting itself” (K. McShine, ‘Introduction’ in *The Museum as Muse*, exh. cat., *The Museum of Modern Art*, New York, 1999, p. 14-15). As denoted by its printed inscription, the image in the present version of L.H.O.O.Q. comes from a popular Spanish encyclopaedia, perhaps something which Marsans or Duchamp found in one of the “bouquinistes” in the arcades of the Sant Antoni market in the old area of Barcelona. Without doubt the widespread availability of this particular version of the Mona Lisa would have appealed to Duchamp's taste for common artefacts.

No matter how this work is interpreted, there can be no question that Duchamp's desecration of a revered Renaissance masterpiece is considered the most succinct expression of Dada negation, an ultimate gesture of iconoclasm, a work of art that symbolically yet effectively terminates the modern era's attachment to the conservative aesthetics of the past. One of the most meaningful works to come out of the influential artist's career, Duchamp returned to the Mona Lisa as the subject for seven distinct iterations of L.H.O.O.Q. throughout his life, including an edition of 35 examples produced for the editor Arturo Schwarz in 1964. Pre-dating that edition, the present example is a unique version, and as such forms part of a very limited number of L.H.O.O.Q. which Duchamp gifted to fellow artists, and as such imbues the work with the status of a Dada artifact.

PROVENANT DE LA COLLECTION D'UN AMATEUR ITALIEN

λ 35

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

Ettore e Andromaca

signé 'G. de Chirico' (en bas à gauche)

huile sur toile

80.2 x 60 cm.

Peint en 1955-56

signed 'G. de Chirico' (lower left)

oil on canvas

31½ x 23¾ in.

Painted in 1955-56

€450,000-650,000

US\$500,000-720,000

£410,000-580,000

PROVENANCE

(probablement) Galleria Sacerdoti, Milan.

Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel avant 1959.

BIBLIOGRAPHIE

C. Bruni Sakraischik, *Catalogo Generale Giorgio de Chirico, opere dal 1951 al 1974*, Milan, 1983, vol. VII, no. 1083 (illustré).



© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by ADAGP, Paris, 2019 / Photo: 2019 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

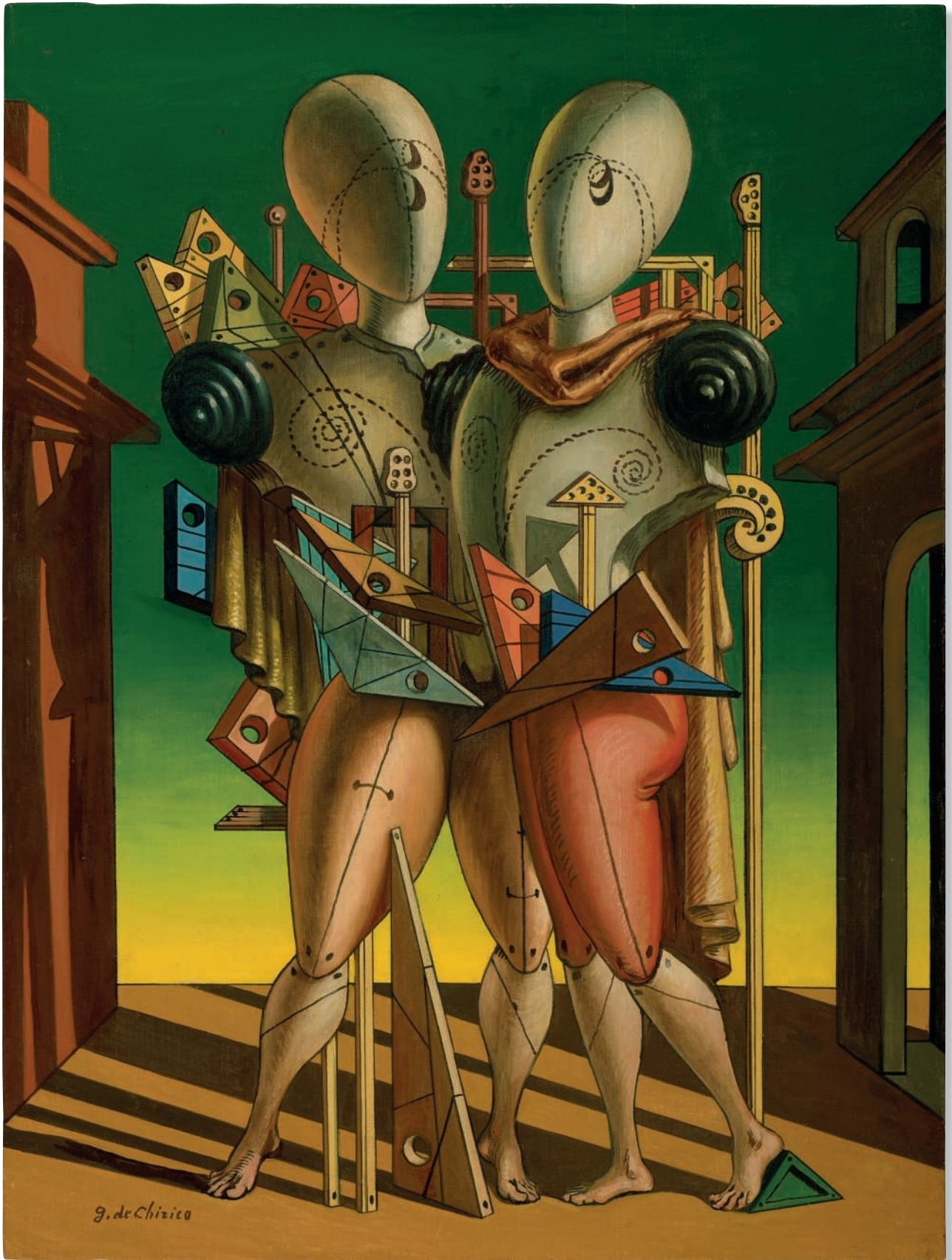
Andy Warhol, *Hector and Adromache*, 1982.
Collection particulière.

Le sujet de *Ettore e Andromaca* (Hector et Andromaque), œuvre parmi les plus marquantes de la fameuse période métaphysique de De Chirico, est traité à plusieurs reprises par l'artiste, qui réalisera de nombreuses variations sur le thème, offrant une nouvelle dimension au monde mystérieux et envoûtant de ses peintures métaphysiques dans lesquelles le temps s'arrête et l'époque semble incertaine.

En peignant Hector, le héros de Troie, prenant congé de sa fidèle épouse Andromaque avant le combat, De Chirico représente la grandeur, la noblesse et le pathos de ce sujet épique sous la forme de deux mannequins mal assemblés appuyés l'un contre l'autre à la manière des «Hommes creux» de T. S. Eliot, sur un arrière-plan semblable à une scène de théâtre. Parmi les principales transformations qu'il apporte dans cette œuvre, cependant, les deux silhouettes aux visages identiques sont ici représentées de manière encore plus symétrique, telles des jumeaux composites. Au centre de la composition, deux personnages sans bras semblent avoir été

assemblés avec des bras d'automates et des planches en bois en guise de poitrine, surmontée des épaules et de la tête de mannequins. Ils se tiennent debout entre des bâtiments vides empreints de mystère, tandis que leurs ombres mélancoliques s'étendent sur le sol nu. La cape blanche recouvrant les épaules du personnage masculin et l'échafaudage aux allures de trône en arrière-plan suggèrent les aspirations élevées de ce couple, monarques d'un royaume désert.

La nature quelque peu comique et claustrophobe de Hector et Andromaque, initialement réalisé en 1917, après trois longues années de guerre, ainsi que l'étrange silhouette monolithique du Grand métaphysique, datant de la même année, peuvent aussi être comprises comme une dénonciation de la suffocation de la créativité humaine par la guerre. Lui-même transféré d'un baraquement militaire à l'autre pendant trois ans, De Chirico en a fait personnellement l'expérience. En intitulant ses deux mannequins qui s'embrassent Hector et Andromaque, l'artiste se moque de ce sujet de prédilection des peintres du XIX^e siècle et





© ADAGP, Paris, 2019 / Peter Willi / Bridgeman Images

Giorgio de Chirico, *Hector et Andromaque*, 1917. Milan, Collection Mattioli.

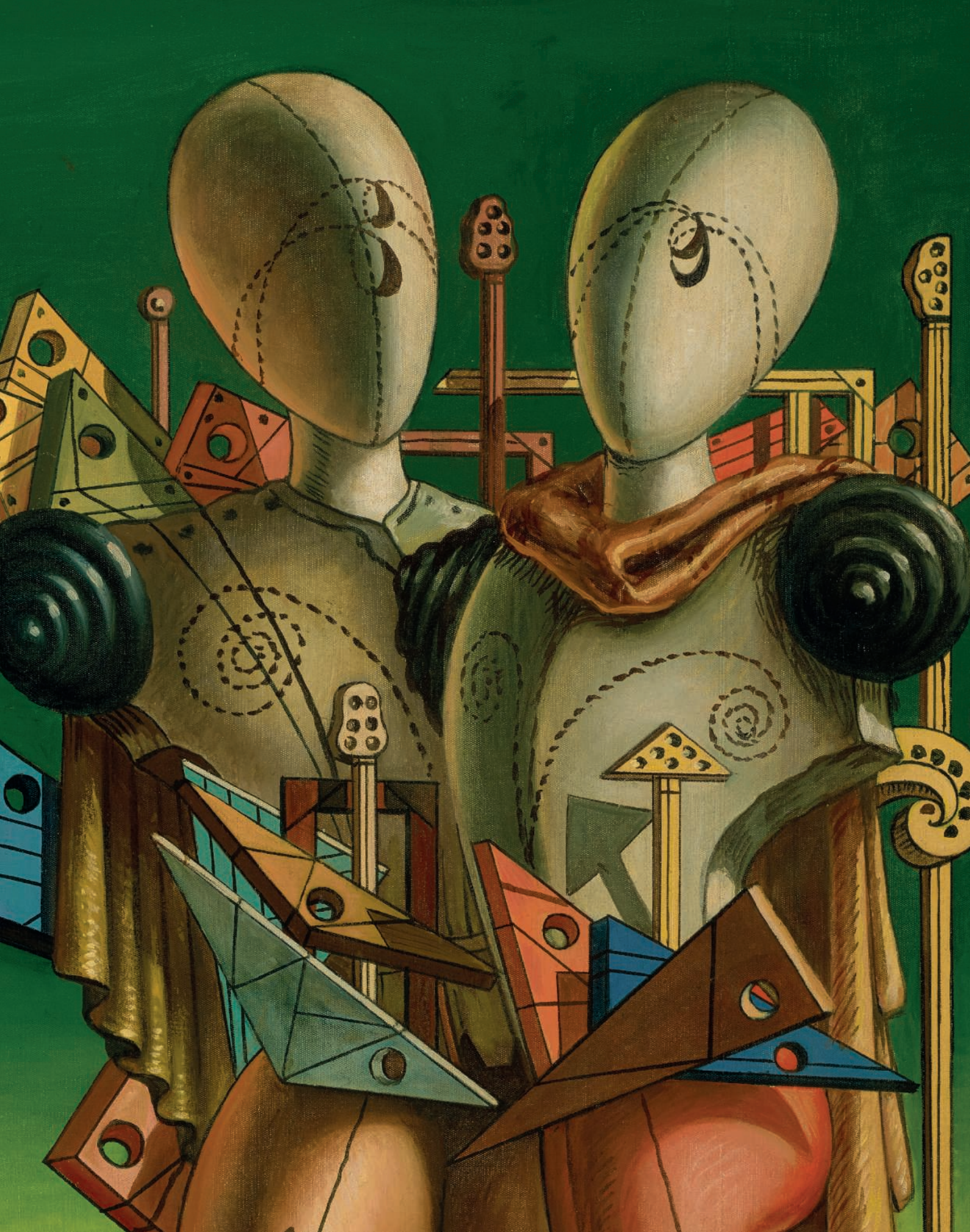
présente de manière délibérément inanimée et dépassionnée une scène de séparation pourtant indéniablement chargée de pathos et d'émotion, comme il s'en déroulait quotidiennement autour de lui en Italie pendant la guerre.

Tout aussi implicite dans ces deux œuvres est la vision satirique de l'être humain comme automate dénué de pensée, simple robot qui remplit son rôle dans un univers mécanique étrange. Cette caractéristique marquante des peintures de 1917 sera bientôt reprise et développée dans une forme ouverte de protestation par de nombreux artistes, notamment les dadaïstes berlinois Raoul Hausmann et George Grosz, dont les marionnettes et les automates forment une satire féroce de la bureaucratie brutale et mécanique de l'armée allemande.

Néanmoins, la transmutation en mannequin ou en objet mécanique que De Chirico fait de l'humain vise moins à critiquer l'obéissance servile de l'homme face au pouvoir qu'à en dresser un portrait psychologique. Les angles et la géométrie impossibles des constructions de son «Grand métaphysique» ou de son «Troubadour» constituent des éléments architecturaux qui, pour lui, cherchent à cartographier et à tracer les contours de l'âme poétique. Le caractère artificiel, illogique et physiquement impossible des éléments qui composent une construction telle que le «Grand métaphysique» vise à en souligner l'aspect complexe et suprarationnel.

One of the most memorable images of his famed Metaphysical period, the subject of *Ettore e Andromaca* (Hector and Andromache) was one to which de Chirico returned on many occasions. He created numerous pictorial variations on the theme, which introduce a new dimension to the mysterious, haunting world of de Chirico's metaphysical paintings, where time stands still and the era in which the scene takes place is not clear. *Depicting the Trojan hero Hector taking leave of his loyal wife Andromache before battle, de Chirico portrayed the grandeur, nobility and pathos of this epic theme in the form of two awkwardly constructed mannequin's propped against one another, like T.S. Eliot's "Hollow Men", on a stage-set-like background. Among the most significant alterations in this work, however, is that the two figures are given identical facial features and are presented even more symmetrically as composite twins. At the center of the composition, two armless figures appear to have been assembled with automaton legs, torsos made of wooden planks and mannequin head and shoulders. They stand amongst mysterious and empty buildings, as shadows melancholically stretch across the bare ground. The white cloak over the male figure's shoulders and the throne-like scaffolding behind them suggesting the high aspirations of the pair, rulers of an empty plaza. Initially conceived in 1917, after three long years of war, the somewhat comic and claustrophobic qualities evoked by the mannequins of *Ettore e Andromaca* and the strangely constructed monolithic figure of Il grande metafisico can also be seen as an indictment of the suffocating effect of the war on human creativity. Having been*

transferred from one reserve military barracks to another over a period of three years, this was an experience de Chirico knew firsthand. He had titled his painting of two kissing mannequins *Ettore e Andromaca* not only to poke fun at the well-known subject of 19th century painting, but he was also presenting, in a deliberately inanimate and coldly dispassionate way, a scene of separation, and of undeniable pathos and human emotion, of the kind that was taking place on a daily basis all around him in wartime Italy. *Implicit within these paintings, too, is this same satirical notion of the human being as a mere empty-headed automaton, a mechanical robot who fulfills his role in a bizarre mechanical universe. This striking feature of 1917 paintings was soon taken up and developed into an overt form of protest by many artists, most notably the Berlin Dadaists such as Raoul Hausmann and George Grosz, whose puppets and automatons were fiercely satirizing the brutally mechanical bureaucracy of the German military. De Chirico's transmutation of the human into a dummy or a mechanical object is nevertheless intended less as a critique of man's slave-like obedience to the powers that be, than as a psychological portrait. The impossible angles and geometry of the constructions that form his "Grande metafisico" or his "trovatore" are architectural elements that for him are an attempt to map and outline the contours of the poetic soul. The very artificiality, illogicality and physical impossibility of the elements that constitute such a construction as the "Grande metafisico" are intended to underscore the complexity and suprarationality of the figure depicted.*



λ36

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

Miroir

signé 'Marcel Duchamp' (au revers)

miroir

avec cadre : 56 x 45,5 cm.

sans cadre : 41,8 x 31,7 cm.

Exécuté en 1964; cette œuvre est l'une des quatre variantes uniques

signed 'Marcel Duchamp' (on the reverse)

mirror

with frame: 22¼ x 17½ in.

without frame: 16½ x 12½ in.

Executed in 1964; this work is one of 4 unique variant

€300,000-500,000

US\$340,000-550,000

£270,000-450,000

PROVENANCE

Cesare Nova, Milan (don de l'artiste en 1964).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 2000, p. 841-842, no. 607 (une autre variante illustrée).

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

Œuvre rare découverte récemment seulement, ce *Miroir* de 1964 est une forme tardive, innovante et remarquable de «readymade» - ces objets radicaux avec lesquels Marcel Duchamp instaura un art de l'idée plus de cinquante ans plus tôt, en 1913. Seule l'existence de trois de ces miroirs nous était connue jusqu'à présent; tous, comme la présente œuvre, uniques et signés par l'artiste au revers. Duchamp avait fait cadeau de cette version-ci - la plus grande de cet ensemble exceptionnel - à la famille de son propriétaire actuel. Elle n'avait jamais encore été montrée au public.

Contrairement à ses readymades antérieurs, les miroirs signés de Duchamp enrichissent sa fameuse méthode d'un concept totalement inédit: le readymade en évolution constante, qui interagit activement à la fois avec l'espace environnant et le spectateur. La signature de l'artiste est apposée à chacun des visages qui se reflètent dans la glace. Espiègle, l'œuvre génère ainsi un défilé interminable de portraits, tous plus singuliers et inimitables les uns que les autres. Duchamp, au moment d'inscrire son nom sur ces miroirs, avait lui-même déclaré: «Je suis en train de signer de futurs portraits readymade» (Duchamp, cité in A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Londres, 1997, vol. 2, p. 841). L'artiste conçoit ainsi une forme de portrait d'un tout nouveau genre, une œuvre d'art en perpétuelle mu-

tation et aux possibilités infinies, qui laisse à son observateur le soin de la parachever lorsqu'il pose son reflet sur la paroi réfléchissante. Interrogeant à la fois le «moi» et l'art du portrait, mais aussi la paternité de l'artiste et le rôle du spectateur dans la production artistique, *Miroir* atteste la place inébranlable qu'occupe Duchamp dans l'art du XX^e siècle, lui qui ne cessa d'ouvrir la voie pour sa génération d'artistes et les suivantes.

D'après l'ami de Duchamp, Arturo Schwarz, la genèse de cette suite remarquable de miroirs remonterait à un voyage que Duchamp effectua en Italie en 1964: «Sa signature au revers de ces trois [désormais quatre à notre connaissance] miroirs fut déclenchée par sa visite à la treizième Triennale de Milan, où une exposition personnelle de l'œuvre d'Enrico Baj (figurant ses fameux collages de miroirs brisés) était en cours d'installation par Stefano Bini et ses deux frères» (Schwarz, *ibid.*, p. 841). En gravant sa signature sur le revers argenté du miroir, Duchamp, comme il l'avait fait avec nombre de ses readymades au tout début du siècle dernier, érige un banal objet du quotidien au rang d'œuvre d'art. Le poids de la signature et le statut d'auteur qu'elle implique ont de tout temps habité le travail de l'artiste. De son emblématique *Fontaine* à ses reproductions de tableaux distribuées au cours des années 1930, sans oublier *La Boîte-en-valise* et les répliques de readymades produites en 1964,

«Je suis en train de signer de futurs portraits readymade».

“I am signing readymade future portraits”.

– M. Duchamp



Maryland



Portrait multiple de Marcel Duchamp, 1917. Photographie anonyme.

Duchamp ne cesse de bafouer et de détourner la notion traditionnelle de l'œuvre d'art unique. Fruit de ce désir insatiable de répliation, l'idée du «renvoi miroirique» qu'il formule pour la première fois dans les notes de sa *Green Box*, est un concept que Duchamp implante au début des années 1940 lorsqu'il produit les premières rééditions de ses œuvres antérieures. *Miroir* incarne parfaitement cette tendance, puisqu'il s'agit d'une œuvre qui s'auto-reproduit sans fin, réfléchissant une version renversée d'un monde sur lequel flotte la signature renversée de Marcel Duchamp.

Désormais, la sacrosainte patte de l'artiste n'est plus la pierre angulaire de l'œuvre, celle qui lui donne un sens, une valeur, une validité. À la place, Duchamp avance que ce sont le concept et la pensée à l'origine de sa création qui en font une œuvre d'art. C'est cette idée fondamentale qui suscitera un regain d'intérêt pour le travail de Duchamp à la fin des années 1950 et au début des années 1960, auprès d'une nouvelle génération d'artistes lasse de la primauté de l'expressionnisme abstrait, mouvement marqué par une affirmation très gestuelle et subjective de l'individu. Johns, Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, Manzoni et bien d'autres se détournent de cette approche très intériorisée pour ouvrir leur regard sur le monde extérieur et intégrer à l'art la vie sous toutes ses formes.

Le miroir devient un vecteur important pour ces artistes qui cherchent à créer des images qui incorporent la vie – d'un point de vue à la fois conceptuel et littéral, comme en témoigne la présente œuvre. Si Warhol veut nous faire croire que son rôle d'artiste revient à tendre un miroir à la société contemporaine, Lichtenstein, lui, peint des semblants de comics dans des toiles qui

jouent sur la frontière entre le réel et l'artifice. En Europe, Pistoletto explorera pour sa part le potentiel des surfaces réfléchissantes, convaincu comme Duchamp que ce sont l'observateur et son environnement qui complètent l'œuvre d'art. Ou comment créer, selon sa formule proche de celle de Duchamp, un «autoportrait du monde».

A rare and newly discovered work, Marcel Duchamp's Miroir of 1964 is a late, great and novel form of «readymade», the radical, conceptual artworks that the artist had first made over fifty years prior in 1913. Up until now, only three of these mirrors were known to exist, each one, like the present work, unique, and signed by the artist on the reverse. The largest of this rare group, this work was received as a gift from Duchamp by the family of the present owner and has never before been publicly exhibited.

*Unlike his earlier readymades, with these signed mirrors, Duchamp introduced an entirely new concept to his infamous practice, creating a readymade that exists in a constant state of flux, actively interacting both with the space surrounding it and with the viewer. Every person reflected in the glass is accompanied with the artist's signature, the work creating a playful and unending flow of portraits, each unique and irreplicable; as Duchamp declared upon signing the mirrors, «I am signing readymade future portraits» (Duchamp, quoted in A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London, 1997, vol. 2, p. 841). In this way, Duchamp conceived a new form of portraiture, creating an ever-changing art work that not only holds infinite possibilities, but endows the viewer with the agency of completing*

it when they meet their reflection in its mirrored surface. Combining an exploration of portraiture and the self, concepts of authorship, and questioning the role of the spectator in the production of art, Miroir demonstrates Duchamp's indomitable position within 20th Century art, as he continued to pave the way both for his contemporaries as well as generations of artists that followed.

*Duchamp's friend, Arturo Schwarz, dates the genesis of this unique group of mirrors to a trip that Duchamp made to Italy in 1964. «His signing of the back of these three mirrors was occasioned by his visit to the site of the Thirteenth Milan Triennale», Schwarz writes, «where a one-man exhibition of the work of Enrico Baj (including his characteristic collages of broken-up mirrors) was being installed by Stefano Bini and his two brothers» (Schwarz, *ibid.*, p. 841). By scratching his signature into the silvered reverse of the mirror, Duchamp, as he had first done with a number of his readymades in the early 1900s, turned a banal object of everyday life into an artwork. The power of the signature and the related concept of authorship were lifelong preoccupations for the artist. From the iconic Fountain and the reproductions of his paintings distributed in the 1930s, to La Boîte-en-valise and the edition of replica readymades he produced in 1964, Duchamp continually played with and disrupted the conventional notion of the unique art work. Relating to the artist's continuous desire for replication, Duchamp's «renvoi miroirique» or «mirroral return», a phrase that first appeared in the notes of the Green Box, was a concept that he introduced in the early 1940s when he began producing mirror images of earlier works. Miroir embodies this theme, creating an endlessly self-replicating work that presents a mirror*

«[Duchamp] a été le premier à voir ou à dire que l'artiste n'a pas le contrôle absolu de la valeur esthétique de son travail, que d'autres contribuent à en déterminer la qualité».

"[Duchamp] was the first to see or say that the artist does not have full control of the aesthetic virtues of his work, that others contribute to the determination of quality".

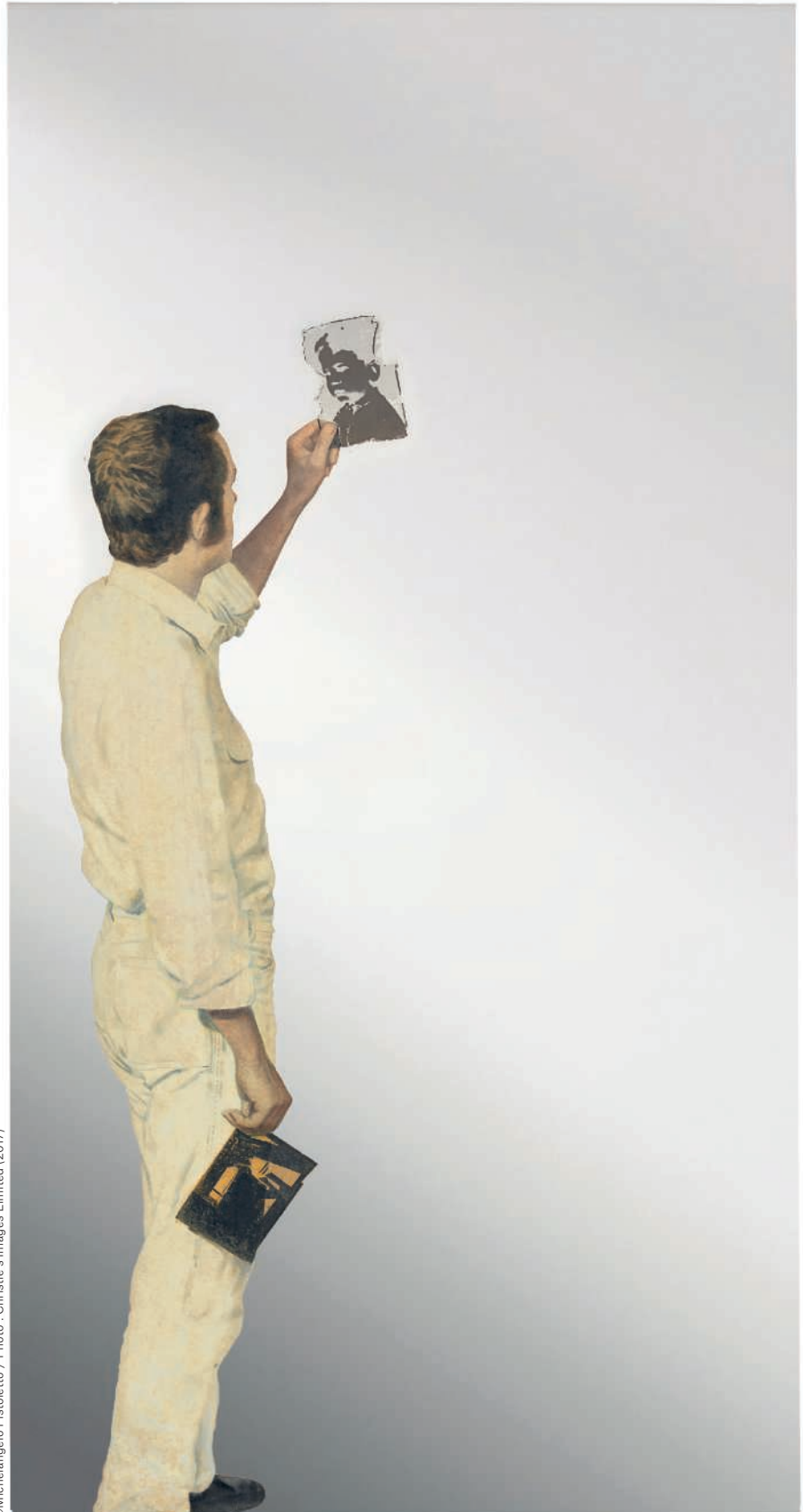
- Jasper Johns

image of the world signed with a mirror image of Duchamp's signature.

No longer was the often-revered hand of the artist the defining principle for a work's validity, worth or meaning; instead, Duchamp posited that it was the concept and thought that led to its creation which made it a work of art. It was this concept that led to a resurgence of interest in Duchamp's work in the late 1950s and early 60s. A new generation of artists was growing tired of the primacy of Abstract Expressionism, a movement characterised by gestural, subjective expressions of the self. Johns, Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, Manzoni and many others turned away from this internalised mode of art making and instead looked outwards to embrace and integrate life in all its forms into art.

The mirror became an important vehicle for these artists to achieve this aim of creating art that integrated life – both conceptually and literally, as the present work shows. While Warhol wanted the viewer to believe that his role as an artist was to simply reflect contemporary society, Lichtenstein depicted cartoon mirrors in works that revel in the boundary between the real and artificial. In Europe, Pistoletto was also exploring the potential of the mirrored surface in his art, believing like Duchamp that it was the viewer and their surroundings which completed the art work, creating, in words similar to those of Duchamp's a few years prior, a «self-portrait of the world».

©Michelangelo Pistoletto / Photo : Christie's Images Limited (2017)



Michelangelo Pistoletto, *Uomo che guarda un negativo* (Man Looking at a Negative), 1967. Vente, Christie's Londres, 6 octobre 2017, lot 108, £3,100,000.

PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

λ. 37

ANDRÉ CADERE (1934-1978)

Barre de bois rond rouge, orange, jaune, bleu

vingt segments de bois peints et assemblés

82,5 x 4 cm.

Exécuté en 1977

twenty segments of painted wood assemblage

32½ x 78¾ in.

Executed in 1977

€150,000-200,000

US\$170,000-220,000

£140,000-180,000

PROVENANCE

Galerie MTL, Bruxelles.

Galerie Vêga, Liège.

Galerie des Beaux-Arts [Marie-Puck Broodthaers],

Bruxelles.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

New York, MoMa PS1 (octobre-décembre 1989) ;

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

(juillet-octobre 1992), *André Cadere : all walks of life*.

Munich, Kunstverein Munchen; Hambourg,

Kunstverein Hamburg; Graz, Neue Galerie, *André*

Cadere. Unordnung herstellen. Geschichte einer

Arbeit, janvier-septembre 1996.

Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle; Paris,

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ;

Maastricht, Bonnefantenmuseum, *André Cadere*.

Peinture sans fin, octobre 2007-mai 2008 (une vue

d'exposition illustrée en couleurs, pp. 114 et 118).

Paris, Musée National d'Art Moderne,

Centre Pompidou, *André Cadere*, novembre

2018-avril 2019.

BIBLIOGRAPHIE

K. Grässlin, F. Hergott, A. Van Grevenstein, *André*

Cadere, Catalogue Raisonné, Cologne, 2008, no. A

99 (illustré en couleurs, p. 97).

« Qu'est ce qui reste aujourd'hui du passage d'André Cadere dans le monde de l'art ? [...] Où le ranger, sous quelle rubrique le classer ? C'est la question qui commande toute la vie de Cadere – personne déplacée, au sens de la géographie comme au sens des convenances, et dont la place fut celle de celui qui n'en a pas, s'infiltrant au-dedans pour incarner le dehors, arpentant le dehors pour parler du dedans. »

'What remains today of André Cadere's contributions to the art world? [...] Where do we put him? To which school to we assign him? That was the question that ruled over the entire life of Cadere – a displaced person, both in the geographic sense and in terms of his sensibilities. His place was that of someone who has no place, sneaking inside to embody the outside, or lurking on the outside to speak of the inside.'

– Jean-Pierre Criqui

D'origine roumaine et né à Varsovie (où son père diplomate est alors en poste), André Cadere émigre à Paris en 1967. Fréquentant un temps le lettriste Isidore Isou et les acteurs de l'avant-garde minimale et conceptuelle de l'époque, il réalise au début des années 1970 sa première barre de bois rond. Comme il le définit lui-même, cette barre est « composée de segments peints avec différentes couleurs ; ces segments ont leur longueur égale au diamètre du matériau utilisé et sont assemblés selon un système mathématique de permutations incluant une erreur ».

Objet singulier, la barre de bois rond accompagne Cadere au gré de ses déambulations, à la fois dans et en dehors du monde de l'art – vernissages d'expositions auxquels il n'est pas convié (comme celle de Niele Toroni à la galerie Yvon Lambert en 1970), errances dans le quartier de Saint-Germain des Prés ou à la documenta de Kassel (1972) – et

agit comme le vecteur de la « stratégie du déplacement » de l'artiste. Ce dernier insiste par ailleurs sur le fait que ses barres ne sont pas des sculptures mais des « peintures sans fin », œuvres sans recto ni verso, et sans non plus d'instructions spécifiques de présentation (elles peuvent être indifféremment déposées sur le sol, adossées à un mur, allongées sur un rebord, etc.). Ce faisant, elles viennent interroger les codes traditionnels qui régissent l'exposition d'une œuvre et sa vision par le public.

Born of Romanian parents in Warsaw (where his diplomat father was stationed at the time), André Cadere emigrated to Paris in 1967. After frequenting, for a spell, the literary figure Isidore Isou and the minimalist, conceptual avant-garde actors of the era, at the start of the 1970s he created his first round bar of wood. As he himself defined it, the bar is 'composed of segments painted with different co-

lours; the length of these segments is equal to the diameter of the material used and are assembled using a sequence of mathematical permutations that includes an error'.

The round bar of wood was a singular object that accompanied Cadere over the course of his meanderings, both inside and outside the art world – opening nights at galleries to which he was not invited (such as Niele Toroni's show at the Yvon Lambert gallery in 1970), strolling in the Saint-Germain des Prés district or at the Kassel documenta (1972) – and functioned as the vector for the artist's 'movement strategy'. He insisted, moreover, on the fact that the bars are not sculptures, but 'paintings without ends', works with neither front nor back, and also without any specific display instructions (they may be placed on the ground, leaned against a wall, or laid down on a ledge or sill). In this way, they challenge the conventional rules that govern the display of artwork and its viewing by an audience.



λ. **38**

DANIEL BUREN (NÉ EN 1938)

Peinture acrylique sur tissu rayé

signé et daté 'fait par Buren MAI 1969' (au revers)
peinture sur toile de coton tissée à rayures
blanches et oranges, alternées et verticales,
de 8.7 cm de large chacune
154 x 132 cm.
Exécuté en mai 1969

signed and dated 'fait par Buren MAI 1969' (on the
reverse)
paint on cotton cloth with white and orange
stripes, alternating and vertical, of 8.7 cm. wide
each
60% x 52 in.
Executed in May 1969

Estimation sur demande
Estimate on request

PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste par le
propriétaire actuel, en 1969.

BIBLIOGRAPHIE

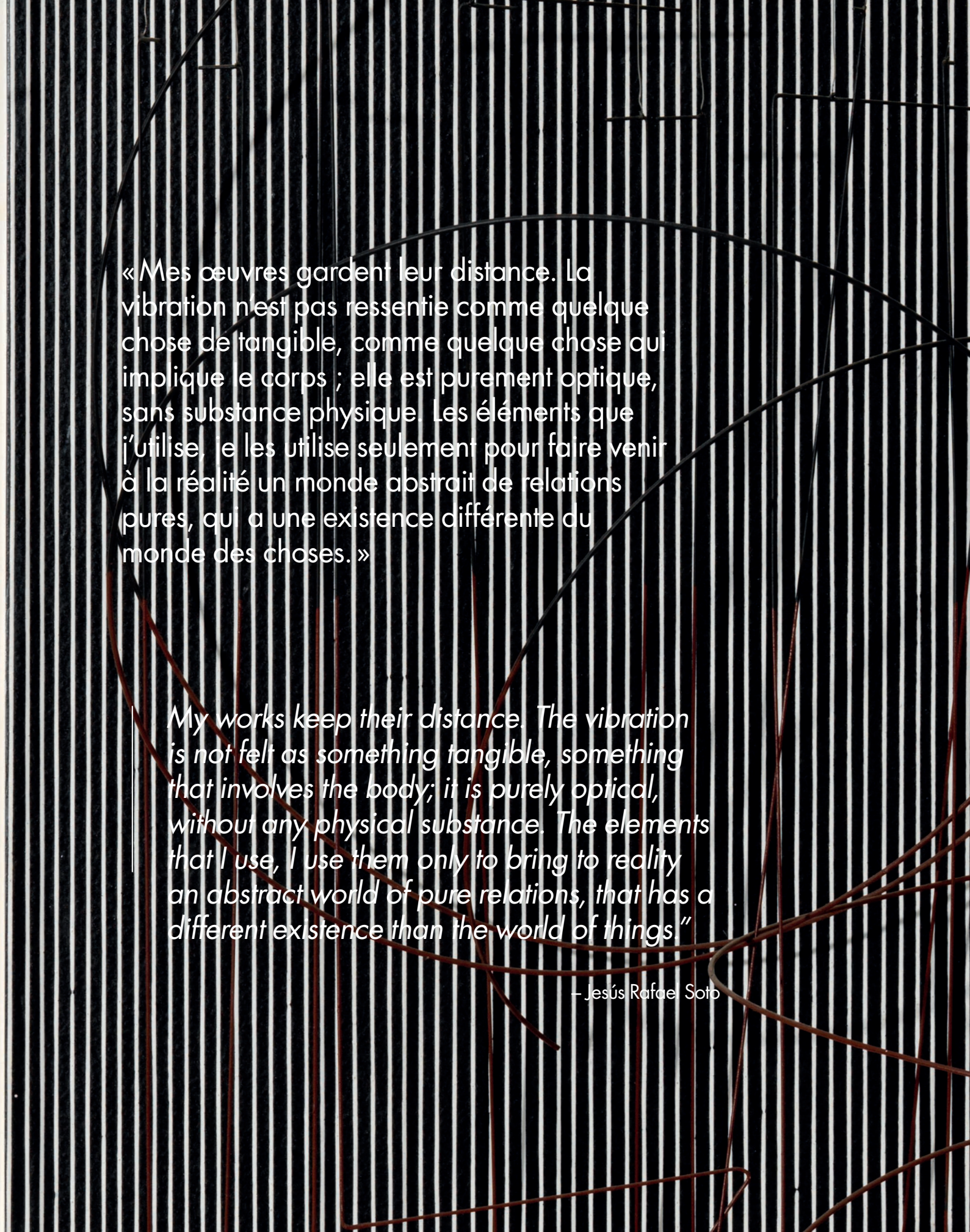
Cette œuvre est enregistrée sous le no. TIII-92 du
catalogue raisonné en ligne de l'artiste.

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



Photo-souvenir : Peinture acrylique sur tissu rayé, mai 1969, 154 x 132 cm. © Daniel Buren / ADAGP Paris, 2019.





«Mes œuvres gardent leur distance. La vibration n'est pas ressentie comme quelque chose de tangible, comme quelque chose qui implique le corps ; elle est purement optique, sans substance physique. Les éléments que j'utilise, je les utilise seulement pour faire venir à la réalité un monde abstrait de relations pures, qui a une existence différente du monde des choses.»

My works keep their distance. The vibration is not felt as something tangible, something that involves the body; it is purely optical, without any physical substance. The elements that I use, I use them only to bring to reality an abstract world of pure relations, that has a different existence than the world of things"

– Jesús Rafael Soto

JESÚS RAFAEL SOTO (1923-2005)*Escritura a Color*

signé, daté et titré "“ESCRITURA A COLOR”, Soto, Diciembre 1977' (au revers)
 peinture, tiges en métal et fils de nylon sur bois
 64 x 184 x 45 cm.
 Exécuté en 1977

signed, dated and titled "“ESCRITURA A COLOR”,
 Soto, Diciembre 1977' (on the reverse)
 household paint, metal rods and nylon string on
 wood
 25¼ x 72½ x 17¾ in.
 Executed in 1977

€350,000-550,000
 US\$390,000-610,000
 £320,000-490,000

Jesús-Rafael Soto commence sa série des *Ecrituras* au début des années 1960 et il la prolongera jusqu'à sa disparition en 2005. Le principe est de faire se confronter des tiges métalliques torsées au premier plan avec des lignes parallèles rigoureusement agencées à l'arrière-plan. Les tiges sont suspendues par de menus fils de nylon, de telle sorte qu'au moindre souffle, au moindre mouvement

PROVENANCE

Collection Benjamin Delago, Caracas.
 Collection Sonja Rojas, Caracas (acquis en 2004).
 Fundacion Privada Allegro, Espagne (acquis en 2004).
 Collection Leonardo Gonzalez (acquis en 2006).
 Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

« Avec l'œuvre, nous tentons de retrouver la situation des origines, en brisant la symétrie initiale, comme le grand bang des sources. Notre matière réelle est l'impalpable, hors mesures, dans l'espace de l'esprit. »

'With this work, we are trying to go back to the origins, breaking the original symmetry, like the Bing Bang. Our real material is the impalpable, immeasurable in the space of the mind.'

– Jesús-Rafael Soto

du regardeur, elles s'agitent et font vibrer la composition. Les formes deviennent alors instables, engendrant des effets de profondeur qui se font et se défont au fur et à mesure que se déplace celui qui observe l'œuvre. Comme pris d'un vertige, l'œil ne sait plus si les lignes verticales du panneau passent devant ou derrière les éléments métalliques, l'ensemble vibronne et la distance qui sépare l'œuvre du regardeur semble un temps abolie.

fully arranged parallel lines in the background. The rods are suspended by small nylon threads, causing them to shake and the entire composition to vibrate at the slightest breath or movement of the observer. The forms then become unstable, creating effects of depth that are triggered and undone as the observer moves. As if afflicted by vertigo, the eye no longer knows if the vertical lines of the panel lie before or behind the metallic parts, as the entire composition vibrates and the distance between the work and the viewer seems to have been temporarily abolished.

Figure majeure des avant-gardes latino-américaines installées à Paris dans les années d'après-guerre, Soto fait partie de l'exposition capitale organisée par Denise René en 1955, *Le Mouvement*, aux côtés de Calder, Duchamp, Agam, Bury, Jacobsen, et Tinguely, et sous le commissariat de Pontus Hulten. Cette exposition pose le premier jalon de ce que l'on appellera l'art cinétique : un art où l'image se meut devant l'œil du spectateur, qu'il s'agisse d'œuvres effectivement mobiles (les sculptures motorisées de Tinguely ou les suspensions de Calder) ou d'effets optiques suggérant le mouvement, comme c'est le cas ici. Emblématique de ces recherches formelles, *Escritura a Color* révèle l'obsession qui traverse toute l'œuvre de Soto : « Les écritures sont pour moi une façon de dessiner dans l'espace » (l'artiste cité in « Extraits d'entretiens avec Claude-Louis Renard », Soto, *Œuvres actuelles*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1979, non paginé).

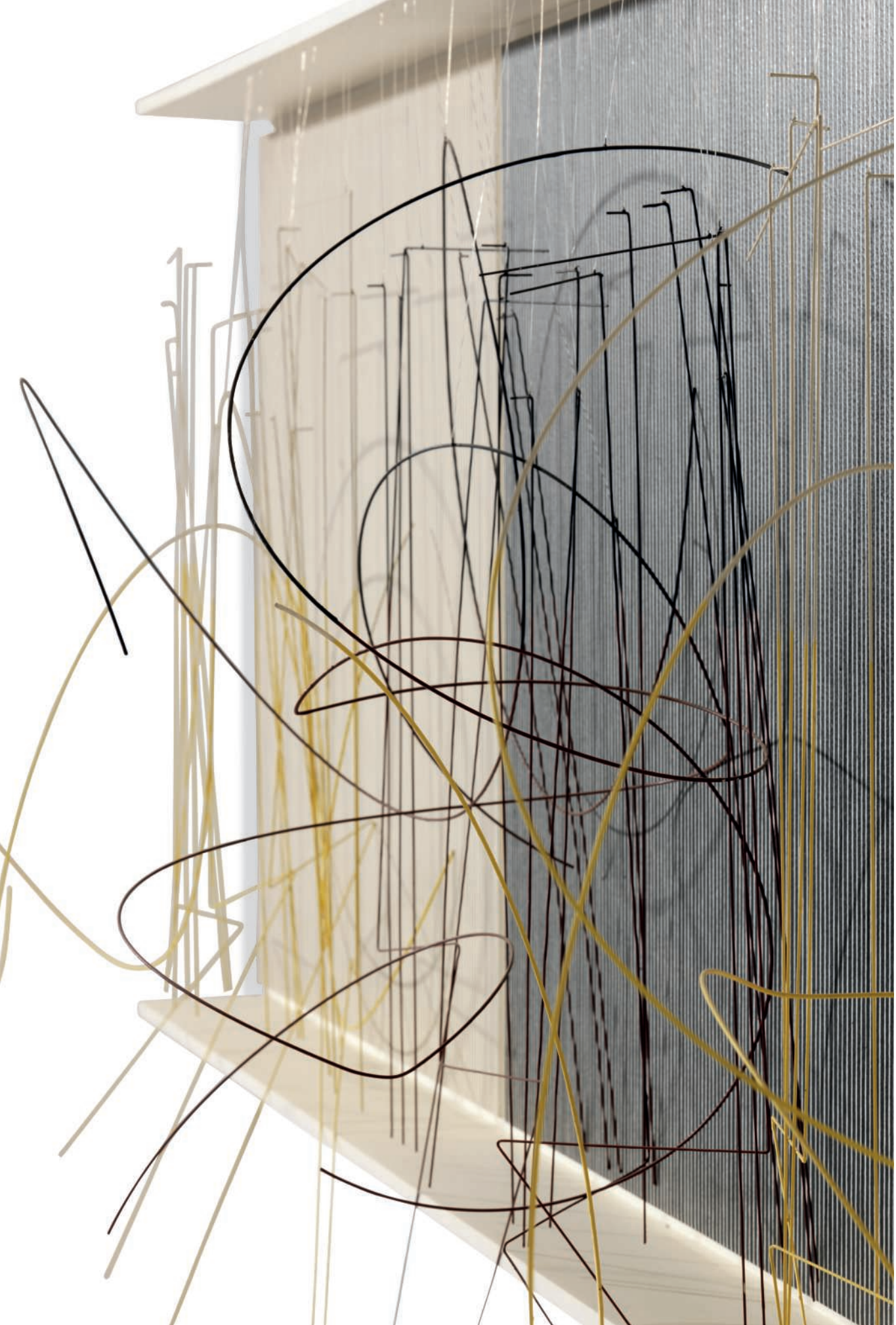
A major figure in the Latin American avant-garde movement in Paris during the post-war years, Soto was involved in the *Le Mouvement* exhibition organised by Denise René in 1955, alongside Calder, Duchamp, Agam, Bury, Jacobsen and Tinguely, under the direction of Pontus Hulten. This exhibition marked the first milestone in what would later become known as kinetic art: art where the image moves as the observer looks on, whether through works that truly do move (such as Tinguely's motorised sculptures or Calder's suspended pieces) or through optical illusions suggesting movement, as is the case here. *Escritura a Color* is emblematic of this experimentation in form, revealing an obsession common to all of Soto's work: "The 'Writings' are a way for me to draw in space" (artist quoted in "Extraits d'entretiens avec Claude-Louis Renard", Soto, *Œuvres actuelles*, exhibition catalogue, Paris, Centre Pompidou, 1979, unpaginated).

Jesús-Rafael Soto began his Writings series in the early 1960s and continued until his death in 2005. The principle was to create an intersection of twisted metal rods in the foreground and care-



Jesús Rafael Soto dans la maison familiale de Carlos Cruz-Diez à Caracas, en 1943.





λ.40

CARLOS CRUZ-DIEZ (1923-2019)

Physichromie 2280

signé, signé des initiales, daté et titré
"PHYSICHROMIE N°2280" CRUZ-DIEZ
SEPTIEMBRE 1991 CD' (sur une plaque
métallique au revers)
encre sérigraphique sur aluminium et
plastique
100 x 200 cm.
Exécuté en 1991

signed, signed with the artist's initials, dated
and titled "PHYSICHROMIE N°2280" CRUZ-
DIEZ SEPTIEMBRE 1991 CD' (on a metal
plate on the reverse)
silkscreen on aluminum and plastic inserts
39% x 78% in.
Executed in 1991

€200,000-300,000
US\$230,000-330,000
£180,000-270,000

PROVENANCE

Graphic Gallery, Caracas (acquis en 2004).
Fundacion Privada Allegro, Espagne (acquis
en 2004).
Leonardo Gonzalez (acquis en 2006).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire
actuel.

Cette œuvre sera répertoriée dans le
catalogue raisonné de Carlos Cruz-Diez
actuellement en prépapration.

© Tous droits réservés



Cruz-Diez dans les jardins du château de Vaux-le-Vicomte, 1987.

« Je propose la couleur autonome. Sans
anecdote, dépourvue de symbolisme, en
tant que fait évolutif qui nous implique. »

*"I propose autonomous colour. Without
anecdotes, devoid of symbolism, as an
evolving reality that involves us."*

– Carlos Cruz-Diez

Disparu au cours de l'été, Carlos Cruz-Diez aura été l'une des figures les plus marquantes de l'art cinétique. Né à Caracas, où il grandit et étudie, c'est toutefois au cœur de la scène parisienne de la fin des années 1950 et des années 1960 qu'il commence à véritablement mettre en place les grands principes de son art : une recherche permanente autour de la couleur, de sa perception par le regardeur et de sa propension à envahir l'espace.

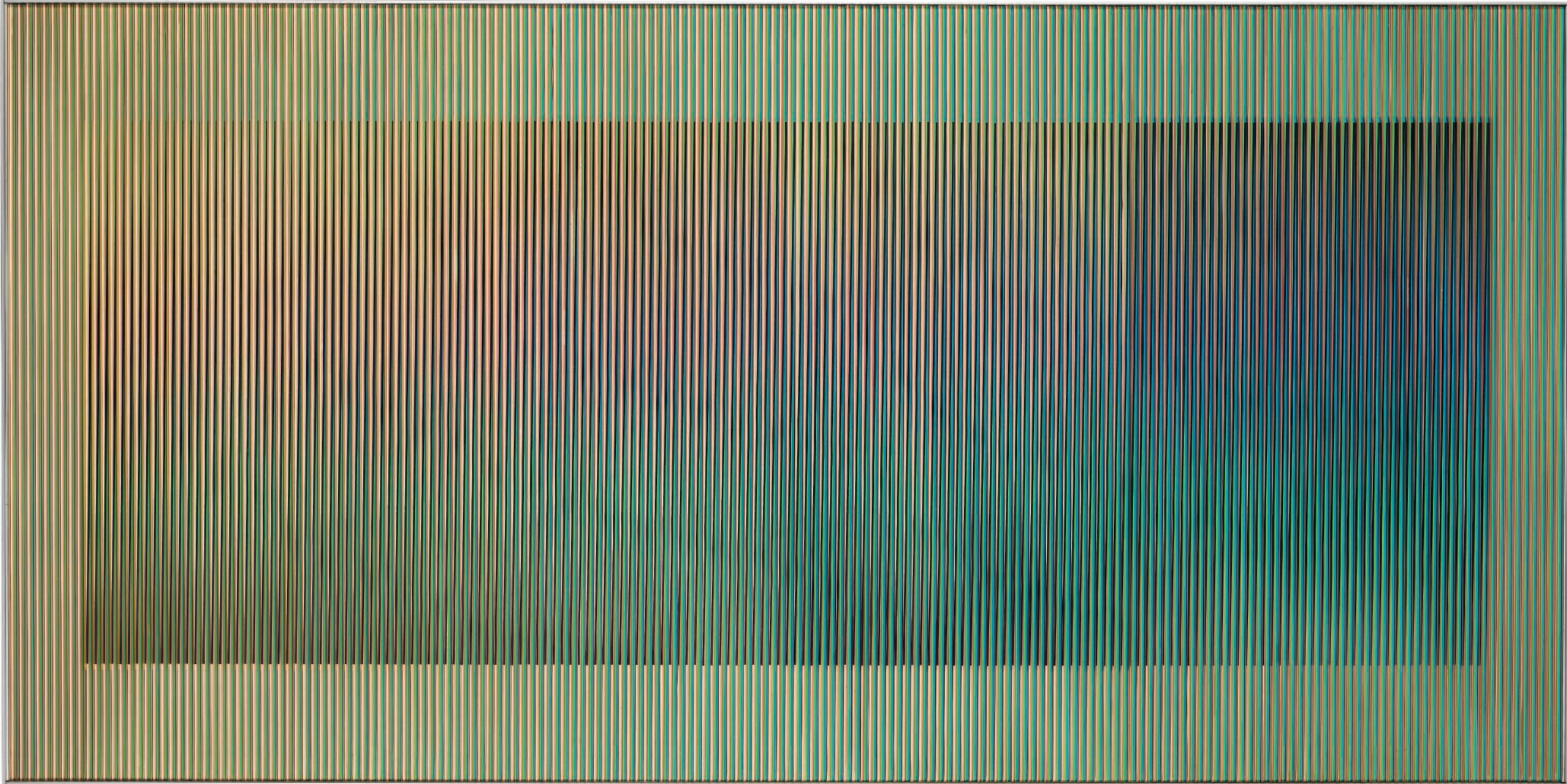
La rencontre avec Denise René, infatigable défenseur des avant-gardes de l'art optique (notamment en provenance d'Amérique latine), est déterminante dans la reconnaissance de l'artiste. La galeriste choisit en effet d'inclure Carlos Cruz-Diez dans sa deuxième exposition *Le Mouvement* (après celle de 1955 qui avait fait sensation), réalisée en 1964, avant de lui consacrer quelques années plus tard sa toute première exposition personnelle en France.

En jouant avec le spectateur – qui vit une expérience toujours différente en fonction de l'endroit où il se trouve – et en s'insérant volontiers dans l'espace public (l'artiste réalisera de très nombreuses installations), Carlos Cruz-Diez aura cherché à déployer un art à la portée du plus grand nombre, générant des événements visuels en adéquation avec la marche du monde : « J'ai toujours voulu lancer la couleur au-delà de son support, disait-il ainsi, la projeter dans l'espace. Pour moi, la couleur n'est pas juste une anecdote de la forme, elle n'est pas seulement le rouge de la pomme, le bleu du ciel. La couleur est autonome, fugace, en mouvement perpétuel. La couleur est comme la vie : un présent permanent. »

This summer saw the passing of Carlos Cruz-Diez, one of the leading lights of kinetic art. Born and raised in Caracas, he also completed his training there. However, the Parisian art scene of the late 1950s and the 1960s was where he really began to establish the core principles of his art: an obsession with exploring colour, its perception by the viewer and its propensity to invade space.

*A collaboration with Denise René, a staunch defender of optical art's avant-garde artists (especially those coming out of Latin America), would prove decisive in the recognition of his work. It was the Parisian gallery owner who chose to include Carlos Cruz-Diez in her second *Le Mouvement* exhibition in 1964 (the first having caused a sensation in 1955) and who gave him his first solo exhibition in France a few years later.*

By playing with the viewer – whose experience constantly changed, depending on his or her position – and by readily staging works in public spaces (the artist produced a great many installations), Carlos Cruz-Diez sought to bring art to the masses, creating visual events in step with the ways of the world: In the artist's words, "I always wanted to raise colour up off of its canvas, to project it into space. For me, colour isn't just an anecdote of form, it isn't only the red of an apple, the blue of the sky. Colour is autonomous, fleeting, in perpetual motion. Colour is like life: a permanent present."



PROVENANT DE LA COLLECTION D'UN AMATEUR

λ 41

SALVADOR DALÍ (1904-1989)

Ciel hyperxilogique

huile, clou et dent sur toile
31.2 x 43 cm.
Peint vers 1960

oil, nail and teeth on canvas
12½ x 16¾ in.
Painted circa 1960

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£110,000-160,000

Peint vers 1960, *Ciel Hyperxilogique* fait partie d'une série de peintures mystiques importantes autour du sujet du Christ et de la Passion sur laquelle travaille Dalí à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Ces œuvres développent la fameuse philosophie axée sur la mystique nucléaire de Dalí, qu'il expose pour la première fois en 1952 dans son manifeste. Elles associent des principes empruntés à la science atomique, à la peinture classique, au catholicisme romain et aux mysticismes espagnol et catalan, au sein d'une vision du monde véritablement unique et distinctement dalinienne. Alors que Dalí entreprenait ses nombrables huiles consacrées à Sainte Marie-Madeleine, l'artiste développait également de nouvelles explorations techniques, dans un cadre esthétique classique, dans lesquelles il utilisa de véritables dents et clous collés à la toile. L'utilisation des clous apparaît dans de nombreuses œuvres de Dalí à cette époque et tout particulièrement dans la présente œuvre qui présente des clous qui viennent contraster avec le



Salvador Dalí, *Continuum à quatre fesses*, 1960.
Collection particulière.

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / ADAGP, Paris, 2019 / Photo :
Index Fototeca / Bridgeman Images

PROVENANCE

Salvador et Gala Dalí, Espagne (avant 1962).
Collection particulière, New York (avant 1966).
Knoedler Gallery, New York.
Odette Plouvier, Paris (avant 1981).
Galerie Daniel Malingue, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1982.

EXPOSITIONS

New York, Carstairs Gallery, *Salvador Dalí*,
décembre 1960-janvier 1961 (hors catalogue).
Barcelone, Saló del Tinell, *Dalí*, octobre-
novembre 1962, no. 4 (erronément daté '1962').
New York, Gallery of Modern Art, *Salvador Dalí*,
1910-1965, décembre 1965-février 1966, p. 155,
no. 151 (illustré, p. 134).

BIBLIOGRAPHIE

S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, New York,
1961 (détail illustré).
R. Descharnes, *The World of Salvador Dalí*, New
York, 1962, p. 220 (illustré en couleurs, p. 72-73)
R. Descharnes, *Dalí de Gala*, Lausanne et Paris,
1962, p. 220 (illustré en couleurs, p. 72-73).

ciel, référence directe à une description faite par le philosophe catalan Francesc Pujols, créateur d'une religion basée sur la science nommée l'«Hyperxilogie» (Science de l'existence). Dalí, qui est grandement influencé par le philosophe, réalisera d'ailleurs une statue en son honneur devant son propre théâtre-musée de Figueres. Ici, l'association visuellement saisissante d'un ciel percé de clous fonctionne à plusieurs niveaux. Malgré son regain d'intérêt pour le catholicisme et son évocation des articles de foi et des rituels chrétiens, Dalí reste lui-même plus un adepte du mysticisme espagnol qu'un fervent catholique, convaincu que le paradis se trouve au centre de la poitrine de chaque individu. Dans cette œuvre, cette conviction semble trouver son expression dans le corps céleste de Marie Madeleine qui, paraissant ouvrir un chemin vers le paradis en son sein, est simultanément pénétrée par les instruments de la passion du Christ. Fidèle à la description de Pujols de cette substance céleste à l'origine «colloïdale», Dalí offre une interprétation à la fois érotique et mystique du continuum espace/ temps de l'univers, qu'il décrit ici en fait comme une entité limitée, matérielle et même corporelle, resituant en nous-mêmes le mystère divin de la création.

Painted circa 1960, *Ciel Hyperxilogique* is one of a series of important mystical paintings on the subject of Christ and the Passion which Dalí made in the late 1950s and early '60s. These works expanded upon Dalí's much-vaunted philosophy of Nuclear Mysticism that the artist had first expounded in his 1952 manifesto and combined selected tenets of atomic science, classical painting, Roman Catholicism and

S. Dalí, *Les Diners de Gala*, Paris, 1973, p. 53 (détail illustré en couleurs).
R. Descharnes, *Salvador Dalí*, New York, 1976, p. 48, no. 62 (illustré).
R. Descharnes et S. Terayama, *Dalí, The book of great masters*, 36, Tokyo, 1978 (illustré en couleurs, pl. 52).
R. Descharnes, *Salvador Dalí, L'œuvre et l'homme*, Lausanne, 1984, p. 362 (illustré en couleurs).
S. Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelone, 1993 (détail illustré).
R. Descharnes et G. Néret, *Salvador Dalí, The Paintings, 1946-1989*, Cologne, 2004, vol. II, p. 769, no. 1172 (illustré en couleurs, p. 524).
R. Hughes, *Les Essentiels de l'art, Dalí*, Amsterdam, 2003, p. 419 (illustré en couleurs, p. 328).
D. Ades, *Dalí, The Centenary Retrospective*, cat. exp., Palazzo Grassi et The Philadelphia Museum of Art, Venise et Philadelphie, 2004, p. 396 (illustré en couleurs, fig. 3).
H. Hine, W. Jeffett et K. Reynolds, éd., *Persistence & Memory, New Critical Perspectives on Dalí at the Centennial*, cat. exp., Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, FL, 2004, p. 192 (illustré, fig. 10).

Spanish and Catalan mysticism into a unique and distinctly Dalinian vision of the world. When Dalí was working on his many oil paintings revolving around the figure of Saint Mary Magdalene, the artist was also exploring new techniques, within a classical aesthetic context, which involved using real teeth and nails stuck onto a canvas. Dalí's use of nails features in many of his works at this time, most notably in our work - a work intermingling the contrasting elements of nails and the sky that refers directly to a description given by the Catalan philosopher Francesc Pujols, who had invented a science-based religion known as 'hyperxiology'. Dalí was greatly influenced by Pujols, even later in life, building and dedicating a statue to the philosopher outside his own theatre/museum in Figueres. Here, in this work, the startling visual combination of a sky penetrated by nails operates on many levels. Despite his renewed interest in Catholicism and his invoking of Christian articles of faith and ritual, Dalí himself remained, at heart, more of a Spanish mystic than a devout Catholic, and his ultimate conviction remained that heaven was situated in the centre of one's own chest. In this work, this conviction appears to be expressed through the celestial body of Mary Magdalene which, seeming to open a pathway to heaven within itself, is simultaneously penetrated by the instruments of Christ's Passion. Following Pujol's description of this celestial substance as being of 'colloidal' origin, Dalí, typically, gives both an erotic and mystical interpretation of the space/time continuum of the universe, revealing it here to be in fact a finite, material and even corporeal entity, expressing the divine mystery at the heart of creation as one that ultimately lies within ourselves.



ROBERT DELAUNAY (1885-1941)*Étude pour "Air, fer et eau"*

signé 'r. delaunay' (en bas à droite)
gouache sur papier
48,4 x 75,2 cm.
Exécuté vers 1936-37

signed 'r. delaunay' (lower right)
gouache on paper
19 1/4 x 29 5/8 in.
Executed circa 1936-37

€250,000-350,000
US\$280,000-390,000
£230,000-310,000

La *Tour Eiffel*, qui trône toujours sur la ville de Paris et son architecture, est l'un des monuments les plus iconiques au monde. Cette structure pyramidale en fer, emblème de la modernité et du progrès n'a jamais mieux été plus vivement incarnée que dans les peintures de Robert Delaunay, symbolisant quant à elles la modernité de la communauté artistique européenne. La *Tour Eiffel* est l'un des motifs les plus célébrés de l'artiste; Delaunay la représentera en effet de nombreuses fois tout au long de sa carrière, et ce, dès la fin des années 1910.

Il ira même jusqu'à proclamer la dame de fer comme «baromètre» de son art. Exécuté en 1936-37, *Air, fer et eau* fait partie d'une série d'œuvres où Delaunay revient à son sujet de prédilection avec une assurance nouvelle, caractérisée par un retour au figuratif, après

PROVENANCE

Maurice Lefebvre-Foinet, Paris (avant 1956).
Collection particulière, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Avignon, Hôtel de Ville, *Groupe des Peintres Indépendants d'Avignon*, mai 1938, no. 45.
Lille, Galerie Marcel Evrard, *Robert Delaunay*, avril 1949, no. 636.
Vienne, Akademie der Bildenden Künste, *Form und Gestaltung, internationale Ausstellung*, février-mars 1950, no. 27.
Leverkusen, Städtisches Museum Morsbroich et Freiburg, Kunstverein, *R. Delaunay*, juin-août 1956, no. 79.
Paris, Musée national d'art moderne, *Robert Delaunay*, mai-septembre 1957, p. 77, no. 108.
Charleroi, Palais des Beaux-Arts, *Art et travail*, juillet-septembre 1958 (hors catalogue).
Lyon, Musée de Lyon, *Robert et Sonia Delaunay*, 1959, no. 79 (illustré, fig. 16).

Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Robert e Sonia Delaunay*, mars 1960, p. 38, no. 63 (illustré).
Hambourg, Kunstverein; Cologne, Wallraf-Richartz-Museum et Francfort, Kunstverein, *Robert Delaunay*, janvier-juin 1962, no. 61 (illustré).

Belgrade, Musej savremene umetnosti; Skopje, Galerie d'art moderne; Sarajevo; Ljubljana et Zagreb, *De Bonnard à Soulages*, octobre 1973-février 1974, p. 23, no. 23 (illustré).
Paris, Orangerie des Tuileries et Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, *Robert Delaunay*, mai-novembre 1976, p. 127, no. 118 (illustré).
Tokyo, Musée National d'Art Moderne, *Robert et Sonia Delaunay*, novembre-décembre 1979, no. 53 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

G. Habasque, *Robert Delaunay, Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957, p. 411, no. 469 (illustré, fig. 15).

Jean-Louis Delaunay et Richard Riss ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

une décennie marquée par ses travaux autour de l'abstraction.

La virtuosité de l'artiste dans cette série a depuis largement été célébrée et reconnue dans le monde entier. De nombreux tableaux de l'artiste représentant la *Tour Eiffel* et datant des années 1920 font partie de collections de musées importantes, à l'instar de la version finale de la présente étude, exposée dans la collection permanente du Centre Georges Pompidou à Paris.

Cette étude a été réalisée pour le tableau exposé au Pavillon des Chemins de fer de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques à Paris en 1937. Le rôle de Delaunay dans le développement des décorations pour cette exposition internationale n'a pas été seulement celui d'un peintre mais aussi celui d'un chef d'équipe et d'un décorateur plein d'imagination. C'est lui qui a conçu et dirigé la réalisation du Pavillons des Chemins de fer et du Pavillon de l'air. Dans ces deux pavillons, d'autres artistes, certains choisis par l'artiste lui-même, d'autres imposés par les organisateurs, ont contribué à la décoration. Si l'on songe que parmi eux figuraient Sonia Delaunay, Gleizes, Villon, Surville, l'on se doit de reconnaître que jamais jusqu'alors, la peinture abstraite n'a pu se manifester de façon aussi éclatante et grandiose.

The Eiffel Tower, which eternally overlooks the city of Paris and its architecture, is one of the world's most iconic monuments. This pyramidal structure in iron, a symbol of modernity and progress, has never been more vibrantly depicted than in the paintings of Robert Delaunay, which themselves represent the modernity of the European artistic community.

The Eiffel Tower is one of the artist's most famous subjects. Indeed, Delaunay would capture it many times over the course of his long career, starting from the late 1910s.

He would even go so far as to call the great "Iron Lady" the 'barometer' of his art.

Painted in 1936-37, *Air, fer et eau* is part of a series of works in which Delaunay revisits his favourite subject with a new assurance, characterised by a return to a figurative style after a decade marked by his work in abstraction.

The artist's virtuosity in this series has been largely celebrated and recognised around the world. Many of the artist's paintings of the Eiffel Tower from the 1920s are housed in the collections of important museums, including the final version of this study, which is on display in the permanent collection of the Centre Georges Pompidou in Paris.

This study was for the canvas exhibited at the Pavillon des Chemins de Fer at the Exposition Internationale des Arts et des Techniques in Paris in 1937. Delaunay's role in developing the decorations for this international exhibition was not merely that of a painter; he was a team leader and a fully-fledged decorator with great imagination. He designed and oversaw the construction of the Pavillon des Chemins de Fer and the Pavillon de l'Air. In these two pavilions, other artists - some chosen by Delaunay and others by the organisers - contributed to the decoration. Considering that they included the likes of Sonia Delaunay, Gleizes, Villon and Surville, it is clear that, at the time, it was the most dazzling and grandiose manifestation of abstract painting yet to be seen.



Réalisation de *Air, Fer et Eau* par l'équipe de Robert Delaunay dans le garage-atelier pour l'Exposition Internationale de 1937. Photographie anonyme.





PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λ43

SERGE POLIAKOFF (1900-1969)

Rose

signé 'Serge Poliakoff' (en bas à droite); daté '10/55' (au revers)
huile sur toile
73 x 60 cm.
Peint en 1955

signed 'Serge Poliakoff' (lower right); dated '10/55' (on the reverse)
oil on canvas
28¾ x 23¾ in.
Painted in 1955

€150,000-200,000
US\$170,000-220,000
£140,000-180,000

PROVENANCE

Galerie Boulakia, Paris.
Galerie Artcurial, Paris.
Patrick Blanchon, Paris.
Galerie Applicat-Prazan, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

La Gazette de l'Hôtel Drouot, n°23, 8 juin 1990 (illustré en couleurs, p. 125).
A. Poliakoff, *Serge Poliakoff, catalogue raisonné, Volume II : 1955-1958*, Munich, 2010, no. 55-55 (illustré en couleurs, p. 86).

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

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

– Serge Poliakoff



© The Josef and Anni Albers Foundation / ADAGP, Paris 2019 / Bridgeman Images

Josef Albers, *Variation in Red and Orange around Pink, Ochre, Plus Two Reds*, 1948.



80 DE POLIARCAFE

PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λ. 44

GEORGES MATHIEU (1921-2012)

Joutes du Duc Charles de Bourgogne contre Adolphe de Clèves, Seigneur de Ravaistain

signé et daté 'Mathieu 57' (en bas à droite)

huile sur toile

76.5 x 203.5 cm.

Peint en 1957

signed and dated 'Mathieu 57' (lower right)

oil on canvas

30 $\frac{1}{8}$ x 81 $\frac{1}{8}$ in.

Painted in 1957

€150,000-200,000

US\$170,000-220,000

£140,000-180,000

PROVENANCE

Galerie Helios Art, Bruxelles.

Maurice d'Arquian, Bruxelles.

Galerie Schmela, Düsseldorf.

Collection particulière, Paris.

Galerie H. Odermatt et P. Cazeau, Paris.

Vente, Tajan, Paris, 7 décembre 2005, lot 20.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Bruxelles, Galerie Helios Art, *Cycle des Grands*

Ducs d'Occident, 1957, no. 11.

Soest, Städtische Kunstsammlungen, *Neue Malerei in Frankreich*, juillet-août 1958, no. 29.

Fécamp, Palais Benedictine, *En 50, Figures de l'Abstrait*, juin-septembre 1993 (illustré, pp. 20-21; titre erroné).

Saragosse, Museo Camon Aznar, *Treinta Artistas Del Siglo XX, Homenaje a Denise Colomb*, octobre-décembre 1994, no. 22 (illustré, p. 74; titre et date erronés; illustré à l'envers).

BIBLIOGRAPHIE

G. Mathieu et F. Mathey, *Georges Mathieu*, Paris-Milan, 1969, no. 109, p. 45 (illustré; titre erroné).
in La Gazette de l'Hôtel Drouot, n° 19, 13 mai 2000 (illustré, p. 67; titre erroné).

Nous remercions Monsieur Jean-Marie Cusinberche pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées sur cette œuvre.

L'année 1957, date d'exécution de *Joutes du Duc Charles de Bourgogne*, marque un point de bascule dans la trajectoire artistique de Georges Mathieu. Cherchant à confronter sa peinture à l'altérité, il entame en effet alors un tour du monde qui le mène à Tokyo, Sao Paulo ou New York – où il a signé un accord dès 1954 avec le marchand Samuel Kootz. Peignant face au public, Mathieu accroît grandement sa notoriété. Il promeut également se faisant sa vision de l'art : l'Abstraction Lyrique. Dans cette peinture qui se veut libératoire et spontanée, tout le corps du peintre est mis en mouvement, transi et transporté par la rapidité du geste.

En ressort une expression pure, qui prend chez lui la forme d'un tracé calligraphique, dont *Joutes du Duc Charles de Bourgogne* est un bel exemple. Sur un fond gris d'ardoise tirant sur le bleu, recouvert d'aplats horizontaux rouges et noirs, Mathieu a ainsi tracé d'un geste vif des arabesques et des lignes fluides dans une dominante de blanc. Usant tantôt du pinceau, tantôt du tube directement, il y a mêlé un cortège de rouge vif et noir cendre, imprimant sur la toile la dynamique de son corps. Peinte pour une exposition qui se tient à Bruxelles, à l'hiver 1957, sur le thème des Grands Ducs d'Occident, *Joutes du Duc Charles de Bourgogne* est enfin emblématique des préoccupations intellectuelles du peintre : sa passion pour l'Histoire et sa capacité à donner à son trait abstrait un sens qui le dépasse.

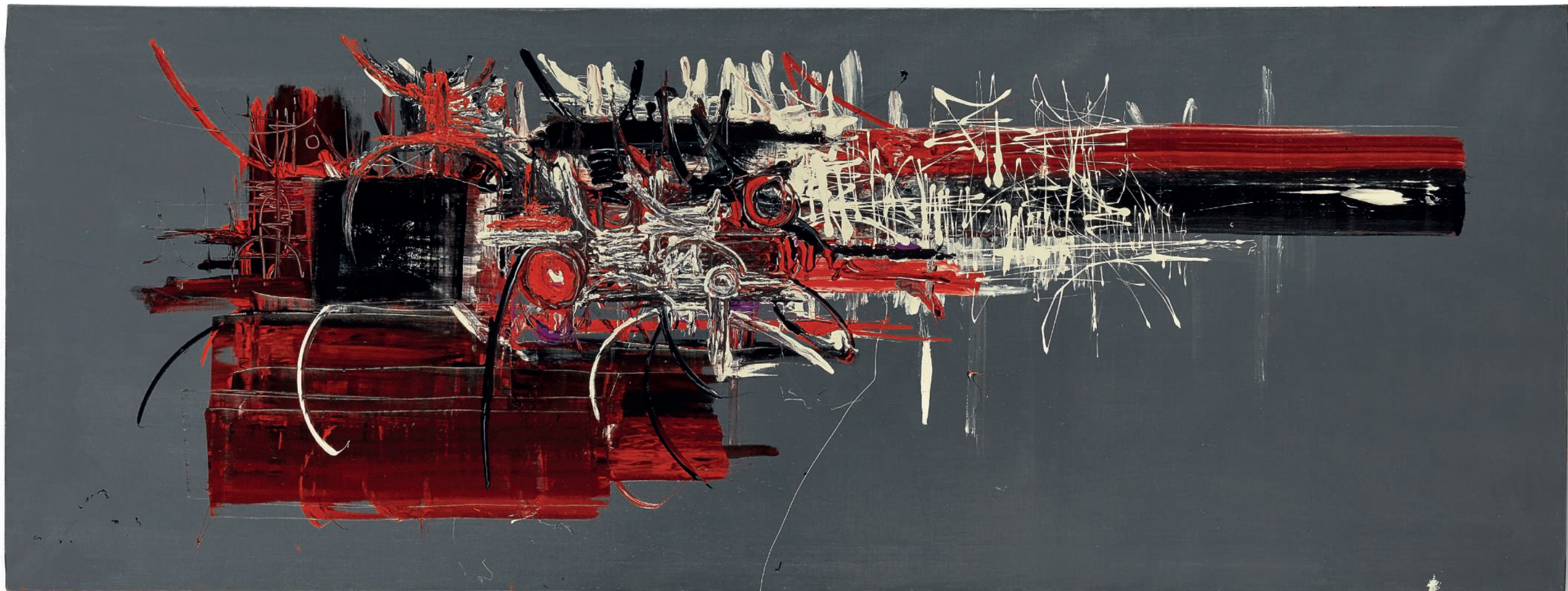
The year 1957, when Joutes du Duc Charles de Bourgogne was painted, marked a turning point in Georges Mathieu's artistic career. Seeking to expose his painting to other cultures, he embarked on a world tour that took him to Tokyo, São Paulo and New York, where, in 1954, he signed a deal with art dealer Samuel Kootz. Painting directly in front of the public, Mathieu greatly expanded his reputation. He also promoted his vision of art: Lyrical Abstraction. In this painting style, intended to be liberating and spontaneous, the painter's entire body was set in motion, seized and carried by the speed of the gesture.

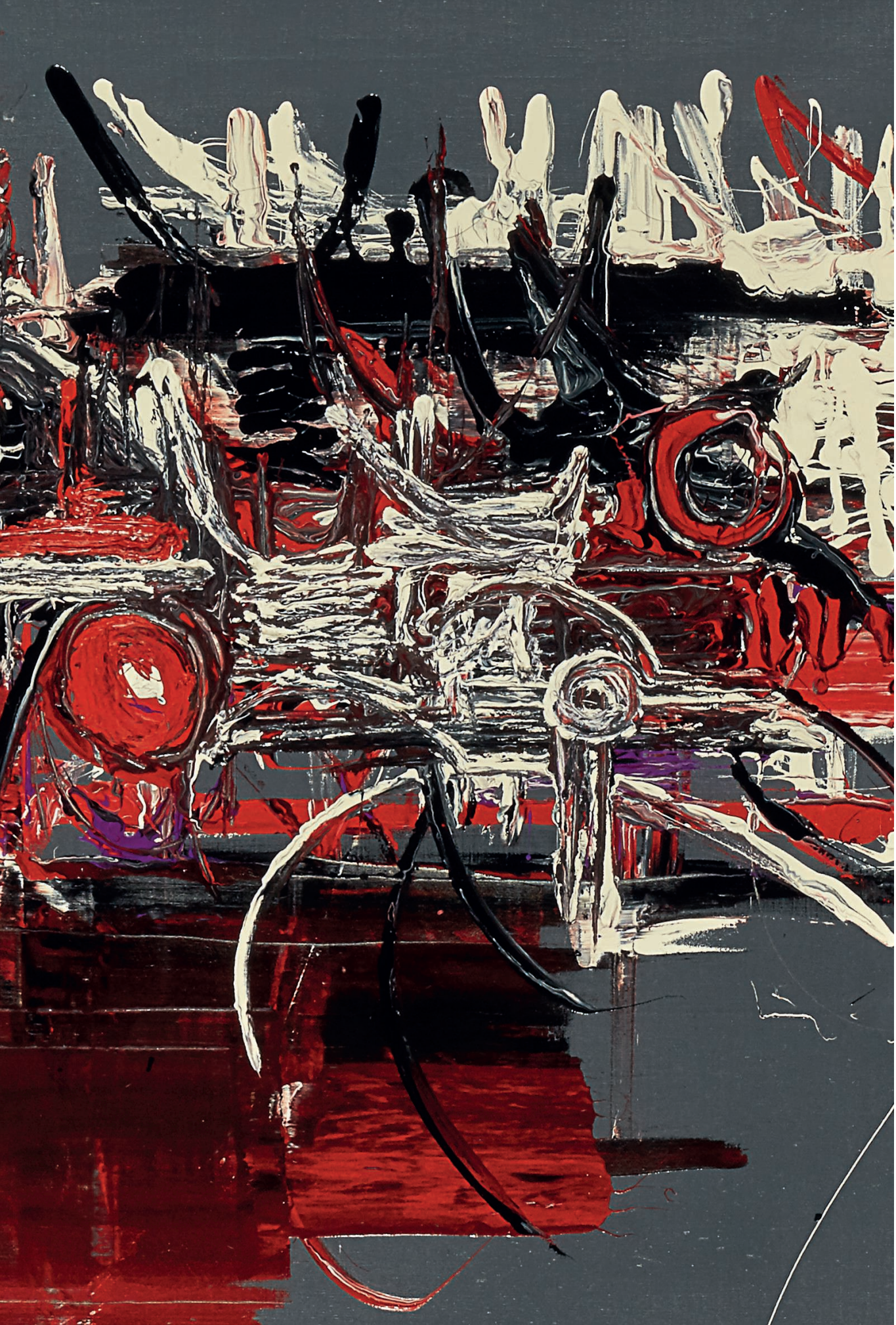
The result is pure expression, which in his work takes the form of a calligraphic outline, of which Joutes du Duc Charles de Bourgogne is a stellar example. On a bluish slate grey background, covered with horizontal flat tints of red and black, Mathieu thus vividly created arabesques and fluid lines amidst a dominant white. Using both brushwork and paint tubes directly, he mixed a sequence of bright red and ashen black movements, imprinting the dynamics of his body onto the canvas. Painted for an exhibition held in Brussels in winter 1957 on the theme of the Grand Dukes of the West, Joutes du Duc Charles de Bourgogne is also emblematic of the painter's intellectual pursuits: his passion for history and his ability to give his abstract lines meaning that far surpassed themselves.

“Je ne vois pas pourquoi je ne serais pas infaillible.”

“I do not see why I would not be infallible.”

– Georges Mathieu





PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE, EUROPE

λ. 45

CÉSAR (1921-1998)

La Rambaud

signé, numéroté et avec le cachet du fondeur
'César EA 1/2 Bocquel' (sur la terrasse)
bronze à patine brune
93 x 87 x 65 cm.

Exécutée en 1987, cette œuvre est l'épreuve
d'artiste numéro deux issue d'une édition de
huit exemplaires, deux épreuves d'artiste et
deux Hors Commerce

signed, numbered and with the foundry mark
'César EA 1/2 Bocquel' (on the terrace)
bronze with brown patina
36% x 34¼ x 25% in.
Executed in 1987 this work is the artist's proof
number two from an edition of eight, two
artist's proof and two Hors Commerce

€80,000-120,000
US\$89,000-130,000
£72,000-110,000

PROVENANCE

Vente, Artcurial, Paris, 27 octobre 2008, lot 690.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITIONS

Marseille, Centre de la Vieille Charité, *César*,
juillet-septembre 1993 (un autre exemplaire
exposé et illustré en couleurs, p. 160).
Cannes, La Malmaison; Genève, Galerie Artrium,
César, L'œuvre de bronze, juillet-décembre
2002 (un autre exemplaire exposé et illustré en
couleurs, p. 83).

BIBLIOGRAPHIE

P. Restany, *César*, Paris, 1988 (un autre exemplaire
illustré en couleurs; non paginé).
J-C. Hachet, *César ou les métamorphoses d'un
grand art*, Paris, 1989, no. 157 (un autre exemplaire
illustré, p. 77).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de
Madame Denyse Durand-Ruel sous le no. 3305.

«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

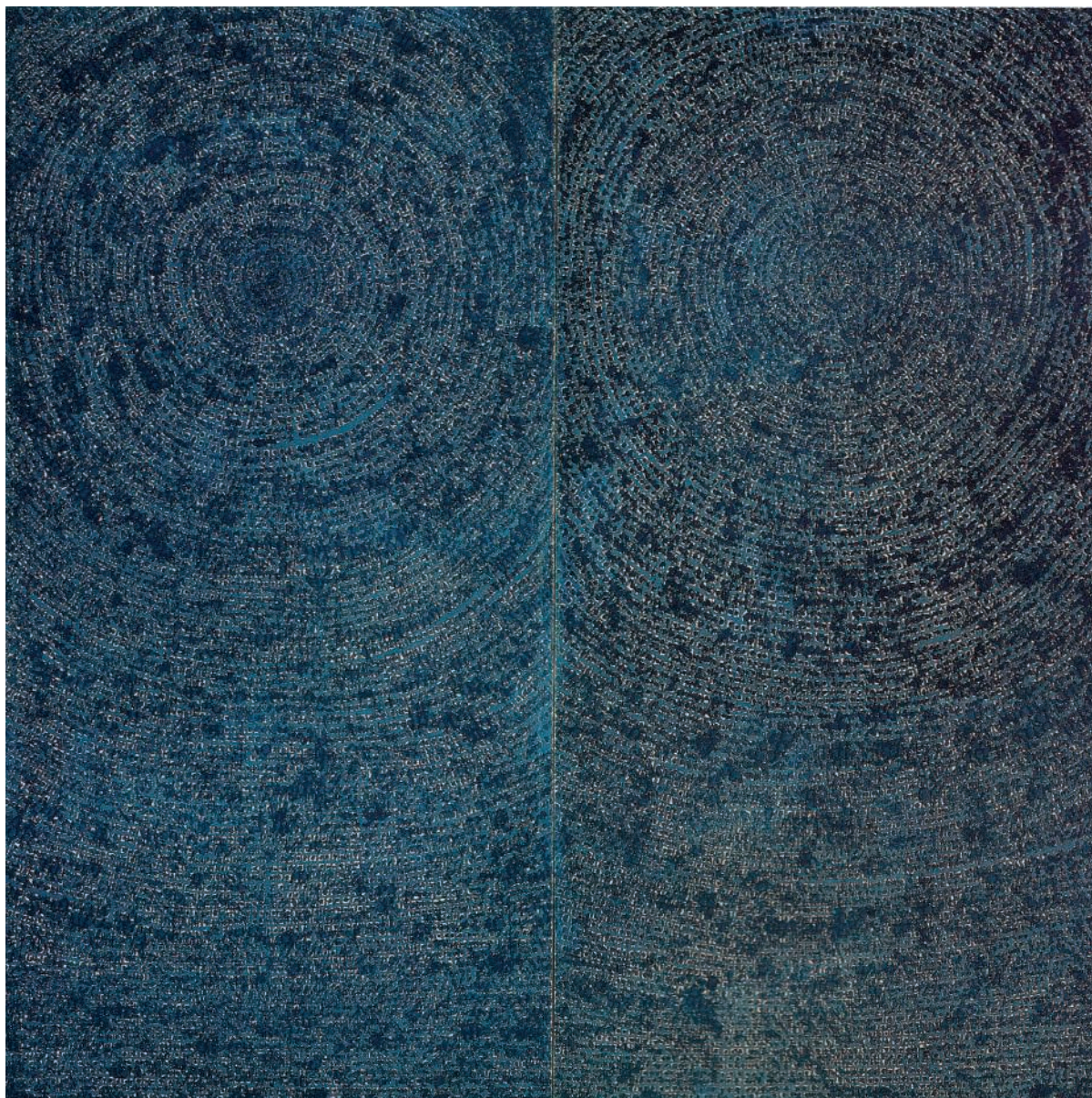


© SBI / ADAGP, Paris 2019 / Tous droits réservés

César dans son atelier, rue Roger à Paris, en 1985.



PROPERTY FROM THE COLLECTION OF MATTHEW KIM AND CHAE KUM KIM



© Whanki Foundation - Whanki Museum

KIM WHANKI (KOREA, 1913-1974)
05-IV-71 #200 (Universe)
oil on cotton, diptych
each panel: 254 x 127 cm. (100 x 50 in.)
overall: 254 x 254 cm. (100 x 100 in.)
Painted in 1971
HK\$48,000,000-62,000,000 (US\$6,000,000-8,000,000)

20TH CENTURY & CONTEMPORARY ART EVENING SALE

Hong Kong, 23 November 2019

VIEWING

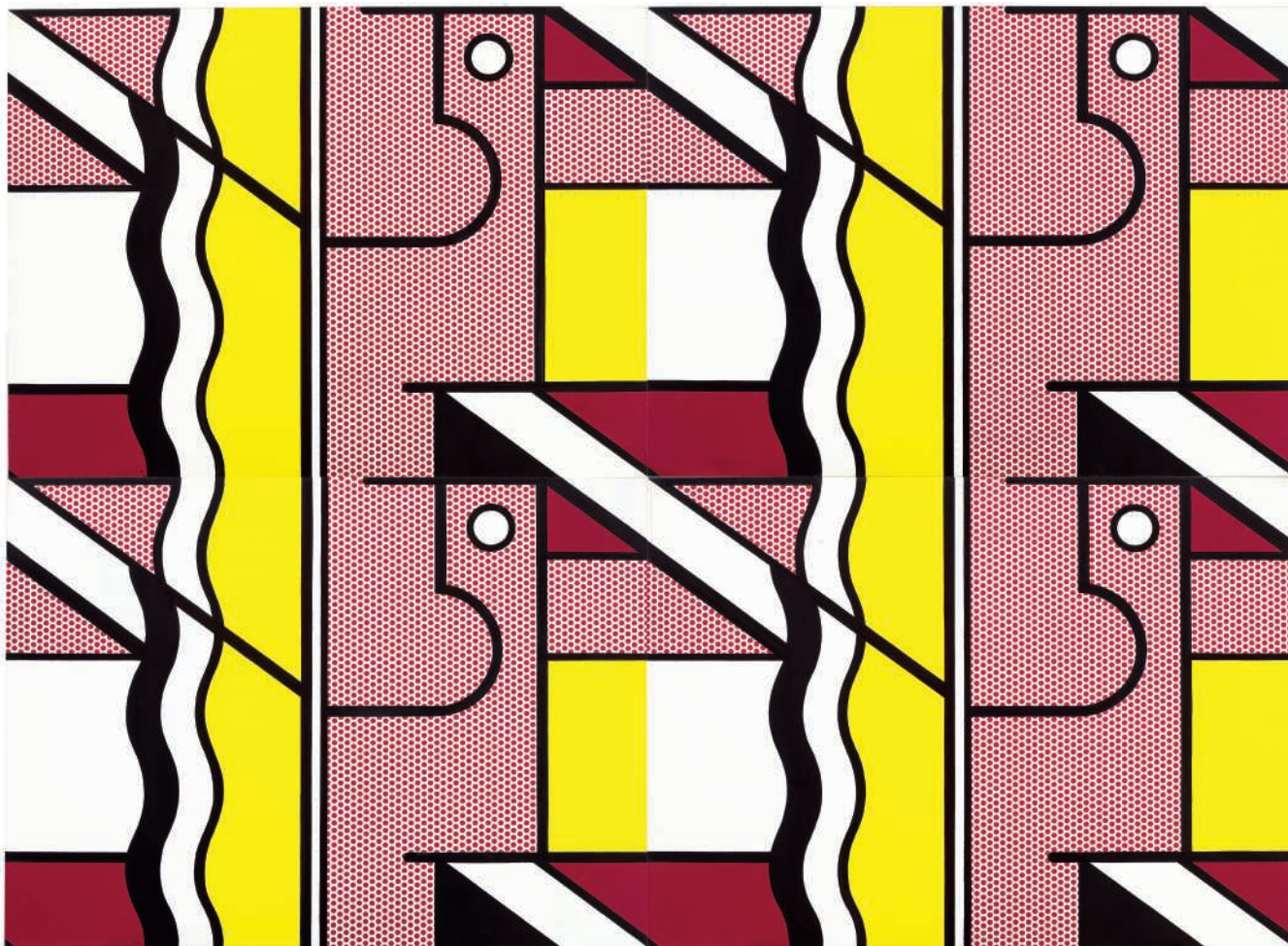
22-23 November 2019
Hong Kong Convention and Exhibition Centre
No. 1 Expo Drive, Wanchai, Hong Kong

CONTACT

Evelyn Lin
acahk@christies.com
+852 2978 6866

CHRISTIE'S

PROPERTY OF A PRIVATE EUROPEAN COLLECTOR



ROY LICHTENSTEIN (1923-1997)
Modular Painting with Four Panels, #9
signed and dated 'rf Lichtenstein '70' (on the reverse of the upper right canvas)
oil and Magna on canvas, in four parts
each: 45 x 60 in. (114.3 x 152.4cm.) overall: 90 x 120 in. (228.6 x 304.8cm.)
Executed in 1970

**POST-WAR & CONTEMPORARY
EVENING AUCTION**

London, 4 October 2019

VIEWING

27 September - 4 October
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT

Tessa Lord
tlord@christies.com
+44 207 389 2683

CHRISTIE'S



**UN ŒIL A PART :
COLLECTIONS D'UN ESPRIT LIBRE**

Paris, 10 et 11 décembre 2019

EXPOSITION

7-11 décembre 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Lionel Gosset
lgosset@christies.com
+33 1 40 76 85 98

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Composition, dite cubiste II

Painted plaster

H: 15 5/8 in.

Executed in 1926-27

€1,000,000 - 1,500,000

CHRISTIE'S



SPLENDORS:
**MASTERPIECES
FROM AFRICA,
NORTH AMERICA
AND OCEANIA**

Paris, 30 Octobre 2019

VIEWING

24-26, 28-29 octobre 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Bruno Claessens
bclaessens@christies.com
+33 140 76 84 06

STATUE SONGYÉ
RÉPUBLIQUE
DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 21 cm. (8.¼ in.)

700,000 - 1,000,000 €

CHRISTIE'S



FERNAND LÉGER (1881-1955)
Contraste de formes
signed with initials and dated 'F.L. 13' (lower right)
gouache and brush and black ink on paper
20 $\frac{1}{8}$ x 25 $\frac{1}{4}$ in. (51 x 64 cm.)
Painted in 1913
\$2,000,000-3,000,000

**IMPRESSIONIST AND MODERN ART
EVENING SALE**

New York, 11 November 2019

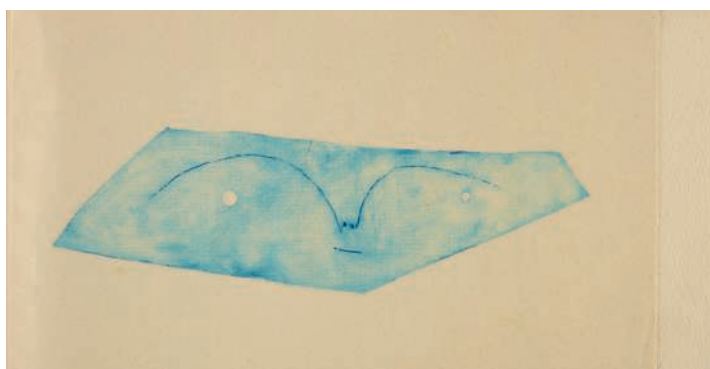
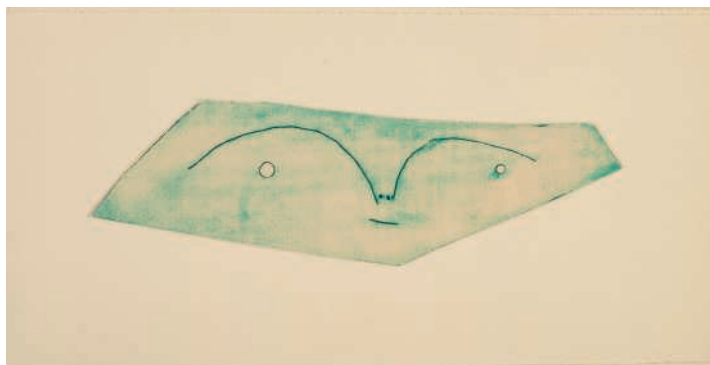
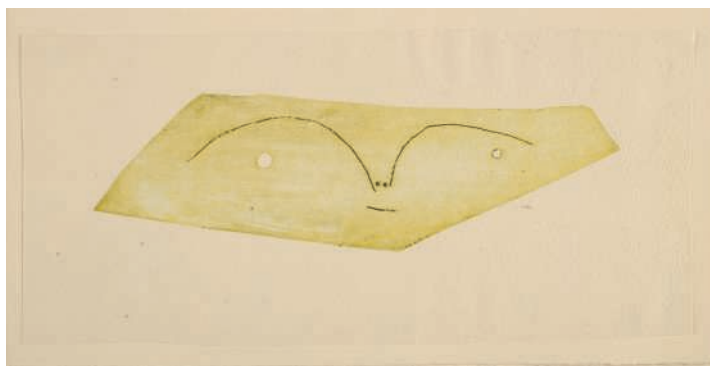
VIEWING

1-11 November 2019
20 Rockefeller Plaza
New York

CONTACT

Max Carter
mcarter@christies.com
Jessica Fertig
jfertig@christies.com
212 636 2050

CHRISTIE'S



BENOIT, PIERRE-ANDRÉ, ET PABLO PICASSO

Si large mon image

Alès, PAB, [31 décembre] 1958

Maquette originale illustrée de quatre gravures originales de Pablo Picasso

€20,000-30,000

**PAUL DESTRIKATS
BIBLIOTHÈQUE DES AVANTS-GARDES**

2EME PARTIE

Paris, 4 février 2020

CHRISTIE'S FRANCE
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



DESIGN

Paris, 19 novembre 2019

EXPOSITION

14-19 novembre 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Flavien Gaillard
fgaillard@christies.com
+33 1 40 76 84 43

JAN MARTEL (1896-1966)
ET JOËL MARTEL (1896-1966)
*Maquette de 'L'Arbre cubiste'
du jardin Mallet-Stevens
de l'Exposition internationale
des Arts Décoratifs
et industriels modernes, 1925*

Bois peint
82 x 38 x 36,5 cm
€60,000 - 80,000

CHRISTIE'S



GERHARD RICHTER (B. 1932)

Untitled (16.3.89)

signed 'Richter' (lower right on the mount), titled and dated '16.3.89' (lower left on the mount)

oil on paper

sheet: 21 x 29,5 cm, overall: 22 x 30,5 cm

Executed in 1989

90,000 - 140,000 €

POST-WAR & CONTEMPORARY ART

Amsterdam, 25 & 26 November 2019

VIEWING

22 - 25 November 2019w

Zuiveringshal West

Westergas

Pazzanistraat 37

1014 DB Amsterdam

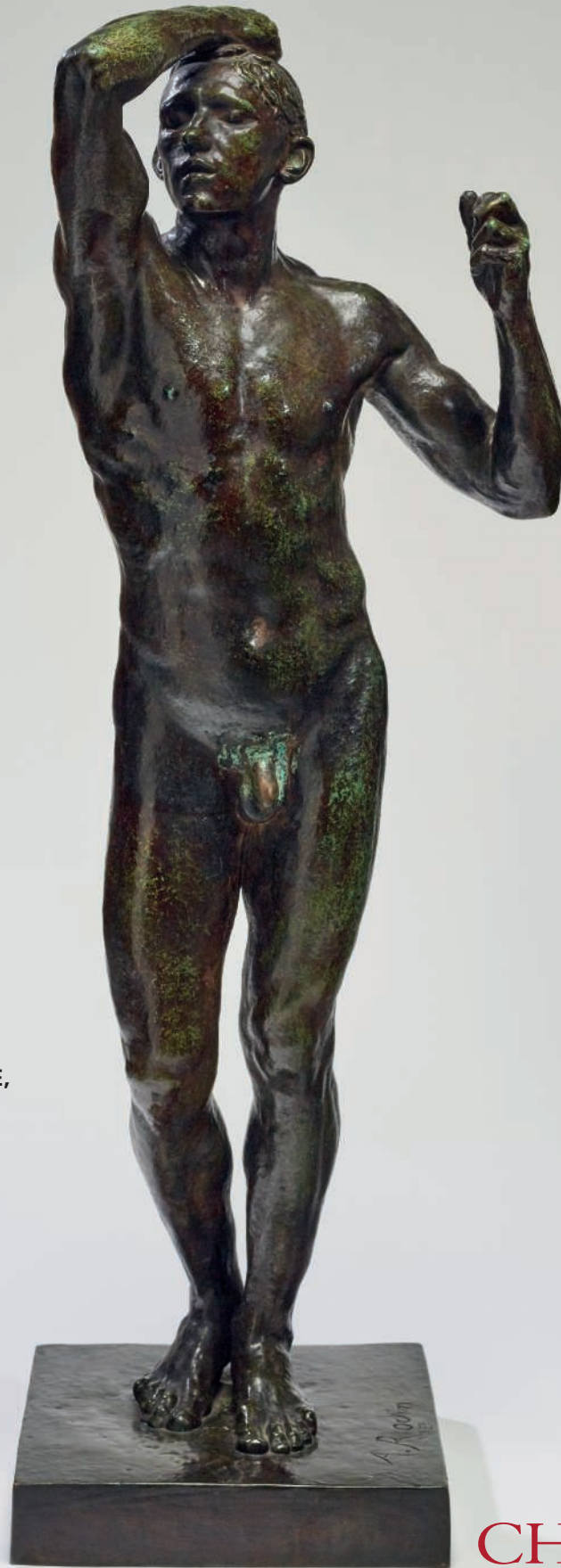
CONTACT

Elvira Jansen

ejansen@christies.com

+31 (0)20 5755286

CHRISTIE'S



**UN HÔTEL PARTICULIER À GENÈVE,
ARCHITECTURE ET DÉCOR
PAR FRANÇOIS-JOSEPH GRAF**

Paris, 27 novembre 2019

EXPOSITION

23-26 novembre 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Tudor Davies
tdavies@christies.com
+33 140 768 618

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

L'Âge d'airain

*moyen modèle, première réduction,
première épreuve*

Hauteur: 104.4 cm. (41 1/8 in.)

1,000,000 - 1,500,000€

CHRISTIE'S

YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

CHRISTIE'S
EDUCATION

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

DEGREE PROGRAMMES • CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

For gainful employment disclosures visit christies.edu/Gedt.html

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 nous ne répondons 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 des tiers nommés.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0) 1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

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

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que

le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) **Enchères par Internet sur Christie's Live**

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

(c) **Ordres d'achat**

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

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

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

2. Prix de réserve

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

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

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

- refuser une enchère ;
 - lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
 - retirer un **lot** ;
 - diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
 - rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (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 :

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

5. Enchères pour le compte du vendeur

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

6. Paliers d'enchères

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

7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's

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

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'utiliser 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, 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 I, 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 :

- 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
- à le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

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

2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie** d'authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, 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 :

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

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien 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 ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

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

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole - dans le catalogue. Il s'agit notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'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 nous n'engageons 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 liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et 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 202
- 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 ».
- I 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 MATÉRIAUX 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 Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole \circ à côté du numéro de **lot**. Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole \backslash . 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
DÉLÉGUES RÉGIONAUX
-PARIS**
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN & BOURGOGNE**
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE LA
LOIRE & NORMANDIE**
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

GRAND EST
+33 (0)6 07 16 34 25
Jean-Louis Janin Daviet

NORD-PAS DE CALAIS
+33 (0)6 09 63 21 02
Jean-Louis Brémilts

**POITOU-CHARENTE
AQUITAINE**
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE -
ALPES CÔTE D'AZUR**
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

RHÔNE ALPES
+ 33 (0) 6 30 73 67 17
Françoise Papapietro-Germain

**ALLEMAGNE
DÜSSELDORF**
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

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

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

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

**INDE
MUMBAI**
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

**INDONESIE
JAKARTA**
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

**ISRAËL
TEL AVIV**
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE
-MILAN**
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

GÈNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &
ITALIE DU SUD**
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

**JAPON
TOKYO**
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

**MALAISIE
KUALA LUMPUR**
+65 6735 1766
Nicole Tee

**MEXICO
MEXICO CITY**
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

**PAYS-BAS
-AMSTERDAM**
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

**NORVÈGE
OSLO**
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

**REPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PÉKIN**
+86 (0)10 8583 1766

-HONG KONG
+852 2760 1766

-SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

**PORTUGAL
LISBONNE**
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

**RUSSIE
MOSCOU**
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

**SINGAPOUR
SINGAPOUR**
+65 6735 1766
Jane Ngiam

**AFRIQUE DU SUD
LE CAP**
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg
(Independent Consultant)

**DURBAN &
JOHANNESBURG**
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

**CORÉE DU SUD
SÉOUL**
+82 2 720 5266
Jun Lee

**ESPAGNE
MADRID**
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

**SUÈDE
STOCKHOLM**
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

**SUISSE
-GENÈVE**
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

**TAIWAN
TAIPEI**
+886 2 2736 3356
Ada Ong

**THAÏLANDE
BANGKOK**
+66 (0)2 652 1097
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE
ISTANBUL**
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI**
+971 (0)4 425 5647
Michael Jeha

**GRANDE-BRETAGNE
-LONDRES**
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

**NORD OUEST ET PAYS DE
GALLE**
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

**ÉTATS UNIS
CHICAGO**
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Caperia Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÉS AUX VENTES

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgsosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

**AUTRES SERVICES
CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES**
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE
SERVICES
NEW YORK**
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL
REAL ESTATE
NEW YORK**
Tel: +1 212 468 7182
Fax: +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel: +44 20 7389 2551
Fax: +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel: +852 2978 6788
Fax: +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

PARIS AVANT-GARDE

JEUDI 17 OCTOBRE 2019,
À 19H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 17693 - SOPHIE

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

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

INCREMENTS

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

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

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

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €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

17693

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

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

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

Signature

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

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

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

Veillez indiquer votre numéro :



Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

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

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

vendredi 18 octobre

Crown Fine Art se tient à votre disposition 48h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 18h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 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 ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

SMALL PICTURES AND OBJECTS

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

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

Friday 10 october

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 48 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 6.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 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 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

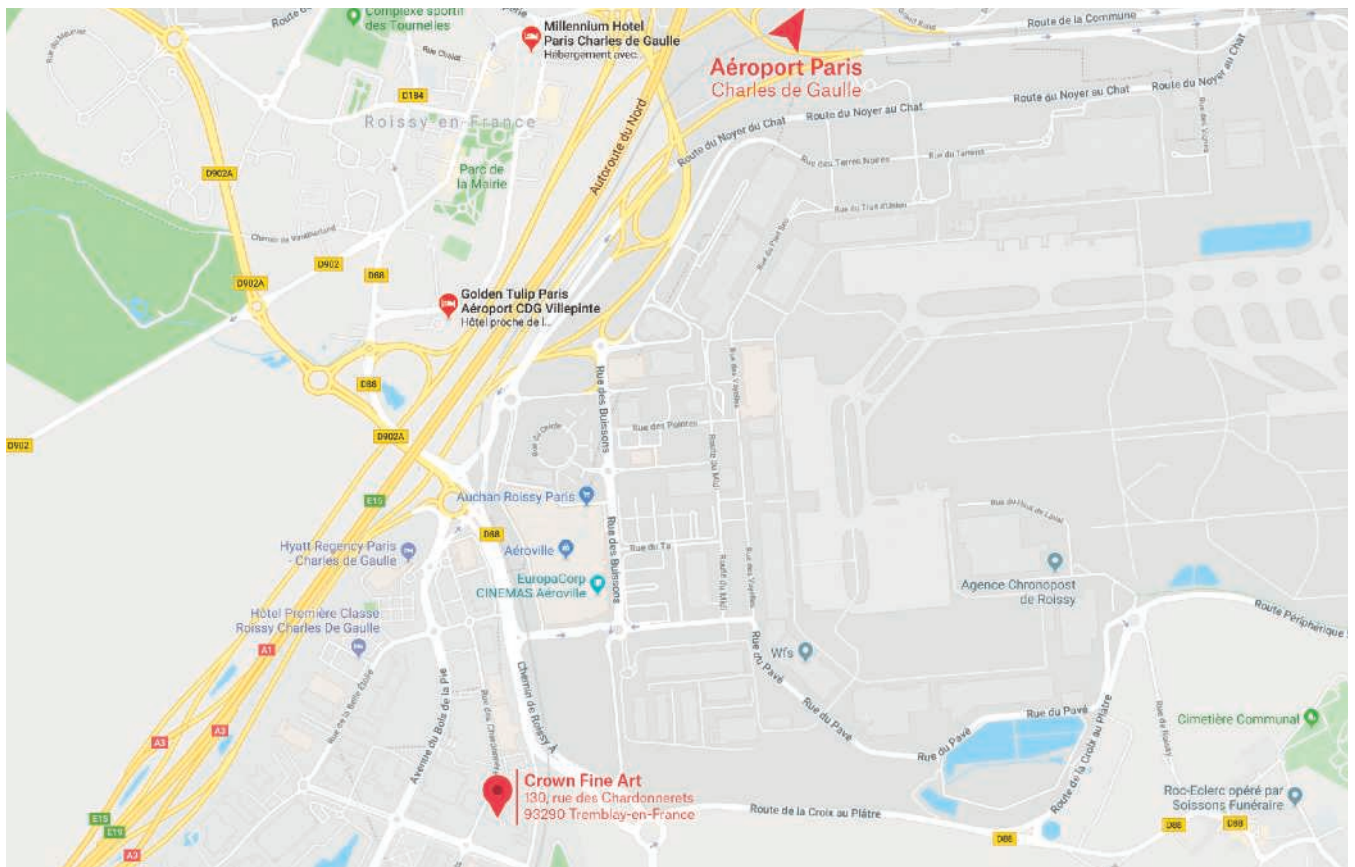
| | |
|--|---|
| Frais de gestion et manutention fixe par lot | Frais de stockage par lot et par jour ouvré |
| 35€ + TVA | 4€ + TVA |

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, EMEA
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li-Cohen, Deputy Chairman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMEA)

Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMEA

Zoe Ainscough, Cristian Albu, Maddie Amos,
Simon Andrews, Katharine Arnold, Upasna Bajaj,
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, 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 Hilderley, 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 Rantzaou,
Tara Rastrick, Amjad Rauf, 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,
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

Cécile Verdier, Présidente,
Julien Pradels, Directeur Général
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Virginie Hagelauer, Laëtitia Bauduin,
Anika Guntrum, Antoine Leboutteiller, 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,
Cécile Verdier



INDEX

A

ARP, 21

B

BARRÉ, M., 25

BUREN, D., 38

C

CADERE, A., 37

CÉSAR, 45

CHAISSAC, G., 6

CRUZ-DIEZ, C., 40

D

DALÍ, S., 41

DE CHIRICO, 35

DELAUNAY, R., 42

DUBUFFET, J., 18

DUCHAMP, M., 34, 36

E

ERNST, M., 8, 15, 27, 29

ESTÈVE, M., 5

F

FRESNAYE, DE LA, R., 28

G

GIACOMETTI, A., 22

GRIS, J., 32

H

HARTUNG, H., 16

K

KLEE, P., 23

KLEIN, Y., 9

L

LÉGER, F., 3

M

MAGRITTE, M., 7, 19

MATHIEU, G., 44

MIRÓ, J., 1, 20

P

PICASSO, P., 4

POLIAKOFF, S., 2, 43

S

SOTO, J-R., 39

SOULAGES, P., 11, 14

STAËL, N., 10, 12, 30

V

VIEIRA DA SILVA, M-H., 24

W

WOLS., 17

WOU-KI, Z., 13



CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS