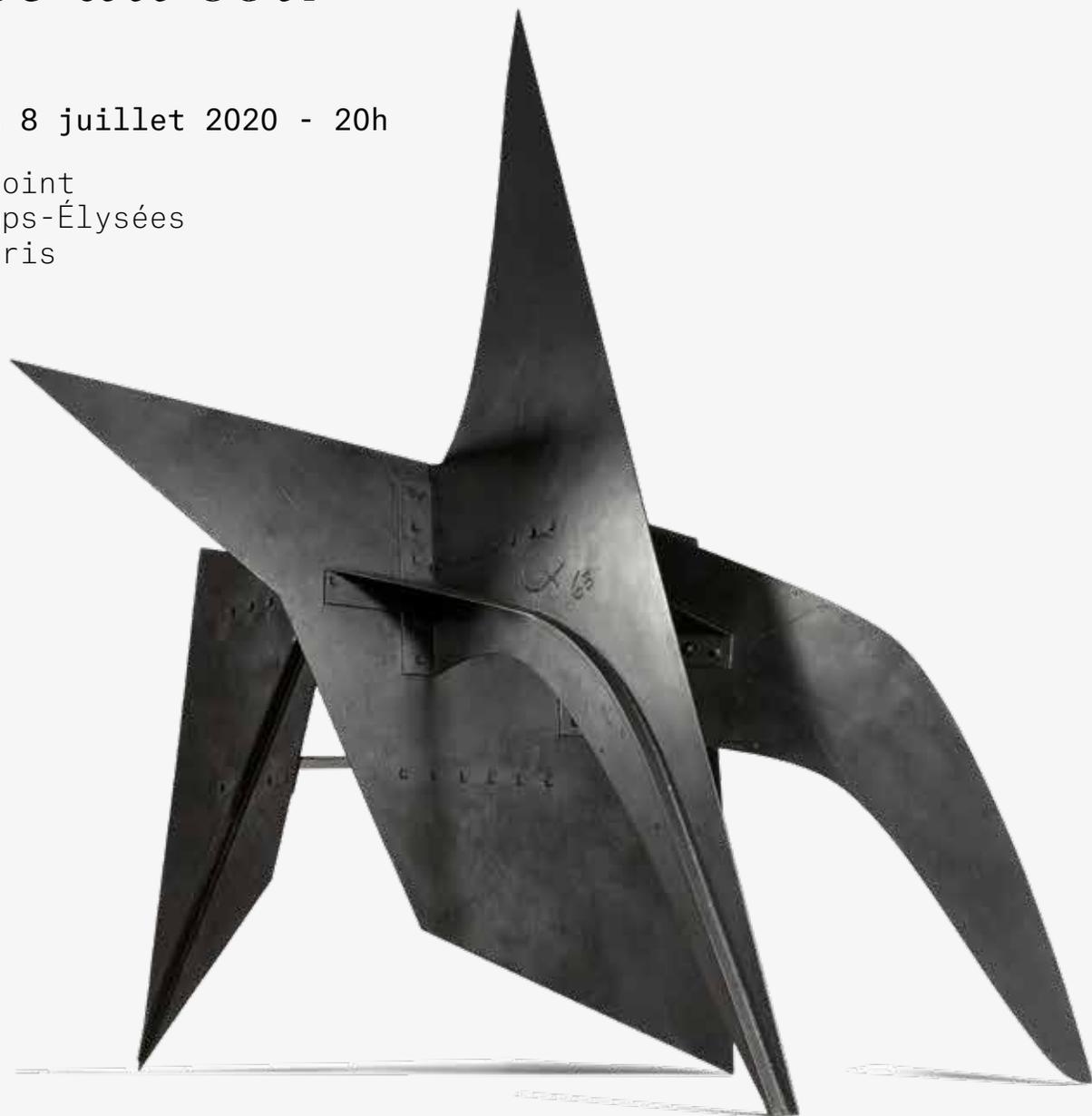


ART MODERNE & CONTEMPORAIN

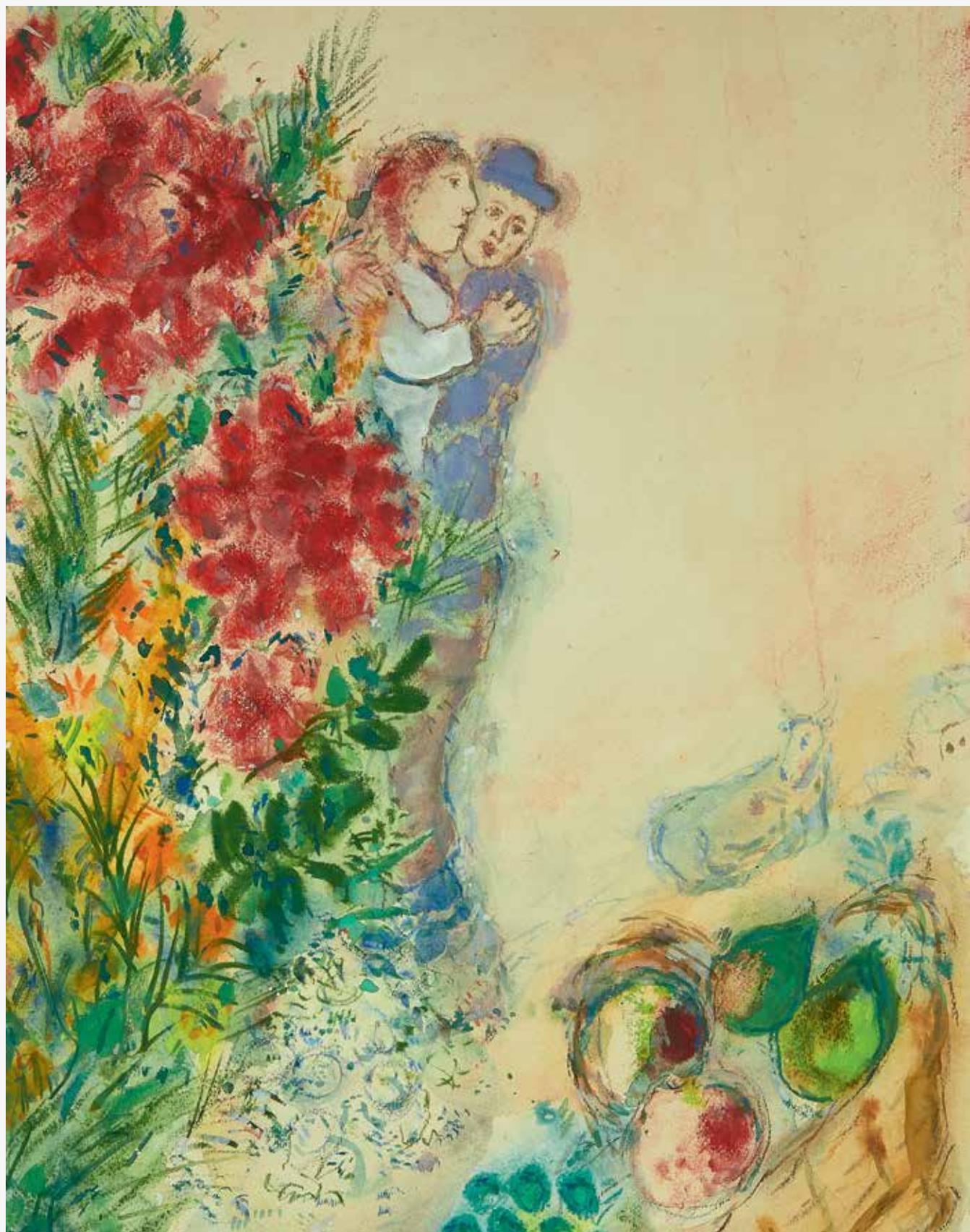
Vente du soir

Mercredi 8 juillet 2020 - 20h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



ARTCURIAL



lot n°4, Marc Chagall, *Fleurs et amants*, 1935
(détail) p.26

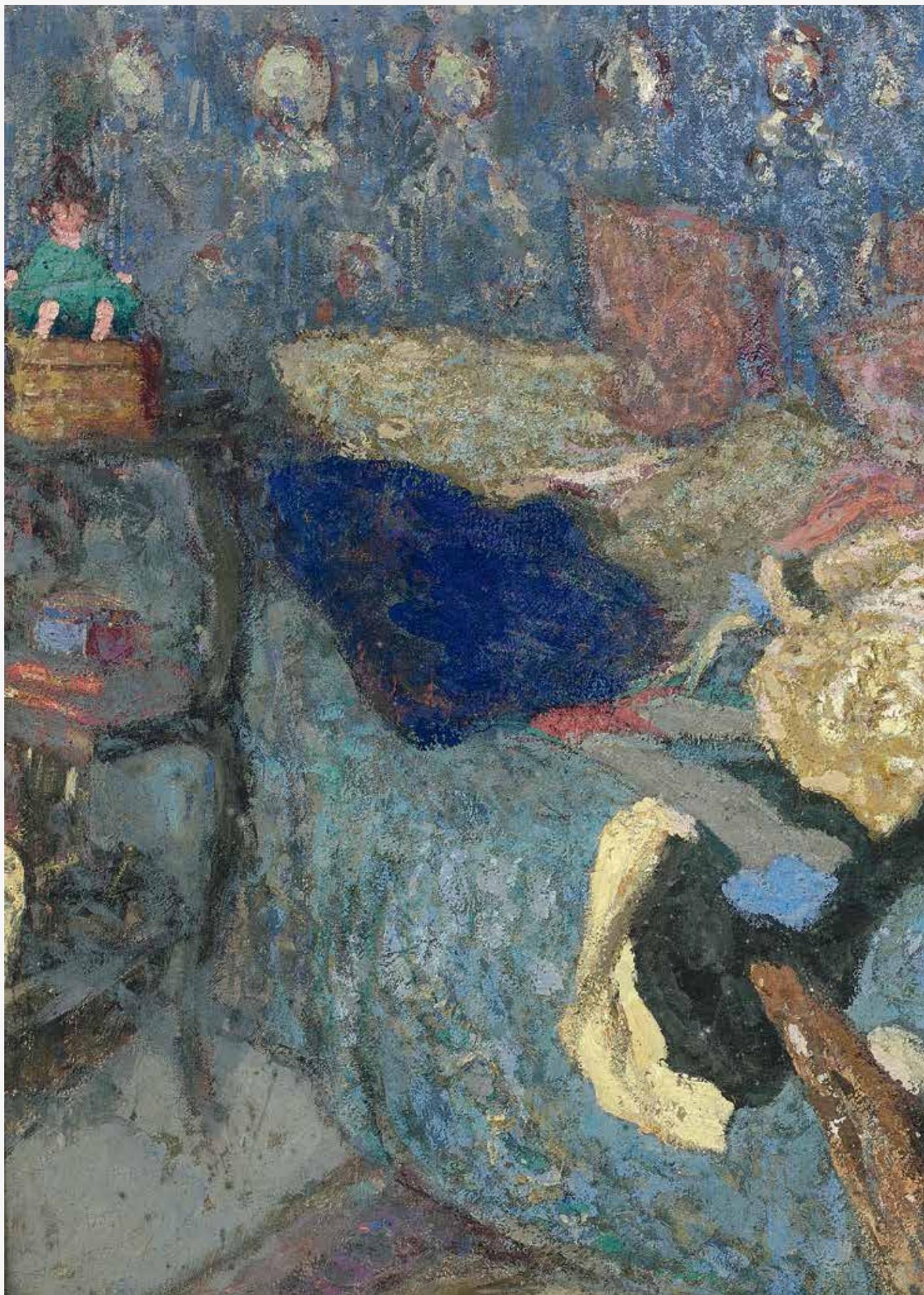
ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mercredi 8 juillet 2020 - 20h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

lot n°24, Édouard Vuillard, *Madame de Saint-Maurice*, 1917-1918
(détail) p.94





lot n°43, Serge Poliakoff, *Composition abstraite*, 1966
(détail) p.154

ARTS DES XX^e ET XXI^e SIÈCLES



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



Bruno Jaubert
Directeur
Impressionniste & Moderne



Hugues Sébilleau
Directeur
Post-War & Contemporain



Arnaud Oliveux
Directeur
Urban Art
Commissaire-priseur



Aude de Vauresson
Spécialiste
Post-War & Contemporain,
Art Contemporain Africain
Belgique



Karine Castagna
Spécialiste Urban Art
et Limited Edition



Florent Wanecq
Catalogueur
Impressionniste & Moderne



Sophie Cariguel
Catalogueur
Post-War & Contemporain



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



Salomé Pirson
Client & Business
Développement des
départements du XX^e
siècle



Florent Sinnah
Administrateur
Estampes, Urban Art
& Limited Edition



Elodie Landais
Administratrice
Impressionniste & Moderne



Vanessa Favre
Administratrice
Post-War & Contemporain



Louise Eber
Administratrice junior
Art Moderne & Contemporain

ARTCURIAL DANS LE MONDE



Martin Guesnet
Directeur Europe



Miriam Krohne
Directrice Allemagne



Caroline Messensee
Directrice Autriche



Vinciane de Traux
Directrice Belgique



Emilie Volka
Directrice Italie



Olivier Berman
Directeur Maroc



Louise Gréther
Directrice Monaco

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

ventes n°4007 et n°3995

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphone pendant l'exposition
Pour les lots 1 à 31:
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 84
Pour les lots 32 à 57:
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 13

Dimanche 5 juillet
11h - 18h

Lundi 6 juillet
11h - 19h

Mardi 7 juillet
11h - 19h

Mercredi 8 juillet
10h - 14h

Lots 12, 13, 15, 18, 35 et 57
en provenance hors CEE (indiqués
par un o): Aux commissions et taxes
indiquées aux conditions générales
d'achat, il convient d'ajouter
la TVA à l'import (5,5 % du prix
d'adjudication).

Couverture
Lot n°34 - Alexander CALDER
Lot n°12 - Antoine PEVSNER

VENTES

Mercredi 8 juillet 2020 - 20h

Commissaire-Preneur
Francis Briest

Spécialistes
Directeur Impressionniste & Moderne
Bruno Jaubert
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 35
bjaubert@artcurial.com

Directeur Post-War & Contemporain
Hugues Sébilleau
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 35
hsebilleau@artcurial.com

Catalogueurs
Florent Wanecq
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 63
fwanecq@artcurial.com

Sophie Cariguel
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 04
scariguel@artcurial.com

Recherche et authentification
Jessica Cavallero
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 08
jcavallero@artcurial.com

Informations
Pour les lots 1 à 31:
Élodie Landais
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

Pour les lots 32 à 57:
Vanessa Favre
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

Catalogue en ligne :
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs et vendeurs
salesaccount@artcurial.com
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 71

Transport et douane
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 57
shipping@artcurial.com

**Ordres d'achat,
enchères par téléphone :**
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 51
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





lot n°50, Pierre Soulages, *Peinture 130 × 81 cm, 27 janvier 1981, 1981*
(détail) p.184

INDEX

B

BRAQUE, Georges - 14
BASQUIAT, Jean-Michel - 53

C

CALDER, Alexander - 34
CAMOIN, Charles - 30
CÁRDENAS, Agustín - 33
CÉSAR - 44, 52
CHAGALL, Marc - 4
CLAUDEL, Camille - 21

D

DALÍ, Salvador - 9
DEGOTTEX, Jean - 49
DUBUFFET, Jean - 32
DUFY, Raoul - 5 à 7

E

ENSOR, James - 2

H

HANTAÏ, Simon - 35 à 42
HARTUNG, Hans - 51

J

JAWLENSKY, Alexej von - 18

K

KISLING, Moïse - 15
KOSUTH, Joseph - 54

L

LEBASQUE, Henri - 23
LÉGER, Fernand - 10, 11

M

MARTIN, Henri - 29
MATHIEU, Georges - 43 A
MATISSE, Henri - 19
MELOTTI, Fausto - 47

P

PEVSNER, Antoine - 12
PICABIA, Francis - 3
PICASSO, Pablo - 8
POLIAKOFF, Serge - 42 A, 43

Q

QUINN, Marc - 57

R

RENOIR, Pierre-Auguste - 20, 22
RUSCHA, Ed - 55

S

SAINT PHALLE, Niki de - 56
SOULAGES, Pierre - 50
SOUTINE, Chaïm - 16, 17
SURVAGE, Léopold - 13

T

TÀPIES, Antoni - 46, 48

U

UTRILLO, Maurice - 31

V

VAN DONGEN, Kees - 1
VUILLARD, Édouard - 24 à 28

Z

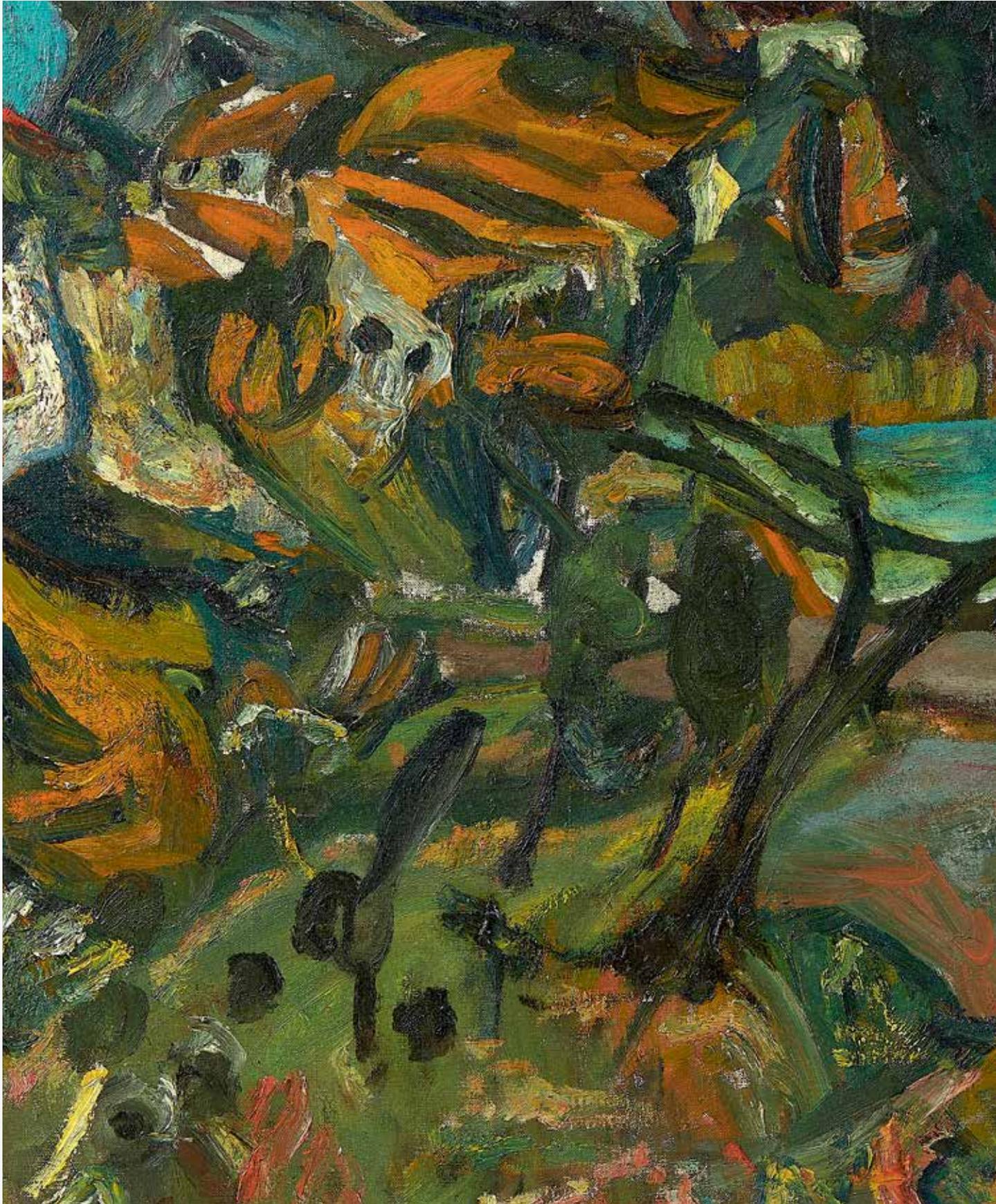
ZAO, Wou-ki - 45

Crédits photographiques

Pour les artistes listés ci-dessous, le copyright est le suivant: © Adagp, Paris, 2020

BRAQUE, Georges; CAMOIN, Charles; CÁRDENAS, Agustín; CHAGALL, Marc; DUFY, Raoul; KOSUTH, Joseph; MATHIEU, Georges; MELOTTI, Fausto; PEVSNER, Antoine; PICABIA, Francis; POLIAKOFF, Serge; SOULAGES, Pierre; SURVAGE, Léopold; UTRILLO, Maurice; VAN DONGEN, Kees

BASQUIAT, Jean-Michel: © The estate of Jean-Michel Basquiat / Adagp, Paris 2020
CALDER, Alexander: © 2020 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris
DALÍ, Salvador: © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / Adagp, Paris 2020
HANTAÏ, Simon: © Archives Simon Hantaï / Adagp, Paris, 2020
PICASSO, Pablo: © Succession Picasso 2020
SAINT PHALLE, Niki de: © 2020 Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris
TÀPIES, Antoni: © Comissió Tàpies / Adagp, Paris, 2020



lot n°16, Chaïm Soutine, *Les figiers*, circa 1920-1921
(détail) p.62

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Lots 1 à 31

1

Kees VAN DONGEN

1877-1968

Portrait de Fernande Olivier Circa 1907

Pastel sur papier

Signé en bas à droite «Van Dongen»

63 × 49 cm

Provenance:

Galerie Kahnweiler, Paris (acquis
directement auprès de l'artiste en 1909)
Collection particulière, Paris

Expositions:

Paris, Galerie Kahnweiler, *Van Dongen*,
1908 (?), n°309 (selon une étiquette
au dos)

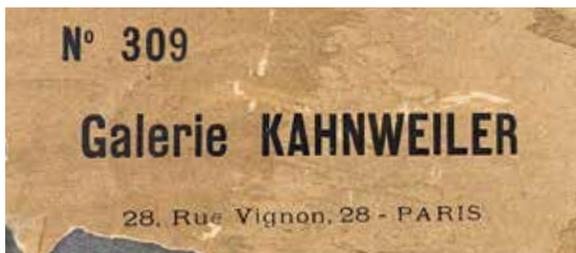
Bruxelles, Galerie Georges Giroux,
Van Dongen, octobre-novembre 1912 (?)

Paris, Musée National d'Art Moderne,
Rotterdam, Museum Boijmans van
Beuningen, *Van Dongen*, octobre 1967-
janvier 1968, n°52, reproduit en noir
et blanc

Pastel on paper; signed lower right

24 3/4 × 19 1/4 in.

100 000 - 150 000 €



Étiquette Kahnweiler au dos du montage de l'œuvre



Kees VAN DONGEN

1877-1968

Portrait de Fernande Olivier
Circa 1907



Kees Van Dongen dans son atelier
avec Dolly, circa 1908
© Adagp, Paris, 2020



Fernande Olivier avec Dolly van Dogen
devant trois Femmes de Pablo Picasso,
circa 1908 © Adagp, Paris, 2020
© Succession Picasso 2020

Fr

«J'aime ce qui brille, les pierres précieuses qui étincellent, les étoffes qui chatoient, les belles femmes qui inspirent le désir charnel... et la peinture me donne la possession plus complète de tout cela, car ce que je peins est souvent la réalisation obsédante d'un rêve ou d'une hantise...» Le peintre hollandais Kees Van Dongen, fauve, anarchiste et mondain, comme le rappelle le titre de son exposition personnelle au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2011, ne se lasse pas de représenter le monde d'apparat qui l'entoure.

Le trio qu'il forme avec Picasso et la compagne du maître espagnol, Fernande Olivier, sa voisine au Bateau Lavoir, lui donne l'occasion de représenter à loisir la femme charnelle au regard provocant qu'elle incarne. Première compagne de Picasso entre 1904 et 1909,

rencontrée dans l'illustre cité d'artistes, cette dernière s'inscrit dans le panthéon des modèles qui ont marqué l'histoire de l'art et franchi les barrières de l'anonymat. «La belle Fernande», à qui les musées du monde entier rendent hommage, est issue d'un milieu modeste, rejetée par ses parents et battue par son premier mari: le Bateau Lavoir changera le cours de sa vie. Sa célébrité en tant que femme – elle est «profondément femme» comme le rappelle son filleul Gilbert Krill – et modèle permet de retracer, à travers les récurrences de ses représentations, tout un pan de l'histoire de l'art à partir du développement du cubisme. Posant pour de nombreux portraitistes comme Henner, Ricard Canals, Carolus-Duran, Boldini ou Friesz, dessinée sans relâche par Van Dongen, de plus en plus fardée, elle est une des

En

"I like what shines, precious stones that sparkle, material that shimmers, beautiful women who inspire carnal desire... and painting, which offers me the most absolute possession of all that. Because what I paint is often the obsessive fulfilment of a dream or dread..." Dutch painter, Kees Van Dongen, Fauvist, anarchist, and socialite, as we were reminded by the title of his personal exhibition at the Paris Musée d'Art Moderne in 2011, never tired of representing the splendour of the world that surrounded him.

The trio that he formed with Picasso and the Spanish master's companion, Fernande Olivier, his neighbour at the Bateau Lavoir, gave him numerous opportunities to represent voluptuous femininity thanks to her natural sensuality. Picasso's

first companion between 1904 and 1909, whom he met in this renowned artists' abode, she was one of the very few models who left her mark on the history of art and came through the mists of anonymity. "La belle Fernande", to whom museums the world over pay tribute, came from a poor family, and was rejected by her parents, and beaten by her first husband. The Bateau Lavoir would change the course of her life. Her fame as a woman – she was "profoundly womanly" as her godson Gilbert Krill would recall – and as a model would allow a whole period in the history of art, as of the development of Cubism, to be chronicled. She sat for many portraitists, such as Henner, Ricard Canals, Carolus-Duran, Boldini, and Friesz, and was constantly drawn

Fr

fameuses *Demoiselles d'Avignon* de Picasso et apparaît dans les tableaux de Marie Laurencin aux côtés d'Apollinaire et Picasso. Délaissée par l'artiste catalan qui lui préfère la jeune Eva Gouel, elle ne se remettra que très difficilement de la rupture et rejoindra les bras de plusieurs hommes sans jamais retrouver l'amour perdu qu'elle décrit dans *Souvenirs intimes*. Sa narration poignante, adressé à Picasso, révèle sa passion amoureuse et explore le lien entre peintre et modèle: «J'entreprends de te raconter ma vie. Peut-être pour que tu me comprennes mieux. Tu as toujours douté de moi, de mon amour, de ce sentiment profond qui faisait que tout de moi se rapportait à toi, à toi seul. Ces années vécues près de toi, ce fut la seule époque heureuse de ma vie.» Ses écrits constituent également un précieux témoignage sur cette période de l'histoire du développement de l'art moderne. Aussi, décrit-t-elle avec

précision l'atelier de Picasso: «Un sommier sur quatre pieds dans un coin. Un petit poêle de fonte tout rouillé supportant une cuvette; une serviette, un bout de savon étaient posés sur une table de bois blanc à côté. [...] des chevalets, des toiles de toutes dimensions, des tubes de couleurs éparpillés par terre, des pinceaux.»

En effet, les années au Bateau Lavoir à Montmartre, que Van Dongen rejoint dès la fin de l'année 1905, s'affirment particulièrement fertiles dans la naissance de l'Art moderne à Paris, brassant le cubisme et le fauvisme, et Van Dongen y participe largement avec son esthétique antiacadémique, son esprit libertaire et anarchiste qui lui valent le surnom de «Kropotkine du Bateau Lavoir». En retour, son œuvre évolue et ses changements de style se font plus rapides et radicaux. Par la couleur, Van Dongen s'affirme notamment comme un artiste d'avant-garde



Fernande Olivier, Pablo Picasso et Ramon Reventos, photographie de Joan Vidal i Ventosa, mai 1906
© Adagp, Paris, 2020 © Succession Picasso 2020



Portrait de Fernande Olivier
© Adagp, Paris, 2020

En

by Van Dongen. Wearing ever more make-up, she was one of Picasso's famous *Demoiselles d'Avignon* and appeared in works by Marie Laurencin alongside Apollinaire and Picasso. Abandoned by the Catalan artist in favour of young Eva Gouel, she had great difficulty getting over their separation. She would have many suitors, but as she told in *Souvenirs intimes*, she would never again find the love she had lost. Her moving story, written for Picasso, reveals how passionately she loved him and explores the ties between painter and model: "I undertake to tell you my life story. Perhaps so that you will understand me better. You always doubted me, my love, the profound sentiment that meant that everything about me was about you, and only you. These years spent by your side were the sole happy time of my life." Her writing was also a precious account of this period in the history of the development of modern art. She described Picasso's studio in

great detail: "A bed frame on four legs in one corner. A small, rusty cast iron stove bearing a basin; a towel and a piece of soap placed on a white wood table next to it. [...] easels and canvases of all sizes, tubes of paint scattered around the floor, paintbrushes."

Van Dongen came to the Bateau Lavoir in Montmartre at the end of 1905. This was a particularly fertile period in the advent of Modern Art in Paris, bringing together Cubism and Fauvism, and Van Dongen was a major contributor with his anti-academic aesthetics and his libertarian and anarchistic spirit which earned him the nickname of "the Bateau Lavoir's Kropotkin". His work evolved, and his changes in style were more rapid and more radical. In his use of colour, Van Dongen asserted himself, in particular, as a forerunner in the Fauve movement that he would spread from Paris (he was nicknamed the "urban" Fauve) to Holland, Russia, and Germany.

Fr

du fauvisme qu'il diffusera, depuis Paris (il est surnommé aussi le fauve «urbain»), en Hollande, Russie et Allemagne.

Le dessin présenté ici s'inscrit dans la lignée des nombreux portraits de Fernande Olivier. Le pastel reprend précisément les deux fentes noires cerclées de rose et d'un léger liseré bleuté que Van Dongen empruntera pour dessiner les yeux de la belle dans les nombreux portraits à son effigie. Elle n'a pas de regard, ses yeux sont emplis de noir, laissant le spectateur mettre des mots sur son expression. Revêtant un collier de perles rouges assorties à la couleur de ses lèvres et un chapeau qui épouse élégamment son port, le visage de Fernande occupe, avec son buste, la moitié supérieure du papier agrémentée de pastels jaunes et rouges jouant avec la lumière. La partie

inférieure se distingue par l'absence de couleur et la parcimonie des détails, simplement esquissés. La proche association de couleurs rappelle la technique néo-impresionniste héritée de Paul Signac mais aussi celle de Matisse qui associe des couleurs purs au visage de ses modèles. L'œuvre toute en nuances évoque également un certain primitivisme qui le rapproche de son ami Picasso. De premier plan à la fois par sa facture à la technique parfaitement maîtrisée et par ce creuset d'influences, ce pastel au sujet riche d'histoire est réalisé pendant les années au Bateau Lavoir, période la plus féconde de l'artiste. Et si Fernande, modèle iconique du Van Dongen fauve, est évidemment une figure incontournable des grandes rétrospectives de l'artiste, elle est en revanche exceptionnelle sur le marché...



Kees Van Dongen, *Fernande Olivier*, 1905-1907
Huile sur toile, collection particulière
© Adagp, Paris, 2020

En



Kees Van Dongen, *Fernande Olivier*
ou *L'Espagnole*, 1907-1908. Huile sur toile,
collection particulière © Adagp, Paris, 2020

The drawing presented here is one of the many portraits of Fernande Olivier. The pastel colour is drawn precisely over the two black slits circled in pink and a light bluish border that Van Dongen would use to draw this beauty's eyes in his many portraits of her. There is only black where her eyes should be, leaving the onlooker to choose his own words to suit her expression. Fernande wears a necklace of red pearls the same colour as her lips and an elegantly fitted hat. Her face and torso occupy the top half of the paper, which is decorated in yellow and red pastels that play with the light. The lower part of the work is notable for its lack of colour and scarcity of features, which are simply sketched in. The close association of colours recalls the

Neo-Impressionist techniques inherited from Paul Signac but also those of Matisse who associated pure colours to his models' faces. This very nuanced work also brings to mind a certain Primitivism that Van Dongen had in common with his friend Picasso. This pastel, whose subject is rich in history, is a major work thanks to both its perfect technical mastery and its multiple influences. It was carried out at the Bateau Lavoir over several years during the artist's most productive period. Fernande, Van Dongen's iconic model during his Fauve period, is, of course, a leading figure in major retrospectives on the artist. Yet, it remains extremely rare to find works representing her on the market...



Pablo Picasso, *Portrait de Fernande Olivier*, 1909
Huile sur toile © Succession Picasso 2020



Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis*, 1908
Huile sur toile, The Baltimore Museum of Art, Baltimore
© Fondation Foujita / Adagp, Paris, 2020

James ENSOR

1860-1949

**L'âme de douleurs – autoportrait
aux figures – 1915**

Crayon de couleur et mine de plomb
sur panneau préparé
Signé et daté en bas à droite «ENSOR
15», annoté au dos «l'âme de douleurs/H
19 L 24 1/2/J. Ensor/27 rue de Flandres
Ostende»
24,50 × 19 cm

Provenance:

Vente Bruxelles, Galerie Georges
Giroux, Bruxelles, 13 mars 1948, n° 62
(reproduit au catalogue planche II)
Acquis lors de cette vente par
Léo van Puyvelde, Conservateur en
Chef des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique, grand-père de l'actuel
propriétaire
Collection particulière, Bruxelles

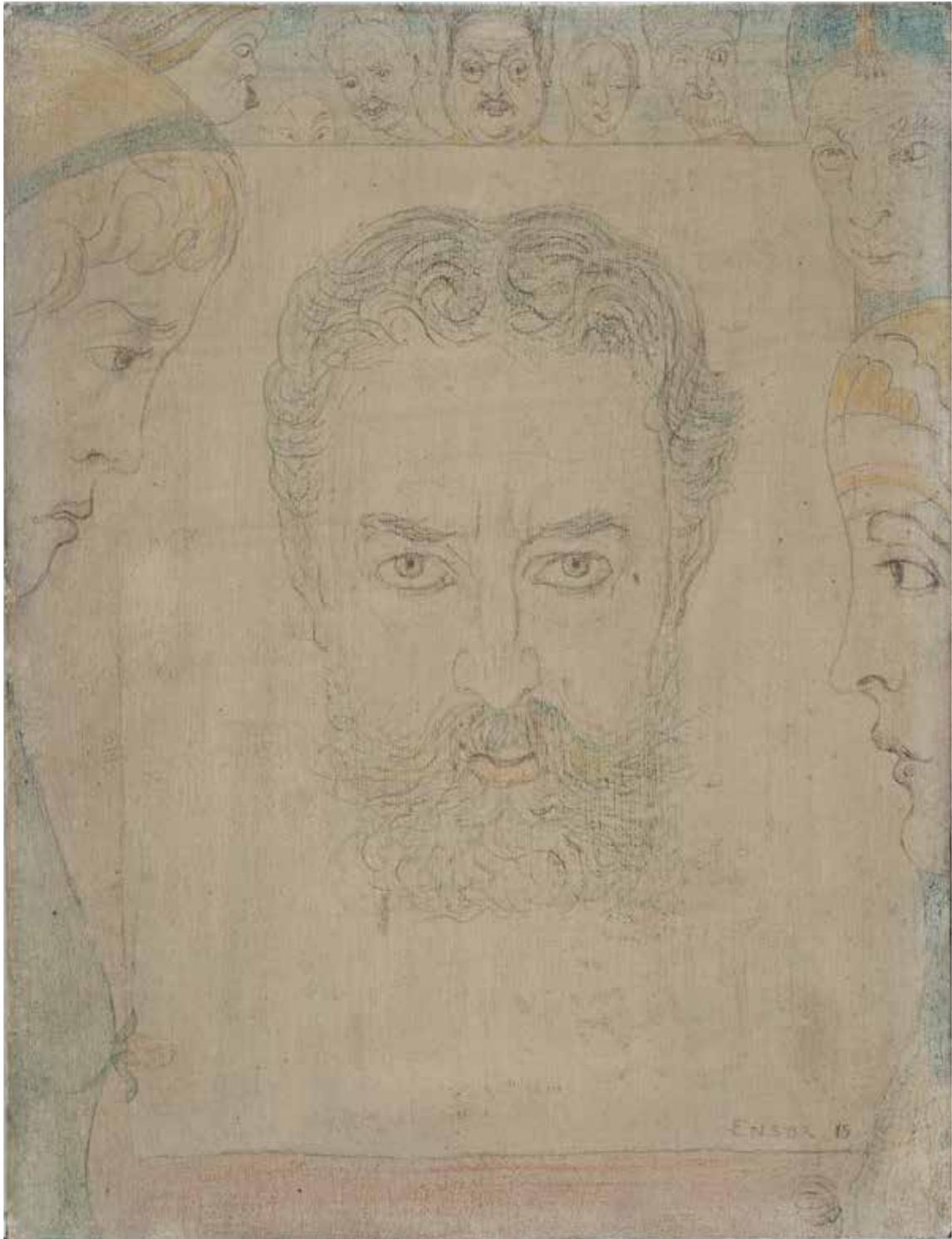
Exposition:

Mannheim, Städtische Kunsthalle, *James
Ensor*, 8 janvier - 5 février 1928

Une attestation du Ensor Advisory
Committee sera remise à l'acquéreur.

*Colored pencils and pencil on prepared
panel; signed and dated lower right,
annotated on the reverse
9 5/8 × 7 1/2 in.*

120 000 - 160 000 €



James ENSOR

1860-1949

L'âme de douleurs – autoportrait
aux figures – 1915



James Ensor, *Autoportrait au chapeau à fleurs*, 1883-1888. Kunstmuseum an See, Ostende D.R.

Fr

«La lumière déforme le contour. Je vis là-dedans un monde énorme que je pouvais explorer, une nouvelle manière de voir que je pouvais représenter.» Atypique personnage, James Ensor, peintre belge né à Ostende en 1860, marque l'histoire de l'art par l'exploration de l'étrange. En marge des milieux artistiques dans lesquels il est pourtant introduit grâce à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles qu'il rejoint en 1877, le peintre préfère aller chercher l'inspiration chez sa mère, en désaccord avec l'enseignement et avec ses concitoyens qui «l'accablent» et le marginalisent: il se résigne à se former seul, s'extirpant de toute classification: «On m'a rangé à tort parmi les impressionnistes, faiseurs de plein air, attachés aux tons clairs. (...) Le mouvement impressionniste m'a laissé assez froid.

Édouard Manet n'a pas surpassé les anciens», affirme-t-il en 1899.

Reclus, il atteint sa période la plus féconde et explore l'univers du fantastique qui a bercé son enfance dans le magasin de souvenirs de sa mère vendant des masques pour le carnaval d'Ostende. Cette thématique pénètre son esthétique, guidée par la rage du quotidien qui l'incite à accentuer le trait, à tordre la réalité pour mieux s'en moquer. Une pointe de sarcasme habite très souvent ses œuvres. C'est ainsi qu'il crée son premier autoportrait en 1883 auquel il ajoutera, dans un second temps, un chapeau fleuri à plumes, s'affublant lui-même d'un costume et affirmant, par cette addition, sa différence. Ce premier acte inaugure toute une série d'autoportraits qui «raconte la belle légende du Soi» comme l'exprime

En

"Light deforms outlines. I saw that as a vast domain that I could explore, a new way of seeing what I could represent." Belgian painter, James Ensor, born in Ostend in 1860, was an unusual character. His exploration of the bizarre left its mark on the history of art. On the fringe of the artistic circles to which he had access thanks to the Brussels Académie des Beaux-Arts that he joined in 1877, the painter preferred to draw inspiration from his mother. Disagreeing with formal teaching and with his fellow citizens who "rejected" and ostracised him, he resigned himself to learning alone, extricating himself from any categorisation. "I was wrongly classified amongst the Impressionists, makers of open spaces, fond of light colours. (...) I am indifferent

to the Impressionist movement. Édouard Manet did no better than his predecessors," he stated, in 1899.

When he cut himself off from the world, he reached his most productive period and explored the world of fantasy that had been a part of his childhood in his mother's souvenir shop where she sold masks for the Ostend carnival. This theme would filter into his aesthetics, guided by his wrath against daily life, which impelled him to emphasise his strokes, to twist reality in order to better mock it. There is often an element of sarcasm in his works. That is how he came to create his first self-portrait in 1883, to which he would later add a flowery feather hat, dressing himself up in a suit and, through this addition, assert his difference.

l'artiste, en proie à de multiples métamorphoses qu'il fait rejaillir sur le papier.

L'œuvre présentée ici est également un autoportrait, intitulé *L'âme de douleurs – autoportrait aux figures*, réalisé en 1915. Le visage de James Ensor, de face, sourcils froncés et nez retroussé, à la fois fougueux et triste, occupe la majeure partie de l'œuvre. Ses yeux sont rivés sur le spectateur qu'il semble incriminer dans son trait. En effet, Ensor n'a cessé de se confronter au public, l'œuvre étant un véritable moyen de communication. Peut-être cherche-t-il encore à mettre ce dernier à l'épreuve de l'autoportrait qui n'est autre que le témoin de l'évolution plastique d'Ensor. L'artiste utilise ici le crayon de couleur et la mine de plomb appliqués sur panneau préparé, un de ses nombreux media qui font la richesse de

son esthétique explorant des techniques aussi variées que le dessin, la gravure, et l'huile et combinant des formats extrêmes.

Dans cette œuvre, l'artiste est entouré de deux figures féminines de chaque côté, qui le scrutent de profil, accompagnées d'une fresque d'autres personnages encadrant l'œuvre, comme un théâtre de marionnettes, au regard tout aussi menaçant. Représentent-ils tous les états d'âme de James Ensor, toutes ces « douleurs » qui l'animent et qu'il fait ressurgir dans le dessin ? L'immense solitude qui pèse sur la vie de l'artiste est alors livrée quasiment nue, à travers la représentation incarnée de ces douleurs et conflits internes qu'il marque du sceau de l'universalité, renforçant la dimension spéculaire de son travail.

L'autoportrait évoque par ailleurs son huile sur toile *Ensor aux*

This first act would introduce a whole series of self-portraits, which in the words of the artist who was prey to a multitude of metamorphoses that he would recreate on paper would "tell the beautiful legend of the Self".

The work presented here is also a self-portrait, called *L'âme de douleurs – autoportrait aux figures*, carried out in 1915. James Ensor's face, seen from the front, frowning and wrinkling his nose, occupies the greater part of the work. His eyes stare out at the viewer whom he seems to incriminate with his strokes. Effectively, Ensor constantly confronted the public. For him, his work was a veritable means of communication. Perhaps he was seeking yet again to put the latter to the test of the self-portrait, which was

simply a testament to Ensor's artistic evolution. Here, the artist used coloured crayons and lead pencils on a prepared panel, one of his many materials which contributed to the diversity of his aesthetics, wherein he explored techniques as varied as drawing, engraving, and oil, and combined extreme formats.

In this work, there is a female figure on each side of the artist. The figures stand sideways, observing him, and are accompanied by a fresco of other characters who frame the work, like a puppet theatre, and whose expressions are just as threatening. Do they all represent James Ensor's moods, all these "pains" that inhabit him and that he brings out in the drawing? The immense solitude that weighed heavily on the artist's life is



James Ensor, *L'entrée du Christ dans Bruxelles en 1889*
Huile sur toile, Getty MuseUm, Los Angeles D.R.

masques où sa figure démultipliée prend la forme d'une infinité de masques le caricaturant. Le thème de l'aliénation dans l'autoportrait, qui scande l'œuvre d'Ensor, est analysée par Jean Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*: «Depuis le romantisme, le bouffon, le saltimbanque et le clown, ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition même de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse (...) Le jeu ironique a la valeur d'une interprétation de soi par soi: c'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste».

L'œuvre revête en effet une importance toute particulière aux yeux de l'artiste qui lui réserve une place à ses côtés, dans son bureau

d'étude, comme en témoignent les photographies d'époque, révélant probablement la haute valeur symbolique de cet autoportrait.

L'âme de douleurs – autoportrait aux figures, très caractéristique du travail d'Ensor, évoque l'intérêt pour l'autoportrait et la folie qui habite le peintre belge préfigurant son travail sur la transformation de soi, sa métamorphose en hanneton, en squelette ou en Christ.

conveyed almost unconcealed, through the bodily representation of these internal pains and conflicts that he brands with the seal of universality, reinforcing the specular dimension of his work.

Furthermore, the self-portrait calls to mind his oil on canvas *Ensor aux masques* where the multitude of copies of his face takes on the shape of an infinity of masks that are a caricature of him. The theme of alienation in self-portraits, which is recurrent in Ensor's works, was analysed by Jean Starobinski in *Portrait de l'artiste en saltimbanque*: "Ever since romanticism, the jester, the acrobat, and the clown have been the hyperbolic and voluntarily distorting images that artists have delighted in giving of themselves and the very condition of art. It

is a distorted self-portrait, whose scope isn't limited to sarcastic or painful caricature (...) The irony employed has the significance of an interpretation of oneself by oneself: it is a burlesque awakening of art and the artist."

The work effectively held particular importance in the eyes of the artist who kept a place for it alongside him, in his study, as can be seen from photographs of the period, probably revealing the significant symbolic value of this self-portrait.

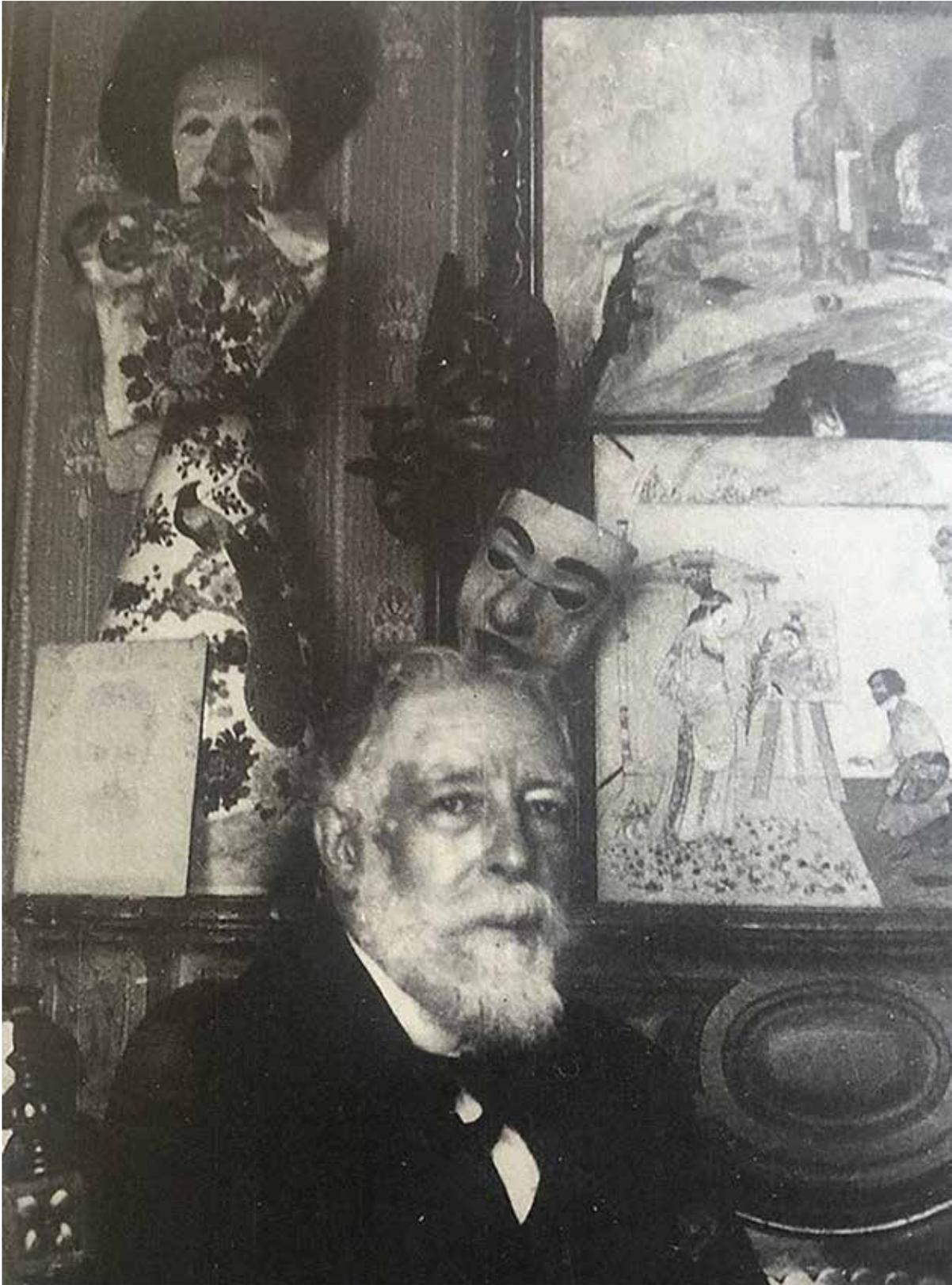
L'âme de douleurs – autoportrait aux figures, which is very characteristic of Ensor's work, reveals the Belgian artist's interest in self-portraits and his inherent madness. It prefigures his work on self-transformation, his transformation into a cockchafer, a skeleton, or Christ.



James Ensor, *Ensor aux masques*, 1899
Huile sur toile, Menard Art Museum, Komaki D.R.



James Ensor, *L'homme des douleurs*, 1891
Huile sur toile D.R.



James Ensor, circa 1926-1927. *L'âme de douleurs* - autoportrait aux figures derrière lui à gauche
Photographie reproduite dans le catalogue de l'exposition *James Ensor*, The Drawing Center, New York,
avril-juillet 2001 p.202 D.R.

Francis PICABIA

1879-1953

Espagnole, peigne brun

Circa 1922-1924

Aquarelle, encre, crayon et sanguine
sur papier

Signé en bas à droite «F.Picabia»

65,70 × 50,50 cm

Provenance:

Vente Paris, Hôtel Drouot, M^e Alphonse
Bellier, 80 Picabias de Marcel Duchamp,
8 mars 1926, lot 49

Collection Saint, Paris

Vente Paris, Drouot Montaigne, Binoche
& Godeau, 27 octobre 1990, lot 61
(titré L'Andalouse)

Collection Pierre et Franca Belfond,
Paris

Expositions:

Montrouge, 39^e salon de Montrouge,
Picabia et Montrouge-Barcelone, 27 avril
- 29 mai 1994, reproduit en couleur p.33

Las Palmas de Gran Canaria, Centro
Atlantico de Arte Moderno, *El poeta como
artista*, avril-mai 1995, reproduit en
couleur p.115 (titré L'Andalouse)

Valence, IVAM Centre Julio Gonzalez,
Barcelone, Fundacio Antoni Tàpies,
Francis Picabia, Maquinas y Espanolas,
octobre 1995 - mars 1996, reproduit en
couleur p.116

Santiago de Compostella, Museo de Pobo
Galego, *Francis Picabia, o soño español*,
juin-juillet 1996, n°32, reproduit en
couleur p.39 (titré L'Andalouse)

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris, *Francis Picabia, Singulier
idéal*, novembre 2002 - mars 2003,
reproduit en couleur p.227

Krems, Kunsthalle, *Francis Picabia.
Retrospektive*, juillet-novembre 2012,
p.82 et 179, reproduit en couleur p.82
Zürich, Kunsthaus, New York, Museum of
Modern Art, *Francis Picabia - Notre tête
est ronde pour permettre à la pensée
de changer de direction*, septembre
2016 - mars 2017, pl. 93 p.122 et 348,
reproduit en couleur p.122

Aix-en-Provence, Musée Granet, *Picasso/
Picabia, La peinture au défi/La pintura
en cuestión*, juin-septembre 2018, n°75
p.163 et 275, reproduit en couleur p.163

Barcelone, Fundacion MAPFRE, Casa
Garriga Nogues, *Picasso/Picabia,
La pintura en cuestión*, octobre 2018
- janvier 2019, n°71 p.156 et 253,
reproduit en couleur p.156

Bibliographie:

M. Monda, «Prenez-garde à la peinture,
Quatre-vingts Picabia», in *Le Figaro*,
Paris, 9 mars 1926, p.2

O. Mohler-Picabia, *Francis Picabia*,
Edizioni Notizie, Turin, 1975, 177
reproduit p.33

W.A. Camfield, B. Calté, C. Clements,
A. Pierre, P. Calté, *Francis Picabia,
Catalogue raisonné, volume II, 1915-
1927*, Mercatorfonds, Bruxelles, 2016,
n°846, reproduit en couleur p.371

*Watercolor, ink, pencil and red chalk
on paper; signed lower right
25 7/8 × 19 7/8 in.*

50 000 - 70 000 €



Francis PICABIA

1879-1953

Espagnole, peigne brun

Circa 1922-1924



Francis Picabia, *Espagnole*, 1902
Huile sur toile, collection particulière
© Adagp, Paris, 2020

Fr

Fils du mariage de l'aristocratie espagnole (son père, un espagnol né à Cuba, consul de Cuba à Paris) et de la bourgeoisie française (sa mère qui mourra alors que son fils n'a que sept ans), Francis Picabia entretient une relation particulière avec l'Espagne, qui scande son travail depuis ses premières années de création. La femme également occupe une importance primordiale dans son œuvre, véritable reflet de sa vie privée. Picabia aura en effet plusieurs compagnes qui rythmeront ses évolutions stylistiques (Gabrielle Buffet au moment de la rupture avec l'impressionnisme et de la transition vers le modernisme, Germaine Everling qui l'accompagne dans sa vie mondaine à Paris pendant l'aventure Dada et lorsqu'il s'installe dans le Midi, Olga Molher pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie et son attrait pour le néoromantisme).

Plus particulièrement, Picabia peint des portraits de femmes espagnoles, rejoignant ainsi une thématique chère à son contemporain Picasso. Ces portraits habitent son vocabulaire et il ne cessera de travailler le sujet depuis ses premières années de création. Citons, parmi d'autres, *Espagnole à la mantille* dans les collections du Centre Pompidou ou pendant sa période cubiste, *Udnie* évoquant une danseuse espagnole.

Espagnole, peigne brun, réalisée en 1922-1924 après le passage cubiste et dada de Picabia, en constitue un très bel exemple figuratif. Picabia travaille à l'aquarelle, à l'encre, au crayon et à la sanguine, délicatement mêlés sur papier. La femme, dessinée de trois quarts, le visage tourné de face est l'unique sujet de l'œuvre et occupe l'espace entier de la feuille, pénétrée par un fonds

En

The son of a Spanish aristocrat (his father, a Spaniard born in Cuba, was the Cuban ambassador in Paris) and a member of the French bourgeoisie (his mother died when he was only seven years old), Francis Picabia had a special relationship with Spain, which was visible throughout his works as of his early creative years. Women also had a central role in his works as they did in his private life. Picabia had several lovers who would change as his style evolved (Gabrielle Buffet when he broke with Impressionism and moved towards Modernism, Germaine Everling who was by his side in high society in Paris during his adventure with Dadaism and when he settled in the south of France, and Olga Molher during the last twenty-five years of his life and his Neo-romantic period).

More specifically, Picabia painted portraits of Spanish women, a theme that was also dear to his peer, Picasso. These portraits were a part of his artistic vocabulary and a subject that he worked on constantly as of his first creations. Let us mention, among others, *Espagnole à la mantille* which is a part of the Centre Pompidou collection, or, during his Cubist period, *Udnie* who calls to mind a Spanish dancer.

Espagnole, peigne brun, painted in 1922-1924 following Picabia's Cubist and Dada periods, is a very fine example of Figurative art. Picabia used watercolours, ink, pencils, and sanguine skillfully combined on paper. The woman, shown at an angle, her face turned forwards, is the work's sole subject, and fills

blanc qui ne fait qu'un avec le teint et les vêtements de l'espagnole. Mis à part quelques ombres rosées qui soulignent la présence de la peau, des lèvres ou des oreilles et le bleu pâle du fard à paupière qui articule le contour des yeux, l'aspect diaphane du modèle lui confère la fragilité et l'élégance d'une poupée japonaise. Le peigne, véritable sujet de l'œuvre, présent dès le titre, se dresse, tout en contraste, arborant un brun orangé, seule véritable couleur dominant la composition qui s'articule autour de l'objet. Tout se passe comme si le peigne consacrait le statut de l'Espagnole. Fièvre, élégante, évoquant la lignée du père de Picabia et la vie mondaine menée par l'artiste, elle exprime ses positions lors de sa querelle contre Dada sur la démocratisation de l'art: «la Nature est injuste? Tant mieux,

l'inégalité est la seule chose supportable, la monotonie de l'égalité ne peut nous mener qu'à l'ennui», affirme-t-il.

Le vêtement et le voile du sujet sont scandés de très fins ornements à l'encre noire anticipant son retour à l'abstraction dans les dernières années de sa carrière pendant lesquelles Picabia se concentre sur le signe et l'iconographie, portant son attention, par exemple, sur le point avec sa série éponyme.

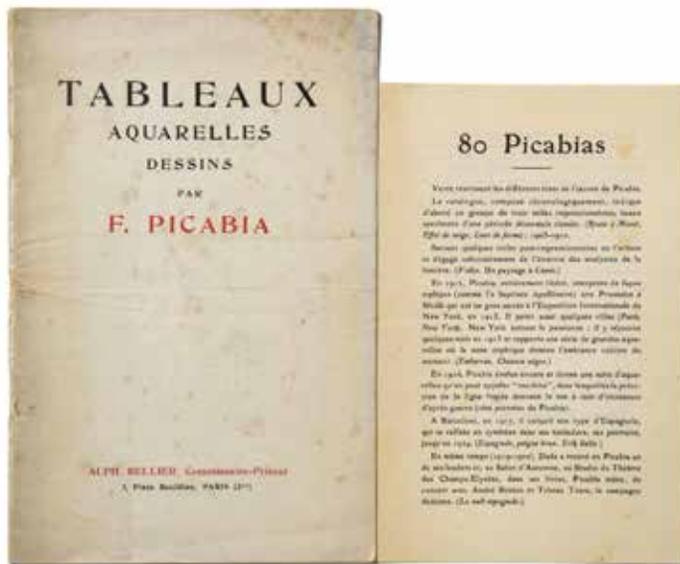
Lot phare de la fameuse vente des 80 Picabias organisée par Marcel Duchamp, le 8 mars 1926, cette œuvre historique réalisa, avec une adjudication à 4 700 francs, le deuxième prix.

the entire sheet. A white background permeates the Spanish woman, blending into her skin and clothes. Apart from a few pink shadows that highlight the presence of her skin, her lips, or her ears, and the pale blue eye shadow that outlines her eyes, the model's diaphanous aspect confers on her the fragility and elegance of a Japanese doll. The comb, which is the real subject of the work, and present as of its title, appears, in contrast, orangey-brown, the only true colour dominating the composition to which it is central. It is as if the comb was the consecration of the Spanish woman's status. Proud, elegant, calling to mind Picabia's father's lineage and the high-society life the artist led. It expresses his stance during

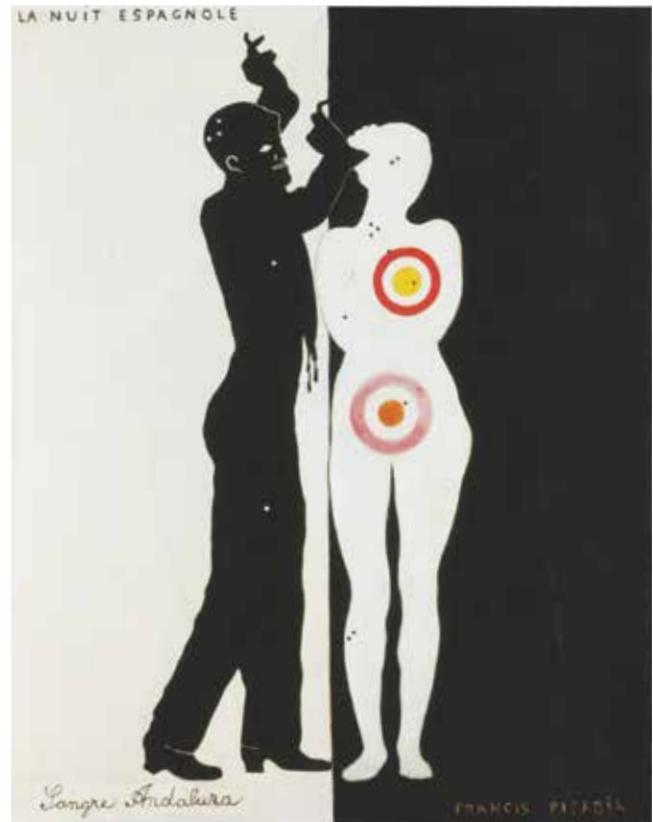
his quarrel with Dada on the democratisation of art: "Is nature unfair? Good, inequality is the only bearable thing. The monotony of equality can only lead us to boredom," he stated.

The woman's clothing and veil are speckled with a fine decorative pattern in black ink, heralding Picabia's return to Abstraction in the later years of his career during which he would concentrate on signs and iconography, focussing, for example, on points with his series of the same name.

The most important piece in the famous sale of 80 Picabias organised by Marcel Duchamp, on 8 March 1926, this historical work sold at auction for 4,700 francs, and was the second in price.



Catalogue de la vente 80 Picabias de Marcel Duchamp D.R.



Francis Picabia, *La nuit espagnole*, 1922
Ripolin et huile sur toile, Musée Ludwig, Cologne
© Adagp, Paris, 2020

Marc CHAGALL

1887-1985

Fleurs et amants – 1935

Gouache et aquarelle sur papier
Signé en bas à droite «Marc Chagall»
65,20 × 52,20 cm

Provenance:

James Vigeveno Gallery, Californie
Collection de Monsieur et Madame Fadiman
Collection particulière depuis 1970
Vente Sotheby's Londres, 20 juin 1993,
lot 232
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Expositions:

Pasadena, Pasadena Art Institute, 1949
Californie, Santa Barbara Museum, 1953
Pasadena, The Pasadena Art Museum, *Marc
Chagall: exposition du soixante-dixième
anniversaire*, 1957

Un certificat du Comité Marc Chagall
sera remis à l'acquéreur.

*Gouache and watercolour on paper;
signed lower right
25 5/8 × 20 1/2 in.*

180 000 - 250 000 €



Marc CHAGALL

1887-1985

Fleurs et amants – 1935

Photographe inconnu, Marc et Bella Chagall, circa 1920
Moma, New York © Adagp, Paris, 2020

Fr

«Son silence est le mien. Ses yeux, les miens. C'est comme si elle me connaissait depuis longtemps, comme si elle savait tout de mon enfance, de mon présent, de mon avenir; comme si elle veillait sur moi, me devinant du plus près, bien que je la voie pour la première fois. Je sentis que c'était elle ma femme. Je sentis que c'était elle ma femme. Son teint pâle, ses yeux. Comme ils sont grands, ronds et noirs! Ce sont mes yeux, mon âme». Lorsque le peintre-poète Marc Chagall raconte, en 1922, sa rencontre avec Bella Rosenfeld, alors âgée de vingt ans, il décrit un coup de foudre amoureux qui rythmera toute sa vie d'artiste. Bella est sa muse, son éternelle amante, l'icône de ses peintures, celle qu'il épouse en 1915, et qui décède, trop jeune, en 1944, emportée par une infection virale alors que le couple est réfugié aux États-Unis.

L'idylle amoureuse constitue une des thématiques majeures de l'œuvre du peintre russe, animé par la passion. L'œuvre présentée ici, intitulée *Fleurs et amants* explicite la légèreté qui transporte Chagall à l'évocation du sujet amoureux. On y voit en arrière-plan au centre du papier, deux amants enlacés. La femme, de profil, embrasse un homme élégamment vêtu dont on distingue plus nettement les traits du visage. Le couple est partiellement dissimulé par un grand bouquet de fleurs aux couleurs chatoyantes, allégorie de leur bonheur, qui occupe la moitié de l'œuvre. Disproportionné, il semble exprimer tout ce que les amants se murmurent et véhiculer la joie qui les transporte. De même, le panier de fruits représenté dans le coin droit de l'œuvre, aux côtés d'une chèvre esquissée, prolonge le bonheur rousseauiste qui habite

En

"Her silence was mine. Her eyes were mine. It was as if she had known me for a long time, as if she knew everything about my childhood, about my present, about my future; as if she had been watching over me, sensing me from very close by, even though I was seeing her for the first time. I felt that she was the one, my wife. Her pale skin, her eyes. They were so big, round and dark! These were my eyes, my soul." When, in 1922, painter and poet Marc Chagall told of his encounter with Bella Rosenfeld, who was twenty years old at the time, he described a love story that would lastingly affect his life as an artist. Bella was his muse, his eternal lover, the icon of his paintings, the woman he would marry in 1915, and who would die, so very young, in 1944, carried away by a viral infection whilst the

couple was living in exile in the United States.

Romance was one of the main themes in the works of the Russian artist for whom passion was a driving force. The work presented here, *Fleurs et amants*, expresses the lightness that Chagall felt when he thought of love. In the background, to the centre of the paper, we can make out two lovers embracing. The woman, who is seen from the side, is kissing an elegantly dressed man whose facial features are much clearer. The couple is partially hidden by a large bunch of flowers in bright colours that are an allegory for their happiness and which takes up half of the work. Out of proportion, it seems to express everything the lovers murmur to each other and portray the joy that sweeps through them. In the same

la peinture. La composition est construite afin d'être complètement orientée vers le couple, occupant pourtant peu de place: le bouquet est incliné vers la droite et vient toucher les amants, alors que la nature morte et la chèvre sont dessinés sur un plan penché de 45 degrés vers la gauche pour mieux regarder les deux personnages. Il s'agit bien d'une architecture typiquement chagallienne où les éléments, en suspension dans l'espace de l'œuvre prennent leur sens en fonction de leur emplacement et de leurs dimensions symboliques. Ainsi, tout semble célébrer l'amour.

Fleurs et amants est une gouache et aquarelle sur papier réalisée en 1935 alors que Marc, Bella et leur fille Ida ont quitté Moscou puis le sud de la France où ils ont séjourné de 1927 à 1929. Cette dernière

étape a été pour le peintre l'occasion de rencontrer Aristide Maillol, Chaïm Soutine, Juan Gris, Pablo Picasso, également attirés par la belle lumière de la ville de Céret et les collines du Roussillon alentour. En 1935, Bella rédige en yiddish les mémoires de leurs amours, de l'insouciance précédant leur mariage dans la ville de Vitebsk, qu'elle dresse comme archétype du lieu du bonheur. Ce récit ravive encore davantage la flamme de l'artiste qui ne cessera de rendre hommage aux écrits de son épouse à travers son œuvre peinte. *Fleurs et amants* raconte et prolonge leur histoire.

way, the basket of fruit, shown in the right-hand corner of the work, alongside the outline of a goat, perpetuates the Rousseauist happiness that transpires from the painting. The composition is designed in order to focus entirely on the couple, even though they take up very little space. The bouquet leans slightly to the right, touching the lovers, whilst the still life and the goat are drawn on a line that tilts 45 degrees to the left in order to better view the two people. The structure is typical of Chagall, as the elements suspended within the work find their full meaning according to their position and their significance. Thus, everything seems to be a celebration of love.

Fleurs et amants is a gouache and watercolour on paper carried

out in 1935 when Marc, Bella, and their daughter Ida had left Moscow and the south of France where they lived from 1927 to 1929. The time in the south of France gave the painter the opportunity to meet Aristide Maillol, Chaïm Soutine, Juan Gris, and Pablo Picasso who were also attracted to the beautiful light of the town of Céret and the surrounding Roussillon hills. In 1935, Bella wrote the memoirs of their love in Yiddish. She told of the carefree times prior to their wedding in Vitebsk, which she describes as the epitome of a place of happiness. Her accounts rekindled the artist's passion. His paintings would endlessly pay tribute to his wife's words. *Fleurs et amants* tells their story and allows it to live on.



Marc Chagall, *L'anniversaire*, 1915
Huile sur toile, MoMA, New York © Adagp, Paris, 2020

Raoul Dufy

1877-1953



Raoul Dufy dessinant devant l'océan dans les années 1920 © Adagp, Paris, 2020

Fr

«Coloriste unique, l'un des plus merveilleux de tous les temps, il sait de ses étonnants bleus, verts, jaunes et violets, emplir une toile, la saturer, en faire une explosion d'intensité.». Loué par ses pairs tel le critique d'art Jean Cassou comme un véritable maître de la couleur, Raoul Dufy continue de subjuguier l'œil du spectateur.

Connu pour avoir redonné ses lettres de noblesse à l'aquarelle, Dufy parvient à faire vivre les sujets de ses œuvres par l'étonnante esthétique qui s'en dégage et ses techniques picturales singulières mêlant gouache et aquarelle. En effet, ce dernier est fortement influencé par l'enseignement rigoureux de l'art du dessin qu'il reçoit

de son professeur Charles Lhuillier à l'École des Beaux-Arts du Havre. Cet apprentissage constitue progressivement sa signature comme l'évoquent les tableaux présentés illustrant par ailleurs certains des thèmes de prédilection de l'artiste.

Le sujet des *Bateaux dans le Bassin de Deauville* prend ainsi tout son sens. L'artiste ayant grandi et étudié au Havre, il est très tôt imprégné des paysages portuaires dont on saisit, dans cette œuvre, le dynamisme et les activités spécifiques se développant sur la cote. Cette dernière ne fait qu'un avec le littoral: Dufy ne marque aucune frontière. La palette chromatique de l'artiste est d'autant plus saisissante que celui-ci ne fait appel qu'à

En

"A unique colourist, one of the most marvellous of all times, he knew how to use his astonishing blues, greens, yellows, and violets to fill a canvas, overload it, and turn it into a burst of intensity." His peers, such as art critic Jean Cassou who called him a veritable master of colour, acclaimed Raoul Dufy, whose works endlessly subjugated their viewers.

Known for having brought watercolours to regain their former nobility, Dufy managed to bring to life the subjects of his paintings with their astounding aesthetics and unusual pictorial techniques mingling gouache and watercolours. He was strongly influenced by the strict instruction in the art

of drawing that he received from his teacher, Charles Lhuillier, at the School of Fine Arts in Le Havre. This training progressively defined his signature style as we can see from the paintings presented here, which show some of the artist's favourite themes.

The painting *Bateaux dans le Bassin de Deauville* comes into context. As the artist grew up and studied in Le Havre, very early on he became familiar with the harbour landscapes, of which we grasp in this work, the dynamism and specific activities that take place on the coast. The work is as one with the coastline: Dufy draws no boundaries. The artist's colour palette is even more striking as

deux couleurs primaires et au vert pour animer son tableau et faire voyager le spectateur. Il use habilement des espaces négatifs du papier pour donner forme aux différents éléments qui le constituent tels les bateaux, les barques, les drapeaux et les habitations.

Le travail du dessin est encore plus appliqué dans *Paddock* et *Le concert mexicain*. Initié au monde des courses hippiques par le couturier Paul Poiret pour qui il crée des motifs dédiés à ses tissus, Dufy se passionne rapidement pour le goût du spectacle et l'aspect mondain des courses. Dans cette œuvre, le peintre tire profit de la découverte qu'il établit : le cerveau enregistre plus vite la couleur que

le contour des formes. De cette prise de conscience, émerge une technique distinguant l'art du dessin et celui de la couleur. L'usage de plusieurs taches colorées vient alors dialoguer avec le sujet même du tableau qui semble ici simplement esquissé, comme dans un croquis, mais suffisamment pour que le spectateur reconnaisse les formes et les complète par le truchement de son imagination. Aux aplats verts et bleus se conjuguent ainsi quelques traits qui donnent vie à des chevaux, des jockeys, des arbres ou des spectateurs venus évaluer la carrure et l'endurance des équidés.

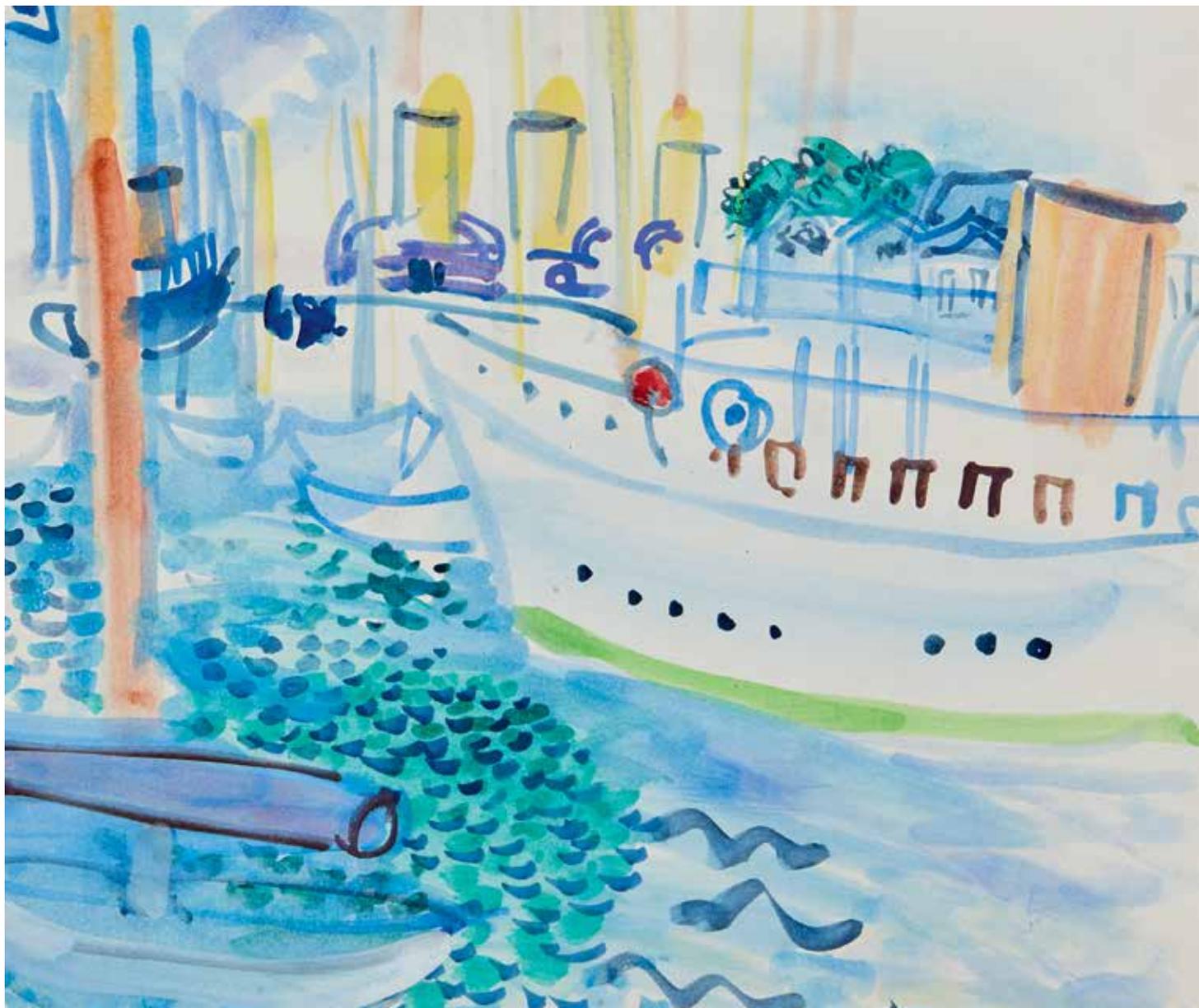
Le concert mexicain exacerbe les deux traits – dessins et aplats colorés – observés dans *Paddock*.

it uses only two primary colours together with green to bring his work to life and take the viewer on a voyage. It makes clever use of the negative space on the paper to shape the different elements it comprises, such as the ships, fishing boats, flags, and dwellings.

The drawing work is even more elaborate in *Paddock* and *Le concert mexicain*. Dufy was introduced to the world of horse races by couturier Paul Poiret for whose materials Dufy designed special motifs. Dufy rapidly came to enjoy the entertainment and high-society environment of horse racing. In this work, the painter takes advantage of what he discovered: the brain records colour quicker

than it records shape. From this realisation emerged an artistic technique that distinguished the art of drawing from the use of colour. Several coloured patches thus interact with the actual subject of the work, which only seems to be outlined here as in a rough sketch, whilst remaining noticeable enough for the viewer to recognise the shapes and use his imagination to complete them. A few lines supplement the green and blue blocks of colour, bringing to life horses, jockeys, trees, or spectators who have come to assess the stature and stamina of the mounts.

Le concert mexicain amplifies both the drawing and colour





Fr

La musique a toujours fait partie de la vie de Dufy. Son père, comptable, était en effet directeur d'une chorale au Havre que le jeune Raoul accompagnait à l'orgue. Dans cette œuvre, les couches de bleu – plus ou moins soutenu et se propageant sur le papier -, sont appliquées aux vêtements des musiciens tandis que les aplats brun et ocre font référence aux instruments de musique. Ce n'est que grâce aux divers traits de dessin que ces couleurs prennent forme et qu'elles participent au rythme et à l'ambiance chaleureuse qui se dégagent du sujet de l'œuvre. La magie de Dufy tient bien dans cette prouesse qu'à l'artiste de créer de véritables scènes complexes en fai-

sant un usage restreint de la couleur et des coups de pinceaux.

Le poète français Pierre Camo fera l'éloge de l'art minimaliste - exhaustif de son contemporain en déclarant que « Rien de ce qui sort de ses mains ne peut laisser le spectateur indifférent. Toute cette œuvre se propose et s'anime à la manière d'un théâtre qui serait celui du monde et de la vie. Elle exprime tout ce que peut avoir d'agréable, de noble, d'émouvant, d'harmonieux et de rare une réalité dont elle fait oublier toutes les laideurs. Et l'on est là, comme dans la boutique de l'enchanteur, définitivement conquis et charmé. »

En

blocks observed in *Paddock*. Music always had an important place in Dufy's life. His father, an accountant, was the head of a choir in Le Havre in which Raoul played the organ when he was younger. In this work, the layers of blue, which vary in intensity, unfold across the paper, applied to the musicians' clothes, whilst the brown and ochre colour blocks suggest the musical instruments. It is only thanks to the pencil lines that the colours take shape and that they participate in the rhythm and warm ambience that emerges from the work's subject. Dufy skillfully created composite scenes with limited use of colour and brush strokes.

French poet Pierre Camo sang the praises of his peer's minimalist - exhaustive art, declaring that, "Nothing that comes from his hands can leave the viewer indifferent. This work is presented and animated like a theatre, which would be that of the world and of life. It expresses everything possible that is pleasant, noble, moving, harmonious and rare; a reality of which it makes one forget all ugliness. It makes the viewer feel as though he is in the magician's chamber, charmed and enchanted."



Raoul DUFY

1877-1953

**Bateaux dans le bassin de Deauville
Circa 1930**

Gouache et aquarelle sur papier
Signé en bas à droite «Raoul Dufy»
49,60 × 65,40 cm

Provenance:

Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles
Lilienfeld Galleries, New York
Vente Christie's New York, 5 mai 2011,
lot 102
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Bibliographie:

F.Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy,
Catalogue raisonné des aquarelles,
gouaches et pastels*, Paris, 1982,
vol.II, n°1177, p.44, reproduit en noir
et blanc

*Gouache and watercolor on paper;
signed lower right
19 1/2 × 25 3/4 in.*

60 000 - 80 000 €



Raoul DUFY

1877-1953

Paddock – circa 1935

Gouache et aquarelle sur papier
Signé en bas au centre «Raoul Dufy»
50,50 × 64,80 cm

Provenance:

Galerie Zak, Paris
Dr Ladislas de Weck (acquis en 1938)
Vente Christie's Londres, 3 février
2010, lot 305
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Exposition:

Genève, Musée Rath, *Collections
romandes*, n°232 (selon une étiquette
au dos)

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse au supplément
du catalogue raisonné des aquarelles
et pastels de Raoul Dufy actuellement
en préparation par Madame Fanny Guillon-
Lafaille.

Un certificat de Madame Fanny Guillon-
Lafaille sera remis à l'acquéreur.

*Gouache and watercolor on paper;
signed lower center
19 7/8 × 25 1/2 in.*

80 000 - 120 000 €



Raoul DUFY

1877-1953

Le concert mexicain – 1951

Gouache et aquarelle sur papier
 Signé et dédié en bas au centre
 «Raoul Dufy à son Excellence Ilhawiy
 Hussein Pacha»
 50,20 × 66 cm

Provenance:

Ilhawiy Hussein Pacha, cadeau
 de l'artiste
 Vente Sotheby's Londres,
 30 mars 1988, lot 396
 Vente Sotheby's New York,
 4 mai 2006, lot 433
 Vente Christie's Londres,
 19 juin 2007, lot 249
 Vente Christie's New York,
 4 novembre 2009, lot 129
 À l'actuel propriétaire par cessions
 successives

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse au supplément
 du catalogue raisonné des aquarelles et
 pastels de Raoul Dufy actuellement en
 préparation par Madame Fanny Guillon-
 Lafaille.

Un certificat de Madame Fanny Guillon-
 Lafaille sera remis à l'acquéreur.

*Gouache and watercolor on paper;
 signed and dedicated lower center
 19 3/4 × 26 in.*

60 000 - 80 000 €



à son Excellence Johnny Hussein Pachis Raoul Dufy

Pablo PICASSO

1881-1973

Scène villageoise – 1960

Lavis d'encre sur papier japon
 Signé, daté et numéroté en haut à gauche
 «11.6.60./I. Picasso», daté et numéroté
 au dos «11.6.60./I»
 57 × 76,50 cm

Provenance:

Konstsalongen Samlaren, Agnes Widlund,
 Stockholm
 Collection particulière, Suède (acquis
 auprès de la précédente dans les années
 1960)
 À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

P. Picasso, J. Sabartes, *A los toros
 avec Picasso*, André Sauret, Monte Carlo,
 1961, n°83
 C. Zervos, *Pablo Picasso vol. XIX
 Œuvres de 1959 à 1961*, Éditions «Cahiers
 d'art», Paris, 1972, n° 338, reproduit
 en noir et blanc p.104
 The Picasso Project, *Picasso's
 Paintings, Watercolors, Drawings and
 Sculpture, The Sixties I, 1960-1963*,
 Alain Wofsy, Fine Arts, San Francisco,
 2002, n°67-145, reproduit en noir et
 blanc, p. 315

*Ink wash on Japon paper;
 signed, dated and numbered upper left,
 dated and numbered on the reverse
 22 1/2 × 30 1/8 in.*

150 000 - 200 000 €

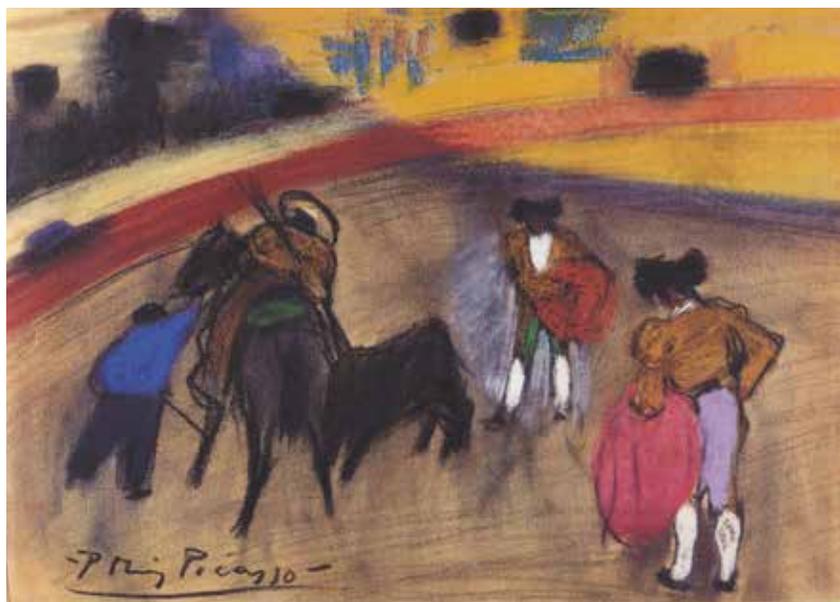


11/8/60.
I. [unclear]

Pablo PICASSO

1881-1973

Scène villageoise – 1960



Pablo Picasso, *Le Picador*, 1900
Pastel sur papier, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
© Succession Picasso 2020

Fr

«Toréador, en garde! / Toréador!
Toréador! / Et songe bien / Oui songe
en combattant / Qu'un œil noir te
regarde / Et que l'amour t'attend /
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!»
Dans son opéra *Carmen*, Georges
Bizet fait l'éloge de la figure d'une
femme, à l'œil noir, qui semble être
l'unique destinataire de la corrida,
l'inconnue pour qui le matador com-
bat et risque sa vie. Ainsi, le célèbre
torero Luis Miguel Dominguín, ami
de Picasso dont il admire le panache,
la fierté et les talents de séducteur
dans l'arène, corrobore le refrain en
confiant au peintre qu'il risque sa vie
exclusivement pour saisir l'intensité
du regard des spectatrices.

Dans l'encre de chine de Picasso
intitulée *Scène villageoise*, une femme
à la mantille s'affirme comme l'image
féminine tutélaire incarnant cet œil
charbonneux, symbole double de la
menace et de la tentation. Sa coiffe
la hisse au rang du personnage le
plus grand de la famille de quatre,
dépassant le père. Malgré la distance

avec le picador – la femme est située
en retrait derrière le groupe familial
– leurs regards semblent converger:
le chapeau du cavalier et le haut de la
mantille de la femme sont habile-
ment disposés sur une ligne droite
les liant secrètement.

Picasso entretient, dès son plus
jeune âge, un vif intérêt pour la
tauromachie dont il ne cessera
d'alimenter ses œuvres (on pense
aussi au bestiaire tauromachique et
figures féminines du chef d'œuvre
Guernica). À huit ans, son père lui
offre le couvercle d'une boîte de
cigares sur laquelle figure un picador
vêtu d'or. Le personnage devient un
véritable leitmotiv.

L'œuvre présentée ici s'inscrit
dans le cadre d'une imagerie tauro-
machique espagnole traditionnelle.
La composition pourrait être celle
d'une carte postale: chaque per-
sonnage incarne parfaitement son
rôle sociétal. Le picador séducteur,
la femme à la mantille et les autres
membres de la famille. On perçoit

En

"Toreador, on guard! / Toreador!
Toreador! / And contemplate well
/ Yes contemplate as you fight /
That a dark eye is watching you,
/ And that love is waiting for you,
/ Toreador, love, love is waiting
for you!" In his opera, *Carmen*,
Georges Bizet sings the praises
of a woman with dark eyes who
seems to be the sole person for
whom the bullfight is intended,
the unknown woman for whom
the matador is fighting and
risking his life. Thus, Picasso's
famous bullfighter friend, Luis
Miguel Dominguín, whom
Picasso admired for his panache,
his pride, and his undeniable
capacity for seduction in the
bullring, corroborated the chorus
by confiding to the painter that
he risked his life solely to capture
the intensity in the eyes of the
female spectators.

In Picasso's ink wash pain-
ting, *Scène villageoise*, a woman
in a mantilla asserts herself as

the tutelary female image that
embodies that smoky eye, a dual
symbol of threat and temptation.
Her headdress makes her the
tallest of the family of four, ahead
of the father. Despite her distance
from the picador – the woman
is standing farthest away, to the
back of the family group – they
seem to look straight into each
others' eyes: the horse rider's hat
and the woman's mantilla are
cleverly disposed on a straight
line discreetly linking them.

From a very early age, Picasso
had a great interest for bullfi-
ghting, which was a recurring
theme in his works (the bul-
lfighting bestiary and female
figures of his masterpiece *Guernica*
come to mind). When he was eight years old, his
father offered him the lid from a
box of cigars on which there was
a picture of a picador dressed in
gold. This character became a
veritable leitmotiv.

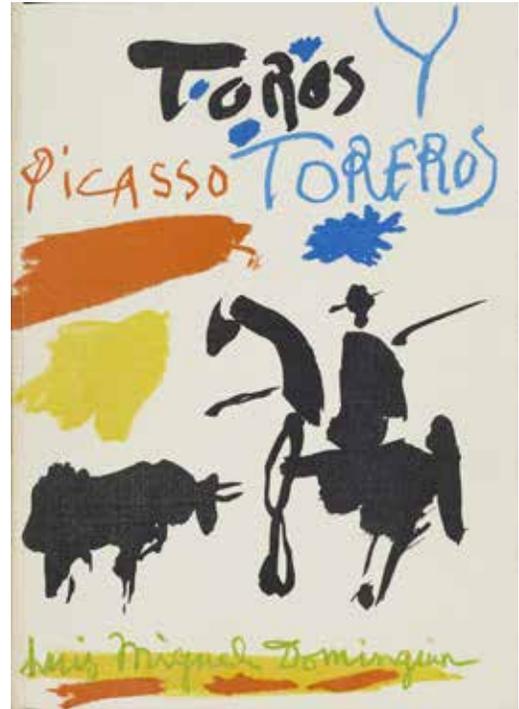
Fr

les oreilles et l'échine d'un taureau de dos en arrière-plan que Picasso place subtilement entre l'encolure de la monture et les mains du torero comme pour mieux l'étrangler entre les deux acteurs de la mise à mort.

Cependant, la scène ne se déroule pas dans l'arène et le picador n'est donc pas auréolé de son statut de courageux combattant. Il s'agit plutôt ici d'une rencontre – peut être fictive – entre le héros et les spectateurs, le picador allant vers ses admirateurs et brisant la distance imposée habituellement par les gradins. Picasso utilise à ce titre parfaitement les contrastes pour matérialiser cette distance autrement. Les membres de la famille

occupent précisément la moitié droite de l'espace et sont vêtus de noir alors que le picador et sa monture sont peints dans l'autre moitié, dominée de blanc et marquée par les seuls contours à l'encre.

Enfin, cette œuvre tardive de Picasso (réalisée en 1960) illustre la parfaite maîtrise du sujet par l'artiste de génie dont l'œuvre est scandée par les femmes et toros. Après la guerre qui le prive de l'accès à son spectacle favori, Picasso altère l'expression du sujet puis, dès 1959, de nombreux lavis aborderont les belles espagnoles en dehors de l'arène, dans un bordel ou, comme ici, à l'extérieur, là où l'homme et la femme s'abordent en égaux.



Pablo Picasso, couverture de *Toros y Toreros*, 1957
© Succession Picasso 2020

En

The work presented here shows a traditional Spanish bull-fighting scene. The composition could be that of a picture postcard: each character is a paragon of his societal role. The seductive picador, the woman with her mantilla, and the other members of the family. In the background, we spy the ears and back of a bull seen from behind, which Picasso placed subtly between the neck of the horse and the torero's hands, all the better for the two participants in the slaughter to strangle him.

Yet, this scene does not take place in the bullring and the picador is not bathed in his status of courageous fighter. The theme here is more that of an encounter – perhaps fictional – between the hero and the spectators, with the picador going to meet his admirers and breaking through the distance generally enforced by the rows of seats. For this reason, Picasso makes perfect

use of contrast to embody this distance alternatively. The family members occupy precisely the right-hand half of the space and are dressed in black, whilst the picador and his mount are painted in the other half, with a white dominant and only their contours painted in ink.

Finally, this later work by Picasso (carried out in 1960) perfectly illustrates the mastery of the subject by this immensely talented artist whose work was lauded by women and toros. After the war, which had deprived him of access to his favourite entertainment, Picasso altered his expression of the subject, and as of 1959, many of his ink wash paintings showed beautiful Spanish women outside of bullring settings, in brothels or, as with this work, outdoors, where man and woman can interact as equals.



Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942
Selle et guidon, Musée Picasso, Paris
© Succession Picasso 2020

Salvador DALÍ

1904-1989

**Étude pour la chrysalide animée
de Milton, intérieur *ou* Metamorphosis
1958**

Aquarelle, encre, crayon, collage
et rehauts de gouache sur papier
Signé en bas au centre «Dalí»
62 × 57,80 cm

Provenance:

Commandé à l'artiste en 1958
Collection internationale
Vente Artcurial, 1^{er} août 2006, lot 51
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

Cette œuvre est enregistrée dans les
archives de Messieurs Robert et Nicolas
Descharnes sous le numéro d3928.

Un certificat de Messieurs Robert
et Nicolas Descharnes sera remis
à l'acquéreur.

*Watercolor, ink, pencil and gouache
on paper; signed lower center
24 3/8 × 22 3/4 in.*

100 000 - 150 000 €



Fernand LÉGER

1881-1955

Les deux fleurs – circa 1947

Gouache et encre de Chine sur papier
 Signé en bas à droite «F.LÉGER»,
 authentifié au dos par Nadia Léger
 «Cette gouache est une / œuvre
 authentique de / Fernand Léger /
 N.Léger, cachet de la signature,
 titre et numéro d'inventaire au dos
 «F.LÉGER N°G.404 - Les 2 fleurs -»
 46,50 × 32,50 cm

Provenance:

Nadia Leger

Galerie Louise Leiris, Paris, acquis
 de cette dernière (n° stock: 014021,
 n° photographie: 30610)

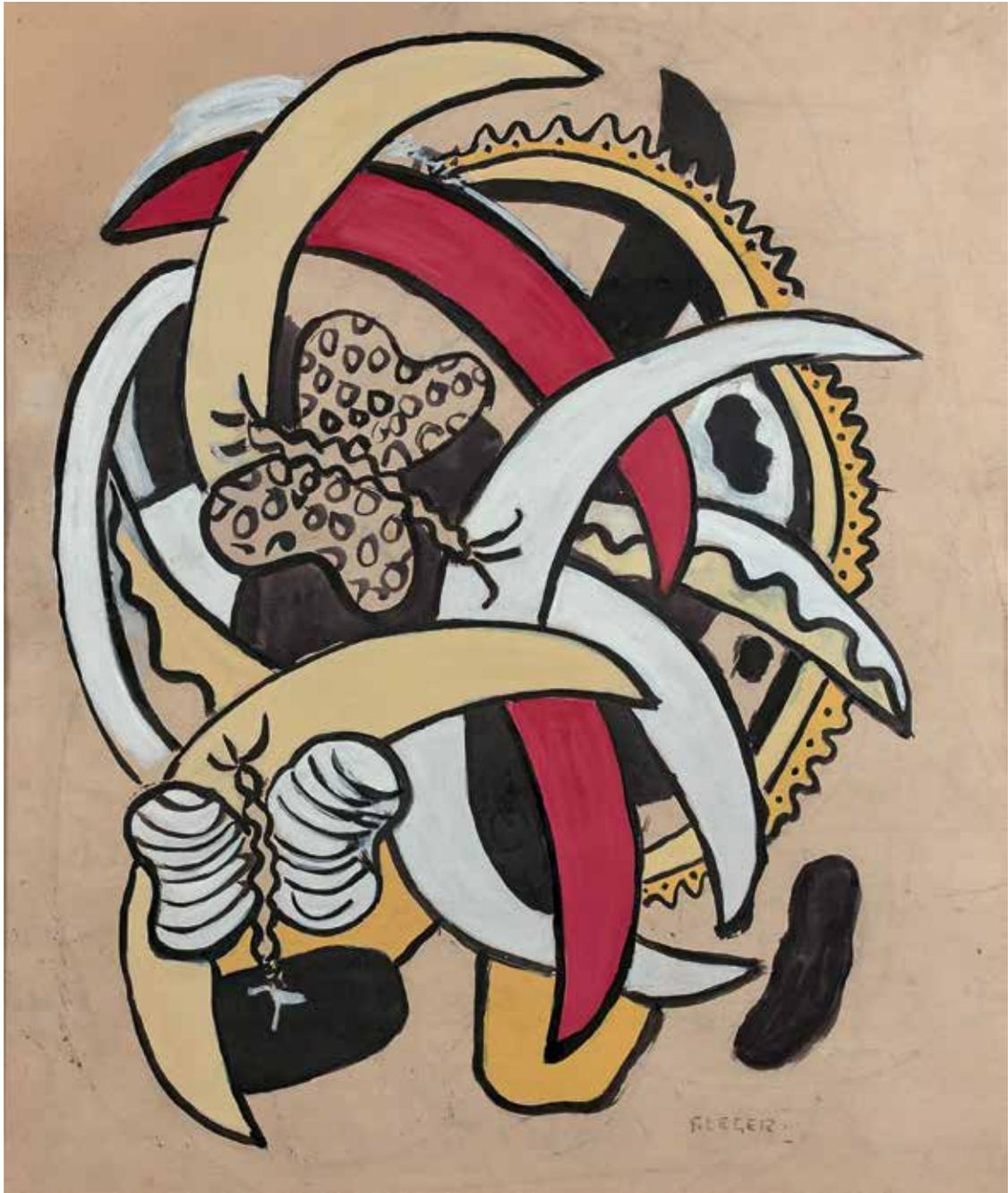
À l'actuel propriétaire par cessions
 successives

Un certificat de la Galerie Louise
 Leiris sera remis à l'acquéreur.

*Gouache and India ink on paper;
 signed lower right, authenticated
 on the reverse by Nadia Léger, stamp
 of the signature, inventory number
 and title on the reverse
 18 ³/₈ in. x 12 ³/₄ in.*

30 000 - 40 000 €





Fernand LÉGER

1881-1955

Composition aux papillons – 1948

Gouache sur calque marouflé
sur papier fort
Cachet de la signature
en bas à droite «F. Léger»
58,30 x 49,80 cm

Provenance:

Georges Bauquier, Biot
Acquis du précédent par le propriétaire
actuel

Exposition:

Paris ,Galerie Gilbet & Paul Pétridès,
Léger, juin 2006, n°17 selon une
étiquette au dos

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
répertoire des oeuvres sur papier
de Fernand Léger actuellement en
préparation par Irus Hansma.

Une attestation d'inclusion de Madame
Irus Hansma sera remise à l'acquéreur.

*Gouache on tracing paper
laid down on thick paper; stamped
with the signature lower right
23 x 19 5/8 in.*

40 000 - 60 000 €

Antoine PEVSNER

1886-1962

Projection dans l'espace Circa 1935-1936

Haut-relief en cuivre et bronze oxydés,
matière plastique noire
Signature et date masquées en bas à
droite et en bas à gauche sur la plaque
de fond
71 × 81 cm

Provenance:

Collection Pierre Peissi, Paris
Collection Michel Perinet, Paris
Acquis auprès de celui-ci par l'actuel
propriétaire

Expositions:

Paris, Galerie René Drouin, *Art concret*,
juin-juillet 1945
Paris, Galerie René Drouin, *Antoine
Pevsner*, juin-juillet 1947, reproduit
New York, Museum of Modern Art,
Gabo-Pevsner, février-avril 1948
Zurich, Kunsthhaus, *Antoine Pevsner*,
Georges Vantongerloo, Max Bill,
octobre-novembre 1949
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Antoine Pevsner, décembre 1956 - mars
1957, n°34
Paris, Galerie du XX^e siècle, *Le relief -
2^e exposition*, juin-juillet 1962
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght,
*Sculpture du XX^e siècle 1900-1945 -
Tradition et ruptures*, juillet-octobre
1981, n°151

Bibliographie:

R. Massat, *Antoine Pevsner et le
constructivisme*, Caractères, Paris,
1956, reproduit p.15
P. Peissi, *Antoine Pevsner - Hommage
d'un ami*, Éditions du Griffon,
Neuchâtel, 1961, n°82, reproduit
B. Dorival, *Le dessin dans l'œuvre
d'Antoine Pevsner*, Paris, 1965, p.63
A. Lardera, *Antoine Pevsner, sa vie,
son œuvre*, thèse de doctorat sous la
direction de Bruno Foucart et Serge
Lemoine, Université Paris IV, 1992,
fig.52
E. Lebon, P. Brullé, J.-C. Marcadé,
*Antoine Pevsner, catalogue raisonné de
l'œuvre sculpté*, Association «Les Amis
d'Antoine Pevsner», Galerie-éditions
Pierre Brullé, Paris, 2002, n° 40,
reproduit en noir et blanc p. 110 et 111,

*Relief in oxidized copper and bronze
and black plastic; signature and date
covered lower right and lower left on
the background plate
28 × 31 7/8 in.*

150 000 - 200 000 €



Vue de face



Antoine PEVSNER

1886-1962

Projection dans l'espace
Circa 1935-1936

Wassily Kandinsky, *Sur blanc n°2*, 1923
Huile sur toile, Centre Pompidou, Paris D.R.

Fr

«*Il fallut inventer une sculpture qui parte du vide, à la ressemblance de l'architecture, quand celle-ci n'a recours au plein que pour engendrer le vide.*» Représentant du constructivisme russe, Antoine Pevsner consacre sa carrière à l'appréhension de l'apesanteur, il s'agit de se «libérer de la masse compacte». Peintre à l'origine –il réalise son premier tableau abstrait en 1913–, Pevsner s'adonne à la sculpture dès 1923. Issu d'une bourgeoisie russe qui promeut le progrès scientifique, Pevsner, après plusieurs séjours à Paris, rédige avec son frère, Naum Gabo, le manifeste réaliste en 1920 à Moscou. Leurs idées, enrichies par la fréquentation des avant-gardes russes (Kandinsky, Malevitch et Rodtchenko), se concentrent sur un certain dépassement de l'apparence permettant de jauger la réalité avec un détachement

plus propice à la comprendre. Taxé d'artiste capitaliste militant et rattrapé par des accusations du gouvernement, Antoine Pevsner est contraint de fermer son atelier et interdit d'enseignement en 1921. Il émigre alors à Berlin puis s'installe à Paris en 1923. Enfin libre, il peut se consacrer pleinement à ses recherches sur la sculpture.

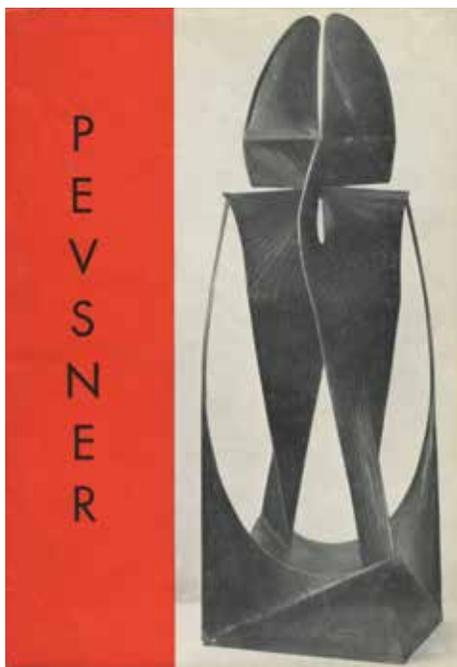
Projection dans l'espace est réalisée en 1935-1936. À cette époque, l'artiste russe maîtrise déjà parfaitement l'utilisation des fils de laiton, de bronze et emploie la soudure pour juxtaposer les formes. Il est membre de l'association Abstraction-Création fondée à Paris en 1931 par Herbin et Vantongerloo prônant une abstraction qui renonce à la représentation de l'objet. En effet, *Projection dans l'espace* constitue un haut relief abstrait en cuivre et bronze oxydés, et matière plastique

En

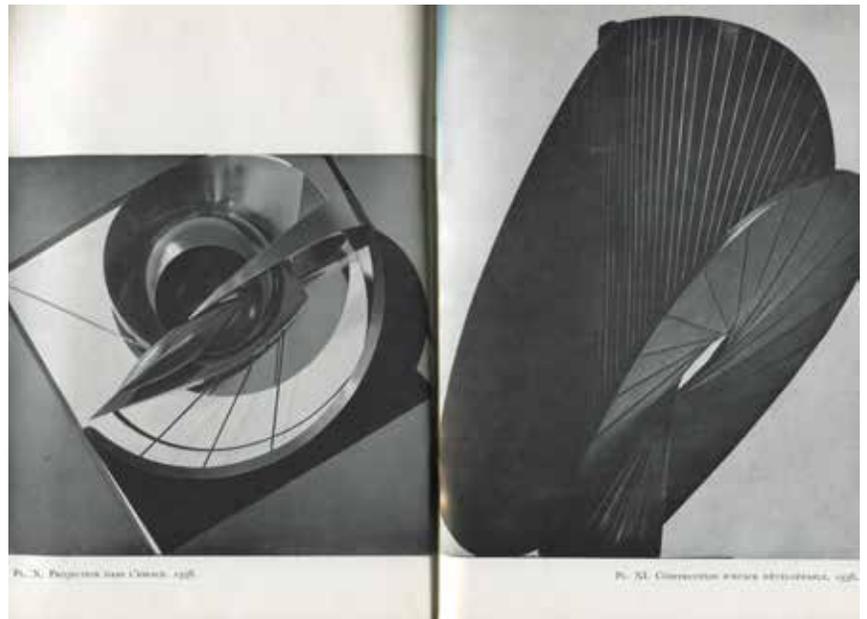
"It was necessary to invent a sculpture that started with a void, like architecture, when it only starts with what is full to create a void." A representative of Russian constructivism, Antoine Pevsner devoted his career to apprehending weightlessness, aiming to "liberate compact mass". Originally a painter, –he carried out his first abstract painting in 1913–, Pevsner started sculpture as of 1923. Pevsner was born into a middle-class Russian family that endorsed scientific progress. In Moscow, in 1920, after several sojourns in Paris, he co-authored the Realist manifesto with his brother Naum Gabo. Their ideas, enriched by their frequentation of the Russian avant-gardes (Kandinsky, Malevitch, and Rodchenko), focussed on a certain transcending of appearances allowing for reality to

be gauged with a detachment that was more propitious to its understanding. In 1921, labelled a militant capitalist artist and hit with government accusations, Antoine Pevsner was obliged to close down his workshop and was forbidden from teaching. So he emigrated to Berlin and then settled in Paris in 1923. Free at last, he could fully devote himself to his research on sculpture.

Projection dans l'espace was carried out in 1935-1936. At that time, the Russian artist already perfectly mastered the use of brass wires and bronze and used soldering to juxtapose shapes. He was a member of the Abstraction-Creation association founded in Paris in 1931 by Herbin and Vantongerloo, which advocated abstraction that relinquished any representation of objects. Effectively, *Projection dans l'espace* was



Couverture du catalogue de l'exposition Pevsner du Musée national d'Art Moderne en 1956 © Adagp, Paris, 2020



Reproduction de notre œuvre dans le catalogue de l'exposition Pevsner du Musée national d'Art Moderne en 1956 © Adagp, Paris, 2020

Fr

noire. Il s'agit d'une construction toute en volumes polis alternant la présence de vides et de pleins qui habitent élégamment les formes courbes. Cette circularité est arrêtée par l'irruption d'un élément central fuselé qui vient contraster avec l'aspect chaleureux des formes majoritaires évoquant presque un coquillage ou une ammonite. L'objet noir se caractérise par sa grande sobriété et la rigueur de sa construction. Des tiges métalliques rectilignes jaillissent de la masse pour rejoindre les extrémités du cadre. *Projection dans l'espace* inaugure cette technique que Pevsner ne cessera par la suite de solliciter dans son travail, marquant ainsi la première d'une constante stylistique. La finesse des tiges, leur délicatesse et leur mouvement centrifuge assure la dynamique de la composition abstraite et parachève le subtil équilibre des formes.

Dans *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, William Rubin définit l'œuvre de Pevsner comme « *un équivalent sculptural du cubisme analytique de 1910-1911* ». En effet, les différents plans qui animent la composition évoquent les modèles cubistes de Picasso. Pevsner réussit le défi ardu de traduire sculpturalement et en trois dimensions les compositions cubistes.

Le métal utilisé ici constitue également un des matériaux signature de Pevsner. Le plastique qu'il ajoute est surtout l'apanage de son frère qui convoque notamment le Celluloïd, dont il exploite la transparence. L'alliance du métal et du plastique dans *Projection dans l'espace* permet à Pevsner de produire une stratégie différente dans son combat contre la pesanteur.

En

an abstract high relief in oxidised copper and bronze, and black plastic. It was a construction of polished volumes, alternating the presence of full and empty spaces that elegantly populated the curved forms. This circularity was stopped by the irruption of a tapered central element that contrasted with the warm aspect of most of the shapes, almost bringing to mind a shell or an ammonite. The black object was characterised by its extreme sobriety and the harshness of its formation. Straight metal rods sprang out from the mass, joining the extremities of the frame. *Projection dans l'espace* inaugurated this technique that Pevsner would continually use thereafter in his work, thus denoting the first of a constant stylistic. The finesse of the rods, their delicacy, and their centrifugal movement

ensured the dynamics of the abstract compositions and completed the subtle harmony of the shapes. In *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, William Rubin defined Pevsner works as "a sculptural equivalent of analytical cubism of the 1910-1911 period". Effectively, the different planes that animate the composition bring to mind Picasso's cubist models. Pevsner succeeded in the arduous task of portraying cubist compositions in three dimensions and using sculpture.

The metal used here is also one of Pevsner's signature materials. The plastic that he adds is above all a typical choice of his brother who used Celluloid, in particular, for its transparency. The alliance of metal and plastic in *Projection dans l'espace* allowed Pevsner to produce a different strategy in his struggle against gravity.

Léopold SURVAGE

1879-1968

Homme dans la ville – 1919

Huile sur toile
Signée en bas à droite «Survage»
54 × 81 cm

Provenance:

Ancienne collection Marie Bertin
Vente Paris, Artcurial Briest Poulain
Le Fur F.Tajan, 29 octobre 2006, lot 176
Collection particulière

Expositions:

Paris, Galerie Lucie Weill, *Hommage à Survage*, 1983
Villeggranche-sur-Mer, *Rétrospective Survage*, 1984, n°11
Paris, Grand Palais, Salon d'automne, *La grande aventure de Montparnasse 1912-1932*, novembre 1986
Paris, La Galerie, *Léopold Survage*, avril-mai 1992, n°11
Troyes, Musée d'Art Moderne, *Survage Les années héroïques*, janvier-mars 1993, n°33
Honfleur, Le Grenier à Sel, *Un siècle de peinture*, 2002, n°14, reproduit p.49

Bibliographie:

J. Warnod, *Survage*, Éditions André de Raché, Bruxelles, 1983, reproduit p.61
L. Survage, *Écrits sur la peinture*, Éditions Archipel, Paris, 1992, planche D

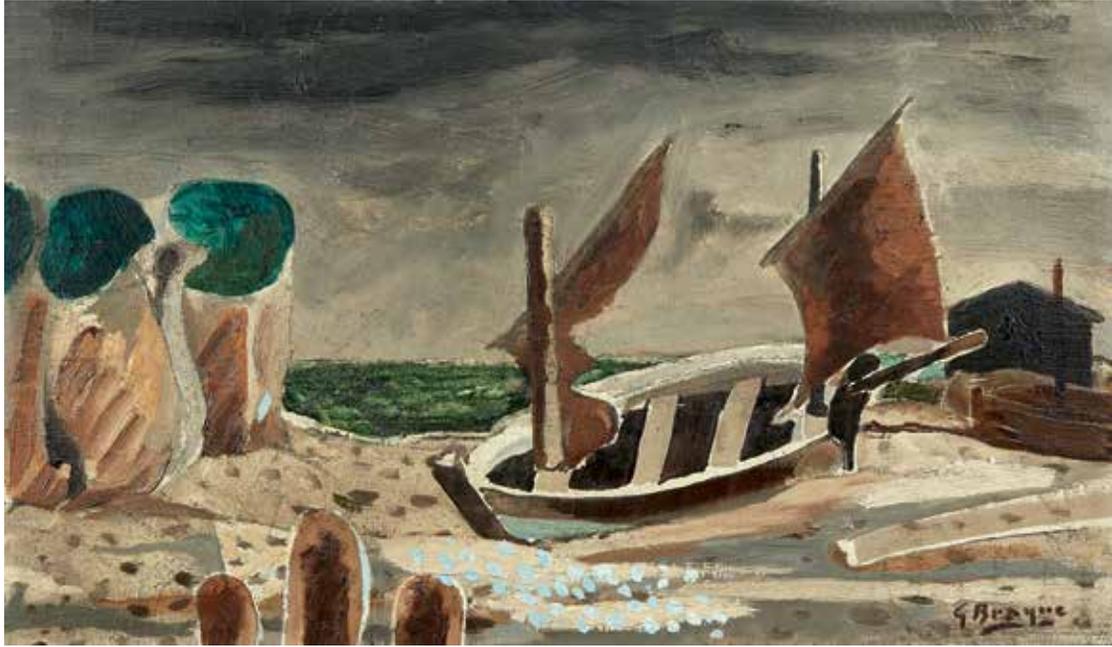
L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Madame Anne-Marie Di Vieto.

Oil on canvas; signed lower right
21 1/4 × 31 7/8 in.

50 000 - 70 000 €







14

Georges BRAQUE

1882-1963

La barque – 1938

Huile sur panneau
Signé en bas à droite «G Braque»
24,30 × 41,30 cm

Bibliographie:

J. Laude, N. Worms de Romilly, *Catalogue de l'œuvre de Georges Braque, peintures 1936-1941*, Éditions Maeght, Paris, 1961, reproduit en couleur et en noir et blanc

Oil on panel; signed lower right
9 5/8 × 16 1/4 in.

100 000 - 150 000 €

Moïse KISLING

1891-1953

Au coin d'une rue – 1926

Huile sur toile
Signée en bas à gauche «Kisling»
130,50 × 90,50 cm

Provenance:

Galerie Charles-Auguste Girardin, Paris
Francis Salabert, Paris
Vente Paris, M^{es} Le Roux et Mathias,
14 décembre 1983, lot 27
Galerie Félix Vercel, Paris
Collection Claude et Simone Dray, Paris
Vente Paris, Christie's, Collection
Claude et Simone Dray, 9 juin 2006, lot 7
Collection particulière

Exposition:

Paris, Galerie Daniel Malingue,
Kisling - Centenaire, avril-juillet
1991, n°24, reproduit en couleur

Bibliographie:

G. Gabory, *Moïse Kisling*, Gallimard,
Paris, 1928, reproduit p.59
J. Kisling, H. Troyat, *Kisling, volume
I*, Jean Kisling, Turin, 1971, n° 88,
reproduit en noir et blanc p. 162,
(dimensions erronées)
S. Buisson, *La scuola di Parigi e
Modigliani*, Edizioni Graphis Arte,
Livourne, 1989, reproduit p.55
Cette œuvre sera incluse dans le tome
IV et additif aux tomes I, II et III
du catalogue raisonné actuellement en
préparation par Monsieur Marc Ottavi.

Un certificat de Monsieur Marc Ottavi
sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower left
51 3/8 × 35 5/8 in.

150 000 - 200 000 €



Moïse KISLING

1891 - 1953

Au coin d'une rue – 1926



Amedeo Modigliani, *Jeanne assise*, 1918
Huile sur toile D.R.

Fr

C'est l'écrivain et critique d'art français, grand défenseur du cubisme, André Salmon, qui qualifie l'œuvre de Moïse Kisling de «réalisme organisé». L'artiste polonais, arrivé à Paris en 1910 à l'âge de dix-neuf ans, guidé par sa seule détermination à se consacrer à sa passion, ne se rattache en effet à aucun mouvement. Proche de la première École de Paris, des artistes du Bateau-Lavoir où il réside quelques temps au début de sa vie parisienne, puis des cubistes qu'il rejoint à Céret en 1912, Moïse Kisling développe pour autant une esthétique très personnelle qui lui vaut son premier contrat avec le marchand d'art franco-polonais Adolphe Basler cette même année puis sa première grande exposition en 1919 à la galerie Druet.

Au coin d'une rue, l'œuvre présentée ici, répond parfaitement aux termes énoncés par Salmon. La

composition réaliste s'organise autour d'un personnage, une femme représentée debout, joignant ses mains autour d'une fleur aux pétales roses, point d'orgue parfaitement aligné afin de se positionner au centre de toutes les lignes déterminant le personnage. La peinture obéit à une structure précise également dictée par la mise en écho des couleurs: la fleur et les lèvres de la jeune femme, sa robe et ses yeux verts, ses manches et sa chevelure noires, la peau de ses mains et de son visage. Cette cadence duelle accentue l'harmonie qui s'en dégage. Seul son voile, bleu parsemé de lueurs blanches, s'en détache, comme pour mieux marquer la délicatesse du visage qu'il entoure et révéler subtilement une infime partie de son cou.

Réalisée en 1926, *Au coin d'une rue* mêle les deux thèmes de prédilection de Moïse Kisling: la

En

It was André Salmon, French art critic and writer, and a great defender of cubism, who labelled Moïse Kisling's work "organised realism". The Polish artist who arrived in Paris in 1910 at the age of nineteen, guided solely by his determination to devote himself to his passion, was effectively not attached to any particular movement. Close to the first School of Paris, the artists of the Bateau-Lavoir, where he resided for a while at the start of his time in Paris, and then the Cubists whom he joined in Céret in 1912, Moïse Kisling developed a very personal aesthetic which earned him his first contract with Franco-Polish art dealer Adolphe Basler that very same year and his first great exhibition in 1919 at Galerie Druet.

The work presented here, *Au coin d'une rue*, corresponds

perfectly to the terms set out by Salmon. The realistic composition is organised around a character, a woman presented standing, her hands linked around a flower with pink petals; a perfectly aligned focal point in order to be positioned at the centre of all the lines that define the character. The painting responds to a precise structure also ordained by the way the colours echo each other: the flower and the young woman's lips, her dress and her green eyes, her sleeves and her black hair, the skin of her hands and face. This dual cadence accentuates the harmony that emanates from the painting. Only her veil stands out, blue strewn with glimmering white touches as if to better highlight the delicacy of the face it frames and subtly reveal the tiniest part of her neck.

femme et les fleurs. Ses portraits expriment souvent, comme ici, la mélancolie, marqués par la tonalité sombre du tableau, le traitement des yeux embués et l'inclinaison de la tête. La beauté de la femme moderne, qu'il s'attachera à représenter également dans ses nombreux nus, ressort particulièrement et évoque la manière de son ami Modigliani. Ce dernier réalise plusieurs portraits de Kisling qui l'héberge un temps rue Joseph-Bara et lui prête atelier et modèles. Le dialogue entre les deux artistes se traduit dans leurs peintures. Ainsi, l'œuvre de Modigliani intitulée *Jeanne Hebuterne, sitzend*, datée de 1918, observe de fortes similitudes dans la structuration de la composition avec *Au coin d'une rue*.

Le traitement du fond relève le goût de l'artiste polonais pour les matières et les tissus.

Abstrait dégradé de bleu tirant vers le brun, il se pare d'un aspect texturé contrastant avec le personnage. La partie gauche, travaillée en perspective contrairement à la surface plane de l'autre moitié du tableau rappelle peut-être ses incursions cubistes.

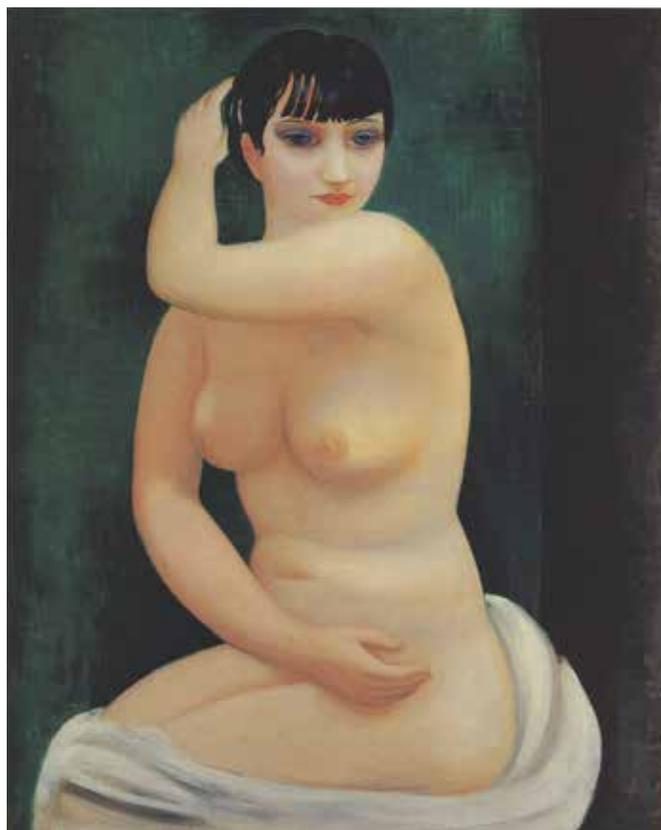
En 1926, Moïse Kisling a acquis la nationalité française deux ans plus tôt grâce à sa conduite exemplaire auprès de la légion étrangère dans laquelle il s'engage pendant la première guerre mondiale et qui dit l'authenticité de son attachement à la France, à Paris dont il devient une véritable figure phare. *Au coin d'une rue* conte peut-être la poésie d'une rencontre parisienne.

Carried out in 1926, *Au coin d'une rue* brings together Moïse Kisling's two favourite themes: woman and flowers. As with this work, his portraits often express melancholy, denoted by the painting's dark shades, the treatment of the misty eyes, and the tilt of the head. The beauty of the modern woman, that he would also aim to represent in his many nudes, is particularly apparent and calls to mind the works of his friend Modigliani. The latter made several portraits of Kisling who accommodated him for a while in his home on rue Joseph-Bara, giving him access to his workshop and models. The dialogue between the two artists is visible in their paintings. Thus, the structure of the composition of Modigliani's 1918 work *Jeanne Hebuterne, sitzend* is extremely

similar to that of *Au coin d'une rue*.

The treatment of the background comes from the Polish artist's fondness for material and fabric. An abstract gradient of blue with brownish hues, whose textured aspect contrasts with the character. The left-hand side, which is a perspective, unlike the flat surface of the other half of the painting, could bring to mind his forays into Cubism.

In 1926, Moïse Kisling had gained French nationality two years before, thanks to his exemplary behaviour in the French Foreign Legion in which he had enrolled during WWI, showing how genuinely attached he was to France and Paris, where he would become a true leading light. *Au coin d'une rue* may articulate the poetry of a Parisian encounter.



Moïse Kisling, *Buste de Kiki*, 1927
Huile sur toile, Musée du Petit Palais, Genève D.R.

Chaïm SOUTINE

1894-1943

Les figuiers – circa 1920-1921

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Soutine»

72,10 × 94,60 cm

Peint à Céret vers 1920-1921

Provenance:

Henri Bing, Paris

Docteur Jacques Soubiès

Vente Paris Hôtel Drouot, Collection de

feu le Docteur Jacques Soubiès,

13 décembre 1940, lot 93

Vente Paris, Nouveau Drouot, 21 juin

1983, lot 49

Art-Mod, Genève, Suisse

Ebba et Isaac Rabinovitz, Munich

Vente Paris, Hôtel Drouot, M^e Loudmer,1^{er} avril 1990, lot 60

Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Collection Pierre et Franca Belfond,

Paris

Expositions:Lugano, Museo d'Arte Moderna, Villa Malpensata, *Chaïm Soutine*, mars-juin 1995, n°27 p.158, reproduit en couleur p.61Céret, Musée d'Art moderne, *Soutine - Céret 1910-1922*, juin-octobre 2000, p.226 à 229, 518, reproduit en couleur p.227 et 229 (détail), (titrée *L'Église de Saint-Pierre à Céret*)Cologne, Galerie Gmurzynska, *The impact of Chaïm Soutine: De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon*, novembre-décembre 2001, reproduit en couleur p.160 (titrée *Paysage à Céret (les figuiers)*)Munich, Galerie Thomas, *Chaïm Soutine - Die Leidenschaft des Malens*, mars-mai 2009, p.110, reproduit en couleur p.21, 108,109, 110 et 113 (détail)Céret, Musée d'Art moderne, *Céret, un siècle de paysages sublimes, 1909-2009*, juin-octobre 2009, n°193, reproduit en couleur p.227 (titrée *Céret: les figuiers*)**Bibliographie:**P. Courthion, *Soutine. Peintre du déchirant*, Edita, Denoël, Lausanne, 1972, p.203G, reproduitM.Tuchman, E.Dunow, Klaus Perls, *Chaïm Soutine, catalogue raisonné, Vol.I*, Benedikt Taschen Verlag, 1993, n°65, reproduit en couleur p.179*Oil on canvas; signed lower left
28 3/8 × 37 1/4 in.*

700 000 - 1 000 000 €

« J'ai toujours été fou de Soutine –
de toutes ses peintures »

– Willem de Kooning



Chaïm SOUTINE

1894 - 1943

Les figuiers – circa 1920-1921



Chaïm Soutine dans son atelier D.R.

Fr

Soutine a été l'un des artistes les plus singuliers des premières décennies du XX^e siècle. Il peint des paysages, des figures, des natures mortes – les genres traditionnels –, mais bouleverse tout par sa vision exacerbée et la facture désordonnée qu'il pratique. Il se réfère aux grands modèles qu'il est allé étudier au Musée du Louvre, Rembrandt en premier, Chardin, Goya, Courbet et admire paradoxalement le *Portrait de Charles VII* de Fouquet: il en retient les expressions poussées au paroxysme, des déformations outrancières, des couleurs aux contrastes exagérés et une pâte lourde, triturée en profondeur. Il est né en Lituanie, alors dans l'Empire russe, dans une famille très pauvre. Il est de culture juive orthodoxe, celle qui interdit les images: il dessine néanmoins. Il arrive à Paris en 1912, après avoir passé quelque temps à l'École des

beaux-arts de Vilnius. Il va en peu d'années devenir l'une des figures de la bohème artistique qui animait le quartier de Montparnasse, avec La Ruche pour centre. Il appartient avec Modigliani, Chagall, Utrillo, Foujita et tous les artistes venus de l'Europe orientale comme lui, Krémègne, Kisling, Coubine, Kikoïne, Makovski, Mané-Katz, à ce que l'on va nommer «École de Paris». Il est le seul pourtant à s'en distinguer vraiment, au point de pouvoir le situer plutôt du côté de l'expressionnisme par la violence de ses compositions et la subjectivité de ses représentations.

C'est bien ce que montre le puissant et magnifique tableau *Les figuiers*, qui date du séjour de l'artiste dans le sud de la France, tantôt sur la Côte d'Azur, tantôt en Roussillon entre 1919 et 1922. L'œuvre, un beau format de près d'un mètre de large, est tout à fait caractéristique

En

Soutine was one of the most unusual artists in the first decades of the 20th century. He painted landscapes, people, still lifes – painting of a traditional nature -, but profoundly changed everything with his intense vision and his chaotic technique. He made reference to the great models that he had gone to study at the Louvre Museum, Rembrandt first and foremost, Chardin, Goya, and Courbet. And paradoxically, he admired Fouquet's *Portrait of Charles VII*. He retained the expressions that were pushed to their utmost limit, outrageous distortions, exaggeratedly contrasting colours, and thick paste, carved out to bring depth. He was born into a very poor family in Lithuania, which was, at the time, part of the Russian empire. He was an Orthodox Jew and his

religion forbade images. Yet he drew. He arrived in Paris in 1912, after having spent some time at the Vilnius Academy of Arts. In just a few years, he would become one of the prominent figures of the bohemian artistic circle that animated the Montparnasse area, with La Ruche at its centre. Along with Modigliani, Chagall, Utrillo, Foujita, and all the artists, who like him, came from Eastern Europe, such as Kremegne, Kisling, Coubine, Kikoïne, Makovsky, and Mane-Katz, he would belong to what would be called the "School of Paris". Yet he was the only one to really stand out from the crowd, to the extent where he could be considered more of an Expressionist because of the violence of his compositions and the subjectivity of his pictures.

It is exactly this that is shown in the powerful and magnificent

de cette période pendant laquelle Soutine a beaucoup peint et qui a donné de nombreux chefs d'oeuvre, tels que *Les platanes à Céret* (ca. 1920, collection particulière), avec leur dessin si expressif en zig-zag ou encore ce tableau de la collection de Paul Guillaume, *Les maisons* (ca. 1921, Paris, Musée de l'Orangerie), véritable «cataclysme pictural» pour reprendre une expression de Maurice Raynal. C'est à cette époque qu'il est découvert par le docteur Barnes et que commence le début de sa reconnaissance.

Le village de Céret a beaucoup retenu l'attention des peintres. Dès 1911, Picasso et Braque y séjournent, rejoints par Juan Gris et Auguste Herbin: Céret est ainsi un haut lieu du cubisme. Derain et Dufy s'y rendront à leur tour. Après la guerre en même temps que Soutine, Krémègne et Chagall y trouvent leurs motifs. Celui retenu ici par

Soutine est en contrebas du village avec, derrière les arbres du premier plan, Le Tech, la rivière qui traverse le paysage. Le village avec la silhouette de l'église Saint Pierre de Céret se remarque en haut à gauche de la composition. Il est cependant bien difficile d'y distinguer des parties, d'isoler des éléments, de définir un détail, tant, à l'habitude de Soutine, tout y est imbriqué, emmêlé, inextricablement enchevêtré. Les arbres, le sol, les maisons. Seule, au milieu, une tache bleue, celle de la rivière. L'absence de profondeur ajoute à l'effet. Le mélange des couleurs, l'épaisseur de la matière, l'apparence de la touche achèvent l'ensemble, comme l'un des plus significatifs de cette période pendant laquelle Soutine a pleinement pris possession de ses moyens et affirmé son style. Sans avoir reconnu sa dette à l'égard de Van Gogh, le Van Gogh de *La nuit*

painting *Les figuiers*, which dates from the artist's time in the South of France, whether on the French Riviera or in the Roussillon between 1919 and 1922. The work, a large picture of almost one metre in width, is very typical of this period during which Soutine painted a great deal and which resulted in many masterpieces, such as *Les platanes à Céret* (ca. 1920, private collection), with their very expressive zigzag design, or yet again the work from Paul Guillaume's collection, *Les maisons* (ca. 1921, Paris, Musée de l'Orangerie), which was, in the words of Maurice Raynal, a veritable "pictorial cataclysm". It is at this time, that Doctor Barnes discovered him and that he started to make a name for himself.

Céret village caught the attention of many painters. As of

1911, Picasso and Braque spent time there and were joined by Juan Gris and Auguste Herbin. Céret held an important place for Cubism. Derain and Dufy would later spend time there, too. After the war, at the same time as Soutine, Krémegne and Chagall would find motifs for their works. This one, retained by Soutine, is at the foot of the village and, behind the trees to the foreground, the Tech River crosses the landscape. The village, with the silhouette of Saint Pierre de Céret Church, is visible in the top left-hand of the composition. However, it is difficult to make out the different parts, to separate the various elements, to define details, because, in typical Soutine style, everything is overlapping, mingled, inextricably entwined. The trees, the ground, the houses. Alone, in



Chaïm Soutine, *Les maisons (Céret)*, 1920
Huile sur toile, Musée de l'Orangerie, Paris D.R.



Pablo Picasso, *Paysage de Céret*, 1911
Huile sur toile, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © Succession Picasso 2020



Vincent Van Gogh, *Nuit étoilée*, 1889
Huile sur toile, MoMA, New York D.R.

Fr

étoilée, celui de l'église d'Auvers-sur-Oise.

Soutine est isolé, on l'a dit, même si après le fauvisme, Vlaminck avec sa neige salie et ses ciels tourmentés n'est souvent pas loin. Mais il n'y a pas la démesure de Soutine. On peut aussi évoquer Fautrier et sa manière noire. Mais il n'y a pas l'emportement de Soutine. C'est bien avec l'art d'Emil Nolde et d'une certaine manière avec celui d'Oskar Kokoschka, que la peinture de Soutine présente le plus de points communs. Mais un tel chant ne peut pas être comparé. Il est unique, personnel, individuel, l'expression d'un seul être, tourné vers lui-même. Il n'engendre aucune suite, il n'a pas de postérité.

L'expressionnisme, ce mouvement artistique auquel Soutine appartient, est cependant une grande famille, qui vient de loin :

Grünewald est là pour le rappeler. Soutine meurt en 1943. Quelques années plus tard, plusieurs artistes seront qualifiés à New York d'«abstract expressionists». Parmi ceux-ci, Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell. Et Willem De Kooning. Une certaine façon de continuer, autrement.

Serge Lemoine

En

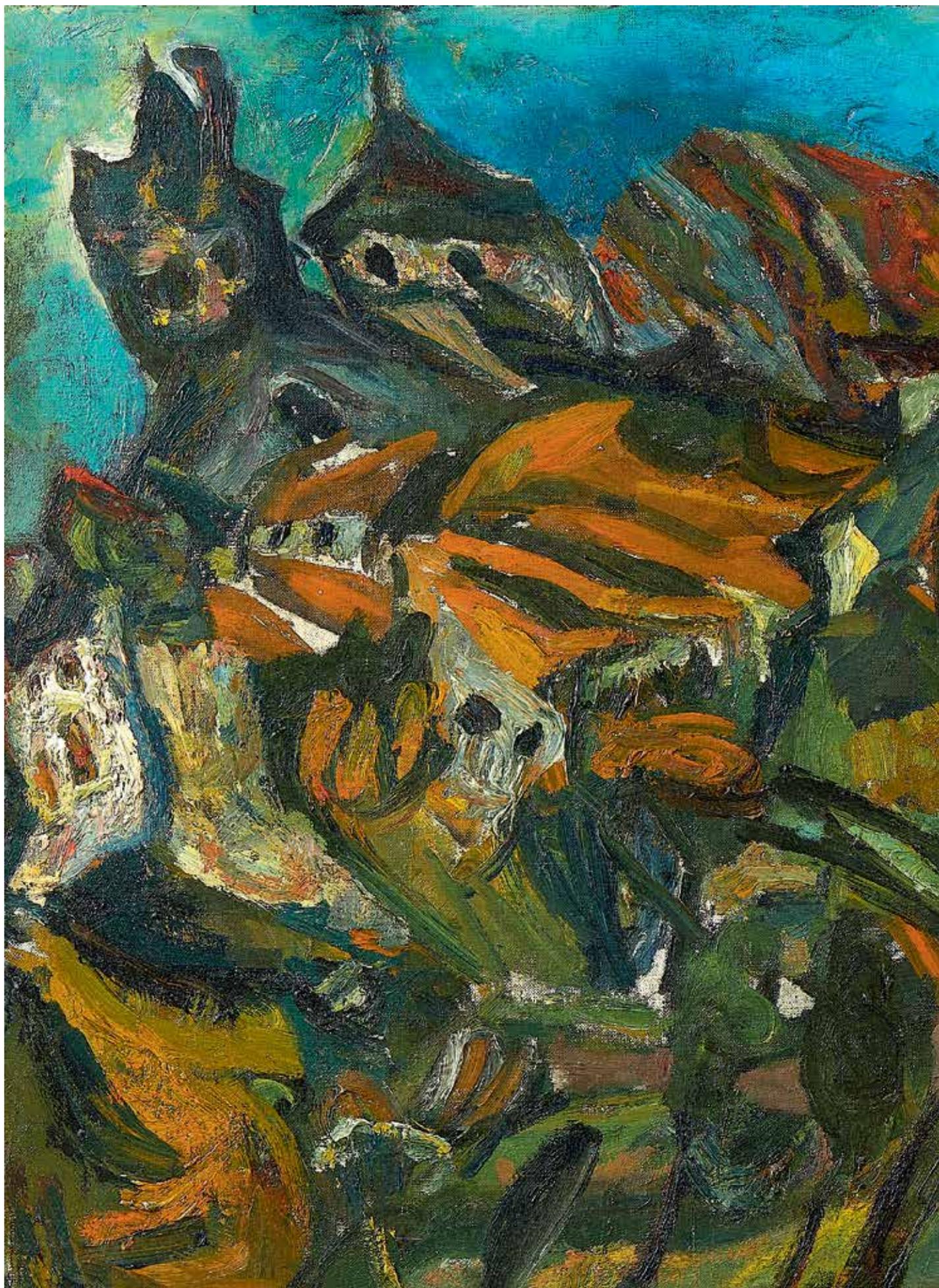
the middle, is a blue mark: the river. The absence of depth adds to the overall effect. The mixture of colours, the thickness of the paste, and the appearance of the strokes complete the whole, making it one of the most significant of this period during which Soutine came into his own and asserted his style. Without ever having recognised what he owed to Van Gogh, the Van Gogh of *La nuit étoilée* and *L'église d'Auvers-sur-Oise*.

Soutine was one of a kind, it is said, even if after Fauvism, Vlaminck with his soiled snows and tormented skies was often not so different. But he did not have Soutine's excessiveness. We could also mention Fautrier and his pictures in which black was dominant. But he did not have Soutine's momentum. It is with

the works of Emil Nolde and, after a certain fashion, those of Oskar Kokoschka, that Soutine's paintings had the most in common. But such a song cannot be compared. It is unique, personal, individual, the expression of a sole being, turned in towards himself. It gives rise to no following and has no posterity.

Yet, Expressionism, this artistic movement to which Soutine belonged, was a great family. One that came from afar, as Grünewald reminded us. Soutine died in 1943. A few years later, in New York, several artists would be branded "Abstract Expressionists". Among them were Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell, and Willem De Kooning. Another form of posterity.

Serge Lemoine



Soutine, précurseur

Soutine, a pioneer



Détail du lot 16

Fr

Lorsqu'en 1950 s'ouvre au Museum of Modern Art de New York la grande rétrospective Chaïm Soutine, l'expressionnisme américain est en plein essor. Les jeunes artistes d'outre-Atlantique portent alors un regard nouveau sur quelques grands maîtres de la peinture française d'avant-guerre dont les créations contribuent à nourrir leurs réflexions et leurs recherches.

Ainsi Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko ou Clyfford Still, pour ne citer que les premiers, voient dans les *Nymphéas* de Claude Monet une conception nouvelle de l'espace pictural, du geste et du champ de couleurs en rupture avec la tradition perspectiviste. La remise en question du tableau de chevalet par

les peintres de l'École de New York trouve alors sa légitimation avec les œuvres tardives du maître français.

De la même façon, c'est en questionnant l'œuvre de Chaïm Soutine que Willem de Kooning trouve sa propre voie. Si l'artiste d'origine russe de l'École de Paris n'a pas eu d'élève au sens académique, son expressionnisme si particulier et qui ne doit rien à l'expressionnisme allemand, va fortement impressionner le jeune peintre américain d'origine hollandaise.

On le sait la première réception de l'œuvre de Soutine aux États-Unis date des années 1920-1930 lorsque le collectionneur Alfred Barnes, conseillé par Paul Guillaume, fait entrer plus d'une

En

When the New York Museum of Modern Art's great Chaïm Soutine retrospective opened in 1950, American Expressionism was thriving. Young artists from across the Atlantic were taking a fresh look at some of the Great Masters of French pre-War painting whose creations fuelled their thoughts and research.

Thus, Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko and Clyfford Still, to mention just the first few, saw in Claude Monet's *Nymphéas* a new conception of pictorial space, movement and gesture, and colour scope that broke away from perspectivist tradition. The French Master's later works thus legitimised ques-

tioning of easel painting by the painters of the School of New York.

In the same way, it is by questioning Chaïm Soutine's works that Willem de Kooning found his own path. If the artist of Russian origin from the School of Paris didn't have any students in the academic sense of the term, his Expressionism which was so unusual and which owed nothing to German Expressionism would create a strong impression on the young American painter of Dutch origin.

We know that Soutine's works were first received in the United States around 1920-1930, when art collector Alfred Barnes, upon

trentaine de toiles de l'artiste entre 1921 et 1922 dans sa fondation de Philadelphie. Les marchands américains lui emboîtent alors le pas. Mais il faut attendre le lendemain de la Seconde Guerre Mondiale pour que l'œuvre de Soutine soit également revisitée à l'aune des nouvelles théories picturales et que les critiques et conservateurs le désignent comme l'un des précurseurs de l'expressionnisme abstrait américain.

L'exposition du MOMA en 1950 mais également sa visite de la Fondation Barnes en 1952, marqueront profondément Willem De Kooning qui entame à cette époque la grande série des *Woman*. De Kooning voit dans les œuvres de son prédécesseur des pistes essentielles à ses recherches : la gestuelle, le glissement vers l'informel, un chemin entre l'art figuratif et l'art abstrait. Le travail

sur la matière picturale, sur le geste, sur la représentation que Soutine avait accompli dès les années 1920 et notamment avec les *Figures* et les paysages de Céret, devient alors une référence continue pour l'artiste américain.

À l'épreuve des créations de de Kooning, l'art de Soutine n'en est que plus moderne, plus « contemporain » et dépasse de loin sa seule existence historique et géographique dans ce que l'on a appelé « L'École de Paris ».

Soutine fut bien un précurseur pour les jeunes générations, lui qui soulignait à propos de sa peinture : « L'expression est dans la touche ». De Kooning déclarera « J'ai toujours été fou de Soutine – de toutes ses peintures ».

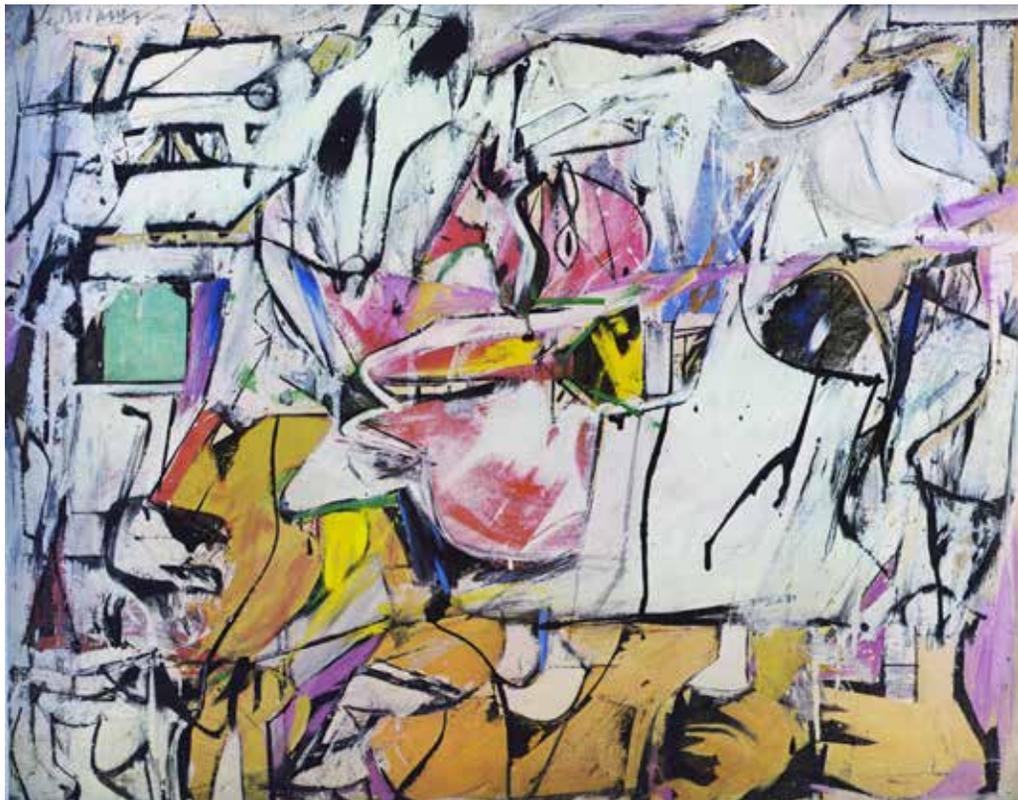
the advice of Paul Guillaume, brought approximately thirty of the artist's works into his Philadelphia foundation between 1921 and 1922. American art dealers followed in his steps. But it was only after the Second World War that Soutine's works were also reviewed in the light of new pictorial philosophies and that art critics and curators designated him as one of the pioneers of American Abstract Expressionism.

The MOMA exhibition in 1950 and his visit to the Barnes Foundation in 1952 left a deep mark on Willem De Kooning who started his great *Woman* series at this time. In his predecessor's works, De Kooning found clues that were essential to his research: movement and gesture, the transition towards the formless,

a pathway between Figurative Art and Abstract Art. Work on pictorial matter, on movement and gesture, on the representation that Soutine had achieved as of the 1920s, in particular with the *Figures* and landscapes of Céret, became a constant reference for the American artist.

Soutine's art stood the test of Kooning's creations, which made it appear even more modern, more "contemporary" and by far in excess of its sole historical and geographical existence in what was known as the "School of Paris".

Soutine, effectively a pioneer for the younger generations, said of his work: "expression is in the touch". De Kooning asserted, "I was always crazy about Soutine – about all of his paintings".



Willem De Kooning, *Asheville*, 1948
Huile et email sur carton, The Philipps Collection, Washington
© The Willem de Kooning Foundation / Adagp, Paris 2020

Chaïm SOUTINE

1894-1943

Le balcon – circa 1919

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Soutine»

(presque invisible)

59,70 × 37,70 cm

Provenance:Collection Pierre et Franca Belfond,
Paris**Expositions:**Lugano, Museo d'Arte Moderna, *Chaïm Soutine*, mars-juin 1995, n°13, reproduit en couleurCéret, Musée d'Art moderne, *Soutine - Céret 1910-1922*, juin-octobre 2000, p.518Munich, Galerie Thomas, *Chaïm Soutine - Die Leidenschaft des Malens*, mars-mai 2009, p.82, reproduit en couleur p.81 et 82**Bibliographie:**

Cette œuvre sera incluse dans le tome III du catalogue raisonné actuellement en préparation par Maurice Tuchman, Estie Dunow et Klaus Perls.

*Oil on canvas; signed lower right (almost invisible)**23 1/2 × 14 7/8 in.*

120 000 - 180 000 €



○ 18

Alexej von JAWLENSKY

1864-1941

Stilleben mit birnen und äpfeln

Circa 1909

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «A. Jawlensky»

32 × 46,60 cm

Provenance:

Vente Hambourg, Hauswedell & Nolte,
juin 1976, lot 711 (datée 1929-1930)
Collection particulière, Niedersachsen
Vente, Berlin, Griesbach, 2 décembre
2016, lot 418

Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

M. Jawlensky, L. Pieroni-Jawlensky,
A. Jawlensky, *Alexej von Jawlensky*,
Catalogue Raisonné of the Oil Paintings
Volume One 1890-1914, Sotheby's
Publications, Londres, 1991, n°302,
reproduit en noir et blanc p.256

Oil on canvas; signed lower left

12 5/8 × 18 3/8 in.

80 000 - 120 000 €



Henri MATISSE

1869-1954

Maisons à Kervilahouen, Belle-Île
1896

Huile sur carton

Signé et dédié en bas à droite

«à XXX (effacé) / amicalement Matisse»

31 × 37 cm

Provenance:

Vente Paris, Hôtel Drouot, Bailly-

Pommery & Voutier Associés, 28 juin

2011, lot 52

À l'actuel propriétaire par cessions

successives

Un certificat de Wanda de Guébriant

sera remis à l'acquéreur.

*Oil on cardboard;**signed and dedicated lower right**12 1/4 × 14 5/8 in.*

100 000 - 150 000 €

«Je n'avais alors que des bistres et des terres sur ma palette, alors que Wéry, lui, avait une palette impressionniste. Comme lui, j'entrepris de travailler sur nature. Et bientôt je fus séduit par l'éclat de la couleur pure. Je revins de mon voyage avec la passion des couleurs de l'arc-en-ciel, tandis que Wéry rentrait à Paris avec l'amour du bitume.»

- Henri Matisse



Pierre-Auguste RENOIR

1841-1919

Paysage de Nîmes aux colonnes – 1914

Huile sur toile

Cachet de la signature en bas à gauche

«Renoir»

24 × 37 cm

Provenance:

Collection particulière, Suède

Vente Paris, Hôtel Drouot, M^e Cornette

de Saint Cyr, 17 décembre 1998, lot 3

Collection particulière, Paris

À l'actuel propriétaire par cessions

successives

Exposition:

Galerie Guy Stein, rue de la Boétie,

Paris, *Cent tableaux anciens et**modernes*, novembre-décembre 1935, n°86

(étiquette au dos)

Bibliographie:Bernheim-Jeune, *L'Atelier de Renoir*,*tome II*, Paris, 1931, pl.153, n°480

(moitié inférieure)

G.-P. et M. Dauberville, *Renoir -**Catalogue raisonné des tableaux,**pastels, dessins et aquarelles, Tome V,*

Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 2014,

n°3922, reproduit en noir et blanc

p.174 (titrée *Paysage*)

Un certificat de François Daulte

en date du 30 mars 1995 sera remis

à l'acquéreur.

Cette œuvre est vendue en collaboration

avec Artcurial Toulouse-Jean-Louis

Vedovato.

*Oil on canvas;**stamped with the signature lower left**9 1/2 × 14 5/8 in.*

150 000 - 200 000 €



21

Camille CLAUDEL

1864-1943

L'implorante, petit modèle

Bronze à patine brun clair
Signé sur la terrasse «C. Claudel»,
numéroté et cachet du fondeur «11 / EUG.
BLOT PARIS / 5 BD DE LA MADELEINE»
28,40 × 30,30 × 16,50 cm

Conçu en 1900 et fondu en bronze en 1905
dans une édition de 59 exemplaires
sur 100 initialement prévus.

Provenance:

Vente Étude Leclerc, Marseille,
23 juin 2007, lot 244
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

Un certificat de Madame Danielle
Ghanassia sera remis à l'acquéreur.

*Bronze with brown patina;
signed, numbered and stamped
with the foundry mark on the base
11 1/8 × 11 7/8 × 6 1/2 in.*

120 000 - 180 000 €





Bibliographie:

- Paris, Galerie Eugène Blot, *Camille Claudel*, 1905 (un exemplaire similaire)
- Paris, Galerie Eugène Blot, *Camille Claudel*, 1908 (un exemplaire similaire)
- Paris, Maison de France, *Salon des Femmes artistes modernes*, 1934 (un exemplaire similaire)
- Paris, Bibliothèque Nationale, *Le Cinquantenaire du symbolisme*, 1936 (un exemplaire similaire)
- H. Asselin, «La vie artistique: Camille Claudel sculpteur, 1864-1943», in *Extinfor, Pages de France*, n° 8239, 1951, p. 3
- Paris, Musée Rodin, *Camille Claudel*, 1951, n° 26, reproduit p. 15 (un exemplaire similaire)
- A. Delbée, *Une Femme*, Paris, 1982, reproduit (un exemplaire similaire)
- B. Poirot-Delpech, «Camille Claudel, sculpteur brisé», in *Le Monde*, 2 juillet 1982, reproduit p. 19 (un exemplaire similaire)
- A. Rivière, *L'Interdite. Camille Claudel 1864-1943*, Paris, 1983, n° 23, reproduit p. 76 (un exemplaire similaire)
- Paris, Musée Rodin, Poitiers, Musée Sainte-Croix, *Camille Claudel 1864-1943*, février-septembre 1984, n° 20b, reproduit pp. 56-57 (un exemplaire similaire)
- Rome, Académie de France, Villa Médicis, *Debussy e il simbolismo*, avril-juin 1984 (un exemplaire similaire)
- R.-M. Paris, *Camille Claudel*, Gallimard, Paris, 1984, pp. 362-363, reproduit (un exemplaire similaire)
- Berne, Kunstmuseum, *Camille Claudel - Auguste Rodin. Dialogues d'artiste-résonances*, mars-mai 1985, n° 51, reproduit (un exemplaire similaire)
- Cannes, Salon de la Malmaison, *Grands Maîtres de la sculpture*, 1986, p. 117 (un exemplaire similaire)
- Athènes, Institut français, *Camille Claudel*, février 1987 (un exemplaire similaire)
- Japon, exposition itinérante, *Camille Claudel*, août 1987 - mars 1988 (un exemplaire similaire)
- Washington, National Museum of Women in the Arts, *Camille Claudel*, 1988, n° 27, p. 60, reproduit p. 23 (un exemplaire similaire)
- Paris, Galerie H. Odermatt-Ph. Cazeau, *Camille Claudel 1864-1943*, décembre 1988 - janvier 1989, n° 3, reproduit (un exemplaire similaire)
- Marseille, Hospice de la Vieille Charité, «*Images d'à côté, Camille Claudel, Artaud, les irréguliers de l'art*», décembre 1988 - janvier 1989 (un exemplaire similaire)
- Treviso, Villa Domenica, *Camille Claudel*, juin-juillet 1989 (un exemplaire similaire)
- Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, *Camille Claudel «Mon Frère»*, juin-octobre 1990, reproduit p. 46 (un exemplaire similaire)
- R.-M. Paris, A. de La Chapelle, *L'œuvre de Camille Claudel catalogue raisonné*, Arhis-Biro, Paris, 1990, n°43 p. 166
- Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Camille Claudel*, novembre 1990-février 1991, n° 69, reproduit p. 107 (un exemplaire similaire)
- Paris, Musée Rodin, *Camille Claudel*, mars-juin 1991, n° 73 pp. 109, 158, reproduit (un exemplaire similaire)
- Morlaix, Musée des Jacobins, *Camille Claudel*, juillet-novembre 1993, n°40, reproduit p. 52 (un exemplaire similaire)
- Hong Kong-Taipei-Seoul, *Camille Claudel*, 1993, n°1, pp. 30-31, reproduit (un exemplaire similaire)
- G. Bouté, *Camille Claudel. Le Miroir et la nuit*, Paris, 1995, reproduit pp. 146, 148, 151, 152 (un exemplaire similaire)
- F. Duret-Robert, «L'Affaire Claudel», in *Connaissance des Arts*, n° 523, 1995, reproduit p. 115 (un exemplaire similaire)
- Luxembourg, Cercle Municipal, *Camille Claudel*, novembre-décembre 1995, n°36, reproduit (un exemplaire similaire)
- Aulnay-sous-Bois, *Camille Claudel*, janvier-février 1996 (un exemplaire similaire)
- A. Rivière, B. Gaudichon, D. Ghanassia, *Camille Claudel. Catalogue raisonné*, Paris, 1996, n°43.6b, reproduit pp. 116-117 (un exemplaire similaire)
- Mexico, Museo del Palacio de Bellas Artes, *Camille Claudel*, mai-juillet 1997, p. 98, reproduit p. 99 (un exemplaire similaire)
- São Paulo, Pinacoteca do Estado, *Camille Claudel*, septembre-décembre 1997, n°33, pp. 148-150, reproduit p. 151 (un exemplaire similaire)
- R.-M. Paris, *Camille Claudel re-trouvée Catalogue raisonné*, Éditions Aittouarès, Paris, 2000, n° 41 pp. 340-343, reproduit en couleurs p. 341 (un exemplaire similaire)
- A. Rivière, B. Gaudichon, D. Ghanassia, *Camille Claudel - Catalogue raisonné*, Adam Biro, Paris, 2001, n° 44.9 pp. 141-144, reproduit en couleurs p. 143 (un exemplaire similaire)
- Madrid, Fundacion Mapfre, Paris, Musée Rodin, *Camille Claudel 1864-1943*, novembre 2007 - juillet 2008, n°69 et 69B, reproduits en noir et blanc pp. 276, 277 (exemplaires similaires)
- Roubaix, La Piscine, *Camille Claudel. Au Miroir d'un Art Nouveau*, novembre 2014 - février 2015, n°61, reproduit en couleurs p. 212 (un exemplaire similaire)



Détail du lot 21



COLLECTION HERBIN-COSSART

Une passion familiale



Centre de production, tissage mécanique, Avesnes-les-Aubert D.R.

Fr

35 œuvres issues d'une collection familiale du Cambraisi, 35 œuvres rassemblées par deux générations de collectionneurs au cours du XX^e siècle qui reflètent le goût sûr et la curiosité d'une famille d'industriels à l'écoute des évolutions de son temps. Se côtoient dans cet ensemble les signatures de Vuillard, de Bonnard, de Berthe Morisot, de Renoir dans une première période, et celles plus avant dans le siècle de Vlaminck, d'Utrillo, de Lebasque, de Camoin, de Desnoyer et même d'Alberto Giacometti.

Un attrait certain pour les innovations artistiques de leur époque fait écho aux choix de développements industriels qui présideront tout au long du siècle à l'épanouissement de la famille Herbin-Cossart.

Cette collection est d'abord le fruit de l'union, dans les années 1910, de deux grandes familles de la production textile de la région de Cambrai, réunies par le mariage de deux de leurs enfants, Alfred «Georges I» Herbin (né en 1884) et Berthe Cossart (1893-1949).

En

35 works from a Cambrai family collection. 35 works brought together by two generations of collectors during the course of the 20th century, which reflect the sure taste and curiosity of a family of industrialists who were attentive to new trends during their time. The collection brings together works signed by Vuillard, Bonnard, Berthe Morisot, and Renoir for the earlier period, and those from later in the century by Vlaminck, Utrillo, Lebasque, Camoin, Desnoyer, and even

Alberto Giacometti. A certain attraction to artistic innovations of their time echoes the choice in industrial progress that would guide the success of the Herbin-Cossart family throughout the century. This collection is first and foremost the fruit of the union in 1913, of two great families in textile production from the Cambrai region, brought together by the wedding of two of their children, Alfred "Georges I" Herbin (born in 1884) and Berthe Cossart (1893-1949).



Alfred Herbin D.R.



Alfred «Georges I» Herbin D.R.



Georges «II» Herbin D.R.

Fr

La société Trudelle & Herbin, fondée en 1835, se spécialise dans la fabrication de toiles fines, batistes et linons pour la production de linge de maison, mouchoirs et linge liturgique. La production (tissages mécaniques et à la main) est basée à Avesnes-les-Aubert, non loin de Cambrai où se trouvent le siège social et les ateliers de confection (couture, pliage, blanchiment, repassage). En 1913, à la suite du mariage Herbin-Cossart, la société intègre les ateliers de la société Hector Cossart, basée à Haspres.

Après la guerre de 1914-1918, malgré les inévitables destructions, Georges Herbin et son frère Fernand poursuivent le développement de leur entreprise. On investit dans l'achat de nouveaux matériels importés d'Angleterre et de Suisse. Des ateliers sont rachetés à Flers dans l'Orne en Normandie. L'entreprise devient également fournisseur de l'armée en produisant la toile nécessaire à la fabrication des parachutes.

C'est pendant cette période qu'est constituée une première partie de la

En

The company Trudelle & Herbin, founded in 1835, specialised in the manufacture of fine fabrics, chambrays, and lawns for the production of home textiles, handkerchiefs, and liturgical fabrics. The production facility (mechanised and hand woven) was based in Avesnes-les-Aubert, not far from the head office and handcraft workshops (sewing, folding, laundering, and ironing) in Cambrai. In 1913, following the Herbin-Cossart wedding, the company integrated the

workshops belonging to the company Hector Cossart, based in Haspres.

After the First World War, despite the inevitable destruction, Georges Herbin and his brother Fernand pursued the development of their company. They invested in the purchase of new materials imported from England and Switzerland. They bought workshops in Flers, in the Orne in Normandy. The company also became a supplier for the French Army, producing

collection de tableaux par Georges Herbin pour la demeure familiale d'Avesnes-les-Aubert, mais aussi pour son appartement parisien. Le développement des activités de l'entreprise a en effet conduit à installer une maison de vente rue du Sentier à Paris. La production atteint deux millions de mètres de tissu par an.

Pendant la Seconde Guerre mondiale l'entreprise fonctionne au ralenti et l'essentiel de la production est réalisé par les ateliers de Flers où le siège s'est installé en 1940. Après la Libération l'activité reprend avec succès. Aux deux frères, Georges

et Fernand, va succéder le fils unique de Georges, «Georges II» (1913-2002) qui prend les rênes de l'entreprise dans les années 1960. À cette époque, celle-ci emploie encore une soixantaine de salariés et produit environ 40 000 mètres carré de tissu par mois.

Georges «II» et son épouse Jacqueline (1921-2013) apprécient la peinture et poursuivent avec un goût et une curiosité égaux à ceux de leurs parents la collection qu'ils leur ont laissée. Parisiens, ils fréquentent les galeries et les salles de ventes enrichissant le fonds de la collection par d'autres œuvres, de

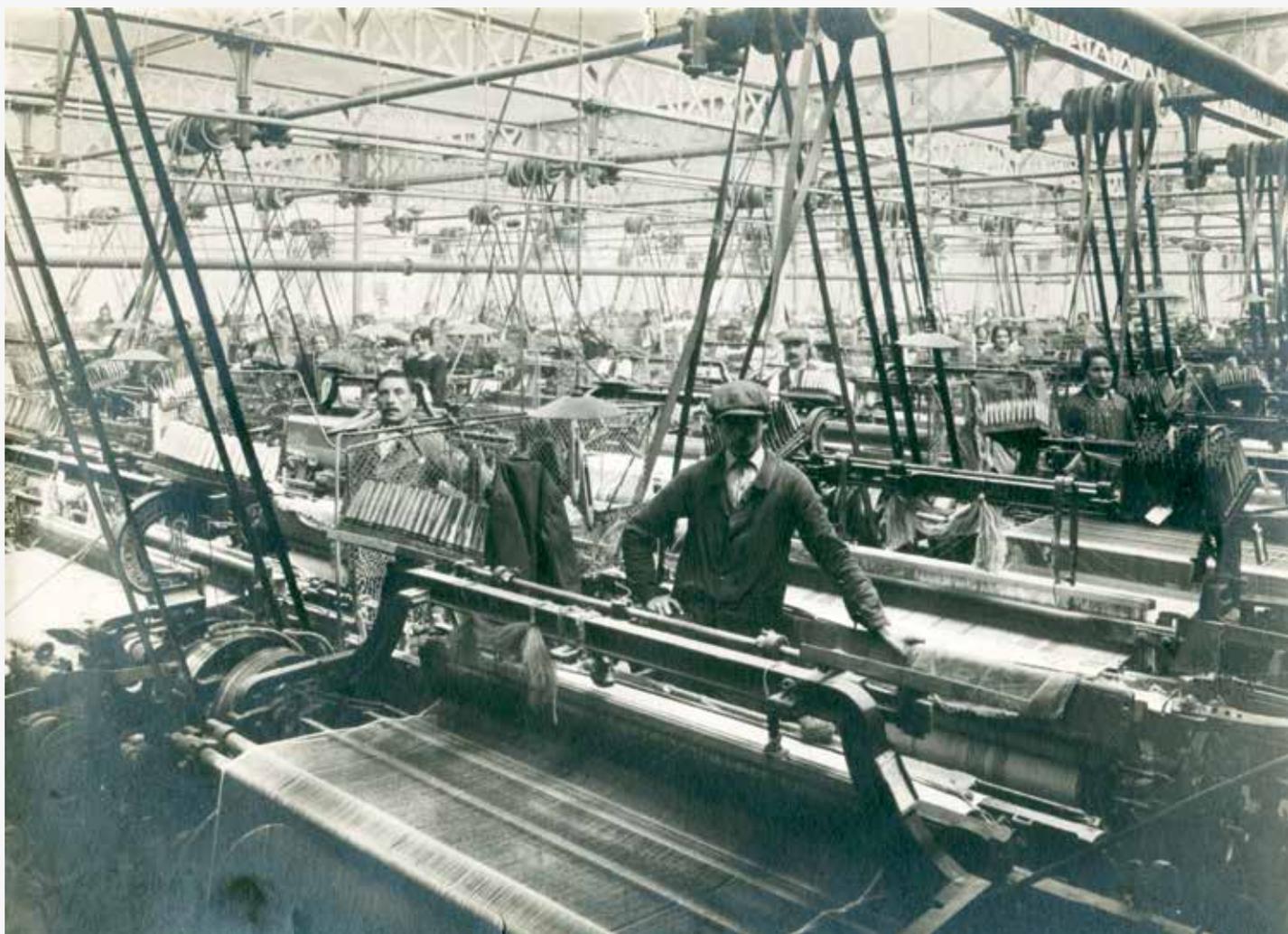
the material needed to make parachutes.

It is during this time that the first part of the collection of paintings was brought together by Georges Herbin for the family home in Avesnes-les-Aubert, but also for his Paris apartment. The expansion of the company's activities had effectively led him to set up a sales room on the rue du Sentier in Paris. Production reached two million metres of material per year.

During the Second World War, business was slow and most of the production work was carried

out by the workshops in Flers to where the head office was moved in 1940. After the Liberation, the company's activity successfully picked up. The two brothers, Georges and Fernand, would be succeeded by Georges' only son, "Georges II" (1913-2002) who took the helm of the business in the 1960s. At the time, the company still employed around sixty people and produced approximately 40,000m² of material per month.

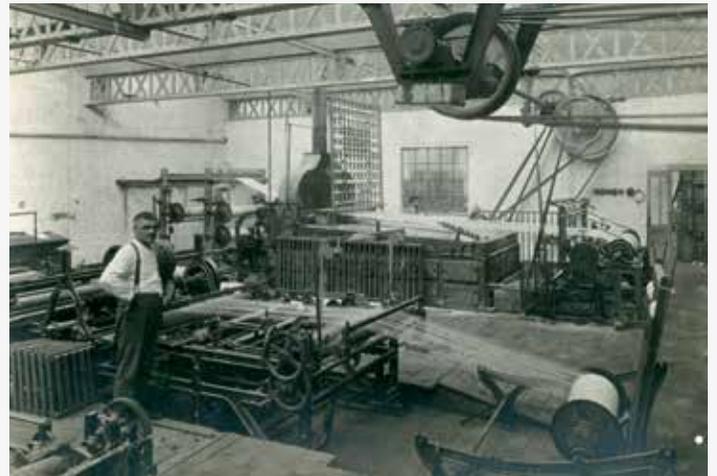
"Georges II" and his wife Jacqueline (1921-2013) were very fond of painting and with



Atelier de tissage, Avesnes-les-Aubert D.R.



Atelier de confection, Cambrai D.R.



Ourdissoir, Avesnes-les-Aubert D.R.

Fr

Vuillard notamment, mais explorant aussi les nouvelles formules de leur temps en restant toutefois attachés à la figuration : Gromaire, Terechkovitch, Desnoyer, André Marchand et Giacometti.

L'ensemble ici présenté montre bien cet attachement à la représentation de l'intime (Vuillard, Bonnard), du bonheur familial (Lebasque), de la beauté simple des jours heureux (Renoir), d'une nature radieuse (Morisot, Camoin, d'Espagnat), d'un optimisme dynamique (Utrillo, Gen Paul, Desnoyer, Marchand).

Si collectionner des tableaux avait dans les siècles passés une valeur éducative, cette démarche particulière trouve dans la collection Herbin-Cossart, une dimension éthique, savoir goûter et transmettre une émotion.

En

taste and curiosity equal to that of their parents, they continued to develop the collection that had been left to them. Parisians, they went to galleries and auctions, expanding the collection with new works by Vuillard, in particular, but also exploring the new formulae of their time whilst remaining faithful to Figurative painting: Gromaire, Terechkovitch, Desnoyer, André Marchand, and Giacometti.

The ensemble presented here clearly shows their affection for

the representation of intimate scenes (Vuillard, Bonnard), happy family life (Lebasque), the simple beauty of happy days (Renoir), radiant nature (Morisot, Camoin, d'Espagnat), and dynamic optimism (Utrillo, Gen Paul, Desnoyer, Marchand). If collecting paintings had an educational value in past centuries, this particular approach finds an ethical dimension in the Herbin-Cossart collection, that of knowing how to experience and pass on an emotion.

22

Pierre-Auguste RENOIR

1841-1919

Étude de femme et de fleurs

Circa 1915

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Renoir»

39,50 × 50 cm

Provenance:

Collection Georges et Jacqueline Herbin,

France

À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

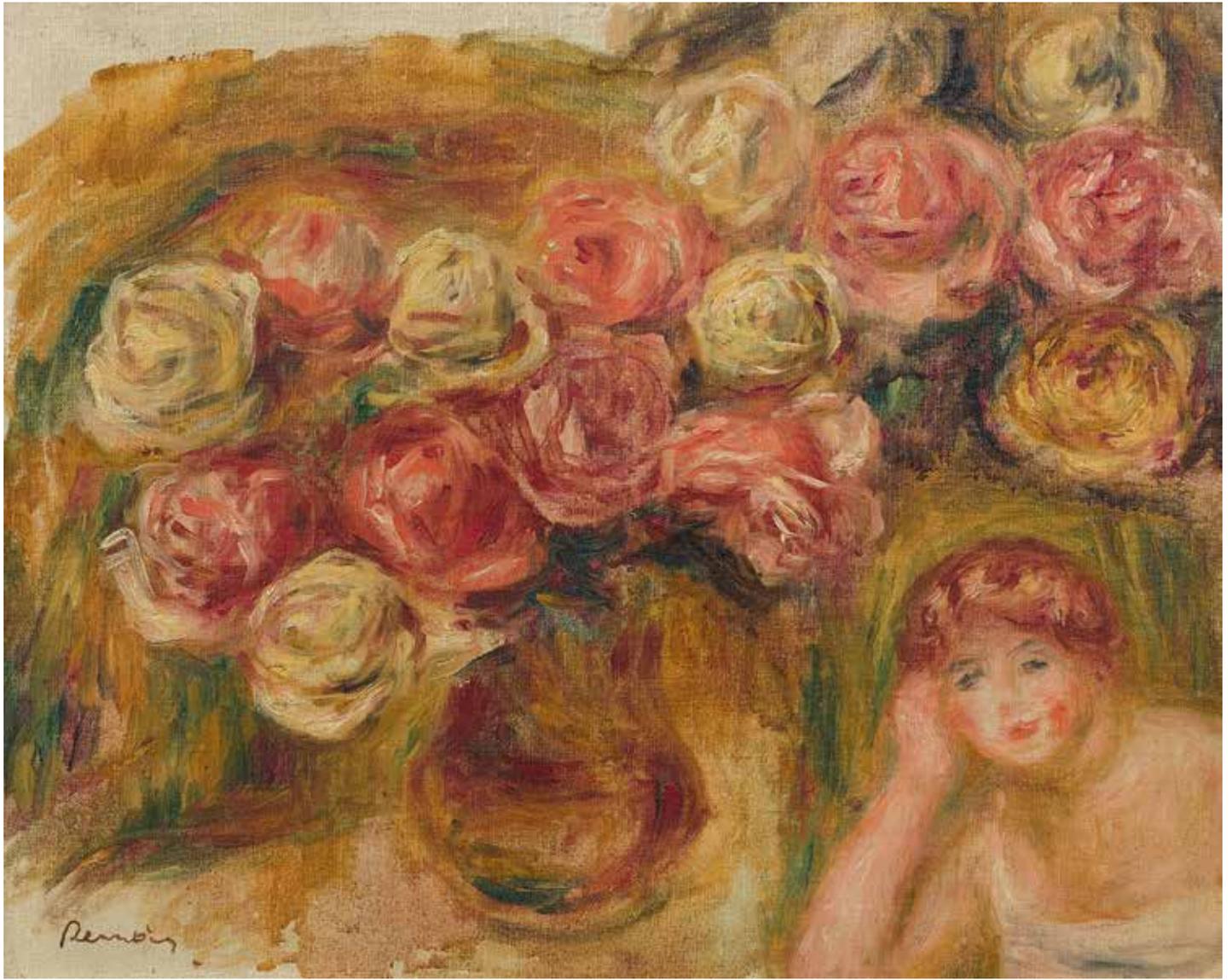
Ambroise Vollard, *Tableaux, Pastels & dessins de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1918, vol. 1, n°591, reproduit en noir et blanc p. 149

G.-P. et M. Dauberville, *Renoir - Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, Tome V*, Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 2014, n°4029, reproduit en noir et blanc p. 232

Oil on canvas; signed lower left

15 1/2 × 19 3/4 in.

180 000 - 250 000 €



23

Henri LEBASQUE

1865-1937

L'été au jardin – 1906-1907

Huile sur toile
Signée en bas à gauche «Lebasque»
73 × 92 cm

Provenance:

Galerie Paul Pétridès, Paris
Collection Georges et Jacqueline Herbin,
France
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
supplément au catalogue de l'Œuvre
d'Henri Lebasque actuellement en
préparation par Madame Denise Bazetoux.

Une attestation d'inclusion
de Madame Denise Bazetoux sera remise
à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower left
28 3/4 × 36 1/4 in.

200 000 - 300 000 €





Henri LEBASQUE

1865-1937

L'été au jardin – 1906-1907



Henri Lebasque, circa 1900 D.R.

Fr

Au début du XX^e siècle, Henri Lebasque découvre le Midi et la Méditerranée grâce à son ami Henri Manguin, qui l'invite à passer quelques jours dans sa villa de Saint-Tropez. Ce voyage joue le rôle de catalyseur et changera à jamais le style de l'artiste.

Surnommé par ses pairs et critiques contemporains «peintre de la joie et de la lumière», Lebasque côtoie Renoir et Pissarro à Paris. Il est rapidement influencé par le mouvement impressionniste dont il reprend quelques-unes des techniques picturales caractéristiques. *L'été au jardin* illustre parfaitement cette double adéquation entre le langage impressionniste et l'inspiration des paysages du sud de la France. Ici, le peintre fait la part belle aux jeux d'ombre et de

lumière qui passionnent les artistes impressionnistes autant qu'il fait l'éloge de la nature verdoyante et ensoleillée du Midi. L'initiation aux terres chaudes du sud fait évoluer la palette chromatique de l'artiste qui se dote de couleurs joyeuses, vibrantes et vives qui en deviendront sa signature.

Les paysages pittoresques du Midi sont aussi l'occasion pour Lebasque de mettre en exergue un de ses sujets de prédilection et que l'on retrouve dans l'œuvre présentée: la famille. La représentation familiale est en effet une source d'inspiration majeure pour le peintre. Ce dernier intègre souvent sa femme et ses filles dans ses toiles, en intérieur dans une pièce de maison ou en extérieur, dans un jardin ou un atrium, à l'ombre de

En

At the start of the 20th century, Henri Lebasque discovered the South of France and the Mediterranean thanks to his friend, Henri Manguin, who invited him to spend a few days at his villa in Saint-Tropez. This journey triggered a permanent change in the artist's style.

Lebasque was nicknamed the "painter of joy and light" by his contemporary peers and critics. In Paris, he rubbed shoulders with Renoir and Pissarro and soon came under the influence of the Impressionist movement of which he would use some of the characteristic pictorial techniques. *L'Été au Jardin* is a perfect illustration of this double harmony between Impressionist language and the inspiration he

drew from the landscapes of the south of France. Here, the painter focuses on a play on shadow and light that fascinated Impressionist artists and lauds the green and sunny countryside of the South of France. The artist's introduction to the hot lands of the south brought significant change to his colour palette, which evolved to include joyful, vibrant, and lively colours that would become his distinctive signature.

The picturesque landscapes of the Midi also provided Lebasque with a chance to bring to the forefront one of his favourite subjects that we see in the work presented here: the family. The painter effectively drew great inspiration from depicting families.

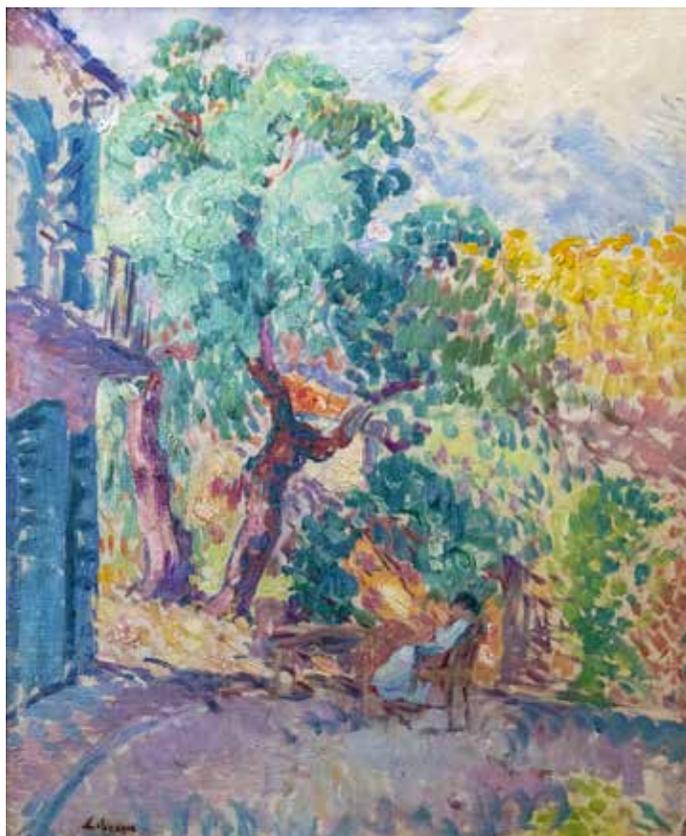
la chaleur et du soleil. Peindre sa famille autorise l'artiste à exprimer l'amour de la vie, la quiétude trouvée dans le bonheur et l'accalmie prolongée d'une existence simple. L'été au jardin traduit cette philosophie en faisant intervenir une femme et des enfants – peut-être s'agit-il de la famille du peintre – dans une scène des plus paisibles. La femme, assise au sol, semble en effet concentrée à recoudre un tissu. Elle est observée par une petite fille toute proche d'elle, tandis qu'une jeune femme lit tranquillement un livre sur un hamac situé à quelques pas des autres protagonistes. Il en ressort un sentiment de sérénité cathartique qui apaise le spectateur, le convie à réfléchir aux petits instants de plaisir et d'insouciance de la vie ainsi qu'à se réappropriier le *carpe diem*.

La vie dans le Midi, que Lebasque finira par faire sienne en s'y installant, continuera de nourrir son travail. Jacques Copeau rendra un hommage vibrant à l'artiste, en même temps qu'il synthétisera l'influence de cette région sur son style en déclarant que «sa palette est vivante. Elle crée. Les formes s'animent dans la lumière. L'art du dessin, point servile mais évocateur, soutient l'art du coloriste qui est de la plus noble, de la plus consciencieuse sincérité.».

He often included his wife and his daughters in his paintings, either in indoors settings, in one of the rooms in the house, or outdoors, in a garden or an atrium, shielded from the heat and sun. Painting his family allowed the artist to express a love of life, and the tranquillity found in the happiness and prolonged calm of simple existence. *L'Été au Jardin* epitomises this philosophy by showing a woman and children – perhaps the painter's family – in the most peaceful of scenes. The woman, sitting on the ground, seems focussed on sewing some material. A little girl, standing nearby, watches her, whilst a young woman on a hammock, a short distance away, peacefully reads a book. A cathartic

tranquillity emanates from the painting, appeasing the viewer, inviting him to reflect on the small moments of pleasure and insouciance that life offers, and to regain a sort of *carpe diem*.

Lebasque would finally embrace life in the South of France by moving to live there permanently, and it would continue to inspire his work. Jacques Copeau made a vibrant tribute to the artist, whilst summarising the influence of this region on his style, when he declared, "His palette is alive. It creates. The shapes come to life in the light. The art of drawing, a servile yet evocative point, sustains the colourist's art, which is of the noblest, and most conscientious sincerity".



Henri Lebasque, *Le jardin*
Fondation Bemberg, Toulouse D.R.

Édouard Vuillard

L'intérieur Nabi

Fr

«Se rappeler qu'un tableau [...] est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.» dira Maurice Denis, tentant de synthétiser les ambitions des nabis. Se réclamant de Paul Gauguin qu'il considère comme un prophète, ce groupe de jeunes symbolistes – pour la plupart étudiants au lycée Condorcet – se compose de Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel, Paul-Élie Ranson, rejoints par Édouard Vuillard et quelques autres artistes. Les nabis prônent un retour à une certaine forme de spiritualité dans l'art, mêlant une emprise forte de la subjectivité laissant la voie libre à l'expression de la couleur et aboutissant alors à des compositions empreintes d'imaginaire. Si les nabis affirment leur rupture avec l'impressionnisme, la phrase de Maurice Denis citée plus haut, évoque presque les futures théories abstraites. Les nabis en effet sauront employer la couleur en innovant complètement pour

créer des compositions centrées sur l'étude chromatique.

Les personnages que peint Vuillard sont très souvent des membres de la famille qui, surpris dans l'intérieur de leur quotidien, dégagent une ambiance intimiste que le peintre affectionne tant. «Vuillard ne faisait jamais poser ses modèles, il les surprenait chez eux, dans le décor qui leur était familier. Sa mère remplissait une carafe, K. X. Roussel lisait un journal, la chanteuse était à son piano, l'homme d'affaires à sa table, les enfants à leurs jeux, et le peintre leur disait: «Ne bougez plus, restez comme ça!» Il faisait alors un croquis et, dans cette première vision, on pouvait retrouver tout le tableau.», explique Antoine Salomon, auteur du catalogue raisonné de Vuillard.

Madame de Saint Maurice est un modèle dont le nom est cité dans les titres des œuvres présentées. Ce tableau met parfaitement en lumière l'esthétique de Vuillard attribuant une importance croissante au décor.

En

"One should remember that a painting [...] is essentially a flat surface covered in colours assembled in a certain order", said Maurice Denis, aiming to summarize the ambitions of the Nabis. Claiming to be influenced by Paul Gauguin, whom it considered as a prophet, this group of young symbolists – who were for the most part students at the Lycée Condorcet – comprised Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel, Paul-Élie Ranson, and was joined by Édouard Vuillard and a few other artists. The Nabis advocated a return to a certain form of spirituality in art, combining the keen influence of subjectivity and space for colour to express itself freely, resulting in compositions characterised by imagination. If the Nabis affirmed their break from Impressionism, the quotation from Maurice Denis here above

almost evokes future abstract theories. The Nabis effectively used colour in a completely new way to create compositions focussed on the study of colour.

The people painted by Vuillard were often family members caught by surprise in their day-to-day settings thus giving the works the Intimist ambience that the artist loved so much. "Vuillard never got his models to sit for him. He would catch them by surprise in their homes, in familiar settings. His mother would be filling a carafe, K. X. Roussel was reading a newspaper journal, the singer was sitting to her piano, the businessman seated to his table, the children playing, and the painter would say: 'Don't move, stay just like that!' He would sketch the scene and in this first vision, the whole painting could be perceived", explains Antoine Salomon, author of Vuillard's catalogue raisonné.



Fr

L'acte de peindre est comparable à celui de coudre: il s'agit véritablement de découper et d'assembler les couleurs et motifs comme il a pu l'observer dans l'atelier de couture de sa mère. On assiste donc ici à une mosaïque de couleurs, le papier peint bigarré avoisine des coussins roses, bleus, blancs. Deux poupées fuchsia et verte tranchent encore avec leur environnement boisé.

Quant aux trois œuvres intitulées *Le modèle en chemise* (1909), *Le modèle se chauffant* (circa 1915) et *Femme regardant des estampes* (circa 1905), elles témoignent chacune du rôle qu'a joué la lumière dans l'esthétique de Vuillard. Lumière électrique (*Femme regardant des estampes* où la lampe allumée est la clé de voute de la composition, permettant de déployer la scène) ou naturelle (pour les deux autres où les modèles sont peints à côté d'une grande fenêtre), sa présence chaleureuse parsème les intérieurs d'une joyeuse clarté apportant parfois un contraste avec les vêtements ou les

chevelures des personnages. À ce titre, l'œuvre la plus tardive des trois (*Le modèle se chauffant*), tend très fortement vers une abstraction avant la lettre à laquelle aucun autre nabi ne s'est risqué. Des aplats de couleurs claires et chaudes baignées de lumière entourent le modèle, masse noire centrale distincte grâce à la courbure de la chaise. Cette attention pour le contraste se lit déjà dans *Étude nu assis* (1903) dans laquelle Vuillard inverse les dispositions de couleurs tout en gardant le même principe de l'alternance clair/obscur: le modèle nu concentre le clair et est auréolé d'un fauteuil sombre créant le contraste.

En

Madame de Saint Maurice is a model whose name is mentioned in the works presented. This work perfectly highlights Vuillard's aesthetics, as he gave growing importance to the settings of his works. The act of painting is similar to that of sewing: there is a veritable work of pulling apart and assembling colours and motifs as he saw in his mother's sewing room. Here we see a mosaic of colours, the multi-coloured wallpaper is seen alongside pink, blue, and white cushions. Two bright pink and green dolls contrast sharply with their leafy surrounds.

As for the three works, *Le modèle en chemise* (1909), *Le modèle se chauffant* (circa 1915), and *Femme regardant des estampes* (circa 1905), each bears witness to the role played by light in Vuillard's aesthetics. Be it electric lighting (*Femme regardant des estampes* where the lighted lamp is the keystone of the composition,

allowing the scene to unfold) or natural light (for the two others where the models are depicted sitting next to a large window), its warm presence permeates the interiors with a joyful illumination that sometimes contrasts with the characters' clothing or hair. For this reason, the later work of the three (*Le modèle se chauffant*) tends strongly towards Abstraction before any other Nabi dared to venture along this route. Blocks of light and warm colour bathed in brightness surround the model who is a black mass in the centre, standing out thanks to the curve of the chair. This attention to contrast is already visible in *Étude nu assis* (1903) in which Vuillard reverses the colour arrangement whilst maintaining the same principle of alternating light and dark: the light colours are concentrated on the naked model who is surrounded by a dark armchair creating contrast.

24

Édouard VUILLARD

1868-1940

Madame de Saint-Maurice – 1917-1918

Peinture à la colle sur carton
Cachet de la signature en bas à gauche
«E Vuillard»
51 × 66 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste
Galerie Louis Carré, Paris
Collection Georges et Jacqueline Herbin,
France
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:

Paris, Galerie Louis Carré, Vuillard,
1868-1940, juin 1942, n°4, reproduit
(titré *Femme aux poupées*)

Bibliographie:

A. Salomon, G. Cogeval, *Vuillard,
Catalogue critique des peintures et
pastels*, Skira, Wildenstein Institute,
Paris, 2003, volume 3, n°X-221,
reproduit en noir et blanc p. 1284

*Glue-based paint on cardboard;
stamped with the signature lower left
20 1/8 × 26 in.*

100 000 - 150 000 €



25

Édouard VUILLARD

1868-1940

Le modèle se chauffant – circa 1915

Huile sur carton

Cachet de la signature en bas à droite

«EVuillard»

30 × 53 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste

Girard, Paris

Collection Georges et Jacqueline Herbin,

France

À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

A. Salomon, G. Cogeval, *Vuillard, Catalogue critique des peintures et pastels*, Skira, Wildenstein, Paris, 2003, volume 3, n°X-68, reproduit en noir et blanc p.1212

Oil on cardboard; stamped with the signature lower right

11 3/4 × 20 7/8 in.

30 000 - 50 000 €



26

Édouard VUILLARD

1868-1940

Femme regardant des estampes
Circa 1905

Huile sur toile

Signée en bas à droite «EVuillard»

44,50 × 41 cm

Provenance:

Collection Georges et Jacqueline Herbin,
France

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:

Paris, Galerie Charpentier, *Un siècle de
chemin de fer et d'art*, 15 décembre 1955

- 4 mars 1959

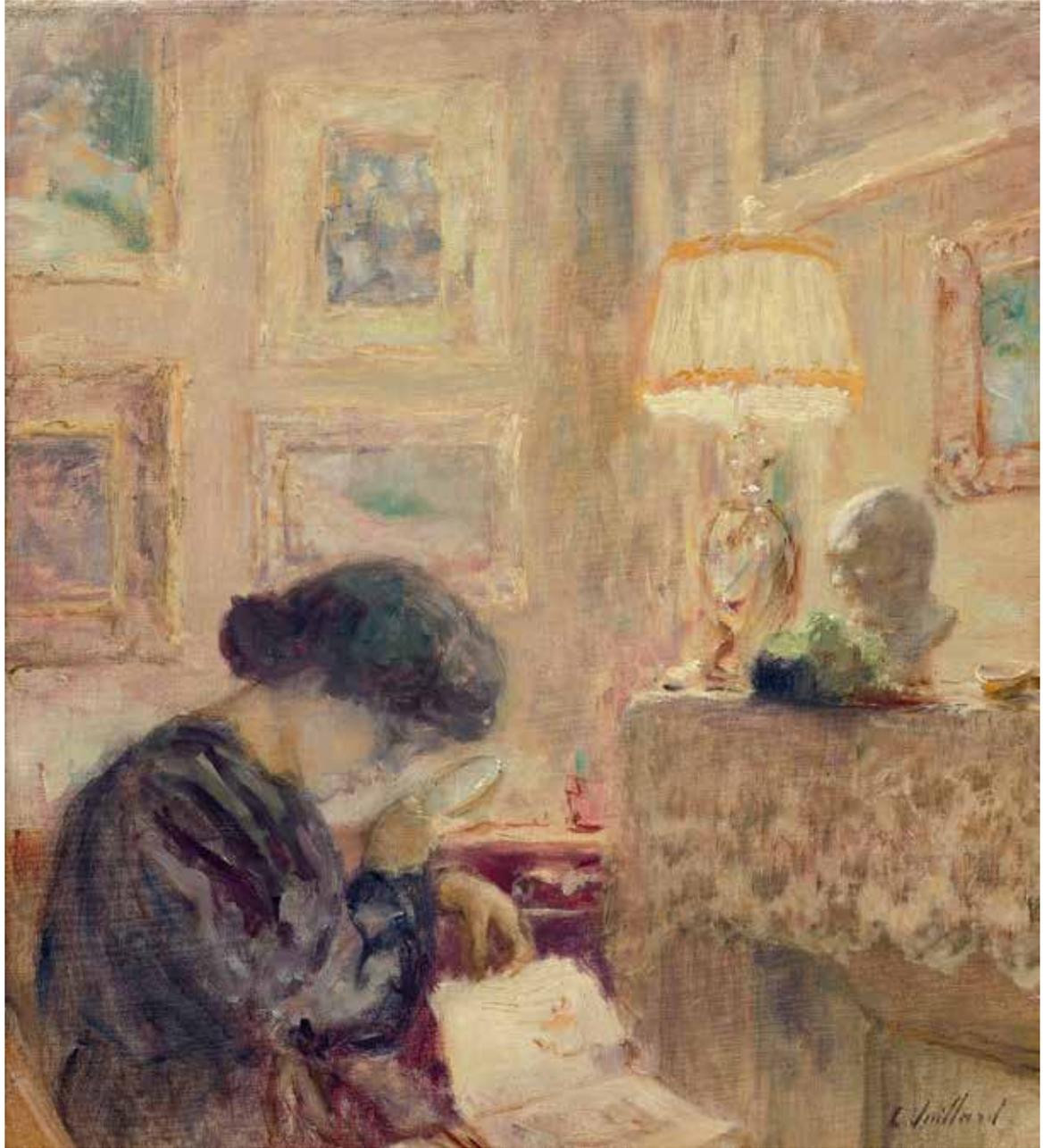
Bibliographie:

A.Salomon, G.Cogeval, *Vuillard,
Catalogue critique des peintures et
pastels*, Skira, Wildenstein Institute,
Paris, 2003, volume 2, n°VII-357,
reproduit en noir et blanc p.717

Oil on canvas; signed lower right

17 1/2 × 16 1/8 in.

50 000 - 70 000 €



27

Édouard VUILLARD

1868-1940

Le modèle en chemise – 1909

Pastel sur papier beige
Signé en bas à droite «EVuillard»
50 × 28 cm

Provenance:

Bernheim-Jeune, Paris (acquis auprès de
l'artiste le 26 mars 1909, n° de stock:
17253)

Lucien Henraux, Paris (acquis le 3 mai
1909)

Marie Chataignier, Paris

Girard, Paris (acquis en 1960)

Collection particulière

Collection Georges et Jacqueline Herbin,
France

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:

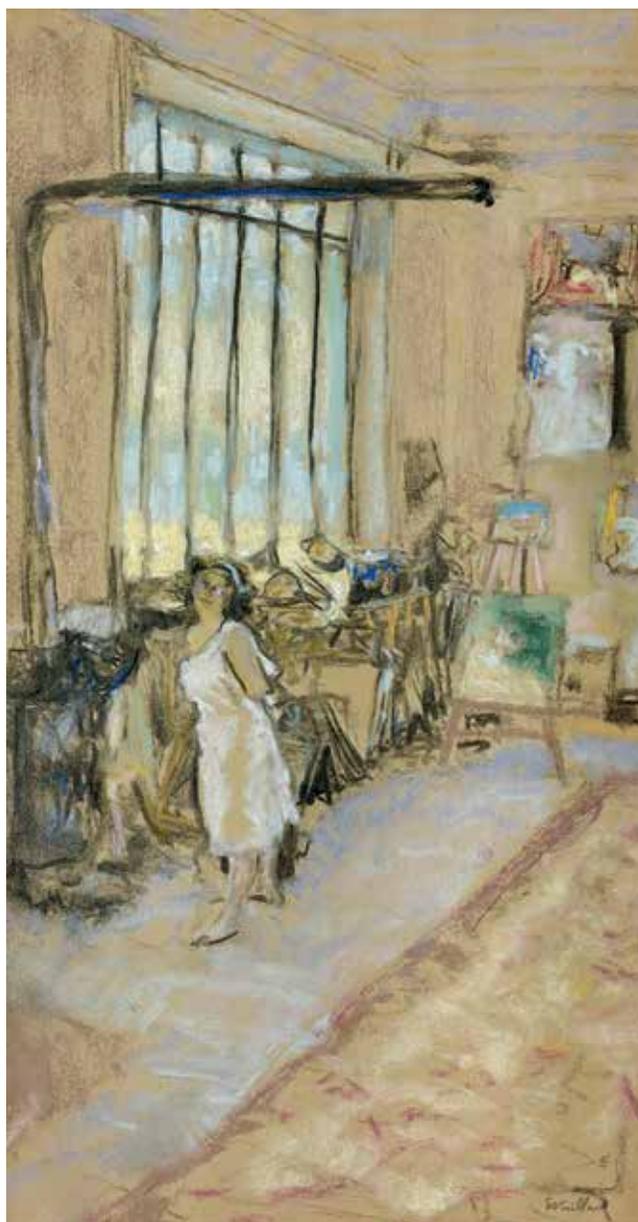
Paris, Galerie Bernheim, *Aquarelles et
pastels de Cézanne, (...), Vuillard, 1909,*
n°118, reproduit

Bibliographie:

A.Salomon et G.Cogeval, *Vuillard,
Catalogue critique des peintures
et pastels*, Paris, 2003, volume 2,
n°IX-81, reproduit en noir et blanc
p.1066 (dimensions erronées)

*Pastel on beige paper;
signed lower right
19 3/4 × 11 in.*

8 000 - 12 000 €





28

Édouard VUILLARD

1868-1940

Étude de nu assis – circa 1903

Huile sur toile

Cachet de la signature en bas à droite

«E Vuillard»

35 × 22 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste

Girard, Paris

Collection Georges et Jacqueline Herbin,
France

À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

A.Salomon, G.Cogeval, *Vuillard,
Catalogue critique des peintures
et pastels*, Paris, 2003, volume 2,
n°VII-248, reproduit en noir et blanc
p.664

*Oil on canvas; stamped with
the signature lower right
13 3/4 × 8 5/8 in.*

25 000 - 35 000 €

Henri MARTIN

1860-1943

Vue de Collioure – circa 1930

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Henri Martin»

80 × 85 cm

Provenance:

Galerie de la Présidence, Paris

Collection de Monsieur et Madame C.,

France

Un certificat de Monsieur Cyrille Martin

sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower right

31 1/2 × 33 1/2 in.

180 000 - 250 000 €



Charles CAMOIN

1879-1965

La raccommodeuse de filets à Cassis
Circa 1903-1906

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Ch. Camoin»

65,50 × 81 cm

Provenance:

Galerie de la Présidence, Paris

Collection particulière, France

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de Charles Camoin actuellement en préparation par les Archives Camoin.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Madame Anne-Marie Grammont-Camoin.

Un certificat d'authenticité pourra être délivré sur demande.

*Oil on canvas; signed lower left**25 ³/₄ × 31 ⁷/₈ in.*

80 000 - 120 000 €



Maurice UTRILLO

1883-1955

Notre-Dame de Paris – 1940

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«Maurice, Utrillo, V, / Décembre 1940»

61 × 50 cm

Provenance:

Galerie Paul Pétridès, Paris

À l'actuel propriétaire par cessions
successives**Exposition:**

Japon, exposition itinérante, Kyoto,

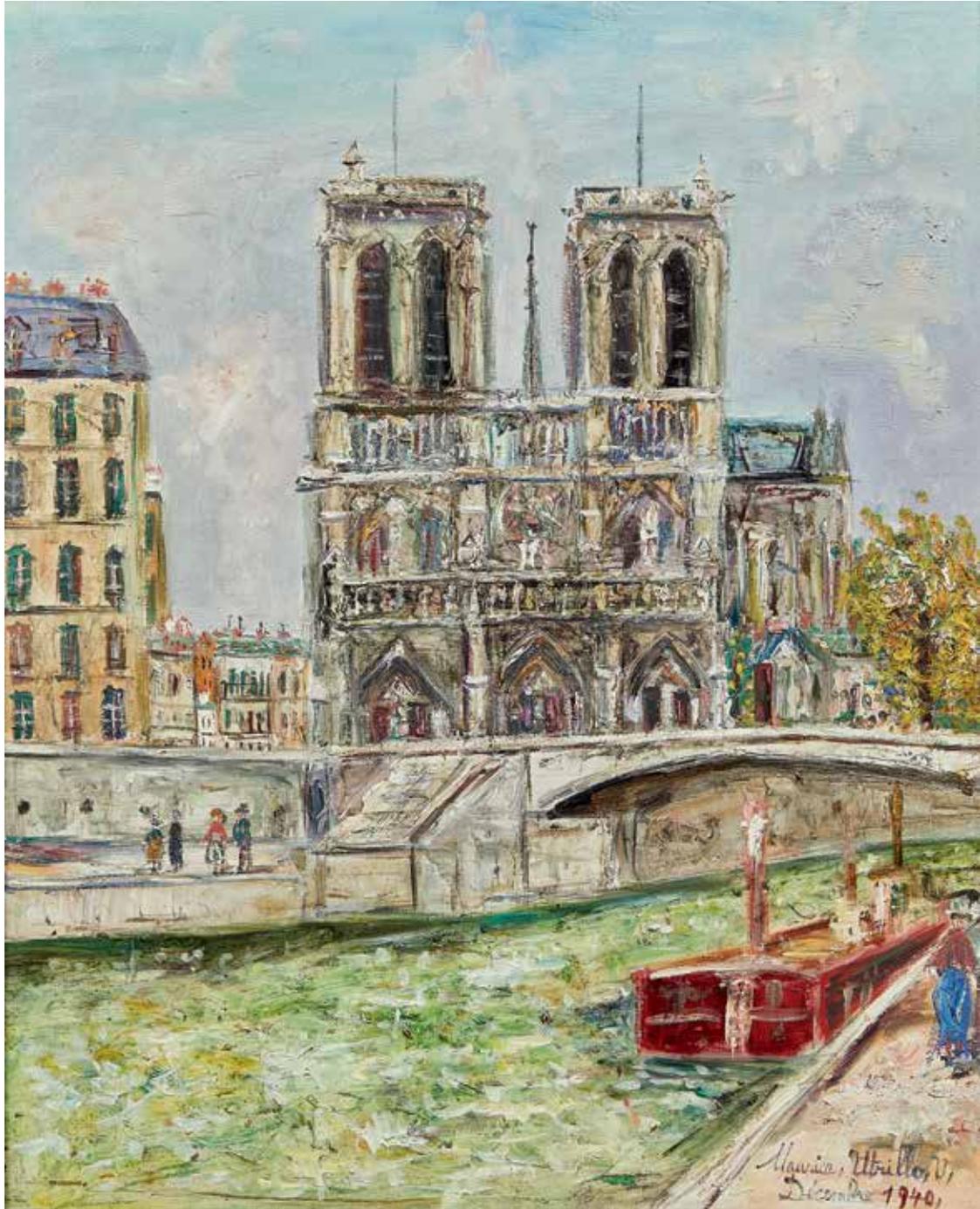
Fukuoka, Nagoya, *Maurice Utrillo*, mars-
juillet 1967, n°91**Bibliographie:**P. Pétridès, *L'œuvre complet de**Maurice Utrillo, Tome II*, Éditions Paul
Pétridès, Paris, 1969, n°2064, reproduit
en noir et blanc

Une attestation d'inclusion de Jean

Fabris sera remise à l'acquéreur.

*Oil on canvas;**signed and dated lower right**24 × 19 3/4 in.*

50 000 - 70 000 €



POST-WAR & CONTEMPORAIN

Lots 32 à 57



Jean DUBUFFET

1901-1985

Arbres à Chaville – 1934

Huile sur toile

Signée et datée en haut à gauche

«J Dubuffet, 34»

45,50 × 54 cm

Provenance:

Collection Jean Paulhan, Paris

Galerie Krugier, Genève

Galerie des Ambassades, Paris

Collection particulière

Vente, Nice, Étude Bernard Fusade

& Yves Weterwald, 22 avril 1990, lot 326

Collection particulière, Nice

Expositions:Genève, Galerie Krugier, *Jean Paulhan**et ses environs*, mai 1967, n°56

Paris, Galeries Nationales du Grand

Palais, *Jean Paulhan à travers ses**peintres*, février-avril 1974, n°503**Bibliographie:**L. Trucchi, *Jean Dubuffet*, Éditions

De Luca, Rome, 1965, reproduit en noir

et blanc sous le n°17, p. 67

M. Loreau, *Catalogue des Travaux de Jean**Dubuffet, Fascicule I: Marionnettes de**la Ville et de la Campagne (1917-1945)*,

Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1993,

reproduit sous le n°43, p. 28

Cette œuvre fait partie de la série

«Préhistoire».

Nous remercions la Fondation Dubuffet

pour les informations qu'elle nous a

aimablement communiquées.

Un certificat de la Fondation Jean

Dubuffet sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas;**signed and dated upper left;**17 7/8 × 21 1/4 in.*

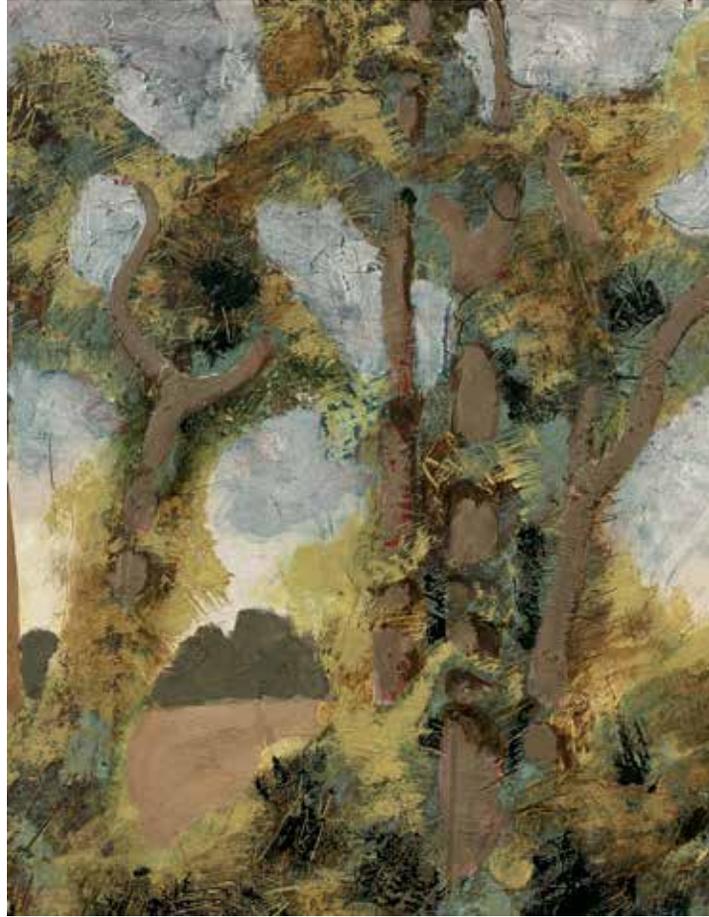
70 000 - 90 000 €



Jean DUBUFFET

1901-1985

Arbres à Chaville – 1934



Détail du lot 32

Fr

«Le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art, il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito». Artiste autodidacte principalement connu pour sa curiosité artistique et ses expérimentations picturales hors des sentiers battus, Dubuffet révèle au travers de ses œuvres une véritable quête: celle de trouver les meilleures incarnations d'un art autre, émancipé des carcans idéologiques imposés par son époque.

Arbres à Chaville fait partie intégrante de ce voyage initiatique.

La période qualifiée de «Préhistoire» dans laquelle le tableau s'inscrit correspond à cette phase de tâtonnement et d'incertitude de Dubuffet. Bien qu'attiré et formé assez jeune aux beaux-arts, Dubuffet hésite longtemps à se consacrer à sa passion, qu'il pense pouvoir développer en s'affranchissant de cours magistraux. Véritablement différentes du corpus pictural de l'artiste, les œuvres de la «Préhistoire» révèlent le souci qu'a celui-ci de transposer l'image du réel. Ainsi, *Arbres à Chaville* tire son sujet d'une scène ordinaire du quotidien: un paysage arboré dans la commune française

En

"Real art is always there where you're not expecting it. Where nobody thinks of it or pronounces its name. Art hates to be recognised and greeted by its name. It flees immediately. Art is a character who is smitten with anonymity." Dubuffet was a self-taught artist, mainly known for his artistic curiosity and his unconventional pictorial experiments. His works revealed a veritable quest: that of finding the best incarnations for another form of art, free of the ideological tethers imposed by his time.
Arbres à Chaville is an integral part of this journey of initiation.

The period referred to as "Préhistoire" in which the work is set, corresponds to Dubuffet's phase of trial and error, and uncertainty. Although Dubuffet was attracted to and trained in fine arts from an early age, he hesitated for a long time before devoting himself to his passion, which he believed he could develop by doing away with formal lectures. The "Préhistoire" works are truly different from the artist's other works, and reveal the pains he took to reproduce the image of reality. Thus the subject of *Arbres à Chaville* draws on an ordinary

de Chaville. Le dessin frugal, la sobriété suggestive des éléments – constitués d'aplats variés verts et bleu-gris –, tout comme le choix du sujet, offrent un autre regard sur le travail de Dubuffet. Ils en annoncent néanmoins certains de ses choix stylistiques futurs comme la simplification poussée de ses traits, à laquelle il fera également appel dans sa série «l'Hourloupe». Dubuffet laisse ici le spectateur s'imprégner des formes pour en extraire leurs contours et mieux les

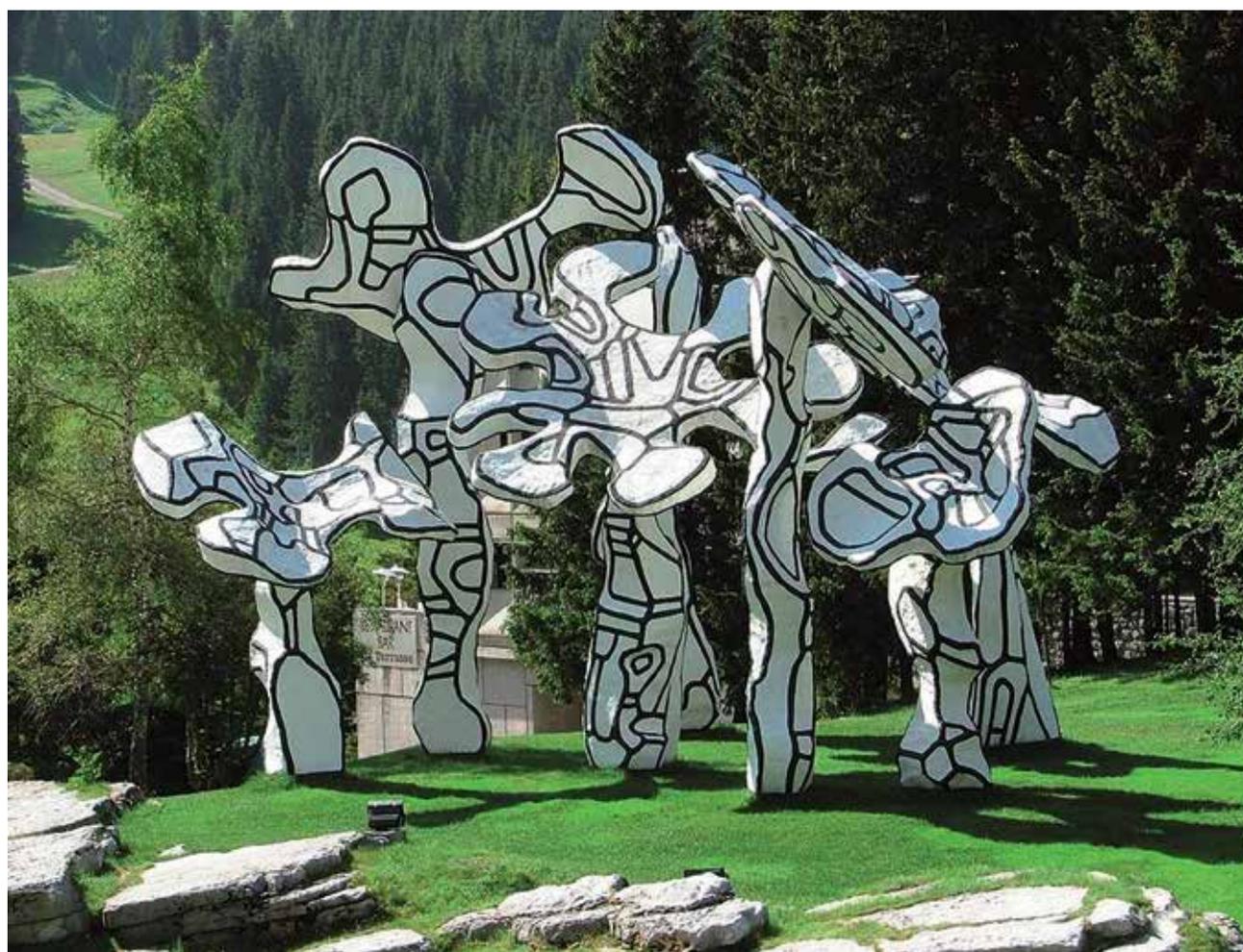
définir, l'invitant à imaginer un réel commun.

Essentielle car illustrant la véritable rupture qui s'opérera dans le style anticonformiste de Dubuffet quelques années plus tard, *Arbres à Chaville* s'impose comme un jalon inévitable de la démarche expérimentale de l'artiste.

scene of daily life: a wooded landscape in the French district of Chaville. The simple lines of the drawing, the evocative sobriety of the elements – made of varying hues of green and blue-grey –, and the choice of the subject offer a different perspective on Dubuffet's work. They do however herald certain of his future stylistic choices, such as the thorough simplification of his strokes that he would also apply to his series "Hourloupe".

Here, Dubuffet lets the viewer immerse himself in the shapes to extract their contours and better define them. Inviting him to imagine a common reality.

Arbres à Chaville is an inevitable landmark in the artist's experimental process and an essential work, as it illustrates the veritable fracture that would take place in Dubuffet's anti-conformist style a few years later.



Jean Dubuffet, *Le Boqueteau des 7 Arbres*, 1988
© Centre Georges Pompidou, dépôt Flaine © Adagp, Paris, 2020

Agustín CÁRDENAS

1927-2001

Elle – 1964

Chêne brûlé peint

Pièce unique

312 × 29,50 × 29,50 cm

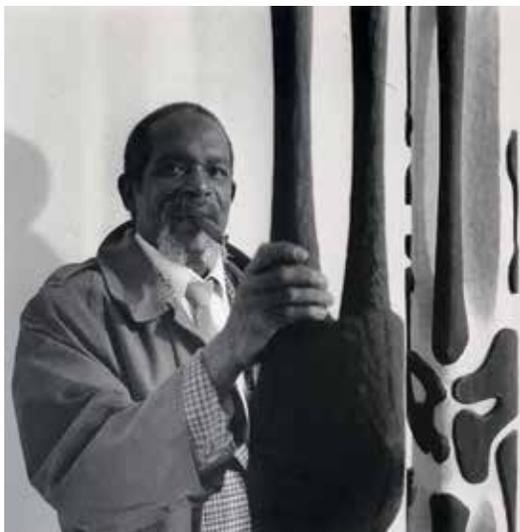
Dimensions du socle: 30 × 29,5 × 29,5 cm

Provenance:

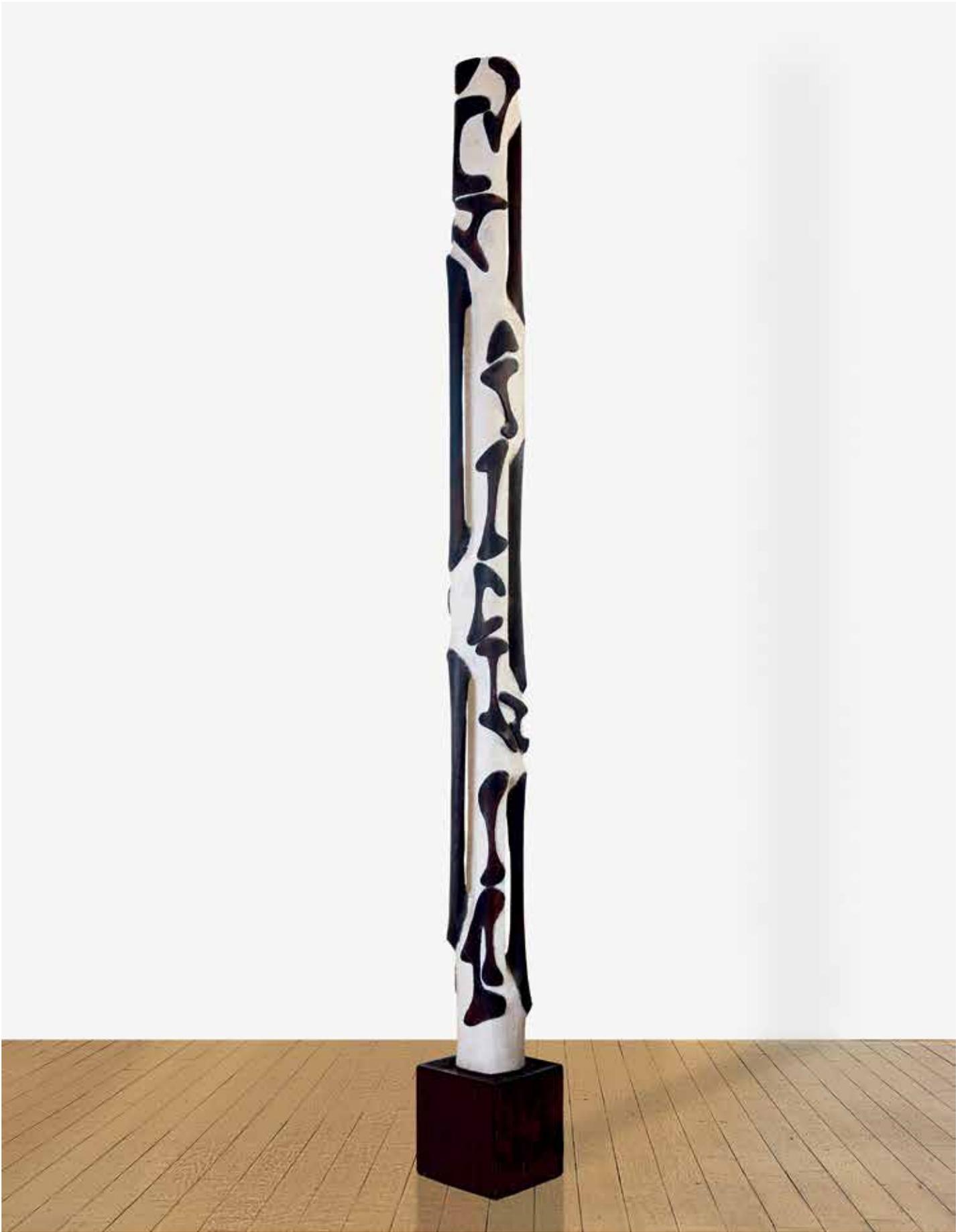
Galerie JGM, Paris

À l'actuel propriétaire par cessions
successives**Exposition:**Paris, Galerie JGM, *Cárdenas, Trente ans
de sculpture (Deuxième édition)*, mars
1989, reproduit en noir et blanc p. 9*Painted burnt oak; unique piece;**122 7/8 × 11 5/8 × 11 5/8 in., dimensions
of the base: 11 3/4 × 11 5/8 × 11 5/8 in.*

100 000 - 150 000 €



Agustín Cárdenas en présence du lot 33
© Franck Desplanques © Adagp, Paris, 2020



Fr

«Cet art silencieux parle pour moi, pour vous. Si je dis qu'il est légendaire, c'est dans le souffle africain, oui; mais plus encore par le défi tranquille au temps qui presse, par la présence sans faille et par l'ombre sous les branches. Considérez sa lente avancée depuis la première nuit, voyez comme il nie l'effritement et l'achèvement. Voyez comme il assemble la mémoire du futur. Toute légende est tranquille. Et ce soleil un jour s'éteindra. – Mais l'ombre de l'homme, Cardenás nous le voue, aura porté sur de plus secrètes planètes». L'écrivain et philosophe

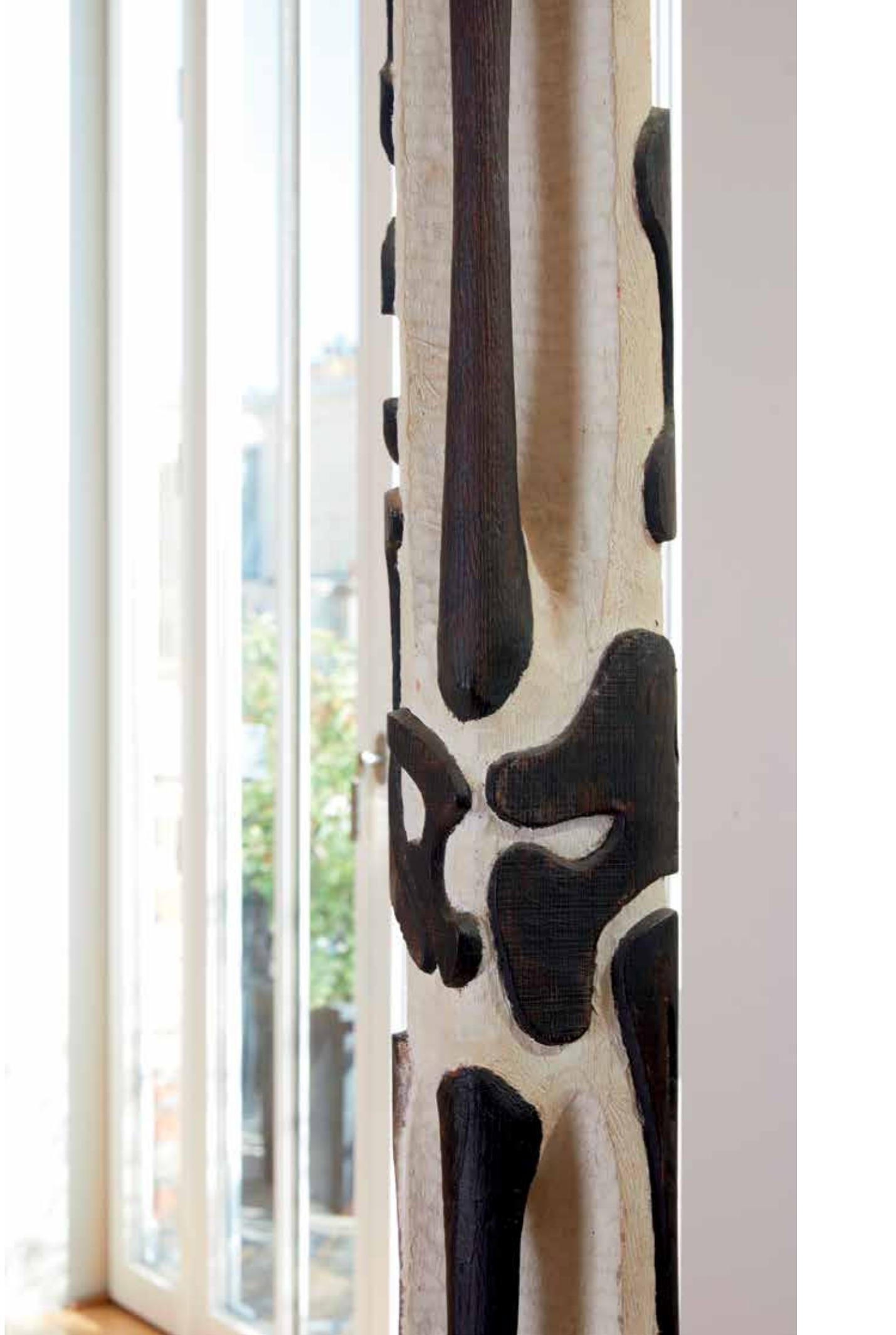
martiniquais Édouard Glissant rend ce bel hommage empli de poésie à Agustín Cardenas. L'universalité qui ressort de ses propos décrit l'ineffable qui se dégage des sculptures de l'artiste cubain. Comme le rappelle Glissant, Agustín Cardenas, dont les parents sont des descendants d'esclaves africains, hérite de ce «souffle africain». Ses sculptures à l'aspect totemique racontent les légendes tribales; les matériaux qu'il utilise, proches de la nature et s'inscrivant dans une remarquable économie de moyens, comme ici le chêne brûlé peint, célèbrent l'énergie vitale des rites.

En

"This silent art speaks for me, for you. If I say that it is legendary, it's in the African breath, yes. But even more so, through its quiet challenge to pressing time, its unwavering presence, and the shade beneath the branches. Consider its slow progress since the very first night. See how it denies crumbling and completion. See how it assembles the memory of the future. All that is legendary is tranquil. And one day, this Sun will go out. – But the shadow of man, Cárdenas vows, will have been cast upon more secret planets." Martinican

philosopher and writer Édouard Glissant paid this beautiful poetic tribute to Agustín Cárdenas. The universality of his message describes the inexpressible that emanates from the Cuban artist's sculptures. As Glissant recalls, Agustín Cárdenas, whose parents were descendants of African slaves, inherited this "African breath". His totem-style sculptures relate tribal legends; the raw material he used, close to nature, and corresponding to a remarkable economy of means, such as this painted burnt oak, celebrate the vital energy of rituals.





La sculpture présentée ici et intitulée *Elle* date de 1964 et traduit à la fois son intérêt pour la représentation totémique et pour la figuration stylisée. En effet, *Elle* s'élançait, fine et cylindrique, vers le ciel, tel un totem à l'effigie de la femme, saluée dans le titre. Épurée, sa présence se dessine subtilement parmi les lignes noires qui contrastent avec le cylindre blanc et qui sont taillées directement dans le bois, suivant la technique que Cardenas apprend à l'École nationale des beaux-arts de La Havane où il suit l'enseignement de Juan José Sicre. S'il en retient la dimen-

sion pratique, Cardenas consomme sa rupture avec le classicisme dès 1951 lorsqu'il découvre les œuvres de Hans Arp, Constantin Brancusi et Henry Moore. Sa sculpture s'affranchit alors des contraintes académiques, devient plus lisse, plus abstraite, son trait se simplifie.

Elle constitue une parfaite synthèse de l'esthétique de Cardenas à la frontière de l'art tribal, de l'abstraction sculpturale et du surréalisme.

The sculpture presented here and titled *Elle* dates from 1964 and reflects both his interest in totemic representation and stylised Figurative Art. Effectively, *Elle* soars upward, fine, and cylindrical towards the sky, like a totem in the effigy of woman, whose praise is sung in the title. Her sleek presence is subtly defined among the black lines that contrast with the white cylinder and which are carved directly out of the wood, using the technique that Cárdenas learned at the Havana National School of Fine Arts where he studied under Juan

José Sicre. Although he retained its practical dimensions, Cárdenas broke away from Classicism as of 1951 when he discovered the works of Hans Arp, Constantin Brancusi, and Henry Moore. His sculptures became free of academic constraints; smoother, more abstract, and his lines became more clear-cut.

Elle is a perfect synthesis of Cárdenas' aesthetics at the crossroads of tribal art, sculptural abstraction, and surrealism.

Alexander CALDER

1898-1976

Sans titre – 1963

Stabile en acier peint
 Monogrammée et datée sur l'un
 des éléments «CA, 63»
 345 × 334 × 198 cm

Provenance:

La Colle-sur-Loup, France, VVF-Vacances
 (Villages, Vacances, Familles) devenu
 Belambra Clubs, jusqu'à ce jour

Bibliographie:

J. Biaugeaud, A.A. L'Architecture
 d'Aujourd'hui n°162, *Village de Vacances
 Familiales - La Colle sur Loup, M. et
 N. Autheman architectes*, juin-juillet
 1972, reproduit en noir et blanc
 pp. 51 et 53
 1954-1974, Société Centrale Immobilière
 de la Caisse des Dépôts, troisième
 trimestre 1974, reproduit p. 57
 Carte postale du Village Vacances
 Familles (VVF) de la Colle-sur-Loup,
 1977, reproduit en couleur
 Archiwebture - Base de données
 d'inventaires du Centre d'Archives
 de l'Ifa - Dossier Michel et Nicole
 Autheman, architectes - Cité de
 l'Architecture et du Patrimoine, Centre
 d'Archives d'Architecture du XX^e siècle,
 2007-2016, reproduit en noir et blanc
 DRAC PACA - *Patrimoine architectural des
 Trente Glorieuses en Alpes-Maritimes*,
 Jean-Lucien Bonillo, Eve Roy, Conseil
 Général des Alpes-Maritimes, 2006,
 reproduit en couleur
*L'Aventure des VVF - Villages, Vacances,
 Familles, 1959-1989*, Éditions du
 Patrimoine, 2017, reproduit en noir
 et blanc p. 17

*Painted steel stabile;
 monogrammed and dated on one the elements;
 135 7/8 × 131 1/2 × 78 in.*

2 500 000 - 3 500 000 €



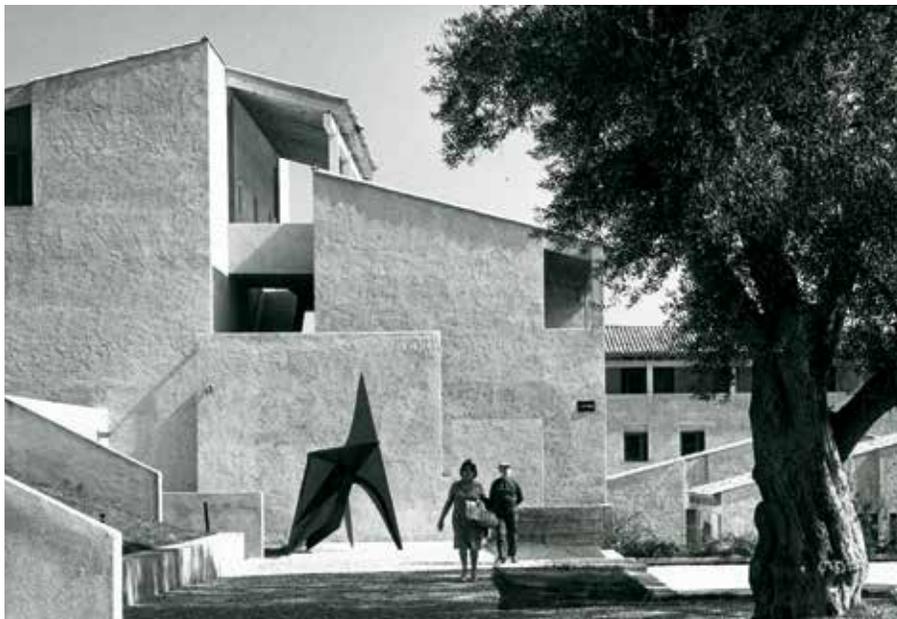




Alexander CALDER

1898-1976

Sans titre – 1963



Alexander Calder, *Sans titre*, 1963, au Village Vacances Familles, La Colle-sur-Loup, reportage photographique reproduit dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* n°162, juin-juillet 1972 © 2020 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris

Fr

Une exceptionnelle sculpture d'Alexander Calder, datée de 1963 et de fait, inédite. Il s'agit d'un stable sans titre de couleur noire comme il se doit, monumental, haut de 3,45 m et large de 3,34 m, qui a été installé en 1969 dans le Midi de la France à La Colle-sur-Loup dans un village de vacances qui venait d'être construit pour le compte de l'association VVF (Village Vacances Famille). Cette association avait été fondée en 1958 par André Guignand, en quelque sorte dans la poursuite de l'esprit du Front populaire, comme le rappelle Alma Smoluch dans l'étude qu'elle lui a consacrée. Elle avait pour but de favoriser le tourisme social et de promouvoir les vacances familiales, en créant des villages, plus d'une centaine seront construits entre 1959 et 1989, dans toute la France,

dans les zones rurales et les régions touristiques, la Bretagne, la façade atlantique, le Midi. L'opération bénéficiera tout de suite du soutien de la Caisse de Dépôts et Consignations, alors dirigée par François Bloch-Lainé et sera pilotée par la SCIC (Société centrale immobilière de la Caisse des dépôts et consignations). Par la suite l'association VVF deviendra une entité commerciale sous l'appellation VVF-Vacances SAS qui deviendra à son tour BELAMBRA CLUBS.

Dans leur programme, ces villages, constitués de maisons individuelles et d'équipements collectifs, devaient tout à la fois tenir compte du patrimoine régional, témoigner de l'architecture moderne et s'ouvrir à l'art contemporain, ce tourisme social associant l'éducation populaire. Le sculpteur Philolaos,

En

This exceptional and hitherto unseen sculpture by Alexander Calder dates from 1963. It is an untitled stable which is, as it should be, black. It is monumental, 3.45 m high and 3.34 m wide, and was installed in 1969 in La Colle-sur-Loup in the south of France in a holiday resort village which had just been built for the VVF association (Village Vacances Famille). André Grignard had created this association in 1958, in keeping, to a certain extent, with the spirit of the Front Populaire left-wing alliance, as Alma Smoluch recalls in her study devoted to the association. It aimed to foster social tourism and promote family holidays, by creating villages, of which over a hundred would be built between 1959 and 1989, throughout France, in rural

zones and tourist regions, Brittany, the Atlantic coast, the South of France. This operation would immediately benefit from the support of the Caisse de Dépôts et Consignations, then led by François Bloch-Lainé, and would be steered by the SCIC (Société centrale immobilière de la Caisse des dépôts et consignations). At a later stage, the VVF association would become a business entity under the name VVF-Vacances SAS, which would, in turn, become BELAMBRA CLUBS.

In their programme, these villages, which comprised individual housing and communal facilities, had to take into account regional heritage, use modern architecture, and provide a forum for Contemporary Art. It was social tourism paired with the

les plasticiens Bernard Alleaume et Yvette Vincent-Alleaume seront ainsi appelés à réaliser des œuvres dans ce cadre.

À La Colle-sur-Loup, ce sont les architectes Michel et Nicole Autheman, collaborateurs réguliers de la Caisse des Dépôts, qui sont retenus pour la construction d'un ensemble immobilier sur un site classé donnant à vol d'oiseau sur le village de Saint-Paul. On décide de retenir comme modèle l'habitat vernaculaire provençal, mais sans le pasticher: les toits seront traditionnels. Les architectes distribuent les volumes, dessinent des façades simples, tracent des ruelles, ménagent une place. On y installera une œuvre d'art comme le demande la charte de l'association. À l'initiative de M. Lantenois, directeur technique de la SCIC et chargé

de la région méditerranéenne, c'est l'artiste Alexander Calder qui est choisi en référence à ses sculptures qui ornent déjà le jardin d'entrée de la Fondation Maeght à Saint-Paul inaugurée en 1964.

Il s'agira de l'une des toutes premières installations de ce genre en France, après celle, magistrale, effectuée en 1958 au siège de l'UNESCO à Paris, le mobile *Spirale*. Ce sont ensuite pas moins de 3 sculptures de Calder qui seront érigées en France dans les années 1960: à Grenoble d'abord, pour un lycée en 1967 (l'œuvre, *M. Loyal*, d'une hauteur de 9 m, qui se trouve aujourd'hui sur le parvis du Musée de Grenoble), l'autre, l'année suivante, devant la gare, à l'occasion des Jeux Olympiques: *Les Trois pics*, qui auront contribué à asseoir la renommée de Grenoble dans le domaine de l'art

education of the working classes. With this in mind, the sculptor, Philolaos, and plastic artists Bernard Alleaume and Yvette Vincent-Alleaume would be called upon to create works.

At La Colle-sur-Loup, architects Michel and Nicole Autheman, who worked regularly with the Caisse des Dépôts, were selected for the construction of a complex on a heritage site looking out over the village of Saint-Paul. A decision was made to use the traditional Provence architecture, but without creating a pastiche: the roofs would be in traditional style. The architects divided up the space, drew simple facades, marked out lanes, and designed a main square. A work of art would be installed there in accordance with the association's

charter. On the initiative of Mr Lantenois, Technical Director of the SCIC, in charge of the Mediterranean region, artist Alexander Calder was chosen as a reference to the fact that his sculptures already adorned the garden at the entry to the Fondation Maeght in Saint-Paul inaugurated in 1964.

This was to be the very first installation of its kind in France, after the remarkable installation in 1958 of the mobile *Spirale* at the UNESCO headquarters in Paris. No less than 3 of Calder's sculptures would be installed in France in the 1960s. The first was in Grenoble, in 1967 for a high school (the work *M. Loyal*, 9 m high, which is now on the forecourt of Grenoble Museum). The second, also in Grenoble, in front of the train station, was



Alexander Calder, *Nervures Mincees*, 1963, Humlebaek (Danemark)
 © Louisiana Museum, Humlebaek
 © 2020 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris



Alexander Calder, *Sans titre*, 1963, au Village Vacances Familles, La Colle-sur-Loup, reportage photographique reproduit dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* n°162, juin-juillet 1972 © 2020 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris



Détail du lot 34

Fr

contemporain. En même temps, en 1967, au lycée Saint-Exupéry à Perpignan, une œuvre de 4,80 m, *Les ailes brisées*, avait été installée en hommage au grand écrivain et héros de l'aviation.

C'est dans ce contexte que se situe la sculpture implantée en 1969 à La Colle-sur-Loup. Elle est tout à fait caractéristique des créations de Calder à cette époque, réalisées par les établissements Biéumont à Tours, une entreprise de constructions métalliques avec laquelle l'artiste avait commencé à collaborer. Il s'agit en l'occurrence de sculptures fixes, d'où le nom de «stabile» donné par rapport aux sculptures dites «mobiles» qui ont fait également la célébrité de l'artiste. Celle-ci est constituée de formes géométriques simples, trapèze, triangle, aux côtés concaves, angles aigus, pointe, qui sont librement découpées dans des plaques de métal épaisses et

renforcées par des nervures pour assurer leur rigidité. Les éléments sont assemblés au moyen de vis et de boulons laissés apparents. L'œuvre est seulement constituée de 4 plans disposés verticalement dans l'espace dans 4 directions, tenus sur l'un de leurs côtés et reposant directement au sol chacun sur une pointe. Leur disposition génère un espace tridimensionnel sans qu'il y ait pour autant un volume. Leur taille libère le sol, leur découpe crée des ouvertures et permettent qu'on traverse l'ouvrage.

Formellement, ce stabile est tout à fait caractéristique du style de l'artiste à cette époque. La structure est très affirmée, bien campée sur ses 4 points d'appui. Avec l'espace, le rythme en est la composante primordiale, les courbes répondant aux angles, les surfaces aux vides, tandis qu'un plan se terminant par une pointe s'élançait vers le haut,

En

installed on the occasion of the Olympic Games. This work, *Les Trois pics*, contributed to establishing the recognition of Grenoble in the field of Contemporary Art. At the same time, in 1967, at Saint-Exupéry High School in Perpignan, a 4,80 m high work, *Les Ailes brisées*, was installed as a tribute to the great writer and aviation hero.

It is in this context that the sculpture was installed in 1969 in La Colle-sur-Loup. It is very typical of Calder's creations at the time, which were manufactured by Établissements Biéumont in Tours, a metal structure company with whom the artist had started to work. These were immobile sculptures, whence the name "stabile" given in contrast to kinetic sculptures, known as "mobiles" for which the artist was also very well known. This one, in

particular, is made up of simple geometric shapes, trapezium, triangle, with concave sides, acute angles, an angular tip, cut from thick metal sheets, and reinforced with ribs to ensure their rigidity. The elements were assembled using nuts and bolts that were left visible. The work is made up of only 4 sections laid out vertically in 4 directions, maintained along one side, and of which each has a corner resting directly on the ground. Their layout generates a three-dimensional space yet without creating any volume. Their height liberates the ground, and their shape creates openings and allows for the viewers to pass through the work.

In respect of its shape, this stabile is very typical of the artist's style at the time. The structure is very assertive, standing firmly on its 4 points of contact with the

contribuant à la dynamique de l'ensemble. La couleur noire ajoute à la présence tranquille de l'œuvre.

Avec ses formes bien rythmées, ce stable appartient à la même famille que *Guillotine pour 8*, une œuvre de 1962, installée dans le parc du Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, le LAM près de Lille. 1962 est l'année où Calder érige à Spolète l'une de ses toutes premières sculptures monumentales, *Teodelapio*, dont la silhouette est semblable à l'œuvre de La Colle-sur-Loup. L'une des pièces maîtresses de l'artiste est *Nervures minces* qui date précisément de 1963: elle fait partie de la collection d'un des plus célèbres musées d'art moderne au monde, le Louisiana Museum, qui se trouve au Danemark à Humlebaek au nord de Copenhague. Superbement installée dans le parc du musée, sur une colline, elle dresse ses structures élancées face à la mer: il existe un rapport d'une telle harmonie entre l'œuvre et le site qu'elle est devenue

l'un des emblèmes du musée et comme l'expression même de son identité. On peut encore citer le stable *Nageoire* de 1964 dans la collection du Musée National d'Art Moderne installé sur une terrasse du Centre Pompidou, aux côtés de celui de Perpignan de 1967 et de celui de Grenoble l'année suivante, dont on a parlé, pour compléter cette présentation de la décennie, tellement riche en créations magistrales et se trouvant placées dans des endroits exceptionnels et fréquentés de tous. Le stable de Calder à La Colle-sur-Loup est à l'aune de ces chefs d'œuvre.

Serge Lemoine

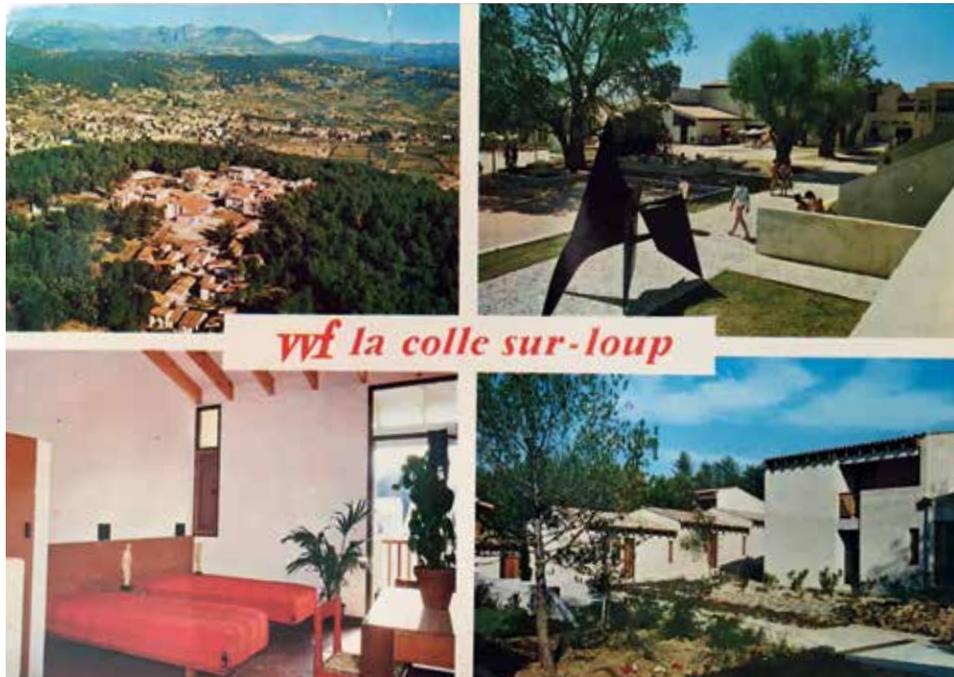
ground. Space and rhythm are its most important components; the curves respond to the angles, the surfaces to the voids, whilst one of the parts culminating in a point soars upwards, contributing to the dynamics of the ensemble. Its black colour adds to the tranquil presence of the work.

This stable, with its flowing outlines, belongs to the same family as *Guillotine pour 8*, a work dating from 1962, installed in the grounds of the Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, the LAM, near Lille. 1962 was the year when Calder installed in Spolète one of his very first monumental sculptures, *Teodelapio*, whose silhouette is very similar to that of the work made for La Colle-sur-Loup. One of the artist's masterpieces is *Nervures minces*, which dates precisely from 1963. It is a part of the collection of one of the most famous Modern Art museums in the world, the Louisiana

Museum, which is in Humlebaek, north of Copenhagen, in Denmark. Beautifully installed on a hill in the museum's grounds, its sleek elements look out seawards.

There is such harmony between the work and the site that it has become one of the museum's emblems and the very expression of its identity. A further example is the stable *Nageoire*, installed on a terrace at the Pompidou Centre, which dates from 1964 and is part of the Musée National d'Art Moderne's collection, along with that of Perpignan, dating from 1967, and the one installed in Grenoble the following year, that we mentioned above, and which complete this presentation of the decade, which was so rich in superb creations that are located in exceptional places open to all. Calder's stable from La Colle-sur-Loup is comparable to these masterpieces.

Serge Lemoine



Carte postale du VVF de la Colle-sur-Loup en 1977 montrant le stable de Calder en haut à droite
© 2020 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris



Simon HANTAÏ

1922-2008

Peinture – 1953

Huile sur deux toiles jointes
Signée et datée en bas à droite
«Simon Hantaï, 1953»
92,50 × 123 cm

Provenance:

Collection particulière, France
(acquis directement auprès de l'artiste)
Collection particulière
Vente, Paris, Sotheby's,
19 octobre 2017, lot 24
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

Simon Hantaï, *Catalogue Raisonné*,
Volume I, 1949-1959, Éditions Kalman
Maklary, Budapest, 2012,
reproduit en couleur p. 170
Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'artiste
actuellement en préparation par les
Archives Simon Hantaï.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n°CF 1.3.31.

*Oil on two joined canvases;
signed and dated lower right;
36 3/8 × 48 3/8 in.*

70 000 - 90 000 €

Fr

«C'est Simon Hantaï, à qui font cortège les êtres fabuleux que son souffle a doués de vie et qui se déplacent comme nuls autres, en ces premiers jours de 1953, dans la lumière du jamais vu.» Tels sont les mots d'André Breton dans la préface du catalogue de l'exposition personnelle de Simon Hantaï à l'Étoile Scellée en janvier 1953. Le chef de file du surréalisme vante ainsi les mérites de l'artiste d'origine hongroise qui sait, selon lui, conjuguer l'humain et le végétal pour mieux montrer leurs structures communes.

La période surréaliste de Simon Hantaï, se déploie durant ses premières années parisiennes, de 1952 à 1955. *Peinture* (1953) en constitue un magnifique exemple soulignant les caractéristiques développées au sein du groupe. Ainsi, *Peinture* est formée de deux toiles jointes, fidèle à la technique de compartimentage des tableaux

que l'artiste met personnellement au point dès 1953. L'abstraction à l'œuvre ici évoque néanmoins tout le bestiaire fantastique qu'Hantaï crée avec une inventivité fulgurante, invoquant des créatures hybrides aux formes circulaires, flasques, coulantes, éentrées, rappelant les montres de Dalí. Ici, les entrelacs de formes amoncelées horizontalement dans un dégradé chromatique croissant s'imbriquent pour mieux s'extirper de la masse dans la partie supérieure du tableau. Cette dernière laisse place à un fond bleu dégagé contrastant avec la densité des formes organiques qui se multiplient plus bas.

Peinture souligne à la fois la puissance du vivier organisé qu'Hantaï génère pendant sa période surréaliste et son attention à la répartition des couleurs, préfigurant ainsi les règles d'agencement libre de ses pliages.

En

"It is for Simon Hantaï that the fabulous beings, which his breath brought to life and who move around like no others, form a cortege in these first days of 1953, in the light of what was never seen before." These are the words of André Breton in the foreword to the catalogue of Simon Hantaï's exhibition at À Étoile Scellée in January 1953. This leading figure of Surrealism extolled the virtues of the Hungarian artist who, in his point of view, knew how to marry man and plant in order to better show their common structures.

Simon Hantaï's Surrealist period corresponds to his first years in Paris, from 1952 to 1955. *Peinture* (1953) is a magnificent example of his work during this time and highlights the characteristics developed within the group. Thus, *Peinture* is made up of two canvases joined together, faithful to the compartment tech-

nique that the artist personally developed as of 1953. Here, the work's abstraction nevertheless brings to mind the whole fantastic bestiary that Hantaï created with phenomenal ingenuity, conjuring up hybrid circular, flaccid, flowing, eviscerated creatures that recall Dalí's watches. Here, the entwined shapes, amassed horizontally in an increasing colour sequence, interlock to better extricate themselves from the mass in the upper part of the work. The latter gives way to an unoccupied blue background, which contrasts with the density of the multitude of organic forms in the lower part.

Peinture highlights both the potency of the structured reservoir of ideas that Hantaï generated during his Surrealist period and his attention to the repartition of colours, thus prefiguring the spontaneous layout of his pliages.



Simon HANTAÏ

1922-2008

Panse – 1964

Huile sur toile

Signée des initiales de l'artiste
et datée en bas à droite «S.H., 64»
125 × 105 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

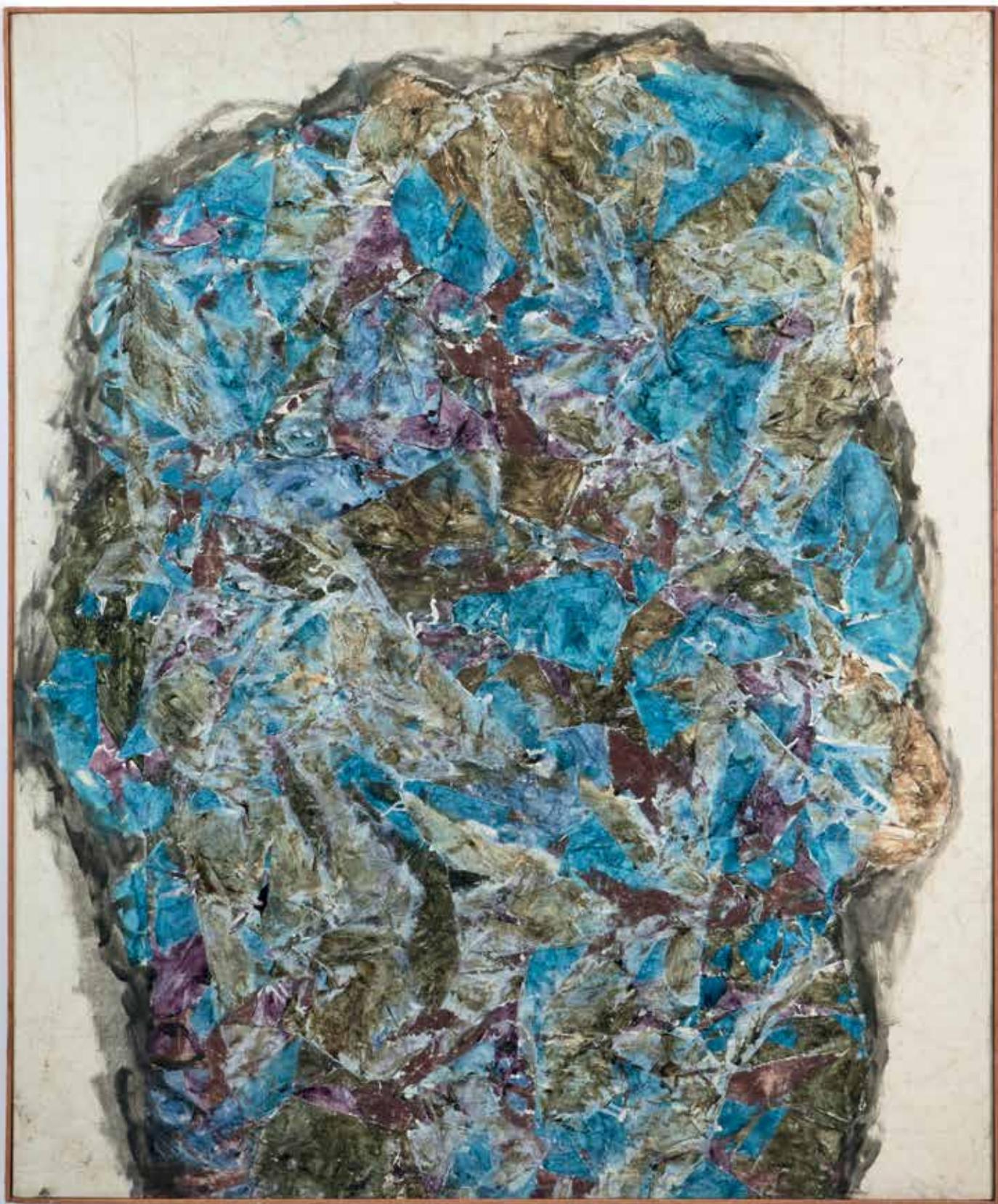
Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'artiste
actuellement en préparation
par les Archives Simon Hantaï.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n° CF 2.4.8.

*Oil on canvas; signed with the artist's
initials and dated lower right;
49 1/4 × 41 3/8 in.*

100 000 - 150 000 €



Fr

«La peinture existe parce que j'ai besoin de peindre. Mais cela ne peut suffire. Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose. Comment banaliser l'exceptionnel? Comment devenir exceptionnellement banal? Le pliage était une manière de résoudre ce problème. Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu, se mettre dans la toile. On pouvait remplir la toile pliée sans savoir où était le bord. On ne sait plus alors où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre les yeux fermés.»

Encensé pour sa méthodologie picturale du pliage qui deviendra systémique à partir des années 1960, Simon Hantaï ne cesse d'enrichir sa singularité à la croisée des mouvements artistiques du XX^e siècle.

Si l'artiste s'inspire, participe et évolue à travers le surréalisme et l'abstraction lyrique (ainsi l'œuvre *Peinture* (1953), également présentée dans cette vente, s'inscrit dans cette intention surréaliste), il finit par s'en détacher et s'en émanciper afin de développer son style propre. Le pliage est pour lui un procédé esthétique lui permettant >>>

Suite du texte p.140

En

"Painting exists because I need to paint. But that cannot be the only reason. One also has to question the physical act it requires. How to banalize the exceptional? How to become exceptionally banal? Pliage was a way of overcoming this issue. Pliage wasn't derived from anything. You simply had to put yourself in the place of those who had never seen anything, place yourself inside the canvas. You could fill the folded canvas without knowing where the edge was. You no longer knew where it ended. You could go further still

and paint with your eyes closed." Acclaimed for his folding method, which would become systemic as of the 1960s, Simon Hantaï constantly expanded on his uniqueness at the crossroads of 20th century artistic movements.

If the artist was inspired, participated in, and evolved through Surrealism and Lyrical abstraction, he finally distanced and freed himself from it in order to develop his own style. For him, pliage was an aesthetic process that allowed him to better showcase his abstract works, which he painted in series, as can be seen >>>

Continued p.140



Simon HANTAÏ

1922-2008

Aquarelle – 1971Aquarelle sur toile
53 × 41 cm**Provenance:**Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris**Bibliographie:**Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'artiste
actuellement en préparation
par les Archives Simon Hantaï.Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n°CF 3.1.223.***Watercolour on canvas;******20 7/8 × 16 1/8 in.***

30 000 - 40 000 €



Simon Hantaï dans son atelier à Meun en 1969
© Édouard Boubat © Archives Simon Hantaï / Adapp, Paris, 2020



Simon HANTAÏ

1922-2008

Panse – 1965

Huile sur toile

Signée des initiales et datée en bas

à droite «S.H., 65»

73 × 53 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris

Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans

le Catalogue Raisoné de l'artiste

actuellement en préparation

par les Archives Simon Hantaï.

Cette œuvre est enregistrée dans les

Archives de la Galerie Jean Fournier.

*Oil on canvas; signed with the initials
and dated lower right;**28 3/4 × 20 7/8 in.*

60 000 - 80 000 €



Fr

>>> de mieux mettre en valeur ses œuvres abstraites, qu'il peint en série, comme en témoignent les sept œuvres présentées. En pliant et froissant sa toile, avant de la peindre et de la déplier, Hantaï aboutit à un résultat inattendu. Le rendu paraît en effet discontinu, quelque peu désordonné : il interroge. En réalité, le peintre questionne le regard du spectateur et l'invite à repenser le support de ses créations. La toile en tant que telle semble ainsi revalorisée. Elle joue un rôle actif au même titre que les couleurs. Cette dialectique entre le support d'une œuvre et

son contenu libère l'artiste et repousse les limites de sa créativité.

Si les sept œuvres présentées ont été réalisées en suivant la technique du pliage, on observe une évolution de l'abstraction stylistique entre les huiles sur toile et les aquarelles. *Panse* ainsi que les toiles appartenant à la série des *Plis* soulignent la réflexion de l'artiste sur le dialogue des couleurs et l'aboutissement d'une harmonie au travers de la multiplicité chromatique. Les plis de la toile servent ici à faire le lien entre ces aplats colorés dénués de forme claire et à donner un sens >>>

Suite du texte p.144

En

>>> from the seven works presented here. By folding and creating his canvas, before painting it and unfolding it, Hantaï achieved an unexpected outcome. The resulting work effectively seems discontinued, somewhat chaotic: it raises questions. In reality, the painter queries the viewer's perspective, and invites him to reconsider the support used for his creations. The canvas itself seems to recover its standing. It plays an active role in the same way as the colours. This dialectic between the work's support and its content liberates the artist and

expands the boundaries of his creativity.

If the seven works presented here were carried out using the pliage method, we observe an evolution in stylistic abstraction between the oil on canvas works and the watercolours. *Panse*, as well as the works belonging to the *Plis* series, all highlight the artist's reflection on the dialogue of colours and the culmination of harmony through chromatic plurality. The aim of the folds in the canvas is to create a link between the amorphous zones of colour and bring meaning >>>

Continued p.144



Simon HANTAÏ

1922-2008

Aquarelle – 1971

Aquarelle sur toile
Signée des initiales de l'artiste
et datée «S.H., 71»
69 × 61 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'artiste
actuellement en préparation
par les Archives Simon Hantaï.

*Watercolour on canvas; signed with the
artist's initials and dated lower right;
27 1/8 × 24 in.*

30 000 - 40 000 €



Simon HANTAÏ

1922-2008

Sans titre – 1965

Huile sur toile
Signée des initiales de l'artiste
et datée en bas à droite «S.H., 65»
71,50 × 57,50 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'artiste
actuellement en préparation
par les Archives Simon Hantaï.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n° CF 2.5.6.

*Oil on canvas; signed with the artist's
initials and dated lower right;
28 1/8 × 22 5/8 in.*

60 000 - 80 000 €

>>> à leur disposition, tels des mots ponctuant une phrase. Le choix large de la palette de l'artiste qui juxtapose couleurs sombres et plus vives témoigne d'une parfaite maîtrise de sa technique.

La série des aquarelles explore un tout autre sujet. Hantaï réalise ici des œuvres dont les éléments sont avant tout beaucoup plus géométriques. En utilisant une seule couleur dans chacune de ses œuvres, il aborde également un autre questionnement qui semble s'orienter vers une réflexion entre l'espace coloré dû à la peinture, et celui, blanc, vide, des parties non peintes de la toile. Comme il l'évoque, «le pliage est conçu de telle sorte que les zones colorées

restreintes activent le blanc et en révèlent la multiplicité des valeurs. Ce sont les éclats colorés qui tiennent le rôle habituellement dévolu aux parties non peintes». On décèle en outre une certaine influence du travail de Matisse, que Hantaï découvre assez tôt, notamment au travers de ses séries de papiers découpés.

La diversité des œuvres présentées permet ainsi d'aborder les multiples interrogations que l'artiste cherche à résoudre à travers son travail sur des séries. Celles-ci offrent la possibilité de réaliser plusieurs expériences conviant le spectateur aux différentes quêtes artistiques auquel Hantaï se livrera tout au long de sa carrière.

>>> to their arrangement, like words punctuating a phrase. The artist's extensive palette, which marries dark and brighter colours, attests to his absolute mastery of his technique.

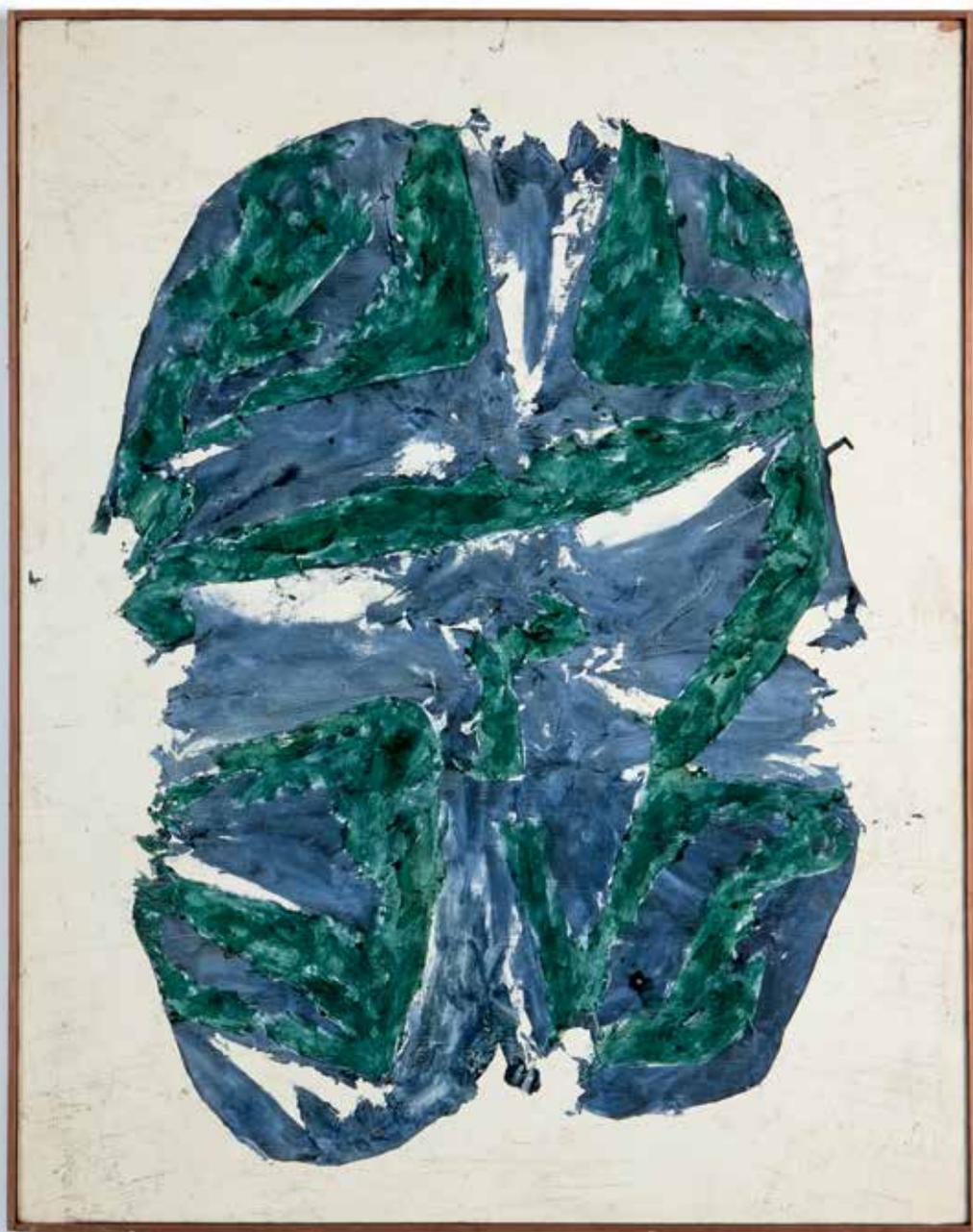
The watercolours series explores an entirely different subject. The elements are, above all, much more geometrical. By using only one colour in each of his works, he also broaches another issue, which seems to lead towards a reflection on the zone which is coloured because of the paint and the zones which are white, empty parts of the canvas. As he said, "the pliage is devised in such a way that the limited coloured zones activate the white

and reveal the plurality of values. The colourful parts occupy the place that is generally assigned to the unpainted parts". Furthermore, a closer look reveals a definite influence of the works of Matisse, whom Hantaï discovered quite early on, in particular through his series of cutouts.

The diversity of the works presented allows us to approach the multiple questions the artist sought to answer through his work on series. They offer the possibility of performing several experiments that invite the viewer to participate in the different artistic quests that Hantaï embarked on throughout his career.

Fin du texte

End of the text



Simon HANTAÏ

1922-2008

Aquarelle – 1971

Aquarelle sur toile

Signée des initiales de l'artiste
et datée en bas à droite «S.H., 71»
58 × 45,50 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'artiste
actuellement en préparation
par les Archives Simon Hantaï.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n° CF 3.1.108.

*Watercolour on canvas; signed with the
artist's initials and dated lower right;
22 7/8 × 17 7/8 in.*

30 000 - 40 000 €



Simon HANTAÏ

1922-2008

Aquarelle – 1971Aquarelle sur toile
57,50 × 48 cm**Provenance:**Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris**Bibliographie:**Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'artiste
actuellement en préparation
par les Archives Simon Hantaï.Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Galerie Jean Fournier
sous le n° CF 3.1.256.**Watercolour on canvas;****22 5/8 × 18 5/8 in.**

30 000 - 40 000 €



Atelier de Simon Hantaï à Meun en 1972

© Édouard Boubat © Archives Simon Hantaï / Adagg, Paris, 2020



42 A

Serge POLIAKOFF

1900-1969

Rouge – 1952

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Serge Poliakoff»
et datée au dos «1952»

65 × 46 cm

Porte une étiquette au dos
du Musée Municipal de Vallauris

Provenance:

Galerie Ralph, Paris
Collection Mony Calatchi, Paris
Collection particulière, France

Expositions:

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts,
Gilioli - Poliakoff, avril-mai 1953, n°44
Bâle, Kunsthalle, *Jacobsen - Poliakoff*,
janvier-mars 1958, n°21
Hambourg, Kunstverein, *Serge Poliakoff*,
avril-mai 1958, n°21
Copenhague, Statens Museum for Kunst,
Serge Poliakoff, mai-juin 1958, n°26
Colmar, Musée d'Unterlinden, *Serge
Poliakoff*, juin-octobre 1971, n°5
L'Isle-sur-la-Sorgue, Association
Campredon Art et Culture, *Serge
Poliakoff*, juillet-octobre 1986,
reproduit en couleur p. 20
Martigny, Fondation Pierre Gianadda,
Serge Poliakoff, janvier-mars 1987,
reproduit en couleur p. 30

Bibliographie:

G. Durozoi, *Serge Poliakoff*,
Monographie, Volume I, 1900-1954,
reproduit en couleur sous le n°37,
p. 155
A. Poliakoff, *Serge Poliakoff, Catalogue
Raisonné, Volume I, 1922-1954*, Éditions
Acatos, Paris, 2004, reproduit en
couleur sous le n°52-80, p. 430

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de l'artiste sous le n°952028.

*Oil on canvas; signed lower right
and dated on the reverse;
25 5/8 × 18 1/8 in.*

100 000 - 150 000 €



Serge POLIAKOFF

1900-1969

Rouge – 1952



Serge Poliakoff dans son atelier à Paris en 1954
© Denise Colomb © Adagp, Paris, 2020

Fr

Lorsque Picasso réfléchit à la notion d'espace, il explique: «Je n'y peux rien, le peintre ne choisit pas. Il y a des formes qui s'imposent à lui. Et elles viennent quelquefois d'une hérédité qui remonte plus loin que la vie animale». Ces mots revêtent tout leur sens dans la peinture de Poliakoff. Pour le peintre français né à Moscou, la forme définit l'espace, elle est la clé de voûte du tableau.

Ainsi, dans *Rouge*, réalisé en 1952, une forme triangulaire quasi isocèle, couleur crème, s'engage dans la surface rouge du tableau, émergeant de la droite et pointant vers la gauche, se déplaçant virtuellement, comme un élément perturbateur qui tient toute l'intrigue du tableau-roman.

Ce tableau, particulièrement minimal à la mesure des multiples couleurs que contiennent généralement les œuvres de Poliakoff, renferme justement, par sa radicalité, l'essence même du propos de l'artiste. Il s'agit véritablement de construire un espace en convoquant

deux entités distinctes: les formes rouges et le triangle clair et donc une délimitation spatiale autour de ce dernier élément qui vient briser la danse rouge du fond. La relation nouvelle qui se crée entre ces deux entités définit la force de frappe du tableau.

«Quand un tableau est silencieux, cela signifie qu'il est réussi. Certains de mes tableaux commencent dans le tumulte. Ils sont explosifs. Mais je ne suis satisfait que lorsqu'ils deviennent silencieux. Une forme doit s'écouter et non pas se voir». En effet, cette forme qui fait irruption dans la masse rouge emplit le silence ponctué par la superposition de couches de pigments purs aux rouges multiples. La palette des rouges dessine un échiquier de formes qui suivent les variations de teintes: un rouge plus clair et tonitruant s'affirme dans le coin gauche définissant une forme longue et anguleuse aux faibles contours tandis qu'une surface plus

En

When Picasso reflected on the notion of space, he explained: "I can't help it. It's not the painter who chooses. Some shapes impose themselves upon him. And sometimes they come from a legacy that goes much further back than animal life." These words take on their full meaning in Poliakoff's paintings. For the Moscow-born French painter, shapes defined space. They were the cornerstone of the painting.

Thus, in *Rouge*, carried out in 1952, a single cream coloured triangular form, almost isosceles in shape, enters the red surface of the painting, emerging from the right and pointing towards the left, moving virtually, like a disruptive element that bears all the intrigue of the picture-novel.

This work is particularly minimal in comparison to Poliakoff's other works with their multiple colours. Its radical nature means that it comprises the very essence

of the artist's message. The intention was in fact to build a space by bringing together two distinct entities: the red shapes and the light colour triangle and therefore a spatial boundary around this last element that breaks up the red dance of the background. The new relationship that is created between these two entities defines the work's capacity to make an impact.

"When a work is silent, that means it is a success. Some of my works start in mayhem. They are explosive. But I'm only satisfied when they become silent. A shape should be listened to and not seen". Effectively, this shape that bursts into the red mass fills the silence which is punctuated by the superposition of layers of pure pigments to multiple reds. The palette of reds describes squares in the shape of a chessboard, which follow the variations in hues. A lighter,

importante, rosée, occupe la partie droite, ses effets de matière créant des reflets de lumière. Ces formes se dessinant en creux, comme cachées derrière un silence rouge détermine un espace vibratoire rythmé par un axe vertical divisant le tableau en deux parties inégales desquelles surgissent les formes. *Rouge* se complexifie: l'œuvre se charge d'une dimension mystique, mise en avant dans la rétrospective de Poliakoff au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2013.

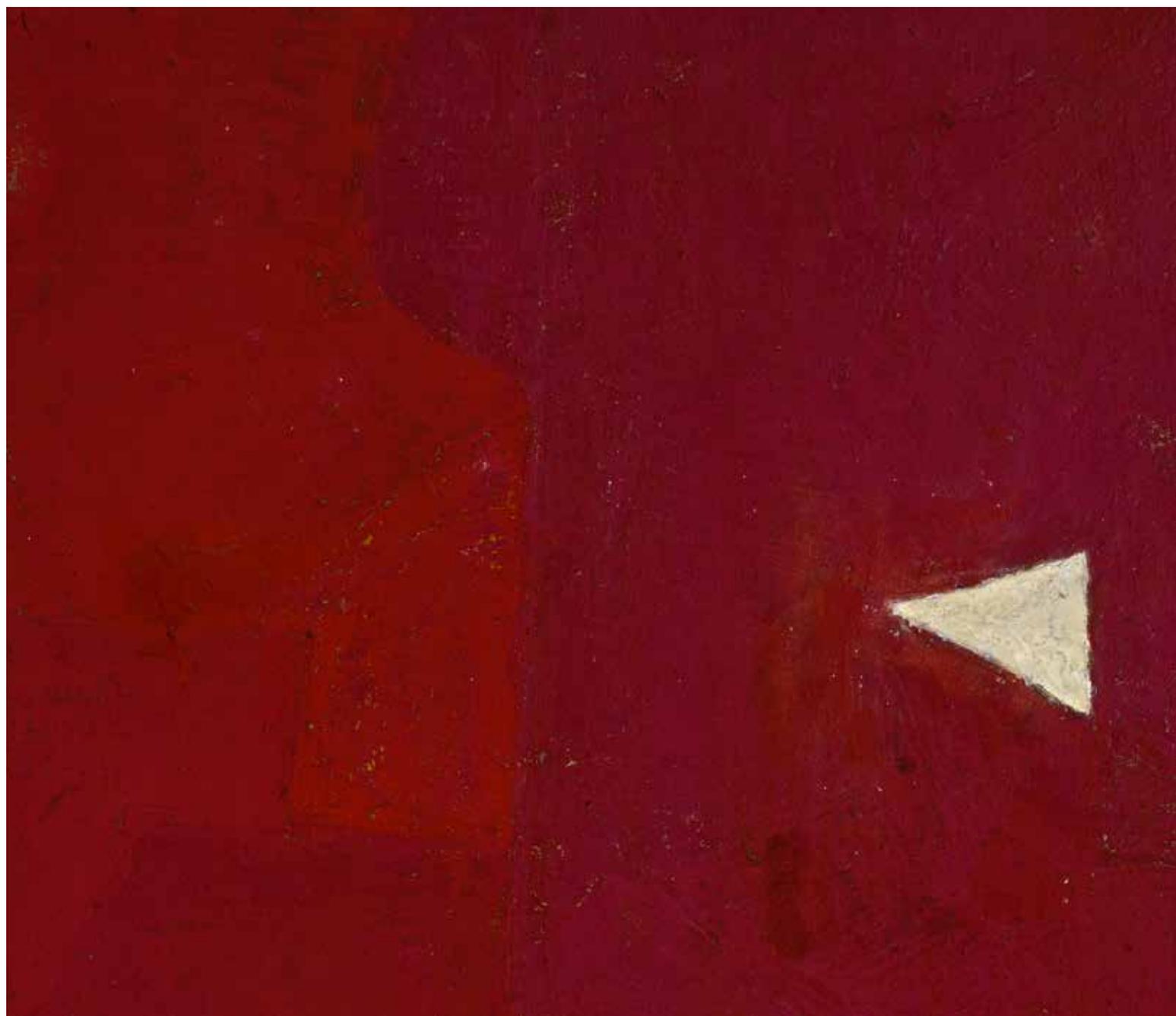
En 1952, année de réalisation du tableau, Denise René soutient Poliakoff depuis six ans et contribue

à son succès. Cette année correspond également à la présentation, par le critique d'art Charles Estienne, de ceux qui deviendront ses amis et plus grands collectionneurs : Ida Chagall et Franz Meyer. 1952 est en outre l'année où l'artiste, fort de son succès naissant, renonce à son activité de guitariste pour se consacrer exclusivement à la peinture.

more thunderous red stands out in the left-hand corner, creating a long and angular shape with weakly-defined contours, whilst a larger, pinkish surface occupies the right-hand side. The textural effects create patterns of reflected light. These slightly concave shapes, as if hidden behind a red silence, define a vibratory space punctuated by a vertical axis which divides the work into two unequal parts from which the shapes burst forth. *Rouge* becomes more complex. The work takes on a mystical dimension, which was a recurring theme in the

2013 Poliakoff retrospective at the Paris Museum of Modern Art.

In 1952, the year the work was carried out, Denise René had been providing her support to Poliakoff for six years and had contributed to his success. That was also the year that art critic Charles Estienne introduced to Poliakoff the people who would become his friends and greatest collectors: Ida Chagall and Franz Meyer. 1952 was also the year where the artist, thanks to his growing success, put aside his activity as a guitarist to devote himself entirely to painting.



Serge POLIAKOFF

1900-1969

Composition abstraite – 1966

Tempera sur papier marouflé sur toile
par l'artiste
Signé en bas à droite «Serge Poliakoff»
73 × 60 cm

Provenance:

Collection Willi Mucha, Paris
Collection Dr. H. Chatard, Grenoble
Collection particulière, France

Bibliographie:

A. Poliakoff, *Serge Poliakoff - Catalogue Raisonné, Volume V, 1966-1969*, Éditions Archives Serge Poliakoff, Paris, 2016, reproduit en couleur sous le n°66-211, p. 158

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de l'artiste sous le n°966002.

Un certificat de Monsieur Alexis Poliakoff sera remis à l'acquéreur.

Explication sur la technique de l'œuvre par Alexis Poliakoff dans le chapitre de «Présentation» sur «La Technique, Le Support» du volume V du Catalogue Raisonné de l'artiste, p. 12:

«(...) Dans les années 60, notamment à l'époque des temperas murales, il [Poliakoff] remplace le bois par des toiles qu'il prépare avec un marouflage de papier huilé fixé sur la toile pour alléger le tableau. Ces tableaux sont désignés comme il l'indique dans ses catalogues d'exposition: «huile sur toile».

*Tempera on paper laid down on canvas
by the artist; signed lower right;
28 3/4 × 23 5/8 in.*

40 000 - 60 000 €



43 A

Georges MATHIEU

1921-2012

Hommage hérétique – 1951

Huile sur toile

Signée, datée et dédiée en bas à droite «Pour Michel Tapié, Mathieu, 51»
130 × 195 cm

Porte une étiquette au dos de la
Kunsthalle de Berne

Provenance:

Collection Michel Tapié, Paris
Studio Paul Facchetti, Paris
Galerie Rive Droite, Paris
Collection Mony Calatchi, Paris
Collection particulière, France

Expositions:

Paris, Studio Paul Facchetti, *Le message signifiant de Georges Mathieu*, janvier 1952

Paris, Forum des Halles, *Patrie des Peintres*, juin-juillet 1978

Paris, Galerie du Jeu de Paume, *Georges Mathieu*, juin-octobre 2002, reproduit en couleur pp. 126-127

Exposition itinérante:

Liège, Salle Saint-Georges, janvier-mars 2003; Milan, Galleria Gruppo Credito Valtellinese Refettorio delle Stelline, septembre-novembre 2003

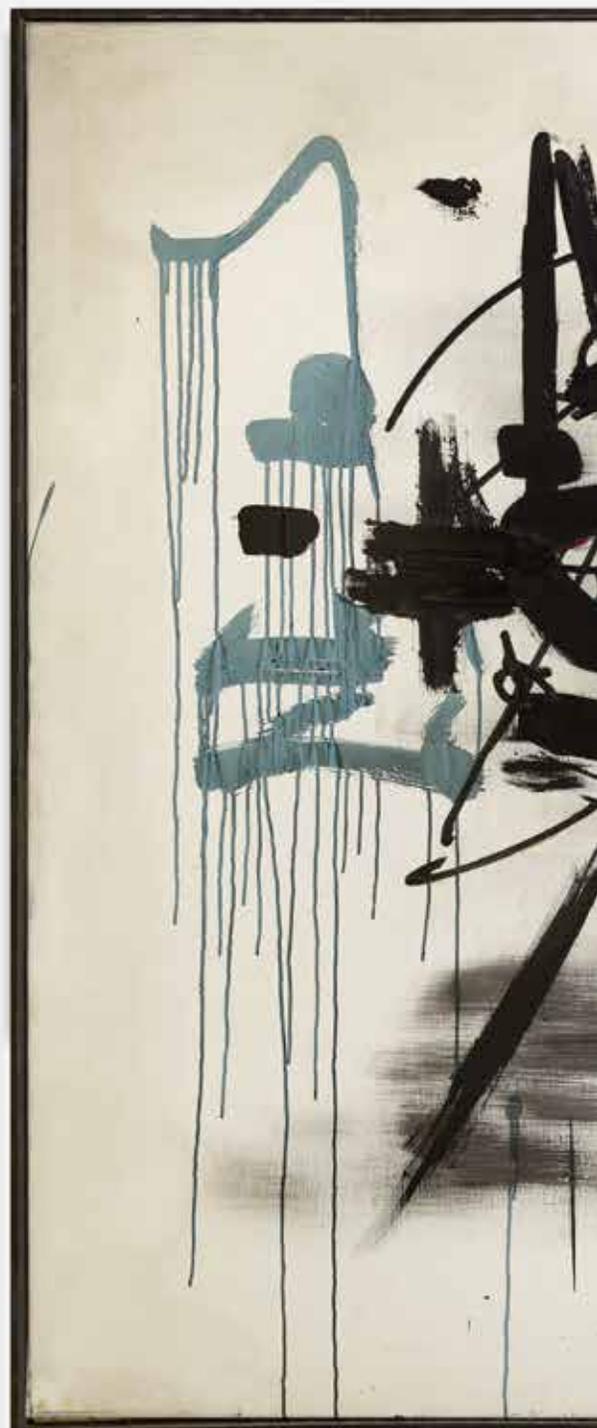
Nous remercions Monsieur Jean-Marie Cusinberche pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées.

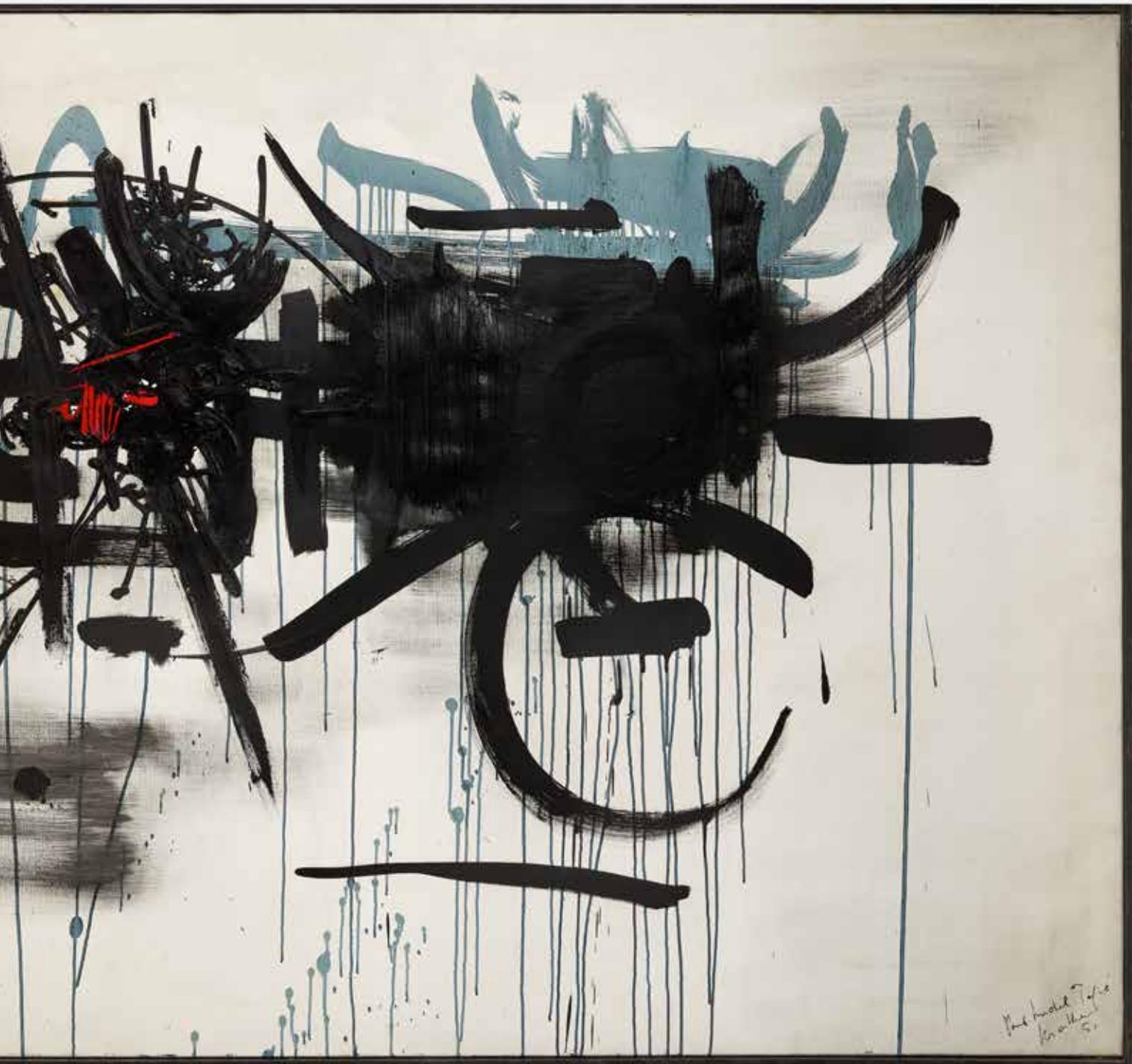
Oil on canvas;

signed, dated and dedicated lower right;

51 1/8 × 76 3/4 in.

250 000 - 350 000 €





Paul Smith
Knoxville
51



Carton d'invitation Mathieu, Studio Paul Facchetti, Paris D.R.

Fr

«Lorsqu'il [Georges Mathieu] sort du combat, c'est après avoir triomphé... de la toile blanche» écrit l'expert de Georges Mathieu, Jean-Marie Cusinberche qui a consacré cinquante ans de sa vie à comprendre l'œuvre de l'artiste et à en établir le considérable catalogue raisonné. Et ce sont bien là les traces vivaces d'un combat sans merci, opposant la vigueur de l'artiste au vide de la toile blanche.

Des signes épais, en aplats noirs, tracés au large pinceau, s'affrontent: arc de cercle et diagonales se déploient en frise, s'entremêlent, s'opposent ou s'équilibrent tandis qu'émergent des profondeurs, leurs ténus reflets bleutés. Un paraphe rougeoyant et nerveux perce lestement le tumulte de la mêlée. L'ensemble s'impose, audacieux, affirmé, sur un fond lactescent. Ces signes contiennent en eux toute la détermination que Georges Mathieu manifeste, résolu depuis 1948 à transmettre un message universel communiquant « les émotions et les sentiments » aux spectateurs. La rapidité, la spontanéité, c'est-à-dire l'absence de préméditation des

gestes, l'absence aux références à la nature, à une esthétique, en font sa nouveauté et sa force.

Hommage Hérétique scelle d'abord la jeune amitié entre Mathieu et Michel Tapié alors critique d'art, conseiller artistique et collectionneur au Studio Paul Facchetti. Les deux hommes s'étaient rencontrés trois ans auparavant, en 1948, à la Galerie René Drouin où Michel Tapié débutait et au moment où Mathieu était décidé à rassembler les peintres de l'abstraction gestuelle spontanée. Dès lors, cette amitié fut mise au service de la promotion de «l'abstraction lyrique». C'est donc en hommage à l'engagement de son ami qui avait organisé sa première exposition particulière à la Galerie René Drouin en 1949 que Mathieu offre cette œuvre à Tapié et la lui dédicace: «Pour Michel Tapié / Mathieu 51».

Mais le titre n'est pas dépourvu de sens. Nous convînmes, avec J.M Cusinberche, un après-midi du mois d'août 2014, que par cette œuvre, Mathieu manifeste ici ironiquement ses réticences devant les théories «hérétiques» de Tapié

En

"When he [Georges Mathieu] comes out of the battle, it's after having triumphed over... the blank canvas," wrote expert on Georges Mathieu, Jean-Marie Cusinberche, who devoted fifty years of his life to understanding the artist's works and establishing his substantial catalogue raisonné. And these are effectively the vivid traces of a merciless struggle that pitched the artist's strength against the emptiness of the blank canvas.

Thick inscriptions, blocks of black, painted with a wide brush confront each other: arcs of circles and diagonal lines unfold in a frieze, mingle, opposing or balancing each other out, whilst from the depths emerge their tenuous bluish reflections. A glowing and vigorous signature nimbly pierces the turmoil of the fray. The whole imposes itself, audacious, assertive, on a milky-white background. These inscriptions contain within them all of the determination that Georges Mathieu demonstrated, determined since 1948 to pass on a universal message conveying

"emotions and feelings" to the viewer. The swiftness and spontaneity, that is to say, the absence of premeditation in the gestures, the absence of references to nature, to an aesthetic, are what bring it novelty and strength.

First of all, *Hommage Hérétique* sealed the young friendship between Mathieu and Michel Tapié who was, at the time, an art critic, artistic adviser, and collector at Studio Paul Facchetti. The two men had met each other three years before, in 1948, at the René Drouin Gallery where Michel Tapié was starting out, at a time when Mathieu had decided to bring together the painters who adhered to spontaneous gestural non-figurative painting. Consequently, this friendship would serve to promote "Lyrical Abstraction". It was therefore as a tribute to the commitment of his friend who had organised his first personal exhibition at the René Drouin Gallery in 1949 that Mathieu offered this work to Tapié and signed it with the words: "Pour Michel Tapié / Mathieu 51".

sur «l'art informel» qui s'éloignait alors peu à peu de sa conception de l'abstraction lyrique. Avec *Hommage Hérétique*, Georges Mathieu n'hésite pas à porter la contradiction au système théorique et marchand qui rendra célèbre le critique d'art.

Hommage Hérétique est exposée pour la première fois lors de l'exposition particulière de Mathieu organisée par Michel Tapié au Studio Facchetti au mois de janvier 1952 qui signe le texte du catalogue (il sera repris dans celui de l'exposition Mathieu, organisée la même année, chez Iolas, à New York). Les célèbres critiques d'art : Georges Boudaille, Roger van Gindertael, Edouard Jaguer, Jean José Marchand, Michel Ragon, les peintres Pierre Alechinsky et Alfonso Ossorio, la marchande new-yorkaise Dorthea Speyer, Robert Descharnes (le photographe officiel de Salvador Dalí) assistent au vernissage, conscients de l'importance de l'évènement. Et pour cause, en vue de l'exposition, Mathieu relève le défi de peindre, dans le Studio, en moins de trois quart d'heure, la toile *Hommage au Maréchal de Turenne*. Paul Facchetti, - directeur

de la galerie et photographe-immortalise le peintre en action; les photos prendront une dimension internationale due à la comparaison qui en sera faite avec le reportage photographique de Hans Namuth, filmant, à l'été 1951, Pollock en train de peindre dans son atelier.

Par la radicalité de son message, affirmée par les coulures bleutées, verticales, *Hommage hérétique* jette consciemment un pont entre Paris et New York, et précède, et annonce, la première exposition particulière de Jackson Pollock organisée dans la capitale française – présentée au Studio Facchetti, par Alfonso Ossorio et Michel Tapié.

Juliette Evezard

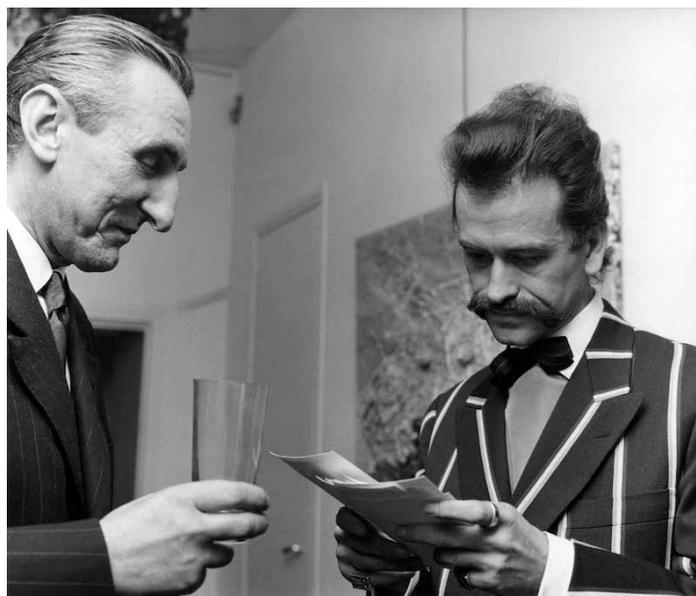
But the title is not without meaning. One afternoon in August 2014, we came to an agreement with J.M Cusinberche, that with this work Mathieu ironically demonstrated his reservations in the face of Tapié's "heretical" theories on "Art Informel", which progressively moved away from his idea of Lyrical Abstraction. With *Hommage Hérétique*, Georges Mathieu didn't hesitate to stand up to the theoretical and mercantile system that would bring the art critic fame.

Hommage Hérétique was shown for the first time at Mathieu's personal exhibition organised at Studio Facchetti in January 1952 by Michel Tapié who would sign off on the text of the catalogue (the text would be used again the catalogue for the exhibition Mathieu, organised the same year at Iolas, in New York). Famous art critics Georges Boudaille, Roger van Gindertael, Edouard Jaguer, Jean José Marchand, Michel Ragon, painters Pierre Alechinsky and Alfonso Ossorio, New York art dealer Dorthea Speyer, Robert Descharnes (Salvador Dalí's

official photographer) attended the vernissage, conscious of the importance of the event. And for good reason, as for the purpose of the exhibition, Mathieu had accepted the challenge of painting, at the Studio, in less than three-quarters of an hour, *Hommage au Maréchal de Turenne*. Paul Facchetti, - Director of the gallery and a photographer - took pictures of the painting as it was being carried out. The photographs would take on an international dimension thanks to their comparison with the photographic report carried out by Hans Namuth when in summer 1951, he filmed Pollock painting in his workshop.

Through the radical nature of its message, emphasised by the bluish vertical streaks, *Hommage hérétique* consciously threw up a bridge between Paris and New York, and preceded, and heralded, Jackson Pollock's first personal exhibition organised in the French capital – presented at Studio Facchetti, by Alfonso Ossorio and Michel Tapié.

Juliette Evezard



Georges Mathieu et Michel Tapié à la Galerie Stadler à Paris en 1959 D.R.

CÉSAR

1921-1998

Hibou ailé – 1955-82

Bronze soudé

Signé et numéroté sur la terrasse

«César, n°5/8»

Édition de 8 exemplaires + 4 EA

Fonte Bocquel

102 × 184 × 63 cm

Provenance:

Galerie K, Paris

Collection particulière

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Expositions:

Avallon, Centre Culturel de l'Yonne,

Biennale de la Sculpture, Collégiale

Saint-Lazare, Salle Saint-Pierre,

*César, 30 dernières années de son**œuvre*, juin-septembre 1987, reproduit

en couleur (non paginé) (un exemplaire

similaire avec des dimensions

différentes)

Bibliographie:P. Restany, *César*, Éditions de La Différence, Paris, 1988, reproduit en couleur p. 118 (un exemplaire similaire plus grand)J-C. Hachet, *César ou les Métamorphoses d'un Grand Art*, Éditions Varia, Paris, 1989, reproduit en couleur sous le n°138, p. 70 (un exemplaire similaire)

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n°2901.

Welded bronze; signed lower left and numbered on the base; Bocquel foundry; 40 1/8 × 72 3/8 × 24 3/4 in.

100 000 - 150 000 €







Fr

L'artiste contemporain allemand Carsten Höller a ces mots: «L'animal est un univers en soi. C'est même un délire quand on l'observe de près. D'autres mondes existent, il faut étendre notre personnalité si l'on veut s'en approcher». Proche de ce qu'évoque le fabuleux bestiaire de César, Carsten Höller décrit avec justesse la richesse de l'univers animal. Plus tôt, César a voulu aussi «s'approcher» de ces «autres mondes» en créant une panoplie d'animaux imaginaires, de la poule au centaure en passant par le hibou, dont une des versions, *Hibou ailé*, est présentée ici.

Le nouveau réaliste français dévoile ses représentations zoomorphes lors de sa première exposition personnelle à Paris à la Galerie Lucien Durand en 1954. Ces dernières sont réalisées avec de la ferraille récupérée, détournée et soudée à l'arc. Dans une usine de banlieue parisienne, à Villeteuse (plusieurs œuvres de César lui rendent hommage), l'artiste amasse des déchets ferreux pour les agglomérer et créer une enveloppe de matière, technique que César choisit d'abord faute de moyens, puis qu'il développera tout au long de sa carrière, faisant fi des matériaux traditionnels de la sculpture.

L'œuvre finalisée contient les marques organiques de ce passé industriel: loin d'être lisse, elle met en valeur tous les éléments disparates impliqués dans la création. Aussi, *Hibou ailé* révèle-t-elle, par exemple, des tiges de ferraille formant les ailes de l'oiseau ou des tôles plus larges que César utilise pour la queue.

Si César restitue précisément la morphologie de l'oiseau, *Hibou ailé* insiste très remarquablement sur ses ailes, d'ailleurs incluses dans le titre de l'œuvre. Déployées, égalant quasiment la taille du corps, elles traduisent l'intérêt de l'artiste pour cette partie du corps. Oiseaux, hommes ailés, ailes seules puis plaques, l'aile devient progressivement une métonymie de tout son bestiaire. «Ne me mettez que des pare-chocs, que des capots, que des ailes», dira plus tard César au directeur de l'usine lui fournissant la matière de ses compressions.

Hibou ailé se charge enfin d'une indéniable dimension poétique que César parvient à introduire malgré la nature de sa matière: deux ailes majestueusement détaillées mettent en valeur la pesanteur du corps du hibou, contrastant avec sa volonté manifeste de prendre son envol.

En

German contemporary artist Carsten Höller said: "Animals are a world apart. It's even really crazy when you look up close. Other worlds exist, we have to expand our personalities if we want to get close." Similar to what is evoked by César fabulous bestiary, Carsten Höller aptly describes the diversity of the animal world. Earlier, César had also desired to "get close" to these "other worlds" by creating an array of imaginary animals, from the chicken to the centaur to the owl, of which one of the versions, *Hibou ailé*, is presented here.

The French New Realist unveiled his zoomorphic representations during his first personal exhibition in Paris at the Lucien Durand Gallery in 1954. They were made with recovered and recycled pieces of scrap metal, welded together. In a factory in the Paris suburbs, in Villeteuse (to which several of César's works pay tribute), the artist gathered scrap metal to agglomerate it and create a metal envelope, a technique that César chose first of all due to a lack of financial resources, but that he would develop throughout his career, disregarding traditional

sculpture materials. The finished work would contain the organic marks of this industrial past: far from being smooth, it would highlight all the unrelated elements used for its creation. Hence, *Hibou ailé* reveals, for example, the scrap metal rods that form the bird's wings or wider sheets of metal that César used for the tail.

If César accurately reproduced the bird's morphology, *Hibou ailé* insists very notably on the wings, which are even included in the work's title. Unfolded, practically the same size as the body, they reflect the artist's interest in this part of the body. Birds, winged men, wings alone, then sheets, the wing gradually becomes a metonymy for his entire bestiary. "Don't give me just bumpers, car bonnets, wings," César would later say to the head of the factory that supplied him with the material for his compressions.

Hibou ailé finally takes on an undeniable poetic dimension that César manages to introduce despite the nature of the material used: two magnificently detailed wings showcase the weight of the owl's body, contrasting with its obvious desire to fly.

ZAO Wou-ki

1920-2013

9.4.86 – 1986

Huile sur toile

Signée en chinois et en Pinyin en bas
à droite «Zao», contresignée en Pinyin
et datée au dos «Zao Wou-Ki, 9.4.86»
65 × 81 cm

Provenance:

Galerie Protée, Toulouse
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

Cette œuvre sera répertoriée dans
le Catalogue Raisonné à venir, établi
par Madame Françoise Marquet et Monsieur
Yann Hendgen.

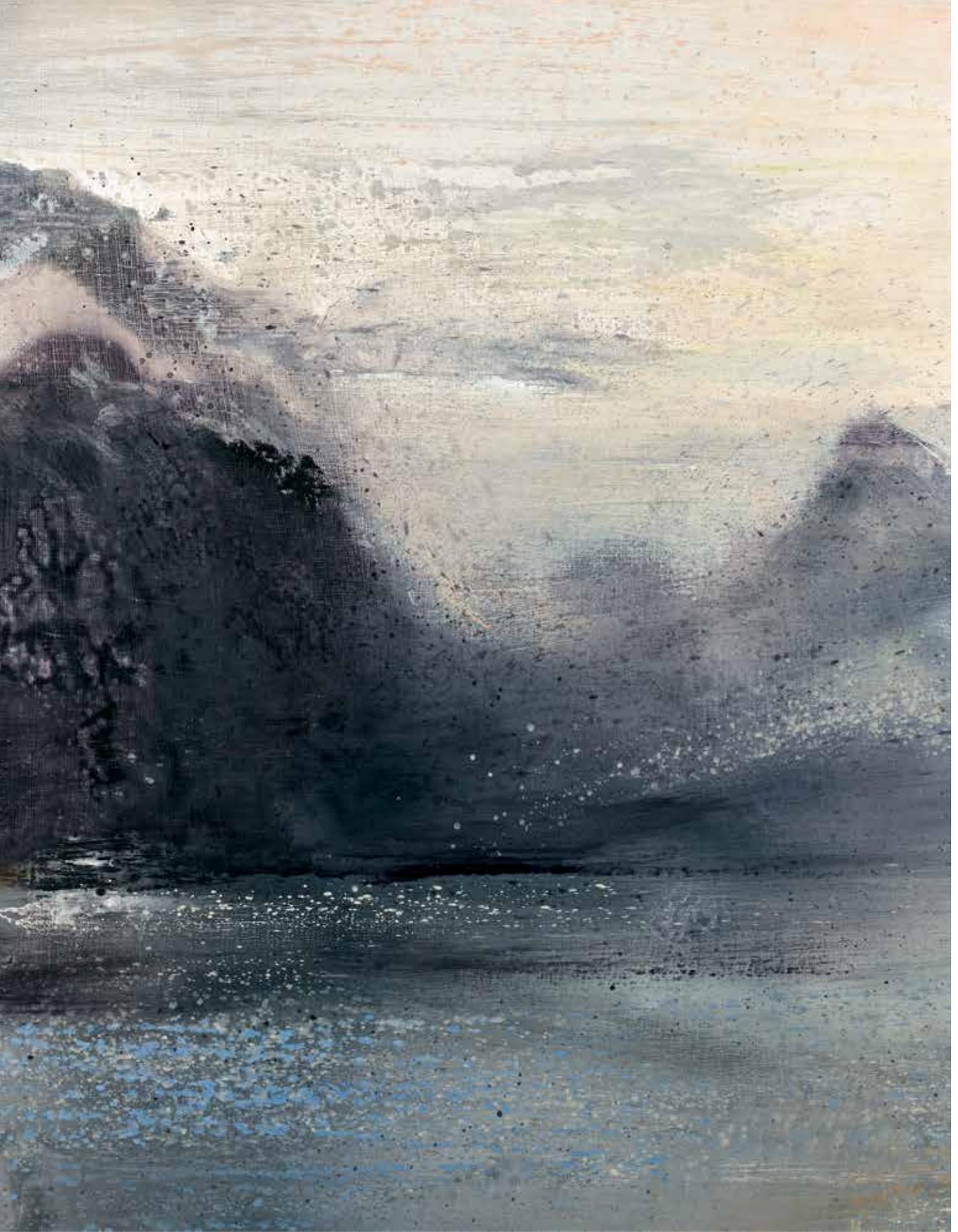
Un certificat à la charge de l'acquéreur
pourra être délivré par la Fondation
Zao Wou-Ki.

Cette œuvre est vendue en collaboration
avec Artcurial Toulouse-Jean-Louis
Vedovato.

*Oil on canvas; signed in Chinese
and Pinyin lower right, signed again
in Pinyin and dated on the reverse;
25 5/8 × 31 7/8 in.*

500 000 - 700 000 €





Fr

«Les gens croient que la peinture et l'écriture consistent à reproduire les formes et la ressemblance. Non, le pinceau sert à faire sortir les choses du chaos.» Cette phrase de l'artiste chinois naturalisé français, Zao Wou-Ki, ne saurait mieux illustrer sa toile présentée ici et intitulée *9.4.86* (1986). En effet, si l'on perçoit des montagnes au loin et un lac qui s'y fonde au premier plan, le paysage – auquel Zao Wou-Ki préfère le terme de nature – n'est qu'un prétexte à la contemplation. Évanescent, il mène à l'expression de la peinture, permet son évocation, catalyse son geste. Ainsi, les reflets de couleurs imaginés crépitent sur la surface du lac et se répercutent sur les cimes. Un vent blanc, coup de pinceau poncé et brossé de la gauche vers la droite, semble effacer cette réalité pour mieux dire qu'elle est loin derrière la peinture. Il évoque le souffle vital, celui de tout un chacun, celui de l'inspiration, et vernit le tableau d'une couche de spiritualité.

Une trainée de signes noirs calligraphiés se détache de la partie droite du tableau et nous guide au-delà de la toile, comme si l'espace appartenait à un ailleurs, nous guidant peut-être vers cette «sortie du chaos».

La peinture est alors le siège d'une féerie de nuances chromatiques, parsemant subtilement la toile. Blanc, bleu, vert, jaune s'épousent sous une auréole de lumière froide – le ciel évoquant le soleil blanc de la montagne. Une partition se fait presque entendre, aux notes douces égrenées sur la surface. Pour le peintre chinois, poésie et musique composent les deux pôles de tension dans sa peinture vers lesquels elle ballote, se lie et se délie. Zao Wou-Ki se nourrit de ses rencontres pour enrichir ces deux points d'attraction, notamment celle d'Henri Michaux et d'Edgar Varèse.

Le conservateur et historien de l'art Fabrice Hergott parle «d'enveloppement hypnotique» pour caractériser la peinture de Zao Wou-Ki. Ce silence en suspension, duquel perle la sonorité du vide, est palpable dans *9.4.86* (1986). La tension qui y réside entre abstraction et figuration prouve que Zao Wou-Ki, bien que considéré comme une figure majeure de l'abstraction d'après-guerre, se dresse comme un artiste inclassable pour qui la chose vue demeure un leitmotiv.

En

"People believe that painting and writing consist in reproducing shapes and likeness. No, the brush serves to bring things out of chaos." These words by Chinese naturalised French artist Zao Wou-Ki could not better illustrate his work presented here, titled *9.4.86* (1986). Effectively, although we see mountains in the distance and a lake blending into the foreground, the landscape – to which Zao Wou-Ki preferred the term nature – is just a pretext for contemplation. Evanescent, it leads to the expression of the painting, allowing its evasion, catalysing its gesture. Thus the reflections of the colours imagined sparkle on the surface of the lake and reverberate off the peaks. A white wind, a brushstroke smoothed and brushed from left to right, seems to erase this reality to better express its distance behind the painting. It brings to mind the breath of life common to all, that of inspiration, and coats the painting in a layer of spirituality.

A trail of black calligraphed signs stands out on the right-hand part of the work, guiding us beyond the canvas as if the space belonged to elsewhere; steering

us perhaps to this "exodus from chaos".

The painting is home to a wonderland of chromatic nuances, subtly sprinkled across the canvas. White, blue, green, and yellow come together under an aureole of cold light, with the sky bringing to mind the white mountain sun. We can almost hear music, its sweet notes strung out across the surface. For the Chinese painter, poetry and music were the two poles of tension in his painting towards which it would be drawn, attaching and detaching itself. Zao Wou-Ki drew on his encounters to enhance these two points of attraction, in particular those with Henri Michaux and Edgar Varèse.

Curator and art historian Fabrice Hergott characterised Zao Wou-Ki's paintings with the words "hypnotic wrapping". This suspended silence, which exudes the sound of emptiness, is tangible in *9.4.86* (1986). The tension that resides within, between abstraction and figuration proves that Zao Wou-Ki, although considered as a leading figure in post-War Abstract Art, can also be considered an unclassifiable artist for he who considers that what is seen is a leitmotiv.

Antoni TÀPIES

1923-2012

Triptyque – 1963

Technique mixte sur carton contrecollé
sur toile montée sur panneau
Signé en bas à droite «tàpies»
et contresigné au dos «tàpies»
Porte une étiquette au dos de la Galeria
Cayon à Madrid
107,50 × 226 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste
Collection particulière
Vente, Paris, Christie's,
31 mai 2012, lot 17
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Expositions:

Hambourg, Kunstverein; Cologne,
Kolnischer Kunstverein, *Antoni Tàpies*,
juillet-août 1968, reproduit en noir
et blanc sous le n°50, p. 45

Bibliographie:

A. Agustí, *Antoni Tàpies, Catalogue
Raisonné, Volume II, 1961-1968*,
reproduit en couleur sous le n°1229,
p. 177

*Mixed media on cardboard laid down
on canvas mounted on panel; signed lower
right and signed again on the reverse;
42 3/8 × 89 in.*

230 000 - 330 000 €





Antoni TÀPIES

1923-2012

Triptyque – 1963



Jackson Pollock, *Number 26A, Black and White*, 1948
 © Centre Georges Pompidou, Paris
 © Adagp, Paris, 2020

Fr

L'informel et le symbolique peuplent l'œuvre d'Antoni Tàpies qui manie lettres, graffitis, équations ou croix comme autant de clés de lecture à déchiffrer par le truchement du spirituel. À travers la masse brune et monochromatique habitant le fond des trois panneaux de *Triptyque*, des rayons de lumière percent la toile. Le choix de la couleur sombre se veut une «réaction contre le colorisme qui caractérisait la génération antérieure à la mienne, une peinture qui utilisait beaucoup les couleurs primaires. Le fait d'être continuellement entouré par la publicité et les messages caractéristiques de notre société m'a aussi fait rechercher une couleur plus intérieure, qui pourrait se définir comme la pénombre, la lumière des rêves. (...) La couleur marron étant très liée au monde franciscain et à leur habit».

La matière du fond, lisse, est d'autant plus vivante que la couleur est appliquée avec maints mouvements de pinceaux sans ordonnancement apparent. Le rythme est plutôt donné par la récurrence de certains motifs, clé de voute de chaque panneau: un V blanc encerclé accompagné d'une ligne horizontale claire grattée à même la toile et des vagues occupent la partie haute des panneaux et créent une dynamique commune. Cette horizontalité qui rencontre la rupture verticale réelle des deux surfaces du triptyque forme des croisements, qui deviennent le rébus d'un espoir, alors même que le symbole de la croix dit, chez l'artiste catalan, l'intégrisme catholique espagnol et le cimetière des guerres.

Le monochrome devient donc le théâtre d'un langage à interpréter. Comme l'explique Marc Scheps

En

The informal and symbolic fill the works of Antoni Tàpies who treated letters, graffiti, equations, and crosses like keys to understanding that could be deciphered through the spiritual. Rays of light pierce the canvas, emerging through the brown monochromatic mass that covers the background of the three panels of his *Triptyque*. The choice of this dark colour aims to be a "reaction against the colourism that characterised the generation before mine; painting that used a lot of primary colours. The fact of continually being surrounded by advertising and the messages that are typical of our society also led me to search for a more interior colour that could be defined as half-light, the light of dreams. (...) The colour brown is very much linked to the world of the Franciscans and their habits".

The smooth background substance is even more animated as the colour is applied with a multitude of brushstrokes in no apparent order. The rhythm is set rather by the recurrence of certain motifs, the keystone to each panel: a white encircled V with a light horizontal line scraped into the canvas itself and waves occupy the top part of the panels, creating a common dynamic. Where this horizontality encounters the actual vertical rupture of the two surfaces of the triptych, intersections are formed. They become a scrap of hope, whilst for the Catalan artist, the symbol of the cross represents Spanish Catholic fundamentalism and the graveyard of wars.

The monochrome thus becomes the theatre of a language to be interpreted. As Marc Scheps explained in the magazine

dans la revue *Repères, cahiers de l'art contemporain*: «Les signes de Tàpies sont nombreux et contradictoires et ne possèdent pas la cohérence réglementée d'une langue. Leur réunion crée cependant une politique de l'invisible révélé, une suite de tentatives pour saisir l'au-delà de notre perception, un ensemble de parcours permettant de pénétrer au cœur de ce labyrinthe qu'est l'univers de l'esprit.» Les lignes grattées, par exemple, seraient peut-être les cicatrices que Tàpies qualifie de «champs de batailles où les blessures se multiplient à l'infini».

Lorsque Tàpies réalise *Triptyque*, en 1963, il est nourri de ses rencontres, plusieurs années plus tôt avec Braque, Picasso et par ses découvertes de l'art informel de Dubuffet et Fautrier. De par son format important, *Triptyque* constitue ce que l'artiste qualifie

de «toile-mur». Elle évoque les murs de Barcelone et ses graffitis contestataires. Ainsi, l'œuvre fait également directement référence au photographe hongrois Brassai qui, en 1960, publie *Graffiti*, ouvrage dans lequel il présente le graffiti comme un art à part entière. Tàpies s'intéresse beaucoup aux photographies de Brassai, notamment celles des graffitis de Paris rappelant l'écriture automatique et l'idée, chère à l'art brut, d'utiliser les objets trouvés comme sujet central de son travail pour retrouver une certaine primitivité du monde. *Triptyque* y tend aussi, aspirant le spectateur dans sa masse sombre, évoquant un rideau qui se ferme sur le monde, dans une velléité d'englober complètement la toile et le regard.

Repères, Cahiers de l'Art Contemporain: "The signs used by Tàpies are multiple and contradictory and do not possess the regulated coherence of language. Yet, bringing them together creates a policy of the hidden revealed, a series of attempts to grasp what is beyond our perception, a set of pathways that allow us to penetrate deep into the heart of this labyrinth that is the universe of the mind." The scratched lines, for example, could represent the scars that Tàpies called "battlefields where wounds multiply to infinity".

When Tàpies carried out *Triptyque*, in 1963, he was fuelled by his encounters, several years before, with Braque and Picasso, and by his discovery of the Informal Art of Dubuffet and Fautrier. Through its significant format,

Triptyque constitutes what the artist called a "canvas-wall". It brings to mind the walls of Barcelona and its protest graffiti. Thus the work is also a direct reference to Hungarian photographer Brassai who, in 1960, published *Graffiti*, a work in which he presented graffiti as an art in its own right. Tàpies was very much interested in Brassai's photographs, particularly those of graffiti in Paris that brought to mind automatic writing and the idea, dear to Art Brut (Outsider Art), of using found objects as the main subject of a work in order to return to a certain primitiveness of the world. *Triptyque* also tends towards this, drawing the viewer into its dark mass that brings to mind a curtain closing on the world, in an attempt to completely embrace the canvas and the viewer's gaze.



Fausto MELOTTI

1901-1986

Personaggio – 1967Laiton et cuivre
121,50 x 24 x 20 cm**Provenance:**Galleria Tega, Milan
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire**Bibliographie:**G. Celant, *Melotti, Catalogo Generale,
Sculture 1929-1972, Tome 1*, Éditions
Electa, Milan, 1994, reproduit en noir
et blanc sous le n°1967 8, p. 188
Site web de la Fondation Fausto Melotti,
reproduit en noir et blanc sous [https://
www.fondazionefaustomelotti.org/
catalogo/1967-8/](https://www.fondazionefaustomelotti.org/catalogo/1967-8/)**Brass and copper;**

47 7/8 x 9 1/2 x 7 7/8 in.

120 000 - 180 000 €



Fausto Melotti, 1983
© Adagp, Paris, 2020



Fausto MELOTTI

1901-1986

Personaggio – 1967

Détail du lot 47

Fr

«L'art est un état d'âme angélique et géométrique, qui s'adresse non pas aux sens mais à l'intellect». C'est ainsi que l'artiste italien Fausto Melotti pose les jalons de son abstraction à l'occasion d'une exposition dans sa galerie milanaise Milione en 1935. Son œuvre se déploie comme une réflexion pure, impliquant activement le spectateur dans un dédale de formes raisonnées.

La pluridisciplinarité qu'il applique aux études – de génie électrique à l'École Polytechnique de Milan puis de piano – façonne son approche de la sculpture à laquelle il se consacre pleinement en 1928, alors élève d'Adolfo Wildt

avec son ami Lucio Fontana à l'Académie de Brera de Milan. La pensée autour d'une abstraction musicale guide sa pratique de la sculpture par laquelle il cherche, en façonnant l'espace et jouant avec la matière, à transmettre des rythmes. Il a ainsi ces mots lors de la remise du Prix Rembrandt en 1973: «La musique m'a doucement capturé, me disciplinant avec ses lois, ses distractions et digressions au cœur d'un discours équilibré».

Dans *Personaggio*, œuvre en laiton réalisée en 1967, Fausto Melotti articule les formes autour d'une tige centrale désaxée représentant la position debout du personnage. À l'instar de l'œuvre *Méta-Herbin*

de Jean Tinguely réalisée en 1955, de fines lignes alternent avec des formes pleines. Chez Melotti, plus de dix années plus tard, le mouvement et la musique sont davantage suggérés que réels mais la composition les exprime tout autant. La résonance des deux artistes se comprend en effet par le truchement de leur attachement mutuel pour le son. La cadence des œuvres de Melotti est guidée par la passion musicale qui l'habite et qui se traduit subtilement dans son travail plastique. Tinguely, lui, se veut «l'archiviste des sonorités en perdition» (Michel Conil Lacoste) et s'attache à créer des œuvres sonores. Cet effort commun aboutit

à une esthétique rigoureuse, travaillant avant tout sur les formes et leur dialogue.

Dans *Personaggio*, une petite boule en guise de tête s'érige seule, dans l'espace et surplombe élégamment les quatre formes verticales semblant attirées par la pesanteur concentrée dans la circularité du socle. *Personaggio* évoque le subtil équilibre d'un métronome dont la fine aiguille scande l'espace pour marquer le rythme.

L'œuvre est réalisée l'année de son exposition à la Galerie Toninelli de Milan, qui mène Melotti à la postérité avec la succession d'expositions internationales soulignant l'étendue de son registre créatif.

En

"Art is an angelic and geometrical state of mind, which does not address the senses but rather the intellect." This is how Italian artist Fausto Melotti exposed the foundations of his abstraction for an exhibition in his Milan gallery, Milione, in 1935. His works unfold like a pure reflection, actively involving the viewer in a labyrinth of well thought out forms.

The multidisciplinary approach that he applied to his studies in electrical engineering at the Polytechnic University of Milan, and then to his piano studies, shaped his approach to sculpture to which he devoted himself fully as of 1928, when with his friend Lucio Fontana he studied under Adolfo Wildt at the Brera Academy in Milan. Reflexion on musical abstraction guided his work on sculpture, through which he aimed to convey rhythms, by shaping space and playing with the raw material. At the Prix Rembrandt ceremony in 1973, he said, "Music captured me gently, taming me with its laws, its distractions, and its digressions at the heart of a balanced address".

In *Personaggio*, a work in bronze carried out in 1967, Fausto Melotti articulates the shapes around a main off-centre rod that represents the character's standing position. As with *Méta-Herbin* by Jean Tinguely, which

was carried out in 1955, fine lines alternate with fuller shapes. Over ten years later, in Melotti's works, movement and music were more suggested than actual, but the composition expressed them just as much. The resonance between the two artists can be understood through their mutual fondness for sound. The tempo of Melotti's works is guided by his passion for music, visibly portrayed in his plastic art. Tinguely, for his part, aimed to be "the archivist of sounds in distress" (Michel Conil Lacoste) and aimed to create acoustic works. Their common efforts led to strict aesthetics that relied above all on shapes and their dialogue.

In *Personaggio*, a small ball, serving as a head, stands alone in the space, and elegantly looks out over the four vertical shapes that seem attracted by the weighted circularity of the base. *Personaggio* brings to mind the subtle balance of a metronome whose fine pendulum swings back and forth through the air marking the tempo.

The work was carried out the year of his exhibition at the Galerie Toninelli in Milan, making Melotti a name that would be remembered with the succession of international exhibitions, which would highlight the extent and range of his creativity.



Antoni TÀPIES

1923-2012

Quatre chiffons rouges – 1970

Peinture et assemblage sur toile
Signée au dos «Tàpies»
165 × 165 cm

Provenance:

Galerie Maeght, Paris
Collection particulière, France

Expositions:

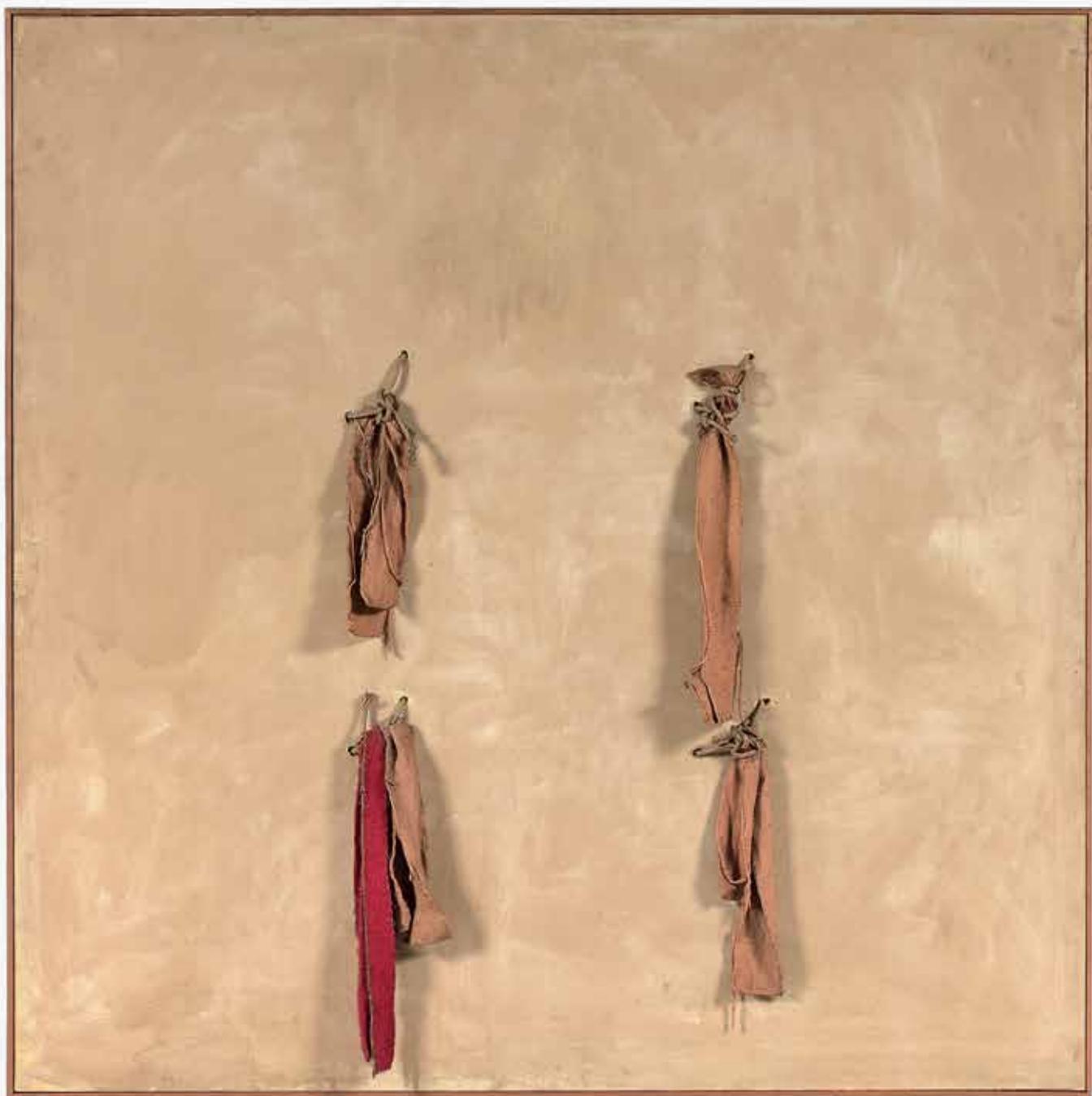
Humblebaek, Louisiana Museum, *Tàpies*,
1973, reproduit sous le n°56
Exposition itinérante:
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris, mai-septembre 1973;
Genève, Musée d'Art et d'Histoire/Musée
Rath, septembre-novembre 1973;
Charleroi, Palais des Beaux-Arts,
décembre 1973-74
Berlin, Neue Nationalgalerie, *Antoni
Tàpies*, avril-juin 1974, reproduit sous
le n°51
Londres, Hayward Gallery, *Antoni Tàpies*,
juin-juillet 1974, reproduit en noir et
blanc sous le n°49, p. 22
Exposition itinérante:
Swansea, Glynn Vivian Art Gallery,
octobre 1974
Raleigh, The North Carolina Museum of
Art, *Contemporary Spanish Painters*,
juillet-août 1975
Exposition itinérante:
New York, The New York Cultural Centre,
1975

Bibliographie:

G. Raillard, *Tàpies*, Édition Maeght,
Paris, 1976, reproduit en couleur sous
le n°57, p. 69
A. Agusti, *Tàpies, Catalogue Raisonné*,
Volume 3, 1969-1975, Éditions du Cercle
d'Art, Paris, 1992, p. 550 & 572,
reproduit en couleur sous le n°2168,
p. 130

Paint and assemblage on canvas;
signed on the reverse;
65 × 65 in.

120 000 - 180 000 €



Antoni TÀPIES

1923-2012

Quatre chiffons rouges – 1970



Joan Miró, *Tête de paysan catalan*, 1925
© Tate, Londres © Successió Miró / Adagp, Paris, 2020

Fr

Dans son ouvrage *Matière d'Infini* (Antoni Tàpies), le poète et critique d'art Jacques Dupin affirme: «De la même façon, l'objet est traité comme une matière. Il est l'objet proche, quelconque, banal, et, de préférence, marqué, maltraité par l'usage. (...) Dans l'objet même, ce qui lui importe c'est moins sa particularité d'objet que le résultat de son altération par la main et l'usage, la manière dont le fil est tordu, la boîte écrasée, le journal chiffonné et sali, le drap plissé, noué et maculé, le carton détérioré».

En effet, dans *Quatre chiffons rouges* (1970), Antoni Tàpies lace à l'aide de cordes transperçant la toile, quatre morceaux de tissus plus ou moins délavés par le temps. Le tissu s'intègre pleinement à l'œuvre car il fait corps avec la toile grâce aux nœuds largement apparents et volontairement complexes: le chiffon est bien la matière de l'œuvre, son médium, au même titre que la peinture utilisée pour le fond.

L'artiste espagnol lie donc ici un fond ocre magnifiquement travaillé à la lumière du sfumato de Léonard de Vinci et des objets insignifiants à qui il offre une rédemption. Tàpies explique: «La main de l'artiste n'est pour ainsi dire intervenue que pour les recueillir et les sauver de l'abandon, de la fatigue, de la déchirure, de la marque du pas de l'homme et de celle du temps. (...) Il faut habituer le public à considérer qu'il y a mille choses qui méritent d'être rangées dans la catégorie de l'art, c'est à dire de l'homme». Le contraste entre le fonds et les chiffons, d'autant plus marqué que ces derniers projettent leur ombre sur la toile comme pour mieux affirmer leur présence, définit précisément la beauté du tableau.

Ce credo retentit également dans les œuvres de l'arte povera. Ainsi, l'artiste italien Michelangelo Pistoletto utilise aussi des tissus, plus exactement des vêtements usés, dans sa *Vénus aux chiffons* (1967),

En

In his book *Matière d'Infini* (Antoni Tàpies), poet and art critic Jacques Dupin states: "In the same way, the object is treated as a material. It is the everyday object, commonplace, banal, and, preferably, marked through use, mistreated. (...) In respect of the object itself, what is important is less its particularity as an object than the result of its alteration through handling and usage, the way the wire is twisted, the box crushed, the newspaper crumpled and dirtied, the sheet creased, knotted and soiled, the cardboard deteriorated".

Effectively, in *Quatre Chiffons Rouges* (1970), using cords that pierce the canvas, Antoni Tàpies ties on four pieces of cloth which are more or less faded by time. The cloth is fully integrated into the work as it becomes part of the canvas thanks to the very visible and voluntarily complex knots. The cloth is the work's matter,

its medium, in the same way as the paint used for the background. Here the Spanish artist thus links an ochre background, crafted using Leonardo da Vinci's sfumato technique, to insignificant objects to which he offers a redemption. Tàpies explained: "The artist's hand did not, as it were, intervene to gather them and save them from abandon, from fatigue, from tearing, from the mark of the passage of man and time. (...) One must get the public used to thinking about the fact that there are a thousand things that deserve to be classified in the category of art, the category of man". The contrast between the background and the cloths, which is even more pronounced as the latter cast their shadows on the canvas as if to better assert their presence, is the very essence of the work's beauty.

This credo also resonates in Arte Povera. Thus, Italian artist

installation dans laquelle se côtoient une pile désordonnée de vêtements colorés et une Vénus classique, de dos, au socle recouvert par l'amoncellement de tissus. Le conflit de symboles réconciliant la beauté, incarnée par la déesse romaine de l'amour, et le quotidien, représenté par le caractère éphémère des vêtements qui se délitent avec le temps, aboutit à la conclusion de Tàpies: la beauté n'est pas innée mais peut être créée.

Dans *Quatre chiffons rouges*, Tàpies joue enfin sur la perception et le sens des couleurs: sur quatre nœuds desquels retombent des chiffons, en réalité seul un unique chiffon est rouge; les autres sont ocre, en accord avec le fond, s'y fondant comme dans un monochrome peint. L'artiste espagnol utilise le rouge de manière récurrente, il rappelle la violence, celle de Franco qui proscrit le port des barretina (bonnets rouges traditionnels des catalans), jouant encore sur les effets de contraste et de dynamique chromatique. Ce symbole des barretina martèle la peinture catalane dans laquelle Tàpies s'inscrit. Ainsi avant lui, Miró s'en empare dans *Tête de paysan catalan* (1925). Le bonnet rouge trônant au centre du tableau est inspiré de la rencontre du peintre avec un paysan à la chasse et replace Miró, tout comme Tàpies, dans la contestation politique et le discours sur le nationalisme catalan. Prenant cependant le contre-pied du rouge, Tàpies célèbre l'ocre qui correspond à la recherche «d'une couleur plus intérieure, qui pourrait se définir comme la pénombre, la lumière des rêves».

Quatre chiffons rouges a été exposée dans de nombreux musées internationaux comme le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1973) et figure dans le catalogue raisonné de l'artiste.

Michelangelo Pistoletto also used cloths, more precisely used clothes, in his *Vénus aux Chiffons* (1967), an installation which brings together a disorganised stack of colourful clothes and a classical Venus, seen from behind, whose base is covered by the pile of material. The divergence of symbols reconciling beauty, represented by the Roman goddess of love, and day-to-day life, represented by the ephemeral nature of the clothes which disintegrate over time, brings us to Tàpies' conclusion: beauty is not innate but may be created.

Finally, in *Quatre Chiffons Rouges*, Tàpies plays with the per-

ception and meaning of colours. Of four knots, from which issue emerge cloths, in reality only one cloth is red. The others are ochre, like the background, and they merge into it like a painted monochrome. The Spanish artist often used the colour red. It evokes violence, that of Franco who forbade the wearing of barretina (the traditional Catalan red cap), yet again playing on contrast effects and colour dynamics. The symbol of the barretina is recurrent in Catalan painting of which Tàpies was one of the bastions. Thus, before him, Miró used the symbol in *Tête de Paysan Catalan* (1925). The red cap holding pride

of place in the centre of the painting was inspired by the painter's encounter with a hunting peasant and gave Miró, as with Tàpies, a place in political contestation and discourse on Catalan nationalism. Countering red, Tàpies acclaimed ochre which corresponded to a search for a "more interior colour, which could be defined as half-light, the light of dreams".

Quatre Chiffons Rouges has been exhibited in many international museums such as the City of Paris Museum of Modern Art (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) (1973) and figures in the artist's catalogue raisonné.

Détail du lot 48



Jean DEGOTTEX

1918-1988

Lignes d'écriture – 1963

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«Degottex, 2-63», contresignée, datée
et titrée au dos «Degottex, Lignes
d'écriture, 5 février 1963»

195,50 × 130 cm

Provenance:

Collection particulière, Bruxelles

Collection particulière, Paris

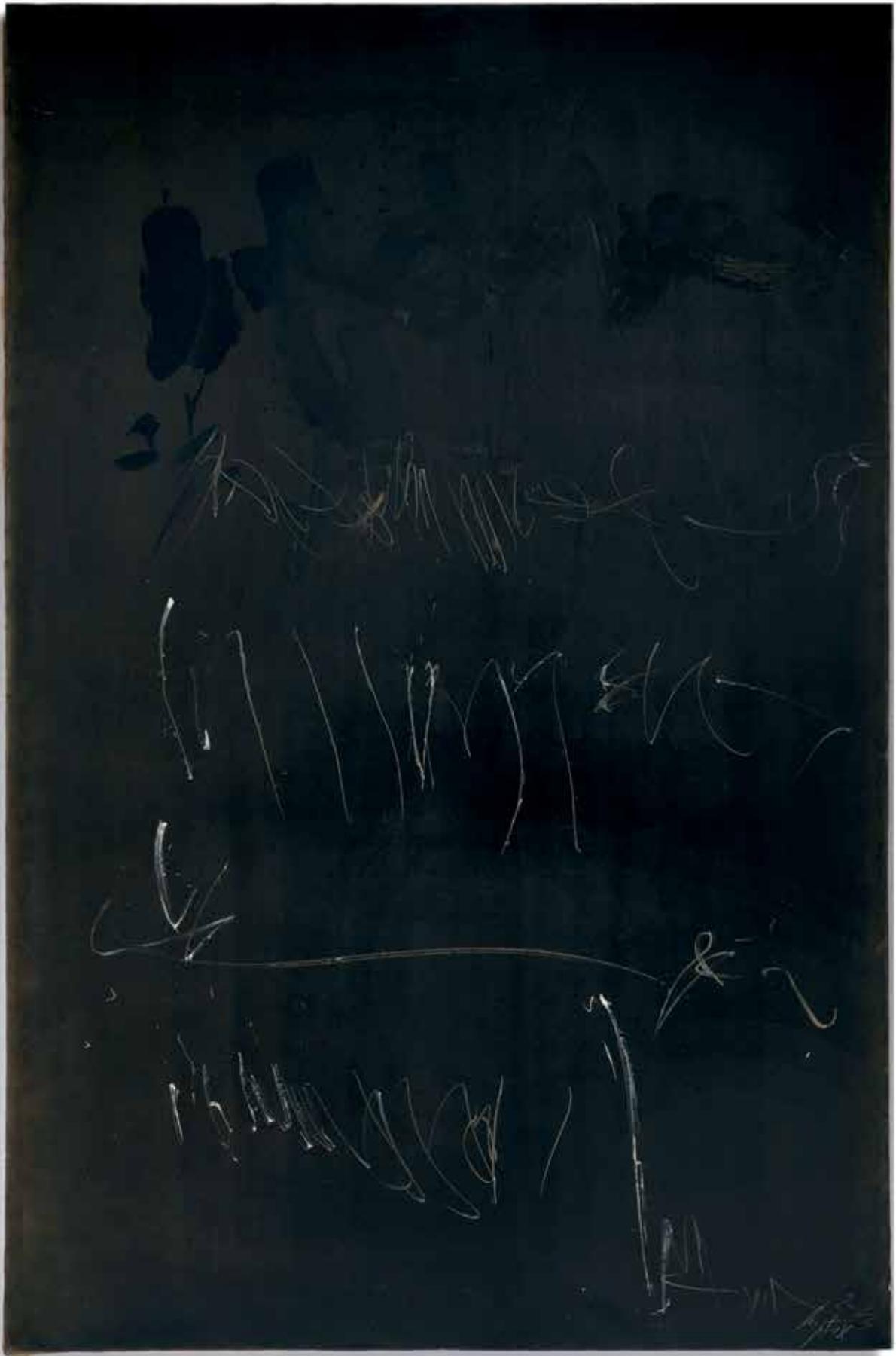
Bibliographie:J. Frémon, *Degottex*, Éditions du

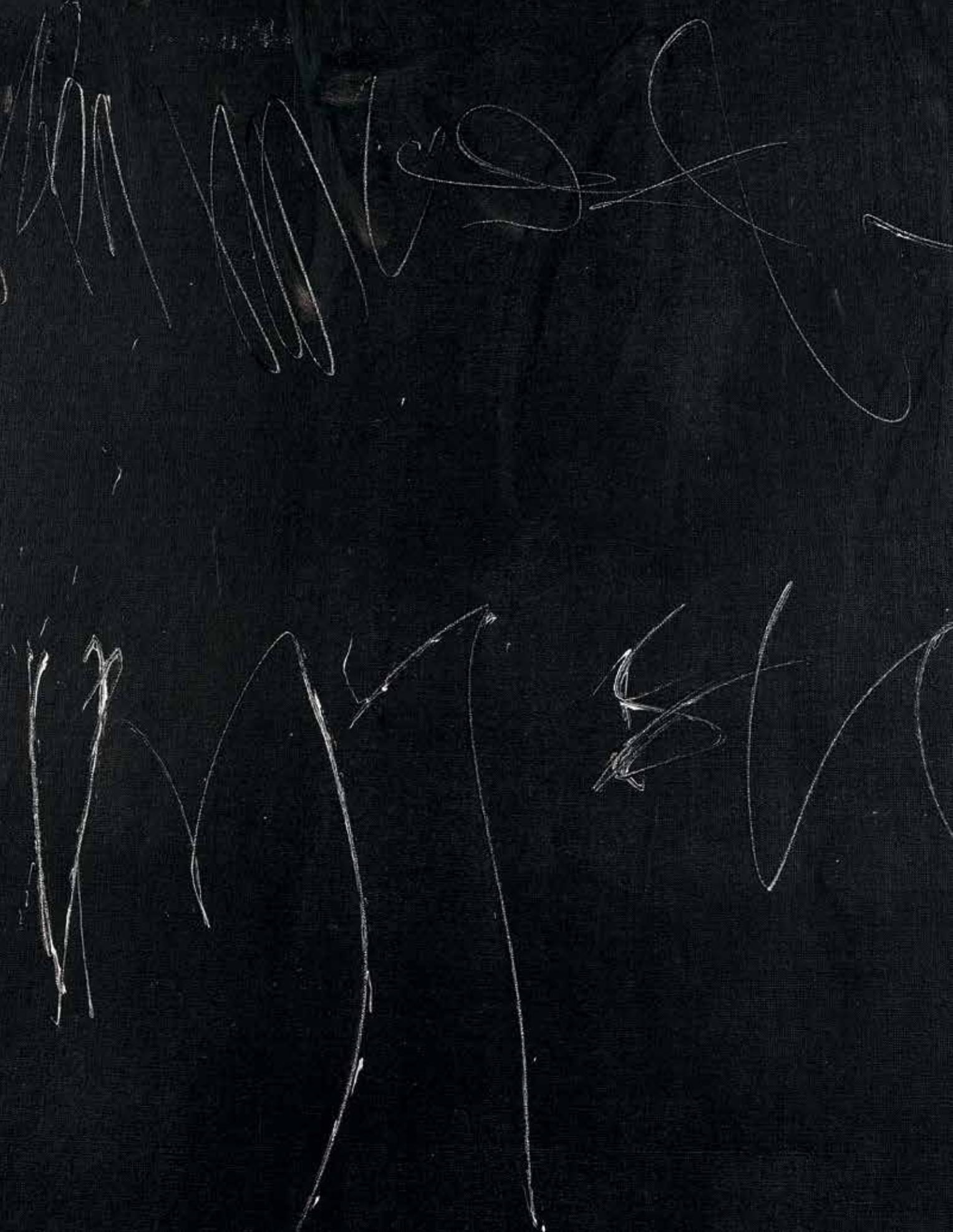
Regard/Galerie de France, Paris, 1986,

reproduit en noir et blanc p. 285

*Oil on canvas; signed and dated
lower right, signed again, dated
and titled on the reverse;
77 × 51 1/8 in.*

60 000 - 80 000 €





Jean DEGOTTEX

1918-1988

Lignes d'écriture – 1963

Fr

«Du signe je suis passé à l'écriture, de l'écriture à la ligne d'écriture, de la ligne d'écriture à la ligne», Jean Degottex relate ainsi le chemin qui le mène à la ligne, à son tracé, son évocation évanescence. L'œuvre présentée ici s'inscrit dans le troisième terme de l'équation: la ligne d'écriture. La contemplation de la nature, de la mer – lors d'un séjour mémorable en Bretagne en 1954 – alimente le geste de l'artiste de l'abstraction lyrique.

Cette huile sur toile est réalisée en 1963, l'année du décès de Frédérique, la fille de Jean Degottex, alors âgée de seize ans. Cet accident le terrasse et il ne réalise que très peu de peintures cette année. *Lignes d'écriture*, au fond noir que Degottex s'attache à préparer minutieusement, inscrit sa douleur dans la

toile. Des lignes blanches grattées, griffées, jetées, semblent répondre à un appel intérieur ou, plutôt, relever de l'instinct immédiat, de «l'instantané» comme le dit l'artiste. Il ne s'agit pas de véhiculer un message, ni d'inscrire des signes sur la toile mais bien de laisser libre cours au tracé pour aboutir à la ligne pure, dans une fulgurance ne permettant aucun retour. Paradoxalement, c'est le fond qui happe le spectateur et qui se laisse lire. Le vide s'en dégage, dans toute son incommensurabilité, traduisant cet essentiel que Degottex n'aura cessé de chercher.

En

"From signs, I moved on to writing. From writing, to writing lines. From writing lines, to lines." Jean Degottex thus related the pathway that led him to lines, to their drawing, their evanescent evocation. The work presented here fits into the third part of the equation: the writing line. The contemplation of nature, of the sea – during a memorable trip to Brittany in 1954 – fuelled the works of this representative of Lyrical Abstraction.

This oil on canvas was carried out in 1963, the year that Jean Degottex's daughter, Frédérique, died at the age of sixteen. Her accidental death was a most terrible blow and he carried out but a few paintings that year. The lines of *Lignes d'écriture*, on a

black background that Degottex meticulously prepared, make his pain perfectly visible on the canvas. White lines, scraped, scratched, and thrown, seem to respond to an inner appeal, or rather, to follow his immediate instinct, "instantaneous", as the artist would say. He didn't aim to pass on a message, nor to inscribe signs on the canvas but to let the lines do as they would in order to obtain a pure line, drawn so swiftly that no return could be permitted. Paradoxically, it is the background that draws the viewer's eye and allows itself to be read. It emanates emptiness, in all its incommensurability, portraying this essence that Degottex constantly sought.

Pierre SOULAGES

Né en 1919

Peinture 130 × 81 cm, 27 janvier 1981
1981

Huile sur toile

Signée et datée au dos «Soulages, 27 1 81»
130 × 81 cm**Provenance:**

Atelier de l'artiste

Galerie de Bellecour, Lyon

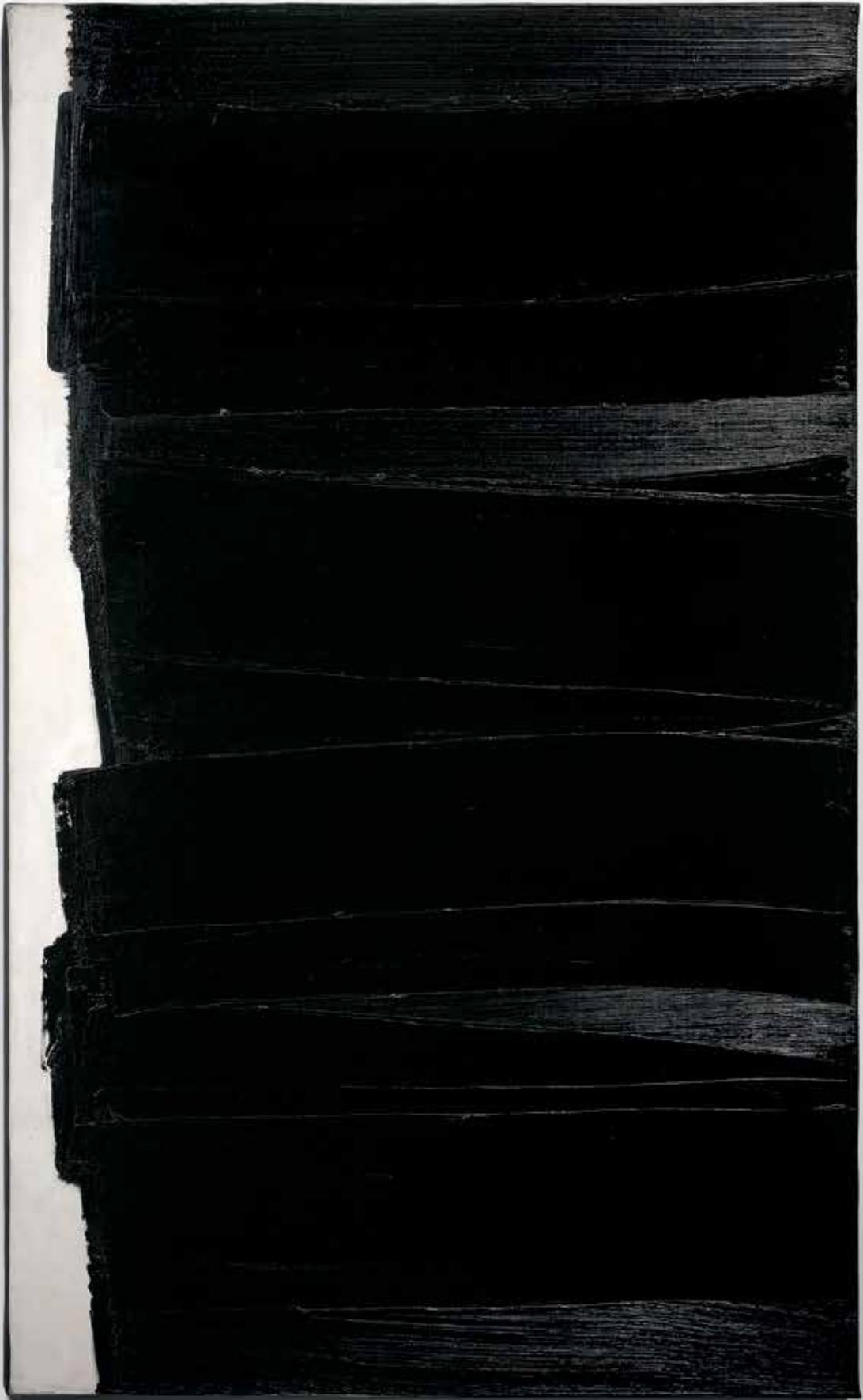
Collection particulière

Michali Gallery, West Palm Beach
(Floride)Acquis directement auprès de cette
dernière 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°816,
p. 90

Un certificat de l'artiste sera remis
à l'acquéreur.*Oil on canvas;**signed and dated on the reverse;**51 1/8 × 31 7/8 in.*

800 000 - 1 200 000 €



Pierre SOULAGES

Né en 1919

Peinture 130 × 81 cm, 27 janvier 1981
1981



Pierre Soulages au milieu de ses œuvres,
8 octobre 1992 © Hubert Fanthomme
© Adapp, Paris, 2020

Fr

Magnifique tableau de Pierre Soulages, daté de 1981, très caractéristique de la manière dont use le peintre depuis 1979 dans son emploi quasi exclusif de la couleur noire, qualifiée par lui-même d'«outrenoir»: une exécution large, une facture décidée, un rythme simple et efficace, un espace instauré, un format ici exceptionnel, à la taille du corps humain.

Reprenons. Pierre Soulages dès ses débuts dans le Paris de l'après-guerre s'est tout de suite affirmé comme un peintre abstrait au style sans pareil et au propos dénué d'ambiguïté. Un exemple: le tableau du Musée de Grenoble, *Peinture 146 × 97 cm, 1949*, une œuvre de 1949 et précisons-le avec plaisir, entré dans les collections de ce musée l'année même. Une structure noire installée à grands traits, dans le plan du tableau, l'accent mis

sur la verticalité, avec de courtes horizontales et quelques obliques, tient lieu de composition, le tout fortement rythmé. Aucune couleur, un fond neutre, soutenu, sombre. À l'intérieur de la structure, quelques lumières donnant un effet de clair-obscur à l'ensemble. La facture est directe, déterminée, quasi brutale, l'aspect rude, sans affectation.

Nul rappel de la réalité, figure ou paysage, ni souvenir d'une impression, ni évocation d'un sentiment, aucun romantisme. Une peinture qui se donne à voir. Et qui a retenu l'attention. Pierre Soulages a tout de suite été reconnu, en France et sur le plan international, en Allemagne, en Autriche, en Scandinavie, à New York. Il participe dès 1950 à une exposition de groupe à la déjà célèbre galerie de Sidney Janis: le tableau à côté du sien, une œuvre de Franz Kline.

En

This magnificent work by Pierre Soulages, dating from 1981, is very typical of the way, since 1979, that the painter used only black, which he called "outrenoir" (beyond black): great breadth, purposeful craftsmanship, a simple, efficient rhythm, established space, an exceptional format, the size of a human body.

Let us resume. As of his early days in post-war Paris, Pierre Soulages immediately asserted himself as an abstract painter of incomparable style whose message was unambiguous. For example, the painting at the Musée de Grenoble, *Peinture 146 × 97 cm, 1949*, a work dating from 1949, which, let us recall with pleasure entered the museum's collections that very same year. A black structure defined with broad strokes within the painting,

with an accent on verticality and short horizontals and a few oblique lines, serves as composition, highly cadenced. There is no colour. The background is neutral, intense, and sombre. Inside the structure are a few lights, which bring to the work a chiaroscuro effect. The craftsmanship is direct, determined, and almost brutal. The aspect is rough, unaffected. There is nothing to remind us of reality. Neither character, nor landscape. Neither souvenir of an impression, nor evocation of a feeling. No romanticism. A painting that is there to be beheld. And which caught attention. Pierre Soulages immediately gained recognition in France and abroad, in Germany, Austria, Scandinavia, and New York. As of 1950, he participated in a group exhibition at the alrea-

La suite est connue. Elle se déroule par grandes périodes inscrites dans le temps et marquées d'une esthétique. Une peinture sombre, délaissant le graphisme au profit d'aplats de plus en plus affirmés, privilégiant le clair-obscur pendant les années 1950. Le tableau *Peinture 162 × 114 cm, 28 décembre 1959* du Musée Fabre à Montpellier avec sa facture large et impérieuse et ses éclats bleutés marque cette époque. La décennie suivante voit apparaître une succession de chefs d'œuvre dans des formats de plus en plus vastes. Le noir a envahi la surface par grandes nappes, laissant en réserve quelques trouées blanches, comme le montre l'imposant tableau conservé au Musée national d'art moderne à Paris, *Peinture 220 × 336 cm, 14 mai 1968*, l'une des œuvres majeures de l'artiste,

exposée au Musée du Louvre en 2019 à l'occasion de la célébration de son 100^e anniversaire.

L'œuvre de Pierre Soulages dans l'unité que lui confère l'usage de la couleur noire se révèle d'une grande variété: dans les arrangements de forme, la répartition des zones, les rapports entre les parties chargées et celles laissées «vides», l'opposition entre les sombres et les clairs, le renvoi entre l'opacité et la transparence, l'alternance des rythmes. L'unité vient du travail, de la mise en œuvre, de la maîtrise de la conception à celle de l'exécution simultanément. Chez Pierre Soulages, le faire est primordial: du choix du support à la préparation de la pâte, puis à l'utilisation des différents outils à peindre, brosses, spatules, racloirs, de toutes natures, il y a un protocole qui se déroule dans

dy famous Sidney Janis Gallery. The painting on show next to his was a work by Franz Kline.

The rest of his story is well known. It has been punctuated by great, well-defined periods and characterized by a certain aesthetic style. Dark painting, leaving aside graphics in favour of more and more assertive blocks of colour, with a preference for chiaroscuro in the 1950s. *Peinture 162 × 114 cm, 28 décembre 1959* from Musée Fabre in Montpellier with its imperious great breadth and its bursts of blue is typical of this period. The following decade would see the appearance of a succession of masterpieces in ever-vaster formats. Black invaded the surfaces in great swathes, leaving just a few white gaps, as we can see from the imposing work

conserved at the Musée national d'art moderne in Paris: *Peinture 220 × 336 cm, 14 mai 1968*, one of the artist's major works, shown at the Musée du Louvre in 2019 during the celebration of his 100th birthday.

Within the unity conferred upon it by the use of the colour black, Pierre Soulages' work reveals great variety: in the disposition of shapes, the repartition of zones, the relationships between parts that are covered in paint and those left "empty", the opposition between the dark and light colours, the opacity and transparency that respond to each other, the alternation of the rhythms. The unity comes from the work, the implementation, the expert design, and execution. With Pierre Soulages' work, the



Pierre Soulages, *Peinture 220 × 336 cm, 14 mai 1968*
© Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
© Adagp, Paris, 2020



Pierre Soulages, *Peinture 324 × 362 cm, 1985 (Polyptyque A)*
© Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris © Adagp, Paris, 2020



Alexandre Rodtchenko, *Noir sur Noir*, 1918
 © Musée Régional, Kirov © Adagp, Paris, 2020



Franz Kline, *Meryon*, 1960-61
 © Tate, Londres © Adagp, Paris, 2020

Fr

l'atelier jusqu'au résultat final. On l'a dit, il y a, des débuts dans la seconde moitié des années 1940 jusqu'à la fin des années 1970, quelque 35 ans plus tard, une évolution dans la forme et le fond dans son œuvre dont témoignent dans toutes leurs différences les traits sombres imbriqués de façon décisive dans la partie supérieure du tableau de 1954 conservé au célèbre musée de Buffalo, *Peinture 195 × 130 cm, 1954* (Albright Knox Art Gallery) et les jambages amples, réguliers, apaisés de *Peinture 202 × 327 cm, 1970* (collection particulière).

À partir de 1979, tout change: le noir l'emporte. Les peintures de Pierre Soulages sont devenues totalement noires, exécutées au moyen de la seule couleur noire. Et jusqu'à aujourd'hui, l'artiste est resté fidèle à ce parti pris, c'est à dire pendant plus de 40 années de sa vie, Pierre Soulages étant aujourd'hui devenu centenaire. Une seule exception au

cours de cette longue période: la création des vitraux de l'abbatiale de Conques qui l'occupa pleinement de 1992 à 1994.

On sait maintenant ce que le noir représente pour Pierre Soulages. Voici une œuvre de 1985 par exemple et l'une des plus caractéristiques: *Peinture 324 × 362 cm, 1985* qui fait partie de la collection du Musée national d'art moderne à Paris. Elle est constituée de 4 éléments horizontaux juxtaposés de même hauteur, choisis pour faciliter l'exécution de l'ouvrage et déjà par la disposition même instaurer une structure, qui sont recouverts en totalité de peinture à l'huile noire étendue en couche épaisse. Mais la surface est ici traitée de multiples façons au moyen des différents outils dont se sert le peintre, brosses donnant des effets de stries, palettes ou raclours permettant d'obtenir des aplats lisses et divers rendus en fonction de la pression exercée sur

En

process of creation is primordial: from the choice of support to the preparation of the paste, then the use of different painting utensils, brushes, spatulas, scrapers, of all sorts. There is a protocol that unfolds in the workshop from start to finish. As we have said, there is, from his débuts in the second half of the 1940s up to the end of the 1970s, some 35 years later, an evolution in the form and substance of his work as evidenced in all their differences by the dark lines that are intermingled in such a decisive fashion in the upper part of the 1954 painting held in the famous Buffalo Museum, *Peinture 195 × 130 cm, 1954* (Albright Knox Art Gallery) and the ample, regular, appressed jambages of *Peinture 202 × 327 cm, 1970* (private collection).

As of 1979, everything changed: black won. Pierre Soulages' paintings became totally black,

carried out using just the colour black. And, until today, the artist has remained faithful to this bias, that's to say for over 40 years of his life, as Pierre Soulages is now 100 years old. There was one sole exception during the course of this long period: the creation of the windows of the abbey church of Conques, which occupied him fully from 1992 to 1994.

We now know what black represents for Pierre Soulages. For example, this work, dating from 1985, which is one of his most characteristic: *Peinture 324 × 362 cm, 1985*, which is part of the collection of the Musée national d'art moderne in Paris. It is made up of four horizontal elements of the same height, placed alongside each other, chosen to facilitate the execution of the work, and through their very disposition establishing a structure. They are completely

la pâte fraîche. Les parties striées désignent l'horizontalité et apparaissent par places entre les larges aplats verticaux et obliques qui les ont recouverts. Le croisement des directions qualifiées par leur texture crée l'événement comme une épiphanie. En fonction de l'éclairage et de l'angle de vue, la surface du tableau s'anime de reflets lumineux et génère son propre espace. La structure est forte, le rythme puissant et subtil, le noir et son traitement permettent de recevoir la lumière et de la renvoyer de façon naturelle, en faisant varier la perception de l'ensemble. Le peintre s'en explique en 1979: «Dans l'étalement de l'unique noir de ces peintures noires, ce sont des différences de textures, lisses, fibreuses, calmes, tendues ou agitées, qui, captant ou refusant la lumière, font naître les noirs gris ou les noirs profonds.»

Pierre Soulages n'a pas, bien entendu, le monopole de l'utilisation de la couleur noire dans la

peinture. On ne remontera pas au Salon des Incohérents à Paris et au célèbre tableau monochrome noir exposé par Paul Bilhaud en 1882. Mais on peut citer l'œuvre *Noir sur noir* d'Alexandre Rodtchenko (Kirov, Musée régional), peinte en 1918 en réponse au *Carré blanc sur fond blanc* de Kazimir Malevitch. Il s'agit cependant d'autre chose. Il y a bien sûr Ad Reinhardt et ses «Black Paintings», série dont il entreprend la réalisation à partir de 1960. Mais l'artiste américain joue le plan, une facture neutre, une structure simple, la répétition sérielle, l'inexpressivité. Il peint aussi selon lui «les derniers tableaux». Le seul artiste dont la démarche puisse être comparée à celle de Pierre Soulages, et qui n'est jamais évoqué dans ce débat, est Almir Mavignier, lui venu d'un tout autre monde: à partir de 1975, délaissant sa manière faite de points colorés appliqués de façon systématique sur la toile, il s'est consacré à son tour à la seule couleur

covered in a thick layer of black oil paint. But the surface here is treated in a multitude of ways with the different utensils used by the painter: brushes for streaking effects, palettes or scrapers for smooth flat surfaces, and various other effects depending on the amount of pressure exerted on the fresh paste. The streaked parts indicate horizontality and appear in certain areas between the large vertical and oblique colour blocks that have covered them. The crossing of the directions qualified by their texture creates an event like a revelation. Depending on the light and the angle of view, the painting's surface comes to life with luminous reflections, generating its very own space. The structure is strong. Its rhythm powerful and subtle. The black and its treatment receive and reflect the light naturally, varying the perception of the whole. In 1979, the painter

explained: "By spreading out the sole black paint of these works, it is the differences in texture, smooth, fibrous, calm, tense, or agitated, which capture or refuse the light, giving birth to greys or deeper blacks."

Of course, Pierre Soulages was not the only one to use black in his painting. We shall not go as far back as the Salon des Incohérents in Paris and the famous monochrome black painting exhibited by Paul Bilhaud in 1882. But we could mention the work *Noir sur noir* by Alexander Rodchenko (Kirov, Regional Museum), painted in 1918 in response to *Carré blanc sur fond blanc* by Kazimir Malevich. Yet, this is a different matter. There is of course Ad Reinhardt and his "Black Paintings", a series he started to work on as of 1960. But the American artist used regularity, neutrality, a simple structure, a series of repetitions,



Almir Mavignier,
Vibration sur le Noir, 1962 D.R.



Ad Reinhardt, *Abstract Painting*, 1963
© MoMA, New York © Adagp, Paris, 2020

Fr

noire étalée en surface et brossée de telle façon qu'elle génère des «momentos de luz» comme il les a lui-même qualifiés. Pierre Soulages a toutefois été plus expérimental, plus varié sans conteste, plus impétueux aussi, plus acharné certainement, enfin plus magistral. Pour qualifier ce à quoi il est parvenu, il a recours à un néologisme et créé le terme d'«outrenoir». Il déclare: «Outrenoir pour dire: au delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir: noir qui cessant de l'être devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir: un autre champ mental que celui du simple noir». L'outrenoir est devenu la signature de Pierre Soulages, mis en œuvre de multiples façons, renforcé par les audaces du peintre, magnifiée par la très grande variété des formats, où abondent les polyptiques qui permettent d'atteindre au monumental.

Le tableau *Peinture 130 × 89 cm, 27 janvier 1981* appartient en plein à ce grand œuvre. Il en propose une utilisation particulière, originale. Son format tout d'abord, vertical, allongé. Avec un parti pour lui répondre: la couleur noire sur toute la hauteur, mais avec une marge blanche laissée sur la gauche. Le traitement du noir enfin, en larges bandes horizontales juxtaposées,

l'attaque commençant à gauche toujours à la même distance du bord de la toile, de sorte qu'elle laisse en réserve le blanc du support et en chassant vers l'extérieur. L'alternance des bandes crée ici un rythme régulier mis en valeur par le contraste entre les horizontales et la verticale. La variété des textures, les chevauchements, les ourlets, les creux participent de l'animation du plan et guident subtilement la lumière. Le parti d'ensemble, la taille de l'œuvre elle-même, à la proportion du corps humain, tout concourt à l'expression de sa frontalité et à l'affirmation de sa présence. Une œuvre magistrale.

Serge Lemoine

En

inexpressiveness. According to him, he was painting "the last works". The only artist whose approach could be compared to that of Pierre Soulages, and who is never mentioned in this debate, is Almir Mavignier who came from an entirely different world. As of 1975, leaving aside his work made of coloured dots applied systemically on the canvas, he, in turn, devoted himself to painting entirely in black, spread across the surface and brushed in such a way as to create "momentos de luz" as he called them. Pierre Soulages was more experimental, incontestably more varied, more impetuous too, more uncompromising, certainly. And finally, more masterful. To qualify what he managed to do, he uses a neologism and created the term "outrenoir" (beyond black). He declared: "Outrenoir to say: beyond black, light reflected, transmuted by the black. Outrenoir: black that stops being black becomes a transmitter of clarity, of secret light. Outrenoir: another mental dimension than that of simple black." Outrenoir became Pierre Soulages' signature, used in a multitude of ways, reinforced by the painter's audacity, magni-

fied by the very great variety of formats, and abundant polyptychs that allow for monumental works.

Peinture 130 × 89 cm, 27 janvier 1981 belongs entirely to this great œuvre. It offers an unusual, original utilisation. First of all, its format, vertical, elongated. With a part that responds: the colour black from top to bottom, but with a white margin on the left. Finally, the treatment of the black, in large horizontal bands, side by side, the stroke always starting from the left, at the same distance from the edge of the canvas, so that it leaves aside the white of the support, driving outwards. Here, the alternation of the bands creates a regular rhythm showcased by the contrast between the horizontals and the vertical. The variety of textures, the overlapping, the hems, the hollows, all participate in the animation of the plane and subtly guide the light. The ensemble, the dimension of the work itself, which is the size of a human body, all contribute to the expression of its frontalité and the affirmation of its presence. It is a masterpiece.

Serge Lemoine



Hans HARTUNG

1904-1989

T1973-H22 – 1973

Acrylique sur toile
Signée et datée en bas à gauche
«Hartung, 73», titrée au dos
sur le châssis «T1973-H22»
50 × 73 cm

Provenance:

Galerie Maeght, Paris, 1973
International Gallery, Milan
Medea Gallery, Milan
Collection particulière
Vente, Paris, Artcurial,
4 décembre 2012, lot 100
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Exposition:

Milan, Centro Arte Internazionale,
Hans Hartung, 1973 reproduit p.16

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisoné de l'œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par la Fondation Hans Hartung
et Anna-Eva Bergman.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Fondation Hans Hartung
et Anna-Eva Bergman sous le n°T1973-H22.

*Acrylic on canvas;
signed and dated lower left, titled
on the reverse on the stretcher;
19 3/4 × 28 3/4 in.*

75 000 - 95 000 €



Hans HARTUNG

1904 - 1989

T1973-H22 – 1973

Fr

«Mes éclairs enfantins ont eu, j'en suis sûr, une influence sur mon développement artistique, sur ma manière de peindre. Ils m'ont donné le sens de la vitesse du trait, l'envie de saisir par le crayon ou le pinceau l'instantané; ils m'ont fait connaître l'urgence de la spontanéité. Il y a souvent, dans mes tableaux, des lignes zigzagüées, brisées, qui courent et traversent mes toiles comme elles le faisaient sur mes livres des éclairs». Dans son acrylique *T1973-H22 – 1973*, Hans Hartung exemplifie ses propos sur l'essence même de son art, qui tire sa source des dessins de foudre qu'il se passionnait à faire vivre sur ses cahiers d'écolier.

Figure de proue de l'abstraction lyrique, Hartung, dont l'œuvre a récemment fait l'objet d'une rétrospective au Musée d'Art Moderne de Paris, cherche à libérer la gestuelle picturale de tout carcan. La toile sert de simple support matériel à la spontanéité de l'artiste et à l'expérimentation. L'acte de peindre a ainsi pour but premier de faire la part belle à la pulsion créatrice de l'artiste en action. L'utilisation de différentes

couches chromatiques sert alors à structurer le tableau autant qu'à matérialiser l'écriture gestuelle de Hartung, qui prend vie à mesure que celui-ci évolue sur sa toile.

T1973-H22 – 1973 est d'autant plus caractéristique de l'esthétique de Hartung qu'elle illustre une double dualité: le choc de couleurs très vives et sombres ainsi que la présence de traits souples et arrondis face à des coups de pinceaux plus froids et secs. Ces deux affrontements semblent néanmoins trouver leur résolution conflictuelle une fois le tableau saisi dans son ensemble, à travers une lecture émanicipée d'un mot-à-mot réducteur.

Hartung dévoile ici sa parfaite maîtrise de la méthode picturale qu'il perfectionnera tout au long de sa vie et qui inspirera de nombreux artistes du XX^e siècle notamment Soulages, qui ne cessera de revendiquer cette influence.

En

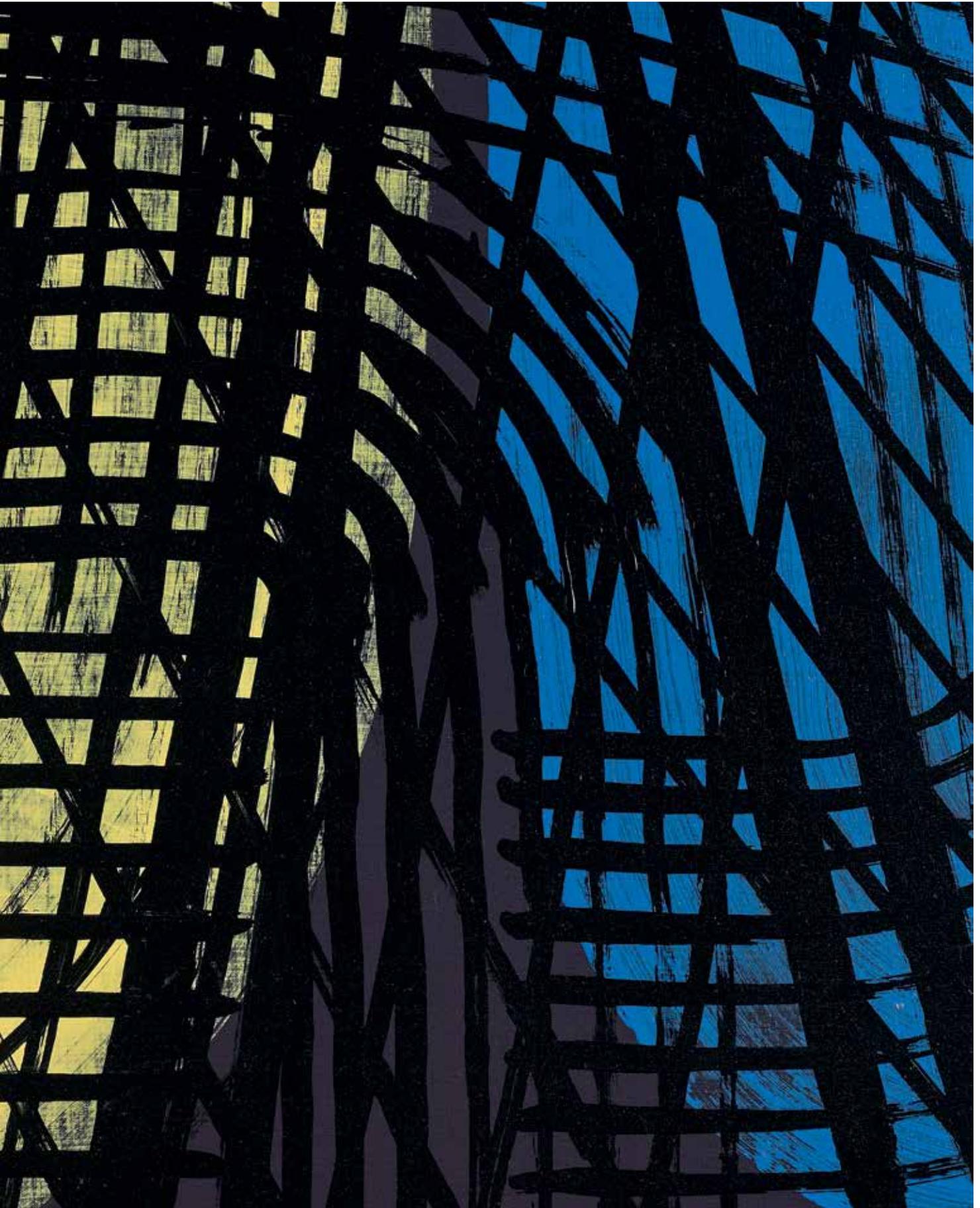
"I am sure that the flashes of lightning I drew as a child influenced my artistic development, the way I paint. They taught me the meaning of swiftness of stroke, the desire to capture a given moment with a pencil or brush. They showed me the urgency of spontaneity. Often, in my paintings, there are lines that zigzag, broken lines that run and cross my works like the strokes of lightning did on my school books". With his acrylic *T1973-H22 – 1973*, Hans Hartung illustrated his words on the very essence of his art whose source lies in the drawings of lightning that he loved to sketch on his schoolbooks.

A figurehead of Lyrical Abstraction, Hartung, whose work recently featured in a retrospective exhibition at the Musée d'Art Moderne in Paris, sought to free pictorial gestures of all constraints. For him, the canvas was a simple material support for the artist's spontaneity and experimentation. He also believed that the primary aim of painting

was to be a forum for the artist in the midst of his creative impulses. The use of different layers of colour served to structure the painting and materialise Hartung's gestural expression, which came to life as it advanced across his canvas.

T1973-H22 – 1973 is even more characteristic of Hartung's aesthetics as it illustrates a double duality: the clash of the very bright and colourful colours with the darker tones, as well as with the presence of supple and curving lines confronting colder, harsher brush strokes. These two conflicts seem to find a solution to their opposition once the work is considered as a whole, in a reading liberated of the simplistic word-for-word.

Here, Hartung unveils his perfect mastery of the pictorial technique that he would perfect throughout his life and that would inspire numerous 20th century artists, in particular Soulages, who constantly spoke of his influence.



CÉSAR

1921-1998

Petite nana au sexe féminin – 1957-97

Bronze

Signé et numéroté sur le socle

«César, 6/8»

Édition de 8 exemplaires + 4 EA

Fonte Bocquel

Hauteur: 81,50 cm

Diamètre du socle: 20,50 cm

Provenance:

Collection particulière, Marseille

Expositions:Cannes, La Malmaison, *César, L'œuvre de bronze - Du silence à l'éternité*, juillet-octobre 2002, reproduit en couleur p. 31

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n°2915.

Un certificat de Madame Denyse Durand-Ruel sera remis à l'acquéreur.

*Bronze; signed and numbered on the base;
Bocquel foundry;
Height: 32 1/8 in.,
diameter of the base: 8 in.*

50 000 - 70 000 €





Jean-Michel BASQUIAT

1960-1988

Sans titre – 1984-85

Pastel gras et crayons de couleur
sur papier
75 x 56,50 cm

Provenance:

Tony Shafrazi Gallery, New York
Collection particulière, Paris
Vente, Paris, Sotheby's,
10 décembre 2015, lot 125
Collection particulière, Paris

*Oil pastel and coloured pencils
on paper;
29 1/2 x 22 1/4 in.*

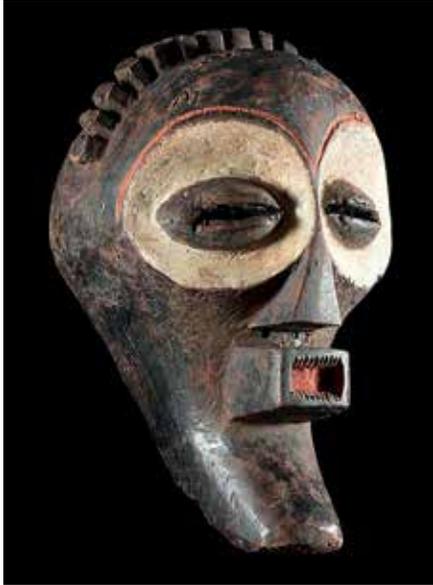
80 000 - 120 000 €



Jean-Michel BASQUIAT

1960-1988

Sans titre – 1984-85



Masque rituel Mbangaï (Congo), 1970-80 D.R.

Fr

Un crâne pour seule composante, noyé au centre d'un papier blanc, comme pour représenter l'infinie vacuité du monde face à la mort: Sans titre est un memento mori que Jean-Michel Basquiat réalise en 1984-85, deux ans après sa première exposition personnelle aux États-Unis.

Basquiat pratique alors le dessin de manière compulsive et prend l'habitude, depuis 1982, d'éliminer, à l'instar de Dubuffet, tout élément annexe de la composition.

Cette vanité au pastel gras et crayons de couleur sur papier représente une vision anatomique du crâne avec ses deux vacuités nasales et orbitales, l'implantation capillaire et dentaire. En effet, depuis son hospitalisation à l'âge de huit ans, l'artiste est habité par l'anatomie, dont il nourrit ses connaissances grâce à l'ouvrage médical de Henry Gray.

Ici, le crâne se compose de deux bleus différents – un foncé, un clair – révélant respectivement l'extérieur

et l'intérieur du sujet comme pour mieux signifier que la face visible est soumise à un mécanisme complexe qui en régit le sort.

En effet, les années 1980 sont marquées à New York par la tragédie du SIDA qui touche de nombreux artistes et Basquiat s'inscrit, à l'instar de son ami Warhol ou du photographe Mapplethorpe victime de la maladie, dans le renouveau contemporain de la représentation des vanités. Le passage dans l'au-delà obsède Basquiat qui scande son œuvre de symboles se référant à la grande faucheuse. Ici, à côté du crâne, est dessiné un signe bleu clair schématisant l'outil apanage de la mort. Plus loin sur le papier, une ligne et quatre formes rectangulaires accompagnent la composition.

La mort suite à une overdose qui emporte trop tôt Jean-Michel Basquiat, retentit comme un sombre écho prémonitoire aux nombreuses vanités qu'il a réalisées.



Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1987, vendu chez Artcurial le 3 juin 2014
© The estate of Jean-Michel Basquiat / Adagp, Paris 2020

En

With a skull as its sole component, hidden away in the middle of a white sheet of paper, as if to represent the infinite vacuity of the world in the face of death, *Sans titre* is a memento mori that Jean-Michel Basquiat carried out in 1984-85, two years after his first solo exhibition in the United States.

At the time, Basquiat drew compulsively and, since 1982, like Dubuffet, he had become used to eliminating any element that was not essential to the composition.

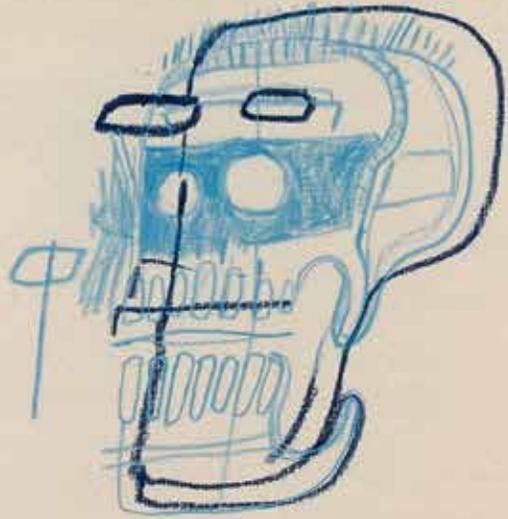
This vanitas in oil pastel and coloured pencils on paper represents an anatomical vision of the skull, with its two nasal and orbital cavities, hair, and teeth. Effectively, since his time in hospital when he was eight years old, the artist was fascinated by anatomy, on which he improved his knowledge thanks to Henry Gray's medical works.

Here, the skull is made up of two different blues – one dark, one

light – that respectively portray the exterior and interior of the subject as if to better indicate that the visible surface is subject to a complex mechanism, which governs its fate.

Effectively, the 1980s in New York were marked by the tragedy of AIDS, which touched many artists. Basquiat, like his friend Warhol, or the photographer Mapplethorpe who was a victim of the disease, participated in the contemporary revival of vanitas. Basquiat was obsessed by the passage into the afterlife and punctuated his work with symbols that were a reference to the great reaper. Here, next to the skull, we see a light blue sign illustrating death's tool. Further away on the paper, a line and four rectangles accompany the composition.

Jean-Michel Basquiat's early demise due an overdose rang out like a dark premonitory echo to the numerous vanitas he carried out.



Joseph KOSUTH

Né en 1945

**On color (red), After Augustine #1
1990**

Néon rouge, câble et transformateur
montés sur mur
Pièce unique
180 × 400 × 5 cm

Provenance:

Collection particulière, France

Exposition:

Metz, Centre Pompidou, *L'Aventure de
la couleur - Œuvres phares du Centre
Pompidou*, février-juillet 2019 (un
exemplaire similaire en jaune)

Phrase complète: «276. But don't we at
least mean something quite definite when
we look at a colour and name our colour
impression? It is as if we detached the
colour impression from the object, like
a membrane. (This ought to arouse our
suspicious)».

Cette œuvre existe en différentes
couleurs (blanc, jaune, rouge, vert
et bleu).

La version jaune se trouve dans les
Collections du Centre Pompidou et la
bleue dans celles du Brooklyn Museum.

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

*Red neon light, cable and transformer
mounted on wall; unique piece;
70 7/8 × 157 1/2 × 2 in.*

80 000 - 120 000 €

276. But don't we at least
look at a colour and name of
detached the colour-*impre*
(This ought to arouse our s

...t, *mean* something quite definite when we
our colour impression? It is as if we
impression from the object, like a membrane.
(suspicious.)

Joseph KOSUTH

Né en 1945

On color (red), After Augustine #1
1990

Fr

Chef de file de l'art conceptuel aux États-Unis dans les années 1960, Joseph Kosuth s'attache à véhiculer, par l'art, uniquement ce qui est donné, précisément ce qu'il, en tant qu'artiste, choisit de donner au public. L'art, producteur de sens, délivre un message clair et visible immédiatement. L'artiste américain explicite ses théories en 1969 dans un article intitulé *L'art après la philosophie* qui vaut comme manifeste de l'art conceptuel.

On color, after Augustine, I, réalisée en 1990, est un néon rouge représentant une phrase tautologique écrite en anglais se rapportant au n° 276 des Investigations philosophiques de Wittgenstein (traduction: «Mais enfin, n'entendons-nous pas quelque chose de tout à fait déterminé quand nous regardons une couleur et que nous nommons nôtre l'impression qu'elle nous donne? C'est effectivement comme si nous détachions l'impression de couleur telle une membrane de l'objet considéré. (Voilà qui devrait éveiller notre soupçon)», réflexion sur la perception de la

couleur inspirée des *Confessions* de Saint Augustin, d'où le titre qui le mentionne.

Kosuth utilise le néon, habituellement réservé à la communication ou la publicité pour le détourner de ses fonctions premières et le doter d'un contenu philosophique livré brut. La connaissance est ici considérée comme la seule et unique source d'importance pour comprendre la nature de l'existence et l'art est un moyen pour y parvenir. En délivrant des messages forts, extraits de leur contexte, Kosuth insiste sur le sens même de chaque mot qui doit être lu et compris pour achever l'œuvre. Ces deux temps sont des conditions nécessaires à l'existence même de l'œuvre.

L'œuvre vit en tant qu'idée et toute couche superficielle liée à l'esthétique lui est soutirée: «Le ready-made fit de l'art une question de fonction. Cette transformation – ce passage de l'apparence à la conception – marquera le début de l'art moderne et de l'art conceptuel. Tout l'art après Duchamp est conceptuel», affirme Kosuth.

En

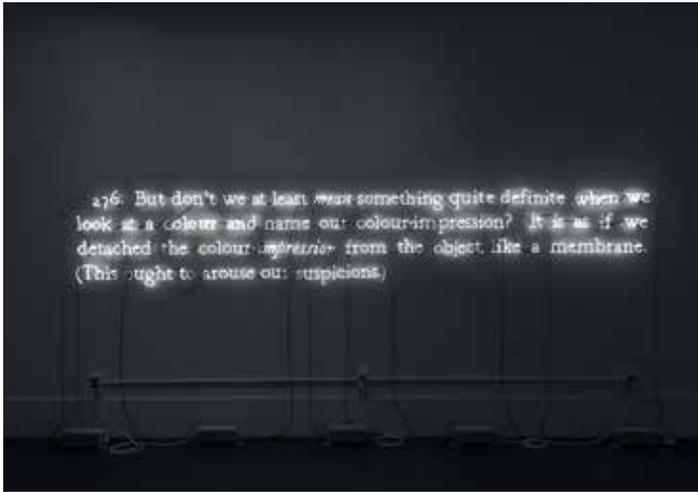
A leader in conceptual art in the United States in the 1960s, Joseph Kosuth aimed to use art to portray only what was given, and in particular, only what he, as an artist, chose to give to his public. Art, a creator of senses, immediately delivers a clear and visible message. The American artist explained his theories in 1969 in an article entitled *L'art après la philosophie*, which counted as a manifesto of conceptual art.

On color, after Augustine, I, carried out in 1990, is a red neon representing a tautological phrase written in English that refers to n° 276 of Wittgenstein's Investigations philosophiques, which is a reflection on the perception of colour inspired by *The Confessions* of Saint Augustine, hence the title of the work.

Kosuth uses neon, generally reserved for communication or advertising, diverting it from its original function to give it a philosophical meaning that is delivered in pure form. Here, knowledge is considered as

the sole and unique important source necessary to understand the nature of existence, and art is a means of achieving it. By delivering strong messages, taken out of their context, Kosuth insists on the very sense of each word that much be read and understood to complete the work. These two elements are conditions that are necessary for the very existence of the work.

The work exists as an idea and any superficial layer related to aesthetics is removed: "The ready-made turned art into a question of function. This transformation – this migration from appearance to conception – would mark the début of Modern Art and Conceptual Art. All art after Duchamp is Conceptual," asserted Kosuth.



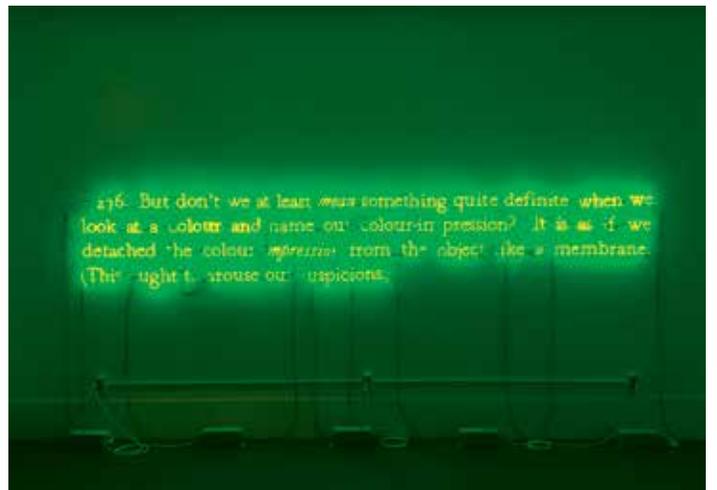
Joseph Kosuth, variante blanche du lot 54 © Adagp, Paris, 2020



Joseph Kosuth, variante jaune du lot 54 © Adagp, Paris, 2020



Joseph Kosuth, variante bleue du lot 54 © Adagp, Paris, 2020



Joseph Kosuth, variante verte du lot 54 © Adagp, Paris, 2020

Ed RUSCHA

Né en 1937

Asphalt valley #1 – 2015

Pigment sec et acrylique sur papier

Signé et daté en bas à droite

«Ed Ruscha, 2015»

28 × 37,50 cm

Provenance:

Gagosian Gallery, Los Angeles

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné de l'Œuvre sur Papier de l'artiste, actuellement en préparation.

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de l'artiste sous le n°D2015.59.

*Dry pigment and acrylic on paper;
signed and dated lower right;
11 × 14 3/4 in.*

70 000 - 90 000 €

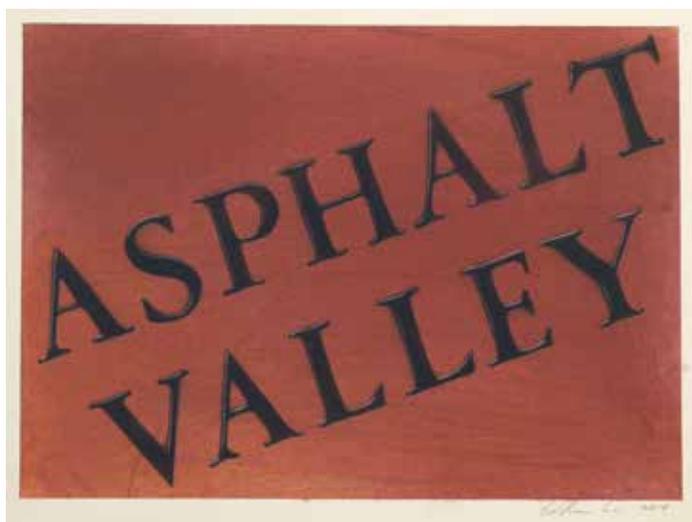
ASPHALT
VALLEY

Bill Rowley 2015

Ed RUSCHA

Né en 1937

Asphalt valley #1 – 2015

Ed Ruscha, *Asphalt Valley #2*, 2015 D.R.

Fr

«J'ai (...) toujours eu le plus profond attachement (...) pour tout ce qui ne pouvait pas être expliqué. Les explications ont en elles quelque chose qui annule le pouvoir de ce que l'on fait». Ces mots d'Ed Ruscha, extraits du catalogue du Centre Pompidou (1989) énoncent la thèse du pop artiste conceptuel américain. Il s'agit d'atteindre une objectivité maximale en créant des œuvres quasi documentaires, délivrant des messages explicites (souvent écrits), sans effet de matière ni intention esthétique, frôlant parfois l'absurde.

La photographie, qu'Ed Ruscha pratique également – même s'il se définit comme peintre – nourrit considérablement son approche: «Voir les choses photographiquement a influencé ma manière de penser et de voir», dit-il. Ainsi, l'œuvre présentée, intitulée *Asphalt Valley #1*, livre une photographie textuelle du lieu éponyme. En effet, la photographie en tant que telle,

de par sa prise de vue, ses couleurs et son rendu constituent déjà une interprétation. Au contraire, ici, la forme correspond parfaitement au fond et le propos se concentre exclusivement sur l'énoncé du lieu.

Les mots «Asphalt Valley» écrits l'un en dessous de l'autre en lettres majuscules noires sans artifice, se détachent d'un fond sobre à l'acrylique beige uni. Les lettres centrales de chaque mot sont partiellement dissimulées par une tache noire circulaire au pigment sec, comme représentant l'asphalte.

L'œuvre est la première d'une série sur la même thématique, suivant le principe de déclinaison sérielle du Pop Art.

En

"I (...) always had the greatest liking (...) for everything that could not be explained. Explanations have something in them that cancel out the potency of what we do." These words by Ed Ruscha, taken from the Centre Pompidou catalogue (1989), convey the American Conceptual Pop artist's philosophy. He aimed to attain maximum objectivity by creating almost documentary-style works, delivering explicit messages (often written) without the use of material effects or aesthetic intentions, which were sometimes on the verge of nonsensical.

Even though he defined himself as a painter, Ed Ruscha was also a photographer. This greatly contributed to his approach: "Seeing things photographically influenced my way of thinking and perceiving," he said. Thus, the work presented here, *Asphalt*

Valley #1, provides a textual photograph of the place of the same name. Effectively, photography per se, with its image capture, its colours, and its visual rendering already constitutes an interpretation. On the contrary, here, the form corresponds perfectly to the content, and the message focuses exclusively on the name of the place.

The words "Asphalt Valley", written one beneath the other in unadorned black capital letters, stand out on a plain, uniform beige background in acrylic paint. The middle letters of each word are partly hidden by a circular black spot in dry pigment, which seems to represent asphalt.

The work is the first in a series on the same theme, thus following the Pop Art principle of creating a series of images that each vary slightly from one another.

ASPIR

WALL

Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

Le petit cheval – circa 1964

Assemblage de jouets en plastique,
fils, tissus et paille
31 × 32 × 12 cm

Provenance:

Don de l'artiste à Maurice Rheims
À l'actuel propriétaire par descendance

*Assemblage of various plastic toys,
threads, fabrics and straw;
12 1/4 × 12 5/8 × 4 3/4 in.*

40 000 - 60 000 €





Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

Le petit cheval – circa 1964



Niki de Saint Phalle, *Cheval et la mariée*, 1963
 © Sprengel Museum, Hanovre
 © 2020 Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris

Fr

«Niki de Saint Phalle sculpte comme Arman accumule, comme Spoerri digère ses reliefs de repas dans de la résine époxy, comme Christo emballa, comme Hains et Villeglé collent déchirent et décollent, comme Tinguely soude et démonte». Comme le témoigne cet éloge des critiques d'art Jean-Louis Ferrier et Yann Le Pichon, les œuvres de Niki de Saint Phalle interpellent. Artiste autodidacte, elle se singularise par son originalité qui la différencie du corpus artistique de son époque.

Le Petit Cheval illustre parfaitement l'esthétique bigarrée de Niki de Saint Phalle. Faisant partie du bestiaire fétiche qui anime ses œuvres, l'animal est agrémenté d'un vaste choix d'objets hétéroclites récupérés par l'artiste, symbole d'une société de consommation outrancière. Ainsi, des morceaux de poupées et autres jouets d'enfant côtoient des éléments variés comme de larges bandes de tissu, des roses artificielles ou encore des filets. Ces rebuts trouvent alors une seconde vie. Le choix du sujet principal de la sculpture, un animal noble formé

de toutes pièces par des déchets, semble adresser un message fort : la puissance de l'imaginaire parvient à s'affranchir de la fonctionnalité et de l'usage temporel que l'homme attribue aux objets qui l'entourent. L'artiste se plaît également à incorporer plusieurs chevaux en plastique, véritable jeu de mise en abyme destiné à mieux identifier le sujet de son œuvre.

Puisant dans ses souvenirs, Niki de Saint Phalle présente aussi un des personnages des récits de son enfance. D'habitude monté par un chevalier, figure paternelle louée par ses valeurs et sa droiture, le cheval renverse ici ce schéma et devient personnage principal de son épopée, libéré de son maître dont les qualités ne sont que mythiques. Il rappelle ainsi que l'artiste cherche à renier par tous les moyens son passé familial pour créer ses propres héros, une quête que Niki de Saint Phalle ne cessera de réaffirmer au travers de ses séries phares, comme ses *Nanas*.

En

"Niki de Saint Phalle sculpts like Arman accumulates, like Spoerri ensnares the remains of meals in epoxy resin, like Christo wraps, like Hains and Villeglé stick, tear, and unstick, like Tinguely welds and dismantles." As we can tell from the homage of art critics Jean-Louis Ferrier and Yann Le Pichon, Niki de Saint-Phalle's works challenge the viewer. A self-taught artist, she was characterised by the originality that differentiated her from the artistic corpus of her time.

Le Petit Cheval perfectly illustrates Niki de Saint-Phalle's kaleidoscope aesthetics. A part of the fetish bestiary that brought life to her works, the animal is embellished by a large choice of miscellaneous objects recovered by the artist, the symbol of an outrageously consumerist society. Hence, pieces of dolls and other children's toys can be found alongside various elements such as wide strips of fabric, artificial roses, or nets. This waste material thus gains a new lease of life. The choice of the sculpture's main

subject, a noble animal entirely shaped out of rubbish, seems to send a strong message: the power of the imagination manages to free itself from the functionality and time-based use that man attributes to objects around him. The artist also delighted in including several plastic horses, a veritable mise en abyme that aims to better identify the subject of her work.

Drawing on her memories, Niki de Saint Phalle also presents one of the characters from her childhood stories. Here, the horse, generally mounted by a rider, a paternal figure lauded for his values and rectitude, reverses this schema and becomes the main character of its epic, freed of its master whose qualities are but mythical. It also reminds us that the artist sought, by all means, to break away from her family history in order to create her own heroes, a quest that Niki de Saint Phalle would constantly reiterate throughout her flagship series, such as her *Nanas*.



Marc QUINN

Né en 1964

Masai Mura ice sheet – 2009

Huile sur toile

Signée, datée et titrée au dos

«Marc Quinn, Masai Mura Ice Sheet, 2009»

169 × 255 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste

Vente, Hong Kong, Artcurial & Spink,

From Paris to Hong Kong, 5 octobre 2015,

lot 323

Acquis au cours de cette vente

par l'actuel propriétaire

Un certificat de Willstone Management

sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas;

signed, dated and titled on the reverse;

66 1/2 × 100 3/8 in.

80 000 - 120 000 €





Marc QUINN

Né en 1964

Masai Mura ice sheet – 2009

Fr

Né en 1964 à Londres, Marc Quinn étudie l'histoire de l'art à l'Université de Cambridge et débute sa carrière comme assistant de Barry Flanagan. C'est avec ce célèbre sculpteur qu'il apprend le moulage, la sculpture et réalise ses premières créations en 1983. Aux côtés des frères Chapman, Damien Hirst et d'autres artistes britanniques de la même génération, Marc Quinn forme les «YBA» ou «Young British Artists» au début des années 90, sorte de label et de collectif défendu par le collectionneur anglais Charles Saatchi qui présente les œuvres de ces artistes lors d'une exposition qui fit scandale «Sensation», et par le marchand d'art Jay Jopling, créateur de la galerie londonienne White Cube. Il participe ensuite à divers expositions, entre autres à la Tate Liverpool en 1995, au Victoria & Albert Museum de Londres en 2001, à la Biennale de Venise en 2003, à la Fondation Beyeler à Bâle en 2009 et au

Central Harbourfront à Hong Kong en mars 2015.

Marc Quinn est l'un des principaux représentants de l'art contemporain britannique et son œuvre traite pour l'essentiel de la métamorphose du corps dans le temps, de sa présence physique dans l'espace, de l'anxiété qu'il vit au sein de la culture et du dualisme qui définit la vie humaine (spirituelle et physique, cérébrale et sexuelle, en surface et en profondeur). Les œuvres de Marc Quinn font appel à des techniques différentes (sculpture, peinture, dessin ou photographie) et comptent certaines pièces éblouissantes, quoique controversées.

Dès 2007, Marc Quinn réalise des natures mortes, l'un des genres majeurs de l'histoire de l'art. Son rendu très méticuleux, presque hyperréaliste, en fait un tableau tout à fait contemporain. Ici l'artiste peint de façon charnelle le flamboiement

En

Born in London in 1964, Marc Quinn studied art history at the University of Cambridge and began his career as assistant to Barry Flanagan. He learned casting and sculpture with his first creations in 1983. Alongside the Chapman brothers, Damien Hirst and other British artists of the same generation, Marc Quinn created the "YBA" or "Young British Artists" movement in the early 90s, as a kind of label and collective defended by the British collector Charles Saatchi who presented the works of these artists in an exhibit, "Sensation", which caused a scandal, and the dealer Jay Jopling art, founder of the London gallery White Cube. Marc Quinn participated in various exhibits, including the Tate Liverpool in 1995, the Victoria & Albert Museum in London in 2001, the Venice Biennale in 2003, the Fondation

Beyeler in Basel in 2009, and the Central Harbourfront in Hong Kong March 2015.

Marc Quinn is one of the leading representatives of contemporary British art and much of his work deals with the metamorphosis of the body over time, its physical presence in space, anxiety it experiences in our culture, and the dualism that defines human life (spiritual and physical, sexual and cerebral, surface and depth). Works by Marc Quinn make use of different techniques (sculpture, painting, drawing or photography) and include many dazzling, albeit controversial, pieces

Since 2007, Marc Quinn has been creating still lifes, one of the major genres of art history. His very meticulous technique, almost hyper-realistic, makes it a very contemporary painting. Here the artist painted in a highly carnal way the blaze and

et l'abondance de la nature. Les fleurs (essentiellement des orchidées tachetées) apparaissent aux côtés de fruits (fraise et tomate cerise), le tout dans une explosion de couleurs. Quinn pense que «les orchidées sont comme de parfaites petites sculptures: elles sont pleines de couleurs, de formes intéressantes et de beauté». Le mot «orchidée» signifie en grec «testicule», en référence à la forme des tubercules de certaines orchidées, soulignant ainsi le caractère sexuel qui existe en tout être vivant. La composition ainsi que la couleur dominante rouge renvoie à une image dynamique et vibrante qui électrifie la surface du tableau. En

accentuant la volupté de tous ces éléments, Quinn veut faire de cette œuvre «une célébration de la couleur, de la vie et de la sensualité».

Par ailleurs, en peignant la beauté de la nature à travers ses fleurs et ses fruits, l'artiste les fige, empêchant ainsi leur décomposition et leur pourrissement naturels. En rassemblant des espèces qui ne pousseraient normalement pas ensemble, Quinn établit un lien entre la science et la consommation. À une époque où des sujets tels que la manipulation génétique, le clonage font débat, les fleurs de Quinn soulignent la fusion entre l'animé et l'inanimé et pointe du doigt le rôle interventionniste de la science.

the abundance of nature. Flowers (mainly spotted orchids) appear at the side of fruit (strawberries and cherry tomatoes), all in an explosion of color. Quinn thinks "orchids are like perfect little sculptures: they are full of colors, interesting shapes and beauty." The word "orchid" in Greek means "testicle" in reference to the shape of the tubers of certain orchids, emphasizing the sexual nature that is part of all living things. The composition and dominant red color creates a dynamic and vibrant image that electrifies the surface of the painting. By emphasizing the voluptuous feel of all these

elements, Quinn seeks to make this work "a celebration of color, life and sensuality."

Furthermore, painting the beauty of nature through its flowers and fruits, the artist freezes them, preventing decomposition and natural decay. By bringing together species that would not normally grow together, Quinn establishes a link between science and the consumer. At a time when issues such as genetic manipulation and cloning remain controversial, Quinn's flowers underline the merger between the animate and inanimate and refer to the interventionist role of science.



Marc Quinn, *Venus after Magellan (in the Night Garden)*, 2010
© Marc Quinn D.R.

ARTCURIAL



Paavo TYNELL (1890-1973)
Importante suspension mod. 9014 dite
« Snowflake Number 1 » serie Fantasia - 1947
Très rare exemplaire à 96 flocons

Estimation : 120 000 - 150 000 €



Rick OWENS (né en 1962)
Double Bubble, Banquette Double Récamier, 2007

Estimation : 30 000 - 40 000 €



Collection de design européen

DESIGN WEEK

Ventes aux enchères :

Mercredi 1^{er} juillet 2020 - 18h
Collection de Design européen
Jeudi 2 juillet 2020 - 18h & 20h
Design scandinave
Art Déco - Design

Contact :

Sabrina Dolla
+33 (0)1 42 99 16 40
sdolla@artcurial.com

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

www.artcurial.com

ARTCURIAL



J.R.
Wrinkles of the city, 2010
Signé, daté et titré sur
une étiquette au dos
186 × 201,50 cm

Estimation : 70 000 - 90 000 €

ART DES XX^e & XXI^e SIÈCLES

Ventes aux enchères :

Mercredi 1^{er} juillet 2020 - 16h
Limited Edition
Mercredi 8 & jeudi 9 juillet 2020
20h & 14h / 20h30 & 16h
Impressionniste & Moderne
Post-War & Contemporain
Jeudi 9 juillet 2020 - 19h
Urban & Pop Contemporain
Vendredi 10 juillet 2020 -14h
Collection Michou

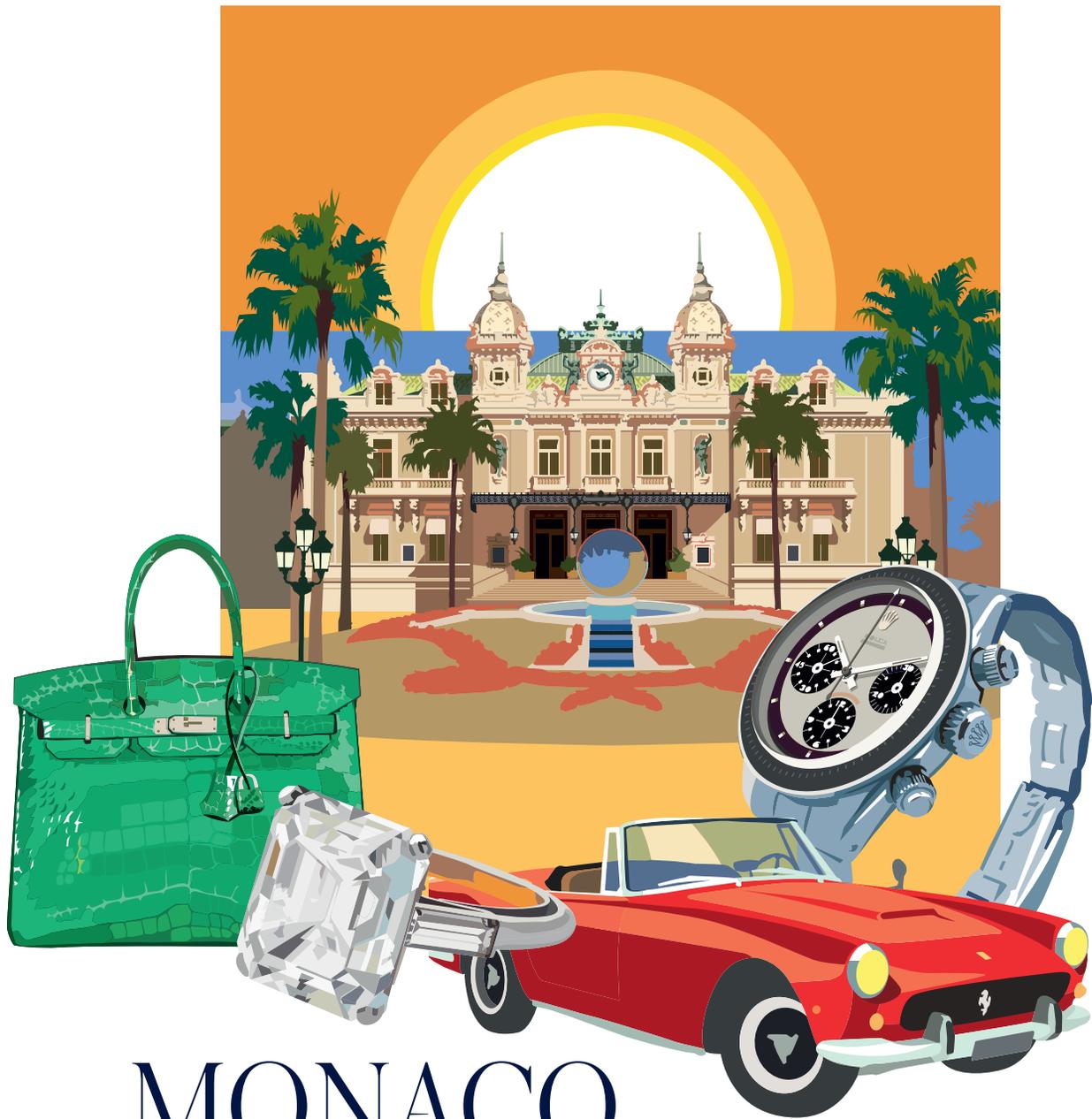
Contact :

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

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

www.artcurial.com

ARTCURIAL



MONACO AUCTION WEEK

Ventes aux enchères :

Dimanche 19 juillet 2020 - 15h & 19h

Hermès Summer Collection

Horlogerie De Collection

Lundi 20 juillet 2020 - 14h

Joallerie

Mardi 21 juillet 2020 - 17h

Artcurial Motorcars

Contact :

Bureau Monaco

Monte-Carlo Palace

3/9 boulevard des Moulins

98000 Monaco

+377 97 77 51 99

www.artcurial.com

MONACO SCULPTURES 2

ARMAN, ARP, CÉSAR,
BOURDELLE, BUGATTI, BURY,
DEACON, KAWS, LALANNE,
MAILLOL, RICKEY,
TAKIS, VENET...



VENTE AUX ENCHÈRES DE SCULPTURES
JUILLET 2021
HÔTEL HERMITAGE MONTE-CARLO

PARCOURS
DANS LES ÉTABLISSEMENTS
DE MONTE-CARLO
SOCIÉTÉ DES BAINS DE MER

Du 28 avril à fin juillet 2021

Bernar VENET (né en 1941)
212.5° Arc x 2 - 1990
520 x 450 cm
Acier roulé patiné
Pièce unique

ARTCURIAL

CONTACT : Louise Gréther monaco@artcurial.com
+337 97 77 51 99 www.artcurial.com



JOHN TAYLOR

LUXURY REAL ESTATE SINCE 1864



L2206CO - Mas Claude

LES PLUS BELLES TRANSACTIONS PORTENT TOUJOURS LA MÊME SIGNATURE

JOHN TAYLOR, UNE SOCIÉTÉ DU GROUPE ARTCURIAL

STEP INTO THE TALLEST AND WIDEST CABIN IN THE INDUSTRY.



The incomparable Falcon 6X cabin. 6-feet, 6-inches (1.98 m) tall, 8-feet, 6-inches (2.58 m) wide. With wide aisles. Large windows for panoramic views. High-speed connectivity. Whisper-quietness. Cutting-edge technology. Amazing.

Falcon 6X

WWW.FALCON6X.COM | FRANCE: +33 1 47 11 88 68 | USA: +1 201 541 4600

**DASSAULT
AVIATION**

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 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 chez Artcurial 15 rue Paul Bert, 94200 Ivry-sur-Seine

Le retrait s'effectue sur rendez-vous pris avec 48 heures d'avance auprès de accueilponthieu@artcurial.com.

Stockage gracieux jusqu'au 28 août 2020. Passé ce délai, des frais de stockage par lot et par semaine seront facturés, 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 (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 adress: _____

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
lal@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
sur rendez-vous pris auprès de
accueilponthieu@artcurial.com
(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 by appointment only contacting accueilponthieu@artcurial.com (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*
15 rue Paul Bert, 94200 Ivry-sur-Seine
Le retrait s'effectue sur rendez-vous pris avec un préavis de 48 heures d'avance auprès de jlaviolette@artcurial.com

• *Stockage gracieux jusqu'au 28 août. Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par semaine, toute semaine commencée est due en entier.*

• *All furniture and bulky objects may not be collected at Artcurial Furniture, as they are stored at 15 rue Paul Bert, 94200 Ivry-sur-Seine*
By appointment only at
jlaviolette@artcurial.com

• *The storage is free of charge until August 28th.*

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie 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_9_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 90th 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_9_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:

Nicolas Orłowski,
président directeur général

Mathieu Lamoure,
directeur général d'Artcurial Motorcars
Joséphine Dubois,
directeur administratif et financier

Directeur associé senior:
Martin Guesnet

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Mathieu Fournier
Bruno Jaubert
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-LeGrand
Hugues Sébilleau
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,
Natacha Dassault, Thierry Dassault,
Carole Fiquémont, Marie-Hélène Habert,
Nicolas Orłowski, Hervé Poulain

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

JOHN TAYLOR

Président Directeur Général :
Nicolas Orłowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
www.john-taylor.fr

FRANCE

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

Strasbourg
Frédéric Gasser
T. +33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.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
Miriam Krohne, directeur
Anja Bieg, assistante
Galeriestrasse 2 b
80539 Munich
T. +49 89 1891 3987

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

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

Italie
Emilie Volka, directeur
Lan Macabiau, assistante
Corso Venezia, 22 - 20121 Milano
T. +39 02 49 76 36 49

Monaco
Louise Gréther, directeur
Julie Moreau, assistante
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins 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
lijayi7@gmail.com

Israël

Philippe Cohen, consultant
T. +33 (0)1 77 50 96 97
pcohen@artcurial.com

Artcurial Maroc
Olivier Berman, directeur
Hugo Brami, spécialiste junior
Soraya Abid, directrice administrative
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
T. +212 524 20 78 20

ADMINISTRATION ET GESTION

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

**Comptabilité et administration
Comptabilité des ventes:**
Responsable: Sandra Campos
Julie Court, Audrey Couturier,
Nathalie Higuieret, Marine Langard,
Thomas Slim-Rey, Benjamin Salloum

Comptabilité générale:
Responsable: Virginie Boisseau,
Marion Bégat, Sandra Margueritat,
T. +33 (0)1 42 99 20 71

**Responsable administrative
des ressources humaines:**
Isabelle Chénais, 20 27
Assistante: Crina Mois, 20 79

Logistique et gestion des stocks
Directeur: Éric Pourchot
Mehdi Bouchekout, Clovis Cano,
Denis Chevallier, Lionel Lavergne,
Joël Lavoilette, Vincent Mauriol,
Lal Sellahannadi, Louis Sévin

Transport et douane
Responsable: Robin Sanderson, 16 57
shipping@artcurial.com
Marine Renault, 17 01
mrenault@artcurial.com

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Kristina Vrzests, 20 51
Pétronille Esclattier
Louise Guignard-Harvey
Emmanuelle Roncola
Diane Le Ster
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
Chef de projet marketing junior:
Marion Guerre, 64 38
Graphiste: Roxane Lhéoté, 20 10
Graphiste junior: Aline Meier, 20 88
Abonnements catalogues:
Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures
Chef de projet presse:
Anne-Laure Guérin, 20 86

DÉPARTEMENTS D'ART

**Archéologie
et Arts d'Orient**
Administrateur:
Lamia Içame, 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 / Design
Directeur:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste :
Cécile Tajan, 20 80
Catalogueur:
Alexandre Barbaise, 20 37
Administrateur:
Eliette Robinot, 16 24
Consultants:
Design italien :
Justine Despretz
Design Scandinave :
Aldric Speer
Expert Art Nouveau-Art Déco:
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:
Claire Bertrand, 20 52

**Curiosités, Céramiques
et Haute Époque**
Contact:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

Inventaires et Collections
Directeur:
Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires:
Vincent Heraud, 20 02
Administrateurs :
Thomas Loiseaux, 16 55
Pearl Metalia, 20 18
Consultants:
Catherine Heim

Livres et Manuscrits
Directeur:
Frédéric Harnisch
Administrateur :
Juliette Audet, 16 58

**Mobilier, Objets d'Art
du XVIII^e et XIX^e s.**
Directeur:
Isabelle Bresset
Céramiques, expert:
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts:
S.A.S. Déchaut-Stetten,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administrateur:
Charlotte Norton, 20 68

Montres
Directeur:
Marie Sanna-Legrand
Expert: Geoffroy Ader
Spécialiste junior:
Justine Lamarre, 20 39
Administrateur:
Sophie Dupont, 16 51

Orientalisme
Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Spécialiste junior:
Hugo Brami, 16 15

**Souvenirs Historiques
et Armes Anciennes**
Expert:
Gaëtan Brunel
Administrateur:
Juliette Leroy, 20 16

Ventes Généralistes
Contact:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

**Tableaux et Dessins
Anciens et du XIX^e s.**
Directeur:
Matthieu Fournier
Dessins Anciens, experts:
Bruno et Patrick de Bayser
Spécialiste: Elisabeth Bastier
Catalogueur: Matthias Ambroselli
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
Administrateurs catalogueurs:
Hermès Vintage
Alice Léger, 16 59
Fashion Arts
Clara Vivien
T. +33 1 58 56 38 12

**Client & Business Développement
des départements du XX^e siècle**
Salomé Pirson, 20 34

**Estampes,
Livres Illustrés
et Multiples**
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54

Photographie
Administrateur:
Vanessa Favre, 16 13

**Urban Art
Limited Edition**
Directeur:
Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28

Impressionniste & Moderne
Directeur:
Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Catalogueur: Florent Wanecq
Administrateur:
Élodie Landais, 20 84

Post-War & Contemporain
Directeur:
Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Catalogueur:
Sophie Cariguel
Administrateur:
Vanessa Favre, 16 13

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Isabelle Bresset
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain

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 : cdecroi@artcurial.com

Les numéros de téléphone
des collaborateurs d'Artcurial
se composent comme suit :
+33 1 42 99 xx xx

**Affilié
À International
Auctioneers**

V-201_9

ORDRE D'ACHAT ABSENTEE BID FORM

Art Moderne et Contemporain, vente du soir
Ventes n°4007 et n°3995
Mercredi 8 juillet 2020 - 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 be 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°45, Zao Wou-ki, 9.4.86, 1986
(détail) p.164

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Mercredi 8 juillet 2020 - 20h
artcurial.com



ARTCURIAL