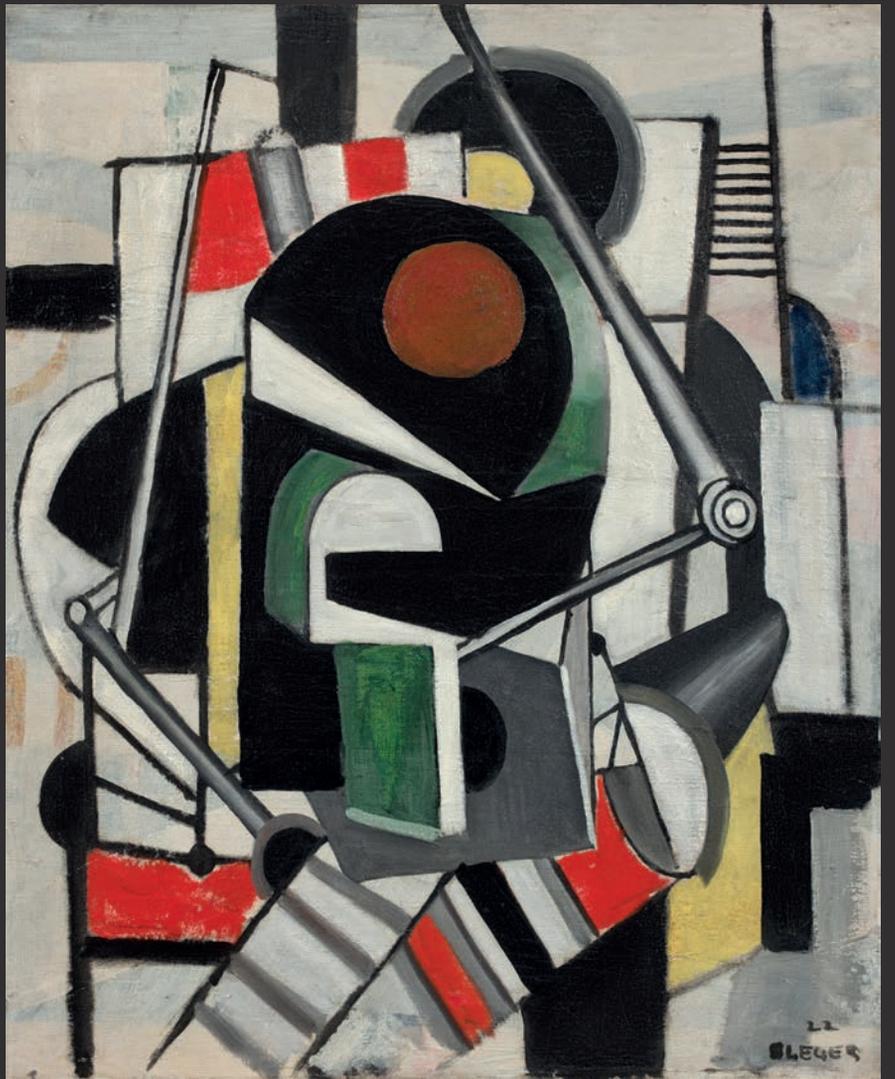


# MODERNE & CONTEMPORAIN I

Lundi 4 juin 2018 - 20h00

7 Rond-Point  
des Champs-Élysées  
75008 Paris



# ARTCURIAL



lot n°43, Zao Wou-Ki, 25.5.66, 1966  
(détail) p.136

# MODERNE & CONTEMPORAIN I

Lundi 4 juin 2018 - 20h

7 Rond-Point  
des Champs-Élysées  
75008 Paris

lot n°26, Victor Brauner, *Sans titre*, 1954  
(détail) p. 81





lot n°36, Karel Appel, *Sans titre*, 1950-53  
(détail) p.107

# DÉPARTEMENTS DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE



Fabien Naudan  
Vice-président  
Directeur des départements  
du XX<sup>e</sup> s.



Francis Briest  
Commissaire-priseur  
Président du conseil de  
surveillance et de stratégie



Bruno Jaubert  
Directeur  
Impressionniste & Moderne



Hugues Sébilleau  
Responsable  
Post-War & Contemporain



Arnaud Oliveux  
Spécialiste senior  
Urban Art  
Commissaire-priseur



Aude de Vaucresson  
Spécialiste  
Post-War & Contemporain  
Belgique



Pierre-Alain Weydert  
Spécialiste junior  
Estampes, Livres Illustrés  
et Multiples



Florent Wanecq  
Catalogueur  
Impressionniste & Moderne



Elodie Landais  
Administrateur  
Impressionniste & Moderne



Sophie Cariguel  
Catalogueur  
Post-War & Contemporain



Vanessa Favre  
Administrateur  
Post-War & Contemporain



Jessica Cavalero  
Recherche et certificat  
Impressionniste & Moderne  
Post-War & Contemporain



Capucine Tamboise  
Administrateur  
Photographie



Karine Castagna  
Catalogueur Urban Art  
et Limited Edition



Alma Barthélemy  
Assistante  
du Vice-président

## EUROPE



Martin Guesnet  
Directeur Europe



Vinciane de Traux  
Directeur Belgique



Emilie Volka  
Directeur Italie



Caroline Messensee  
Directeur Autriche



Moritz von der Heydte  
Directeur Allemagne



Louise Gréther  
Directeur Monaco

# MODERNE & CONTEMPORAIN I

vente n°3350

## EXPOSITIONS PUBLIQUES

### Téléphones pendant l'exposition

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 84

Tél.: +33 (0)1 42 99 16 13

### Vendredi 1<sup>er</sup> juin

11h-19h

### Samedi 2 juin

11h-18h

### Dimanche 3 juin

14h-18h

### Lundi 4 juin

10h-14h

Pour les lots en provenance hors CEE, il convient d'ajouter: ○ 5, 5 % du prix d'adjudication pour les lots précédés de ce symbole. Lots en importation temporaire: 10, 11, 24, 27, 39, 51, 53, 55, 56 et 57

Les lots 13, 31, 32 et 33 sont vendus en collaboration avec la maison de vente

# PIASA

## VENTE

Lundi 4 juin 2018 - 20h

### Commissaire-Preneur

Francis Briest

### Directeur des départements du XX<sup>e</sup> s.

Fabien Naudan

### Spécialistes

#### Art Impressionniste & Moderne

Bruno Jaubert

Directeur

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 35

[bjaubert@artcurial.com](mailto:bjaubert@artcurial.com)

#### Post-War & Contemporain

Hugues Sébilleau

Directeur

Tél.: +33 (0)1 42 99 16 35

[hsebilleau@artcurial.com](mailto:hsebilleau@artcurial.com)

### Catalogueurs

Florent Wanecq

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 63

[fwanecq@artcurial.com](mailto:fwanecq@artcurial.com)

Sophie Cariguel

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 04

[scariguel@artcurial.com](mailto:scariguel@artcurial.com)

### Informations

Élodie Landais

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 84

[elandais@artcurial.com](mailto:elandais@artcurial.com)

Vanessa Favre

Tél.: +33 (0)1 42 99 16 13

[vfavre@artcurial.com](mailto:vfavre@artcurial.com)

### Recherche et authentification

Jessica Cavalero

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 08

[jcavalero@artcurial.com](mailto:jcavalero@artcurial.com)

Catalogue en ligne :

[www.artcurial.com](http://www.artcurial.com)

### Comptabilité clients

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 71

[salesaccount@artcurial.com](mailto:salesaccount@artcurial.com)

### Transport et douane

Tél.: +33(0)1 42 99 16 57

+33 (0)1 42 99 20 77

[shipping@artcurial.com](mailto:shipping@artcurial.com)

### Ordres d'achat, enchères par téléphone

Kristina Vrzests

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 51

[bids@artcurial.com](mailto:bids@artcurial.com)

## ARTCURIAL

Live Bid

Assistez en direct aux ventes aux enchères d'Artcurial et enchérissez comme si vous y étiez, c'est ce que vous offre le service Artcurial Live Bid. Pour s'inscrire : [www.artcurial.com](http://www.artcurial.com)





lot n°56, Jean-Michel Othoniel, *Sans titre (Collier noir)*, 2013 (détail) p.186  
lot n°53, Pierre Soulages, *Peinture 130 x 92, 29 mars 88, 1988* (détail) p.176

# INDEX

## A

APPEL, Karel - 36  
ARP, Hans - 27

## B

BARRÉ, Martin - 45, 54  
BRAUNER, Victor - 26, 29  
BUFFET, Bernard - 34  
BURY, Pol - 47

## C

CALDER, Alexander - 24  
CASSATT, Mary - 12  
CÉSAR - 40  
CHU Teh-Chun - 44  
COMBAS, Robert - 38

## D

DERAIN, André - 1, 10  
DOMINGUEZ, Oscar - 30

## E

ERNST, Max - 25

## G

GAUGUIN, Paul - 15 à 19  
GIACOMETTI, Alberto - 32  
GIACOMETTI, Diego - 31, 33  
GRIS, Juan - 23

## H

HANTAÏ, Simon - 48, 51  
HIRST, Damien - 55  
HUCLEUX, Jean Olivier - 57

## L

LAURENS, Henri - 2  
LEBASQUE, Henri - 21  
LÉGER, Fernand - 3 à 9  
LEWITT, Sol - 52  
LOBO, Baltasar - 35

## M

MATHIEU, Georges - 46  
MITCHELL, Joan - 50

## O

OTHONIEL, Jean-Michel - 56

## P

PICASSO, Pablo - 22, 28

## R

ROUSSEAU, Henri, le Douanier - 20

## S

SAINT PHALLE, Niki de - 37  
SERRA, Richard - 49  
SOULAGES, Pierre - 53

## T

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de - 13

## V

VAN GOGH, Vincent - 14  
VLAMINCK, Maurice de - 11

## W

WARHOL, Andy - 39, 41

## Z

ZAO Wou-ki - 42, 43



# *Impressionniste & Moderne I*

*Lots 1 à 35*

*Dont*

*Collection André Lejard*

*Collection Favre-Tessier*

*Van Gogh, La Haye 1882*

*Collection d'un armateur*

*Collection de Monsieur et Madame François Delrieu*

1

**André DERAÏN**

1880-1954

**Baigneuses – 1906**

Gouache et crayon sur papier  
Signé en bas à droite «a Derain»  
46,80 x 57 cm

**Provenance:**

Collection André Lejard  
À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Paris, Musée national d'art moderne,  
*Le fauvisme*, juin-septembre 1951, hors  
catalogue  
Paris, Galerie Charpentier, *Figures nues  
d'école française*, 1953, n°56  
Paris, Galerie Charpentier, *Cent  
tableaux de collections privées de  
Bonnard à de Staël*, avril 1960, n°26  
Paris, Galerie Charpentier, *Les Fauves*,  
1962, n°34  
Marseille, Musée Cantini, *Derain*,  
juin-septembre 1964, n°83, reproduit  
en noir et blanc au catalogue  
(non paginé)

Un certificat du Comité Derain  
sera remis à l'acquéreur.

*Gouache and pencil on paper;  
signed lower right  
18 3/8 x 22 1/2 in.*

80 000 - 120 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*





2

**Henri LAURENS**

1885-1954

**L'acrobate au tapis – Circa 1939**

Terre cuite

Signée du monogramme et numérotée

«HL 2/6»

Hauteur: 30,50 cm

**Provenance:**

Collection André Lejard

À l'actuel propriétaire par descendance

**Bibliographie:**

W. Hofmann, *Henri Laurens - Sculptures*, Arthur Niggli, Teufen, 1970, reproduit en noir et blanc p. 179 (exemplaire en bronze)

Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne, *Rétrospective Henri Laurens*, décembre 1992 - avril 1993, n°101 p.265, reproduit en couleurs pp. 196 et 197 (exemplaire en bronze)

Paris, Galerie Louise Leiris, *Henri Laurens 60 terres cuites*, mai-juillet 1998, n°50, reproduit en couleurs au catalogue (un autre exemplaire)

*Terracotta; signed with the monogram and numbered*

*Height: 12 in.*

30 000 - 40 000 €



Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*

3

**Fernand LÉGER**

1881-1955

Deux femmes  
ou Les deux sœurs – 1935

Encre sur papier  
Signé des initiales et daté en bas  
à droite «F.L 35»  
54 x 36,50 cm

**Provenance:**

Collection André Lejard (acquis  
directement auprès de l'artiste)  
À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Paris, Grand Palais, *Léger*, octobre  
1971-janvier 1972, n°328 p.169

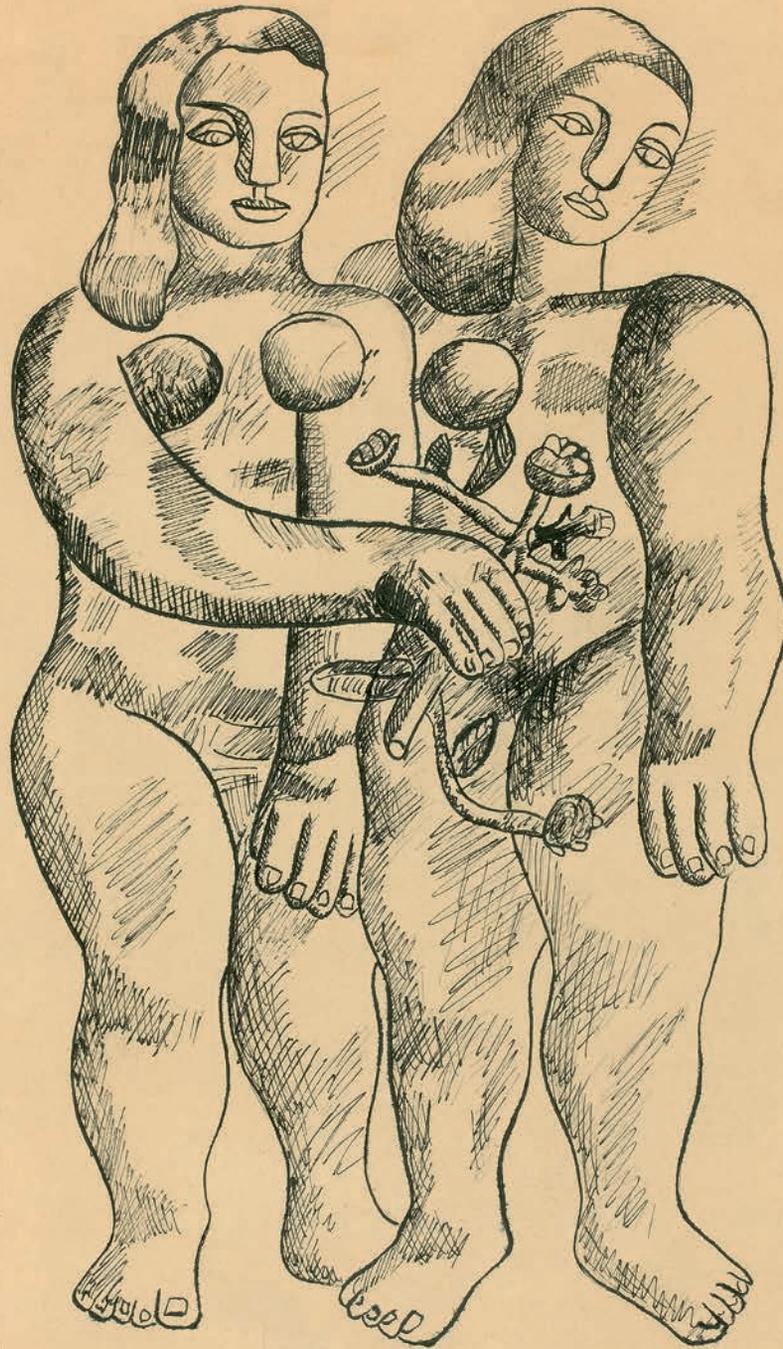
**Bibliographie:**

J. Cassou, J. Leymarie, *Léger - Dessins  
et gouaches*, Chêne, Paris, 1972, n°197  
p.138, reproduit en noir et blanc p.139

*Ink on paper; signed with the initials  
and dated lower right  
21 1/4 x 14 3/8 in.*

150 000 - 200 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*



FL-35

4

**Fernand LÉGER**

1881-1955

**Composition ou Tronc d'arbre – 1930**

Crayon et estompe sur papier  
Signé des initiales et daté en bas  
à droite «F.L. 30», signé et dédié  
sur le passe-partout «A A Lejard,  
Amicalement Flegler»  
29,50 x 22,50 cm

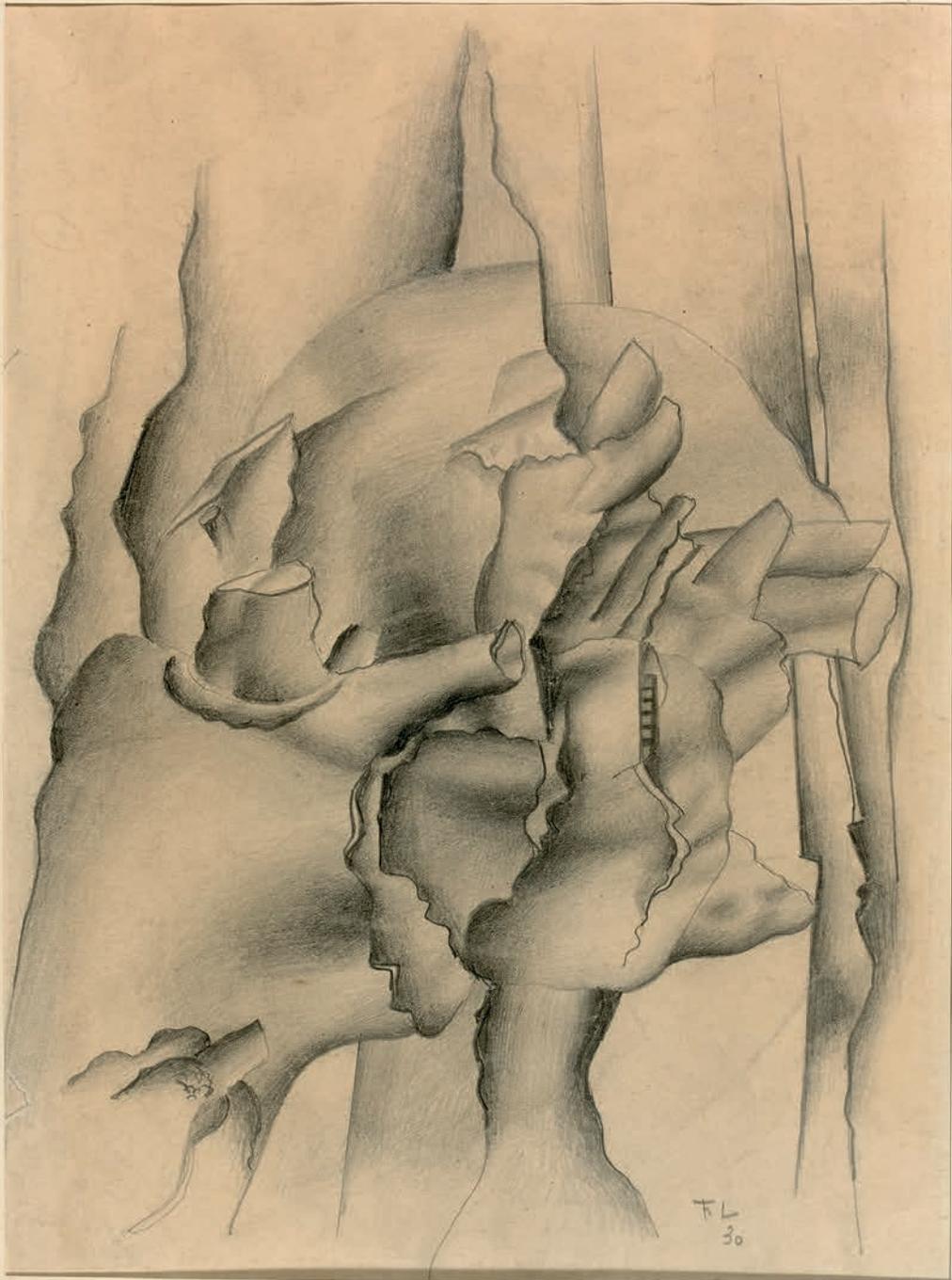
**Provenance:**

Collection André Lejard (acquis  
directement auprès de l'artiste)  
À l'actuel propriétaire par descendance

*Pencil and stump on paper; signed with  
the initials and dated lower right,  
signed and dedicated on the mat frame  
11 5/8 x 8 7/8 in.*

15 000 - 20 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*



A. A. Lejard  
Amicalement  
J. Caye

5

**Fernand LÉGER**

1881-1955

**Composition – 1932**

Gouache et encre de Chine sur papier  
Signé des initiales et daté à l'envers  
en haut à gauche «F.L. 32»  
25,50 x 36 cm

**Provenance:**

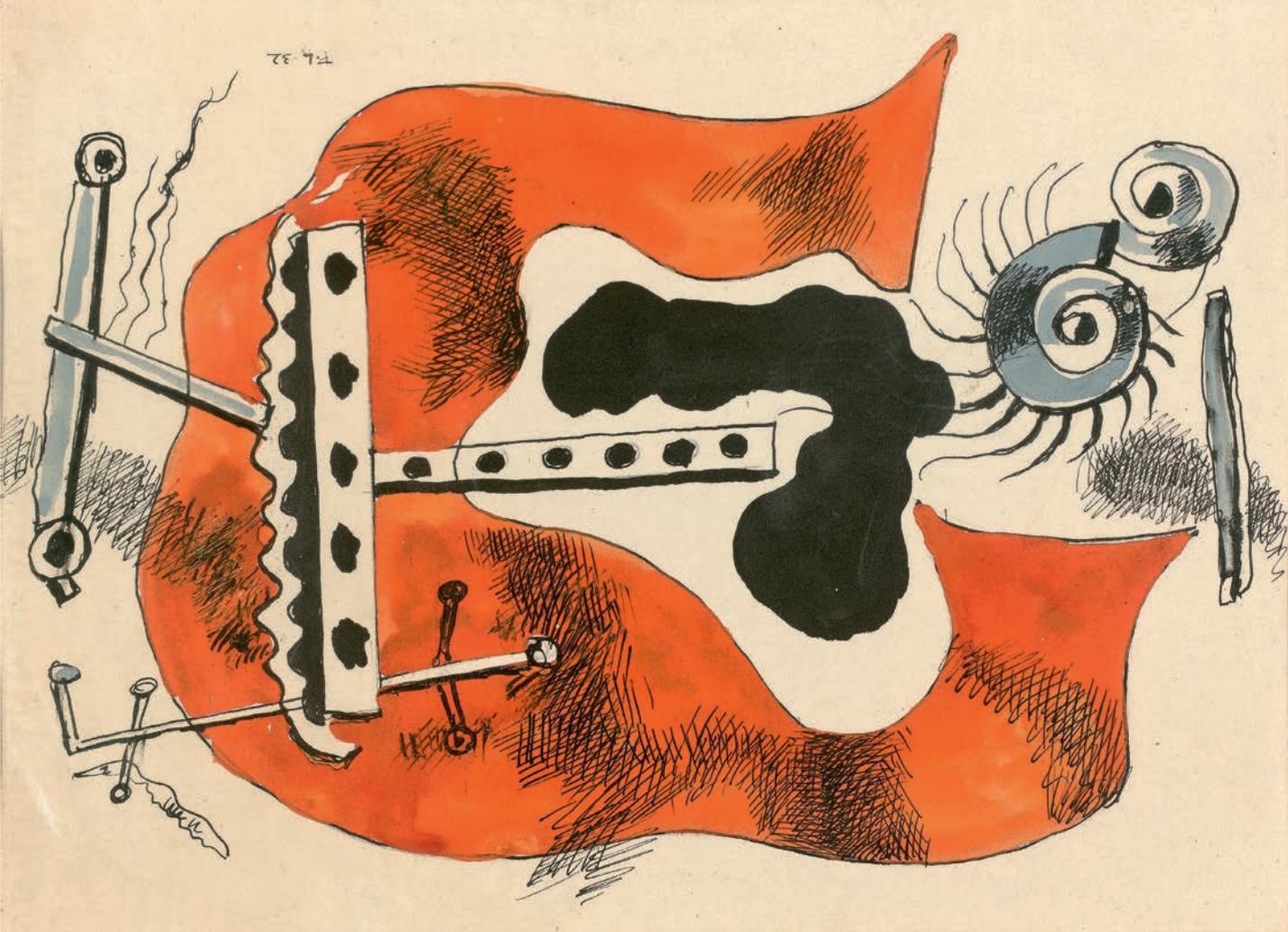
Collection André Lejard (acquis  
directement auprès de l'artiste)  
À l'actuel propriétaire par descendance

*Gouache and India ink on paper;  
signed and dated upside down upper left  
10 x 14 1/8 in.*

40 000 - 60 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*

75-92



6

**Fernand LÉGER**

1881-1955

**Élément mécanique – 1920-1922**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«22 FLEGER», contresignée, datée

et titrée au dos «ELEMENT MECANIQUE

FLEGER 22»

65 x 54 cm

**Provenance:**

Collection André Lejard (acquis

directement auprès de l'artiste)

À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Paris, Musée National d'Art Moderne,

*Fernand Léger, exposition rétrospective*

1905-1949, octobre-novembre 1949, n°37

Londres, Tate Gallery, *Fernand Léger,*

février-mars 1950, n°22

**Bibliographie:**

F. Elgar, «Le primitif des temps

modernes», in *XX<sup>e</sup> siècle, Numéro*

*spécial, Hommage à Fernand Léger*, 1971,

reproduit en noir et blanc p. 28

G. Bauquier, *Fernand Léger - Catalogue*

*raisonné 1920-1924*, Adrien Maeght

Éditeur, Paris, 1992, n°340, reproduit

en noir et blanc p. 248

*Oil on canvas; signed and dated lower  
right, signed again, dated and titled  
on the reverse*

*25 5/8 x 21 1/4 in.*

2 000 000 - 3 000 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*



**Fernand LÉGER**

1881-1955

**Composition au vase bleu – 1937**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

37 F.LEGER», contresignée, datée

et titrée au dos «Composition au vase  
bleu FLEGER 37»

65 x 92 cm

**Provenance:**

Collection André Lejard (acquis

directement auprès de l'artiste)

À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Paris, Musée national d'art

moderne, *Fernand Léger. Exposition*

*rétrospective, 1905-1949,*

octobre-novembre 1949, n°64

Paris, Musée des arts décoratifs,

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts,

*Fernand Léger*, juin-novembre 1956, n°93,

reproduit p. 257

Munich, Haus der Kunst, *Fernand Léger*

*1881-1955*, mars-mai 1957, n°80

**Bibliographie:**

C. Zervos, *Fernand Léger, œuvres de 1905*

à 1952, Éditions Cahiers d'Art, Paris,

1952, reproduit p.70

J. Lassaigue, «Peintre de l'avenir», in

*XX<sup>e</sup> siècle, Numéro spécial, Hommage à*

*Fernand Léger*, 1971, reproduit en noir

et blanc p. 63

G. Bauquier, *Fernand Léger - Catalogue*

*raisonné 1932-1937*, Adrien Maeght

Éditeur, Paris, 1996, n°928, reproduit

en noir et blanc p. 223 (titré *Nature*

*morte au vase bleu*)

*Oil on canvas; signed and dated lower  
right, signed again, dated and titled  
on the reverse*

*25 5/8 x 36 1/4 in.*

900 000 - 1 300 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*



8

**Fernand LÉGER**

1881-1955

**Les trois fleurs et les dominos – 1937**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«37 F.LEGER», contresignée, datée

et titrée au dos «Les 3 Fleurs

et les Dominos F.LEGER-37»

65 x 54 cm

**Provenance:**

Collection André Lejard (acquis

directement auprès de l'artiste)

À l'actuel propriétaire par descendance

**Bibliographie:**

A. Verdet, *Fernand Léger, le dynamisme*

*pictural*, Pierre Cailler, Genève, 1955,

reproduit pl. 33

G. Bauquier, *Fernand Léger - Catalogue*

*raisonné 1932-1937*, Adrien Maeght

Éditeur, Paris, 1996, n°919, reproduit

en noir et blanc p. 212

*Oil on canvas; signed and dated lower*

*right, signed again, dated and titled*

*on the reverse*

*25 5/8 x 21 1/4 in.*

600 000 - 800 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection*  
*André Lejard*



**Fernand LÉGER**

1881-1955

**Fleurs et dominos – 1947**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite «47  
F.LEGER», contresignée, datée et titrée  
au dos « FLEURS et Dominos 47 F.LEGER»  
65 x 50 cm

**Provenance:**

Collection André Lejard (acquis  
directement auprès de l'artiste)  
À l'actuel propriétaire par descendance

**Bibliographie:**

F. Elgar, *Léger. Peinture 1911-1948*,  
Éditions du Chêne, Paris, 1948,  
reproduit en couleurs pl. XIII (titrée  
*Composition aux dominos*)  
L. Saphire, *Fernand Léger - l'œuvre  
gravé*, n°E20 p.290, lithographie  
réalisée d'après l'œuvre reproduite en  
noir et blanc p. 291 (titré *Composition  
aux dominos*)  
G. Bauquier, *Fernand Léger - Catalogue  
raisonné 1944-1948*, Adrien Maeght  
Éditeur, Paris, 2000, n°1262, reproduit  
en noir et blanc p. 172

*Oil on canvas; signed and dated lower  
right, signed again, dated and titled  
on the reverse  
25 5/8 x 19 3/4 in.*

400 000 - 600 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part  
*Les Arts et les Artistes, Collection  
André Lejard*



○ 10

## André DERAÏN

1880-1954

### Cypès à Cassis – 1907

Huile sur toile

Signée en bas à droite «aDerain»

46 x 39 cm

**Provenance:**

Galerie Kahnweiler, Paris

Collection Alberto Sanchez Cires

(étiquette au dos)

Collection particulière, Argentine

**Exposition:**

Buenos Aires, Galerie Jacques Helft,

*L'École de Paris*, septembre 1951, n°19

(étiquette au dos)

**Bibliographie:**

G. Hilaire, *Derain*, Pierre Cailler

Éditeur, Genève, 1959, n°61 p. 192,

reproduit en noir et blanc pl. 61

(titré *Les grands cyprès*)

M. Kellermann, *A. Derain: catalogue*

*raisonné de l'œuvre peint, volume I*,

Éditions Galerie Schmit, Paris, 1999,

n°123, reproduit en noir et blanc p. 78

*Oil on canvas; signed lower right*

*18 1/8 x 15 3/8 in.*

100 000 - 150 000 €



## André DERAÏN

1880-1954

Cypres à Cassis – 1907

Fr

En mai 1907, André Derain, après un court passage par Marseille, s'installe à Cassis jusqu'au mois d'août. Le peintre est alors en plein doute, il remet en question les premiers élans fauves et confie à Vlaminck dans une lettre de juin « Il y a beaucoup à faire en procédant en peinture, pour le dessin, comme nous avons procédé jusqu'alors pour la couleur. [...] la couleur, jusqu'ici, n'a servi qu'à nous persuader de la formule consciente pure : mais je ne crois pas que ce soit le bon moyen. ». Voici l'état d'esprit qui anime l'artiste lorsqu'il pose son chevalet pour exécuter *Cypres à Cassis*. La nature, plus sauvage qu'à l'Estaque, l'inspire particulièrement : « Il y a, ici, de splendides paysages [...]. Je ne sens pas l'envie de faire autre chose qu'un pin qui se détache [...]. Il fait si beau. C'est d'une douceur de tons, d'odeur, d'atmosphère, d'étrangeté... »

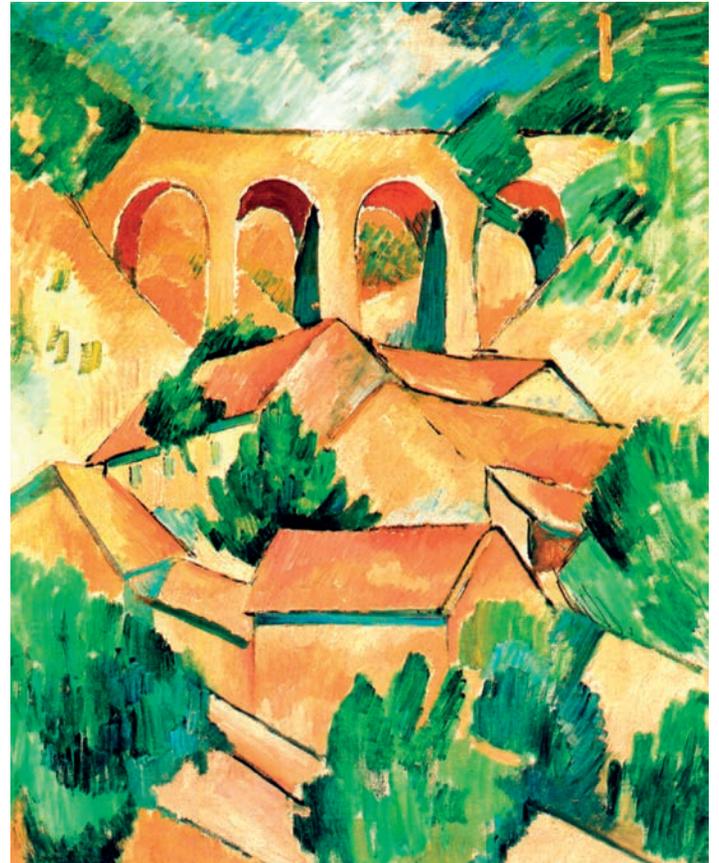
C'est ainsi que sous le soleil de Provence, le peintre participe à la révolution en cours, pas de manifeste tonitruant façon *Demoiselles d'Avignon*, pas non plus de

radicalité façon *Viaduc de l'Estaque*, mais un véritable bouleversement du paysage entre les figures tutélaires de l'art moderne, Gauguin et Cézanne.

Du premier dont il a admiré les œuvres lors de la rétrospective du Salon d'automne 1906, il tire la pureté esthétique des lignes et des couleurs, la planéité revendiquée du paysage synthétique. Le cerne noir épais qui court sur toute la toile, ordonne la composition.

De l'expérience cézannienne, il intègre la réduction de la gamme chromatique jusqu'à l'ascèse. Les formes, simplifiées à l'extrême s'étagent sans souci de profondeur, l'unicité de point de fuite est volontairement rejetée pour réinventer la représentation. Le motif de l'arbre structure la composition et le paysage est littéralement conçu comme un espace clos.

Avant même la fameuse révélation de l'exposition Cézanne du salon d'automne 1907, Derain précède et annonce la révolution cubiste qui arrive, comme l'explique Apollinaire quelques années plus tard dans *Der Sturm* « Le cubisme de Picasso a

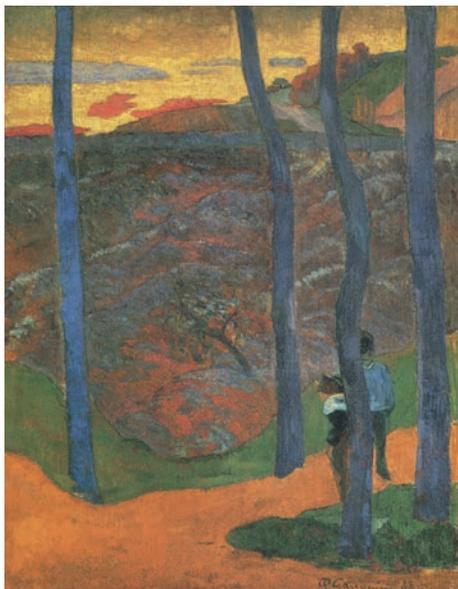


Georges Braque, *Le viaduc de l'Estaque*, 1908. Huile sur toile, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris D.R.

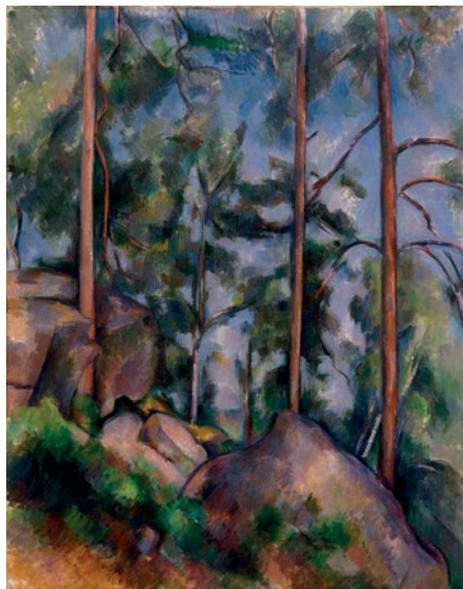
pris sa naissance d'un mouvement qui sort d'André Derain. »

Pour le spectateur qui découvre les *Cypres à Cassis*, le contraste est saisissant avec les œuvres peintes à peine deux mois auparavant à Londres. Il est le flamboyant témoin d'un moment charnière où l'artiste se réinvente et, sans même en prendre conscience, montre la

voie de la modernité, une de ces œuvres qui fera dire à Gertrud Stein « c'est un aventurier de l'art, le Christophe Colomb de l'art moderne, mais ce sont les autres qui profitent des nouveaux continents. »



Paul Gauguin, *Les arbres bleus*, 1888  
Huile sur toile, Ordrupgaard, Charlottenlund  
D.R.



Paul Cézanne, *Pins et rochers à Fontainebleau*,  
1896, huile sur toile, Moma, New York D.R.

En

From May to August 1907, after a short time in Marseille, André Derain settled in Cassis. The painter was full of doubts. He questioned the first surges of Fauvism and in June he confided in a letter to Vlaminck "There's a lot to be done in the painting process in respect of drawing, as we have already done for colour. [...] Until now, colour has only served to persuade us of the pure conscious formula: but I do not think that this is right way." That was the state of mind in which the artist found himself when he set down his easel to paint "Cyprès à Cassis." He was particularly inspired by nature there, which was more untamed than in l'Estaque: "Here, there are splendid landscapes [...]. I do not feel any desire to do anything else than portray a fir tree that stands out [...]. The weather is so beautiful! There is a sweetness of tones, scents, atmospheres, strangeness..."

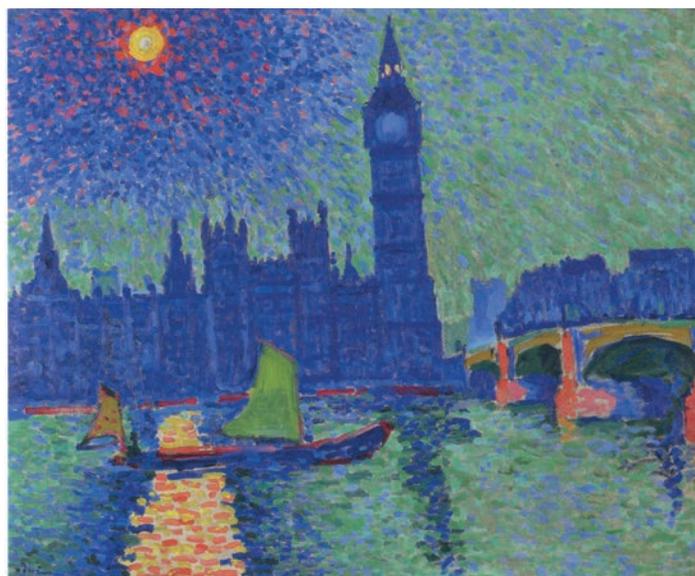
Thus under the Provence sun, the painter took part in the ongoing revolution, no Demoi-

selles d'Avignon-style thunderous manifesto, nor Viaduc de l'Estaque-style radicalness, but a veritable transition in landscapes between the tutelary figures of modern art, Gauguin and Cézanne.

From the former, whose works he had admired at the 1906 Salon d'automne retrospective, he took the aesthetic purity of lines and colours, the asserted flatness of the artificial landscape. The thick black outline that runs across the canvas, orders the composition.

From Cézanne's experience, he incorporated the reduction of the chromatic range to the extent of austerity. Shapes, simplified to the extreme are layered on with no concern for depth; the uniqueness of the vanishing point is voluntarily rejected to reinvent the illustration. The tree motif structures the composition and the landscape is literally conceived as a closed-in space.

Even before the famous revelation of the 1906 Salon d'automne Cézanne exhibition,



André Derain, *Big Ben*, 1906  
Huile sur toile, Musée d'Art Moderne, Troyes D.R.

Derain preceded and heralded the forthcoming Cubist revolution, as Apollinaire explained a few years later in "Der Sturm" "Picasso's Cubism was born of a movement that stems from André Derain."

For the onlooker who discovers "Cyprès à Cassis," the contrast with the works painted barely two months before

in London is striking. It is the blazing evidence of a pivotal moment where the artist reinvented himself, and without even realising, led the way to modernity. One of these works would have Gertrude Stein say, "he is an adventurer in art, the Christophe Columbus of Modern Art, but it is others who take advantage of these new continents".

## Maurice de VLAMINCK

1876-1958

### Péniches sur la Seine à Chatou Circa 1907

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Vlaminck»

65 x 80,50 cm

#### Provenance:

Vente Londres, Sotheby's, 3 Juillet  
1968, lot 72

Wally Findlay Galleries, New York,  
acquis par celui-ci lors de la  
précédente vente

Vente Londres, Christie's, 27 juin 2000,  
lot 237

Acquis lors de cette vente par l'actuel  
propriétaire

#### Exposition:

Tokyo, Isetan Museum, *Great Artists  
of the Century - The Wally Findlay  
Collection*, octobre-novembre 1981, n°30  
Turin, Palazzo Bricherasio, Lodève,  
Musée, *Les Fauves et la critique*,  
février-septembre 1999, n°66

#### Bibliographie:

J. Hantz, «Vlaminck fut l'athlète de  
l'art moderne» in *L'Amateur d'Art*,  
novembre 1979, reproduit p. 33

Cette œuvre sera incluse au catalogue  
critique de l'œuvre de Maurice de  
Vlaminck actuellement en préparation  
par Maïthe Vallès-Bled et Godelieve de  
Vlaminck sous l'égide du Wildenstein  
Institute.

Un duplicata de l'attestation  
d'inclusion du Wildenstein Institute  
sera remis à l'acquéreur.

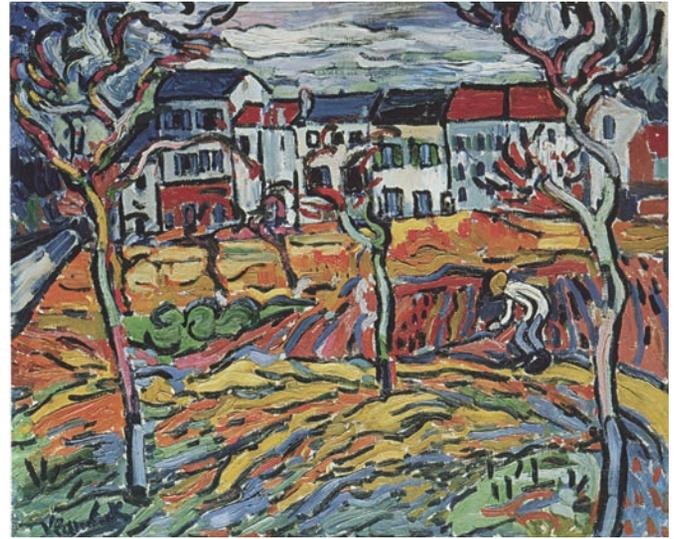
*Oil on canvas; signed lower right*  
25 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 31 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.

300 000 - 400 000 €



**Maurice de VLAMINCK**

1876-1958

Péniches sur la Seine à Chatou  
Circa 1907

Maurice de Vlaminck, *Le potager à Chatou*, 1905  
Huile sur toile, Art Institute, Chicago D.R.

Fr

«Ce que je n'aurais pu faire dans la société qu'en jetant une bombe, j'ai tenté de le réaliser dans la peinture, en employant de pures couleurs sortant de leur tube.» On l'aura compris, Maurice de Vlaminck se sert de la peinture comme d'une arme: elle est l'étendard de sa pensée. L'artiste autodidacte martèle son propos à coups de couteau, étayant sa palette de couleurs tranchées, les primaires avant tout. Ce «barbare tendre», comme il aimait à se définir, est d'autant plus revendicateur qu'il est pionnier en matière de peinture. Fier défenseur du fauvisme, terme que le critique Louis Vauxcelles utilise pour la première fois au Salon d'Automne de 1905, Vlaminck n'aura cessé de faire l'apanage d'une peinture libre, sensible, sensuelle, immédiate, parfois violente, où l'acte de création prime.

*Péniches sur la Seine à Chatou* témoigne de cette course à la

vitalité. Œuvre datée de 1907, elle s'inscrit pleinement dans les quinze années les plus fécondes du travail du peintre français, celles qui sont l'objet du premier volume du catalogue raisonné édité par Wildenstein. Le tableau représente une vue des berges de Chatou, banlieue parisienne traversée par la Seine et qui donnera son nom à l'école éponyme, composée du duo Vlaminck-Derain. *Péniches sur la Seine à Chatou* déploie une eau magnifiée par un subtil traitement de la transparence qui marque la frontière entre les deux péniches du premier plan, s'affirmant par des couleurs sombres, et le paysage du village en arrière plan, égayant la composition de jaunes et rouges.

La réalité du paysage moderne industriel souligne des nuages de fumée occupant une grande partie de la toile et déchirant le ciel de nuées sombres. Les deux cheminées, seules lignes pleines

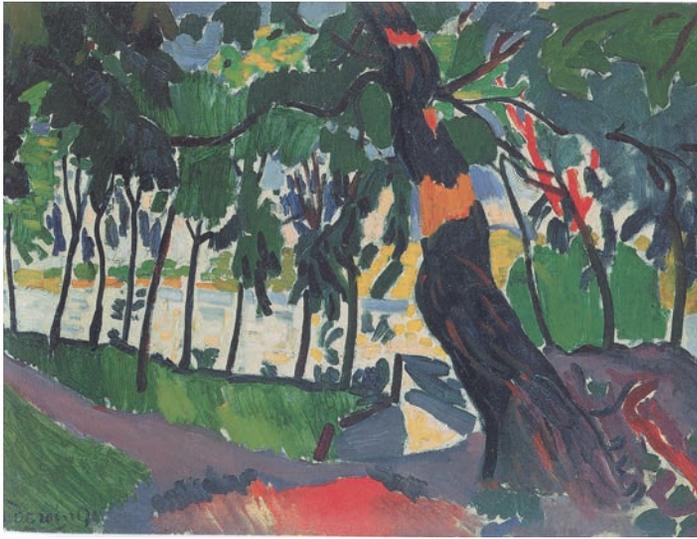
En

"What I could only have done in society by throwing a bomb, I tried to do in painting, by using pure colours as they came out of their tubes." We will have understood, Maurice de Vlaminck used paint like a weapon: it was the symbol of his thoughts. The self-taught artist hammered out his words using his knife, substantiating his palette of vibrant colours, which were above all primary. This "tender barbarian," as he liked to define himself, was all the more demanding, as he was a pioneer in terms of painting. A proud defender of Fauvism, a term that the critic Louis Vauxcelles used for the first time at the 1905 Salon d'Automne, Vlaminck constantly privileged unrestrained painting, perceptive, sensual, immediate, sometimes violent, where the act of creation prevailed.

"Péniches sur la Seine à Cha-

tu" demonstrates this race for vibrancy. The work, dated 1907, is very much consistent with the French painter's fifteen most prolific years, those that were the object of the first catalogue raisonné published by Wildenstein. The painting "Péniches sur la Seine à Chatou," a Parisian suburb through which the Seine flows, and which gave its name to the school composed of Vlaminck and Derain. "Péniches sur la Seine à Chatou" depicts water glorified by a subtle treatment of its transparency marking a boundary between the two barges at the forefront, whose presence is asserted by the use of darker colours, and the village landscape in the background, enlivening the composition with yellows and reds.

The realist nature of the modern industrial landscape emphasizes billowing smoke



André Derain, *Arbre, paysage au bord d'une rivière*, 1905  
Huile sur toile, Fondation Merzbacher, Suisse D.R.



Paul Cézanne, *Lac d'Annecy*, 1896  
Huile sur toile, Courtauld Institute of Art, Londres D.R.

Fr

verticales du tableau s'affirment comme des éléments perturbateurs venant briser la sérénité du paysage dépeint au loin. En contraste, s'offre l'horizontalité des péniches et du rivage faisant face. La toile est ainsi construite dans une dichotomie significative.

Vlaminck se plaît à décrire les détails des systèmes de poulies, de leurs câblages, et autres équipements industriels qui animent le bateau. À côté, les marins ne sont que de maigres ombres écrasées par l'échelle monumentale des appareillages.

Les couleurs de *Péniches sur la Seine à Chatou* sont appliquées de la manière fauviste très caractéristique à Vlaminck, avec de larges touches séparées ou des traits sinueux comme pour la péniche du premier plan. Les couleurs se dotent de qualités affectives puisqu'elles rayonnent loin d'un réalisme fidèle affirmant à nouveau

le caractère unique du peintre qui ne cesse de se distinguer par sa peinture.

L'aspect sombre de la palette rappelle néanmoins que ce tableau annonce les limites du fauvisme que Vlaminck commence à percevoir à partir de 1907 en découvrant l'œuvre de Paul Cézanne. *Péniches sur la Seine à Chatou* est donc une œuvre hautement synthétique, à la fois puissamment fauviste et précurseur d'une période nouvelle.

*Péniches sur la Seine à Chatou* sera incluse dans le catalogue critique de l'œuvre de Maurice de Vlaminck et a été montrée dans plusieurs expositions muséales internationales.

En

that occupies a large part of the canvas, tearing into the sky like so many dark clouds. The two chimneys, the only full vertical lines in the painting, claim their place as disruptive elements that shatter the serenity of the landscape portrayed in the distance. In contrast, we see the horizontality of the barges and the riverbank opposite. The painting is thus formed using significant dichotomy.

Vlaminck took pleasure in depicting the details of pulley systems, their cables, and other industrial equipment used to work boats. In comparison, the sailors are nothing but thin shadows crushed by the monumental scale of the equipment.

The colours of "Péniches sur la Seine à Chatou" are applied in Fauvist style, which is very typical of Vlaminck, with large separated strokes or winding

lines, such as those we see on the barge at the forefront. The colours have emotional qualities as they radiate far from a faithful realism, attesting once again to the unique character of the painter who ceaselessly set himself apart with his painting.

The dark hues of the palette do however remind us that this painting marks the limits of Fauvism that Vlaminck started to notice as of 1907 when he discovered Paul Cézanne's works. "Péniches sur la Seine à Chatou" is therefore a highly synthetic work, both powerfully Fauvist and the precursor of a new era.

"Péniches sur la Seine à Chatou" will be included in the catalogue critique of Maurice de Vlaminck's work and has been shown in several international museum exhibitions.

**Mary CASSATT**

1844-1926

**Petite fille au chapeau  
ou Tête de fillette – Circa 1904-1905**

Pastel sur papier

Signé en haut à droite «Mary Cassatt»

58,90 x 43,80 cm

**Provenance:**Acheté à Mary Cassatt le 1<sup>er</sup> mars 1906

(150 Fr) par Ambroise Vollard

Galerie Ambroise Vollard, Paris (stock  
4401, photo 123 - Fonds Vollard, Musée  
d'Orsay, Paris)Collection d'une famille aristocratique  
française, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Anciens numéros d'exposition  
au dos du carton*Pastel on paper; signed upper right**23 1/8 x 17 1/4 in.*

200 000 - 300 000 €



Photographie de l'œuvre sur plaque  
de verre conservée dans les Archives Vollard,  
Musée d'Orsay, Paris



## Mary CASSATT

1844 - 1926

Petite fille au chapeau  
ou Tête de fillette – Circa 1904-1905

Fr

« Je suis si folle à l'idée de me remettre au travail, mes doigts me démangent et les larmes me viennent quand j'imagine revoir enfin une belle œuvre ». L'enthousiasme et la détermination de l'artiste américaine Mary Cassatt la guident vers la reconnaissance et resteront palpables à travers chaque peinture, chaque pastel réalisés pendant sa carrière artistique. Née en Pennsylvanie en 1844, elle passe son enfance entre la France et les États-Unis. Son premier obstacle réside dans la réticence de ses parents à la voir aborder des études d'art et elle ira même, plus tard, jusqu'à déchirer le portrait de son père qui s'oppose de plus en plus farouchement à sa carrière d'artiste. Pourtant, elle s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Pennsylvanie à Philadelphie et poursuit ses études même pendant la Guerre Civile. Elle se heurte dès lors à la condescendance masculine contre laquelle elle luttera toute sa vie. La population féminine de l'école ne représente que 20% des effectifs et les étudiantes ne se projettent que très peu dans une carrière professionnelle d'artiste. À l'époque, il est interdit aux femmes de travailler sur modèle vivant et Mary Cassatt se plaint du « manque d'enseigne-

ment ». La soif d'apprendre l'incite à émigrer à Paris en 1866 où les femmes ne sont pas non plus les bienvenues. Contrainte par sa condition, elle ne peut bénéficier d'un enseignement dans le public et prend donc des cours particuliers avec des professeurs de l'École des Beaux-Arts. Elle obtient également l'autorisation pour se rendre au Louvre et copier les anciens.

Son talent, constamment mis à l'épreuve, est cependant reconnu d'abord par le Salon de Paris qui expose une œuvre en 1968 puis, plus tard par Edgar Degas qui l'invite à exposer ses œuvres avec

les impressionnistes, alors considérés comme subversifs, intran-sigeants et indépendants. Mary Cassatt se lie d'amitié avec Berthe Morisot qui fait partie du groupe. Avant-gardiste dans son esthétique comme dans sa pensée, Mary Cassatt, grande admiratrice de Degas, s'épanouit dans la peinture de sujets féminins. *Sara au grand chapeau à fleurs* en est une belle illustration. Ce pastel sur papier représente le portrait d'une petite fille aux yeux bleus, souriant et dévoilant ses joues rosées et portant un élégant chapeau. Ses traits rappellent l'œuvre de Renoir

intitulée *Jeanne Henriot (Fillette au chapeau bleu)*, et datant de 1881. Le pastel de l'artiste américaine se distingue par le contraste entre le traitement du visage et celui du reste du tableau qui esquisse le chapeau et les vêtements. On devine à peine les bras qui se dessinent sous des traits rapides, rendant la composition d'autant plus intéressante. Comme le dit la conservatrice Martine Mauvieux, l'œuvre de Mary Cassatt dévoile « un univers intimiste et bourgeois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'un graphisme nerveux et élégant a su restituer, avec autant de passion que de maîtrise ».



Mary Cassatt, *Sara au large chapeau à fleur, tenant son chien*, circa 1901. Pastel, collection de Diane B. Wilsey, San Francisco. D.R.



Berthe Morisot, *Le corsage rouge*, 1885  
Huile sur toile, Ordrupgaard, Copenhague. D.R.

En

"I'm so crazy about getting back to work, my fingers itch and tears come when I imagine finally seeing a beautiful work." The enthusiasm and determination of the American artist Mary Cassatt leads to recognition, remaining palpable through each painting, each pastel made during her artistic career.

Born in Pennsylvania in 1844, she spent her childhood between France and the United States. Her first obstacle lies in the reluctance of her parents to approve her interest in art studies, and she will even later tear up the portrait of her father who was increasingly opposed to her career as an artist. She enrolled at the Pennsylvania School of Fine Arts in Philadelphia and continued her studies even during the Civil War. She then runs up against male condescension against which she will have to fight all her life. The female component of the school accounting for only 20% of students, and most of them did not project themselves into an artist's professional career. At the time, women were forbidden to work on live models and Mary Cassatt complained of her "lack

of education". Her thirst for learning led her to emigrate to Paris in 1866, where women were not welcome either. Constrained by her gender, she cannot enter a public institution and therefore takes private lessons with teachers at the *École des Beaux-Arts*. She also gets permission to go to the Louvre and copy old paintings.

Her talent, constantly put to the test, is nevertheless recognized, first by the Salon de Paris which exhibited a work in 1868 and, thanks to Edgar Degas, she was invited to exhibit her works with the Impressionists, then considered a subversive, uncompromising, and independent group. Mary Cassatt befriends Berthe Morisot who is part of the group. An avant-gardist in her aesthetics as in her thinking, Mary Cassatt, a great admirer of Degas, flourishes in painting female subjects. "Sara au grand chapeau à fleurs" is a beautiful example. The pastel on paper represents the portrait of a little girl with blue eyes, smiling and revealing her pink cheeks and wearing an elegant hat. Her features are reminiscent of Renoir's work entitled "Jeanne Henriot

(Fille au chapeau bleu)", dating from 1881. The American artist's pastel is marked by a contrast between the treatment of the face and the rest of the painting that sketches in the hat and clothes. One can barely guess at the arms outlined in quick lines, making the composition all the more

interesting. As curator Martine Mauvieux says, the work of Mary Cassatt reveals "an intimate and bourgeois universe of the late nineteenth century that a nervous and elegant style has been able to restore with as much passion as mastery."



Pierre-Auguste Renoir, *Jeanne Henriot (Fille au chapeau bleu)*, 1881. Huile sur toile, collection particulière. D.R.

13

**Henri de TOULOUSE-LAUTREC**

1864-1901

**Little Dog couché – Circa 1888**

Huile sur panneau  
32,50 x 41 cm

**Provenance:**

Collection G. Séré de Rivières  
Collection Planque  
Vente Paris, Palais Galliera, 1<sup>er</sup> avril  
1963, lot 85  
Collection d'un armateur  
À l'actuel propriétaire par descendance

**Bibliographie:**

M.G. Dortu, *Catalogue raisonné de  
l'œuvre de Toulouse-Lautrec, volume  
II*, Collector Éditions, New York, 1971,  
n°P.324 p. 156, reproduit en noir et  
blanc p. 157

**Oil on panel**

12 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 16 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.

180 000 - 220 000 €

Ce lot est vendu en collaboration  
avec la maison de vente

**PIASA**





*Vincent Van Gogh*

*Raccommodeuses  
de filets dans les dunes,  
août 1882*

**Vincent VAN GOGH**

1853-1890

**Raccommodeuses de filets  
dans les dunes – Août 1882**

Huile sur papier épais préparé,  
marouflé sur panneau parqueté  
42 x 62,50 cm

**Provenance:**

1882-1885

Vincent Van Gogh, La Haye, Nuenen

1885-1886

Anna Cornelia Carbentus-Van Gogh,

mère de l'artiste, Nuenen, Breda

1886-1902

Adrianus Schrauwen, Breda

1902

Johannis Cornelius Couvreur, Breda

1902-1903

Kees Mouwen et Willem Van Bakel, Breda

1903-1904

Oldenzeel, Rotterdam

1904-1996

Gerlach Ribbius Peletier puis par

descendance, Utrecht, Doorn, Cologne-

Mariënborg, Toronto

1996-2018

Collection particulière européenne

En prêt longue durée

Gemeentemuseum, La Haye, 1961-1974

Musée des Beaux-Arts, Montréal, 2007-2010

Musée Van Gogh, Amsterdam, 2011-2018

*Oil on prepared thick paper,**laid down on cradled panel**16 1/2 x 24 5/8 in.*

3 000 000 - 5 000 000 €

Pour plus d'informations sur ce lot,  
voir le catalogue tiré-à-part *Vincent  
Van Gogh*



**Exposition:**

Essen, Villa Hügel, *Vincent Van Gogh - Leben und Schaffen*.  
*Dokumentation, Gemälde, Zeichnungen*, octobre-décembre 1957, n°142  
Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Van Gogh*, juin-novembre 2000, n°4 pp. 152, 256 et 286 du catalogue, reproduit en couleurs p. 152 du catalogue  
Montréal, Musée des Beaux-Arts, *Pour l'art!*, décembre 2007-mars 2008, n°86 p. 78, reproduit en couleurs p. 79  
Rome, Complesso del Vittoriano *Vincent Van Gogh: campagna senza tempo, citta moderna*, octobre 2010-février 2011, n°10230, reproduit en couleurs pp. 88 (détail) et 109, reproduit en noir et blanc p. 230  
Amsterdam, Musée Van Gogh, *Van Gogh à l'œuvre*, mai 2013-janvier 2014, n°51, reproduit en couleurs p. 53  
Exposition permanente, 2014-2017  
Denver, Denver Art Museum, *Becoming Van Gogh*, octobre 2012-janvier 2013, n°22 pp. 30, 94, 243 reproduit en couleurs pp. 31 (détail), 95, 158

**Bibliographie:**

*Vincent Van Gogh, 40 photocollographies d'après des tableaux et dessins*, W. Versluys, Amsterdam, circa 1905, reproduit en noir et blanc n°15  
K. Pfister, *Van Gogh. Sein Werk*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1922, pl.1  
J.-B. de la Faille, *L'œuvre de Vincent Van Gogh - Catalogue raisonné*, Les Éditions G. Van Oest, Paris, Bruxelles, 1928, n°7 p.13, tome I, reproduit en noir et blanc pl. III, tome 2  
J. Van Gogh, *Vincent Van Gogh: Brieven aan zijn broeder*, Maatschappij voor goede & goedkoope, Amsterdam, 1934, tome I, lettre 227 p. 517  
W. Vanbeselaere, *De hollandsche periode (1880-1885) in het werk van Vincent van Gogh*, De Sikkell, Anvers, 1937, pp. 111, 156 et 413  
Van Gogh, *Catalogue - Exposition internationale de 1937*, L'amour de l'art, Denoël, Paris, 1937, n°215, reproduit en noir et blanc p. 39 (la photographie de l'œuvre était exposée)  
J-B de la Faille, *Vincent Van Gogh*, Éditions Hypérion, Paris, 1939, n°11 (F.7), reproduit en noir et blanc p. 40  
V.W. Van Gogh, G. Charensol, *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Gallimard-Grasset, Paris, 1960, lettre 227 p. 449  
J.-B. de la Faille, *The Works of Vincent Van Gogh: His Painting and Drawings*, Meulenhoff International, Amsterdam, 1970, n° F7(H11) reproduit en noir et blanc p. 44  
P. Lecaldano, *Tout l'œuvre peint de Van Gogh I 1881-1888*, Rizzoli, Milan, Les classiques de l'art, Flammarion, Paris, 1971, n°8, reproduit en noir et blanc (non paginé)  
J.Hulsker, *The Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, Abrams,

New York, 1980, n°178 pp. 47 et 56, reproduit en noir et blanc p.47  
Van Gogh Museum, J. Hulsker, *De Brieven van Vincent Van Gogh*, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1990, lettre 260  
M. van der Mast, C. Dumas, *Van Gogh en Den Haag*, Waanders, Zwolle, 1990, catalogue de l'exposition du Haags Historisch Museum, La Haye, septembre-novembre 1990, n°81, reproduit en noir et blanc p. 81  
J. Hulsker, *Vincent Van Gogh. A guide to his work and letters*, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1993, n°178(7) p. 35  
I.E. Walther, R. Metzger, *Vincent Van Gogh, Sämtliche Gemälde, Band I*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, 1993, reproduit en noir et blanc p.17  
L. van Tilborgh, M. Vellekoop, *Van Gogh in Utrecht: the collection of Gerlach Ribbius Peletier (1856-1930)*, in *Van Gogh Museum Journal 1997-1998*, Amsterdam, n°5 pp. 32, 34 et 37, reproduit en noir et blanc p. 37  
J.Hulsker, *The New Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches - Revised and enlarged edition of the Catalogue raisonné*, J.M Meulenhoff, Amsterdam, John Benjamins, Philadelphie, 1996, n°178 pp. 46 et 56, reproduit en noir et blanc p.47  
L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker, *Vincent Van Gogh - Les lettres*, Acte Sud, Van Gogh Museum, Huygens Institute, Amsterdam, Arles, 2009, cité dans la lettre n°258 du 20 août 1882, tome 2 pp. 138 à 142, n°[2] p. 141 et tome 6 p.123, reproduit en couleurs p. 141 tome 2





*Paul Gauguin,  
Claude Favre  
Une amitié essentielle*



Paul Gauguin en 1885 D.R.

# « [...] Le Marsouin reste mon chargé d'affaires et recevra mes tableaux. »

– Paul Gauguin, 1884

Fr

« [Chez] Gauguin c'est un choix quasi religieux de faire se confondre l'art et sa vie » explique le critique d'art Yann Le Pichon. En effet, il n'est pas envisageable d'interpréter la peinture de Paul Gauguin sans la comprendre à travers le prisme de sa vie, dont les passions, les motivations, le quotidien n'a cesse de transparaître. Les cinq œuvres présentées aujourd'hui et réalisées entre 1876 et 1886, en constituent une belle démonstration. En effet, l'ensemble retrace l'histoire de l'amitié de Paul Gauguin avec la famille Favre, précisément son ami Claude Antoine Charles Favre, dit Le Marsouin, le père de ce dernier (Philibert Favre) et son épouse (Gabrielle Tessier).

Le jeune Paul Gauguin rencontre probablement Claude Antoine dans les années 1870 à bord du *Desaix*, alors que les deux jeunes hommes travaillent dans la marine – d'où le surnom du Marsouin qui désigne en argot militaire, les soldats d'infanterie de la marine –. S'ensuit une amitié dont l'authenticité est particulièrement précieuse pour le peintre. Il est encore méconnu, et son ami, issu quant à lui d'un milieu modeste, le soutient sans faillir. Gauguin n'a cesse de rappeler dans ses correspondances que les

difficultés financières de son ami ne l'empêcheront pas de l'aider constamment, en l'hébergeant ou en entreposant ses toiles. C'est encore Favre qui offre à son ami aux abois un emploi de représentant à Copenhague, chez Dillies, fabricant roubaisien de toiles imperméables où le Marsouin exerce. Il permet ainsi au peintre de rejoindre sa femme Mette et d'espérer régler ses graves problèmes d'argent. En témoigne le petit format sur papier en tête Dillies datant de 1885 et intitulé *Pêle mêle familial* où figurent le nom et la fonction de Paul Gauguin, ce dessin intime, souvenir de la courte période danoise fut sans doute envoyé au cœur de l'hiver 1884-1885 par Gauguin à son fidèle ami. Le *Portrait de Claude Antoine Charles Favre* qui date lui de 1877, et qui fut donc un des tout premiers portraits du maître atteste quant à lui de l'importance de cette amitié de jeunesse.

Paul Gauguin est également en contact régulier avec le père de son ami, le négociant Philibert Favre, car celui-ci partage dès 1885 et quelques années après la mort de son épouse, l'appartement de son fils rue Perdonnet. La cohabitation s'avère souvent houleuse, incitant le Marsouin à se réfugier chez

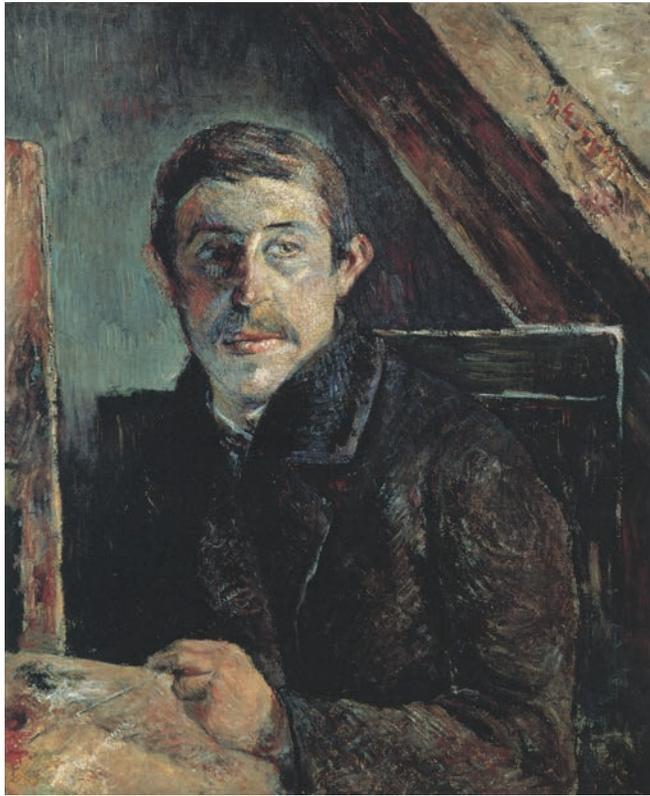
En

"[For] Gauguin, blurring the lines between his art and his life is an almost religious choice," explains art critic Yann Le Pichon. Effectively, interpreting Paul Gauguin's paintings without understanding them through the prism of his life with its passions, motivations, and daily routine, which constantly shine through, is not conceivable. The five works presented today and carried out between 1876 and 1886, are a perfect example of that. Effectively, the ensemble traces the history of Paul Gauguin's friendship with the Favre family, in particular his friend Claude Antoine Charles Favre, whom he nicknamed "Le Marsouin," the latter's father (Philibert Favre) and his wife (Gabrielle Tessier).

As a young man, Paul Gauguin probably met Claude Antoine in the 1870s on board the *Desaix*, when both young men were in the Navy – where Le Marsouin got his nickname, which in military slang refers to the naval infantry soldiers –. A friendship ensues whose authenticity is particularly precious for the painter. He is not yet well known, and his friend, who comes from a modest background, unfailingly supports him.

Gauguin continually recalls in his letters that his friend's financial difficulties will not stop him from ceaselessly helping him, by putting him up or stocking his paintings. It is Favre yet again who offers his penniless friend employment as a sales agent in Copenhagen, at Dillies, a Roubaix-based tarpaulin manufacturer for whom Le Marsouin works. He thus helps the painter to join his wife, Mette, and gives him hope of sorting out his terrible financial problems. Evidence is to be found of this on the small format paper bearing Dillies' letterhead, dated 1885, and entitled "Pêle mêle familial" where we see Paul Gauguin's name and function. Gauguin probably sent this intimate drawing, a souvenir of his short time in Denmark, to his faithful friend, in the midst of winter 1884-1885. The "Portrait de Claude Antoine Charles Favre" which dates from 1877, and which was one of the master's very first portraits, provides evidence of the importance of this youthful friendship.

Paul Gauguin was also regularly in touch with his friend's father, the trader, Philibert Favre, because as of 1885 and



Paul Gauguin, *Autoportrait au chevalet*, 1885  
Huile sur toile, Kimbell Art Museum, Fort Worth D.R.



Détail du lot 19

Fr

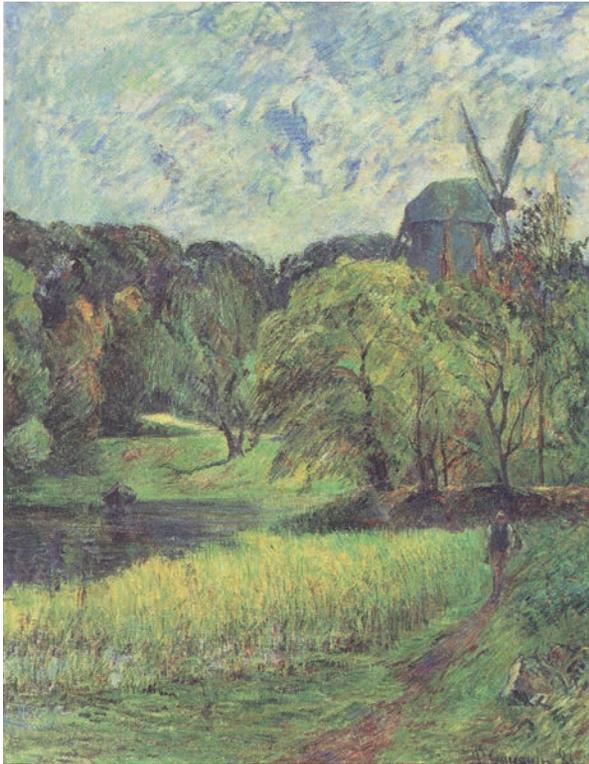
Gauguin. La correspondance du peintre relate certains épisodes de mésentente tout en partageant le plaisir de retrouver son ami lors de dîners avec sa compagne. Paul Gauguin réalise le *Portrait de Philibert Favre* en 1885. On retrouvera par ailleurs plus tard, cloué sous ce portrait et sur le même châssis, un second tableau intitulé *Le port de Javel*, également présenté dans le cadre de cette vente.

Une autre œuvre raconte en filigrane l'histoire des liens entre Gauguin et la famille Favre. Il s'agit de *Fleurs et oiseau, décor de tambourin*, un tambourin offert à Gabrielle Tessier, que son camarade Claude Antoine épouse en 1888. La nature de la relation entre l'artiste et cette dernière reste inconnue mais

le catalogue raisonné retient ces mots issus d'une lettre de Gauguin adressée à Schuffenecker la même année: «Que voulez-vous, ce pauvre garçon se débat sans commandite et son mariage lui en fournit un peu – Toutes les bêtises sont excusables mais à plaindre.» Gabrielle Tessier demandera l'internement de son époux en 1892. Celui-ci mourra huit années plus tard laissant à Gabrielle un important héritage demeuré méconnu d'œuvres de son ami. Si Gauguin semble déplorer ce mariage et «l'atroce caractère» de Gabrielle, il lui dédicace tout de même cette œuvre avant de partir pour la Bretagne en 1886. Avec cet objet, un des deux qu'il a réalisés, Gauguin s'inscrit dans la pratique très courue dans les années 1880 de

la peinture sur tambourin. Ainsi, en 1885, un bar d'artistes nommé le Cabaret du Tambourin boulevard de Clichy organise une exposition de tableaux et de tambourins. *Fleurs et oiseau, décor de tambourin*, constitue un des exemples les plus aboutis d'abstraction décorative dans l'œuvre de Gauguin.

La correspondance et les registres de Gauguin laissent supposer que de nombreuses autres toiles auraient été offertes à son ami le Marsouin mais les contours de cette collection demeure encore aujourd'hui mystérieux et ces cinq œuvres constituent le précieux témoignage d'une amitié dévouée et perdurant, vivante, dans la transmission artistique de son histoire.



Paul Gauguin, *Le moulin de la Reine dans le parc d'Ostervold*, 1885. Huile sur toile, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen D.R.



Détail du lot 19

En

for several years after the death of his wife, he lived with his son in the latter's apartment on rue Perdonnet. Their cohabitation was an extremely turbulent affair, and Le Marsouin often came to seek refuge in Gauguin's home. In his correspondence the painter relates certain episodes of disagreement, whilst sharing the pleasure of spending time with his friend during dinners with his girlfriend. Paul Gauguin painted the "Portrait de Philibert Favre" in 1885. A second painting, "Le port de Javel," will later be found, nailed to the same frame, underneath this portrait; it is also presented in this sale.

Another work also touches on the story of the ties between

Gauguin and the Favre family. The painting "Fleurs et oiseau, décor de tambourin," a tambourine given to Gabrielle Tessier, whom his friend Claude Antoine marries in 1888. The nature of the relationship between the artist and Gabrielle Tessier remains unknown but the catalogue raisonné retains these words from a letter written by Gauguin to Schuffenecker that same year: "What can one say. This poor boy struggles along with no real partnership in life and his marriage supplies little of that – All foolishness is excusable but should be pitied." Gabrielle Tessier will request her husband's internment in 1892. He will die eight years later, leaving

Gabrielle with an important inheritance of which the contents were not recognised, in particular made up of his friend's paintings. Although Gauguin seems to regret this marriage and Gabrielle's "atrocious personality," he did dedicate this work to her before leaving for Brittany in 1886. With this object, one of the two he made, Gauguin is in line with the practice of tambourine painting, which was much sought after in the 1880s. Thus, in 1885, an artists' bar called the Cabaret du Tambourin on boulevard de Clichy organised an exhibition of paintings and tambourines. "Fleurs et oiseau, décor de tambourin," is one of the most successful examples of abstract

decorative art in Gauguin's works.

Gauguin's correspondence and registers leave us to suppose that many other paintings would have been given to his friend Le Marsouin, but the scope of this collection remains unknown to date and these five works, with their artistic transmission of its story, are the precious evidence of a devoted, lasting and vibrant friendship.

15

**Paul GAUGUIN**

1848-1903

Fleurs et oiseau, décor de tambourin

Circa 1884-1886

Huile sur peau

Signée des initiales en bas à gauche

«PG», contresignée, datée et dédicacée

au dos «à Mlle Tessier P Gauguin 86»

Diamètre: 20 cm

**Provenance:**

Donné par l'artiste à Gabrielle Tessier  
en 1886

M. Le Tessier du Plessis, Paris

(circa 1969)

À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Japon, exposition itinérante, Tokyo,

Kyoto, Fukuoka, *Paul Gauguin*, août-

décembre 1969, n°13, reproduit

en noir et blanc (non paginé)

**Bibliographie:**

G. Wildenstein, *Gauguin . Catalogue*,

Éditions Les Beaux-Arts, Paris, 1964,

n°212, reproduit en noir et blanc p.78

G.M. Sugana, *Tout l'œuvre peint de*

*Gauguin*, Flammarion, Paris, 1981, n°26,

reproduit en noir et blanc p.88

V. Merlhès, *Correspondance de Paul*

*Gauguin*, Fondation Singer- Polignac,

Paris 1984, p. 478, note 246

D. Wildenstein, *Gauguin premier*

*itinéraire d'un sauvage - Catalogue*

*de l'œuvre peint I (1873-1888)*, Skira/

Seuil, Wildenstein Institute, Paris,

2001, n°147 p. 165 et 166, reproduit en

couleurs p. 165

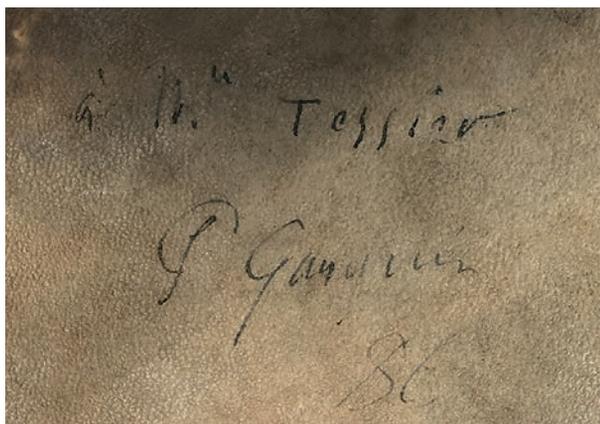
*Oil on drum skin; signed with the*

*initials lower left, signed, dated*

*and dedicated on the reverse*

*Diameter: 7 7/8 in.*

70 000 - 100 000 €



Détail du verso avec la dédicace de Paul Gauguin  
à Gabrielle Tessier, 1886



16

**Paul GAUGUIN**

1848-1903

Portrait de Claude Antoine Charles  
Favre – 1877

Huile sur toile

Signée et datée en haut à gauche

«p. Gauguin 1877»

45,50 x 38 cm

**Provenance:**

Claude Antoine Charles Favre, Paris

Gabrielle Favre, Paris, 1900

M. Le Tessier du Plessis, Paris

(circa 1949)

À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Paris, Galerie Charpentier, *Cent*

*portraits d'hommes du XIV<sup>e</sup> siècle*

*à nos jours*, 1952, n°33a

Japon, exposition itinérante, Tokyo,

Kyoto, Fukuoka, *Paul Gauguin*, août-

décembre 1969, n°4, reproduit au

catalogue en noir et blanc (non paginé)

**Bibliographie:**

G. Wildenstein, *Gauguin . Catalogue*,

Éditions Les Beaux-Arts, Paris, 1964,

n°22, reproduit en noir et blanc p.11

V. Merlhès, *Correspondance de Paul*

*Gauguin*, Fondation Singer- Polignac,

Paris 1984, p. 377 note 98

G.M. Sugana, *Tout l'œuvre peint de*

*Gauguin*, Flammarion, Paris, 1981, n°6,

reproduit en noir et blanc p.87

D. Wildenstein, *Gauguin premier*

*itinéraire d'un sauvage - Catalogue de*

*l'œuvre peint I (1873-1888)*, Skira/

Seuil, Wildenstein Institute, Paris,

2001, n°43 p. 43, reproduit en couleurs

p. 42

*Oil on canvas;*

*signed and dated upper left*

*17 7/8 x 15 in.*

180 000 - 250 000 €



## Paul GAUGUIN

1848-1903

Portrait de Claude Antoine Charles  
Favre – 1877Portrait Paul Gauguin, janvier 1873  
Photo Cajart D.R.

Fr

«Le portrait, qui s'était vidé de toute substance sous l'action stérilisante de l'apparat formel, conquiert un nouveau domaine, celui de l'analyse psychologique [...] d'un art moderne qui devait accorder tant d'importance à l'instinct, aux impulsions cachées et aux formes de communication silencieuse établie entre l'artiste et le monde qui l'entoure.» L'auteur Galienne Francastel met ici à jour la définition du portrait qui se pare d'une dimension nouvelle dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle qui, avec la démocratisation du miroir, se penche sur les profondeurs du soi.

Ainsi Paul Gauguin, dans son *Portrait de Claude Antoine Charles Favre*, s'intéresse en 1877 à retranscrire l'intériorité de son ami. L'œuvre présente un plan serré sur le visage et le buste, soulignant un regard vif, auquel l'artiste porte une attention manifeste. Son format réduit le distingue du portrait d'apparat insistant sur le faste dans lequel évolue le personnage. Ici, au contraire, il est question de décrire une vérité toute autre contenue dans l'essence même

de l'être, sans artifice. *Portrait de Claude Antoine Charles Favre* saisit avec une simplicité apparente (le portrait d'un homme vêtu d'une veste noire, d'une chemise blanche et d'un nœud papillon noir, sur un fond rouge sombre) la complexité psychologique du sujet.

Le réalisme du portrait, caractéristique des débuts de Gauguin, se réclame de la peinture de Gustave Courbet qui s'attèle lui aussi à l'art du portrait. On observe ainsi, dans *Portrait de Régis Courbet*, réalisé en 1873, soit cinq ans avant l'œuvre de Gauguin, la même prolifération des détails, le même souci de rendre la pilosité de la barbe, les ombres projetées sur le visage, le mouvement des cheveux coiffés sur les côtés chez Gauguin et qui s'ébouriffent légèrement chez Courbet. Comme le développe l'auteur Donatien Grau, Courbet et Gauguin sont à la recherche, juste avant la naissance de l'impressionnisme, d'une certaine mythologie que le réel se plait à cacher et que le portrait tente de dévoiler.

Il n'est pas anodin que le peintre ait choisi un ami cher, Claude

En

"The portrait, which became empty of all substance under the sterilising action of formal grandeur, conquered a new domain, that of psychological analysis [...] a modern art which gave so much importance to instinct, hidden impulses and silent modes of communication established between the artist and the world around him." Herein, author Galienne Francastel brings up to date the definition of the portrait, which is embellished with a new dimension in 19th century painting and that, with the democratisation of the mirror, reflects upon the depths of the self.

Thus, in his "Portrait de Claude Antoine Charles Favre," painted in 1877, Paul Gauguin aims to record his friend's inner self. The work is a close up head and shoulder portrait, which emphasises a vivid look in the eye, to which the painter pays noticeable attention. The small format sets it aside from formal portraits, which always insist on the splendour surrounding the subject. Here, on the contrary, the

point is to portray without contrivance a very different truth, which is contained in the very essence of the person. With apparent simplicity, Portrait de Claude Antoine Charles Favre (the portrait of a man wearing a black jacket, white shirt and black bow tie, on a dark red background) grasps the subject's psychological complexity.

The realism of the portrait, which is typical of Gauguin's early works, is very similar to paintings by Gustave Courbet who also did portrait work. Thus, in "Portrait de Régis Courbet," painted in 1873, five years before Gauguin's painting, we see the same abundance of details, the same desire to portray the hairiness of the beard, the shadows projected on the face, the movement of the hair, brushed to one side in Gauguin's work and slightly tousled in Courbet's. As the author, Donatien Grau says, just before the birth of impressionism, Courbet and Gauguin were searching for a certain mythology that reality delights in hiding and that the



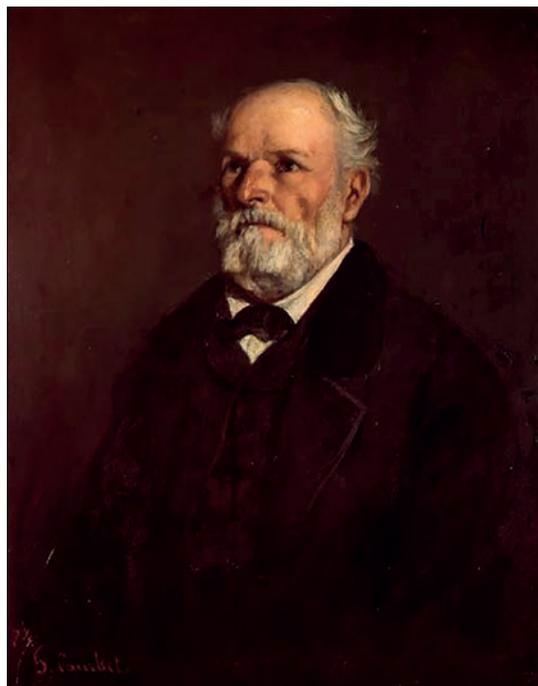
Paul Gauguin, *L'homme à la toque*, circa 1875-1877  
Huile sur toile, Fogg Art Museum, Cambridge D.R.

Fr

Antoine Charles Favre, pour s'adonner à l'exercice du portrait. En effet, les deux hommes entretiennent une forte amitié qui offre un terrain fertile à la réflexion psychologique. En 1877, Claude Antoine, dit «le Marsouin» – du fait de son expérience dans la marine – a 30 ans, soit un an de plus que Gauguin. Il travaille alors à Paris, suivant la vocation commerçante de la famille avant de devenir, en 1884, un représentant du fabricant de toiles Dillies. Gauguin et Claude Antoine font probablement connaissance quelques années plus tôt à bord du *Desaix*, sur lequel l'artiste est à l'époque matelot de deuxième classe. Cette amitié de jeunesse présente la particularité d'être une des rares relations de Gauguin qui n'a pas trait au milieu artistique ou financier. En outre, elle est issue d'un milieu plus modeste, d'où une certaine pureté dans le traitement du portrait, comme si Gauguin touchait à quelque chose d'essentiel. Les liens que l'artiste entretient avec Claude Antoine marquent profondément sa vie. Gauguin, désargenté suite à l'abandon de sa profession

boursière, se tourne vers son ami dans les années 1880 pour entreposer ses œuvres dans son petit appartement parisien. C'est encore Claude Antoine qui le sauve de la ruine en lui facilitant l'obtention d'une mission chez Dillies. L'artiste en fait souvent mention dans sa correspondance: «Le Marsouin qui lui n'a pas le sou trouve moyen cependant de me venir en aide en ce moment.» Leur amitié semble se détériorer suite au mariage de Claude Antoine avec Gabrielle Tessier en 1888 qui signera par ailleurs son internement en maison de santé en 1892, précédant de huit ans son décès. Gauguin reste cependant fidèle au Marsouin, lui faisant don de plusieurs tableaux.

*Portrait de Claude Antoine Charles Favre* demeure aujourd'hui le seul indice de l'amitié des deux hommes pendant les années 1870 et offre à ce titre un touchant témoignage dont l'authenticité mêle subtilement réalisme et psychologie.



Gustave Courbet, *Portrait de Regis Courbet*, 1873  
Huile sur toile, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris D.R.

En

portrait tries to unveil.

It is not insignificant that the painter chose a close friend, Claude Antoine Charles Favre, to indulge in the art of the portrait. Effectively, the two men had a close friendship, which was a fertile ground for psychological reflection. In 1877, Claude Antoine, known as "Le Marsouin" – because of his time in the Navy – was 30 years old, a year older than Gauguin. He was working in Paris at the time, following the family vocation in trading, before becoming a sales representative for Dillies tarpaulins in 1884. Gauguin and Claude Antoine probably met a few years before on board the *Desaix*, on which the artist was a deckhand. This youthful friendship was one of the rare relationships that Gauguin had that wasn't from the artistic or financial milieu. Furthermore, this friendship comes from a more modest background, hence a certain pureness in the treatment of the portrait, as if Gauguin was touching on something essential. The artist's

ties with Claude Antoine leave a deep mark on his life. Gauguin, penniless, when he left his position on the stock market, turns to his friend in the 1880s to stock his works in his small Paris apartment. It is Claude Antoine again who saves him from financial ruin by helping him get a job at Dillies. The artist mentions it often in his correspondence: "Le Marsouin, who doesn't have a penny, has still found a way to help me out now." Their friendship seems to wane after Claude Antoine's marriage with Gabrielle Tessier in 1888. In 1892, the latter asks for her husband's internment in a psychiatric home, eight years prior to his death. Gauguin remains faithful to Le Marsouin, giving him several paintings.

"Portrait de Claude Antoine Charles Favre" remains today the only sign of the friendship between these two men in the 1870s and as such is a touching testimony whose authenticity subtly mixes realism and psychology.

17

**Paul GAUGUIN**

1848-1903

**Le port de Javel – 1876**

Huile sur toile  
24 x 32 cm

**Provenance:**

Philibert Favre (?), Paris  
Claude Antoine Charles Favre, Paris  
Gabrielle Favre, Paris, 1900  
M. Le Tessier du Plessis, Paris  
(circa 1952)  
À l'actuel propriétaire par descendance

**Bibliographie:**

D. Wildenstein, *Gauguin premier itinéraire d'un sauvage - Catalogue de l'œuvre peint I (1873-1888)*, Skira/Seuil, Wildenstein Institute, Paris, 2001, n°30, reproduit en couleurs p. 32

**Oil on canvas**

9 1/2 x 12 5/8 in.

180 000 - 250 000 €



## Paul GAUGUIN

1848-1903

## Le port de Javel – 1876

Fr

Déjà dans ses *Méditations Poétiques*, Lamartine s'exclamait : « L'homme n'a point de port, le temps n'a pas de rive ; Il coule et nous passons ! ». Le port constitue un motif puissamment symbolique, il est un topos dans l'histoire de l'art qui se teinte d'ambiguïté à l'approche de l'ère industrielle. Gauguin s'en saisit précisément dans *Le port de Javel*, qui ne décrit plus le motif comme une destination idyllique ou comme l'espoir d'une respiration mais dans toute sa réalité : on lit dans ce paysage industriel parisien, avec ses fumées noires et ses cheminées déchirant le ciel, la modernité inédite du sujet.

Tout comme Monet qui peint la Gare Saint Lazare au même moment, Pissarro qui brosse quelques années plus tard les ports industriels de Rouen, Dieppe et Le Havre ou encore Maximilien Luce à Charleroi, Gauguin s'empare des changements structurels de la ville et loin de les esthétiser, il s'attache à les décrire avec un réalisme parfois déconcertant. Ici, le ciel menaçant se confondant avec les sombres teintes de l'eau, occupe quasiment tout l'espace de la toile. La maigre bande de terre faisant irruption dans l'étendue gris-bleu concentre la rare lumière du tableau. Le port de Javel que Gauguin a peint en 1876, à peine cinq ans après son départ de la marine, porte ses connaissances maritimes et constitue un fidèle témoignage de son temps.

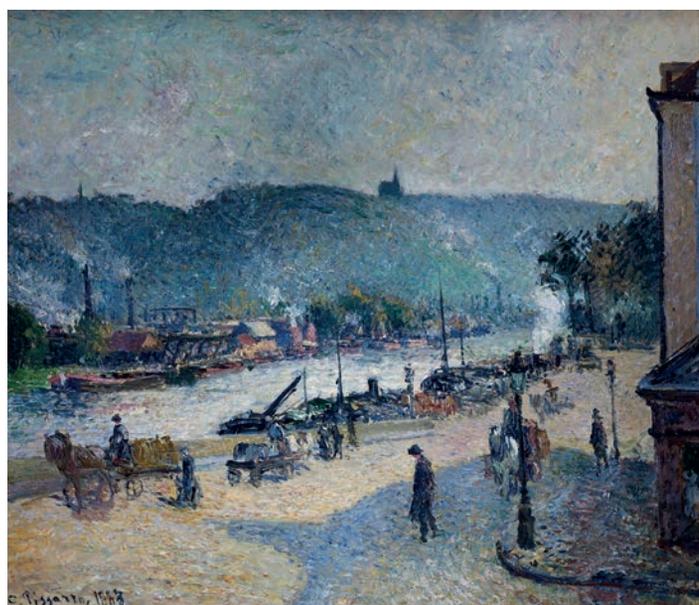
Cette façon de peindre le paysage, propre au style du jeune Gau-

guin, s'inspire remarquablement de l'esthétique de Paul Cézanne qui participe dès 1874 à la première exposition des artistes impressionnistes dans l'atelier du photographe Nadar. En effet, dans *La mer à l'Estaque* datant de 1876 également, Cézanne réinvente le paysage en lui attribuant des formes, des couleurs propres à son ressenti, apportant une vision éminemment moderne du paysage et ses contours. Aussi, s'explique-t-il : « Le soleil est si effrayant qu'il me semble que les objets s'enlèvent en silhouette non pas seulement en blanc ou noir, mais en bleu en rouge, en brun, en violet. Je puis me tromper, mais il me semble que c'est l'antipode du modelé. » En effet, les montagnes qui se dessinent au loin dévoilent des facettes de couleurs mêlant le bleu à l'orangé, tout comme la bande de terre du port de Javel, mentionnée plus haut, se targue d'une palette bigarrée associant le vert, le brun et l'écru. Le paysage se veut l'écrin du sensible.

De même, l'utilisation de plans successifs dont les frontières s'imposent nettement, est caractéristique des deux tableaux de Gauguin et Cézanne et relève d'un renouvellement dans la peinture de paysage. Trois plans pour le premier, entourant la terre du ciel et du fleuve, quatre pour le second dans lequel se succèdent terre, mer, montagne, ciel. Tout se passe comme si le tableau contenait l'infini et cherchait à le définir. Les artistes font varier les espaces au regard de leur ressenti. La variation



Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, 1877  
Huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris D.R.

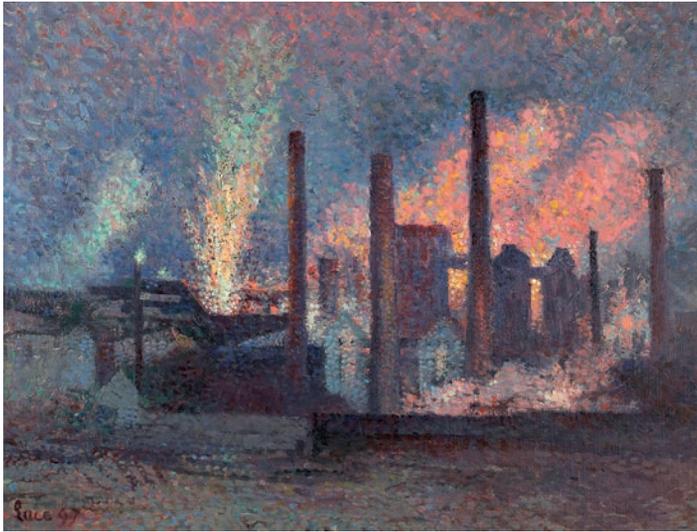


Camille Pissarro, *Place Lafayette, Rouen*, 1883  
Huile sur toile, Courtauld Institute, Londres D.R.

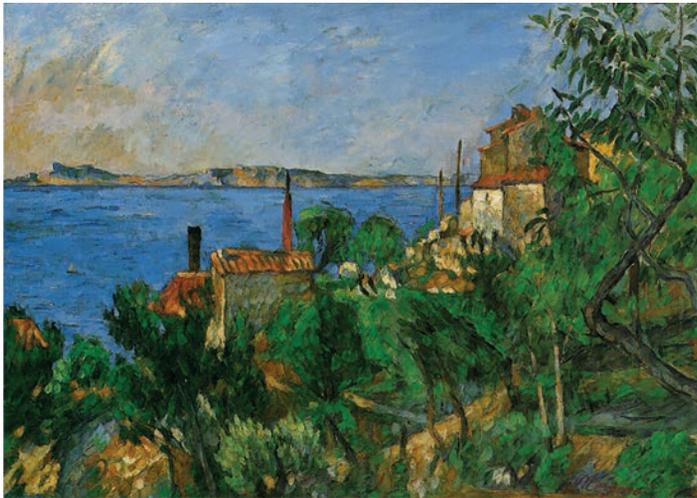
de la touche à l'intérieur même des deux tableaux est d'autant plus remarquable qu'elle participe de cette volonté de décrire un paysage intérieur. Ainsi, le ciel du Port de Javel se veut menaçant et la touche empâtée et appuyée traduit le vent qui manifeste sa présence à travers la fumée se dégageant des cheminées. La perception du paysage se fait sa vérité.

*Le port de Javel* a été caché sous le *Portrait de Philibert Favre* n°206, les deux œuvres étant clouées sur le même châssis. Le catalogue

raisonné de Paul Gauguin indique que l'on ignore si Philibert Favre apprécia son portrait et si le tableau (et par son conséquent *Le port de Javel* cloué derrière) ne fut pas directement la propriété de son fils Claude Antoine.



Maximilien Luce, *Usines près de Charleroi*, 1897  
Huile sur panneau, Musée d'Orsay, Paris D.R.



Paul Cézanne, *La mer à l'Estaque*  
Huile sur toile, 1876, Fondation Rau, Zurich D.R.

En

Already in his "Méditations Poétiques," Lamartine exclaimed: "Man has no port, time has no shore; it flows by and we pass!" The port constitutes a powerfully emblematic symbol; it is an element in the history of art that becomes tinged with ambiguity as the industrial era draws near. Gauguin captures that precisely in "Le port de Javel," which no longer depicts the symbol as an idyllic destination or as a hope of respite but as it really is: in this industrial Parisian lands-

cape, with its black smoke and chimneys tearing into the sky, we perceive the innovative modernity of the subject.

As with Monet who painted Gare Saint Lazare at the same time, Pissarro who, a few years later, painted the industrial ports of Rouen, Dieppe and Le Havre or Maximilien Luce in Charleroi, Gauguin seizes structural changes to towns and far from embellishing them, he tries to depict them with a sometimes disconcerting realism. Here the

ominous sky mingles with the dark colours of the water, taking up almost all of the space on the canvas. The thin strip of earth that bursts through the grey-blue expanse, channels in the painting's rare light. Le port de Javel that Gauguin painted in 1876, barely five years after he left the navy, attests to his maritime knowledge and is a faithful testimony of his time.

This way of painting the landscape, which is typical of Gauguin in his early years, is notably inspired by the aesthetics of Paul Cézanne who, as of 1874, participated in the first exhibition of impressionist artists in the studio of the photographer, Nadar. Effectively, also in "La mer à l'Estaque" dating from 1876, Cézanne reinvents the landscape by attributing to it his very own personal shapes and colours, bringing to life an eminently modern vision of the landscape and its contours. Also, he explains: "The sun is so terrifying that it seems to me that the silhouettes of objects stand out not only in black or white but also in blue, red, brown, or purple. I may be wrong, but it seems to me to be totally at odds with that which is fashioned." Effectively, the mountains that stand out in the distance reveal facets of colours where hues of blue and orange mingle, just as the strip of earth at port de Javel, mentioned above, boasts a colourful array bringing together green, brown

and ecru. The landscape wishes to be a bower for the sentient.

In the same way, the use of successive plans whose boundaries are clearly visible, is characteristic of paintings by Gauguin and Cézanne, and is revolutionary in landscape painting. Three plans for the first, surrounding the earth with the sky and the river, four for the second in which earth, sea, mountain, and sky succeed each other. Everything happens as if the painting contained the infinite and sought to define it. The artists vary the spaces depending on their feelings. The variation of pressure within the two paintings is all the more remarkable because it contributes to this desire to describe an interior landscape. Thus, the sky above the Port of Javel is ominous and the thick, heavy strokes reflect the wind that manifests its presence by means of the smoke coming out from the chimneys. The perception of the landscape is its truth.

"Le port de Javel" was hidden beneath the Portrait de Philibert Favre n°206, as both works were nailed to the same frame. Paul Gauguin's catalogue raisonné indicates that we do not know whether Philibert Favre liked his portrait and whether the painting (and consequently "Le port de Javel" nailed behind it) was not directly the property of his son, Claude Antoine.

18

**Paul GAUGUIN**

1848-1903

**Portrait de Philibert Favre – 1885**

Huile sur toile

Signée et datée en haut à gauche

«P. Gauguin 85»

32,50 x 24,50 cm

**Provenance:**

Claude Antoine Charles Favre, Paris

Gabrielle Favre, Paris, 1900

M. Le Tessier du Plessis, Paris

(circa 1941)

À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Paris, Galerie Drouin (selon étiquette au dos)

Paris, Galerie Marcel Rochas,

*Moustaches*, 1949-1950, n°32

Paris, Galerie Charpentier, *Cent*

*portraits d'hommes du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, 1952, n°33b

Japon, exposition itinérante, Tokyo,

Kyoto, Fukuoka, *Paul Gauguin*, août-

décembre 1969, n°11, reproduit

en noir et blanc (non paginé)

**Bibliographie:**

G. Wildenstein, *Gauguin. Catalogue*,

Éditions Les Beaux-Arts, Paris, 1964,

n°137, reproduit en noir et blanc p.52

V. Merlhès, *Correspondance de Paul*

*Gauguin*, Fondation Singer-Polignac,

Paris, 1984, p. 377 note 98

D. Wildenstein, *Gauguin premier*

*itinéraire d'un sauvage -Catalogue de*

*l'œuvre peint I (1873-1888)*, Skira/

Seuil, Wildenstein Institute, Paris,

2001, n°206 p. 244-245, reproduit en

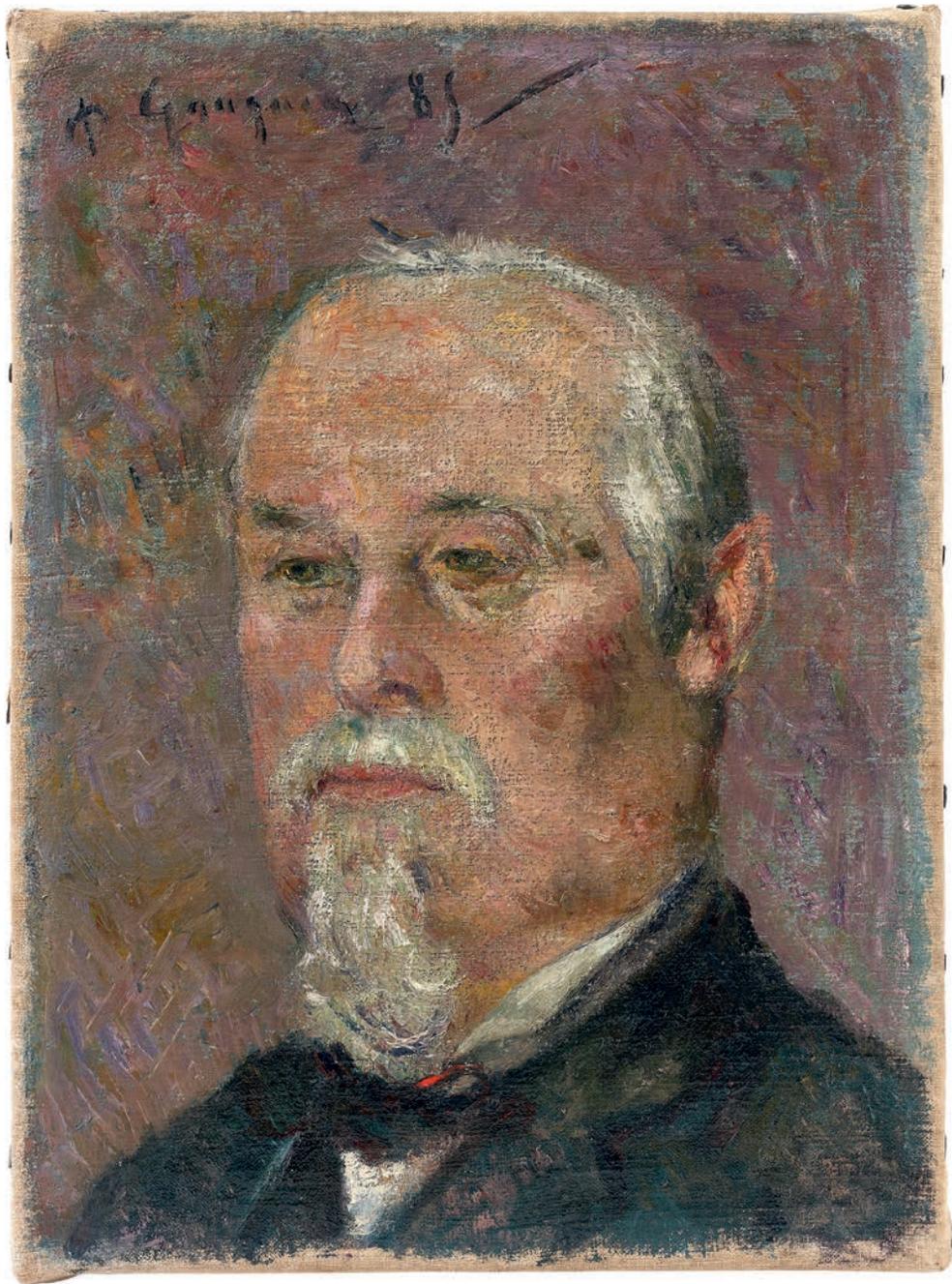
couleurs p. 245

*Oil on canvas;*

*signed and dated upper left*

*12 3/4 x 9 5/8 in.*

80 000 - 120 000 €



## Paul GAUGUIN

1848-1903

Portrait de Philibert Favre – 1885



Mette et Paul Gauguin en 1885  
à Copenhague, Musée départemental du Prieuré,  
Saint-Germain-en-Laye D.R.

Fr

«C'est l'hiver et je ne peux peindre sans modèle», écrit Paul Gauguin à sa femme en 1885. Reprise dans le catalogue raisonné de l'artiste, cette phrase se rapporte sans doute au *Portrait de Philibert Favre* peint la même année. En effet, Philibert Favre est le père de Claude Antoine, ami de Gauguin, qui vit à cette époque rue Perdonnet, où il accueille son père. La cohabitation se révèle parfois compliquée, comme en témoigne les lettres de Gauguin: «heureusement que le Marsouin, mon voisin vient ce soir avec son amie dîner à la maison: c'est pour lui un endroit commode pour se reposer de ses ennuis chez lui où il se dispute souvent avec son père». La vie de Gauguin s'avère profondément liée à celle du père et du fils dans les années 1880 et Claude Antoine n'hésitera pas à demander à son père la faveur de poser pour le peintre, alors à la

recherche d'un modèle, comme il l'exprime dans la lettre à sa femme.

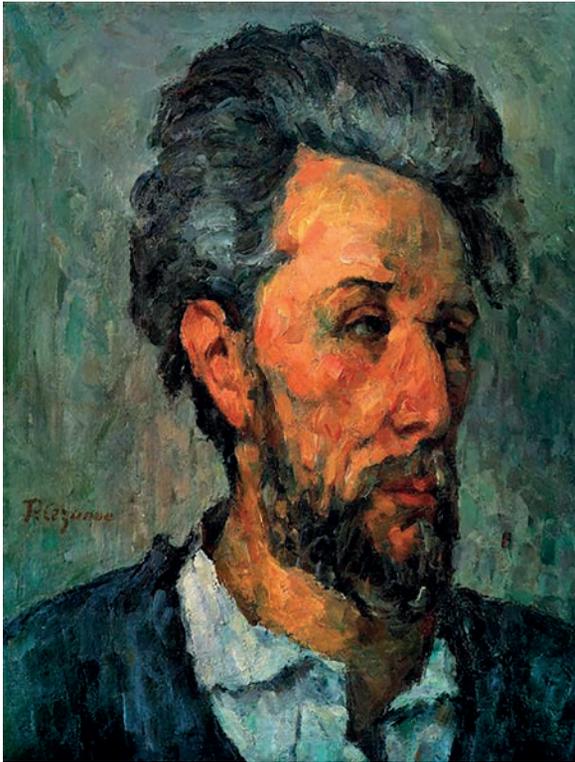
L'œuvre que la sœur de l'artiste, Marie Uribe, décrit comme «épouvantable d'impressionnisme», s'affirme donc comme le résultat d'un besoin impérieux de peindre et d'une certaine liberté dans la démarche créative. Moins réaliste que le portrait de son fils peint huit ans plus tôt, *Portrait de Philibert Favre* se distingue par un trait moins net, un visage se confondant davantage avec le fonds et des contrastes chromatiques moins marqués. Le personnage déploie la même gravité que Victor Chocquet dans le portrait réalisé par Cézanne en 1876-77. Les deux artistes adoptent un point de vue légèrement orienté de bas en haut, mettant en valeur les fronts de leurs modèles. Leurs regards dirigés vers un horizon indéfini, pris dans une rêverie sans destination précise, témoignent d'un certain

En

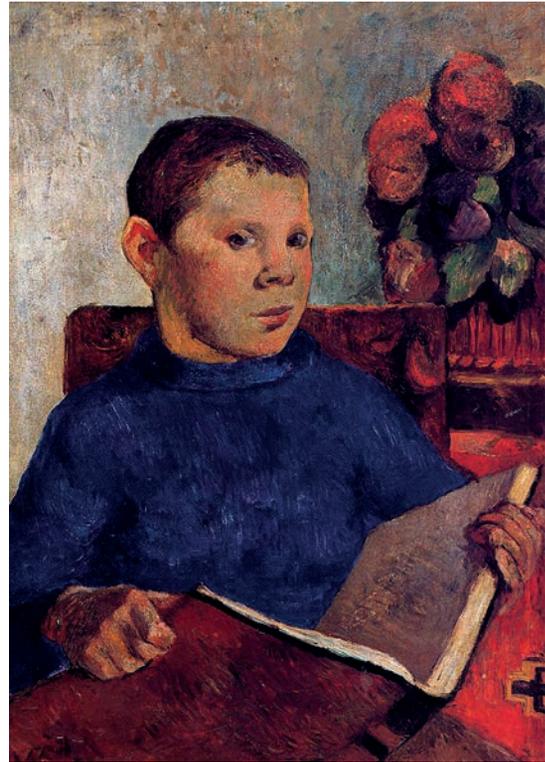
“It is winter and I cannot paint without a model,” wrote Gauguin to his wife in 1885. Repeated in the artist's catalogue raisonné, this phrase probably referred to the “Portrait de Philibert Favre” painted that same year. Philibert Favre was in fact the father of Claude Antoine, Gauguin's friend, who at the time lived on rue Perdonnet, where his father lived with him. Life together was sometimes complicated, as can be seen from Gauguin's letters: “luckily, my neighbour, Marsouin, is coming to dinner tonight with his lady friend: for him it is a convenient place to forget about the troubles he has at home where he often quarrels with his father.” Gauguin's life turned out to be deeply linked to those of the father and son in the 1880s and Claude Antoine didn't hesitate to ask his father the favour of posing

for the painter, who was then looking for a model, as he mentioned in the letter to his wife.

The work that the artist's sister, Marie Uribe, describes as “appalling in its impressionism,” is thus the result of a compelling need to paint along with a certain freedom of creative process. Less realistic than the portrait of his son painted eight years earlier, *Portrait de Philibert Favre* differs with its less clear outlines, a face that blends in more with the background, and less marked colour contrasts. The character shows the same gravity as Victor Chocquet in the portrait painted by Cézanne in 1876-77. The two artists adopt an angle of view that is slightly oriented from top to bottom, bringing attention towards their models' foreheads. Their eyes, looking off towards a vague horizon, caught up in a



Paul Cézanne, *Portrait de Victor Choquet*, 1876-1877  
Huile sur toile, collection particulière D.R.



Paul Gauguin, *Clovis*, 1885  
Huile sur toile, Newark Museum, Newark D.R.

Fr

manque d'expressivité caractéristique de l'impressionnisme. Le travail des fonds est remarquable par la touche insistante et la concentration de la matière: il s'agit d'encenser le modèle en créant des complémentarités. Ainsi, le fonds gris clair de Cézanne répond au gris bleu du costume et des cheveux, alors que Gauguin choisit un rouge terreux pour le fonds qui s'associe au rosé du visage du personnage.

Le petit tableau de Gauguin constitue la source d'information la plus évocatrice au sujet du personnage de Philibert Favre. Ce dernier, marchand de soieries depuis l'âge de 26 ans se marie avec Julie Alphonsine Malenfant en 1840 avec qui il aura deux fils, Claude Antoine étant le cadet. Après le décès de sa femme en 1873 à Neuilly où ils résident jusqu'alors, il vient habiter à Paris et loge chez son fils. Il exerce probablement une activité chez

Dillies, la société de commerce de bâches pour laquelle Claude Antoine travaille également. Philibert Favre s'éteint à Roubaix à l'âge de 83 ans. L'époque à laquelle est réalisée le tableau correspond donc à une certaine période de transition, celle d'une vie parisienne modeste et sûrement quelque peu morose, tout comme celle de Gauguin qui en 1885, revient à Paris avec son fils Clovis, laissant ses quatre autres enfants avec leur mère au Danemark. Gauguin est alors contraint de vendre des affiches pour gagner sa vie et soigner son fils, de santé fragile. *Le Portrait de Philibert Favre* s'inscrit bien dans l'intention du portrait psychologique et traduit une connivence particulière entre le peintre et son modèle.

En

dream of nothing in particular, bear witness to a certain lack of expressiveness that is typical of impressionism. The background of matter: the point being to flatter the model by creating complementarities. Thus, Cézanne's light grey background responds to the blue-grey of the suit and hair, whilst Gauguin chooses an earthy red for the background that marries well with the character's ruddy face.

Gauguin's little painting is the most evocative source of information on Philibert Favre. In 1840, the latter, who was a silk merchant as of the age of 26, married Julie Alphonsine Malenfant with whom he would have two sons, of which Claude Antoine was the youngest. After his wife's death in 1873 in Neuilly where they lived

at the time, he came to live at his son's home in Paris. He probably worked at Dillies, the tarpaulin trading company for which Claude Antoine also worked. Philibert Favre died in Roubaix at the age of 83. Therefore, the period in which the painting was carried out corresponds to a period of change, that of a modest and surely somewhat morose Parisian life, just like that of Gauguin who in 1885 came back to Paris with his son Clovis, leaving his four other children with their mother in Denmark. At this time, Gauguin was obliged to sell posters to earn a living and look after his son, who was in poor health. The "Portrait de Philibert Favre" fits well with the intention of the psychological portrait and reflects a certain complicity between the painter and his model.

19

**Paul GAUGUIN**

1848-1903

**Pêle-mêle familial – 1885**

Encre sur papier à en-tête  
de la maison Dillies  
27,50 x 21,30 cm

**Provenance:**

Claude Antoine Charles Favre, Paris  
Gabrielle Favre, Paris, 1900  
M. Le Tessier du Plessis, Paris  
(circa 1941)  
À l'actuel propriétaire par descendance

**Exposition:**

Japon, exposition itinérante, Tokyo,  
Kyoto, Fukuoka, *Paul Gauguin*, août-  
décembre 1969, n°43, reproduit au  
catalogue en noir et blanc (non paginé)

**Bibliographie:**

V. Merlhès, *Correspondance de Paul  
Gauguin*, Fondation Singer- Polignac,  
Paris 1984, reproduit en noir et blanc  
p.101  
F. Cachin, «Gauguin vu par lui-même et  
quelques autres» in *Gauguin, catalogue  
de l'exposition aux Galeries Nationales  
du Grand Palais*, 1989, reproduit en noir  
et blanc pp.20 (détail) et 38 (titré  
*Mélasse*)  
D. Wildenstein, *Gauguin premier  
itinéraire d'un sauvage - Catalogue de  
l'œuvre peint I (1873-1888)*, Skira/  
Seuil, Wildenstein Institute, Paris,  
2001, reproduit en noir et blanc  
pp. 190 et 196 (détails)  
S. Guégan, *Gauguin, le sauvage  
imaginaire*, Éditions du Chêne, Paris,  
2003, reproduit en noir et blanc  
(détail)

**Ink on paper**

10 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 8 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.

20 000 - 30 000 €

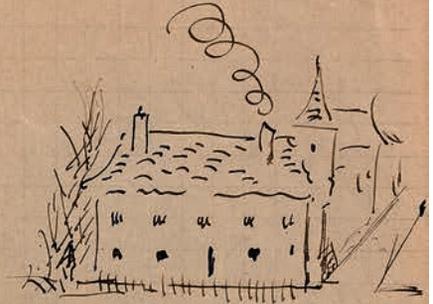
FABRIQUE SPÉCIALE  
DE  
TOILES IMPERMÉABLES & IMPOURRISSABLES.

DILLIES & C<sup>IE</sup>  
ROUBAIX.

P. GAUGUIN, Representant.



ma maison - Intérieur.



- Gaule Kongevé. 105 - Cop. 47.



la bonne.



my curions.

**Henri, le Douanier ROUSSEAU**

1844-1910

**Portrait de femme**

Huile sur toile

Signée en bas à droite

«Henri J. (Julien) Rousseau»

55 x 46 cm

**Provenance:**

Collection particulière, France

**Exposition:**

Paris, Galerie Berri-Lardy, n°22

(selon étiquette au dos)

Berlin, Galerie Karl Haberstock

(selon étiquette au dos)

Paris, La Grande Maison de blanc, *Henri**Rousseau dit «le douanier»* (selon

étiquette au dos)

Rio de Janeiro, Centro cultural Paço

Imperial, décembre 1988-février 1989

(selon étiquette au dos)

Exposition itinérante au Japon,

Chiba, Musée départemental, Hokkaido,

Musée départemental, Akita, Maison

culturelle, *Henri Rousseau et l'art**naïf*, mai-août 1992, n°83 (selon

étiquette au dos)

Un certificat de Madame Dora Vallier

sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed lower right**21 5/8 x 18 1/8 in.*

80 000 - 120 000 €



**Henri LEBASQUE**

1865-1937

**L'Égyptienne**

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Lebasque»

81 x 65 cm

**Provenance:**

Acquisition familiale en 1938,  
lors d'une exposition à la Galerie  
Pétridès

**Exposition:**

Paris, Galerie Pétridès,  
*Henri Lebasque, Exposition de quelques  
œuvres*, novembre-décembre 1938, n°30

**Bibliographie:**

D. Bazetoux, *Henri Lebasque, Catalogue  
Raisonné - Tome I*, Arteprint, Paris,  
2008, n°1053, reproduit en noir  
et blanc, p. 265

Un certificat de Marthe Lebasque  
Reymond, fille de l'artiste, sera remis  
à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed lower left  
31 7/8 x 25 5/8 in.*

70 000 - 100 000 €



**Pablo PICASSO**

1881-1973

**Amour, femme, Arlequin et Pierrot  
1918**

Crayon sur papier  
Signé et daté en bas à droite  
«Picasso 18»  
23 x 31 cm

**Provenance:**

Collection Robert de Rothschild  
Collection particulière, France

**Bibliographie:**

C. Zervos, *Pablo Picasso Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Vol.3*, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1949, n°195, reproduit en noir et blanc p.72 (dimensions erronées)  
The Picasso Project, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, From Cubism to Neoclassicism 1917-1919*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1995, n°18-078, reproduit en noir et blanc p.121 (dimensions erronées)

*Pencil on paper;  
signed and dated lower right  
9 x 12 1/4 in.*

50 000 - 70 000 €



Ricardo  
18

23

## Juan GRIS

1887-1927

### Le Bougeoir – 1923

Huile sur panneau  
Signé et daté en bas à gauche  
«Juan Gris 23»  
24 x 19 cm

**Provenance:**

Galerie Simon, Paris  
(n° de stock K 7882)  
Docteur Blondin, Paris  
À l'actuel propriétaire par descendance

**Bibliographie:**

D. Cooper, M. Potter, *Juan Gris*.  
*Catalogue raisonné de l'œuvre peint*,  
*Tome II*, Berggruen Éditeur, Paris, 1977,  
n°431 p.256, reproduit en noir et blanc  
p.257

*Oil on panel; signed and dated lower  
left  
9 1/2 x 7 1/2 in.*

80 000 - 120 000 €



Juan Gris 23

## Alexander CALDER

1898-1976

### Cirque, acrobates – 1931

Gouache et encre sur papier  
Signé et daté en bas à droite «Calder 31»  
49,50 x 64,80 cm

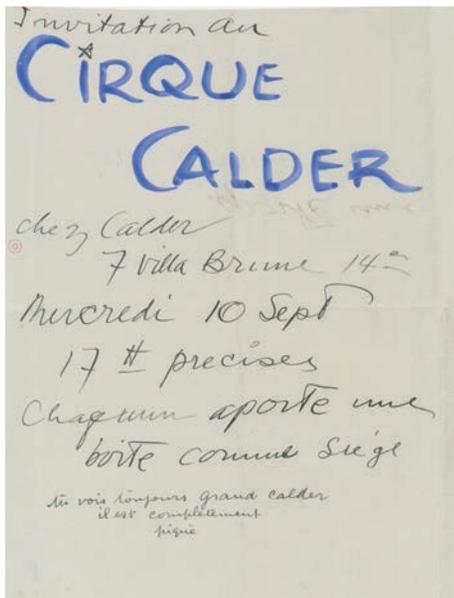
**Provenance:**

Perls Gallery, New York  
À l'actuel propriétaire par cessions  
successives

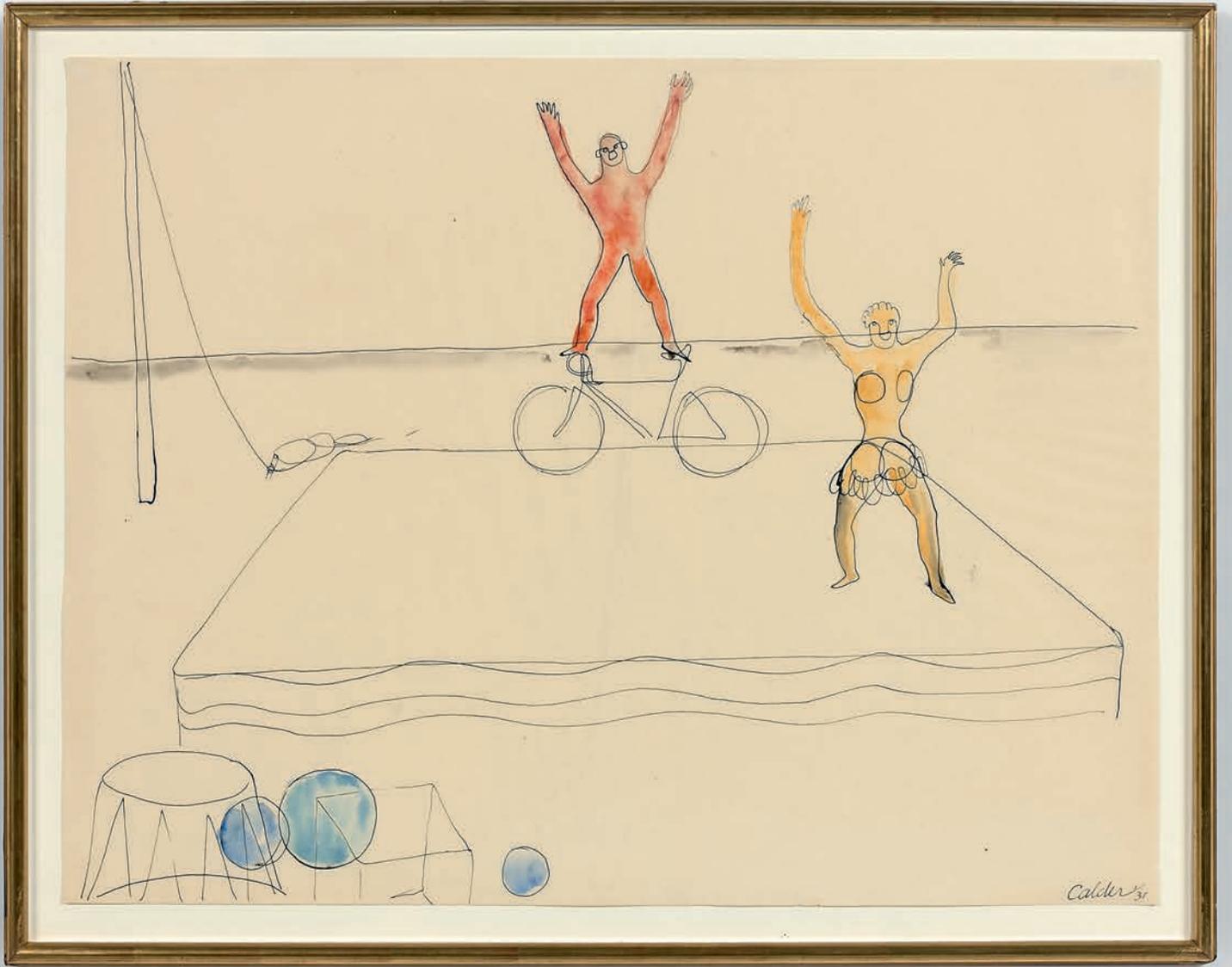
Cette œuvre est enregistrée dans  
les Archives de la Fondation Calder  
sous le n°A08391.

*Gouache and ink on paper;  
signed and dated lower right  
19 1/2 x 25 1/2 in.*

100 000 - 150 000 €



*Invitation au Cirque Calder, 1930*  
Encre sur papier, Bibliothèque littéraire  
Jacques Doucet, Paris D.R.



25

**Max ERNST**

1891-1976

**Deux assistants – 1967**

Bronze à patine vert foncé  
Signé et numéroté sur la base «Ernst VI / VI», marque du fondeur sur la tranche de la terrasse «Susse Fondeur Paris»  
Hauteur: 35,20 cm  
Diamètre: 40,70 cm  
Conçu en 1967, cette épreuve fondue entre 1967 et 1975.

**Provenance:**

Collection de Monsieur et Madame  
François Delrieu

**Bibliographie:**

W. Spiès, S. Metken, G. Metken, J. Pech,  
*Max Ernst Œuvre - Katalog Werke 1964-1969*,  
Menil Foundation, Houston, DuMont,  
Cologne, 2007, n°4593.I, reproduit  
en noir et blanc p. 378 (un exemplaire  
similaire)

*Bronze with dark green patina;  
signed and numbered on the base,  
foundry mark on the edge of the base  
Height: 13 7/8 in.  
Diameter: 16 in.*

60 000 - 80 000 €





26

**Victor BRAUNER**

1903-1966

**Sans titre – 1954**

Cire sur carton

Signé et daté en bas à droite

«VICTOR BRAUNER 1954»

25,50 x 34,70 cm

**Provenance:**

Vente Paris, Calmels Chambre Cohen,

20 juin 1997

Collection de Monsieur et Madame

François Delrieu

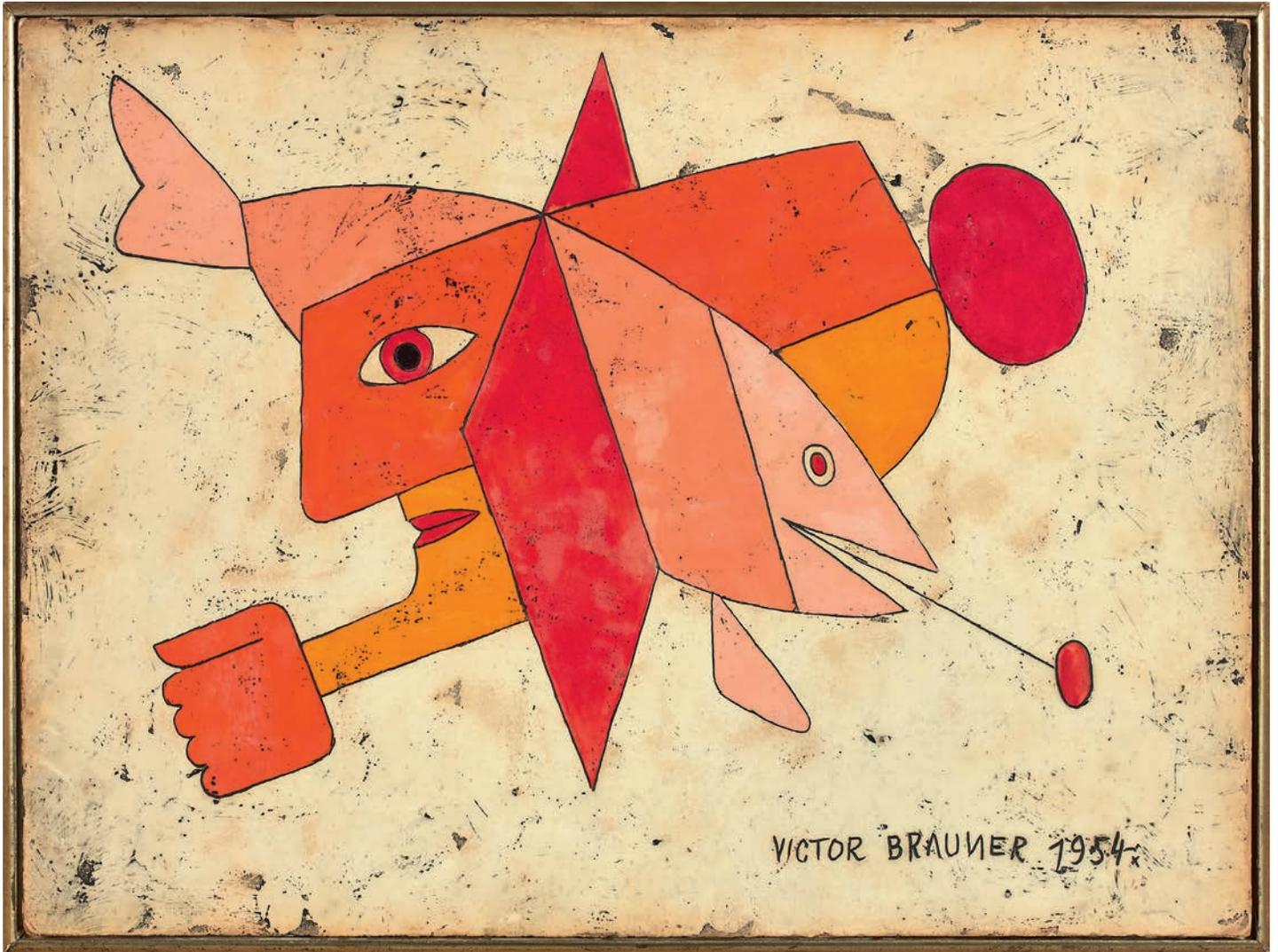
L'authenticité de cette œuvre a été  
confirmée par Monsieur Samy Kinge.

*Wax on cardboard;*

*signed and dated lower right*

*10 x 13 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.*

50 000 - 70 000 €



## Hans ARP

1887-1966

### La Dame de Délos – 1959

Bronze poli

Conçue en 1959, cette épreuve fondue en juillet 1970, première épreuve en bronze d'une édition à 6 exemplaires  
37 x 48 x 24 cm

**Provenance:**

Galerie d'Art Moderne, Bâle

Galerie Chalette, New York

À l'actuel propriétaire par cessions successives

**Exposition:**

New York, Metropolitan Museum, *Jean Arp*,

*From the collections of Mme Marguerite*

*Arp and Arthur and Madeleine Lejwa*, 1972

n°9 reproduit

**Bibliographie:**

E. Trier, *Jean Arp Sculpture, His*

*Last Ten Years*, New York, 1968, n°184

reproduit en noir et blanc p. 109,

(version en marbre)

A. Hartog, *Hans Arp, A Critical Study*,

Ostfildern, 2012, n°184, reproduit

en noir et blanc pp. 138 et 317

(version en marbre)

Un certificat de Marguerite Arp

sera remis à l'acquéreur.

**Polished bronze**

14 5/8 x 18 7/8 x 9 1/2 in.

50 000 - 70 000 €



**Pablo PICASSO**

1881-1973

**Tête – 1971**

Crayon, crayons de couleurs et encre  
sur carton  
Signé, daté et numéroté en bas à gauche  
«19.9.71.I Picasso»  
31 x 22 cm

**Provenance:**

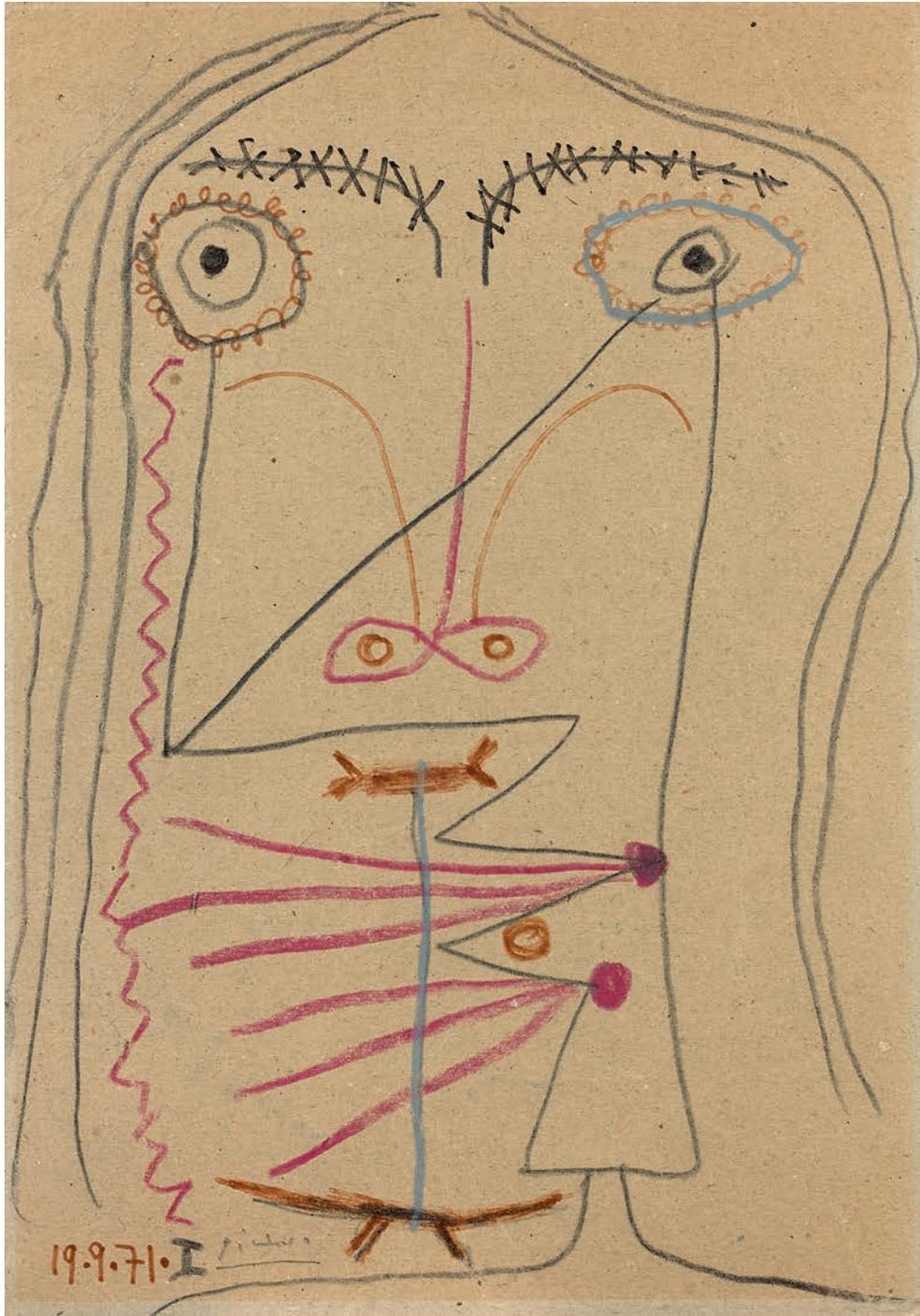
Galerie Boulakia, Paris  
À l'actuel propriétaire par cessions  
successives

**Bibliographie:**

C. Zervos, *Pablo Picasso Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Vol.33*, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1978, n°196, reproduit en noir et blanc p.71  
The Picasso Project, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The Final Years, 1970-1973*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 2004, n°71-295, reproduit en noir et blanc p.221

*Pencil, colored pencils and ink on cardboard; signed, dated and numbered lower left*  
*12 1/4 x 8 5/8 in.*

45 000 - 60 000 €



29

**Victor BRAUNER**

1903-1966

**Montée du Regard – 1960**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite VICTOR  
BRAUNER VII.1960»

81 x 65 cm

**Provenance:**

Galerie Alexandre Iolas, Paris

Galerie Rive Droite, Paris

Galleria Iolas, Rome

Vente Paris, Calmels Chambre Cohen,

20 juin 1997

Collection de Monsieur et Madame

François Delrieu

**Exposition:**

Paris, Galerie Rive Droite, *Victor*

*Brauner. Espaces Hypnotiques*, 1961, n°1

Paris, Galerie Iolas, *Victor Brauner*,

1971, reproduit

Paris, Galerie Lévy, *Victor Brauner*,

*peintures, dessins, gouaches et l'œuvre*

*graphique*, 1978, n°31, reproduit

L'authenticité de cette œuvre a été

confirmée par Monsieur Samy Kinge.

*Oil on canvas; signed and dated lower  
right*

*31 7/8 x 25 5/8 in.*

70 000 - 100 000 €



**Oscar DOMINGUEZ**

1906-1957

**Téléphone et revolver – 1943**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«O DOMINGUEZ 1943»

73 x 60 cm

**Provenance:**

Galerie Roux-Hentschel, Paris

(selon une étiquette au dos)

À l'actuel propriétaire par cessions  
successives

L'authenticité de cette œuvre a été  
confirmée par la Comisión Consultiva de  
Expertos y en Defensa de la Obra de Óscar  
Dominguez (CEDOOC).

*Oil on canvas; signed and dated*

*lower left*

*28 3/4 x 23 5/8 in.*

80 000 - 120 000 €



31

**Diego GIACOMETTI**

1902-1985

**Table grecque à l'oiseau et coupelle**

Bronze à patine brun-vert  
Signé quatre fois sur l'entretoise  
«Diego»  
43,50 x 101 x 101 cm

**Provenance:**

Collection d'un armateur  
Acquis directement auprès de l'artiste  
en 1982-1983 par le grand père de  
l'actuel propriétaire

**Bibliographie:**

M. Butor, *Diego Giacometti*, Adrien  
Maeght Éditeur, Paris, 1985, reproduit  
en noir et blanc p. 141 (une autre  
variante, dimensions différentes,  
sans oiseau ni coupelle)  
D. Marchesseau, *Diego Giacometti*,  
Hermann, Paris, 1986, reproduit en noir  
et blanc p. 64 (une autre variante,  
dimensions différentes, sans oiseau ni  
coupelle)  
F. Francisci, *Diego Giacometti*,  
*Catalogue de l'œuvre, vol. I*, Eolia,  
Paris, 1986, reproduit en noir et  
blanc p. 76 à 80 (une autre variante,  
dimensions différentes, sans oiseau  
ni coupelle)

*Bronze with brown green patina;  
signed four times on the crossbrace  
17 1/8 x 39 3/4 x 39 3/4 in.*

150 000 - 200 000 €

Ce lot est vendu en collaboration  
avec la maison de vente

**PIASA**











**Alberto GIACOMETTI**

1901-1966

**Lampe modèle «Étoile»**

Bronze à patine brun vert  
Inscrit sur l'un des pieds «DIEGO»,  
numéroté sous l'un des pieds «AGO39»  
Hauteur: 41 cm

**Provenance:**

Collection d'un armateur  
Acquis directement auprès de Diego  
Giacometti en 1982-1983 par le  
grand-père de l'actuel propriétaire  
avec le concours de Daniel Brollo

**Bibliographie:**

L.D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe  
Chanaux*, Éditions du regard, Paris, 1980,  
p.200

F. Francisci, *Catalogue de l'œuvre de  
Diego Giacometti, vol.1*, Éditions Eolia,  
Paris, 1986, reproduit p. 32 (un autre  
exemplaire)

C. Boutonnet, R. Ortiz, *Diego  
Giacometti*, Les Éditions de l'Amateur,  
Paris, 2003, reproduit p. 42 (un autre  
exemplaire)

P.-E. Martin-Vivier, *Jean -Michel Frank*,  
Norma, Paris, 2006, reproduit p. 347  
(un autre exemplaire)

Cette œuvre sera incluse dans le  
catalogue raisonné actuellement en  
préparation par la Fondation Alberto  
et Annette Giacometti.

Cette œuvre est référencée par la  
Fondation Alberto et Annette Giacometti  
dans sa base de données en ligne,  
Alberto Giacometti Database (AGD),  
sous le numéro 3907.

Un certificat du Comité Giacometti  
sera remis à l'acquéreur.

*Bronze with brown patina; inscribed  
on one of the feet and numbered  
under one of the feet  
Height: 16 1/8 in.*

25 000 - 35 000 €



Ce lot est vendu en collaboration  
avec la maison de vente

**PIASA**

33

**Diego GIACOMETTI**

1902-1985

Table basse à double plateau  
aux grenouilles

Bronze à patine vert antique  
Signé quatre fois sur l'entretoise  
«Diego»  
45 x 137 x 77 cm

**Provenance:**

Collection d'un armateur  
Acquis directement auprès de l'artiste  
en 1982-1983 par le grand-père de  
l'actuel propriétaire avec le concours  
de Daniel Brollo

**Bibliographie:**

D. Marchesseau, *Diego Giacometti*,  
Hermann, Paris, 1986, reproduit en  
couleurs p. 138 (une autre variante,  
dimensions différentes)

*Bronze with antique green patina;  
signed four times on the crossbrace  
17 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 54 x 30 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.*

230 000 - 300 000 €



Ce lot est vendu en collaboration  
avec la maison de vente

**PIASA**







**Bernard BUFFET**

1928-1999

**Paysage aux cyprès – 1957**

Huile sur toile

Signée et datée en haut vers la droite

«Bernard Buffet 57»

89 x 130 cm

**Provenance:**

Galerie David &amp; Garnier, Paris

À l'actuel propriétaire par cessions

successives

**Exposition:**Knokke-le-Zoute, Casino, *Bernard**Buffet*, juin-septembre 1959, n°58

(étiquette au dos)

Un certificat de Maurice Garnier

sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed and dated**upper right**35 x 51 1/8 in.*

100 000 - 150 000 €





**Baltasar LOBO**

1910-1993

**Maternité (esquisse pour Caracas)  
1953**

Bronze à patine brun doré  
Signé et numéroté en bas sous la tête  
«Lobo EA 1/4», marque du fondeur sous  
la fesse gauche «Susse fondeur, Paris»  
72 x 79 x 40 cm

**Bibliographie:**

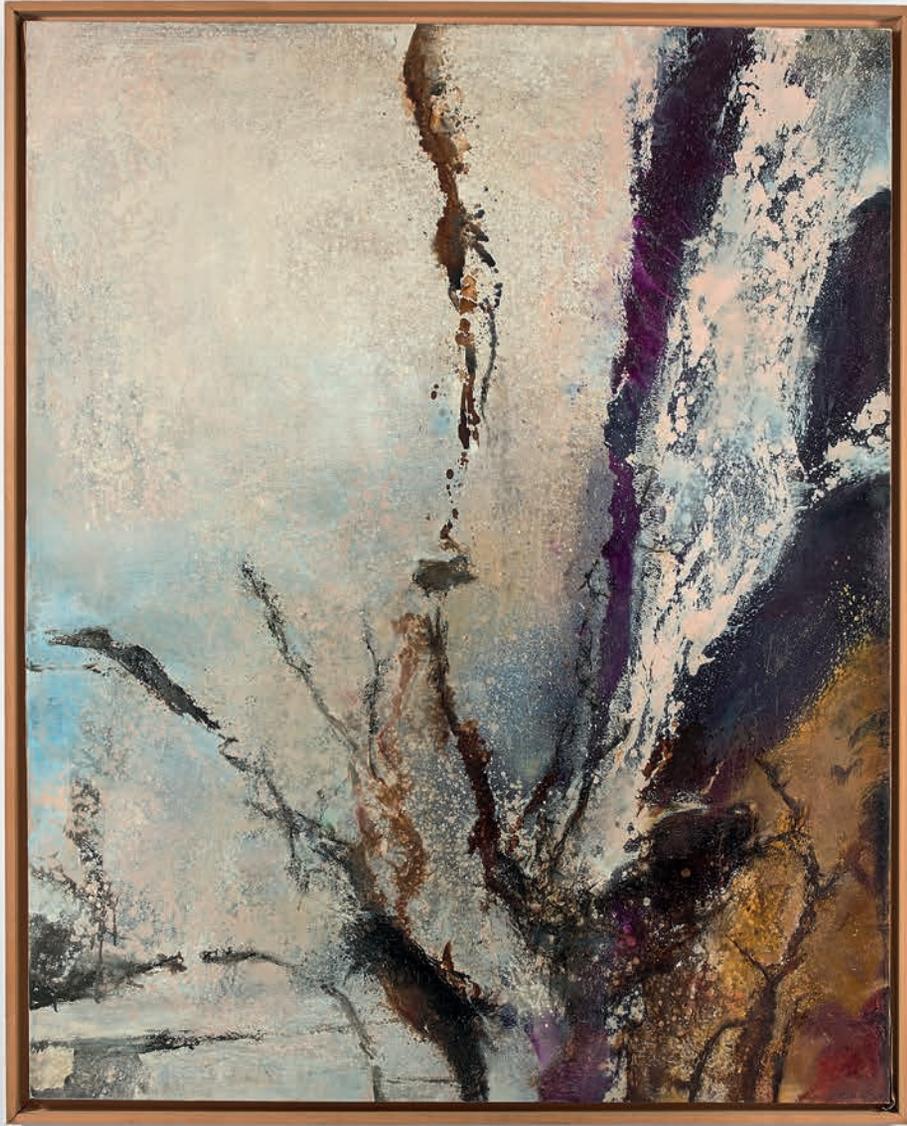
J.-E. Muller, V. Bollmann-Müller, *Lobo*  
- *Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*,  
La bibliothèque des arts, Paris, 1985,  
n°117 p.43, reproduit en couleurs p.42,  
reproduit en noir et blanc (non paginé,  
un exemplaire similaire)

*Bronze with golden brown patina;  
signed, numbered and stamped  
with the foundry mark  
28 3/8 x 31 1/8 x 15 3/4 in.*

35 000 - 40 000 €



*Post-War &  
Contemporain I  
Lots 36 à 57*



**Karel APPEL**

1921-2006

**Sans titre – 1950-53**

Gouache, pastel et collage sur papier  
 Signé et daté deux fois en bas à droite  
 «K. appel, '50, 53»  
 64 x 99 cm

**Provenance:**

Succession van der Elst, Enschede  
 Collection particulière, Pays-Bas  
 Acquis directement auprès de cette  
 dernière par l'actuel propriétaire

**Exposition:**

Turku (Finlande), Musée Aboa Vetus & Ars  
 Nova, *Cobra 60*, novembre 2008-février  
 2009, reproduit en couleur en couverture  
 et p. 73

Amstelveen, Cobra Museum voor Moderne  
 Kunst, *Cobra Cities. The Artist and  
 their Metropolises*, juin-octobre 2012

Cette œuvre est enregistrée dans les  
 Archives de Monsieur Jan Nieuwenhuizen  
 Segaar sous le n°150214.

*Gouache, pastel and collage on paper;  
 signed and dated twice lower right;  
 25 1/4 x 39 in.*

100 000 - 150 000 €



Couverture du catalogue de l'exposition  
*Cobra 60* en Finlande en 2008  
 © Musée Aboa Vetus & Ars Nova, Tuku D.R.



## Karel APPEL

1921 - 2006

Sans titre – 1950-53



Karel Appel, *La Promenade*, 1950  
© Centre Georges Pompidou, Paris D.R.



Karel Appel, *Enfant et Oiseaux*, 1950  
© MoMA, NY D.R.

Fr

«L'art est une fête», ponctue le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pour désigner le titre de l'exposition personnelle de Karel Appel qui a lieu d'avril à août 2017. En effet, l'artiste néerlandais cosmopolite n'a que faire des carcans académiques de l'époque honorant l'art abstrait, et s'attèle à célébrer la spontanéité, le primitivisme, la vivacité chromatique, sans exclure une certaine forme de naïveté. Un des chefs de file du mouvement CoBrA crée en 1948 avec Jorn, Constant, Corneille et Dotremont, Karel Appel, mué par une philosophie humaniste marquée par la Seconde Guerre mondiale, prône le renouvellement et ne cesse d'alimenter sa curiosité par des voyages ou des collaborations avec des architectes ou musiciens de jazz.

*Sans titre* 1950-53 se présente sous la forme d'une gouache, pastel et collage sur papier, maniant les moyens d'expression et les faisant coexister au sein d'une harmonie riche en couleurs et histoires. Réalisée dès 1950, l'œuvre est à la fois très proche de l'année de création de CoBrA, donc de ses principes fondateurs, et déjà presque en dehors puisque l'artiste l'achève en 1953 alors que le groupe se scinde déjà deux ans plus tôt. D'une part, la mise en contraste proposée par

le fond noir témoigne des velléités véhémentes des débuts; de l'autre, la mélancolie qui se ressent et la gestuelle moins appuyée que les premiers travaux où les contours noirs dominent, traduit la transition qui opère. Certaines couleurs sont appliquées directement à l'aide du tube de peinture, ainsi à l'intérieur de l'oiseau, comme le rappelle le film *La réalité de Karel Appel* montrant l'artiste, en 1961, écrasant des tubes ou plaquant à la truelle des épaisseurs de matière. Choghakate Kazarian, commissaire de l'exposition déjà citée au Musée d'Art Moderne, parle à ce titre de «débauche de la matière». D'autres couleurs ou contours sont plus apaisés comme, dans ce même oiseau, les traits noirs plus fins des ailes et de la queue.

L'œuvre a figuré dans plusieurs expositions muséales dont celle du Musée Aboa Vetus & Ars Nova, dans le cadre *Cobra 60*, en 2008-2009. L'œuvre est reproduite en couverture du catalogue.

En

The Paris Musée d'Art Moderne has chosen "Art is a party," as the title for the solo exhibition on Karel Appel, which is taking place from April to August 2017. The cosmopolitan Dutch artist effectively cared very little for the academic constraints of the period that celebrated abstract art and aimed instead to celebrate spontaneity, primitivism, and chromatic vivacity, without excluding a certain form of naïveté. Karel Appel, who was one of the leaders of the CoBrA movement founded in 1948 with Jorn, Constant, Corneille, and Dotremont, was driven by a humanist philosophy marked by the Second World War. He advocated regeneration and constantly fuelled his curiosity with travel and partnerships with architects or jazz musicians.

"Sans titre" 1950-53 is a gouache, pastel, and collage on paper, which uses these means of expression, bringing them together in a harmony that is rich with colours and stories. Commenced as of 1950, the work is both very close to the year of CoBrA's foundation, and thus to its founding principles, and already almost outside of them as the artist finished it in 1953 when

the group had already separated two years before. On the one hand, the contrast offered by the black background is a witness to the outspoken desires of the movement's early stages; on the other, the melancholy that comes through and the lighter strokes than in the first works where black contours were dominant, portrays the transition that was under way. Some of the colours were applied directly using the paint tube, for example inside the bird, as one could see in the film, "La réalité de Karel Appel," which showed the artist, in 1961, crushing paint tubes and laying on thick coatings of paint with a trowel. Choghakate Kazarian, commissioner of the aforementioned exhibition at the Musée d'Art Moderne, calls this the "corruption of matter." Other contours or colours are calmer; as for example the finer black lines making up the wings and tail of this very same bird.

The work has been shown in several museum exhibitions, including the "Cobra 60" exhibition held at the Aboa Vetus & Ars Nova Museum in 2008-2009. The work is reproduced on the cover of the catalogue.



Niki de Saint Phalle, *Patineuse*, circa 1967  
devant la *Maison Dragon*, 1973  
© Vincent Everarts D.R.





VEG  
A  
i  
N  
O

SX  
R  
F  
B

**Niki de SAINT PHALLE**

1930-2001

**Patineuse – Circa 1967**

Polyester peint sur socle en métal  
200 x 160 x 115 cm

**Provenance:**

Collection Roger Plouvier, Belgique  
Acquis directement auprès de cette  
dernière par Roger Nellens

**Exposition:**

Rotterdam, Museum Boymans-van  
Beuningen, *Beelden, modellen en  
maquettes van Niki de Saint Phalle*,  
juillet-septembre 1976  
Aalborg (Danemark), Nordjyllands  
Kunstmuseum, *Niki de Saint Phalles  
skulpturer*, septembre-octobre 1976  
Gand, Museum van Hedendaagse Kunst,  
*Henri Matisse en de Hedendaagse Franse  
Kunst*, octobre-novembre 1978, reproduit  
en noir et blanc sous le n°35, p. 44

*Painted polyester on metal base;*  
78 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 63 x 45 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.

350 000 - 450 000 €



## Niki de SAINT PHALLE

1930-2001

Patineuse – Circa 1967



Vue de l'exposition au Museum van Hedendaagse Kunst à Gand en 1978 en présence du lot 37 D.R.

Fr

Chez Roger Nellens, peintre, collectionneur, mécène, se loge la spectaculaire *Maison Dragon*, réalisée par Niki de Saint Phalle entre 1973 et 1975. Haute de trente trois mètres et classée monument historique par la ville de Knokke en Belgique, la *Maison Dragon* est un cadeau de l'artiste à Xavier, fils de Roger et Fabienne Nellens, destiné à être la maison de jeux de l'enfant. La monumentalité de la sculpture révèle la nature du lien qui unit l'artiste et son collectionneur. En effet, Roger Nellens rencontre Niki de Saint Phalle à la *Monumenta* de Kassel en 1972 où elle présente une sculpture en forme d'igloo dans laquelle les visiteurs peuvent pénétrer, et qui lui inspirera la commande de *Maison Dragon*. La maison de jeux recèle de nombreuses histoires puisqu'elle deviendra par la suite une sculpture habitable et aménagée qui accueillera Keith Haring lors de ses séjours à Knokke.

Roger Nellens se charge un temps de la relation de Niki de

Saint Phalle avec ses galeries alors que cette dernière réalise des sculptures dans son jardin d'hiver. Roger, Niki et Jean Tinguely –époux de Niki– partagent des moments de complicité uniques et le collectionneur goûte à la vie de bohème que mènent les artistes dans leur petit atelier parisien.

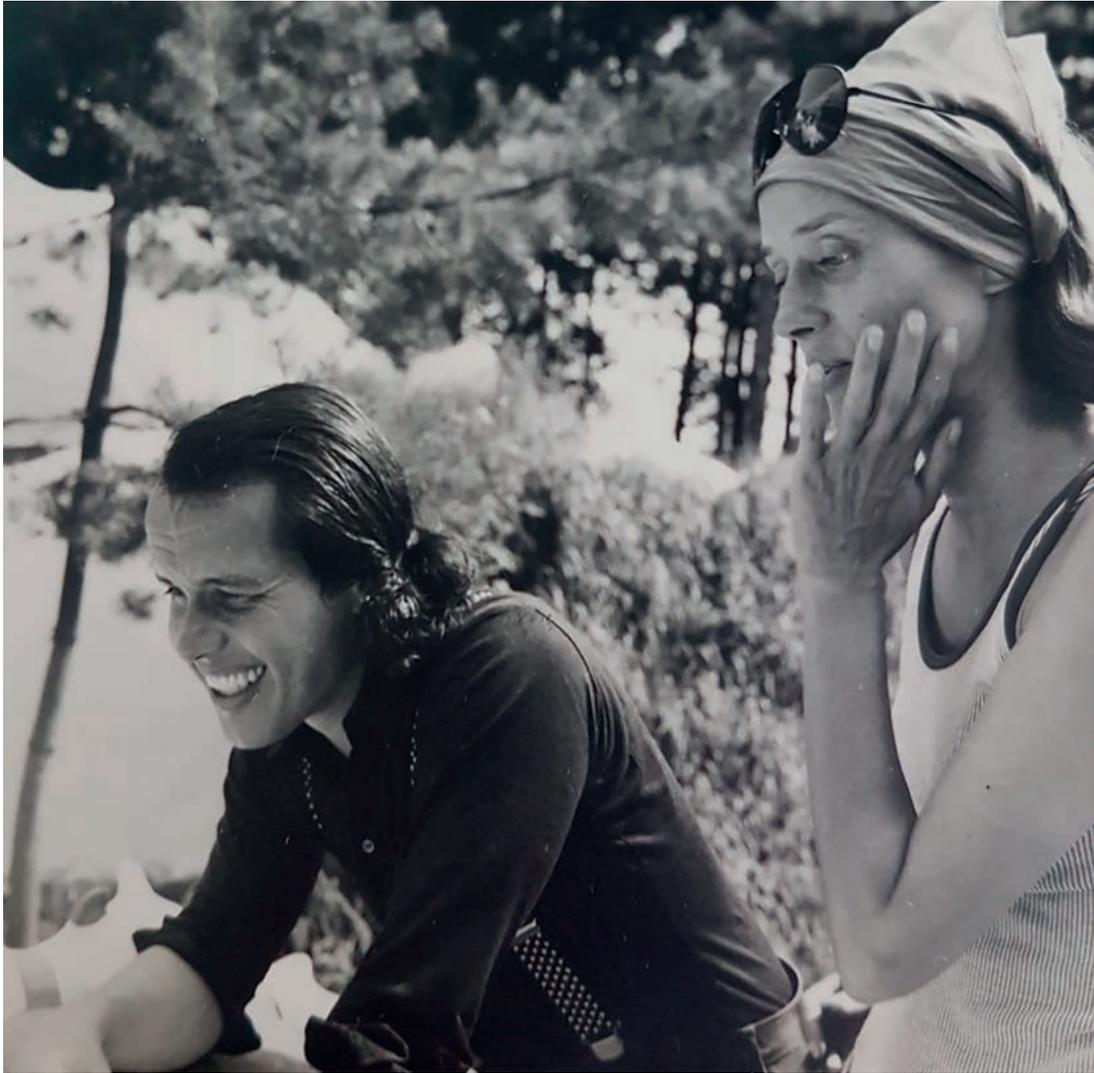
Les couleurs de Niki de Saint Phalle fascinent Roger Nellens qui acquiert plusieurs œuvres parmi lesquelles la *Patineuse*, présentée ici, qu'il avait repérée chez un collectionneur parisien et qu'il achète à sa veuve quelques années plus tard. La *Patineuse*, réalisée circa 1967, se distingue par sa couleur noire, sa palette réduite et ses traits bruts à l'instar des *Nanas* créées à partir de la fin de l'année 1964 et marquant l'engagement de Niki de Saint Phalle, américaine ayant fui le maccarthysme et le racisme, dans le mouvement pour les droits civiques américains.

En

At the home of Roger Nellens, painter, collector, art sponsor, can be seen the spectacular "*Maison Dragon*," executed by Niki de Saint Phalle between 1973 and 1975. Thirty-three metres high and classed as a historical monument by the town of Knokke in Belgium, the "*Maison Dragon*" was a present from the artist to Xavier, Roger and Fabienne Nellens' son, and intended for use as a playhouse by the child. The monumentality of the sculpture reveals the nature of the bond between the artist and the collector. Effectively, Roger Nellens met Niki de Saint Phalle at the "*Monumenta*" in Kassel in 1972 where she presented an igloo shaped sculpture that visitors could go inside and which inspired his commission of the "*Maison Dragon*." The playhouse harboured many stories, as it would then go on to become an equipped, inhabitable sculpture that would be a home to Keith Haring when he came to stay in Knokke.

For a time, Roger Nellens was in charge of Niki de Saint Phalle's relationships with her galleries, whilst she executed sculptures in his winter garden. Roger, Niki and Jean Tinguely –Niki's husband– shared unique moments of intimacy, and the collector tasted the bohemian life that the artists lived in their little Parisian studio.

Niki de Saint Phalle's colours fascinated Roger Nellens who acquired several of her works, including the "*Patineuse*," presented here, that he spotted at a Parisian collector's and bought from the latter's widow a few years later. The "*Patineuse*," made circa 1967, is notable for its black colour, its reduced palette and its coarse features like the *Nanas* created as of the end of 1964 and showing the commitment of Niki de Saint Phalle, an American having fled McCarthyism and racism, to the American civil rights movement.



Roger Nellens et Niki de Saint Phalle D.R.



Nikki de Saint Phalle, Roger Nellens et Jean Tinguely D.R.

# Entretien avec le collectionneur Roger Nellens

par Aude de Vaucresson (Artcurial Belgique)  
le 25 avril 2018

Fr

*Aude de Vaucresson:*  
*Pourquoi avez-vous laissé Niki de Saint Phalle envahir votre vie ?*

Roger Nellens: Je l'ai rencontré à la Documenta de Kassel. Mon père vivait encore et j'avais été présenté à Niki par le Docteur Baulieu. J'ai été séduit et je m'étais dit que ce qu'elle faisait serait bien pour mon jardin à Knokke. Je n'avais pas imaginé que ce projet prendrait autant de temps et d'ampleur. La folie habitait ses œuvres mais aussi l'humour, la liberté et l'indépendance.

*Adv: Pourquoi cette «Nana» noire ?*

RN: Je voulais une pièce plus ancienne que le dragon dans mon jardin. J'aimais ces traits bruts. Je voulais chez moi ces couleurs en

mouvement. J'aimais surtout les nanas noires. Je trouvais cela très beau, si beau avec les couleurs.

*Adv: Qu'à représenté Niki de Saint Phalle pour vous ?*

RN: On pourrait dire que Niki a été une des femmes de ma vie. Jean Tinguely, je l'avais dans la peau, c'était l'homme de ma vie. La relation entre nous trois, cela a été ma maison, une vraie collaboration. Niki et Jean ont ponctué ma vie, ils ont habité ma jeunesse, stimulé ma vie d'artiste.

C'était la vie de bohème...

En

*Aude de Vaucresson: Why did you allow Niki de Saint Phalle to have such an important place in your life?*

Roger Nellens: I met her at Documenta in Kassel. My father was still alive and Doctor Baulieu had introduced me to Niki. I loved what I saw and thought that what she did would be great for my garden in Knokke. I never imagined that this project would take so long or that it would take on such scope. Her work was like madness embodied; but it also showed humour, freedom, and independence.

*Adv: Why this black "Nana"?*

RN: I wanted a work in my garden that was older than the

dragon. I liked its coarse features. I wanted colours in movement in my home. I liked the black "nanas" most of all. I found them very beautiful, so beautiful with all their colours.

*Adv: What did Niki de Saint Phalle mean to you?*

RN: You could say that Niki was one of the most important women in my life. Jean Tinguely, I had him under my skin. He was the most important man in my life. The relationship between us three was my home, a real alliance. Niki and Jean brought rhythm into my life; they inhabited my youth, inspired my life as an artist.

It was a bohemian's life...



Roger Nellens devant la *Maison Dragon* de Niki de Saint Phalle à Knokke D.R.

## Robert COMBAS

Né en 1957

### La bagarre à Zozo – 1986

Acrylique sur toile marouflée sur toile  
Signée et datée à la verticale en bas  
à droite «Combas, 1986»  
130 x 262 cm

**Provenance:**

Leo Castelli Gallery, New York  
Collection particulière, New York  
Vente, Paris, Christie's, 14 avril 2005,  
lot 42  
Galerie M. C., Paris  
Collection particulière, Paris

**Titre complet:**

«Bagarre dans la nuit noire.  
Pujol l'archer attaque Rouar le tigre  
du Bangale. Violet le pédé (par la  
peinture) tire sur Clovis le gaulois  
qui vient de couper la tête à un gitan  
yougoslave (et en plus il l'a empalé sur  
un pieu en bois rose). Bleuet le mort-  
vivant a un poignard dans la tête et  
saigne abondamment».

Cette œuvre est enregistrée dans les  
Archives de l'artiste sous le n°3454.

*Acrylic on canvas laid down on canvas;  
signed and dated vertically lower right;  
51 1/8 x 103 1/8 in.*

70 000 - 90 000€

«Rien qu'avec le thème des batailles, j'aurais pu faire une carrière, puisque dans les batailles, il y a un côté poétique, historique, mais aussi contemporain ou d'actualité, enfantin, pop, abstrait et même expressionniste, symboliste».

– Robert Combas





## Andy WARHOL

1928-1987

### Holstentor – 1980

Sérigraphie et acrylique sur toile

Signée au dos «Andy Warhol»

110,20 x 130,50 cm

**Provenance:**

Vente, Londres, Christie's,

7 février 2001, lot 342

(fiche du lot 343)

Acquis au cours de cette vente

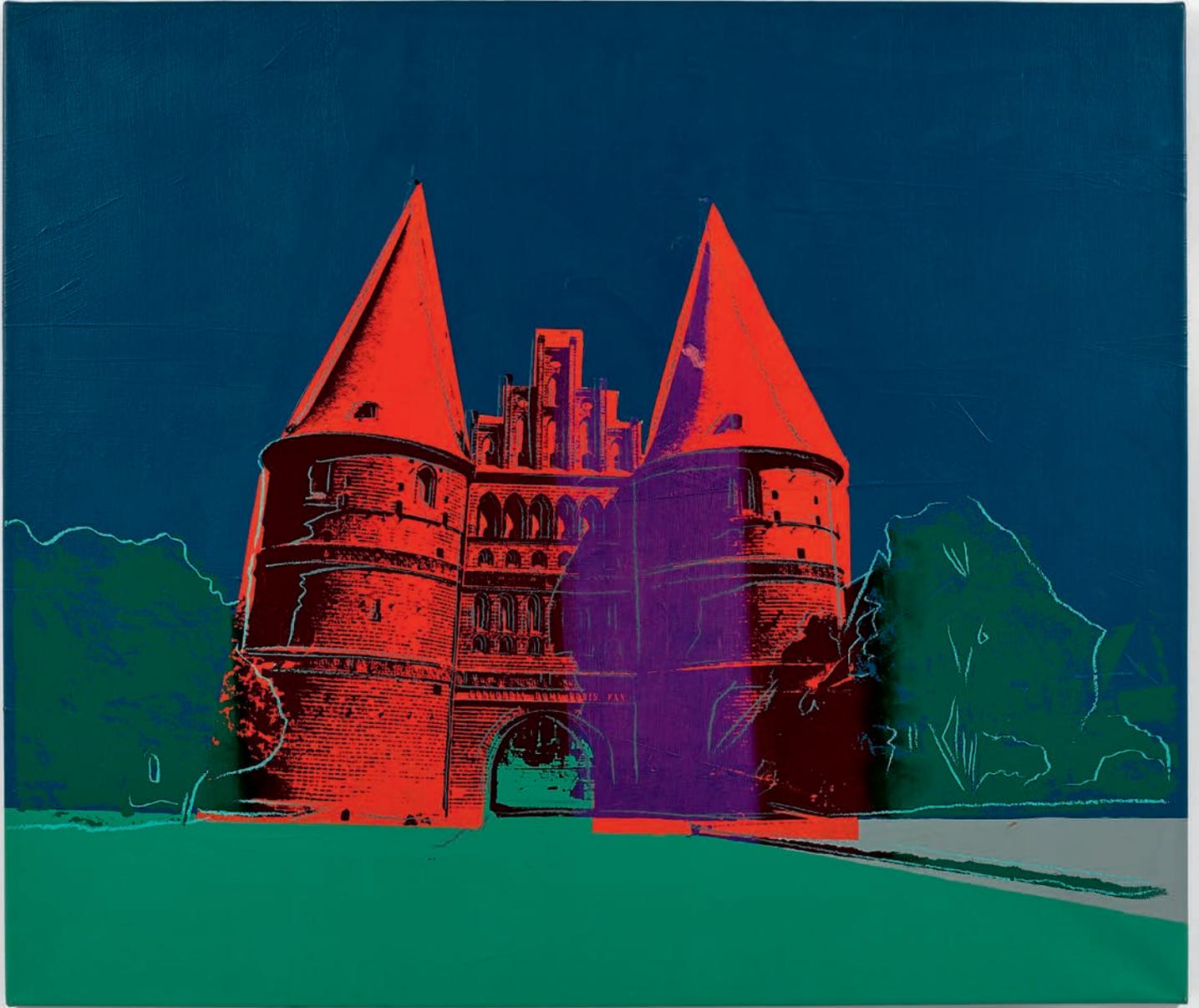
par l'actuel propriétaire

*Silkscreen and acrylic on canvas;*

*signed on the reverse;*

*43 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 51 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.*

280 000 - 380 000 €



Andy WARHOL

1928-1987

Holstenor – 1980



Andy Warhol lors de l'exposition chez le marchand de meubles Heinrich Reese, le 13 novembre 1980 D.R.

Fr

«J'aime simplement refaire toujours la même chose. Quand quelqu'un vient d'être élu président ou maire, on colle son image sur tous les murs. Je crois toujours que c'est mon œuvre. C'est un moyen de s'exprimer. Toutes mes images sont pareilles, mais différentes à chaque fois. Elles changent avec la teinte des couleurs, le moment, l'état d'esprit. La vie n'est-elle pas une série d'images qui changent en se répétant?» interroge Andy Warhol. En effet, l'icône américaine épuise le sujet pour mieux en cerner les contours; ainsi dans *Holstenor*, œuvre réalisée en 1980 et déclinée en quatre versions dans lesquelles la couleur de la porte évolue du rose pâle, à l'orange, au rouge ou rose foncé (cette dernière figurant dans la collection de la Villa de Lübeck).

L'œuvre représente une vue de l'ouest de la porte de Holstein, une des deux portes urbaines vestiges des fortifications médiévales de la ville allemande de Lubeck. Comme

il se plait à le faire, l'artiste américain se saisit ici du symbole de la ville caractérisé par son architecture de fin de période gothique. La série des *Holstenor* s'inspire d'une photographie réalisée par un ami de Warhol, Christopher Makos, que l'artiste travaille en l'habillant de contours, et ajoutant au gré du dessin des détails architecturaux ou de la végétation, comme on le perçoit très nettement de part et d'autre de la sérigraphie. À ce titre, Manuel Jover dira: «Grâce au procédé sérigraphie, qui laisse la trace de la trame lors de l'impression, Warhol restitue un aspect essentiel des documents qu'il utilise: leur nature d'images déjà imprimées et divulguées par la grande presse, leur nature de cliché, dans tous les sens du mot et en fin de parcours, en les transposant sur la toile, l'artiste accentue encore l'aspect cliché de ces images et la multiplication achève de leur faire perdre leur sens.»

Le sujet de l'œuvre est suggéré en 1980 par le galeriste de Warhol, Bonnois Hermann Wünsche, qui lui transmet sa passion pour les bâtiments allemands. Par ailleurs, le rapport qu'entretient Warhol avec l'Allemagne n'est pas anodin. Le pays, après les années conservatrices de 1970, s'affirme comme un foyer du Pop Art qui connaîtra un franc succès. Warhol consacra plusieurs séries à l'exploration des thématiques allemandes, comme les personnalités du pays, les membres de la famille d'éditeurs Burda d'Offenburg, ou encore les monuments nationaux.

À l'initiative de Wünsche, les *Holstenor* sont réalisées et dévoilées parmi une centaine d'autres œuvres de Warhol dans le cadre d'une exposition monographique organisée dans la galerie d'art du magasin de meubles du marchand allemand Heinrich Reese, qui s'engage à acquérir l'œuvre rose vif de la série des *Holstenor*.

"I simply like doing the same thing over and over again. When someone has just been elected president or mayor, we stick his photo up over all the walls. I always think it's my art. It's a means of expression. All of my images are the same, but different each time. They change with the colour shade, the moment, your state of mind. Isn't life a series of images that change as they repeat themselves?" asks Andy Warhol. Effectively, the American icon would exhaust a subject in order to get a better understanding of it; thus in "Holstenstor," carried out in 1980 and adapted to four versions in which the door colour goes from pale pink, to orange, to red or bright pink (the latter being part of the Lübeck Villa collection).

The work represents a view from the west of Holsten Gate, one of the two city gates that are relics of the medieval fortifications of the German city of

Lübeck. As he was fond of doing, the American artist made the town's symbol, characterised by its late Gothic period architecture, a central theme of his art. The Holstenstor series is inspired by a photograph taken by a friend of Warhol, Christopher Makos, that the artist worked on, adding on contours, and as the picture evolved, adding architectural details or foliage, as we see very clearly on both sides of the serigraphy. On this subject, Manuel Jover said: "Thanks to serigraphy, which leaves marks from the screen during printing, Warhol gives a very critical angle to the documents he uses: their essential character as images already printed and divulged by the general press, their status as clichés, in every sense of the term, and at the very end by transposing them on canvas, the artist accentuates even further the stereotypical nature of these images, and their multiplication clinches their loss of sense."

Bonn gallery owner, Hermann Wünsche, who passed on to Warhol his love of German architecture, suggested the subject of the work in 1980. Furthermore, Warhol's rapport to Germany was not insignificant. After the conservative years of the 1970s, the country asserted itself as a centre for Pop Art, which would meet with resounding success. Warhol would devote several series to the exploration of German subjects, such as German personalities, members of the Burda d'Offenburg publishing family, or national monuments.

On Wünsche's initiative, the "Holstenstor" were created and unveiled, along with around a hundred other works by Warhol, within the framework of a monographic exhibition organised at the Reese art gallery belonging to German merchant Heinrich Reese, who undertook to purchase the bright pink work from the "Holstenstor" series.



Château Holstentor à Lübeck D.R.



**CÉSAR**

1921-1998

**La grande aile – 1959-91**

Bronze

Signé et numéroté sur le socle

«César, 4/8»

Édition de 8 exemplaires + 2 EA + 2 HC

Fonte Bocquel

125 x 181 x 54 cm

**Provenance:**

Collection particulière, Marseille

**Exposition:**

Paris, Galerie Nationale du Jeu de

Paume, *César*, juin-octobre 1997,

reproduit en noir &amp; blanc pp. 72-73

(un exemplaire similaire en fer)

Milan, Palazzo Reale, *César*, mai-juin

1998, reproduit en couleur p. 61

(un exemplaire similaire en fer)

Sao Paulo, Museu Brasileiro da Escultura

Marilisa Rathsam, *César*, avril-mai 1999,

p. 58, reproduit en couleur sous le n°9,

pp.74-75 (un exemplaire similaire en

fer)

**Bibliographie:***César*, Centre National d'Art

Contemporain, Paris, 1970, reproduit

en noir et blanc p. 28 (un exemplaire

similaire en fer)

D. Durand-Ruel, *César, Catalogue**Raisonné, Volume I, 1947-1964*, Éditions

de La Différence, Paris, 1994, reproduit

noir et blanc sous le n°273, p. 241 (un

exemplaire similaire en fer soudé)

Cette œuvre est enregistrée dans les

archives de Madame Denyse Durand-Ruel

sous le n°268

*Bronze; signed and numbered on the base;**Édition of 8; Bocquel foundry;**49 1/4 x 71 1/4 x 21 1/4 in.*

80 000 - 120 000 €



## La grande aile – 1959-91

Fr

César est le génie de son temps, brandissant la liberté comme apasage de la création, allant chercher rebuts de métal et autres matériaux de récupération de la société industrielle pour les intégrer fièrement dans ses sculptures.

Les ailes de César sont issues d'une réflexion sur l'homme ailé qui progressivement s'est tourné vers l'abstraction pour figurer des ailes seules puis des plaques. *La grande aile*, réalisée en 1959 et fondue en 1991, défiant la pesanteur, planant dans l'abstraction d'une forme pure, s'élance en dessinant une myriade de nervures, d'écaillés, d'articulations, autant de lignes

figurant les soudures visibles réalisées par l'artiste. La répétition de ces formes inégales annonce la série des accumulations, scandant poétiquement une iconographie qui sera celle de la quantité, symbole du consumérisme social, du gâchis, de l'éphémère, qui rythment la société moderne et que César réintègre pour en faire du beau.

L'organisme que César décrit à travers la figuration de cette aile se confond adroitement avec un mécanisme qui serait celui d'une invention industrielle humaine. La culture imiterait-elle la nature? L'avenir lui donnera raison.



César, *Le Hollandais*, 1991 D.R.



César, *Homme-oiseau*, 1980 D.R.

En

César was an artist who "defied all classification," the genius of his time who brandished freedom as a prerogative of creation, seeking out scraps of metal and other discarded materials from our industrial society to proudly integrate them into his sculptures.

César's wings derive from a reflexion on winged man, which progressively turned towards abstraction, portraying only wings and then panels. "La grande aile," created in 1959 and cast in 1991, defying gravity, gliding in the abstraction of a pure form, soars forth, depicting a myriad of ribs, scales, articulations, so many lines that appear

showing the visible joints welded by the artist. The repetition of these uneven forms announces the series of accumulations, poetically chanting an iconography, which will be that of quantity, the symbol of social consumerism, wastefulness, and the ephemeral, that punctuate modern society and that César reintegrates to make something beautiful.

The organism that César portrays with the representation of this wing may be skilfully confused with a mechanism, which could be that of a human industrial invention. Would culture be imitating nature? The future will prove him right.



**Andy WARHOL**

1928-1987

**Poinsettias – 1982**

Acrylique et sérigraphie sur toile  
Signée, datée, tampon du Andy Warhol Art  
Authentication Board Inc. et numérotée  
au dos «Andy Warhol, 82, A.112.086»  
20,50 x 20,50 cm

**Provenance:**

Atelier de l'artiste  
Collection particulière, New York  
Collection particulière, États-Unis  
Vente, New York, Christie's, 15 novembre  
2012, lot 340  
Acquis au cours de cette vente  
par l'actuel propriétaire

*Acrylic and silkscreen on canvas;  
signed, dated, stamped with the Andy  
Warhol Art Authentication Board Inc.  
and numbered on the reverse;  
8 x 8 in.*

60 000 - 80 000 €



Andy Warhol avec *Fleur, Sight Smile*,  
par Dennis Hopper en 1963 D.R.



**ZAO WOU-KI**

1920-2013

**1.6.88 – 1988**

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin en bas  
à droite «Zao Wou-ki», contresignée  
et titrée au dos «Zao Wou-ki, 1.6.88»  
200 x 162 cm

**Provenance:**

Galerie Artcurial, Paris  
Acquis directement auprès de cette  
dernière par l'actuel propriétaire  
en 1988

**Exposition:**

Paris, Grand Palais, FIAC, Galerie  
Artcurial, *Zao Wou-ki*, octobre 1988,  
reproduit en couleur p. 41  
Metz, Musée d'Art et d'Histoire, *Zao  
Wou-ki*, décembre 1988-janvier 1989,  
reproduit en couleur p. 41  
Tours, Musée des Beaux-Arts, *Zao Wou-  
ki*, décembre 1990-février 1991, p. 69,  
reproduit en couleur sous le n°16, p. 49

**Bibliographie:**

*Magazine Connaissance des Arts* n°440,  
octobre 1988, reproduit en couleur sous  
le n°7, p. 40  
*Magazine Elle*, octobre 1988, reproduit p. 66  
Supplément à *Beaux Arts Magazine*  
n°62, *Spécial Fiac 88*, novembre 1988,  
reproduit en couleur p. 31  
*Opus International* n°114, *Zao Wou-ki*,  
juin-août 1989, reproduit en couleur p. 21

*Oil on canvas; signed in Chinese  
and Pinyin lower right, signed again  
and titled on the reverse;  
78 3/4 x 63 3/4 in.*

1 800 000 - 2 800 000 €



## ZAO WOU-KI

1920-2013

1.6.88 – 1988



Zao Wou-Ki, *Sans Titre*, 1988,  
encre de Chine D.R.

Fr

Magistral et emblématique tableau de Zao Wou-ki! Zao Wou-ki est un artiste chinois, comme Picasso l'Espagnol, Chagall le Russe, Foujita le Japonais, venu en France pour y apprendre la peinture, l'exercer et s'y faire connaître. Sa carrière est toute française, se déroulant à Paris depuis la fin des années 1940 jusqu'à sa disparition en 2013. Parfaitement intégré dans le milieu artistique de la capitale, il s'est vu consacrer par son pays d'adoption en étant élu en 2002 à l'Académie des Beaux-Arts. L'art de Zao Wou-ki est aujourd'hui apprécié dans le monde entier et jusque dans son pays, la Chine. Sa peinture appartient en plein à ce qu'il est convenu d'appeler l'École de Paris, bien qu'il y en ait eu plusieurs, de différente nature et à diverses époques. Dans cette « école » figure après 1945 un groupe de jeunes peintres où se trouvent Alfred Manessier, Jean Bazaine, Jean Le Moal, tous marqués par Charles Lapicque, mais aussi Vieira da Silva, Arpad Szenes et quelques autres, que rejoindra Nicolas de Staël. Tous pratiquent un art abstrait, cependant largement inspiré de la réalité, quand

d'autre part Pierre Soulages, Hans Hartung, Gérard Schneider avec Georges Mathieu d'un côté, Jean Dewasne, Aurélie Nemours, François Morellet avec Victor Vasarely de l'autre, abstraits eux aussi, les uns rattachés à l'abstraction lyrique, les autres à l'abstraction géométrique, se servent de formes qu'ils créent et qu'ils composent sans aucune référence à la nature.

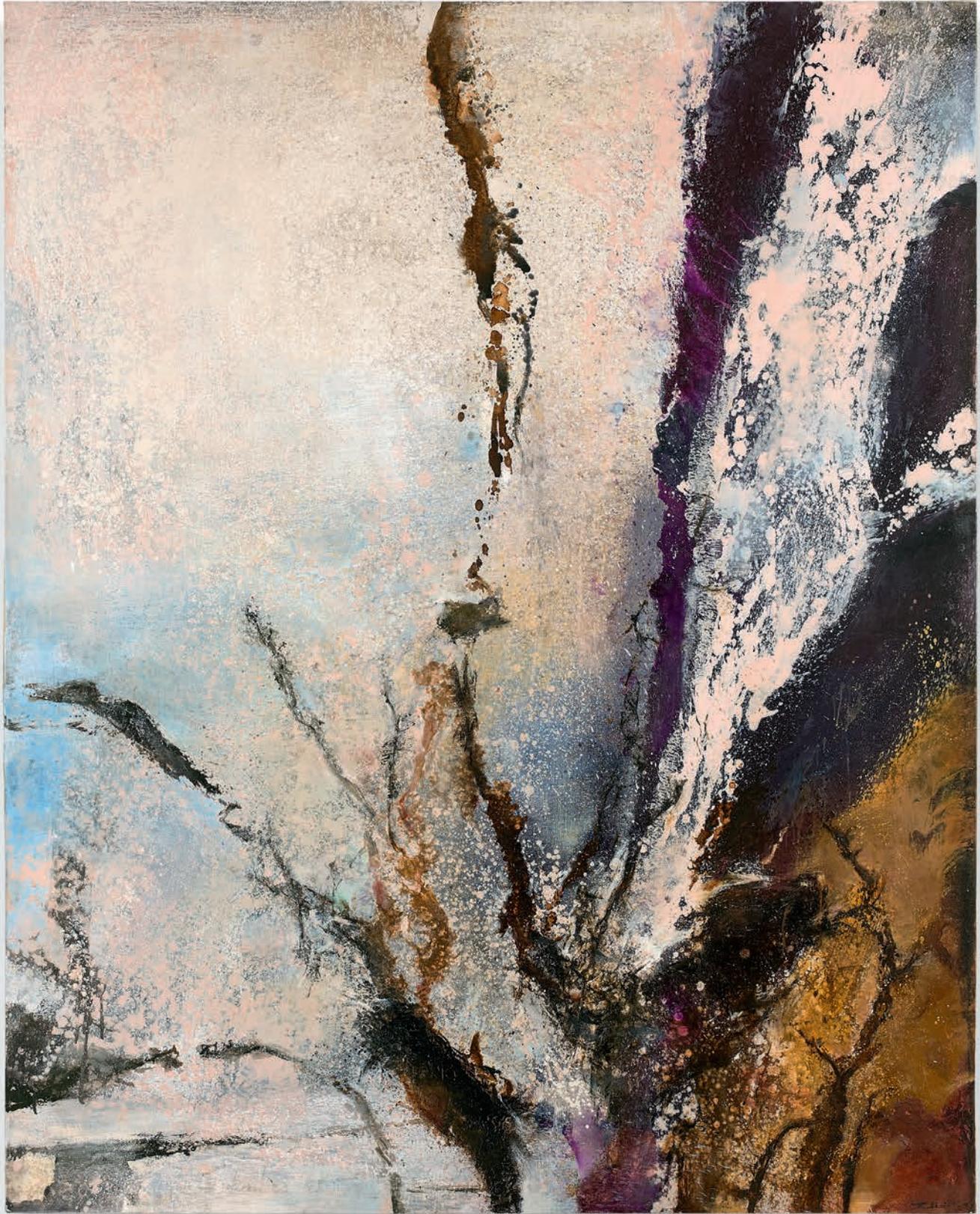
Zao Wou-ki, plus proche de Vieira da Silva que de Manessier, tout en étant son contraire, appartient au premier groupe, que l'on a souvent qualifié de « paysagisme abstrait ». Ses tableaux en sont de parfaites illustrations qui évoquent sans les décrire, dans une sorte de rêverie et avec une sensibilité particulière que l'on qualifiera bien entendu d'orientale, un ravin, une clairière, une frondaison, une eau profonde, un ciel d'orage, de l'écume agitée, une forte chaleur. Rien qui soit figuré. Il s'agit d'évocations, de nuances, de touches sensibles. Son style n'est cependant pas toujours éloigné de l'abstraction lyrique et il s'y trouve un je ne sais quoi qui peut le rattacher à l'art informel. Zao Wou-ki transforme les choses et les éléments, trans-

En

**A superb and emblematic work by Zao Wou-ki! Zao Wou-ki was a Chinese artist who like Picasso the Spaniard, Chagall the Russian, Foujita from Japan, came to France to learn painting, to paint his own works and to make a name for himself. His career was entirely French and took place in Paris from the end of the 1940s until his death in 2013. He was perfectly integrated in the capital's art world, and saw his consecration by his country of adoption in 2002 when he was made a member of the Académie des Beaux-Arts. Today Zao Wou-ki's art is appreciated the world over, including in his country of birth, China. His painting is fully part of what is commonly called the École de Paris, although there were several of these, of different styles and at different periods. After 1945, this "Ecole" included a group of young painters comprising Alfred Manessier, Jean Bazaine, Jean Le Moal, all marked by Charles Lapicque, but also Vieira da Silva, Arpad Szenes and a few others, which would be joined by Nicolas de Staël. All practiced abstract**

art, which is however largely inspired by reality, when on the other hand Pierre Soulages, Hans Hartung, Gérard Schneider with Georges Mathieu on the one part, Jean Dewasne, Aurélie Nemours, François Morellet with Victor Vasarely on the other, also abstract artists, some of whom were linked to lyric abstraction, the others to geometric abstraction, used shapes that they created and that were fashioned with no reference to nature.

Zao Wou-ki, who was closer to Vieira da Silva than to Manessier, whilst being his very opposite, belonged to the first group, who were often called "abstract landscape" artists. His paintings are perfect illustrations of this, bringing to mind, without depicting, in a sort of reverie and with a particular sensibility that would of course be classified as Oriental, a ravine, a clearing, foliage, deep water, a stormy sky, choppy frothing water, intense heat. Nothing that actually appears as such. Suggestions, nuances, sensitive touches. However, his style is not always so different to lyric abstraction and presents a





pose sa vision et l'impression qu'il en a ressentie en une harmonie colorée sans structure ni perspective, où les zones indiquées paraissent instables, où les passages entre les teintes sont la règle, où un léger mouvement pourrait tout changer. Dans les années 1980, il compose de grands «paysages», toujours titrés du jour de la fin de leur exécution: *10. 01. 86*, qui mesure 1,95 m de haut et 1,30 m de largeur, évocation d'une vallée encaissée, *09. 01. 89*, souvenir de montagnes se détachant sur le ciel.

Dans le tableau qui est présenté ici, *1. 6. 88*, peint en 1988, rien de semblable toutefois. L'œuvre, un beau format de 2 m de hauteur, est davantage abstraite, d'où ne surgit aucune réminiscence, même si le bleu rappelle le ciel, la grande giclure blanche peut être celle d'un torrent, la terre de Sienna étant bien sûr la couleur du sol. Il s'agit plutôt d'une éruption, d'un puissant jaillissement de couleurs, de formes organiques, incertaines et structurées qui viennent emplir l'espace du tableau et que traduit bien la technique

par projection, frottis et superposition de couches utilisée par l'artiste. Le résultat s'impose par sa force, son caractère tellurique, bien différent des atmosphères douces, enveloppées et mystérieuses si proches de la peinture chinoise traditionnelle peintes par Zao Wou-ki dans les années qui précèdent. Quelques œuvres de cette même année sont à rapprocher de ce tableau unique et parfaitement accompli, comme celui intitulé *14. 07. 88 Hommage à José Luis Sert*, un grand format de 1 m de haut pour 3 m de longueur, où se déploie, majestueux et bouillonnant, un grand arc de couleur bleue bordant une vaste étendue blanche.

Intimiste, délicat, raffiné, l'art de Zao Wou-ki a su également traduire de grands élans et témoigner d'un véritable souffle épique.

Serge Lemoine

certain je ne sais quoi that makes one think of Informal Art. Zao Wou-ki transforms things and elements, transposes his vision and his sensations in a colourful harmony with no structure, nor perspective, where the zones indicated seem unstable, where transitions between hues are the norm, or where a slight movement could change everything. In the 1980s, he painted great "landscapes" that always bore as their title the date of their final day of execution: "10. 01. 86," which measures 1.95 m high by 1.30 m long, brings to mind an incised valley, "09. 01. 89," a souvenir of mountains standing out against the sky.

Yet in the painting that is presented here, "1. 6. 88," painted in 1988, there is nothing of the sort. It is a sizeable work of 2 m high, more abstract, from which stems no reminiscence, even if the blue makes one think of the sky, the jet of white could be a torrent, the sienna being of course the colour of the ground. It is more like an eruption, a powerful gush

of colours, of organic shapes, that are unclear yet structured and entirely fill the surface of the work, well-expressed by the techniques used by the artist: projection, scraping and superposition of layers. The work is outstanding with its strength and its telluric character that are so different from the soft, enveloped and mysterious atmospheres, so close to traditional Chinese works, painted by Zao Wou-ki in the preceding years. A few works from this same year can be compared to this unique and perfectly accomplished painting, such as "14. 07. 88 Hommage à José Luis Sert," a large format of 1m high by 3 m long, wherein unfolds, majestic and bubbling, a great blue arc bordering on a vast white expanse.

Intimist, delicate, and refined, Zao Wou-ki's art also portrayed great momentum and bore witness to a veritable epic inspiration.

Serge Lemoine



Zao-Wou-ki, 14.07.88 - Hommage à José Luis Sert (détail) D.R.

**ZAO WOU-KI**

1920-2013

25.5.66 – 1966

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin en bas  
à droite «Zao Wou-ki», contresignée et  
datée au dos «Zao Wou-ki, 25 Mai 1966»  
54 x 65 cm

**Provenance:**

Collection particulière, France

*Oil on canvas; signed in Chinese  
and Pinyin lower right, signed again  
and dated on the reverse;  
21 1/4 x 25 5/8 in.*

400 000 - 600 000 €

«Montrer en dissimulant, briser et faire  
trembler la ligne directe (...), voilà ce qu'aime  
Zao Wou-Ki, et, tout à coup le tableau apparaît,  
frémissant joyeusement et un peu drôle  
dans un verger de signes».

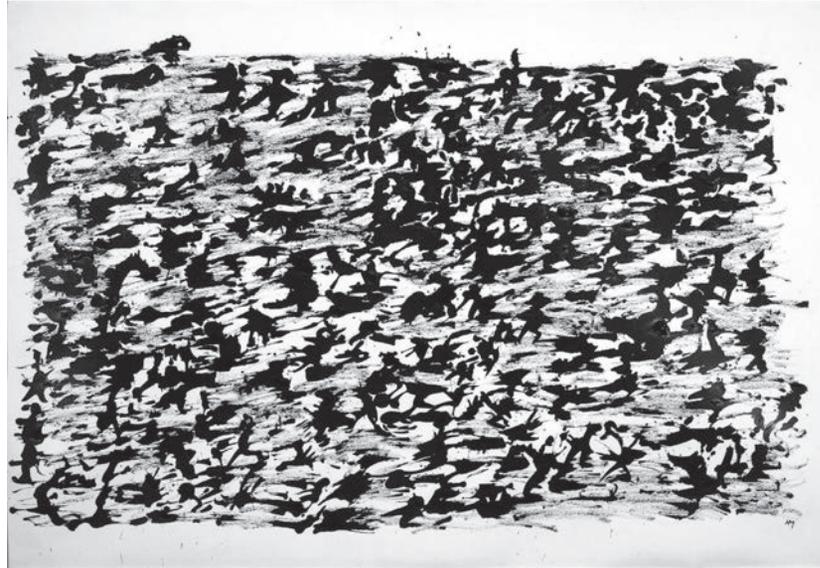
– Henri Michaux



## ZAO WOU-KI

1920-2013

25.5.66 – 1966



Henri Michaux, *Untitled Chinese ink drawing*, 1961  
© Tate, Londres D.R.

Fr

Lorsque le philosophe Gaston Bachelard déplore la dépoétisation du monde par l'omniprésence d'objets trop riches en réalité, trop détaillés, trop faciles d'approche, il a ces mots: «On ne rêve pas profondément avec des objets. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières» car «la matière est l'inconscient de la forme».

Dans son approche dématérialisée et profondément sensible du monde qu'il appose sur sa toile, Zao Wou-Ki prend le contrepied du constat du philosophe et crée une image, chemin vers l'onirisme, à la lumière des poètes, pour qui son attachement ne cesse de grandir. En effet, l'artiste chinois confirme vouloir «peindre ce qui ne se voit pas, le souffle, la vie, le mouvement, la vie des formes, l'éclosion des couleurs et leur fusion». Il renoue avec la

matière comme «inconscient de la forme». Contempler une œuvre de Zao Wou-Ki relève ainsi d'une confrontation avec le monde, d'une participation à sa totalité vivante.

Dans *25.5.66 - 1966*, la lumière centrale fait irruption à travers un fond vert, mêlé d'orangé et peuplé d'une multitude de lignes noires, autant de lacerations qui évoquent les traits d'encre d'Henri Michaux dans *Untitled Chinese ink drawing* (1961, collection de la Tate). L'un comme l'autre développe une densité inouïe de lignes répétitives, comme des marques cherchant à s'extirper de la forme consciente. De ces deux tableaux, se dégage une force pure. Sans titre évoque celle, tranquille, de la surface de l'eau, qui semble se détacher de l'arrière plan du tableau, irradiant de multiples reflets qui se perdent à l'infini. Zao Wou-Ki brosse la sur-

En

When philosopher Gaston Bachelard lamented the loss of poetry in the world through the omnipresence of objects that are too rich in reality, too detailed, too easy to comprehend, he used the following terms: "We do not dream deeply with objects. To dream deeply one must do so with matter" because "matter is not conscious of shape."

In his approach, which is dematerialised and extremely sensitive to the world that he fastens to his canvas, Zao Wou-Ki takes the opposite stance to that of the philosopher and creates an image, a pathway to onirism, in the way of poets for whom his attachment continues to grow. The Chinese artist confirms that he wants to paint "what cannot be seen, breath, movement, the life of shapes, the blooming of colours

and their fusion". He reengages with matter as something that is "not conscious of form." Contemplating a work by Zao Wou-Ki is like a confrontation with the world, a participation in its living whole.

In "*25.5.66 - 1966*," the central light bursts in across a green background, mixed in with orange and sprinkled with a multitude of black lines, lacerations that bring to mind Henri Michaux's ink strokes in *Untitled Chinese ink drawing* (1961, Tate collection). Both develop an extraordinary density of repetitive lines, like marks trying to extricate themselves from conscious shape. A pure strength emanates from both of these works. *Sans titre* brings to mind the more tranquil strength of the water's surface that seems to stand out from the work's

face fragile du tableau qui devient le miroir d'un lac aux mouvements tout aussi délicats et donnant vie au tableau. Henri Michaux dira en écho: «J'essaye d'éveiller ce qui n'est pas tout à fait statique en moi et qui peut donc (qui sait?) éclater soudainement, en un mouvement précipité et vivant.» La vie au bord du tableau est véritablement palpable par le spectateur des deux œuvres.

Les années 1960 représentent une période charnière dans la carrière de Zao Wou-ki. En effet, en 1957, il apprend la terrible maladie qui touche May, sa première épouse. Ses tableaux seront emprunts d'une certaine violence, une révolte interne partagée avec la toile et perceptible ici dans les nombreuses griffures noires. Ce n'est qu'en 1974, suite à sa rencontre avec Françoise, sa dernière

épouse, que sa peinture retrouvera un incontestable apaisement.

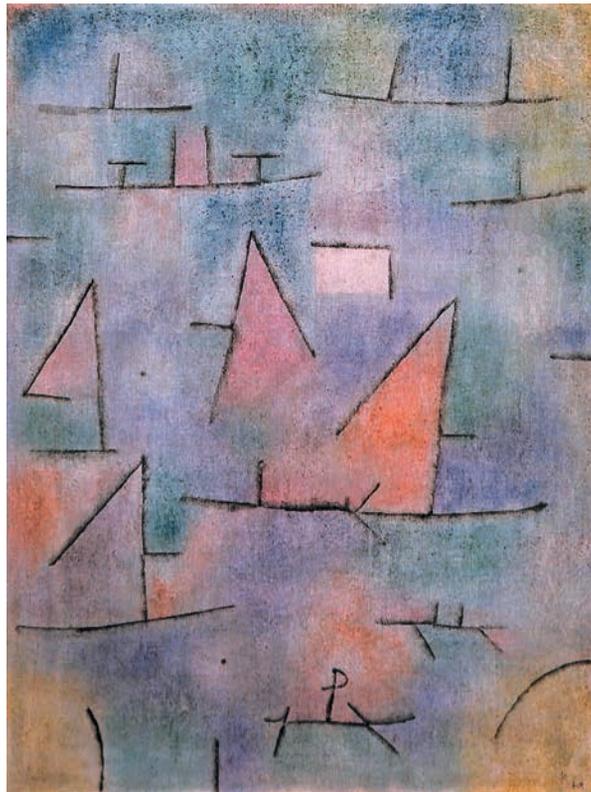
Henri Michaux, par ailleurs grand admirateur de Zao Wou-Ki, dira néanmoins: «Aussi la légèreté de Zao Wou-Ki ne saurait sans confusion se comparer à telle autre de chez nous. Lorsque nous lui voyons une technique proche de celle d'un artiste occidental moderne, il n'en suit pas moins son chemin chinois, semblable au murmure de sa langue maternelle, chemin qui délivre de l'autorité». Il s'agit peut être de ces mêmes murmures que l'on distingue dans ces traits fins intriqués, tels des éclats de calligraphies, des nœuds de pensée, des chemins rêvés, fragments d'une écriture poétique à déchiffrer dans l'entière appréhension de la peinture.

background, with a multitude of reflections radiating out into infinity. Zao Wou-Ki brushes the fragile surface of the work that becomes the mirror of a lake with such delicate movements, bringing the work to life. Henri Michaux said of it: "I try to bring to life that which is not quite static within me and which may therefore (who knows?) suddenly burst in an abrupt, living movement." The life within is genuinely tangible for the spectator of both of these works.

The 1960s are a pivotal point in Zao Wou-ki's career. In 1957, he learned of his first wife, May's terrible illness. His works will bear the signs of certain violence, an internal revolt shared with the canvas and visible here in the numerous black scores. It is only in 1974 when he meets Françoise,

his last wife, that his painting will regain an undeniable appeasement.

Henri Michaux, who was a great admirer of Zao Wou-Ki, said however: "Thus Zao Wou-Ki's levity cannot be compared without confusion to that of any other western artist. When we assign him a technique similar to that of a modern western artist, he is nonetheless following his Chinese path, which is akin to the murmuring of his mother tongue, a pathway that delivers one from authority". Perhaps it is this same murmuring that we make out in these fine interlinked strokes, like bursts of calligraphy, knots of thought, dreamed-of pathways, fragments of poetic composition to be deciphered within the contemplation of the painting as a whole.



Paul Klee, *Hafen mit Segelschiffen*, 1937  
© Centre Pompidou, Paris D.R.

**CHU Teh-Chun**

1920-2014

**Dynamique ardente – 2006-07**

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin et datée en bas à droite «Chu Teh-Chun, 06-07», contresignée, datée et titrée au dos «Dynamique Ardente, Chu Teh-Chun, 2006-07» 130 x 195 cm

**Provenance:**

Collection particulière, Paris

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de la Fondation Chu Teh-Chun.

*Oil on canvas; signed in Chinese and Pinyin and dated lower right; signed again, dated and titled on the reverse;  
51 1/4 x 76 3/4 in.*

500 000 - 700 000 €





## CHU Teh-Chun

1920-2014

Dynamique ardente – 2006-07



Giuseppe Penone, *Spazio di Luce*, 2008-12  
© Archivio Penone Gagosian D.R.

Fr

Lorsque Pierre Cabanne, historien et critique d'art, écrit dans le catalogue de l'exposition personnelle de Chu Teh-Chun à la Pinacothèque de Paris en 2007, il explicite l'œuvre du peintre chinois en évoquant les « rapports de complicité qui existent entre la nature et le soi ». Et en effet l'artiste n'aura cesse, jusqu'à son récent décès en 2014, d'explorer cette relation, de la fouiller au plus profond de la toile, armé de couleurs, de reflets et d'une vivacité inépuisée.

C'est au cœur d'un jardin de roses et de sculptures que se dresse l'atelier de Chu Teh-Chun en banlieue parisienne. Cet environnement, ce jardin écrin de la création, abrite ses pensées poétiques et laisse libre cours à sa réflexion, il est sa muse à lui. En effet, la nature surgit dans l'œuvre de Chu Teh-Chun avant l'abstraction, comme un besoin primordial. Ainsi, dans *Dynamique ardente*, un exception-

nel tableau réalisé en 2006-07, l'artiste dépeint l'énergie de la vie dans une association de couleurs et de formes évoquant la liberté et la profusion de la nature. La palette, contenue et sourde dans les parties haute et basse du tableau, se déploie complètement en son centre en une ligne où les bleus, rouges, violets, jaunes côtoient subtilement les noirs et blancs. Le titre de *Dynamique ardente* reflète parfaitement ce bourgeonnement, ce crépitement de vie qui semble habiter la ligne médiane du tableau. Comme Giuseppe Penone dans son installation *Spazio di luce* exposée au Nasher Sculpture Center, l'œuvre de Chu Teh-Chun évoque le cœur lumineux d'un tronc qui donne naissance à des branches que l'artiste chinois traduit, quant à lui, en formes et couleurs. La dynamique est aussi palpable dans le tableau que dans l'installation faisant intervenir les

éléments naturels à proprement parler : il s'agit d'une force vitale qui transcende le spectateur et le transporte dans les mêmes espaces imaginaires ou réels. La nature est un laboratoire de recherche inépuisable.

Contrairement à Giuseppe Penone, l'œuvre de Chu Teh-Chun traite le sujet en faisant le choix de l'abstraction pure. C'est l'admiration pour Nicolas de Staël qui convainc l'artiste chinois à passer de la figuration à l'abstraction suite à la visite de sa rétrospective en 1956 au Musée National d'Art Moderne. Dans un entretien avec Gérard Xuriguera, publié dans l'ouvrage de 1984, *Les Années 50*, l'artiste confie au sujet de l'exposition : « Elle fut pour moi une véritable révélation de la liberté d'expression. Dès lors je me libérais de mes vingt années de travail figuratif pour suivre ma voie dans la peinture non figurative. Ainsi,

lentement je me suis retourné vers la pensée inspirant la peinture traditionnelle chinoise. J'ai découvert la poésie qui l'habite et cette manière d'observer la nature qui est proche de la peinture néo-impresionniste occidentale et plus encore de l'art abstrait. Travaillant inconsciemment à la synthèse des deux cultures, je retenais l'émotion comme choc moteur et la prolongeais en expression picturale pour en épuiser la profondeur ». À ce titre, *Dynamique ardente*, avec ses aplats de couleurs et la simplification de ses formes, illustre parfaitement les deux leitmotifs s'entrelaçant dans la peinture de Chu Teh-Chun : l'abstraction révèle la nature, la nature fait éclater l'abstraction, s'infiltrant dans ses formes et l'animant en retour.



En

When Pierre Cabanne, historian and art critic, wrote in the catalogue of Chu Teh-Chun's individual exhibition at La Pinacothèque de Paris in 2007, he decoded the Chinese artist's work by evoking the "bond that exists between nature and the self". Effectively, until his recent passing in 2014, the artist never ceased exploring this relationship, examining the very depths of the canvas, armed with colours, hues and an unremitting vivacity.

Chu Teh-Chun's studio was in the heart of a garden full of roses and sculptures in the Parisian suburbs. This environment, this oasis of creation, was home to his poetic ideas and gave free rein to his imagination; it was his muse. Indeed, nature springs forth from Chu Teh-Chun's work before abstraction, like an essential necessity. Thus, in "Dynamique ardente,"

an exceptional work painted in 2006-07, the artist portrayed the energy of life, associating colours and forms that bring to mind the freedom and abundance of nature. The palette, which is muted and subtle towards the upper and lower parts of the painting, unfolds fully towards the centre in a line where blues, reds, purples and yellows consort finely and deftly with blacks and whites. The title of "Dynamique ardente" is the perfect reflection of this blossoming, this spark of life that seems to inhabit the centre line of the painting. Like Giuseppe Penone in his installation Spazio di luce, exhibited at the Nasher Sculpture Center, Chu Teh-Chun's work brings to mind the luminous heart of a tree trunk from which branches emerge and that the Chinese artist translates into shapes and colours. These dynamics are as

tangible in the painting as in the installation, bringing into action what are, strictly speaking, natural elements: that is to say, a life force that transcends the onlooker and transports him into the same imaginary or real places. Nature is a boundless research facility.

In contrast to Giuseppe Penone, Chu Teh-Chun's work chooses to use pure abstraction to deal with its subject. It was his admiration for Nicolas de Staël that convinced the Chinese artist to make the move from figurative art to abstract art, following a visit of the retrospective exhibition in 1956 at the Musée National d'Art Moderne. In an interview with Gérard Xuriguera, published in the 1984 book, "Les Années 50," the artist said of the exhibition: "It was, for me, a veritable revelation of the expression of freedom. From that moment, I was freed

from my twenty years of figurative work and able to pursue my path in non-figurative painting. Thus, slowly, I turned to the way of thinking that guided traditional Chinese art. I discovered the poetry behind it and the particular way of observing nature that is close to western neo-impressionist painting and even more so to abstract art. Unconsciously working on the synthesis of these two cultures, I retained emotion as my driving force and perpetuated it in pictorial expression in order to channel everything from its depths." For this reason, "Dynamique ardente," with its solid blocks of colour and the simplification of its forms, perfectly illustrates the two leitmotifs that are interwoven in Chu Teh-Chun's works: abstraction reveals nature, nature ruptures abstraction, leaching into its forms and, in return, brings it to life.

**Martin BARRÉ**

1924-1993

**60-T-9 – 1960**

Huile sur toile

Signée en haut à droite «M Barré»,  
contresignée, datée et titrée au dos  
«1960, 60-T-9, M Barré»

81 x 130 cm

**Provenance:**

Collection particulière, Paris

*Oil on canvas; signed upper right,  
signed again, dated and titled  
on the reverse;  
31 7/8 x 51 1/8 in.*

80 000 - 120 000 €

«Toutes les interventions ont pour but  
d'aboutir non à la fin d'un processus  
mais à l'apparition d'un "moment" que je  
décide de privilégier, de montrer,  
de "donner à voir", c'est-à-dire de "faire venir",  
de "saisir" le moment où la peinture  
apparaît, se révèle.»

– Martin Barré



**Georges MATHIEU**

1921-2012

**Criterion – 1952**

Huile sur toile  
Signée et datée en bas à droite  
«Mathieu, 52»  
98 x 195 cm

**Provenance:**

Collection Michel Tapié, Paris  
Galleria Notizie, Turin  
Galleria d'Arte Sianesi, Milan  
Galerie Fanny Guillon-Laffaille, Paris  
Galerie Matignon Saint-Honoré, Paris  
Acquis directement auprès de cette  
dernière par l'actuel propriétaire en  
1990

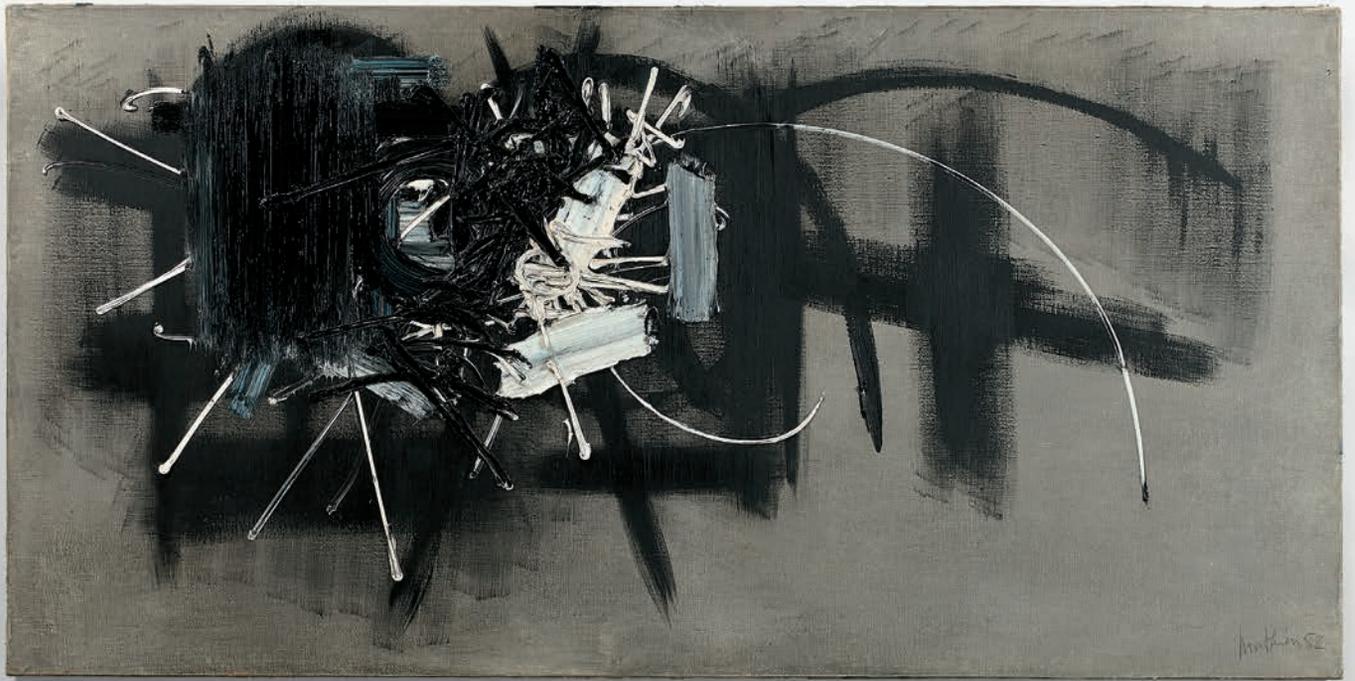
**Exposition:**

Zurich, Kunsthaus, octobre 1952, n°80  
Turin, Galleria Notizie, *Opere scelte*,  
*Borduas, Burri, Dubuffet, Fautrier,*  
*Fontana, Lam, Mathieu, Michaux, Pollock,*  
*Riopelle, Soutter, Tapies, Tobey, Wols,*  
janvier-février 1963

L'authenticité de cette œuvre a été  
confirmée par le Comité Georges Mathieu.

*Oil on canvas;*  
*signed and dated lower right;*  
*38 5/8 x 76 3/4 in.*

150 000 - 250 000 €





Georges Mathieu travaillant sur un des ses tableaux à Tokyo en 1957 D.R.

Fr

Dans *La réponse de l'abstraction lyrique*, Georges Mathieu publie ses pensées en 1977. Il explique notamment que «pour la première fois dans l'histoire des formes, le signe précède la signification» et que «ce n'est pas seulement une nouvelle forme d'abstraction qui est née avec l'abstraction lyrique, c'est une nouvelle façon d'appréhender le monde». Sa théorie du signe constitue selon lui une révolution sémantique qui s'applique à sa peinture hissant l'improvisation au cœur de l'acte créateur et rendant caduque tout système de références. Selon Georges Mathieu, sa peinture annonce de nouvelles valeurs sociales qui, de même, ne seraient pas basées sur un système de valeurs antérieur.

Dans *Sans titre*, œuvre réalisée en 1952, les tons noirs et blancs côtoient un fond gris travaillé se mêlant à d'épaisses lignes noires.

Les lignes centrales calligraphiées sont appliquées à même le tube révélant un point focal central duquel elles semblent émerger avec l'énergie et la vitesse caractéristiques des œuvres de Mathieu. La dimension performative que l'artiste déploie beaucoup dans les années 1950, anticipant le travail d'Yves Klein et réalisant de larges toiles devant public, se lit dans cette œuvre où la gestuelle prime. Les forts contrastes du blanc et du noir cohabitent dans la toile, alliés à un chromatisme réduit et une combinaison de textures jouant avec la précision du trait et l'aspect vaporeux du fond, inondent la toile d'une élégance qui la distingue.

En

Georges Mathieu published his thoughts in "La réponse de l'abstraction lyrique" in 1977. In particular, he explained that "for the first time in the history of shapes, the sign preceded the signification" and that "it is not only a new form of abstraction that is born with lyrical abstraction, it's a new way of getting to know the world." He believed that his theory on signs constituted a semantic revolution, applicable to his painting, which brought improvisation into the heart of the creative act, rendering any reference system obsolete. According to Georges Mathieu, his painting heralded new social values, which, in the same fashion, would not be based on a previously existing value system.

In "Sans titre," which he painted in 1952, the black and white

hues are on a stylised grey background and are mingled with thick black lines. The central calligraphied lines are applied directly from the tube, unveiling a central focal point from which they seem to emerge with all the energy and speed that are typical of Mathieu's works. The performance aspect of the artist's work throughout the 1950s, a forerunner to Yves Klein's works, where he executed very large paintings in front of an audience, is very visible in this painting where the gesture prevails. The strong contrasts of the black and white side by side in the painting, together with reduced chromaticism and a combination of textures playing on the precision of the stroke, and the misty aspect of the background, engulf the painting with an elegance that sets it apart.



**Pol BURY**

1922-2005

**Entité érectile – 1962**

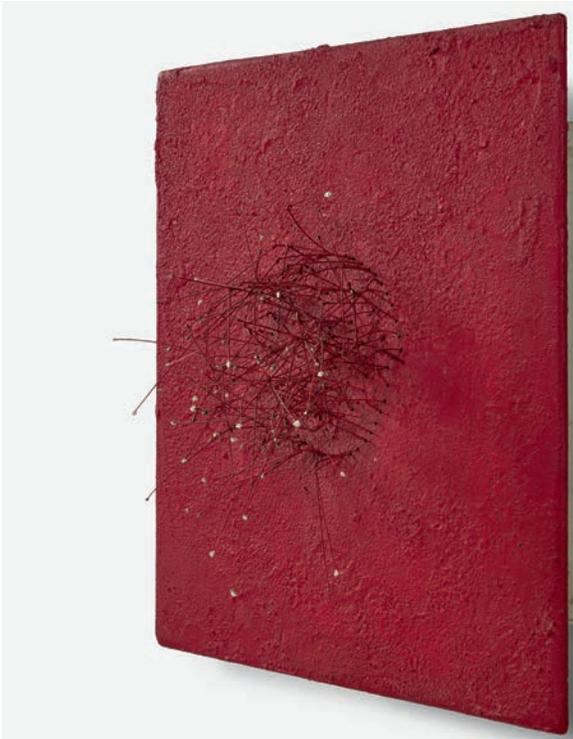
Structure mobile en plastique  
sur panneau de bois peint et moteur  
Signé, daté et titré au dos «Pol Bury,  
Entité Erectile, 4-1962»  
30 x 30 x 8 cm

**Provenance:**

Don de l'artiste à Jean Messagier  
À l'actuel propriétaire par cessions  
successives

*Plastic mobile structure  
on painted wood panel and motor;  
11<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 11<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 3<sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.*

50 000 - 70 000 €





**Simon HANTAÏ**

1922-2008

**Sans titre – 1957**

Huile sur toile  
Signée et datée en bas à droite  
«Hantai, 57»  
139 x 201,50 cm

**Provenance:**

Galerie Jean Fournier, Paris  
Collection Michel Lequesne, Paris  
Acquis directement auprès de cette  
dernière par l'actuel propriétaire  
en 1987

*Oil on canvas;  
signed and dated lower right;  
54 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 79 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.*

80 000 - 120 000 €





## Simon HANTAÏ

1922-2008

Sans titre – 1957



Jackson Pollock, *Number 18*, 1950  
© Solomon R. Guggenheim Museum, New York D.R.

Fr

« Ses tableaux [de Hantaï] continuent d'exalter cette expressivité, mais en s'appuyant sur le corps du peintre et pas seulement sur sa main. Après les avoir enduites d'un apprêt blanc, Hantaï peint sur les toiles de petites zones de couleurs vives, puis avant que la peinture ait eu le temps de sécher, les éclabousse et les recouvre de peinture à l'huile noire diluée qu'il râcle à l'aide de grands gestes dynamiques, produisant un entrelacs de formes linéaires et de coulures de peinture. Une fois déversée, la peinture noire translucide forme de lourdes bandes et des coagulations ridées dans les zones non raclées – champ produit par les interactions

aléatoires et les accidents picturaux des matériaux, ainsi que par la contingence des gestes corporels. Dans un effort pour adopter la danse corporelle que suppose la technique du « dripping » de Pollock, [...] Hantaï peint des œuvres comportant des marques calligraphiques qui sont le plus souvent centrées sur la toile et respectent donc les bords du tableau. »

Agnes Berecz, extrait de *Emerging and Whithdrawing: Simon Hantaï, 1949-1959* dans le *Catalogue Raisonné de Simon Hantaï, volume I*, Ed. Kálmán Maklárý, Budapest, 2012, p. 43

En

"His paintings [of Hantaï] continued to exalt this very expressivity, but they did so by relying on the painter's body instead of solely his hand. After being primed with white, small areas of the canvases were painted with bright colours; while still wet, they were splashed and covered with dark oil paint which Hantaï poured on then scraped off using large, dynamic movements, resulting in the interweaving of linear shapes and streams of dripping paint. The dark semi-transparent paint over them created thick streaks and wrinkled coagulations in the unscraped areas, a field produced

by the random interactions and pictorial accidents of the materials as well as by the contingency of the gesticulating body. In an effort to adopt the corporeal dance of Pollock's drip technique, [...] Hantaï painted works featuring calligraphic marks that were most often centered on the canvas and thus respected the edges of the painting".

Agnes Berecz, from "Emerging and Whithdrawing: Simon Hantaï, 1949-1959" in the "Catalogue Raisonné de Simon Hantaï, volume I," Ed. Kálmán Maklárý, Budapest, 2012, p. 21







**Richard SERRA**

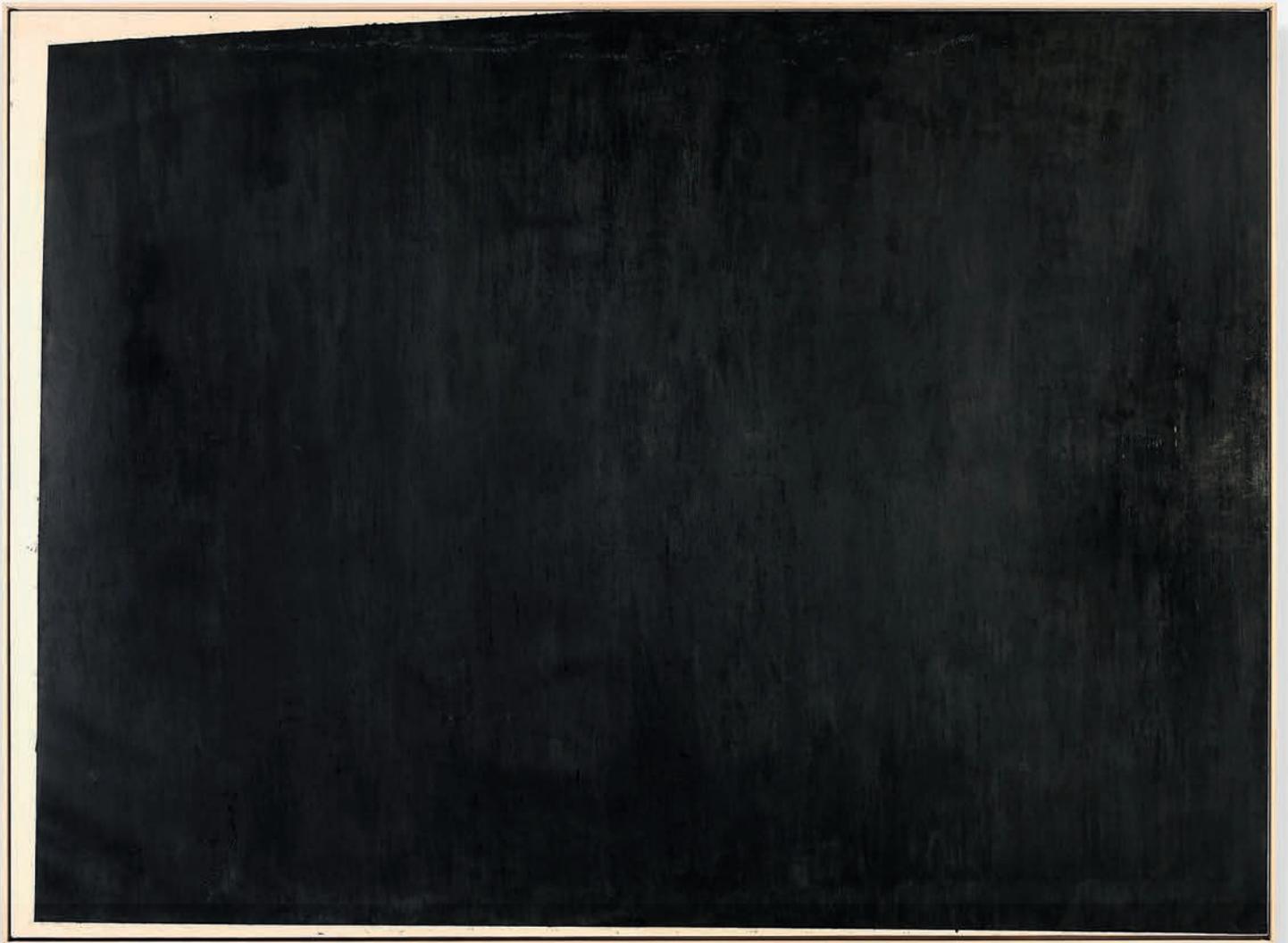
Né en 1939

**St. Louis IV – 1982**Oilstick sur papier  
204 x 280 cm**Provenance:**Blum Helman Gallery, New York  
Margo Leavin Gallery, Los Angeles  
Jan Eric Lowenadler, New York  
Toni Shafrazi Gallery, New York  
Collection particulière  
Galerie 1900-2000, Paris  
Acquis directement auprès  
de cette dernière par l'actuel  
propriétaire en 1986**Exposition:**New York, Leo Castelli Gallery, *Richard  
Serra: Model for the St. Louis Project  
and Large-Scale Drawings*, avril 1982  
St. Louis, The St. Louis Art  
Museum, *Richard Serra: Drawings  
and Studies*, avril-mai 1982**Bibliographie:**R. Serra & H. Janssen, *Richard Serra  
Drawings 1969-1990 - Catalogue  
Raisonné*, Éditions Benteli, Bern, 1990,  
reproduit en noir et blanc sous le  
n°224, p. 237*Oilstick on paper;*  
*80 3/8 x 110 1/4 in.*

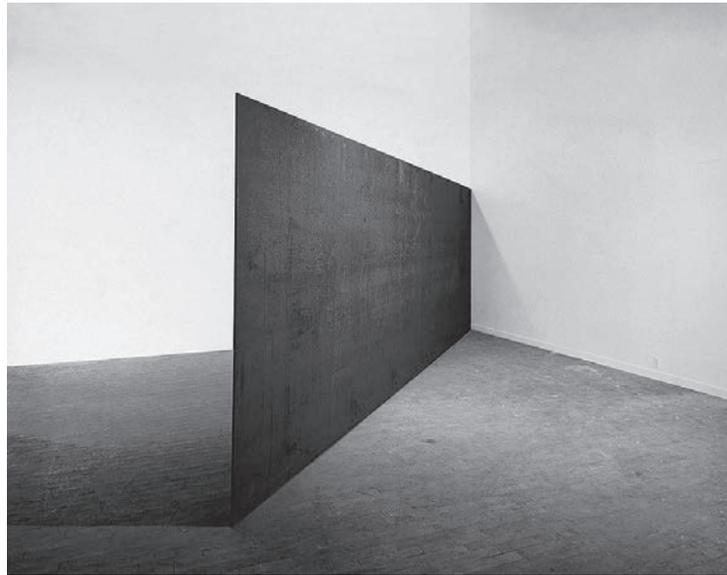
500 000 - 700 000 €

« Mes dessins n'illustrent pas mes sculptures, ils représentent un pan complètement autonome de mon travail, comme le sous-texte de tout ce que je réalise. J'ai dessiné toute ma vie, depuis ma petite enfance. Ils ressemblent à des fissures, des fractures, et peuvent sembler répétitifs ».

– Richard Serra, extrait de « Il y a aujourd'hui dans l'art beaucoup d'insoutenable légèreté » d'Emmanuelle Lequeux dans *Le Monde*, 4 janvier 2012







Richard Serra, *Strike to Roberta and Rudy*, 1969-1971  
 © Guggenheim Museum, NY D.R.

Fr

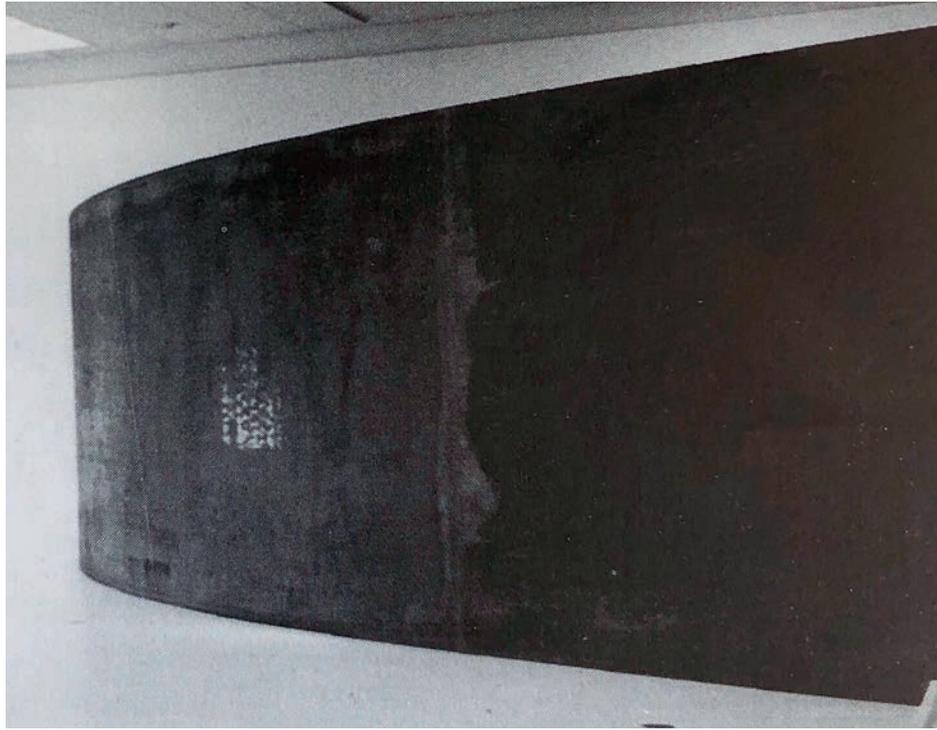
Une œuvre de Richard Serra: abstraite, noire, vaste, opaque, muette. À considérer, Richard Serra étant l'un des artistes majeurs du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et des années qui ont suivi. On peut s'en étonner, car il s'agit d'un sculpteur. En effet, à part quelques exceptions où figure Rodin, dans l'histoire de l'art occidental depuis la fin du Moyen-Âge, ce sont toujours les peintres qui ont été les « moteurs » de la création artistique. Le XX<sup>e</sup> siècle, avec Picasso, Matisse et Mondrian est venu confirmer cette réalité. Mais sa fin, sans doute épuisée par trop de ratiocinations, n'a pas vu se manifester des artistes de cette force. Tout s'est passé comme si quelques sculpteurs étaient parvenus à s'émanciper de la prééminence de la peinture et des contraintes de la sculpture pour penser le volume, traduire l'espace, œuvrer avec la matière d'autres façons, inventer de nouveaux modes et imposer leur vision: c'est bien entendu Carl Andre qu'il faut citer

le premier dans cette perspective et Tony Smith pour son magistral et impérieux cube. On pense à quelques autres, Robert Morris, Donald Judd, Fred Sandback, Michael Heizer, Walter De Maria. C'est aussi dans ce compagnonnage que se tient Richard Serra depuis le début des années 1970: l'une de ses premières apparitions remarquées était dans l'exposition fondatrice de Harald Szeemann. Quand les attitudes deviennent formes en 1969 à la Kunsthalle de Berne, où l'artiste avait projeté du plomb fondu sur le sol à la base des murs. Son œuvre a depuis fait preuve d'une grande diversité tout en restant parfaitement homogène et connaissant une réelle évolution jusqu'à la suite imposante des sculptures – pavillons concavo-convexes qu'il a dressées à Bilbao au Guggenheim Museum. Quel chemin depuis son installation de Scatter Piece en 1967 qui était constituée de rubans de caoutchouc usagés jetés au sol.

En

**A work by Richard Serra: abstract, black, vast, opaque, silent. Think about this: Richard Serra was one of the most important artists in the last quarter of the 20<sup>th</sup> century and the subsequent years. This may seem astonishing, as he was a sculptor. Effectively, a part from a few exceptions, including Rodin, in the history of Western Art since the Middle Ages, it has always been painters who have been the "motors" behind artistic creation. The 20<sup>th</sup> century, with Picasso, Matisse and Mondrian confirmed this reality. But the end of the century, doubtlessly worn down with excessive ratiocination, did not see the emergence of artists of this calibre. Everything happened as though a few sculptors had managed to break free of the dominance of painting and the constraints of sculpture in order to consider volume, express space, work with material in a different way, invent new styles**

**and impose their vision: it goes without saying that in this respect we should first mention Carl Andre and of course Tony Smith for his superb and compelling cube. There are a few others who come to mind: Robert Morris, Donald Judd, Fred Sandback, Michael Heizer, Walter De Maria. Richard Serra has been a part of this movement since the early 1970s: one of his first remarkable appearances was in the Harald Szeemann founding exhibition. Quand les attitudes deviennent formes in 1969 at the Kunsthalle Berne, where the artist had projected molten lead on the floor at the foot of the walls. His work has since been extremely diverse whilst remaining perfectly homogenous and undergoing a veritable evolution leading up to the imposing concavo-convex pavilion sculptures that he installed in Bilbao at the Guggenheim Museum. What a long way he had come since his installation**



Richard Serra, *Waxing Arcs* (détail), 1980  
© Dick Wolters, Rotterdam D.R.

Fr

Lié à son œuvre de sculpteur, le dessin qu'il a toujours pratiqué y compris sur le vif, ne se séparant jamais de son carnet ni de ses énormes mines de plomb. À partir de 1972, il a donné à son activité de dessinateur une forme particulière dépassant par la technique et la forme de l'ouvrage les caractéristiques habituelles du dessin sur une feuille de papier, telle qu'Ingres, Fernand Léger et Ellsworth Kelly encore les avaient employées. Rien de tel dans cette œuvre de 1982, *St Louis IV*, qui mesure un peu plus de 2 m de haut pour une longueur de 2,80 m. L'échelle est monumentale, la réalisation laborieuse, la matière lourde, la surface chargée, Richard Serra utilisant d'épais crayons gras de couleur noire pour obtenir son effet. La composition est simple, une «structure primaire»: un rectangle noir occupant tout le

champ de l'œuvre légèrement décalé par rapport aux orthogonales du support et faisant voir une mince bordure de papier laissée en réserve en haut, à gauche et en bas. Il ne s'agit ni d'une composition «all over», puisqu'elle est finie sur 3 de ses côtés, ni d'un motif, ce plan qui occupe toute la surface se poursuivant vers la droite: il s'agit plutôt d'un «mur», plat, d'aspect mat, d'un noir dense et opaque devant lequel le regard ne passe pas, son format ne permettant pas de le contourner. On pense à Barnett Newman qui étendait déjà les champs de couleur de ses tableaux jusqu'aux deux extrémités du mur.

Le rapport de ce dessin avec la sculpture de Richard Serra est évident: il s'agit de la même démarche déjà visible dans *Strike: to Roberta and Rudy* de 1969-1971 (ancienne collection Panza di Biunmo, aujourd'hui au Guggenheim Museum, New York), un rectangle

En

of *Scatter Piece* in 1967, which was made of used rubber ribbons strewn across the floor.

Drawing is closely linked to his work as a sculptor. Therefore, he has always drawn, including from life, and always has his sketchbook and enormous lead pencils to hand. As of 1972, he gave his drawing activity a particular form using technique and shape to go beyond the usual characteristics of drawing on sheet paper as had Ingres, Fernand Léger and Ellsworth Kelly before him. There is nothing of that in this work from 1982, "St Louis IV," which is a little over 2 m in height by 2.80 m in length. Its scale is monumental, its fabrication was arduous, the material is heavy, and the surface is thickly covered. Richard Serra used thick black wax crayons to obtain the desired effect. Its composition is simple, "a primary structure": a black

rectangle filling the full space available for the work and slightly offset compared to the orthogonal support, leaving a fine border of paper left in reserve at the top, to the left and at the bottom. It is not an "all over", composition as it's complete on three of the four sides. Nor is it a motif composition. This feature that occupies the whole surface continues towards the right. It's more of a "wall", flat, matte, a dense, opaque black that catches your eye, keeps your gaze and doesn't let you get past it. It calls to mind Barnett Newman who would also spread the colours of his paintings to both extremities of the wall.

The relationship between this drawing and Richard Serra's sculptures is obvious: it is made with the same approach that was already visible in "Strike: to Roberta and Rudy" in 1969-1971 (previously part of the Panza

d'acier dressé à la verticale, encasté dans l'angle d'une pièce et la séparant en deux parties distinctes. Plus tard à l'extérieur, sa sculpture en courbe *Titled Arc*, monumentale, péremptoire, érigée en 1981 à New York, Federal Plaza devant l'immeuble d'une administration, a dû être démontée à la demande du public en raison de l'écran infranchissable au regard qu'elle avait installée à cet endroit fréquenté. *Wall to Wall* en 1983, une cloison en acier haute de 1,37m et mesurant 16,46 m de longueur, séparait franchement l'espace d'une galerie tokyoïte en deux parties sans communication entre elles. Arrêter le regard, construire d'autres espaces, créer de nouveaux déplacements. Le dessin *St Louis IV* est d'ailleurs

en rapport avec le St Louis Project développé par l'artiste pendant une dizaine d'années et qui a abouti à l'installation de la sculpture *Twain* à Saint-Louis (Missouri) en 1982: devant le Palais de justice, dans le City Park, un enclos disposé sur un plan triangulaire irrégulier composé de sept énormes plans horizontaux qui enferment le regard, tout en le laissant s'échapper par quelques fentes et vers le haut où règnent les gratte-ciel.

Le dessin est ici plus radical, plus abstrait, privé de tout contexte. À la présence s'ajoute le mutisme: l'œuvre est, elle ne parle pas.

Serge Lemoine

*di Biumo* collection, presently at the Guggenheim Museum, New York), a steel rectangle, standing vertically, embedded in the corner of a room, separating it into two distinct zones. Later, his monumental, decisive, curved sculpture "Titled Arc," erected in 1981 on Federal Plaza, New York, in front of a government building, was dismantled on public demand, because it created a wall that obscured the view of passersby in this busy zone. "Wall to Wall" in 1983, a 1.37 m high, 16.46 m long steel partition split a Tokyo gallery into two non-communicating parts. Obscuring vision, building other spaces, creating new paths of movement. The drawing, "St

*Louis IV*" is also linked to the St Louis Project developed by the artist over a decade and which resulted in the installation of the sculpture "Twain" in Saint-Louis (Missouri) in 1982: in front of the Courthouse, in City Park, in an enclosure arranged on an irregular triangular area made up of seven enormous horizontal planes that capture the eye, proving a few slots to look through out and upwards towards the skyscrapers.

The drawing here is much more radical, more abstract, devoid of any context. To its presence is added its silence: the work is, but does not speak.

Serge Lemoine



Richard Serra, *Twain* (détail), à St. Louis dans le Missouri, 1981 D.R.

**Joan MITCHELL**

1925-1992

**Sans titre – 1976**

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Joan Mitchell»,  
contresignée au dos «Joan Mitchell»  
100 x 81 cm

**Provenance:**

Galerie Jean Fournier, Paris

Acquis directement auprès de cette  
dernière par l'actuel propriétaire  
en 1976

Cette œuvre est enregistrée dans les  
archives de la Galerie Jean Fournier  
sous le n°CF.3.6.7.

*Oil on canvas; signed lower right  
and signed again on the reverse;  
39 3/8 x 31 7/8 in.*

400 000 - 600 000 €



Fr

«Je peins d'après des paysages remémorés que j'emporte avec moi et le souvenir des sentiments qu'ils m'ont inspirés et qui, bien évidemment, sont transformés», dit Joan Mitchell en 1986 dans un entretien avec le critique Yves Michaud, puis: «Je préfère laisser la nature à elle-même. Je n'entends pas l'améliorer, je ne pourrai jamais la refléter. J'aime mieux peindre ce qu'elle me laisse en dedans». La peinture de Joan Mitchell, que les historiens de l'art qualifient parfois d'impressionniste abstrait, exprime en effet une impression, celle de la nature qui fait écho en elle-même et qu'elle retranscrit sur la toile par la prisme de son interprétation sensorielle. Ses peintures expriment une effusion de sentiments, aux couleurs brossées à fleur de peau, ballottées entre l'acuité de l'impression et la vivacité de la palette.

Dans *Sans titre*, 1976, il s'agit précisément de cela. Joan Mitchell

se saisit de deux tonalités –le bleu et le blanc– qu'elle conjugue pour évoquer un paysage imaginaire mais universel qui incite l'esprit à voguer entre les espaces définis spontanément. Une source de lumière attire l'œil au centre du tableau dans l'illusion d'un horizon lointain: sa contemplation guide le spectateur vers un hédonisme authentique.

La peinture de Joan Mitchell est apaisée mais franche. Les couleurs sont appliquées inégalement, revendiquant la liberté du geste qu'elle doit peut être à son ami Sam Francis ou à Jean-Paul Riopelle qui partagera par ailleurs sa vie dès les années 1950.

Joan Mitchell élit domicile à Paris en 1959 pour s'installer quelques années plus tard à Vêtheuil sur les bords de Seine, dans la même maison que, sans étonnement, Claude Monet avait habitée avant de déménager près de Giverny. La filiation artistique s'épanouit avec

En

**"I paint landscapes from memories that I've kept with me and from the feelings that they inspired in me and which have of course been transformed," said Joan Mitchell in 1986 in an interview with art critic Yves Michaud. Then: "I prefer to leave nature to itself. I do not wish to alter it and I will never be able to portray it. I prefer to paint what it leaves inside me." The American painter to whom art historians sometimes referred as an abstract impressionist, painted in fact what were impressions, impressions of nature that resonated inside her and that she transcribed onto canvas using the prism of her sensorial interpretation. Her paintings express a gush of feelings, colours applied with great sensitivity, buffeted between the acuteness of impression and the vibrancy of the palette.**

In *"Sans titre," 1976, that*

is exactly what we see. Joan Mitchell uses two colours –blue and white– that she combines to evoke an imaginary yet universal landscape that incites the mind to travel spontaneously between the spaces defined. A source of light attracts the eye to the centre of the painting, to the illusion of a distant horizon: its contemplation guides the onlooker towards genuine hedonism.

Joan Mitchell's paintings are calm but candid. The colours are applied unevenly, a callback to the freedom of brush stroke that she perhaps owed to her friend, Sam Francis, or to Jean-Paul Riopelle who shared her life as of the 1950s.

Joan Mitchell moved to Paris in 1959, and then a few years later to Vêtheuil on the banks of the Seine, to the same house in which, not surprisingly, Claude Monet had lived before moving



Claude Monet, *Nymphéas*, 1917-19 © Musée Marmottan D.R.

Fr

poésie dans les mêmes espaces d'inspiration et on lit dans l'œuvre de Joan Mitchell, comme dans celle des expressionnistes abstraits avec qui elle partage pour un temps les vues –Pollock, de Kooning, Motherwell, Kline, Rothko, Still–, une fascination pour le Monet tardif.

Ainsi *Sans titre*, 1976 évoque les derniers paysages lacustres de Monet des années 1920 à l'instar de *Nymphéas*, 1917-1919 conservé au Musée Marmottan à Paris. Ici les nymphéas se muent en touches de couleurs abstraites où le paysage n'est plus que souvenir et la toile, la trace vivante de sa retranscription. Les couleurs se débrident du noir au rosé sur un fonds blanc comme celui de *Sans titre*, se désolidarisant d'un réalisme fidèle. Le tableau se réclame de l'esprit, d'une connaissance sensorielle primaire. Les deux œuvres, pourtant très différentes à la fois dans la technique et dans la palette, se rejoignent dans

la recherche d'un bonheur essentiel et d'une re-création de la nature à l'aune des ressentis des artistes. Le parallèle est souvent étudié, ainsi par le Musée des Beaux-Arts de Caen lors d'une exposition de Joan Mitchell en 2014 où le commissaire Philippe Piguet fait côtoyer notamment des œuvres de l'artiste américaine avec deux nymphéas de l'impressionniste français.

« Tandis que vous cherchez philosophiquement le monde en soi, j'exerce simplement mon effort sur un maximum d'apparences, en étroites corrélations avec des réalités inconnues. » Appliquons donc ces mots de Monet à la contemplation du tableau de Joan Mitchell.

En

nearer to Giverny. Artistic filiation flourishes poetically in the same places of inspiration and we read in Joan Mitchell's works, as in those of abstract expressionists which whom she shared views for a while –Pollock, de Kooning, Motherwell, Kline, Rothko, Still–, a fascination for later works by Monet.

Thus "Sans titre," 1976 brings to mind Monet's last freshwater landscapes from the 1920s, such as "Nymphéas," 1917-1919 conserved at the Musée Marmottan in Paris. Here, the water lilies become abstract touches of colour where the landscape is no longer but a memory and the canvas, the living proof of its portrayal. Colours are unleashed, from black to pink on a white background, like in "Sans titre," doing away with faithful realism. The painting claims to draw on the spirit, on a primal sen-

sorial knowledge. Both works, albeit very different, both in respect of technique and pallet, come together in the search for an essential joy and the recreation of nature that depend on the artists' feelings. The parallel is often studied. Such was the case with the Caen Musée des Beaux-Arts during an exhibition on Joan Mitchell in 2014, where the commissioner Philippe Piguet brought together works by the American artist and two of the water lily paintings by the French Impressionist.

"While you philosophically seek out the world itself, I exercise simply my effort on a maximum of appearances, in straight correlation with unknown realities." Let us thus apply these words by Monet to the contemplation of Joan Mitchell's painting.

## Simon HANTAÏ

1922-2008

### Tabula – 1980

Acrylique sur toile  
Signée des initiales et datée  
en bas à droite «S.H., 1980»  
230 x 416 cm

**Provenance:**

Galerie Jean Fournier, Paris  
Acquis directement auprès de cette  
dernière par l'actuel propriétaire  
en 2010

**Exposition:**

New York, Paul Kasmin Gallery, *Simon  
Hantaï*, mars-avril 2010, reproduit  
en couleur (non paginé)  
Paris, Centre Pompidou, *Simon Hantaï*,  
mai-septembre 2013, p. 319, reproduit  
en couleur sous le n°125, p. 194

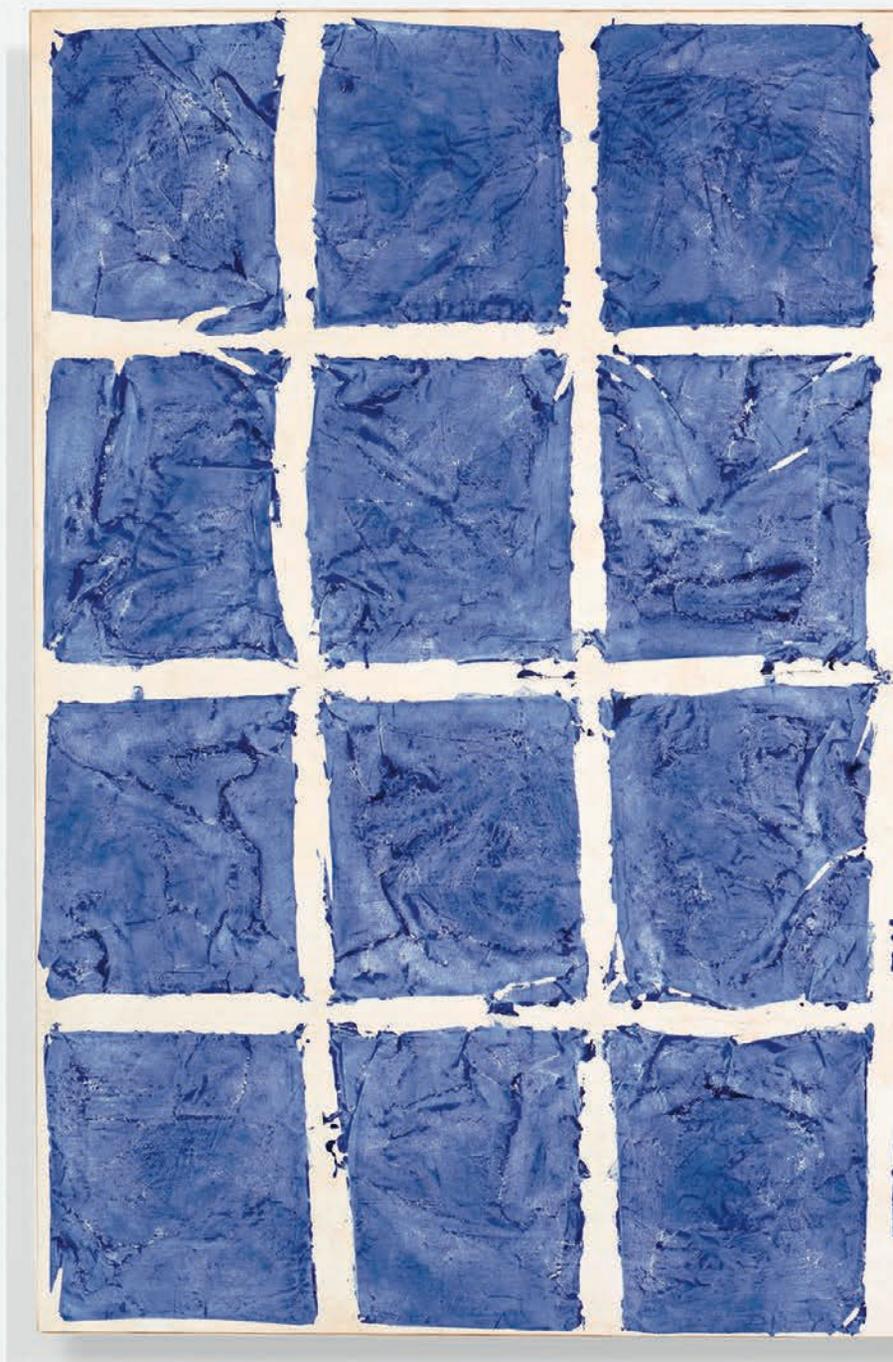
**Bibliographie:**

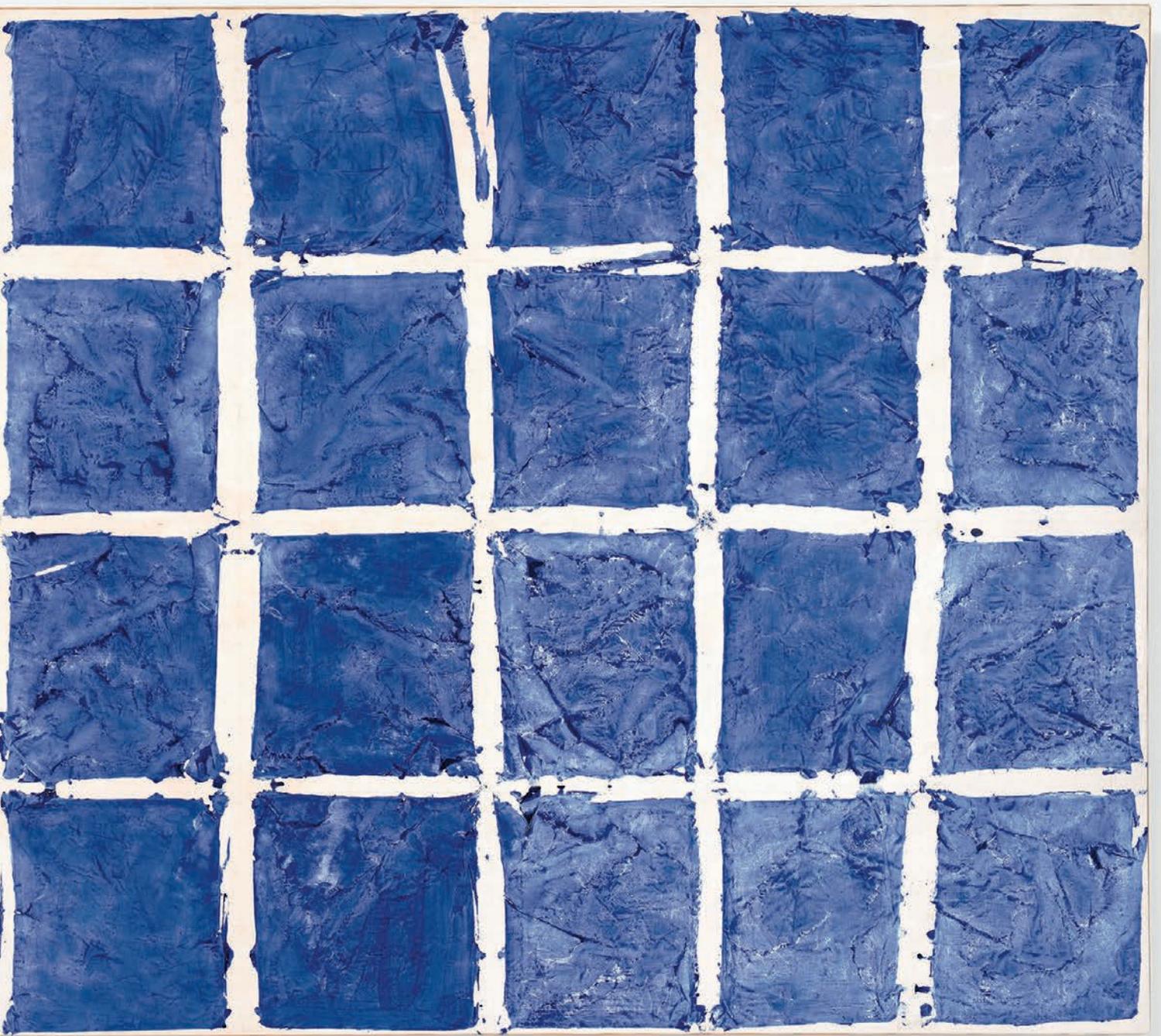
A. Berecz, *Simon Hantaï: Catalogue  
Raisonné, Volume 2, 1960-2001*, Editions  
Kalman Maklary Fine Arts, 2013, p. 373,  
reproduit en couleur p. 323

Cette œuvre est enregistrée dans les  
Archives de la Galerie Jean Fournier  
sous le n°CF.4.0.49.

*Acrylic on canvas; signed with  
the initials and dated lower right;  
90 1/2 x 163 3/4 in.*

350 000 - 450 000 €





## Simon HANTAÏ

1922-2008

Tabula – 1980



Exposition *Hantaï* à la Paul Kasmin Gallery de New York en 2010 en présence du lot 52  
© Paul Kasmin Gallery, NY D.R.

Fr

Lorsqu'André Breton, déclare que Simon Hantaï est animé par «la lumière du jamais vu», il ne se doute peut-être pas que l'artiste érige précisément ces mots en impératif catégorique. Le chef de fil du surréalisme scande en réalité les raisons mêmes qui incitent le peintre hongrois à quitter le navire surréaliste quelques années après cette déclaration. Hantaï désire partir à la recherche de l'inconnu, larguer les acquis, les influences qu'il a épousées auparavant et se livrer corps et âme à la création ex-nihilo.

Chaque œuvre de l'artiste est ainsi soumise à l'aléa du pliage, renonçant à tout contrôle sur la production. Ne connaissant pas à l'avance ce qu'il va réaliser, Hantaï invente une technique à l'aveugle : celle du pliage dont les lignes seules déterminent progressivement le résultat peint. Chaque œuvre constitue une aventure nouvelle,

spontanée mais contrôlée par l'artiste qui établit certaines règles applicables de façon récurrente. Avec le pliage, Hantaï répond à la question «comment banaliser l'exceptionnel? Comment devenir exceptionnellement banal?» Le hasard côtoie l'anodin.

Avec la série des *Tabulas*, Hantaï explore l'idée d'infini et pousse à l'extrême le principe de la répétition. Il s'agit de réfléchir à l'espace, sa perception et comment l'habiter avec la peinture. Les *Tabulas* occupent deux périodes distinctes dans la carrière de Simon Hantaï. La première s'étend de 1972 à 1976, et la seconde, de laquelle est issue l'œuvre présentée, de 1980 à 1982. Cette dernière période est d'autant plus importante qu'elle représente un regain de dynamisme dans la carrière du peintre qui reprend le travail après une pause de trois ans pendant laquelle il affirme que le marché de l'art s'est dévoyé et qu'il

En

When André Breton stated that “the light of that which had never been seen” fuelled Simon Hantaï, he possibly didn't suspect that the artist made these very words an unconditional imperative. In reality, the leader of Surrealism was speaking of the very reasons that incited the Hungarian painter to leave the Surrealist ship just a few years after this declaration. Hantaï wanted to head off in search of the unknown, ditch what had been acquired, influences that he had previously embraced, and give himself over body and soul to creation ex-nihilo.

Each of the artist's works is thus subject to the hazard of folding, with all control over production relinquished. Not knowing in advance what he would achieve, Hantaï invented a blind technique: that of “pliage” (folding) where only the fold

lines progressively determined the painted result. Each work constituted a new adventure, spontaneous but controlled by the artist who established certain rules recurrently applicable. With folding, Hantaï replied to the question “how can one trivialise that which is exceptional? How can something become exceptionally trivial?” Chance goes hand in hand with the mundane.

With the “*Tabulas*” series, Hantaï explored the concept of infinity and pushed the principle of repetition to the limit. It was about thinking about space, its perception, and how to populate it with paint. The “*Tabulas*” occupied two distinct periods in Simon Hantaï's career. The first ran from 1972 to 1976, and the second, from which the work presented comes, ran from 1980 to 1982. This latter period was even more important as it repre-



Henri Matisse, *Nu Bleu Assi II*, 1952  
© Centre Pompidou, Paris D.R.

Fr

préfère s'en retirer. Ce moment d'arrêt le nourrit et le mène à une véritable phase de maturité. *Tabulas* en constitue un exemple révélateur.

En effet, *Tabulas* se distingue par des modules tabulaires étendus, une présence des réserves marquée et des étoilements aux intersections. L'importance de la couleur, visible ici dans le magnifique monochrome bleu, ainsi que le dialogue avec les réserves situées sur le même plan que la couleur, relève de l'admiration d'Hantai pour Cézanne et son goût pour le « pas vraiment fini », selon ses propres mots.

Ainsi, dans *Les Grandes Baigneuses*, Cézanne laisse volontairement les pieds de la femme centrale inachevés. Hantai appréciait particulièrement ce tableau qui démontrait selon lui, l'empêchement de Cézanne, son incapacité à maîtriser totalement la toile. *Tabula* (1980) fait également écho aux papiers découpés de Matisse qui nour-

rissent continuellement l'œuvre de Simon Hantai. Dans les nus bleus, qu'Hantai admire au Musée des Arts Décoratifs en 1961, Matisse célèbre la surface non peinte qui perce le monochrome. Pour Simon Hantai, le blanc représente la lumière, il donne sens aux éclats de couleur. La lumière, confie-t-il, « est nécessairement le fondement du monde, le symbole d'une ouverture sur l'infini... ».

En

sented a renewed momentum in the career of the painter who had started working again after a 3-year hiatus, during which he had stated that the art market had derailed and that he preferred to pull out of it. This break nurtured him and brought him into a veritable phase of maturity. "Tabulas" is a prime example of that.

"Tabulas" effectively stands out with its extensive tabular modules, a prominent presence of reserved zones, and stars at the junctures. The importance of colour, visible here in the splendid blue monochrome, along with the interchange with the reserved zones located on the same plane as the colour, come from Hantai's admiration for Cézanne and his taste, in his own words, for the "not quite finished." Thus, in "Les Grandes Baigneuses," Cézanne voluntarily left the

central woman's feet unfinished. Hantai had a particular liking for this painting, which to his mind demonstrated Cézanne's limitation, his incapacity to totally master the work. "Tabula" (1980) also echoes Matisse's cut papers, which were a permanent source of reference for Simon Hantai's work. In the naked blues, that Hantai admired at the Musée des Arts Décoratifs in 1961, Matisse showcased the non-painted surface that emerged through the monochrome. For Simon Hantai, white represented light and gave meaning to bursts of colour. Light, he said, "is necessarily the basis of the world, the symbol of an opening onto infinity..."

**Sol LEWITT**

1928-2007

**Serial Project #1 (B-8, D-8) – 1966-67**

Email sur métal  
23,50 x 49,50 x 22 cm

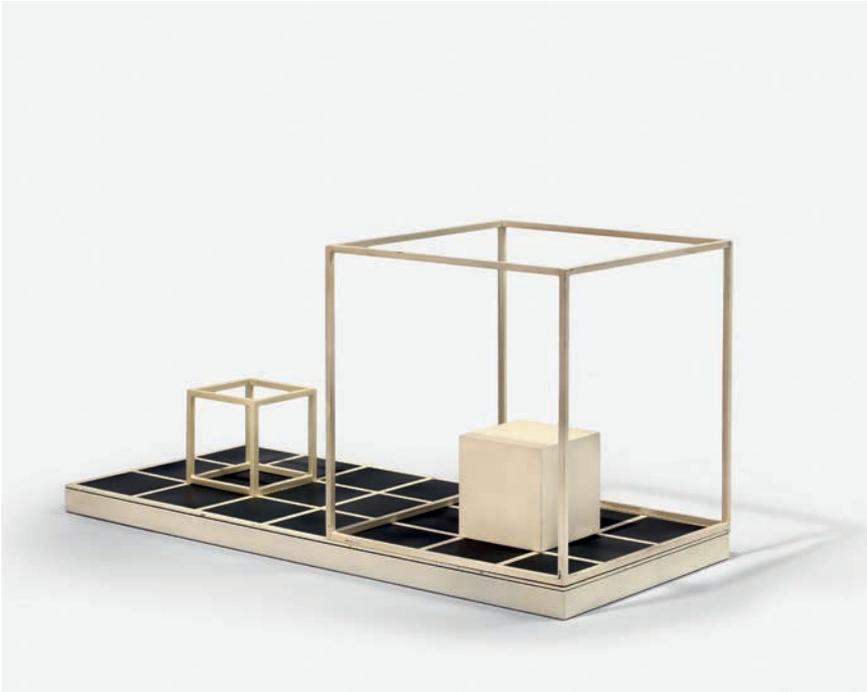
**Provenance:**

John Weber Gallery, New York  
Acquis directement auprès de cette  
dernière par l'actuel propriétaire

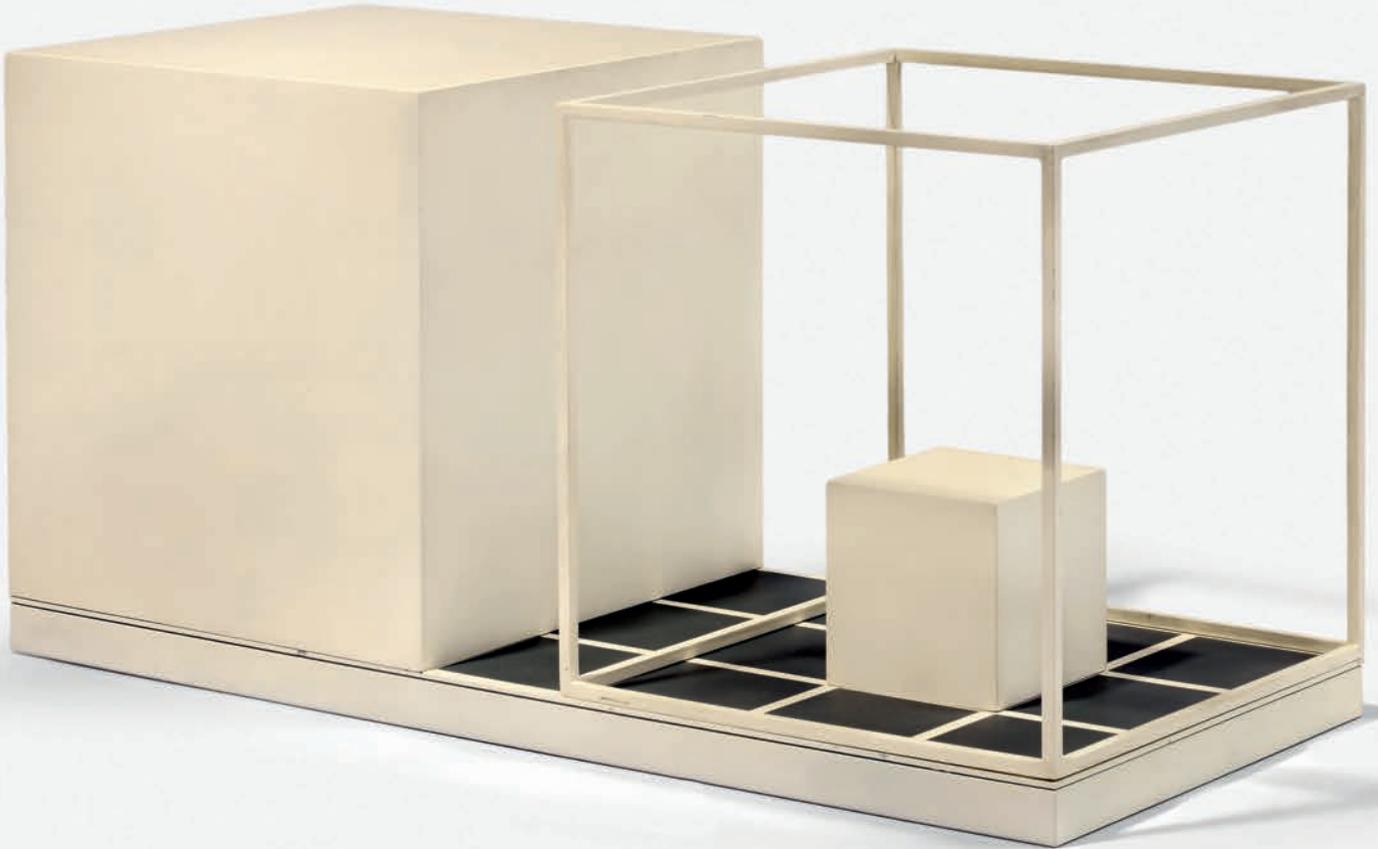
Un certificat de l'artiste  
sera remis à l'acquéreur.

*Enamel on metal;*  
*9 1/4 x 19 1/2 x 8 5/8 in.*

80 000 - 120 000 €



Autre vue sans le cube de gauche



**Sol LEWITT**

1928-2007

Serial Project #1 (B-8, D-8) – 1966-67



Sol LeWitt, *Serial Project #1 (ABCD)*, 1966  
© MOMA, NY D.R.

Fr

En 1966-1967, Sol LeWitt développe *Serial Project #1*, quatre pièces en neuf parties placées sur une base en forme de grille qui explorent le connu et l'inconnu dans un cadre fini qui s'épuise de lui-même. Ici, l'ordre sensoriel ou perceptuel est très clairement négligé au profit de l'ordre conceptuel, car le projet répond à l'idée de LeWitt d'un art «non-visuel» qui pourrait être créé (et apprécié) par une personne non-voyante. Le projet dans son ensemble doit être lu séquentiellement et conceptuellement; dans certaines parties,

les éléments fermés sont contenus dans des éléments ouverts, si bien que les deux sont visibles; dans d'autres parties, les éléments ouverts sont contenus dans des éléments fermés, ou des éléments fermés dans d'autres éléments fermés, ce qui oblige le regardeur à croire ce qu'il ne peut pas voir. Cette juxtaposition de la compréhensibilité ouverte du système et de l'invisibilité de certaines formes qu'il génère se retrouve dans [*Serial project #1 (B-8, D-8) - 1966-67*].

Lucy R. Lippard

En

**In 1966-1967, Sol LeWitt developed "Serial Project #1," four structures in nine parts placed on a grid, which explores the known and the unknown within a defined framework, which spends itself. Here, sensual or perceptual order is clearly neglected in favour of conceptual order, as the project is in line with LeWitt's idea of "non-visual" art that could be created (and appreciated) by a blind person. The project as a whole should be considered both sequentially and conceptually; in certain parts, the**

**closed elements are contained within open elements, so that both are visible; in other parts, the open elements are contained within closed elements or closed elements are contained within other closed elements, which obliges the onlooker to believe that which he cannot see. This juxtaposition of the system's open intelligibility and the invisibility of certain forms it generates can be seen in [*"Serial project #1 (B-8, D-8)" - 1966-67*].**

Lucy R. Lippard



Sol LeWitt avec une de ses œuvres dans les années 60  
© Sofia LeWitt D.R.

## Pierre SOULAGES

Né en 1919

### Peinture 130 x 92, 29 mars 88 – 1988

Huile sur toile

Signée et titrée au dos «Soulages,

Peinture 130 x 92, 29 mars 88»

130 x 92 cm

#### Provenance:

Art Point Gallery, Tokyo, 1989

Collection particulière

Vente, Londres, Christie's, 28 juin

2002, lot 218

Collection particulière

Vente, Paris, Étude Cornette de Saint-

Cyr, 2 juillet 2003, lot 33

Acquis au cours de cette vente

par l'actuel propriétaire

#### Bibliographie:

P. Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet,*

*Peintures, volume III, 1979-1997,*

Éditions du Seuil, Paris, 1998,

reproduit en couleur sous le n°943,

p. 200 (année erronée)

*Oil on canvas;*

*signed and titled on the reverse;*

*51 1/4 x 36 1/4 in.*

500 000 - 700 000 €



**Pierre SOULAGES**

Né en 1919

Peinture 130 x 92, 29 mars 88 – 1988



Laurent Grasso, *Otto*, 2018  
© Édouard Malingue Gallery, HK D.R.

Fr

«Les matières [que j'utilise] sont proches de ce qui m'est fraternel: la terre, les pierres, les vieux bois, le goudron, le fer rouillé [...] Je les ai toujours préférées aux matières lisses, unies, pures et sans vie. [...] Cette rudesse contient aussi de grandes subtilités». L'approche artistique de Pierre Soulages se veut au plus proche de l'essence première des choses. Aussi, voue-t-il une admiration inconditionnelle pour la peinture préhistorique qui définit non seulement l'origine de l'acte créatif mais aussi la nature singulière de l'homme. «C'est tellement important les origines! L'homme est le seul être vivant qui peigne... [...] Dans la grotte Chauvet, à Altamira ou à Lascaux, ils peignaient dans le noir absolu et ils peignaient avec quoi? Avec du noir [...] qu'ils fabriquaient avec du charbon qu'ils écrasaient et qu'ils projetaient sur les parois des grottes.» Dans la peinture de Soulages, l'utilisation quasi exclusive du noir se veut un manifeste revendiquant l'extraordinaire pluralité de cette couleur qui s'exprime en dehors d'elle-même, devant la toile,

transmutant la lumière. Parce qu'il contient le tout, le noir de Soulages invoque l'origine même ainsi que toutes ses potentialités s'adressant alors au spectateur mué par la force résonnante de l'archaïque et l'horizon du possible.

Dans *Peinture 130 x 92, 29 mars 88*, Soulages brosse une peinture en cinq parties horizontales noires chacune délimitée par une ligne marquant une nette fracture. Certains espaces sont remplis uniformément de noir aux traits ordonnés et parallèles, d'autres sont striés complètement ou partiellement, indiquant un changement de sens dans l'application du trait. Comme l'explique l'artiste, la peinture est une «multiplicité d'états selon la lumière». La formule opère ainsi dans cette œuvre, la lumière s'infiltrant encore différemment selon la nature du trait, sa direction, et l'épaisseur de la peinture, créant des reflets faisant miroiter des couleurs. Cette primordialité accordée au noir ainsi que la profondeur originelle des toiles outrenoir de Soulages ouvrent un dialogue intéressant avec la récente vidéo de

En

"The materials [that I use] are very close to what is fraternal to me: earth, stones, old wood, tar, rusty iron [...] I have always preferred them to smooth, regular, pure and lifeless materials. [...] This roughness also harbours great subtleties." Pierre Soulages' artistic approach seeks to be closest to the essence of things. Thus, he has an unconditional admiration for prehistoric painting that he defines not only as the origin of the act of creation but also of man's singular nature. "Origins are so very important! Man is the only living creature who paints... [...] In the Chauvet Cave, in Altamira or in Lascaux, they painted in the total dark and with what did they paint? With black [...] that they made with charcoal that they crushed and projected across the cave walls." In Soulages' painting, the almost exclusive use of black is intended as a declaration that proclaims the extraordinary plurality of this colour, which expresses itself outside of itself, in front of the canvas, transforming the light.

Because it contains everything, Soulages' black asserts the origin itself as well as all of its potential, addressing the onlooker who is completely altered by the resonant force of the archaic and the horizon of what is possible.

In "Peinture 130 x 92, 29 mars 88," Soulages depicts a painting in five horizontal black sections, each demarcated by a line that signifies a clear division. Certain spaces are uniformly full of orderly, parallel black lines; others are completely or partly striated, indicating a change in direction in the application of the brush stroke. As the artist explains, painting is a "multiplicity of states according to light". This formula thus operates within this work, with the light penetrating differently still according to the nature of the brush stroke, its direction and the thickness of the paint, creating hues that glimmer with colours. This absolute priority given to black, along with the original depth of Soulages' outrenoir paintings, opens up an interesting dialogue with French

Fr

l'artiste contemporain français Laurent Grasso, intitulée *Otto* et actuellement exposée dans le cadre de la 21<sup>e</sup> Biennale de Sydney. L'œuvre de vingt et une minutes tournée sur les terres aborigènes des Territoires du Nord constitue un projet de fiction explorant la force spirituelle de ces lieux sacrés dont des caméras ont mesuré l'émission de radiations. Un moment central de la vidéo montre une sphère diaphane avançant et tournant sur elle-même et traversée par la lumière intense du soleil de midi. Au cœur de cette sphère, d'abord vide, évolue un nuage noir à la forme indistincte qui est irradié par la lumière changeante en fonction des mouvements et des formes sur son passage. Dans sa recherche de l'immatériel et l'intangible, Laurent Grasso rejoint ici Soulages en ce qu'ils touchent tous deux à la présence sensible de la nature, explorant les origines et découvrant les forces inconscientes du visible et de l'invisible.

En

contemporary artist, Laurent Grasso's recent video, "Otto" that is presently on show at the 21<sup>st</sup> Biennale of Sydney. The 21-minute work produced in the Aboriginal lands in the Northern Territory is a fictional project that explores the spiritual strength of these sacred places and of which the cameras measured radiation emissions. One pivotal point of the video shows a diaphanous sphere that moves forward, turning on itself, through which the intense light of the midday sun passes. At the heart of this sphere, which is empty at first, evolves a black cloud with an indistinct shape, lit up by the changing light, according to its movements and the shapes it encounters in its path. In his quest for the immaterial and intangible, Laurent Grasso converges with Soulages here in that they both touch on the sensitive presence of nature, exploring origins and discovering the unconscious forces of the visible and invisible.



**Martin BARRÉ**

1924-1993

89-90-82 x 138 – 1989-90

Acrylique sur toile  
Signée et titrée au dos  
«Barré, 89-90-82 x 138»  
82 x 138 cm

**Provenance:**

Galerie Laage Salomon, Paris  
Collection particulière, Paris  
Vente, Paris, Étude Briest,  
16 décembre 2000, lot 294  
Collection particulière, France

**Exposition:**

Paris, Galerie Nationale du Jeu  
de Paume, Martin Barré, Les années  
quatre-vingt, février-avril 1993,  
reproduit en couleur sous le n°37,  
p. 27

*Acrylic on canvas;  
signed and titled on the reverse;  
32 1/4 x 54 3/8 in.*

60 000 - 80 000 €

Fr

En

«Depuis 1972, Martin Barré travaille par séries, c'est-à-dire que sur un groupe de tableaux donné, dont le nombre est variable, il va exploiter simultanément l'éventail des possibilités ouvertes à partir de la structure qu'il a choisie. Il s'agit plus d'un ensemble que d'une série dans la mesure où il n'y a pas de progression ou de développement d'un tableau à l'autre, mais, au contraire, chaque tableau contient tous les autres et peut en être dissocié. On remarquera aussi que le rejet de tout illusionnisme couplé à la préoccupation essentielle du temps et de l'espace amènent l'artiste à ne jamais intituler ses tableaux autrement que par la date de leur réalisation –leur série– suivie de leurs dimensions ».

Ann Hindry, extrait du dépliant accompagnant l'exposition *Martin Barré*, Jeu de Paume, Paris, 1993

**"Since 1972, Martin Barré has worked in series, meaning that on a group of works, of which the number is variable, he will simultaneously use the whole spectrum of possibilities that are presented by the structure he has chosen. It is more of an ensemble than a series in the sense that there is no progress or development from one work to another, but on the contrary, each work contains all the others and can be isolated from them. Also noticeable is that the rejection of any illusionism coupled with a major preoccupation with time and space bring the artist to use no other title for his works than their date of execution - their series – followed by their dimensions."**

Ann Hindry, excerpt from the brochure accompanying the "Martin Barré" exhibition, Jeu de Paume, Paris, 1993



## Damien HIRST

Né en 1965

### Cefoxitin – 2010

Household gloss sur toile  
Signée, datée et titrée au dos  
«Cefoxitin, Damien Hirst, 2010»  
50 x 72 cm

**Provenance:**

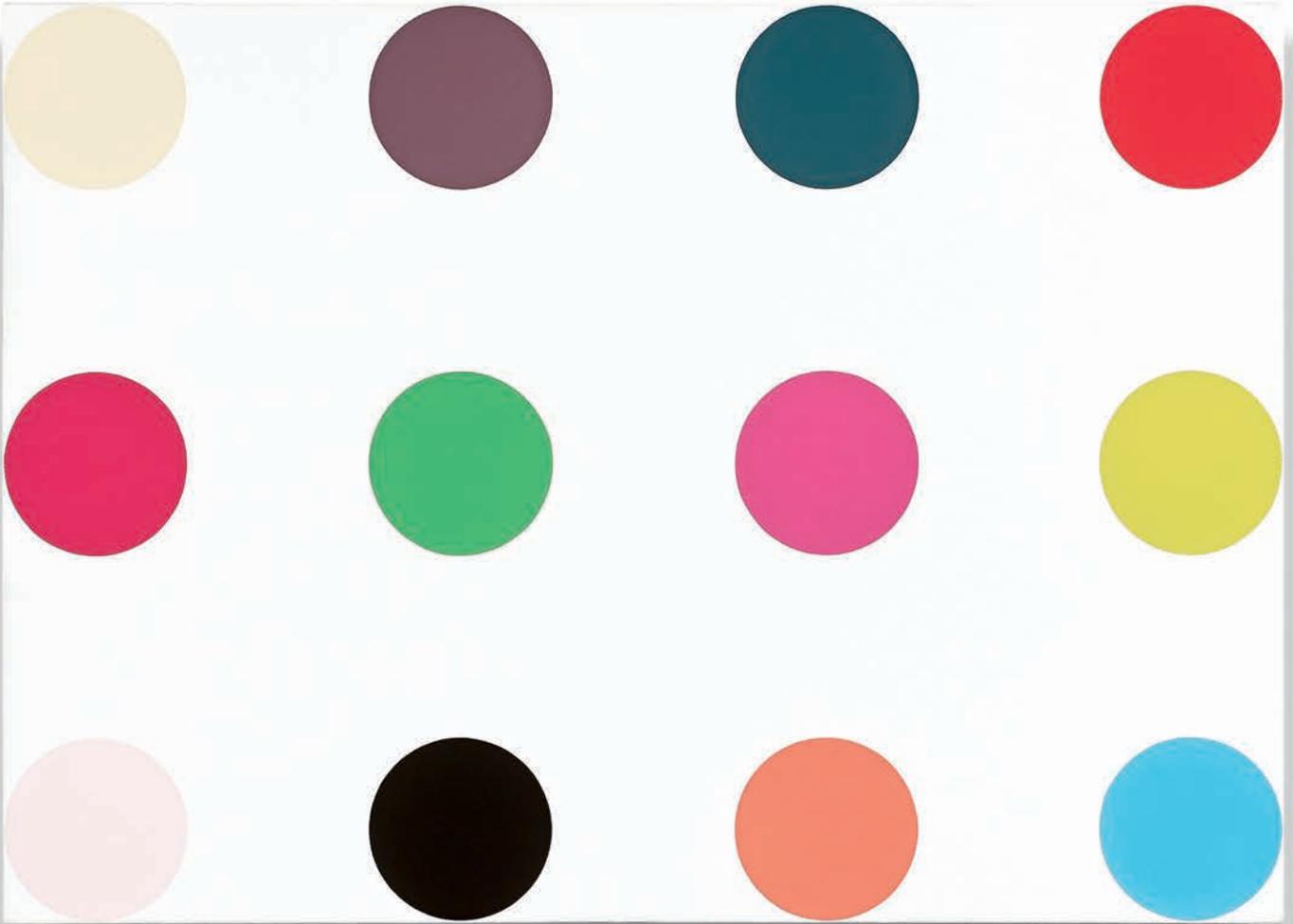
Collection particulière  
Collection Tissoni, Colombie

**Bibliographie:**

*Damien Hirst, The Complete Spot  
Paintings 1986-2011*, Éditions Other  
Criteria & Gagosian Gallery, 2013,  
p. 860, reproduit en couleur p. 703

*Household gloss on canvas;  
signed, dated and titled on the reverse;  
19 5/8 x 28 3/8 in.*

120 000 - 180 000 €



**Damien HIRST**

Né en 1965

Cefoxitin – 2010



Damien Hirst, *Lullaby, The Seasons* (détail), 2002  
© Damien Hirst - Science Ltd D.R.

Fr

Lorsqu'en 2015, l'artiste britannique Damien Hirst décide d'ouvrir son restaurant à Londres, il l'inscrit dans la lignée de sa réflexion sur le monde médical. La décoration évoque des boîtes de médicaments, bouteilles de sirop ou autres gélules colorées à perte de vue.

En effet, la démarche scientifique, l'expérimentation, sont au cœur du discours de l'artiste britannique qui ne cesse, depuis ses années étudiantes, de décliner sa «pharmacy». L'œuvre présentée ici et réalisée en 2010 s'intitule *Cefoxitin*, du nom de la molécule antibiotique éponyme. La figure de proue des Young British Artists centre son propos sur l'illusion du médicament qui suggère la possibilité sans cesse renouvelée de guérir, alors que la vieillesse et la mort restent l'issue incontournable. Hisser la molécule de cefoxitine au rang d'une œuvre d'art lui confère ainsi ce statut chimérique et lui voue cyniquement une légitimité trompeuse.

En

Par ailleurs, *Cefoxitin* se compose d'une série de trois lignes horizontales chacune constituée de quatre larges pois peints d'une couleur différente et séparés d'un espace blanc de la même taille que le diamètre des pois respectant ainsi la règle appliquée à tous ses «spot paintings».

Damien Hirst lie ainsi ses deux obsessions dans l'application d'un minimalisme relayé par le titre et la rigueur rectiligne de l'esthétique du tableau. Au sujet de l'interprétation, il déclare: «Information, codes, nuancier, gens, langage, perles, assiettes, yeux, joli, mathématique, logos, art, géométrie, molécules, tâches, pois, planètes, acné, pilules, trouver le haut, le bas, quelle taille - grand ou petit, pourquoi ils sont là, ce qu'ils essaient de dire, pourquoi ils sont beaux, j'ai pas la moindre putain d'idée de ce qu'ils sont».

When in 2015, the British artist Damien Hirst decided to open his restaurant in London, it was well within the continuity of his reflection on the medical world. Its decoration brings to mind boxes of medication, bottles of syrup, or other colourful capsules, as far as the eye can see.

Effectively, scientific process and experimentation are at the heart of the main themes of the British artist who, since his student years, has endlessly reinvented his "pharmacy." The work presented here and created in 2010 is called "Cefoxitin," after the antibiotic of the same name. The figurehead of the Young British Artists focuses on the illusion of medication that suggests the never ending possibility of a cure, when in fact old age and death remain the inescapable outcome. Paving the way for cefoxitin to become a work of art, also gives it mythical status, cynically affor-

ding it a deceptive legitimacy.

On another note, "Cefoxitin" is made up of a series of three horizontal lines, each composed of four large painted spots of different colours and separated by a white space of the same size as the diameter of spots, thus respecting the rule applied to all his "spot paintings."

Damien Hirst thus links his two obsessions in the application of a minimalism relayed by the title and the straight-lined rigour of the painting's aesthetics. As regards its interpretation, he says: "Information, codes, colour charts, people, language, pearls, plates, eyes, pretty, mathematics, logos, art, geometry, molecules, blots, spots, planets, acne, pills, finding the top, the bottom, what size – large or small, why they're there, what they're trying to say, why they're pretty, I haven't the slightest fucking idea what they are."



Damien Hirst devant un de ses *Spot Paintings* à la Galerie Gagosian de New York en 2012  
© Gagosian Gallery, NY D.R.

**Jean-Michel OTHONIEL**

Né en 1964

**Sans titre (Collier noir) – 2013**

Verre de Murano et acier

Pièce unique

Hauteur: 150 cm

**Provenance:**

Atelier de l'artiste

Simon Studer Art, Genève

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Un plan de montage sera remis à l'acquéreur.

Un certificat de la Galerie Perrotin, signé par l'artiste, sera remis à l'acquéreur.

*Murano glass and steel; unique piece; height: 59 in.*

40 000 - 60 000 €

«J'ai compris alors que, pour manipuler le verre, il fallait être un virtuose et que, si je voulais le devenir, je devais cesser d'être artiste et devenir un chef d'orchestre : je travaille avec les artisans, notamment les verriers de Murano, à quatre mains».

– Jean-Michel Othoniel



**Jean-Michel OTHONIEL**

Né en 1964

Sans titre (Collier noir) – 2013



Jean-Michel Othoniel, *Les Belles Dances*, 2015, jardin du château de Versailles  
© Jean-Michel Othoniel D.R.

Fr

En 1993, Jean-Michel Othoniel décide de substituer le verre au soufre dans son travail, en tant que matière à former, à sculpter. La découverte des possibilités de ce matériau, marque un réel tournant dans sa carrière. Il en expérimente les propriétés: transformations, mutations de la matière et passages d'un état à un autre. Il va alors «blesser» le verre pour y faire apparaître des cicatrices. «Le verre est tellement complexe. (...) L'échange avec le verrier lors du soufflage est pour moi primordial. Son geste est toujours d'une grande tendresse. Et bien sûr, il y a l'immédiateté. La forme est vite présente, elle existe, on peut la ressentir», commente Othoniel.

La délicatesse du verre et la subtilité de ses couleurs participent au vaste projet de l'artiste : poétiser et réenchanter le monde. L'œuvre d'Othoniel aborde alors une phase

plus sculpturale et plus féérique. Il puise désormais son inspiration dans l'univers des contes et du religieux comme il l'explique: «J'essaie de faire des œuvres ouvertes dans lesquelles le public peut projeter ses propres histoires. Donner un moment de plaisir, c'est déjà beaucoup ». Jouant de l'aspect à la fois fragile et monstrueux du verre, le sculpteur, qui n'entend pas exclure la beauté du champ artistique, crée des formes qui rejoignent parfois le territoire de la décoration et de l'ornementation.

Parmi ses œuvres en verre, l'un des objets fétiches d'Othoniel est le collier, révélateur de sensualité cachée et révélée, de blessure et de beauté. Ce thème revient chez lui très régulièrement comme dans ses colliers géants en verre de Murano. L'œuvre que nous présentons ici avec ses 28 perles en verre noir de Murano en est un parfait exemple.

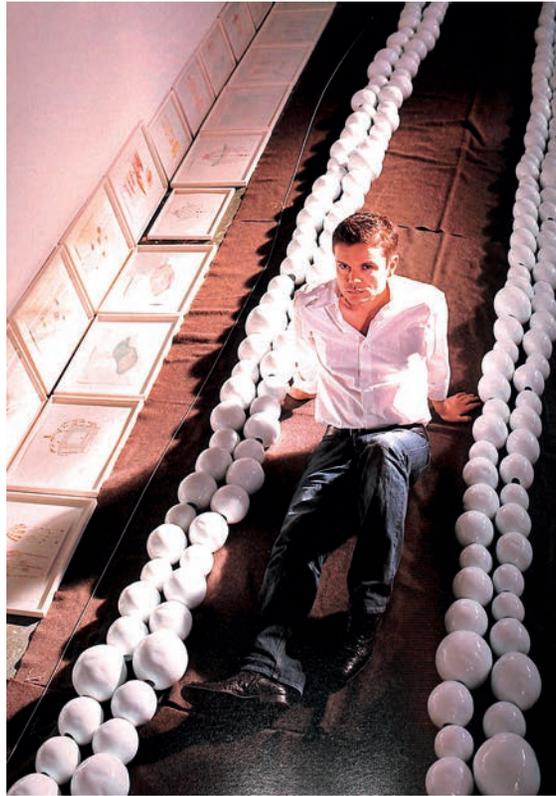
En

**In 1993, Jean-Michel Othoniel decided to mould and sculpt glass rather than sulphur. The discovery of the possibilities that glass offered marked a real turning point in his career. He experimented with its properties: transformations, alterations in the matter itself, its change from one state to another. He tried "wounding" the glass, to manifest scars. "Glass is so complex. (...) Exchanging with the glassmaker during blowing is of the essence for me. His movements are always so gentle. And of course, there's the immediacy. The shape is rapidly forthcoming, it exists, you can feel it," says Othoniel.**

**The fragility of glass and the subtlety of its colours participate in the artist's sizeable project: to bring poetry and enchantment to the world. Othoniel's work enters a phase where it is more**

sculptural and more magical. Henceforth, he draws his inspiration from fairy tales and religion, as he explains: "I try to create open-ended works on which the public can project its own stories. Offering a moment of pleasure is already quite something". Playing on the appearance of glass that is both fragile and monstrous, the sculptor, who doesn't wish to exclude beauty from the artistic sphere, creates forms that seem to be part of the realm of the decorative or ornamental.

Amongst his works in glass, one of Othoniel's fetish objects is the necklace, an indicator of hidden or revealed sensuality of suffering and beauty. It's a theme that is often present in his work, as we see with his giant Murano glass necklaces. The work we present here with its 28 beads of black Murano glass is the perfect



Jean-Michel Othoniel dans son atelier en 2005  
© Vincent Knapp D.R.

Fr

Outre la magnificence du verre, la taille imposante du collier symbolise l'envie de l'artiste de mettre en avant l'œuvre plutôt que son égo.

Pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1996, il y suspend des colliers de perles de verre dans les bambous du jardin, parant ainsi la nature de bijoux, de fruits pour les yeux...

La fragilité du verre renvoie également à la fragilité de la vie au début des années 90 quand le sida fait des ravages. En 1997, Othoniel crée *Le Collier Cicatrice*, réalisé en souvenir de l'artiste d'origine cubaine, Félix González-Torres, victime du sida. Othoniel offre alors ce petit collier de verre rouge à qui veut bien le porter. Il en porte lui-même un. En 2006, il propose *Peggy's Necklace*, un collier monumental de verre bleu sur la façade de la Collection Peggy Guggenheim à Venise.

Enfin, une première rétrospective lui est consacrée en 2011 au Centre Pompidou à Paris, et en 2015, l'artiste dévoile à Versailles *Les Belles Danses*, trois sculptures fontaines installées sur les bassins du nouveau bosquet du Théâtre d'Eau.

La magie du verre, les jeux infinis avec la lumière, la multiplication des reflets, la dimension de la sculpture et la présence dans l'espace de *Sans Titre (Collier Noir)*, 2013 interpellent le spectateur. Sans jamais l'écraser, cette sculpture lui offre l'occasion d'être à la fois partie intégrante de l'œuvre et acteur de son exposition.

En

example of that. In addition to the magnificence of the glass, the imposing size of the necklace symbolises the artist's desire to showcase his work rather than his ego.

When he worked in residency at the Villa Medici in Rome in 1996, he hung glass bead necklaces across the bamboo in the garden, thus adorning nature with jewels, like fruits for the eye...

The fragility of glass also brings us to the fragility of life at the start of the 1990s when AIDS was wreaking havoc. In 1997, Othoniel created "Le Collier Cicatrice," designed in memory of Félix González-Torres, the artist of Cuban origin, a victim of AIDS. At the time, Othoniel offered this little red necklace to whoever would wear it. He wore one himself. In 2006, he

designed "Peggy's Necklace," a monumental blue glass necklace exhibited on the façade of the Peggy Guggenheim Collection in Venice.

Finally, a first retrospective was dedicated to him in 2011 at the Centre Pompidou in Paris, and in 2015, the artist unveiled in Versailles "Les Belles Danses," three fountain-sculptures installed on the basins of the Théâtre d'Eau's groves.

The magic of glass, its boundless interactions with light, the abundance of reflections, the dimension of the sculpture and the presence within the space of "Sans Titre (Collier Noir)," 2013 catch the onlooker's attention. Without ever being overbearing, this sculpture offers him the chance to be an integral part of the work and an active participant in the exhibition.

**Jean Olivier HUCLEUX**

1923-2012

**Cimetière n°2, «Les vierges» – 1972**

Huile sur bois  
Signé et situé au dos «Hucleux,  
chemin du chateau vaux s/seine»  
198,60 x 298,40 cm

**Provenance:**

Acquis directement auprès de l'artiste  
par la Collection Jean Pigozzi, Genève

**Exposition:**

Lyon, Musée d'Art Contemporain,  
*Jean Olivier Hucleux 1971-1999*,  
octobre 1999-janvier 2000, p. 231,  
reproduit en couleur p. 69

*Oil on wood;*

*signed and located on the reverse;*  
*78 1/4 x 117 1/2 in.*

80 000 - 120 000 €

«Des amis m'ont dit de faire les *Cimetières*...  
Moi, sur le moment, j'étais un peu réticent,  
parce que je suis très respectueux de ce  
genre de choses... Et puis, mes scrupules  
se sont vite dissipés. (...) C'est une idée  
étrange, oui, mais elle apparaît très bonne,  
aussi: c'est beau, plastiquement. Et ça a pris  
un sens. C'est ce que je devais faire. J'ai fait  
des *Cimetières*, par exemple, pas des natures  
mortes représentant n'importe quoi (...).  
Il y a une continuité, j'ai coordonnée  
mon travail depuis le début. Même, par la  
dimensions des peintures, souvent – les  
*Cimetières* font 2 mètres sur 3, j'étais déjà  
préoccupé par les nombres. Pour moi,  
cela signifiait quelque chose ».

– Jean Olivier Hucleux

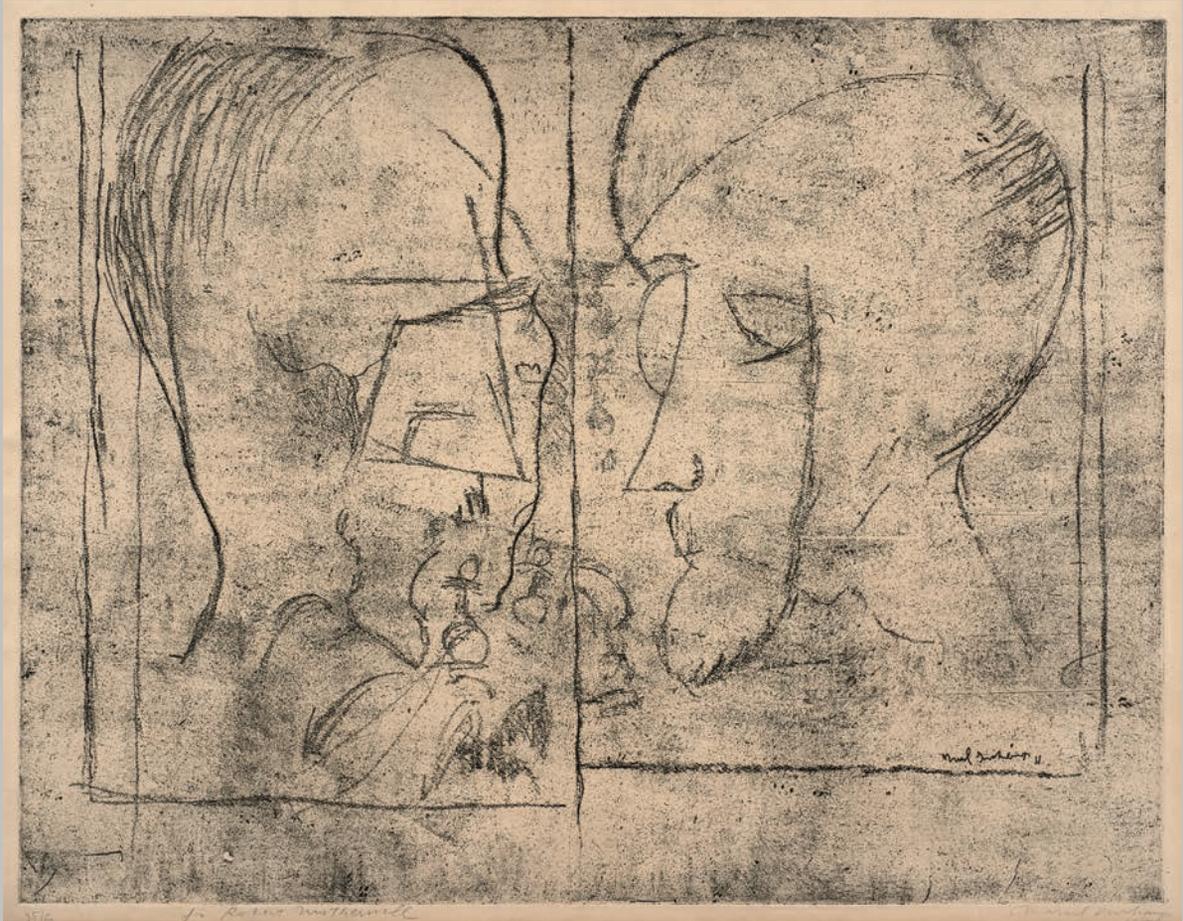




# ARTCURIAL

Marcel DUCHAMP  
Joueurs d'échec - 1965  
Eau-forte en noir signée, dédiée  
à "Robert Motherwell", datée et numérotée  
50,70 x 65,50 cm  
Bibliographie : Schwartz 621

Estimation : 10 000 - 15 000 €



## LIMITED EDITION

Vente aux enchères  
Mardi 29 mai 2018 - 19h

7 Rond-Point  
des Champs-Élysées  
75008 Paris

Contact:  
Karine Castagna  
+33 (0)1 42 99 20 28  
kcastagna@artcurial.com

# ARTCURIAL

JONONE (John Perello dit)  
Né en 1963  
A to the Z in 5 seconds - 1990  
Acrylique, peinture aérosol et collages sur toile  
Signée, datée et titrée au dos "MAR 1990"  
160 x 260 cm

Estimation : 60 000 - 80 000 €



# URBAN ART

Vente aux enchères  
Mardi 26 juin 2018

7 Rond-Point  
des Champs-Élysées  
75008 Paris

Contact:  
Karine Castagna  
+33 (0)1 42 99 20 28  
kcastagna@artcurial.com

# ARTCURIAL

Agence Culture



Yves Klein. Londres, 1957. © 2018  
Droits réservés. @Les Archives Yves Klein. @EA

# LEXPO AUGMENTÉE YVES KLEIN..

*La vibration de la couleur*

*Du 5 juillet au 30 septembre au NICETOILE*

Cet été à Nice, au Centre Nicetoile, plongez au cœur du Bleu Klein (I.K.B.) en réalité augmentée.

Une co-production de l'Agence Artcurial Culture et de LEXPO-augmentée pour HAMMERSON.

Contact:  
Anne de Turenne  
+33 (0)1 42 99 20 33  
adeturenne@artcurial.com



---

# LEMPERTZ

1798

---

Ventes aux enchères à Cologne

1-2 juin Art Moderne; Photographie; Art Contemporain



Wilhelm Lehmbruck. Büste der Knienden. 1912-1914. Terre cuite. Hauteur 43 cm. Prov.: Galerie Flechtheim; Coll. Hugo Simon. Vente le 1 juin

---

Neumarkt 3 50667 Cologne T +49 221 92 57 29 27 [modern@lempertz.com](mailto:modern@lempertz.com)  
6, rue du Grand Cerf 1000 Bruxelles T +32 2 514 05 86 [brussel@lempertz.com](mailto:brussel@lempertz.com)

# ORDRE DE TRANSPORT

## PURCHASER SHIPPING INSTRUCTION

Vous venez d'acquiescer un lot et vous souhaitez qu'Artcurial organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner soit par mail à: [shipping@artcurial.com](mailto:shipping@artcurial.com) soit par fax au : +33 (0)1 42 99 20 22 ou bien sous pli à : Artcurial – Département Transport 7 Rond-Point des Champs-Élysées – 75008 Paris

Pour tout complément d'information, vous pouvez joindre le service Douanes et Transport au +33 (0)1 42 99 16 57. Votre devis vous sera adressé par mail.

### Enlèvement & Transport

- Je viendrai enlever mes achats (une pièce d'identité en cours de validité sera demandée)  
 Je donne procuration à M./Mme./La Société:

pour l'enlèvement de mes lots et celui-ci se présentera avec, la procuration signée, sa pièce d'identité et un bon d'enlèvement pour les transporteurs.

Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport:

Date Vente Artcurial: \_\_\_\_\_  
Facture N°AC/RE/RA000 : \_\_\_\_\_  
Nom de l'acheteur: \_\_\_\_\_  
E-mail: \_\_\_\_\_  
Nom du destinataire (si différent de l'adresse de facturation): \_\_\_\_\_

Adresse de livraison: \_\_\_\_\_

N° de téléphone : \_\_\_\_\_ Digicode : \_\_\_\_\_  
Étage: \_\_\_\_\_  
Code Postal: \_\_\_\_\_ Ville: \_\_\_\_\_  
Pays: \_\_\_\_\_

Instructions Spéciales:

- \_\_\_\_\_  
 Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

### Conditions générales d'achats et assurance

L'acquéreur est chargé de faire assurer lui-même ses acquisitions, Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

- J'ai pris connaissance des Conditions Générales d'Achat  
 Merci d'inclure une assurance transport dans mon devis.

### Frais de stockage

Les meubles et pièces volumineuses ne pourront pas être enlevés chez Artcurial, ils sont entreposés dans les locaux de Vulcan Art Services, 135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers Tél.: +33 (0)1 41 47 94 00.

Le retrait s'effectue sur rendez-vous du Lundi au jeudi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 16h45, le Vendredi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 15h45

Stockage gracieux les 14 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage par lot et par semaine seront facturés par Vulcan Art Services, toute semaine commencée est due en entier. Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture et de tous les frais afférents.

Your order has to be emailed to [shipping@artcurial.com](mailto:shipping@artcurial.com) (1)  
According to our conditions of sales in our auctions:  
"All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer"

Last Name: \_\_\_\_\_  
Customer ID: \_\_\_\_\_  
First Name: \_\_\_\_\_

- I'll collect my purchases myself  
 My purchases will be collected on my behalf by:

\_\_\_\_\_   
 I wish to receive a shipping quote to the following email address (1): \_\_\_\_\_

### Shipment address

Name: \_\_\_\_\_  
Delivery address: \_\_\_\_\_

ZIP: \_\_\_\_\_ City: \_\_\_\_\_  
Country: \_\_\_\_\_  
Floor: \_\_\_\_\_ Digicode: \_\_\_\_\_  
Recipient phone No: \_\_\_\_\_  
Recipient Email: \_\_\_\_\_

### Integrated air shipment - Fedex

(If this type of shipment applies to your purchases)\*  
 Yes  No

\* Kindly note that for security reason frame and glass are removed.

### Liability and insurance

The Buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale.  
 I insure my purchases myself  
 I want my purchases to be insured by the transport agent

### Payment method

No shipment can occur without the settlement of Artcurial's invoice beforehand

- Credit card (visa)  
 Credit card (euro / master card)

Cardholder Last Name: \_\_\_\_\_

Card Number (16 digits): \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_  
Expiration date: \_\_ / \_\_  
CVV/CVC N° (reverse of card): \_ \_ \_  
I authorize Artcurial to charge the sum of: \_\_\_\_\_

Name of card holder: \_\_\_\_\_

Date: \_\_\_\_\_

Signature of card holder (mandatory): \_\_\_\_\_

Date: \_\_\_\_\_  
Signature: \_\_\_\_\_

# STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 46  
Fax.: +33 (0)1 42 99 20 22  
stockage@artcurial.com

Il est conseillé de prévenir par courrier électronique, téléphone ou fax, le département stockage de la date désirée de retrait d'un lot.

Please advise our storage department by email, telephone or fax of the date when your lot(s) will be collected.

## TABLEAUX ET OBJETS D'ART PICTURES & WORKS OF ART

Vous pouvez retirer vos achats au magasinage de l'Hôtel Marcel Dassault (rez-de-jardin), soit à la fin de la vente, soit les jours suivants :  
lundi au vendredi: de 9h30 à 18h  
(stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente)

Purchased lots may be collected from the Hôtel Marcel Dassault storage (garden level) either after the sale, Monday to Friday from 9:30 am to 6 pm. (storage is free of charge for a fortnight after the sale)

## MOBILIER ET PIÈCES VOLUMINEUSES FURNITURE & BULKY OBJECTS

• Les meubles et pièces volumineuses ne pourront pas être enlevés chez Artcurial, ils sont entreposés dans les locaux de

**Vulcan Art Services**  
135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers  
Tél.: +33 (0)1 41 47 94 00.  
Le retrait s'effectue sur rendez-vous du  
Lundi au jeudi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 16h45, Le Vendredi: de 9h30 à 12h15 et de 13h30 à 15h45

**Contacts:**  
Khadija Elhadi  
+33 (0)1 41 47 94 17  
khadija.elhadi@vulcan-france.com

**Marianne Soussy**  
+33 (0)1 41 47 94 00  
marianne.soussy@vulcan-france.com

Tél.: +33 (0)1 41 47 94 00  
Fax.: +33 (0)1 41 47 94 01

• Stockage gracieux les 14 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par Vulcan Art Services par semaine, toute semaine commencée est due en entier.

• Pour tout entreposage supérieur à 45 jours, nous vous invitons à demander un devis forfaitaire.

• Pour toute expédition de vos lots, Vulcan Art Services se tient à votre disposition pour vous établir un devis.

• L'enlèvement des lots achetés ne peut pas être effectué avant le 4<sup>e</sup> jour qui suit la date de vente.

• All furniture and bulky objects may not be collected at Artcurial Furniture, as they are stored at the Vulcan

**Fret Services warehouse:**  
135 rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers  
Monday to thursday:  
9am - 12.30pm and 1.30pm - 5pm  
Friday:  
9am - 12.30pm and 1.30pm - 4pm

**Contacts:**  
Khadija Elhadi  
+33 (0)1 41 47 94 17  
khadija.elhadi@vulcan-france.com

**Marianne Soussy**  
+33 (0)1 41 47 94 00  
marianne.soussy@vulcan-france.com

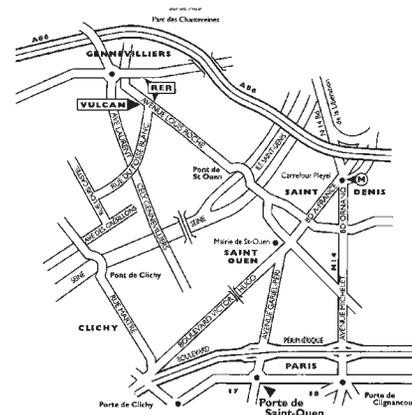
Tel.: +33 (0)1 41 47 94 00  
Fax.: +33 (0)1 41 47 94 01

• The storage is free of charge for a 14 day period after the date of sale. Thereafter storage costs will be charged by Vulcan Art Services, per week.

• Vulcan Art Services will be pleased to provide a quote, for any storage over 45 days, upon request.

• Vulcan Art Service can also provide a quote for the shipment of your purchases.

• Lots can be collected after the 4<sup>th</sup> day following the sale's date.



# CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

## ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régié par les articles L 321-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial SAS agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Artcurial SAS et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

## I. LE BIEN MIS EN VENTE

a) Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères, et notamment pendant les expositions. Artcurial SAS se tient à la disposition des acquéreurs potentiels pour leur fournir des rapports sur l'état des lots.

b) Les descriptions des lots résultant du catalogue, des rapports, des étiquettes et des indications ou annonces verbales ne sont que l'expression par Artcurial SAS de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

c) Les indications données par Artcurial SAS sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert. L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie. Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

## 2. LA VENTE

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial SAS, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial SAS se réserve le droit de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires et d'effectuer un dépôt. Artcurial SAS se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles. Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par Artcurial SAS.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial SAS pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.

Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone. À toutes fins utiles, Artcurial SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial SAS pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le dépôt de garantie sera renvoyé sous 72h. Si Artcurial SAS reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial SAS se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint. En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire. Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue ou modifié publiquement avant la vente.

f) Artcurial SAS dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs, tout en respectant les usages établis. Artcurial SAS se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots. En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial SAS, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.

Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. En cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial SAS se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque.

h) Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, Artcurial SAS pourra être conduit à utiliser à titre indicatif un système de conversion de devises. Néanmoins les enchères ne pourront être portées en devises, et les erreurs de conversion ne pourront engager la responsabilité de Artcurial SAS

## 3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

a) En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes:

- 1) Lots en provenance de l'UE:
  - De 1 à 150 000 euros: 25 % + TVA au taux en vigueur.
  - De 150 001 à 2 000 000 euros: 20% + TVA au taux en vigueur.
  - Au-delà de 2 000 001 euros: 12 % + TVA au taux en vigueur.

- 2) Lots en provenance hors UE: (indiqués par un O). Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter des frais d'importation, (5,5 % du prix d'adjudication, 20 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

- 3) La TVA sur commissions et frais d'importation peuvent être rétrocédés à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE. L'adjudicataire UE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants:

- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français et les personnes agissant pour le compte d'une entreprise, 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (Les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);
- Par virement bancaire;
- Par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

- 4) La répartition entre prix d'adjudication et commissions peut-être modifiée par convention particulière entre le vendeur et Artcurial sans conséquence pour l'adjudicataire.

b) Artcurial SAS sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire. Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée. Toute personne s'étant fait enregistrer auprès de Artcurial SAS dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial SAS dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

c) Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre Artcurial SAS, dans l'hypothèse où par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot, après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de Artcurial SAS serait avérée insuffisante.

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes. En cas de règlement par chèque,

le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque. A compter du lundi suivant le 90e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance. À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:

- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial SAS se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial SAS se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

e) Les achats qui n'auront pas été retirés dans les sept jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

f) L'acquéreur pourra se faire délivrer à sa demande un certificat de vente qui lui sera facturé la somme de 60 euros TTC.

## 4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

a) Dans l'hypothèse où deux personnes auront porté des enchères identiques par la voix, le geste, ou par téléphone et réclamation en même temps le bénéfice de l'adjudication après le coup de marteau, le bien sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les derniers enchérisseurs, et tout le public présent pourra porter de nouvelles enchères.

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, Artcurial SAS pourra utiliser des moyens vidéos. en cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

## 5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.

Artcurial SAS ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

## 6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE - REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice. En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public. Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

## 7. BIENS SOUMIS À UNE LÉGISLATION PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de specimens et d'espèces dits menacés d'extinction. Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet. Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre...quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

## 8. RETRAIT DES LOTS

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

## 9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

## 10. COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prises et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prise. La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat. Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

## PROTECTION DES BIENS CULTURELS

Artcurial SAS participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

Banque partenaire:



V\_8\_FR

# CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

## ARTCURIAL

Artcurial SAS is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L321-4 and following of the Code de Commerce. In such capacity Artcurial SAS acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial SAS and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

## I. GOODS FOR AUCTION

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions. Artcurial SAS is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial SAS of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made Artcurial SAS about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial SAS by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates. Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever. The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

## 2. THE SALE

a) In order to assure the proper organization of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial SAS before the sale, so as to have their personal identity data recorded. Artcurial SAS reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit. Artcurial SAS reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due. Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial SAS, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial SAS may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale. Artcurial SAS will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial SAS reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial SAS may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial SAS which have been deemed acceptable. Artcurial SAS is entitled to request a deposit which will be refunded within 48 hours after the sale if the lot is not sold to this buyer. Should Artcurial SAS receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference. Artcurial SAS will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, Artcurial SAS reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached. The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in or publicly modified before the sale.

f) Artcurial SAS will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom of auction and equality among all bidders, in accordance with established practices. Artcurial SAS reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale. In case of challenge or dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial SAS, the successful bidder will be the bidder who would have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated. The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjudgé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration. No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made. In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

h) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial SAS as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial SAS will not be liable for errors of conversion.

## 3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

a) In addition of the lot's hammer price, the buyer must pay the different stages of following costs and fees/taxes:

- 1) Lots from the EU:
  - From 1 to 150 000 euros: 25 % + current VAT.
  - From 150 001 to 2 000 000 euros: 20 % + current VAT.
  - Over 2 000 001 euros: 12 % + current VAT.
- 2) Lots from outside the EU: (identified by an O). In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import fees will be charged (5,5% of the hammer price, 20% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

3) VAT on commissions and import fees can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.

An EU purchaser who will submit his intra-community VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium.

The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required. The purchaser will be authorized to pay by the following means:

- In cash: up to 1 000 euros, costs and taxes included, for French citizens and people acting on behalf of a company, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens
- on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

4) The distribution between the lot's hammer price and cost and fees can be modified by particular agreement between the seller and Artcurial SAS without consequence for the buyer.

b) Artcurial SAS will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given. Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place. Any person having been recorded by Artcurial SAS has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial SAS pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial SAS, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of Artcurial SAS would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. If the buyer has not settled his invoice yet or has not collected his purchase, a fee of 50€+VAT per lot, per week (each week is due in full) covering the costs of insurance and storage

will be charged to the buyer, starting on the first Monday following the 90<sup>th</sup> day after the sale. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial SAS to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer. In addition, Artcurial SAS reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:

- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.

Artcurial SAS also reserves the right to set off any amount Artcurial SAS may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer. Artcurial SAS reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

e) For items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial SAS will be authorized to move them into a storage place at the defaulting buyer's expense, and to release them to same after payment of corresponding costs, in addition to the price, costs and taxes.

f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

#### 4. THE INCIDENTS OF THE SALE

In case of dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial SAS will be able to use video technology. Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial SAS shall bear no liability/responsability whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

#### 5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

The French state is entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force. The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention

of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days. Artcurial SAS will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

#### 6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

The copyright in any and all parts of the catalogue is the property of Artcurial SAS. Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment. Furthermore, Artcurial SAS benefits from a legal exception allowing them to reproduce the lots for auction sale in their catalogue, even though the copyright protection on an item has not lapsed. Any reproduction of Artcurial SAS catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work. The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

#### 7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

The International regulation dated March 3rd 1973, protects endangered species and specimen. Each country has its own lawmaking about it. Any potential buyer must check before bidding, if he is entitled to import this lot within his country of residence. Any lot which includes one element in ivory, rosewood...cannot be imported in the United States as its legislation bans its trade whatever its dating may be. It is indicated by a (▲).

#### 8. REMOVAL OF PURCHASES

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale. All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

#### 9. SEVERABILITY

The clauses of these general conditions of purchase are independant from each other. Should a clause whatsoever be found null and void, the others shall remain valid and applicable.

#### 10. LAW AND JURISDICTION

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.

These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France.

#### PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Artcurial SAS applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

Bank:



V\_8\_FR

## ARTCURIAL

7, Rond-Point des Champs-Élysées  
75008 Paris  
T. +33 (0)1 42 99 20 20  
F. +33 (0)1 42 99 20 21  
contact@artcurial.com  
www.artcurial.com

## ASSOCIÉS

**Comité exécutif:**  
François Tajan, **président délégué**

Fabien Naudan, **vice-président**  
Matthieu Lamoure, **directeur général d'Artcurial Motorcars**  
Joséphine Dubois, **directeur financier et administratif**

**Directeur associé senior:**  
Martin Guesnet

**Directeurs associés:**  
Stéphane Aubert  
Emmanuel Berard  
Olivier Berman  
Isabelle Bresset  
Matthieu Fournier  
Bruno Jaubert  
Julie Valade

---

**Conseil de surveillance et stratégie :**  
Francis Briest, **président**  
Axelle Givaudan, **secrétaire général, directeur des affaires institutionnelles**

**Conseiller scientifique et culturel :**  
Serge Lemoine

---

## GROUPE ARTCURIAL SA

**Président Directeur Général :**  
Nicolas Orłowski

**Président d'honneur :**  
Hervé Poulain

**Vice-président :**  
Francis Briest

**Conseil d'Administration :**  
Francis Briest, Olivier Costa de Beauregard,  
Nicole Dassault, Laurent Dassault,  
Carole Fiquémont, Marie-Hélène Habert,  
Nicolas Orłowski, Hervé Poulain

SAS au capital de 1797000 €  
Agrément n° 2001-005

## FRANCE

**Bordeaux**  
Marie Janoueix  
Hôtel de Gurchy  
83 Cours des Girondins  
33500 Libourne  
T. +33 (0)6 07 77 59 49  
mjanoueix@artcurial.com

**Artcurial Lyon**  
Michel Rambert  
Commissaire-Priseur:  
Michel Rambert  
2-4, rue Saint Firmin - 69008 Lyon  
T. +33 (0)4 78 00 86 65  
mrambert@artcurial-lyon.com

**Montpellier**  
Geneviève Salasc de Cambiaire  
T. +33 (0)6 09 78 31 45  
gsalasc@artcurial.com

**Artcurial Toulouse**  
Jean-Louis Vedovato  
Commissaire-Priseur:  
Jean-Louis Vedovato  
8, rue Fermat - 31000 Toulouse  
T. +33 (0)5 62 88 65 66  
v.vedovato@artcurial-toulouse.com

**Arqna**  
**Artcurial Deauville**  
32, avenue Hocquart de Turtot  
14800 Deauville  
T. +33 (0)2 31 81 81 00  
contact@artcurial-deauville.com

## INTERNATIONAL

**Directeur Europe :**  
Martin Guesnet, 20 31  
**Assistante :**  
Héloïse Hamon,  
T. +33 (0)1 42 25 64 73

**Allemagne**  
Moritz von der Heydte, directeur  
Miriam Krohne, assistante  
Galeriestrasse 2 b  
80539 Munich  
T. +49 89 1891 3987

**Autriche**  
Caroline Messensee, directeur  
Carina Gross, assistante  
Rudolfsplatz 3 - 1010 Wien  
T. +43 1 535 04 57

**Belgique**  
Vinciane de Traux, directeur  
Aude de Vaucresson, spécialiste Post-War & Contemporain  
Stéphanie-Victoire Haine, assistante  
5, avenue Franklin Roosevelt  
1050 Bruxelles  
T. +32 2 644 98 44

**Italie**  
Emilie Volka, directeur  
Serena Zammattio, assistante  
Palazzo Crespi,  
Corso Venezia, 22 - 20121 Milano  
T. +39 02 49 76 36 49

**Monaco**  
Louise Gréther, directeur  
Julie Moreau, assistante  
Résidence Les Acanthes  
6, avenue des Citronniers 98000 Monaco  
T. +377 97 77 51 99

## Chine

Jiayi Li, consultante  
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao Lu  
Chaoyang District - Beijing 100015  
T. +86 137 01 37 58 11  
lijiaiyi7@gmail.com

## Israël

Philippe Cohen, représentant  
Chirly Attias, assistante  
T. +33 (0)1 77 50 96 97  
T. +33 (0)6 12 56 51 36  
T. +972 54 982 53 48  
pcohen@artcurial.com

## ADMINISTRATION ET GESTION

**Secrétaire général, directeur des affaires institutionnelles :**  
Axelle Givaudan, 20 25  
**Directeur administratif et financier :**  
Joséphine Dubois, 16 26

**Comptabilité et administration**  
**Comptabilité des ventes :**  
Responsable: Marion Dauneau  
Julie Court, Audrey Couturier,  
Marine Langard, Thomas Slim-Regy

**Comptabilité générale:**  
Responsable: Virginie Boisseau,  
Marion Bégat, Sandra Margueritat,  
Mouna Sekour

**Responsable administrative des ressources humaines:**  
Isabelle Chénais, 20 27  
**Assistante :**  
Crina Mois, 20 79

**Logistique et gestion des stocks**  
Directeur: Éric Pourchot  
Rony Aviron, Mehdi Bouchekout, Laurent Boudan, Denis Chevallier,  
Lionel Lavergne, Joël Laviolette, Vincent Mauriol, Lal Sellahannadi

**Transport et douane**  
Responsable : Robin Sanderson, 16 57  
shipping@artcurial.com  
Laure-Anne Truchot, 20 77  
shippingdt@artcurial.com  
Marine Renault, 17 01

**Ordres d'achat, enchères par téléphone**  
Kristina Vrzests, 20 51  
Marguerite de Boisbrunet  
Ludmilla Malinovsky  
Alexia Yon  
bids@artcurial.com

**Marketing, Communication et Activités Culturelles**  
Directeur :  
Carine Decroi, 16 52  
Chef de projet marketing :  
Lorraine Calemard, 20 87  
Chef de projet marketing junior :  
Béatrice Epezy, 16 23  
Graphiste junior :  
Émilie Génovèse, 20 10  
Abonnements catalogues :  
Géraldine de Mortemart, 20 43

**Relations Extérieures**  
Directeur :  
Jean Baptiste Duquesne, 20 76  
Assistante presse :  
Anne-Laure Guérin, 20 86

## DÉPARTEMENTS D'ART

### Archéologie et Arts d'Orient

Spécialiste :  
Mathilde Neuve-Église, 20 75

### Artcurial Motorcars Automobiles de Collection

Directeur général :  
Matthieu Lamoure  
Directeur adjoint :  
Pierre Novikoff  
Spécialistes : Benjamin Arnaud  
Antoine Mahé  
Spécialiste junior :  
Arnaud Faucon  
Consultant : Frédéric Stoesser  
Directeur des opérations  
et de l'administration :  
Iris Hummel, 20 56  
Administrateurs :  
Anne-Claire Mandine, 20 73  
Sandra Fournet, 38 11

### Automobilia Aéronautique, Marine

Directeur :  
Matthieu Lamoure  
Direction :  
Sophie Peyrache, 20 41

### Art d'Asie

Directeur :  
Isabelle Bresset, 20 13  
Expert :  
Philippe Delalande  
Spécialiste junior :  
Shu Yu Chang, 20 32

### Art Déco

Spécialistes :  
Sabrina Dolla, 16 40  
Cécile Tajan, 20 80  
Experts : Cabinet d'expertise  
Marcilhac

### Bandes Dessinées

Expert : Éric Leroy  
Spécialiste junior :  
Saveria de Valence, 20 11

### Bijoux

Directeur : Julie Valade  
Spécialiste : Valérie Goyer  
Experts: S.A.S. Déchaut-Stetten  
Administrateur:  
Lamia Içame, 20 52

### Curiosités, Céramiques et Haute Époque

Contact :  
Isabelle Boudot de La Motte, 20 12

### Inventaires

Directeur : Stéphane Aubert  
Administrateurs :  
Pearl Metalia, 20 18  
Béatrice Nicolle, 16 55  
Consultants :  
Jean Chevallier  
Catherine Heim

### Livres et Manuscrits

Spécialiste senior:  
Guillaume Romaneix  
Administrateur:  
Lorena de La Torre, 16 58

### Mobilier, Objets d'Art du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> s.

Directeur:  
Isabelle Bresset  
Céramiques, expert:  
Cyrille Froissart  
Orfèvrerie, experts:  
S.A.S. Déchaut-Stetten,  
Marie de Noblet  
Spécialiste junior:  
Filippo Passadore  
Administrateur:  
Charlotte Norton, 20 68

### Montres

Directeur :  
Marie Sanna-Legrand  
Expert : Geoffroy Ader  
Administrateur :  
Justine Lamarre, 20 39

### Orientalisme

Directeur : Olivier Berman, 20 67  
Administrateur :  
Hugo Brami, 16 15

### Souvenirs Historiques et Armes Anciennes

Expert: Gaëtan Brunel  
Administrateur:  
Juliette Leroy, 20 16

### Ventes Généralistes

Direction:  
Isabelle Boudot de La Motte  
Administrateurs:  
Juliette Leroy, 20 16  
Thaïs Thirouin, 20 70

### Tableaux et Dessins Anciens et du XIX<sup>e</sup> s.

Directeur : Matthieu Fournier  
Dessins Anciens, experts :  
Bruno et Patrick de Bayser  
Spécialiste : Elisabeth Bastier  
Administrateur :  
Margaux Amiot, 20 07

### Vins Fins et Spiritueux

Experts : Laurie Matheson  
Luc Dabadie  
Spécialiste junior :  
Marie Calzada, 20 24  
vins@artcurial.com

### Hermès Vintage & Fashion Arts

Directeur : Pénélope Blanckaert  
Administrateurs :  
Alice Léger, 16 59  
Clara Vivien  
T. +33 1 58 56 38 12

### Direction des départements du XX<sup>e</sup> s.

Vice-président :  
Fabien Naudan  
Assistante :  
Alma Barthélemy, 20 48

### Design

Directeur : Emmanuel Berard  
Catalogueur Design :  
Claire Gallois, 16 24  
Consultant Design Scandinave:  
Aldric Speer  
Administrateur Design  
Scandinave:  
Capucine Tamboise, 16 21

### Estampes, Livres Illustrés et Multiples

Spécialiste junior :  
Pierre-Alain Weydert, 16 54

### Photographie

Administrateur:  
Capucine Tamboise, 16 21

### Urban Art Limited Edition

Spécialiste senior :  
Arnaud Oliveux  
Catalogueur :  
Karine Castagna, 20 28

### Impressionniste & Moderne

Directeur Art Impressionniste  
& Moderne : Bruno Jaubert  
École de Paris, 1905-1939:  
Expert : Nadine Nieszawer  
Recherche et certificat:  
Jessica Cavalero  
Historienne de l'art:  
Marie-Caroline Sainsaulieu  
Catalogueur : Florent Wanecq  
Administrateur :  
Élodie Landais, 20 84

### Post-War & Contemporain

Responsable :  
Hugues Sébilleau  
Recherche et certificat:  
Jessica Cavalero  
Catalogueur :  
Sophie Cariguel  
Administrateur :  
Vanessa Favre, 16 13

## COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Francis Briest, François Tajan,  
Hervé Poulain, Isabelle Boudot  
de La Motte, Isabelle Bresset,  
Stéphane Aubert, Arnaud Oliveux,  
Matthieu Fournier,  
Thaïs Thirouin

## VENTES PRIVÉES

Contact : Anne de Turenne, 20 33

Tous les emails  
des collaborateurs  
d'Artcurial s'écrivent comme  
suit : initiale du prénom  
et nom@artcurial.com, par  
exemple : iboudotdelamotte@  
artcurial.com

Les numéros de téléphone  
des collaborateurs d'Artcurial  
se composent comme suit :  
+33 1 42 99 xx xx

Affilié  
À International  
Auctioneers



International  
Auctioneers

V-184

# ORDRE D'ACHAT ABSENTEE BID FORM

Moderne & Contemporain I  
Vente n°3350  
Lundi 4 juin 2018 - 20h  
Paris - 7, rond-point des Champs-Élysées

- Ordre d'achat / Absentee bid  
 Ligne téléphonique / Telephone

Pour les lots dont l'estimation est supérieure à 500 euros  
For lots estimated from € 500 onwards

Téléphone / Phone :

Code banque  
BIC or swift

Numéro de compte / IBAN :



Clef RIB :

Code guichet :



Nom de la Banque / Name of the Bank : \_\_\_\_\_

Adresse / POST Address: \_\_\_\_\_

Gestionnaire du compte / Account manager : \_\_\_\_\_

Nom / Name : \_\_\_\_\_

Prénom / First Name : \_\_\_\_\_

Société / Compagny : \_\_\_\_\_

Adresse / Address : \_\_\_\_\_

Téléphone / Phone : \_\_\_\_\_

Fax : \_\_\_\_\_

Email : \_\_\_\_\_

Merci de bien vouloir joindre à ce formulaire une copie de votre pièce d'identité (passeport ou carte nationale d'identité) si vous enchérissez pour le compte d'une société, merci de joindre un extrait KBIS de moins de 3 mois.

*Could you please provide a copy of your id or passport if you bid on behalf of a company, could you please provide a power of attorney.*

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquiescer pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous. (les limites ne comprenant pas les frais légaux).

*I have read the conditions of sale and the guide to buyers printed in this catalogue and agree to abide by them. I grant your permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros. (These limits do not include buyer's premium and taxes).*

Lot	Description du lot / Lot description	Limite en euros / Max. euros price
N°		€

Les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente. Ce service est offert pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500 €.

*To allow time for processing, absentee bids should received at least 24 hours before the sale begins. This service is offered for the lots with a low estimate above 500€.*

Les ordres d'achat doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente.

*To allow time for processing, absentee bids should be received at least 24 hours before the sale begins.*

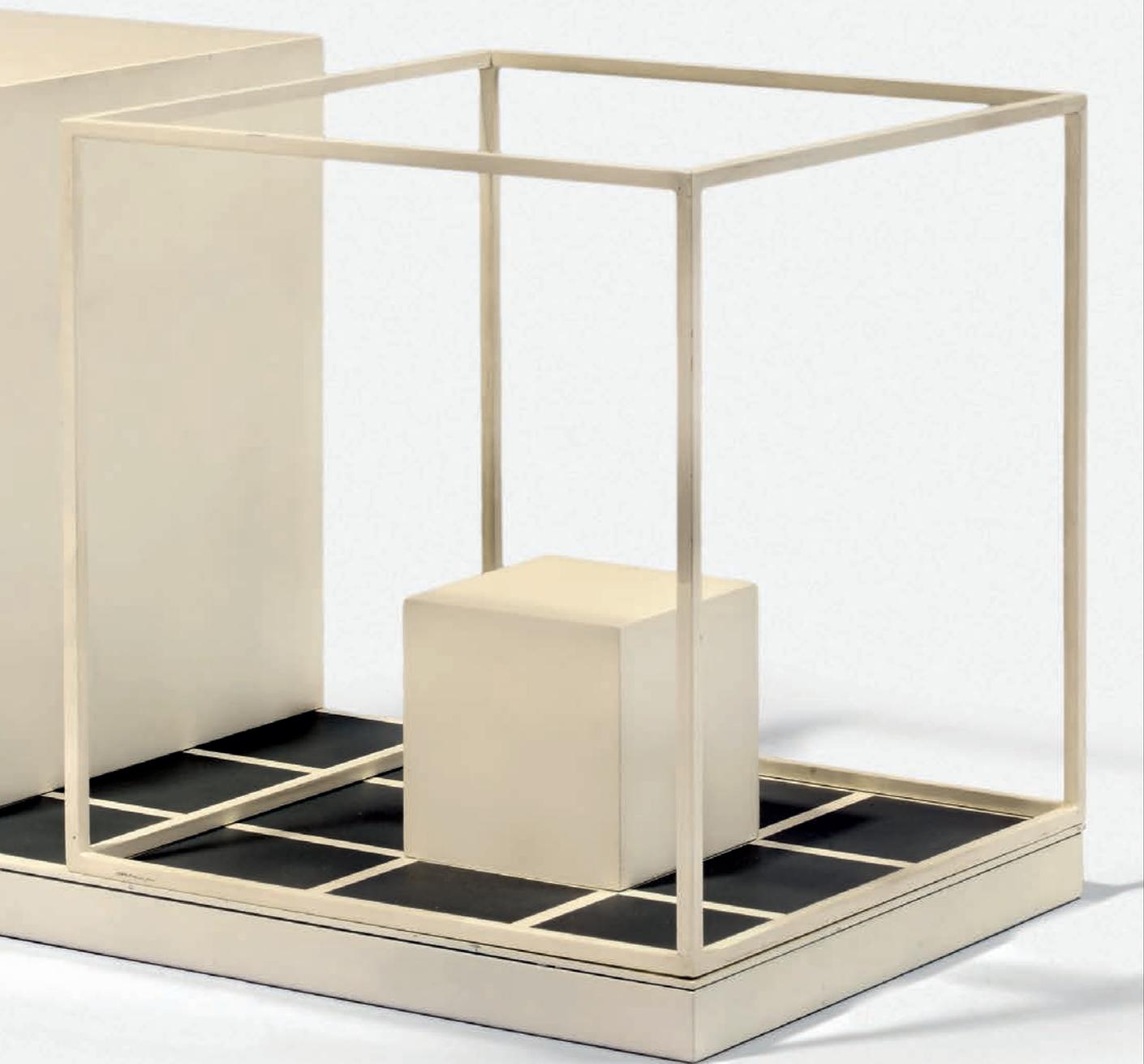
À renvoyer / Please mail to :

Artcurial SAS  
7 Rond-Point des Champs-Élysées - 75008 Paris  
Fax: +33 (0)1 42 99 20 60  
bids@artcurial.com

Date et signature obligatoire / Required dated signature

# ARTCURIAL

lot n°52, Sol Lewitt, *Serial Project #1 (B-8, D-8)* - 1966-67  
(détail) p.172



# MODERNE & CONTEMPORAIN I

Lundi 4 juin 2018 - 20h  
[artcurial.com](http://artcurial.com)



ARTCURIAL