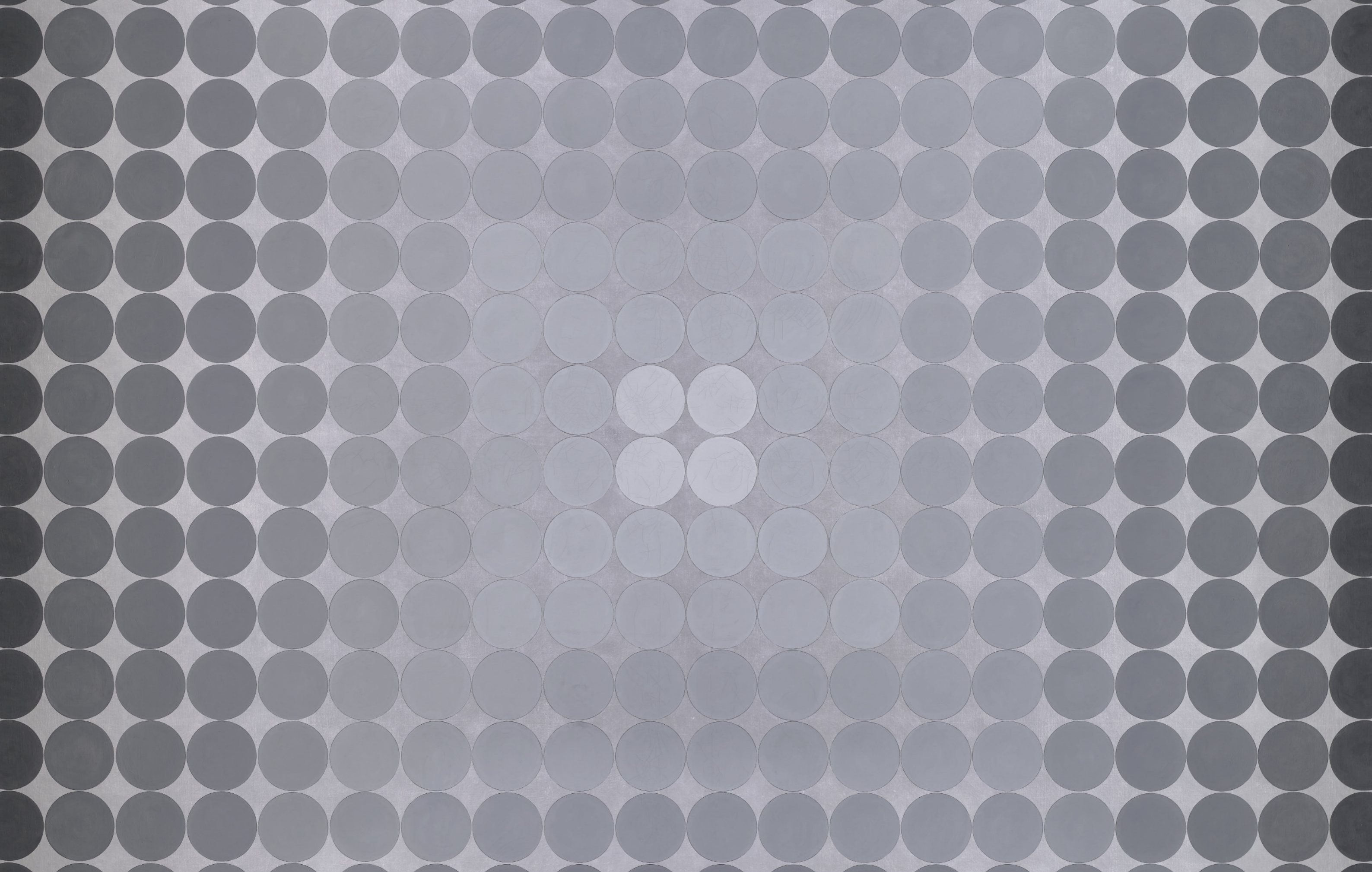


CHRISTIE'S



UN TEMPS
D'AVANCE
COLLECTION
RENAULT

PARIS | 6 JUIN 2024





UN TEMPS COLLECTION D'AVANCE RENAULT

VENTE AUX ENCHÈRES

Jeudi 6 juin 2024, 17h
Lots 101 à 133

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Jeudi	30 mai	10h - 18h
Vendredi	31 mai	10h - 18h
Samedi	1 ^{er} juin	10h - 18h
Dimanche	2 juin	14h - 18h
Lundi	3 juin	10h - 18h
Mardi	4 juin	10h - 18h
Mercredi	5 juin	10h - 18h
Jeudi	6 juin	10h - 14h

COMMISSAIRE-PRISEUR

Cécile Verdier

NUMÉRO ET CODE DE LA VENTE

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

23440 - SWANN

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

FRAIS ACHETEUR

En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance
des avis importants, explications et glossaire y figurant.

COUVERTURE LOT 104
DEUXIÈME DE COUVERTURE LOT 127 (DÉTAIL)
PAGE 2: LOT 107 (DÉTAIL)
TROISIÈME DE COUVERTURE LOT 105 (DÉTAIL)
QUATRIÈME DE COUVERTURE LOT 103

Crédits Photo :

Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva
Marina Gadonneix, Anna Buklovska
Guillaume Onimus, Gavin McDonald
Jean-Philippe Humbert, Emilie Lebeuf
Paolo Codeluppi, Nicolas Roux Dit Buisson
Jessie Vialard, Studio Shapiro

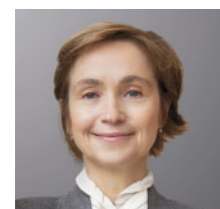
Création graphique : Patrick-Axel Fagnon
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2024)

CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*
Philippe Lemoine, *Gérant*
François Curriel, *Gérant*

CHRISTIE'S



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



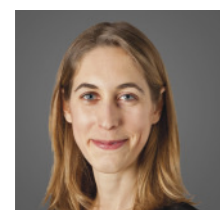
PHILIPPE LEMOINE
Directeur Général
plemoine@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



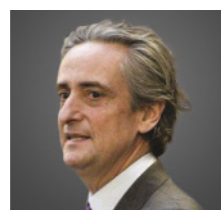
PIERRE ÉTIENNE
Vice Président,
Deputy Chairman,
Maîtres anciens
petienne@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA
Vice Présidente,
Spécialiste sénior, Art d'Asie
Directrice du développement
de la clientèle privée
cdeforesta@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE
Vice Présidente,
Directrice du Business
développement
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



LIONEL GOSSET
Vice Président,
Directeur des Collections,
lgosset@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président,
Deputy Chairman,
Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE

**ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES**
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS
bidsparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13
christies.com

**ENCHÈRES EN SALLE
ROOM REGISTRATION**
clientservicesparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 79

**RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY**
Fleur de Nicolay
fdnicolay@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

**CHARGÉE DE LA RELATION ACHETEURS
POST-SALE LEAD**
Marta Ciaraglia
postsaleparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

**BUSINESS DIRECTRICE
BUSINESS DIRECTOR**
Alice Vincent
alicevincent@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 70

BUSINESS MANAGER JUNIOR
Chloé Beauvais
cbeauvais@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 48

L'équipe d'art contemporain remercie Camille Chichet, Emma Novel, Anna Campbell et William Jobling pour leur aide précieuse à l'élaboration de ce catalogue.

ART CONTEMPORAIN



PAUL NYZAM
Directeur de la vente
Directeur du département
pnyzam@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 15



ELISABETTA VITULLO
Catalogueuse de la vente
evitullo@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 68



HUGO ROCHE POGGI
Catalogueur junior de la vente
hrochepoggi@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 90



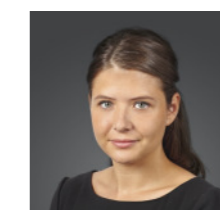
SOFIA GONANO
**Business coordinatrice
de la vente**
sgonano@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 93



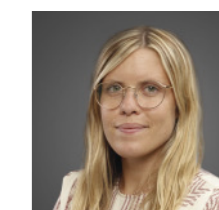
LAETITIA BAUDUIN
Deputy Chairwoman
lbauduin@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 95



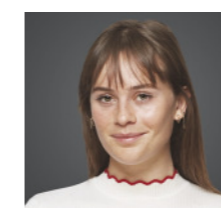
PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président,
Deputy Chairman,
Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27



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



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



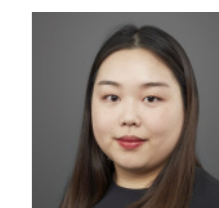
MORGANE CORNU
Catalogueuse
mcornu@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 92



JOSÉPHINE PETITDIDIER
Catalogueuse junior
jpetitdidier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 92



LUCILE DEBROSSE
Business coordinatrice
ldebrosse@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 91



YUQI BO
Chargée de relations clients
ybo@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 66

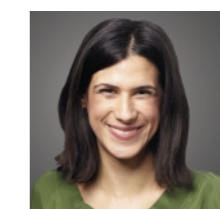
ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE



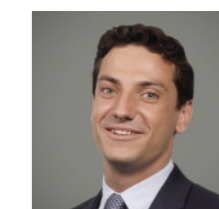
ANTOINE LEBOUTEILLER
Directeur du département
alebouteiller@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 83



VALÉRIE DIDIER
Spécialiste sénior
vdidier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 32



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



HUGUES DE BETHUNE
Catalogueur
hdebethune@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 46



Pierre Dreyfus, PDG de Renault de 1955 à 1975,
en conférence en 1974.
Photo © Giovanni Coruzzi / Bridgeman Images.

UN TEMPS COLLECTION D'AVANCE RENAULT

À l'heure où la notion de collection d'entreprise - à petite comme à grande échelle - fait florès en France, constituant un puissant moteur d'identité et de communication, et où des dispositifs fiscaux encouragent l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants par les entreprises, un coup d'œil dans le rétroviseur permet de saisir le caractère extraordinairement pionnier de l'aventure de la collection Renault.

En effet, lorsqu'en 1967 les premiers jalons de cette épopée sont posés, le modèle de la collection d'entreprise n'existe pas. Et c'est l'association de personnalités exceptionnelles qui vont permettre de l'inventer. Pierre Dreyfus d'une part, président-directeur-général de Renault, et Claude (-Louis) Renard d'autre part, cadre supérieur chargé des relations avec le personnel ; liés l'un à l'autre par l'entremise de Christian Beullac, directeur adjoint du groupe automobile. Grand commis de l'État, Pierre Dreyfus appartient à cette catégorie de décideurs éclairés, à l'esprit libre et sensible au monde artistique. Proche d'André Malraux, Claude Renard est quant à lui nourri de l'ambition de l'auteur du *Musée imaginaire* de démocratiser l'accès à l'art. En 1962, il est envoyé aux États-Unis pour une année, missionné pour vanter les mérites de la Dauphine aux quatre coins du pays. Ce séjour lui donne surtout l'occasion de découvrir la florissante scène contemporaine américaine, de l'expressionnisme abstrait à l'émergence du Pop Art. Il observe aussi le foisonnement d'initiatives privées et de fondations d'entreprises, illustrant la proximité naturelle, de ce côté-là du globe, entre le monde de l'art et celui des affaires. C'est sur la base de cette expérience, et fort de la confiance totale que lui accorde Pierre Dreyfus, qu'il fera naître en 1967 chez Renault un service de mécénat inédit, intitulé *Recherches, art et industrie*.

Pendant près de vingt ans, l'objectif de ce service ne sera pas d'acquérir des œuvres pour diversifier les investissements du groupe, ou de se servir de l'art à des fins d'image et de promotion. L'esprit est tout autre : il s'agit de véritablement faire entrer l'art et les artistes contemporains

dans l'entreprise. Et de faire en sorte que l'un et l'autre se nourrissent mutuellement. Ainsi, l'artiste quitte un atelier (le sien) pour en rejoindre un autre (l'atelier de production industrielle) et peut ainsi explorer de nouveaux horizons créatifs, bénéficier de conseils techniques ou d'un apport technologique, accéder aux équipements d'ingénierie, échanger avec les ouvriers, s'approprier leurs moyens de production. Le personnel de Renault se trouve quant à lui confronté à un monde auquel il n'a habituellement pas accès, et ce choc du regard agit comme un catalyseur, permettant de penser, produire et innover différemment. Victor Vasarely, Julio Le Parc, Jean Tinguely, Takis, Jesús Rafael Soto, Jean Dubuffet, César, entre autres, feront partie des artistes qui trouveront chez le constructeur automobile un terrain de jeu nouveau, à la mesure de leur génie créatif - certains réalisant de monumentaux projets architecturaux pour l'entreprise.

Au fur et à mesure du temps, la collection sera complétée d'acquisitions ponctuelles, rejoignant des ensembles existants (Victor Vasarely, Jean Dubuffet) ou parce que, au fil des rencontres, l'opportunité s'en était présentée (c'est ainsi que des œuvres Jean Fautrier, Niki de Saint Phalle, Robert Rauschenberg, Sam Francis ou Hans Hartung viendront enrichir la collection). L'aventure du groupe *Recherches, art et industrie* prendra fin

« Renault était comme un
palais où je pouvais me servir. »

ARMAN

au milieu des années 1980, lorsque l'effet combiné des bouleversements économiques et d'un changement de direction au sein du groupe réorientera les priorités de Renault vers d'autres sujets. Il faudra attendre la décennie suivante pour qu'un important travail de recollage et d'appareillage critique de la collection soit effectué, à la demande du nouveau président Louis Schweitzer et sous la direction de l'historienne d'art Ann Hindry. Cette dernière sera à l'origine de publications donnant à voir la cohérence artistique de cet ensemble et permettra l'organisation d'expositions des œuvres à travers le monde.

Si les années 1960 sont parfois considérées comme un moment de bascule dans l'équilibre international du monde de l'art, voyant New York supplanter Paris en tant que centre névralgique de la création contemporaine (le jeune Robert Rauschenberg gagne le grand prix de peinture de la Biennale de Venise en 1964, après des années de domination de l'École de Paris), le projet du groupe industriel prouve qu'un esprit d'initiative exceptionnellement novateur aura pourtant continué d'animer la scène hexagonale. Six décennies plus tard, les œuvres de la collection Renault montrent toute

la pertinence des intuitions artistiques de son fondateur. Ceux qui étaient de jeunes artistes émergents à l'époque (en particulier les représentants de l'Op Art ou du Nouveau Réalisme) s'inscrivent aujourd'hui de plain-pied dans l'histoire de l'art. Quant à ceux qui étaient déjà des figures éminentes de la scène artistique d'alors (Jean Dubuffet notamment), le temps n'a fait que confirmer leur place majeure au panthéon des artistes du XX^e siècle.

En 2024, fidèle à son histoire et à ses engagements, Renault ouvre un nouveau chapitre à cette aventure, dans le même esprit d'audace et de créativité. Luca de Meo fait aujourd'hui le choix de créer un fonds de dotation pour l'art et la culture, nourri par le produit de la vente d'un nombre restreint d'œuvres sélectionnées avec le souci veiller à ne pas dénaturer les grands ensembles constitués par l'entreprise.

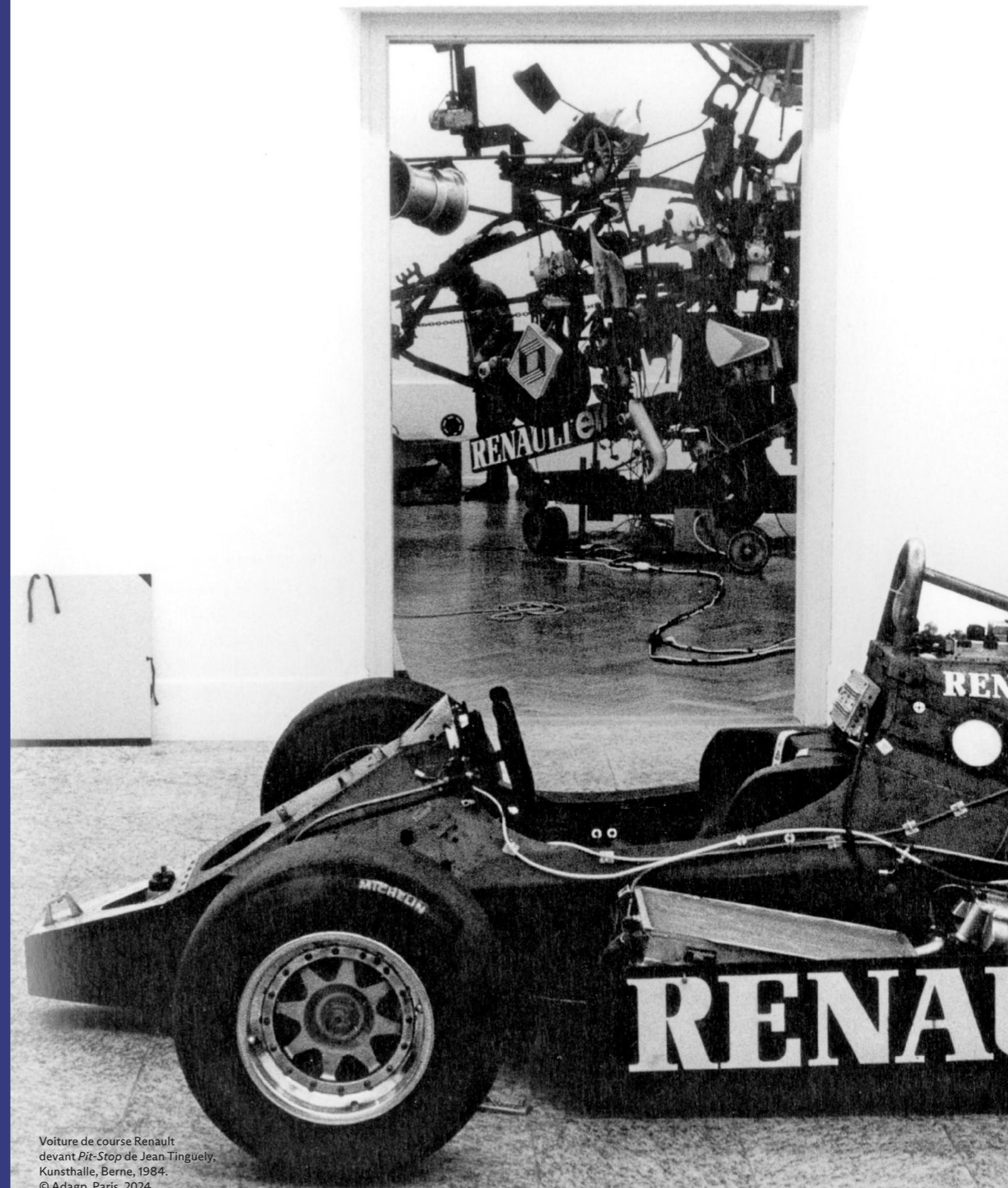
Ce fonds aura notamment pour vocation de réunir les œuvres emblématiques de la collection et sera surtout dédié à la création contemporaine, avec pour objectif de constituer une collection unique et ambitieuse de street art – un art par définition exploratoire de nouveaux territoires, avec des artistes issus de la culture urbaine, c'est-à-dire au plus près du plus grand nombre. Ainsi résonnent encore et résonneront longtemps les mots de Claude Renard : « je crois que ce qu'il faut intégrer, c'est le changement total de la relation artiste/spectateur : l'artiste désormais ne s'adresse plus à l'individu, il s'adresse à la collectivité ».

« Tous les techniciens et les ouvriers de Renault qui nous aidaient, mon assistant et moi, semblaient extrêmement motivés par la présence des artistes et des œuvres d'art [...]. C'était une expérience unique pour l'époque, dans la mesure où il y avait là, de la part d'une très grande société industrielle, une prise de risques énorme et un pari sur l'avenir. Il faut mesurer à quel point, dans ces années-là, les artistes de notre génération n'avaient pas la moindre chance de participer à ce type de commandes publiques ou privées. »

TAKIS



Au premier plan, à partir de la gauche : Pierre Dreyfus (2^e), Arman (4^e), Claude Renard (5^e). Exposition *Arman accumulations Renault*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1969. Photo © Tous droits réservés.



Voiture de course Renault devant *Pit-Stop* de Jean Tinguely, Kunsthalle, Berne, 1984. © Adagp, Paris, 2024. Photo © Leonardo Bezzola.



RENAULT ET JEAN DUBUFFET

L'œuvre de Jean Dubuffet se structure autour de ce que l'artiste lui-même – soucieux de ne pas laisser l'exégèse de son travail à des commentateurs approximatifs – qualifie de cycles, c'est-à-dire de grands ensembles cohérents, répondant à une esthétique propre et se déployant de façon organique, un cycle venant en remplacer un autre, avant de laisser à son tour sa place à un nouveau. La collection d'œuvres de Jean Dubuffet réunie par Renault est emblématique de l'un des plus prolifiques de ces ensembles, qui occupe l'artiste de 1962 jusqu'au milieu des années 1970, et qui prend le nom d'*Hourloupe*.

Dans les années 1960, Jean Dubuffet a déjà lui-même une soixantaine d'années et il est artiste depuis deux décennies – après avoir consacré la première partie de sa vie à de tout autres activités : le négoce de vin, à Bercy. Ces années marquent pour lui un moment charnière : après dix ans d'ascèse chromatique, au cours desquels il explore matières et textures au plus près du sol, dans des œuvres où les bruns rivalisent aux ocres et où la figure humaine est cantonnée à la portion congrue, l'entrée dans les *Sixties* marque le retour de Dubuffet à la ville autant qu'à la vie. De 1961 à 1962, il donne ainsi naissance à Paris Circus, un court cycle où ses œuvres reprennent les atours bigarrés qui sont ceux de la vie urbaine, fourmillant de personnages, d'automobiles et de devantures de grands magasins.

Et en juillet 1962, par le hasard du stylo et du téléphone – c'est-à-dire par l'alliance fertile de la main et de la technologie, une association qui trouvera un écho certain chez ceux qui bâtiront la collection Renault – apparaît *L'Hourloupe*. Ces œuvres d'un style nouveau naissent en effet des dessins que l'artiste réalise machinalement, sans y réfléchir, avec ses Bic rouges et bleus pendant qu'il converse au téléphone : entrelacs de formes aléatoires, arrondies, tantôt vides, tantôt hachurées, dont ce mot-valise singulier que l'artiste leur donne dit le caractère déferlant et ludique : *L'Hourloupe* serait comme une houle emportant tout sur son passage, autant qu'elle aurait à voir avec l'entourloupe, c'est-à-dire un jeu avec les codes, ici ceux de la représentation. Refusant la beauté académique et les conceptions traditionnelles de ce que l'art doit être, les œuvres de *L'Hourloupe* s'inscrivent en ce sens dans la continuité des réflexions entreprises par l'artiste dès les années 1940, dans une volonté

de rupture avec les canons esthétiques, allant volontiers chercher l'art là où l'on le soupçonne le moins : dans les surprises de l'inattendu et chez ceux qui en ignorent ou en refusent les règles (ce que Jean Dubuffet théoriserait sous le nom d'Art Brut). D'abord réalisés en deux dimensions, sur de simples feuilles de papier, ces œuvres prolifèrent bien vite – toujours dans la chromie caractéristique de bleu, rouge, noir et blanc – et se déclinent dans les grands formats des toiles, avec personnages, objets, lieux et scènes de vie ; puis en trois dimensions, dans des ensembles de sculptures (qu'elles soient murales ou ayant vocation à se déployer véritablement dans l'espace, de formats domestiques ou beaucoup plus monumentaux). Devenu démiurge, Jean Dubuffet crée ainsi tout un monde, où l'homme et l'objet semblent se fondre dans un « continuum indifférencié », irrévocablement entremêlés les uns dans les autres, dans un tout semblable à nulle autre création. L'historien de l'art Didier Semin définit ainsi *L'Hourloupe* comme un ensemble de « sites et figures régressant vers l'informe, ou au contraire informe devenant figure et site ».

Les années de *L'Hourloupe* sont également celles qui voient la naissance de la collection Renault, à partir de 1967. Claude-Louis Renard voit certainement dans ce cycle une réponse à son ambition de faire entrer l'art dans l'entreprise, au service conjoint de l'artiste et des collaborateurs du groupe. Le monde de Dubuffet, son caractère organique, ses lignes courbes et déstructurées opèrent en effet comme un miroir déformant du monde de l'industrie automobile et de sa production d'objets qui

structurent le monde de façon rectiligne et parfaitement ordonnée. *Lice Tapisse, Le moment critique, Fiston la Filoche, Paysage avec ville et personnage* ou encore *Scène à l'invalidé* donnent à voir les avatars de ce grand cycle. Ces œuvres montrent aussi la façon dont *L'Hourloupe* a servi de terrain de jeu à Dubuffet pour explorer des techniques de peinture et de production qui, à bien des égards, résonnent avec l'ambition technologique de Renault. L'ère du plastique triomphant inspire l'artiste. Ayant recours au polystyrène expansé pour ses sculptures et aux agrandissements par projection pour certaines de ses peintures, Dubuffet expérimente avec *L'Hourloupe* les possibilités qu'offre la technique pour investir de nouveaux territoires de l'art. Parallèlement, c'est un pan d'outils étonnants qu'il utilise pour donner naissance à ses créations. Il n'hésite ainsi pas à utiliser un couteau électrique Moulinex, tandis que son beau-frère lui construit un fil à couper le beurre amélioré. Une série entière de *L'Hourloupe* sera d'ailleurs consacrée à ces ustensiles de la vie quotidienne (Dubuffet jouant avec le caractère anthropomorphe de certains) qui marquent une évolution sociétale majeure de ces années soixante dont Georges Perec sera, avec *Les Choses* (1965) l'un des grands traducteurs.

La relation entre Jean Dubuffet et Renault s'achève de façon retentissante – pouvait-il en être autrement tant cette liaison était intense ? ; l'artiste étant lui-même coutumier des relations fortes, faites de passions et de brouilles, dont sa riche correspondance témoigne – avec le procès qui opposera l'un et l'autre au sujet de l'abandon par Renault du projet de *Salon d'été* (immense environnement commandé à Dubuffet pour le siège social de Renault et auquel l'entreprise renoncera, consécutivement au changement de présidence au sein du groupe industriel en 1975, combiné à la première crise pétrolière des années 1970 qui réoriente les priorités stratégiques vers d'autres objectifs que celui de la collection d'art). Une affaire qui, au-delà de son dénouement où Dubuffet aura gain de cause, fera jurisprudence dans le droit de la propriété intellectuelle. Il n'empêche que l'extraordinaire ensemble d'œuvres de *L'Hourloupe* qu'aura réuni Renault grâce à l'œil sûr de Claude-Louis Renard et la géniale liberté que lui aura donnée son président Pierre Dreyfus, reste le témoin du formidable instinct



Jean Dubuffet et Claude Renard au bureau d'études de Renault devant la maquette de la Villa, sous la machine Delta 3 D, 1971. © Adagp, Paris, 2024. Photo © Tous droits réservés.

entrepreneurial qui a traversé très tôt une partie de la hiérarchie d'un des plus grands constructeurs automobiles au monde : celui d'imaginer un dialogue possible et fécond entre l'art et l'industrie, le rêve et la fabrique, les artistes et les ouvriers.



Concept-car Renault devant *Château de vent soufflé* de Jean Dubuffet, exposition de la collection Renault, Brésil, 2009. © Adagp, Paris, 2024. Photo © Georges Poncet.

« Mon cher Claude Renard, Je me réjouis de vous montrer bientôt une suite de 47 peintures sur toile qui sont le chant du cygne de mon cycle de l'Hourloupe. [...] L'équivoque qui court dans tous ces tableaux tient à l'inconfortable incertitude entre leur appartenance au registre purement mental et immatériel des graphismes qui sont à leur origine ou à celui des représentations du monde physique réel. »

JEAN DUBUFFET



JEAN DUBUFFET

(1901-1985)

Scène à l'invalide

signé et daté 'J.D. 66/67' (sur un côté);
 inscrit '17' (au dos)
 transfert sur polyester
 50 x 84.6 x 13.5 cm.
 Réalisé en 1966.

signed and dated 'J.D. 66/67' (on one side);
 inscribed '17' (on the reverse)
 transfer on polyester
 19¾ x 33¼ x 5¼ in.
 Executed in 1966.

€80,000-120,000
 US\$86,000-130,000
 £69,000-100,000

PROVENANCE

L'artiste
 Collection Renault, Boulogne-Billancourt

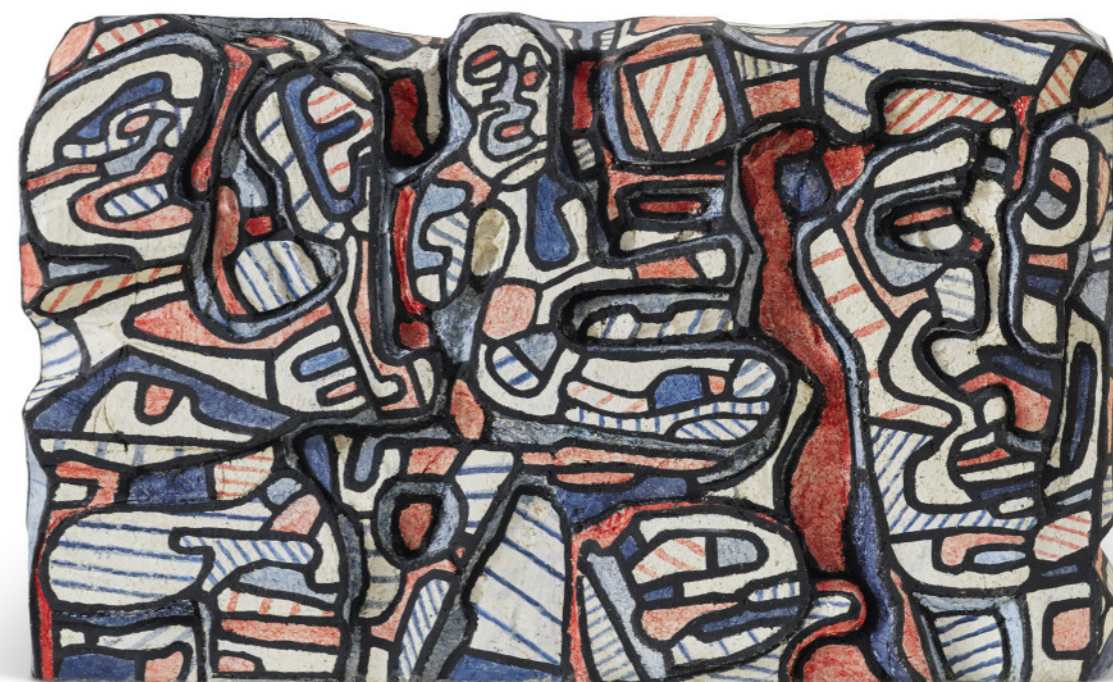
EXPOSITION

Montréal, Musée des Beaux-Arts, *L'Homme du commun: travaux de Jean Dubuffet*, décembre 1969-janvier 1970, No. 81 (illustré au catalogue d'exposition p. 60).
 Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 28).

BIBLIOGRAPHIE

G. Picon, 'Capitale Dubuffet', in *L'Oeil*, no. 168, Paris, décembre 1968 (illustré p. 29).
 M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XXIII: Roman burlesque, Sites tricolores*, Paris, 1972, pp. 105-106, No. 17 (illustré p. 34).
 A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999, p. 195 (illustré en couleurs p. 102).
 A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 78).

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



Jean Dubuffet au travail dans son atelier, 1970.
 © Adagp, Paris, 2024. Photo © Tous droits réservés.

PIERRE ALECHINSKY

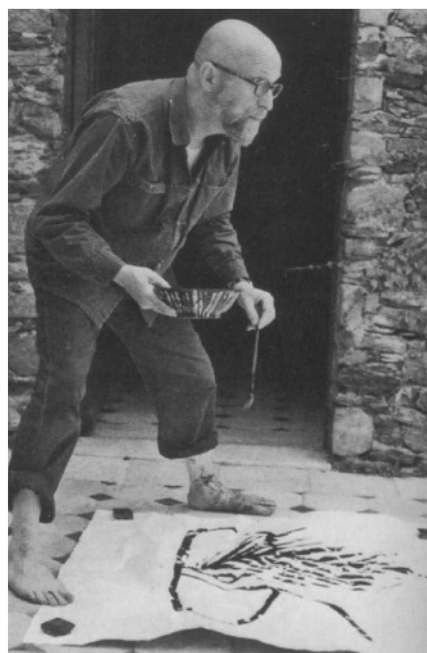
(né en 1927)

Escalator

signé et daté '1983 Alechinsky' (en bas à droite);
signé, titré et daté "'ESCALATOR" Alechinsky
1983' (au dos)
acrylique et encre sur papier maroufflé sur toile
150 x 120 cm.
Réalisé en 1983.

signed and dated '1983 Alechinsky' (lower right);
signed, titled and dated "'ESCALATOR" Alechinsky
1983' (on the reverse)
acrylic and ink on paper laid on canvas
59 x 47 1/4 in.
Executed in 1983.

€60,000-80,000
US\$65,000-86,000
£52,000-69,000



Pierre Alechinsky, 1983.
© Adagp, Paris 2024. Photo © Tous droits réservés.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Gordes, Abbaye de Sénanque, *Alechinsky. Frontières et bordures*, mai-septembre 1984, p. 56 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 57).
Tokyo, Sompo Japan Seiji Togo Museum of Art, *Renault Collection: Contemporary French Art*, juillet-septembre 2003, p. 14, No. 1 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p.).
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 95).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 11).
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019, p. 38 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 39).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 192 (illustré en couleurs p. 47).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 44; une vue *in situ* illustrée p. 32).

Cette œuvre est enregistrée dans le catalogue raisonné de l'artiste sous le no. 2327.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.





Avec ses contrastes tranchants et ses emblématiques « marges », *Escalator* (1983) est parfaitement représentatif de l'expression si singulière de Pierre Alechinsky. C'est après ses années CoBrA, mouvement dont il fut l'un des chefs de file entre 1949 et 1951, que l'artiste d'origine belge affirme pleinement le style distinctif de sa maturité. Sans jamais renoncer à l'expressionnisme débridé de ses premières heures, Alechinsky s'inspire librement, dès les années 1950, de l'art qu'il découvre au cours de ses voyages en Extrême-Orient, tout en lorgnant vers les compositions riches de ses aînés flamands Bosch et Bruegel, ou vers les somptueuses enluminures de manuscrits anciens. Ici, de sinueux motifs végétaux, d'un noir et blanc très graphique, se découpent sur un fond gris vaporeux. Éclatante de couleurs, une bordure de détails verts et rouge flamboyant vient encadrer l'ensemble, à la manière des marges illustrées des livres d'heures du Moyen-Âge.

Par son déploiement vertical, allié à cette scission entre une image centrale aux contours très appuyés, et des bords traités de façon beaucoup plus abstraite, plus fougueuse, *Escalator* est caractéristique de la période post-CoBrA d'Alechinsky. La touche de l'artiste gagne en spontanéité dès lors qu'il renonce à la peinture à l'huile en 1965, au profit de la fluidité de l'acrylique et de l'aquarelle. « Enfin », dit-il, « je peux peindre comme je dessine ; j'ai toujours été plus doué en dessin qu'en peinture ». Il s'affranchit aussi de la toile, lui préférant le papier. « Je me suis libéré de la peur qui me prenait à la gorge chaque fois que je m'approchais d'une toile tendue, dressée sur son chevalet, ce chevalet qui ressemble tant à la guillotine » (P. Alechinsky in F. de Vree, *Alechinsky*, Anvers, 1976, p. 7).

« Tenant dans sa main gauche son long pinceau japonais, Alechinsky se penche sur l'œuvre posée sur le sol de son atelier. Soudain, son attitude contemplative est interrompue par un coup de pinceau fulgurant. Un flot de peinture se répand généreusement sur la feuille – certain du cours qu'il doit suivre ».

LEON ARKUS

Ce support, et le procédé qui en découle, sont empruntés à la calligraphie japonaise dont Alechinsky est un fervent admirateur. Il trouve en effet dans le geste souple de cette pratique qui mêle l'écriture à la peinture, le moyen de laisser libre cours aux visions de son esprit, dans des déchaînements presque mystiques de formes et de couleurs. Penché sur de grandes feuilles de papier couchées à même le sol, Alechinsky travaille debout, de façon entrecoupée, n'agitant que par éclairs son long pinceau japonais. Cette technique aura un fort impact sur l'artiste américain Keith Haring, lequel prétendra avoir reçu 'une bouffée de confiance' en voyant pour la première fois ces déferlements effrénés de peinture. Les tableaux comme *Escalator* ont quelque chose de d'exaltant tant par la vivacité de leurs tons, que par leur atmosphère pleine d'allégresse et de fantaisie. Envolées abstraites, élans figuratifs, glyphes impulsifs et formes biomorphiques prennent vie dans les fibres du papier, au gré des ombres et de la lumière. Dernier survivant des années CoBrA, à quatre-vingt-seize ans Alechinsky vit et travaille aujourd'hui encore à côté Paris.



Adam et Eve mangeant le fruit défendu, École Flamande, XV^e siècle, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Photo © Bridgeman Images.

ROBERT RAUSCHENBERG

(1925-2008)

1-800 (Salvage)

signé et daté 'Rauschenberg 84' (en bas à droite)
acrylique et encre sérigraphique sur toile
258 x 207 cm.
Réalisé en 1984.

signed et dated 'Rauschenberg 84' (lower right)
acrylic and silkscreen ink on canvas
101½ x 81½ in.
Executed in 1984.

€180,000-250,000
US\$200,000-270,000
£160,000-210,000



Robert Rauschenberg, *Buffalo II*, 1964,
Collection privée.
© Robert Rauschenberg Foundation / Adagp,
2024. Photo © Christie's Images, 2024.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, *Rauschenberg: Peintures récentes*, mai-juin 1984, p. 46, No. 2 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition en couverture).
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 55).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 82).
Istanbul, Istanbul Modern, *Fantastik Makineler*, avril-juin 2013.
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019, p. 37 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 35).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 200 (illustré en couleurs p. 43).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 126).

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

« Ma fascination pour les images [...] est basée sur l'entrelacement complexe d'éléments visuels disparates [...] qui n'ont aucun respect pour la grammaire. »

ROBERT RAUSCHENBERG



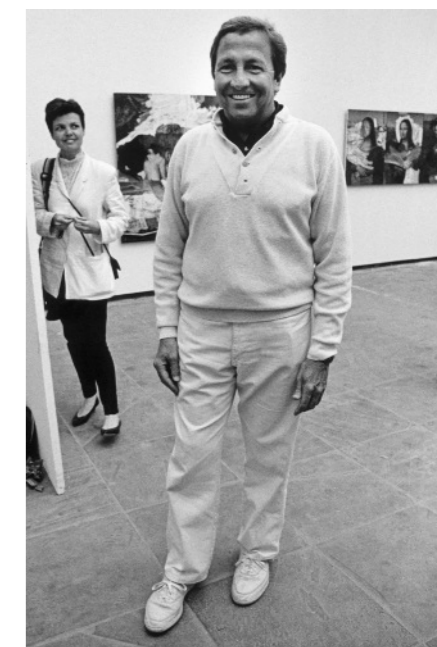


Conçue en 1984, cette œuvre issue de la série *Salvages* est un exemple particulièrement éloquent des *silkscreen paintings* de Robert Rauschenberg, ces tableaux dans lesquels la sérigraphie part à la rencontre de la peinture abstraite, dans de vives éruptions d'images et de couleurs. Rauschenberg est l'un des premiers artistes à mener des recherches avec le transfert de photographies sur toile au début des années 1960, un procédé dont il ne cessera d'explorer les possibilités tout au long de sa carrière. Une peinture murale d'une divinité hindoue du Sri Lanka, une forêt de bambous à Tobago, une mobylette au Japon et le fronton néoclassique du New York Stock Exchange Building... C'est tout en grisaille et en nuances de rouge que l'artiste rassemble ici de ses propres photographies prises à travers le monde. Les passages rouges forment une sorte de crucifix qui bouscule la dominante noir et blanc des éléments alentour. Tout en haut, la place centrale – d'ordinaire réservée aux initiales « INRI » – a été narquoisement cédée à une photo de panneau d'entrée (« *entrance* ») cloué à un tronc d'arbre, prise à Fort Myers, en Floride. Les œuvres *Salvage*, qui sont considérées comme la dernière série de Rauschenberg sur toile, ont commencé avec la création de costumes pour la performance *Set and Reset* de la Trisha Brown Dance Company en 1983. Alors qu'il sérigraphiait les costumes, il a remarqué que les images transparaisaient à travers le tissu sur les toiles en dessous, et il a 'récupéré' les toiles pour leur effet patiné. La même année que cette œuvre, Rauschenberg a également créé ses *Renault Paper Works*, en utilisant ses propres photographies en noir et blanc ainsi que des images d'archives et des diagrammes fournis par le constructeur automobile.

Pionnier du transfert de photographies sur toile, Rauschenberg se lance dans ce procédé en 1962, peu ou prou en même temps que son ami Andy Warhol. Si les années 1950 ont vu naître ses *Combine paintings* (tableaux-sculptures hybrides composés d'objets récupérés), les *silkscreens* opèrent des alliages similaires entre la peinture et l'image imprimée. Ses premières toiles-sérigraphies réunissent, déjà, des motifs très disparates : de la photo de presse contemporaine (la guerre du Vietnam, la course à l'espace, le président Kennedy...) à la reproduction de tableaux de maîtres, sans oublier les scènes urbaines que Rauschenberg photographie lui-même. Autant d'assemblages qui traduisent la massification de l'information et l'essor vertigineux du petit écran, tout en évoquant la complexité de la vie new-yorkaise. En 1964, Rauschenberg devient le premier artiste américain à recevoir le grand prix de peinture à la Biennale de Venise : un tournant décisif dans la consécration internationale du Pop Art.

1-800 (Salvage) appartient à une période tardive importante de la pratique de Rauschenberg. Les années 1970 l'ont vu épurer sa palette et travailler, de plus en plus, avec des matériaux inédits. En 1975, il s'inspirait notamment d'un séjour en Inde, à Ahmedabad, pour créer à partir de bandes de soie sa fameuse série de *Jammers*. Dans les années 1980, d'autres voyages l'encouragent à explorer, entre autres, l'impression d'images sur des supports tels que les métaux traités et la céramique japonaise. En 1984, il est invité à représenter *in situ* le lancement de la navette spatiale *Discovery* au Cap Canaveral, en Floride. Cette année-là,

il parcourt aussi le Mexique, le Chili et l'île de Tobago, où il amorce son *Rauschenberg Overseas Culture Interchange* (ROCI) ; convaincu du pouvoir réformateur de l'art, l'artiste implantera ce projet à vocation sociale dans dix pays différents entre 1985 et 1990. Il a également poursuivi ses collaborations avec des chorégraphes - dont Trisha Brown et d'autres comme Merce Cunningham et Paul Taylor - qui constituaient une part importante de son travail depuis les années 1950. *1-800 (Salvage)* est née de ce contexte, montrant l'évolution de l'engagement de Rauschenberg envers la performance, les avancées techniques et les concaténations complexes de la vie moderne. S'éloignant du cadre pop new-yorkais de ses premières sérigraphies, il s'agit d'un patchwork vibrant de fragments visuels et de couleurs gestuelles, reflétant la diversité des influences qu'il a absorbées au cours de ses voyages, ainsi que son incessante innovation tournée vers l'extérieur.



Robert Rauschenberg, Venise, 1984.
© Robert Rauschenberg Foundation / Adagp, 2024. Photo © Maria Mulas. All rights reserved 2024 / Bridgeman Images.

JEAN DUBUFFET
(1901-1985)

Fiston la Filoche

signé des initiales et daté 'J.D. 67'
(au dos sur un côté)
transfert sur polyester
153 x 60 x 30 cm.

Réalisé en 1967.
signed with the initials and dated 'J.D. 67'
(on the reverse on one side)
transfer on polyester
60¼ x 23¾ x 11¼ in.
Executed in 1967.

€400,000-600,000
US\$430,000-640,000
£350,000-520,000

PROVENANCE

L'artiste
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

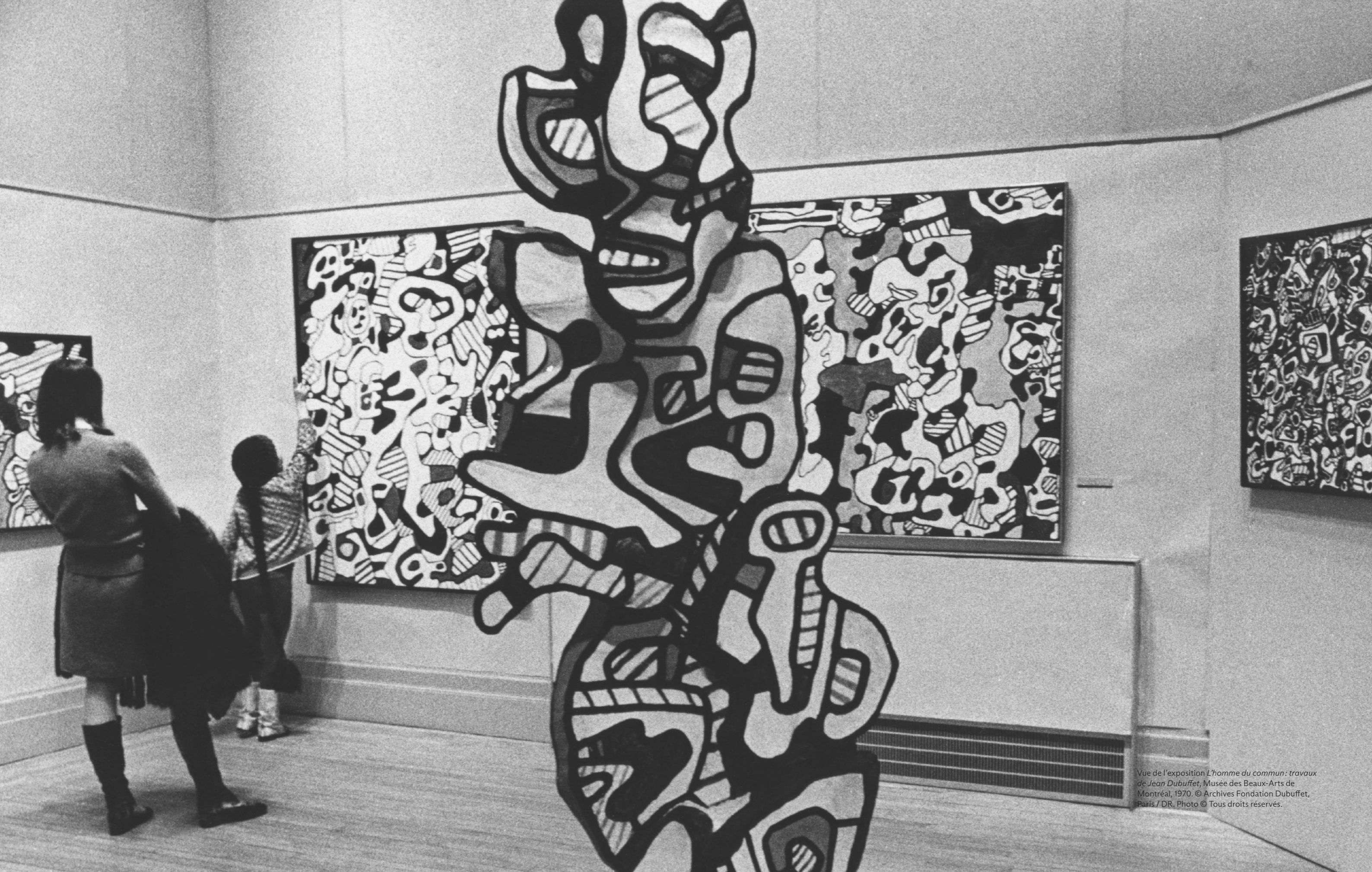
Paris, Galerie Jeanne Bucher, *Jean Dubuffet, peintures monumentées*, décembre 1968-janvier 1969 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition en couverture; illustré n.p.).
Montréal, Musée des Beaux-Arts, *L'Homme du commun: travaux de Jean Dubuffet*, décembre 1969-janvier 1970, No. 84 (illustré au catalogue d'exposition p. 60).
Bâle, Kunsthalle, *Jean Dubuffet: L'Hourloupe*, juin-août 1970, No. 66 (illustré au catalogue d'exposition n.p.).
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Jean Dubuffet: a retrospective*, avril-juillet 1973, No. 269 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 263).
Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Jean Dubuffet*, septembre-décembre 1973, No. 359.
Berlin, Akademie der Künste (septembre-octobre); Vienne, Museum moderner Kunst (novembre-janvier); Cologne, Joseph-Haubrich-Kunsthalle (février-mars), *Dubuffet: Retrospektive*, 1980-1981, No. 265 (illustré au catalogue d'exposition p. 235).
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Jean Dubuffet: 1901-1985*, No. 132 (illustré au catalogue d'exposition p. 244).
Mexico City, Museo Tamayo, *La máquina y el juglar, Obras de la colección Renault*, décembre 2005-janvier 2006, p. 89, No. 26.
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 81).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 37).
Istanbul, Istanbul Modern, *Fantastik Makineler*, avril-juin 2013.
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 29; une vue *in situ* illustrée p.14).
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

'Expressions plastiques: Hourloupe Universel SA', in *Connaissance des Arts*, no. 202, Paris, décembre 1968 (illustré en couleurs n.p.).
'Jean Dubuffet', in *Jardin des arts*, no. 172, Paris, mars 1969 (illustré p. 65).
G. Bonnefoi, 'Sculptures, murs et demeures pour un nouveau Minotaure', in *XX^e Siècle*, no. 32, Paris, juin 1969 (illustré p. 23).
U. Seelmann-Eggebert, 'Von der "rohen Kunst" zu freudigen Farben', in *Rheinische Post*, Düsseldorf, 22 juin 1970 (illustré n.p.).
R. Stumm, 'Summe der Hieroglyphen: eine Welt neu erschaffen', in *Basler Nachrichten*, no. 246, Bâle, 17 juin 1970 (illustré n.p.).
M. Loreau, *Jean Dubuffet: délits, déplacements, lieux de haut jeu*, Paris, 1971 (illustré en couleurs p. 531).
M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XXIV: Tour aux figures, amoncellements, cabinet logologique*, Lausanne, 1973, pp. 155 et 156, No. 31 (illustré en couleurs p. 41; illustré sur l'affiche de l'exposition *Jean Dubuffet, peintures monumentées*, Galerie Jeanne Bucher, 1968-1969 p. 153).
M. Loreau, 'Jean Dubuffet', in *Le club français de la médaille*, no. 58, Paris, janvier-mars 1971 (illustré p. 45).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999, p. 195 (illustré en couleurs p. 80).
J. Lageira, *Le Monde de L'Hourloupe*, Paris, 2001 (illustré en couleurs n.p.)
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 70; une vue *in situ* illustrée p. 9).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.





Vue de l'exposition *L'homme du commun*: travaux de Jean Dubuffet, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1970. © Archives Fondation Dubuffet, Paris / DR. Photo © Tous droits réservés.

■ λ + 105

VICTOR VASARELY
(1906-1997)

Tönk

signé 'vasarely-' (en bas à droite); signé, titré
et daté "TÖNK" 1954-1960 vasarely-' (au dos)
acrylique sur toile
168 x 100 cm. ou 100 x 168 cm.
Peint en 1954-1960.

signed 'vasarely-' (lower right); signed, titled
and dated "TÖNK" 1954-1960 vasarely-'
(on the reverse)
acrylic on canvas
66½ x 39¾ in. or 39¾ x 66½ in.
Painted in 1954-1960.
€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£86,000-130,000



Tönk lors de l'exposition *Victor Vasarely*,
Atelier Renault et Champs-Élysées, Paris, 2003.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Georges Poncet.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tokyo, Sompō Museum of Art, *Exposition d'art contemporain français*,
Collection Renault, juillet-septembre 2003, p. 16, No. 115.
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre
2018-avril 2019, p. 66 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 67).
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And
Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 203 (illustré
en couleurs p. 111).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection d'art, de Doisneau à Dubuffet,
une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 155).

*L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Pierre Vasarely, Président de
la Fondation Vasarely, légataire universel et titulaire du droit moral de Victor
Vasarely. Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné en préparation
par la Fondation Vasarely à Aix-en-Provence.*

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels
résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

« L'inapprochable: les astres et l'invisible, les
atomes [...]. Il ne s'agit plus de s'inspirer de choses
ou d'êtres, présents ou remémorés, mais d'inventer
des mondes qui, jusqu'ici, ont échappé
à l'investigation des sens: monde de la bio-chimie,
de l'onde, des champs, de la relativité. »

VICTOR VASARELY





Le nom de Victor Vasarely, au-delà d'être celui d'une figure essentielle l'Op Art, est indéfectiblement lié à une époque, celle des années Pompidou, marquées à la fois par une confiance dans le progrès technique et l'industrialisation, et le goût affirmé du président pour la création la plus contemporaine et notamment pour l'artiste français d'origine hongroise, dont l'esthétique visuelle et colorée s'inscrit au diapason des avancées technologiques et sociétales d'alors. C'est précisément au cours de ce moment charnière, à cheval entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, que la collection Renault naît et se déploie. Vasarely en sera l'un des fers de lance.

Le projet créatif de l'artiste commence dans sa Hongrie natale, alors qu'il est graphiste publicitaire dans l'entre-deux-guerres, montrant un goût déjà affirmé pour la forme et la ligne. Il s'installe en France en 1931 et, tout en cherchant à définir un nouveau vocabulaire graphique et, en exploitant les jeux du positif et du négatif, il continue de travailler pour des agences de publicités comme Havas ou Draeger. Décidant de se consacrer exclusivement à la pratique artistique au sortir de la Seconde Guerre mondiale, il s'intéresse à la relativité des perceptions afin que le public en fasse l'épreuve : dans ses œuvres, on ne sait pas si la forme projetée est en un plan, ou en deux. Son objectif s'affirme : déboussoler le spectateur tout en lui donnant à voir des structures minimalistes.

Vasarely a retenu l'héritage du cubisme mais réduit sa palette pour se contenter du noir et blanc et ainsi aboutir, dans les années 1950 et 1960, à une série d'œuvres dans lesquelles l'influence du suprématisme de Malevitch est sensible : les carrés noir ou blanc sont magnifiés, mais aussi mis en mouvement. Plus tard, le carré tournera sur lui-même et deviendra losange.

Réalisée en 1954, *Tonk* s'inscrit précisément dans ce parcours conceptuel et esthétique : lorsqu'il la peint, l'artiste est en pleine mutation - il n'est pas encore arrivé à ce qui fera sa renommée internationale mais s'affranchit peu à peu de ses maîtres de l'abstraction, tout en les citant. Ici, dans le puissant contraste des aplats noirs et blancs, ponctués çà et là de zones grises, l'œil ne sait plus à quoi se raccrocher, la réalité vacille. L'artiste est imprégné de la forte lumière de Gordes (qu'il découvre en 1948 et où il passera dès lors ses étés) qui, là où elle se projette, semble abolir la perspective : « pleins et vides se confondent, formes et fond alternent » (Vasarely cité in M. Joray, *Vasarely I*, Neuchâtel, 1965, p. 29). Les formes vibrent et semblent comme sur le point de s'animer sur la surface. L'année suivante, en 1955, l'artiste fera partie de la mythique exposition *Le mouvement*, à la galerie Denise René, et il publiera à cette occasion son *Manifeste jaune*, qui marquera les grands débuts de l'art cinétique.

La relation entre Victor Vasarely et Renault débute en 1972 avec son fils, Yvaral. L'entreprise a besoin d'un nouveau logo. En effet, après avoir opté pour un losange simplifié, le constructeur automobile se voit contraint d'y renoncer pour des raisons de propriété intellectuelle : la nouvelle version de la marque est trop proche de l'emblème d'un autre groupe industriel. Pierre Dreyfus, alors président directeur général de l'entreprise, demande à Vasarely d'imaginer le futur écusson qui trônera sur les parechocs des centaines de milliers de voitures qui sortiront des usines de Boulogne-Billancourt. Victor Vasarely, fidèle à son approche de déconstruction graphique, rend le fameux losange mouvant et lui donne du relief. Le mythique logo est né.

De cette aventure inscrite aujourd'hui de manière indélébile dans l'histoire industrielle française, en naîtra bientôt une seconde, moins connue du grand public : celle des œuvres que Vasarely réalise en bord d'autoroutes. À la demande de Claude-Louis Renard, initiateur de l'activité de mécène du groupe, les ateliers Renault seront en effet mis à disposition de l'artiste pour qu'il puisse produire ses installations avec des matériaux qu'on ne trouve que dans le monde industriel. Cette collaboration s'inscrira de nouveau parfaitement dans l'ambition du créateur franco-hongrois : éduquer l'œil et démocratiser les formes pour les rendre accessibles au grand public.



Victor Vasarely et son fils Jean-Pierre Yvaral, Études pour le logo Renault, 1972. © Adagp, Paris, 2024.

■ λ + 106

JESÚS RAFAEL SOTO (1923-2005)

Gran amarillo

signé, titré et daté "'GRAN AMARILLO" SOTO
1974' (au dos)
tiges en acier, aluminium, fil de nylon et huile
sur bois
201.5 x 143 x 42.5 cm.
Réalisé en 1974.

signed, titled and dated "'GRAN AMARILLO"
SOTO 1974' (on the reverse)
steel rods, aluminium, nylon wire and oil on wood
79¾ x 56¼ x 16¾ in.
Executed in 1974.

€180,000-250,000
US\$200,000-270,000
£160,000-210,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Soto: A Retrospective Exhibition*, novembre 1974-janvier 1975, No. 74 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 118).
Tokyo, Sompo Museum of Art, *Exposition d'art contemporain français, Collection Renault*, juillet-septembre 2003, p. 16, No. 103 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n. p.).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 201 (illustré en couleurs p. 138).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 130).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



Jesús Rafael Soto devant la maquette de
La Grande Ecriture, œuvre intégrée au nouveau
siège de Renault, 1974.
© Adagp, Paris, 2024.
Photo © Tous droits réservés.





Jesús Rafael Soto, né au Venezuela en 1923 et pionnier de l'art cinétique, est un des principaux artistes que va solliciter la Régie Renault au début des années 1970. Dans un premier temps peintre figuratif, c'est son arrivée à Paris, au début des années 1950, qui le fait basculer véritablement dans l'abstraction.

Il est en effet séduit par la simplification radicale du langage de la composition formelle. Ainsi, il se concentre autour d'éléments simples: la ligne, le point, la carré et le cercle. Un champ lexical géométrique extrêmement concis qui se révèle être la plateforme idéale de la matérialisation de la troisième dimension qu'il recherche. Mais c'est aussi un langage qui peut s'avérer être très proche de celui des dessinateurs industriels. La relation Renault-Soto se fait ainsi naturellement: le département de mécénat du constructeur automobile *Recherches, art et industrie*, dirigé par Claude-Louis Renard, est, en effet, chargé d'imaginer « l'intégration » d'œuvres dans le futur siège social de Boulogne-Billancourt, dessiné par Oscar Niemeyer. Pour des raisons de coûts, l'architecte brésilien est finalement écarté du projet, mais pas l'artiste vénézuélien.

Pierre Dreyfus, le PDG de Renault, veut expérimenter une proposition décorative forte dans ce nouveau bâtiment hautement symbolique: Soto est choisi pour transformer les halls d'entrée en des espaces uniques. Ces lieux de passage correspondent parfaitement à l'idée que se fait le créateur de la manière avec laquelle on regarde sa production: en mouvement. En effet, le mouvement du spectateur est en quelque sorte le moteur de son œuvre: à chaque pas, le regardeur voit le relief se transformer, changer de couleur ou parfois disparaître derrière un plan jusque-là ignoré.

Dans ce contexte, Soto produit et fait don d'œuvres à la structure menée par Renard. On y trouve les éléments qui font de l'artiste un défricheur de l'art optique: les reliefs, avec des espaces paradoxaux par des plans superposés qui interfèrent entre eux, se jouent du regard, le transportent. Cet art, qu'on peut appeler perceptif, ne va pas s'appuyer sur la forme mais plutôt sur la capacité de la forme à mettre en branle le système perceptif, à l'activer, à le perturber.

Pour comprendre la présence de Jesús Rafael Soto dans la collection, il faut se replonger dans le contexte économique et politique de l'époque: lorsque toutes les directions des grands groupes économiques internationaux espèrent se différencier par des choix forts et osés, Renault sait que c'est aussi par la voie artistique que peut s'affirmer son identité. De plus, l'œuvre du créateur vénézuélien correspond à ce que recherche le constructeur automobile: une distinction esthétique propre aux années 1970 durant lesquelles progrès technique et espérance sociale pouvaient aller de pair, unies dans une recherche de la forme, ici magnifiée. Le demi-siècle qui nous sépare de la réalisation de *Gran Amarillo* montre combien les recherches de Soto conservent un caractère contemporain: au-delà du fait qu'elles ont inspiré toute une nouvelle génération de plasticiens et sculpteurs, elles interrogent toujours notre rapport à l'espace et au temps, à une époque - la nôtre - où la recherche scientifique prend une part d'autant plus prépondérante dans notre quotidien.

« Ce qui m'intéresse c'est la transformation de la matière. Prendre un élément, une ligne, un morceau de bois, de fer et le transformer en pure lumière... le transformer en vibrations. »

JESÚS RAFAEL SOTO



■ λ + 107

SAM FRANCIS

(1923-1994)

Sans titre

signé et daté 'Sam Francis 80' (au dos)
acrylique sur toile
122 x 366 cm.
Peint en 1980.

signed and dated 'Sam Francis 80' (on the reverse)
acrylic on canvas
48 x 144 1/8 in.
Painted in 1980.

€200,000-300,000
US\$220,000-320,000
£180,000-260,000

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Los Angeles, Riko Mizuno Gallery, *Sam Francis: Work Dedicated to Kusuo Shimizu*, mars-avril 1980.
New York, André Emmerich Gallery, *Sam Francis: Recent Work*, avril-mai 1980.
Gordes, Abbaye de Sénanque, *Sam Francis, Oeuvres nouvelles*, mai-août 1980, p. 7, No. 9.
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 88 et 89).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré à l'inverse en couleurs au catalogue d'exposition pp. 84 et 85).
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019, p. 37 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 34-36).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 196 (illustré en couleurs p. 51).
A. Hindry et M. Renard, Renault, *La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs pp. 98-99; deux vues *in situ* illustrées pp. 31-32).
D. Burchett-Lere, *Sam Francis: Catalogue Raisonné of Canvas and Panel Paintings, 1946-1994*, Glendale, 2011, pp. 117 et 352, Fig. 130, No. 747 (illustré en couleurs p. 116; illustré en couleurs DVD I).
Sam Francis: Online Catalogue Raisonné Project, 2020, No. SFF.747.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

« C'est tout juste si je devais me mettre à nager dans le tableau. Les grands formats posés au sol m'obligeaient à marcher sur la toile et à peindre de l'intérieur. »

SAM FRANCIS





Sam Francis au travail dans son studio de Broadway, Santa Monica, California, 1983.
© 2024 Sam Francis Foundation, California / Adagp, Paris. Photo © Jerry Sohn.

Longue de trois mètres, cette œuvre monumentale date d'une période charnière de la trajectoire de Sam Francis. Des éclats ardents de rouge et de jaune partent ici à la rencontre de taches évanescentes de vert, de bleu et de violet. Un peu partout, les éclaboussures de couleur répandent leurs gouttes et leurs sillons sur l'immensité blanche de la toile. Peint en 1980, ce tableau reflète pleinement l'exubérance du geste et du format qui caractérisent les vingt dernières années, magistrales, de la carrière de l'artiste. C'est durant cette période qu'il adhère avec ferveur au projet artistique de la Régie, *Recherches, art et industrie*, ayant été sollicité par Claude-Louis Renard pendant les années 1970. Il faut dire que le Californien a le profil idéal pour cet ambitieux programme de soutien à la création contemporaine : une insatiable soif d'innovation, des liens forts avec la France, une inclination pour les voyages, un penchant pour les voitures... Aussi, l'arrivée dans l'écurie Renault de ce monstre sacré de l'abstraction américaine d'après-guerre, et la collaboration fructueuse qui s'ensuit, marquent un tournant décisif dans le rayonnement international du projet.

C'est lors d'une longue hospitalisation à la fin de la Seconde Guerre mondiale que naît la vocation de peintre de Sam Francis. Engagé dans l'armée de l'air américaine, il est victime d'une tuberculose osseuse à la suite d'un accident d'avion en 1944. Fasciné par les reflets mouvants qu'il aperçoit sur le plafond de sa chambre d'hôpital, il observe la lumière changeante et la variation des couleurs au fil des heures. Très vite, il renonce à ses études de médecine et se met à peindre en autodidacte, avant de se former aux beaux-arts à l'université de Berkeley, où il s'abreuve des enseignements d'artistes comme Clyfford Still ou Mark Rothko. En 1950, il s'installe à Paris. Il se lie d'amitié avec un certain nombre d'expressionnistes abstraits de la seconde génération, dont Jean-Paul Riopelle et Joan Mitchell, qui résident alors dans la capitale. C'est aussi à Paris qu'il s'imprègne des leçons des postimpressionnistes français : il est profondément touché par les *Nymphéas* de Claude Monet et par les recherches chromatiques d'Henri Matisse, de Pierre Bonnard et de Paul Cézanne.

Grand voyageur, Sam Francis ne cesse de parcourir le monde après son retour en Californie en 1962. Il s'intéresse tout particulièrement à l'art, à la culture et à la philosophie qu'il découvre au Japon : notamment le « ma », un concept qui considère l'espace vierge, l'intervalle, comme l'une des composantes essentielles de toute forme esthétique. L'Américain en hérite une sensibilité raffinée, une prédisposition pour les interactions subtiles entre les vides et les pleins. Il en fait la sève-même de son expression. Lumière et obscurité papillonnent à l'unisson sur ses supports, s'entraînant l'une et l'autre dans leur course. L'intensité des teintes est exaltée par le vertige des étendues blanches qui les entourent. Pendant vingt ans, l'artiste approfondit ces recherches, variant la dynamique du dialogue entre peinture et vacuité. Les « Edge paintings » des années 1960 relèguent la couleur aux bords de la toile pour laisser en son centre un espace béant, intact, comme une zone offerte à la contemplation. Au début des années 1970, les « Fresh Air paintings » se laissent au contraire aller au hasard d'un geste plus spontané, dont les furtives explosions de pigments rompent le silence blanc de la toile. Exposées en 1978 au Centre Pompidou, les « Matrix paintings » adoptent quant à elles une approche beaucoup plus structurée du plan pictural où,

parmi un frémissant quadrillage de couleurs, les trouées régulières du fond vierge ouvrent des fenêtres sur le néant.

Cette œuvre de 1980 voit le jour à l'apogée de cette période virtuose. Si le réseau de lignes géométriques qui sous-tend la composition résonne, sous certains aspects, avec la série des 'Matrix', l'ensemble témoigne surtout d'un nouvel engouement pour la texture et la souplesse des coulures, que l'artiste mêle à des taches informelles ; une expression de l'instinct qui débouchera sur l'ultime phase, triomphale, de sa production. Ici, les innovations des dix années précédentes sont palpables : on retrouve notamment cette monumentalité qui oblige de plus en plus Sam Francis à se tenir debout sur ses toiles, posées à même le sol, pour pouvoir y appliquer ses pigments. Fluides, opalescents, les envoûtants voiles de couleurs évoquent aussi ses expériences récentes avec le Photo-Flo, un agent mouillant qui favorise l'écoulement de la peinture et la formation de poches de teintes, semblables à de l'aquarelle. L'œuvre qui en découle est une déflagration de vie et de mouvement, l'image-même de la spontanéité : celle d'un artiste qui mit sa vie au service de la couleur et de la lumière. Et qui tenta d'en révéler les secrets, dans le marc de peinture.



Jackson Pollock, *Eyes in the Heat (Sounds in the Grass Series)*, 1946, Peggy Guggenheim Foundation, Venise. © Adagp, Paris, 2024. Photo © Bridgeman Images.

« La couleur est la lumière en feu. »

SAM FRANCIS

■ λ + 108

JEAN DUBUFFET

(1901-1985)

Paysage avec villa et personnage

signé des initiales et daté 'J.D. 74' (en bas au centre); signé, titré et daté "'Paysage avec villa et personnage" J. Dubuffet 74' (au dos)
vinyle sur toile
195.4 x 130.5 cm.
Réalisé en 1974.

signed with the initials and dated 'J.D. 74' (lower center); signed, titled and dated "'Paysage avec villa et personnage" J. Dubuffet 74' (on the reverse)
vinyl on canvas
76 7/8 x 51 3/8 in.
Executed in 1974.

€700,000-900,000
US\$760,000-970,000
£610,000-770,000



Jean Dubuffet devant le décor créé pour le spectacle "Coucou Bazar", 1978.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Mondadori Portfolio / Bridgeman Images.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Paris, Centre national d'art contemporain, *Jean Dubuffet: Paysages castillans, Sites tricolores*, No. 32 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p.).
Tokyo, Sompo Japan Seiji Togo Museum of Art, *Renault Collection: Contemporary French Art*, juillet-septembre 2003, p. 14, No. 15.
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 69).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 36).
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.

BIBLIOGRAPHIE

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XXVIII: Roman burlesque, Sites tricolores*, Paris, 1979, pp. 179 et 183, No. 190b (illustré p. 140).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999, p. 195 (illustré en couleurs p. 105).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 72; une vue *in situ* illustrée p. 32).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

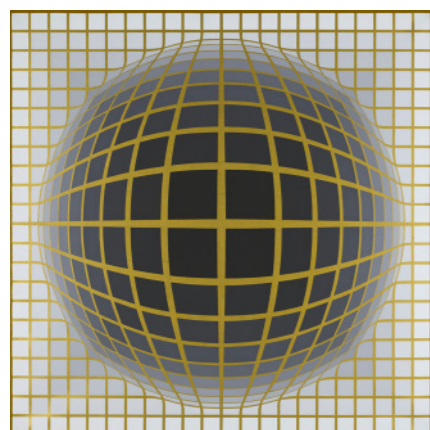


VICTOR VASARELY
(1906-1997)

Re-Na

signé 'vasarely-' (en bas au centre); signé deux fois, titré et daté 'VASARELY "RE-NA" 1968-1974 vasarely-' (au dos)
acrylique sur toile
180,5 x 180,5 cm.
Peint en 1968-1974.

signed 'vasarely-' (lower center); signed twice, titled and dated 'VASARELY "RE-NA" 1968-1974 vasarely-' (on the reverse)
acrylic on canvas
71 x 71 in.
Painted in 1968-1974.
€80,000-120,000
US\$86,000-130,000
£69,000-100,000



Victor Vasarely, *Re-Na II A*, 1968, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, Paris.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Bertrand Prévost.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

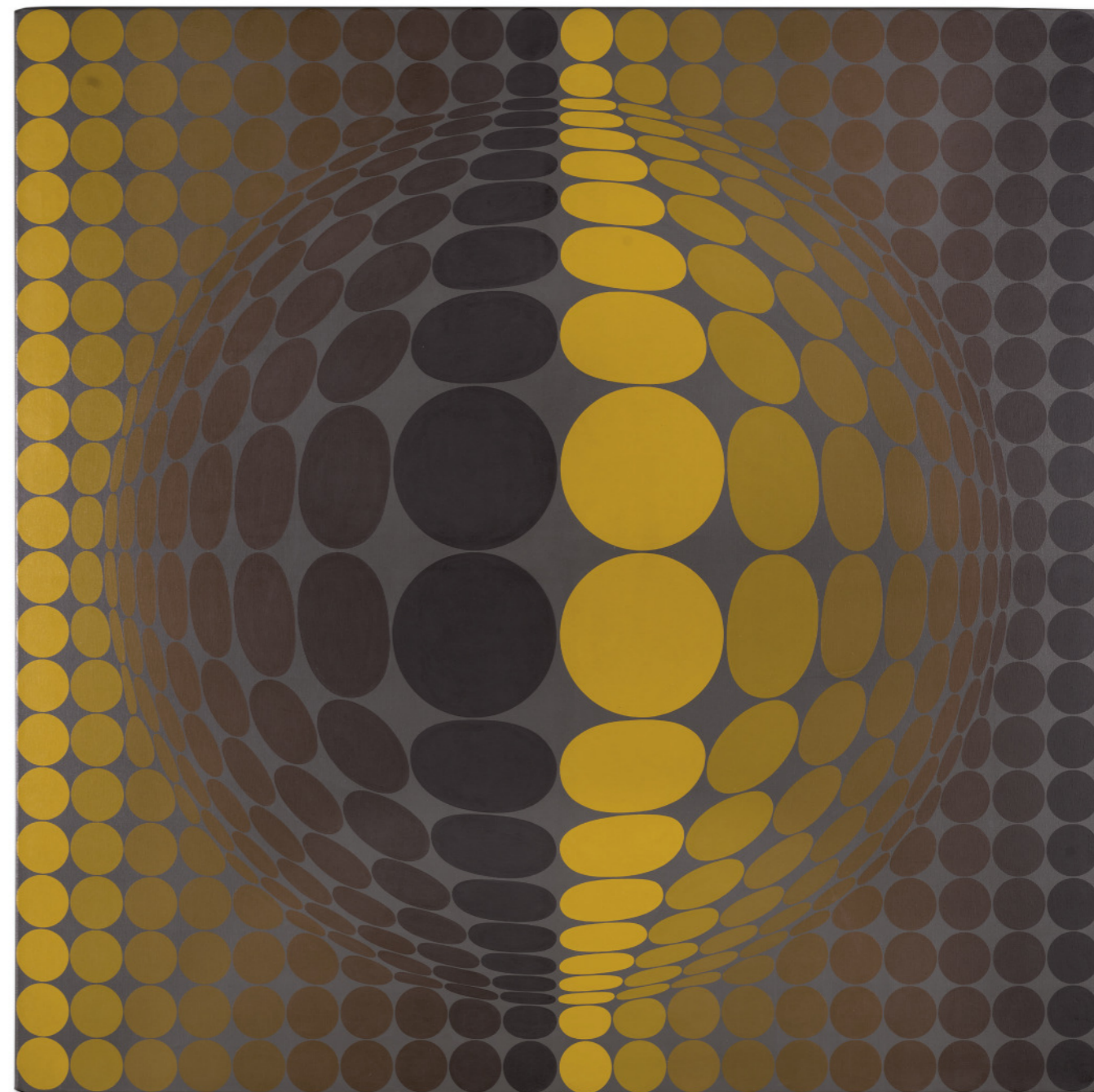
EXPOSITION
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 122). Paris, Centre Pompidou, *Vasarely, Le partage des formes*, février-mai 2019, p.229 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 172). Nice, espace culturel départemental Lympia, *Vasarely, d'un art programmatique au numérique*, juin-octobre 2023, No. 44 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 44).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs, p. 203).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 165).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Pierre Vasarely, Président de la Fondation Vasarely, légataire universel et titulaire du droit moral de Victor Vasarely. Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné en préparation par la Fondation Vasarely à Aix-en-Provence.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

Devenu pionnier dans une ère pré-digitale, l'art de Vasarely, codifiable et programmable, est envisagé pour une production en série qui utilise des matériaux industriels. Mais, tandis qu'il commence à développer un langage visuel unique, l'artiste perçoit que ses compositions géométriques ne sont pas encore complètes. Il leur manque un aspect supplémentaire: l'apparence du mouvement. Dès lors, à contre-courant d'un art cinétique tangible, l'artiste décide de s'intéresser à la manière dont le cerveau perçoit ce mouvement. Il observe la façon dont les vagues à la surface de l'eau, ou sous l'effet de la chaleur du soleil, créent l'illusion que l'espace est déformé et que les objets solides sont fluides. C'est avec des compositions telles que *Re-Na* qu'il applique cette réflexion, introduisant des motifs d'ondulation dans ses structures géométriques, et déformant apparemment les surfaces des œuvres. Ainsi, devant *Re-Na* la surface semble gonfler vers l'extérieur. Plus étonnant encore, dès que l'œil comprend ce qu'il voit dans ces motifs d'ondulation, l'image semble se déplacer, offrant à la fois l'illusion d'un espace tridimensionnel, et comme l'impression de circulation.



ALEXANDER CALDER

(1898-1976)

Sans titre

signé et daté 'Calder 70' (en bas à droite)
gouache et encre sur papier
74.9 x 109.2 cm.
Réalisé en 1970.

signed and dated 'Calder 70' (lower right)
gouache and ink on paper
29½ x 43 in.
Executed in 1970.

€30,000-50,000
US\$33,000-54,000
£26,000-43,000

PROVENANCE

Collection privée
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Hazan, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 193)
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 61)

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de la Fondation Calder, New York, sous le No. A30223.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



Joan Miró, *Air*, 1937, Collection privée.
© Successió Miró / ADAGP 2024.
Photo © Archives Charmet / Bridgeman Images

Avec sa palette très vive de couleurs primaires et son saisissant ballet de formes géométriques, *Sans titre* (1970) est parfaitement représentative du langage visuel si particulier, si reconnaissable d'Alexander Calder. Exécutée au crépuscule de la vie de l'artiste, une période marquée par des commandes d'État monumentales, cette œuvre porte le sceau d'une carrière exceptionnelle. Ici, les divers éléments de la composition se fragmentent et se dispersent dans une pléiade hypnotique de formes abstraites. Une nuée de cercles part à la rencontre d'ellipses, évoquant de complexes systèmes solaires constellés de lunes blanches, de soleils rouges et jaunes, de percées noires... Né en 1898 à Philadelphie dans une famille d'artistes, Calder doit principalement sa notoriété à son œuvre sculpté, et plus spécifiquement à ses fameux mobiles cinétiques initiés au début des années 1930 : on ne présente plus ces structures d'une grande délicatesse, composées de feuilles de métal suspendues à des fils, qui laissent flotter dans le vide leurs élégantes formes. Ici, en transposant ces « dessins dans l'espace » sur une surface plane, l'artiste traduit parfaitement aux deux dimensions du papier cette idée d'un univers tout en mouvement.

C'est en 1953, lors d'un séjour d'un an à Aix-en-Provence, que Calder peint sa première suite de gouaches. Installé avec sa famille dans une petite maison au hameau des Granettes, il aménage un atelier de fortune à l'intérieur d'un hangar à charrettes. Au contact de la splendeur du Midi, de son soleil, de sa nature luxuriante naît un engouement pour la gouache ; celle-ci devient une partie intégrante de sa pratique jusqu'à sa mort en 1976. La peinture à l'eau s'avère en effet parfaitement adaptée au procédé de Calder, très spontané. Ici, son emblématique palette bleue, rouge, jaune, blanche et noire rappelle ses influences premières. L'artiste parle ainsi de ce rapport à la couleur : « Je veux que les choses soient différenciées. Du noir et du blanc tout d'abord, puis du rouge, et ensuite, j'hésite. [...] Je voudrais tout peindre en rouge tant cette couleur me plaît. Je me dis parfois que j'aurais rêvé d'être un fauve en 1905 » (A. Calder et K. Kuh, 'Alexander Calder', *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Modern Artists*, New York, 2000, p. 41).

Lorsqu'il quitte New York pour Paris en 1926, Calder s'immerge très vite dans les milieux d'avant-garde de la capitale où il fréquente entre autres Marcel Duchamp, Piet Mondrian et Paul Klee. S'il se nourrit volontiers de ces influences, les liens d'amitié qu'il tisse avec Joan Miró – l'amitié de toute une vie – seront sans doute plus déterminants encore pour son évolution stylistique. L'affinité entre les deux artistes est particulièrement frappante dans les gouaches de Calder, dont les motifs, ni tout à fait abstraits, ni tout à fait biomorphiques, revêtent une forte portée symbolique. Issue d'une période tardive de sa maturité, cette œuvre de 1970 est habitée par l'esprit géométrique et les composants avec lesquels il a bâti l'ensemble de son art. Réalisée deux ans après que Calder devient officier de la Légion d'Honneur en 1968, *Sans titre* témoigne de sa passion infatigable pour la gouache et révèle une faculté virtuose à faire naître sur le papier le même dynamisme, la même kinesthésie qu'il a su cultiver dans les trois dimensions de la sculpture.



λ + 111

JOAN MIRÓ

(1893-1983)

Femme, oiseaux

signé 'Miró' (en bas à droite); daté et inscrit '12. IX.79. Femme oiseaux' (au dos)
encre de Chine, lavis d'encre de Chine et crayon gras sur papier
105.7 x 75.3 cm.
Réalisé le 12 septembre 1979.

signed 'Miró' (lower right); dated and inscribed '12. IX.79 Femme oiseaux' (on the reverse)
brush and India ink, wash and India ink and wax crayon on paper
41 $\frac{1}{8}$ x 29 $\frac{3}{8}$ in.
Executed on 12 September 1979.

€60,000-80,000
US\$65,000-86,000
£52,000-69,000



Joan Miró, *Femme et oiseaux*, 1976, Centre Pompidou Paris. © Successió Miró / ADAGP 2024. Photo © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

PROVENANCE

Galerie Maeght, Barcelone
Galerie Maeght, Paris
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Tokyo, Sompo Japan Seiji Togo Museum of Art, *Renault Collection: Contemporary French Art*, juillet-septembre 2003, No. 101.
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 85).
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 200; décrit 'Sans titre'; dimensions erronées).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 123; dimensions erronées).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings, 1978-1981*, Paris, 2018, vol. VI, p. 202, No. 4864 (illustré n.p.).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



JEAN FAUTRIER

(1898-1964)

Brisures

signé et daté 'fautrier 60' (en bas à droite)
technique mixte sur papier marouflé sur toile
89 x 130.3 cm.
Réalisé en 1960.

signed and dated 'fautrier 60' (lower right)
mixed media on paper laid on canvas
35 x 51¼ in.
Executed in 1960.

€180,000-250,000
US\$200,000-270,000
£160,000-210,000

PROVENANCE

Galerie Michel Couturier, Paris
Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

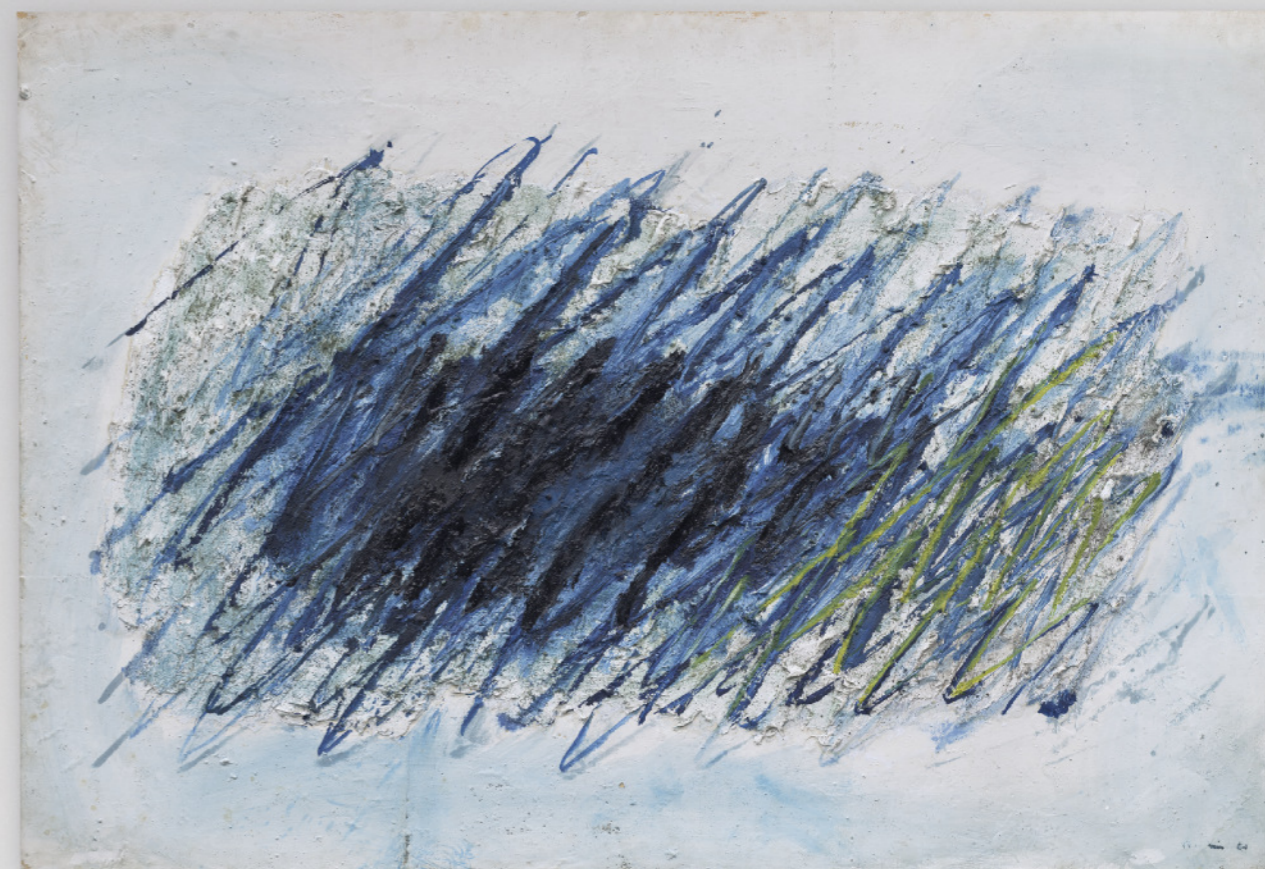
EXPOSITION

Venise, 30° *Esposizione internazionale d'arte - La Biennale de Venise*, juin-octobre 1960, p. 154, No. 106 (titré 'Rotture').
Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriet, *Utställning*, février-mars 1962, No. 13 (titré 'Brisures').
Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, *1er Salon international de Galeries pilotes. Artistes et découvreurs de notre temps*, juin-septembre 1963 (illustré au catalogue d'exposition p. 75).
Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 20° *Salon de mai*, mai-juin 1964, p. 28, No. 55 (illustré au catalogue d'exposition p. 13).
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 97).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 63).

BIBLIOGRAPHIE

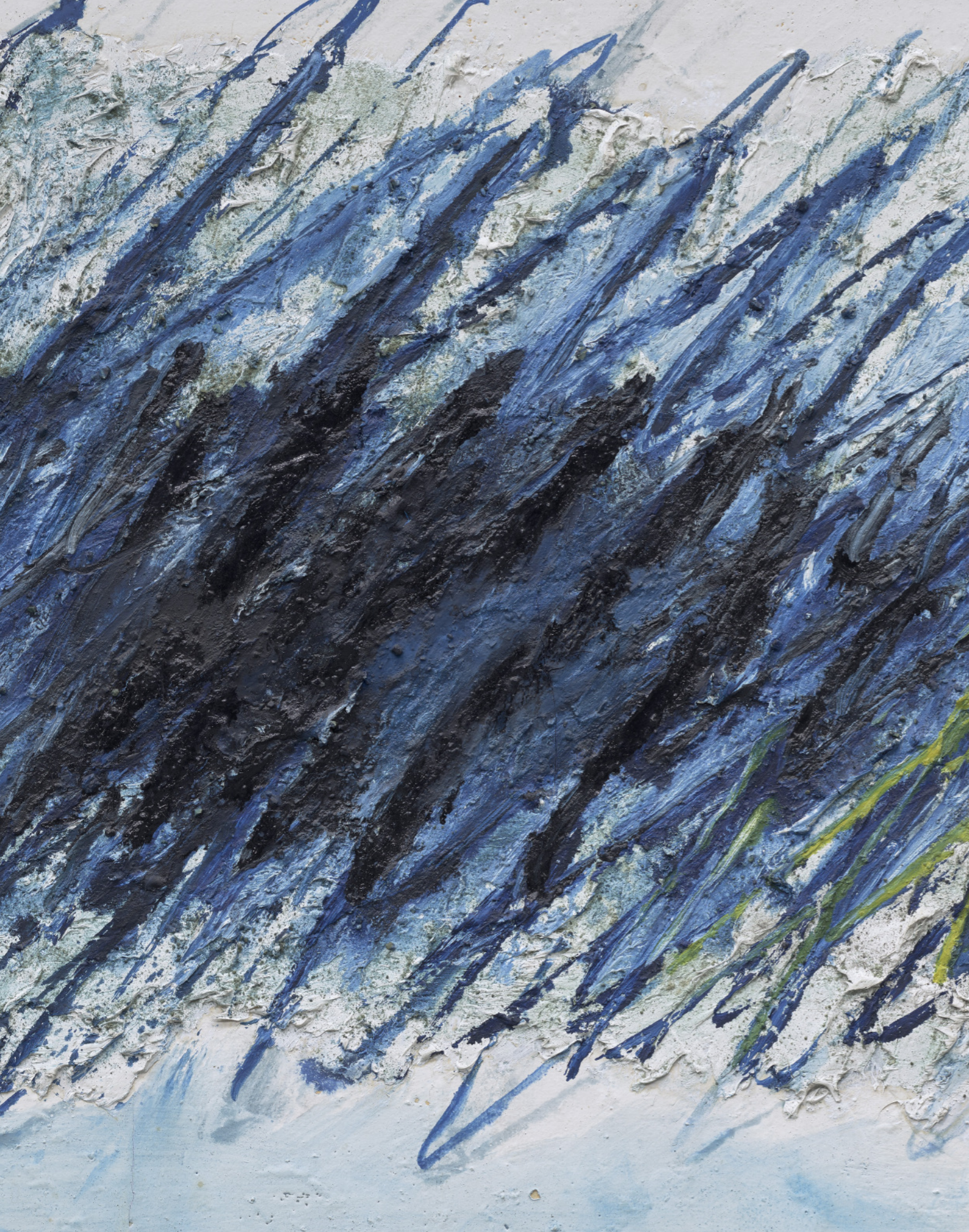
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 196).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 97).
M.-J. Lefort, *Fautrier, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 2023, No. 1107 (illustré en couleurs p. 556).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



« Tout peut être exprimé avec presque rien. »

JEAN FAUTRIER



Jean Fautrier naît à Paris en 1898 mais s'installe rapidement en Angleterre, à la mort de son père, alors qu'il n'est âgé que de dix ans. Quatre ans plus tard, il commence à étudier à la Royal Academy de Londres, avant de s'inscrire à la Slade School of Fine Art, où il découvre les œuvres de J. M. W. Turner et ses atmosphères singulières. Dès lors, son œuvre suivra une trajectoire unique, à rebours des modes et des courants, depuis les scènes figuratives des années 1920 jusqu'aux grands tableaux informels des années 1960.

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. Préférant la compagnie des écrivains à celle des artistes, il fréquente Malraux et Paulhan, mais vit aussi dans la confidence 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 ces *Brisures*, 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^e siècle, n°9, juin 1957).

Les matières de Fautrier ne ressemblent en effet à aucune autre : faites d'un mélange huile, de pâte de plâtre et pigments projetés directement sur la toile, elles génèrent une vibration que *Brisures* donne à voir de manière spectaculaire. A la manière d'une écriture, nerveuse, rythmée, la composition scande la surface de gauche à droite, superposant les couches de bleus, de noirs et de verts. L'ensemble produit comme un séisme sur la toile, la fendant, la *brisant* de l'intérieur et étendant ses déflagrations de part et d'autre de la surface. Comme l'a écrit Karen Rosenberg, Fautrier était « un véritable 'artiste d'artiste', une figure importante pour Gerhard Richter comme pour d'autres peintres de la nouvelle génération européenne ». ("Jean Fautrier", Columbia University Wallach Art Gallery, New York, USA, *in* *Frieze* 76, Londres, juin 2003). En effet, ses toiles texturées et sa palette de couleurs restreinte anticipent les stratégies employées par des plasticiens tels Cy Twombly, Georg Baselitz ou Anselm Kiefer.



Cy Twombly, *Untitled*, 1970, Minneapolis Institute of Art.
© Cy Twombly Foundation.

Photo © Minneapolis Institute of Art / Gift of Mr. and Mrs. William N. Driscoll in memory of Charlotte Driscoll Gage / Bridgeman Images.

ANTONI TÀPIES (1923-2012)

Dyptique aux signes marron

signé 'Tapiés' (en bas à droite)
encre de Chine, sable, tissu et gouache sur papier;
en deux éléments.
62 x 191,3 cm.
Réalisé en 1981.

signed 'Tapiés' (lower right)
black ink, sand, fabric, and gouache on paper;
in two elements.
24 3/8 x 75 1/4 in.
Executed in 1981.

€50,000-70,000
US\$54,000-75,000
£43,000-60,000

PROVENANCE
Galerie Maeght, Paris
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galerie Maeght, *Antoni Tàpies, encres et vernis*, juin-juillet 1982, No. 21.
Tokyo, Somp Museum of Art, *Exposition d'art contemporain français, Collection Renault*, juillet-septembre 2003, p. 16, No. 105 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n. p.).

BIBLIOGRAPHIE
A. Agustí, *Tàpies: Catalogue raisonné, 1976-1981, Vol. 4*, Paris, 1996, pp. 469 et 476, No. 3956 (illustré p. 363).
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 201 (illustré en couleurs p. 48).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs pp. 136 et 137).

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

Ce superbe *Dyptique aux signes marron* de deux mètres d'envergure donne à voir toute la richesse du langage plastique d'Antoni Tàpies : ce langage singulier de la matière et des textures, qui traverse l'ensemble de son œuvre. Composée d'encre, de gouache et de ruban adhésif noir, ici la surface brute et composite de la toile est empreinte de mystère. Souple et spontané, presque graphique, un gribouillage noir se déploie le long des deux panneaux, dans un déferlement informel de lignes, de lettres et de coulures qui semblent jaillir du plan pictural pour se dissoudre aussitôt. Sous cette masse obscure, deux croix – motif de prédilection de l'artiste – ont été disposées de façon parfaitement symétrique. Comme Jean Dubuffet, Tàpies figure parmi les représentants de l'art informel qui ont joué un rôle primordial au sein de la collection Renault. Inclus dans plusieurs projets de mécénat, Le Catalan (dont quelques œuvres ont longtemps habillé les bureaux de l'entreprise) a notamment participé en 1983 au grand cycle d'exposition orchestré par Claude-Louis Renard à l'abbaye de Sénanque. Conçu deux ans plus tôt, *Dyptique aux signes marron* témoigne de la touche toujours plus gestuelle, plus calligraphique, qui caractérise sa production des années 1970-1980, marquée par un intérêt grandissant pour l'esthétique et la pensée japonaises.

Né à Barcelone en 1923, Tàpies est encore adolescent lorsqu'il est victime d'une crise cardiaque. C'est durant sa longue convalescence que naît sa fascination pour l'art : il se passionne surtout pour les surréalistes et les œuvres de Paul Klee et Joan Miró. En 1950, dans le cadre d'une bourse de séjour pour la France, il s'installe à Paris où, sous l'aile de l'influent critique d'art Michel Tapié, il s'immerge pleinement dans les milieux d'avant-garde de la capitale. Une peinture expressive et abstraite d'un genre nouveau, que Tapié qualifie d'"art informel", est alors en plein essor. Fort de son inépuisable répertoire de textures et de matières, allié à un lexique de signes et de symboles sibyllins, l'artiste catalan en devient bientôt l'un des principaux représentants. S'il est fondamentalement européen, l'art informel reste intimement lié à certains courants abstraits américains : des affinités qui semblent évidentes dans ce diptyque dont le coup de pinceau sombre, tout en tourbillons effrénés, n'est pas sans rappeler la manière de Robert Motherwell ou de Franz Kline.

Tàpies partage avec les expressionnistes abstraits la notion de transcendance, de quête spirituelle. Élevé dans le chaos de la Guerre Civile, dans une région meurtrie par les tensions du nationalisme catalan des années 1930, il n'est que trop conscient des stigmates que les combats ont laissé, physiquement comme moralement, sur son pays. Tons bruns, textures rugueuses et surfaces accidentées, ses premières œuvres évoquent volontiers des ruines ou des façades parcourues de traces : celles, douloureuses, de la destinée humaine. Sous ce jour, la croix devient un emblème lourd de sens, à la fois crucifix et symbole de communication rompue, d'impasse, d'obstruction. Si l'œuvre de Tàpies s'est longtemps nourrie de sagesse orientale et de philosophie occidentale, les années 1970 et 1980 sont marquées par une étude approfondie du bouddhisme zen, alimentée par les enseignements des grands moines et artistes japonais des XVIII^e et XIX^e siècles. Comme en témoigne *Dyptique aux signes marron*, son expression se laisse alors porter, de plus en plus, par les aléas du pinceau. Le tracé se rapproche librement de l'écriture ou du dessin. Les surfaces crues de ses débuts, semblables à des murs éraflés, cèdent peu à peu leur place à des espaces vacants : en découle un art tout en zones de silence et de contemplation. Ici, le résultat ressemble à une vaste peinture murale, dont chaque croix vient entrouvrir une porte vers l'au-delà.



λ + 114

JOAN MIRÓ

(1893-1983)

Tête de Tériade

signé et numéroté 'Mirò 2/8' (sur le côté droit);
avec la marque du fondeur 'Susse Fondateur Paris'
(au dos de la base)
bronze à patine brune foncée
Hauteur: 31.4 cm.
Largeur: 34 cm.
Conçue en 1972; cette épreuve fondue en 1975
dans une édition de huit exemplaires plus trois
épreuves d'artiste.

signed and numbered 'Mirò 2/8' (on the right side);
and with the foundry mark 'Susse Fondateur Paris'
(at the back of the base)
bronze with dark brown patina
Height: 12 $\frac{3}{8}$ in.
Length: 13 $\frac{3}{8}$ in.
Conceived in 1972; this bronze cast in 1975 in an
edition of eight plus three artist's proofs.

€60,000-80,000
US\$65,000-86,000
£52,000-69,000



Gisèle Estate, *Tériade dans son bureau*, 1953,
Centre Pompidou. Photo © Estate Gisèle Freund/
IMEC Images Photo credits: Guy Carrard - Centre
Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

PROVENANCE

Galerie Maeght, Paris
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

BIBLIOGRAPHIE

A. Jouffroy et J. Teixidor, *Miró, Sculptures*, Paris, 1980, p. 246, No. 284
(un autre exemplaire illustré p. 208).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999 (illustré en
couleurs p. 200).
E. Fernández Miró et P. Ortega Chapel, *Joan Miró, Sculpture, Catalogue
raisonné, 1928-1982*, Paris, 2006, p. 312-313, No. 330 (un autre exemplaire
illustré p. 312).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet,
une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 122).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels
résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



« Je ne rêve jamais la nuit, mais dans mon atelier
je suis en plein rêve. [...] C'est quand je travaille,
quand je suis éveillé que je rêve. [...] Le rêve
est dans ma vitalité, pas dans les marges, pas
provoqué. Jamais. »

JOAN MIRÓ



■ λ + 115

JEAN DUBUFFET
(1901-1985)

Lice tapisse

signé des initiales et daté 'J.D. 72' (en bas à droite)
acrylique sur Klégécell
288 x 386 cm.
Réalisé en 1972.

signed with the initials and dated 'J.D. 72' (lower right)
acrylic on Klegecell
115¾ x 153½ in.
Executed in 1972.

€1,000,000-1,500,000
US\$1,100,000-1,600,000
£860,000-1,300,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *représentations du spectacle 'Coucou Bazar'*, novembre-décembre 1973.
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 77).

BIBLIOGRAPHIE
M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XXVII: Coucou Bazar*, Paris, 1976, pp. 238 et 241, No. 100 (illustré p. 65).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 195 (illustré en couleurs p. 76).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 75).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



Exposition de la collection d'art Renault, São Paulo, 2009.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Tous droits réservés.



ARMAN
(1928-2005)

Archets

signé 'Arman' (en bas à gauche)
huile et encre sérigraphique sur toile
207 x 154 cm.
Réalisé en 1970.

signed 'Arman' (lower left)
oil and silkscreen ink on canvas
81½ x 60¾ in.
Executed in 1970.

€15,000-20,000
US\$17,000-21,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*,
Paris, 1999, p. 193.
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection
d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure
pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 57).

Veuillez noter que Christie's demandera aux
acheteurs non professionnels résidant dans l'Union
Européenne (hors France) d'organiser le transport
de ce lot.



Arman et Claude Renard dans les ateliers Renault.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Tous droits
réservés.



« Arman nous a ouvert les yeux sur la nature
moderne. Son aventure recoupe exactement celle
de l'objet contemporain : un regard neuf sur le
monde, traduit dans le langage simple et direct
du consommateur. »

PIERRE RESTANY



Niki de Saint Phalle chez elle, près de Paris, 1981.
© 2024 Niki Charitable Art Foundation / Adagp,
Paris. Photo © Michiko Matsumoto.

NIKI DE SAINT PHALLE

(1930-2002)

The White Goddess / La femme brune

signé et daté 'Niki de Saint Phalle 1964' (au dos)
peinture, laine et objets divers sur panneau
182 x 114 x 34 cm.
Réalisé en 1963-1964.

signed and dated 'Niki de Saint Phalle 1964' (on the reverse)

paint, wool and various objects on board
71 3/8 x 43.2/8 x 13 3/8 in.
Executed in 1963-1964.

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£86,000-130,000



Niki de Saint Phalle, *La Mariée*, 1963.
© Niki Charitable Art Foundation / ADAGP, Paris.
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.
GrandPalaisRmn / Georges Meguerditchian.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Zurich, Gimpel & Hanover Galerie, *Niki de Saint Phalle*, mai-juillet 1968.
Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, *Niki de Saint Phalle: la donation*, mars-octobre 2002, p. 330 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 194).
Tokyo, Sompo Japan Seiji Togo Museum of Art, *Renault Collection: Contemporary French Art*, juillet-septembre 2003, p. 16, No. 102.
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 125).
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019, p. 108 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 109).

BIBLIOGRAPHIE

M. Rheims, 'Niki de Saint Phalle, l'art et les mecs', in *Vogue*, Paris, février 1965 (illustré en couleurs p. 61).
Les nanas au pouvoir, catalogue d'exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1967 (un détail illustré n.p.).
Niki de Saint Phalle: Werke 1962-1968, catalogue d'exposition, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1968 (un détail illustré n.p.).
In *L'illustré*, no. 47, Lausanne, 21 novembre 1968 (illustré en couleurs n.p.).
Niki de Saint Phalle: Werke 1962-1968, catalogue d'exposition, Kunstverein Hannover, Hanovre, 1969 (un détail illustré n.p.).
'How live an artist', in *Switch*, vol. 4, no. 7, Japan, octobre 1986, (illustré p. 60).
M. Matsumoto, 'Portrait of Niki de Saint Phalle', in *PARCO CO*, Tokyo, 1986 (illustré n.p.).
Niki de Saint Phalle, catalogue d'exposition, Kunst und Ausstellungshalle, Bonn, 1992 (illustré en couleurs p. 53).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999, p. 200 (illustré en couleurs p. 38).
J. Parente, P. Restany et Y. Masuda, *Niki de Saint Phalle, Catalogue raisonné. Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, Vol. 1*, Lausanne, 2001, p. 391, No. 390 (illustré en couleurs p. 181).
A. Hindry, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 127).
C. Francblin, *Niki de Saint Phalle, la révolte à l'oeuvre*, Hazan, Paris, 2013, p. 144.
'Belles ! Belles ! Belles ! Les femme de Niki de Saint Phalle', in *Vallois*, Paris, septembre-octobre 2017 (illustré en couleurs p. 11).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Niki Charitable Art Foundation, Santee.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.





The *White Goddess / La Femme brune* (1963-1964) est un exemple particulièrement éloquent des premiers assemblages de Niki de Saint Phalle. Composés de plâtre, de peinture, de tissu et d'objets récupérés, ces effigies de bric et de broc sont un pont essentiel entre les tableaux-tirs que l'artiste réalise à partir de 1961 (en tirant à la carabine sur des sacs de peinture disposés sur des supports blancs, souvent ornés de jouets et de figurines) et ses plantureuses *Nanas*, éclatantes de féminité et de couleurs, qui voient le jour en 1965. Avec son visage pétrifié, sa corpulence monstrueuse et son port solennel, la créature représentée ici évoque à bien des égards une icône de fertilité. Le corps et la chevelure de laine sont constellés de fleurs en plastique et de jouets, parmi lesquels on distingue des animaux de la ferme, des poupées, des têtes de mort et un motocycliste. Initialement intitulée *La Femme brune*, cette œuvre était bariolée de couleurs jusqu'à ce que l'artiste la recouvre intégralement de peinture blanche et la rebaptise *The White Goddess*. Constituée des débris de la vie moderne, cette improbable divinité, sorte de monument sans âge à la gloire du pouvoir féminin, soulève certains des sujets de prédilection de l'artiste : maternité, genre, sexualité, puissance créatrice... Plusieurs œuvres de cette période charnière, très ressemblantes, sont actuellement conservées dans des collections majeures, notamment *La Mariée* (1964, Centre Pompidou, Paris), *L'Accouchement rose* (1964, Moderna Museet, Stockholm) ou *Autel des Femmes* (1964, Sprengel Museum Hannover).

Hantée par le souvenir d'une enfance privilégiée mais douloureuse, Niki de Saint Phalle se lance à corps perdu dans l'art à la suite d'une dépression nerveuse dont elle est victime au début des années 1950. « Je serais probablement en prison, ou encore dans un hôpital psychiatrique, si l'art ne m'avait pas permis d'extérioriser la colère profonde que j'éprouvais envers mes parents, envers la société », confiera-t-elle par la suite (citée in A. Levy, 'Beautiful Monsters', *The New Yorker*, 11 avril 2016). Partageant sa vie entre Paris, Nice et Deia (à Majorque), elle sillonne l'Europe durant le restant des années 1950 avec son premier mari Harry Matthews et leurs jeunes enfants. Cette époque formatrice est notamment marquée par sa découverte bouleversante de l'œuvre d'Antoni Gaudí dans les environs de Barcelone, ainsi que sa rencontre avec l'écrivain anglais Robert Graves, qui la surnomme la déesse blanche (« the white goddess »), en écho à son ouvrage de 1948, *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*. Dans cet essai, Graves soutient que poésie, mythes et religion dérivent tous de cultes primitifs à la divinité féminine. Ici, l'artiste emprunte à son tour la formule de Graves pour souligner les vertus créatrices et le caractère archétypal de sa figure. Malgré cette portée universelle, exaltée par sa blancheur immaculée, on pourrait aussi y voir un semblant d'autoportrait.

Ce sont ses *Tirs* (ces tableaux nés de performances radicales qui lui permettent d'exorciser toute sa rage contre la société patriarcale) qui amènent Saint Phalle à devenir l'unique membre féminin du cercle des Nouveaux Réalistes, fondé à Paris en 1960 par Pierre Restany. D'autres représentants du mouvement tels que Raymond Hains, Arman, Martial Raysse, Yves Klein ou Jean Tinguely (son second époux) mettent, comme elle, les objets les plus ordinaires au service d'une critique socio-culturelle féroce. Dans la série d'assemblages dont relève *The White Goddess / La femme brune*, les questions liées à l'identité féminine sont traitées de façon plus figurative, plus explicite que dans les travaux antérieurs de Saint Phalle : notamment celles du mariage

« Je fabriquais dans la hâte, avec une espèce de frénésie d'exprimer les sentiments, toutes ces choses qui étaient emprisonnées en moi. »

NIKI DE SAINT PHALLE

et de l'accouchement. Par leur manière outrancière de mettre l'accent sur la fécondité, ces créatures hybrides ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les très primitivistes *Corps de Dames* de Jean Dubuffet. Nées du bricolage d'objets domestiques, elles interrogent les différents rôles assignés à la femme : épouse, génitrice, mère ou objet sexualisé, préfigurant certains pans des courants féministes qui émergeront par la suite. Avec ses *Nanas* voluptueuses et colorées, son discours glissera vers quelque chose de plus allègre sans pour autant perdre de sa verve : la célébration d'une joie de vivre purement féminine, et le rêve d'un matriarcat délivré de toute oppression. À l'heure où elle produit *The White Goddess / La Femme brune*, en revanche, Saint Phalle puise encore dans la fougue entremêlée de souffrance qui se trouve à la source-même de son art.



Dubuffet, *Corps de Dame* - Chateau d'Etoupe, 1950. © Adagp, Paris, 2024. Photo © Allen Memorial Art Museum / Gift of Joseph and Enid Bissett / Bridgeman Images.

JEAN TINGUELY

(1925-1991)

EOS XII

signé 'Tinguely' (sur un côté)
fer, acier peint, bois, tuyau en caoutchouc et
moteur électrique
186 x 152 x 83 cm.
Réalisé en 1967.

signed 'Tinguely' (on one side)
iron, painted steel, rubber hose and electric motor
73¼ x 59⅞ x 32⅝ in.
Executed in 1967.

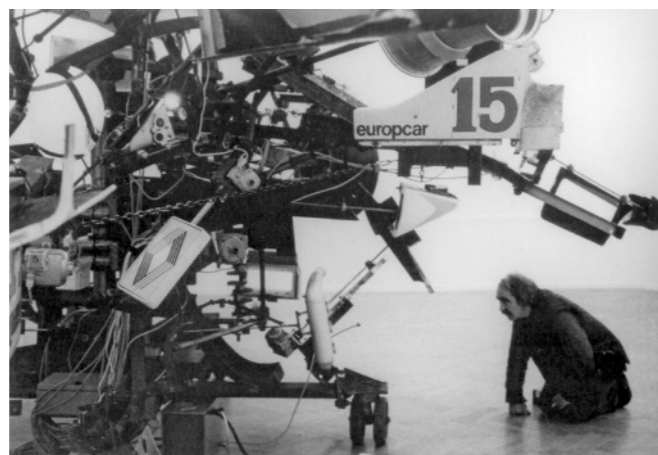
€50,000-70,000
US\$54,000-75,000
£43,000-60,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Venise, Palazzo Grassi, *Jean Tinguely: 1954-1987*, juillet-octobre 1987.
Paris, Centre Pompidou, *Tinguely*, décembre 1988-mars 1989, p. 394.
Bâle, Museum Jean Tinguely, *Exposition inaugurale Museum Jean Tinguely. Rétrospective Jean Tinguely, 1996-1997*, 1996 p. 168 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 171).
Mannheim, Kunsthalle Mannheim (octobre-janvier); Emden, Kunsthalle Emden (février-mai), *Jean Tinguely. Stillstand gibt es nicht*, 2002-2003, pp. 100 et 171 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 101).
Mexico City, Museo Tamayo, *La máquina y el juglar, Obras de la colección Renault*, décembre 2005-janvier 2006, p. 91, No. 72.
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 87).
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 202 (illustré en couleurs p. 149; une vue *in situ* illustrée p. 148).
C. Bischofberger, *Jean Tinguely. Catalogue raisonné. Vol. 3. Sculptures and Reliefs. 1986-1991*, Zurich, 2005, p. 354, No. 1155 (illustré p. 324).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 145; un vue *in situ* illustrée p. 29).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



Tinguely travaillant au *Pit-Stop*, fait avec des pièces détachées de voitures Renault, 1984.

© Adagp, Paris, 2024. Photo © Leonardo Bezzola.

« Jean Tinguely était un ami proche qui était aussi un soutien essentiel de la structure naissante. Il était très présent chez Renault et amenait les uns et les autres à se rencontrer. »

CLAUDE RENARD





Cuvre majeure de Jean Tinguely, pionnier de la sculpture cinétique, *EOS XII* est constituée d'une poutre métallique inclinée, autour de laquelle s'articule tout un système de roues, de courroies et de poulies. Entièrement recouverts de peinture noire, ces divers éléments, lorsqu'ils sont activés, entament un ballet boiteux et cacophonique, à mesure que la grande roue fait tourner comme un vilebrequin un cylindre métallique. Malgré ses allures d'engin fonctionnel, voire d'arme de guerre, cette étrange sculpture élaborée en 1967 n'a en réalité aucune vocation productive. Elle se contente, au contraire, de ne servir à rien d'autre que de s'agiter en vain, pour la beauté du geste. Tinguely était fasciné par le mouvement, la machine, les transports motorisés et tout particulièrement les courses de voitures. Sa démarche expressive (qui méprise et détourne le culte de la machine utilitaire symbolisée par l'automobile) vient en ce sens apporter une pointe idoine d'humour et d'audace à la collection Renault, dont le projet de mécénat initié à la fin des années 1960, *Recherches, art et industrie*, visait à nouer des partenariats avec des artistes habitués par ce genre de thématiques. *EOS XII* est l'une des trois sculptures de la série dont Tinguely fit don à la Régie Renault lorsque celle-ci fit l'acquisition de son chef-d'œuvre monumental de 1967, *Requiem pour une feuille morte*. Il poursuivait en 1981 sa collaboration avec la Régie à l'occasion d'une exposition de sculptures inédites, avant de réaliser à la demande du constructeur automobile son gargantuesque *Pit-Stop* de 1984, assemblé à partir des pièces de véhicules pilotés par Alain Prost et Eddie Cheever, lors de la saison 1983 de Formule 1.

Né en 1925 à Fribourg, en Suisse, Tinguely assoit sa notoriété au sein des avant-gardes parisiennes des années 1950. Conçues dans un joyeux esprit dada, ses machines dysfonctionnelles tournent en dérision le progrès industriel, l'automatisation et la surenchère de produits manufacturés qui submergent l'Europe d'après-guerre. Il expose en 1954 ses premiers reliefs à moteur, les *Méta-mécaniques*, bientôt suivis d'une série de machines à générer des sons abstraits, composées de ferraille et de matériaux récupérés. Ses *Méta-matics* motorisés de 1959 produiront, quant à eux, leurs propres dessins automatiques. En 1960, avec Arman, Yves Klein, Raymond Hains, Martial Raysse et d'autres encore, Tinguely

signe le manifeste des Nouveaux Réalistes, cercle d'artistes unis par un même esprit espiègle, un même regard critique, et une volonté partagée d'interroger, par la satire, la vie contemporaine. Cette année-là, au Museum of Modern Art de New York, il orchestre d'ailleurs l'un des moments les plus marquants de l'histoire de l'art d'après-guerre, lors de l'inauguration de son magistral *Homage to New York*: une machine monstrueuse que le public verra gesticuler, vrombir, grincer, fumer et répandre des odeurs avant de partir en flammes dans un brouhaha infernal.

Réalisées au milieu des années 1960, les indissociables séries des *Eos* (à laquelle appartient cette sculpture) et des *Bascules* marquent un tournant décisif dans la trajectoire artistique de Tinguely. Si ses assemblages antérieurs avaient exhibé les couleurs délavées, bigarrées de leurs pièces détachées et autres objets récupérés, désormais, l'artiste choisit de peindre intégralement en noir ses engins endiablés. En découlent des sculptures plus élégantes, plus grandioses, qui ressemblent davantage aux machines lourdes de la révolution industrielle: une solennité que viennent souligner certains titres, notamment *Eos*, nom de la déesse grecque de l'aube. D'autres œuvres de la série sont conservées dans d'importantes collections à travers le monde, dont *Eos* (1964; Museum of Fine Arts de Houston), *Eos XK³* (1965; Israel Museum de Jérusalem), *La Bascule M.K.6* (1965; musée des Beaux-Arts de Nantes) ou encore *Eos IX (Grande Bascule)* (1966; musée Kröller-Müller d'Otterlo).



Léger Fernand, *Le transport des forces*, 1937, Musée National Fernand Léger, Biot. © Adagp, Paris, 2024. Photo © GrandPalaisRmn (musée Fernand Léger) / Gérard Blot.

JEAN DUBUFFET

(1901-1985)

Le Moment critique (site avec deux personnages)

signé des initiales et daté 'J.D. 74' (en bas à droite);
signé, titré et daté "'Le moment critique"
J. Dubuffet 74' (au dos)
vinyle sur toile
276 x 185 cm.
Réalisé en 1974.

signed with the initials and dated 'J.D. 74' (lower
right); signed, titled and dated "'Le moment
critique" J. Dubuffet 74' (on the reverse)
vinyl on canvas
108 5/8 x 72 7/8 in.
Executed in 1974.

€600,000-800,000
US\$650,000-860,000
£520,000-690,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Centre national d'art contemporain, *Jean Dubuffet: paysages castillans, sites tricolores*, février-mars 1975, No. 2 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p.).
Mexico City, Museo Tamayo, *La máquina y el juglar, Obras de la colección Renault*, décembre 2005-janvier 2006, p. 90, No. 32 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 55).
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 71).

BIBLIOGRAPHIE
M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XXVIII: Roman burlesque, Sites tricolores*, Paris, 1979, pp. 178 et 182, No. 156b (illustré en couleurs p. 118).
M. Thévoz, *Dubuffet*, Genève, 1986, p. 282 (illustré en couleurs p. 210).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 194).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 71).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

« Nous avons tous constamment vécu depuis la naissance entourés de plans en équerre et d'éléments rectilignes. Nous dormons dans une chambre parallélépipédique, sur un lit rectangulaire et nos meubles le sont aussi [...]. J'ai éprouvé une vive curiosité sur notre capacité à nous soustraire à l'habitat dans ces structures géométriques planes et rectilignes ».

JEAN DUBUFFET



λ + 120

JEAN FAUTRIER
(1898-1964)

Jeune fille aux cheveux flous

signé et numéroté 'fautrier 9/9' (sur un côté)
bronze à patine brune
17 x 14 x 18 cm.

Conçue en 1940, cette oeuvre porte le numéro
neuf d'une édition de neuf exemplaires.

signed and numbered 'fautrier 9/9' (on one side)
bronze with brown patina
6¾ x 5½ x 7.
1/8 in.

Conceived in 1940, this work is number nine from
an edition of nine.

€15,000-20,000
US\$17,000-21,000
£13,000-17,000



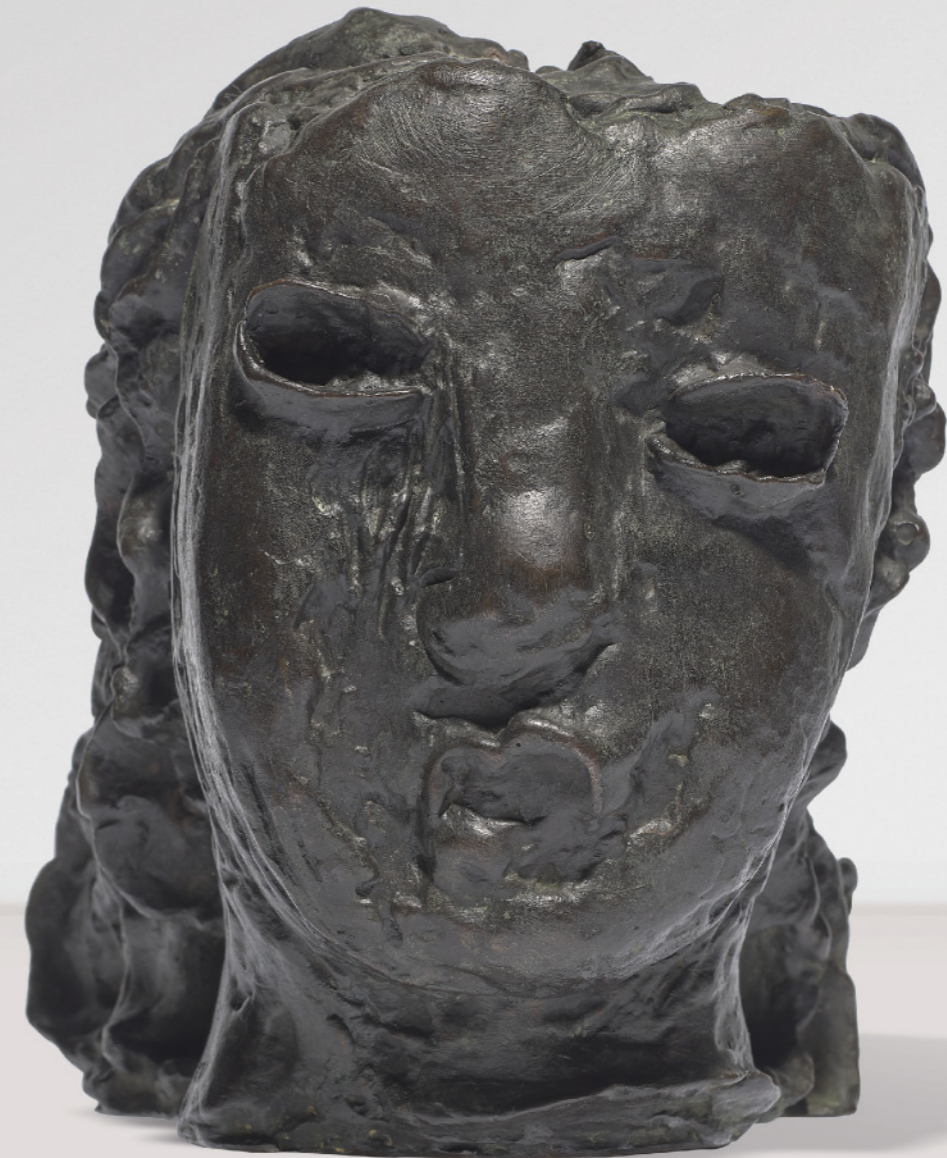
Jean Fautrier.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Paul Facchetti.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Musée d'art moderne, *Jean Fautrier*, mai-septembre 1989, No. 176
(une autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 162).
Toulon, Hôtel des Arts, *Le visage qui s'efface, De Giacometti à Baselitz*,
septembre-novembre 2008 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 74).

BIBLIOGRAPHIE
P. Bucarelli, *Jean Fautrier pittura e materia*, Milan, 1960, p. 376, No. 489
(un autre exemplaire illustré p. 377; titré 'Tête de jeune fille').
E. Engelberts, *Jean Fautrier - oeuvre gravé, oeuvre sculpté*, Genève, 1966,
No. 17 (un autre exemplaire illustré n.p.).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999 (illustré en
couleurs p.196).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet,
une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 96).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels
résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



« Aucune forme d'art ne peut donner
d'émotion s'il ne s'y mêle une part du réel. »

JEAN FAUTRIER

λ + 121

JEAN FAUTRIER

(1898-1964)

Jeune fille étonnée

signé et numéroté '7/9 FAUTRIER' (à l'arrière)
bronze à patine brune
19.5 x 19 x 20 cm.
Conçue en 1940, cette œuvre porte le numéro sept
d'une édition de neuf exemplaires.

signed and numbered '7/9 FAUTRIER'
(to the backside)
bronze with brown patina
7 7/8 x 7 1/2 x 7 7/8 in.
Conceived in 1940, this work is number seven from
an edition of nine.

€15,000-20,000
US\$17,000-21,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Hambourg, Kunstverein, *Jean Fautrier*, mai-juin 1973, p. 118, No. 115 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition pp. 119).
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Fautrier 1898-1964*, mai-septembre 1989, No. 175 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition p. 161).
Berlin, Galerie Michael Haas, *Jean Fautrier: Das Frühwerk*, octobre 1998, No. 24 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p.).
Bâle, Fondation Beyeler, *Collection Renard*, mars-mai 2013, No. 4 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 300).
Tokyo, Tokyo Station Gallery (mai-juillet); Toyota, Toyota Municipal Museum of Art (juillet-septembre); Osaka, The National Museum of Art (septembre-décembre), *Jean Fautrier*, 2014, p. 225, No. 53 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 79).
Winterthur, Kunstmuseum, *Jean Fautrier*, août -novembre 2017, p. 228, No. 96 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 178).
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Jean Fautrier. Matière et Lumière*, janvier-mai 2018, p. 257, No. 121 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 204).
New York, LGDR, *Head On*, septembre-octobre 2022 (un autre exemplaire exposé).

BIBLIOGRAPHIE
P. Bucarelli, *Jean Fautrier pittura e materia*, Milan, 1960, p. 376, No. 490 (un autre exemplaire illustré p. 377; titré 'Tête').
E. Engelberts, *Jean Fautrier - œuvre gravé, œuvre sculpté*, Genève, 1969, No. 16 (un autre exemplaire illustré n.p.).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p.196).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 96).
Jean Fautrier, catalogue d'exposition, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2005, No. III.6 (un autre exemplaire illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 30).

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

« Il y a un monde de Fautrier,
monde purement plastique,
où le sujet ne compte pas,
où les moyens de suggestion
sont aussi éloignés de la pensée
que ceux de la musique. »

ANDRÉ MALRAUX





HANS HARTUNG (1904-1989)

T1950-49

huile sur toile
38 x 100 cm.
Peint en 1950.

oil on canvas
15 x 39 3/8 in.
Painted in 1950.

€70,000-100,000
US\$76,000-110,000
£61,000-86,000

PROVENANCE

The Lefevre Gallery, Londres
Galerie Louis Carré & Co., Paris
Galerie Benador, Genève
Galerie Marie-Louise Jeanneret - Art Moderne,
Genève
Galerie Krugier et Cie, Genève
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Bâle, Kunsthalle, *Walter Bodmer, Hans Hartung*,
février-mars 1952, p. 17, No. 5.
Londres, The Lefevre Gallery, *Paintings by Hans
Hartung*, janvier-février 1953, No. 6.



Hans Hartung, Paris, 1958.
© Hans Hartung / Adagp, Paris, 2024.
Photo © Tous droits réservés.

Genève, Musée de l'Athénée, *De l'impressionnisme à l'école de Paris*,
juillet-septembre 1960, No. 31.
Bâle, Galerie d'Art Moderne, *Synthèse*, juin-septembre 1964, p. 3, No. 24
(illustré au catalogue d'exposition p. 23).

BIBLIOGRAPHIE

R. de Solier, 'Hans Hartung', in *Cahiers d'art*, Paris, juillet 1952 (illustré p. 89).
In *Aujourd'hui*, no. 31, Paris, 1961 (illustré).
P. Daix, *Hartung*, Paris, 1991, No. 250 (illustré n.p.).
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999 (illustré en
couleurs p. 197).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet,
une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 106).

*Cette œuvre est enregistrée à la Fondation Hans Hartung et Anna-Eva
Bergman sous le no. T1950-49 et figurera au catalogue raisonné de l'œuvre
de Hans Hartung en cours de préparation par la Fondation.*

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels
résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

Figure de proue de l'Abstraction lyrique, remarqué dès les années
1920 et n'ayant eu de cesse de réinventer sa pratique jusqu'à
sa disparition en 1989, Hans Hartung est une figure majeure de
l'abstraction européenne du XX^e siècle. Pourtant, son abstraction
est toujours maîtrisée et les mouvements à l'œuvre dans ses toiles sont
le fruit d'une lente et précise maturation. En effet, sur les conseils de son
ami Jean Hélion, Hartung réalise au préalable ses compositions sur
papier et les transcrit ensuite systématiquement sur toile à l'aide d'une
mise au carreau. Ainsi, si le premier jet initial est parfaitement spontané,
c'est un travail minutieux d'élaboration et de report qui donne naissance
aux toiles dont *Composition* donne à voir un exemple emblématique.

Réalisée en 1950, l'œuvre est représentative de ce moment décisif
où Hartung connaît enfin sa première reconnaissance, tant critique que
publique. Contrairement à la très jeune génération montante (Pierre
Soulages ou Georges Mathieu), Hartung possède plus de quinze années
d'expérience et de recherche plastique déjà très aboutie. Néanmoins,
la Seconde Guerre mondiale a brutalement mis un coup d'arrêt à sa
trajectoire de peintre tandis que, immigré allemand installé en France, il
choisit de s'engager dans la Légion Etrangère. S'ensuit alors une période
difficile où Hartung combat puis trouve refuge chez les Gonzàlez : Julio
- le père - immense sculpteur qui lui ouvre son atelier et qu'il admire
et Roberta - sa fille - artiste également et qu'il épouse en 1939. S'il a
pu continuer à travailler à sa peinture, l'armistice permet à Hartung de
retrouver une pleine liberté de création. Rapidement, il peut à nouveau
peindre sur toile et son œuvre évolue. Ses lignes noires tracées avec
vigueur se superposent sur des fonds plus clairs où il expérimente
des juxtapositions de tonalités. *Composition* reflète parfaitement la
recherche d'équilibre qu'Hartung entreprend entre la vivacité de la ligne
des tons plus lumineux qui semblent surgir des profondeurs de la toile.
Surtout, elle rappelle la forte impression laissée par la découverte en
1926 des artistes français modernes tels que Léger, Braque, Picasso
ou encore Matisse, exposés à Dresde et qui provoque chez lui une prise
de conscience : « Plus une peinture était pure, dans son concept, plus elle
était forte. Tout paraissait être sacrifié à la pureté de la ligne, des formes
et des couleurs. Tout ce que j'avais appris me parut soudain dérisoire ».



■ λ + 123

ANDRÉ LANSKOY

(1902-1976)

Composition

signé 'LANSKOY' (en bas à gauche)
huile sur toile
195 x 96,5 cm.

signed 'LANSKOY' (lower left)
oil on canvas
76¼ x 38 in.

€50,000-70,000
US\$54,000-75,000
£43,000-60,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*,
Paris, 1999, p. 197.

Veuillez noter que Christie's demandera aux
acheteurs non professionnels résidant dans l'Union
Européenne (hors France) d'organiser le transport
de ce lot.



Lanskoï devant l'une de ses œuvres.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Tous droits
réservés.

Réprésentant majeur de l'Abstraction lyrique au sein de l'École de Paris, André Lanskoï naît à Moscou en 1902. Fils du comte Lanskoï, il déménage avec sa famille, à Saint-Petersbourg en 1909 et, en 1918, s'installe à Kiev, où il réalise ses premières peintures. Pendant la guerre civile russe, Lanskoï combat dans l'Armée blanche tsariste. Mais, après une blessure, il part vivre à Constantinople, puis à Paris, en 1921. Alors qu'il se souvient de son arrivée dans la capitale française, Lanskoï déclare : « Dès la première nuit, j'ai commencé à peindre et je n'ai pas arrêté depuis ».

Ses tableaux figuratifs, et les natures mortes de cette période sont inspirés par les maîtres qu'il revendique : Van Gogh, Matisse et Soutine. En 1923, André Lanskoï se qualifie pour le Salon d'Automne, où il est découvert par le marchand d'art Wilhelm Uhde, contact précieux qui l'aide à obtenir sa première exposition personnelle en 1925. Lanskoï expose ensuite avec Robert et Sonia Delaunay, Léopold Survage, Ossip Zadkine et d'autres artistes russes à Paris. Bientôt, ses œuvres se retrouvent dans d'importantes collections privées.

Vers la fin des années 1930, l'artiste abandonne peu à peu la figuration et, en 1943, se tourne entièrement vers la peinture abstraite, dont l'œuvre de la collection Renault offre un exemple emblématique. La composition se déploie sur une hauteur qui dépasse le regardeur, dans un entrelacs de courbes, d'ellipses et de spirales désormais affranchies de toute référence au réel. La palette alterne quant à elle avec rythme, passant des tons froids – les roses pâles, les bleus et les gris glacés – à un camaïeu plus fort et tranchant de rouges, de jaunes, d'oranges et de noirs.

En quête permanente de nouveaux moyens d'expression, Lanskoï explorera notamment l'illustration de livres, la tapisserie, la mosaïque ou encore les collages. À partir de 1948, et au cours de la décennie suivante, l'artiste acquiert une renommée internationale par le biais d'expositions, dont l'une présente des œuvres tardives au New York Fine Arts Associates en 1956. Il participe à la *documenta II* en 1958 aux côtés d'autres artistes du mouvement Informel et à l'exposition 'Les peintres Russes de l'école de Paris' au musée de Saint-Denis en 1960.

« Je fais du non-figuratif d'après la nature,
ou plutôt d'après la vie et toujours en accord
avec la vie. »

ANDRÉ LANSKOY



ARMAN
(1928-2005)

Manches de violons

signé 'Arman' (en bas à droite)
huile et encre sérigraphique sur toile
143,3 x 208 cm.
Réalisé en 1970.

signed 'Arman' (lower right)
oil and silkscreen ink on canvas
56 3/8 x 81 7/8 in.
Executed in 1970.

€10,000-15,000
US\$11,000-16,000
£8,600-13,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*,
Paris, 1999, p. 193.
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection
d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure
pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 57).

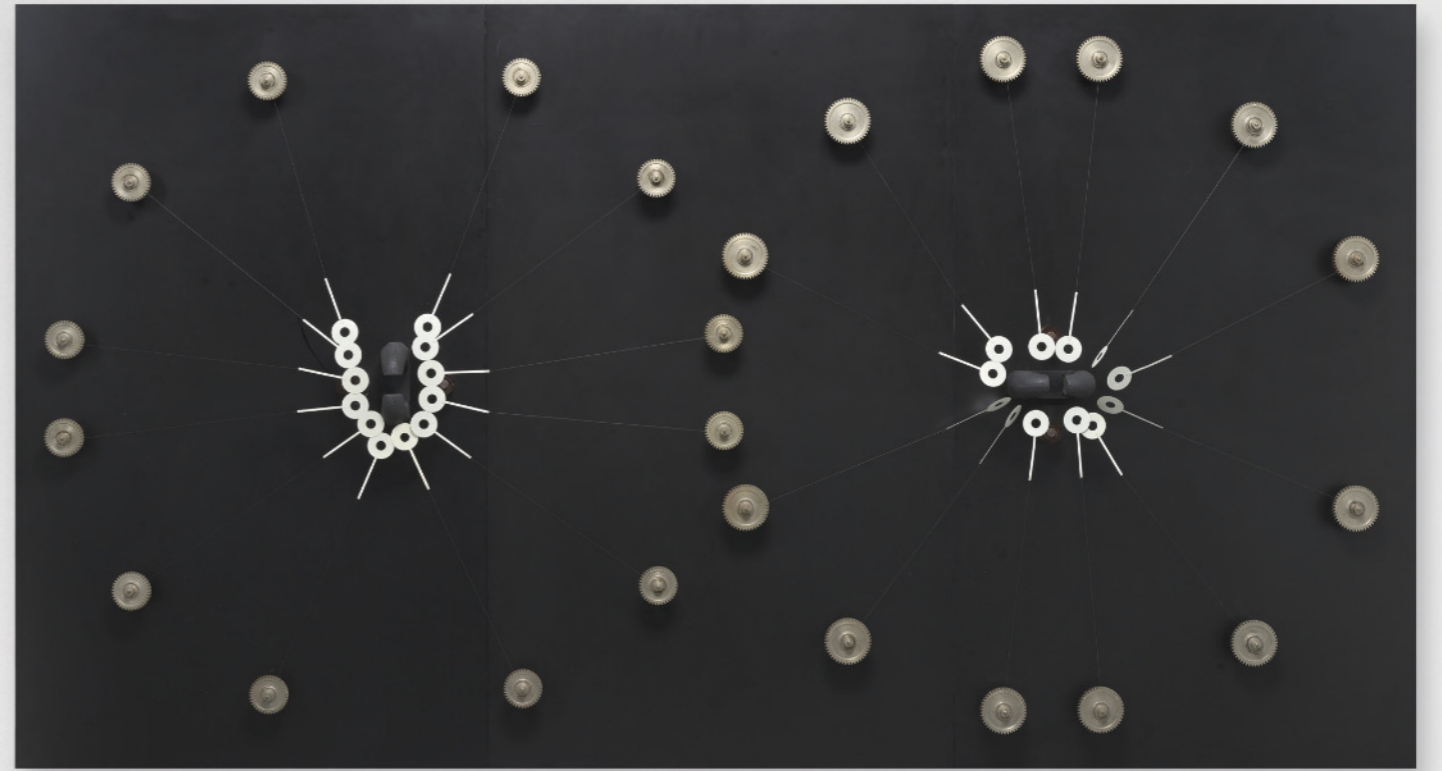
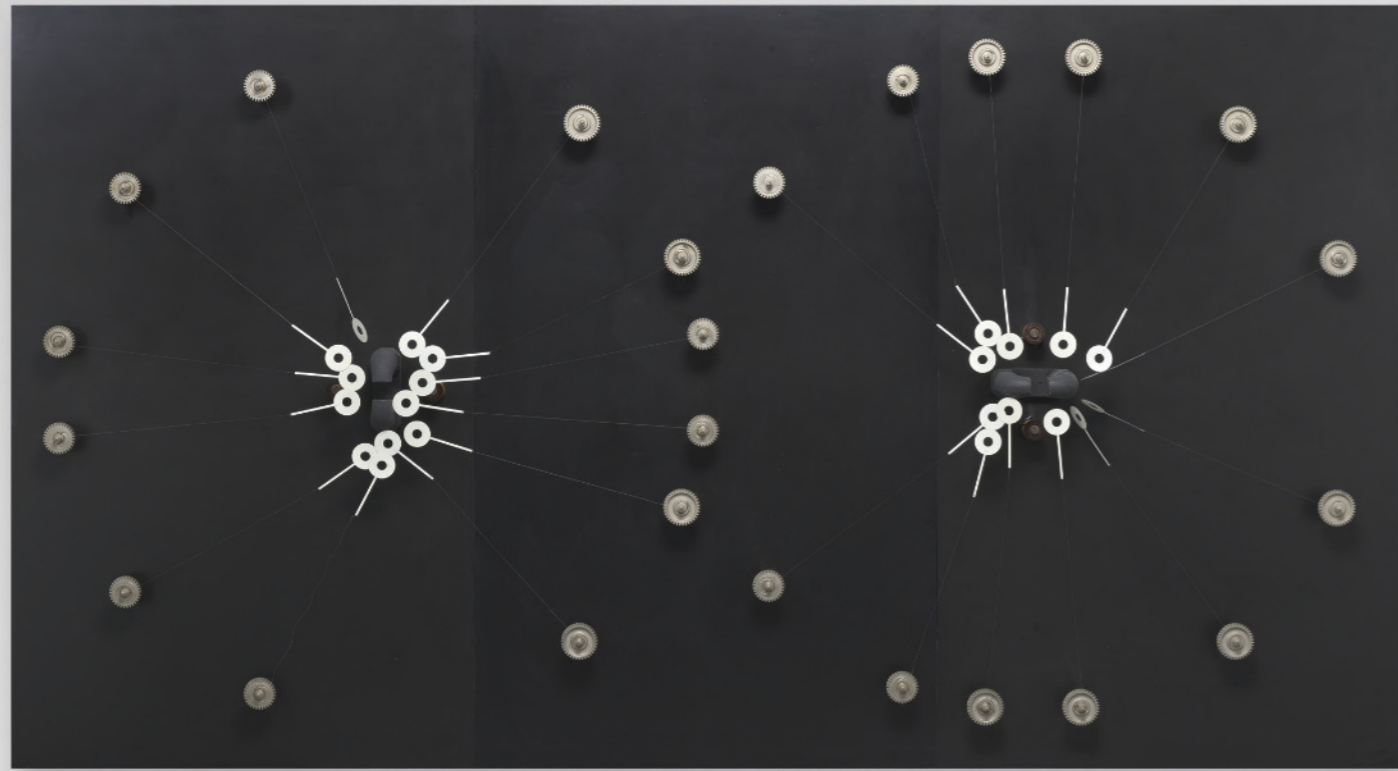
Veuillez noter que Christie's demandera aux
acheteurs non professionnels résidant dans l'Union
Européenne (hors France) d'organiser le transport
de ce lot.

« Le design est plus une cuisine qu'un couteau,
et plus un laboratoire qu'un bécher. »

ARMAN



Arman, Bernard Hanon et Claude Renard dans les ateliers Renault, 1967.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Tous droits réservés.



■ λ + 125

TAKIS

(1925-2019)

Sans titre

métal, bois, peinture, fils en nylon et aimants
sur bois peint; en deux éléments de trois parties
chaque élément: 175 x 319.5 cm x 21.5 cm.
Réalisé en 1974.

metal, wood, paint, nylon thread and magnets
on painted wood; in two elements of three pieces
each element: 68 $\frac{7}{8}$ x 125 $\frac{3}{4}$ x 8 $\frac{1}{2}$ in.
Executed in 1974.

€50,000-70,000
US\$54,000-75,000
£43,000-60,000

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Mexico City, Museo Tamayo, *La máquina y el juglar, Obras de la colección Renault*, décembre 2005-janvier 2006, p. 91, No. 69 et 70 (un élément illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p.).

Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (un élément illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 53).

Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (un détail illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 83).

Istanbul, Istanbul Modern, *Fantastik Makineler*, avril-juin 2013.

Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016.

Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019 (un élément illustré en couleurs au catalogue d'exposition pp. 30 et 31).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault and Art, A Modern Adventure*, Paris, 1999, p. 201 (un élément illustré en couleurs p.163).

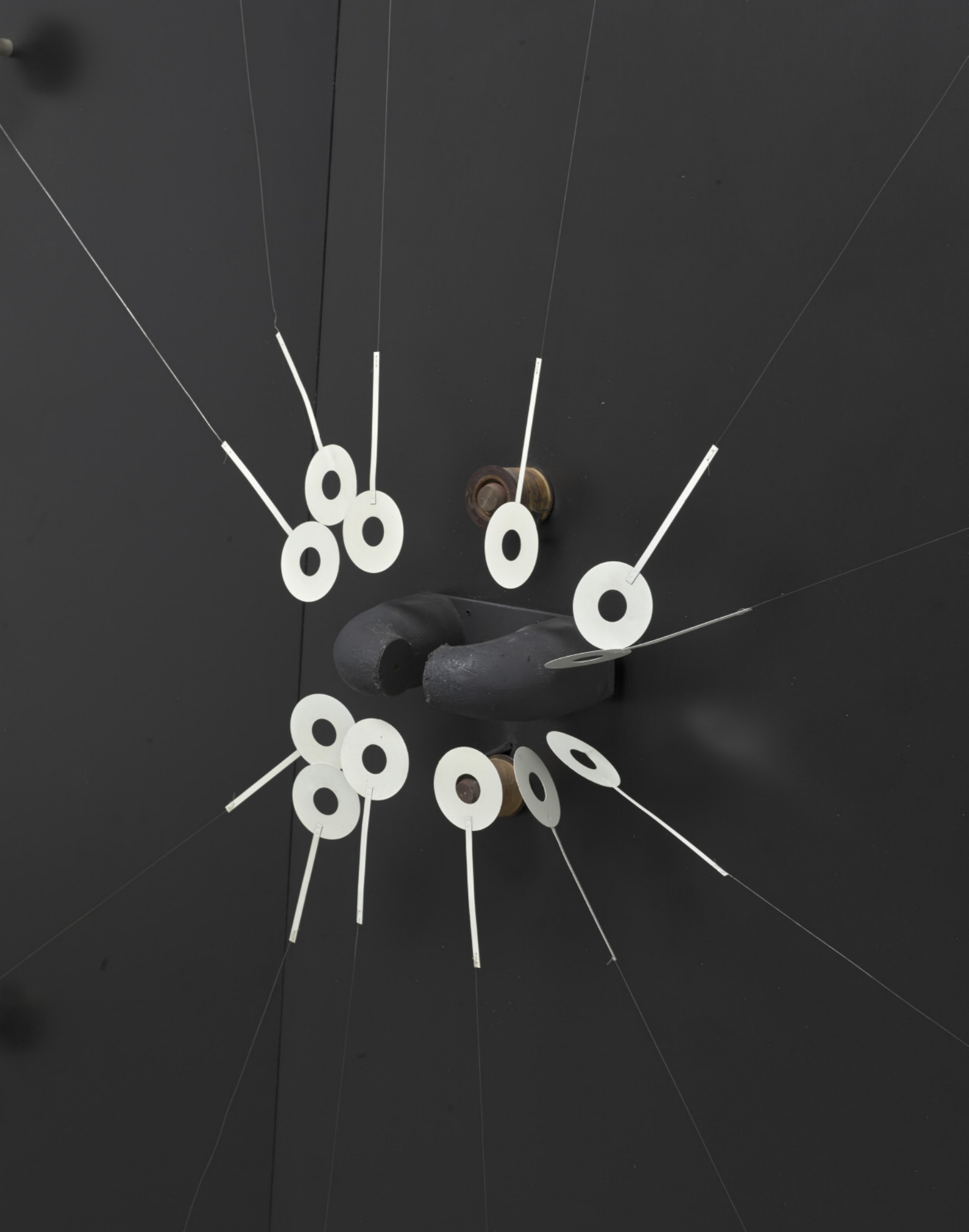
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (un élément illustré en couleurs pp. 134 et 135; deux vues *in situ* illustrées pp. 29 et 31).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

« Nous essayons de parvenir
à une collaboration spirituelle
entre l'artiste et le scientifique.
Sinon, la technologie n'est qu'un
gadget. »

TAKIS





Capturer la musique des sphères et la restituer était le rêve de Pythagore, mais aussi celui de Takis.

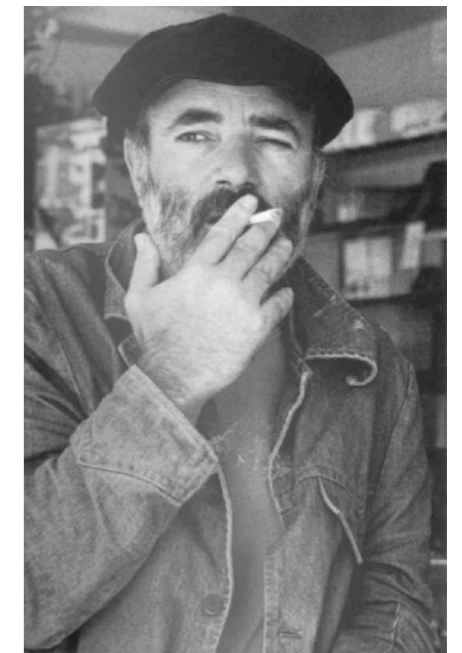
Panagiotis Vassilakis, connu sous le nom de Takis, naît en 1925 à Athènes. Son enfance se déroule pendant l'occupation allemande nazie et italienne fasciste, pendant la Seconde Guerre mondiale. Immédiatement après, le pays plonge dans une guerre civile, et le futur créateur s'implique, dès sa jeunesse, dans différents groupes politiques. Parallèlement, et bien qu'autodidacte, il devient sculpteur alors qu'il n'a pas encore trente ans. Passionné par l'histoire antique, ses premiers travaux témoignent d'un amour pour l'héritage grec et ses arts, mais aussi pour la sculpture moderne, particulièrement celle de Picasso et Modigliani. C'est en arrivant à Paris, en 1954, que s'opère sa transformation.

Deux moments peuvent être considérés comme clés dans l'œuvre de Takis : celui où, alors qu'il attend un train en gare de Calais, il réalise l'importance des ampoules, fils électriques, câbles et signaux de cette forêt de métaux que l'homme se fabrique pour se repérer et faire fonctionner tout un système de références. Takis commence à partir de là à réaliser des sculptures qu'il appelle « signaux » et qui sont, aujourd'hui encore, parmi ses œuvres les plus emblématiques : des tiges de métal suspendues et sensibles aux ondes arrivant de toutes parts, dont les têtes s'allument à l'envi comme pour un indiquer une présence aléatoire dans le cosmos. Puis, celui où se produit, en 1959, sa découverte du magnétisme comme moyen de sculpter. Takis cherche alors un moyen de briser les conventions de ce que peut être la sculpture. La solution est trouvée : au lieu d'une forme solide et lourde, le créateur essaye de créer une sculpture qui flotte dans l'espace. La gravité apparaît comme adversaire autant que comme allié : elle repousse et attire.

Takis est avant tout un créateur de la cité, dans la cité. Il ne se considère pas comme un artiste dont les œuvres devraient seulement finir dans un musée, figées et en attente. Elles ont pour destin de vivre avec le public. C'est dans cette démarche que l'artiste grec voit dans la proposition de Renault une possibilité de rendre concret ce désir d'artiste-citoyen. Il adopte ainsi la vision de Claude-Louis Renard, le directeur du département *Recherches, art et industrie*, bras armé du programme de mécénat d'entreprise de la Régie Renault, et profite de la générosité de l'usine de Boulogne-Billancourt. L'aventure que lui expose Renard lui plaît : les artistes contemporains doivent prendre leur place dans le monde du travail collectif.

De ce point de vue, il est notable que, dans tout toute la période de coexistence entre œuvres, artistes et salariés chez Renault, jamais une œuvre n'a été vandalisée ou même ouvertement refusée. Le programme n'a jamais été considéré comme un passetemps de la direction, mais véritablement comme un parti pris aussi audacieux que cohérent avec les activités du groupe.

L'œuvre ici présentée opère la synthèse de toutes ces aspérités : faite de métaux et d'aimants, choses propres au monde industriel, autant que de bois, de peinture que d'éléments plus traditionnels, elle permet à Takis d'incorporer les différents témoins de sa recherche artistique, et fait écho au caractère éminemment sensuel de ses œuvres, amenant le public, d'où qu'il vienne, à regarder de près et à découvrir comme par effraction les forces cachées de la matière.



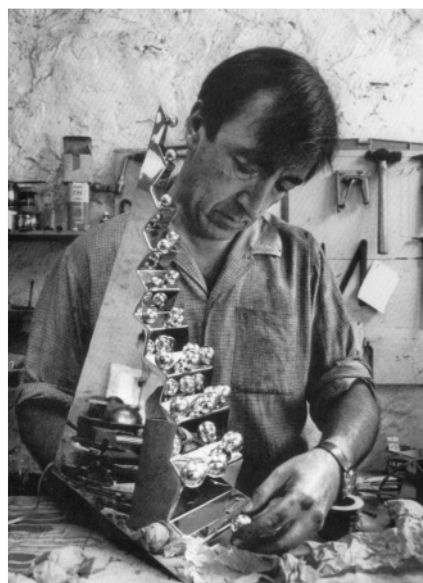
Takis, 1968.
© Adagp, Paris, 2024. Photo
© A. de Andrade, Magnum, Archives Takis.

POL BURY
(1922-2005)

Sphère sur un cube

signé, titré et numéroté "'SPHERE SUR UN CUBE'
2/8 Pol Bury' (sur un côté)
acier inoxydable poli miroir, électro-aimant,
moteur électrique
40 x 20 x 20 cm.
Réalisée en 1970, cette œuvre porte le numéro
deux d'une édition de huit exemplaires et une Hors
Commerce.

signed, titled and numbered "'SPHERE SUR
UN CUBE'" 2/8 Pol Bury' (on one side)
polished stainless steel, electromagnet and
electrical engine
15¾ x 7⅞ x 7⅞ in.
Executed in 1970, this work is number two from
an edition of eight and one Hors Commerce.
€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200



Pol Bury au travail dans son atelier, 1969.
© Archives Pol Bury, Paris. Adagp, Paris, 2024.
Photo © Tous droits réservés.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Bruxelles, Théâtre national de Belgique, Centre Rogier, *112 Sculptures de petit format*, 1972, No. 9 (un autre exemplaire exposé; titré 'Une boule sur un plan').
Milan, Galleria Blu, *Pol Bury*, 1973 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition n.p.; daté '1971'; dimensions erronées).
Caracas, Museo de arte contemporaneo; Mexico, Museo de Arte Moderno;
Los Angeles, The Frederick S. Wight art galleries, University of California;
Austin, University Art Museum, University of Texas; Portland, Portland Art Museum; Athens, Georgia, Georgia Museum of Art, The University of Georgia;
Montréal, Musée d'art contemporain, *Pol Bury*, 1977-1978, p. 69, No. 20 (un autre exemplaire exposé et illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 29; titré 'Boule et cube').
Ploëzal, Château de la Roche-Jagu, *Daily Bul 1955/1985. 30 années d'éditions et d'activités*, juillet-septembre 1985 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition n.p.).
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019, p. 76 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 77).
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.
La Louvière, Centre Daily Bul & Co, *Pol Bury. Inédits, curiosités et interprétations*, avril-août 2022 (un autre exemplaire exposé et illustré au catalogue d'exposition n.p.).

BIBLIOGRAPHIE

A. Balthazar et D. Abadie, *Pol Bury*, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, Ivry, 1972 (un autre exemplaire illustré p. 16; titré 'Boule et cube').
C. Gottlieb, *Beyond Modern Art*, E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1976, No. 45 (un autre exemplaire illustré p. 285; daté '1971').
E. Ionesco et A. Balthazar, *Pol Bury*, Bruxelles, 1976, pp. 197 et 456 (un détail d'un autre exemplaire illustré p. 78; un autre exemplaire illustré en couleurs p. 196; titré 'Boule et le cube').
P. Bury, *Les horribles mouvements de l'immobilité. Recueil de textes écrits depuis 1959*, Paris, 1977 (un autre exemplaire illustré pp. 44, 105).
P. Depaep, *Le Mouvement Réel chez Pol Bury de 1953 à 1977* (mémoire de licence non-publié), Liège, 1985 (un autre exemplaire illustré p. 125).
R. E. Pahlke, *Pol Bury, avec catalogue raisonné*, Gand, 1994, No. 70-2, p. 194 (un autre exemplaire illustré en couleurs p. 70).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Hazan, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 193).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 60).
G. Marquenie, *catalogue raisonné en ligne Pol Bury* (www.polbury.org), No. S161 (un autre exemplaire illustré en couleurs; titré 'Boule et cube').

Nous remercions Gilles Marquenie pour les informations qu'il nous a communiquées au sujet de cette œuvre.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

« L'objet de Pol Bury incite à la méditation, au recueillement. Psychologiquement on a vraiment le sentiment d'assister à la naissance du mouvement... »

EUGÈNE IONESCO



VICTOR VASARELY

(1906-1997)

CTA 102 (ARG)

signé 'vasarely-' (en bas au centre); signé deux fois, titré, daté et inscrit 'Vasarely- "CTA 102 (ARG)" 1965 authentifiée vasarely 19 XI 1970' (au dos) acrylique sur toile 170 x 170 cm. Peint en 1965.

signed 'vasarely-' (lower center); signed twice, titled, dated and inscribed 'Vasarely- "CTA 102 (ARG)" 1965 authentifiée vasarely 19 XI 1970' (on the reverse) acrylic on canvas 66 $\frac{7}{8}$ x 66 $\frac{7}{8}$ in. Painted in 1965.

€50,000-70,000
US\$54,000-75,000
£43,000-60,000



Portrait de Victor Vasarely, dans les années 1970.
© Adagp, Paris, 2024.
Photo © Tous droits réservés.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tokyo, Sompō Japan Seiji Togo Museum of Art, *Renault Collection: Contemporary French Art*, juillet-septembre 2003, p. 16, No. 120.
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 121).
Paris, Centre Pompidou, *Vasarely, Le partage des formes*, février-mai 2019, p. 228 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 159).
Nice, espace culturel départemental Lympia, *Vasarely, d'un art programmatique au numérique*, juin-octobre 2023, No. 18 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 65).

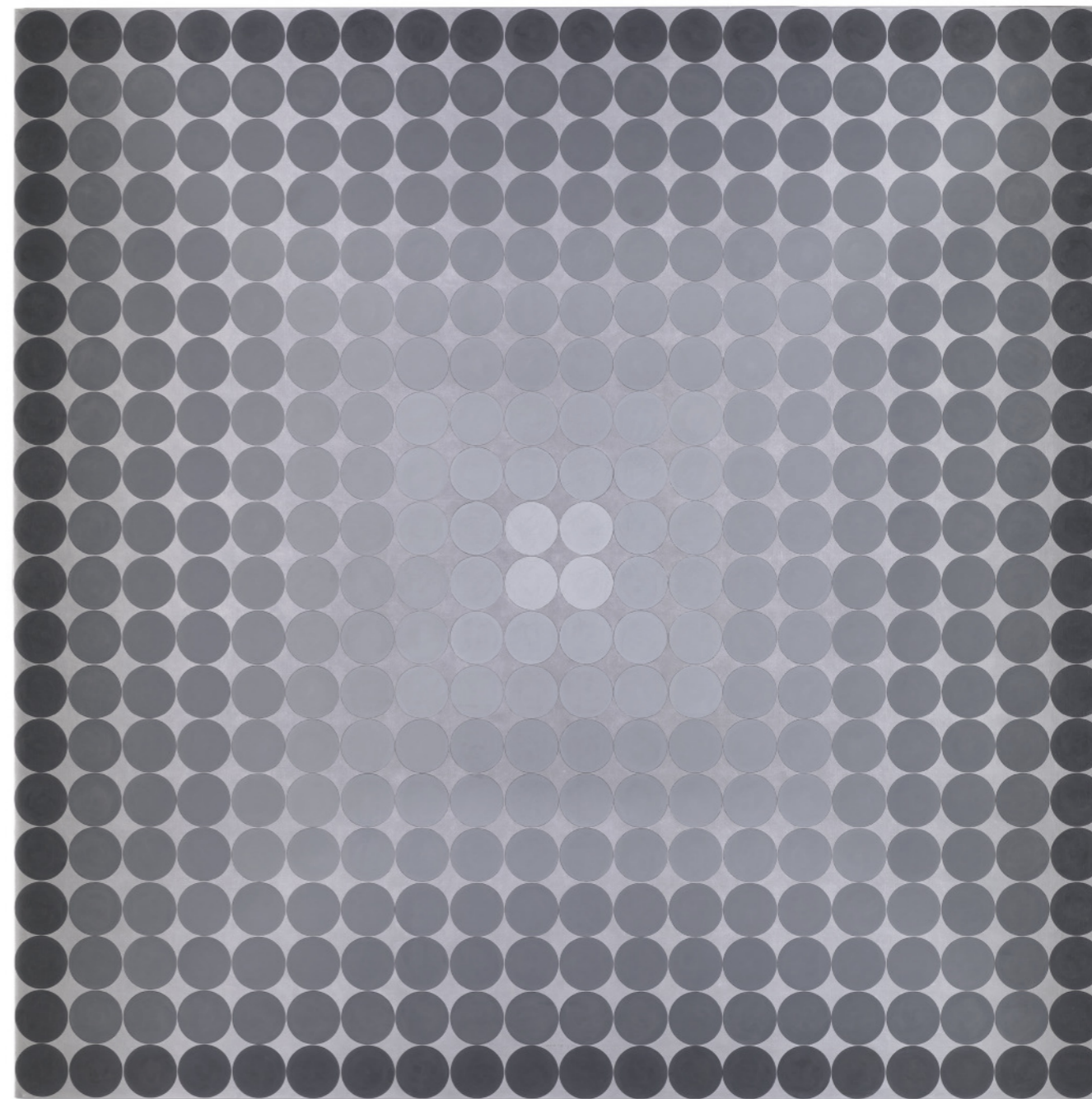
BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 203 (illustré en couleurs p. 106).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 158).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Pierre Vasarely, Président de la Fondation Vasarely, légataire universel et titulaire du droit moral de Victor Vasarely. Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné en préparation par la Fondation Vasarely à Aix-en-Provence.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

Avec la série des *CTA 102*, Vasarely s'inscrit de plain-pied dans l'esthétique et, de façon plus générale, le monde des années 1960. Fasciné par les avancées technologiques dans le domaine du spatial, l'artiste propose à travers ses œuvres une discussion entre poésie minimaliste et rationalisme scientifique. Le titre *CTA 102 (ARG)* fait en effet référence à des 'radio-sources' lointaines (objet ou phénomène cosmique, tel qu'une galaxie, un pulsar, un quasar ou le vestige d'une supernova ou d'une collision galactique, qui émet des ondes radio) captées par les astronomes à partir de 1965. L'artiste ne s'impose, cependant, aucune cohérence proprement rationnelle : à l'instar d'un écrivain de science-fiction, il navigue dans un univers autant régi par des forces cosmiques précises que par le fruit de son imagination.

Cette œuvre appartient également à l'alphabet plastique mis en place par l'artiste quelques années plus tôt. Victor Vasarely crée, en effet, un alphabet unique composé de 30 formes géométriques distinctes associées à 30 couleurs. Il développe une unité de base nommée 'unité plastique', constituée d'un assemblage de formes et couleurs. Initialement intuitif, cet alphabet devient officiellement breveté en 1959. À travers ce nouveau langage, Vasarely aspire à démocratiser l'art : il le rend accessible à tous, et vise, alors, à orner les façades urbaines pour introduire une nouvelle esthétique dans les villes, sous le concept de la 'cité polychrome du bonheur'. Cette démarche trouve un écho particulier dans le cadre de la collection Renault, laquelle trouve précisément racines dans une volonté de faire entrer l'art là où il n'a pas, de prime abord, droit de cité : le monde de l'entreprise et du travail.



■ λ + 128

JULIO LE PARC

(né en 1928)

Volume virtuel

signé, titré et daté "'VOLUME VIRTUEL 45" 1974
Le Parc' (au dos)
huile sur toile
199.7 x 200 cm.
Peint en 1974.

signed, titled and dated "'VOLUME VIRTUEL 45"
1974 Le Parc' (on the reverse)
oil on canvas
78 $\frac{5}{8}$ x 78 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1974.

€50,000-70,000
US\$54,000-75,000
£43,000-60,000

« Il me suffit de changer les
couleurs de place pour que la
gamme apparaisse sous un jour
nouveau »

JULIO LE PARC

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

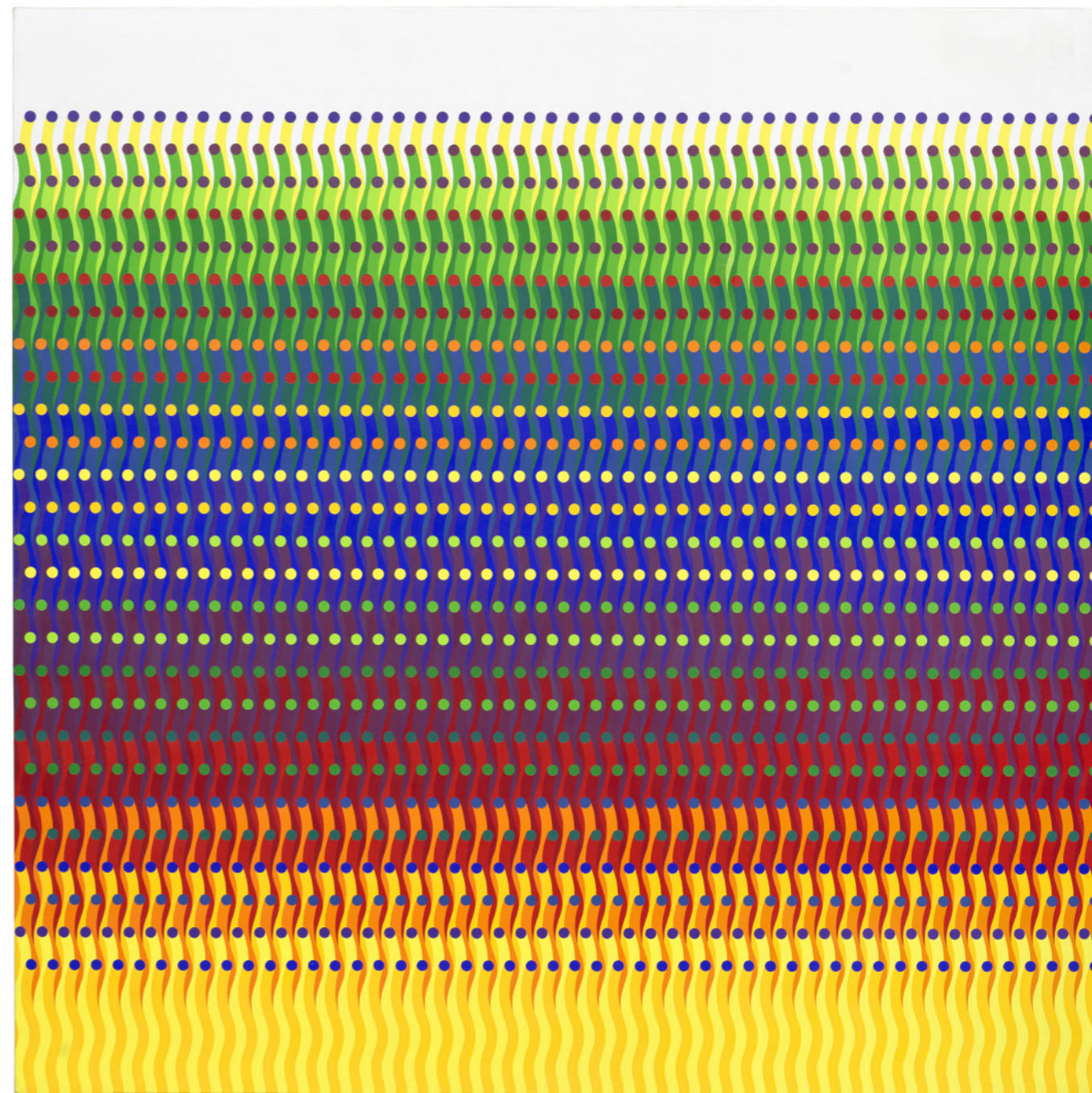
EXPOSITION
Tokyo, Sampo Japan Seiji Togo Museum of Art, *Renault Collection: Contemporary French Art*, juillet-septembre 2003, p. 14, No. 65 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n.p.).
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 111).
Le François, Fondation Clément, *Renault, L'Art de la Collection*, décembre 2018-avril 2019, p. 37 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 33).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p.198).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 107).

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



Julio Le Parc.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Michel Lunardelli / Bridgeman Images.





Julio Le Parc, *Peintures formant frise*, 1974.
Cafétéria du personnel, siège social de Renault,
Boulogne-Billancourt.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Georges Poncet.

Avec son envoûtante palette multicolore, cette œuvre s'inscrit pleinement dans la série des *Volumes virtuels* de Julio Le Parc. Conçue en 1974, à l'apogée de la carrière de l'artiste, elle témoigne des recherches rigoureuses qu'il mène avec les phénomènes optiques et chromatiques depuis plus de soixante-dix ans. Argentin de naissance, français d'adoption, Le Parc est l'un des membres fondateurs du très radical Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) créé au cours des années 1960. Comme Jesús Rafael Soto, Victor Vasarely ou Jean-Pierre Yvaral, il compte aussi parmi les nombreux artistes issus des courants optico-cinétiques qui ont collaboré avec la régie Renault : on pense notamment à sa frise monumentale en 47 fragments, réalisée pour la cafétéria du siège de l'entreprise. Sa manière à la fois ludique et précise de soulever, avec une grande justesse, des questions aussi bien sociales que technologiques ou scientifiques en fait l'un des plasticiens les plus visionnaires de son temps.

Né en Argentine en 1928, Le Parc se forme à l'école préparatoire des beaux-arts de Buenos Aires (Escuela Preparatoria de Bellas Artes), à l'époque où y enseigne Lucio Fontana. Si les concepts « spatialistes » de Fontana ont un impact décisif sur son expression précoce, Le Parc est également marqué par sa découverte du constructivisme et de l'œuvre de Vasarely. En 1958, il s'installe à Paris et devient, trois ans plus tard, l'une des figures de proue du GRAV, groupe qui réunit des membres de son cercle argentin (Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, Hugo Demarco), ainsi que des artistes français dont François Morellet, Joël Stein et le fils de Vasarely, Yvaral. Profondément novateurs, leurs *Labyrinthes* immersifs jouent subtilement avec le mouvement et la lumière afin de stimuler les sens du spectateur. L'objectif : encourager la participation active du public, pour ainsi mettre à nu les conditionnements et la dimension sociale de la perception. Malgré un esprit fondamentalement collectif, le projet assoit sa réputation personnelle : Le Parc remporte le grand prix de peinture à la Biennale de Venise de 1966, et signe cette année-là ses premières expositions personnelles à New York et Paris.

Afin de limiter l'expressivité de sa touche, Le Parc s'appuie sur des structures purement géométriques ; une neutralité du geste qui lui permet de mettre l'interaction entre l'observateur et l'œuvre au premier plan. Au noir et blanc emblématique de ses débuts vient s'ajouter, vers la fin des années 1950, une nuée de couleurs qui s'immiscent, toujours plus vives et plus nombreuses, dans ses tableaux. « Je voulais voir ce qui adviendrait si, au lieu de me cantonner à des nuances monochromes, je me servais d'une gamme complète aux couleurs de l'arc-en-ciel. [...] D'abord à partir de six couleurs, puis dix, puis douze, pour finalement me tenir à une gamme de quatorze couleurs qui me permettait d'obtenir davantage de permutations » (J. Le Parc in G. Schwarz, 'The joyful art of Julio Le Parc', *Apollo*, 20 juin 2020). Ces teintes vives, ainsi que le gris, le noir et le blanc, demeurent les composantes essentielles de son art depuis lors. Dans ce *Volume virtuel* de 1974, elles génèrent une sensation d'expansion infinie. Ici, le prisme chromatique tout entier semble palpiter de part et d'autre du plan pictural ; traversée par ce frisson de couleurs, la surface donne l'impression de vibrer et de se transformer dans un mouvement ondulatoire. Sous le regard du spectateur, l'ensemble jaillit dans les trois dimensions de l'espace avant de se rétracter de plus belle, dans un va-et-vient continu. De l'inertie naît le mouvement, mû par la force de ses propres illusions.

« Je voulais voir ce qui adviendrait si, au lieu de me cantonner à des nuances monochromes, je me servais d'une gamme complète aux couleurs de l'arc-en-ciel. »

JULIO LE PARC

ROBERTO MATTA
(1911-2002)

60-Quand ?

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite);
signé du monogramme de l'artiste, titré et daté '70
"Soixante quand" (au dos)
huile sur toile
137 x 152 cm.
Peint en 1970.

signed with the artist's monogram (lower right);
signed with the artist's monogram, titled and dated
'70 "Soixante quand" (on the reverse)
oil on canvas
54 x 59 7/8 in.
Painted in 1970.
€40,000-60,000
US\$43,000-64,000
£35,000-52,000

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

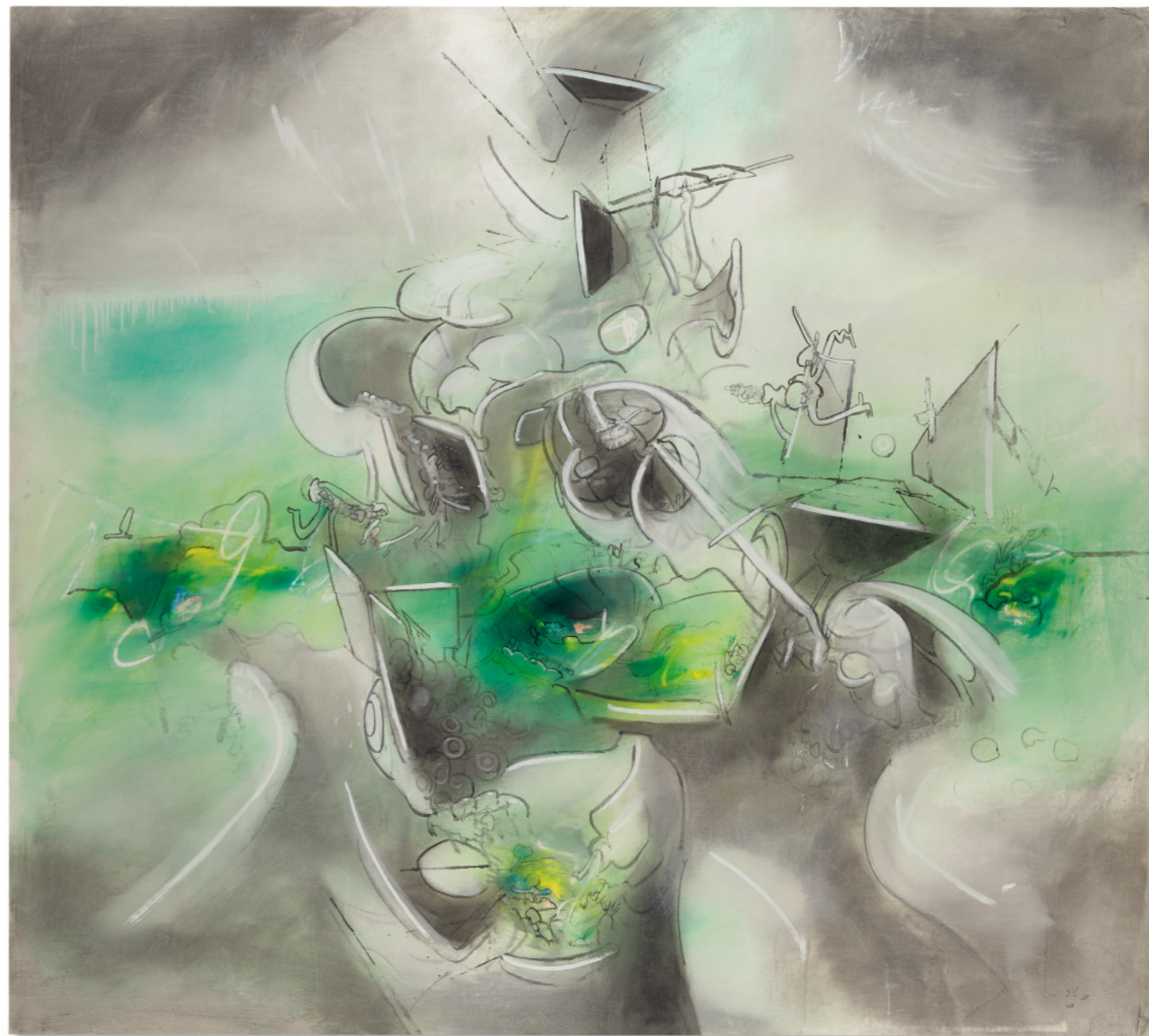
EXPOSITION
Tokyo, Somp Museum of Art, *Exposition d'art contemporain français, Collection Renault*, juillet-septembre 2003, p. 14, No. 66 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition n. p.).
São Paulo, Museu de arte contemporânea, *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, septembre-décembre 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 91).
Curitiba, Oscar Niemeyer Museum (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna-coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 91).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 64).
Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault, 2015-2016*.
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 198 (illustré en couleurs p. 44).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 111).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

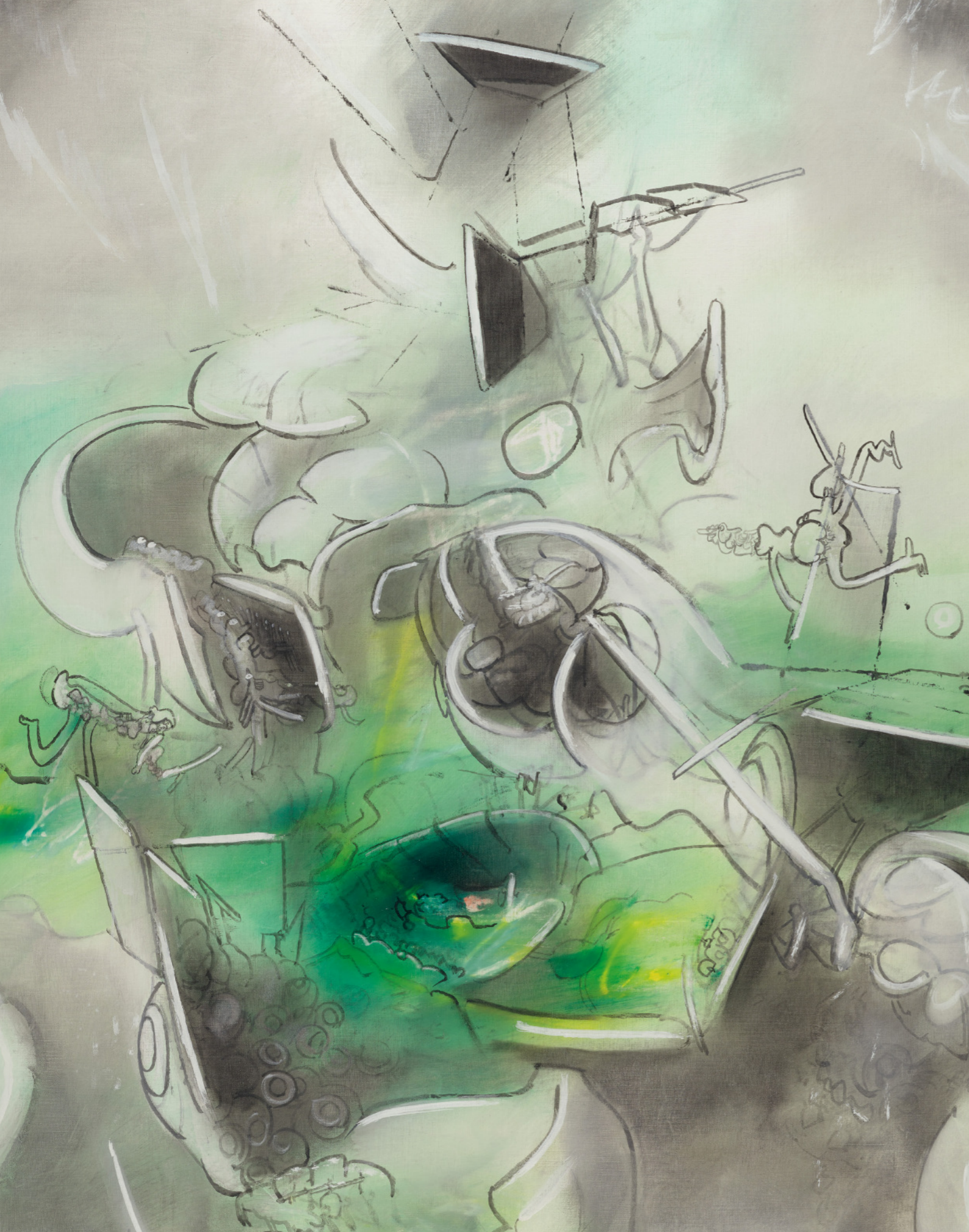


Matta devant *Grimau ou les puissances du désordre*, Boissy, 1965.
© Adagp, Paris, 2024. Photo © Tous droits réservés.



« Je pense que le rôle du peintre est de chercher non pas une réalité autre, mais la réalité véritable. C'est en réalisant un geste poétique, avec l'œil de l'esprit, que l'on peut reconstruire la vérité. »

ROBERTO MATTA



Salué pour son inimitable art « métamorphique », Roberto Matta est l'un des acteurs-clé du dialogue entre expressionnisme abstrait et surréalisme. Originaire du Chili, il partage l'essentiel de sa vie entre l'Europe et les États-Unis, jouant un rôle déterminant au sein des avant-gardes des années 1930-1940 de part et d'autre de l'Atlantique. En 1944, Marcel Duchamp le qualifie de « peintre le plus profond de sa génération » (M. Duchamp, 'Matta, Painter', repris in M. Sanouillet & E. Peterson (éds.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York, 1989, p.154). L'artiste américain Robert Motherwell, quant à lui, estime que « celui qui nous a tous éveillés, c'est Matta. Il nous a inventés » (R. Motherwell in N. Rosenthal, 'Remembering Matta—the first artist of infinite matter? (or maybe just of "the infinite")', in *Matta / Duchamp*, cat. exp., galerie Gmurzynska, Zurich, 2018, p. 85). Mirages d'un autre monde, les visions cosmiques de Matta cherchent à révéler les couches de réalité qui échappent à notre conscience. D'une grande subtilité, elles demeurent certaines des créations les plus importantes – et les plus énigmatiques – du milieu du XX^e siècle.

Né à Santiago en 1911, Matta suit une formation d'architecte avant de s'installer en France au cours des années 1930, où il est d'abord engagé par Le Corbusier. Durant cette période, il se lie d'amitié avec Salvador Dalí et rejoint vite le cercle surréaliste d'André Breton. L'effervescence artistique que le jeune Chilien découvre à Paris le marque profondément : il est particulièrement bouleversé par *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* (1915-1923) de Marcel Duchamp et par *Guernica* (1937), qu'il aperçoit à l'Exposition universelle de 1937. À l'empreinte laissée par le chef-d'œuvre de Pablo Picasso, symbole d'une Espagne à feu et à sang, s'ajoute bientôt le choc de la Seconde Guerre mondiale. Sous ces influences, la peinture de Matta se radicalise ; à la différence de nombre de ses contemporains, il se met volontiers à traiter par la peinture des sujets socio-politiques. Lors d'un séjour à New York dans les années 1940, son œuvre retient l'attention de Jackson Pollock, Arshile Gorky et d'autres jeunes expressionnistes abstraits, soucieux de tirer parti des leçons du surréalisme. Durant les années 1950 et 1960, sa pratique évolue librement au gré de voyages en Afrique et en Amérique latine, où il est notamment impressionné par les compositions vertigineuses des muralistes mexicains (Diego Rivera, José Clemente Orozco...).

Cinq pièces de Matta issues de la collection Renault sont offertes à la vente : quatre œuvres sur papier ainsi qu'un tableau d'une grande rareté. Créés entre 1967 et 1978, ces travaux datent d'un moment où l'artiste suit de près le contexte politique qui secoue son pays natal. Ouvertement engagé tant dans sa vie personnelle que dans son art, Matta coupe les ponts avec le Chili en 1973 après qu'Augusto Pinochet renverse brutalement le gouvernement socialiste de Salvador Allende. Les œuvres de cette époque reprennent le langage de ses fameuses « morphologies sociales » des années 1940, auxquelles il avait incorporé des éléments figuratifs en réponse au traumatisme de la guerre mondiale. De vagues formes de personnages, d'avions, d'objets évoquant souvent le rapport entre l'homme et la machine, viennent imprégner ces visions d'une atmosphère inquiétante, dystopique. Si les quatre dessins de la collection attestent la versatilité de son coup de crayon et la richesse de son répertoire de symboles, *60-Quand ?* (1970) témoigne de son immuable virtuosité de peintre. Ici, dans une brume crépusculaire, Matta infuse chaque éclat strident de bleu, de vert et de jaune, d'une force percutante et dramatique.

« *60-Quand ?* (1970) présente un espace de mouvement, un instant de la métamorphose d'une 'mécanique' que l'on connaît sans la reconnaître. La mutation des formes inconnues qui est donnée ici à voir est également métaphorique, c'est celle de notre espace mental ».

ANN HINDRY



λ + 130

ROBERTO MATTA
(1911-2002)

Les Flux du psycho-espace

signé du monogramme de l'artiste et daté 'Sept 72'
(en bas à droite)
pastel et graphite sur papier
50.4 x 65.4 cm.
Réalisé en 1972.

signed with the artist's monogram and dated
'Sept 72' (lower right)
pastel and graphite on paper
19 7/8 x 25 3/4 in.
Executed in 1972.
€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tokyo, Sompo Museum of Art, *Exposition d'art
contemporain français, Collection Renault*,
juillet-septembre 2003, p. 15, No. 70.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*,
Paris, 1999, p. 198 (illustré en couleurs p. 45).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection
d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure
pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 110).

Veillez noter que Christie's demandera aux
acheteurs non professionnels résidant dans l'Union
Européenne (hors France) d'organiser le transport
de ce lot.



λ + 131

ROBERTO MATTA
(1911-2002)

*Tennis anyone Wieser*tennis*

signé du monogramme de l'artiste, titré et daté
"'Tennis anyone wieser tennis' 74' (en bas à droite)
pastel et graphite sur papier
50.2 x 71 cm.
Réalisé en 1974.

signed with the artist's monogram, titled and dated
"'Tennis anyone wieser tennis' 74' (lower right)
pastel and graphite on paper
19 3/4 x 28 in.
Executed in 1974.
€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tokyo, Sompo Japan Seiji Togo Museum of Art,
Renault Collection: Contemporary French Art,
juillet-septembre 2003, p. 14, No. 67.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*,
Paris, 1999, p. 198 (illustré en couleurs p. 45).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection
d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure
pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 110).

Veillez noter que Christie's demandera aux
acheteurs non professionnels résidant dans l'Union
Européenne (hors France) d'organiser le transport
de ce lot.



λ+132

ROBERTO MATTA
(1911-2002)

Pan toto tosto

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche), titré et daté "'Pan toto tosto" 67' (en bas à droite)
technique mixte sur papier
50 x 64.7 cm.
Réalisation en 1967.

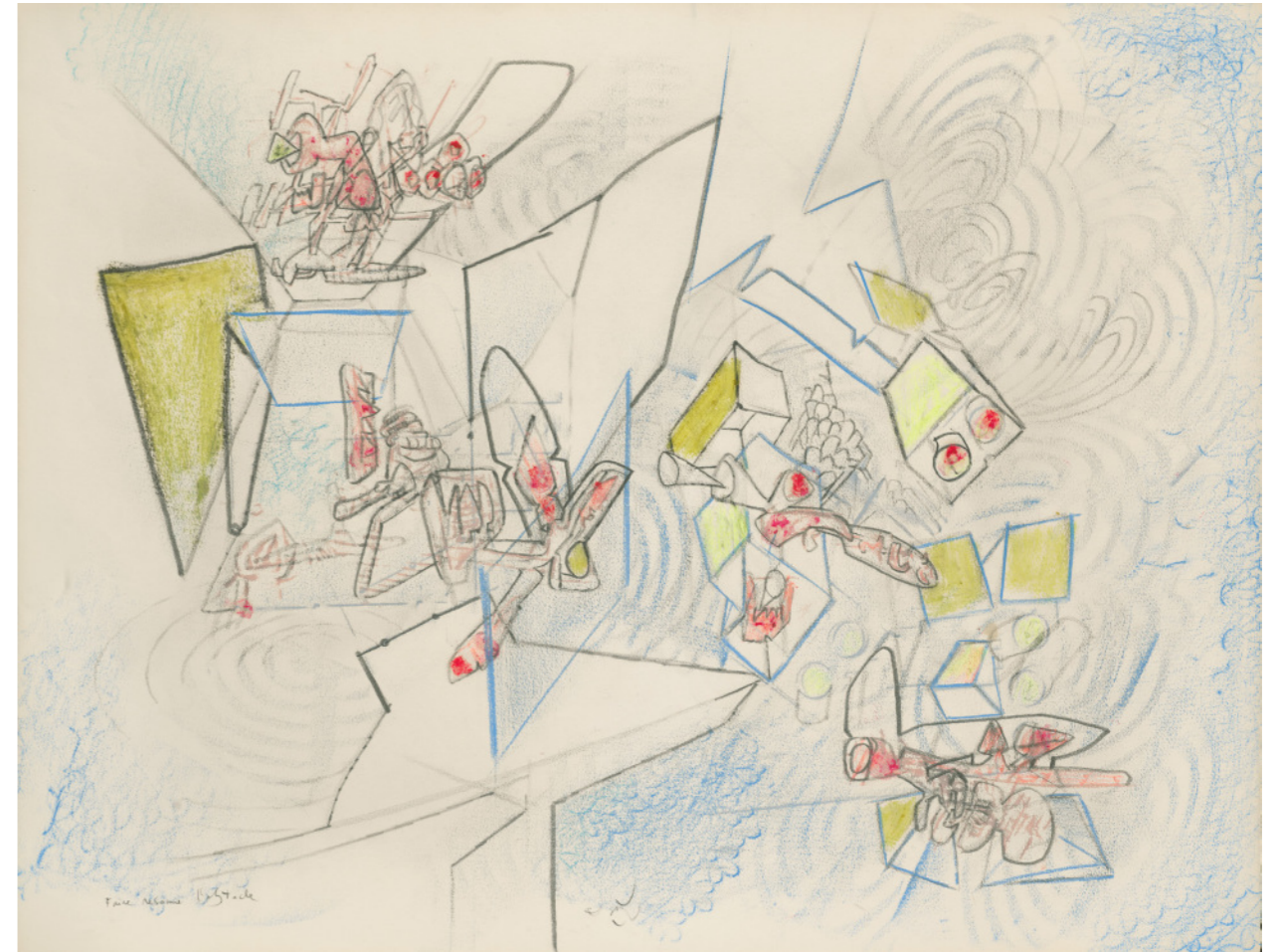
signed with the artist's monogram (lower left), titled and dated "'Pan toto tosto" 67' (lower right)
mixed media on paper
19¾ x 25½ in.
Executed in 1967.
€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tokyo, Sompo Museum of Art, *Exposition d'art contemporain français, Collection Renault*, juillet-septembre 2003, p. 14, No. 68.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 198 (illustré en couleurs p. 45).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 110).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ+133

ROBERTO MATTA
(1911-2002)

Faire raisonner l'obstacle

signé du monogramme de l'artiste (en bas au centre) et titré "'faire raisonner l'obstacle' (en bas à gauche); daté et situé '1978 Londra' (au dos)
pastel et graphite sur papier
50.2 x 65.6 cm.
Réalisation en 1978.

signed with the artist's monogram (lower center) and titled "'faire raisonner l'obstacle' (lower left); dated and located '1978 Londra' (on the reverse)
pastel and graphite on paper
19¾ x 25¾ in.
Executed in 1978.
€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tokyo, Sompo Museum of Art, *Exposition d'art contemporain français, Collection Renault*, juillet-septembre 2003, p. 15, No. 69.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, Une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 198 (illustré en couleurs p. 45).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La Collection d'art, de Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 110).

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



HENRI MICHAUX DANS LA COLLECTION RENAULT

VENTE EN LIGNE

30 mai - 7 juin 2024
Lots 201 à 230

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Jeudi	30 mai	10h - 18h
Vendredi	31 mai	10h - 18h
Samedi	1 ^{er} juin	10h - 18h
Dimanche	2 juin	14h - 18h
Lundi	3 juin	10h - 18h
Mardi	4 juin	10h - 18h
Mercredi	5 juin	10h - 18h
Jeudi	6 juin	10h - 14h

ENREGISTREMENT

Enregistrez-vous sur www.christies.com
à partir du 30 mai 2024

NUMÉRO DE VENTE

23441-MI-CUIT

CONTACTS

Paul Nyzam

Directeur de la vente
Directeur du département
pnizam@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 15

Elisabetta Vitullo

Catalogueuse de la vente
evitullo@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 68

Hugo Roche Poggi

Catalogueur junior de la vente
hrochepoggi@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 90

Sofia Gonano

Business coordinatrice de la vente
sgonano@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 93

Ci-contre : lot 221

IMPORTANT

La vente de chaque lot est soumise aux Conditions de vente, aux Avis importants et explication des pratiques de catalogage, qui figurent sur internet à l'adresse www.christies.com.

Veillez noter que les symboles et le catalogage de certains lots peuvent changer avant la vente. Afin d'obtenir les informations les plus récentes sur la vente d'un lot, vous pouvez vous référer à la description complète du lot accessible via la page internet de la vente à l'adresse www.christies.com.

POST SALE SERVICES

Marta Ciaraglia
Coordinatrice après-vente
Paiement, Transport
et Retrait des lots
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
postsaleParis@christies.com

CHRISTIE'S



HENRI MICHAUX DANS LA COLLECTION RENAULT

La collection Renault, en intégrant trente œuvres d'Henri Michaux, illustre une fois de plus son esprit avant-gardiste. Ces pièces, variées entre toiles et travaux sur papier, ne sont pas le fruit d'une collaboration directe avec le poète-artiste, mais plutôt le reflet d'une reconnaissance profonde de son influence majeure dans le milieu artistique de son temps. L'acquisition de ces œuvres marque l'intégration de Michaux au sein d'un groupe d'artistes spécifiquement choisis par la fondation pour leur singularité et leur portée.

Ces œuvres sont classées en quatre groupes distincts. Collectées par Claude Renard, l'instigateur de l'aventure artistique de Renault, elles démontrent une recherche approfondie et une grande compréhension de l'artiste.

Le premier groupe se compose de sept acryliques noires sur papier, majoritairement datées de 1968, avec une œuvre plus récente de 1974. C'est Pierre Soulages, de retour des États-Unis, qui initie Michaux à l'acrylique - une adaptation nécessaire due à son allergie aux huiles traditionnelles-. Faisant partie d'une série appelée *Arrachements*, ces pièces de 1968 sont particulièrement marquées par les événements politiques et sociaux de l'époque.

Le deuxième groupe inclut sept œuvres à l'encre, créées entre 1978 et 1981. Utilisant divers types de papiers, elles mettent en avant l'intérêt de Michaux à la réaction des divers supports (papier Japon, papier Auvergne, etc.) aux mediums usités.

Un troisième groupe représente diverses têtes peintes, datant de 1981. On sait qu'elles font référence à une série commencée dans les années 1920 puis continuée en 1946-48. Elles illustrent son intérêt pour de nouvelles formes d'application de la peinture comme l'« action painting ».

Enfin, le quatrième groupe rassemble dix huiles de 1983, période durant laquelle Michaux, grâce à des antihistaminiques, peut renouer avec cette technique. Ces dernières œuvres, chargées de motifs mescaliniens, sont les plus significatives de cette période. Elles témoignent d'un Michaux dépassant d'anciens obstacles dus à sa santé et explorant sa mémoire somatique afin de retrouver les sensations de prise de mescaline, sans passer par la consommation de la substance.

Ainsi, sur une période d'une quinzaine d'années, cette collection capture des moments clés de l'évolution artistique d'Henri Michaux, ne se concentrant pas sur une chronologie par périodes, mais sur des séries thématiques, soulignant la vision et l'intelligence derrière la diversité des œuvres choisies.



Henri Michaux par Gisèle Freund, 1964.
© RMN gestion droit d'auteur / Fonds MCC / IMEC. Photo
© IMEC, Fonds MCC, Dist. GrandPalaisRmn / Gisèle Freund.



λ•+201

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite);
daté '1968' (au dos)
acrylique sur papier
55.5 x 75 cm.
Peint en 1968.

signed with the artist's monogram (lower right);
dated '1968' (on the reverse)
acrylic on paper
21 $\frac{7}{8}$ x 29 $\frac{1}{4}$ in.
Painted in 1968.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

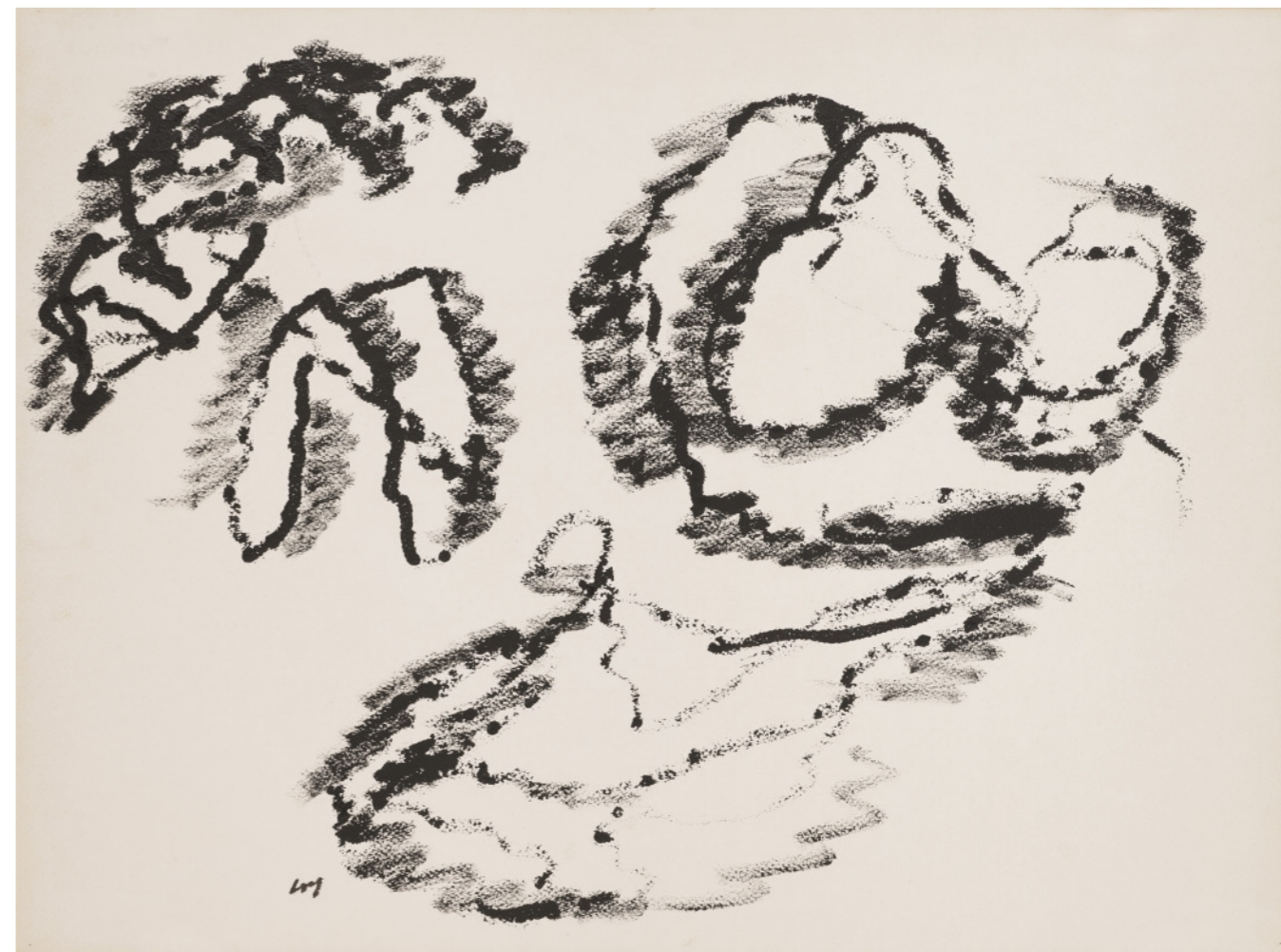
PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Charleroi, Palais des Beaux-Arts (septembre-octobre); Gand, Musée des Beaux-Arts (novembre-décembre); Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (janvier-février); *Rétrospective Henri Michaux*, 1971-1972.
Hanovre, Musée Kestner-Gesellschaft, *Rétrospective Henri Michaux*, novembre 1972 -janvier 1973 (illustré au catalogue d'exposition p. 158).
Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, *Henri Michaux, peintures*, avril-juin 1976 (illustré au catalogue d'exposition p. 91).
Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre); *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 107).
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE
W. Schmied, *Michaux*, Saint-Gall, 1973 (illustré p. 166).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 199).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 112).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+202

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
acrylique sur papier
55.7 x 75 cm.
Peint en 1968.

signed with the artist's monogram (lower left)
acrylic on paper
21 $\frac{7}{8}$ x 29 $\frac{1}{2}$ in.
Painted in 1968.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre); *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 107).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 199).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 112).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+203

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
acrylique sur papier
55.5 x 75 cm.
Peint en 1968.

signed with the artist's monogram (lower right)
acrylic on paper
21 7/8 x 29 1/2 in.
Painted in 1968.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre); *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré au catalogue d'exposition p. 108).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 65).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 199).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 112).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+204

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
acrylique sur papier
56 x 74.8 cm.
Peint en 1968.

signed with the artist's monogram (lower left)
acrylic on paper
22 x 29.4/8 in.
Painted in 1968.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Paris, Galerie le Point Cardinal, *Arrachements (16 peintures acryliques)*, octobre-novembre 1968.
Wuppertal, Von der Heydt-Museum (avril-juin); Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie (juin-septembre), *Henri Michaux*, 1969 (illustré au catalogue d'exposition p. 38).
Hanovre, Musée Kestner-Gesellschaft, *Rétrospective Henri Michaux*, novembre 1972-janvier 1973 (illustré au catalogue d'exposition p.160).

BIBLIOGRAPHIE

W. Schmied, *Michaux*, St-Gall, 1973 (illustré p. 168).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 176).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 113).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+205

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
acrylique sur papier
56.5 x 75.5 cm.
Peint en 1968.

signed with the artist's monogram (lower right)
acrylic on paper
22.2/8 x 29.6/8 in.
Painted in 1968.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 69).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 177).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 112).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+206

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
acrylique sur papier
55.3 x 75 cm.
Peint en 1968.

signed with the artist's monogram (lower right)
acrylic on paper
21.6/8 x 29.4/8 in.
Painted in 1968.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, *Henri Michaux, peintures*, avril-juin 1976 (illustré au catalogue d'exposition p. 90).
Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre); *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 109).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 79).
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE
A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 224).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 178).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 113).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+207

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
acrylique sur papier
59.6 x 89.5 cm.
Peint en 1974.

signed with the artist's monogram (lower right)
acrylic on paper
29 $\frac{7}{8}$ x 35 $\frac{1}{4}$ in.
Painted in 1974.

€6,000-8,000
US\$6,500-8,600
£5,200-6,900

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Zurich, Galerie Ziegler, *Henri Michaux, Cinquante œuvres de 1948 à 1979*, mars-avril 1980 (illustré au catalogue d'exposition p. 3).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 68).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 178).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 113).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+208

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
encre de Chine et acrylique sur papier
57 x 76 cm.
Réalisé en 1978.

signed with the artist's monogram (lower right)
India ink and acrylic on paper
22 $\frac{1}{2}$ x 29 $\frac{7}{8}$ in.
Executed in 1978.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 198).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 115).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+209

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
encre de Chine sur papier Japon
52.5 x 72 cm.
Réalisé en 1980.

signed with the artist's monogram (lower right)
India ink on Japan paper
20 7/8 x 28 3/8 in.
Executed in 1980.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

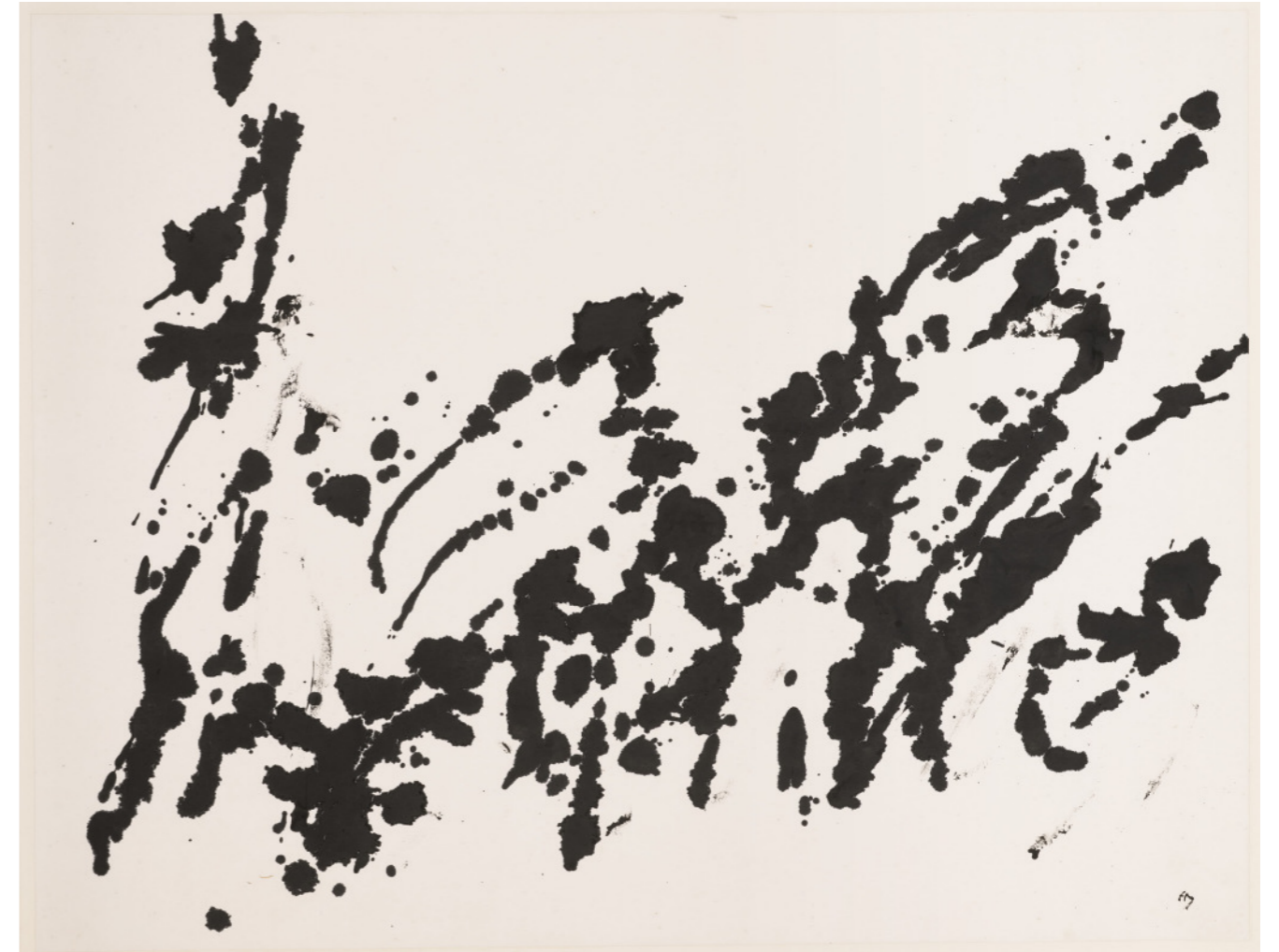
PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes*, avril-juin 1980.

BIBLIOGRAPHIE
A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 250).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 198).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 115).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+210

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
encre de Chine sur papier Japon
55.5 x 71.8 cm.
Réalisé en 1980.

signed with the artist's monogram (lower right)
India ink on Japan paper
21 7/8 x 28 1/4 in.
Executed in 1980.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes*, avril-juin 1980 (illustré au catalogue d'exposition p. 25).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 67).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 199).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 115).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+211

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme (en bas à gauche); daté '1981' (au dos)
encre de Chine et encore colorée sur papier
49.5 x 65 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower left);
dated '1981' (on the reverse)
India ink and coloured ink on paper
19½ x 25½ in.
Executed in 1981.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes 1980-1982*, mai-juillet 1982 (illustré au catalogue d'exposition p. 24).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 180).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 114).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+212

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
encre de Chine et encre colorée sur papier
50 x 65 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower right)
India ink and coloured ink on paper
19½ x 25½ in.
Executed in 1981.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 74).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 181).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 114).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+213

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste
(en bas à gauche)
encre de Chine et encre colorée sur papier
50 x 65 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower left)
India ink and coloured ink on paper
19½ x 25¾ in.
Executed in 1981.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes 1980-1982*, mai-juillet 1982 (illustré au catalogue d'exposition p. 24).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 76).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 180).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 114).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+214

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste
(en bas à gauche); daté '81' (au dos)
encre de Chine et encre colorée sur papier
57 x 76 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower left);
dated '81' (on the reverse)
India ink and coloured ink on paper
22½ x 29¾ in.
Executed in 1981.

€5,000-7,000
US\$5,400-7,500
£4,300-6,000

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

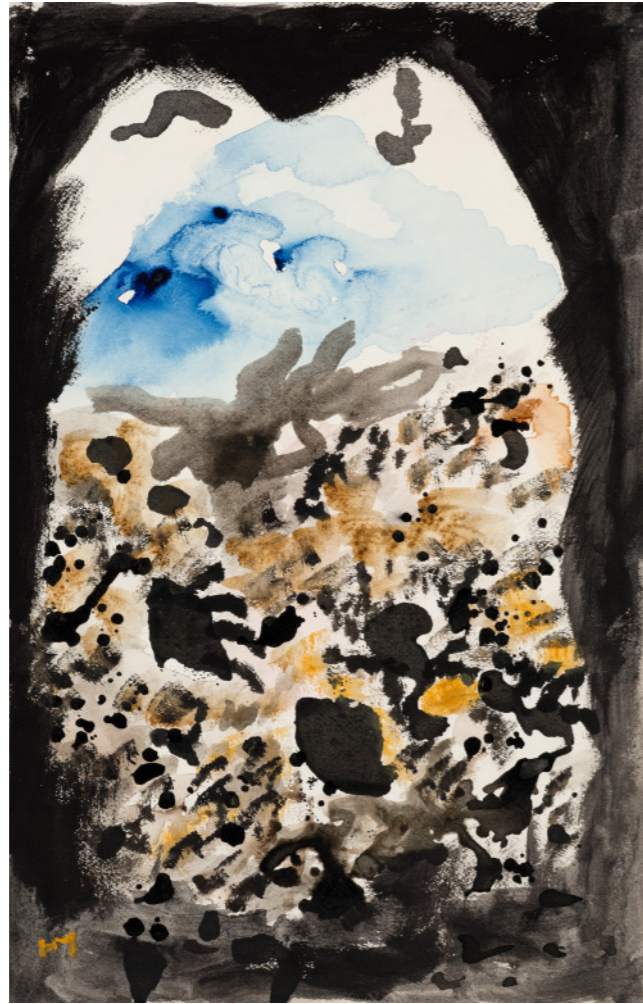
PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 198).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 115).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+215

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
acrylique, encre de Chine et gouache sur papier
50 x 32.3 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower left)
acrylic, India ink and gouache on paper
19 5/8 x 12.6/8 in.
Executed in 1981.

€6,000-8,000
US\$6,500-8,600
£5,200-6,900

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Tokyo, Seibu Museum of Art (janvier-février); Kitakyūshū, musée municipal (avril-mai); Ōtsu, Seibu Hall (mai-juin), *Rétrospective Henri Michaux*, 1983 (illustré au catalogue d'exposition p. 125). Paris, Bibliothèque nationale de France, *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire*, octobre-décembre 1999 (illustré au catalogue d'exposition p. 222). Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre); *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré au catalogue d'exposition p. 106). Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 75). Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, Renault And Art. A Living History, 1967-2019, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré p. 257).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 176).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 117).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+216

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
acrylique sur papier
55.6 x 37.5 cm.
Peint en 1981.

signed with the artist's monogram (lower right)
acrylic on paper
21 7/8 x 14 3/4 in.
Painted in 1981.

€6,000-8,000
US\$6,500-8,600
£5,200-6,900

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Tokyo, Seibu Museum of Art (janvier-février); Kitakyūshū, musée municipal (avril-mai); Ōtsu, Seibu Hall (mai-juin), *Rétrospective Henri Michaux*, 1983 (illustré au catalogue d'exposition p. 125). Valence, Musée de Valence, *Henri Michaux*, avril-juin 1984, p. 32 (illustré au catalogue d'exposition p. 23). Toulon, Hôtel des Arts, *Le visage qui s'efface, De Giacometti à Baselitz*, septembre-novembre 2008 (illustré au catalogue d'exposition p. 53). Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré au catalogue d'exposition p. 105). Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 77).

BIBLIOGRAPHIE

A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré p. 256).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 199 (illustré en couleurs p. 182).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 117).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+217

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
aquarelle et gouache sur papier
38.5 x 29.5 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower left)
watercolour and gouache on paper
15½ x 11½ in.
Executed in 1981.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes 1980-1982*, mai-juillet 1982 (illustré au catalogue d'exposition p. 34).
Tokyo, Seibu Museum of Art (janvier-février); Kitakyūshū, musée municipal (avril-mai); Ōtsu, Seibu Hall (mai-juin), *Rétrospective Henri Michaux*, 1983 (illustré au catalogue d'exposition p. 126).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 199 (illustré en couleurs p. 184).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 116).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+218

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche); daté '81' (en bas à droite)
aquarelle et gouache sur papier
37.6 x 28.5 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower left);
dated '81' (lower right)
watercolour and gouache on paper
14¾ x 11¼ in.
Executed in 1981.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes 1980-1982*, mai-juillet 1982 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 35).
Tokyo, Seibu Museum of Art (janvier-février); Kitakyūshū, musée municipal (avril-mai); Ōtsu, Seibu Hall (mai-juin), *Rétrospective Henri Michaux*, 1983 (illustré au catalogue d'exposition p. 126).

BIBLIOGRAPHIE
A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 258).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 184).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 116).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+219

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche) et daté '81' (en bas à droite)
aquarelle sur papier
37 x 27.5 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram (lower left) and dated '81' (lower right)
watercolour on paper
14 $\frac{5}{8}$ x 10 $\frac{7}{8}$ in.
Executed in 1981.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes 1980-1982*, mai-juillet 1982 (illustré au catalogue d'exposition p. 30).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 183).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 116).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+220

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Composition

signé du monogramme de l'artiste et daté '81' (en bas à droite)
aquarelle, bougie et huile sur papier
37.3 x 28.2 cm.
Réalisé en 1981.

signed with the artist's monogram and dated '81' (lower right)
watercolour, candle and oil on paper
14 $\frac{5}{8}$ x 11 $\frac{1}{8}$ in.
Executed in 1981.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Henri Michaux, Œuvres récentes 1980-1982*, mai-juillet 1982 (illustré au catalogue d'exposition p. 33).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 183).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 116).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+221

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Composition

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
 encre de Chine et huile sur toile montée sur carton
 35 x 24 cm.
 Réalisé en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left)
 India ink and oil on canvas mounted on cardboard
 13¾ x 9½ in.
 Executed in 1983.

€4,000-6,000
 US\$4,300-6,400
 £3,500-5,200

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 103). Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016. Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 261).
 A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 188).
 A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 119).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+222

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
 huile sur toile montée sur carton
 41 x 33 cm.
 Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left)
 oil on canvas mounted on cardboard
 16¼ x 13 in.
 Painted in 1983.

€3,000-5,000
 US\$3,300-5,400
 £2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 73). Pékin, Today Art Museum (décembre-février); Wuhan, Hubei Art Museum (mars-juin), *Une aventure moderne - la collection d'art Renault*, 2015-2016. Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999, p. 199 (illustré en couleurs p. 186).
 A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 120).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+223

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
huile sur toile montée sur carton
35 x 24 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left)
oil on canvas mounted on cardboard
13.6/8 x 9.4/8 in.
Painted in 1983.

€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Valence, Musée de Valence, *Henri Michaux*, avril-juin 1984, p. 32 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 20).

Tel-Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory: From Doisneau to Dubuffet and Rauschenberg*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 78).

Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 174).

A. Hindry et M. Renard, Renault, *La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 120).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+224

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
huile sur toile montée sur carton
35 x 24 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left)
oil on canvas mounted on cardboard
13¾ x 9½ in.
Painted in 1983.

€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Valence, Musée de Valence, *Henri Michaux*, avril-juin 1984, p. 32 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 21).

Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 187).

A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 119).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veuillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+225

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
huile sur toile montée sur carton
35 x 27 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower right)
oil on canvas mounted on cardboard
13.6/8 x 10 5/8 in.
Painted in 1983.

€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

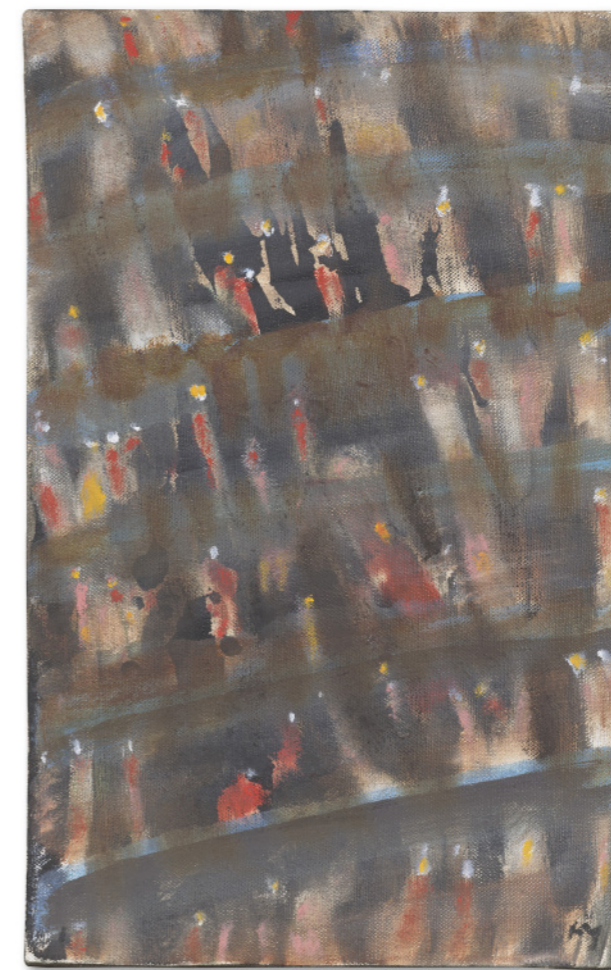
Curitiba, Museu Oscar Niemeyer (mai-août); São Paulo, Museu de arte contemporânea (septembre-décembre), *Uma aventura moderna - Coleção de arte Renault*, 2009 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 104).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 71).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 188).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 121).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+226

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à droite)
huile sur toile
35 x 22 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower right)
oil on canvas
13.6/8 x 8 5/8 in.
Painted in 1983.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

BIBLIOGRAPHIE

A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 263).
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 186).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 120).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+227

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
huile sur toile montée sur carton
41 x 33 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left)
oil on canvas mounted on cardboard
16½ x 13 in.
Painted in 1983.

€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 199).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 119).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+228

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
huile sur toile montée sur carton
41 x 27 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left)
oil on canvas mounted on cardboard
16½ x 13 in.
Painted in 1983.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

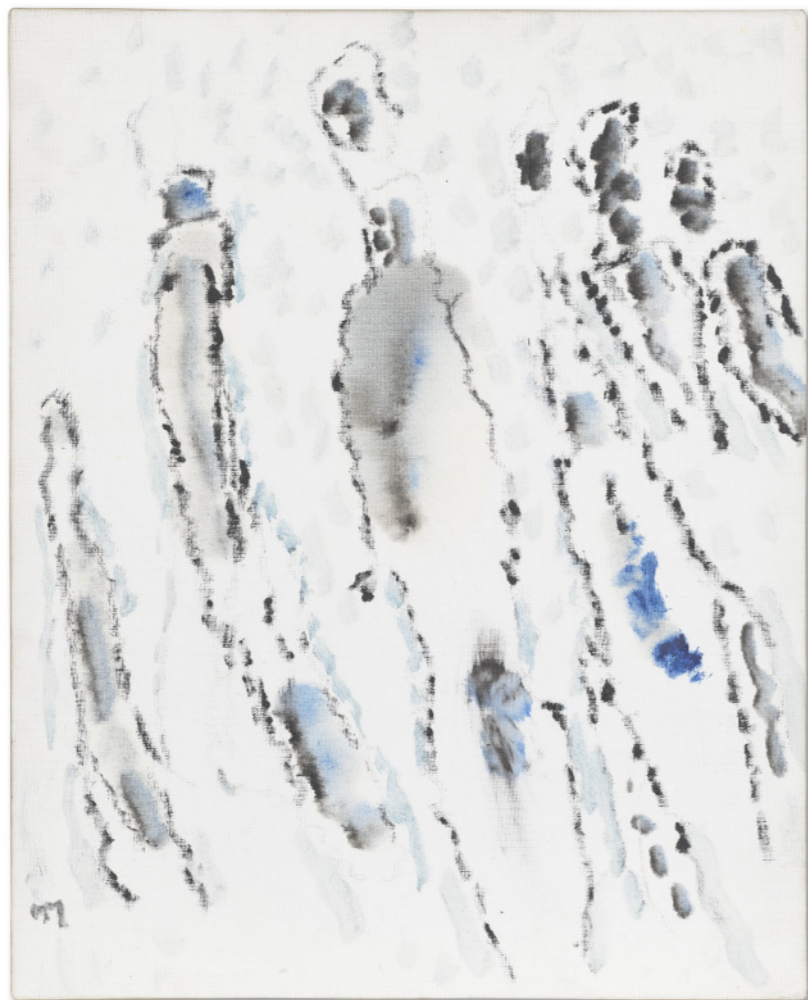
PROVENANCE
Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION
Valence, Musée de Valence, *Henri Michaux*, avril-juin 1984, p. 32 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 19).
Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 66).

BIBLIOGRAPHIE
A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 199).
A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 118).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+229

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche); signé 'H Michaux' (au dos)
huile sur toile montée sur carton
41 x 33 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left);
signed 'H Michaux' (on the reverse)
oil on canvas mounted on cardboard
16 1/8 x 13 in.
Painted in 1983.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,600-4,300

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne-Billancourt

EXPOSITION

Tel Aviv, Ramat Gan Museum of Israeli Art, *Art and the Factory. The Renault Modern Art Collection*, septembre 2011-janvier 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 72).

Bucarest, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, *Renault And Art. A Living History, 1967-2019*, avril-juillet 2019.

BIBLIOGRAPHIE

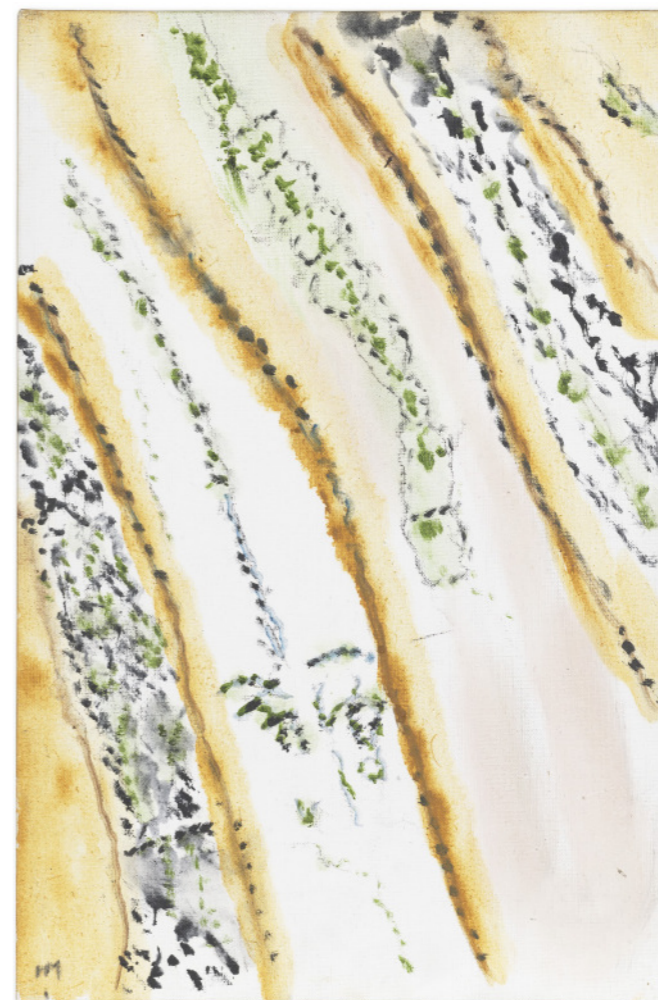
A. Pacquement, *Henri Michaux, Peintures*, Paris, 1993 (illustré en couleurs p. 260).

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 190).

A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 118).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.



λ•+230

HENRI MICHAUX (1899-1984)

Composition

signé du monogramme de l'artiste (en bas à gauche)
huile sur toile montée sur carton
41 x 27 cm.
Peint en 1983.

signed with the artist's monogram (lower left)
oil on canvas mounted on cardboard
16 1/8 x 10 5/8 in.
Painted in 1983.

€4,000-6,000
US\$4,300-6,400
£3,500-5,200

Cette œuvre est vendue sans prix de réserve.

PROVENANCE

Collection Renault, Boulogne Billancourt

EXPOSITION

Valence, Musée de Valence, *Henri Michaux*, avril-juin 1984, p. 32 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 21).

BIBLIOGRAPHIE

A. Hindry, *Renault et l'art, une épopée moderne*, Paris, 1999 (illustré en couleurs p. 189).

A. Hindry et M. Renard, *Renault, La collection d'art, De Doisneau à Dubuffet, une aventure pionnière*, Paris, 2009 (illustré en couleurs p. 121).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation par Micheline Phankim, Rainer Michaël Mason et Franck Leibovici.

Veillez noter que Christie's demandera aux acheteurs non professionnels résidant dans l'Union Européenne (hors France) d'organiser le transport de ce lot.

TRADUCTIONS

COLLECTION RENAULT, UN TEMPS D’AVANCE

“Renault was like a palace where I could help myself.” - Arman

“All the Renault technicians and workers who helped us, my assistant and I, seemed extremely motivated by the presence of artists and works of art [...]. It was a unique experience for its time, in that it involved a huge risk on the part of a major industrial company and a bet on the future. You have to realise that, in those years, artists of our generation didn’t have the slightest chance of taking part in this type of public or private commission.” - Takis

At a time when the notion of corporate collections —on both a small and large scale — is flourishing in France, constituting a powerful engine of corporate identity and communication, and when tax incentives are encouraging companies to acquire works by living artists, a glance in the rear-view mirror reveals the extraordinarily pioneering nature of the Renault collection adventure.

Indeed, when the first milestones of this epic venture were laid in 1967, the model of the corporate collection did not exist. And it was the association of exceptional personalities who helped invent it. On the one hand, Pierre Dreyfus, Chairman and CEO of Renault, and on the other hand Claude (-Louis) Renard, senior executive in charge of employee relations, were linked through Christian Beullac, Deputy Director of the automotive group. A senior civil servant, Pierre Dreyfus belonged to this category of enlightened decision-makers, free-spirited and sensitive to the artistic world.

A close friend of André Malraux, Claude Renard was inspired by the author of *Le Musée imaginaire*’s ambition to make access to art more democratic. In 1962, he was sent to the United States for a year, on a mission to extol the virtues of the new Dauphine car model throughout the country. His stay gave him the opportunity to discover the flourishing American contemporary art scene— from Abstract Expressionism to the emergence of Pop Art. He was also able to observe the proliferation of private initiatives and corporate foundations, illustrating the natural proximity, on this side of the globe, between the worlds of art and business. It was on the basis of this experience, and with the entire confidence of Pierre Dreyfus, that, in 1967, he implemented an innovative patronage department at Renault, entitled *Recherches, art et industrie*.

For almost twenty years, the aim of this department was neither to acquire works of art for investment diversification purposes, nor to use art for image and promotional purposes.

The spirit was quite different: the goal was to truly bring art and contemporary artists into the company. And to ensure that both were mutually nourishing. Thus, the artist leaves one workshop (his own) to join another (the industrial production workshop), where he can explore new creative horizons, benefit from technical advice or technological input, gain access to engineering equipment, exchange ideas with workers and appropriate their means of production. Renault’s employees, for their part, were confronted with a world to which they did not normally have access, and this shock of the eye acted as a catalyst, enabling them to think, produce and innovate differently. Victor Vasarely, Julio Le Parc, Jean Tinguely, Takis, Jesús Rafael Soto, Jean Dubuffet and César, among others, were among the artists who found a new playground for their creative genius at the carmaker’s —some of them producing monumental architectural projects for the company.

As time went by, the collection was supplemented by more

occasional acquisitions, joining existing groups (Victor Vasarely, Jean Dubuffet) or because, in the course of encounters, the opportunity arose (works by Jean Fautrier, Niki de Saint Phalle, Robert Rauschenberg, Sam Francis or Hans Hartung thus enriched the collection). However, the adventure of the *Recherches, art et industrie* group came to an end in the mid-1980s, when the combined effect of economic upheaval and a change of management within the group redirected Renault’s priorities towards other subjects. It was not until the following decade that a major effort was made, at the request of the new Chairman, Louis Schweitzer and under the direction of art historian, Ann Hindry, to collate and critically appraise the collection. She was responsible for a number of publications highlighting the artistic coherence of the collection, and for the organization of exhibitions featuring the works around the world.

While the 1960s are sometimes considered a turning point in the international balance of the art world, seeing New York supplant Paris as the pivotal center of contemporary creation (the young Robert Rauschenberg won the grand prize for painting at the Venice Biennale in 1964, after years of domination by the Ecole de Paris), the industrial group’s project proved that an exceptionally innovative spirit of novelty could nevertheless continue to animate the French scene. Six decades later, the works in the Renault collection demonstrate the relevance of its founder’s artistic intuitions. Those who were young emerging artists at the time (in particular representatives of Op Art and Nouveau Réalisme) are now firmly established in art history. As for those who were already leading figures on the art scene at the time (Jean Dubuffet in particular), time has only confirmed their major place in the pantheon of 20th century artists.

In 2024, true to its history and commitments, Renault is opening up a new chapter of this adventure, in the same spirit of boldness and creativity. Today, Luca de Meo has decided to create an endowment fund for art and culture, subsidized by the proceeds from the sale of a limited number of works selected with care not to distort the great ensembles built up by the company. In particular, the fund will bring together emblematic works from the collection, and will be dedicated above all to contemporary art, with the aim of building up a unique and ambitious collection of street art – an art form which, by definition, explores new territories, with artists stemming from an urban culture, i.e. as close as possible to the greatest number of people. The words of Claude Renard still resonate today, and will continue to do so for a long time to come: “I believe that what we need to integrate is a total change in the artist/spectator relationship: the artist no longer reaches out to the individual, but to the community.”

RENAULT ET JEAN DUBUFFET

“My dear Claude Renard, I am delighted to be able to show you soon a series of 47 paintings on canvas which are the swan song of my Hourloupe cycle. [...] The equivocation that runs through all these paintings stems from the uncomfortable uncertainty as to whether they belong to the purely mental and immaterial register of the graphics that gave rise to them or to that of representations of the real physical world.” - Jean Dubuffet

Jean Dubuffet’s work is structured around what the artist himself —anxious not to leave the exegesis of his work to approximate commentators—describes as cycles, i.e. large coherent ensembles, responding to a specific aesthetic and unfolding organically, one cycle replacing another, before in turn giving way to a new one. The collection of works by Jean Dubuffet assembled by Renault is emblematic of one

of the most prolific of these ensembles, which occupied the artist from 1962 until the mid-1970s, and which took the name *Hourloupe*.

In the 1960s, Jean Dubuffet himself was already in his 60’s and had been an artist for two decades — after having devoted the first part of his life to an entirely different activity: wine trading in Le Havre, the town of his birth. The 1960s marked a turning point for him: after ten years of chromatic asceticism, during which he explored materials and textures as close to the ground as possible, in works where browns competed with ochres and the human figure was confined to the smallest portion, the entry into the Sixties marked Dubuffet’s return to the city as much as to life. From 1961 to 1962, he created *Paris Circus*, a short cycle in which his works took on the colourful trappings n trappings of urban life, teeming with people, cars and department store window-displays.

And in July 1962, through the chance combination of pen and telephone — in other words, through the fertile alliance of the hand and technology, an association that found a definite echo in those who would build the Renault collection — *Hourloupe* appeared. These new-style works were born of drawings that the artist created mechanically, without really thinking about it, with his red and blue Bic pens while chatting on the phone: *Hourloupe* was to be like a swell sweeping away everything on its path, as much as it could have to do with trickery, in other words a game with codes, in this case those of representation. Rejecting academic beauty and traditional conceptions of what art should be, the *Hourloupe* works are in this sense a continuation of the artist’s reflections from the 1940s, in a desire to break with aesthetic canons, willingly seeking art where we least suspect it, in the surprises of the unexpected and among those who ignore or refuse the rules (something Jean Dubuffet theorised under the name of “art brut”).

Initially produced in two dimensions, on simple sheets of paper, these works soon proliferated — always in the characteristic chromatic palette of blue, red, black and white —set forth on large-scale canvases, with figures, objects, places and scenes of life; then in three-dimensional ensembles of sculptures, whether wall-mounted or intended to unfold in real space, in domestic or monumental formats. Having become a demiurge, Jean Dubuffet created a whole world in which man and object seem to melt into a four-color magma, irrevocably intertwined in a whole unlike any other creation. Art historian Didier Semin defines *Hourloupe* as an ensemble of “sites and figures regressing into formlessness, or, on the contrary, formlessness becoming figure and site.”

The *Hourloupe* years also took part in the birth of the Renault collection, from 1967 onwards. Claude-Louis Renard certainly perceived in this cycle a response to his ambition to bring art into the company, combining the joint service of the artist and the group’s employees. With its organic character and curved, unstructured lines, Dubuffet’s universe acts as a distorting mirror to the world of the automobile industry and its production of objects that structure the world in a rectilinear, perfectly ordered fashion. Luce Tapisse, *Le moment critique, Fiston la Filoche, Paysage avec ville et personnage* as well as *Scène à l’invalide* highlight the avatars of this great cycle. These works also show how *Hourloupe* served as a playground for Dubuffet to explore painting and production techniques that, in many ways, resonated with Renault’s technological ambitions. The era of triumphant plastic inspired the artist. Using expanded polystyrene for his sculptures and projection en-

largements for some of his paintings, Dubuffet experimented with *Hourloupe* to explore the possibilities offered by the technique in new areas of art. At the same time, he chose a whole range of astonishing tools to bring his creations to life. He didn’t hesitate to use a Moulinex electric knife, while his brother-in-law built him an improved butter-cutting wire. An entire series of *Hourloupe* was devoted to these everyday utensils (Dubuffet playing with the anthropomorphic nature of some of them), which marked a major societal change in the 1960s, of which Georges Perec, with *Les Choses* (1965), was one of the great translators.

The relationship between Jean Dubuffet and Renault came to a resounding end — could it have been otherwise, such was the intensity of the affair? The artist himself was accustomed to strong relationships, made up of passions and disagreements, to which his rich correspondence bears witness — with the court case that pitted the two against each other over Renault’s withdrawal from the *Salon d’été* project (a huge environment commissioned from Dubuffet for Renault’s head office, which the company left by the wayside following the change of presidency within the industrial group in 1975, combined with the first oil crisis of the 1970s, which redirected strategic priorities towards objectives other than that of the art collection). It was a case that, beyond its outcome where Dubuffet won his lawsuit, setting a precedent in intellectual property jurisdiction. Nevertheless, the extraordinary collection of *Hourloupe* works assembled by Renault thanks to Claude-Louis Renard’s keen eye and the genial freedom given to him by its chairman, Pierre Dreyfus, bears witness to the formidable entrepreneurial instinct that ran through part of the hierarchy of one of the world’s largest car manufacturers at a very early stage: the instinct to imagine a possible and fruitful dialogue between art and industry, dream and factory, artists and workers.

LOT 102 – ALECHINSKY

“Alechinsky leans over the painting on the studio floor, his long Japanese brush poised in his left hand. Suddenly his meditative stance is broken by a rapid act of painting. A copious flow of pigment spreads over his paper—it knows with certainty where it is going.” - Leon Arkus

With its vibrant colours and striking, bordered composition, *Escalator* (1983) exemplifies the distinctive idiom of Belgian-born painter Pierre Alechinsky. Having played a key role in the avant-garde CoBrA movement in Paris between 1949 and 1951, Alechinsky went on to develop his own unique style. He was informed not only by CoBrA’s liberated expressionism, but also by his travels in the Far East during the 1950s, the teeming menageries of his Flemish heroes Bosch and Brueghel, and the busy marginalia of illuminated manuscripts. In the present painting, serpentine and floral forms emerge in graphic black and white against a smoky grey ground: they are framed by a surround of scintillating reds and greens, recalling the lush ornamentation of a medieval book of hours.

The vertically-oriented format of *Escalator*—as well as its division between a boldly outlined image and a more painterly, abstract border—is typical of Alechinsky’s post-CoBrA work. He had made the move from oil paint to freer, more fluid acrylics and watercolours in 1965. “Finally,” he said, “I can paint the way I draw; I have always been better at drawing than at painting.” He also switched canvas for paper. “I was freed from the fear that would grab me by my throat, whenever I was walking towards a stretched canvas the way it was propped up against a painter’s easel, the easel that it so similar to the guillotine.” (P. Alechinsky quoted in F. de Vree, *Alechinsky*, Antwerp 1976, p. 7)

Alechinsky adopted his media and process in emulation of the Japanese calligraphic paintings he so admired. He saw in the gestural brushstrokes of calligraphy a method that

would give free reign to his inner vision: a near-mystical surrender to form and colour. Placing paper sheets on the floor, he would work from above, using a long Japanese brush in short bursts of concentrated energy. The American artist Keith Haring was hugely inspired by Alechinsky’s work, describing a ‘rush of confidence’ he experienced when seeing the older painter’s spontaneous, self-generating compositions unfurling before him. Alechinsky’s tableaux are delightful not only in their vivid colours but also in their joyous imaginative spirit. As in *Escalator*, abstract and figurative impulses, biomorphic forms, fiery glyphs, lyrical light and shadows come alive across their surfaces. Aged ninety-six, Alechinsky still lives and works in Paris today, the last surviving member of the CoBrA years.

LOT 103 – RAUSCHENBERG

“My fascination with images ... is based on the complex interlocking of disparate visual facts ... that have no respect for grammar.” - Robert Rauschenberg

Created in 1984 as part of the artist’s *Salvage* series, the present work is a vivid and dynamic example of Robert Rauschenberg’s silkscreen paintings, which combine serigraphy with abstract brushwork in rich, painterly collisions of image and colour. Rauschenberg was among the first artists to use silkscreens in the early 1960s, and continued to expand their possibilities throughout his career. Here, in grisaille and different shades of red, he assembles a chorus of his own photographs taken across the world, including a wall-painting of a Hindu deity from Sri Lanka, a bamboo forest in Tobago, a moped in Japan and the New York Stock Exchange Building’s neoclassical pediment. The red sections form a crucifix shape amid the largely black-and-white elements that surround them. At the upper centre—in a sardonic substitution for the ‘INRI’ more often seen in that position—is a photograph of an ‘entrance’ sign nailed to a tree-trunk, captured in Fort Myers, Florida. The *Salvage* works, which are considered Rauschenberg’s last series on canvas, began with his creation of costumes for Trisha Brown Dance Company’s 1983 performance *Set and Reset*. While silkscreening the costumes, he noticed the images bleeding through the fabric onto the drop cloths beneath, and ‘salvaged’ the drop cloths for their patinated effect. In the same year as the present work, Rahrartschenberg also created his *Renault Paper Works*, using his own black-and-white photographs as well as archival images and diagrams supplied by the automobile company.

Rauschenberg was a pioneer of photo-silkscreening. He first used the technique in 1962, at around the same time as his friend Andy Warhol. In his ‘Combines’, begun in the mid-1950s, he had assembled sculpture-painting hybrids from found objects: now, with the use of the silkscreen, he performed a similar bricolage with paint and printed images. His early silkscreen paintings combined disparate visuals ranging from contemporary news photographs of astronauts, the Vietnam War and President John F. Kennedy to reproductions of Old Master paintings and urban snapshots taken by Rauschenberg himself. They captured the dizzying rise of colour television and print media, as well as the vibrant complexity of New York City. Rauschenberg became the first American artist to win the Grand Prize for Painting when he showed a group of these works at the 1964 Venice Biennale, marking a pivotal moment in the international rise of Pop Art.

1-800 (Salvage) belongs to an important later period in Rauschenberg’s practice. Since 1970 he had been working with pared-back palettes and new materials. A 1975 trip to Ahmedabad in India inspired his celebrated *Jammers* series, which were made from swathes of silk. In the 1980s, he experimented with printing imagery on fired Japanese ceramic and treated metals, and continued to travel widely. In 1984 alone, he visited Mexico, Chile and the island of Tobago, where he announced his Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI). Fuelled by his belief in the

power of art as a catalyst for positive social change, this project would be realised in ten different countries between 1985 and 1990. He also continued his collaborations with choreographers—including Trisha Brown, and others such as Merce Cunningham and Paul Taylor—which had been an important part of his work since the 1950s. *1-800 (Salvage)* is born from this context, displaying Rauschenberg’s evolving engagement with performance, technical advances and the complex concatenations of modern life. Moving on from the New York Pop setting of his earlier silkscreen paintings, it is a vibrant patchwork of visual fragments and gestural colour, reflecting the diverse array of influences he absorbed during his travels as well as his ceaseless, outward-looking innovation.

LOT 105 – VASARELY

“The inapproachable: the stars and the invisible, atoms [...] It is no longer a question of taking inspiration from things or beings, present or remembered, but of inventing worlds which, until now, have escaped the investigation of the senses: the world of bio-chemistry, of waves, of fields, of relativity.” - Victor Vasarely

In addition to being an essential figure of Op Art, the name of Victor Vasarely is indelibly linked to an era, that of the Pompidou years, embodied both by confidence in technical progress and industrialisation. Indeed, the President affirmed his taste for the most contemporary creations, and in particular for the French artist of Hungarian origin, whose visual and colourful aesthetics were in tune with the technological and societal advances of the time. It was precisely during this pivotal period, between the late 1960s and the early 1970s, that the Renault collection was born and developed. And Vasarely was one of its spearheads.

The artist’s creative project began in his native Hungary, when he worked as an advertising graphic designer between the wars, displaying an already strong taste for forms and lines. He moved to France in 1931 and, while seeking to define a new graphic vocabulary and exploiting the interplay between positive and negative, he continued to work for advertising agencies such as Havas and Draeger. Having decided to devote himself exclusively to his artistic practice after the Second World War, he took an interest in the relativity of perception, so that the public could experience it for themselves: in his works, you don’t know whether the projected form is one plane or two. His objective was clear: to confuse the viewer while showing minimalist structures.

Vasarely retained the legacy of Cubism, but reduced his palette to black and white, resulting in a series of works in the 1950s and 1960s in which the influence of Malevich’s Suprematism is clearly palpable: black and white squares are magnified, but also set into motion. Later, the square would turn on itself and become a lozenge-shaped logo...

Produced in 1954, *Tonk* is precisely part of this conceptual and aesthetic journey: when he painted it, the artist was in the midst of a radical transformation —he had not yet achieved what would make him internationally famous, but was gradually freeing himself from his masters of abstraction, while still quoting them. Thus, in the powerful contrast of black and white solids, punctuated here and there by grey areas, the eye no longer knows what to hold on to, reality wavers. The artist was permeated with the strong Provençal light of Gordes (which he discovered in 1948 and where he spent his summers from then on) a light that seems to abolish perspective where it is projected: “full and empty shapes merge, forms and background alternate” (Vasarely quoted in M. Joray, *Vasarely I*, Neuchâtel, 1965, p. 29). Shapes vibrate and seem as if they are about to come to life on the surface. The following year, in 1955, the artist was part of the legendary *Le mouvement* exhibition at the Denise René gallery. For this occasion, he published his *Manifeste jaune*, which marked the great beginnings of kinetic art.

Victor Vasarely’s work relationship with Renault began in 1972 when his son, Yvaral, redesigned the logo in a 3D format under his supervision. Indeed, the company needed a new logo. After opting for a simplified lozenge, the car-maker was forced to abandon it for intellectual property reasons: the new version of the brand was too close to the emblem of another industrial group. Pierre Dreyfus, the company’s Chairman and CEO at the time, asked Vasarely to imagine the future logo that would grace the bumpers of the hundreds of thousands of new cars produced by the Boulogne-Billancourt factories. True to his approach of graphic deconstruction Victor Vasarely conceived the famous moving lozenge and gave it relief. The legendary logo was born.

From this adventure, now indelibly inscribed in French social and industrial history, a second, lesser-known adventure was soon to emerge: Vasarely’s work on motorway roadsides. At the request of Claude-Louis Renard, the initiator of the group’s patronage activity, the Renault workshops were made available to the artist so that he might produce his installations using materials found only in the industrial world. Once again, this collaboration was perfectly in keeping with the Franco-Hungarian designer’s ambition to educate the eye and democratise forms given back to the general public.

LOT 106 – SOTO
“What interests me is the transformation of the material. Taking an element, a line, a piece of wood or iron and transforming it into pure light... transforming it into vibrations.” - Jesús Rafael Soto

Born in Venezuela in 1923 and a pioneer of kinetic art, Jesús Rafael Soto was one of the main artists commissioned by the Régie Renault in the early 1970s. Initially a figurative painter, it was his arrival in Paris in the early 1950s that really pushed him towards abstraction.

He was seduced by the radical language simplification of formal composition and thus concentrated on simple elements: the line, the point, the square and the circle. This extremely concise geometric lexical field proved to be the ideal platform for the materialization of the fourth dimension he was seeking. But it was also a language that could be quite similar to that of industrial designers. The relationship between Renault and Soto was a natural one: the car manufacturer’s patronage department, *Recherches, art et industrie*, headed by Claude-Louis Renard, was in charge of imagining the “integration” of artworks into its future headquarters located in Boulogne-Billancourt, designed by Oscar Niemeyer. For cost reasons, the Brazilian architect was eventually dropped from the project, but not the Venezuelan artist.

Renault CEO Pierre Dreyfus wanted to experiment with a strong decorative venture in this highly symbolic new building: Soto was chosen to transform the entrance halls into unique spaces. These transit places corresponded perfectly to the creator’s idea of how his work should be viewed: in motion. Indeed, the viewer’s movement is in a way the driving force behind his work: with each step, the viewer sees the relief transform, change color or sometimes disappear behind a previously ignored plane.

In this context, Soto produced and donated works to the structure led by Renard. Here we find elements that made the artist a pioneer of optical art: reliefs, with paradoxical spaces created by superimposed planes that interfere with each other, play with the eye and transport it. This art, which can be called perceptive, is not based on shapes, but rather on the ability of shapes to set the perceptive system in motion, to activate and disrupt it.

To understand the presence of Jesús Rafael Soto in the Renault collection, we need to look back at the economic and political context of that era: at a time when all the management teams of major international economic groups were striving to differentiate themselves through

strong, daring choices, Renault felt that it was also through artistic means that it could assert its identity. Moreover, the Venezuelan designer’s work corresponded to what the automaker was looking for: a distinctive aesthetic, specific to the 1970s, when technical progress and social hope went hand in hand, united in a quest for shape, magnified here. The half-century that separates us from the creation of *Gran Amarillo* shows just how contemporary Soto’s research has remained: beyond the fact that it inspired a whole new generation of visual artists and sculptors, it continues to question our relationship with space and the notion of time, at a time — our own—when scientific research is playing an even greater role in our daily lives.

LOT 107 – FRANCIS
“Colour is light on fire.” - Sam Francis
“It’s almost as if I had to swim in the painting myself. Those big ones I put on the floor so I had to walk in the painting and paint from within.” - Sam Francis

Spanning three metres in width, *Sans titre* is a monumental work dating from an important period in Sam Francis’ practice. Vibrant passages of red and yellow intertwine with spectral pools of green, blue and purple. Drips, spatters and ribbons of colour cover the pale ground beneath. Painted in 1980, the work captures the liberated gestural freedom and ambitious sense of scale that came to define Francis’ art over the course of his extraordinary final two decades. During this period he became a great supporter of Renault’s expanding *Recherches, art et industrie* programme, having been approached by Claude-Louis Renard during the 1970s. His restless desire for innovation, combined with his strong links to France and notable interests in cars and travel, made him an ideal fit. One of the great giants of American post-war abstraction, Francis’ inclusion marked an important chapter in the programme’s growing international prestige, and he participated in a number of Renard’s exhibitions and projects over the following years.

Francis had been inspired to take up painting in 1944, following a stay in hospital. He had been involved in an accident as a member of the US Army Air Corps, and had contracted spinal tuberculosis. As he lay on the ward, he became entranced by the play of light upon the ceiling above his bed, watching as the colours shifted from dawn to sunset. Francis had originally intended to study medicine, but instead began to paint, eventually enrolling at the University of California, Berkeley where he drew inspiration from artists such as Mark Rothko and Clyfford Still. In 1950, Francis moved to Paris. During his time there, he became friends with a number of second-generation Abstract Expressionist artists—including Jean-Paul Riopelle and Joan Mitchell—who had taken up residence in the city during this period. He was also deeply influenced by his encounters with French Post-Impressionism, and was fascinated by the chromatic explorations of Henri Matisse, Pierre Bonnard, Claude Monet and Paul Cezanne.

Though Francis settled back in California in 1962, he travelled widely throughout his career. He was particularly interested in the art, culture and philosophies that he encountered in Japan: notably the concept of ‘ma’, which emphasises the importance of blank space as an essential component of form. Francis’ own work would come to be defined by a keen sensitivity to the relationship between positive and negative space. Light and darkness flicker across his works in equal measure, animating one another in the process. Colours are made more vibrant by their juxtaposition with emptiness. Over the next two decades, Francis would explore this dynamic through a variety of different formats: from his so-called ‘Edge’ paintings of the 1960s, in which he emptied out the centre of the canvas altogether, to the ‘Fresh Air’ paintings of the early 1970s, in which free-flowing colour and gesture collapsed back into this void. The ‘Matrix’ paintings, shown in a major exhibition at the Centre

Georges Pompidou in 1978, took a more structured approach to the picture plane, with regular patches of empty space gleaming through quivering grid-like forms.

The present work is situated at the pinnacle of this virtuosic period. While its underlying framework of geometric lines recalls aspects of the ‘Matrix’ paintings, it ultimately captures the newfound obsession with dripped textures and loose, meandering forms that would propel Francis’ *oeuvre* into its glorious final phase. The work bears witness to the experiments of the previous decade: notably through its vast scale, which increasingly required the artist to lay his canvases on the floor and often to stand on them in order to disperse his pigment across the surface. Its fluid, hallucinogenic veils of colour, meanwhile—which appear marbled and iridescent—demonstrate the aesthetic influence of his experiments with Photo-Flo, a wetting agent that encouraged paint to flow between certain points in liquid, watercolour-like formations. The resulting work is a vision of liberated, spontaneous freedom, aglow with life and movement. It is a testament to an artist who lived his life in service of colour and light, and who sought to reveal their mysteries through paint.

LOT 109 – VASARELY
Having become a pioneer in a pre-digital era, Vasarely’s codifiable and programmable art was envisaged for mass production using industrial materials. But as he began to develop a unique visual language, the artist realised that his geometric compositions were not yet complete. They lacked an additional aspect: the appearance of movement. So, going against the grain of tangible kinetic art, the artist decided to look at how the brain perceives this movement. He observed the way in which waves on the surface of water, or under the effect of the sun’s heat, create the illusion that space is distorted and that solid objects are fluid. It is with compositions such as *Re.Na* that he applied this reflection, introducing ripple patterns into his geometric structures, and apparently distorting the surfaces of the works. In *Re.Na*, for example, the surface seems to swell outwards. What’s even more astonishing is that once the eye understands what it perceives in these wave patterns, the image seems to move, offering both the illusion of three-dimensional space and the impression of movement.

LOT 110 – CALDER
With its dazzling geometry and bright primary palette, *Untitled* (1970) exemplifies Alexander Calder’s instantly recognisable visual language. Executed near the end of the artist’s life in 1970, a period marked by colossal public commissions, the present work reflects on an extraordinary career. Form fractures and scatters in a mesmeric constellation of abstract shape. Circles and ellipses evoke complex solar systems; white moons, red and yellow suns, and black eclipses. Born in Philadelphia in 1898 into a family of artists, Calder is most widely known for the kinetic sculptures that he pioneered in the early 1930s. Comprised of flat, sheet-metal shapes which orbit on wires, his delicately poised mobiles suspend form in space. Here, translating his sculptural ‘drawings’ to a two-dimensional plane, Calder conveys a world set in perfect motion.

It was during a yearlong stay in Aix-en-Provence in 1953 that the artist created his first series of gouache paintings. Settling with his family in a modest house in Les Granettes, Calder used a carriage shed as his makeshift studio. Here, inspired by the fantastic southern sun and luxuriant natural surroundings, his passion for gouache developed, and would thereon remain an integral part of his artistic practice until his death in 1976. Soluble in water, the medium accommodated Calder’s quick and immediate expression while maintaining an opaque, vibrant finish. Here, his signature palette of blue, red, yellow, white and black is a testament to his early artistic influences. Speaking of his use of colour, he said “I want things to be differentiated. Black and white are first—then red is next—and then I get sort of

vague ... I love red so much that I almost want to paint everything red. I often wish that I’d been a fauve in 1905.” (A. Calder and K. Kuh, ‘Alexander Calder,’ *The Artist’s Voice: Talks with Seventeen Modern Artists*, New York 2000, p. 41)

Moving to Paris from New York in 1926, Calder rubbed shoulders with the likes of Marcel Duchamp, Piet Mondrian, and Paul Klee. His lifelong friendship with Joan Miró was particularly formative. The dialogue between the two artists’ works is particularly evident among Calder’s gouache paintings, where biomorphic, abstract motifs sprawl with latent symbolism. Created within a period of late artistic maturity, the present work bears the elements and geometries that remained foundational across Calder’s career. Two years prior in 1968 the artist had been awarded the prestigious Officer of the Légion d’Honneur of France. *Untitled* also speaks to his enduring love for gouache, and stands as a testament to his ability to achieve the same dynamism and kinesis on paper as he had in three-dimension.

LOT 112 – FAUTRIER
“Everything can be expressed with almost nothing.” - Jean Fautrier

Jean Fautrier was born in Paris in 1898, but soon moved to England at the age of ten when his father died. Four years later, he began studying at London’s Royal Academy of Arts, before enrolling at the Slade School of Fine Art, where he discovered the works of J. M. W. Turner and his distinctive atmospheres. From then on, his work followed a unique trajectory, opposing fashions and trends, from the figurative scenes of the 1920s to the great informal paintings of the 1960s.

His celebrated *high-paste* technique led art critic Michel Tapié to place him, in 1952, at the head of the “art informel” movement, a new vision of art, stripped of its cubist, lyrical or geometric heritage. Preferring the company of writers to that of artists, he frequented André Malraux and Jean Paulhan, but also lived in the privacy of his home in Châtenay-Malabry, near Paris. Fautrier went so far as to reject the notion that he belonged to an informal art that was merely abstract. For Fautrier, as in his *Brisures*, the material is the pasting of a touch, of a memory: “No form of art can give emotion without a hint of reality. However shapeless it may be, however impalpable, this allusion, this irreducible fragment, is like the key to the work [...] We never do anything but reinvent what is, restoring through nuances of emotion the reality that has been incorporated into matter, form and color, products of the moment, changed into what no longer changes.” (in J. Fautrier, *À chacun sa réalité*, XX^e siècle, n°9, June 1957).

Indeed, Fautrier’s materials are unlike any others: made from a mixture of oil, plaster paste and pigments sprayed directly onto the canvas, they generate a vibration that Brisures spectacularly reveals. Like a nervous, rhythmic script, the composition scans the surface from left to right, superimposing layers of blues, blacks and greens. The result is like an earthquake on the canvas, splitting and shattering it from within, and spreading its deflagrations to both sides of the surface. As Karen Rosenberg wrote, Fautrier was “a true ‘artist’s artist’, an important figure for Gerhard Richter and other painters of the new European generation.” (“Jean Fautrier,” Columbia University Wallach Art Gallery, New York, USA, in *Frieze* 76, London, June 2003). Indeed, his textured canvases and restricted color palette anticipated the strategies employed by visual artists such as Cy Twombly, Georg Baselitz and Anselm Kiefer.

LOT 113 – TAPIES
“The picture ceased to be a more or less naturalistic ‘representation’ and became a magic ‘object.’” - Antoni Tàpies

Spanning two metres in width, *Diptyque aux signes marron* is an exquisite example of Antoni Tàpies’ rich material lan-

guage. Composed of ink, gouache and black adhesive tape, its textured surface is laden with mystery. A loose, near-painterly scrawl unfurls across the two panels, dripping down the picture plane as forms and letters seem to emerge and dissolve. Below, two crosses—a key symbol within the artist’s lexicon—are placed in perfect symmetry. Along with Jean Dubuffet and others, Tàpies was one of a number of Art Informel exponents who played a key role in the Renault Collection. His works hung in the company offices, and he participated in a number of projects including Claude-Louis Renard’s exhibition programme at Sénanque Abbey in 1983. Created two years prior, the present work captures the increasingly gestural, calligraphic language and that came to define Tàpies’ practice in the 1970s and 1980s, fuelled by his growing interests in Japanese art and philosophy during this period.

Tàpies was born in Barcelona in 1923, and developed interests in art as a teenager while convalescing from a heart attack. He was particularly inspired by Surrealism, and admired the works of Paul Klee and Joan Miró. In 1950 he travelled to Paris on a scholarship, where—under the wing of the influential critic Michel Tapié—he became deeply embedded in the city’s avant-garde scene. Art Informel—a term coined by Tapié to describe new, expressive tendencies in abstract painting—was in its ascendancy. With his wide-ranging material textures and cryptic vocabulary of signs and symbols, Tàpies became one of its leading proponents. While predominantly a European movement, Art Informel had its counterpart in American abstraction: a parallel evident in the present work, whose dark, looping brushwork calls to mind the works of Robert Motherwell and Franz Kline.

Tàpies shared Abstract Expressionism’s focus on spiritual transcendence. Raised during the Civil War and Catalan nationalist conflicts of the 1930s, he was deeply aware of the battle scars left upon the streets of his homeland. Many of his early works, with their raw earthy textures, conjured walls or relics, their surfaces alive with traces of the human spirit. The cross, too, became a potent symbol in this regard, evoking a crucifix or a fragment of lost communication. Tàpies’ work had long been fuelled by close readings of both Eastern and Western philosophy, but during the 1970s and 1980s he began to engage more deeply with the teachings of Zen Buddhism, fuelled by an interest in the work of certain eighteenth- and nineteenth-century Japanese monks and artists. As *Diptyque aux signes marron* demonstrates, his art became increasingly driven by brushwork, infused with the character of writing and drawing. His wall-like textures were replaced by swathes of blank space, transforming his works into zones of silence and meditative contemplation. Here, the results resemble a vast fresco or mural, each cross a portal to the beyond.

LOT 114 – MIRO
“I never dream at night, but in my studio I dream deeply. [...] It is when I am working, when I am awake, that I dream. [...] Dreams are in my lifeblood, not on the margins, not provoked. Never.” - Joan Miró

LOT 116 – ARMAN
“Arman opened our eyes to modern nature. His adventure is exactly the same as that of the contemporary object: a fresh look at the world, translated into the simple, direct language of the consumer.” - Pierre Restany

LOT 117 – NIKI DE SAINT PHALLE
“I created in haste, with a kind of frenzy to express feelings, all these things that were imprisoned within me.” - Niki de Saint Phalle

The White Goddess / La femme brune (1963-1964) is a powerful example of Niki de Saint Phalle’s pivotal early assemblage works. Made of plaster, paint, fabric and found objects, these sculptural effigies are an important bridge between the Tirs or ‘shooting paintings’ Saint Phalle began

in 1961—made by firing a rifle at bags of colourful paint upon white surfaces, often adorned with small statuettes and toys—and the colourful, buoyant female presence of her famous Nanas, which she debuted in 1965. The present work’s figure appears like an ancient fertility idol, with a mask-like face and monumental physique. Her body and woollen hair are ornamented with plastic flowers and toys including farm animals, dolls, skulls, and a motorcyclist. The work was originally brightly coloured and titled *La femme brune*. Saint Phalle subsequently coated the entire relief with white paint, renaming it *The White Goddess*. Assembled from the detritus of modern life, this deity is also a timeless icon of feminine power, confronting the complex themes of motherhood, creativity and eroticism that defined Saint Phalle’s practice. Related works from this crucial period are in major museum collections, including *La Mariée* (The Bride) (1964, Centre Pompidou, Paris) *L'accouchement rose* (*The Pink Birth*) (1964, Moderna Museet, Stockholm) and *Autel des Femmes* (Altar of Women) (1964, Sprengel Museum Hannover).

Following a wealthy but troubled upbringing, Saint Phalle began making art after suffering a breakdown in the early 1950s. “I would have probably been in prison, or still in a psychiatric hospital, if it hadn’t been that art helped me to get out all of my very deeply aggressive feeling toward my parents, toward society.” she later said. (N. de Saint Phalle, quoted in A. Levy, ‘Beautiful Monsters’, *The New Yorker*, 11 April 2016) With her young children and her first husband, Harry Mathews, she spent much of the decade travelling Europe, living in Paris, Nice and Deià, on the island of Mallorca. As well as a formative encounter with Antoni Gaudí’s work on a visit to nearby Barcelona, in this period she met the British writer Robert Graves, who gave her the nickname ‘the White Goddess’, echoing the title of his 1948 book *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*. Graves’ text argues that poetry, myth and religion are all rooted in the primal worship of female divinities. Saint Phalle gave the same title to the present work, reflecting the figure’s generative, muse-like power. While her whiteness renders a blank, universal quality, she might be seen as something of a self-portrait.

Saint Phalle’s *Tirs*—radical, performative works which allowed her to exorcise her rage against society—led to her becoming the sole female member of the *Nouveaux Réalistes*, a group founded in Paris in 1960 by the critic Pierre Restany. Like Saint Phalle, these artists, including Arman, Raymond Hains, Martial Raysse, Yves Klein and Jean Tinguely—who would later become her second husband—used everyday materials in the service of fierce cultural critique. Her explorations of female identity became more figurative in the assemblage series to which *The White Goddess / La femme brune* belongs, often depicting childbirth or marriage. Foregrounding feminine fecundity, they shared something in common with Jean Dubuffet’s primitivist *Corps de Dames*. Emerging from bricolages of domestic objects, however, they also challenged women’s traditional roles as wives, mothers and sexualised bodies, anticipating aspects of the feminist art movement that would emerge more clearly over the following decades. With her voluptuous, brightly-coloured Nanas, Saint Phalle would herself go on to celebrate a womanly joie de vivre, imagining a matriarchy free of oppression. In works like *The White Goddess / La Femme brune*, however, she taps into the entwined pain and power that lay at the very source of her art.

LOT 118 – TINGUELY
“Jean Tinguely was a close friend who was also an essential supporter of the nascent structure. He was very present at Renault and brought people together.” - Claude Renard

Created in 1967, *EOS XII* is an important work by Jean Tinguely, the trailblazing pioneer of kinetic sculpture. It consists of a slanted beam supporting a system of wheels, belts

and pulleys, all painted a uniform black. When activated, these elements create a chorus of asymmetrical movement, with the large wheel rotating a metal cylinder like a crank-shaft. While it has the appearance of a functional machine, or perhaps even a piece of weaponry, the sculpture is without any productive purpose. It delights, instead, in movement for its own sake. Tinguely was fascinated by motion, mechanics and cars, with a particular fondness for Formula One. The artist’s work—which refutes the ideals of mechanical utility epitomised in the automobile—made for a playful and provocative addition to the Collection Renault, whose *Recherches, art et industrie* project aimed to foster alliances with artists engaged in such themes. Along with two others from the same series, Tinguely donated the present work to the collection upon its acquisition of his 1967 masterpiece *Requiem pour une feuille morte*. He went on to collaborate with Renault for an exhibition of new sculptures in 1981, and in 1984 created the monumental commission Pit-Stop, made from parts of two race cars driven by Alain Prost and Eddie Cheever during Renault’s 1983 Formula One season. Tinguely, born in Fribourg, Switzerland 1925, rose to prominence as part of the 1950s Parisian avant-garde. With a gleeful Dadaist spirit, his functionless machines parodied automation, industry and the overabundance of material goods in post-war Europe. He exhibited his first motorised reliefs, later known as *Méta-mécaniques*, in 1954, soon followed by a series that generated abstract noise from scrap materials. His motorised *Méta-matics* of 1959 created their own automatic drawings. In 1960, alongside artists including Arman, Yves Klein, Raymond Hains and Martial Rayssé, Tinguely signed the manifesto of the *Nouveaux Réalistes*, who shared in a critical, playfully satirical attitude towards modern life. That same year, he showed his seminal work *Homage to New York* at the Museum of Modern Art, where—in what remains one of the most infamous moments in post-war art—the giant machine gradually activated, whirred, released noise and odours and finally self-destructed in a fiery climax.

The present sculpture belongs to the Eos series of the mid-1960s, which, along with the related *Bascule* or ‘seesaw’ works, represented an important turning point in Tinguely’s practice. Where his earlier machines had presented the weathered, variegated colours of the found objects and scavenged parts from which they were assembled, Tinguely chose to paint these creations entirely black. This made the sculptures more closely resemble the heavy industrial machinery of the nineteenth century. It also lent them a heightened elegance and solemnity, which the artist foregrounded in some of his titles, with Eos taking the name of the ancient Greek goddess of the dawn. Others from the series are in important museum collections worldwide, including *Eos* (1964, Museum of Fine Arts, Houston), *Eos XK*³ (1965, Israel Museum, Jerusalem), *La Bascule M.K.6* (Musée des Beaux-Arts, Nantes) and *Eos IX* (Grande Bascule) (1966, Kröller-Müller Museum, Otterlo).

LOT 119 – DUBUFFET

“Since birth, we have all lived surrounded by square plans and rectilinear elements. We sleep in a parallelepiped room, on a rectangular bed, and so is our furniture [...]. I’m very curious about our ability to escape our habitat in these flat, rectilinear geometric structures.” - Jean Dubuffet

LOT 120 – FAUTRIER

“No form of art can give emotion if it does not mingle with a part of reality.” - Jean Fautrier

LOT 121 - FAUTRIER

“There is a world of Fautrier, a purely plastic world, where the subject does not count, where the means of suggestion are as far removed from thought as those of music.” - André Malraux

A leading figure of Lyrical Abstraction, Hans Hartung was noticed as early as the 1920s and never stopped reinventing

his practice until his death in 1989. He is a major figure in the 20th-century European abstraction movement. Yet his abstraction was always mastered, and the movements at work in his canvases are the fruit of slow, precise maturation. Indeed, on the advice of his friend Jean Hélion, Hartung first created his compositions on paper, then systematically transcribed them onto canvas using a ‘mise au carreau’ squaring technique. So, while the first draft is perfectly spontaneous, it’s a meticulous process of elaboration and transfer that gives rise to the canvases of which *Composition* is an emblematic example. Produced in 1950, the work is representative of the decisive moment when Hartung finally achieved his first critical and public recognition. Unlike the very young up-and-coming generation (Pierre Soulages or Georges Mathieu), Hartung had more than fifteen years’ experience of already accomplished plastic research. However, the Second World War brought his career as a painter to an abrupt halt, and as a German immigrant living in France, he chose to enlist in the Légion Etrangère. A difficult period followed, during which Hartung fought and then found refuge with the González family: Julio — the father an immense sculptor who opened his studio to him and whom he greatly admired, and Roberta his daughter —also an artist, whom he married in 1939. Although he was able to continue working on his painting, the armistice allowed Hartung to regain full creative freedom. He was soon able to paint on canvas again, and his work evolved. His vigorously drawn black lines were superimposed on lighter backgrounds, where he experimented with tonal juxtapositions. Composition perfectly reflects Hartung’s search for balance between the liveliness of lines and the brighter tones that seem to emerge from the depths of the canvas. Above all, it recalls the strong impression left by Hartung’s discovery of modern French artists such as Léger, Braque, Picasso and Matisse, exhibited in Dresden in 1926, which triggered a realization in him: “The purer a painting was in terms of concept, the more impact it had. Everything seemed to be sacrificed to the purity of line, form and color. Everything I had learned suddenly seemed derisory.”

LOT 123 – LANSKOY

“I make non-figurative art from nature, or rather from life and always in tune with life.” - André Lanskoy

A leading player of lyrical abstraction within the École de Paris, André Lanskoy was born in Moscow in 1902. Son of Count Lanskoy, he moved with his family to St. Petersburg in 1909 and, in 1918, settled in Kiev, where he produced his first paintings. During the Russian Civil War, Lanskoy fought in the Tsarist White Army. After being wounded, he moved to Constantinople, then to Paris in 1921. Recalling his arrival in the French capital, Lanskoy declared: “From the very first night, I began to paint, and I haven’t stopped since.” His figurative paintings and still lives of this period are inspired by the masters he claims as his own: Van Gogh, Matisse and Soutine. In 1923, André Lanskoy qualified for the Salon d’Automne, where he was discovered by the art dealer Wilhelm Uhde, a valuable contact who helped him secure his first solo exhibition in 1925. Lanskoy went on to exhibit with Robert and Sonia Delaunay, Léopold Survage, Ossip Zadkine and other Russian artists in Paris. His works soon found their way into important private collections.

Towards the end of the 1930s, the artist gradually abandoned figuration and, in 1943, turned entirely to abstract painting, of which this work from the Renault Collection is an emblematic example. The composition unfolds over a height that surpasses the viewer, in an intertwining of curves, ellipses and spirals now freed from any reference to reality. Meanwhile the palette, alternates rhythmically from cool tones—pale pinks, blues and icy greys — to a stronger, sharper cameo of reds, yellows, oranges and blacks.

Constantly on the lookout for new means of expression, Lanskoy explored book illustration, tapestries, mosaics and collages. From 1948 onwards, and during the following

decade, the artist gained international recognition through exhibitions, one of which in 1956 featured late works at the New York Fine Arts Associates. In 1958, he took part in *documenta II*, alongside other artists from the Informel movement, and in the exhibition ‘Les peintres Russes de l’école de Paris’ at the Museum of Saint-Denis in 1960.

LOT 124 - ARMAN

“Design is more a kitchen than a knife, and more a laboratory than a beaker.” - Arman

LOT 125 – TAKIS

“We are trying to achieve a spiritual collaboration between the artist and the scientist. Otherwise, technology is just a gadget.” - Takis

Capturing the music of the spheres and recreating it it was not only Pythagoras’ dream, but also the dream of Takis. Panagiotis Vassilakis, known as Takis, was born in Athens in 1925. His childhood was spent under Nazi German and Fascist Italian occupation during the Second World War. Immediately afterwards, the country plunged into civil war, and from an early age the future creator became involved in various political groups. At the same time, although self-taught, he became a sculptor before his was 30-years-old. Fascinated by ancient history, his first works testify to a love for the Greek heritage and its arts, but also for modern sculpture, particularly that of Picasso and Modigliani. It was upon his arrival in Paris in 1954 that his transformation took place.

Two moments can be considered key in Takis’s work: when, while waiting for a train at the Calais station, he realized the importance of light bulbs, electric wires, cables and signals, the forest of metals that man makes for himself to find his way around and operate a whole system of references. From there, Takis began to create sculptures he called “signals,” which are still among his most emblematic works today: suspended metal rods, sensitive to waves coming from all directions, whose heads light up as if to indicate a random presence in the cosmos. Then, in 1959, came his discovery of magnetism as a means of sculpting. Takis was looking for a way to break away from the conventions of what sculpture could be. The solution was found: instead of a solid, heavy form, the creator tried to create a sculpture that floated in space. Gravity appears as much an adversary as an ally: it both repels and attracts. Takis is above all a creator of the city, within the city. He doesn’t see himself as an artist whose works should only end up in a museum, frozen and waiting. Their destiny is to live with the public. With this in mind, the Greek artist saw Renault’s proposal as an opportunity to convey concrete expression to his desire to be an artist-citizen. He thus adopted the vision of Claude-Louis Renard, director of the *Research, Art and Industry* department, the arm of Régie Renault’s corporate sponsorship program, and benefited from the generosity of the Boulogne-Billancourt factory. Renard’s venture appealed to him: contemporary artists had to take their place in the world of collective work. From this point of view, it is noteworthy that in the entire period of coexistence between artworks, artists and employees at Renault, no work was ever vandalized or even openly refused. The program was never perceived as a management hobby, but as an audacious and coherent commitment to the Group’s activities.

The work presented here is a synthesis of all these asperities: made of metals and magnets, things proper to the industrial world, as much as wood, paint and more traditional elements, it allowed Takis to incorporate the various witnesses to his artistic research, and echoes the eminently sensual character of his works, leading the public, wherever they might be coming from, to look closely and discover, as if by breaking in, the hidden forces of matter.

LOT 126 - BURY

“Pol Bury’s objects encourage meditation and contemplation. Psychologically, you really have the feeling that you are witnessing the birth of movement. [...]” - Eugène Ionesco

LOT 127 – VASARELY

With the *CTA 102* series, Vasarely was fully in tune with the aesthetics and, more generally, the world of the 1960s. Fascinated by technological advances in the field of space, the artist’s works feature a discussion between minimalist poetry and scientific rationalism. The title *CTA 102 (ARG)* refers to distant ‘radio sources’ (cosmic objects or phenomena, such as galaxies, pulsars, quasars, supernova remnants or galactic collisions, which emit radio waves) captured by astronomers from 1965 onwards. However, the artist imposed no strictly rational coherence on himself: like a science-fiction writer, he navigated a universe governed as much by precise cosmic forces as by the fruit of his imagination.

This work also belongs to the plastic alphabet introduced by the artist a few years earlier. Victor Vasarely created a unique alphabet made up of 30 distinct geometric shapes associated with 30 colors. He developed a basic unit called the ‘plastic unit’, made up of an assembly of shapes and colors. Initially intuitive, this alphabet was officially patented in 1959. Through this new language, Vasarely aspired to democratize art: he made it accessible to all, and aimed to adorn urban facades to introduce a new aesthetic into cities, under the concept of the ‘polychrome city of happiness’. This approach finds a particular echo in the Renault collection, which is rooted precisely in a desire to bring art into places where it does not, at first sight, have a right to exist: the world of business and work.

LOT 128 - LE PARC

“I wanted to see what would happen if instead of using a small monochromatic range, I used a complete range like the rainbow.” - Julio Le Parc

“All I have to do is move the colours around and the range appears in a whole new light” - Julio Le Parc

With its mesmerising spectral palette, the present lot stems from Julio Le Parc’s *Volume Virtuel* series. Executed in 1974, at the height of his practice, it demonstrates the rigorous interrogation of optical and chromatic phenomena that has fuelled his art for over seven decades. Based in France for most of his life, Le Parc was a founding member of the radical Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) in the 1960s. Along with Jesús Rafael Soto, Victor Vasarely and Jean-Pierre Yvaral, he was one of a number of opto-kinetic artists who came to be associated with Renault, notably designing a long 47-part fresco for the company’s cafeteria. At once playful and precise, his artistic engagement with social, technological and scientific principles positioned him as one of the leading avant-garde voices of his time.

Le Parc was born in Argentina in 1928. He studied at the Escuela Preparatoria de Bellas Artes in Buenos Aires, where Lucio Fontana was teaching at the time. Fontana’s Spatialist philosophies had an important impact upon the young artist, as did his encounters with Constructivism and the work of Vasarely. In 1958, Le Parc moved to Paris, where he co-founded GRAV three years later. Its members included Horacio García Rossi, Francisco Sobrino and Hugo Demarco—artists from his Argentinian circle—as well as the French artists François Morellet, Joël Stein and Vasarely’s son Yvaral. Their ground-breaking interactive *Labyrinths* used light and movement to encourage visceral participation from the viewer, yielding profound revelations about the social dynamics of human perception. Though the group was fundamentally collaborative in spirit, by 1966 Le Parc had become recognised as an artist in his own right, winning the Grand Prize for Painting at that year’s Venice Biennale and mounting his first solo exhibitions in Paris and New York.

Le Parc used geometric structures as a means of limiting his expressive input, allowing the interaction between the viewer and the work to take centre stage. While he originally worked in black and white, he increasingly began to incorporate colour into his works towards the end of the 1950s. ‘I wanted to see what would happen if instead of using a small monochromatic range, I used a complete range like the rainbow’, he has explained. ‘... First with six colours, then 10, and then 12 and in the end I stuck with a range of 14 colours that enabled me to create more permutations’ (J. Le Parc, quoted in G. Schwarz, ‘The joyful art of Julio Le Parc’, *Apollo*, 20 June 2020). These hues, along with grey, black and white, have been the building blocks of his art ever since. In *Volume Virtuel*, they generate a sense of infinite retinal expansion. The entire chromatic spectrum seems to flicker across the work’s surface, which appears to shift and vibrate in undulating motion. The work billows into three-dimensional volume, only to recede again in the blink of an eye. Movement is born from stasis, powered by the force of its own illusion.

LOT 129 – MATTA

“I think that the role of the painter is to search not for the other reality but for the real reality. It is with the mental eye, creating a poetic gesture.” - Roberto Matta

Celebrated for his distinctive metamorphic language, Roberto Matta was a leading figure in the transatlantic dialogue between Surrealism and Abstract Expressionism. Born in Chile, he spent much of his life in both Europe and the USA, where he became an instrumental force in the avant-garde scenes of the 1930s and 1940s. In 1944, Marcel Duchamp named him ‘the most profound painter of his generation’ (M. Duchamp, ‘Matta, Painter’, reproduced in M. Sanouillet and E. Peterson (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York 1989, p.154). The American artist Robert Motherwell, meanwhile, noted that ‘the person who turned us all on was Matta. He invented us all’ (R. Motherwell, quoted in N. Rosenthal, ‘Remembering Matta—the first artist of infinite matter? (or maybe just of “the infinite”)’, in *Matta / Duchamp*, exh. cat. Galerie Gmurzynska, Zürich 2018, p. 85). His otherworldly, cosmic visions remain some of the most important and enigmatic creations of the mid-twentieth century, capturing the layers of reality that are inaccessible to the conscious mind.

“60-Quand ? (1970) presents a space of movement, an instant of the metamorphosis of a ‘mechanism’ that we know without recognising it. The mutation of unknown forms which is shown here is also metaphorical, it is that of our mental space.”- Ann Hindry

Matta was born in Santiago in 1911. He originally trained as an architect, before moving to France in the mid-1930s where he worked for Le Corbusier. During this period he befriended Salvador Dalí, and quickly became part of André Breton’s Surrealist circle. He was deeply affected by Duchamp’s *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (*The Large Glass*) (1915-1923) and Pablo Picasso’s *Guernica* (1937), which he encountered at the Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne in Paris. The latter painting, as well as the lasting impact of the Second World War, would inspire Matta’s engagement with social and political themes in his art: an approach that set him apart from many of his peers. In the 1940s he travelled to New York, where his work was admired by Jackson Pollock, Arshile Gorky and other young Abstract Expressionists who were keen to learn from the lessons of Surrealism. During the 1950s and 1960s he travelled widely in Africa and Latin America, drawing inspiration from Mexican muralists such as Diego Rivera and José Clemente Orozco.

Five works by Matta are offered from the Renault Collection: an extraordinary painting and four works on paper, created between 1967 and 1978. During this period, Matta

began to engage increasingly with the politics of his native Chile—both personally and artistically—and cut off all ties with the country after Augusto Pinochet’s violent overthrow of Salvador Allende’s socialist government in 1973. His works from this time extend the language of his so-called ‘social morphologies’ of the 1940s, in which he began to incorporate figurative elements in response to the trauma of global conflict. Rudimentary figures, planes and other motifs imbue these works with a sense of dystopian angst, often exploring the conflict between man and machine. While the present set of drawings demonstrates the wide symbolic and technical range of Matta’s graphic language, *60-Quand ?* (1970) bears witness to his continued prowess as a painter, its vivid hazes of blue, green and yellow infused with dynamism and drama.

HENRI MICHAUX DANS LA COLLECTION RENAULT

The Renault Collection’s incorporation of thirty works by Henri Michaux once again illustrates his avant-garde spirit. These pieces, which range from canvases to works on paper, are not the result of a direct collaboration with the poet-artist, but rather reflect a profound recognition of his major influence in the artistic environment of his time. The acquisition of these works highlights Michaux’s integration into a group of artists specifically chosen by the foundation for their singularity and significance.

These works are divided into four distinct groups. Collected by Claude Renard, the instigator of Renault’s artistic venture, they demonstrate in-depth research and a great understanding of the artist.

The first group consists of seven black acrylics on paper, mostly dated 1968, with a more recent piece from 1974. It was Pierre Soulages, upon his return from the United States, who introduced Michaux to acrylics — a necessary adaptation due to his allergy to traditional oils. Part of a series called Arrachements, these 1968 works are particularly marked by the political and social events of the time. The second group includes seven works in ink, created between 1978 and 1981. Using various types of paper, they highlight Michaux’s interest in the reaction of different supports (Japan paper, Auvergne paper, etc.) to the mediums used.

A third group represents various painted heads, dating from 1981. We know that they refer to a series begun in the 1920s and continued in 1946-48. They illustrate the artist’s interest in new ways of applying paint, such as “action painting”.

Finally, the fourth group brings together ten oils from 1983, a period during which Michaux, thanks to antihistamines, was able to return to this technique. These last works, featuring mescaline motifs, are the most significant of this period. They show Michaux overcoming old obstacles due to his health and exploring his somatic memory in order to rediscover the sensations of taking mescaline, without actually consuming the substance.

Thus, over a period of some fifteen years, this collection captures key moments in Henri Michaux’s artistic development, focusing not on a chronology by period, but on the thematic series, underlining the vision and intelligence behind the diversity of the works chosen.

CHRISTIE'S



design

Paris | 23 mai 2024

EXPOSITION
16-23 mai 2024
9, avenue Matignon
75008 Paris

Robin Beyries
rbeyries@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 57

MARIA PERGAY (1930-2023)
CHAISE 'ANNEAUX', VERS 1970
Acier inoxydable brossé
83,5 x 70,5 x 63 cm
15 000-20 000 €

christies.com

CHRISTIE'S



COLLECTION CRÉMIEUX passion privée

Paris | 5 juin 2024

EXPOSITION
30 mai-5 juin 2024
9 Avenue Matignon
75008 Paris

Antoine Leboutteiller
alebouteiller@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 83

JEAN DUBUFFET (1901-1985)
REGARD LIMPIDE
collage d'éléments botaniques
62 x 48 cm.
Réalisé en 1959.
250 000-350 000 €

christies.com

Leader sur le marché de l'art.

Christie's s'engage à **construire un modèle économique**

durable qui favorise et protège l'environnement.

Notre plateforme numérique sur christies.com,

permet une approche responsable, offrant un espace

immersif où l'art se révèle au travers d'images

de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres

approfondies écrites par nos spécialistes.

Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage

à réduire le nombre de catalogues imprimés pour

atteindre son **objectif Net Zero** d'ici 2030. Naturellement,

en cas d'impression, nous respectons les normes

les plus strictes en matière de développement durable.



Le catalogue que vous avez entre les mains est :

Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



Imprimé avec de l'encre végétale et un pelliculage biodégradable ;



Imprimé en circuit court afin de réduire les émissions liées à la distribution.



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur nos objectifs éco-responsables et projets durables.



CHRISTIE'S

Entreposage et enlèvement des lots

Les lots marqués d'un carré ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du : jeudi 13 juin 2024

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

Accès piéton
11 boulevard Ney
75018 Paris

Accès voiture/transporteur
215 rue d'Aubervilliers
1^{er} niveau quai 11
75018 Paris

TARIFS

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

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 83 79 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)

TABLEAUX
GRANDS FORMATS,
MOBILIER
ET OBJETS VOLUMINEUX
Frais de gestion
et manutention fixe par lot
70 € + TVA
Frais de stockage
par lot et par jour ouvré
8 € + TVA

TABLEAUX ET OBJETS
PETITS FORMATS
Frais de gestion
et manutention fixe par lot
35 € + TVA
Frais de stockage
par lot et par jour ouvré
4 € + TVA

Storage and Collection

Specified lots marked with a filled square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

Thursday 13 June 2024

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

Pedestrian access
11 boulevard Ney
75018 Paris

Car/carrier access
215 rue d'Aubervilliers
1st level Dock 11
75018 Paris

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

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

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 83 79 to enquire about the fee and book a collection time.

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

LARGE PAINTINGS,
FURNITURE
AND LARGE OBJECTS
Administration fee
and handling per lot
70€ + VAT
Storage fee per lot
and per business day
8€ + VAT

SMALL PICTURES
AND OBJECTS
Administration fee
and handling per lot
35€ + VAT
Storage fee per lot
and per business day
4€ + VAT

UN TEMPS D'AVANCE COLLECTION RENAULT

Jeudi 6JUN 2024, 17H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

NUMÉRO ET CODE VENTE :
23440- SWANN

(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

INCRÉMENTS

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 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % 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 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnable possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

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

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

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

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Email : bidsparis@christies.com

23440

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

Email

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

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

Signature

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

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

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

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire, Veuillez indiquer votre numéro :



**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 Huyn

STUTTGART

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

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
Astrid Centner-d'Oultremont

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 Ratnoff 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
Maria Garcia 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
DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX**

•PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,
BRETAGNE, PAYS DE
LA LOIRE & NORMANDIE**

+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

**POITOU-CHARENTE
AQUITAINE**

+33 (0)6 80 15 68 82
Marie-Cécile Moueix

**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
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon (Consultant)

ÎLE DE MAN

+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE

+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE

+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

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
Ronit 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

SINGAPOUR

+65 6735 1766
Kim Chuan Mok

SUÈDE

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE

•GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

•ZURICH

+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN

TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE

BANGKOK
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE

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

**SERVICES LIÉS
AUX VENTES**

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**

Tél. : +33 (0)1 4076 8598
lgosset@christies.com

INVENTAIRES

Tél. : +33 (0) 1 40 76 83 70
tmassimo@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES
Tél. : +44 (0)20 7665 4350
Fax : +44 (0)20 7665 4351
london@christies.edu

NEW YORK

Tél. : +1 212 355 1501
Fax : +1 212 355 7370
newyork@christies.edu

HONG KONG

Tél. : +852 2978 6768
Fax : +852 2525 3856
hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART
STORAGE SERVICES**

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

SINGAPOUR

Tél. : +65 6543 5252
singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL
REAL ESTATE**

NEW YORK
Tél. : +1 212 468 7182
Fax : +1 212 468 7141
info@christiesrealestate.com

LONDRES

Tél. : +44 20 7389 2551
Fax : +44 20 7389 2168
info@christiesrealestate.com

HONG KONG

Tél. : +852 2978 6788
Fax : +852 2973 0799
info@christiesrealestate.com

INDEX PAR ARTISTES

Alechinsky, P. 102

Arman. 116, 124

Bury, P. 126

Calder, A. 110

de Saint Phalle, N. 117

Dubuffet, J. 101, 104, 108, 115, 119

Fautrier, J. 112, 120, 121

Francis, S. 107

Hartung, H. 122

Lanskoy, A. 123

Le Parc, J. 128

Matta, R. 129 - 133

Michaux, H. 201-230

Miró, J. 111, 114

Rauschenberg, R. 103

Soto, J. 106

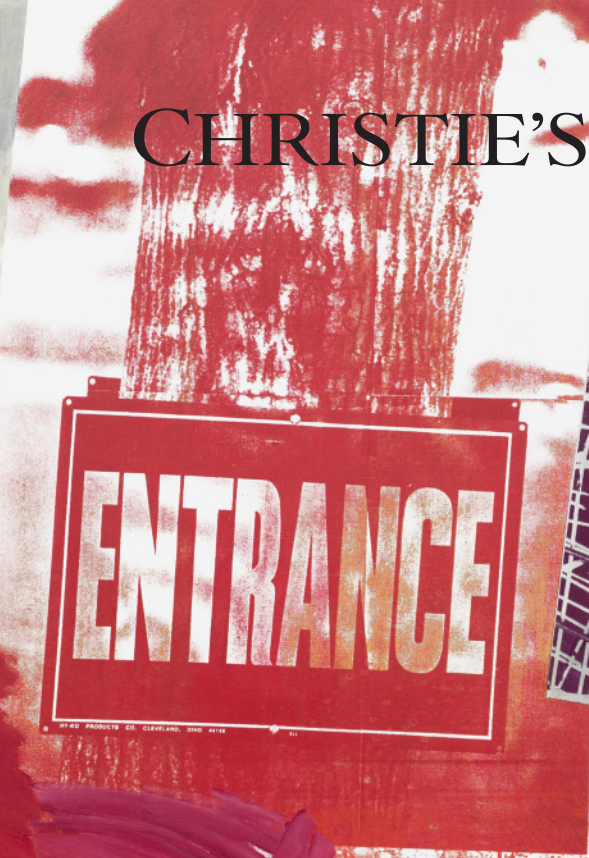
Takis, P. 125

Tapies, A. 113

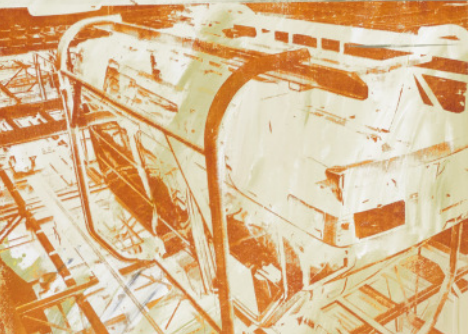
Tinguely, J. 118

Vasarely, V. 105, 109, 127

CHRISTIE'S



ENTRANCE



SARATHA STORES
 BANGALORE
 COLOMBO
 1983 FEBRUARY 1983
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 13 14 15 16 17 18 19
 20 21 22 23 24 25 26
 27 28

9, AVENUE MATHIGNON PARIS 75008