

PARIS, 30 JUIN 2021

# COLLECTION FRANCIS GROSS



CHRISTIE'S

























Pichy 10

# COLLECTION FRANCIS GROSS

## VENTE

Mercredi 30 juin - 17H

9, avenue Matignon  
75008 Paris

## EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi 26 juin	10h - 18h
Dimanche 27 juin	14h - 18h
Lundi 28 juin	10h - 18h
Mardi 29 juin	10h - 18h
Mercredi 30 juin	10h - 14h

## COMMISSAIRE-PRISEUR

Cécile Verdier

## CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

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

**20439 - MUSIQUE**

**COUVERTURE** : lot 8 (détail)

**PAGE DE GARDE & PAGE 1** : lot 5 (détail)

**PAGE 2 & 3** : lot 8 (détail)

**PAGE 4 & 5** : lots 12 & lot 13

**PAGE 6 & 7** : lots 9 & 10

**PAGE 8 & 9** : lots 24 & 4

**PAGE DE TITRE** : lot 3

**INDEX** : lot 11 (détail)

**QUATRIÈME DE COUVERTURE** : lot 10 (détail)

## CONDITIONS DE VENTE

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.

Veuillez noter que Christie's Paris sera exceptionnellement fermé au public le jeudi 1<sup>er</sup> juillet 2021. Nos équipes vont accueillir de nouveau dès le 2 juillet aux horaires habituels.

Remerciements :  
Éléonore Poitiers, Hortense Ferron

Consultez nos catalogues et laissez  
des ordres d'achat sur [christies.com](http://christies.com)

# CHRISTIE'S

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

*Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.*

Enregistrez-vous sur [www.christies.com](http://www.christies.com)

jusqu'au 30 juin 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, *Gérant*  
Julien Pradels, *Gérant*  
François Curriel, *Gérant*

---

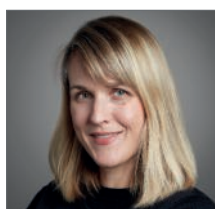
## CHRISTIE'S FRANCE



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



ANIKA GUNTRUM  
Vice Présidente, Directrice Internationale,  
Art Impressionniste et Moderne  
aguntrum@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89



PIERRE MARTIN-VIVIER  
Vice Président, Deputy Chairman,  
20th/21st Century Art  
pemvivier@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 86 27



SIMON DE MONICAULT  
Vice Président, Directeur International,  
Arts décoratifs  
sdemonicault@christies.com  
+33 (0)1 40 76 84 24

---

## SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT  
ET ENCHÈRES  
TÉLÉPHONIQUES  
ABSENTEE AND  
TELEPHONE BIDS  
bidsparis@christies.com  
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

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

BUSINESS MANAGER  
Virginie Dulucq  
vdulucq@christies.com  
Tél: +44 (0)20 7389 2853

## INFORMATIONS POUR CETTE VENTE



**PIERRE MARTIN-VIVIER**  
Vice Président, Deputy Chairman,  
20th/21st Century Art  
pemvivier@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 86 27



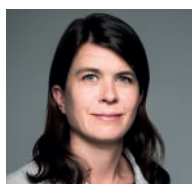
**ANTOINE LEBOUTEILLER**  
Directeur  
Art Impressionniste et Moderne  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 83  
alebouteiller@christies.com



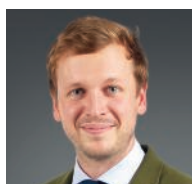
**ETIENNE SALLON**  
Spécialiste  
Art Contemporain  
Tél : +33 (0)1 40 76 86 03  
esallon@christies.com



**ANIKA GUNTRUM**  
Vice Présidente, Directrice Internationale  
Art Impressionniste et Moderne  
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89  
aguntrum@christies.com



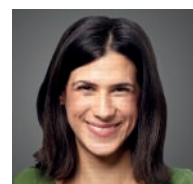
**LAËTITIA BAUDUIN**  
Directrice  
Art Contemporain  
Tél : +33 (0)1 40 76 85 95  
lbauduin@christies.com



**PAUL NYZAM**  
Spécialiste senior  
Art Contemporain  
Tél : +33 (0)1 40 76 84 15  
pnyzam@christies.com



**VALÉRIE DIDIER HESS**  
Spécialiste  
Art Impressionniste et Moderne  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 32  
vdidier@christies.com



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



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



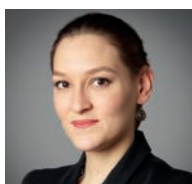
**ALIX PERONNET**  
Spécialiste junior  
Art Contemporain  
Tél: +33 (0)1 40 76 82 41  
aperonnet@christies.com



**JEANNE RIGAL**  
Directrice internationale des expertises  
Art Impressionniste et Moderne  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 91  
jrugal@christies.com



**MILÈNE SANCHES**  
Contact acheteurs  
Art Impressionniste et Moderne  
Tél: +33 (0)1 40 76 83 65  
msanches@christies.com



**NATHALIE HAMMERSCHMIDT**  
Contact acheteurs  
Art Contemporain  
Tél : +33 (0)1 40 76 83 61  
nhammerschmidt@christies.com



**SOFIA GONANO**  
Contact vendeurs  
Tél : +33 (0)1 40 76 83 93  
sgonano@christies.com

Catalogue Photo Credits : Anna Buklovska,  
Juan Cruz Ibañez, Marina Gadonneix, Nina Slavcheva,  
Studio Shapiro  
Maquette : Isabelle Sery  
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2021)

# COLLECTION

## FRANCIS GROSS

Il est toujours délicat de parler de quelqu'un qui a laissé une si forte empreinte et qui s'en est allé depuis près de trois décennies.

C'est donc avec d'innombrables précautions que je parle de Francis Gross. Je l'ai très bien connu pendant une vingtaine d'années.

Avant toute chose arrêtons-nous sur l'homme d'ailleurs défini toutes les facettes de sa vie : familiale, professionnelle, etc...

La première chose qui frappe et un enthousiasme débordant, un sourire toujours éclatant, un humour décapant et une grande générosité. Ce sont là quelques-unes des qualités que l'on perçoit instantanément à la fréquentation de ce grand gaillard, ouvert et d'une cordialité invitante.

C'est le genre d'homme qu'on a envie d'avoir pour ami.

On doit bien sûr parler du « commerçant en meubles » qui avait repris la direction de l'affaire familiale.

Mais si inventer des concepts marketing ou commerciaux, jouer avec des idées créatives de promotion l'intéressait au plus haut point envoyé bien qu'il s'ennuyait à gérer cette affaire familiale.

Ce n'était pas le costume qu'il aimait.

Vendre, convaincre l'animait. Gérer l'ennuyait.

Et lorsqu'il a rejoint son frère à la direction de Carat, alors, là, oui, il était tout à son affaire. Il allait donner toute la dimension de son talent, accompagner le développement mondial et être ce qu'il aimait le plus : l'homme des idées.

Elles venaient, fusaient tels des fulgurances jusqu'à transformer la centrale d'achat d'espace publicitaire en une formidable agence média, et ensuite numérique qui a longtemps gardé l'empreinte de Gilbert et Francis Gross.

Francis avait le sourire gourmand, l'œil pétillant et le cerveau en ébullition permanente.

Et surtout l'homme était passionné, un grand cœur et une grande gentillesse.

C'est une qualité rare pour un homme d'affaires. Mais oui, il était « gentil ». J'ai moins connu le collectionneur même si j'ai eu le bonheur de voir quelques-unes de ses toiles qui révélaient sa personnalité, son goût, son éclectisme et ses belles qualités.

D'abord l'œil : Francis avait un «œil». Cet œil qui capte ce que d'autres ne voient pas, qui sait de façon intuitive, non rationnelle, ce qui est beau et le restera. Cet œil l'a guidé dans ses choix artistiques et il s'est rarement trompé.

Eclectisme : non Francis ne suivait pas une école, un artiste, un style ou une période : il aimait ou pas. Tout simplement. Il choisissait les œuvres dans les styles chez les maîtres, selon l'instant, selon son humeur. D'où ce qui dans sa collection pourrait être « incohérence » et qui n'est que le reflet de cet éclectisme, de son ouverture d'esprit et de la satisfaction de son plaisir.

On ne peut pas parler de Francis sans parler du cœur. Francis en affaires, dans la vie, dans ses choix était l'homme de cœur, de cœur et des coups de cœur. Répondant à des impulsions par des élans auxquels il ne savait pas résister. Ne voulait pas résister.

L'expression de la passion du moment, de cet élan qu'il l'emmenait, guidé par son œil, à choisir et à aimer. Et ainsi construire une collection qui n'obéissait à aucun autre canon que celui des battements de cœur.

C'est pour tout cela et bien d'autres choses que l'on aimait Francis, ses grands éclats de rire, son appétit de vivre et ses goûts toujours élégants.

Maurice Lévy

It is always tricky to speak of someone who left such a big mark on the world and who has been gone for nearly three decades.

So I proceed with the utmost caution when I talk about Francis Gross.

I knew him very well for 20 years.

Before going any further, let us pause to reflect on the man and all the facets of his life: at home with his family, at work and so on.

The first thing that stands out is an overwhelming enthusiasm, his always radiant smile, a caustic sense of humour and tremendous generosity. Those are some of the qualities one sensed instantly when spending time with this strapping fellow, known for his openness and inviting warmth.

He was the type of man one wants as a friend.

One must, of course, mention the "furniture merchant" who took over the family business.

But while inventing marketing and sales concepts and playing with creative promotional ideas fascinated him to the extreme, he found managing the family business to be dull.

It was not the suit he liked.

He came to life when selling and persuading. Managing bored him.

But when he joined his brother at the head of Carat, he was in his element. He would sound the depths of his talent, oversee international growth and become what he liked the most: a man of ideas.

The ideas came, bursting forth with searing intensity, to the point of transforming the ad space sales company into a formidable media agency, then a digital powerhouse that kept the Gilbert et Francis Gross imprint for many years.

Francis had a generous smile, a twinkle in his eye and a mind that was always percolating.

Above all, the man was passionate: a person of great heart and extreme kindness.

These are rare qualities for a businessman. But yes, he was "kind".

I did not know him well as a collector, even though I was fortunate to see some of his canvases, which revealed his personality, his taste, his eclecticism and his beautiful qualities.

First, the eye, for Francis had an eye. An eye that saw what others did not see, that knew intuitively, and not rationally, what was beautiful and would continue to be. That eye guided his artistic choices and he rarely erred.

Eclecticism: no, Francis did not follow a school, artist, style or period. He liked it or he did not. As simple as that. He chose works of certain styles by the masters, depending on his mood, depending on the moment. That is why his collection has what might be deemed "inconsistencies". In fact they merely reflect his eclecticism, his open-mindedness and pursuing his own pleasure.

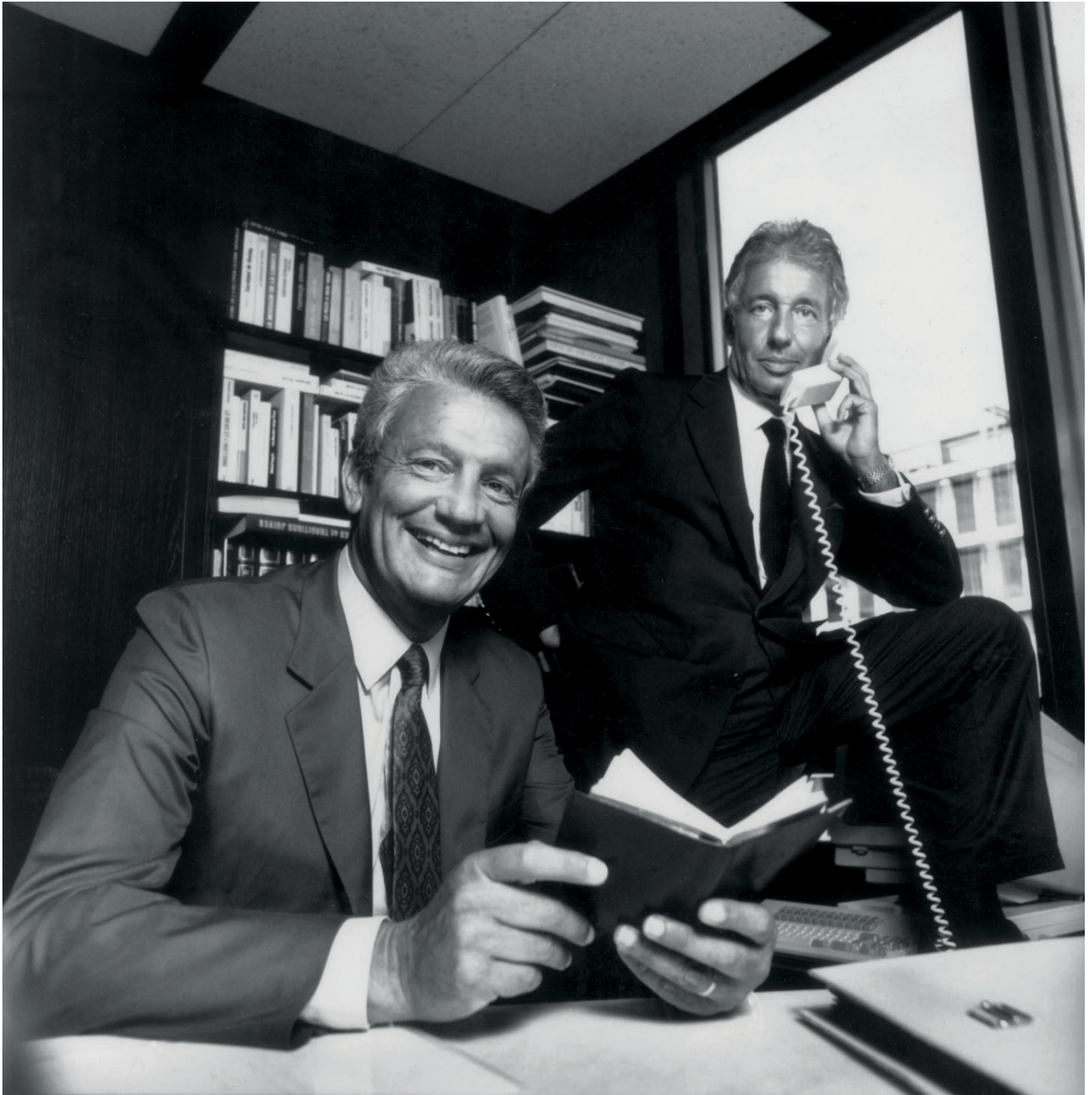
One cannot speak of Francis without mentioning his heart. In business, in life, and in his choices, Francis was a man with heart, who loved and loved falling in love. He responded to impulses with a fervour he was unable to resist. Nor did he want to resist

the expression of his latest passions and this spontaneity that compelled him to choose and to love, guided by his eye. In the end, he built a collection that followed no rules other than the beating of his heart.

For all these reasons and many more, we loved Francis, his great peals of laughter, his appetite for life and his always elegant taste.

Maurice Lévy





Francis et Gilbert Gross, Paris, vers les années 1980.  
© tous droits réservés

# FRANCIS GROSS COLLECTION

**NOTRE** père n'avait rien d'un collectionneur. Il ne l'était pas des jolies femmes, il faut dire qu'il s'était marié avec la plus belle. Il ne l'était pas de l'argent : mon grand-père disait de lui que, si par hasard, un soir, au moment de se coucher, il lui restait de l'argent dans les poches, alors, il lui faudrait se relever pour le jeter. Il ne l'était pas des entreprises. Il en bâtissait, les vendait. Ce fut pareil pour l'empire qu'il a construit. Il fallait même toujours vendre, comme il disait : « avant l'apogée, pour ne pas duper les acheteurs ».

Alors, pourquoi a-t-il cédé à l'art ? Sans doute parce qu'il avait la passion des défis, des victoires arrachées au destin. Mais pas seulement. Nous nous rappelons son plaisir à admirer sa collection, son appétit pour les rencontres avec les artistes. Chaque œuvre était choisie avec précision, selon un plan qu'il semblait s'être fixé. Nulle ostentation le guidait : la maison restait close sur ses trésors. Lui qui par ailleurs régnait en seigneur sur le marché publicitaire au vu et au su de tous, avec éclat, voire avec un certain panache, ne s'en délectait que dans l'intimité. Et pourtant qu'il les aimait ! Goulûment.

Sa passion pour l'art l'a pris relativement tard, même si tout paraît tard quand on est emporté si jeune. Autodidacte, sa culture était jusque-là uniquement celle des entrepreneurs qui se doivent tout, celle de ceux qui bravent les tempêtes du quotidien, charment les événements pour les faire plier.

**OUR** father was not cut from the traditional cloth of a collector. He was not a collector of pretty women, though one must admit he was married to the most beautiful of them all. Nor was he a collector of money: my grandfather used to say that if, by chance, one night when going to bed, my father still had money in his pockets, he would have to get up to throw it away. He was not a collector of companies. He built and sold them. It was the same for the empire he built. He even said that one must always sell "before the peak, to avoid deceiving the buyers".

So why did he fall for art? Undoubtedly because he was passionate about challenges and about victories snatched from the jaws of defeat. But not just that. We remember the pleasure he derived from admiring his collection, his appetite for meeting artists. Each work was chosen with precision, according to a plan he seemed to have drawn up. He was never guided by ostentation: the treasures were hidden from the outside world. Indeed, the man who lorded over the advertising market so openly and publicly, with flair and a certain panache, only savoured his art in private. And oh how he loved his collection! Gluttonously.

His passion for art came relatively late in life, although everything seems late when one is taken away so soon. He was self-taught, as his culture until then had been limited to the world of entrepreneurs, who did it all on their own, the world of people who braved the storms of the everyday and bent fate to their will.

Pour l'art, il en a été autrement. Il s'est cultivé, a appris partout là où il pouvait, avec la même vitalité qui le portait là où il s'investissait. Celle-là même qui l'avait consacré dans son activité professionnelle, celle qui hante encore tous ceux qui l'ont connu.

Séducteur, il l'était. Par nature. Plus encore, flamboyant. Qu'il le veuille ou non. Là où il allait, les têtes se tournaient. Ceux qui le rencontraient étaient éblouis, ceux qui l'affrontaient en perdaient leurs moyens.

Avec l'art, c'était lui le fasciné. Il y avait trouvé plus grand que lui. Est-ce cela qui l'animait ?

Exposer cette collection, c'est rendre hommage au visionnaire qu'il a été toute sa vie. Dans l'art, au-delà de l'art. Vous nous direz : qu'est-ce qu'il y a au-delà de l'art ? Sans doute la mémoire. Elle est notre bien le plus précieux, celle qui nous relie aux disparus, à notre propre identité. Cette collection est à la fois de l'art et de la mémoire.

Olivia Gross-Khalifa

For art, it was entirely different. He cultivated his mind, learned wherever he could, with the same vitality that drove him to where he invested. That same vitality that had cemented his professional reputation and still haunts everyone who knew him.

Yes, he was seductive. By nature. More than that, he was flamboyant. Whether he meant to be or not. He turned heads everywhere he went. Those who met him were dazzled and those who confronted him cracked up.

With art, he was the one who was spellbound. With art he had found something bigger than himself. Is that what inspired him?

Displaying this collection is a way of paying tribute to a man who was a visionary throughout his life. In art and beyond art. You will ask us: what is there beyond art? Memory, without a doubt. It is our most precious possession. It is what connects us to the departed and to our own identity. This collection is both art and memory.

Olivia Gross-Khalifa





λ101

## HENRI MATISSE (1869-1954)

### *Femme à la blouse roumaine*

signé et daté ' H Matisse 2/39' (en bas à droite)  
plume et encre de Chine sur papier  
56.5 x 38.5 cm.  
Exécuté en février 1939

signed and dated ' H Matisse 2/39' (lower right)  
pen and India ink on paper  
22¼ x 15¼ in.  
Executed in February 1939

亨利·馬蒂斯 (1869-1954)  
《穿羅馬尼亞風襯衫的女子》  
簽名及日期: H Matisse 2/39 (右下)  
鋼筆 水墨 紙本  
22¼ x 15¼ 英寸 (56.5 x 38.5 公分)  
1939年2月作

€80,000-120,000  
US\$99,000-150,000  
£70,000-100,000

#### PROVENANCE

Atelier de l'artiste.  
Jean Matisse, Paris (par descendance).  
Collection particulière.  
Galerie Heyraud Bresson, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en mars 1983.

**Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.**



Henri Matisse, *La Blouse roumaine verte*, 1939.  
Collection particulière, Genève.  
© Photo Scala, Florence 2021. © Succession H. Matisse

*Femme à la blouse roumaine* s'inscrit dans une série extrêmement élégante de tableaux et de dessins au crayon et à l'encre représentant des modèles vêtus d'habits ornementés. Si l'intérêt de Matisse pour les tenues exotiques remonte aux années 1920, *Femme à la blouse roumaine* atteste de sa fascination durable pour le motif décoratif. Dans cette œuvre complexe aux dimensions imposantes, les broderies raffinées s'accordent parfaitement à la maîtrise virtuose de la plume.

Contrairement à *La Blouse roumaine verte*, version définitive à l'huile du présent dessin dans laquelle l'artiste simplifie les motifs du vêtement au profit de l'expression de la couleur dans toute sa splendeur, ici, ce sont la qualité du trait et la recherche de l'épure qui priment.

Le dessin, pour Matisse, était le moyen ultime pour représenter la forme féminine, comme il le faisait remarquer dans une lettre à Jean Cassou : «Pourquoi ne peignez-vous pas ? Le dessin est après tout la femme, et la peinture l'homme...» (9 avril 1952).

*Femme à la blouse roumaine* belongs to an extremely elegant series of pen and ink drawings and paintings of models wearing decorative costumes. Matisse's interest in exotic costume had first emerged in the 1920s and the present work shows his continuing fascination with decorative designs. The elaborate decoration of *Femme à la blouse roumaine* is perfectly in harmony with the virtuoso handling of the pen found in this large and complex work.

Unlike in the finished oil of the present work, *La Blouse roumaine verte*, where the patterns of the blouse are reduced to give colour its full force, here it is the quality of line and the exploration of intricate detail that holds his interest.

Drawing, to Matisse, was the ultimate medium for depicting the female form, as he remarked in a letter to Jean Cassou, "Why don't you paint? drawing is after all the female, and painting the male..." (9 April, 1952).





λ ■ 102

## ALEXANDER ARCHIPENKO (1887-1964)

### *Flat Torso*

signé et avec la marque du fondeur 'ARCHIPENKO NOACK BERLIN' (au dos de la base)  
bronze plaqué argent  
Hauteur: 37,5 cm.  
Conçu en 1914; cette épreuve fondue ultérieurement

signed and with the foundry mark 'ARCHIPENKO NOACK BERLIN' (on the back of the base)  
silver-plated bronze  
Height: 14¾ in.  
Conceived in 1914; this bronze cast at a later date

亞歷山大·阿契本科 (1887 - 1964)

《平面軀幹》

簽名及鑄造標記: ARCHIPENKO NOACK BERLIN (底座背面)

鍍銀 銅雕

高: 14¾英寸 (37,5公分)

1914年構思, 此銅雕鑄造與較晚日期

€60,000-80,000

US\$74,000-98,000

£52,000-69,000

#### PROVENANCE

Galerie Nadine Bresson, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en septembre 1986.

#### BIBLIOGRAPHIE

I. Goll, *Archipenko*, New York, 1920, p. 2 (une autre version illustrée).

I. Goll, T. Däubler et B. Cendrars, *Archipenko-Album*, Potsdam, 1921, no. 1 (une autre version illustrée).

H. Hildebrandt, *Alexander Archipenko, Son œuvre*, Berlin, 1923, p. 12-13.

A. Archipenko, *Archipenko, Fifty Creative Years, 1908-1958*, New York, 1960 (une autre épreuve illustrée, pl. 205-206).

D. Karshan, *Archipenko, The Sculpture and Graphic Art, Including a Print Catalogue Raisonné*, Tubingue, 1974, p. 33 (une autre épreuve illustrée).

K. J. Michaelsen, *Archipenko, A Study of the Early Works, 1908-1920*, New York et Londres, 1977, p. 34 et 175 (une autre version illustrée, pl. S49).

D. Karshan, *Archipenko Sculpture, Drawings and Prints, 1908-1963*, Danville, 1985, p. 58, no. 26 (la version en argent et nickel illustrée, p. 74-75).





λ103

## PABLO PICASSO (1881-1973)

### *Tête de femme*

signé 'Picasso' (sur un élément de collage en bas à droite)  
gouache, assemblage de papiers découpés et collés, rameaux d'agrumes,  
clous et graphite sur carton ondulé  
41.7 x 39.8 x 4 cm.  
Exécuté en 1941

signed 'Picasso' (on a collage element, lower right)  
gouache, paper collage assemblage, citrus branches, nails and pencil on  
corrugated board  
16½ x 15¼ x 1½ in.  
Executed in 1941

巴布羅·畢加索 (1881 - 1973)

《女子頭像》

簽名: Picasso (拼貼上, 右下)

水粉 紙本拼貼 柑橘枝 釘子 鉛筆 瓦楞紙板

16½ x 15¼ x 1½英寸 (41.7 x 39.8 x 4公分)

1941年作

€1,200,000-1,800,000

US\$1,500,000-2,200,000

£1,100,000-1,600,000

#### PROVENANCE

Malborough Fine Art, Londres.

Sir Charles Clore (acquis auprès de celle-ci en 1960).

Collection particulière, Europe (par descendance); vente, Christie's, Londres,

1<sup>er</sup> décembre 1986, lot 47.

Daniel Varenne, Genève.

Galerie Heyram, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1987.

#### EXPOSITION

Londres, Malborough Fine Art, *XIX and XX Century Drawings and Watercolours*, février-mars 1960, no. 61 (illustré, p. 63).

#### BIBLIOGRAPHIE

P. Éluard, *A Pablo Picasso*, Genève et Paris, 1944, p. 123 (illustré non signé; titré 'Tête peinte et construite en papier').

C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1940 et 1941*, Paris, 1984, vol. 11, no. 95 (illustré non signé, pl. 36).

L. Payne, *Essential Picasso*, Londres, 1999, p. 179 (illustré en couleurs, p. 178; titré 'Portrait de Dora Maar').





Picasso



Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar à la couronne de fleurs*, 1937.  
Musée Berggruen, Berlin.  
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur / ADAGP, Paris 2021 / BPK, Berlin,  
Dist. RMN-Grand Palais / Roman März



J'AI REMARQUÉ L'INTENSITÉ DE SON REGARD VERT BRONZE, LA FINESSE DE SES MAINS AUX LONGS DOIGTS FUSELÉS, MAIS CE QU'ELLE AVAIT DE PLUS REMARQUABLE ÉTAIT SON EXTRAORDINAIRE IMMOBILITÉ. ELLE PARLAIT PEU, NE FAISAIT AUCUN GESTE. IL Y AVAIT DANS SON MAINTIEN PLUS QUE DE LA DIGNITÉ, PRESQUE DE LA RAIDEUR. [...] ELLE SE PORTAIT ELLE-MÊME COMME LE SAINT SACREMENT.

Françoise Gilot



« Toute tête doit oser porter une couronne », écrivait Paul Éluard en 1937. Un commentaire qui résonne pleinement avec ce saisissant portrait-collage de celle qui fut la muse et l'amante de Pablo Picasso en temps de guerre : la photographe, peintre et intellectuelle surréaliste Dora Maar (in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, cat. exp., The Museum of Modern Art, New York, 1996, p. 389). Les cheveux de jais, les fameux longs cils, les grands yeux magnétiques – ici, le peintre se munit de papier, de gouache et de quelques feuilles d'agrumes séchées pour saisir les attributs emblématiques de sa maîtresse, qu'il coiffe d'une couronne dorée. Parmi la profusion de portraits que l'artiste lui consacre durant cette période, cette œuvre réalisée en 1941, sous l'Occupation de Paris, constitue l'une des représentations les plus intimes et les plus tendres de Dora Maar qu'ait signées Picasso.

C'est à travers Éluard, semble-t-il, que Picasso et Dora Maar font connaissance à Paris durant l'hiver 1935-36. Digne d'un récit surréaliste empreint de tension dramatique, de sensualité et d'un soupçon de violence, leur première rencontre au café des Deux Magots est devenue légendaire. Un écrivain évoque « le visage grave de la jeune femme éclairé par deux yeux bleus dont d'épais sourcils accusent la clarté ; un visage à la fois sensible et inquiet, parcouru de lumières et d'ombres. Entre ses doigts elle plante un couteau de poche dans le bois de la table. Parfois, elle rate son coup et une goutte de sang vient perler entre les roses brodées sur ses gants noirs... Picasso demande à Dora de lui offrir ses gants, qu'il enfermera dans son cabinet à reliques » (J.-P. Crespelle in M.-A. Caws, *Dora Maar with & without Picasso*, Londres, 2000, p. 81).

Une passion mouvementée naît alors sur fond de menaces de guerre. D'un point de vue artistique, comme il l'avait fait avec ses précédentes compagnes, Picasso se familiarise dans un premier temps avec la physionomie de Dora Maar, la dépeignant dans une suite de dessins et de croquis très délicats. Ce n'est pas avant la fin 1936 que les traits de la jeune femme commencent à se distordre sous le pinceau de l'artiste. Dès lors, la stylisation et les contorsions vont s'intensifier, tandis que son visage devient le théâtre de certaines des images les plus bouleversantes de l'œuvre de Picasso – notamment la série des « Femmes qui pleurent », qui atteint son expression la plus aboutie en octobre 1937 avec le magistral *Femme qui pleure* (Zervos, vol. 9, no. 73; Tate Gallery, Londres). À ce stade, Marie-Thérèse Walter a déjà largement été détrônée par Dora Maar, devenue la muse des muses de Picasso, son image dominant la production de ces années noires. Aussi, à l'aune de l'expérience tragique et traumatique de la guerre, ses portraits vont-ils se faire d'autant plus féroces, plus difformes, son profil se scindant désormais en deux parties bien distinctes, et ses traits volant en éclats sur la toile.

Exécuté en 1941, *Tête de femme* s'éloigne toutefois du langage fragmenté qui gouverne alors les représentations de Dora Maar, pour renouer avec un certain naturalisme. En 1937, peu après leur rencontre, Picasso avait déjà auréolé sa maîtresse d'un diadème de fleurs dans un petit dessin très doux et gracieux au crayon et au pastel (Zervos, vol. 8, no. 347; collection particulière). Cet été-là, le couple avait séjourné à Mougins, sur la Côte d'Azur, pour la deuxième année consécutive. Accompagnés d'une prodigieuse clique de figures d'avant-garde – parmi lesquelles Paul et Nusch Éluard, Roland Penrose, Lee Miller, André Breton, Jacqueline Lamba, Man Ray et sa compagne de l'époque, Ady –, Picasso et Dora Maar, leur amour en plein essor, y avaient joui d'un été d'insouciance, d'hédonisme et d'échanges artistiques, loin du contexte politique.



Dora Maar à la couronne de fleurs à Antibes, août 1939. Photographie de Mathieu Rabeau.  
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur / RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

Sur deux photographies prises par Man Ray durant cette parenthèse estivale, l'on voit Picasso aux côtés d'Ady et de Dora, laquelle s'applique, l'œil scintillant, à parer l'artiste d'une couronne de fleurs. En 1939, c'est à Antibes que le couple passe les beaux jours ; là aussi, des photos subsistent dans lesquelles Dora Maar apparaît, telle l'une des Trois Grâces, coiffée de feuilles et de fleurs, son profil princier sculpté par de spectaculaires contrastes.

Réalisé deux ans plus tard, dans une Europe désormais meurtrie par le conflit, *Tête de femme* constitue peut-être une réminiscence nostalgique de ces étés idylliques. Ce collage qui voit le jour dans l'enfermement de l'atelier parisien semble en effet caresser le souvenir des heures voluptueuses passées sous le soleil du Midi. Parée de son indéfectible chic parisien, Dora Maar, par ce simple halo de feuilles, prend ici l'envergure solennelle d'une déesse de la nature. Dans une note non datée, l'artiste la décrit d'ailleurs comme une « incomparable divinité solaire » (Collection Dora Maar, Musée Picasso, Paris). Une manifestation divine qui va permettre au peintre de se réfugier, le temps d'un collage, dans le souvenir de jours meilleurs, loin des sombres réalités du Paris occupé. Comme le bouquet de violettes et de feuilles que Picasso avait glissé dans une enveloppe pour Dora Maar le premier jour du printemps 1937, *Tête de femme* constitue un témoignage poignant de leur relation amoureuse.

Le collage employé dans la présente œuvre renvoie lui aussi à un temps révolu : celui des papiers collés, technique dont Picasso et son camarade cubiste Georges Braque avaient été les pionniers au début des années 1910. Armés de morceaux de papier issus d'une panoplie de supports – journaux, papiers peints, coupures récupérées – ils avaient créé de toutes pièces une nouvelle forme d'art qui brouillait les frontières entre le réel et la fiction ; la peinture et l'imprimé s'associant pour rompre, de manière radicale, avec les conventions artistiques.

En 1938, Picasso signe un collage monumental pour Marie Cutolli dans le cadre d'une commande de dessins de tapisseries, *Femmes à leur toilette* (Zervos, vol. 9, no. 103; Musée Picasso, Paris). Cette œuvre imposante est composée de fragments de papier peint – certains aux couleurs criardes, d'autres à motifs, dont le fameux faux-bois rendu célèbre par les premiers papiers collés. Aux antipodes de *Guernica*, cette composition ambitieuse témoigne de la fascination persistante de Picasso pour les vertus du collage ; un intérêt qui resurgit également dans la présente œuvre. Sur un support en carton ondulé, ici, Picasso façonne la robe de Dora Maar à partir d'une coupure de papier peint, qu'il plie soigneusement afin de suggérer les lignes élégantes du vêtement auquel il appose, telle une broche, sa signature.

Dans l'isolement caverneux de son atelier de la rue des Grands-Augustins, Picasso puisait souvent son inspiration auprès des objets épars qu'il y avait accumulés. Il peignait sur des coupures de journaux, composait des masques avec des nappes en papier, bricolait des objets à partir de bouchons de bouteille et de boîtes d'allumettes. En ce sens, *Tête de femme* émet non seulement un clin d'œil à l'amour qui unissait alors Dora Maar et Picasso, mais atteste aussi la ferveur avec laquelle le peintre travaillait en ces temps austères et incertains, nourri par son intarissable soif d'expérimentation et son besoin de repousser, toujours un peu plus loin, les limites de l'expression artistique.







Roland Penrose, *Pablo Picasso et Dora Maar sortant de la mer, Golfe-Juan, en été 1937*, épreuve gélatino-argentique non datée, 8,4 x 11 cm. Musée national Picasso-Paris. Don de la Succession Pablo Picasso, 1992. APPH3484. Archives personnelles de Pablo Picasso.  
© Roland Penrose Estate, England 2018 / RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau



I NOTICED HER INTENSE BRONZE-GREEN EYES, AND HER SLENDER HANDS WITH THEIR LONG, TAPERING FINGERS. THE MOST REMARKABLE THING ABOUT HER WAS HER EXTRAORDINARY IMMOBILITY. SHE TALKED LITTLE, MADE NO GESTURES AT ALL, AND THERE WAS SOMETHING IN HER BEARING THAT WAS MORE THAN DIGNITY – A CERTAIN RIGIDITY. THERE IS A FRENCH EXPRESSION THAT IS VERY APT: SHE CARRIED HERSELF LIKE THE HOLY SACRAMENT.

Françoise Gilot



"A head must dare wear a crown," Paul Éluard wrote in 1937, an apt description of this compelling collaged portrayal of Pablo Picasso's great wartime muse and lover, the Surrealist photographer, painter, and intellectual, Dora Maar (quoted in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1996, p. 389). Here Picasso has used a combination of paper, gouache, and dried citrus leaves to create this depiction of Maar adorned in a golden crown, her raven-coloured hair, notoriously intense, wide-eyed stare and oft-admired long eyelashes perfectly captured. Executed in 1941, in the midst of the German Occupation of Paris, this work is among the most intimate and loving portrayals of Maar amid the incredible outpouring of portraits which she inspired the artist to create throughout this period.

It was Éluard who was said to have introduced Picasso and Maar in Paris in the winter of 1935-36. Their first meeting at the *Café des Deux Magots* has now become legendary; dramatic, steeped in eroticism and tinged with a seductive violence, it reads like a Surrealist fantasy. One writer recalled: "the young woman's serious face, lit up by pale blue eyes which looked all the paler because of her thick eyebrows; a sensitive uneasy face, with light and shade passing alternately over it. She kept driving a small penknife between her fingers into the wood of the table. Sometimes she missed and a drop of blood appeared between the roses embroidered on her black gloves... Picasso would ask Dora to give him the gloves and would lock them up in the showcase he kept for his mementos" (J-P. Crespelle, quoted in M.-A. Caws, *Dora Maar with & without Picasso*, London, 2000, p. 81).

Against the backdrop of the impending war the two began a passionate and tumultuous affair. As with his previous lovers, Picasso had first absorbed the image of Maar, depicting her in a series of intimate sketches and drawings, and it was not until the end of 1936 that her face began to be distorted in the artist's work. Gradually this stylisation and deformation intensified, as her face became the source for some of the most moving images of Picasso's career, perhaps most notably the 'Weeping Woman' series that culminated in October 1937 with the masterful *La femme qui pleure* (Zervos, vol. 9, no. 73; Tate Gallery, London). By this point Maar had usurped Marie-Thérèse Walter's so-called golden reign in the artist's oeuvre to become the leading muse in Picasso's life, his wartime output dominated by portraits of her. Following the outbreak of the Second World War and the ensuing trauma and tragedy that followed, Picasso's depictions of Maar became increasingly violent and distorted, her profile split into two distinct parts, and her facial features rearranged upon the canvas.

Executed in 1941, in the midst of the dark years of the Occupation, *Tête de femme* sees Picasso turn away from this fractured idiom that had come to define his depictions of Maar, and instead embrace a more naturalistic mode of depicting his lover. In 1937, not long into their love affair, Picasso had depicted Maar in a crown of flowers in a jewel-like, intimately scaled and deeply tender pencil and pastel drawing (Zervos, vol. 8, no. 347; Private collection). That summer, Picasso and Maar travelled to Mougins in the south of France for the second year in a row. Together with a coterie of avant-garde figures that included Paul and Nusch Éluard, Roland Penrose and Lee Miller, Man Ray and his girlfriend of the time, Ady, André Breton and Jacqueline Lamba, Picasso and Maar, their relationship now fully in the open, enjoyed a heady summer of carefree hedonism and artistic exchange far removed from the impending outbreak of the war. In a pair of photographs taken by Man Ray, Ady is pictured sitting next to Picasso, with a starry-eyed Dora on his other side crowning him with a wreath of flowers. Two years later, the couple summered in Antibes. From this holiday there exists a series of photographs taken by both Picasso and Maar, in which she is seen adorned in a crown of leaves and flowers, as if one of the Three Graces, her elegant profile thrown into dramatic contrast.



Pablo Picasso, *Femmes à leur toilette*, 1938. Musée Picasso, Paris.  
 © Succession Picasso / Bridgeman Images

Executed two years after this summer, with Europe now in the throes of all-out war, *Tête de femme* is perhaps a nostalgic reminiscence of these blissful sojourns. Holed up in his Paris studio, this collage could be seen to hark back to these idyllic love filled days that the couple spent under the Provençal sun. Dressed as the chic Parisienne she was renowned to be, in this work she is transformed with her simple crown of leaves into a goddess of the natural world. "To the incomparable solar deity," Picasso once called to Maar in an undated note (Dora Maar collection, Musée Picasso, Paris). Here, she is the artist's own deity, a vessel through which to travel to happier times far from the grim realities of life in Occupied Paris. Just like the bunch of violets and ivy leaves found in an envelope that Picasso gave to Maar to mark the first day of spring in 1937, so this work serves as a poignant memento of the couple's relationship.

Picasso's collage technique in the present work similarly looks back to the landmark papier-collés that he and his cubist comrade, Georges Braque, had pioneered in the early 1910s. Using pieces of paper from a host of sources – newspapers, wallpaper, scraps of everyday ephemera – Picasso created a new art form, one that blurred the boundaries between the real and fictional; the painted and printed brought together in radical rebellion of traditional artistic convention.

In 1938, Picasso completed a mural sized collage as part of a request for tapestry designs from Marie Cuttoli, *Femmes à leur toilette* (Zervos, vol. 9, no. 103; Musée Picasso, Paris). This monumental work is constructed from pieces of wall paper – some very garish and brightly coloured, others patterned, including the faux-bois that had been a key feature of the early papier-collés. The antithesis of *Guernica*, this work demonstrates Picasso's enduring fascination with the potentials of collage, one that also reemerges in the present work. Using a piece of corrugated board as his support, here Picasso fashioned Maar's dress from a piece of wallpaper, deftly folding it to imply the cut of his lover's elegant attire, his signature worn like a pin upon her bust.

Holed up in his cavernous rue des Grands Augustins studio, Picasso frequently looked to the objects and ephemera that surrounded him as inspiration for his art making. He painted on pieces of newspaper, turned paper table cloths into masks, and created objects from bottle tops and matchboxes. *Tête de femme* therefore provides not only a glimpse into the passionate wartime love affair that Picasso and Maar were engulfed in at this time, but demonstrates the unceasing creative zeal with which the artist worked during this time of upheaval and angst, his need to continually experiment and push the boundaries of art never waning.



λ104

## JEAN DUBUFFET (1901-1985)

*L'africain*

signé et daté 'J. Dubuffet 56' (en haut à gauche); signé, titré et daté "'L'africain"  
J. Dubuffet août 56' (au dos)  
huile sur toiles assemblées  
62 x 35 cm.  
Exécuté en 1956

signed and dated 'J. Dubuffet 56' (upper left); signed, titled and dated  
"'L'africain" J. Dubuffet août 56' (on the reverse)  
oil on assembled canvases  
24 $\frac{3}{8}$  x 13 $\frac{3}{4}$  in.  
Executed in 1956

尚·杜布菲 (1901-1985)

《L'africain》

款識：J. Dubuffet 56 (左上)；“L'africain” J. Dubuffet août 56' (畫背)

油彩 畫布

24 $\frac{3}{8}$  x 13 $\frac{3}{4}$ 英寸 (62 x 35公分)

1956年作

€600,000-800,000

US\$740,000-980,000

£520,000-690,000

### PROVENANCE

Pierre Matisse Gallery, New York.

Collection William Inge, Los Angeles.

Vente anonyme, Sotheby's, New York, 12 novembre 1988, lot 421.

Galerie Le Clos de Sierne, Genève.

Galerie Natalie Seroussi, Paris.

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

### BIBLIOGRAPHIE

M. Loreau, *Jean Dubuffet, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule XII, Tableaux d'assemblages*, Lausanne, 1969, no. 63 (illustré, p. 61).



J. Dubuffet  
56



À l'été 1956, lorsqu'il peint *L'africain*, Jean Dubuffet est installé depuis près d'un an à Vence, en Provence, pour soigner les lésions pulmonaires de sa compagne Émilie, dite Lili. Il vient tout juste d'aménager son nouvel atelier à L'Ubac, construit sous les remparts de la ville, et dont le vaste espace de travail doit lui permettre de développer pleinement ses nouvelles recherches plastiques. Dans le prolongement de ses *Assemblages d'empreintes*, collages composites sur papier, Dubuffet s'est lancé dans des *Tableaux d'assemblages*, qui sont le fruit d'un processus d'abandon, d'hasards heureux, d'oublis et de retour entre les œuvres et lui. Cela nécessite une grande liberté dans le mouvement, mais surtout de la place, l'artiste travaillant simultanément sur plusieurs tableaux.

Pour parvenir à l'œuvre finale, Dubuffet peint, d'abord, à même le sol de grands rouleaux de toile sur lesquels il va venir broser, gratter, éroder les huiles, usant de tout type d'outils – chiffons, journaux – dans un rapport direct et univoque à la matière. Mais surtout, dans une indifférence jubilatoire au résultat, en neutralisant par le seul labeur de la couleur toute idée préconçue de composition. Ensuite, il découpe aux ciseaux de petites parcelles de tissus, prolongeant l'aléa dans la succession des formes qu'il choisit, dictées par la seule envie de l'instant.



DÈS LE DÉBUT DE CES TOILES DÉCOUPÉES,  
J'AI SENTI QUE J'ALLAIS Y TROUVER  
CE QUE J'AVAIS VAINEMENT CHERCHÉ  
PAR D'AUTRES MOYENS... PAR CETTE  
UTILISATION ENTIÈREMENT DIFFÉRENTE  
DE LA COULEUR, EN LUI ÔTANT TOUTE  
QUALITÉ DÉCORATIVE ET EN VISANT  
UNIQUEMENT À OBTENIR UN EFFET  
SAISSANT DE VIE INTENSE, IL M'A SEMBLÉ  
QUE J'OUVRAIS UN CHAMP TRÈS VASTE  
D'EXPLORATIONS NOUVELLES.

Jean Dubuffet



Enfin, comme dans *L'africain*, il compose sur une nouvelle toile sa vision mentale, à partir d'une sélection d'échantillons peints qu'il va coller ensemble, chacun trouvant son utilité dans la reconstitution d'une image fantasmée. Dubuffet éprouve dans ce processus un plaisir certain, dont il parle avec délectation : « Cette technique, pour qui voudrait la considérer au moins comme un facteur d'improvisation et d'imagination, comme une gymnastique de libération des conventions reçues et préjugés inhibiteurs, comme une excitation à l'invention en tous domaines (...) est de toute manière extrêmement excitante et féconde » (« Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952 » in J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome II, Paris, Gallimard, 1967, p. 116). La technique des *Tableaux d'assemblage* lui permet ainsi de pousser plus loin encore sa quête permanente d'un art viscéral qui traduirait les mécanismes de la pensée, abandonnée au jeu du hasard.

Plastiquement, *L'africain* s'inscrit dans le *continuum* des œuvres de la décennie 1950. La juxtaposition heureuse des textiles colorés produit l'effet d'un nacre scintillant, qui évoque sans ambages les œuvres d'ailes de papillon commencées en 1952. Mais surtout, ce patchwork vivant s'inscrit pleinement dans les expérimentations matérialistes, botaniques et naturalistes de l'artiste, qui s'étendent de ses *Sols et terrain*, *Terres radieuses* du début de la décennie à ses *Matérialogies* qui la clôturent. Particulièrement inspiré par le cadre pastoral de Vence, Dubuffet se passionne pour les menus détails de la vie naturelle, les brindilles, mauvaises herbes, plantes mais aussi pierres et cailloux qui l'entourent. Son *Africain* repose sur un paysage aux tonalités minérales, presque austères, terreuses, desquelles se détachent des cellules scintillantes rouges, vertes ou jaunes, ces jeux de matière rappelant les fleurs d'un jardin sauvage né d'une terre féconde.

L'originalité de *L'africain* tient toutefois à ce qu'il révèle les chemins de la pensée de Dubuffet. Si le hasard a fait son irruption, l'insondable profondeur de l'être rejaillit dans le sujet. Ce n'est pas un thème nouveau qui est ici exploré, mais bien le rappel d'un souvenir encore fort à son esprit, celui des voyages qu'il fait au Sahara entre 1947 et 1949. Voici ainsi surgir les évocations du passé dans le jeu de la fortune, la réminiscence d'un paysage aride et singulier : « Les montagnes sont noires le sol noir complanté de pierres noires les hommes noirs teints de bleu (...) Les Touaregs tiennent du chevalier Tristan, du guerrier samourāi, de la statue du Commandeur » (in catalogue de l'exposition *Jean Dubuffet*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2001, p. 368). Synthèse d'un temps d'introspection pour l'artiste, au contact direct de la nature, *L'africain* matérialise alors avec force les propos de Max Loreau : « Tous les lieux de la petite mythologie vençoise se mettent à s'agiter ici avec vivacité sous l'effet de poussées discordantes : à sauter vers l'esprit comme un jeu de ressorts anarchiques qui se propulsent sans règle dans une succession rapide de bons, éparpillés, au gré de la pensée vagabonde sollicitée en toutes directions à la fois – à la fantaisie d'une imagination tiraillée et désarticulée » (in M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XII : *Tableaux d'assemblages*, Paris, 1960, p.10).





FROM THE START OF THESE CANVAS CUT-OUTS I SENSED THAT I WAS GOING TO FIND IN THEM WHAT I HAD VAINLY LOOKED FOR IN OTHER MEANS ... BY THIS ENTIRELY DIFFERENT USE OF COLOUR, BY TAKING AWAY FROM IT ALL DECORATIVE QUALITIES AND AIMING UNIQUELY AT OBTAINING A STRIKING EFFECT OF INTENSE LIFE, IT SEEMED TO ME THAT I WOULD BE OPENING UP A VERY VAST FIELD OF NEW EXPLORATIONS.

Jean Dubuffet



Jean Dubuffet, *Portrait d'homme*, 1957.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Fondation Jean Dubuffet

In summer 1956, when he painted *L'Africain*, Jean Dubuffet had recently settled in Vence, Provence, to treat the pulmonary lesions of his partner, Émile, known as Lili. He had just furnished his new studio, L'Ubac, built under the city's ramparts with a vast workspace where he could fully explore his new plastic pursuits. A continuation of his *Assemblages d'empreintes*, composite collages on paper, Dubuffet launched into the *Tableaux d'assemblages*, which are the result of a process of abandon, happy accidents, oversights and feedback between the works and him. This required extensive freedom of movement and more importantly an abundance of space as the artist worked simultaneously on multiple paintings.

To arrive at the finished work, Dubuffet first painted the canvases on the ground with large rollers, then worked the paint by brushing, scraping, diluting the oils, using any kind of tools – rags, newspapers – in a direct, one-to-one relationship with the matter. More importantly, he worked with a jubilant indifference as to the result, neutralising through the toil of the colour any preconceived idea of composition. Next, he used scissors to cut out small pieces of fabric, pushing the random factor in the succession of shapes he chose, dictated solely by his whims in the moment. Finally, as in *L'Africain*, on a new canvas he composed his mental vision from a selection of painted samples he would glue together, each finding its utility in the reconstitution of a dreamed up image. This process gave Dubuffet an unmistakable pleasure, which he discussed with relish: "The technique, for those who would like to consider it at least as a factor of improvisation and imagination, like an exercise in liberation from common wisdom and inhibiting prejudices, like an incitement to invent in all fields (...) is, in any event, extremely exciting and fertile" ("*Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952*" in J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome II, Paris, Gallimard, 1967, p. 116). Thus, the technique in *Tableaux d'assemblage* enabled him to push the boundaries of his ongoing quest for a visceral art that would convey the mechanisms of thought, turned over to the game of chance.

Artistically, *L'Africain* falls along the continuum of works in the 1950s. The pleasing juxtaposition of the colourful textiles gives the effect of shimmering mother of pearl, which plainly evokes the butterfly wing works begun in 1952. But above all, this patchwork is fully aligned with the artist's material, botanical and naturalist experiments which run from his *Sols et terrain*, *Terres radieuses* at the start of the decade to the *Matériologies* which closed it. Especially inspired by the pastoral setting of Vence, Dubuffet was passionate about the tiniest details of the natural world: blades of grass, weeds and plants, as well as the stones and pebbles that surrounded him. His *Africain* rests against a backdrop of mineral tones that are almost austere in their earthiness, contrasting with the glimmering red, green and yellow cells that spring from them. This interplay of colour calls to mind the flowers of a wild garden rooted in fertile soil.

However, the originality of *L'Africain* is what it reveals about Dubuffet's thought patterns. While chance has made an appearance, the unknowable profoundness of being re-emerges in the subject. The theme explored here is not a new one, but rather an echo of memory that was still fresh in his mind: the recollections of his trips to the Sahara between 1947 and 1949. To see the evocations of the past erupt in the game of chance, the reminiscences of an arid and singular landscape: "The mountains are black the earth black imprinted with black stones the black men dressed in blue (...) The Tuaregs have an air of Tristan, the knight, a samurai warrior, the statue of the Commander" (in exhibition catalogue for Jean Dubuffet, *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, 2001, p. 368). Summarising a period of introspection for the artist, in direct contact with nature, *L'Africain* is a forceful embodiment of the words of Max Loreau: "All the places in the modest mythology of Vence are summoned here, working vivaciously under the effect of discordant thrusts: they jump about in the mind like a set of anarchic springs propelled without rhyme or reason in a rapid succession of dispersed leaps, according to the whims of a wandering mind torn in many directions at once – toward the fantasies of a beset and disorganised imagination" (in M Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule XII: *Tableaux d'assemblages*, Paris, 1960, p.10).





λ ■ 105

## JEAN FAUTRIER (1889-1964)

*Nu*

signé et daté 'Fautrier 56' (en bas à gauche)  
technique mixte sur papier marouflé sur toile  
89 x 116 cm.  
Exécuté en 1956

signed and dated 'Fautrier 56' (lower left)  
mixed media on paper laid down on canvas  
35 x 45% in.  
Executed in 1956

吉恩·福特里耶 (1889-1964)  
《裸女》  
款識：Fautrier 56 (左下)  
綜合媒材 紙本 裱於畫布  
35 x 45.5/8英寸 (89 x 116公分)  
1956年作

€500,000-700,000  
US\$620,000-860,000  
£440,000-600,000

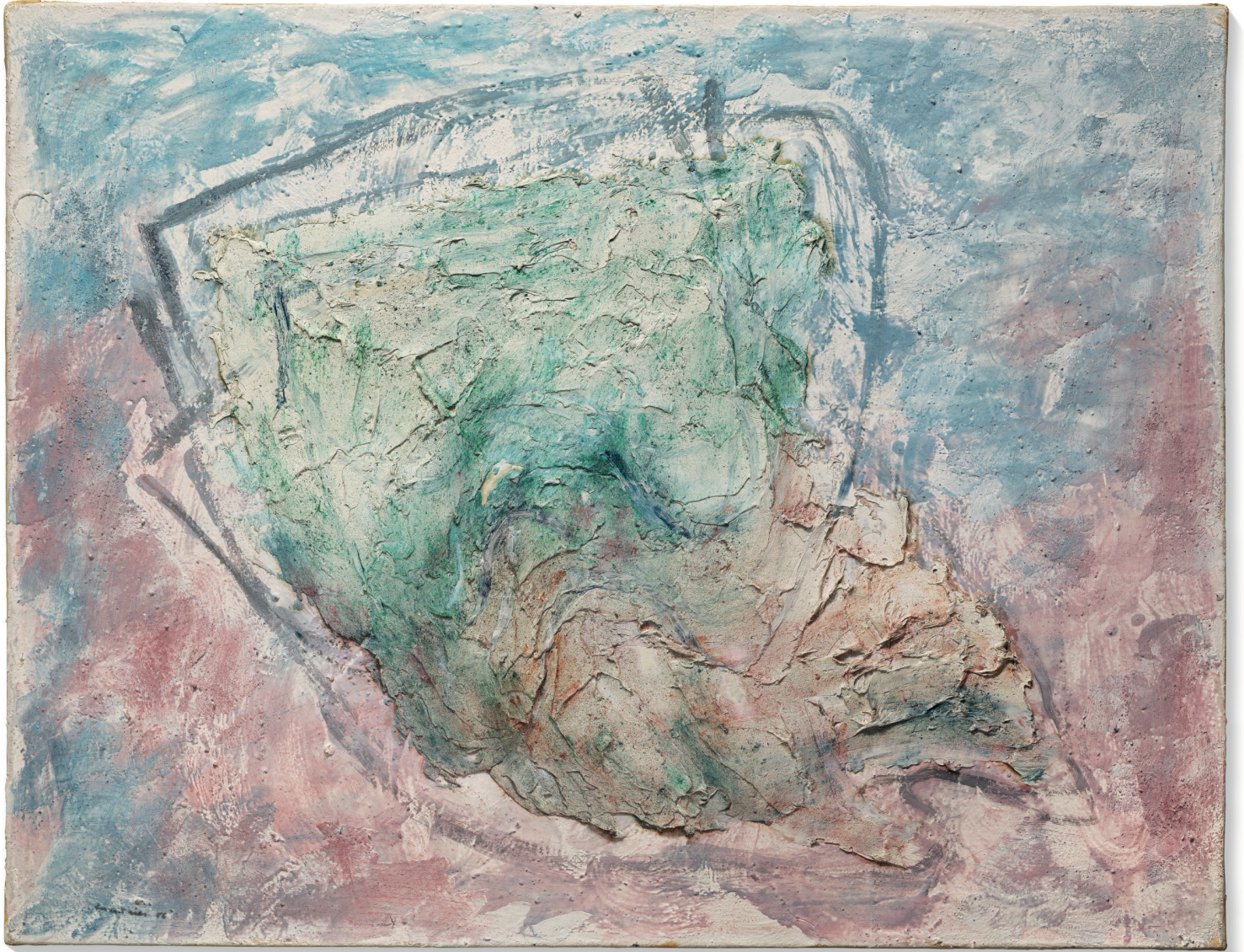
### PROVENANCE

Galerie Tarica, Paris.  
Vente anonyme, Sotheby's Londres, 6 décembre 1984, lot 547.  
Galerie Heyraud Bresson, Paris.  
Aucquis auprès de celle-ci en 1985 par la famille du propriétaire actuel.

### BIBLIOGRAPHIE

*Beaux Arts Magazine*, juin 1989 (illustré, p. 49; erronément décrite).

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



Sur un fond pastel se détachent en pâtes épaisses les formes d'un buste, les courbes d'une poitrine, le rebond des hanches d'une femme, encadrés par le tracé d'un dessin gris, émergeant des sédiments de matière. Ce *Nu*, que Jean Fautrier achève en 1956, et dont la matérialité appelle à l'abandon et la volupté, côtoie les *Partisans* anonymes qu'il débute la même année, en hommage à la révolte de Budapest étouffée par l'arrivée des chars soviétiques. Rejouant la dichotomie qui existait déjà entre ces *Nus* lascifs et ses *Otages* fusillés des années 1940, Fautrier porte dans ces œuvres de maturité les pulsions de vie et de mort à leur paroxysme. Comme l'écrit Yves Peyré, dans ses *Nus*, il « épelle le corps pour soi, presque gratuitement, dans l'extrême de la sensualité [...], affirmant picturalement la proximité troublante, affolante, de l'érotisme et du supplice » (in Y. Peyré, *Fautrier, ou les outrages de l'impossible*, Paris, 1990, p. 31).

L'œuvre participe d'un thème topique pour l'artiste, celui du corps féminin, qu'il parcourt inlassablement depuis les années 1920. Elle appartient toutefois plus particulièrement à son dernier corpus de *Nus*, peints en 1955-1958. Bien plus que tout autres, ces tableaux invitent à une sensualité ostentatoire, ils sont l'expression brute du désir : « Plus chair que jamais, ils sont un état inédit de l'érotisme » (in Y. Peyré, *ibid*, p. 222). Son ami poète Francis Ponge écrira à leur sujet, par comparaison au monde végétal : « Une chair mélangée à ses robes, comme toute pétrie de satin, voilà la substance des fleurs. Chacune à la fois robe et cuisse, sein et corsage aussi bien – qu'on peut tenir entre deux doigts, enfin ! et manier pour telle : approcher, éloigner de sa narine, saisir, disposer, regarder, entrouvrir, délaissier et reprendre » (in « Paroles à propos des nus de Fautrier », Paris, galerie Rive Droite, 1956).

La femme se trouve parfaitement réifiée, son individualité s'efface, il ne subsiste que la plus intense émotion de ses formes alanguies. Le *Nu* de 1956 en est un remarquable exemple, les courbes rêvées du corps étant entièrement fondues à la texture de l'œuvre, presque vivante. Ici, plus qu'ailleurs, « [l'appétence de Fautrier] pour la matière rejoint son appétence pour le corps féminin : aucune trivialité mais une fougue élançée dans la possession charnelle comme dans le faire en peinture » (in catalogue d'exposition, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2005, p.14). Ce sont les épais empâtements de blanc d'Espagne, travaillés directement à la spatule, qui forment les plis et les émois de la peau frémissante. Appliquant à plat sur le papier les couches d'enduit, Fautrier travaille par strates la matière, qu'il mêle successivement à des poudres de pigments purs et à l'ébauche d'un dessin. Dans ce *Nu*, ce sont des projections explosives de jade, d'émeraude, de rose chair et pêche qui colorent le corps ;



DE COMBIEN DE PEINTRES DE LA GÉNÉRATION DE FAUTRIER POUVONS-NOUS DIRE AUJOURD'HUI QU'ILS NE DOIVENT RIEN À PERSONNE ? VOICI UN PEINTRE QUE D'ÉCLATANTS ÉCARTS DEPUIS VINGT ANS RAMÈNENT TOUJOURS AU TRAGIQUE, — EN LE REPRÉSENTANT TOUJOURS MOINS, EN L'EXPRIMANT TOUJOURS DAVANTAGE. [...] ET LA PREMIÈRE TENTATIVE POUR DÉCHARNER LA DOULEUR CONTEMPORAINE JUSQU'À TROUVER SES IDÉOGRAMMES PATHÉTIQUES, — JUSQU'À LA FAIRE PÉNÉTRER DE FORCE, DÈS AUJOURD'HUI, DANS LE MONDE DE L'ÉTERNEL.

André Malraux



L'artiste dans son atelier, Châtenay-Malabry, France, 1955. Photographie de Robert Descharnes. © ADAGP, Paris, 2021 / Robert Descharnes

et derrière, le bleu azur et l'incarnadin qui lui donnent sa légèreté aérienne. L'artiste ne s'arrête que lorsque sa feuille, imprégnée de sa vision, prend l'apparence d'un bas-relief, qu'il sèche et maroufle alors sur toile. Depuis près de dix ans, Fautrier travaille sujet et forme simultanément, sa peinture est singulière dans le paysage artistique d'après-guerre. Sa technique célébrée des *hautes pâtes* va conduire le critique Michel Tapié à le placer, en 1952, en tête de pont du mouvement de l'art « Informel », un art nouveau, défait des héritages cubistes, lyriques ou géométriques. Le peintre, toutefois, n'est pas homme grégaire. Préférant la compagnie des écrivains à celle des artistes, il fréquente Malraux et Paulhan, mais vit aussi dans la confiance de sa maison à Châtenay-Malabry, près de Paris. Il rejettera jusque son appartenance à un art informel qui ne serait qu'abstraction. Car pour Fautrier, à l'image de son *Nu* de 1956, la matière n'est jamais que la mise en pâte d'un toucher, d'un souvenir : « Aucune forme d'art ne peut donner d'émotion s'il ne s'y mêle une part de réel. Si informe qu'elle soit, si impalpable, cette allusion, cette parcelle irréductible est comme la clef de l'œuvre [...] On ne fait jamais que réinventer ce qui est, restituer en nuances d'émotion la réalité qui s'est incorporée à la matière, à la forme, à la couleur, produits de l'instant, changé en ce qui ne change plus ». (in J. Fautrier, *À chacun sa réalité*, XX<sup>e</sup> siècle, n°9, juin 1957).

Jean Fautrier dans son atelier, 1958. Photographie d'André Ostier. © ADAGP, Paris, 2021 / André Ostier







OF HOW MANY PAINTERS OF FAUTRIER'S GENERATION CAN WE SAY TODAY THAT THEY OWE NOTHING TO ANYONE? HERE IS A PAINTER THAT DAZZLING DEVIATIONS FOR TWENTY YEARS ALWAYS BRING BACK TO THE TRAGIC, - BY REPRESENTING IT ALWAYS LESS, BY EXPRESSING IT ALWAYS MORE. [...] AND THE FIRST ATTEMPT TO UNBURDEN CONTEMPORARY PAIN UNTIL FINDING ITS PATHETIC IDEOGRAMS, - UNTIL FORCING IT INTO THE WORLD OF THE ETERNAL AS OF TODAY.

André Malraux



Against a pastel background, a thick paste-like substance suggests the shape of a torso, the curves of a bustline, the bulge of a woman's hips, framed by an outline drawn in grey, emerging from deposited matter. This Nu, completed by Jean Fautrier in 1956, and whose materiality is an invitation to abandon and sensuality, is a companion to the anonymous Partisans which he unveiled the same year as an homage to the revolution in Budapest that was stifled by the arrival of Soviet tanks. Playing again with the dichotomy that was already there between these lascivious Nus and his shot-up Otages of the 1940s, Fautrier, in these mature works, brings the instincts of life and death to a climax. As Yves Peyré wrote, in his Nus, he "spells out the body for its own sake, almost gratuitously, to the extremes of sensuality [...], confirming in pictorial language the troubling and maddening proximity of eroticism to torture" (in Y. Peyré, Fautrier, ou les outrages de l'impossible, Paris, 1990, p. 31).

The work addresses a relevant theme for the artist, the female body, which he had been covering tirelessly since the 1920s. However, it is aligned more particularly with his last set of Nus, painted in 1955-1958. Far more than any others, these paintings beckon to an ostentatious sensuality. They are the raw expression of desire: "More carnal than ever, they are an unprecedented state of eroticism" (in Y. Peyré, *ibid.*, p. 222). His friend, the poet Francis Ponge, would write about them, comparing them to the plant world: "Flesh mingled with its gowns, as if moulded in satin, it is the stuff of flowers. Each is simultaneously gown and thigh, breast and bodice as well - which one could hold between one's fingers, at last! and handle as such: lift to one's nostrils, then drop, grasp, arrange, observe, pry open, relinquish and return to" (in "Paroles à propos des nus de Fautrier", Paris, Galerie Rive Droite, 1956).

The woman is utterly reified, her individuality erased what remains is the most intense emotion of her languid forms. The Nu of 1956 is a remarkable example of this, the ideal curves of the body blend entirely into the texture of the work itself, which is nearly alive. Here, more than elsewhere, "[Fautrier's affinity] for matter meets his affinity for the female body: not trivial, but rather a soaring incursion into carnal possession and into the act of painting" (in exhibition catalogue, Martigny, Pierre Gianadda Foundation, 2005, p.14). The thick impasto treatment with whitening applied directly with a spatula forms the folds and agitations of the trembling skin. Fautrier coats the paper with broad, flat layers, then works the matter by stratum, which he blends in turn with pure powdered pigments and a vaguely sketched drawing. In this Nu, the body is coloured with explosive projections of jade, emerald, fleshy pink and peach; and behind them, azure and incarnadine lend an airy lightness. The artist did not stop until his sheet, soaked with his vision, began to look like a bas-relief, which he then dried and mounted on canvas.

For nearly 10 years, Fautrier worked subject and form simultaneously, which made his painting unique in the post-war art world. In 1952, his famous hautes pâtes ("thick paste") technique prompted the critic Michel Tapié to position Fautrier as the bridgehead of the "Art Informel" movement, breaking with cubist, lyrical and geometric traditions. The painter, however, was not a social creature. He preferred the company of writers to artists, spending time with Malraux and Paulhan, but he also lived a discreet life at his home in Châtenay-Malabry, close to Paris. He rejected the association with a kind of Art Informel that was mere abstraction. Because, for Fautrier, as seen in his Nu of 1956, matter is never the mere inscription of a touch or a memory in paint: "No art form can create emotion if it does not bear some trace of the real. As formless or impalpable as it might be, this allusion, this irreducible parcel is the key to the work [...]. All one ever does is reinvent what is, rendering in shades of emotion the reality that worked its way into the matter, the form, the colour, produced in the moment, changed in what can no longer change". (in J. Fautrier, À chacun sa réalité, XXè siècle, no. 9, June 1957).





λ106

## HENRI MATISSE (1869-1954)

### *Portrait d'Elsa Triolet*

signé, daté et inscrit 'Pour Elsa Triolet Henri Matisse nov. 46' (en bas à gauche)  
fusain et estompe sur papier  
42.3 x 32.2 cm.  
Exécuté en novembre 1946

signed, dated and inscribed 'Pour Elsa Triolet Henri Matisse nov. 46'  
(lower left)  
charcoal and estompe on paper  
16 $\frac{1}{8}$  x 12 $\frac{3}{4}$  in.  
Executed in November 1946

亨利·馬蒂斯 (1869-1954)  
《愛爾莎·特奧萊肖像》  
簽名、日期及題識：Pour Elsa Triolet Henri Matisse nov. 46 (左下)  
炭筆 擦筆 紙本  
16 $\frac{1}{8}$  x 12 $\frac{3}{4}$ 英寸 (42.3 x 32.2公分)  
1946年11月作

€200,000-300,000  
US\$250,000-370,000  
£180,000-260,000

#### PROVENANCE

Elsa Triolet et Louis Aragon, Paris (acquis auprès de l'artiste et jusqu'à au moins 1974).  
Jean Ristat, Paris.  
Galerie Natalie Seroussi, Paris.  
Galerie Daniel Varenne, Genève.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en février 1987.

#### EXPOSITIONS

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *À la rencontre de Matisse*, juillet-septembre 1969, p. 39, no. 71.  
Paris, Bibliothèque Nationale, *Elsa Triolet*, février-mars 1972, p. 20, no. 26 (illustré, pl. XIII).  
Marseille, Musée Cantini, *130 dessins de Matisse*, juin-septembre 1974, no. 89.

#### BIBLIOGRAPHIE

L. Aragon, *Henri Matisse, Roman*, Paris, 1971, vol. II, p. 60, no. 68 (illustré, p. 61; titré 'Elsa Triolet, fusain no. 1').

**Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.**



Pour Elsa Triolet  
Henri Matisse  
nr - 46



TES YEUX SONT SI PROFONDS QU'EN ME PENCHANT POUR  
BOIRE

J'AI VU TOUS LES SOLEILS Y VENIR SE MIRER  
S'Y JETER À MOURIR TOUS LES DÉSESPÉRÉS

TES YEUX SONT SI PROFONDS QUE J'Y PERDS LA MÉMOIRE  
[...]

IL ADVINT QU'UN BEAU SOIR L'UNIVERS SE BRISA  
SUR DES RÉCIFS QUE LES NAUFRAGEURS ENFLAMMÈRENT  
MOI JE VOYAIS BRILLER AU-DESSUS DE LA MER  
LES YEUX D'ELSA LES YEUX D'ELSA LES YEUX D'ELSA

Louis Aragon, 1942, cité in L. Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, Paris, 2012, p. 31-32.



À partir des années 1920, Henri Matisse alterne entre plusieurs méthodes de dessin pour favoriser tantôt la ligne fine, immédiate et pure du stylo et de l'encre, tantôt le crayon ou le fusain qu'il applique sur une feuille vierge. Plus à même de souligner le caractère du modèle et l'atmosphère qui régnait dans l'atelier, cette dernière technique qui permet de subtiles jeux d'ombre élaborés au fusain et à l'estompe, n'est pas sans rappeler l'effet du *sfumato*, employé à la Renaissance pour traduire le mystère de la lumière.

Alors qu'il achèvera bientôt son illustration des *Fleurs du mal* (1947), Henri Matisse exécute en novembre 1946 le présent *Portrait d'Elsa Triolet*, muse et épouse de Louis Aragon que Matisse rencontre en 1941 et qui deviendra l'une des amitiés les plus déterminantes de sa carrière.

Aragon salue d'ailleurs la finesse et l'aboutissement du présent fusain dans son ouvrage dédié à Matisse : « C'est un dessin extraordinaire de précision à la fois, et de ressemblance, mais où ce qui plus que tout surprend, me surprend, est l'économie des traits » (L. Aragon, *Henri Matisse, Roman*, Paris, 2013, vol. II, p. 498).

En cela que la vivacité et la spontanéité du trait, couplées à la douceur de l'estompe - en particulier pour le regard du modèle - nous invite à songer au poème d'Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, le syncrétisme entre le présent dessin et les mots du poème fait directement écho aux écrits d'Aragon au sujet de Matisse : « Or, il est arrivé qu'Henri Matisse, rêvant sur les poèmes de Baudelaire, a été entraîné, [...] à ne chercher l'accord texte-image qu'avec la seule ressource du visage humain. [...] Il faudra lire le poème en regardant ce portrait : pour voir le portrait s'animer des paroles » (L. Aragon, *Henri Matisse, Roman*, Paris, 2013, vol. II, p. 435).

La présente œuvre, qui servira de modèle pour toute une variation d'œuvres à l'encre représentant Elsa, témoigne ainsi de l'approche de l'artiste fondée sur la répétition. Matisse explique en effet en 1939 que ses dessins à la plume étaient « toujours précédés par des études réalisées avec un médium moins rigoureux que la ligne pure, tel le fusain ou le dessin de base, qui [lui] permettent de creuser la personnalité du modèle, son expression, la qualité de la lumière environnante, l'ambiance et tout ce que seul le dessin peut traduire » (H. Matisse, 'Notes of a Painter on his Drawing', in J. Flam, éd., *Matisse on Art*, Berkeley, 1995, p. 130-131).

From the 1920s, Henri Matisse switched between various drawing methods, at times favouring the direct, pure, fine line of pen and ink, and at others choosing pencil or charcoal, applied to stark white paper. The use of charcoal with the estompe (or stump - a thick stick of tightly rolled paper) was better suited to emphasising the character of the sitter and the atmosphere in the studio, facilitating a subtle play of light and shade not unlike the *sfumato* technique, which Renaissance artists used to express the mystery of light.

Henri Matisse drew his *Portrait of Elsa Triolet* in November 1946, a few months before completing the illustrations for Charles Baudelaire's poetry collection, *Les Fleurs du mal* (1947). His subject was the muse and wife of Louis Aragon, whom Matisse met in 1941 and with whom he would forge one of the most defining friendships of his career.

In fact, Aragon paid tribute to the finesse and accomplishment of this charcoal work, in his book dedicated to Matisse: "It is an extraordinary drawing, in terms of both precision and likeness, but what is most surprising, what surprises me, is the economy of the strokes" (L. Aragon, *Henri Matisse, Roman*, Paris, 2013, vol. II, p. 498).

Indeed, it is the vibrancy and spontaneity of the stroke, coupled with the softness of the estompe - especially in the depiction of the model's gaze - that bring to mind Aragon's poem, *Les Yeux d'Elsa*. The convergence of this drawing and the words of the poem is a clear corroboration of Aragon's writings on Matisse: "And so Henri Matisse, in dreaming about Baudelaire's poems, has learned, [...] to seek unity of text and image with the sole resource of the human face. [...] One should read the poem whilst gazing at this portrait: to see the portrait brought to life by the words" (L. Aragon, *Henri Matisse, Roman*, Paris, 2013, vol. II, p. 435).

The present drawing, which would serve as a template for a range of works in ink portraying Elsa, illustrates the artist's repetition-based approach. Indeed, in 1939 Matisse explained that his pen drawings were "always preceded by studies made in a less rigorous medium than pure line, such as charcoal or stump drawing, which allows me to consider simultaneously the character of the model, her human expression, the quality of the surrounding light, the atmosphere and all that can only be expressed by drawing" (H. Matisse, 'Notes of a Painter on his Drawing', quoted in J. Flam, ed., *Matisse on Art*, Berkeley, 1995, p. 130-131).



Louis Aragon chez lui avec le présent portrait, 1967. Photographie de René Saint-Paul.  
© René Saint-Paul / Bridgeman Images -



YOUR EYES ARE SO DEEP THAT LEANING DOWN TO DRINK  
TO THEM I SAW ALL MİRRORED SUNS REPAIR  
ALL DESPERATE SOULS HURLED DEATHWARD FROM THEIR BRINK  
YOUR EYES ARE SO DEEP MY MEMORY IS LOST THERE

[...]

ONE BEAUTIFUL EVENING THE UNIVERSE BROKE  
ON THE REEFS WHERE THE SIGNAL FIRES DID ARISE  
I LOOKED AND SAW GLITTERING ABOVE THE SEA  
ELSA'S EYES ELSA'S EYES ELSA'S EYES

Louis Aragon, 1942, quoted in L. Aragon,  
*Les Yeux d'Elsa*, Paris, 2012, p. 31-32.





λ ■ 107

## GERMAINE RICHIER (1902-1959)

*La sauterelle, moyenne*

signé et numéroté 'G. Richier 4/8' (sur la terrasse); avec le cachet du fondeur 'cire perdue Valsuani' (sur un côté)  
bronze à patine brune  
54 x 44 x 65 cm.  
Conçue en 1945, cette œuvre porte le numéro 4/8 d'un tirage original de 12 épreuves : 1/8 à 8/8, HC1, HC2, HC3, EA

signed and numbered 'G. Richier 4/8' (on the base); with the foundry stamp 'Cire Perdue Valsuani' (on a side)  
bronze with brown patina  
21¼ x 17¾ x 25½ in.  
Conceived in 1945, this work is number 4/8 from an edition of 12 proofs: 1/8 à 8/8, HC1, HC2, HC3, EA

熱爾梅娜·里奇爾(1902-1959)

《蚱蜢(中)》

款識：G. Richier 4/8 (底座)；鑄造標記：cire perdue Valsuani (側邊)

銅雕 褐色銅鏽

21¼ x 17¾ x 25½英寸 (54 x 44 x 65公分)

1945年構思

版數：4/8 (共12個版本：1/8-8/8, HC1, HC2, HC3, EA)

€100,000-150,000

US\$130,000-180,000

£87,000-130,000

## PROVENANCE

Galerie Heyraud Bresson, Paris.

Acquis auprès de celle-ci en 1985 par la famille du propriétaire actuel.

## BIBLIOGRAPHIE

*III<sup>e</sup> salon de mai*, catalogue d'exposition, Paris, juin-juillet 1947, no. 65 (un autre exemplaire exposé).

E. Humeau, in *Arts*, 'Portrait d'artiste: Germaine Richier', Paris, 11 avril 1947, p. 5.

G. Limbour, in *Action*, 'Quelques sculptures de Germaine Richier', Paris, 5 septembre 1947.

*Sculptures of Germaine Richier, engraving studio of Roger Lacourière*, catalogue d'exposition, Londres, Anglo French Art Center, septembre 1947, no. 12 (le plâtre exposé).

*Sculpteurs contemporains de l'Ecole de Paris*, catalogue d'exposition, Berne, Kunsthalle, février-mars 1948, no. 120 (le plâtre exposé).

Arp, *Germaine Richier, Laurens*, catalogue d'exposition, Bâle, Kunsthalle, 1948 (le plâtre exposé).

J. Bouret, in *Arts*, 'Germaine Richier', Paris, 29 octobre 1948.

G. Limbour, in *Actions*, 'La peinture: forêts en bronze', Paris, 24-30 novembre 1948, no. 217.

*Germaine Richier, derrière le miroir*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Maeght, 1948, no. 13.

*13 sculpteurs de Paris*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Stedelijk Museum, novembre 1948-février 1949 (le plâtre exposé).

in *Harper's Bazaar*, 'Germaine Richier, a great woman sculptor', no. 2903, New York, octobre 1953, pp. 177-180 (le plâtre illustré).

*Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Londres, The Hanover Gallery, octobre-novembre 1955, no. 10 (un autre exemplaire exposé).

J. Pichard, in *La Croix*, 'Propos sur l'art: Germaine Richier au Musée d'Art Moderne', Paris, 13 octobre 1956.

*Sculptures by Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center (no. 27); Boston, University School of Fine Arts (no. 11), septembre 1958-février 1959 (un autre exemplaire illustré).

R. Barotte, in *Le Journal des Arts*, 'Germaine Richier... a mêlé la réalité à l'imaginaire', Paris, 4 août 1959, p. 6.

A. Pieyre de Mandiargues, *Germaine Richier*, Bruxelles, 1959, pp. 3-8. *New Images of Man*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, septembre-novembre 1959, no. 88 (un autre exemplaire exposé).

P. Selz, *New Images of Man*, New York, 1959 (un autre exemplaire illustré, p. 129).

*Formes Humaines*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Rodin, avril-juin 1964, no. 27 (un autre exemplaire illustré).

*Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Arles, Musée Réattu, juillet-septembre 1964, no. 9 (un autre exemplaire exposé).

*Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Annecy, Château des Ducs de Nemours, 1967 (un autre exemplaire exposé).

*Germaine Richier - Rétrospective*, Catalogue d'exposition, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, avril-juin 1996, no. 15 (illustré en couleurs p. 47).

*Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Berlin, Akademie der Künste, septembre-novembre 1997, p.77, no. 15, p. 85, no. 20 (un autre exemplaire illustré).

*Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Peggy Guggenheim Collection, Venise, octobre 2006-février 2007, p. 70.







Lorsqu'en 1939 la guerre éclate, Germaine Richier est à Zürich, en compagnie de son mari, le sculpteur Otto Bänninger. Installée à Paris depuis les années folles, elle a été l'élève d'Antoine Bourdelle, avant d'ouvrir son atelier en 1933 dans le sud de la capitale. Toutefois, elle n'y reviendra pas avant la fin du conflit. Établissant en Suisse sa résidence, elle fréquente une diaspora d'artistes exilés, notamment Alberto Giacometti et Marino Marini, enseigne et sculpte des portraits d'après modèle. Mais surtout, c'est dans cette période trouble, qu'elle va produire une sculpture nouvelle, marquée par une altération profonde de la figure humaine, et dont *La Sauterelle* est emblématique.

Après *Le Crapaud* en 1940, première tentative encore timide de mêler l'animal à la femme, elle crée en 1944 à Zürich sa *Sauterelle, petite* – sculpture qu'elle reprendra ensuite à deux reprises à Paris, avec une *moyenne* en 1945 et une *grande* en 1955-56. La *Sauterelle* est la première des œuvres véritablement 'hybride' de l'artiste, terme utilisé pour la première fois par René de Solier dans *Cahiers d'art* en 1953 pour désigner ce corpus de *Sauterelle, Mante, Araignée, Homme-Forêt, Fourmi* par lequel Richier affirme la radicalité de sa vision. Ces œuvres sont la marque d'un fort questionnement existentialiste, au lendemain du cataclysme de la guerre. Désacralisée, sa figure humaine se fait fantastique, inquiétante, ses proportions s'étirent. La matière, quant à elle, va être profondément accidentée, elle est grattée, creusée, déstructurée, métaphore tourmentée de la fragilité de l'homme, comparable au travail de son contemporain Giacometti. Georges Limbour, lors de sa première visite chez Richier en 1948, est particulièrement frappé par la découverte de la « femme-sauterelle » : « Cet être imaginaire, en plâtre, était assis, presque accroupi, ses longs bras, terminés par de fortes mains menaçantes et ouvertes, soutenus par les puissants genoux des membres inférieurs. Il y avait dans son visage humain une expression ardente et tendue » (G. Limbour in « Visite à un sculpteur », *Arts de France*, n°17-18, 1948, p. 55).

La *Sauterelle* fait aussi vivre une autre histoire, celle de l'enfance éveillée de Richier dans la nature provençale du Sud. Petite, elle passe de longues heures dans le jardin à observer la vie des insectes. Elle en tirera une passion pour ce monde minuscule, traduisant dans ces hybrides ce rapport direct de l'homme à son environnement. Comme pétrifiée, sa *Sauterelle* est ainsi prête bondir sur le spectateur. Largement exposée à travers le monde, la sculpture, par son inventivité, va contribuer à la consécration de Richier. Si elle est la première artiste femme à bénéficier d'une rétrospective au Musée national d'art moderne de son vivant, en 1956, c'est précisément parce qu'elle a su forger une œuvre profondément humaine, en phase avec son temps : « L'artiste doit avoir son univers. Sinon il n'apporte rien. Il ne change la vision de personne. Les sculptures de Germaine Richier peuvent jouer ce rôle fatal. Elles bouleversent, elles irritent, elles surprennent, elles vivent » (A. Jouffroy in « Au musée d'Art moderne, Germaine Richier », *Arts*, 10-16 oct. 1956, p.12).



Germaine Richier, dans l'atelier, Paris, 1956.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Imagno / Getty Images

*When the war broke out in 1939, Germaine Richier was in Zurich with her husband, the sculptor Otto Bänninger. She had been living in Paris since the Roaring Twenties, where she studied under Antoine Bourdelle before opening her studio on the southern edge of the capital in 1933. However, she would not return until after the war. Taking up residence in Switzerland, she frequented a diaspora of exiled artists, including Alberto Giacometti and Marino Marini, and taught and sculpted portraits from models. Most significantly, during this troubled time, she produced a new body of sculpture characterised by a profound alteration of the human figure, exemplified by La Sauterelle.*

*After Le Crapaud in 1940, her first timid attempt to blend an animal with a woman, in 1944 – in Zurich still – she created her Sauterelle, petite – a sculpture she would revisit later in Paris with a moyenne in 1945 and a grande in 1955-56. La Sauterelle is the first of the artist's truly "hybrid" pieces, to borrow the term used first by René Le Solier in Cahiers d'art in 1953 to refer to this set of Sauterelle, Mante, Araignée, Homme-Forêt, Fourmi with which Richier asserted the radicalness of her vision. These pieces attest to an intense existentialist interrogation, in the aftermath of the cataclysmic war. The deconsecrated human figure becomes something strange and worrisome with its elongated proportions. The matter itself appears deeply uneven: it is scratched, pitted, deconstructed... a metaphor for the fragility of humankind, akin to the work of her contemporary Giacometti. Georges Limbour, after visiting Richier for the first time in 1948, was especially struck by the "woman-grasshopper". "This imaginary being, cast in plaster, was seated, nearly crouching, with its long arms ending in open, menacing hands, supported by the powerful knees of the lower limbs. Its human face wore a tense, raging expression" (G. Limbour in "Visite à un sculpteur", Arts de France, no. 17-18, 1948, p. 55).*

*La Sauterelle also brings to life another story, the story of Richier's stimulating childhood in the nature of Provence. As a young girl, she spent many hours in the garden observing the lives of insects. It gave her a passion for this microscopic world, translating into these hybrids the direct relationship between humans and their environment. As if petrified, her Sauterelle is ready to pounce on the viewer. The sculpture was widely exhibited around the world, and its inventiveness would help cement Richier's place in the art world. If she was the first living female artist to be honoured with a retrospective at the Musée National d'Art Moderne (in 1956), it was precisely because she succeeded in forging a profoundly human body of work that was in tune with its era: "The artist must have their own universe. Otherwise they contribute nothing. They do not change anyone's view. The sculptures of Germaine Richier can play this fateful role. They disrupt, they disturb, they surprise, they live" (A. Jouffroy in "Au Musée d'Art Moderne, Germaine Richier", Arts, 10-16 Oct. 1956, p.12).*



Sculptures de Germaine Richier dans son atelier à Paris.  
Photographie de Brassai.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Brassai



λ108

## RENÉ MAGRITTE (1898-1967)

### *La Vengeance*

signé 'Magritte' (en bas à gauche); inscrit "LA VENGEANCE" (sur le châssis)  
huile sur toile  
54.5 x 65.5 cm.  
Peint en 1936

signed 'Magritte' (lower left); inscribed "LA VENGEANCE" (on the stretcher)  
oil on canvas  
21½ x 25¾ in.  
Painted in 1936

雷內·馬格利特 (1898-1967)

《复仇》

簽名: Magritte (左下); 題識: "LA VENGEANCE" (畫布框架)

油彩 畫布

21½ x 25¾英寸 (54.5 x 65.5公分)

1936年作

€6,000,000-10,000,000

US\$7,400,000-12,000,000

£5,200,000-8,700,000

#### PROVENANCE

Paul Colinet, Bruxelles (acquis auprès de l'artiste en 1936).

Galerie Lou Cosyn, Bruxelles (avant 1956).

Edgar Goldmuntz, New York (avant 1961).

Acquis par la famille du propriétaire actuel avant 1987-89.

#### EXPOSITIONS

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *René Magritte, Peintures, Objets surréalistes*, avril-mai 1936, no. 7.

Charleroi, Salle de la Bourse, *XXXe Salon du Cercle Royal Artistique Littéraire, Rétrospective René Magritte*, mars 1956, no. 68.

New York, Albert Landry Galleries, *René Magritte in New York, Private Collections*, octobre-novembre 1961, no. 29.

#### BIBLIOGRAPHIE

K. P. Fierens, 'La vie artistique: peintres et sculpteurs nouveaux', in *La Revue générale*, Bruxelles, 1938, p. 691.

D. Sylvester et S. Whitfield, *René Magritte, Catalogue Raisonné, Oil Paintings and Objects, 1931-1948*, Bruxelles, 1993, vol. II, p. 216, no. 395 (illustré).





René Magritte, *La belle captive*, 1946. Vente, Christie's New York, 5 mai 2011.  
© ADAGP, Paris, 2021/Photo: Christie's (2011)

Œuvre majeure, *La Vengeance* voit le jour au milieu des années 1930, période emblématique de la carrière de René Magritte durant laquelle l'artiste signe certaines de ses toiles les plus retentissantes et les plus accomplies. Peinte en 1936, à l'heure où le surréalisme ébranle plus que jamais les avant-gardes européennes, cette énigme picturale s'inscrit dans une longue suite de tableaux magistraux sur le thème de « l'image dans l'image » ; œuvres à travers lesquelles Magritte sonde et met en lumière le rapport incertain entre perception et représentation. Affichant un paysage qui « s'imisce » dans une habitation par la « fenêtre » d'une toile placée sur un chevalet au centre de la composition, *La Vengeance* est exécutée pour une importante exposition organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en avril 1936. Elle rejoint la même année la collection du poète surréaliste Paul Colinet.

Magritte et Colinet sont alors de grands amis ; le poète seconde même volontiers le peintre, au fil des années 1930, dans le choix des titres de ses tableaux. Or c'est aussi vers cette époque qu'une liaison amoureuse naît entre Colinet et l'épouse de Magritte, Georgette, tandis que son calendrier – notamment l'*International Exhibition of Surrealist art* aux New Burlington Galleries de Londres à l'été 1936 – contraint l'artiste à s'absenter fréquemment. Il se peut même que Magritte ait précipité Colinet dans les bras de Georgette à son insu, lui ayant écrit depuis Londres : « Je voudrais que vous fassiez, dans la mesure du possible, tout ce que vous pourrez pour rendre mon absence moins pénible pour ma femme » (« Lettre à P. Colinet », in 'Magritte's Missives', in *The Economist*, 26 mai 2010). S'ensuit une brève querelle entre les deux hommes à la fin des années 1930 qui n'aura toutefois raison ni de leur amitié, ni du mariage des Magritte qui vivront unis et heureux jusqu'à la mort du peintre.



JE NE PEINS PAS DES IDÉES, JE DÉCRIS AU MOYEN D'IMAGES PEINTES DES OBJETS, DES RENCONTRES D'OBJETS QUI EMPÊCHENT LA RAISON D'ADVENIR. IL EST ESSENTIEL DE NE PAS CONFONDRE OU COMPARER CES OBJETS, LES CONNEXIONS OU LES RENCONTRES ENTRE CES OBJETS, AVEC DE QUELCONQUES 'EXPRESSIONS' OU 'ILLUSTRATIONS' OU 'COMPOSITIONS'. CELA RISQUERAIT DE DISSIPER LE MYSTÈRE ALORS QUE LA DESCRIPTION QUE JE PEINS NE RÉVÈLE GUÈRE À L'ESPRIT CE QUE C'EST QUI FAIT APPARAÎTRE LES OBJETS, OU CE QUI POURRAIT BIEN LES LIER LES UNS AUX AUTRES.

René Magritte cité in S. Gablik, *Magritte*, Londres, 1970, p. 13





Représentation paradoxale du monde extérieur et d'un décor intérieur cohabitant simultanément dans un huis clos domestique, *La Vengeance* fait partie d'une série de tableaux incontournables des années 1930 dans lesquels Magritte se penche sur le thème de la fenêtre, de la porte ou de la toile peinte pour explorer l'idée de l'image dans l'image, traitant ces éléments comme autant d'ouvertures fantastiques permettant d'accéder comme par enchantement à des représentations inédites, déroutantes et dissonantes du réel. Comme les autres travaux de cet ensemble, *La Vengeance* s'inscrit dans le sillage d'une toile de 1931, *La Belle Captive*, dont les principes fondamentaux atteindront leur expression la plus aboutie avec *La Condition humaine*, œuvre de 1933 actuellement conservée à la National Gallery of Art de Washington.

*La Belle Captive* et *La Condition humaine* figurent elles aussi un tableau installé sur un chevalet. Dans les deux cas, l'image peinte sur la toile représente parfaitement la parcelle de paysage que l'on imagine se déployer derrière le panneau. Un détail important les démarque cependant : dans *La Belle Captive*, le chevalet est campé dans le paysage même qui trône sur le tableau, tandis que la scène de *La Condition humaine* se déroule entre les murs d'une pièce, près d'une fenêtre qui donne sur le dit paysage. Le belge estime que la singularité de *La Condition humaine* provient du fait que « pour le spectateur », l'image représentée sur la toile existe « à la fois à l'intérieur de la chambre, sur le tableau, et à la fois à l'extérieur, par la pensée, dans le paysage réel ». Ou comment méditer sur la façon dont « nous voyons le monde. Nous le voyons à l'extérieur de nous-mêmes et cependant nous n'en avons qu'une représentation en nous. De la même manière, nous situons parfois dans le passé une chose qui se passe au présent. Le temps et l'espace perdent alors ce sens grossier dont l'expérience quotidienne est seule à tenir compte » (in D. Sylvester, *op. cit.*, 1994, vol. II, p. 184).



René Magritte, *La condition humaine*, 1933. The National Gallery of Art, Washington D.C.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Photo: Bridgeman Images

Au-delà de sa captivante ambiguïté, *La Condition humaine* permet à Magritte de résoudre ce qu'il appelle « l'énigme de la fenêtre » et de créer dans les années suivantes, sous le même titre, une série de variations sur le sujet. Il décrit en 1934 ce motif récurrent de son œuvre dans une lettre à André Breton : le « principe essentiel » de ces peintures « était d'abolir la différence entre une scène vue depuis l'extérieur d'une chambre et celle vue de l'intérieur ». Ainsi, même si ce n'était pas son « intention, l'image répond à une préoccupation bien plus ancienne, qui était de saisir, dans l'espace, un phénomène analogue à la 'fausse reconnaissance' » (« Lettre à A. Breton », 1934, in D. Sylvester, *op. cit.*, Londres, 1994, vol. II, p. 184).

*La Vengeance* découle de cette même tradition qui vise à orchestrer la rencontre visuelle entre deux éléments a priori contraires (le dedans et le dehors, en l'occurrence) à l'intérieur d'un même espace pictural. Or dans cette œuvre, Magritte pousse plus loin encore le procédé de *La Condition humaine*, en glissant le paysage du monde extérieur dans l'intimité même du foyer, et ce sans recourir au dispositif de la fenêtre. Dans *La Vengeance*, seule la toile peinte s'impose comme une sorte de lucarne par laquelle quelques nuages semblent s'être échappés du ciel pour venir flotter sur les murs nus de l'habitation. Entrée dans la pièce comme par effraction, cette nébuleuse marque à la fois une imposture et une continuité avec le paysage montagneux qui s'expose sur la toile et semble s'étendre à l'identique derrière elle. Cette œuvre préfigure en ce sens *La Victoire*, tableau de 1939 dans lequel Magritte trouve la « solution » au « problème de la porte » en représentant une porte qui s'ouvre sur un paysage, et par laquelle se faufile un nuage solitaire. « Le problème de la porte », déclare l'artiste dans une conférence de 1938 intitulée *La Ligne de vie*, c'est qu'elle « appelait un trou par lequel on pouvait passer » (cité in René Magritte, *cat. exp.*, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, 1998, p. 48).

Posé sur le parquet au pied du chevalet, un autre intrus s'est introduit dans l'intérieur bourgeois autrement ordinaire de *La Vengeance* : un grelot semblable à ceux que l'on attache parfois aux brides des chevaux. Accessoire cher à Magritte depuis les années 1920, ici, la clochette intensifie par sa présence incongrue la sensation de mystère et de surprise visuelle. Elle vient nous rappeler que dans l'univers espionnage de Magritte, tout est possible. Comme l'admet l'artiste dans sa conférence de 1938 : « Cette expérience picturale confirme ma foi dans les possibilités ignorées de la vie. Toutes ces choses ignorées qui parviennent à la lumière me font croire que notre bonheur dépend lui aussi d'une énigme attachée à l'homme et que notre seul devoir est d'essayer de la connaître » (*ibid.* p. 48).





René Magritte, *La tempête*, vers 1931. Wadsworth Athenaeum, Hartford, Ct. Bequest of Kay Sage Tanguy.  
© ADAGP, Paris, 2021.



## LE MYSTÈRE N'EST PAS UNE DES POSSIBILITÉS DU RÉEL, LE MYSTÈRE EST CE QUI EST NÉCESSAIRE POUR QU'IL Y AIT DU RÉEL.

René Magritte cité in 'Rhétorique', mai 1961, in  
K. Rooney et E. Plattner, *René Magritte Selected  
Writings*, Londres, 2016, p. 195.



Magritte fait sciemment planer une autre ambiguïté sur *La Vengeance* afin de distiller son « énigme » : la dualité entre les deux modes de représentations a priori distincts que donne à voir cette œuvre. En agencant l'ensemble de sa composition autour d'une peinture à l'huile installée sur un chevalet face au spectateur, Magritte sous-entend que l'espace dépeint sur la toile et celui du salon alentour sont foncièrement différents. Le mystère fondamental de *La Vengeance* repose ainsi sur la manière inexplicable et vraisemblablement surnaturelle dont les nuages parviennent à exister simultanément sur ces deux différents plans de réalité. Or pour que la magie opère, elle requiert évidemment notre complicité, c'est-à-dire notre disposition à adhérer aux conventions traditionnelles de l'espace pictural et à bien vouloir faire la distinction entre un territoire (celui de l'image « illusoire » qui s'affiche sur le chevalet) et un autre (le « véritable » intérieur domestique alentour). Bien entendu, ces deux réalités constituent, l'une comme l'autre, des représentations fictives peintes par un même artiste, à l'aide d'un seul et même support, et l'observateur se trouve pour sa part devant un tableau qui donne à voir l'ensemble de ces éléments. Comme toutes les œuvres les plus accomplies de Magritte, *La Vengeance* nous enjoint, au fond, à interroger notre regard et les mécanismes dont nous nous servons pour percevoir et interpréter non seulement les images, mais aussi la « véracité » du monde qui nous entoure.

La Vengeance (*Vengeance*) is a major work from the defining years of René Magritte's career in the mid-1930s when many of the artist's finest and most memorable images were created. Painted in 1936, at the height of the Surrealist movement's influence on avant-garde European art, this pictorial enigma is one of an extended sequence of great works made on the theme of a picture-within-a-picture that René Magritte painted at this time in order to explore and expose the loose and ambiguous relationship that exists between image and representation. Depicting a landscape 'invading' a room through the 'window' of a painted canvas that stands on an easel at its centre, *La Vengeance* (*Vengeance*) was made for an important exhibition held at the Palais des Beaux-Arts in Brussels in April, 1936. The same year it entered into the collection of the Surrealist poet, Paul Colinet.

Colinet was an extremely close friend of Magritte's at this time and also the artist's collaborator in the choosing of many of the titles for his paintings throughout much of the 1930s. It was also around this time that Colinet became the lover of Magritte's wife Georgette. Magritte during this period was often away travelling to important exhibitions such as the great International Exhibition of Surrealist art at the New Burlington Galleries held in London in the summer of 1936. Magritte had, perhaps unwittingly, encouraged Colinet in this regard, writing to him from London: "I want you to do, wherever possible, whatever you can to make my absence less distressing to my wife" (Letter to P. Colinet, quoted in 'Magritte's Missives,' in *The Economist*, 26 May 2010). In spite of the affair, and a brief falling out between the two men in the late 1930s, Magritte, who would remain happily married to Georgette for the rest of his life, was also to remain close with Colinet.

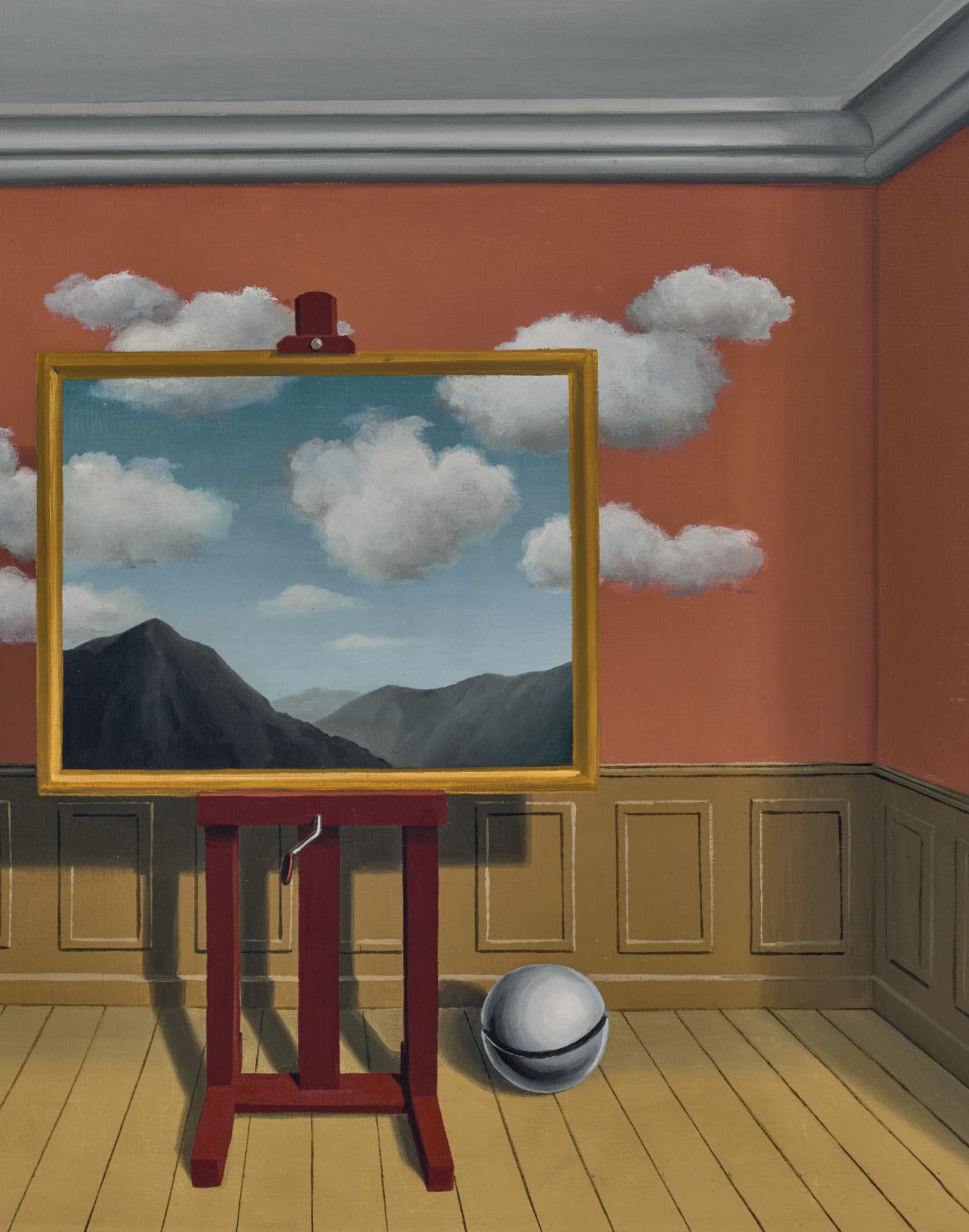
With its simultaneous and paradoxical portrayal of the outside world co-existing inside an enclosed domestic interior, *La Vengeance* is one of a series of major paintings made by Magritte throughout the 1930s that centred around the idea of the window, the door, or the painted canvas as both a picture-within-a-picture and as a kind of magical portal that lent itself to new, surprising and alternative representations of reality. The painting belongs in this respect among a group of pictures that all have their origins in Magritte's 1931 painting *La Belle captive*, which were to reach their fullest resolution in his 1933 painting *La Condition humaine*, now in the National Gallery of Art, Washington, D.C.



MYSTERY IS NOT ONE OF THE  
POSSIBILITIES OF REALITY. MYSTERY  
IS WHAT IS ABSOLUTELY NECESSARY  
FOR REALITY TO EXIST.

René Magritte quoted in 'Rhétorique',  
May 1961, quoted in K. Rooney and E. Plattner,  
eds. *René Magritte Selected Writings*,  
London, 2016, p. 195.







René Magritte, *La Victoire*, 1939. Collection particulière.  
© ADAGP, Paris, 2021. Christie's Images Ltd

Both *La Belle captive* and *La Condition humaine* also depict a painted canvas standing on an easel. The painted canvas in both cases depicts an image suggestive of the scene that the viewer imagines to be hidden behind the canvas. An important difference between the two paintings however, is that in *La Belle captive*, the canvas and the easel stand outside in the same landscape while in *La Condition humaine*, the canvas and easel stand inside a room by a window that looks out onto the landscape depicted. As Magritte was to say of *La Condition humaine*, what distinguished this painting was that "for the spectator," the painted canvas standing on the easel was therefore, "both inside the room in the picture and, at the same time, conceptually outside in the real landscape." As a consequence, this work more accurately reflected "how we see the world, we see it outside ourselves and yet the only representation we have of it is inside us. Similarly, we sometimes place in the past something which is happening in the present. In this case, time and space lose that crude meaning which is the only one they have in everyday experience" (quoted in D. Sylvester, op. cit., vol. II, p. 184).

In addition to its revealing ambiguity, Magritte considered *La Condition humaine* to have provided the solution to what he called "the problem of the window" in his work and as a result, he subsequently created a series of pictures on this theme that all bear the same title. As he wrote to André Breton about this persistent theme in his work in 1934, the "essential point" of these pictures "was to abolish the difference between a view seen from the outside of a room from that seen from the inside." In this way too, he added, and although it was, "not his intention, the picture corresponds to a much older preoccupation, to find, in space, a phenomenon analogous to that of "false recognition"" (Letter to A. Breton, 1934, quoted in D. Sylvester, op. cit., vol. II, p. 184).



I DON'T PAINT IDEAS", MAGRITTE SAID, "I DESCRIBE, IN SO FAR AS I CAN, BY MEANS OF PAINTED IMAGES, OBJECTS AND THE COMING TOGETHER OF OBJECTS, IN SUCH A LIGHT AS TO PREVENT ANY OF OUR IDEAS OR FEELINGS FROM ADHERING TO THEM. IT IS ESSENTIAL NOT TO CONFUSE OR COMPARE THESE OBJECTS, THESE CONNECTIONS OR ENCOUNTERS BETWEEN OBJECTS, WITH ANY 'EXPRESSIONS' OR 'ILLUSTRATIONS' OR 'COMPOSITIONS'. THE LATTER WOULD SEEM TO DISSIPATE ALL MYSTERY, WHEREAS THE DESCRIPTION THAT I PAINT DOES NOT REVEAL TO THE MIND WHAT IT IS THAT MIGHT CAUSE OBJECTS TO APPEAR, OR WHAT MIGHT CONNECT THEM OR MAKE THEM FALL IN WITH EACH OTHER.

René Magritte quoted in S. Gablik, *Magritte*, London, 1970, p. 13



*La Vengeance* is a work made in this same tradition of attempting to simultaneously portray a visual conjunction of apparent opposites (such as inside and outside) within the same pictorial space. In this work however, Magritte has pushed the idea of *La Condition humaine* even further, here bringing an exterior landscape into the interior space of the domestic living room without the device of the window, but solely through the use of the painted canvas as a kind of window or portal through which clouds appear to have entered and to now float against the empty back wall of the room's interior. The clouds are both intruders and a continuation of the scene visible behind the frame of the painting in the sky of the landscape contained within it. The painting is, in this respect, a precursor of Magritte's 1939 painting *La Victoire* in which Magritte was to arrive at his 'solution' to the 'problem of the door' by depicting a door opening onto a landscape and through which a solitary cloud has entered. The 'problem of the door' Magritte would declare in his 1938 lecture *La Ligne de vie*, "called for an opening one could pass through" (quoted in René Magritte, exh. cat. Royal Museums of Fine Arts Belgium, Brussels. 1998, p. 48).

The only other 'intruder' into the otherwise extraordinarily banal, bourgeois interior that Magritte has depicted in *La Vengeance* is a solitary metal bell or 'grelot'. This bell, of the kind sometimes appended to the bridles of horses, is here seen resting upon the room's floorboards near the foot of the easel. A frequent motif in Magritte's paintings from the late 1920s onwards, the 'grelot' reinforces the sense of enigma and of surprising pictorial possibility. It is a reminder that within the playful, painted world of Magritte's universe, all is possible and that, as Magritte was also to assert in his 1938 lecture, the "pictorial experience confirms my faith in the unknown possibilities of life. All these unknown things which are coming to light convince me that our happiness too depends on an enigma inseparable from man and that our only duty is to try to grasp this enigma." (ibid., p. 48).

Another intentional ambiguity inherent within *La Vengeance* and upon which Magritte deliberately plays in order to create his 'enigma' in this work is that which exists between the two, supposedly different means of representation shown in the picture. Organising his composition directly around the image of an oil painting standing upon an easel and facing the viewer, Magritte implies that the space depicted in the painting on the easel and that of the interior of the room all around it, are inherently different. The all-important enigma of *La Vengeance* lies in the mysterious or apparently magical ability of the clouds in the painting to simultaneously exist in both these different spaces at the same time. This apparent magic is of course dependent upon our willingness to abide by traditional pictorial convention and to see the reality of one representation (the picture within the canvas and its frame on the easel) as different from the other (the domestic interior wherein it is set). In reality, of course, both the canvas on the easel and the interior of the room are painted representations made by the same artist and using exactly the same media and we ourselves are looking at a framed canvas showing us all this. Like all of Magritte's most successful works, therefore, *La Vengeance* is a picture that, in the end, prompts the viewer to question the visual tools and habits they use to perceive and interpret not just pictures but also the 'reality' of the world around them.

"I don't paint ideas", Magritte said, "I describe, in so far as I can, by means of painted images, objects and the coming together of objects, in such a light as to prevent any of our ideas or feelings from adhering to them. It is essential not to confuse or compare these objects, these connections or encounters between objects, with any 'expressions' or 'illustrations' or 'compositions'. The latter would seem to dissipate all mystery, whereas the description that I paint does not reveal to the mind what it is that might cause objects to appear, or what might connect them or make them fall in with each other." (quoted in S. Gablik, Magritte, London, 1970, p. 13).





λ 109

## ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

### *Buste d'homme (Lotar II)*

signé, numéroté et avec la marque du fondeur '7/8 Alberto Giacometti Susse Fondeur Paris' (au dos); avec le cachet du fondeur en relief 'SUSSE FONDEUR PARIS CIRE PERDUE' (à l'intérieur)

bronze à patine brun vert

58 x 36.5 x 25.4 cm.

Conçu en 1964-65; cette épreuve fondue en 1973 dans une édition de 10 exemplaires plus 2

signed, numbered and with the foundry mark '7/8 Alberto Giacometti Susse Fondeur Paris' (on the back); with the raised foundry stamp

'SUSSE FONDEUR PARIS CIRE PERDUE' (inside)

bronze with brown and green patina

22 $\frac{7}{8}$  x 14 $\frac{1}{4}$  x 10 in.

Conceived in 1964-65; this bronze cast in 1973 in an edition of 10 plus 2

阿爾伯特·賈克梅蒂 (1901 - 1966)

簽名、日期及鑄造標記: 7/8 Alberto Giacometti Susse Fondeur Paris (背面); 凸

起鑄造印: SUSSE FONDEUR PARIS CIRE PERDUE (內側)

銅雕 褐色及綠色銅鏽

22 $\frac{7}{8}$  x 14 $\frac{1}{4}$  x 10英寸 (58 x 36.5 x 25.4公分)

1964至65年構思, 此銅雕鑄造於1973年, 共10個版本及2個試版

€1,700,000-2,000,000

US\$2,210,000-2,500,000

£1,480,000-1,800,000

#### PROVENANCE

Annette Giacometti, Paris.

Galerie Lelong, Paris.

Galerie Daniel Varenne, Genève.

Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel à la fin des années 1980.

#### BIBLIOGRAPHIE

R. Hohl, *Alberto Giacometti*, New York, 1971, p. 309, no. 270 (la version en plâtre illustrée, pl. 270).

M. Matter, *Alberto Giacometti*, New York, 1987, p. 221 (une autre épreuve illustrée, p. 173).

Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 524, no. 540 (une autre épreuve illustrée, p. 525 et détail d'une autre épreuve illustrée en couleurs en couverture).

*Alberto Giacometti, sculptures, peintures, dessins*, cat. exp., Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1991, p. 390, no. 287 (une autre épreuve illustrée, p. 391).

Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 2925.



Le photographe Elie Lotar (1905-1969) sera le dernier modèle à poser pour Alberto Giacometti dans l'atelier humide et étroit de la rue Hippolyte-Maindron.

D'origine roumaine, Lotar s'est installé à Paris dans les années 1920 afin de faire carrière dans le cinéma. Sa rencontre avec la photographe allemande Germaine Krull (1897-1985) décidera de son avenir. Avec sa compagne, il se fait un nom dans les cercles d'avant-gardes. Ses collaborations avec les revues *Jazz*, *Bifur* ou *Document* que dirige Georges Bataille l'imposeront comme une personnalité proche des surréalistes. Elie Lotar s'intéressant également au théâtre et au cinéma, il collabore avec Antonin Artaud, Roger Vitrac, Jean Renoir, René Clair ou Luis Buñuel. Le célèbre documentaire *Aubervilliers* réalisé en 1946 dénonçant la condition des ouvriers de la ville restera son œuvre la plus célèbre.

C'est sans doute le caractère engagé du personnage qui séduira Alberto Giacometti lorsqu'il le rencontre au bar *Chez Adrien*, dans le quartier de Montparnasse. Le sculpteur prendra bientôt Lotar sous son aile alors que celui-ci sombre dans l'alcool et l'oisiveté. Des longues séances de pose qui occupent l'année 1964 et 1965 aboutiront à trois bustes que le sculpteur baptise simplement *Lotar I*, *II* et *III*. Ces trois œuvres montrent de manière magistrale le travail de Giacometti dans ce qu'il peut avoir d'irrésolu et d'inachevé. Il révèle également le génie d'un artiste qui semble littéralement percer le secret des âmes et révéler le modèle dans son identité la plus intrinsèque. La première version du sujet, *Lotar I*, donne une représentation assez fidèle du modèle. On distingue bien le visage maigre et caverneux, le crâne chauve et lisse du photographe. Sa chemise se devine clairement. On est frappé par le regard droit et perçant qui semble commander l'ensemble du sujet. La seconde version du modèle, *Lotar II*, est plus imposante par sa taille d'une trentaine de centimètres. Le modèle y apparaît à mi-buste. La chemise et son col ont complètement disparu. Le haut du corps semble être un magma de matière longuement pétri. On y distingue d'ailleurs l'empreinte des doigts



Alberto Giacometti, *Tête d'homme (Lotar I)*, vers 1964-65.  
Fondation Giacometti, Paris.

© Fondation Giacometti, Paris / ADAGP, Paris, 2021 / Bridgeman Images



CETTE DERNIÈRE DES SCULPTURES  
DE GIACOMETTI EST PEUT-ÊTRE SA  
PLUS BELLE, ET ELLE EST EN TOUT  
CAS SA PLUS SIGNIFIANTE.

GIACOMETTI'S FINAL SCULPTURE  
IS PERHAPS HIS MOST BEAUTIFUL,  
IN ANY CASE, IT IS THE MOST  
SIGNIFICANT



d'Alberto. L'épaule droite manque et paraît s'être effondrée. Les bras sont à peine discernables. La tête est la seule partie du corps à ne pas avoir subi d'altérations. Encore que l'oreille gauche a disparu. Le regard demeure lui toujours aussi puissant et donne vie à l'œuvre. Dans un climat crépusculaire, Lotar semble surgir tel un spectre. La dernière version, *Lotar III*, montre le photographe à mi-corps cette fois. Assis, les mains posées sur les cuisses tel un scribe, le personnage, est encore un peu plus décharné. La tête a perdu une partie du crâne. Le regard demeure. « Giacometti ne travaille pas pour ses contemporains, ni pour les générations à venir : il fait des statues qui ravissent enfin les morts » résume Jean Genet dans son célèbre recueil *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Laisseée inachevée sous son torchon humide dans l'atelier parisien avant le départ d'Alberto pour son dernier voyage pour la Suisse en décembre 1965, l'œuvre ne devra sa survie qu'à la vigilance de Diego qui la sauvera du gel quelques jours après la mort d'Alberto le 11 janvier 1966.

C'est Annette qui décidera de la fonte de ces trois œuvres après la mort de l'artiste. Yves Bonnefoy choisira par ailleurs d'illustrer la couverture de son importante monographie du *Lotar II* comme si elle définissait à elle seule toute son œuvre. Et c'est en évoquant cette série de sculptures que le biographe trouvera en elle le point d'orgue de son œuvre. « Cette dernière des sculptures de Giacometti est peut-être sa plus belle, et elle est en tout cas sa plus signifiante. A la fois tout rocher, comme le lieu de l'enfance, et tout esprit, ce qui se marque au pouvoir qu'ont ces accidents du plâtre et bientôt du bronze de recevoir, de diversifier la lumière, elle se dresse dans l'absence, dans le néant de tout, avec une rectitude, un courage qui à eux seuls suffiraient à prouver que le fait humain est à nul autre semblable. C'est *l'Homme qui meurt*, après *l'Homme qui marche* et *l'Homme qui tombe*. Mais c'est aussi et d'abord l'être humain qui réaffirme sa distance de la nature, distance si imprévisible, si grande qu'on peut la dire de l'absolu. Et c'est donc tout de même, enfin présent au terme de l'œuvre, *l'Homme qui est* ».





Photographer Elie Lotar (1905-1969) was the last person to sit for Alberto Giacometti in his damp, cramped studio on rue Hippolyte-Maindron.

Lotar was born in Romania and came to Paris in the 1920s to pursue a career in the cinema. A meeting with the German photographer Germaine Krull (1897-1985) was decisive for his future. With his partner, he made a name for himself in avant-garde circles. His collaborations with *Jazz*, *Bifur* and *Documents* magazines, edited by Georges Bataille, established his name as a figure close to the surrealists. Given his interest in the cinema and theatre, Elie Lotar also collaborated with Antonin Artaud, Roger Vitrac, Jean Renoir, René Clair and Luis Buñuel. The famous documentary *Aubervilliers*, made in 1946, in which he denounced the living and working conditions of the area's inhabitants, remains his most famous work.

It is no doubt this aspect of Elie Lotar's personality that appealed to Alberto Giacometti when the two met in *Chez Adrien*, a bar in the Parisian district of Montparnasse. The sculptor soon took Lotar under his wing, at a time when the artist was sinking into the depths of alcohol and idleness. During long sittings in 1964 and 1965, Giacometti produced three busts which he named simply Lotar I, II and III. These three busts masterfully demonstrate Giacometti's work in terms of what is unsolved and incomplete. They also reveal the artist's genius and his ability to go straight to the heart of someone's soul and reveal the very essence of the sitter's identity. The first depiction of Lotar, Lotar I, is a fairly faithful representation of the model. The thin, hollow face is clearly distinguished, as is the photographer's smooth, bald head. His shirt is clearly visible. The viewer is struck by the piercing regard which seems to dominate the subject. The second version, Lotar II, is more imposing at some thirty centimetres high. It begins half way up the chest. Lotar's shirt and its collar have completely disappeared. The



Alberto Giacometti dans son atelier avec Elie Lotar.  
Fondation Giacometti, Paris.

© Fondation Giacometti, Paris + ADAGP / Eli Lotar / Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat Fondation Giacometti, Paris / ADAGP, Paris, 2021 / Bridgeman Images



Alberto Giacometti, *Buste d'homme (Lotar III)*, 1965.  
Fondation Giacometti, Paris.

© Fondation Giacometti, Paris / ADAGP, Paris, 2021 / Bridgeman Images

top of the body resembles magma over long-petrified material. It is possible to make out Alberto's fingerprints. The right shoulder is missing, as if it has collapsed. The arms are barely discernible. The head is the only part of the body that has not been altered, although the left ear has disappeared. The subject's regard remains equally powerful and gives life to the work. Lotar seems to surge like a spectre from the twilight. The final version, Lotar III, shows the top half of the photographer's body. He is sat down, with his hands laid on his thighs like a scribe. The figure is slightly more emaciated. Part of the skull is missing from the head. There is the same gaze. "Giacometti does not work for his contemporaries, nor for future generations: he makes statues that delight the dead," said Jean Genet in his famous book *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Left unfinished beneath a damp cloth in Giacometti's Parisian studio when he departed on his final journey to Switzerland in December 1965, the work owes its survival to the vigilance of his brother, Diego, who saved it from freezing after the artist's death on 11 January, 1966.

It was his wife, Annette, who then decided to cast these three works. Yves Bonnefoy chose to use Lotar II on the cover of his major monograph, as if it alone defined Giacometti's oeuvre. The biographer considered this series of sculptures to be the culmination of the artist's oeuvre. "Giacometti's final sculpture is perhaps his most beautiful, in any case, it is the most significant. At once all rock, as childhood could also be, and all spirit, reflected in the power that these accidents of plaster, soon bronze, have to receive, diversify the light, it stands tall in absence, in the nothingness of everything, with rectitude and courage, which alone suffice to prove that the human is like no other. It is the *Homme qui meurt*, after the *Homme qui marche* and the *Homme qui tombe*. But it is also and above all the human being reaffirming its distance from nature, a distance so unpredictable, so great that we can consider it to be absolute. And therefore, finally, at the end of his oeuvre, is the *Homme qui est*."





λ110

## JEAN DUBUFFET (1901-1985)

### *Le chien mangeur de cheveux*

signé et daté 'J. Dubuffet VI 43' (en haut à droite)  
huile sur toile  
50 x 66.5 cm.  
Peint en 1943

signed and dated 'J. Dubuffet VI 43' (upper right)  
oil on canvas  
19 $\frac{5}{8}$  x 26 $\frac{1}{8}$  in.  
Painted in 1943

尚·杜布菲 (1901-1985)  
《Le chien mangeur de cheveux》  
款識：J. Dubuffet VI 43 (右上)  
油彩 畫布  
19 $\frac{5}{8}$ x 26 $\frac{1}{8}$ 英寸 (50 x 66.5公分)  
1943年作

€500,000-700,000  
US\$620,000-860,000  
£440,000-610,000

#### PROVENANCE

Collection Jean Pons, Paris.  
Galerie Rive Gauche, Paris.  
Galerie Le Clos de Sierne, Genève.  
Galerie Bonnier, Genève.  
Vente anonyme, Mes Champin, Lombrail, Gaultier, Enghein, 18 mars 1989.  
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 7 novembre 1991, lot 217.  
Acquis lors de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

#### EXPOSITIONS

Paris, Cercle Volney, *Exposition de peintures, dessins et divers travaux exécuté de 1942 à 1954 par Jean Dubuffet*, mars-avril 1954, no. 6 (illustré au catalogue d'exposition).  
Tokyo, Fuji Television Gallery, *Jean Dubuffet*, février-mars 1978, no. 1 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition).  
Berlin, Akademie der Künste; Vienne, Museum Moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts; Cologne, Joseph-Haubrich-Kunsthalle, *Dubuffet: retrospektive, 1980-1981*, septembre 1980-mars 1981, no. 21 (illustré au catalogue d'exposition, p. 26).  
Genève, Galerie Bonnier, *Jean Dubuffet: oeuvres de 1943 à 1978*, février-avril 1982, no. 1 (illustré au catalogue d'exposition).  
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Jean Dubuffet 1901-1985*, décembre 1989-février 1990, no. 10 (illustré en couleurs au catalogue de l'exposition, p. 129).  
Paris, Centre Pompidou, *Jean Dubuffet*, septembre-décembre 2001 (illustré en couleurs au catalogue de l'exposition p. 43).

#### BIBLIOGRAPHIE

L. Trucchi, *L'occhio di Dubuffet*, Rome (illustré).  
G. Limbour, *Tableau bon leain à vous de cuire la pâte: l'art brut de Jean Dubuffet*, Paris/New York, 1953 (illustré, p. 19).  
L. Trucchi, *Jean Dubuffet*, Rome, 1965, no. 33 (illustré, p. 81).  
L. Danchin, *Jean Dubuffet*, Lyon, 1988 (illustré, p. 149).  
M. Paquet, *Dubuffet*, Paris, 1993, no. 30 (illustré en couleurs, p. 36).  
M. Loreau, *Jean Dubuffet, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule I, Marionnettes de la ville et de la campagne*, Paris, 1993, no. 62 (illustré en couleurs, p. 71).  
L. Danchin, *Jean Dubuffet*, Paris, 2001 (illustré en couleurs, p. 68-69).  
L. Danchin, *Art Brut, l'instinct créateur*, Paris, 2006 (illustré en couleurs, p. 35).  
V. da Costa et F. Hergott, *Jean Dubuffet: Works/Writings/Interviews*, Barcelone, 2006 (illustré en couleurs, p. 20).  
A. Salvador, *Dessiner avec Jean Dubuffet*, Paris, 2010 (illustré en couleurs).



Une figure contorsionnée sur la toile jette un regard terrifiant vers le spectateur, ses deux mains levées tel un coupable prêt à se rendre. Le titre, *Le chien mangeur de cheveux*, dévoie l'attention vers la droite, où siège une figure animale dressée sur ses pattes arrière. Le dessin, exécuté au trait noir épais, construit ici une vision stéréotypée du réel, plutôt qu'une quelconque représentation de celui-ci : une figure humaine et un chien, que l'on reconnaît par le seul truchement des associations de l'esprit, participent à une scène absurde, comique. Les couleurs criardes éloignent d'autant plus la composition de la figuration classique. Le champ chromatique est restreint, la matière dense saturée par les trois teintes vives du vert, bleu et rouge, réhaussée sur les bords par des aplats de jaune moiré. La perspective n'est plus, les protagonistes du tableau ont été « aplatis au fer à repasser » (in J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, p. 74).



**LA MANIÈRE DE PEINDRE DE DUBUFFET DANS LES ANNÉES 1940 FUSIONNE DEUX IMMENSITÉS : DES EMPÂTEMENTS EN COUCHES, EN TAS, EN GRANULÉS, ET DES DESSINS ENFANTINS FRÉQUEMMENT MARQUÉS DANS LA PEINTURE. LA MATIÈRE ET LE TRAIT S'ENTRECHOQUENT - LA PEINTURE POUSSANT VERS L'EXTÉRIEUR, LE TRAIT CREUSANT VERS L'INTÉRIEUR - POUR CRÉER UNE SURFACE QUI N'EST PAS TANT POSÉE À PLAT QUE DYNAMIQUEMENT APLATIE : ÉCRASÉE ET IMPACTÉE PAR DES FORCES OPPOSÉES.**



Peter Schjeldahl

Tout dans cette œuvre témoigne de la libération décisive des travaux de Jean Dubuffet, au cours de l'année 1943. Négociant en vin, il a alors plus de quarante ans et a renoncé à « faire carrière d'artiste » (in J. Dubuffet, *Bâtons rompus*, Paris, Les éditions de minuit, 1986). S'il est passé dans sa jeunesse par les Beaux-Arts du Havre et l'académie Julian à Paris, cela fait maintenant vingt ans qu'il navigue dans le commerce. Il peint sporadiquement, sans jamais y trouver satisfaction, ne parvenant pas à se défaire d'un réalisme excessif et de l'ombre omnipotente de l'art logeant sur les cimaises des musées. En 1942 pourtant, alors que son commerce prospère, il se résout à prendre un atelier. C'est là qu'il va parvenir enfin à dénouer le nœud gordien, par une expression visuelle profondément originale qui va puiser directement dans la sève de l'enfance. Dubuffet s'intéresse déjà en ce temps à un art qu'il appellera en 1945 « brut », c'est-à-dire à une création née hors des cercles de la légitimation culturelle, exempte de mimétisme, et qui manifeste dans sa spontanéité une indifférence totale au beau. Sa passion grandissante pour les œuvres de la folie humaine, qui se matérialise bientôt par la création de la Compagnie de l'art brut, avec André Breton, Michel Tapié ou Jean Paulhan, n'est pas indifférente à l'éclosion de sa propre pratique artistique en 1943. « C'est seulement (...) quand il m'est advenu d'éprouver sur moi-même les effets qu'il était possible d'obtenir à la faveur d'ouvrages procédant de cette totale renonciation (à toute ordre esthétique) que j'ai pris conscience de l'inanité des préoccupations esthétiques et des possibilités de la voie dans laquelle je me trouvais dès lors engagé » (in J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, *ibid*, p. 471).

À partir de ses *Gardes du corps* en janvier 1943, Dubuffet se débarrasse du modèle vivant pour ne peindre plus que ses figurations mentales. Le trait de ces premières œuvres, comme *Le chien mangeur de cheveux* qu'il achève quelques mois plus tard, se fait enfantin, presque naïf, parce que la pensée se fait provocante. « À vision hérétique, moyens d'expression subversifs », écrit Max Loreau, et Dubuffet a justement décidé de désapprendre l'art « culturel », ses codes, de se placer par son geste au plus près d'un art brut. Mais l'outrage d'une telle approche conduit à un succès fulgurant, et il se trouve bientôt digéré par l'institution culturelle. Cette même année 1943, Dubuffet reçoit par l'entremise de son ami Georges Limbour la visite de Paulhan, subjugué. Il va l'introduire à tout ce que Paris compte, et notamment au marchand René Drouin qui l'expose l'année d'après. Dubuffet séduit autant qu'il offusque, l'intelligentsia se presse à sa porte, il dédiera bientôt un jour hebdomadaire exclusivement aux visites. Peu après, en 1947, c'est Pierre Matisse qui l'expose à New York. Si le succès est au rendez-vous pour cet artiste anti-culturel, c'est sans doute, comme l'écrit Max Loreau, parce que dans ces premiers essais, il « a renoué avec les rêveries et les activités de l'enfance : mobiles, fourmillées, indisciplinées, fourmillantes », et dont nous sommes tous tributaires. Dubuffet donne pour la première fois au spectateur l'accès à un champ mental inexploré, comme dans *Le chien mangeur de cheveux*, où « la matière nous replonge donc dans les égarements – oubliés – du regard » (in M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Fascicule I : Marionnettes de la ville et de la campagne, Paris, 1993). C'est là le début d'une inventivité mature, qui marque sans conteste l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.



Jean Dubuffet dans son atelier, Paris, 1951.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Robert Doisneau / Gamma Rapho







A contorted figure on the canvas casts a terrifying glance toward the viewer, its two hands raised like a guilty person preparing to surrender. The title, *Le chien mangeur de cheveux* ("The hair-eating dog") draws the eye to the right, where an animal figure stands its hind legs.. The drawing here, done in thick black lines, builds a stereotyped vision of the real, rather than some representation of it: a human figure and a dog, recognisable only through the mechanical associations of the mind, are players in an absurd, comical scene. The flamboyant colours further distance the composition from classic figuration. The chromatic field is limited, the dense matter saturated by the three bright colours of green, blue and red, heighted along the edges by blocks of shimmery yellow. There is no longer any perspective: the protagonists have been "flattened with an iron" (in J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, p. 74) Everything in this work attests to the decisive liberation of Jean Dubuffet's output in 1943. A wine merchant over the age of 40, he had given up on "having a career as an artist" (in J. Dubuffet, *Bâtons rompus*, Paris, Les éditions de minuit, 1986). Although in his youth he went to the *Ecole des Beaux-Arts* in Le Havre and the *Jullian Academy* in Paris, he had been navigating the world of commerce



DUBUFFET'S WAY OF PAINTING IN THE 1940S MERGES TWO IMMEDIACIES: LAYERED, HEAPED, GRANULATED IMPASTO, AND CHILDLIKE DRAWING FREQUENTLY SCORED INTO THE PAINT. MATERIAL AND LINE COLLIDE--THE PAINT PUSHING OUTWARD, THE LINE DIGGING INWARD--TO CREATE A SURFACE NOT SO MUCH LAID ON FLAT AS DYNAMICALLY FLATTENED: SMASHED AND IMPACTED BETWEEN OPPOSING FORCES.

Peter Schjeldahl



for 20 years. He painted sporadically, never finding any satisfaction in it, and could never manage to break free of an excessive realism and the omnipotent shadow cast by the art that hung in the galleries of museums. But in 1942, as his business was thriving, he resolved to get a studio. That was when he would finally succeed in untying the Gordian knot with a profoundly original visual expression rooted in his childhood. At the time, Dubuffet was already interested in what he would, in 1945, dub "Art Brut", meaning a creation born outside the circles of cultural legitimation, free of imitation, and whose spontaneity manifests a total indifference to beauty. His growing passion for the works of human folly, which would translate into the creation of the *Compagnie de l'art brut*, with André Breton, Michel Tapié and Jean Paulhan, was not unrelated to the blossoming of his own artistic career in 1943. "It was just (...) when it came to pass that I felt in myself the effects that it was possible to obtain thanks to works generated through this total renunciation (of any aesthetic order) that I became aware of the inanity of aesthetic preoccupations and the possibilities of the path along which I now found myself" (in J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, *ibid*, p. 471).

Starting from his *Garde du corps* in January 1943, Dubuffet rid himself of living models to paint only his mental representations. The lines of these first works, such as *Le chien mangeur de cheveux* which he completed a few months later, were childish, almost naive, because the thought was provocative. "A heretical vision, subversive means of expression," wrote Max Loreau, and Dubuffet had indeed decided to unlearn "cultural" art and its codes and to position himself, through his actions, at the heart of *Art Brut*. But the outrage of such an approach led to blazing success and he was soon accepted by the cultural establishment. Also in 1943, through an introduction by his friend Georges Limbour, Dubuffet had a visit from Paulhan, who was enthralled. He would introduce him to everyone in Paris that mattered, especially the merchant René Drouin who would show him the next year. Dubuffet charmed as much as he offended and the intelligentsia flocked to him. Soon he would devote one day a week to visitors. Not long after, in 1947, Pierre Matisse displayed his work in New York. If success was in the cards for this anti-cultural artist, it was undoubtedly, as Max Loreau wrote, because in these first attempts he "reconnected with the daydreams and activities of childhood: mobile, swarming, undisciplined, teeming" in which we all partook. For the first time, Dubuffet gave the viewer access to an unexplored mental realm, as in *Le chien mangeur de cheveux*, where "the matter re-immerses us in the - forgotten - wanderings of the gaze" (in M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule I: Marionnettes de la ville et de la campagne*, Paris, 1993). It marked the beginning of a mature inventiveness and the irrefutable start of the second half of the 20th century.



Jean Dubuffet, *L'accouchement*, 1944, MoMA, New York.  
 © ADAGP, Paris, 2021 / Fondation Jean Dubuffet



Jean Dubuffet, *Gardes du corps*, 1943. Collection privée, Paris.  
 © ADAGP, Paris, 2021 / Fondation Jean Dubuffet



Jean Dubuffet, *Le violoniste*, 1944, MoMA, New York.  
 © ADAGP, Paris, 2021 / Artists Rights Society (ARS), New York, 2021



Jean Dubuffet, *Métro*, 1943, Centre Georges Pompidou, Paris.  
 © ADAGP, Paris, 2021 / Philippe Migeat / Centre Pompidou / MNAM-CCI / RMN-GP



λ111

## JEAN FAUTRIER (1898-1964)

*Le carré jaune, tableau à quatre côtés*

signé de l'initiale et daté 'F57' (en bas à droite)  
technique mixte sur papier marouflée sur toile  
54 x 46 cm.  
Exécuté en 1957

signed with the initial and dated 'F 57' (lower right)  
mixed media on paper laid down on canvas  
21¼ x 18½ in.  
Executed in 1957

吉恩·福特里耶 (1898-1964)  
《Le carré jaune, tableau à quatre côtés》  
款識：F57 (右下)  
綜合媒材紙本裱於畫布  
21¼x 18½英寸 (54 x 46公分)  
1957年作

€80,000-120,000  
US\$98,000-150,000  
£70,000-100,000

### PROVENANCE

Collection Gérard Mille, Paris.  
Galerie Nadine Bresson, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel.

### BIBLIOGRAPHIE

P. Buccarelli, *Jean Fautrier Pittura e Materia*, Milan, 1960, no. 354 (illustré, p. 354).

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



L'artiste dans son atelier, Châtenay-Malabry, France, 1955.  
Photographie de Robert Descharnes.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Robert Descharnes



...UNE PARTIE DE L'ANCIENNE VISION  
REVIENDRA, MAIS JE N'AIME DÉCIDÉMENT  
PAS LES SUJETS EN PEINTURE - TOUT PEUT  
ÊTRE EXPRIMÉ AVEC PRESQUE RIEN DU  
TOUT.

...A PART OF THE OLD VISION WILL RETURN  
BUT I DECIDEDLY DISLIKE SUBJECTS IN  
PAINTING - EVERYTHING CAN BE EXPRESSED  
WITH ALMOST NOTHING AT ALL.

Jean Fautrier











λ112

## NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

### *Bouteilles, harmonie en rose et bleu*

signé 'Staël' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
53 x 73 cm.  
Peint en 1952

signed 'Staël' (lower left)  
oil on canvas  
20 $\frac{7}{8}$  x 28 $\frac{3}{4}$  in.  
Painted in 1952

尼古拉·德·斯塔埃爾 (1914-1955)  
《Bouteilles, harmonie en rose et bleu》  
款識：Staël (左下)  
油彩 畫布  
20 $\frac{7}{8}$  x 28 $\frac{3}{4}$ 英寸 (53 x 73公分)  
1952年作

€2,000,000-3,000,000  
US\$2,500,000-3,700,000  
£1,800,000-2,600,000

#### PROVENANCE

Jacques Dubourg, Paris.  
Collection privée, Paris.  
Collection privée.

#### EXPOSITIONS

Londres, Matthiesen Gallery, *Nicolas de Staël*, février 1952, p. 7, no. 23.  
Londres, The Whitechapel Art Gallery, *Nicolas de Staël 1914-1955*, mai-juin 1956, no. 31 (illustré au catalogue d'exposition).  
Édimbourg, Royal Scottish Academy Galleries, *Nicolas de Staël*, 1956, no. 328.  
Londres, The Lefevre Gallery, *Important XIXth and XXth Century Paintings and Sculpture*, novembre-décembre 1975, no. 14 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition, p. 33).  
Paris, Hôtel de Ville, *Nicolas de Staël, Peintures et dessins*, mars-juin 1994 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition, p. 57).  
Paris, Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, *Nicolas de Staël*, mars-juin 2003, no. 95 (illustré au catalogue d'exposition, p. 133).

#### BIBLIOGRAPHIE

G. Dumur, 'Nicolas de Staël', in *Cahiers d'Art*, no. II, 1952, p. 213.  
R. Lebel, 'premier bilan de l'art actuel 1937-1953', *le Soleil noir-positions*, 1953 (illustré).  
H. Wescher, 'Nicolas de Staël', in *Cimaise*, no. III, 1956 (illustré, p. 18).  
J. Dubourg et F. de Staël, *Nicolas de Staël: Catalogue raisonné des peintures*, Paris 1968, no. 312 (illustré, p. 177).  
F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, no. 350 (illustré en couleurs, p. 327).  
F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue Raisonné of the paintings*, Lausanne, 2021, no. 350 (illustré en couleurs, p. 279).

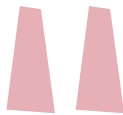






UN MONDE, CELUI DE DE STAËL, PRIS  
DANS LA PEINTURE D'UNE CRUCHE,  
D'UNE BOUTEILLE, D'UN MORCEAU DE  
MAÇONNERIE, D'UN PAYSAGE, D'UN  
ARBRE, D'UN ÉVÉNEMENT, D'UN NU, D'UN  
PORTRAIT : QUEL QUE SOIT SON SUJET, LA  
FASCINATION EST TOTALE ET INÉLUCTABLE.

LUCIA MOHOLY



« Chaque peintre fait ce qu'il peut avec ou sans un culte pour l'objet, mais c'est toujours un prétexte », écrit Nicolas de Staël à son ami Pierre Lecuire en 1949. Il ajoute, avec cette attention particulière qui est la sienne portée à la technique des maîtres anciens : « Chez Rembrandt, un turban des Indes devient brioche, Delacroix le voit comme meringue glacée, Corot tel un biscuit sec et ce n'est ni turban ni brioche ni rien qu'un trompe-la-vie comme elle sera toujours, la peinture, pour être » (Lettre à Pierre Lecuire, Paris, 18 novembre 1949). C'est précisément ce qu'il fait dans ses *Bouteilles, harmonie en rose et bleu* : user du réel comme prétexte à l'expression d'un formidable élan de peinture, le regard porté sur l'objet indissociable de l'intense vibration de la matière.

L'objet, ce sont ces bouteilles, qui se devinent déjà dans le titre de l'œuvre. S'agissant de l'une de ses premières natures mortes, au début de l'année 1952, elles annoncent une mue majeure : fébrile équilibriste entre abstraction et figuration, Staël va bientôt affirmer avec force la présence du réel sur sa toile. Après s'en être éloigné dans ses *Compositions* innomées, il va, à partir des *Toits* de 1951-1952, s'engager dans un élan sans retour vers une mimésis de plus en plus affirmée. Ses *Bouteilles*, qui ne sont encore du réel qu'une représentation évanescence, s'inscrivent dans la continuité de la peinture d'atelier de Cézanne ou Chardin. La tradition s'affirmera d'autant plus fort chez Staël que ses sujets topiques des années suivantes – pommes, bouteilles, nus, paysages – se feront figuratifs. Le sujet de ses *Bouteilles* le rattache également directement à l'un de ses contemporains de Bologne, Giorgio Morandi, dont les *Natures mortes* participent du même renouvellement de la tradition esthétique, par l'inventivité des moyens expressifs.

Car l'objet, cinq bouteilles posées sur une table d'atelier, est transmué chez Staël en un riche travail de la matière picturale. Elle s'accroche à la toile par épais empâtements, par couches successives que l'artiste travaille au couteau et à la truelle. Elle est accidentée, elle existe à l'excès ou au contraire elle paraît presque s'effacer dans quelques strates laminées. La matière chromatique, suspendue, étirée, déblayée, est d'une telle richesse dans *Bouteilles, harmonie en rose et bleu* qu'elle peut presque en faire oublier le sujet. Comme écrit sa fille Anne de Staël, ici « la peinture révèle par sa matière ce qu'elle est seule à pouvoir donner, un contenu que l'objet ne livrerait jamais sans elle. Une capacité d'être là, de capter ce qu'il voit en le délivrant. Capter dans les bouteilles, la route, les pommes, ce qui les sort d'elles-mêmes pour les retourner dans la peinture » (in catalogue Nicolas de Staël, Antibes, Musée Picasso, 1986).

Dans ses *Bouteilles*, Staël se sert de la nature morte pour créer cette juste *harmonie en rose et bleu*. Dans la profondeur de la matière, subsistent les tonalités grises, si personnelles à l'artiste. Sur les bords de la composition, vivent des bruns longuement travaillés, la pâte encore humide. Mais par-dessus, il libère l'explosion de teintes bien plus heureuses, vibrantes et éclatantes : une bouteille d'un rouge vermeil – la plus nettement tracée, ouvre le bal aux pâtes plus imprécises de rose pêche, blanc cassé et de bleus cobalt et de nuit. « Rarement coloriste poussa plus loin l'audace de la couleur », écrit Bernard Dorival au sujet de la libération chromatique de Staël, en cette année 1952 (in « Un homme libre : Nicolas de Staël », XX<sup>e</sup> siècle, n°39, 1972). Son audace, dans le sujet et dans le traitement, ne va pas sans quelques inquiétudes. Les *Bouteilles* seront l'une des sept toiles, jugées « figuratives », présentées dans sa première exposition à Londres en février la même, à la Matthiesen Gallery. À l'exception de quelques critiques, John Russell ou Denys Sutton, l'accueil est mitigé. Staël, en effet, place ses derniers travaux en opposition frontale avec l'époque de la toute-puissance de l'abstraction. Vivement ébranlé, le peintre ne se détourne pas pour autant de la nouvelle voie dans laquelle il s'est engagé. Car sa peinture, loin de chercher à répondre à des considérations théoriques, vit de la seule pulsion battante de la vie, de la simple magie du geste : « Je n'objecte rien à ce qui tombe sous les yeux. Je ne peins pas avant de voir. Je ne cherche rien que la peinture visible par tout le monde » (Lettre à Pierre Lecuire, mars 1950).



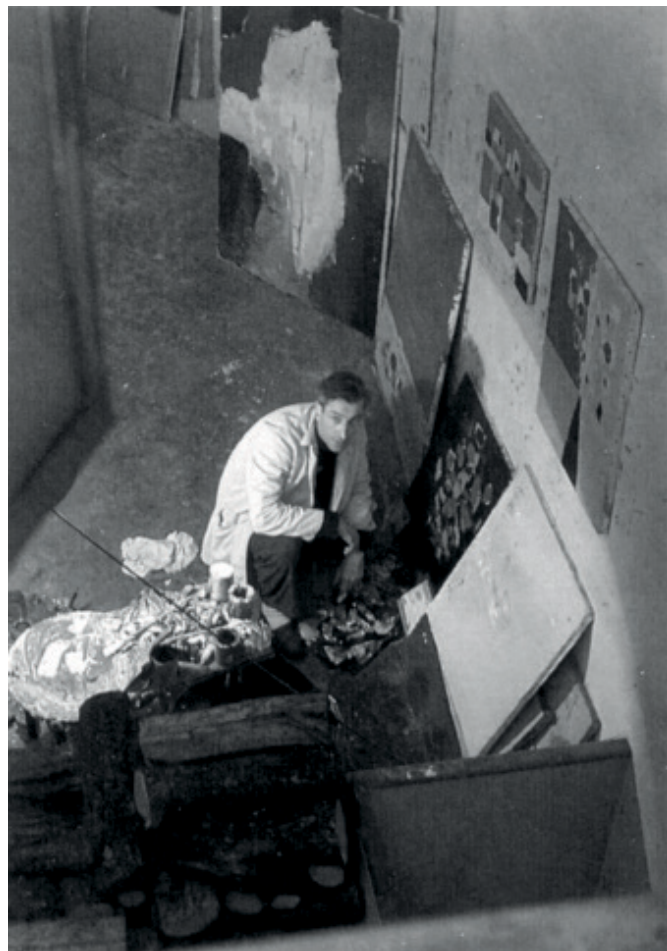


"Each painter does what he can with or without worshipping the object, but it is always a pretext," Nicolas de Staël wrote to his friend Pierre Lecuire in 1949. He added, with his characteristic attentiveness to the techniques of the old masters: "With Rembrandt, an Indian turban becomes a brioche, where Delacroix sees an iced meringue and Corot a biscuit; yet it is neither a turban nor a brioche nor anything more than a stand-in, as painting will always be for being" (Letter to Pierre Lecuire, Paris, 18 November 1949). That is precisely what he does with his *Bouteilles, harmonie en rose et bleu*: using the real as a pretext for expressing a formidable fervour in his painting, where the gaze cast on the object is inseparable from the intense vibration of the matter.

The bottles are the object, which are suggested there in the title of the work. As one of his first still lifes, from early 1952, it signals a major shift: feverishly walking a tightrope between abstraction and figuration, Staël would soon strongly assert the presence of the real on his canvases. After straying from it in his nameless Compositions, he would begin an irreversible journey toward an increasingly assured mimesis, starting with *Les Toits* in 1951-1952. His *Bouteilles*, which are still but an evanescent depiction of the real, follow in the tradition of Cézanne and Chardin studio painting. That tradition would be more pronounced for Staël as his topical subjects in subsequent years – apples, bottles, nudes, landscapes – became figurative. The subject of his *Bouteilles* also ties him directly to one of his contemporaries from Bologna, Giorgio Morandi, whose *Natures Mortes* were part of the same renewal of aesthetic tradition achieved through the inventiveness of the means of expression.

For the object – five bottles arranged on a studio table – is transmuted with Staël into a rich working of the pictorial matter. The matter clings to the canvas in impastos layered on in thick strokes which the artist worked with a knife and trowel. It is rough and bumpy, visible sometimes in excess though, at times, it seems almost to dissipate into a few laminated strata. The chromatic matter in *Bouteilles, harmonie en rose et bleu* is suspended, stretched and piled up, and so rich that it nearly causes one to overlook the subject. As his daughter Anne de Staël wrote, here "the painting reveals through its matter what it alone has the power to give: content that the object would never provide without it. An ability to be there, to capture what he sees by serving it up. Capturing in bottles, the road or apples what removes them from themselves to turn them over in the paint" (in *Nicolas de Staël catalogue*, Antibes, Musée Picasso, 1986).

In his *Bouteilles*, Staël employs the still life to create this judicious harmony in pink and blue. The grey tones that were so specific to the artist persist in the depth of the matter. Browns worked extensively in still-wet paint lie along the edges of the composition. But above that, he releases an explosion of shades that are far happier, vibrant and radiant: the most clearly outlined of the bottles, a vermilion red one, initiates a dance with the more imprecise paints in peachy pink, off-white, cobalt blue and midnight blue. "Rarely has a colourist pushed further in their audacity", Bernard Dorival wrote about Staël's chromatic liberation in the year 1952 (in "Un homme libre: Nicolas de Staël", *XXe siècle*, no. 39, 1972). His boldness of subject and of treatment was not without controversy. These *Bouteilles* were one of seven "figurative" canvases presented in his first show in London in February of the same year at Matthiesen Gallery. With the exception of a few critics, such as John Russell and Denys Sutton, the reviews were mixed. Indeed, Staël's latest works were in direct opposition to the era of the almighty abstraction. Though deeply shaken, the painter did not stray from the new path on which he had embarked. For his painting, far from seeking to address theoretical considerations, was nourished solely by the beating passion of life itself and the simple magic of motion: "I object to nothing that my gaze falls upon. I do not paint until I have seen. I seek nothing but painting which is visible to everyone" (Letter to Pierre Lecuire, March 1950).



Nicolas de Staël dans son atelier, 7 rue Gauguier, Paris, vers 1952.  
Photographie de Antoine Tudal.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Antoine Tudal / Scala, Florence



**A WORLD, DE STAËL'S WORLD, CAUGHT  
IN THE PAINTING OF A JUG, A BOTTLE,  
A PIECE OF MASONRY, A LANDSCAPE,  
A TREE, AN EVENT, A NUDE, A  
PORTRAIT: WHATEVER HIS SUBJECT,  
THE FASCINATION IS COMPLETE AND  
INESCAPABLE.**

**LUCIA MOHOLY**





**113**

## EGON SCHIELE (1890-1918)

### *The Embrace*

signé de l'initiale et daté 'S. 1911' (en bas à droite)  
graphite sur papier  
57 x 37.8 cm.  
Exécuté en 1911

signed with the initial and dated 'S. 1911' (lower right)  
pencil on paper  
22½ x 14⅞ in.  
Executed in 1911

埃貢·席勒 (1890-1918)  
《擁抱》  
簡簽及日期：S. 1911 (右下)  
石墨素描筆紙本  
22½ x 14⅞英寸 (57 x 37.8公分)  
1911年作

€150,000-250,000  
US\$190,000-300,000  
£130,000-210,000

#### PROVENANCE

Collection particulière, New York (avant 1988).  
Galerie Daniel Varenne, Genève.  
Acquis par la famille du propriétaire actuel vers 1988.

#### EXPOSITION

New York, Achim Moeller Fine Art, *Looking at Drawings, Late 19th and 20th Century Master Drawings*, avril-septembre 1988, no. 60 (titré 'The Embrace (with Self Portrait)').

#### BIBLIOGRAPHIE

J. Kallir, *Egon Schiele, The Complete Works, Including a Biography and a Catalogue Raisonné*, New York, 1998, p. 458, no. 968 (illustré).



Exécuté en 1911, *The Embrace* dépeint un instant de béatitude entre deux amants anonymes. Dépourvue de contexte spatio-temporel, la composition tout entière est consacrée à l'étreinte intime et singulière dans laquelle se fondent les corps du couple. Brut, spontané, le tracé des lignes vient saisir ce moment lascif dans toute son immédiateté. Quant au regard pénétrant du personnage féminin, allié à la posture provocante des figures, il évoque les illustrations érotiques populaires de l'époque, dont l'artiste s'est sans doute inspiré. Si de telles démonstrations de sensualité ne sont pas rares dans son œuvre, celle-ci, par sa composition saisissante et sa facture si distinctive, s'avère parfaitement emblématique de la démarche de Schiele.

*The Embrace* s'inscrit dans un ensemble ouvertement érotique de dessins et d'aquarelles que le jeune artiste exécute en 1911, à l'heure où il commence à explorer sa propre sexualité. Elle appartient plus précisément à une série de cinq œuvres au graphite représentant des amants enlacés qu'il signe cette année-là, deux desquelles se trouvent actuellement dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York (Kallir 966 et 969).

Schiele était à la fois fasciné et tourmenté par l'amour charnel ; un paradoxe qui transparait dans nombre de ses travaux. À l'instar d'autres études très suggestives de cette période, ce dessin fluide et enlevé se penche essentiellement sur l'état de plénitude de l'individu, et les possibilités expressives qui permettent de traduire ce sentiment sur le papier.

La mort et la sexualité sont les deux thématiques qui prédominent alors la production de l'artiste. Pour Schiele, comme pour Sigmund Freud et une grande partie de la société viennoise, les forces bestiales et souterraines d'Éros et Thanatos incarnent, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, l'irrésistible pulsion de vie qui fait craqueler la façade scintillante de la Vienne impériale.



Egon Schiele, *Couple Embracing*, 1911. The Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Scofield Thayer, 1982.  
© ADAGP, Paris, 2021

*Executed in 1911, The Embrace depicts a moment of sheer ecstasy between two unidentified lovers. Here, the couple melts into an intimate and singular embrace without context of time or space thus becoming the sole focus of the current composition. The line of the present work captures the immediacy of this passionate moment. The female's direct gaze coupled with the pair's provocative embrace suggest that Schiele drew upon similar illustrations prevalent in the popular erotica of the period. While a focus on such blatant sexual display reoccurs throughout the artist's œuvre, the compelling composition and distinctive draughtsmanship evident in The embrace perfectly characterize the strides Schiele took to advance his work.*

*The Embrace belongs to an important group of highly erotic drawings and watercolours that the artist executed in 1911, when he first began to explore his sexuality. Specifically, the drawing is one of a series of five pencil drawings depicting an embracing couple that the artist drew in this year, two of which are in the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York (Kallir 966 & 969).*

*Schiele was both fascinated and fearful of sex and this is a paradox that many of his works address. As in his other highly sexualised studies from this period, in this fluid and swiftly-executed drawing, Schiele's interest lies predominantly with the heightened state of being of the individual and the expressive pictorial possibilities of rendering this.*

*Sex and death were the predominant themes in Schiele's work of this period. For Schiele, as they were for Sigmund Freud and much of Viennese society at this time, the raw underground forces of Eros and Thanatos seemed to be the vital motivating impulses of life bursting through the cracks in the glittering facade of Imperial Viennese culture.*







■114

## PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

### *La toilette ou Femme nue s'essuyant*

signé 'Renoir.' (en bas à gauche)  
sanguine et craie blanche sur papier monté sur toile  
110.4 x 90 cm.  
Exécuté vers 1898

signed 'Renoir.' (lower left)  
sanguine and white chalk on paper mounted on canvas  
43½ x 35½ in.  
Executed *circa* 1898

彼埃·奧古斯特·雷諾瓦 (1841 - 1919)

《洗浴室或擦身女子》

簽名: Renoir. (左下)

紅色鉛筆 白色粉筆 紙本 裱於畫布

43½ x 35½ 英寸 (110.4 x 90 公分)

約1898年作

€500,000-800,000  
US\$620,000-980,000  
£440,000-690,000

#### PROVENANCE

Galerie Durand-Ruel, Paris (acquis auprès de l'artiste le 25 janvier 1899).  
Collection J. Pereire, France (acquis auprès de celle-ci le 3 février 1966).  
Sam Salz, New York (avant 1981).  
Claus Virch, Paris.  
French Compagny, Inc., New York.  
Larry Silverstein, New York (acquis auprès de celle-ci vers janvier 1987).  
Galerie Le Clos de Sierne, Genève.  
Galerie Heyram, Paris (acquis auprès de celle-ci en octobre 1987).  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en octobre 1987.

#### EXPOSITIONS

Paris, Galerie Durand-Ruel, *Aquarelles, Pastels et Dessins de Renoir*, avril 1921, p. 3, no. 53 (erronement daté '1906' et titré 'Baigneuse s'essuyant').  
Bâle, Kunsthalle, *Meisterzeichnungen französischer Künstler von Ingres bis Cézanne*, juin-août 1935, p. 30, no. 223.  
Paris, Galerie des Beaux-Arts, *Exposition de "La Gazette des Beaux-Arts", Renoir, L'œuvre sculpté, l'œuvre gravé, aquarelles et dessins*, octobre-novembre 1935, p. 30, no. 22.  
Paris, Musée national d'art moderne, *De l'Impressionnisme à nos jours*, juin 1958, no. 175 (illustré, pl. 9).  
(prêt) New York, The Metropolitan Museum of Art, 1966-1973.

#### BIBLIOGRAPHIE

B. Schneider, *Renoir*, Berlin, 1957, p. 95 (illustré en couleurs, p. 83).  
M. Gauthier, *Renoir*, Paris, 1958, p. 83 (illustré en couleurs; erronement daté '1916' et titré 'Femme à sa toilette').  
F. Fosca, *Renoir, L'homme et son œuvre*, Paris, 1961, p. 280 (illustré, p. 95; erronement daté 'vers 1890' et titré 'Après le bain').  
G.-P. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, Paris, 2010, vol. III, p. 515-516, no. 2597 (illustré, p. 515).

**Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein. Plattner Institute.**





Pierre Paul Rubens, *Vénus Frigida*, 1614. Royal Museum of Fine Arts, Anvers.  
Photo © Fine Art Images / Bridgeman Images

Au seuil des années 1890, Renoir affirmait que, « En littérature aussi bien qu'en peinture, on ne reconnaît le véritable talent qu'aux figures de femmes » (in *Renoir*, cat. exp., Hayward Gallery, Londres, 1985, p.16). À ses débuts, le nu ne fait pourtant que des apparitions ponctuelles dans l'œuvre du peintre. Ce n'est qu'après son retour d'un voyage en Italie en 1881 que le corps féminin devient son sujet de prédilection. Inspiré par les fresques de Raphaël à Rome et l'art pompéien qu'il a pu voir à Naples, Renoir se met à peindre des nus monumentaux dans des décors arborescents. Ils deviennent bientôt l'un des motifs privilégiés des trente dernières années de sa carrière. Dans *Les Grandes Baigneuses*, composition magistrale qu'il achève en 1887 (Daulte, no. 514; coll. The Philadelphia Museum of Art), Renoir tente de conjuguer l'impressionnisme au langage de la peinture classique, optant pour un certain réalisme aux consonances ingresques, notamment dans le tracé précis des silhouettes. Or cette nouvelle tendance expressive laisse le public dubitatif ; une réticence qui l'encourage à renouer avec une démarche plus spontanée dans les années 1890. Ses nus se font alors plus impulsifs, plus enlevés, comme en témoigne la présente sanguine dont les contours vaporeux évoquent presque le *sfumato*.

L'une de ses œuvres sur papier les plus monumentales en main privée, et certainement la sanguine la plus aboutie jamais proposée à la vente, cette *Baigneuse* réalisée vers 1898 atteste toute la virtuosité de Renoir dans ce registre. L'artiste y rend hommage aux peintres qu'il admire tant, en particulier Antoine Watteau ou Pierre Paul Rubens, tous deux salués pour leurs talents en matière de sanguine. Renoir pousse ici le support vers de nouveaux champs d'expression, il en explore toutes les nuances de lumière et de texture, rehaussant et atténuant tour à tour les teintes rousses à l'aide de craie blanche. Le résultat s'avère spectaculaire, tant l'artiste parvient à fusionner les leçons tirées des maîtres (à la fois en termes de technique et de traitement du corps féminin) avec la vivacité, la modernité et les effets de lumière propres à ses racines impressionnistes. Si ses précurseurs réservaient la sanguine à leurs seuls dessins préparatoires, Renoir signe au contraire une composition ambitieuse et pleinement accomplie. Véritable prouesse graphique, cette *Baigneuse* s'impose comme un chef-d'œuvre à part entière. Héritière de Rubens, la peau veloutée de la figure y paraît presque palpable tant elle est modelée par le détail et baignée de riches contrastes que vient exalter le blanc



L'IMPRESSIONNISME DU MILIEU DES ANNÉES 1870 S'ÉTAIT CHARGÉ DE FUSIONNER LE FOND ET LA FIGURE, TRAITANT LES PERSONNAGES COMME UNE PARTIE INTÉGRANTE DU PAYSAGE ; UN PROCÉDÉ QUE RENOIR CONTREDIT SCIEMMENT DANS SES TABLEAUX DE BAIGNEUSES, POUR SE RÉCONCILIER AU CONTRAIRE AVEC UNE APPROCHE HUMANISTE TRADITIONNELLE QUI PLACE LA FIGURE AU CENTRE MÊME DE LA DÉMARCHE DU PEINTRE.

J. House, *Renoir*, cat. exp.,  
The Arts Council of Great Britain, 1985, p. 259



de la craie. Contrairement à une autre sanguine de Renoir au format tout aussi imposant, *Baigneuse* accorde une place essentielle à ces notes laiteuses. Celles-ci viennent non seulement définir l'étoffe opulente dans la partie inférieure droite, mais théâtralisent aussi l'éclairage de l'ensemble, intensifiant la présence du modèle et la sensation d'immédiateté.

Rendue par cet alliage inédit de sanguine et de craie, une jeune femme assise sur un drapé, les cheveux coiffés en chignon, se sèche le pied à l'aide d'une serviette blanche : un thème qui apparaît dans d'autres œuvres de Renoir comme *Baigneuse se coiffant* (1893 ; National Gallery of Art, Washington), *Baigneuse* (1895 ; musée de l'Orangerie, Paris) ou *Après le bain*. Si le sujet, fondamentalement classique, ponctue l'histoire de l'art de l'Antiquité à la Renaissance et du Baroque à l'impressionnisme, la présente *Baigneuse* évoque tout particulièrement les tableaux de Rubens tels la *Venus Frigida* réalisée en 1611 (Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers), ou son interprétation du récit biblique de Suzanne et les vieillards. Renoir, lui, dépouille néanmoins sa scène de toutes références historiques, mythologiques ou religieuses. Ne s'encombrant guère de décor, il porte toute son attention sur le corps de son modèle, qu'il assoit sur un simple tissu blanc. Le choix de la sanguine lui permet d'obtenir des tonalités chaudes semblables à sa palette rosée si distinctive qu'il se plaît à décliner, notamment, sur la chair de ses baigneuses. Si l'on se fie par ailleurs à la ressemblance entre le modèle du présent dessin et le personnage à la chevelure brune qui habite de nombreuses toiles de la fin des années 1890, on en déduit qu'il s'agit sans doute de Gabrielle Renard. La jeune femme s'était installée chez les Renoir en tant que nourrice en 1894, à l'âge de quinze ans. Le fils de l'artiste, Jean, se souvient que ce fut sa mère qui eut l'idée de faire poser Gabrielle. Ce jour-là, la fameuse « Boulangère » à la crinière rousse – le modèle nu préféré du peintre – était indisposée et Renoir hésitait à engager une remplaçante à la réputation douteuse. « [Gabrielle] était dans la fleur de l'âge. Elle avait tellement l'habitude de voir ses amies poser nues qu'elle accueillait la suggestion avec le plus grand naturel » (*in Renoir, My Father*, New York, 1958, p. 365).

John House a souligné les résonances entre ces nus de Renoir et la peinture classique : « L'impressionnisme du milieu des années 1870 s'était chargé de fusionner le fond et la figure, traitant les personnages comme une partie intégrante du paysage ; un procédé que Renoir contredit sciemment dans ses tableaux de baigneuses, pour se réconcilier au contraire avec une approche humaniste traditionnelle qui place la figure au centre même de la démarche du peintre. De quoi redéfinir, du même coup, la position de son art dans la lignée figurative de la peinture européenne » (J. House, *Renoir*, cat. exp., The Arts Council of Great Britain, 1985, p. 259). Au fil du temps, les nus bucoliques de Renoir vont se métamorphoser en de colossales créatures dont les corps robustes et vigoureux inspireront notamment Pablo Picasso. Le *Nu assis s'essuyant le pied* que l'Espagnol signe en 1921 témoigne d'un intérêt marqué pour le travail de son prédécesseur, dont il possède quelques œuvres parmi lesquelles un grand dessin de nu acquis en 1919 par le biais d'Ambroise Vollard. La dense matérialité des figures féminines de Renoir et, de manière plus générale, sa technique aux zébrures douces et duveteuses auront aussi un impact retentissant sur le peintre surréaliste René Magritte. Sa production des années 1941 à 1947 est d'ailleurs surnommée, à juste titre, « la période Renoir ».

Renoir fait lui-même cette remarque à propos du classicisme : « Les sujets les plus simples sont éternels. Qu'une femme nue sorte des flots ou de son lit, qu'elle s'appelle Vénus ou Nini [Lopez, l'un de ses modèles préférés], on ne peut rien inventer de mieux » (*in G. Adriani, Renoir*, cat. exp., Kunsthalle, Tubingue, 1996, p. 265).



In the early 1890s, Renoir commented that "in literature as well as in painting, talent is shown only by the treatment of the feminine figures" (quoted in Renoir, exh. cat., Hayward Gallery, London, 1985, p.16). The painter had occasionally depicted the female nude during the early years of his career, but it was not until he returned from a tour of Italy in 1881 that he made it the principal theme of his art. Inspired by Raphael's frescoes in Rome, and the Pompeian frescoes that he saw in Naples, Renoir began to execute the single, monumental nude figures in outdoor settings that remained a mainstay in his oeuvre through the last three decades of his career. In his seminal composition *Les grandes baigneuses*, completed in 1887 (Daulte, no. 514; coll. The Philadelphia Museum of Art), Renoir had hoped to 'classicize' Impressionism: there is a greater sense of realism overall in the way his figures are so precisely drawn, recalling that of Ingres. Yet this new direction in the artist's oeuvre was not well received by the public, prompting Renoir to return to a more spontaneous approach and more broadly executed nudes in the 1890s, as illustrated in the present sanguine drawing, defined by its almost sfumato outlines.

As one of the most monumental works on paper by Renoir in private hands, and most certainly the most elaborately executed sanguine drawing ever to be offered at auction, *Baigneuse* of circa 1898 epitomizes Renoir's unparalleled mastering of the sanguine technique. He pays tribute to the Old Masters he admired so, the likes of Antoine Watteau or Peter-Paul Rubens, renowned for their draughtsman's skill particularly with this medium. Yet there is no doubt that Renoir takes this technique further in exploring its full spectrum of expressive, textural and lighting nuances, heightening and sometimes mixing the sanguine with white chalk. The result is truly spectacular as Renoir fuses his assimilation of Old Masters, both in terms of the classical female nude subject and the sanguine technique, with the liveliness and contemporaneity of his Impressionist roots and the lessons learned about light effects. As opposed to the Old Masters, for whom sanguine remained very much a medium employed for preparatory



THE IMPRESSIONISM OF THE MID-1870S HAD FUSED FIGURE WITH GROUND, TREATING IT AS IF IT WAS PART OF THE LANDSCAPE; IN THE BATHER PAINTINGS, RENOIR WAS DELIBERATELY REJECTING THIS PROCESS, BY REINSTATING THE TRADITIONAL HUMANISTIC VIEW OF THE FIGURE AS THE PAINTER'S PRIME OBJECT OF ATTENTION, AT THE SAME TIME AS HE WAS RE-ESTABLISHING THE LINKS BETWEEN HIS OWN ART AND THE FIGURATIVE TRADITION IN EUROPEAN PAINTING.

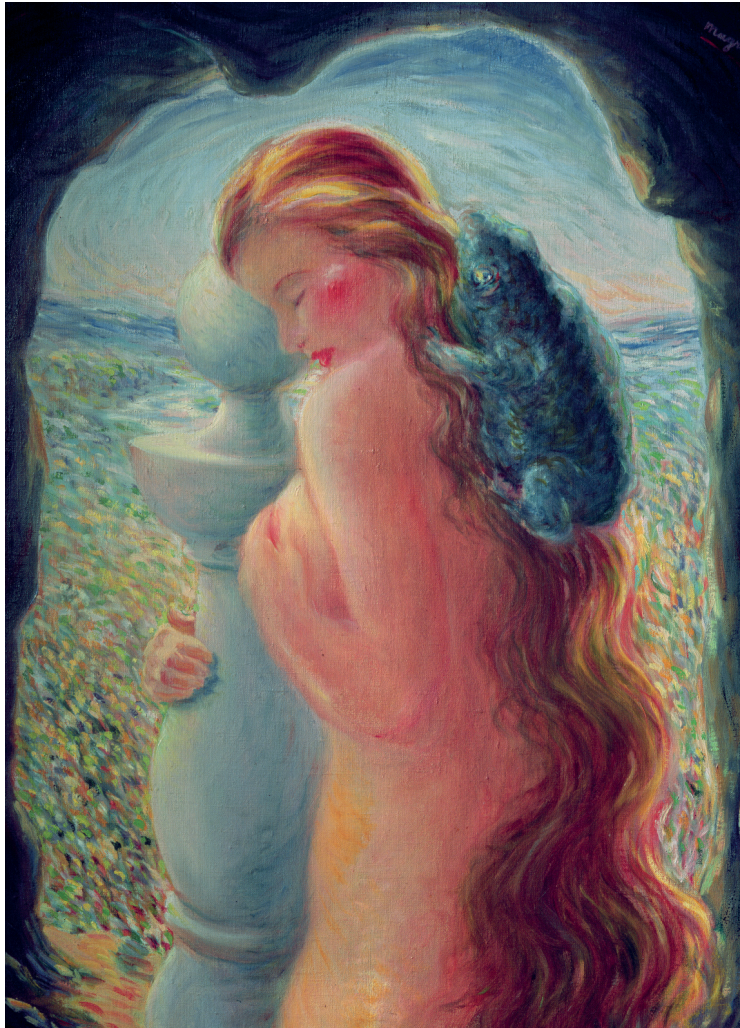
J. House, *Renoir*, exh. cat.,  
The Arts Council of Great Britain, 1985, p. 259



Pierre-Auguste Renoir, *Après le bain*, vers 1900. Collection particulière.  
© tous droits réservés

sketches and outlines, Renoir here produces a very complete and elaborate composition, making his *Baigneuse* a unique stand-alone masterpiece of Renoir's draughtsmanship. The female Rubenesque nude's velvety skin is almost palpable given its detailed modelling and the rich contrast of light and shadow, accentuated by the use of white chalk. In contrast with another monumental sanguine female nude drawing realized by Renoir, the white chalk has a much more prominent role in *Baigneuse*, defining the opulent drapery in the lower right corner, but also dramatizing the light effects and hence offering a sense of presence and immediacy to his female model.

This unprecedented example of the use of sanguine and white chalk depicts a young woman with her hair tied up in a bun, seated on a drapery as she dries her foot with a white towel, a theme that appears in other works, such as *Baigneuse se coiffant*, 1893 (National Gallery of Art, Washington), *Baigneuse*, 1895 (Musée de l'Orangerie, Paris) and *Après le bain*. Moreover, it is a quintessential classical subject, from Antiquity to the Renaissance, from Baroque art to Impressionism, yet the present *Baigneuse* particularly brings to mind Rubens' paintings, namely *Venus Frigida* painted in 1611 (Royal Museum of Fine Arts, Antwerp) and his depictions of the biblical theme *Susanna and the Elders*. The difference here is that Renoir's bather is stripped of any historical, mythological or biblical reference. Renoir's sole focus was the female nude's body, having omitted a



René Magritte, *L'âge du plaisir*, 1946. Collection particulière.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Bridgeman Images

background or setting by simply seating the nude on the white drapery. Opting for sanguine as the main medium for the work meant that Renoir could achieve similar warm tonal effects as that of his signature pink and white colours often used for his female bathers' flesh. By comparing Renoir's model in the present *Baigneuse* with the raven-haired lady in other of his paintings from the late 1890s, one can only presume that the sitter is Gabrielle Renard. This young woman had joined the Renoir household as a nursemaid in 1894 at the age of fifteen. The artist's son Jean, recalled that it was his mother who suggested the idea of using Gabrielle as a model, when the russet-haired "La Boulangère," Renoir's favorite nude model, was ill, and the artist was reluctant to hire a local substitute with a dubious reputation. "[Gabrielle] was in the flower of youth. She was so accustomed to seeing her friends pose in the nude that she took the suggestion as a matter of course" (in Renoir, *My Father*, New York, 1958, p. 365).

Commenting on Renoir's link between these nudes and artistic tradition, John House has written, "The Impressionism of the mid-1870s had fused figure with ground, treating it as if it was part of the landscape; in the *Bather* paintings, Renoir was deliberately rejecting this process, by reinstating the traditional humanistic view of the figure as the painter's prime object of attention, at the same time as he was re-establishing the links between his own art and the figurative tradition in European painting" (J. House, Renoir, *exh. cat.*, *The Arts*

*Council of Great Britain*, 1985, p. 259). Over the years, Renoir's sylvan nudes morphed into the colossal, vital female figures that inspired Pablo Picasso, whose emblematic *Nu assis s'essuyant le pied*, 1921 reflects the latter's purchase of works by Renoir, including a seated bather and a large drawing of a nude, through Ambroise Vollard in 1919. Renoir's heavily textured female nudes, and more generally, his soft 'feathery' technique also influenced Surrealist artist René Magritte, whose body of works painted between 1941 and 1947 is referred to as the 'Renoir' period.

Remarking on classicism, Renoir stated, "The simplest themes are the eternal ones. A nude woman is Venus or Nini [Lopez, one of Renoir's favorite models], whether she is emerging from the waves of the sea or rising from her bed. Our imagination can conceive of nothing better" (quoted in G. Adriani, Renoir, *exh. cat.*, *Kunsthalle, Tübingen*, 1996, p. 265).



λ115

## HENRY MOORE (1898-1986)

### *Reclining Figure*

signé 'MOORE' (en dessous)  
bronze à patine brun vert  
6.5 x 12.7 x 4.5 cm.  
Conçu en 1938; cette épreuve fondue avant 1986 dans une édition

signed 'MOORE' (underneath)  
bronze with brown and green patina  
2½ x 5½ x 1¾ in.  
Conceived in 1938; this bronze cast by 1986 in an edition

亨利·摩爾 (1898 - 1986)  
《側躺的人像》  
簽名: MOORE (底部)  
銅雕 褐色及綠色銅銹  
2½ x 5½ x 1¾英寸 (6.5 x 12.7 x 4.5公分)  
1938年構思, 此銅雕鑄造於1986年前, 限量版

€20,000-30,000  
US\$25,000-37,000  
£18,000-26,000

#### PROVENANCE

Roland, Browse & Delbanco, Londres (acquis auprès de l'artiste).  
Galerie Heyraud Bresson, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en janvier 1985.

#### BIBLIOGRAPHIE

D. Sylvester, *Henry Moore, Complete Sculpture, Sculpture, 1921-48*, Londres, 1988, vol. 1, p. 12, no. 193 (une autre épreuve illustrée, p. 116).









λ116

## ARMAN (1928-2005)

### *Accumulation*

signé et daté 'Arman 70' (en bas sur un côté)  
violon découpé dans de la résine dans un cube en plexiglas  
25 x 25 x 25 cm.  
Exécuté en 1970

signed and dated 'Arman 70' (on a side's bottom)  
cut violin in resin in a plexiglas cube  
9 $\frac{7}{8}$  x 9 $\frac{7}{8}$  x 9 $\frac{7}{8}$  in.  
Executed in 1970

阿爾曼 (1928-2005)

《集積》

簽名及日期：Arman 70 (下側)

綜合媒材

9 $\frac{7}{8}$  x 9 $\frac{7}{8}$  x 9 $\frac{7}{8}$ 英寸 (25 x 25 x 25公分)

1970年作

€10,000-15,000  
US\$13,000-18,000  
£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Acquis directement auprès de l'artiste par  
la famille du propriétaire actuel.



CES ARTISTES [LES NOUVEAUX RÉALISTES],  
QU'ONT-ILS EN COMMUN ? LA  
CONSCIENCE DE L'ÉPUISEMENT GESTUEL  
DU STYLE EXPRESSIONNISTE ABSTRAIT ET  
LA DÉCOUVERTE D'UN SENS MODERNE DE  
LA NATURE INDUSTRIELLE, PUBLICITAIRE,  
URBAINE.

THESE ARTISTS [THE NEW REALISTS], WHAT  
DO THEY HAVE IN COMMON? THE  
AWARENESS OF THE GESTURAL EXHAUSTION  
OF THE ABSTRACT EXPRESSIONIST STYLE  
AND THE DISCOVERY OF A MODERN SENSE  
OF INDUSTRIAL, ADVERTISING, URBAN  
NATURE.

Pierre Restany







λ ■ 117

## CÉSAR (1921-1988)

### *La cigale*

signé 'César' (sur une aile)  
fer soudé  
50 x 78 x 48 cm.  
Exécuté en 1956

signed 'César' (on a wing)  
welded iron  
19% x 30% x 18% in.  
Executed in 1956

塞萨尔 (1921-1988)  
《蟬》  
簽名 : César (翅膀上)  
鐵雕  
19% x 30% x 18% 英寸 (50 x 78 x 48 公分)  
1956 年作

€50,000-70,000  
US\$62,000-86,000  
£44,000-61,000



JE SUIS DEVENU MOI-MÊME LE JOUR OÙ J'AI OSÉ FAIRE CERTAINES CHOSES QUE JE CROYAIS INTERDITES. POUR CRÉER, IL FAUT AVOIR UNE GRANDE FRAÎCHEUR, UNE GRANDE NAÏVETÉ. CE QU'ON APPELLE LE FEU SACRÉ. DANS L'ATELIER, VOUS VOUS OUBLIEZ, ET LE MATÉRIAU VOUS TRANSFORME. SOUDAIN, UNE CHOSE VOUS ENTRAÎNE À UNE AUTRE ET AINSI DE SUITE. EN RÉALITÉ, QUAND ON EST UN ARTISTE, ON S'AMUSE.

I BECAME MYSELF THE DAY I DARED TO DO CERTAIN THINGS THAT I THOUGHT WERE FORBIDDEN. TO CREATE, ONE MUST HAVE A GREAT FRESHNESS, A GREAT NAIVETY. WHAT WE CALL THE SACRED FIRE. IN THE STUDIO, YOU FORGET YOURSELF, AND THE MATERIAL TRANSFORMS YOU. SUDDENLY, ONE THING LEADS YOU TO ANOTHER AND SO ON. IN REALITY, WHEN YOU ARE AN ARTIST, YOU HAVE FUN.

#### PROVENANCE

Galerie Claude Bernard, Paris.  
Galerie Beaubourg, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci en 1988 par la famille du propriétaire actuel.

#### EXPOSITIONS

Paris, Galerie Claude Bernard, *César*, 1959.  
Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Trois Sculpteurs, César, Roël d'Haese, Tinguely*, juin-septembre 1965 (illustré, p. 120).  
Turin, Galleria Galatea; Rome, Galleria Il Fante di Spade, *César*, mars-mai 1966, no. 5.  
Cannes, Galerie Madoura, *César 1955-1966*, juillet 1966.  
Amsterdam, Stedelijk Museum, *César*, mai-juin 1966, no. 4.  
Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, *César*, juillet-août 1966, no. 3 (illustré en couleurs).  
Marseille, Musée Cantini, *César Rétrospective*, octobre-novembre 1966, no. 2.  
Paris, Galerie Henri Creuzevault, *César Fers 1950-1960*, novembre-décembre 1971.  
Perpignan, Fondation Château de Jau, *Arman et César*, juin-septembre 1979.  
Sète, Musée Paul-Valéry, *César Les Bronzes*, juillet-août 1991 (illustré en couleurs, p. 34).

#### BIBLIOGRAPHIE

P. Restany, "César en expansion", in *Galerie des Arts no. 46*, 1967, p. 5.  
P. Cabanne, *César par César*, Paris, 1971 (illustré p. 114).  
P. Cabanne, "César ce Rodin de la ferraille", in *Lecture pour tous*, no. 208, 1971, V, p. 40.  
P. Restany, *César*, Paris, 1988 (illustré p. 120).  
D. Durand-Ruel, *César - Catalogue raisonné, Volume I, 1947-1964*, Paris, 1994, no. 158 (illustré p. 139).

César







CE QUI ME TOUCHE, C'EST SON SENS ARTISTIQUE, LA FAÇON DE SAISIR CE QU'EST UN ANIMAL, LA FAÇON DE SAISIR CE QU'EST UN PERSONNAGE, EN QUELQUES POINTS DE SOUDURE, ET PUIS IL Y A LE TRAVAIL LABORIEUX DU FER QUI SE MET EN PLACE, QUI SE CONSTITUE, QUI DEVIENT UNE STRUCTURE LOURDE, QUI DEVIENT UNE SCULPTURE COMPOSÉE, DEVIENT UNE SCULPTURE RESPECTABLE AU SENS D'UN OBJET NOBLE, QUI AFFIRME CE QU'IL EST.

Jean Nouvel





César, Usine de Villeteuse, 1958-1965. Photographie de Denyse Durand-Ruel.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Archives Denyse Durand-Ruel



WHAT MOVES ME IS HIS ARTISTRY, THE WAY HE CAPTURES WHAT AN ANIMAL IS, THE WAY HE CAPTURES WHAT A CHARACTER IS, IN A FEW STITCHES OF WELDING, AND THEN THERE'S THE PAINSTAKING WORK OF THE IRON COMING TOGETHER, BECOMING A HEAVY STRUCTURE, BECOMING A COMPOSED SCULPTURE, BECOMING A RESPECTABLE SCULPTURE IN THE SENSE OF A NOBLE OBJECT, AFFIRMING WHAT IT IS.

Jean Nouvel





118

## ALBERT MARQUET (1875-1947)

*Poissy, les quais*

signé 'marquet' (en bas à gauche)  
huile sur toile marouflée sur carton monté sur panneau parqueté  
24.6 x 33.4 cm.  
Peint en 1908

signed 'marquet' (lower left)  
oil on canvas laid down on board mounted on cradled panel  
9 $\frac{7}{8}$  x 13 $\frac{1}{4}$  in.  
Painted in 1908

阿爾伯特·馬爾凱(1875-1947)

《普瓦西·碼頭》

簽名：Marquet (左下)

油彩畫布裱於紙板裱於加固木板

9 $\frac{7}{8}$  x 13 $\frac{1}{4}$ 英寸 (24.6 x 33.4公分)

1908年作

€25,000-35,000

US\$31,000-43,000

£22,000-30,000

### PROVENANCE

Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste le 11 septembre 1908).

Georges Lehoucq, Roubaix (acquis auprès de celle-ci).

Galerie Druet, Paris (acquis auprès de celui-ci le 30 juin 1911).

Gabrielle Dorziat, Paris (acquis auprès de celle-ci le 10 avril 1913).

Vente, M<sup>es</sup> Chapelle, Perrin et Fromantin, Versailles, 6 avril 1974, lot 59.

Collection particulière, Paris.

Collection particulière, Paris (acquis auprès de celle-ci vers 1983).

Daniel Varenne, Genève.

Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel en 1989.

### EXPOSITION

(probablement) Paris, Galerie E. Druet, *Exposition de peintures d'Albert Marquet*, mai 1910, no. 49 à 53 (titrés 'Étude à Poissy').

**Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.**







119

## ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

*Jeune fille se voilant les yeux*

monogrammé, numéroté et avec la marque du fondeur 'Alexis Rudier Fondateur Paris. 4/6' (au dos de la base)

bronze à patine verte

24.5 x 16.3 x 7.5 cm.

Conçu en 1900; cette épreuve fondue ultérieurement dans une édition de 6 exemplaires

signed with the monogram, numbered and with the foundry mark 'Alexis Rudier Fondateur Paris. 4/6' (on the back of the base)

bronze with green patina

9 7/8 x 6 3/8 x 2 7/8 in.

Conceived in 1900; this bronze cast at a later date in an edition of 6

阿里斯蒂德·馬約爾 (1861 - 1944)

《遮眼的年輕女子》

簽名及花押印，編號及鑄造標記：Alexis Rudier Fondateur Paris. 4/6 (底座背面)

銅雕 綠色銅鏽

9 7/8 x 6 3/8 x 2 7/8 英寸 (24.5 x 16.3 x 7.5 公分)

1900年構思；此銅雕鑄造於後期，共6個版本

€40,000-60,000

US\$50,000-74,000

£35,000-52,000

### PROVENANCE

Galerie Le Clos de Sierne, Genève.

Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en 1988.

### BIBLIOGRAPHIE

J. Rewald, *Maillol*, Paris, 1939, p. 166, no. 114-115 (la version en plâtre illustrée, pl. 114 et 115; titré 'Jeune fille assise').

W. George, *Maillol*, Paris, 1971, p. 65 (une autre version illustrée).

W. George, *Aristide Maillol et l'âme de la sculpture*, Neuchâtel, 1977, p. 246, no. 140 (une autre version illustrée, pl. 130-131).

**Olivier Lorquin a confirmé l'authenticité de cette œuvre.**





120

## ALBERT MARQUET (1875-1947)

*Poissy, les drapeaux*

signé 'Marquet' (en bas à droite)  
huile sur toile  
33 x 40.9 cm.  
Peint en 1908

signed 'Marquet' (lower right)  
oil on canvas  
13 x 16 1/8 in.  
Painted in 1908

阿爾伯特·馬爾凱 (1875-1947)  
《普瓦西·旗幟》  
簽名：Marquet (右下)  
油彩畫布  
13 x 16 1/8 英寸 (33 x 40.9 公分)  
1908 年作

€30,000-50,000  
US\$37,000-61,000  
£26,000-43,000

### PROVENANCE

Atelier de l'artiste.  
Madame Marquet, Paris (par succession).  
Collection Brownstone, New York (acquis auprès de celle-ci en 1970).  
Wildenstein Galleries, New York.  
Collection particulière, France (acquis auprès de celles-ci en 1981).  
Galerie Heyraud Bresson, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en janvier 1984.

### EXPOSITION

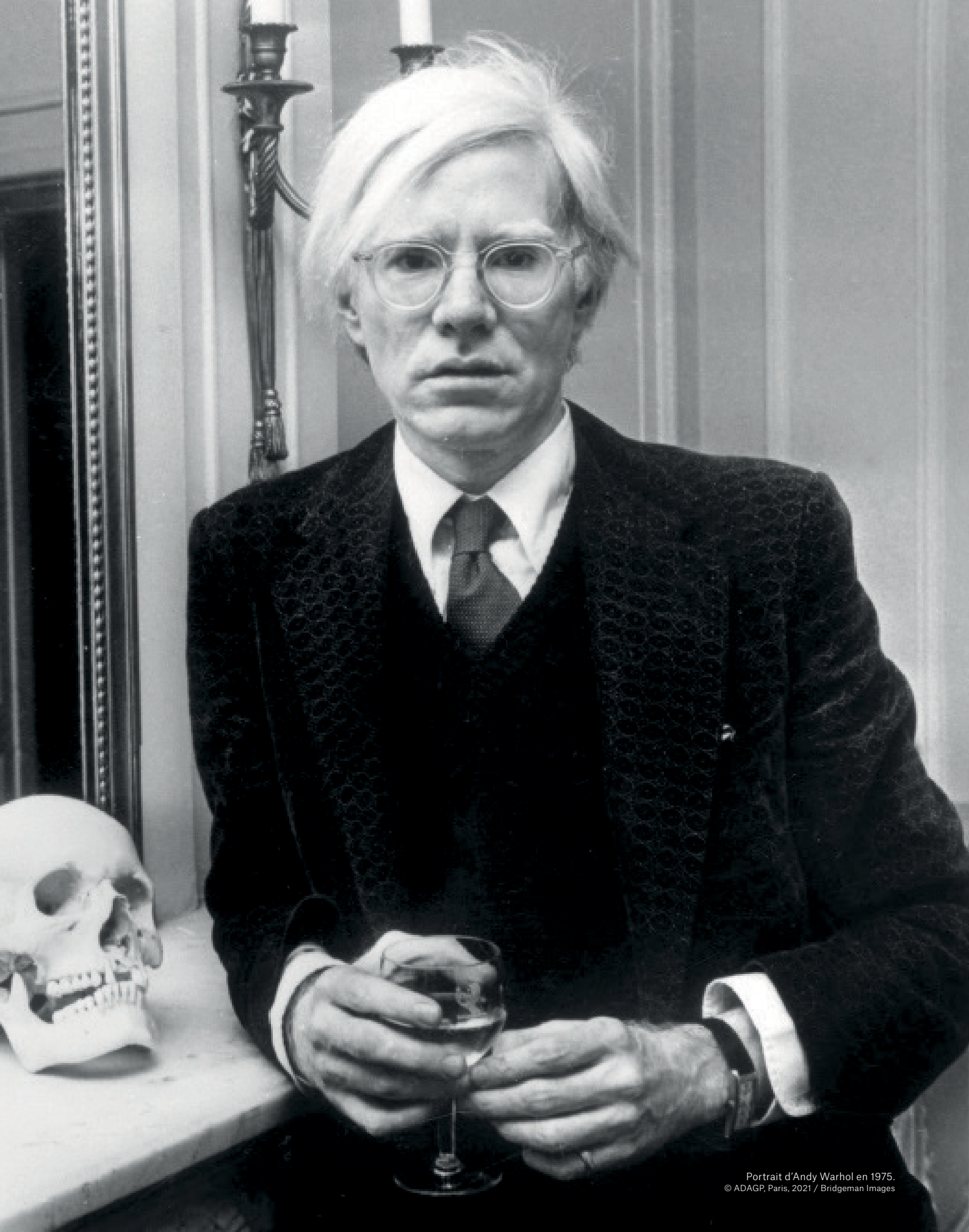
Paris, Galerie Artcurial, *Marquet*, mars-avril 1981 (titré 'La Marne, les drapeaux').

### BIBLIOGRAPHIE

J. Lassaigue, 'Albert Marquet', in *Journal Artcurial*, vol. 18, 1981, p. 7 (illustré; titré 'La Marne, les drapeaux').

**Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.**





Portrait d'Andy Warhol en 1975.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Bridgeman Images





121

## ANDY WARHOL (1928-1987)

*Roy Lichtenstein*

signé 'Andy Warhol 1967' (au revers)  
acrylique et encre sérigraphique sur toile  
19.1 x 15.9 cm.  
Peint en 1967

signed and dated 'Andy Warhol 1967' (on the reverse)  
acrylic and silkscreen ink on canvas  
7½ x 6¼ in.  
Painted in 1967

安迪·沃荷 (1928-1987)  
《羅伊·李奇登斯坦》  
簽名及日期：Andy Warhol 1967 (畫背)  
壓克力 絲網印刷 油墨 畫布  
7½x 6¼英寸 (19.1 x 15.9公分)  
1967年作

€60,000-80,000  
US\$74,000-98,000  
£52,000-69,000

### PROVENANCE

Acme Art, San Francisco.  
Galerie 1900-2000, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel.

### BIBLIOGRAPHIE

G. Frei et N. Printz, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné of Paintings and Sculptures, 1964-1969*, Vol. 2B, New York, 2004, no. 1946 (illustré en couleurs, p. 298).







122

## ANDY WARHOL (1928-1987)

### *Portrait of Frank Stella*

signé et daté 'Andy Warhol 1967' (au revers)  
acrylique et encre sérigraphique sur toile  
20.6 x 20.6 cm.  
Peint en 1967

signed and dated 'Andy Warhol 1967' (on the reverse)  
acrylic and silkscreen ink on canvas  
8 1/8 x 8 1/8 in.  
Painted in 1967

安迪·沃荷 (1928-1987)  
《弗蘭克·斯特拉的肖像》  
簽名及日期：Andy Warhol 1967 (畫背)  
壓克力 絲網印刷 油墨 畫布  
8 1/8 x 8 1/8 英寸 (20.6 x 20.6 公分)  
1967 年作

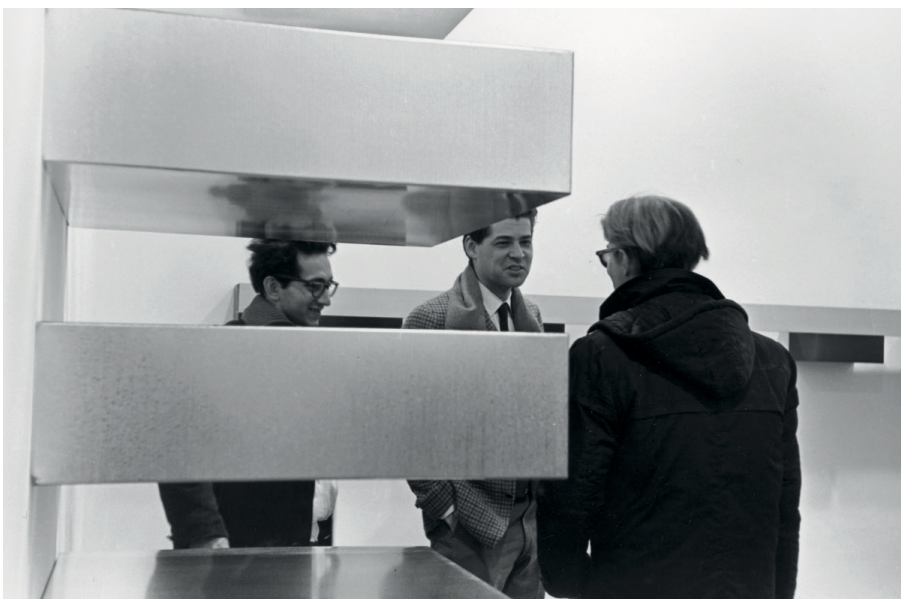
€80,000-120,000  
US\$99,000-150,000  
£70,000-100,000

#### PROVENANCE

Leo Castelly Gallery, New York.  
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 3 mai 1988, lot 200A.  
Galerie 1900-2000, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel.

#### BIBLIOGRAPHIE

G. Frei et N. Printz, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné of Paintings and Sculptures, 1964-1969*, Vol. 2B, New York, 2004, no. 1953 (illustré en couleurs p. 303).



Andy Warhol et Frank Stella, New York, 6 février 1966. Photographie de Fred W. McDarrah.  
© Photo by Fred W. McDarrah / Getty Images





**123**

## ANDY WARHOL (1928-1987)

### *Portrait of Donald Judd*

signé et daté 'Andy Warhol 1967' (au revers)  
acrylique sur toile  
14,5 x 12 cm.  
Peint en 1967

signed and dated 'Andy Warhol 1967' (on the reverse)  
acrylic and silkscreen ink on canvas  
5¾ x 4¾ in.  
Painted in 1967

安迪·沃荷 (1928-1987)  
《唐納德·賈德的肖像》  
簽名及日期: Andy Warhol 1967 (畫背)  
壓克力畫布  
5¾ x 4¾英寸 (14.5 x 12公分)  
1967年作

€60,000-80,000  
US\$74,000-98,000  
£52,000-69,000

#### PROVENANCE

Todd Brassner Fine Arts, New York.  
Vente anonyme, Christie's, New York, 4 mai 1988, lot 153.  
Galerie 1900-2000, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel.

#### BIBLIOGRAPHIE

R. Crone, *Andy Warhol*, New York, 1970, no. 162 (illustré).  
G. Frei et N. Printz, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné of Paintings and Sculptures, 1964-1969*, Vol. 2B, New York, 2004, no. 1943 (illustré en couleurs p. 297).





λ 124

## CHRISTO (1935-2020)

*Valley Curtain (project for Colorado)*

signé et daté 'Christo 1972' (en bas à gauche)  
tissu, graphite, fusain, crayon de couleurs et collage d'illustrations sur papier  
72 x 47 cm.  
Exécuté en 1972

signed and dated 'Christo 1972' (lower left)  
fabric, graphite, charcoal, colour pencils and collage of illustrations on paper  
28¾ x 18½ in.  
Executed in 1972

克里斯多 (1935-2020)  
《Valley Curtain (project for Colorado)》  
簽名及日期: Christo 1972 (左下)  
紡織品 石墨 炭筆 彩色鉛筆 插畫拼貼紙本  
28¾ x 18½ 英寸 (72 x 47公分)  
1972年作

€50,000-70,000  
US\$61,000-85,000  
£43,000-60,000

### PROVENANCE

Galerie Daniel Varenne, Genève.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel.



Christo avec la maquette de son installation *Valley Curtain* à Genève, 1975.  
© ADAGP, Paris, 2021 / Bridgeman Images





PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)  
*Peinture 162 x 114 cm, 17 avril 1972*  
huile sur toile  
162 x 114 cm  
Peint en 1972  
1 000 000 € - 1 500 000 €

20  
21 CENTURY

**PARIS EVENING SALE**

*Paris, 30 juin 2021*

**EXPOSITION**

26 - 30 juin 2021  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**

Etienne Sallon  
+33 (0)1 40 76 86 03  
esallon@christies.com

CHRISTIE'S





ALEXANDER CALDER (1898-1979)

*Untitled*

hanging mobile - pottery shards, glass shards, Plexiglas, wire and string  
34 x 31 x 26 in. (86,4 x 78,7 x 66 cm)

Executed *circa* 1944

£3,500,000-5,500,000

# 20 21 CENTURY

## LONDON EVENING SALE

*London, 30 June 2021*

### EXHIBITION

24 - 30 June 2021  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

### CONTACT

Tessa Lord  
tlord@christies.com  
+44 207 389 2683

# CHRISTIE'S



IRVING PENN (1917-2009)

*Black and White Vogue Cover (Jean Patchett), New York, 1950*

tirage platinum-palladium, tiré en 1976

57,7 x 46,3 cm (22¾ x 18¼ in.)

Ce tirage est le numéro douze d'une édition de trente-quatre exemplaires.

80 000-120 000 €

## PHOTOGRAPHIES

*Paris, 29 juin 2021*

### EXPOSITION

26 - 29 juin 2021  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

### CONTACT

Élodie Morel-Bazin  
emorel-bazin@christies.com  
+33 (0)1 40 76 84 16

CHRISTIE'S

# YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

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

CHRISTIE'S  
EDUCATION

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

# 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

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de 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».
- (b) 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

- (a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usage. 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.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement 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

- (a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous. Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

### 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

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

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

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

### 8. Montres et horloges

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

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

## B. INSCRIPTION A LA VENTE

### 1. Nouveaux enchérisseurs

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

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

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

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

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

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

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, 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).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de

vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

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

### 4. Enchère pour le compte d'un tiers

- (a) 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.

- (b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

### 5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur [www.christies.com](http://www.christies.com) ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 6. Services/Facilités d'enchères

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

#### (a) Enchères par téléphone

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

#### (b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/register-and-bid/> 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 <https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx>.

#### (c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur [www.christies.com](http://www.christies.com). Nous devons

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

## C. PENDANT LA VENTE

### 1. Admission dans la salle de vente

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

### 2. Prix de réserve

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

### 3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

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

- refuser une enchère ;
- lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- retirer un **lot** ;
- diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- ouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposer 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** inventé.

### 6. Paliers d'enchères

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

### 7. Conversion de devises

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

### 8. Adjudications

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

### 9. Législation en vigueur dans la salle de vente

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

## D. COMMISSION ACHETEUR 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 €400.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €400.001 et jusqu'à €4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975% T.T.C. pour les livres et 17,4% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €4.000.001. 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 λ, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix

d'adjudication, 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
- a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui ce soit d'autre.

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

### 2. Notre garantie d'authenticité

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

- 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 caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l'« **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 « **ATTRIBUE A...** » dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des **lots** au catalogue avant d'enchérir.
- La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.
- La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, 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.
- Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :
  - vous 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 ;
  - si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
  - retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
- Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un **remboursement du prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons

## CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres **dommages** ou de dépenses.

- (h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

## F. PAIEMENT

### 1. Comment payer

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

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

- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.

- (c) Vous devez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

#### (i) Par virement bancaire :

Sur le compte 58 05 3990 101 - Christie's France SNC - Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : 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 :

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

### 4. Recours pour défaut de paiement

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

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

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

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

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

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

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

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

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

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

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

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

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

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

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

### 5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous aurez 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.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

- (b) Si vous 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.

- (c) 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.
- (d) 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 :

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

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

(iii) vendre le **lot** selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;

(iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

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

## H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

### 1. Transport et acheminement des lots

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

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :

+33 (0)1 40 76 84 10  
postsaleparis@christies.com

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

### 2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.

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

- (b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.

- (c) **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'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

- (d) 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**.
- (e) **Lots d'origine iranienne**  
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnelle 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 tuelles 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.
- (f) Or  
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».
- (g) Bijoux anciens  
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.
- (h) Montres  
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.  
(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.
- En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

## I. NOTRE RESPONSABILITÉ ENVERS VOUS

- (a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.
- Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.
- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;  
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.
- (c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.
- (d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.
- (e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

## J. AUTRES STIPULATIONS

### 1. Annuler une vente

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

### 2. Enregistrements

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

### 3. Droits d'Auteur

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

### 4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

### 5. Transfert de vos droits et obligations

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

### 6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

### 7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur

habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à <https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa>

### 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

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

### 10. Prémemption

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'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier 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. Veuillez noter que certains seuils ont changé au 1er janvier 2021.

- 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 (UE : quelle que soit la valeur) 300 €

## 12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur [www.christies.com](http://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](http://www.christies.com).

## K. GLOSSAIRE

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

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

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

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

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

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

**état** : l'état physique d'un **lot**.

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

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

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

**intitulé** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

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

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

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

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

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

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

**avis en salle de vente** : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur [www.christies.com](http://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.

# AVIS IMPORTANTS et explication des pratiques de catalogage

## SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

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

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur.
- **Christie's** a un intérêt financier direct sur le **lot**. Voir ci-dessous « Intérêt financier de **Christie's** sur un **lot** ».
- Le **vendeur** de ce **lot** est l'un des collaborateurs de **Christie's**.

△ Détenu par **Christie's** ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de **Christie's** sur un **lot** ».

λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des **Conditions de vente**.

◆ **Christie's** a un intérêt financier direct sur un **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.**

## AVIS IMPORTANTS

△ **Biens détenus en partie ou en totalité par Christie's :**

De temps à autre, **Christie's** peut proposer un **lot** qu'elle détient en tout ou en partie. Cette propriété est identifiée dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro du **lot**. Lorsque **Christie's** détient une participation ou un intérêt financier dans chaque **lot** du catalogue, **Christie's** n'identifiera pas chaque **lot** avec un symbole, mais indiquera l'intérêt qu'elle détient en première page du catalogue.

○ **Garanties de Prix Minimal :**

Parfois, **Christie's** détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains **lots** consignés pour la vente. C'est généralement le cas lorsqu'elle a garanti au **vendeur** que quel que soit le résultat de la vente, le **vendeur** recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s'agit d'une garantie de prix minimal. Lorsque **Christie's** détient tel intérêt financier, nous identifions ces **lots** par le symbole ○ à côté du numéro du **lot**.

○ ◆ **Garanties de Tiers/Enchères irrévocables :**

Lorsque **Christie's** a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d'encourir une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, **Christie's** choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. S'il n'y a pas d'autre enchère plus élevée, le tiers s'engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l'objet d'un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole ○.

Dans la plupart des cas, **Christie's** indemnise le tiers en échange de l'acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d'adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l'enchère écrite irrévocable. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, **Christie's** reportera le prix d'achat net de la commission de financement fixe.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu'ils conseillent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu'ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l'intermédiaire d'un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l'objet d'une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s'il détient ou non un intérêt financier à l'égard du **lot**.

■ **Enchères par les parties détenant un intérêt**

Lorsqu'une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole ■. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d'une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d'un **lot**. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d'un **lot** doit se conformer aux **Conditions de Vente de Christie's**, y compris le paiement intégral de la Commission Acheteur sur le **lot** majoré des taxes applicables.

**Notifications post-catalogue**

Dans certains cas, après la publication du catalogue, **Christie's** peut conclure un accord ou prendre connaissance d'ordres d'achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

**Autres accords**

**Christie's** peut conclure d'autres accords n'impliquant pas d'enchères. Il s'agit notamment d'accords par lesquels **Christie's** a donné au **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou **Christie's** a partagé le risque d'une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d'enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

## EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** relatives à l'identification de l'auteur sont soumises aux dispositions des **Conditions de Vente**, y compris la **Garantie d'Authenticité**. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l'état du **lot** ou de l'étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « Avec réserve » sont une déclaration avec réserve quant à l'identification de l'auteur. Bien que l'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes, **Christie's** et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **Garantie d'Authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

## PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune qualification, est, selon **Christie's**, une œuvre de l'artiste.

### INTITULÉS AVEC RÉSERVE

- « Attribué à » : selon l'avis de **Christie's**, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.
- « Studio de » / « Atelier de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.
- « Cercle de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.
- « Suiveur de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.
- « Goût de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.
- « D'après » : selon l'avis de **Christie's**, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.
- « Signé » / « Daté » / « Inscrit » : selon l'avis de **Christie's**, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.
- « Porte une signature » / « Porte une date » / « Porte une inscription » : selon l'avis qualifié de **Christie's**, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.



## RAPPORTS DE CONDITION

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

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

## OBJETS COMPOSÉS DE MATERIAUX PROVENANT D'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'aïtruche, 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.

Les lots soumis aux règles de la Cites ne peuvent pas être exportés au moyen d'un bordereau de détaxe.

Veillez contacter notre service de transport d'œuvres d'art pour l'exporter.

## 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** reflèteront 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. Veillez 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. Veillez 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. Veillez 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 DES 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.

## CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D'ART

Lorsqu'une œuvre est d'une certaine période, règne ou dynastie, selon l'avis de **Christie's**, son attribution figure en lettre majuscule directement sous l'intitulé de la description du lot.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC  
18<sup>e</sup> SIÈCLE

Si la date, l'époque ou la marque de règne sont mentionné(els) en lettres majuscules dans les deux premières lignes cela signifie que l'objet date, selon l'avis de **Christie's**, bien de cette date, cette époque ou ce règne.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS  
GLAÇURE ET DE L'ÉPOQUE (1662-1722)

Si aucune date, période ou marque de règne n'est mentionnée en lettres majuscules après la description en caractères gras, il s'agit, selon l'avis de **Christie's** d'une date incertaine ou d'une fabrication récente.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

## TITRES AVEC RÉSERVE

Lorsqu'une œuvre n'est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l'avis de **Christie's**, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou  
Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l'avis de **Christie's**, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu'il soit daté différemment.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET  
PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l'avis de **Christie's**, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET  
POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

## POUR LA JOAILLERIE

« Boucheron » : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion de **Christie's**, que le bijou est de ce fabricant.  
« Monté par Boucheron » : selon l'opinion de **Christie's**, cela signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.

## TITRES AVEC RÉSERVE

« Signé Boucheron / Signature Boucheron » : Le bijou porte une signature du joaillier, selon l'avis de **Christie's**.  
« Avec le nom du créateur pour Boucheron » : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant, selon l'avis de **Christie's**.

## PÉRIODES

ART NOUVEAU - 1895-1910

BELLE ÉPOQUE - 1895-1914

ART DÉCO - 1915-1935

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** territorialelement 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.

## INTÉRÊT 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 ◊ à côté du numéro de **lot**.

Lorsque **Christie's** a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole ◊ ♦. Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de **Christie's** dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

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

## SACS A MAIN

### RAPPORTS DE CONDITION

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. Les rapports de condition et les niveaux de rapport de condition sont fournis gratuitement, par souci de commodité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d'information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de **Christie's** mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l'examen du lot en personne ou à l'obtention d'un avis professionnel. 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**.

### LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS

Nous fournissons un rapport général d'état des lots sous forme numérisée. Veillez prendre connaissance des rapports d'état des lots spécifiques et les images supplémentaires pour chaque lot avant de placer une enchère. **Niveau 1** : cet article ne présente aucun signe d'utilisation ou d'usure et pourrait être considéré comme neuf. Il n'y a pas de défauts. L'emballage d'origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du lot.

**Niveau 2** : cet article présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu'il n'ait jamais été utilisé, ou qu'il ait été utilisé peu de fois. Il n'y a que des remarques mineures sur l'état, qui peuvent être trouvées dans le rapport de condition spécifique.

**Niveau 3** : cet article présente des signes visibles d'utilisation. Tous les signes d'utilisation ou d'usure sont mineurs. Cet article est en bon état.

**Niveau 4** : cet article présente des signes normaux d'usure dus à un usage fréquent. Cet article présente soit une légère usure générale, soit de petites zones d'usure importante. L'article est considéré comme étant en bon état.

**Niveau 5** : cet article présente des signes d'usure dus à un usage régulier ou intensif. L'article est en bon état, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l'état.

**Niveau 6** : l'article est endommagé et nécessite une réparation. Il est considéré comme étant en bon état.

Toute référence à l'état dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l'état et les images peuvent ne pas montrer clairement l'état d'un lot. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran de ce qu'elles sont dans la vie réelle. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout rapport de condition et toute annotation.

### TERME « FINITION »

Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l'attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaqués d'une finition colorée (p. ex. de l'or, de l'argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium » etc. se réfèrent au ton ou à la couleur de la finition et non au matériel utilisé. Si le sac à main comportent des finitions métalliques solides, celles-ci seront mentionnées dans la description du lot.

# Entreposage et Enlèvement des Lots

## Storage and Collection

### TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

### TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

Jeudi 1<sup>er</sup> juillet 2021

Crown Fine Art se tient à votre disposition 72h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

130, rue des Chardonnerets,  
93290 Tremblay-en-France

### TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

### PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à [ClientServicesParis@christies.com](mailto:ClientServicesParis@christies.com) ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

### SMALL PICTURES AND OBJECTS

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

### LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

Thursday 1<sup>st</sup> July 2021

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 72 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 5.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,  
93290 Tremblay-en-France

### ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

### PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at [ClientServicesParis@christies.com](mailto:ClientServicesParis@christies.com) or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

### TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

### TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

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

### LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

### SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT



# COLLECTION FRANCIS GROSS

MERCREDI 30 JUIN 2021, 17H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE : 20439 - MUSIQUE

(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 €400.000; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €400.001 et jusqu'à €4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975% T.T.C. pour les livres et 17,4% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €4.000.001. 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.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

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

# FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

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

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

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

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

20439

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 :



# SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

## 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 Huyen

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

**ARABIE SAOUDITE**  
+44 (0)7904 250666  
Zaid Belbagi (Consultant)

**ARGENTINE  
BUENOS AIRES**  
+54 11 43 93 42 22  
Cristina Carlisle

**AUTRICHE  
VIENNE**  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

**BELGIQUE  
BRUXELLES**  
+32 (0)2 512 88 30  
Roland de Lathuy

**BRÉSIL  
SÃO PAULO**  
+55 21 3500 8944  
Marina Bertoldi

**CANADA  
TORONTO**  
+1 647 519 0957  
Brett Sherlock (Consultant)

**CHILI  
SANTIAGO**  
+56 2 2 2631642  
Denise Ratinoff de Lira

**COLOMBIE  
BOGOTA**  
+571 635 54 00  
Juanita Madrinan  
(Consultant)

**CORÉE DU SUD  
SÉOUL**  
+82 2 720 5266  
Jun Lee

**DANEMARK  
COPENHAGUE**  
+ 45 2612 0092  
Rikke Juel Brandt (Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS  
-DUBAI**  
+971 (0)4 425 5647

**ESPAGNE  
MADRID**  
+34 (0)91 532 6626  
María García Yelo

## ÉTATS UNIS

**CHICAGO**  
+1 312 787 2765  
Catherine Busch

**DALLAS**  
+1 214 599 0735  
Capera 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

**PALM BEACH**  
+1 561 777 4275  
David G. Ober (Consultant)

**SAN FRANCISCO**  
+1 415 982 0982  
Ellanor Notides

**FRANCE ET  
DÉLÉGÉS RÉGIONAUX  
-PARIS**  
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,  
LIMOUSIN & BOURGOGNE**  
+33 (0)6 10 34 44 35  
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE  
LA LOIRE & NORMANDIE**  
+33 (0)6 09 44 90 78  
Virginie Gregory

**POITOU-CHARENTE  
AQUITAINE**  
+33 (0)5 56 81 65 47  
Marie-Cécile Moeux

**PROVENCE - ALPES  
CÔTE D'AZUR**  
+33 (0)6 71 99 97 67  
Fabienne Albertini-Cohen

**GRANDE-BRETAGNE  
-LONDRES**  
+44 (0)20 7839 9060

**NORD**  
+44 (0)20 7104 5702  
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  
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)

**INDE  
MUMBAI**  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

**INDONÉSIE  
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  
(Consultant)

**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)

**FLORENCE**  
+39 335 704 8823  
Alessandra Niccolini di  
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &  
ITALIE DU SUD**  
+39 348 520 2974  
Alessandra Allaria  
(Consultant)

**JAPON  
TOKYO**  
+81 (0)3 6267 1766  
Katsura Yamaguchi

**MALAISIE  
KUALA LUMPUR**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**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)

**PORTUGAL  
LISBONNE**  
+351 919 317 233  
Mafalda Pereira Coutinho  
(Consultant)

**QATAR**  
+974 7731 3615  
Farah Rahim Ismail  
(Consultant)

**RÉPUBLIQUE POPULAIRE  
DE CHINE  
PÉKIN**  
+86 (0)10 8583 1766  
Julia Hu

**-HONG KONG**  
+852 2760 1766

**-SHANGHAI**  
+86 (0)21 6355 1766  
Julia Hu

**RUSSIE  
MOSCOU**  
+7 495 937 6364  
Daria Parfenenko

**SINGAPOUR**  
+65 6735 1766  
Jane Ngiam

**SUÈDE  
STOCKHOLM**  
+46 (0)73 645 2891  
Claire Ahman (Consultant)  
+46 (0)70 9369 201  
Louise Dyhlin (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) 2 252 3685  
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE  
ISTANBUL**  
+90 (532) 558 7514  
Eda Kehale Argün  
(Consultant)

## 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

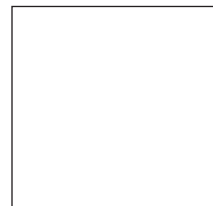
**NEW YORK**  
+1 212 974 4570  
Email: newyork@cfass.com

**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





# INDEX

## A

ARCHIPENKO, A. 2

ARMAN, 16

## C

CHRISTO, 24

CÉSAR, 17

## D

DE STAËL, N. 12

DUBUFFET, J. 4, 10

## F

FAUTRIER, J. 5, 11

## G

GIACOMETTI, A. 9

## M

MAGRITTE, R. 8

MAILLOL, A. 19

MARQUET, A. 18, 20,

MATISSE, H. 1, 6

MOORE, H. 15

## P

PICASSO, P. 3

## R

RENOIR, P. 14

RICHIER, G. 7

## S

SCHIELE, E. 13

## W

WARHOL, A. 21, 22, 23



CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON · 75008 PARIS