

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mercredi 8 juin 2022 - 20h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris



ARTCURIAL



lot n°25, Auguste Herbin, *Composition*, 1937
(détail) p.84

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mercredi 8 juin 2022 - 20h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris



lot n°19, Suzanne Valadon, *Nature morte au chandelier et à la fontaine de faïence*, 1921
(détail) p.68

lot n°32, Jean-Paul Riopelle, *Doubs*, 1959
(détail) p.106



ARTS DES XX^e & 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



Christophe Person
Directeur
Art Contemporain Africain



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



Karine Castagna
Spécialiste Urban Art
et Limited Edition



Florent Wanecq
Spécialiste junior
Impressionniste & Moderne



Sophie Cariguel
Spécialiste junior
Post-War & Contemporain



Jessica Cavallero
Recherche et certificat
Art Moderne & Contemporain



Elodie Landais
Administratrice - catalogueur
Impressionniste & Moderne



Vanessa Favre
Catalogueur
Post-War & Contemporain



Florent Sinnah
Administrateur
Estampes, Urban Art
et Limited Edition



Margot Denis-Lutard
Administratrice - catalogueur
Art Contemporain Africain



Louise Eber
Recherche et certificat
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



Gerard Vidal
Représentant Espagne

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

ventes n°4201 et 4180

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphone pendant l'exposition

Pour les lots 1 à 28

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 84

Pour les lots 29 à 51

Tél. : +33 (0)1 42 99 16 13

Vendredi 3 juin

11h-19h

Samedi 4 juin

11h-18h

Dimanche 5 juin

14h-18h

Lundi 6 juin

11h-18h

Mardi 7 juin

11h-18h

Mercredi 8 juin

Sur rendez-vous

Lots 6 à 16, 22, 30 et 32 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).

Lots 6 to 16, 22, 30 and 32 (identified with the symbol **O) from outside the EU: in addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import fees will be charged (5.5 % of the hammer price).**

◇ L'adjudication du lot 3 est HT. La TVA, aux taux en vigueur de 20 %, s'ajoute à l'adjudication pour obtenir un prix TTC sur lequel est calculée la commission de vente TTC. Cette TVA est récupérable pour le professionnel français. Elle est remboursable pour un acheteur hors UE sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE ou pour un adjudicataire professionnel justifiant d'un numéro de TVA intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans l'État membre.

VENTES AUX ENCHÈRES

Mercredi 8 juin 2022 - 20h

Commissaire-priseur

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

Spécialistes juniors

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 Cavalero

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 08

jcavalero@artcurial.com

Catalogueur

Vanessa Favre

Tél. : +33 (0)1 42 99 16 13

vfavre@artcurial.com

Administratrice - catalogueur

Élodie Landais

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 84

elandais@artcurial.com

Administratrice junior

Louise Eber

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 48

leber@artcurial.com

◇ **Lot 3 is sold VAT excluded. The VAT can be refunded to any European company, providing a VAT registration number or proof the lot has been transported to his country of residence. The VAT will be reimbursed to any buyer residing outside the European Union, providing export papers duly signed and cleared by the French customs or from any other country member of the EU.**

Catalogue en ligne

www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 71

salesaccount@artcurial.com

Comptabilité vendeurs

Tél. : +33 (0)1 42 99 17 00

salesaccount@artcurial.com

Transport et douane

Tél. : +33(0)1 42 99 16 57

Tél. : +33 (0)1 42 99 16 37

shippingdt@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°42, Richard Serra, *Hollywood Lawn*, 1989
(détail) p.138

INDEX

B

BARRÉ, Martin - 46
BRASSAÏ - 26
BUFFET, Bernard - 27, 28
BUGATTI, Rembrandt - 21
BUREN, Daniel - 44

C

CÉSAR - 49
CHU, Teh-Chun - 34, 35, 37, 38
COMBAS, Robert - 50

D

DENIS, Maurice - 4
DUBUFFET, Jean - 29

G

GAUGUIN, Paul - 6 à 17
GLEIZES, Albert - 24

H

HELLEU, Paul-César - 1
HERBIN, Auguste - 25

F

FRIZE, Bernard - 47

K

KLOSSOWSKI, Pierre - 51
KUSAMA, Yayoi - 40

L

LAVIER, Bertrand - 43
LE PARC, Julio - 48
LOISEAU, Gustave - 2

M

MATHIEU, Georges - 39
MITCHELL, Joan - 31
MODIGLIANI, Amedeo - 22
MORELLET, François - 45

N

NEMOURS, Aurélie - 41

P

PISSARRO, Camille - 3

R

RIOPELLE, Jean-Paul - 30, 32

S

SERRA, Richard - 42

U

UTRILLO, Maurice - 18

V

VALADON, Suzanne - 19
VAN GOGH, Vincent - 5
VIEIRA DA SILVA, Maria - 33
VLAMINCK, Maurice de - 20, 23

Z

ZAO, Wou- Ki - 36

Crédits photographiques

Pour les artistes listés ci-dessous, le copyright est le suivant: © Adagp, Paris, 2022
Georges BRAQUE; Bernard BUFFET; Albert GLEIZES; Auguste HERBIN; Maurice UTRILLO; Maurice de VLAMINCK



lot n°27, Bernard Buffet, *Clown au chapeau haut de forme fond rouge*, 1961
p.88

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Lots 1 à 28

1

Paul-César HELLEU

1859-1927

Régate à Cowes

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Helleu»

54 × 71 cm

Provenance:

Vente Paris, M^e Thierry de Maigret,

25 juin 2014, lot 160

Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

Cette œuvre est répertoriée et reproduite en couleur au catalogue raisonné de Paul-César Helleu sur Internet (www.helleu.org) sous le n° d'inventaire APCH: HU1-6084.

Oil on canvas; signed lower right

21 1/4 × 28 in.

70 000 - 100 000 €



2

Gustave LOISEAU

1865-1935

Falaises de Saint-Jouin
près Étretat – 1908

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«G.Loiseau.08», titrée au dos

sur le châssis «Falaises de St Jouin -
près Etretat»

60,50 × 73,30 cm

Provenance:

Don de l'artiste au grand-père
des actuels propriétaires

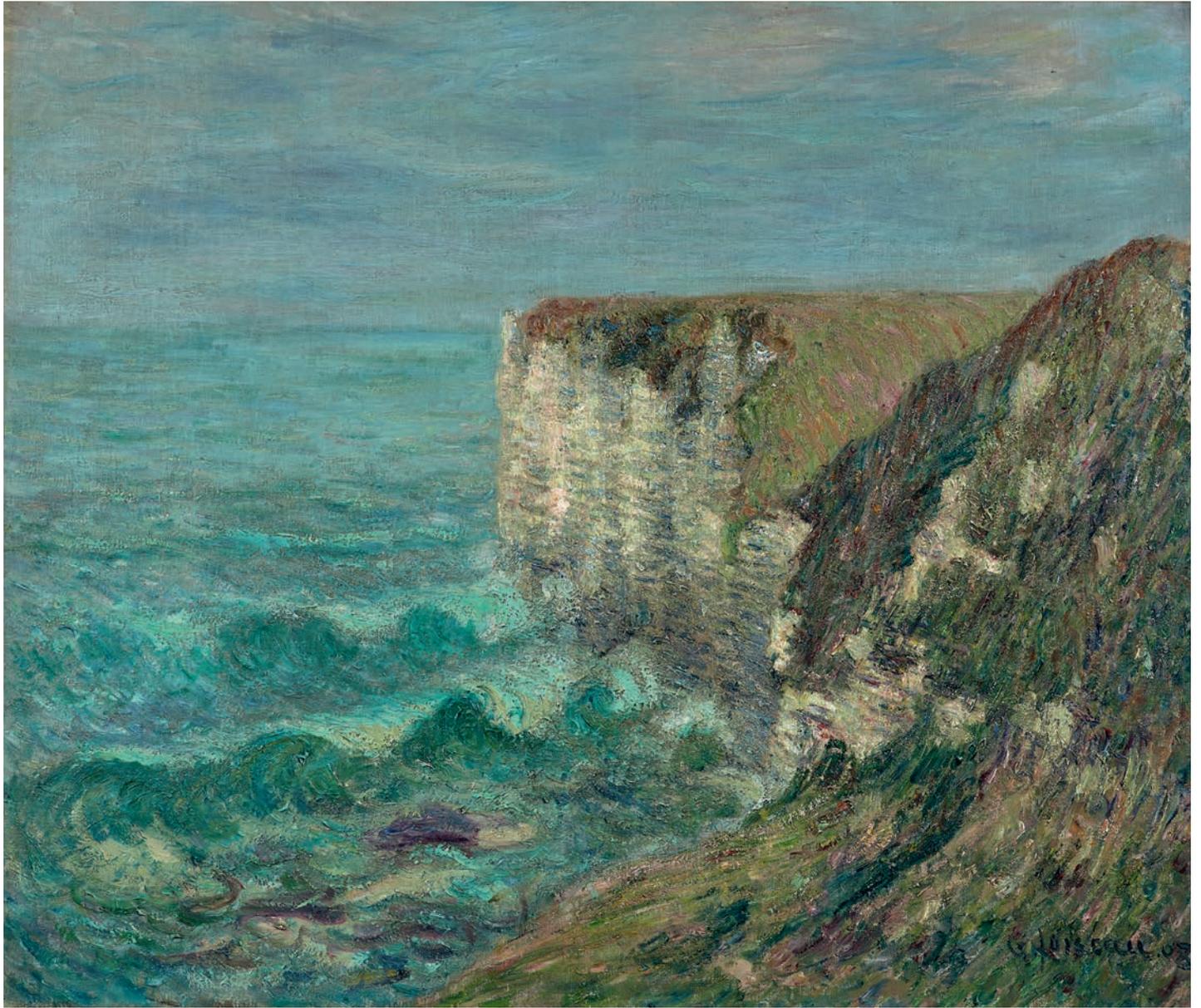
Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le catalogue raisonné des œuvres
de Gustave Loiseau actuellement en
préparation par Monsieur Didier Imbert.

Un avis d'inclusion de Monsieur Didier
Imbert sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed and dated lower
right, titled on the stretcher
23 7/8 × 28 7/8 in.*

50 000 - 70 000 €



Camille PISSARRO

1830-1903

La cour de la mère Rocque, Éragny – 1893

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«C.Pissarro 93»
45,50 × 38,50 cm

Provenance:

Acquis auprès de l'artiste
par Jean-Alfred Besnard, avant 1896
Madame Alfred Besnard et Jean Félix
Besnard, Montmorency
Vente Paris, Palais Galliera,
4 décembre 1972, lot 91
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Bibliographie:

L. Rodo Pissarro, L. Venturi, *Camille
Pissarro, Catalogue raisonné de l'œuvre
peint*, Paul Rosenberg Éditeur, Paris,
1939, n°852 p.200, reproduit en noir et
blanc dans le Tome II
J. Pissarro, C. Durand-Ruel Snollaerts,
*Pissarro, Catalogue critique des
peintures vol. III*, Wildenstein
Institute, Skira, Paris, 2005, n°1003,
reproduit en noir et blanc p.649

*Oil on canvas;
signed and dated lower right
17 7/8 × 15 1/8 in.*

150 000 - 250 000 €



4

Maurice DENIS

1870-1943

Portrait de Marie Gilbert – 1900

Huile sur toile
Signée en bas à gauche «MAVD»
118,50 × 57 cm

Provenance:

Vendu par l'artiste à Adrien Mithouard
Collection Jeanne et Adrien Mithouard
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:

Paris, Musée des Arts Décoratifs,
Exposition Maurice Denis 1888-1924,
avril-mai 1924, n°98

Bibliographie:

S. Barazzetti-Demoulin, *Maurice Denis*,
Grasset, Paris, 1945, p.225, 282
Cette œuvre sera incluse dans le
catalogue raisonné de l'Œuvre de Maurice
Denis actuellement en préparation par
Madame Claire Denis.

Un certificat numérique de Madame Claire
Denis sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower left
46 5/8 × 22 1/2 in.

120 000 - 180 000 €



Maurice DENIS

1870-1943

Portrait de Marie Gilbert – 1900

Fr

«Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées». Lorsque Maurice Denis, âgé de vingt ans, déclare avec vigueur qu'il ne cédera pas à la facilité, il formule avec ambition la thèse qui le suivra toute sa carrière. En effet, celui qui est surnommé «le nabi aux belles icônes» ne cessera de concilier le décor au sujet. Cet attrait pour le décoratif le mènera vers une attention particulière aux composantes essentielles du tableau (planéité, couleur, composition) ainsi qu'à l'exigence d'un contenu continuellement renouvelé.

Le tableau présenté ici constitue la parfaite synthèse de cette tension dialectique dont Maurice Denis fait son cheval de bataille. *Portrait de Marie Gilbert*, réalisé en 1900, place le sujet de Madame Marie Gilbert au cœur d'un décor champêtre qui la met réellement en scène. Proche de la philosophie nabi prônant un certain retour à l'imaginaire et une distanciation avec toute forme de réalisme, le tableau propose une lecture du sujet complètement subjective et onirique : Marie Gilbert semble presque flotter dans

le décor. Entourée du vert de la végétation et du bleu du ciel, elle se lie au contexte bucolique pour diffuser une image de la femme, belle, saine, incarnant des valeurs proches de la nature. L'espace, travaillé dans une perspective complètement libérée – propre aussi aux idées des nabis –, se laisse aller à la tentation des décors floraux qui parsèment le sol sans ordonnancement. Les couleurs à majorité froides du tableau sont rehaussées par les touches roses des fleurs du bouquet que tient Marie Gilbert et de ses joues. La pose adoptée par le personnage évoque la décontraction et sort du carcan des codes traditionnels du portrait.

Le choix de représenter Marie Gilbert s'inscrit dans la volonté d'évoquer les relations personnelles du peintre avec Georges de Traz (époux de Marie Gilbert, peintre, illustrateur, historien de l'art et auteur) et la famille des Mithouard (dont la descendance est l'actuelle propriétaire par succession). En effet, les deux familles – Denis et Mithouard – se lient d'amitié et séjournent ensemble à plusieurs reprises, notamment à Jersey en 1900, en Mayenne (à Pré-en-Paille et Orange) en 1900 et 1904 et en Italie en 1904.

En

“Remember that a picture, before being a battle horse, a female nude or some sort of anecdote, is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order.” At the age of 20, Maurice Denis energetically declared that he would not take the easy option, ambitiously formulating the thesis that would accompany him throughout his career. He was known as “the Nabi with the beautiful icons” as he always paid attention to integrating his setting with his subject. His attraction to the ornate led him to pay particular attention to his paintings’ fundamental components (flatness, colour, composition) and continually search for new content.

The painting presented here is the perfect synthesis of the dialectic tension that Maurice Denis made his hobbyhorse. *Portrait de Marie Gilbert*, painted in 1900, places the subject, Mrs Marie Gilbert, in the midst of a rural setting that really shows her off. Close to Nabi philosophy, which advocated a certain return to the imaginary and distancing from any form of realism, the painting gives us a completely

subjective and dreamlike reading of the subject. Marie Gilbert almost seems to be floating in her surroundings. Surrounded by the green of the vegetation and blue of the sky, she becomes a part of the bucolic setting, giving an image of a woman who is beautiful, healthy, and embodying values close to nature. We see the typical Nabi disregard for linear perspective, the space gives in to the temptation of the floral decorations that are scattered across the floor in no particular order. The work’s mainly cold colours are enhanced with the pink of the flowers in the bouquet that Marie Gilbert is holding and the pink of her cheeks. The character’s pose brings to mind relaxation and breaks away from traditional portraiture codes.

The choice of painting Marie Gilbert reflected the painter’s desire to touch on his personal relationship with Georges de Traz (Marie Gilbert’s husband, a painter, illustrator, art historian and author) and the Mithouard family (of whom one of the descendants is the current owner by right of succession). The two families – Denis and Mithouard

Maurice Denis peint plusieurs portraits de la famille. Celui de Marie ici présenté précède les trois œuvres représentant Yvonne Lerolle, fille du peintre et collectionneur Henry Lerolle grâce auquel il rencontre la famille Mithouard. Il est intéressant de reprendre les mots du peintre au sujet de la peinture d'Yvonne Lerolle qui est donc proche chronologiquement de *Portrait de Marie Gilbert*. «Faire le portrait d'Y en donnant de l'importance aux frondaisons, et reculer le petit arbre, pour qu'il devienne important et en même temps donner de la place aux petites figures. 1° arrêter une composition; 2° dessiner chaque partie ou partie essentielle; 3° remettre la composition sur toile avec les modifications, les taches de couleur; 4° dessiner à la craie, au fusain puis à l'essence et dans le ton local; 5° poncer et reprendre. Apporter autant de soin à chaque

opération. L'avantage de cette règle c'est de ne peindre qu'une fois, et de pouvoir faire chaque partie à part». Ce sens de l'organisation illustre parfaitement le résultat final du *Portrait de Marie Gilbert* déployant une rigueur palpable alors même que la légèreté du propos et l'imagination dans le traitement du sujet sont de mise.

Abolir la lisière entre beaux-arts et arts décoratifs, se servir de sujets personnels pour mieux s'affranchir de la réalité, tels sont les deux défis auxquels Maurice Denis se confronte avec brio dans *Portrait de Marie Gilbert*.

– became friends and holidayed together several times, in particular in Jersey in 1900, in Mayenne (at Pré-en-Paille and Orange) in 1900 and 1904 and in Italy in 1904.

Maurice Denis painted several portraits of the family. The one of Marie presented here was painted before the three works showing the painter's daughter Yvonne Lerolle, and art collector Henry Lerolle who introduced him to the Mithouard family. It is interesting to quote the painter's words on the subject of the painting of Yvonne Lerolle, which is therefore chronologically close to *Portrait de Marie Gilbert*. "Painting the portrait of Y whilst giving importance to the foliage and moving the little tree backwards so that it gains significance, and at the same time gives the small figures some space. 1° defining composition;

2° drawing each part or essential part; 3° transferring the composition to the canvas with any modifications, colour spots; 4° drawing with chalk, charcoal and oil paint, in local colours; 5° sanding and correcting. Taking equal care with each operation. The advantage of this rule is that you paint only once, and you can do each part separately." This sense of organisation is the perfect illustration of the final result of the *Portrait de Marie Gilbert*, which shows tangible discipline while the light-heartedness of the subject and the imagination used in its treatment are plain to see.

Abolishing the border between fine arts and decorative arts and using personal subjects in order to better move away from reality. These are two challenges that Maurice Denis successfully met in *Portrait de Marie Gilbert*.



Maurice Denis, *Yvonne Lerolle*, 1897
Huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris

5

Vincent VAN GOGH

1853-1890

Nature morte, cafetière en cuivre
et deux bols blancs (étude pour *Les
mangeurs de pomme de terre*) – 1885

Huile sur toile
23 × 34 cm

Provenance:

Collection Dr J.E Van der Meulen,
Utrecht

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:

Amsterdam, Van Gogh Museum, *De
aardappeleters*, juin-août 1993, n°30

Bibliographie:

Moderne Kunstwerken, année II,
1904, 8, n°59

Onze Kunst, année XVI, 1917,
tome XXXII, p. 22

J.B de la Faille, *L'œuvre de Vincent
Van Gogh, Catalogue raisonné*, Les
Éditions G. Van Oest, Paris, Bruxelles,
1928, n°202, reproduit en noir et blanc

L. van Tilborgh et al., *The potato
eaters by / De aardappeleters van
Vincent Van Gogh, Cahier Vincent 5*,
Rijksmuseum Van Gogh, Amsterdam, 1993,
n°30 p. 107, reproduit en couleur p. 96

J. Hulsker, *The New Complete Van
Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*,
Meulenhoff, Amsterdam, John Benjamins,
Philadelphie, 1996, n°738, reproduit
en noir et blanc p. 163

Cette œuvre, peinte à l'origine sur
panneau, a été transférée sur toile lors
de sa restauration, en 1991.

*This work, originally painted on panel,
was transferred on canvas at the time of
its restoration, in 1991*

Oil on canvas

9 × 13 ³/₈ in.

250 000 - 350 000 €



Vincent VAN GOGH

1853-1890

Nature morte, cafetière en cuivre
et deux bols blancs (étude pour *Les
mangeurs de pomme de terre*) – 1885



Vincent Van Gogh, *Les Mangeurs de pomme de terre*, 1885
Huile sur toile, Musée Van Gogh, Amsterdam

Fr

«Je sens tellement bien ce tableau que je peux littéralement le voir en rêve», s'exalte Vincent Van Gogh à propos de son œuvre *Les mangeurs de pommes de terre* conservée au Musée Van Gogh à Amsterdam. Réalisé en avril – mai 1885, ce chef d'œuvre est le résultat de plusieurs études et esquisses préliminaires (dont cinquante visages de paysans) qui ont chacune constitué une étape importante dans la construction du projet qu'il considère comme sa première œuvre «sérieuse».

Nature morte, cafetière en cuivre et deux bols blancs présentée ici, s'inscrit dans cette vaste dynamique de recherche et d'études pour *Les mangeurs de pommes de terre*. Le contexte de ce projet correspond à un moment complexe dans la vie du peintre qui doit faire face au décès de son père, le pasteur Van Gogh qui meurt d'une crise cardiaque en 1885. Suite à cela, Vincent est prié de quitter le presbytère familial (situé dans le village de Nuenen, Brabant aux

Pays Bas) où il est installé depuis 1882. Pendant ces deux années, les relations avec sa famille ne cessent de le miner, comme il en témoigne dans une lettre à son frère Théo en 1883: «Je suis profondément affligé en constatant qu'à mon retour à la maison, après deux ans d'absence, l'accueil a sans doute été on ne peut plus gentil et charmant mais qu'au fond rien, rien, rien n'a changé dans ce que je dois appeler leur aveuglement et leur incompréhension désespérante». L'artiste, qui manquait par ailleurs de place pour faire poser ses modèles dans la demeure familiale, part alors pour Anvers pour étudier à l'Académie. *Les mangeurs de pommes de terre* est achevé avant ce départ.

Pendant ces deux années à Nuenen, Van Gogh se consacre à la peinture de tisserands et de paysans travaillant la terre. Il puise son inspiration dans son quotidien direct puisqu'il loge au presbytère de son père mais également chez

En

“I can feel this painting to an extent where I can see it in my dreams”, exclaimed an exalted Vincent Van Gogh of his work *Les Mangeurs de Pommes de Terre* conserved at the Van Gogh Museum in Amsterdam. Painted in April – May 1885, this masterpiece is the result of several preliminary sketches and studies (including fifty drawings of peasants' faces) that were each an important milestone in the project he considered his first “serious” work.

Nature Morte, Cafetière en Cuivre et Deux Bols Blancs presented here is a part of the extensive research and studies for *Les Mangeurs de Pommes de Terre*. The project's context corresponds to a complicated time in the painter's life when he was dealing with the death of his father, Pastor Van Gogh, who died of a heart attack in 1885. Following that, Vincent was asked to leave the family presbytery (in

the village of Nuenen, Brabant in the Netherlands) where he had lived since 1882. During those two years, his relationship with his family had constantly worn him down, as we read in a letter to his brother Théo, written in 1883: “I am deeply distressed to see that upon my return home, after two years away, I received the kindest most amiable welcome but deep down, nothing, absolutely nothing at all had changed in what I can only call their hopeless lack of understanding and blindness”. The artist, who didn't have enough room for his models to stand for him in the family home posed, left for Antwerp to study at the Academy. He finished painting *Les Mangeurs de Pommes de Terre* before he left.

During his two years in Nuenen, Van Gogh focussed on painting peasants working the land and textile workers. He drew his inspiration from



Vincent Van Gogh, *Les Mangeurs de pomme de terre*, 1885
Huile sur toile, Kröller Muller Museum, Otterlo

Fr

l'habitant: mineurs, charbonniers ou tisserands, puis chez les De Grootte, une famille de paysans à qui il verse un faible loyer. Les œuvres de cette période constituent donc une source documentaire extrêmement précise et fidèle. Comme le peintre l'écrivit à son frère Théo (Lettre 405 N à Théo, août 1884), il peint «des visages rudes et plats, aux fronts bas et aux grosses lèvres, pas affilées, mais pleines et semblables à celles des tableaux de Millet». Van Gogh les représente à l'aide d'un mélange de couleurs qui rendrait leur carnation semblable à celle «d'une pomme de terre bien poussièreuse de terre et bien entendu pas épluchée», d'où le titre de l'œuvre finale qui lui apparaît un soir, alors qu'il passe devant la chaumière de la famille de Groot et qu'il entre pour s'y reposer. Saisi par l'obscurité qui règne à l'intérieur, il distingue progressivement les cinq figures familières campées autour d'un plat de pommes de terre fumant et mérité après une longue

journée de labeur, à la maigre clarté d'une lampe à pétrole suspendue au-dessus de la table. Il en fait alors part à Théo (Lettre 399 N): «Je reviens à l'instant de chez eux, j'ai même travaillé à la clarté de la lampe, bien que l'étude ait cette fois été établie de jour. Voici ce que la composition est devenue: J'ai peint cela sur une toile vraiment grande, et je crois, dans l'état où se trouve maintenant l'esquisse, que le tableau a de la vie».

La peinture présentée ici, *Nature morte, cafetière en cuivre et deux bols blancs* se situe au cœur d'un moment particulièrement charnière puisque Van Gogh prépare la version finale du tableau, après sa grande étude peinte début avril 1885 et conservée au Kröller Muller Museum à Otterlo. La nature morte concentre une tension importante le menant à un point d'inflexion déterminant puisque l'étude de la cafetière et des bols lui permet de passer de la description d'une scène où les bols sont quasiment absents

En

his daily life as he lived at his father's presbytery as well as with other families: miners, colliers, textile workers, and then with the De Grootte family, peasants to whom he paid a meagre rent. His works from this period are an accurate and precise source of information. The painter wrote to his brother, Théo (Letter 405 N to Théo, August 1884), that he painted "flat, rugged faces with, low foreheads, thick lips, not sharp-cut, but full and similar to those in Millet's works". Van Gogh used a mixture of hues to portray them, which made their skin colour resemble "a potato well-dusted in earth and, of course, not peeled". That is how the final work's title came to him one evening as he walked up to the de Groot's family's thatched cottage and went inside to rest. He was gripped by the darkness inside. Gradually, he made out the five familiar shapes sitting around a well-deserved dish of

steaming potatoes after a long day of labour in the wan light of an oil lamp hanging above the table. He told Théo about it (Letter 399 N): "I have just come back from their home. I even worked by lamplight. Although this time, I did the study by day. This is what the composition has become: I painted that on a very large piece of canvas and, I think, that in the current state of the sketch, the work has come to life".

The painting presented here, *Nature Morte, Cafetière en Cuivre et Deux Bols Blancs* was created at a crucial time for Van Gogh as he was preparing its final version, after his important study painted at the start of April 1885 and conserved at Kröller Muller Museum in Otterlo. Great tension is channelled into this still life work leading it to a decisive inflection point as the study of the coffee pot and the bowls allow him to go from the description of a scene where the

Vincent VAN GOGH

1853-1890

Nature morte, cafetière en cuivre et deux bols blancs (étude pour *Les mangeurs de pomme de terre*) – 1885



Vincent Van Gogh, *Portrait de femme au bonnet blanc*, étude pour *Les Mangeurs de pommes de terre*, 1885. Huile sur toile, Kroller Muller Museum, Otterlo

Fr

de la composition (étude) à celle où, au contraire, l'acte de servir le café occupe une place prépondérante dans le tableau final.

Dans la nature morte, les deux bols représentés sont étudiés avec précision. En effet, ils concentrent toute une réflexion sur la couleur: «Il n'y est pour ainsi dire pas employé de blanc une seule fois, mais simplement la couleur neutre qui se forme quand on mélange du rouge, du bleu de Paris et du jaune de Naples. Cette couleur est donc en soi un gris franc, mais elle fait blanc dans le tableau.» (Lettre 405 N à Théo). La tasse – le blanc du contenant et le noir du contenu – synthétise toute la réflexion de Van Gogh sur le contraste entre l'ombre et la lumière, qui, est, en vérité, le sujet pivot du tableau. En effet, les idées de Van Gogh sur la couleur sont longuement développées dans les lettres à son frère de cette période: «Comme le tableau par exemple auquel je suis en train de travailler diffère des éclairages

par lampes d'un Dou ou d'un Van Schendel – il n'est peut-être pas superflu de faire remarquer qu'une des plus belles choses réalisées par les peintres de ce siècle a été la représentation d'une OBSCURITÉ qui est néanmoins COULEUR». (Lettre 495 N à Théo). Puis, tout fonctionne comme si la cafetière se jouait des éclats de cette lumière véhiculée par les tasses luttant contre la pénombre ambiante. Les formes arrondies du cuivre captent les reflets, constituant eux-mêmes les contours de l'objet du quotidien.

Nature morte, cafetière en cuivre et deux bols blancs est une peinture capitale dans la réalisation de la grande fresque des mangeurs de pommes de terre. Alors que Van Gogh réalise de nombreux portraits de visages de paysans, les études sur ce sujet sont plus rares. Cette œuvre catalyse la formulation esthétique de la recherche de Van Gogh sur la lumière qui sera appliquée dans la peinture finale.

En

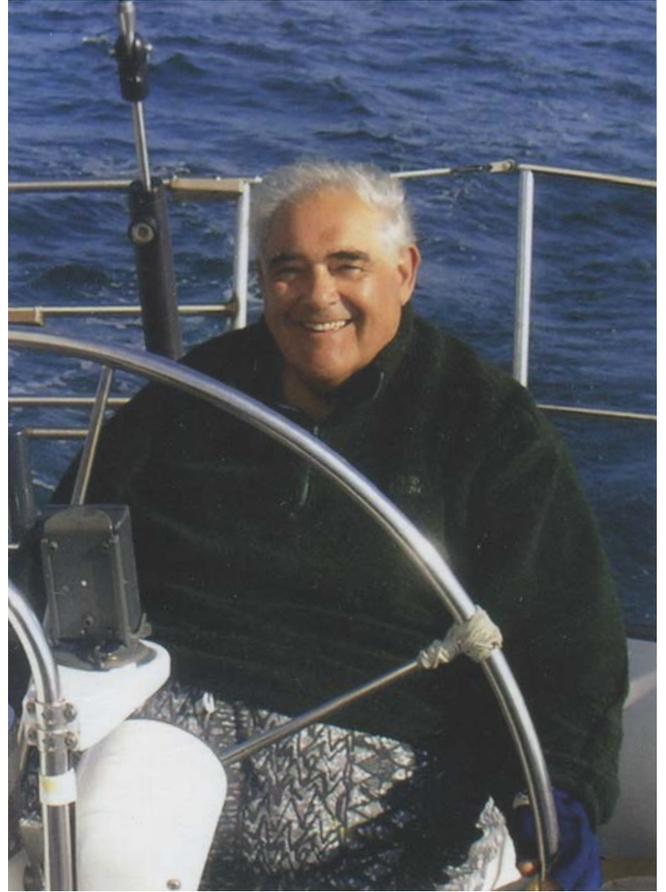
bowls are practically empty from the composition (study) to the scene where, on the contrary, the act of serving the coffee occupies a dominant position in the final painting.

In the still life, the two bowls portrayed are studied with great precision. Effectively, they synthesise a long period of reflection on colour: “For example, white isn't used once, just the neutral colour obtained from mixing red, Paris blue and Naples yellow. This colour itself is a true grey, but in the painting, it looks white.” (Letter 405 N to Théo). The cup – the white of the container and the black of the content – synthesise Van Gogh's thought on contrast between shade and light, which in truth, in this pivotal subject of the painting. Effectively, Van Gogh's ideas on colour were developed at length in the letters he wrote to his brother at the time: “As the painting I'm

working on is different to the lamp-lit works by Dou or Van Schendel – it is possibly not unnecessary to point out that one of the most beautiful things this century's painters have done is to represent DARKNESS that is still COLOUR.” (Letter 495 N to Théo). Then, everything works as if the coffee pot played with the burst of light spread by the cups, fighting against the surrounding darkness. The rounded forms of the copper capture the reflections, which themselves make up the outlines of the day-to-day object.

Nature Morte, Cafetière en Cuivre et Deux Bols Blancs was a decisive painting in the making of the large fresco of the potato eaters. Whilst Van Gogh did a number of portraits of peasants' faces, studies on the subject were scarcer. This work catalysed the aesthetic formulation of Van Gogh's research on light that he would apply to the final work.





Richard Kelton à la barre du voilier familial
Archives familiales

*Paul Gauguin,
de la Bretagne
au Pacifique
Collection Richard Kelton, États-Unis*

Amoureux du Pacifique, Richard Kelton ne se contenta pas d'en admirer l'immensité ou même d'en affronter les tempétueuses colères à bord de son voilier, il en fit le centre de gravité de sa curiosité voyageuse, la scène grandiose du jeu de ses passions vagabondes.

L'océan qu'il chérissait était la précieuse boussole qui guidait cet explorateur artistique vers les rencontres décisives qui façonnèrent l'histoire de ses collections. Il les enrichissait comme un cartographe trace les contours d'une île fraîchement découverte. Chaque œuvre était une escale, une *terra incognita* à explorer sur la route d'une expédition au long cours.

Il découvrit ainsi les artistes aborigènes d'Australie qu'il collectionna dès 1979, défendit avec ardeur et montra le plus souvent possible au travers notamment de sa fondation, constituant alors le plus important ensemble en mains privées.

Il aimait aussi explorer le Canton du XVIII^e siècle, celui des marchands Honges et du florissant comptoir de la Compagnie britannique des Indes orientales d'où les trésors chinois partaient pour garnir le plus riches collections européennes.

Son esprit aventureux l'emmenait également sur le bateau *Resolution* du Capitaine Cook où, dans sa cabine, le peintre William Hodges esquissait les premiers traits d'une vue topographique de la baie enchantée qu'il avait sous les yeux.

Le périple imaginaire du collectionneur devait nécessairement le conduire à Tahiti ou aux Marquises où, tel un Victor Ségualen moderne, il découvrit Paul Gauguin.

Il aborda cet étrange monument avec l'insatiable appétit de celui qui veut tout connaître, cette quête vertigineuse était bien un défi à la mesure de cet esprit aventureux.

Comme un enquêteur patient et méticuleux, loin de se limiter aux dernières années polynésiennes, Richard Kelton posa son regard exigeant sur tout le parcours de l'artiste, suivant les méandres de ce fleuve sinueux jusqu'à sa source. Peinture, dessin, sculpture, gravure ou encore céramique, le collectionneur ne négligea non plus aucun médium pour se tenir au plus près des élans et errances du créateur et écrire ainsi le journal de bord intime et sensible de la révolution Gauguin.

Onze lots de Paul Gauguin sont présentés ici, brossant plus de quinze années de production, de 1881 à 1899 et une extraordinaire variété de media, avec des peintures, des dessins mais aussi des sculptures, céramiques, estampes et objets. Ce véritable voyage au sein de l'univers gauguinien propose une invitation à entrer au sein même de l'intimité du travail du grand maître.

Les années jalonnant ce parcours correspondent à une vaste période dont le début concorde avec les frémissements du jeune Gauguin qui décide en 1882, alors âgé de 34 ans, d'abandonner son emploi de courtier en bourse pour se consacrer exclusivement à la peinture – qu'il pratique déjà grâce à son tuteur et amateur d'art Gustave Arosa qui l'introduit auprès des impressionnistes dès 1874.

Richard Kelton, who loved the Pacific, did not just admire its immensity or even brave its tempestuous anger on board his yacht, but he made it the centre of gravity of his travelling curiosity, the grand stage for the play of his wandering obsessions.

The ocean he loved was the precious compass that guided this artistic explorer towards the decisive encounters that would shape the history of his collections. He added to them like a cartographer traces the contours of a newly discovered island. Each work was a stopover, a *terra incognita* to be explored on the route of a long distance expedition.

In this way, he discovered the Aboriginal artists of Australia, whose work he started to collect in 1979, defending it vehemently and exhibiting as often as possible through his foundation, amongst others, while also building up at the time the largest collection in private hands.

He also enjoyed exploring 18th century Canton, the land of Hong merchants and the flourishing post of the British East India Company from which Chinese treasure left to enhance the wealthiest European collections.

His adventurous spirit also brought him on board Captain Cook's ship *Resolution* on which the painter William Hodges sketched the first lines of a topographical view of the enchanting bay he saw from his cabin.

The collector's imaginary voyage would necessarily have led him to Tahiti or the Marquesas Islands where, like a modern

Victor Ségualen, he discovered Paul Gauguin. He approached this strange monument with the insatiable appetite of someone who wants to know everything, this vertiginous quest was a challenge commensurate with this adventurous spirit.

Like a patient and meticulous investigator, far from limiting himself to the final Polynesian years, Richard Kelton's demanding gaze fell on the artist's entire career, following the meanders of the sinuous river up to its source. Painting, drawing, sculpture, prints, and even ceramics, the collector did not neglect any medium to keep himself as close to the artist's impulses and wanderings and in this way to write a sensitive personal diary of the Gauguin revolution.

Eleven lots by Paul Gauguin are presented here, covering over fifteen years of production, from 1881 to 1899 and an extraordinary variety of media, with paintings and drawings, in addition to sculptures, ceramics, prints, and objects. This voyage through Gauguin's universe is an invitation to enter the intimacy of this great master's work.

The years through which this path travels correspond to a vast period. The start coincides with the stirrings of the young Gauguin who decided at the age of 34, in 1882, to abandon his job as a stockbroker to devote himself exclusively to painting, which he had already been practicing thanks to his tutor, the connoisseur Gustave Arosa who had introduced him to the Impressionists as early as 1874.

○ 6

Paul GAUGUIN

1848-1903

Feu de joie

Huile sur toile
31 × 46 cm

Provenance:

Vente Paris, Hôtel Drouot, 18 février
1895, lot 36 (acheté par Maxime Maufra)
Émile Maufra, Levallois-Perret,
puis par descendance
Vente Paris, Four Seasons
Hôtel George V, 12 juin 2002, lot 13
Vente Saint-Martin de Crau, Baille
Beauvois Art Conseil, 25-26 mai 2003
Vente Marseille, Palais du Pharo,
Aubagne Enchères, 8 juillet 2003,
lot 271
The Kelton Collection, États-Unis

Exposition:

Pont-Aven, *Commémoration du
Cinquantième de la mort de Gauguin*,
1953, n°2
Paris, *Salon d'Automne*, 1953, n°20
Quimper, Musée des Beaux-Arts, *Hommage
à Sérusier et aux peintres du Groupe
de Pont-Aven*, 1958, n°47
Paris, Galerie Charpentier, *Gauguin*,
1960, n°26
Munich, Haus der Kunst, *Gauguin*,
1960, n°31
Saint-Denis, Musée d'Histoire et d'Art,
La Bretagne, 1961, n°20
Tokyo, Grand Magasin Seibu, Kyoto, Musée
National d'Art Moderne, Fukuoka, Centre
culturel de la Préfecture, *Paul Gauguin*,
août-décembre 1969, n°12
Rome, Complesso del Vittoriano,
Paul Gauguin: artista di mito e sogno,
octobre 2007 - février 2008, n°67
p. 278, reproduit en couleur p. 279

Bibliographie:

L. Van Dovski, *Gauguin*, 1950, n°293,
p.349
G.Wildenstein, *Gauguin, Catalogue
raisonné Vol.I*, Éditions Études
et documents, Paris, 1964, n°493,
reproduit en noir et blanc p.199
Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné digital Gauguin actuellement en
préparation par le Wildenstein Plattner
Institute.

Un avis d'inclusion du Wildenstein
Institute sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas

12 1/4 × 18 1/8 in.

120 000 - 150 000 €



Paul GAUGUIN

1848-1903

Feu de joie

Fr

Feu de joie est une toile charnière dans le corpus de Paul Gauguin. Georges Wildenstein la date de 1892 – premier séjour de l'artiste à Tahiti – quand d'autres historiens (Nacenta et Leymarie entre autres) l'inscrivent lors du premier séjour de Gauguin à Pont-Aven en 1886. Cette dernière hypothèse semble la plus probable tant le sujet, l'écriture et le paysage ici décrit ont peu de points communs avec les œuvres tahitiennes. On y voit une large lande au crépuscule animée par un grand feu qui rappelle ceux de la Saint-Jean marquant la fin des récoltes. Le vent est figuré par les grands mouvements de nuages dans le ciel au couchant, et les hautes flammes

entretenu par la toute-puissance de ses courants. Si cette œuvre s'inscrit encore par son exécution dans la veine impressionniste, elle marque également un tournant par l'esprit symboliste qui l'anime, la suggestion d'un rêve, la forme sensible d'une idée celle de la fin d'un temps pour laisser la promesse après la nuit de l'émergence d'une nouvelle vie. Présentée sous le numéro 36 du catalogue à la vente qu'organisa Paul Gauguin le 18 février 1895 à l'Hôtel Drouot afin de financer son second (et dernier) voyage à Tahiti, cette toile fut acquise 110 fr par Maxime Maufra, peintre et ami proche de l'artiste.

En

Feu de Joie is a transitional painting in Paul Gauguin's career. Georges Wildenstein dates it to 1892, the artist's first period in Tahiti, while other experts (including Nacenta and Leymarie) place it during Gauguin's first visit to Pont-Aven in 1886. This second hypothesis appears to be the most likely as the subject, handling, and landscape described here have little in common with the Tahitian works. The broad heath at dusk can be seen, enlivened by a large fire that is reminiscent of St. John's fires marking the end of harvests. The wind is indicated by broad movements in the clouds of the

western sky, and the high flames maintained by the strong power of the gusts. If the manner of this work is still in the Impressionist vein, it also marks a turn towards the Symbolist spirit which animates it, the suggestion of a dream, the sensitive form of an idea, that of the end of a time giving the promise, after the night, of the emergence of a new life. Presented under lot 36 of the catalogue for the auction organized by Paul Gauguin on 18 February 1895 to finance his second (and last) voyage to Tahiti, this painting was bought for 110 francs by Maxime Maufra, a painter and close friend of the artist.







○ 7

Paul GAUGUIN

1848-1903

Veillard debout (Bibi La Purée)

Circa 1888-1890

Bois et peinture verte, pièce unique
Signé en bas à droite «P Go»
Hauteur: 30 cm

Provenance:

Probablement Émile Schuffenecker, Paris
Amédée Schuffenecker, Paris, 1919
Vente Amsterdam, Mak, 21-22 décembre
1926, lot 311 (titré *Épave humaine*)
J.B de la Faille, Paris, 1926
Galerie St Etienne, New York, circa 1946
Arthur L. Feldman, Cleveland, circa 1975
Vente New York, Christie's Manson
& Woods, 13 mai 1980, lot 27
(titré *L'Épave humaine*)
Thomas Colville Fine Paintings,
New Haven
The Kelton Collection, États-Unis

Exposition:

New York, Wildenstein & Co., *A Loan
Exhibition of Paul Gauguin for the
Benefit of the New York Infirmary*,
avril-mai 1946, n°58 p. 78
New York, Wildenstein & Co., *A Loan
Exhibition of Paul Gauguin for the
Benefit of the Citizen's Committee for
the Children of New York City*, avril-mai
1956, n°101 p. 24 (titré *L'Épave humaine*)
Toronto, Art Gallery of Ontario,
*Gauguin to Moore, Primitivism in Modern
Sculpture*, novembre 1981 - janvier 1982,
n°7 p. 31-32, reproduit (titré *Standing
figure of an old woman*)
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek,
Paul Gauguin, mai-décembre 1988
Rome, Complesso del Vittoriano,
Paul Gauguin: artista di mito e sogno,
octobre 2007 - février 2008, n°29 p. 208
reproduit en couleur p. 124, 126, 127,
209 (titré *Roi la Furie/Épave humaine*)

Bibliographie:

Paul Gauguin, «Artist's unhappy life
is now a Legend», in *Life Magazine*,
13 décembre 1954, reproduit p.60
C.Gray, *Sculpture and ceramics of
Paul Gauguin*, The John Hopkins Press,
Baltimore, 1963, n°77, reproduit en noir
blanc p. 196 (titré *Standing figure
of an old woman*)
Z. Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious
Themes*, thèse de la Hebrew University,
Jérusalem, 1969; rééditée avec quelques
modifications à New York et Londres,
Garland Publishing, 1985, p. 173,
note 103
V. Jirat-Wasiutynski, *Gauguin in the
Context of Symbolism* (thèse, Princeton
University, 1975), rééd. microfilmée
Xerox University Microfilms, Ann Arbor
(Michigan), 1993, p. 321
D. W. Druick, P. Zegers, «Le kampong
et la pagode», in *Actes du colloque
Gauguin, musée d'Orsay. 11-13 janvier
1989, musée d'Orsay-École du Louvre*,
Paris, 1991, p. 120 (ill.), 121.
Ch. Stuckey, «L'énigme des pieds
coupés», *Actes du colloque Gauguin,
musée d'Orsay. 11-13 janvier 1989*,
musée d'Orsay-École du Louvre,
La Documentation Française, Paris,
1991, p. 53
Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné digital Gauguin actuellement en
préparation par le Wildenstein Plattner
Institute.
Un avis d'inclusion du Wildenstein
Plattner Institute sera remis à
l'acquéreur.

**Wood and green paint; signed lower right
Height: 11 ³/₄ in.**

150 000 - 250 000 €

Paul GAUGUIN

1848-1903

Vieillard debout (Bibi La Purée)

Circa 1888-1890



Auguste Rodin, *Celle qui fut la belle Heaulmière*, 1883-1885. Bronze, Musée Rodin, Paris



Moai Kavakava, Îles de Pâques, XIX^e siècle
Bois, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti,
Buenos Aires

Fr

Puissante et troublante, *Vieillard debout* est une œuvre singulière dans le corpus des sculptures de Gauguin. Malgré une documentation lacunaire, les spécialistes s'accordent à la dater autour 1888-1890.

Cette sculpture a d'ailleurs été considérée par certains comme le pendant de la statuette de *Martiniquaise*. Ce duo serait une nouvelle illustration d'une des grandes obsessions de Gauguin autour de l'éphémère jeunesse et de la vieillesse inéluctable. On retrouve ainsi rassemblées ces deux figures antagonistes dans le *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* mais également dans le mystérieux bas-relief *Soyez amoureuses, vous serez heureuses* où la figure sur la droite évoque singulièrement l'*Épave humaine*.

Cette représentation radicale du délabrement de la vieillesse rappelle évidemment les travaux contemporains d'Auguste Rodin et de Camille Claudel avec *Celle qui fut la belle Heaulmière* et le *Torse de Clotho* mais c'est probablement ailleurs que Gauguin puise son inspiration. Folklore breton, souvenir antillais, japonisme, le créateur nourrit déjà largement son art de ses voyages; peut-être regarde-t-il encore ailleurs avec *Vieillard debout*. La sculpture présente en effet d'étonnantes similitudes avec les Moai Kavakava de l'île de Pâques. Peut-être Gauguin a-t-il pu en admirer à l'exposition universelle de Paris 1889, et peut-être rêvait-il déjà du Pacifique, sa dernière destination.

En

Powerful and troubling, *Vieillard debout* is an unusual work in the corpus of sculptures by Gauguin. Despite a lack of documentation, experts agree on dating it around 1888-1890.

This sculpture has in addition been considered by some to be the pendant to the *Martiniquaise* statuette. This duo could be a new illustration of one of Gauguin's great obsessions around ephemeral youth and inevitable old age. These two antagonistic figures are similarly brought together in *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?* but also in the mysterious bas-relief *Soyez Amoureuses, vous serez Heureuses*, where the figure on the right clearly evokes l'*Épave Humaine*.

This radical depiction of the decrepitude of old age of course recalls the contemporary works of Auguste Rodin and Camille Claudel with *Celle qui fut la Belle Heaulmière* and *Torse de Clotho*, but Gauguin probably drew inspiration from elsewhere. Breton folklore, memories from the Antilles, Japonism, he was already cultivating his art from his voyages. Perhaps he was looking in yet another direction with *Vieillard debout*. The sculpture in fact shows surprising similarities with the Moai Kavakava from Easter Island. Gauguin could have admired these at the Paris Universal Exposition of 1889, and he may already have been dreaming of the Pacific, his final destination.



○ 8

Paul GAUGUIN

1848-1903

Portrait de Meyer De Haan
ou Mélancolie – circa 1889

Encre de Chine et crayon sur papier
29,80 × 19,10 cm

Provenance:

Collection Charles Vignier, Paris
Vente Paris, Hôtel Drouot, 21 mai 1931,
lot 104 (titré *Portrait d'homme*)
Victor Simon, France
Gallerien Thannhauser, Berlin
J.K.Thannhauser, New York
Erna Futter, New York
Vente New York, Christie's,
15 mai 1986, lot 115
Kunsthandel Ivo Bouwman, La Haye
The Kelton Collection, États-Unis

Exposition:

Bâle, Kunsthalle Basel, *Ausstellung
Gauguin*, juillet-août 1928, n°204, p.29
Berlin, Galerie Thannhauser, *Paul
Gauguin*, octobre 1928, n°180, p.15
Amsterdam, Jewish Historical Museum,
Paris, Musée d'Orsay, Quimper, Musée
des Beaux-Arts, *Meijer de Haan, A Master
Revealed*, octobre 2009 - octobre 2010

Bibliographie:

A. Cariou, *Dessins de Gauguin*,
Éditions Hazan, Paris 2017, p.116
J. Hargrove, «Gauguin's Maverick Sage:
Jacob Meijer de Haan», in *Van Gogh
Studies 3*, Van Gogh Museum, Amsterdam,
2010, n°3, reproduit en noir et blanc
p. 91
V. Merlhès, «LABOR. Painters at play
at Le Pouldu» in *Gauguin's Nirvana,
Painters at Le Pouldu 1889-1890*,
catalogue d'exposition, Wadsworth
Atheneum Museum, Hartford, 2001,
reproduit p. 99
Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné digital Gauguin actuellement en
préparation par le Wildenstein Plattner
Institute.

Un avis d'inclusion du Wildenstein
Plattner Institute sera remis à
l'acquéreur.

India ink and pencil on paper
11 3/4 × 7 1/2 in.

25 000 - 35 000 €



○ 9

Paul GAUGUIN

1848-1903

Le fils de l'artiste – circa 1884

Pastel et fusain sur papier
29,50 × 23,20 cm

Provenance:

World House Galleries, New York
(acquis en 1959)
Collection Donald & Ann Farber, New York
Vente New York, Sotheby's,
6 novembre 2015, lot 207
The Kelton Collection, États-Unis

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné digital Gauguin actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

Pastel and charcoal on paper
11.61 × 9.13 in.

15 000 - 20 000 €

Fr

En

Fils de l'artiste couché (fusain sur papier, lot 10 de notre vente) et *Le fils de l'artiste* (circa 1884, pastel et crayon noir sur papier) sont deux dessins représentant probablement Émile, Clovis ou Jean (né en 1881), fils de l'artiste. En dessinant sa famille proche, Paul Gauguin nous fait pénétrer directement dans son intimité.

Dans son ouvrage consacré aux dessins de Gauguin, André Cariou développe l'importance capitale des dessins dans l'évolution de l'artiste, en particulier pendant cette période et celle qui lui succède. Ici même, le passage des petites touches dans *Fils de l'artiste couché* à l'insertion de la couleur dans *Le fils de l'artiste* traitant d'un sujet similaire, laisse envisager la synthèse autodidacte que Gauguin entreprend en regardant les grandes figures dessinées de Degas tout comme les raccourcis créatifs des estampes japonaises.

Fils de l'Artiste Couché (charcoal on paper, lot 10 of our sale) and *Le Fils de l'Artiste* (circa 1884, pastel and black crayon on paper) are two drawings that probably show Émile, Clovis or Jean (born in 1881), the artist's sons. In drawing his immediate family, Paul Gauguin allows us a direct view of his intimate life.

In his publication on Gauguin's drawings, André Cariou has discussed the fundamental importance of these works in his artistic development, especially during this period and the one following. Here, the move from small strokes of the charcoal in *Fils de l'Artiste Couché* to the addition of colour in *Le Fils de l'Artiste*, which shows a similar subject, hints at the self-taught combination created by Gauguin on looking at both Degas' large drawn figures and the creative foreshortening of Japanese prints.



○ 10

Paul GAUGUIN

1848-1903

Fils de l'artiste couché

Fusain sur papier bleu-gris
20 × 27 cm

Au verso

Tête de bébé endormi

Fusain

Provenance:

Mette Gauguin, Copenhague
Don de celle-ci à son neveu Peter Urban
Gad, avant 1926
Ms. Urban Gad, circa 1948
Vente Copenhague, Arne Bruun Rasmuseen,
29-30 mai 1969, lot 277
Vente New York, Sotheby's Parke-Bernet,
19 mai 1983, lot 204
The Art Emporium, Vancouver
Vente New York, Christie's,
15 novembre 1990, lot 104
Vente New York, Christie's,
4 novembre 2004, lot 106
The Kelton Collection, États-Unis

Exposition:

Oslo, Nasjonalgalleriet, Stockholm,
Nationalmuseum, Copenhague, Glyptotek,
*Gauguin dans les collections
scandinaves*, mars-mai 1926, n°42
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek,
Paul Gauguin, mai-juin 1948, n°64
Rome, Complesso del Vittoriano,
Paul Gauguin: artista di mito e sogno,
octobre 2007 - février 2008, n°9 p. 168
reproduit en couleur p. 169
Taiwan, Taipei Fine Art Museum, *Gauguin,
Elsewhere*, septembre 2010 - février
2011

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné digital Gauguin actuellement en
préparation par le Wildenstein Plattner
Institute.

Un avis du Wildenstein Institute
en date du 24 septembre 2004 sera remis
à l'acquéreur.

*Charcoal on blue-grey paper;
on the reverse, charcoal
7.87 × 10.63 in.*

18 000 - 25 000 €



Verso



○ 11

Paul GAUGUIN

1848-1903

Femme assise – 1881

Fusain et crayon sur papier gris
Inscription en bas à droite
«Madame Dupuis, l'amie de Paul Gauguin,
dessinée 1881 Avril»
23,90 × 19,50 cm

Au verso

Jeune garçon

Fusain et crayon

Provenance:

Collection particulière, Danemark,
puis par descendance
Vente Londres, Sotheby's, 1^{er} mars 2018,
lot 402
The Kelton Collection, États-Unis

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné digital Gauguin actuellement en
préparation par le Wildenstein Plattner
Institute, sous le n°18.02.08/2017

Un avis d'inclusion du Wildenstein
Plattner Institute sera remis à
l'acquéreur.

*Charcoal and pencil on grey paper;
inscription lower right;
on the reverse, charcoal and pencil
9 3/8 × 7 5/8 in.*

18 000 - 25 000 €



Recto

Fr

En

Femme assise et jeune garçon, réalisé en 1881 est un dessin recto-verso au fusain et crayon sur papier représentant une femme âgée, portant lunettes et fichu, absorbée dans la lecture, les yeux rivés sur le papier (le dessin est annoté indiquant «Madame Dupuis, amie de Paul Gauguin»). La seconde partie du dessin est consacrée à la représentation d'un jeune garçon. Il est intéressant de noter qu'avec le trait, Gauguin semble chercher à synthétiser le sujet. Aussi, la femme âgée est beaucoup plus noircie, plus travaillée comme pour marquer le passage du temps, alors que le jeune garçon est esquissé en quelques lignes seulement.

Femme Assise et Jeune Garçon, created in 1881 is a double-sided drawing in charcoal and graphite on paper showing an old woman, wearing glasses and neckerchief, absorbed reading, eyes glued to the paper (the drawing is annotated, indicating "Madame Dupuis, amie de Paul Gauguin"). The second section of the drawing shows a young boy. With the line, Gauguin seems to be seeking to blend with the subject. The old woman is much darker, more highly worked, as if to mark the passing of time, while the boy is sketched with only a few lines.





○ 12

Paul GAUGUIN

1848-1903

Poignée d'éventail aux narcisses
avec danseuse de Degas
Circa 1884-1885

Bois sculpté peint
Hauteur: 27,90 cm

Provenance:

Mette Gauguin
Herbert D Schimmel, 1986
Vente New York, Sotheby's,
19 novembre 1986, lot 105
R.H. Ellsworth Ltd., 2001
Vente New York, Sotheby's,
9 mai 2001, lot 374
The Kelton Collection, États-Unis

Exposition:

Tokyo, National Museum of Modern Art,
Aishi, Prefectural Art Gallery,
Paul Gauguin, mars-juin 1987, n°6,
reproduit en couleur p. 53
Rome, Complesso del Vittoriano,
Paul Gauguin: artista di mito e sogno,
octobre 2007 - février 2008, n°12 p. 174
reproduit en couleur p. 175

Bibliographie:

M. Bodelsen, *Gauguin and the
Impressionists*, Copenhague, 1968, p.163

Painted wood
Height: 11 in.

30 000 - 40 000 €

Fr

En

Inspiré de Degas, Gauguin réalise *Poignée d'éventail aux narcisses avec danseuse de Degas* (circa 1884-1885). Il s'agit d'une poignée d'éventail en bois sculpté et peint où la couleur s'affirme de plus en plus. Elle devient un sujet profond de réflexion: les impressionnistes «étudient la couleur exclusivement en tant qu'effet décoratif, mais sans liberté, conservant les entraves de la ressemblance. Ils cherchèrent autour de l'oeil et non au centre mystérieux de la pensée, et de là tombèrent dans des raisons scientifiques», affirme l'artiste. Par son sujet, cet objet évoque son huile intitulée *Nature morte à l'éventail* réalisée vers 1889 et conservée au musée d'Orsay. Il anticipe également les envies de voyages de l'artiste, telle une «terrible démangeaison d'inconnu qui me fait faire des folies», confia-t-il.

Inspired by Degas, Gauguin created *Poignée d'éventail aux Narcisses avec Danseuse de Degas* (circa 1884-1885). This is the handle of a fan made from sculpted and painted wood where the colour is more confident. It has become a subject for deep reflection: the Impressionists "study colour exclusively as a decorative effect, but without freedom, retaining the shackles of resemblance. They look around the eye and not to the mysterious centre of thought, and from there fall into scientific reasons", the artist claimed. By its subject, this object evokes his oil painting called *Nature Morte à l'Éventail* made around 1889, now at the Musée d'Orsay. He also anticipates his desire to travel, like a "terrible urge for the unknown that makes me do crazy things", he confided.



○ 13

Paul GAUGUIN

1848-1903

Oviri, Pot en forme
de tête grotesque – circa 1895

Grès vernissé
Hauteur: 20,30 cm

Provenance:

Collection particulière européenne
Vente Paris, Piasa, 19 juin 1998, lot 10
Vente New York, Christie's, 8 mai 2002,
lot 203
The Kelton Collection, États-Unis

Exposition:

Rome, Complesso del Vittoriano, *Paul
Gauguin: artista di mito e sogno*,
octobre 2007 - février 2008, n°102
p. 338, reproduit en couleur
p. 129, 338, 339
San Diego, Maritime Museum of San Diego,
Cook Melvill and Gauguin, juin 2011 -
juillet 2012, n°125, reproduit p.117

Bibliographie:

C. Gray, *Sculpture and ceramics
of Paul Gauguin*, The John Hopkins Press,
Baltimore, 1963, n°114, reproduit
en noir et blanc p. 248 (un autre
exemplaire)

Glazed earthenware
Height: 8 in.

80 000 - 120 000 €

Fr

En

Les sculptures céramiques de Gauguin, quant à elles, sont réalisées en grès (matériau modeste transfiguré par la cuisson que l'artiste assimile au feu de l'enfer) et adoptent le plus souvent la forme d'un pot ou d'un vase. Un magnifique exemple, plus tardif, illustre ici la maîtrise de ce mode d'expression dont la technique consiste à placer une main à l'intérieur de l'objet pour éviter toute déformation due au tourneur et ajouter de l'autre des personnages sur l'extérieur. Ici, *Oviri, pot en forme de tête grotesque* (circa 1895) est un pot en grès vernissé. L'œuvre s'inscrit dans la thématique d'Oviri, développée par Gauguin suite à son voyage à Tahiti. Sur l'île, Oviri est la déesse du deuil. Une sculpture éponyme est conservée au Musée d'Orsay.

Gauguin's ceramic sculptures were made in stoneware (a modest material transfigured by firing which the artist assimilated with the fires of hell) and most often adopt the form of a pot or a vase. Here, a magnificent example, later in date, illustrates the skill with this means of expression, the technique of which consists of placing one hand inside the object to avoid any deformation by the turner and adding figures on the outside with the other. Here, *Oviri, Pot en Forme de Tête Grotesque* (circa 1895) is a pot in glazed stoneware. It is a work from the Oviri themed group, developed by Gauguin following his time in Tahiti. On that island, Oviri is the goddess of mourning. A sculpture of the same title is now in the Musée d'Orsay.



○ 14

Paul GAUGUIN

1848-1903

Femme tahitienne – circa 1895-1903

Aquarelle, fusain, crayon et encre
sur papier contrecollé sur papier
31,10 × 20 cm

Provenance:

L.Gurraud, Paris
M. Knoedler & Co., New York (1957)
Mr. et Mrs. David P. Heilner, Blue Hill
Vente New York, Sotheby's Parke Bernet.,
20 octobre 1977, lot 105A
Waddington & Tooth Galleries, Ltd.,
Londres (acquis du précédent en 1978)
Vente Londres, Sotheby's,
9 février 2011, lot 325
The Kelton Collection, États-Unis

Bibliographie:

C. Morice, *Paul Gauguin*, Paris, 1919,
p.59, reproduit
J. Rewald, *Gauguin Drawings*, New York,
1958, p.36, n°94, reproduit (daté
circa 1895-1903 et titré *Tête de femme
tahitienne*)
G.Boudaille, *Gauguin*, Paris, 1963,
p. 151 et 268 reproduit p.151 (daté
1891-1893, titré *Tête de Tahitienne*,
dimensions erronées)
A. Balland, *Noa Noa*, Paris, 1966, p.47
et 194, reproduit p.47 (daté circa 1891,
titré *L'Aieule marquée*)
Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné digital Gauguin actuellement en
préparation par le Wildenstein Plattner
Institute.

Un avis d'inclusion du Wildenstein
Plattner Institute sera remis à
l'acquéreur.

*Watercolor, charcoal, pencil and ink
on paper laid down on paper
12 1/4 × 7 7/8 in.*

60 000 - 80 000 €





Paul GAUGUIN

1848-1903

Femme tahitienne – circa 1895-1903

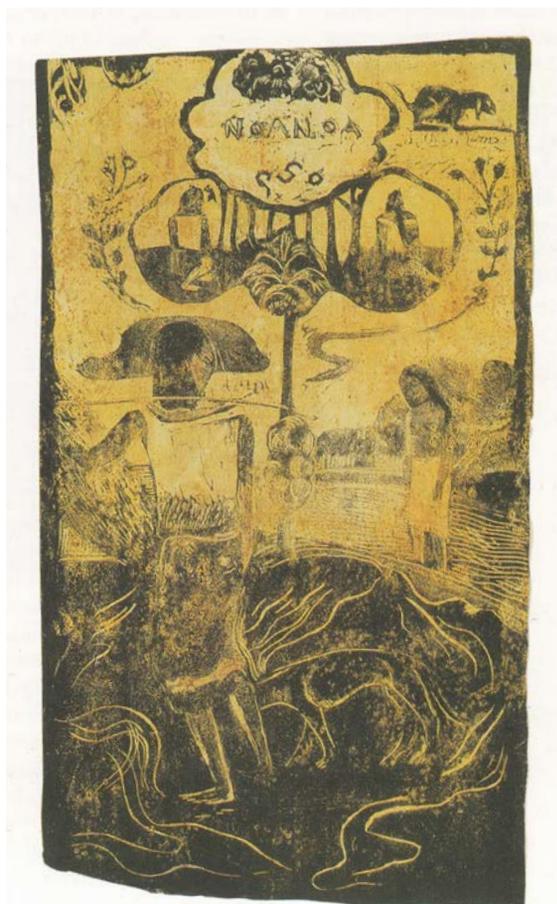


Paul Gauguin, *Femme tahitienne*
Monotype, collection particulière

Fr

Cette *Femme tahitienne* fut l'objet d'une controverse parmi les historiens de l'art. John Rewald était convaincu que cette œuvre avait été exécutée lors du second séjour de Gauguin en Polynésie entre 1895 et 1903, s'appuyant sur des considérations stylistiques pour rapprocher le dessin de ses autres travaux alors exécutés à Tahiti puis dans les Marquises. Il évoquait notamment l'intensité du regard du sujet et le tracé caractéristique du fusain. André Ballard, de son côté, penchait pour une réalisation lors du premier séjour en 1891, car il voyait dans ce portrait marquant, celui de la mystérieuse jeune fille tatouée d'une fleur à la joue, évoquée dans *Noa Noa*, le fameux livre débuté à ce moment là. Un monotype au sujet et au titre similaire a d'ailleurs été daté 1894 par Richard Field.

Ces interrogations et débats sont très probablement dus à la nature même de cette œuvre mystérieuse qui concentre en quelques traits virtuoses la quintessence de l'expérience tahitienne de Gauguin. Nourri du symbolisme océanien, il dessine une figure hiératique dont le regard semble se perdre dans un ailleurs indéfini. Il donne à la femme tatouée l'aspect d'une divinité sculptée, les lignes verticales de fusain figurant les veines du bois des idoles qui l'inspirent. Avec cette puissante composition volontiers mystique, l'artiste nous dévoile le secret «des formes et harmonies d'un autre monde».



Paul Gauguin, *Noa Noa*, 1894
Gravure sur bois, musée d'Orsay, Paris

En

This *Femme Tahitienne* has been the subject of controversy among art historians. John Rewald was convinced this work had been created during Gauguin's second period in Polynesia between 1895 and 1903, relying on stylistic considerations to connect the drawing to other works made in Tahiti and then in the Marquesas. He evoked for example the intensity of the subject's gaze and the characteristic handling of the charcoal. André Ballard, however, preferred a date during the first period, in 1891, as he saw in this strong portrait that of the mysterious girl with the tattoo of a flower on her cheek evoked in *Noa Noa*, the famous book started during that period. A monotype with a similar subject and title has in addition been dated 1894 by Richard Field.

These questionings and debates are very likely due to the very nature of this mysterious work, which concentrates in a few skilful lines the quintessence of Gauguin's Tahitian experience. Stimulated by Oceanic Symbolism, he has drawn a hieratic figure whose gaze seems to be lost in an undefined otherness. He has given the tattooed woman the appearance of a sculpted divinity, the vertical lines of the charcoal showing the veins of the wood from which the idols that inspired him were made. With this powerful composition, which is purposely mystical, Gauguin has revealed to us the secret "of the forms and harmonies of another world".

○ 15

Paul GAUGUIN

1848-1903

Masque d'une femme
Circa 1893-1895

Plâtre peint d'après une cire originale
40,60 × 24,10 cm

Provenance:

Ambroise Vollard, Paris
(acquis auprès de l'artiste)
Lucien Vollard, Paris (par descendance
du précédent propriétaire)
Édouard Jonas, Paris
Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles
(acquis en 1956)
Mrs. Dalzell Hatfield, Los Angeles
Vente New York, Christie's,
13 février 1986, lot 25
Collection particulière, New York
Vente New York, Sotheby's,
6 novembre 2003, lot 123A
Collection Jan Krugier
Vente New York, Sotheby's, 8 mai 2014,
lot 428
The Kelton Collection, États-Unis

Exposition:

Vienne, Albertina Museum, *Goya bis
Picasso. Meisterwerke der Sammlung
Jan Krugier und Marie-Anne Krugier-
Poniatowski*, 2005, n°75, reproduit
au catalogue en couleur
Munich, Kunsthalle der Hypo-
Kulturstiftung, *Das Ewige Auge - Von
Rembrandt bis Picasso. Meisterwerke aus
der Sammlung Jan Krugier und Marie-
Anne Krugier-Poniatowski*, 2007, n°131,
reproduit au catalogue en couleur
Baden-Baden, Museum Frieder Burda,
Les Peintres-Sculpteurs, 2008, n°21
reproduit au catalogue en couleur

Bibliographie:

C. Gray, *Sculpture and Ceramics of
Paul Gauguin*, The John Hopkins Press,
Baltimore, 1963, n°112, reproduit
en noir et blanc p. 244 (cire)

Painted plaster

16 × 9 1/2 in.

80 000 - 120 000 €

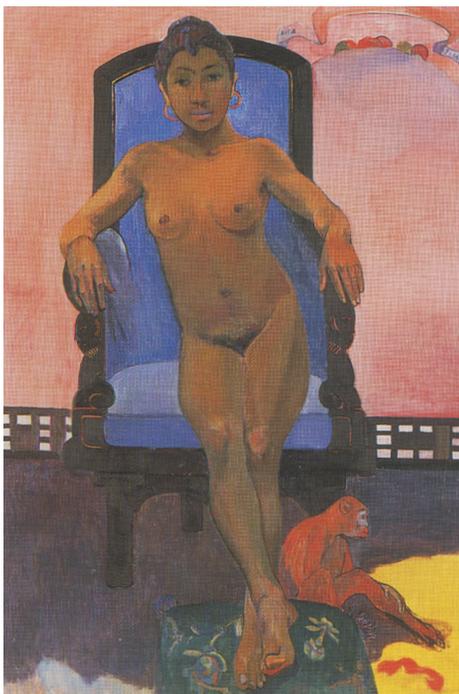




Paul GAUGUIN

1848-1903

Masque d'une femme
Circa 1893-1895



Paul Gauguin, *Aïta tamari vahine*
Judith te parari, 1893-1894
Huile sur toile, collection particulière



Fr

Une seconde sculpture produite en plâtre peint s'intitule *Masque d'une femme*. Réalisée en 1893-1895, elle illustre à nouveau l'intérêt de l'artiste pour la figure féminine, vue ici sous un tout autre jour. La jeune femme exotique, aux cheveux longs et lèvres charnues laisse deviner son buste. Ambivalente, elle a les yeux clos, elle porte le masque indiqué dans son titre, et l'ambiguïté que Gauguin ne cessera d'attribuer à la féminité.

Dans son ouvrage consacré aux sculptures de Paul Gauguin, Christopher Gray suggère que ce masque aurait été réalisé en cire par Gauguin lors de son séjour en France

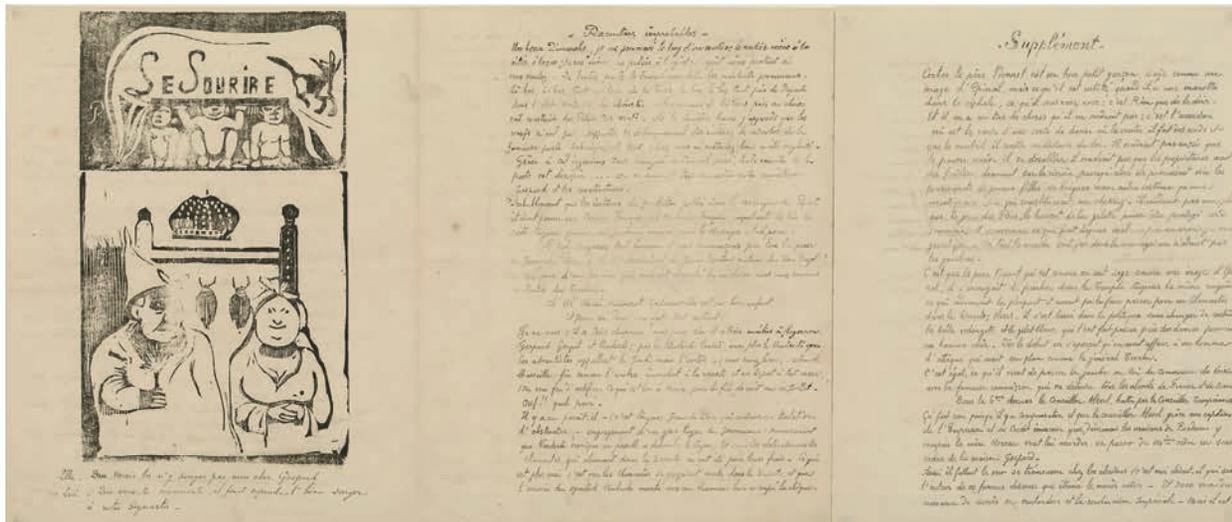
entre 1893 et 1895, étant donné que la cire n'aurait sans doute pas pu résister au voyage de retour de Tahiti en 1893. Les caractéristiques stylistiques du visage l'apparentent au portrait d'Annah La Javanaise peint en 1893, modèle et jeune servante de Gauguin avec laquelle il se met en ménage à son retour à Paris. C'est Ambroise Vollard qui fit réaliser d'après la cire notre épreuve en plâtre qui figura dans plusieurs collections françaises et américaines avant d'être acquise en 2003 par le célèbre marchand Jan Krugier pour sa propre collection. C'est en 2014 que Richard Kelton l'acquiert à son tour lors de la vente de la succession Krugier.

En

A second sculpture produced in painted plaster is called *Masque d'une Femme*. Made in 1893-1895, it again illustrates the artist's interest in the female figure, here seen in a completely different light. The exotic young woman, with her long hair and full lips, hints at her bust. Ambivalent, her eyes are closed, she is wearing the mask indicated in the title and illustrates the ambiguity that Gauguin would always attribute to femininity.

In his work on Paul Gauguin's sculptures, Christopher Gray suggested that this mask may have been made in wax by Gauguin during his time in France

between 1893 and 1895, as the wax would undoubtedly not have withstood the journey back from Tahiti in 1893. The style of the face recalls the portrait of Annah La Javanaise, painted in 1893. The latter was Gauguin's young model and servant whom he lived with upon his return to Paris. Ambroise Vollard had this plaster cast made from the wax mask. It was a part of many French and American collections before being acquired in 2003 by famous art dealer Jan Krugier for his personal collection. It was then acquired in 2014 by Richard Kelton upon the sale of the Krugier estate.



○ 16

Paul GAUGUIN

1848-1903

Ensemble de deux œuvres

**I. *Le Sourire*, première parution,
4 pages – août 1899**

Bois gravé (Kornfeld 56)
et reproduction du texte manuscrit
par procédé Edison Mimeograph
D'un tirage initial entre 25 et 30
exemplaires
35,50 × 22,80 cm (chaque feuille)
14 × 9 in. (each sheet)

Bibliographie:

L.J. Bouge, *Le sourire de Paul Gauguin,
Collection complète de fac-similé*, Paris
1952

**II. *Le Sourire*, dernière parution,
6 pages – avril 1900**

Bois gravé (Kornfeld 66 et 67)
et reproduction du texte manuscrit
par procédé Edison Mimeograph
D'un tirage initial entre 25 et 30
exemplaires
35,50 × 22,80 cm (chaque feuille)
14 × 9 in. (each sheet)

Provenance:

Vente New York, Christie's,
30 avril 2008, lot 110
The Kelton Collection, États-Unis

Bibliographie:

L.J. Bouge, *Le sourire de Paul Gauguin,
Collection complète de fac-similé*,
Paris, 1952

*Le Sourire, two issues, The Artist, 1899
and 1900, woodcuts (Kornfeld 56, 66
and 67) and mimeographic text*

20 000 - 25 000 €

Fr

En

Un ensemble de deux œuvres
constitue deux parutions
(datant de 1899 et 1900) de quatre
et six pages issues de *Le Sourire*.
«J'ai créé un journal *Le Sourire*
autographié système Edison, qui
fait fureur. Malheureusement,
on se le repasse de main en main
et je n'en vends que très peu»,
déplore Gauguin. À la fin de son
séjour à Tahiti, Gauguin conçoit ce
journal mensuel, dont le premier
numéro paraît le 21 août 1899. Seul
journal illustré de Tahiti, il mêle les
dessins et la prose manuscrite de
Gauguin, délibérément polémique,
qui tourne en dérision l'administra-
tion locale. Gauguin, embauché
par le maire de Papeete, François
Cardella, pour le mensuel *Les
Guêpes*, jusqu'au départ du gouver-
neur Gustave Gallet, finit par quitter
Tahiti pour les Marquises en 1901
où il termine sa vie dans la débauche
et la maladie.

A group of two works comprise
two issues (dating to 1899 and
1900) of four and six pages of *Le
Sourire*. “I created a periodical,
Le Sourire, using the Edison
Mimeograph which caused an
outrery. Unfortunately, it is passed
on from hand to hand and I
only sell a very small number”,
complained Gauguin. At the end
of his sojourn in Tahiti, Gauguin
conceived this monthly periodical,
the first issue of which was
published on 21 August 1899.
The only illustrated periodical
in Tahiti, it combined Gauguin's
drawings and manuscript prose,
deliberately controversial, which
ridiculed the local administra-
tion. Gauguin, who was hired by
the mayor of Papeete, François
Cardella, for the monthly *Les
Guêpes* until the departure of the
governor Gustave Gallet, ended up
leaving Tahiti for the Marques-
as in 1901 where he ended his
life in debauchery and illness.



Elle - Dis mais tu n'y songes pas mon cher Gaspard
Lui - Que veux-tu moumoute, il faut cependant bien songer
à notre Dynastie -

17

Paul GAUGUIN

1848-1903

Deux projets de frontispice
pour *Le Sourire* – circa 1899-1901

Ardoise gravée

Signature gravée au centre à droite dans
le sens de la lecture «Paul Gauguin»,
essai de signature en miroir «Paul Gau»
34,20 × 23,60 cm

Au verso

Visage de femme de profil
et mise au carreau

Provenance:

Vente Gauguin Tahiti, 1903

(probablement)

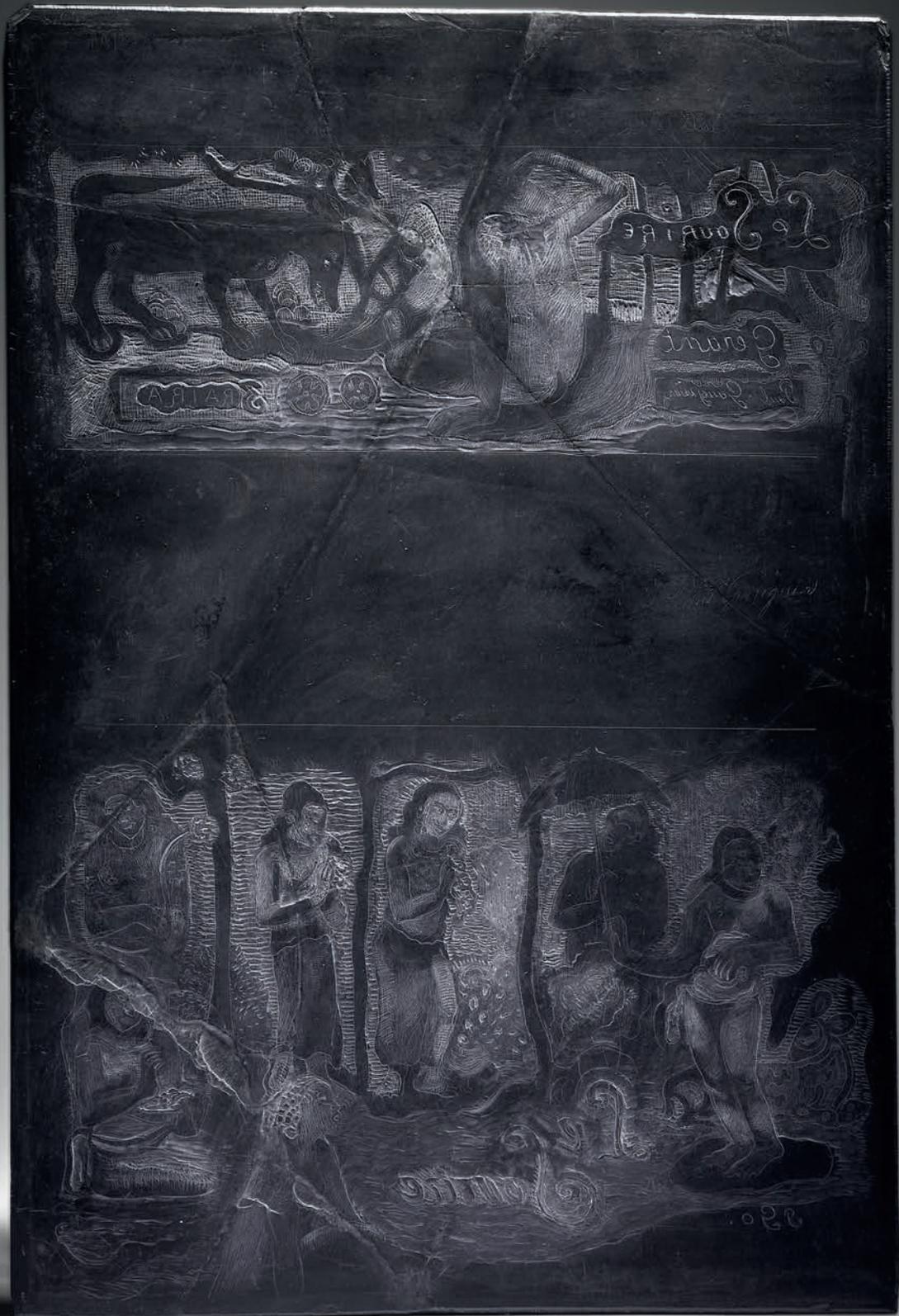
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Engraved slate; signed center right
13 1/2 × 9 1/4 in.

100 000 - 150 000 €



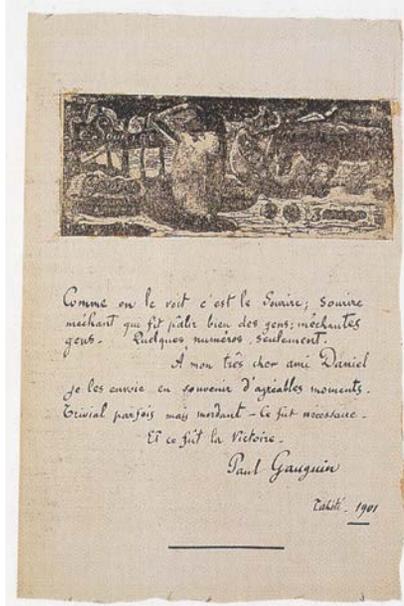
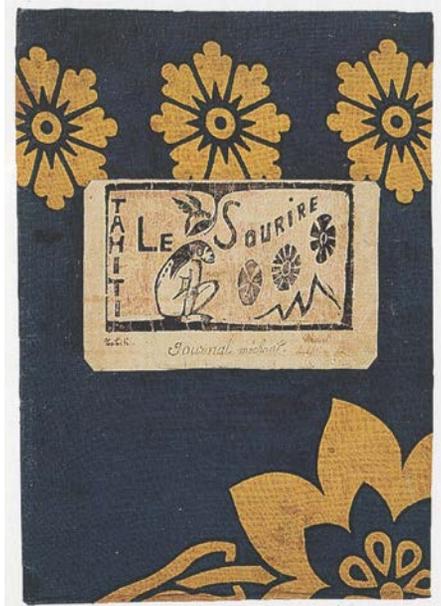
Détail du verso



Paul GAUGUIN

1848-1903

Deux projets de frontispice
pour *Le Sourire* – circa 1899-1901



Paul Gauguin, *Le Sourire*, *Journal méchant*
Couverture et projet de frontispice, Houghton Library, Cambridge

Fr

Cette ardoise gravée par Paul Gauguin est une véritable découverte: de petite taille, adaptée à l'impression, Gauguin y a gravé au recto deux projets superposés de frontispice pour son journal *Le Sourire* et au verso un profil de femme.

En effet, lors de son séjour à Tahiti, Paul Gauguin publiera à son compte d'août 1899 à avril 1900, un journal satirique «Le Sourire, journal méchant» sous forme de mensuel dont il sera le seul auteur, l'imprimeur et l'illustrateur. Certains numéros sont illustrés en première page d'un frontispice et parfois de vignettes; le texte est imprimé à l'aide d'un Mimeographe Edison.

De ces trois dessins gravés seul le frontispice supérieur nous est connu

par l'unique impression sur papier répertoriée à ce jour et figurant dans les collections de la Houghton Library de l'Université d'Harvard aux États-Unis (ancienne collection Georges Daniel de Monfreid). Référencée par Kornfeld au n°71 du catalogue raisonné des Estampes, elle est désignée à tort comme bois gravé. Or la finesse du dessin et de la gravure la distingue de tous les bois gravés de Gauguin.

On ne connaissait pas jusqu'à présent de gravure sur ardoise dans l'œuvre de Gauguin, matériau probablement abandonné par l'artiste car trop fragile pour l'impression, à l'inverse du zinc et du bois, supports qu'il a majoritairement utilisés. Probablement acquise lors de la

En

This engraved piece of slate by Paul Gauguin is a true discovery: adapted for printmaking by its small size, Gauguin engraved on its recto two studies for a frontispiece for his journal *Le Sourire* [The Smile], and on the verso, the profile of a woman.

In fact, while in Tahiti, Paul Gauguin published a monthly satirical periodical between August 1899 and April 1900, "Le Sourire, journal méchant" of which he was the only author, printer and illustrator. Some issues are illustrated on the front page with a frontispice and vignettes; the text was printed with an Edison Mimeograph.

Of these three engraved designs, only the upper

frontispice is known from the unique impression on paper recorded to date, now in the collections of the Houghton Library at Harvard University (formerly in the Georges Daniel de Monfreid collection). Referenced by Kornfeld under n°71 of the catalogue raisonné of Prints, it is incorrectly described as a wood block print. However, the delicacy of both drawing and print distinguishes it from all Gauguin's woodcuts.

Until now, no engraving on slate had been identified in Gauguin's œuvre, a material he probably abandoned as too fragile for printing, unlike zinc or wood, the supports he mostly used. Probably acquired at the

vente aux enchères à Tahiti en 1903, après le décès de Gauguin, cette ardoise n'a été redécouverte que récemment en France.

Les thématiques que Gauguin développe dans ces deux projets de frontispice sont particulièrement aboutis et recourent un grand nombre des thèmes qui animent ses œuvres de la période tahitienne. Il ne s'agit donc pas d'un essai ou d'une esquisse mais bien d'une œuvre achevée sur un support inédit.

Le frontispice supérieur connu par un seul tirage (Kornfeld 71) intitulé «Marchande de mangue» met en scène un magnifique nu de dos, l'un des personnages clés de la période tahitienne de Gauguin qui apparaît dans le tableau de

1897 «D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?», accompagné du chien noir et du gros oiseau avec le nom du journal «Le Sourire», le nom et la qualité de l'auteur «Gérant Paul Gauguin» et le prix de vente en monnaie locale «3 RAÏRA». Personnage et animaux se détachent sur un fond d'arbres aux troncs japonisants dont les frondaisons piquetées de fruits ronds couronnent à fond perdu la composition. Des lignes ondulées évoquent un ruisseau coulant au premier plan. On observe, gravées sur les bords, les lignes de coupes correspondant à la zone d'impression du tirage papier c'est-à-dire 83 x 198 mm.

Le frontispice inférieur est quant à lui totalement inédit. Très abouti

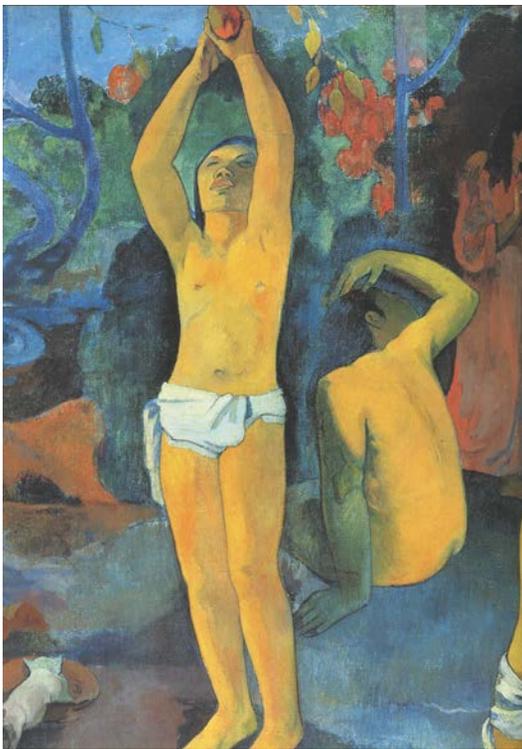
1903 auction in Tahiti held after Gauguin's death, this slate has only recently been rediscovered in France.

The themes Gauguin developed in these two frontispiece designs are especially finished and cut across many of the themes that animated the Tahitian period work. This is therefore not a test or a sketch but in fact a finished object using a new support.

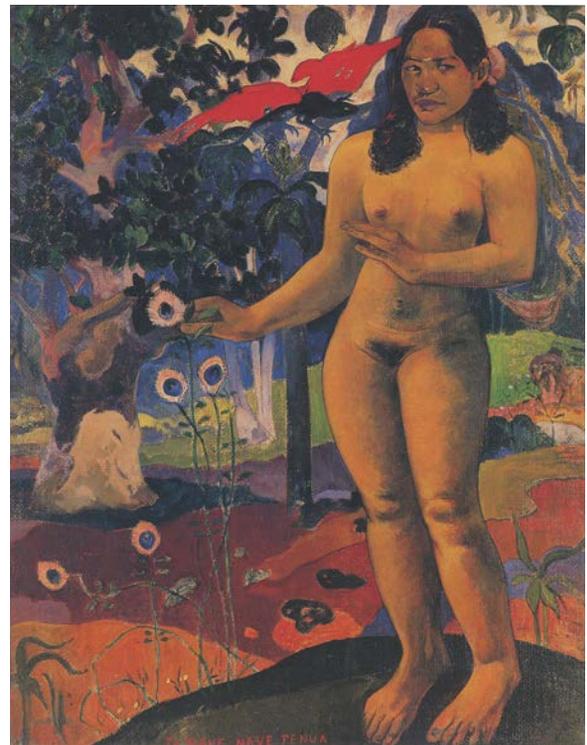
The upper frontispiece known by a single impression (Kornfeld 71) entitled "Marchande de Mangues", shows a magnificent nude seen from the back, one of the key figures of Gauguin's Tahitian period which appears in the 1897 painting Where

Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?, accompanied by the black dog and large bird with the periodical's title "Le Sourire", the name and quality of the author "Gérant Paul Gauguin" and the price in local currency "3 RAÏRA". The figure and animals are set against a background of trees with Japanese style trunks, their foliage dotted with round fruit crown the full bleed composition. Wavy lines evoke a stream flowing in the foreground. We observe, engraved on the edges, the cutting lines corresponding to the printed area of the paper impression, 83 x 198mm.

The lower frontispiece is totally unknown. Graphically highly



Paul Gauguin, *D'où venons-nous?, que sommes-nous?, où allons-nous?*, 1897 (détail)
Huile sur toile, Fine Arts Museum, Boston

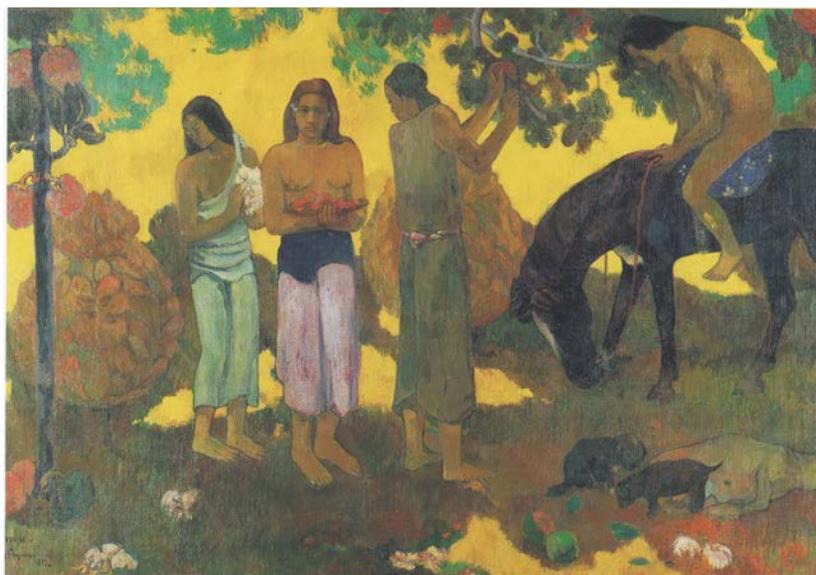


Paul Gauguin, *Te Nave Nave Fenua (La terre délicieuse)*, 1892
Huile sur toile, Ohara Museum of Art, Kurashiki

Paul GAUGUIN

1848-1903

Deux projets de frontispice
pour *Le Sourire* – circa 1899-1901



Paul Gauguin, *Rupe rupe*, 1897
Huile sur toile, Musée Pouchkine, Moscou

Fr

graphiquement, il met en scène six vahinés, un personnage masculin aux mains jointes sous une ombrelle que tient l'une des femmes et un daim dans une végétation luxuriante de troncs d'arbres sinueux et d'un ruisseau au premier plan. Ne figurent en revanche que le nom du journal au dessin très élaboré et le monogramme «PGO». On retrouve dans le tableau «Te nave nave fenua» (Terre délicieuse) de 1892, la porteuse d'ombrelle à la position déhanchée. On retrouve également dans la gravure «Te Atua» (Les Dieux) de 1899 les traits hiératiques de l'homme aux mains jointes, allusion sans doute au Bouddha, également l'attitude des porteuses d'offrandes dans plusieurs gravures et tableaux dont

«Rupe rupe» (La Cueillette des fruits) de 1899.

Aussi ces deux projets combinent et recomposent dans l'esprit d'un frontispice les figures et les thèmes qui irriguent en grande partie les œuvres tahitiennes de Gauguin avant son départ pour Les Marquises en 1900.

Enfin l'étude de tête au verso de l'ardoise laisse apparaître dans son exécution une certaine radicalité tendant vers le primitivisme des années 1906/1907 de Picasso.

Par ses qualités graphiques et thématiques, par l'utilisation d'un médium inédit jusqu'à ce jour dans son œuvre graphique, cette ardoise gravée est un apport important au corpus de Gauguin.

En

finished, it shows six vahinés, a male figure with joined hands under a parasol held by one of the women and a deer in luxurious vegetation of wavy tree trunks and a stream in the foreground. Only the periodical's name in a very elaborate design and the monograph "PGO" are included. The woman holding the parasol, with her swaying pose, also appears in the painting "Te Nave Nave Fenua" (Delightful Land) from 1892. The hieratic features of the man with joined hands reappear in the print "Te Atua" (the Gods) from 1899, probably an allusion to the Buddha, the attitude of the figures carrying offerings are also found in several prints and paintings, including

"Rupe rupe" (Fruit Gathering) from 1899.

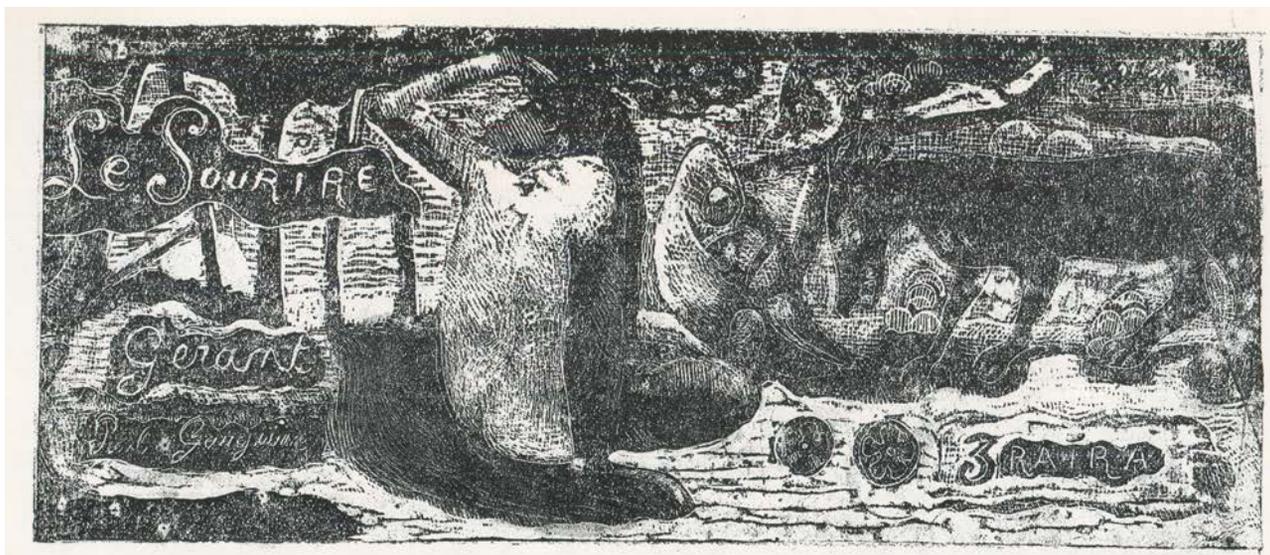
In the spirit of a frontispiece, these two studies combine and recombine figures and themes that irrigate Gauguin's Tahitian works to a great extent before his departure for the Marquesas in 1900.

Finally, in the way it is executed, the study of a head on the verso of the slate suggests a certain radicalism tending towards Picasso's primitivism of the years 1906/1907.

The graphic and thematic qualities, the use of a medium previously unknown in the graphic production, confirm that this engraved slate is a major contribution to Gauguin's corpus.



Détail du lot (partie supérieure)



Frontispice pour *Le Sourire*, 1899-1901, impression sur papier, Houghton Library, Harvard College Library, Cambridge, don de Philip Hofer en 1921

Maurice UTRILLO

1883-1955

Église de Pont-Saint-Martin
(Loire-Atlantique) – circa 1917-1918

Huile sur papier marouflé sur toile
Signé en bas à droite «Maurice.
Utrillo. V.»
60 × 81 cm

Provenance:

Collection Štefan Osuský, Paris
Saisi par l'Ambassade d'Allemagne
en 1940
Ministère des Affaires Étrangères
du Reich, Berlin
Château de Tentschach, Autriche,
jusqu'en 1951
Attribué au Musée national d'art moderne
par l'Office des Biens et Intérêts
privés en 1953
En dépôt au Musée national d'art
moderne, Paris, jusqu'en janvier 2022
Restitué en 2022 aux héritiers de Štefan
Osuský

Exposition:

Paris, Musée national d'art moderne,
Musée national d'art moderne,
La collection, 1954
Exposition itinérante, Valenciennes,
Dijon, Besançon, Strasbourg, Reims,
*Cinquante chefs-d'œuvre du Musée
national d'art moderne*, avril 1956 -
janvier 1957, n°38
Londres, R.B.A. Galleries, *An Exhibition
of Paintings from the Musée d'Art
Moderne*, Paris, avril-mai 1957, n°115
Courbevoie, Musée Roybet-Consuelo
Fould, *Utrillo et les peintres
de la banlieue*, octobre-novembre 1960

Exposition itinérante, Kyoto, Tokyo,
Fukuoka, Nagoya, Aichi, *Maurice Utrillo*,
mars-juillet 1967, n°38

Le Havre, Musée des Beaux-Arts, *Maurice
Utrillo*, octobre 1967 - février 1968
Paris, École polytechnique, *20 ans de
peinture française: 1920-1940*, février
1975, n°10

Paris, Musée d'Art et d'Histoire du
Judaïsme, Mise à disposition d'un an des
œuvres déposées au sein des collections
du MNAM par l'OBIP, novembre 1998 -
novembre 1999

Jérusalem, The Israel Museum, Paris,
Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme,
À qui appartenaient ces tableaux?
Looking for owners, février-septembre
2008, reproduit p. 62-63

Bibliographie:

J. Cassou, B. Dorival, G. Homolle,
*Musée national d'art moderne, Catalogue-
guide*, Éditions des Musées nationaux,
Paris, 1954, p.150

P. Pétridès, *L'œuvre complet de Maurice
Utrillo*, tome II, Paul Pétridès, Paris,
1962, n°565 p.116, reproduit en noir et
blanc p.117

Un certificat à la charge de l'acquéreur
pourra être délivré par le Comité
Maurice Utrillo.

Oil on paper laid down on canvas;
signed lower right
23 5/8 × 31 7/8 in.

70 000 - 100 000 €



Maurice UTRILLO

1883-1955

Église de Pont-Saint-Martin
(Loire-Atlantique) – circa 1917-1918



Štefan Osuský, 1939

Fr

Le village au bout du chemin, un clocher qui se détache dans le ciel d'un beau matin d'hiver, sur les côtés, les fils dansants des arbres nus et au loin, la vie juste esquissée, *l'Église de Pont-Saint-Martin*, exécuté vers 1917, concentre l'essence même de l'art de Maurice Utrillo. Comme dans toutes ses grandes œuvres, le peintre sublime la carte postale et trace un trait miraculeux du pittoresque à l'universel. La composition est une invitation au spectateur, les effets perspectifs déroutent et happent le regard. L'artiste joue des déséquilibres, alterne profondeur et frontalité, libre du carcan des conventions formelles. Une tel tableau devait naturellement susciter le désir d'un des premiers amateurs éclairés d'Utrillo. Il n'était donc pas surprenant de retrouver cette peinture dans la collection de Štefan Osuský dès les années 1920.

Osuský fut un homme politique et diplomate de premier plan. Après avoir été l'une des principales voix des aspirations patriotiques tchèques et slovaques dans

les dernières années de l'empire austro-hongrois, il devint un acteur central de la naissance de la Tchécoslovaquie en participant à la signature le 4 juin 1920 du traité de Trianon qui l'actait.

Il fut ensuite le premier ambassadeur de la jeune nation en France pour une durée exceptionnelle de 19 ans, de 1921 à 1939. Francophile, il s'attacha à renforcer les liens politiques et culturels entre les deux pays. Grand amateur d'art, il fut un témoin privilégié et engagé de l'effervescence créative du Paris des années folles avec sa femme Pavla Vachkova, ancienne cantatrice de l'Opéra de Prague. Fervent admirateur du travail d'Utrillo, il acquit pas moins de 6 œuvres emblématiques du peintre montmartrois.

Il combattit en vain auprès des autorités françaises les funestes accords de Munich qui permirent le régime nazi sur son pays, il refusa ensuite de fermer son ambassade après l'invasion effective en mars

En

The village at the end of the path, a steeple against the sky of a lovely winter morning, on the sides, the dancing threads of bare trees and in the distance, life lightly sketched, *Église de Pont-Saint-Martin*, painted about 1917 concentrates the very essence of Maurice Utrillo's art. Like in all his major works, the painter sublimates the postcard and forms a miraculous line from the picturesque to the universal. The composition is an invitation to the viewer, the perspective effects baffle and catch the eye. The artist plays with imbalances, alternates depth and frontality, free from the straitjacket of formal conventions. Such a painting must naturally have aroused the desires of one of the first enlightened admirers of Utrillo. It was therefore not surprising to find this painting in the collection of Štefan Osuský as early as the 1920s.

Osuský was a prominent politician and diplomat. After being one of the main voices for Czech and Slovak patriotic

aspirations during the final years of the Austro-Hungarian Empire, he became a central participant in the birth of Czechoslovakia by attending the signature of the Treaty of the Trianon on 4 June 1920 that made it official.

He was then the first ambassador of the young nation to France for an exceptional period of 19 years, from 1921 to 1939. A Francophile, he concentrated on reinforcing the cultural and political connections between the two countries. A great lover of art, he was a privileged and committed witness to the creative effervescence of Paris of the Roaring Twenties with his wife Pavla Vachkova, a former singer of the Prague Opera. A keen admirer of Utrillo's work, he acquired no less than 2 emblematic works by this painter from Montmartre.

He fought in vain with the French authorities against the disastrous Munich Agreement that allowed the Nazi regime to gain a stranglehold on his country, and then refused to close his embassy

1939 et participa à l'organisation de la résistance tchécoslovaque. Quand il rejoignit finalement Londres pour intégrer le Conseil national tchécoslovaque en novembre 1939, il fit déposer les trésors de sa collection dans l'appartement parisien de James Edmond de Rothschild, banquier, homme politique et philanthrope franco-britannique.

À peine un an plus tard, l'*Église de Pont-Saint-Martin* fut saisie avec les biens de la famille Rothschild dès les premiers jours de l'occupation par l'Allemagne nazie qui s'attacha immédiatement, selon un schéma déjà éprouvé, à l'organisation de la spoliation des juifs. L'œuvre fut ensuite envoyée à Berlin puis stockée dans un château en Autriche où elle fut retrouvée en 1951. Après son retour en France, elle fut confiée au Musée national d'art moderne qui l'inscrit dans son inventaire spécial et l'exposa, elle était ainsi un des «50 chefs d'œuvre» de

l'exposition itinérante de l'institution en 1956.

Štefan Osuský qui avait adressé une demande de restitution de ses biens selon la procédure prévue en 1945, récupéra deux de ses Utrillo en 1945 et 1952 (parmi lesquels *Saint-Germain-des-Prés*, reproduit ci-dessous), mais notre œuvre ne retrouva pas son légitime propriétaire avant son décès en 1973 aux États-Unis, dernière terre d'accueil de cet éternel combattant de la liberté, contraint à cet exil définitif depuis le coup de Prague en 1948.

Le tableau a finalement été rendu au héritiers du diplomate au début de l'année 2022 grâce aux efforts de tous ceux qui se sont engagés dans le long travail de recensement des biens spoliés, des premières notes de Rose Valland jusqu'aux plus récents travaux des historiens et spécialistes contemporains. L'œuvre présentée est aussi le témoignage de ce travail de mémoire et de transmission.

after the effective invasion in March 1939, participating in the organization of the Czechoslovak resistance. When he finally went to London to join the government-in-exile in November 1939, and deposited the treasures of his collection in the Paris apartment of the Franco-British banker, politician and philanthropist James Edmond de Rothschild.

Barely a year later, *Église de Pont-Saint-Martin* was seized with the Rothschild family property in the early days of the Nazi German occupation, which immediately set upon organizing the spoliation of the Jews, following a plan that had already been prepared. The painting was then sent to Berlin and later stored in an Austrian castle where it was found in 1951. After its return to France, it was placed with the Musée National d'Art Moderne which exhibited and included it in its special inventory, it was thus one of the "50

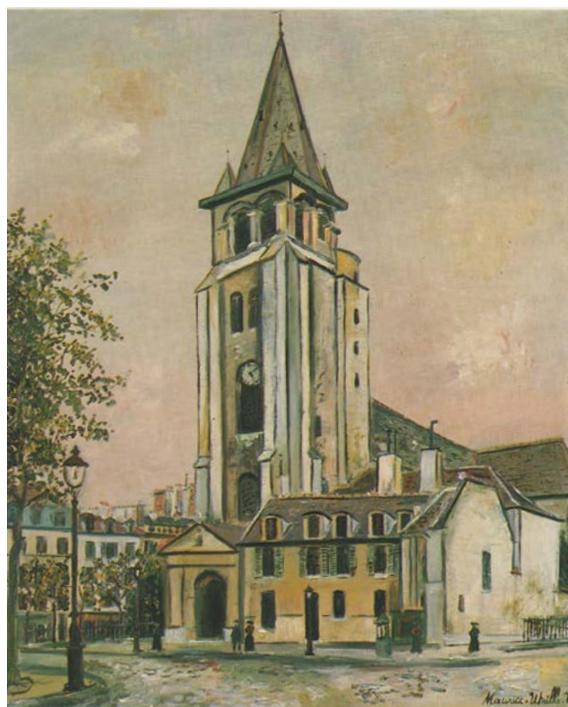
masterpieces" of the institution's travelling exhibition of 1956.

Štefan Osuský, who had requested the restitution of his property according to the procedure created in 1945, recuperated two of his Utrillos in 1945 and 1952 (including *Saint-Germain-des-Prés*, illustrated below), but our painting did not return to its legitimate owner before he died in 1973 in the USA, the final homeland of this eternal champion of liberty, forced into this definitive exile after the Prague Coup of 1948.

The painting was finally returned to the diplomat's heirs in early 2022, thanks to the efforts of all those who have been committed to the long work of recording spoliated property, from Rose Valland's initial notes until the most recent research by contemporary historians and experts. The painting presented here is also a record of this work of memory and transmission.



Štefan Osuský et sa femme, Pavla Vackova dans les salons de l'ambassade tchécoslovaque à Paris en 1939



Maurice Utrillo, *Saint-Germain-des-Prés*, 1917
Huile sur toile, ancienne collection Štefan Osuský

Suzanne VALADON

1865-1938

**Nature morte au chandelier
et à la fontaine de faïence – 1921**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«Suzanne Valadon/1921»

92 × 65 cm

Provenance:

Galerie Pétridès, Paris

Collection particulière, San Diego

Vente Monrovia, John Moran Auctioneers

& Appraisers, 24 avril 2018, lot 1060

Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire**Exposition:**Paris, Galerie Georges Petit, *Suzanne
Valadon*, 1932Paris, Musée national d'Art Moderne au
Musée de l'Orangerie, *Hommage à Suzanne
Valadon*, mai-juillet 1948

Paris, Galerie Pétridès, mai 1969

Bibliographie:N. Jacometti, *Suzanne Valadon*,*Collection Peintures et Sculptures**d'Hier et d'Aujourd'hui*, Pierre Cailler

Éditeur, Genève, 1947, n°41

P. Petridès, *L'Œuvre complet de Suzanne**Valadon*, Compagnie française des arts

graphiques, Paris, 1971, n°P223 p.312,

reproduit en noir et blanc

Un certificat à la charge de l'acquéreur
pourra être délivré par le Comité
Maurice Utrillo.*Oil on canvas;**signed and dated lower left**36 1/4 × 25 5/8 in.*

80 000 - 120 000 €



Maurice de VLAMINCK

1876-1958

Maison à Saint-Michel – 1908

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Vlaminck»

45 × 54 cm

Provenance:

Paris, Galerie Simon (selon une
étiquette au dos, n°inventaire: 6900)

Collection particulière

À l'actuel propriétaire par descendance

Oil on canvas; signed lower left

17 ³/₄ × 21 ¹/₄ in.

50 000 - 70 000 €





21

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Deux vautours, l'un couché Circa 1913-1914

Bronze à patine noire
Signé sur la terrasse «R.Bugatti»,
cachet du fondeur sur la terrasse
«CIRE/PERDUE/A.A HEBRARD», numéroté
sur la tranche de la terrasse «(5)»
33 × 40 cm

Provenance:

Ancienne Collection Alain Delon
Vente Londres, Sotheby's, 4 avril 1990,
39 sculptures de Rembrandt Bugatti
propriétés d'Alain Delon, lot 280
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Bibliographie:

60 bronzes de Rembrandt Bugatti,
Catalogue d'exposition, Galerie Samy
Chalom, Paris, 1967, n°32 (un autre
exemplaire)
M. Harvey, *Les Bronzes de Rembrandt
Bugatti*, Londres, 1979, n°109, p.77
(un autre exemplaire)
P. Dejean, *Carlo-Rembrandt-Ettore-Jean
Bugatti*, Paris, 1981, p.175 (un autre
exemplaire)
J. Chalom des Cordes et V. Fromanger
des Cordes, *Rembrandt Bugatti catalogue
raisonné*, Paris, 1987, p.303, reproduit
en couleurs (un autre exemplaire)
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti,
répertoire monographique*, les Éditions
de l'amateur, Paris, 2009, n°313
reproduit en noir et blanc et en couleur
p.218-219
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti,
Sculpteur - Répertoire monographique
- Une trajectoire foudroyante*, Les
Éditions de l'amateur, Paris, 2016,
n°313 reproduit p.369

*Bronze with black patina; signed and
stamped with the foundry mark on the
base, numbered on the edge of the base
12.99 × 15.75 in.*

250 000 - 350 000 €



Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Deux vautours, l'un couché
Circa 1913-1914

Rembrandt Bugatti présente sa sculpture Ritorno dal Pascolo, photographie, Milan, circa 1900. Photographie, Archives RBC

Fr

Lorsque le jeune Rembrandt Bugatti réalise sa première sculpture en 1901, sa passion pour le règne animal se dessine déjà nettement. Ritorno dal pascolo représente quatre vaches marchant l'une derrière l'autre, guidées par un jeune paysan. Modelée lors d'un séjour dans les Alpes suisses auprès de son oncle italien, cette œuvre marque les prémices d'une passion. Ce qui intéresse déjà le jeune artiste est la représentation de la constitution précise de l'animal, son ossature et sa musculature, qu'il formalise par l'imbrication des plans.

La sculpture proposée ici s'intitule *Deux vautours, l'un couché* et est réalisée en 1913-1914, à la fin de la carrière de Rembrandt Bugatti, qui se suicide en 1916. En si peu d'années, le chemin parcouru entre Ritorno dal pascolo et l'œuvre présentée est conséquent. En effet,

dès 1903, l'artiste signe un contrat avec l'éditeur, fondateur et galeriste Adrien-Aurélien Hébrard qui l'expose chaque année et le présente dans les salons internationaux. Cette stabilité lui apporte la confiance nécessaire pour prendre le temps de vivre véritablement au rythme de son sujet de prédilection : le monde animal. Le parc zoologique d'Anvers lui met un atelier à sa disposition en 1906 puis, de retour à Paris, Rembrandt Bugatti habite près du Jardin des plantes où il se rend quotidiennement à la ménagerie pendant plus de quinze ans. Il reste des heures durant observer les comportements des animaux sauvages. Ses sculptures relèvent de cette fine connaissance de la faune mais également d'une forme d'empathie qu'il établit avec chacun et qui transparait de façon palpable dans ses bronzes.

En

When the young Rembrandt Bugatti made his first sculpture in 1901, his passion for the animal world was already clearly visible. Ritorno dal Pascolo shows four cows walking one behind the other, guided by a young peasant. Modelled during a trip to the Swiss Alps to see his Italian uncle, this work was the start of a veritable passion. The young artist was already interested in representing the animal's exact constitution, its bone and muscle structure that he would reproduce in great detail.

The sculpture shown here is called *Deux vautours, l'un couché* and was carried out in 1913-1914, which was towards the end of Rembrandt Bugatti's career as he committed suicide in 1916. He covered significant ground in a few short years, between

Ritorno dal Pascolo and the work presented here. Effectively, as of 1903, the artist signed a contract with the editor, founder, and gallery owner Adrien-Aurélien Hébrard who exhibited his works every year and presented them in international fairs. This stability gave him the necessary confidence to work according to the pace of his favourite topic: the animal world. Antwerp Zoo made a workshop available for him in 1906, then, once he returned to Paris, Rembrandt Bugatti lived near the Jardin des Plantes where he visited the ménagerie every day for over fifteen years. He would stay there for hours, observing the wild animals' behaviour. His sculptures draw on this in-depth knowledge of fauna but also a sort of empathy that he established with each

Ainsi, la sculpture présentée souligne la complicité entre les deux oiseaux. Rembrandt Bugatti réussit à véhiculer le sentiment de loyauté, de partage, de confiance qui règne entre les volatiles alors même que leurs regards ne se croisent pas puisqu'ils sont représentés dos à dos. L'oiseau assis semble compter sur son congénère debout qui monte la garde. Leurs ailes se frôlent comme pour rester en contact au moindre danger ou lorsqu'une proie apparaît alentours.

La patine noire du bronze laisse apparaître la perfection de la technique à la cire perdue mise au point par Albino Palazzolo, le mouleur et fondeur de Rembrandt Bugatti. L'atelier dans lequel sont réalisés les bronzes de l'artiste se spécialise dans la fonte en un seul jet, rendant complètement hommage à la main de l'artiste,

seule actrice de l'intervention. Les détails présents sur les corps des vautours composés de centaines de lignes ont pour effet de rendre les modèles particulièrement vivants, comme si le sculpteur avait matérialisé le réseau de circulation sanguine de chaque oiseau. Certains critiques ont parlé à ce sujet d'une forme «d'impressionnisme sculptural», dont l'artiste italien aurait été l'unique maître.

Le bestiaire de Rembrandt Bugatti produit un véritable vivier documentaire sur la vie animale, les comportements, les morphologies, les attitudes, les caractères, les allures et expressions. L'artiste a relevé le défi d'exprimer le fruit de ses recherches par le truchement de la sculpture et chaque pièce constitue un témoin d'une extraordinaire aventure d'amitié.

animal and that shines tangibly through in his bronze work.

Hence, the sculpture presented here highlights the close relationship between the two birds. Rembrandt Bugatti managed to portray the feeling of loyalty, sharing, and trust that reigns between the birds even though they do not meet each other's eyes as they back-to-back. The sitting bird seems to rely on the standing bird, which is on the lookout. Their wings brush as if to maintain contact in case the slightest danger or a prey appears nearby.

The black patina on the bronze shows the excellence of the investment casting technique perfected by Albino Palazzolo, Rembrandt Bugatti's caster and founder. The workshop where the artist's bronze works were

made specialised in single-cast. As a result, the works were an absolute tribute to the artist's hand. The details on the vulture's bodies, made up of hundreds of lines, bring the models to life as if the sculptor had materialised each bird's blood vessels. Some critics have said this is a form of "sculptural impressionism" that only the Italian artist mastered.

Rembrandt Bugatti's bestiary is a veritable treasure trove of information on animal life, behaviour, morphologies, attitudes, characters, allures, and expressions. The artist took up the challenge of expressing the fruit of his research using sculpture, and each piece bears witness to an extraordinary adventure of friendship.



Albino Palazzolo, Marcello Valsuani et les équipes de la fonderie A.A.Hébrard présentent un plâtre de Bugatti, circa 1906. Photographie, Archives RBC

○ 22

Amedeo MODIGLIANI

1884-1920

Portrait de Jacques Lipchitz – 1918

Crayon sur papier

Signé et daté en bas à gauche «Modigliani
1918»

32,70 × 24 cm

Provenance:

Vente Paris, M^e Loudmer, 23 novembre 1987

À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Bibliographie:

O. Patani, *Amedeo Modigliani Catalogo
generale, Disegni 1906-1920*, Leonardo,
Milan, 1994, n°423, reproduit p. 240

*Pencil on paper;
signed and dated lower left
12 7/8 × 9 1/2 in.*

60 000 - 80 000 €



Maurice de VLAMINCK

1876-1958

La mer

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Vlaminck»

65 × 81 cm

Provenance:

Galerie Henri Gaffié, Nice

Vente Paris, M^e Briest, 19 décembre 2001,

lot 188

Collection particulière, France

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:Nice, Galerie Henri Gaffié, *Vlaminck, du**fauvisme à nos jours*, février-mars 1948,

n°21

Une copie de l'avis d'inclusion
du Wildenstein Institute en date
du 28 septembre 1998 sera remise
à l'acquéreur (original perdu).

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

60 000 - 80 000 €



Albert GLEIZES

1881-1953

**Nature morte à la guitare
ou composition – 1921**

Huile sur panneau parqueté
Signé et daté en bas à droite
«ALBERT GLEIZES 21»
65 × 92 cm

Provenance:

Collection Léonce Rosenberg, Paris
Galerie d'Art Moderne Marie-Suzanne
Feigel, Bâle
Vente Londres, Christie's,
6 juillet 1971, lot 45
Vente Genève, Galerie Motte,
15 novembre 1978, lot 89
Galeria El Cisne, Madrid, 1982
Collection particulière, Madrid

Exposition:

Bâle, Galerie d'Art Moderne
Marie-Suzanne Feigel, *Albert Gleizes
1881-1953. Rétrospective*, juin-octobre
1969, n°21

Bibliographie:

A. Varichon, *Albert Gleizes, catalogue
raisonné*, Volume I, Somogy Éditions
d'Art, Paris, 1998, n°1037, reproduit
en noir et blanc p.347

*Oil on cradled panel;
signed and dated lower right
25 5/8 × 36 1/4 in.*

100 000 - 150 000 €



Albert GLEIZES

1881 - 1953

Nature morte à la guitare
ou composition – 1921



Albert Gleizes, *Portrait d'Eugène Figuière*
(éditeur de *Du «Cubisme»*), 1913
Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Lyon

Fr

Alors qu'Albert Gleizes consacre les débuts de sa carrière à la création du cubisme avec Jean Metzinger (avec qui il écrit en 1912 le premier traité majeur sur le mouvement, intitulé *Du cubisme*), les années suivant l'achèvement de la Première Guerre Mondiale sont le témoin d'une véritable inflexion tant dans son approche que dans son esthétique. Cette époque correspond à des changements importants dans sa vie personnelle. Mobilisé en Lorraine, l'artiste peut malgré tout poursuivre sa pratique et participer à la revue *Le mot* dirigée par Jean Cocteau. Réformé en 1915, il s'installe à New York où il s'intègre à l'ébullition artistique de la ville fréquentant Duchamp et Picabia. Après un passage à Barcelone avec

son épouse, Albert Gleizes retourne vivre en France en 1919 et se consacre en partie à l'enseignement.

Ce contexte particulièrement dense se traduit dans son travail. Dès 1917, l'artiste français tente d'associer l'abstraction à une palette beaucoup plus vive et claire qu'il dispose avec de larges aplats de couleurs tranchées. Ainsi, dans *Nature morte à la guitare* ou composition présentée ici et réalisée en 1921, Gleizes invite rouge et orange, à cohabiter sur un fond vert qui se concentre sur une forme blanche centrale. La recomposition du réel à l'œuvre ici célèbre le sens de la forme de l'artiste français qui embrasse le cubisme pour cette raison principalement. La composition, certes déstructurée, fidèle aux

En

While Albert Gleizes devoted his early career to the creation of Cubism with Jean Metzinger (with whom he wrote the first major treatise on the movement, called *Du Cubisme*), the years following the end of the First World War saw a transformation both in his approach and his aesthetic. This period corresponds to major changes in his private life. Mobilised in Lorraine, he was nevertheless able to continue his artistic practice and participate in the periodical *Le Mot* run by Jean Cocteau. Demobilized in 1915, he moved to New York where he joined the city's artistic ebullience, and met Duchamp and Picabia. After time spent in Barcelona with his wife, Albert

Gleizes returned to live in France in 1919 and devoted some of his time to teaching.

This especially dense context is visible in his work. From 1917, this French artist tried to combine abstraction with a much stronger and brighter palette that he applied with broad flat areas of strong colour. In this way, in *Nature Morte à la Guitare* or *Composition* presented here, and made in 1921, Gleizes has invited red and orange to cohabit against a green background that concentrates on a central white form. The recomposition of reality at work here celebrates Gleizes' feeling for form, the main reason for which he had embraced Cubism. The composition,

principes du cubisme, n'en est pas moins organisée et les éléments disparates représentant la guitare éponyme sont largement identifiables : le sujet demeure au centre malgré la division de l'espace. Le rythme, voulu par le sujet, se traduit par une recherche précise de placement des plans bidimensionnels : glissements, rotations et translations s'en donnent à cœur joie et font la part belle à la géométrie. Ces chevauchements sont pour Albert Gleizes la solution technique pour introduire le mouvement dans l'espace immobile et plan de la toile. L'importance de la géo-

métrie conduira par ailleurs l'artiste à rejoindre le groupe Abstraction Création en 1931.

Enfin, le sujet de *Nature morte à la guitare* s'inscrit dans la tradition picturale cubiste. Ainsi, Georges Braque réalise deux ans plus tôt une œuvre portant le même titre. La palette beaucoup moins vive et la densité de l'œuvre révèle les différences majeures entre les deux artistes et la volonté renouvelée de Gleizes d'organiser et de simplifier ses plans.

certainly unstructured, faithful to the principles of Cubism, is no less organized and the disparate elements representing the guitar are broadly identifiable: the subject remains at the centre despite the division of the space. The rhythm, desired by the subject, is communicated by the precise insertion of two-dimensional planes: glides, rotations and translations have a field day and give pride of place to the geometry. These overlaps are for Albert Gleizes the technical solution for introducing movement

into the static space and plane of the canvas. The importance of geometry would also lead him to join the Abstraction Création group in 1931.

Finally, the subject of *Nature Morte à la Guitare* fits into the Cubist visual tradition. Two years earlier, Georges Braque had created a painting with the same title. The much less lively palette and density of the work reveals the major differences between the two artists and the renewed desire of Gleizes to organize and simplify his planes.



Georges Braque, *Guitare et compotier*, 1919
Huile sur toile, MNAM, Paris

Auguste HERBIN

1882-1960

Composition – 1937

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«herbin 37», contresignée, datée, titrée

et annotée au dos «composition 1937 .

Herbin, 32 bis rue Falguière, Paris XV»

146 × 97 cm

Provenance:

Collection particulière, Suisse

Collection particulière, Belgique

Exposition:

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts,

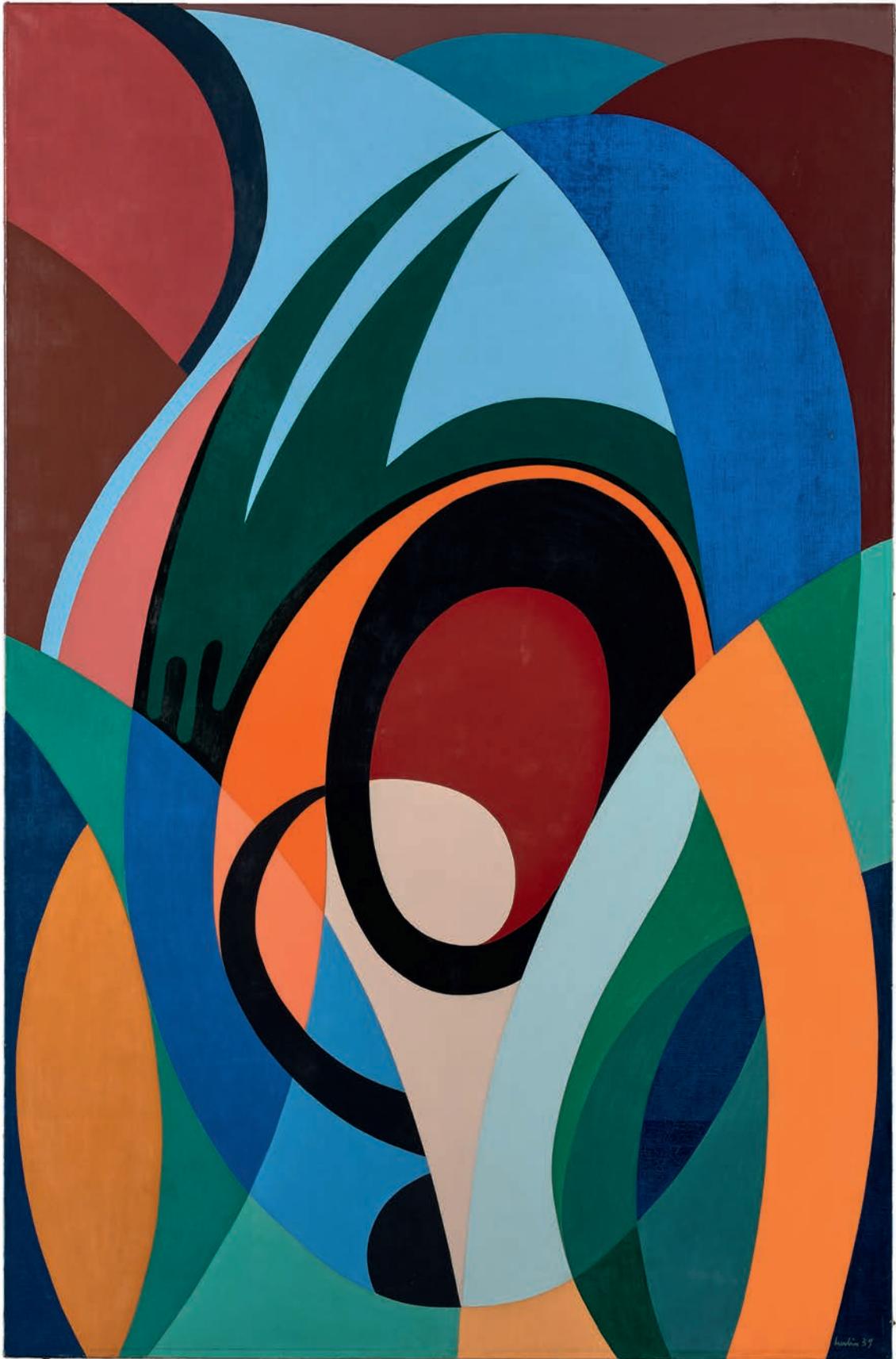
Herbin, 1956, n°20**Bibliographie:**G. Claisse, *Auguste Herbin, catalogue**raisonné de l'Œuvre peint*,

La Bibliothèque des Arts, Paris, 1993,

n°732, reproduit en noir et blanc p. 409

*Oil on canvas; signed and dated**lower right, signed again, dated,**titled and annotated on the reverse**57 1/2 × 38 1/4 in.*

80 000 - 120 000 €



Mondrian 39

26

Gyula Halász dit BRASSAI

1899-1984

Galatée – circa 1971

Marbre de Carrare
Signé et daté «B.71»
Hauteur: 50 cm

Provenance:

Vente Paris, Millon & Associés,
Succession Brassai, 2 octobre 2006,
lot 149
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

*Carrare marble; signed and dated
Height: 19 3/4 in.*

60 000 - 80 000 €



Verso



27

Bernard BUFFET

1928-1999

Clown au chapeau haut de forme
fond rouge – 1961

Huile sur toile

Signée et datée au centre droit

«Bernard Buffet/61»

100 × 81 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste
par la mère de l'actuel propriétaire

Un certificat de la Galerie Maurice
Garnier sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas;

signed and dated center right

39 ³/₈ × 31 ⁷/₈ in.

400 000 - 600 000 €



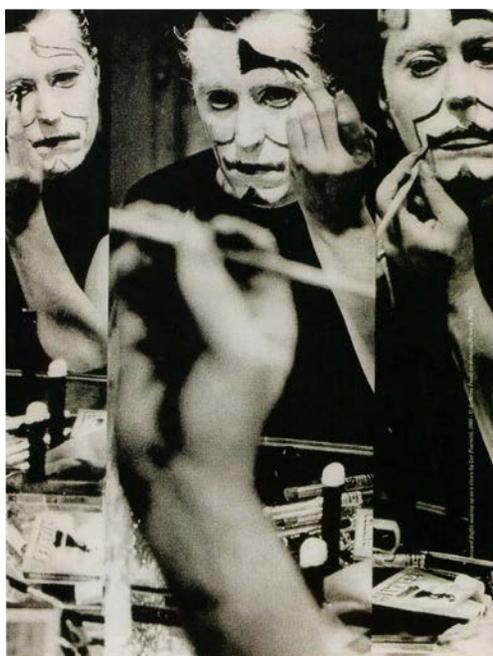
Francisco de Goya

61

Bernard BUFFET

1928 - 1999

Clown au chapeau haut de forme
fond rouge – 1961



Bernard Buffet se maquillant en clown, 1968

Fr

Une «douleur peinte avec joie»: Jean Cocteau décrit en ces termes la peinture de son ami Bernard Buffet. L'artiste expressionniste français, totalement à contre-courant, s'illustre dans la réalisation de ses portraits, ses animaux, ses nus, ses natures mortes et ses clowns tristes, véhiculant l'adage de Cocteau et assurant les débuts de sa notoriété.

En effet, à partir des années 1950, Bernard Buffet développe sa passion pour la représentation de visages de clown qui incarnent à la fois les horreurs de la guerre, la mythologie et le cirque. Véritable leitmotiv, ses clowns déploient avec ferveur le monde de l'artiste, peuplé de sentiments contraires et si propres à exprimer un dernier souffle, un appel, une supplique.

L'œuvre présentée ici, intitulée *Clown au chapeau haut de forme fond rouge* et réalisée en 1961,

s'inscrit dans ce contexte de production. Le visage du clown, caractéristique, est fin, allongé, presque émacié. Les réseaux de lignes droites, tranchantes et noires, définissant les traits du personnage, s'entrecroisent, fidèles au système pictural qu'il a mis en place et qui le singularise. Le clown semble avoir oublié son panache et se révèle derrière un front plissé, un teint gris, des yeux inexpressifs et des cheveux qui se font rares. Seuls son nœud papillon et son haut de forme démesurés rappellent la nature de ses fonctions, englouties derrière un fonds rouge sang, écho à son nez rouge qui ne fait plus sourire. Muré, crucifié, le clown laisse transparaître l'angoisse existentialiste du peintre.

Clown au chapeau haut de forme fond rouge évoque particulièrement le contexte religieux dans lequel l'artiste se plonge dans les années

En

Jean Cocteau described his friend Bernard Buffet's paintings as "pain painted with joy". The French Expressionist artist's works were very different from other paintings of the era. He was well known for his portraits, animals, nudes, still life paintings and sad clowns that embodied the sense of Cocteau's words.

In the 1950s, Bernard Buffet developed his passion for clown faces that exemplified the horrors of war, mythology and the circus. The artist's clowns were a veritable leitmotiv and a keen representation of his world. They were full of contrasting emotions and suited to expressing a last breath, an appeal or a desperate plea.

The work presented here is called *Clown au Chapeau Haut de Forme Fond Rouge* and was

Painted in 1961. The clown's characteristic face is narrow, elongated and almost emaciated. The networks of straight, sharp, black lines define the character's features, intertwining, faithful to the pictorial system Buffet established and that is typical of his work. The clown seems to have forgotten his glory, with his wrinkled brow, grey skin, inexpressive eyes and thinning hair. He is hidden away behind a blood-red background, like an echo of his red nose that no longer brings a smile. Only his oversized bow tie and top recall the nature of his function. The painter's existentialist anguish shines through the walled-in, crucified clown.

Clown au Chapeau Haut de Forme Fond Rouge brings to mind in particular, the religious

1960. En effet, en 1961, il peint un ensemble de tableaux représentant la vie du Christ destinés à décorer la chapelle du Château l'Arc, sur la commune de Fuveau. Le clown représenté ici est habillé d'un col cléricale qui l'apparente presque à un prêtre. L'humour grinçant du peintre joue à plein tout en donnant dans l'autoportrait, assumant complètement sa critique. En marge, l'artiste laisse libre cours à ses envies et se définit lui-même comme le mandataire de l'ironie humaine: «Quand on sort de Paris, on voit d'énormes blocs où logent les gens, d'immenses cités, et puis, tout à coup, il y a le petit pavillon de banlieue, une sorte de dérision au milieu de ces monstres d'architecture moderne. Eh bien moi, je suis le petit pavillon de banlieue de la peinture moderne».

Maurice Garnier n'aura eu de cesse de promouvoir tout au long de son activité de marchand de tableaux, l'œuvre de Bernard Buffet. Annabel, l'épouse du peintre, aura ces mots qui en disent long sur la vivacité de la relation entre un artiste et son galeriste, à laquelle chaque tableau rend hommage: «Les années se succèdent inexorablement. Trois ans déjà, trois ans seulement se sont écoulés depuis la mort de Bernard Buffet. L'homme, celui que j'aimais, n'est plus là mais grâce à Maurice Garnier le peintre est toujours vivant. Avec une énergie enviable et une ténacité exemplaire Maurice continue, jour après jour, à bâtir le Musée qu'il veut offrir, envers et contre tous, à celui qu'il aime et qu'il admire. Préserver l'œuvre de Bernard est devenu sa raison d'être».

context the artist threw himself into in the 1960s. Effectively in 1961, he painted a set of works depicting the life of Christ, destined to decorate the Château l'Arc chapel in Fuveau. The clown shown here wears a clerical collar, which almost makes him look like a priest. The painter's dark humour has full hold here, whilst he also plays with the codes of self-portraiture, fully assuming his criticism. On the fringe, the artist gave free rein to his creativity, defining himself as the agent of human irony: "When you travel outside of Paris, you see enormous blocks of flats where people live in huge complexes, and then, suddenly, there's a little suburban house, a sort of scornful joke amid these monsters of modern architecture. Well,

I am the little suburban house of modern painting."

Maurice Garnier continually promoted Bernard Buffet's work throughout his time as an art dealer. Annabel, the painter's wife, said of the vivacity of the artist's relationship with the gallery owner to whom each painting was a tribute: "The years pass inevitably. Three years already, only three years since the death of Bernard Buffet. The man I loved is no longer here. But thanks to Maurice Garnier, the painter is still alive. With enviable energy and exemplary tenacity, Maurice continues, day after day, against all odds, building the Museum he wished to offer to the man he loved and admired. Preserving Bernard's works has become his raison d'être".



Bernard Buffet, *Deux clowns trompette*, 1989
Huile sur toile, ancienne collection Maurice Garnier

28

Bernard BUFFET

1928-1999

Delphiniums bleus – 1971

Huile sur toile

Signée et datée en bas au centre
«Bernard Buffet 1971», contresignée
et annotée au dos «Pour/Noël 1992/
Bernard»

97 × 130 cm

Un certificat de Maurice Garnier
sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas;

*signed and dated lower center, signed
again and inscribed on the reverse*

38 1/4 × 51 1/8 in.

150 000 - 200 000 €





lot n°31, Joan Mitchell, *Untitled*, circa 1969
(détail) p.102

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Lots 29 à 51

Jean DUBUFFET

1901-1985

Baigneuse aux rochers (Cassis) – 1943

Gouache sur carton
 Daté en bas à droite «Août 43»
 et dédié en haut à gauche
 «à Nadine Jaoul de Dubuffet»
 19 × 24 cm

Provenance:

Maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine
 À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition:

Madrid, Fundacion La Caixa, *Jean Dubuffet, Del paisaje fisico al paisaje mental*, mars-avril 1992, reproduit en couleur sous le n°28, p. 42
 Punkaharju (Finlande), RetrettiArt Center, *Jean Dubuffet 1901-1985*, juin-août 2006, reproduit en couleur p. 24

Bibliographie:

Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule 1: Marionnettes de la ville et de la campagne, Éditions de Minuit, Paris, 1993, reproduit en noir et blanc sous le n°93, p. 85
 C. Maniaque, *Le Corbusier et les Maisons Jaoul: projets et fabrique*, Éditions Picard, Paris, 2005, reproduit en couleur sous le n°47, p. 31

Nous remercions la Fondation Dubuffet pour les informations qu'elle nous a aimablement communiquées.

Gouache on cardboard; dated lower right and dedicated upper left
 7 1/2 × 9 1/2 in.

30 000 - 40 000 €

«Les dessins d'enfants ne me plaisent pas, je ne les aime pas. (...) Mais je trouve que la position d'esprit dans laquelle un enfant dessine est bonne, ce que j'ai recherché dans mon art c'est de conserver les qualités d'invention et de liberté que les enfants mettent dans le leur.»

– Jean Dubuffet



Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

Vérone – 1962

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«riopelle, 62», titrée au dos
sur le châssis «Vérone»
51 × 72 cm

Provenance:

Galerie Bonnier, Lausanne
Collection particulière
Vente, Versailles, Versailles Enchères,
29 avril 2018, lot 62
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Exposition:

Lausanne, Galerie Bonnier,
Jean-Paul Riopelle, 1963, n°15
Stockholm, Svensk-Franska
Konstagalleriet, *Riopelle*,
septembre 1963

Bibliographie:

Y. & T. Riopelle, *Jean-Paul Riopelle*,
Catalogue Raisonné 1960-1965,
Tome 3, Éditions Hibou, Montréal, 2009,
reproduit en noir et blanc
sous le n°1962.036H.1962, p. 161

*Oil on canvas; signed and dated
lower right, titled on the reverse
on the stretcher
20 × 36 1/4 in.*

150 000 - 250 000 €



Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

Vérone – 1962



Jean-Paul Riopelle, 1956 © Robert Doisneau

Fr

En 1962, Jean-Paul Riopelle représente pour la seconde fois le Canada à la Biennale de Venise. Sa reconnaissance internationale est un tribut à la nature, qu'il célèbre sans vergogne. « Pour moi, l'unique référence c'est la nature. La liberté n'existe que là et est en même temps la plus forte contrainte », dit-il.

La toile présentée ici s'intitule *Vérone*. Très caractéristique de son esthétique, elle représente la ville italienne et condense toute l'énergie de la peinture de Riopelle, en continuité avec ses paysages de forêts canadiennes. Cette fulgurance présente dans la toile rappelle sa proximité avec le peintre français Georges Mathieu qui organise l'exposition *Véhémences confrontées* à laquelle Riopelle participe en 1951. La mosaïque de *Vérone*, composée de blancs, jaunes, verts, rouges et bleus rend hommage à la matière picturale, parfaitement maîtrisée, que l'artiste applique au couteau sans la diluer. L'association des couleurs et la technique utilisée ne répondent à aucun systématisme mais plutôt à une gestuelle impulsive en symbiose avec les impressions que l'artiste souhaite transposer

informellement. Ainsi, les couleurs ne sont pas tranchées mais semblent déborder sur les aplats voisins comme si le monde décrit pouvait se lire dans chaque cellule de peinture, contenant ainsi la totalité du tableau. Ce jeu de reflets évoque également, peut-être, la vie qui bat son plein au sein de Vérone. Le tableau semble adopter une vue de haut, ou établir une cartographie de l'espace, privilégiant le vert, centré sur la toile, et évoquant la couleur fétiche de Riopelle. Des incursions de jaune viennent se mêler à la masse verte centrale, comme tissées sur la toile tandis que le rouge les encadre. Les réseaux, les axes, se dessinent sans se figer, créant un maillage d'accords évoquant une écriture.

Ce langage, qui renonce progressivement à toute référence figurative, nous mène sur les rivages de l'abstraction et du lyrisme, célébrant une pratique éminemment personnelle qui ne s'inscrit dans aucune influence directe.

En

In 1962, Jean-Paul Riopelle represented Canada for the second time at the Venice Biennale. His international reputation was a tribute to nature, which he celebrated shamelessly. "For me the only reference is nature. Liberty exists only there and at the same time it is the strongest constraint", he said.

The painting presented here has the title *Vérone*. Characteristic of his aesthetic, it refers to the Italian city of Verona and condenses all the energy of Riopelle's painting, in continuity with his landscapes of Canadian forests. The flash present on the canvas recalls his proximity to the French painter Georges Mathieu who organized the exhibition *Véhémences confrontées* in which Riopelle participated in 1951. The mosaic of *Vérone*, composed of whites, yellows, greens, reds, and blues, pays tribute to the perfectly mastered paint that the artist applies with a palette knife without diluting it. The combination of colours and the technique used do not correspond to any system, but rather to

an impulsive gesture in symbiosis with the impressions the artist wants to transpose informally. In this way, the colours are not cut off from each other but appear to spill onto the neighbouring areas as if the world described could be read in each cell of paint, containing in this way the totality of the painting. This play of reflections may also evoke life that is in full swing in Verona. The painting seems to have adopted a bird's eye view, or to establish a cartography of the space, favouring the green, centred on the canvas, and evoking Riopelle's favourite colour. Incursions of yellows mixed into the central green mass, as if woven onto the canvas while the red frames them. The networks, the axes, are drawn without freezing, creating a mesh of matching elements evoking a form of writing.

This language, which gradually abandons all figurative references, leads us to the banks of abstraction and lyricism, celebrating an eminently personal practice that does not follow any direct influence.



Joan MITCHELL

1925-1992

Untitled – circa 1969

Huile sur toile
Signée en bas à droite «J. Mitchell»
73 × 60 cm

Provenance:

Galerie Jean Fournier, Paris
Collection Michel Zavrian, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 1992

Oil on canvas; signed lower right
28 ³/₄ × 23 ⁵/₈ in.

600 000 - 800 000 €



Joan Mitchell dans son atelier à New York en 1957 © Rudy Burckhardt



Joan MITCHELL

1925 - 1992

Untitled – circa 1969



Vincent Van Gogh, *Les Tournesols*, 1888
© Neue Pinakothek, Munich

Fr

«Je peins à partir de souvenirs de paysages, que j'emporte avec moi – de souvenirs d'impressions de ces paysages, qui, bien sûr, se transforment. Je ne pourrai jamais peindre le reflet fidèle de la nature. Je souhaite plutôt peindre ce qu'elle me laisse». Peintre et poète, Joan Mitchell traverse la vie, forte de cette identité double et d'une sensibilité sans égale. Sa peinture est une respiration, la transmission d'une sérénité contagieuse, une danse de couleurs aux empâtements emplis de force. Son œil, exercé à l'observation de la nature, la hisse au rang des peintres expressionnistes abstraits les plus réputés de sa génération. De New York à Paris, Joan Mitchell déploie une esthétique autour du champ lexical de l'eau, des arbres, de la poésie et de la musique, qui créera de multiples échos.

Ici, une huile sur toile datant de 1969 est présentée à la vente. Son format de taille moyenne, parfaitement lisible à une distance intime, offre la quintessence même du vocabulaire de l'artiste américaine. En 1969, cela fait deux ans

que Joan Mitchell habite avec son compagnon, le peintre québécois Jean Paul Riopelle, à Vétheuil, un village du bord de la Seine près de Mantes-la-Jolie, dans une maison proche de celle où vécut Claude Monet. Gisèle Barreau, assistante et amie de l'artiste, partage l'atmosphère qui règne à l'atelier: «Le premier soir, Joan s'est installée sur le balcon, elle a évoqué le paysage: la Seine, les arbres, le lac artificiel de Moisson, écho pour elle du lac Michigan de son enfance. Il y avait alors un silence merveilleux, rythmé par quelques chants d'oiseaux, une atmosphère paradisiaque». La nature et sa vitalité animent le lieu, écrin de sa peinture.

L'œuvre proposée fait éclater cette force qui l'habite. Les touches de jaune tournant parfois à l'orangé, s'affirment, toutes en matière, l'emportant sur les verts, bleus, violets, bordeaux, blancs ou rosés qui scandent l'arrière-plan plus timidement. L'espace blanc qui se déploie dans la partie gauche de la toile propose un contre-point à l'énergie du tableau.

En

"I paint from memory. Memories of landscapes that I take away with me. Memories of impressions of those landscapes, which are of course transformed. I could never paint a replica of nature. I would rather paint what it leaves me." Joan Mitchell, a painter and poet, possessed that dual identity and unequalled sensitivity. Her painting was a breath, the transmission of contagious serenity, and a dance of colours with vibrant impasto. Her eye, trained on observing nature, made her one of the most well-known Abstract Expressionist painters of her generation. From New York to Paris, Joan Mitchell's aesthetics revolved around water, trees, poetry, and music, creating a multitude of echoes.

Here, an oil-on-canvas, dating from 1969 is presented for sale. It is medium-sized and can be viewed from close quarters, offering the quintessence of the American artist's vocabulary. In 1969, Joan Mitchell had been living with her companion,

Quebecois painter Jean-Paul Riopelle, for 2 years in Vétheuil, a village on the banks of the Seine near to Mantes-la-Jolie, in a house close to the one where Claude Monet used to live. Gisèle Barreau, the artist's assistant and friend, talked of the atmosphere that reigned in the studio: "The first evening, Joan sat out on the balcony and talked about the landscape: the Seine, the trees, the artificial lake in Moisson, which brought back childhood memories of Lake Michigan. Suddenly, there was a marvellous silence, broken here and there by birdsong. There was a heavenly atmosphere." Nature and its vitality brought to life this place that was the backdrop for her painting.

The work presented here is bursting with energy. The substantial touches of yellow that sometimes turn to orange assert themselves, outweighing the greens, blues, violets, wine reds, whites or pinks, that are more timidly scattered across the background. The white

Si la thématique de la nature rapproche Joan Mitchell des impressionnistes, la peintre est habitée par sa rencontre déterminante avec Van Gogh qui lui transmet, plus que quiconque, l'urgence essentielle de peindre. Ses intensités chromatiques, certes figuratives, rappellent la palette de la peintre américaine. Les tournesols (92 × 73 cm, 1888, conservé à la Neue Pinakothek, Munich, Allemagne) font vibrer ces mêmes jaunes, en suggérant la présence du vert des feuilles et du brun du centre de la fleur. Le fond clair et travaillé évoque celui de l'œuvre de Joan Mitchell. La forme même de la touche dessinée pour convoquer les pétales se comprend en un geste commun, propre à une écriture. L'harmonie et la tranquillité tenant à la forme exécutée avec précision de Van Gogh est pour autant mise

à mal dans l'œuvre de Joan Mitchell qui n'hésite pas à attaquer la toile, à laisser des traces visibles de sa technique dans une démarche plus spontanée que le peintre hollandais muant alors les motifs en signes. « Ces signes sont des signes corporels, des signes musclés : il y a une détente du signe, il surgit, jaillit ; puis il y a une volupté du signe, il se détend, son tracé s'enroule, forme des volutes », résume l'auteur Jean-François Poirier, exprimant ainsi l'essence de la touche de la peinture proposée ici.

space that unfolds on the left-hand side of the painting acts as a counterpoint for the work's energy.

The theme of nature brings Joan Mitchell closer to the Impressionists. The painter was driven by her decisive meeting with Van Gogh who, more than anyone else, passed on to her the essential urgency of painting. The intensity of his colours, although figurative, calls to mind the American painter's palette. Les Tournesols (92 × 73 cm, 1888, conserved at the Neue Pinakothek, Munich, Germany) uses the same vibrant yellows, suggesting the presence of green in the leaves and brown in the flower's centre. The light-coloured, elaborate background brings to mind Joan Mitchell's

works. The very shape of the brushstroke used to conjure up the petals is understood to be a shared gesture stemming from a particular hand. Yet the harmony and tranquillity that stem from Van Gogh's precisely executed shapes are marred in Joan Mitchell's works as she didn't hesitate to attack the canvas, leaving visible marks of her technique in a more spontaneous approach than the Dutch painter, transforming the motifs into symbols. "These are bodily symbols, muscular symbols. They spring forth, voluptuous. Then, they relax, whirling and forming spirals", said author Jean-François Poirier, expressing, in this way, the very essence of the brushstrokes on the work proposed here.



Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

Doubs – 1959

Huile sur toile
Signée en bas à droite «riopelle»
97 × 130 cm

Provenance:

Galerie Jacques Dubourg, Paris
Vente, Londres, Christie's,
2 décembre 1993, lot 37
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

Exposition:

Milan, Galleria dell'Ariete,
Jean-Paul Riopelle, juin 1960, n°3
Florence, Palazzo Strozzi, *La Mostra
Mercato National d'Arte Contemporaneo*,
mars-avril 1964, n°242

Bibliographie:

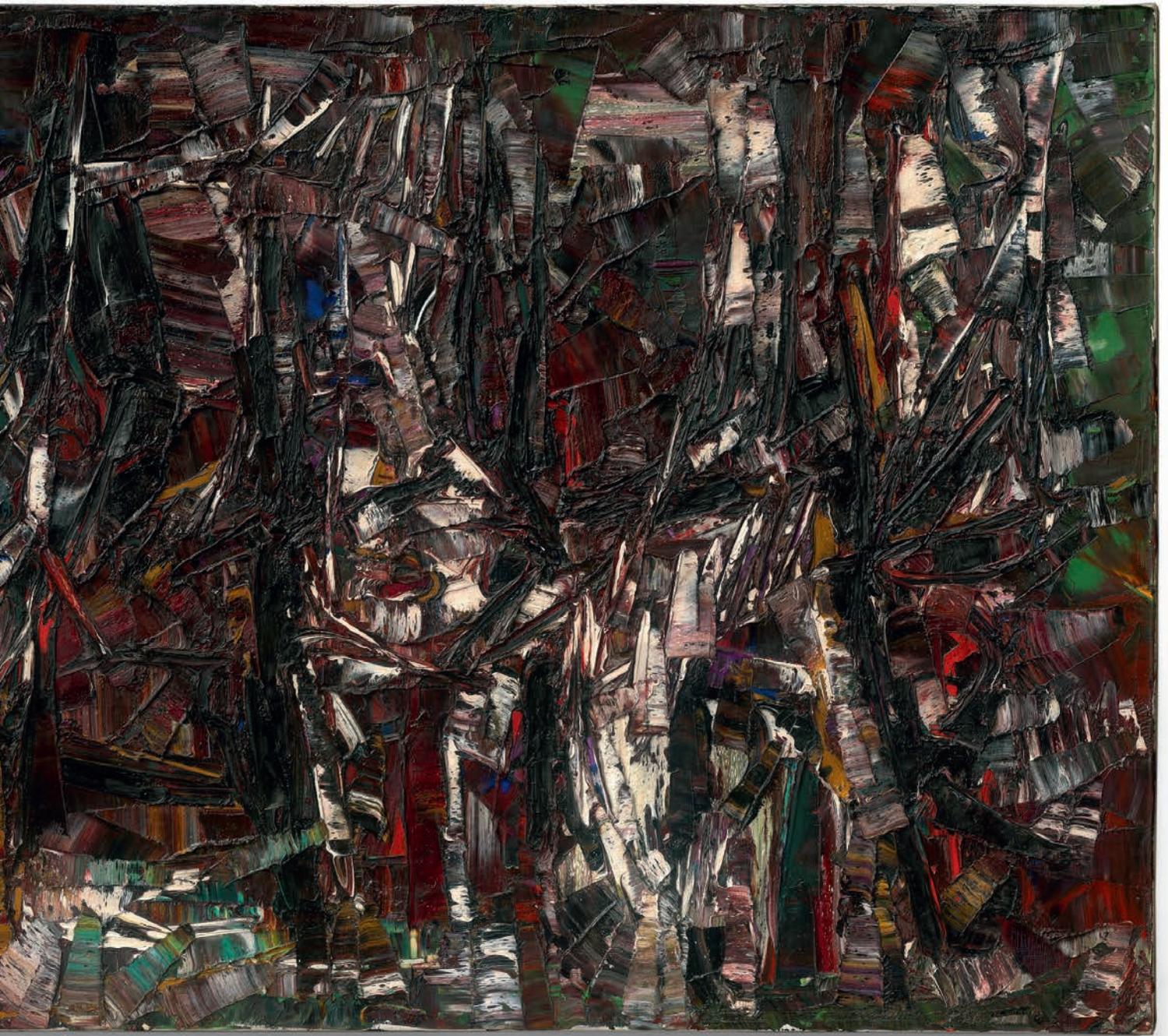
Y. Riopelle, *Jean-Paul Riopelle*,
Catalogue Raisonné 1954-1959,
Tome 2, Éditions Hibou, Montréal,
2004, reproduit en couleur
sous le n°1959.075H.1959, p. 335

Nous remercions Madame Yseult Riopelle
pour les informations qu'elle nous a
aimablement communiquées.

Oil on canvas; signed lower right
38 1/4 x 51 1/4 in.

250 000 - 350 000 €





Fr

«Les voyages, ça fait un peu partie du rêve. Alors on peut se demander si on ne fait pas les tableaux avant d'avoir voyagé. Peut-être qu'on voyage pour trouver des titres aux tableaux qu'on a faits», affirme Jean-Paul Riopelle.

Le titre du tableau présenté ici, *Doubs*, fait référence à la rivière éponyme dans la région française de Bourgogne-Franche-Comté. *Doubs* est réalisée en 1959, une année de transition pour l'artiste canadien qui travaille toujours ses empâtements au couteau sur la toile mais en libérant son geste, laissant de côté la systématisme qu'il avait adoptée quelques années plus tôt grâce à sa pratique récente de l'aquarelle qui lui procure cette facilité dans la rapidité d'exécution. Cette évolution se traduit ici par un paysage qui semble davantage modelé, plus fluide, simplifié, découlant d'une logique visuelle immédiate et sans contour. Les touches foncées teintées, tantôt de vert, jaune ou rouge, se mêlent aux incursions claires qui semblent se frayer un chemin parmi des ramifications. Quelques rares présences de bleu électrifient la scène. Cette dernière paraît presque sculptée sur toile. En effet, l'année précédant la réalisation du tableau, Riopelle recommence à modeler à la suite de sa rencontre avec le fondeur

Delahaye. «Le métier de fondeur est l'un des plus beaux métiers du monde», se targue-t-il, décidant de reprendre la fonderie avec la sculptrice Roseline Grasset.

1959 est aussi une année extrêmement riche humainement. Riopelle s'installe avec son épouse Joan Mitchell dans le 15^e arrondissement à Paris où ils ne cessent de recevoir des amis à toute heure du jour et de la nuit. Cette activité frénétique se traduit dans sa peinture par une extraordinaire vitalité se manifestant par la production de quatre-vingts huiles sur toile et la multiplication d'expositions en Europe et au Canada.

Alors que le rapprochement avec Jackson Pollock, notamment par son approche du all-over, est souvent étudié, Riopelle affirme en 1955 après sa rencontre avec l'artiste américain: «Je n'éprouve aucune parenté avec lui. Ce qui comptait pour moi, vers 1945-1949, c'était les natures mortes de Miró, certaines toiles de Matta de l'époque 1940-1945». En effet, dans *Nature Morte au vieux soulier*, réalisée par Joan Miró en 1937 et conservée au Museum of Modern Art de New York, on retrouve de nombreux éléments présents dans *Doubs*. Le contraste de la palette avec une prédominance sombre et verte et l'affirmation du jaune et

En

“Travel, that is a little part of the dream. While you can wonder whether we make the paintings before travelling. Maybe we travel to find the titles of paintings we have already finished”, Jean-Paul Riopelle has said.

The title of this painting, *Doubs*, refers to the river of the same name in the French region of Bourgogne-Franche-Comté. *Doubs* was painted in 1959, a transitional year for this Canadian artist who always worked with impasto using a palette knife on a canvas but freeing his gesture, putting aside the systematicity he had adopted a few years earlier, thanks to his recent practice of watercolour that gave him facility in the speed of execution. This development is shown here in a landscape that appears more modelled, more fluid, simplified, deriving from an immediate visual logic and without any contour. The dark areas, tinted with green, yellow, and red, mix with lighter incursions that appear to make a path through the branches. A few rare signs of blue electrify the scene. This appears almost sculpted on the canvas. In fact, the year before this painting was finished, Riopelle had started to model, following his encounter with the

founder Delahaye. “The caster’s trade is one of the most beautiful in the world”, he boasted, deciding to return to casting with the sculptress Roseline Grasset.

1959 was also an extremely rich year in personal terms. Riopelle moved to the 15th arrondissement of Paris with his wife Joan Mitchell, where they regularly hosted friends at all hours of the day and night. This frenetic activity is reflected in the extraordinary vitality of his art, shown by the production of 80 paintings and the organization of multiple exhibitions in Europe and Canada.

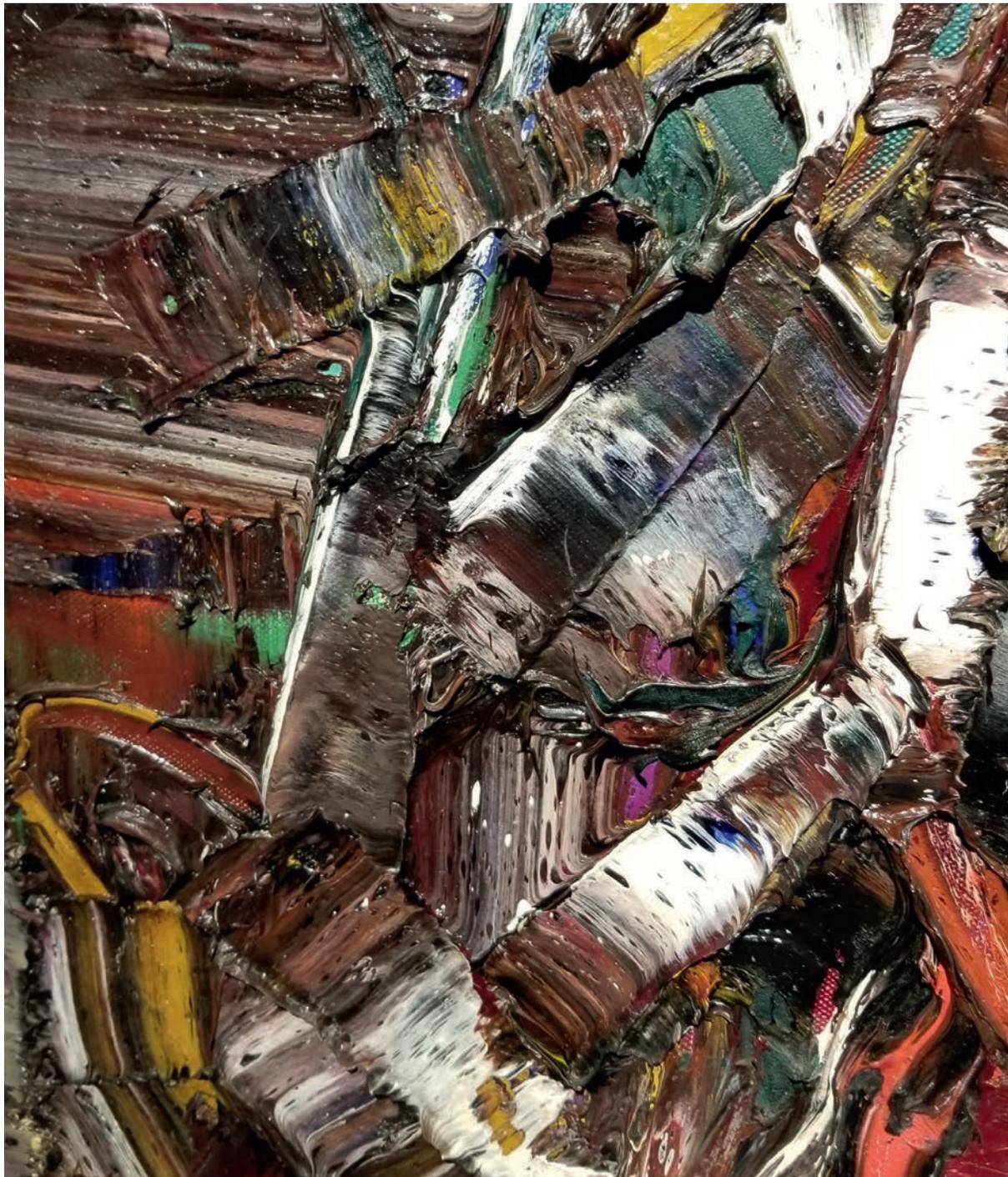
While the reconciliation with Jackson Pollock through his approach to the all-over has often been studied, Riopelle claimed in 1955 after meeting the American artist: “I do not feel any connection with him. What counted for me, around 1945-49, was Miró’s still lifes, some paintings by Matta from the 1940-45 period”. In fact, in *Nature Morte au vieux soulier*, made by Joan Miró in 1937 and now in the New York Museum of Modern Art we find several elements that are also in *Doubs*. The contrast of the palette with predominant dark and green areas and the affirmation of yellow and red for the slipper

rouge pour le soulier au premier plan, rappellent la hiérarchie chromatique de *Doubs*. Certains critiques ont associé la nature morte de Miró à la peinture d'un paysage, rapprochant encore les deux peintures. La fluidité dans la succession de couleurs est particulièrement visible dans les deux œuvres même si Miró l'aborde de façon plus circulaire et moins en matière que Riopelle. Enfin, la frontière entre abstraction et figuration, constituant un véritable sujet dans la pratique des deux artistes, est abordée de façon singulière ici. Alors que le point de départ de

Miró s'inscrit dans un réalisme certain et tend vers l'abstraction, Riopelle effectue sans cesse un balotement qu'il résume ainsi: «Mes tableaux considérés comme les plus abstraits auront été, pour moi, les plus figuratifs au sens propre du terme. À l'inverse, les oies, les hiboux, les orignaux... Ces peintures dont on croit lire le sens ne sont-elles pas davantage abstraites que le reste? Abstrait: «abstraction», «tirer de», «faire venir de»... Ma démarche est inverse. Je ne tire pas de la Nature, je vais vers la Nature.»

in the foreground recall the chromatic hierarchy of *Doubs*. Some critics have associated Miró's still life with the painting of a landscape, bringing the two paintings even closer together. The fluidity in the succession of colours is especially visible in the two works, even if Miró approaches it in a more circular manner and with less material than Riopelle. Finally, the border between abstraction and figuration, an important subject in the practice of both artists, is approached in an unusual way here. While Miró's starting

point follows a certain realism and tends towards abstraction, Riopelle continually sways, which he summarises as: "My paintings considered the most abstract will have been, for me, the most figurative in the proper meaning of the term. Conversely, geese, owls, and moose... these paintings whose meaning we think we are reading, are they not more abstract than the rest? Abstract: "abstraction", "taken from", "making it come from..." My approach is the opposite. I do not take from Nature, I go towards Nature."



Maria Helena VIEIRA DA SILVA

1908-1990

Le théâtre de Pirandello – circa 1976

Huile sur toile

Cachet de l'atelier de l'artiste en bas
à droite «Vieira da Silva»

81 × 65 cm

Provenance:

Collection Patrice Trigano, Paris

Vente, Paris, Étude Briest,

16 décembre 2000, lot 254

Collection particulière, France

Vente, Paris, Christie's,

5 juillet 2005, lot 274

Collection particulière, France

Vente, Paris, Christie's,

31 mai 2007, lot 320

Collection particulière, France

Vente, Paris, Christie's,

3 décembre 2014, lot 224

Acquis au cours de cette vente

par l'actuel propriétaire

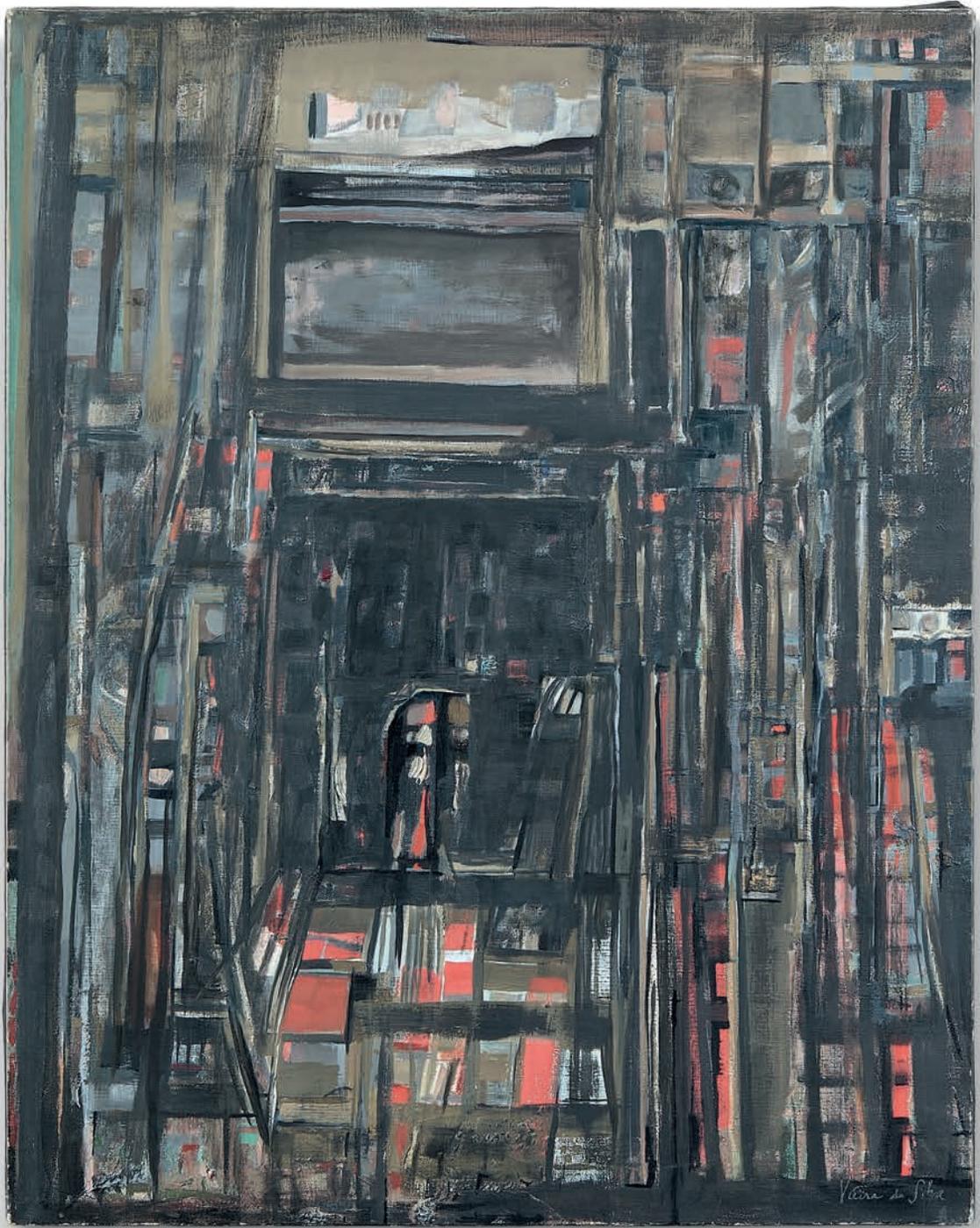
Bibliographie:G. Weelen & J-F Jaeger, *Vieira da Silva*,*Catalogue Raisonné*, Editions Skira,

Genève, 1994, reproduit en noir et blanc

sous le n°2953, p. 587

*Oil on canvas; stamped by the artist's
studio lower right*32 × 25 ⁵/₈ in.

180 000 - 280 000 €



Maria Helena VIEIRA DA SILVA

1908-1990

Le théâtre de Pirandello – circa 1976

Fr

Le théâtre de Pirandello: une peinture de Maria Helena Vieira da Silva signant un hommage à Luigi Pirandello, dramaturge et auteur sicilien du XIX^e siècle, prix Nobel de littérature en 1934. Internationalement reconnu pour aborder les thèmes de l'illusion et de la réalité dans son œuvre, Pirandello a ces mots: «[l'auteur] espère que les lecteurs voudront bien lui pardonner si, nées de la conception qu'il a eue du monde et de la vie, trop d'amertume et une joie trop rare s'offriront à eux et se donneront à voir dans cette multitude de petits miroirs qui la reflètent tout entière.»

«Une multitude de petits miroirs»: il s'agit bien de ce que la peintre portugaise semble déplier au sein de son tableau hommage. Miroirs éclatés, ou plutôt véritable vitrail, l'organisation spatiale de la toile éclate en une infinité de formes rectangulaires et carrées qui s'affirment sur un fond sombre, écho à la première partie de la citation de Pirandello. Les rouges, vermillons, blancs et gris se frayent un chemin parmi ce labyrinthe visuel, qui rappelle les azulejos portugais et crée des perspectives abstraites, fermées, autonomes, proposant différentes possibilités de lectures comme autant de voies pour trouver sa place, se référant à la propre lutte intérieure de l'artiste. En effet, cette mise en scène kaléidoscopique ne propose pas de véritable solution, aucun élément n'est réellement appréhendable. Seule une étrange présence

tangible se manifeste dans la partie supérieure du tableau. Régnant sur ce théâtre-bibliothèque, un personnage abstrait ou plutôt une lumière, manifestant la vie fait écran. Moins dense que les autres espaces du tableau, il propose peut-être un but, un horizon ou un ciel à atteindre. Ce lieu de passage que Michel Foucault nomme une hétérotopie constitue la respiration du tableau, le résultat de l'enchevêtrement des lignes et des plans éclatés.

Réalisée circa 1976, l'œuvre s'inscrit dans une période de maturité de l'artiste. Dès la fin des années 1950, Vieira da Silva acquiert une renommée internationale. Ses compositions sont plébiscitées pour leur complexité. Influencées par Paul Cézanne, elles expriment une maîtrise spatiale qui se caractérise par la fragmentation des formes, la palette de couleurs restreinte et une appréhension singulière du Cubisme et de l'art abstrait. Ces particularités hissent l'artiste à la tête du mouvement du paysagisme abstrait, elle est une des rares femmes de l'abstraction d'Après-guerre mais prône tout de même une forme d'abstraction expressive basée sur des éléments du monde réel.

«Tout m'étonne, je peins mon étonnement qui est à la fois émerveillement, terreur, rire», dit Vieira da Silva en résumant parfaitement les énergies contraires à l'œuvre dans *Le théâtre de Pirandello*.

En

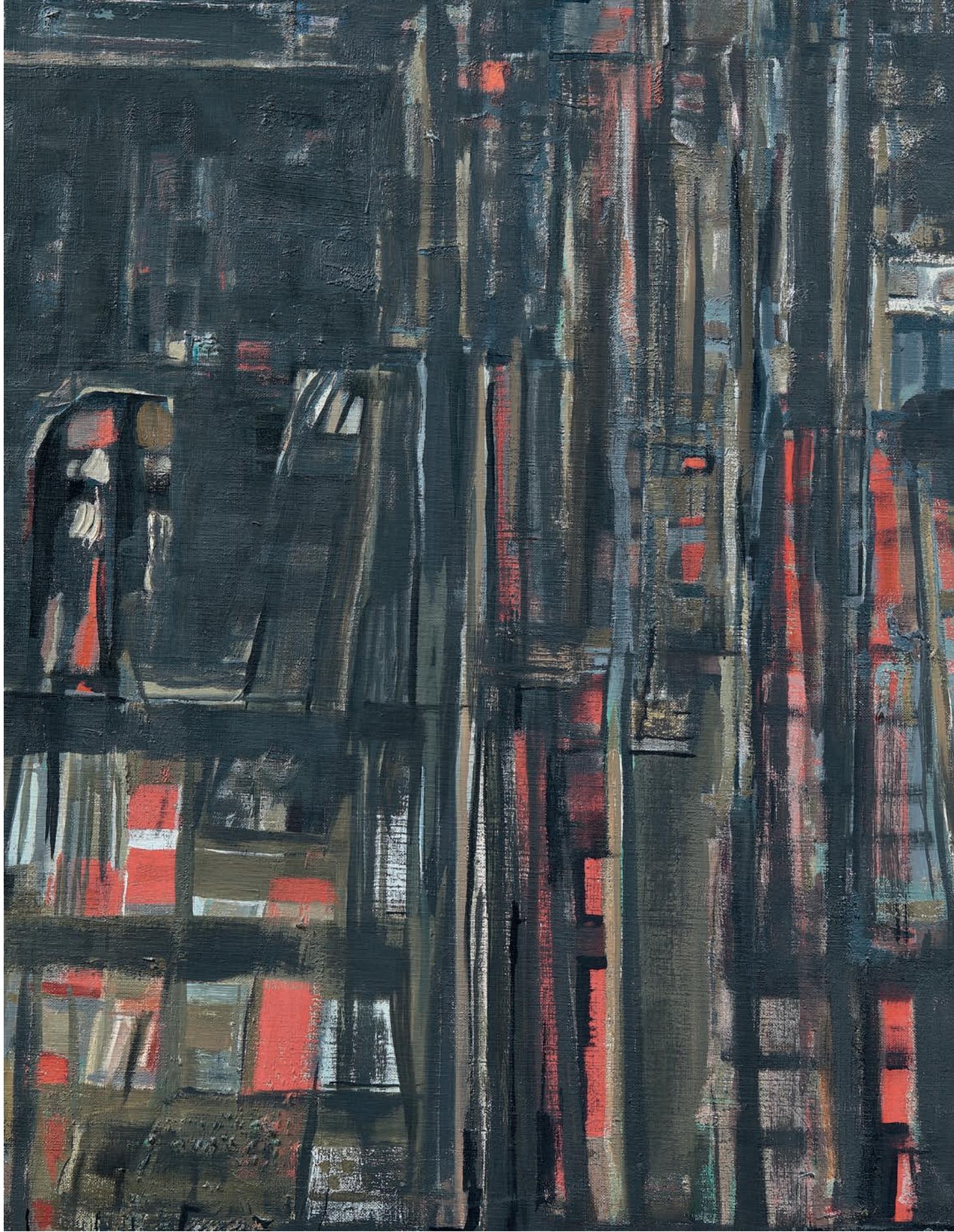
Le théâtre de Pirandello: a painting by Maria Helena Vieira da Silva is a tribute to Luigi Pirandello, the 19th century Sicilian playwright and author, winner of the Nobel Prize for Literature in 1934. Internationally known for treating themes of illusion and reality in his work, Pirandello had these words: “[the author] hopes that readers shall forgive him if, born from the conception he had of the world and of life, too much bitterness, and happiness that was too rare, are offered to the reader and show themselves in this multitude of little mirrors that reflect it fully.”

“A multitude of little mirrors”: this is what the Portuguese painter seems to unfold in her painted homage. Shattered mirrors, or rather stained glass, the spatial organization of the canvas shatters into an infinite number of rectangles and squares that are set against a dark background, echoing the first part of Pirandello's quotation. The reds, vermillions, whites and greys, make their way through this visual maze that is reminiscent of Portuguese azulejos and creates abstract perspectives that are closed, autonomous, offering different ways of reading like so many paths for finding your way, referring to the artist's own internal struggle. In fact, this kaleidoscopic staging does not offer any true solution, no element can easily be apprehended. Only a strange

tangible presence is manifested in the painting's upper section. Reigning over this theatre-library, an abstract figure, or rather a light, manifesting life, forms a screen. Less dense than the other spaces of the painting, it may offer an objective, a horizon or a sky to be reached. This place of passing that Michel Foucault calls a heterotopia constitutes the painting's respiration, the result of the lines' entanglement and the shattered planes.

Created around 1976, this painting corresponds to the artist's maturity. From the late 1950s, Vieira da Silva became internationally known. Her compositions were popular for their complexity. Influenced by Paul Cézanne they express a mastery of space that is characterised by the fragmentation of forms, the restrained palette and an unusual approach to Cubism and abstract art. These particularities raised the artist to the head of a movement of abstract landscape, she is one of the few women of Post-War abstraction, but all the same advocated an expressive form of abstraction based on elements of the real world.

“Everything surprises me, I paint my surprise which is simultaneously marvel, terror, and laughter”, said Vieira da Silva, summarizing perfectly the contrary energies working in *Le théâtre de Pirandello*.



CHU Teh-Chun

1920-2014

15.11.1978 – 1978

Huile sur toile

Signée en chinois et en pinyin en bas
à droite «Chu Teh-Chun», contresignée
en chinois et en pinyin et datée
au dos «Chu Teh-Chun, 15.11.1978»
33 × 24 cm

Provenance:

Collection particulière, France

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'Œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par Madame Ching-Chao Chu.

Un certificat de la Fondation
Chu Teh-Chun sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas;

*signed in Chinese and Pinyin lower
right, signed again in Chinese
and Pinyin and dated on the reverse
13 × 9 1/2 in.*

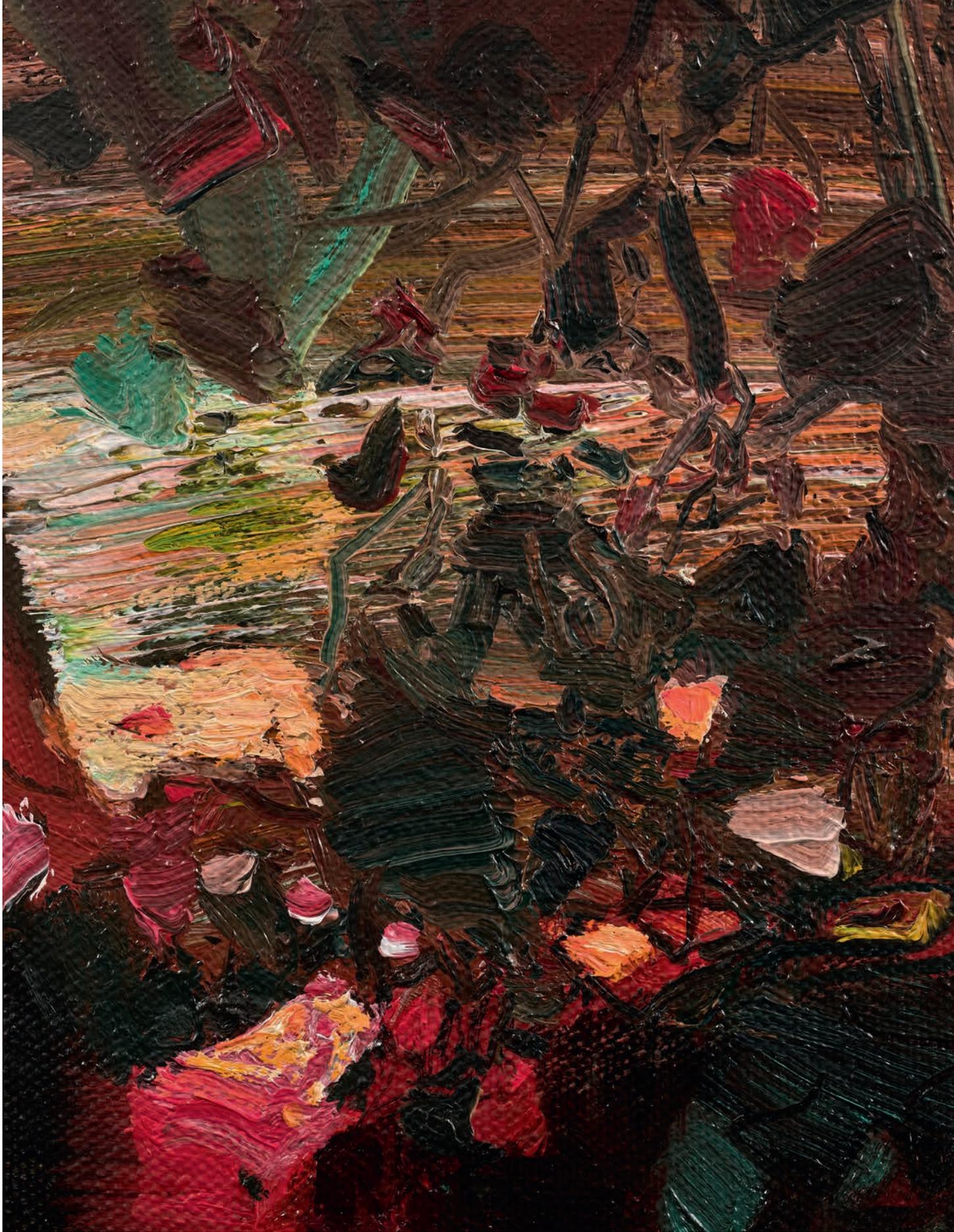
30 000 - 50 000 €



«L'artiste absorbe ce qu'il voit dans la nature et l'affine dans son esprit, et c'est la puissance de l'imagination de l'artiste, sa sensibilité et son caractère intérieur qui sont révélés sur la toile. C'est là que les concepts de la peinture chinoise et de la peinture abstraite se rejoignent de manière très nette.»

– Chu Teh-Chun





CHU Teh-Chun

1920-2014

Le 10.12.1975 – 1975

Huile sur toile

Signée en chinois et en pinyin
en bas à droite «Chu Teh-Chun»,
datée au dos «le 10.12.1975»
33 × 24 cm

Provenance:

Collection particulière, France

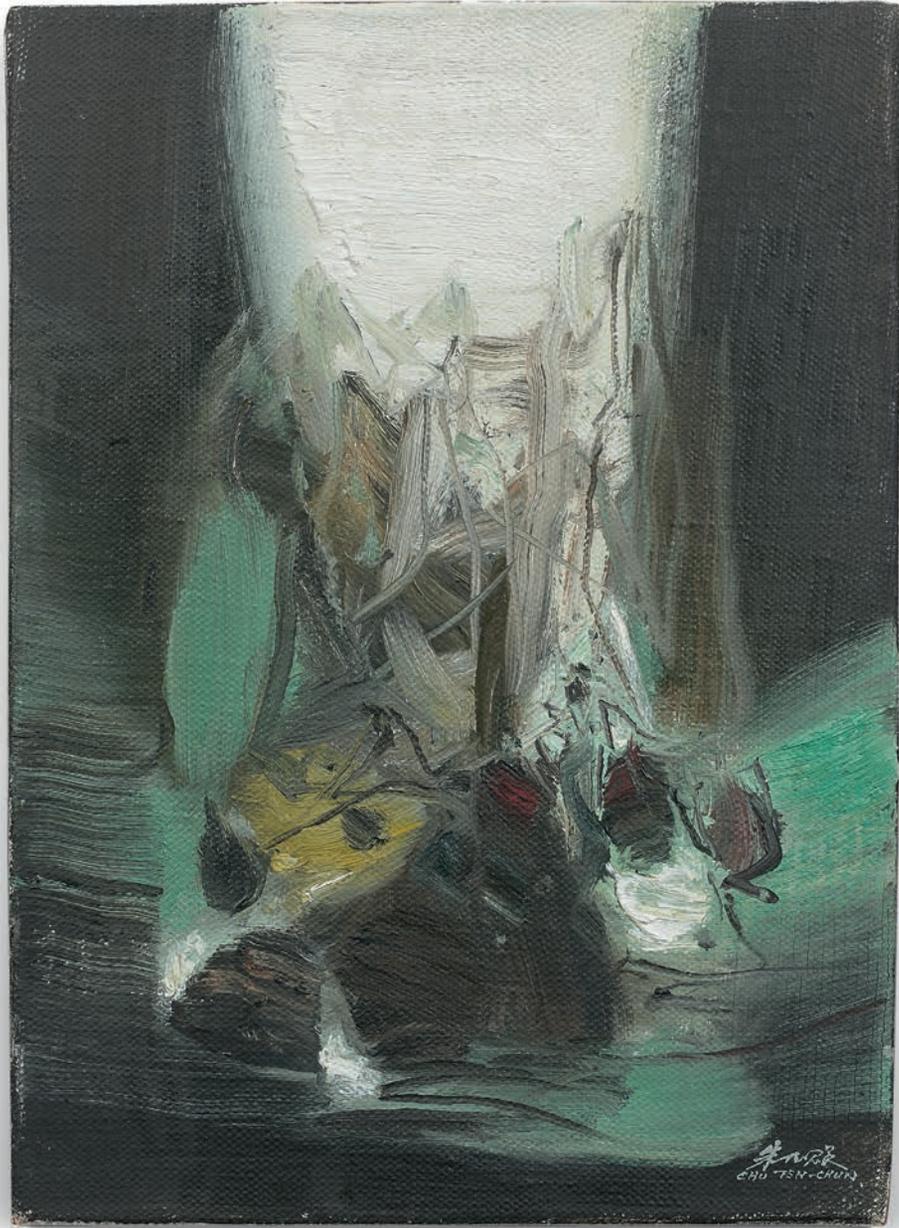
Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'Œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par Madame Ching-Chao Chu.

Un certificat de la Fondation
Chu Teh-Chun sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas;
signed in Chinese and Pinyin lower
right, dated on the reverse
13 × 9 1/2 in.*

30 000 - 50 000 €



ZAO Wou-Ki

1920 - 2013

Sans titre – 1967

Aquarelle sur papier
Signé en chinois et en pinyin et daté
en bas à droite «Zao, 67»
39,50 × 33 cm

Provenance:

Collection particulière, France

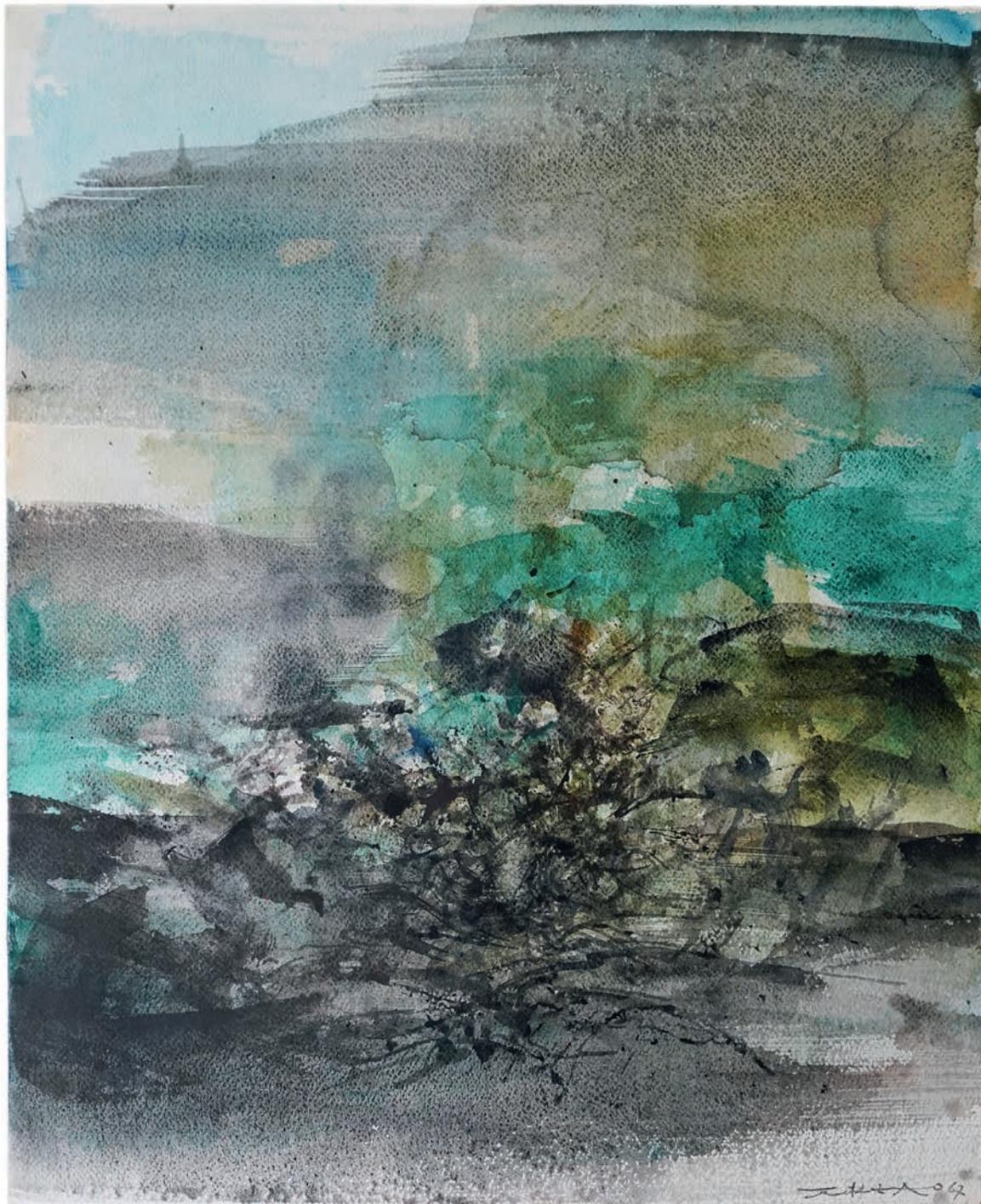
Bibliographie:

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

*Watercolour on paper; signed in Chinese
and Pinyin and dated lower right
15 5/8 x 13 in.*

50 000 - 70 000 €







37

CHU Teh-Chun

1920-2014

Moulin 04 N°2 – 1996

Encre de Chine sur papier
marouflé sur toile

Signé en chinois et en pinyin et daté
en bas à droite «Chu Teh-Chun, 96»
68 × 68 cm

Provenance:

Collection particulière, France

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'Œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par Madame Ching-Chao Chu.

Un certificat de la Fondation
Chu Teh-Chun sera remis à l'acquéreur.

*India ink on paper laid down
on canvas; signed in Chinese
and Pinyin and dated lower right
26 3/4 × 26 3/4 in.*

18 000 - 25 000 €



38

CHU Teh-Chun

1920-2014

Moulin 04 N°3 – 1996

Encre de Chine sur papier
marouflé sur toile

Signé en chinois et en pinyin et daté
en bas à droite «Chu Teh-Chun, 96»
68 × 68 cm

Provenance:

Collection particulière, France

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'Œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par Madame Ching-Chao Chu.

Un certificat de la Fondation
Chu Teh-Chun sera remis à l'acquéreur.

*India ink on paper laid down
on canvas; signed in Chinese and Pinyin
and dated lower right;
26 3/4 × 26 3/4 in.*

18 000 - 25 000 €

Georges MATHIEU

1921-2012

Evrard des Barres à Clairvaux – 1958

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«Mathieu, 58»
97 × 195 cm

Provenance:

Galerie Marwan Hoss, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 1989

Exposition:

Londres, New London Gallery, *Mathieu*,
octobre-novembre 1960

Bibliographie:

Mathieu, 50 ans de création,
Éditions Hervas, Paris, 2003,
reproduit en noir et blanc p. 101

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

*Oil on canvas;
signed and dated lower right
38 1/4 × 76 3/4 in.*

200 000 - 300 000 €





Fr

«Une langue inconnue», tel est le territoire que Georges Mathieu se propose d'explorer, de définir et qu'il développe dans son ouvrage *Au-delà du Tachisme*. Au sortir de la guerre, la nécessité de s'exprimer autrement frappe le créateur de l'abstraction lyrique. Il s'agit d'ouvrir les possibles hors des sentiers battus du cubisme, du surréalisme et de l'abstraction géométrique. Par ailleurs, une révélation artistique majeure agit comme un catalyseur sur la volonté de Georges Mathieu de créer un nouvel art : en mai 1947, la Galerie René Drouin expose quarante œuvres de l'artiste allemand Wols. Mathieu y voit «un événement considérable, le plus important sans doute depuis les œuvres de Van Gogh. Le cri le plus lucide, le plus évident, le plus pathétique du drame d'un homme et de tous les hommes. Wols a tout pulvérisé. [...] Après Wols, tout est à refaire».

Animé par cette soif de rupture, le peintre français expose alors trois toiles au deuxième Salon des Réalités Nouvelles dans la section indéfinissable surnommée «musicale». «Elles ne représentent rien» dira le critique Jean-José Marchand. Dès lors, Georges Mathieu développera l'imaginaire et la liberté en tentant de représenter, à l'aide de l'abstraction, «ce qu'il y a de plus vivant».

L'œuvre proposée ici s'inscrit dans cette décennie faste allant de 1948 à 1958 propulsant Mathieu sur la scène internationale jusqu'au Japon et aux États-Unis où la réception restera tout de même mitigée jusqu'à son décès. Quelques années plus tard, en 1963, sa grande Rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, gagne son accès à la consécration officielle.

Intitulée *Evrard des Barres*

En

“An unknown language”, this is the territory that Georges Mathieu proposed to explore, to define and which he developed in his book *Au-delà du Tachisme*. At the end of the war, this creator of lyrical abstraction was struck by a need to express himself in another way. To open new possibilities beyond the beaten path of cubism, surrealism and geometric abstraction. In addition, a major artistic revelation acted as a catalyst for Georges Mathieu's desire to create a new art: in May 1947, the Galerie René Drouin exhibited forty works by the German artist Wols. Mathieu saw this as “a considerable event, probably the most important since Van Gogh's works. The most lucid, the most obvious, the most pathetic cry of the drama of a man and of all men. Wols pulverised everything.

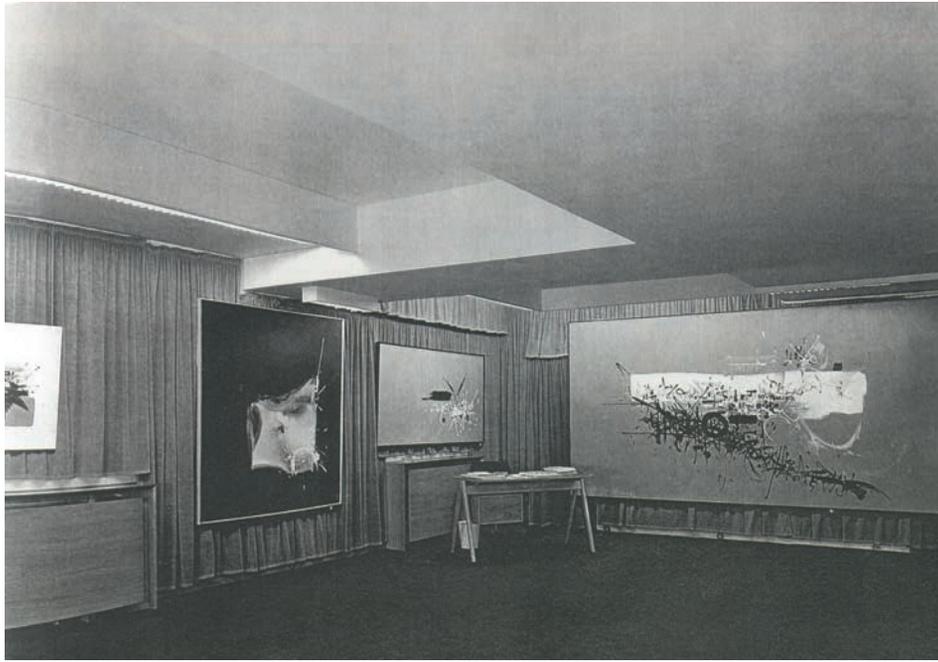
[...] After Wols, everything has to be redone.”

Animated by this thirst for a rift, the French artist exhibited three paintings at the second Salon des Réalités Nouvelles in the undefinable section that was nicknamed “musicist”. “They do not represent anything” wrote the critic Jean-José Marchand. From that time, Georges Mathieu would develop the imaginary and freedom by trying to depict “that which is the most alive” using abstraction.

The work offered here dates to the highly successful decade that ran from 1948 to 1958, which propelled Mathieu to international fame as far as Japan and the United States, although his reception there was mitigated until his death. A few years later, in 1963, his major Retrospective at the Musée d'Art Moderne de la







Exposition Mathieu à la New London Gallery Marlborough en présence du lot 39, 1960 D.R.

Fr

à *Clairvaux* et réalisée en 1958, cette huile sur toile de quasiment deux mètres de longueur se singularise par un contraste très marqué : les lignes blanches au premier plan se surimposent sur une croix et une forme rectangulaire noires. Le sujet de l'œuvre évoqué dans le titre sert de guide à la compréhension de ce choix tranché. L'œuvre est un hommage à Évrard des Barres, troisième maître de l'Ordre du Temple, mort à Clairvaux en 1174. Le personnage tient un rôle déterminant lors de la deuxième croisade. Reconnu comme un modèle de valeur pour les chevaliers, ses bienfaits et ceux de ses Templiers sont loués par le roi de France Louis VII. Georges Mathieu aime donner des titres historiques à ses œuvres qui évoquent alors des moments précis et proposent une deuxième lecture. La croix en arrière-plan traduit peut-être la

dimension religieuse du tableau tandis que le fond gris révèle le caractère solennel du décès du maître.

Le tableau, très caractéristique du travail de Georges Mathieu, souligne la nature calligraphique de son œuvre avec les signes blancs mentionnés au premier plan. En effet, l'artiste séjourne pour la première fois au Japon en 1957 et entre alors en contact avec la tradition japonaise écrite des moines bouddhistes. Alors qu'André Malraux le qualifie déjà de « calligraphe occidental », Georges Mathieu n'aura cessé de développer l'abstraction des signes, s'opposant alors à la calligraphie extrême-orientale traditionnelle. *Evrard des Barres à Clairvaux* incarne cette recherche duelle.

En

Ville de Paris earned him official consecration.

Entitled *Evrard des Barres at Clairvaux* and made in 1958, this oil on canvas almost two metres long shows a very marked contrast: the white lines in the foreground are superimposed on a black cross and rectangular shape. The subject evoked in the title serves as a guide for understanding this clear choice. The work is a tribute to Évrard des Barres, third Grand Master of the Knights Templar, who died at Clairvaux in 1174. He played a key role in the second Crusade. Recognized as a valuable model for knights, his kindness and those of his Knights Templar were praised by the king of France, Louis VII. Georges Mathieu liked to give historical titles to his works which then evoke precise episodes and offer

a second level of understanding. The cross in the background may translate the painting's religious dimension while the grey background reveals the solemn nature of the grand master's death.

The work, typical of Georges Mathieu's art, emphasizes the calligraphic nature of his work with the white signs included in the foreground. In fact, he had visited Japan for the first time in 1947 and came into contact with the Japanese calligraphic tradition of Buddhist monks. While André Malraux had already described him as a "Western calligrapher", Georges Mathieu never ceased to develop the abstraction of signs, thus opposing traditional Far Eastern calligraphy. *Evrard des Barres à Clairvaux* incarnates this dual process.

Yayoi KUSAMA

Née en 1929

The pistil – 1984

Acrylique, fibres synthétiques,
plastique et tissu dans boîte en bois
Signé, daté, titré en japonais et
en anglais et dédié en-dessous
«1984, Yayoi Kusama, The Pistil, To Mr
Dominique Bozo»
30 × 20 × 12 cm

Provenance:

Collection Dominique Bozo, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

*Acrylic, synthetic fiber, plastic
and fabric in wood box;
signed, dated, titled in Japanese
and in English and dedicated underneath
11 7/8 × 7 7/8 × 4 3/4 in.*

80 000 - 120 000 €

Yayoi Kusama dans *The Infinity Mirrored Room*, 1965 D.R.



Yayoi KUSAMA

Née en 1929

The pistil – 1984



Fr

Dans *The Pistil*, réalisée en 1984, Yayoi Kusama déploie poétiquement son vocabulaire à travers la réalisation d'une boîte en bois peinte contenant des œufs rehaussés de peinture argentée et de pois noirs, reposant dans du fil entremêlé blanc. Au cœur de cette boîte, se love une série de noyaux circulaires blanc crème. Le tout représente l'ensemble des organes femelles des plantes nécessaire à la reproduction et situé au centre de la fleur, nommé le pistil. Ce dernier se compose en effet de trois éléments: l'ovaire, le style et le stigmate.

Pour la préceuseur japonaise du pop art de l'art environnemental,

la fleur convoque un souvenir fort, qui catalyse sa vocation artistique. Enfant, elle voit les fleurs rouges de la nappe familiale envahir progressivement la table, le sol puis ses bras, les taches colorées proliférant derrière ses paupières dès qu'elle ferme les yeux. «Toute la pièce, tout mon corps, tout l'univers en étaient pleins». Dès lors, le motif hallucinatoire ne la quitte plus. Elle passe des heures à dessiner les fleurs qui se trouvent dans les champs que sa famille exploite, puis ses fleurs se muent en pois et elle déclare en 1960, dans son *Manifeste de l'oblitération*:

«Ma vie est un pois perdu parmi des milliers d'autres pois...».

En

In *The Pistil*, dating to 1984, Yayoi Kusama has poetically employed her vocabulary through making a box from painted wood containing eggs highlighted with silver paint and black dots, sitting in white intertwined thread. At the heart of this box nestle a series of creamy white circular stones. This all represents the female organs of plants that are needed for reproduction and are located at the centre of the flower, called the pistil. It is comprised of three elements, the ovary, the style and the stigma.

For this Japanese precursor of the pop art of environmental art, the flower evokes a strong

memory that catalysed her artistic calling. As a child, she saw the red flowers of the family tablecloth progressively invade the table, the ground, then her arms, the coloured marks proliferating behind her eyelids when she closed her eyes. "The whole room, all of my body, the entire universe were full of them." Since then, the hallucinatory motif has never left her. She spent hours drawing the flowers that were in the fields her family cultivated, then her flowers turned into polka dots and in 1960, she declared in her *Manifesto of Obliteration*: "My life is a dot lost among thousands of other dots...".

Fr

The Pistil représente cette idée de flottement, d'une vie ballotée entre les pois : les organes liés à la fécondité se démultiplient à l'infini à travers différentes énumérations circulaires. Quel chemin prendre? semble-t-elle s'interroger. La boîte dans laquelle l'œuvre est contenue figure la livraison de cette question sans réponse, comme si l'art était un exutoire cathartique sans pour autant fournir d'issue. Kusama explique: «J'avais en moi le désir de mesurer de façon prophétique l'infini de l'univers incommensurable à partir de ma position, en montrant l'accumulation de particules dans les mailles d'un filet où les pois seraient traités comme autant de négatifs.» Si ces pois symbolisent la connexion entre l'Homme et la Nature, ils formulent une angoisse dialectique; la déperdition de l'individualité tendant vers la tentation de ne former qu'un avec l'univers.

Enfin, en faisant le choix de représenter librement les organes femelles de la plante, l'œuvre fait écho aux velléités féministes de l'artiste qui milite pour l'égalité entre les sexes et pour la liberté sexuelle.

The Pistil provient de la Collection Dominique Bozo (responsable d'institutions culturelles françaises, notamment directeur du Musée Picasso, puis président du Centre Georges Pompidou), à qui l'œuvre est dédiée sur une des faces.

En

The Pistil represents this idea of floating, of a life tossed about among dots: the organs linked to fertility multiply infinitely through different circular enumerations. What path should I take? she seems to be wondering. The box in which the work is contained shows the delivery of this unanswerable question, as if art were a cathartic outlet but without providing the solution. Kusama explains: "I had within me the desire to measure in a prophetic way the immeasurable infinity of the universe from my position, by showing the accumulation of particles in the mesh of a net where the dots are treated like so many negatives." If these dots symbolise the connection between Humans and Nature, they also formulate a dialectical anxiety: the wastage of individuality tending towards the temptation to become one with the universe.

Finally, by making the choice to freely depict the female organs of a plant, the work echoes the artist's feminist tendencies, she who militates for equality of the sexes and for sexual freedom.

The Pistil has a provenance from the collection of Dominique Bozo (who has led French cultural institutions, in particular as director of the Musée Picasso and then president of the Centre Georges Pompidou), to whom the work is dedicated on one of its sides.



Aurélie NEMOURS

1910-2005

Sans titre – 1967

Huile sur toile (diptyque)
 Chacune signée, datée et annotée
 successivement au dos «Nemours, 1967,
 Diptyque gauche, Diptyque Droit»
 73 × 54 cm (chaque)

Provenance:

Collection particulière, Paris
 Galerie Cour Carrée, Paris
 Acquis directement auprès de cette
 dernière par l'actuel propriétaire
 en 2010

Exposition:

Paris, Galerie Cour Carrée,
Aurélie Nemours, Peintures,
 janvier-février 2010

Bibliographie:

C. Oliverreau, *Aurélie Nemours:
 catalogue raisonné des peintures
 à l'huile, pastels et collages*, Mémoire
 de Maîtrise, Université de Dijon,
 juin 1984, n°141A (dimensions erronées)
 S. Lemoine, *Aurélie Nemours - Catalogue
 raisonné, Tome II*, Éditions Skira,
 Milan, 2018, reproduit en noir et blanc
 sous le n°344, p. 397

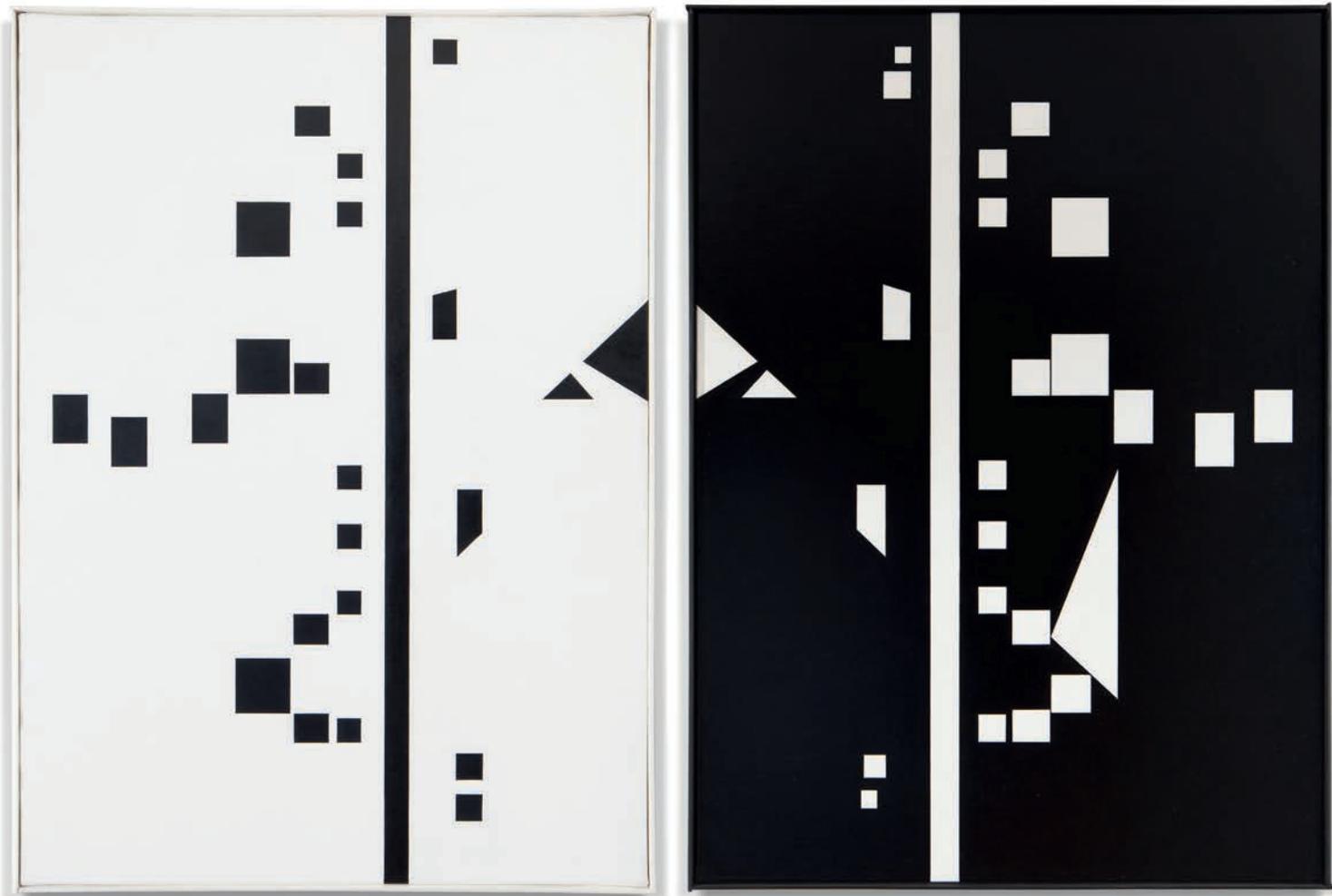
Cette œuvre fait partie de la série
 «Proposition inverse».

*Oil on canvas (diptych);
 each signed, dated and inscribed
 successively on the reverse;
 28 3/4 × 21 1/4 in. (each)*

40 000 - 60 000 €



Aurélie Nemours, 2001 D.R.



Aurélie NEMOURS

1910-2005

Sans titre – 1967

Fr

L'art d'Aurélie Nemours est aujourd'hui reconnu comme une expression majeure de la peinture abstraite de la seconde moitié du XX^e siècle. En témoigne ce magnifique et important tableau, peint en 1967, qui en présente toutes les caractéristiques: il est abstrait, composé de formes géométriques qui sont disposées à l'intérieur d'une structure orthogonale. Ce qui retient surtout, c'est son parti strictement noir et blanc et la disposition particulière en diptyque qui en découle: elle sert à instaurer un va et vient entre le positif et le négatif, blanc pour le panneau gauche, noir pour celui de droite, chacun mesurant 73 × 53,50 cm. La composition s'étage en hauteur, les formes – des carrés, des rectangles, certains biseautés, quelques triangles – disposées en constellations sont réparties de part et d'autre d'un axe vertical et se répondent d'un côté à l'autre, symétriquement ou avec quelques variantes. La technique est impeccable, l'exécution à la peinture à l'huile précise et en même temps nourrie, les multiples passages croisés donnant à la surface picturale une matière vibrante. Une œuvre parfaitement caractéristique du style d'Aurélie Nemours et de sa place originale dans l'art de cette époque, aux côtés d'Ellsworth Kelly et d'Olle Baertling par exemple, ou encore de François Morellet.

Aurélie Nemours, élève de Paul Colin, puis d'André Lhote et de Fernand Léger enfin, s'est tour-

née vers la peinture abstraite dès 1949, après avoir quitté l'atelier de Léger, lequel l'en avait pourtant découragée. À partir de 1953, elle adopte un répertoire de formes géométriques simples, ainsi qu'une gamme colorée restreinte qu'elle dispose à l'intérieur d'une structure orthogonale dans le respect du plan du tableau. Ses premières œuvres uniquement en noir et blanc datent de 1955. Elle en conservera la pratique jusqu'à la fin notamment dans ses deux grandes séries intitulées «Structure du silence» et «Rythme du millimètre». Son intérêt pour le contraste absolu entre le noir et le blanc l'a conduite à traduire le passage de l'un dans l'autre, puis à traiter la question du positif et du négatif. De là son recours à la disposition en diptyque au début des années 1960, où la composition est souvent présentée en miroir. C'est en 1967 qu'elle se consacre à une série comptant une dizaine d'œuvres qu'elle intitule «Proposition inverse» dans laquelle figure le présent diptyque.

Aurélie Nemours a été une grande artiste française, dont la carrière a été retracée au Centre Pompidou en 2004 à l'occasion de sa rétrospective. En 2018 parut le catalogue raisonné de son œuvre peint. Son travail a été particulièrement mis en valeur au Centre Pompidou en 2021 dans l'exposition *Elles font l'abstraction*.

Serge Lemoine

En

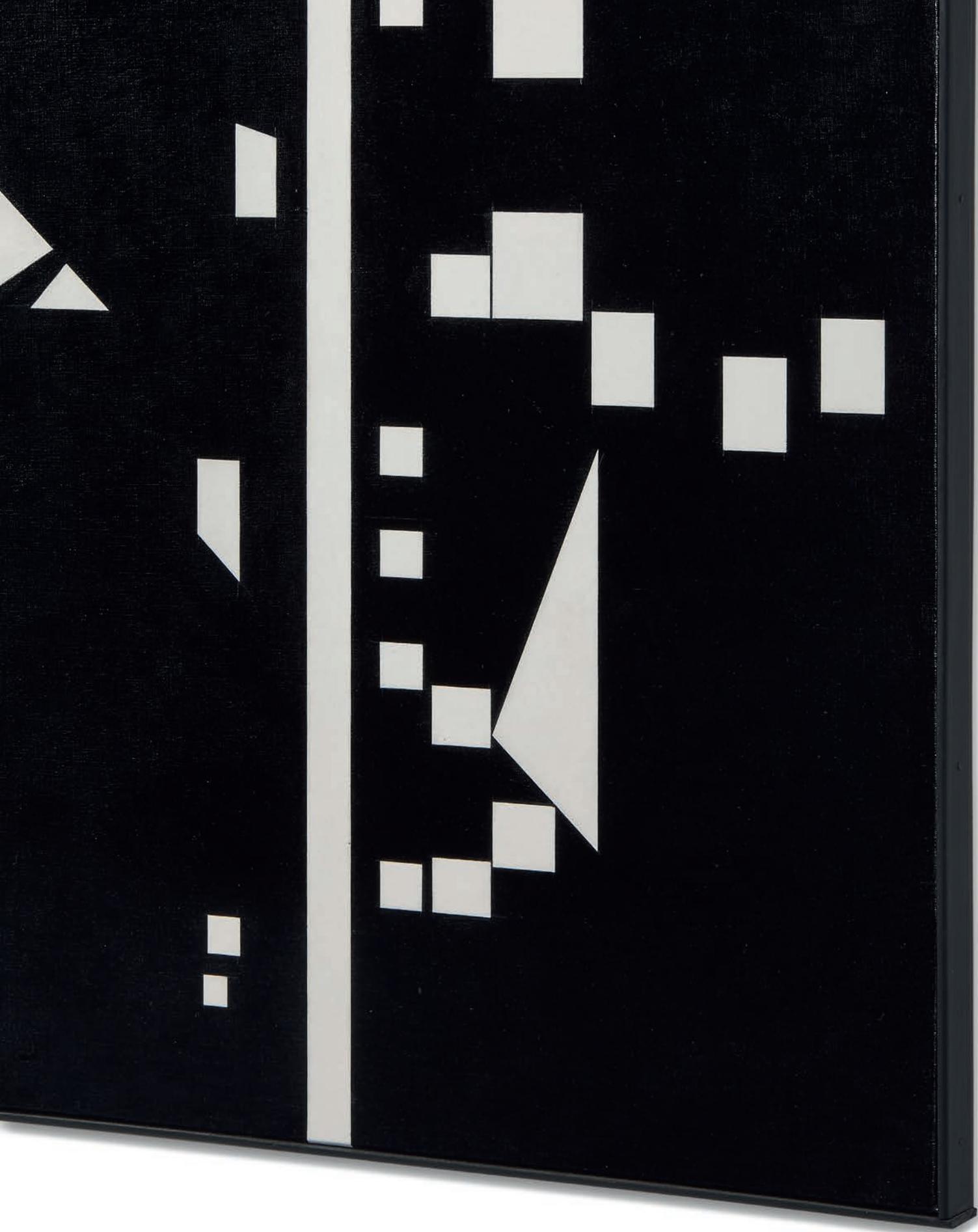
Aurélie Nemours' art is today recognized as a major expression of abstract painting in the second half of the 20th century. This magnificent and important work, made in 1967 illustrates all these characteristics: it is abstract, composed of geometric forms that are arranged inside a rectangular structure. What stands out is her strict choice of black and white and the particular arrangement as a diptych resulting from this: it serves to create a back and forth between the positive and the negative, white for the left panel, black for the right, each one measuring 73 × 53.5 cm. The composition is tiered in height, the shapes: squares, rectangles, some bevelled, a few triangles, arranged in constellations, are placed on either side of a vertical axis and correspond from one side to the other, symmetrically or with a few variations. The technique is impeccable, the handling in oil paint precise and at the same time rich, the multiple crossed passages give the paint surface vibrant matter. A perfectly characteristic example of Aurélie Nemours' style and of her original position in this period, alongside Ellsworth Kelly and Olle Baertling for example, and also François Morellet.

Aurélie Nemours, a pupil of Paul Colin, then of André Lhote, and finally of Fernand Léger, turned to abstract painting in

1949, after leaving Léger's studio, who had moreover discouraged her. From 1953, she adopted a repertory of simple geometric forms, as well as a restrained range of colours that she would arrange inside an orthogonal structure, matching the picture's plane. Her first works only in black and white date to 1955. She continued this practice until the end, especially in her two major series "Structure du Silence" and "Rythme du Millimètre". Her interest for the absolute contrast between black and white led her to translate the passage from one to the other, then to treat the question of the positive and the negative. From there came her adoption of the diptych system during the 1960s, where the composition was often presented in mirror image. In 1967 she started a series comprising about ten works that she called "Proposition inverse", of which the diptych presented here is an element.

Aurélie Nemours was a great French artist whose career was retraced at the Centre Pompidou in 2004 at her retrospective. The catalogue raisonné of her paintings was published in 2018. Her work was also especially highlighted at the Centre Pompidou in the 2021 exhibition *Elles font l'abstraction*.

Serge Lemoine



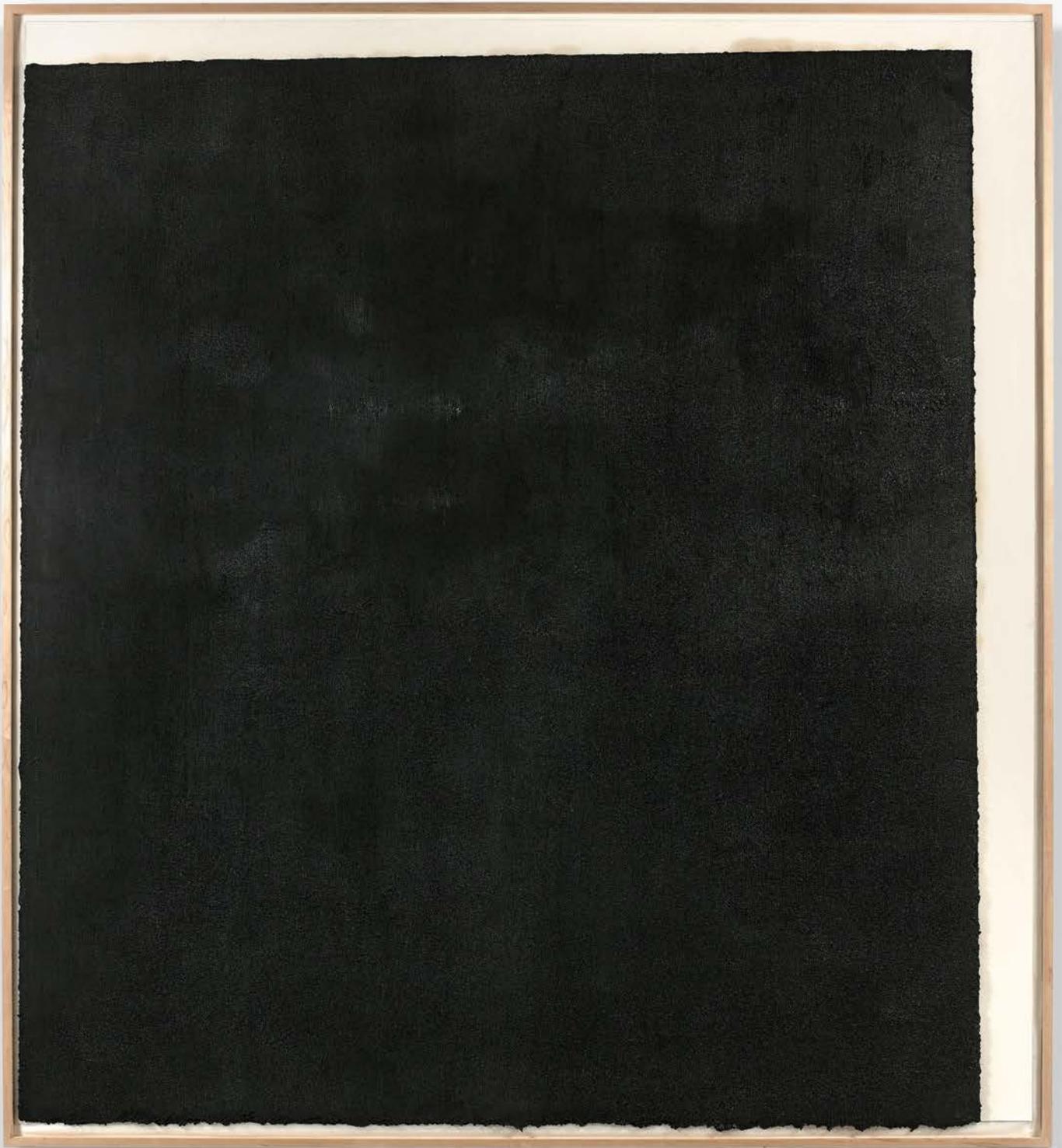
Richard SERRA

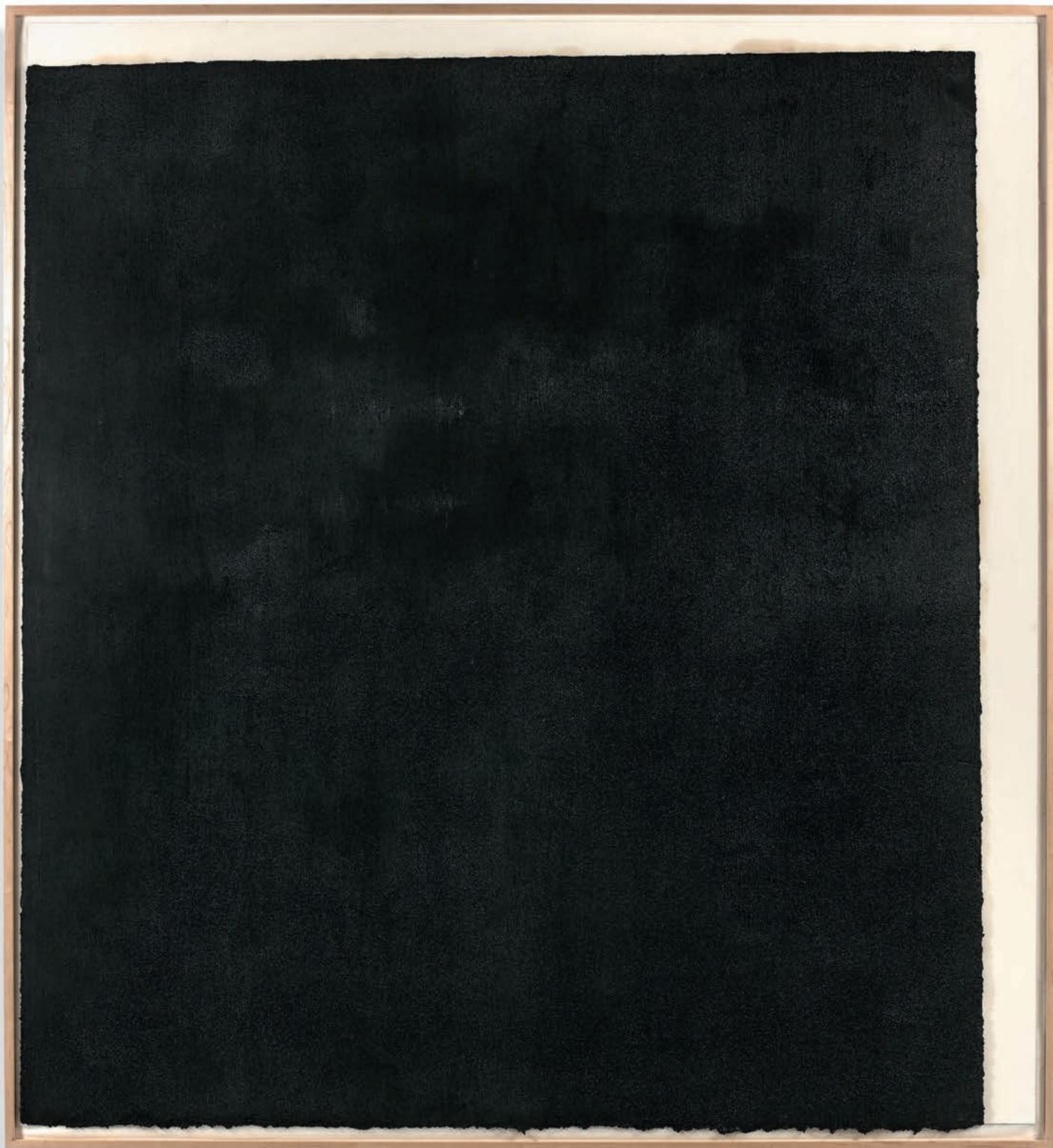
Né en 1939

Hollywood Lawn – 1989Huile et goudron sur papier
227 × 211 cm (avec cadre)**Provenance:**Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles
Collection particulière, Shanghai
Vente, Paris, Artcurial, 31 mai 2010,
lot 32
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire**Exposition:**Los Angeles, Daniel Weinberg Gallery,
Ten years of American Master drawings,
1989
Genève, MAMCO, *Rien ne presse/slow and
steady/ Festina lente-3^e épisode, Eau
& gaz à tous les étages*, février-avril
2003
Genève, MAMCO, *Rien ne presse/Slow
and steady/Festina lente-3^e épisode,
Fragments d'un discours italien*,
mai-septembre 2003
Genève, MAMCO, *Rien ne presse/Slow
and steady/Festina lente-5^e épisode,
Ornicar!*, octobre 2003-janvier 2004
Genève, MAMCO, *Futur antérieur-
L'espèce de chose mélancolie*,
octobre 2009-janvier 2010**Bibliographie:**R. Serra & H. Janssen, *Richard Serra
Drawings 1969-1990 - Catalogue Raisonné*,
Éditions Benteli, Bern, 1990, reproduit
en noir et blanc sous le n°359, p. 255**Oil and tar on paper**89 ³/₈ × 83 ¹/₈ in. (with the frame)

550 000 - 850 000 €







Richard SERRA

Né en 1939

Hollywood Lawn – 1989

Fr

«Un noir tient son propre espace et se tient toujours en relation à un volume plus large dont il modifie la masse». Les mots de Richard Serra sur sa pratique du noir illustrent parfaitement le procédé mis en œuvre pour réaliser *Hollywood Lawn* présenté ici. L'espace blanc d'une large feuille se trouve saturé d'un noir profond composé d'huile et de goudron. La matière présente sur le papier crée une épaisseur distincte rehaussée par les marges blanches qui s'affirment comme autant de percements de lumière au cœur d'une masse imposante et noire.

L'œuvre est caractéristique de l'approche d'un sculpteur, Richard Serra l'incarne de manière totale. En effet, ici, l'aspect monumental rappelle le questionnement sur l'échelle, la sensation de poids que

procure l'observation de l'œuvre évoque aussi les interrogations liées à la production d'un volume. La ligne inférieure semble découpée donnant une sensation de suspension.

Ce grand dessin noir s'inscrit dans une démarche que Richard Serra entreprend dès 1971. Plébiscité pour ses sculptures minimalistes, abstraites et majestueuses en acier, l'artiste accorde toujours une place importante au dessin qui constitue une part autonome et intime de sa création. «Je dessine tout le temps, tous les jours. C'est quelque chose que je fais depuis mon enfance», dit-il.

Hollywood Lawn évoque fortement *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch (réalisée en 1918). Défis lancés aux limites de l'abstraction, les deux œuvres font appel à la même forme pour les éprouver.

En

“Black holds its own space and always relates to a larger space whose composition it modifies.” Richard Serra’s words on his practice with black is a perfect illustration of the process he used to create *Hollywood Lawn* presented here. The white space of a large sheet of paper is saturated with a deep black composed of oil and tar. The material present on the paper creates a distinct thickness highlighted by the white margins that assert themselves like a series of openings for light at the core of an imposing black mass.

The work is characteristic of a sculptor’s approach, and Richard Serra is the perfect incarnation of this. In fact here, the monumental aspect recalls questioning of scale, the sensation of

weight obtained by observing the work also evokes interrogations connected to the production of a volume. The lower line appears to be cut, giving a sensation of suspension.

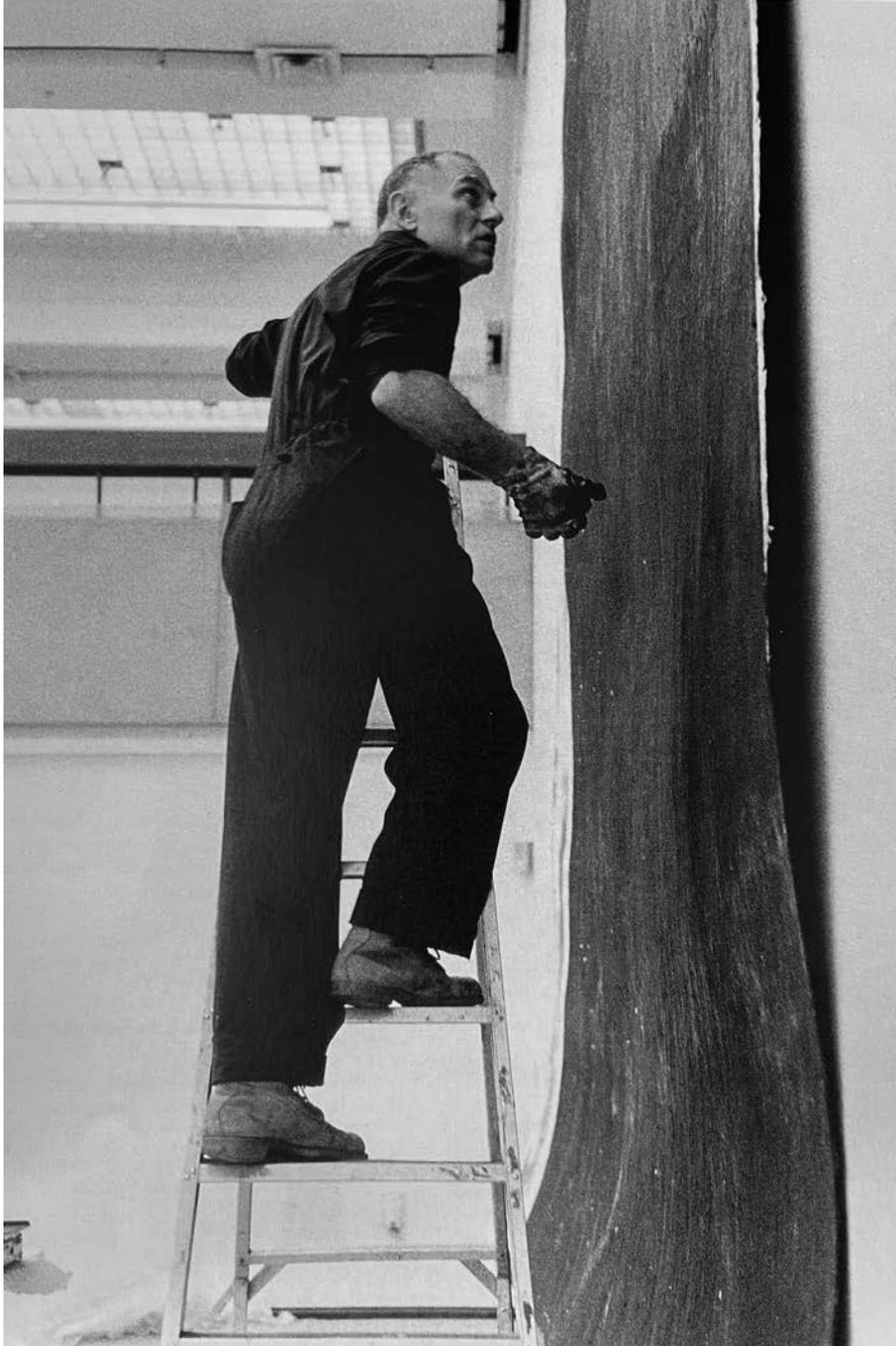
This large black drawing is an example of a process that Richard Serra started in 1971. Popular for his magnificent abstract minimalist sculptures in steel, he always has always given space to drawing, which constitutes an autonomous and intimate part of his creativity. “I draw all the time, every day. It’s something I’ve done since childhood.” He has said.

Hollywood Lawn evokes strongly Malevitch’s *Black Square* (created in 1918). Challenging the limits of abstraction, both works use the same form to test them. Geometry is invited to define

Richard SERRA

Né en 1939

Hollywood Lawn – 1989



Richard Serra dans son atelier D.R.





Exposition du lot 42 au MAMCO © Anne-Marie Fuguet & Alain Clairat

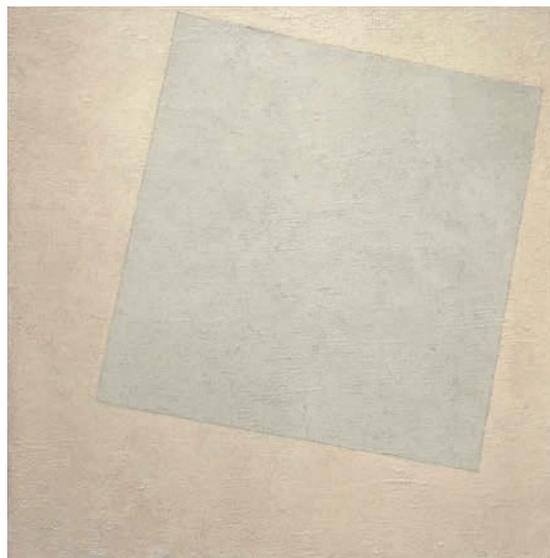


Richard Serra, *Berlin Block for Charlie Chaplin*, 1978
© Neue Nationalgalerie, Berlin

Richard SERRA

Né en 1939

Hollywood Lawn – 1989



Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc*, 1918
© MoMA, New York

Fr

La géométrie est invitée à définir un nouveau langage qui s'écrit sur fond blanc. Pour l'artiste russe, l'ambition est de rendre compte de sa volonté novatrice, entendue comme provocatrice, de convier exclusivement l'abstraction de la forme et de l'espace. Serra revendique cet héritage en pourvoyant l'œuvre d'un relief et en ajoutant du goudron à base d'huile. Par ailleurs, Serra décentre le propos en translatant le carré noir de façon à ce qu'il soit plus proche de la frontière gauche du cadre, alors que le carré de Malevitch occupe le centre de la toile. En outre, les quatre arrêtes du carré de Serra ne sont pas strictement égales. Pour Richard Serra, les notions d'équilibre, d'insécurité, d'instabilité (évoquant la corrosion en sculpture) régissent le discours et le spectateur ressent précisément cette intention,

comme s'il testait la mise en faillite d'un système. Enfin, le minimalisme initié par Malévitch est, quelques années plus tard, mis davantage à l'épreuve pour prendre le tournant du monumental.

La forme carrée éprouvée dans le dessin fait partie des motifs récurrents dans l'esthétique de l'artiste américain. En sculpture, il travaille le cube (avec, par exemple, *Berlin block for Chaplin* réalisé en 1978 et composé un cube en acier monumental, conservé à la Neue Nationalgalerie de Berlin). Ces formes simples guident le spectateur vers l'appréciation progressive d'une dynamique contradictoire : le visible de la forme se conjugue à l'invisible du ressenti et chaque œuvre, sculpture ou dessin, raconte l'espace à sa façon

En

a new language that is written against a white background. For the Russian artist, the ambition was to take account of his desire to innovate, with the intention of being provocative, to exclusively use abstraction of the form and space. Serra claims this heritage in giving the work relief and adding tar to the oil base. In addition, Serra decentres the theme by placing the black square so that it is closer to the frame's left border, while Malevitch's square occupies the centre of the canvas. In addition, the four edges of Serra's square are not strictly equal. For Richard Serra, the notions of balance, insecurity, instability (evoking corrosion in sculpture) govern the discourse and the viewer feels this intention precisely, as if they were testing the

bankruptcy of a system. Finally, a few years later, the minimalism initiated by Malevitch was further challenged when there was a turn to the monumental.

The square form felt in drawing is one of the recurring motifs of this American artist's aesthetic. In sculpture Serra works with the cube (with for example *Berlin Block for Chaplin* made in 1978 and composed of a monumental steel cube, now at the Berlin Neue Nationalgalerie). These simple forms guide the viewer towards the gradual appreciation of a contradictory dynamic: the visible of the form is combined with the invisible of the feeling and each work, whether a sculpture or a drawing, describes the space in its own way.

Bertrand LAVIER

Né en 1949

Atomium, Détail #3 – 2006

Acrylique sur métal

Signé, daté et titré au dos

«Atomium, Detail #3, Bertrand Lavier,
2006»

191,50 × 146 × 5 cm

Provenance:

Galerie Yvon Lambert, Paris

Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire*Acrylic on metal;**signed, dated and titled on the reverse;**75 ³/₈ × 57 ¹/₂ × 2 in.*

80 000 - 120 000 €





Bertrand LAVIER

Né en 1949

Atomium, Détail #3 – 2006

Détail de l'Atomium, 1958, Bruxelles D.R.

Fr

L'œuvre présentée ici s'intitule *Atomium, détail #3*. Réalisée par Bertrand Lavier en 2006, elle s'inscrit dans une série de peintures particulièrement reconnue de l'artiste. L'artiste français y applique de manière systématique une touche grasse et plate qu'il qualifie de «touche Van Gogh». La peinture peut venir recouvrir des tableaux existants (comme une œuvre de François Morellet), des objets tridimensionnels (comme un piano Steinway & Sons) ou enfin un souvenir, ce qui est le cas ici. En effet, l'artiste jette son dévolu sur un fragment de l'Atomium de Bruxelles. Construit à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1958, ce monument représente la structure du cristal de fer agrandie plusieurs milliards de fois. Icône de la ville, l'Atomium symbolise la foi en la science. Après sa

rénovation, certains fragments sont distribués à des anonymes qui les exposent chez eux. L'objet trouvé récupéré par l'artiste change alors de statut : Bertrand Lavier recouvre le fragment d'une couleur argent similaire à la surface d'origine du bâtiment introduisant une tension entre ce qu'il nomme «le produit culturel englouti» et la finalité expressionniste de l'œuvre. Réinventant le ready-made, Bertrand Lavier considère la forme de l'objet comme sa toile préexistante et questionne la possibilité de mêler l'héritage au langage de la société de consommation. Remplie d'ironie, *Atomium, détail #3*, apporte une lumière nouvelle sur ce bâtiment, qui avait alors attiré une foule extraordinaire de 41 millions de visiteurs.

En

The work presented here is titled *Atomium, détail #3*. Created by Bertrand Lavier in 2006, it is part of an especially appreciated series of paintings by this French artist. Lavier systematically applied paint with a thick flat manner that he calls the “Van Gogh touch”. The paint can cover existing paintings (such as a work by François Morellet), three dimensional objects (such as a Steinway & Sons piano) or a souvenir which is the case for this work. Here, Lavier set his sights on a fragment of the Brussels Atomium. Built for the World's Fair of 1958, this monument represents the structure of an iron crystal enlarged several billion times. The city's icon, the Atomium symbolises faith in science. After its renovation, some fragments were distributed

to anonymous individuals who exhibit them at home. The found object gathered by the artist then changed status: Bertrand Lavier covered the fragment with a silver colour similar to the original surface of the building, introducing a tension between what he calls “the engulfed cultural product” and the expressionist finality of the work. Reinventing the ready-made, Bertrand Lavier considers the object's shape like his pre-existing canvas and questions the possibility of mixing heritage with the language of the consumer society. Full of irony, *Atomium, détail #3*, shines a new light onto this building, which had at the time attracted an extraordinary crowd of 41 million visitors.

Daniel BUREN

Né en 1938

Pilastro grigio n°1 – 1986

Tissus peints encadrés sous verre n°19
(15 éléments)

Dimensions variables de l'installation
(minimum 258 cm de haut)

30 × 40 cm; 24 × 18 cm; 30 × 40 cm;
70 × 100 cm; 29,80 × 23,90 cm;
29,80 × 23,90 cm; 29,80 × 23,90 cm;
17,90 × 24 cm; 17,90 × 23,90 cm;
17,90 × 23,90 cm; 17,90 × 23,90 cm;
40 × 49,80 cm; 39,90 × 49,80 cm;
70 × 50 cm; 70 × 50 cm

Provenance:

Galleria Vivita, Florence
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

Exposition:

Florence, Galleria Vivita, *Fuori
Tendenze - Martin Barré, Jean-Pierre
Bertrand, Christian Bonnefoi,
Daniel Buren, François Rouan,*
septembre-novembre 1986

Bibliographie:

Site internet Daniel Buren,
www.danielburen.com, *Expositions,*
Expositions de groupe, 1986,
reproduit en couleur

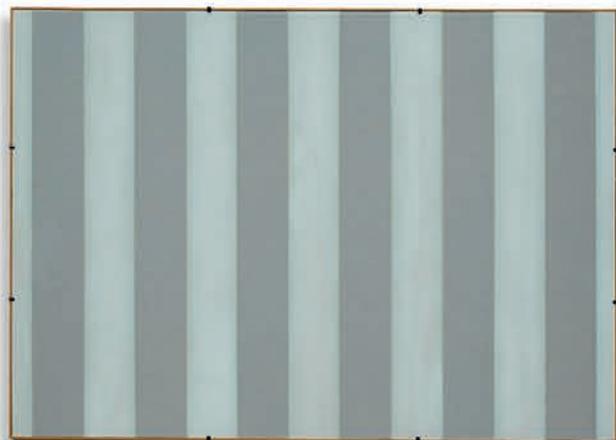
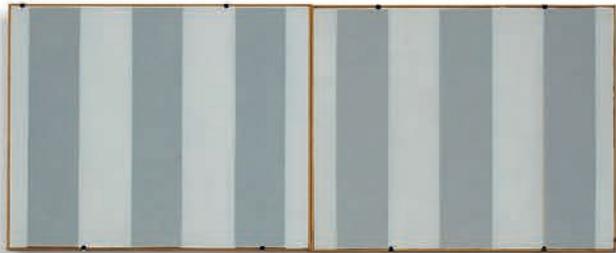
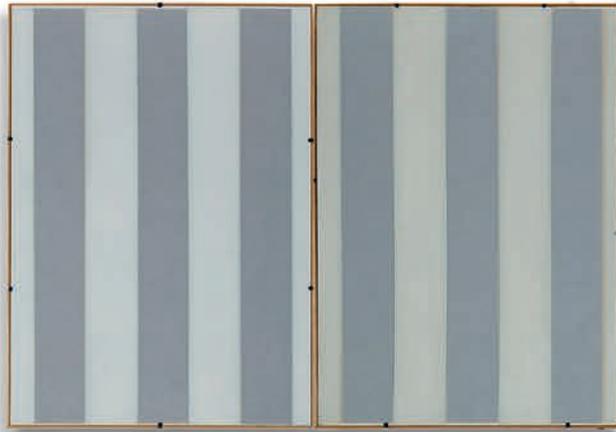
Cette œuvre a été réalisée en septembre
1986.

Un avertissement (certificat) sera
rédigé par Daniel Buren au nom du nouvel
acquéreur.

*Painted fabrics framed under glass
(15 elements)*

*Variable dimensions of the installation
(101 5/8 in. minimum height)*

Estimation sur demande



Daniel BUREN

Né en 1938

Pilastro grigio n°1 – 1986

Fr

Modifier la perception de l'espace: tel est le défi de l'artiste français Daniel Buren qui voue sa carrière artistique à le relever exclusivement. Faisant fi des critiques, le plasticien conteste l'ordre social établi, travaillant in situ pour laisser une trace pérenne à son propos.

L'œuvre présentée ici, intitulée *Pilastro grigio n°1*, est réalisée en 1986, année de l'installation des *Deux Plateaux du Palais-Royal* à Paris qui suscite une vigoureuse polémique. *Pilastro grigio n°1* est constituée de quinze éléments disparates formés de tissus peints encadrés sous verres peints. Chaque élément est scandé du célèbre motif de bandes verticales de largeur constante (8,7 cm) de telle façon que les bandes blanches et grises se succèdent en alternance égale. Les éléments sont individualisés. L'œuvre renonce alors au geste en faveur d'une trame, ou plutôt d'une signalétique visant à déconstruire le système et ramener la peinture au degré zéro, lui accordant de fait un statut nouveau. En effet, en 1966, Buren fonde avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni l'association B.M.P.T. qui se donne pour but d'inclure le public dans un basculement de l'ordre par le biais de manifestations. Si le groupe se dissout rapidement, l'ambition de Buren reste ancrée dans ce propos initial: «La peinture ne devrait plus être la vision/illusion quelconque, même mentale, d'un phénomène (nature, subconscient,

géométrie...), mais VISUALITÉ de la peinture elle-même».

Pilastro grigio n°1 répond également au principe d'effacement: les surfaces peintes contrastent avec le motif des bandes verticales, créant un rapport de rivalité entre la trace personnelle de l'artiste et la nature industrielle du tissu. Le tableau laisse place à une pure tension formelle. Aucun cadre, aucun châssis, l'intervention manuelle est réduite à son strict minimum.

La répétition est aussi mise à l'épreuve dans la mesure où Buren alterne les tailles et même les espacements des éléments. Chaque ligne met en avant deux à quatre éléments tous collés les uns aux autres sauf pour la ligne médiane qui autorise les espacements égaux. Enfin, la dernière ligne propose de défier la règle en introduisant un élément central plus petit que ses deux voisins.

«Puisque peindre c'est un jeu./ Puisque peindre c'est accorder ou désaccorder des couleurs.

Puisque peindre c'est appliquer (consciemment ou non) des règles de composition./ Puisque peindre c'est valoriser le geste./ (...) NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES». L'espace, maître mot de l'œuvre de Buren est ici sujet d'une expérimentation et illustre parfaitement les théories d'un des artistes les plus renommés de notre siècle.

En

To change the perception of space: this is the challenge of the French artist Daniel Buren who has devoted his career as an artist exclusively to meeting it. Ignoring critics, the artist contests the established social order, working in situ to leave a lasting mark on his theme.

The work presented here, titled *Pilastro Grigio n°1*, was made in 1986, the year his *Deux Plateaux du Palais-Royal* was installed, which caused lively debate. *Pilastro Grigio n°1*, is comprised of 15 disparate elements formed with painted cloth framed under painted glass. Each element is covered with the famous motif of vertical bands of a constant width (8.7cm) so that the white and grey bands alternate equally. The elements are individualized. The work then relinquishes the gesture in favour of a weft, or rather signage, aimed at deconstructing the system and bringing painting back to ground zero, granting it a new status. In fact, in 1966, Buren founded the association B.M.P.T. with Olivier Mosset, Michel Parmentier and Niele Toroni, with the aim of including the public in overturning the order through protests. Although the group dissolved quickly, Buren's ambition remained anchored in this initial theme: "Painting should no longer be an ordinary illusion, even mental,

of a phenomenon (nature, subconscious, geometry...), but VISUALITY of painting itself."

Pilastro Grigio n°1, relates also to the principle of effacement: the painted surfaces form a contrast with the motif of the vertical bands, creating rivalry between the artist's personal mark and the industrial nature of the cloth. The painting leaves room for pure formal tension. No frame, no stretcher, manual intervention is reduced to the strict minimum.

Repetition is also put to the test to the extent that Buren alternates sizes and even the spacing of elements. Each line highlights two to four elements that are all glued to each other, except for the median line which allows equal spacing. Finally, the last line proposes to defy the rule by introducing a smaller central element than its two neighbours.

"As to paint is a game. To paint is to match or mismatch colours. To paint is to apply (consciously or not) rules of composition/ to paint is to give value to the gesture/ (...) then WE ARE NOT PAINTERS". The space, the key word for Buren's work, is here the subject of an experiment and is a perfect illustration of the theories of one of the most famous artists of our century.



Exposition à la Galleria Vivita, *Fuori Tendenze*, en présence du lot 44, à Florence, en 1986 D.R.

François MORELLET

1926-2016

Bleu jaune rouge n°1 – 1974

Huile sur bois

Signé, daté, titré et annoté au dos

«Bleu jaune rouge n°1, Morellet, 1974,
N° 74102»

40 × 40 cm

Provenance:

Collection Dominique Bozo, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

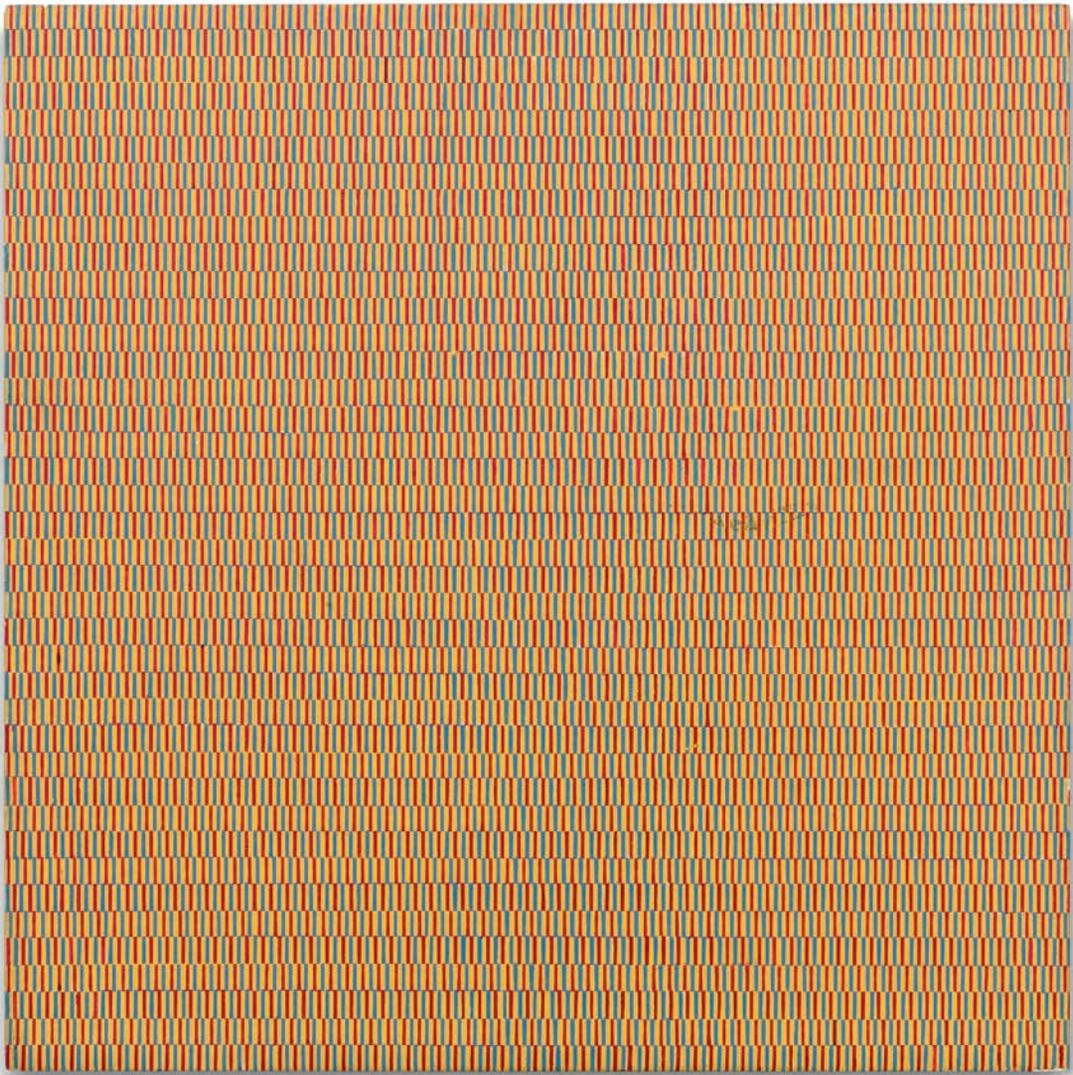
Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de l'artiste sous le n°74102.

Oil on wood; signed, dated, titled

and inscribed on the reverse

15 3/4 × 15 3/4 in.

20 000 - 30 000 €



François MORELLET

1926 - 2016

Bleu jaune rouge n°1 – 1974

Fr

Dans *Bleu jaune rouge n°1*, François Morellet répète à l'infini une simple ligne verticale fine et courte associée aux trois couleurs primaires mentionnées dans le titre. Les couleurs alternent parallèlement en respectant le même ordre (sans jamais que les mêmes couleurs se jouxtent), le même espacement, ignorant le retour à la ligne impliqué par le format carré du tableau. Les lignes horizontales créées par l'association des traits tracés induit un systématisme qui brouille complètement la perception et la distinction entre le fond et la forme. Cette abstraction géométrique à l'œuvre dans le travail de François Morellet depuis la découverte de l'œuvre de l'artiste suisse Max Bill en 1950, se traduira par un attachement croissant à la rigueur, parfaitement perceptible ici.

En outre, l'application de la géométrie dans *Bleu jaune rouge n°1* illustre l'intérêt purement spatial que Morellet développe au fil de

sa carrière l'orientant vers l'avant-garde de l'art minimal en parallèle des artistes américains Ellsworth Kelly, Frank Stella et Sol LeWitt. Le résultat de ces recherches évacue toute présence de la main de l'artiste et éradique tout sentiment, laissant place à une neutralité voulue: «Une expérience véritable doit être menée à partir d'éléments contrôlables en progressant systématiquement suivant un programme. Le développement d'une expérience doit se réaliser de lui-même, en dehors du programmeur», affirme l'artiste français.

L'œuvre est produite en 1974 et s'inscrit dans la troisième et ultime période de production de François Morellet pendant laquelle il dépouille encore plus radicalement son propos et interagit davantage avec les surfaces comme ici le bois sur lequel l'œuvre est réalisée.

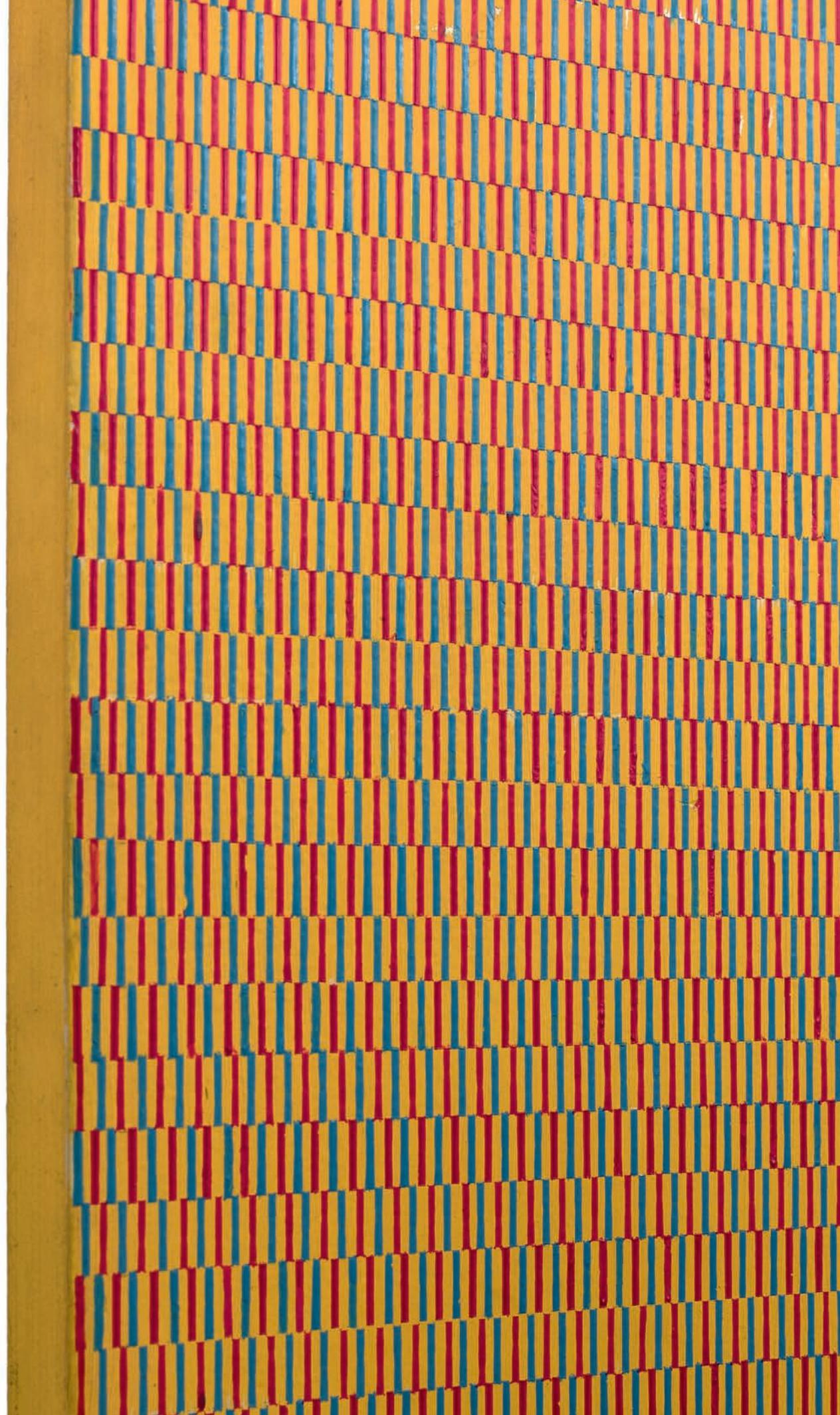
En

In *Bleu Jaune Rouge n°1*, François Morellet infinitely repeats a simple thin short vertical line combined with the three primary colours (blue, yellow, red) mentioned in the title. The colours alternate in parallel, respecting the same order (without the same colours ever touching), the same spacing, and ignoring the move to a new line implied by the painting's square format. The horizontal lines created by the association of painted marks induces a systematism that completely blurs perception as well as the distinction between background and form. This geometric abstraction operating in François Morellet's art, after he discovered the work of the Swiss artist Max Bill in 1950, would result in an increasing interest in rigour, which is clearly perceptible here.

In addition, the application of geometry in *Bleu Jaune Rouge*

n°1, illustrates the purely spatial interest Morellet developed over his career, directing him towards the avant-garde and minimal artist in parallel with American artists such as Ellsworth Kelly, Frank Stella, and Sol LeWitt. The result of this study evacuates any presence of the artist's hand and eradicates all sentiment, replaced by a purposeful neutrality: "A true experiment should be carried out from controllable elements progressing systematically following a programme. The development of an experiment should happen alone, independent of the programmer," confirmed the French artist.

This work was produced in 1974, and the third and final period of François Morellet's career, during which he pared down even more radically his focus and interacted with surfaces like the wood here on which the work was made.



Martin BARRÉ

1924-1993

82-84-100 × 88 – 1982-84

Acrylique sur toile
Signée, datée et titrée au dos
«M Barré, 82-84-100 × 88»
100 × 88 cm

Provenance:

Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Paris
Galerie Jacques Girard, Toulouse
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 1992

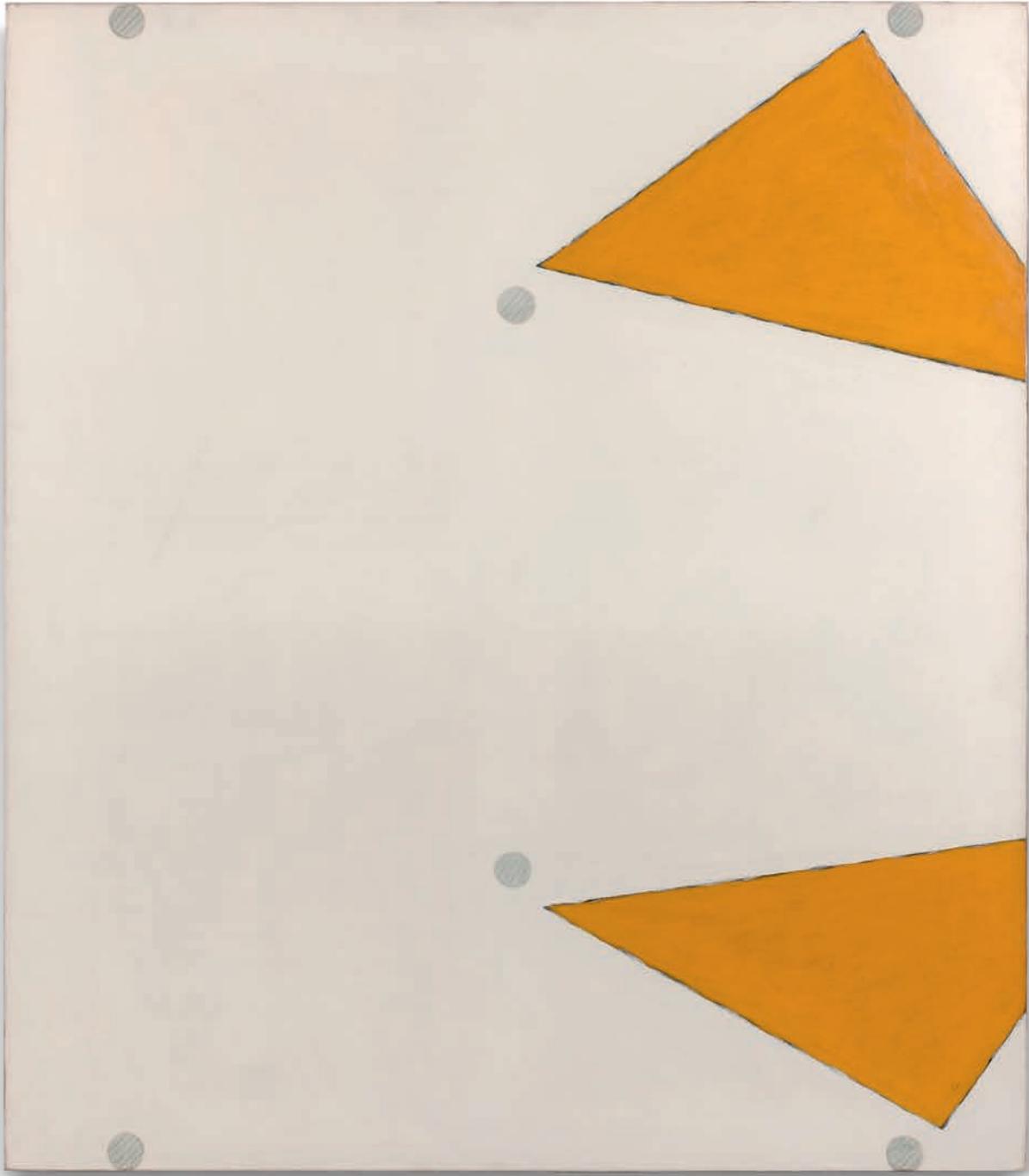
Exposition:

Bâle, Art Basel 16, Galerie
Gillespie-Laage-Salomon, juin 1985

Un certificat à la charge de l'acquéreur
pourra être délivré par l'Association
des Amis de Martin Barré.

*Acrylic on canvas;
signed, dated and titled on the reverse
39 ³/₈ × 34 ⁵/₈ in.*

70 000 - 90 000 €



« Je veux [...] que ma peinture fasse sortir de lui-même celui qui la regarde ou celui qui vit avec elle; et l'incite à, je dirais presque, refaire le monde et d'abord l'espace lui-même où il vit. »

– Martin Barré

Fr

L'œuvre de l'artiste français Martin Barré présentée ici s'inscrit dans la série intitulée *82-84*. Composée de dix-huit tableaux, cette série initiée en 1979 marque un fléchissement dans l'esthétique du plasticien. Des tonalités plus vives constituent le leitmotiv de ces différentes toiles qui sont animées par le motif du triangle monochromatique répété au gré des tailles et des positions qui évoluent.

Ici, deux triangles jaunes unis sont placés dans la partie droite du tableau. Tous deux orientés vers l'extérieur de la toile, ils pointent respectivement vers le haut et vers le bas. Six cercles grisés sont disposés : deux devant chaque extrémité visible des deux triangles, deux autres en marge. Tout semble fonctionner en miroir. Ces cercles reprennent les marquages obliques intérieurs développés dans la

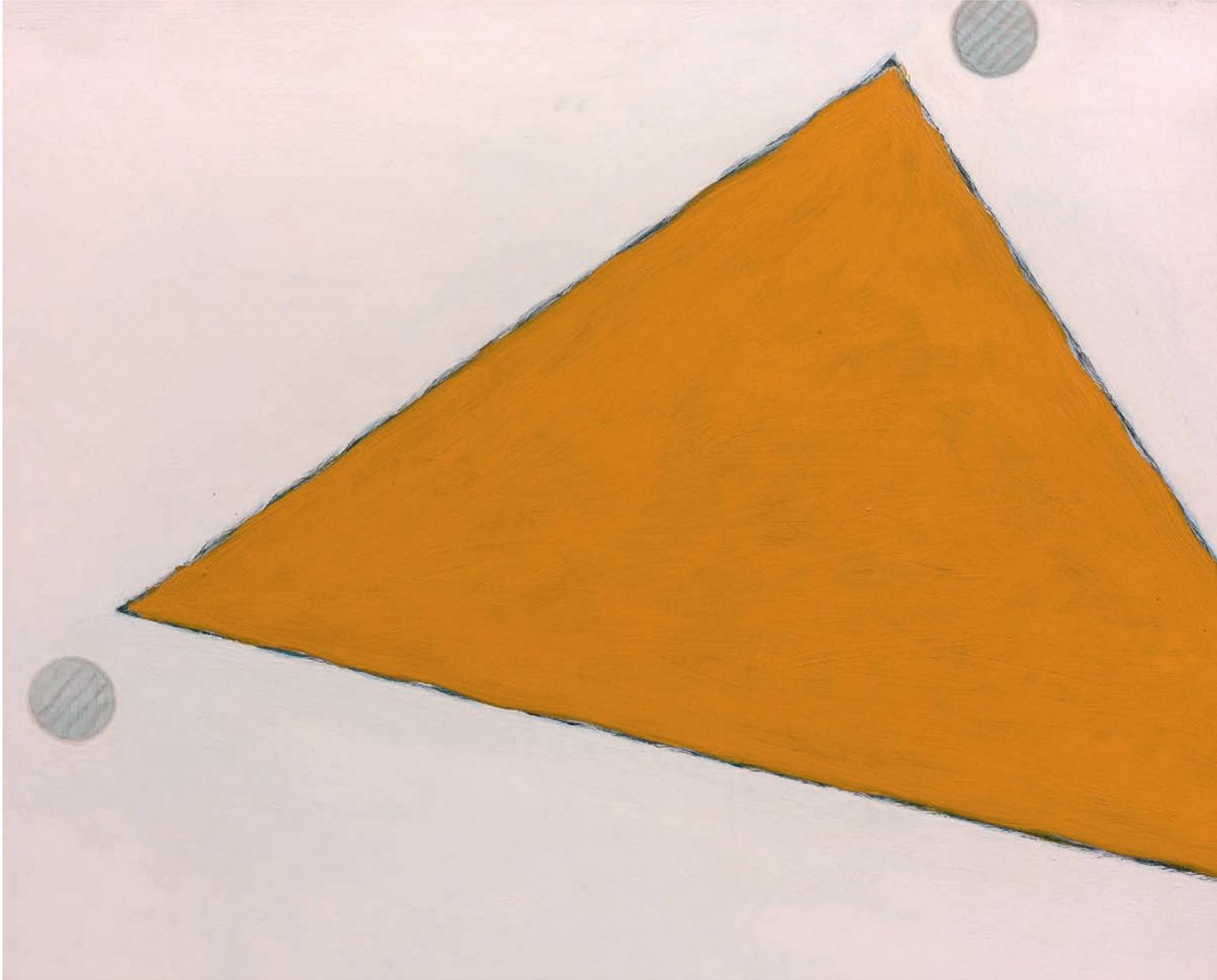
série *Zèbres*. Ces formes rondes hachurées découpent virtuellement l'espace et semblent pointer vers les extrémités des triangles. La symétrie apparente relève d'une construction précise autour d'un code récurrent et établi par avance, formulant une contrainte à laquelle l'artiste s'engage à répondre en renouvelant le propos à chaque tableau. La dimension ludique de l'œuvre qui évoque presque une préparation pour un pliage s'ajoute aux couleurs vives pour inviter le spectateur à la réflexion. « Mes intentions sont plus dynamiques que contemplatives. [...] Je veux [...] que ma peinture fasse sortir de lui-même celui qui la regarde ou celui qui vit avec elle; et l'incite à, je dirais presque, refaire le monde et d'abord l'espace lui-même où il vit », affirme l'artiste.

En

This work by the French artist Martin Barré is part of the series entitled *82-84*. Comprising 18 paintings, this series, started in 1979, marks a flexion in the artist's aesthetic. Brighter colours are the leitmotiv of these varied paintings that are animated by the motif of a monochromatic triangle repeated in changing sizes and positions.

Here, two yellow triangles are placed on the right of the painting. Both are directed towards the outside of the canvas, respectively pointing upwards and downwards. Six grey circles are placed: two in front of each visible point of the two triangles, two others to the side. Everything seems to work in a mirror effect. These circles repeat the internal slanted marks developed in his *Zèbres* series.

The round hatched shapes cut the space virtually and seem to point towards the triangles' extremities. The apparent symmetry comes from a precise construction around a recurring code established in advance, formulating a constraint to which the artist is committed to respond by renewing the themes for each painting. The playful dimension of the object, which almost evokes a preparation for a pliage is added to the bright colours to invite the viewer to reflect. "My intentions are more dynamic than contemplative. [...] I want [...] my painting to make the person looking at it or living with it to come out of themselves; and incite them, I would almost say, to remake the world, and first the space where they live," said the artist.



47

Bernard FRIZE

Né en 1949

GAWK – 2017

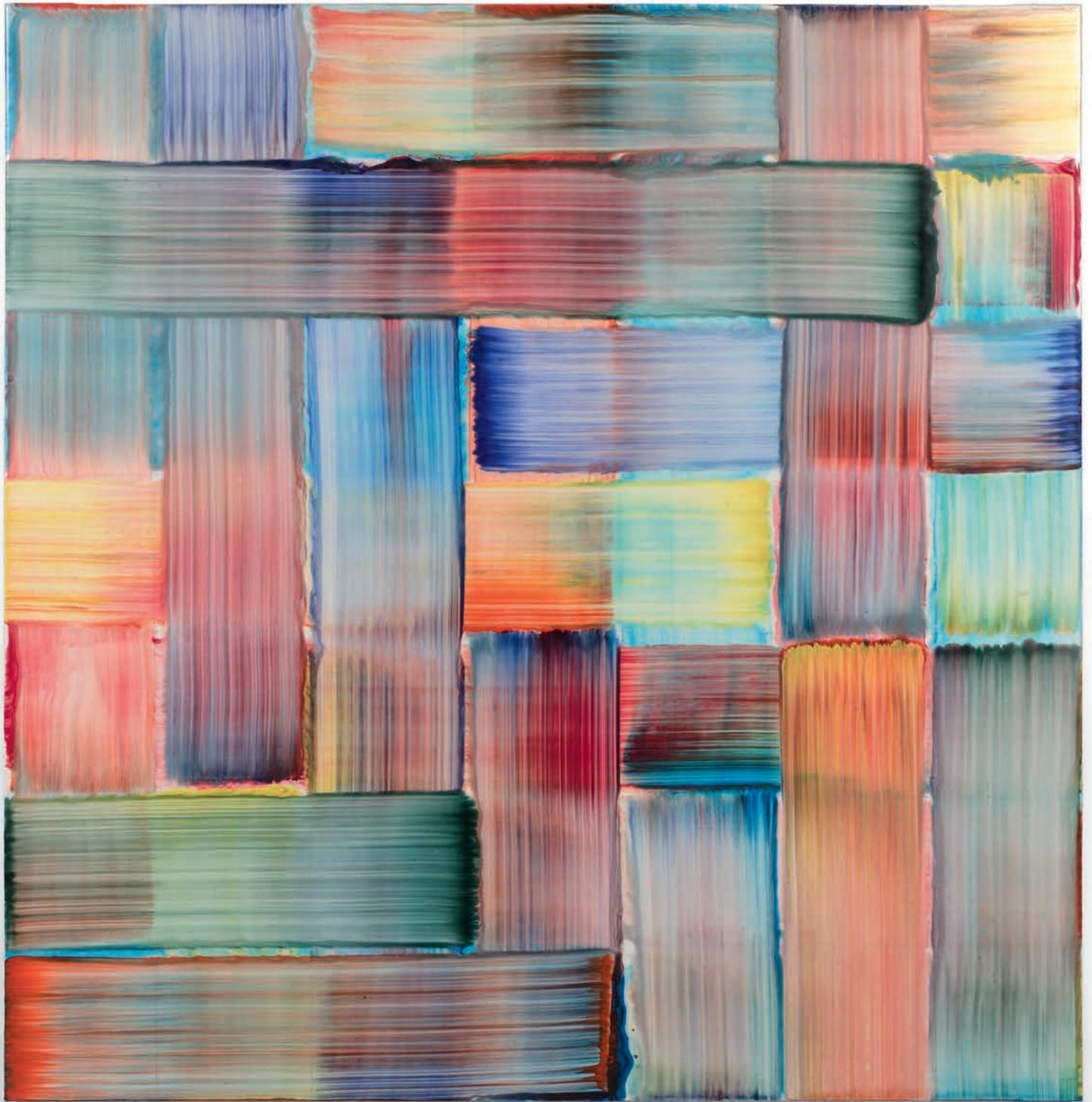
Acrylique et résine sur toile
150 × 150 cm

Provenance:

Galerie Perrotin, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

Acrylic and resin on canvas
59 × 59 in.

60 000 - 80 000 €



Bernard FRIZE

Né en 1949

GAWK – 2017



Bernard Frize, 2017 © Raphaël Gaillarde

Fr

Dans la lignée de Daniel Buren ou de Martin Barré, dont deux œuvres sont également présentées à la vente, Bernard Frize aborde la peinture par le truchement du protocole. Chaque série abstraite qu'il développe répond à des règles préétablies, autant de contraintes qu'il se défie de respecter dans une systématisme constituée d'outils et matériaux conventionnels utilisés avec des gestes élémentaires. L'aléa s'insère à l'intérieur de ses créations qui deviennent alors une synthèse entre une idée et une spontanéité. En parlant du hasard, l'artiste affirme: «Pour l'utiliser, il faut être très paresseux... C'est-à-dire qu'il faut chercher des stratégies très élaborées pour que le hasard puisse arriver. (...) Je pense que pour que le hasard arrive, il faut fabriquer les conditions du hasard et ça prend beaucoup de temps. C'est très compliqué d'organiser des situations dans lesquelles on ne fera rien et où les choses vont arriver toutes seules.»

Ici, *Gawk* est une peinture réalisée en 2017, constituée de différentes bandes rectangulaires de couleurs vives et mêlées qui s'entrecroisent pour former un réseau. Les mêmes gestes horizontaux et verticaux semblent avoir été appliqués au cours de la réalisation du tableau. Véritable démonstration picturale, l'œuvre est l'apanage d'une articulation de procédés. Son résultat conceptuel n'en est pas moins esthétique se targuant d'un chromatisme saturé et éclatant, caractéristique des dernières années de son travail. L'aspect brillant de l'œuvre résulte du fait que l'artiste utilise de la résine acrylique, « un matériau très plat, photographique, qui me permet aussi de conserver une certaine distance avec le spectateur, de ne pas instaurer de relation de pouvoir entre lui et moi. »

En

Following on from Daniel Buren and Martin Barré, who are also represented by works in this sale, Bernard Frize approaches painting through the intermediary of a protocol. Each abstract series he develops conforms to pre-established rules, several constraints that he challenges himself to respect systematically. They comprise conventional tools and materials used with elementary gestures. Hazard is inserted into his creations which then become the amalgamation of an idea and spontaneity. In speaking of chance, Frize has said "to use it, you have to be very lazy...in other words, you have to seek highly developed strategies for chance to come about. (...) I think for chance to happen, the conditions for chance have to be fabricated and that takes a lot of time. It's very complicated to organize situations where you will do

nothing and where things will happen themselves."

Here, *Gawk* is a painting from 2017, comprised of different rectangular bands of bright mixed colours that intersect to form a network. The same horizontal and vertical gestures seem to have been applied in making the painting. An artistic demonstration, the work is the prerogative of an articulation of processes. Its conceptual result is no less aesthetic, boasting a brilliant and saturated chromaticism, characteristic of his most recent work. The brilliant appearance of the painting results from the artist's use of acrylic resin, "a very flat material that's photographic which allows me to maintain a certain distance from the viewer, to avoid creating a power relationship between the viewer and me".



Julio LE PARC

Né en 1928

Série l6 n°5 – 1970

Acrylique sur toile

Signée, datée, titrée et annotée au dos

«SURC 135, Série 16 n°5, Le Parc, 1970»

60 × 60 cm

Provenance:

Acquis directement auprès de l'artiste

par l'actuel propriétaire

Collection Monsieur et Madame Alexandre

de Goüyon Matignon, France

Exposition:

Gênes, Galleria La Polena, *Julio*

Le Parc, décembre 1973-janvier 1974

*Acrylic on canvas; signed, dated, titled
and inscribed on the reverse*

23 5/8 × 23 5/8 in.

35 000 - 45 000 €

Julio LE PARC

Né en 1928

Série 16 n°5 – 1970



Julio Le Parc en 2013 © M. Lagos Cid

Fr

«Et le circuit fermé d'une gamme de couleurs pures qui contient la couleur et peut nous donner l'impression qu'on peut la dominer, c'est sans compter avec la relation couleur-œil: ce plan intermédiaire entre ce qu'on regarde et celui qui regarde. Là, la couleur fait toutes sortes de blagues, faisant et défaisant des effets optiques, recréant de nouvelles couleurs. (...) Mon travail avec la couleur a toujours été empirique. (...)

Je préférerais donc aller de l'avant en tâtonnant, en prenant la couleur comme un thème du travail pictural, comme un peintre peut prendre comme thème le paysage, la nature morte, le nu...». Julio Le Parc érige la couleur comme sujet principal de sa peinture. Lorsqu'en 1970, il peint *Série 16 n°5*, présentée ici, il a déjà gagné le Grand Prix de la Peinture

à la Biennale de Venise quatre ans plus tôt. Ses recherches sur l'art visuel, qui l'avait mené à co-créer le groupe GRAV en 1960 sont plébiscitées. En effet, l'artiste argentin traite la couleur avec respect, dans l'attente de ce qu'elle peut produire ou solliciter par elle-même.

Série 16 n°5 se constitue de cercles concentriques faisant alterner, sans espace, des couleurs claires (jaune, rouge, vert) et foncées (noir, brun). Plus l'œil évolue vers l'extérieur du cercle, plus les couleurs foncées s'éclaircissent et les couleurs claires d'assombrissent. L'artiste applique rigoureusement un système qu'il se fixe d'avance puis laisse l'instabilité de la perception produire l'œuvre finale, et le spectateur actif évoluer dans sa compréhension interactive de la peinture.

En

“And the closed circuit of a range of pure colours that contains colour and can give us the impression that we can dominate it, this is without taking into account the colour-eye relation: this intermediary area between what we look at and who looks at us. There, colour makes all sorts of jokes, making and unmaking optical effects, recreating new colours. (...) my work with colour has always been empirical. (...)

So I preferred to grope forward, taking colour as a theme for working in paint, like a painter can take landscape, still life, the nude as a theme...”. Julio Le Parc raises colour as the main subject of his painting. When in 1970, he created *Série 16 n°5*, presented here, he had already won the International Grand

Prize of Painting at the Venice Biennale four years earlier. His study of visual art, which had led him to co-create the GRAV group in 1960 were popular. In fact, this Argentinian artist treats colour with respect, waiting for what it can produce or solicit itself.

Série 16 n°5, comprises concentric circles alternating light (yellow, red, green) and dark (black, brown) colours without space. The more the eye moves towards the outside of the circle, the more the dark colours brighten and the light colours darken. The artist rigorously applies a system he sets in advance, then allows the instability of perception to produce the final work, and he lets the active viewer evolve in their interactive comprehension of the painting.

CÉSAR

1921-1998

Compression de voiture Venise – 1995

Voiture compressée

Pièce unique

165,50 × 90 × 68 cm

Provenance:

Succession César

Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Exposition:Venise, 4^{ème} Biennale, Pavillon français, César à Venise, juin 1995

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n°4838-II.

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

*Compressed car; unique piece**65 1/8 × 35 1/2 × 26 3/4 in.*

120 000 - 180 000 €



Compression de voiture Venise – 1995



César devant des compressions de voitures en 1995 © Jacques Boulay

Fr

En avance sur son temps et anticipant avec une étonnante perspicacité les problématiques actuelles, le sculpteur français César recycle le réel et agite la société de consommation. S'inscrivant dans le groupe des nouveaux réalistes, il apporte, avec ses compressions, un véritable renouveau à la sculpture.

En 1960, l'artiste découvre chez un ferrailleur de banlieue une presse géante capable de réaliser instantanément des paquets de métal d'une tonne; une révélation pour César, déjà maître du métal, qui s'empresse de faire compresser des automobiles. Le résultat suscite l'engouement de tous. Les trois premières compressions automobiles sont présentées au Salon de Mai à Paris la même année.

La compression suivra dès lors César plusieurs années pendant lesquelles il fera évoluer la technique. Les compressions s'affirment d'abord dans leur aspect brut puis, dès 1961, elles deviennent davantage « dirigées ». En effet, même si le hasard occupe une part non négligeable dans le procédé de production, César contrôle de plus en plus les formes, les matériaux, l'intensité de la compression, les effets de surface et la structuration interne à l'œuvre finale.

Ici, *Compression de voiture Peugeot* est composée d'une couleur principale (le bleu). La masse volumétrique de la compression se caractérise par sa forme parallélépipédique, étonnamment régulière malgré les différents fragments qui la composent. Cette forme élémentaire et abstraite contraste avec l'éclatement du métal et l'industrialisation du procédé. De la destruction et de la complexité, César détourne le sens commun et aboutit, radicalement, à la création et à la simplicité, préfigurant ainsi les recherches des minimalistes.

Comme l'affirme Bernard Blistène, à l'occasion de la rétrospective au Centre Pompidou en 2017-2018, « La compression est évidemment une forme de point de non-retour des œuvres, qui, à un moment donné ont cette radicalité, cette violence ». Cette œuvre agite l'étendard de la volonté, elle enferme en elle la leçon de vie de deux personnages qui, de concert, se battent pour défendre leur propos. Aussi, résume l'artiste: « Moi je suis un instinctif, il faut y croire, j'ai les doutes que j'ai en moi, mais il y a des moments où j'ai une certitude, quand j'ai une certitude, je fonce ».

En

Ahead of his time and anticipating current issues with astonishing insight, French sculptor César recycled reality and stirred consumer society. He was one of the New Realists, and his compressions brought new life to sculpture.

In 1960, the artist discovered a giant press at a suburban scrap dealer. It could instantly make one-ton metal packets. This was a revelation for César, who was already a master in metalwork, and he hastened to compress vehicles. The result was vastly popular. His first three automobile compressions were presented at the Salon de Mai in Paris that year.

César would continue with his compressions for several years, perfecting his technique. His first compressions were rough and unrefined, but as of 1961, they became more "controlled". Although chance played a significant role in the production process, César exercised greater control over the shapes, the material used, the compression's intensity, the surface effects, and the final work's internal structure.

Here, *Compression de Voiture*

Peugeot comprises one main colour (blue). The compression's volumetric mass is characterised by its parallelepiped shape, which is astonishingly regular, despite the various fragments that make it up. This elementary and abstract shape contrasts with the shattered metal and industrialisation of the process. César diverted common sense and, radically, from destruction and complexity, produced creation and simplicity, thus prefiguring later research by minimalists.

In the words of Bernard Blistène, on the occasion of the retrospective at Centre Pompidou in 2017-2018: "Compression was obviously a point of no return in his works, which at that moment, gave rise to this radicalness, this violence." This work waves the flag of willpower. It contains the life lessons of two people who fought together to defend their beliefs. As the artist said: "I'm instinctive. You have to believe it. Sometimes, I have my doubts, but there are times when I am certain, and when I am certain, I press right on."



Robert COMBAS

Né en 1957

**Général Montgomery,
à vos ordres! – 2009**

Acrylique sur toile
Signée à la verticale en bas
à droite «Combas» et titrée en haut
«General montgomery A vos ordres»
200 × 143 cm

Provenance:

Galerie Perahia, Paris
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire

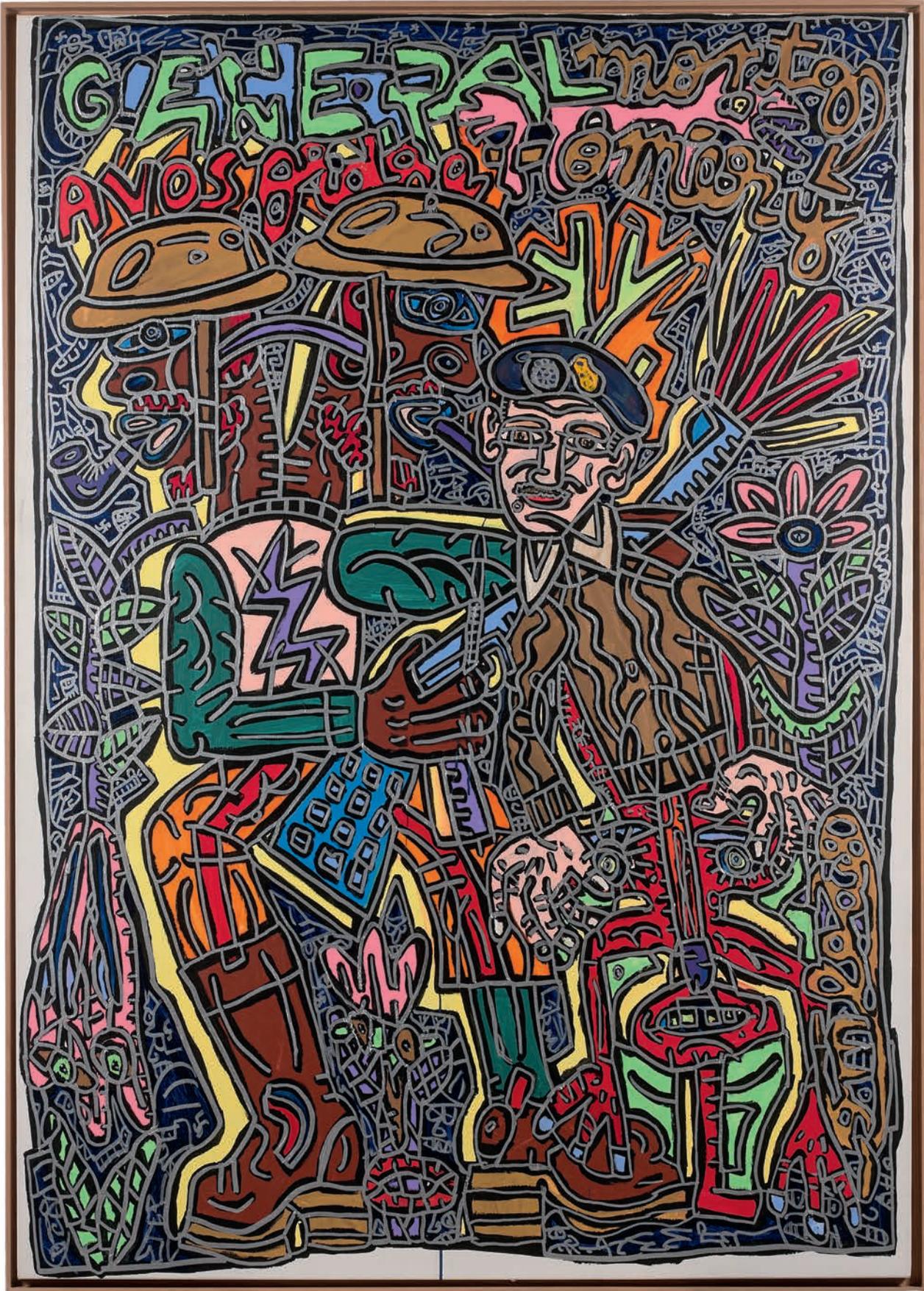
Titre complet: «L'Angleterre est à vos
pieds meurtris, Général Montgomery!».

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de l'artiste.

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

*Acrylic on canvas; signed vertically
lower right and titled upper
78 3/4 × 56 1/4 in.*

120 000 - 180 000 €



Robert COMBAS

Né en 1957

Général Montgomery,
à vos ordres! – 2009

Fr

En parlant de Robert Combas, le critique Philippe Dagen a ces mots: «Il perçoit combien cette «Grande Guerre» a été décisive, de la plus catastrophique façon. Il le perçoit, le peint et l'écrit». Pour l'artiste français, initiateur de la Figuration Libre avec Hervé di Rosa, la Première Guerre Mondiale constitue un sujet quasiment obsessionnel. Un moment historique qu'il estime négligé et dont il nous rappelle courageusement à la mémoire avec ses nombreux tableaux l'abordant sous des angles variés sans pour autant prendre parti.

Ici, *Général Montgomery, à vos ordres!* ou plus exactement par son titre complet *L'Angleterre est à vos*

pieds meurtris, Général Montgomery, Combas dresse le portrait d'une figure emblématique à travers le Général Montgomery, officier dans l'infanterie britannique au début de la Première Guerre Mondiale. Après avoir reçu une balle dans le poumon au cours de la première bataille d'Ypres en 1914, il revient au front en tant qu'officier d'état-major pour être gradé chef d'état-major de la 47^e division à la fin de la guerre. Vaillant, on lui reconnaît la maîtrise des entraînements limitant la perte de ses hommes et la mise au point d'un dispositif de postes de télégraphie sans fil permettant d'assurer la liaison entre l'officier commandant la section et l'état-major à l'arrière, technique de progression qui

En

When discussing Robert Combas, the art critic Philippe Dagen had these words: "he perceives how much this 'Great War' was decisive, in the most catastrophic way. He perceives it, paints and writes about it." For the French artist, who founded Free Figuration (or "Figuration Libre") with Hervé di Rosa, the First World War constitutes an almost obsessional subject. A historical period that he considers neglected and the memory of which he revives with his many paintings, treating it from varied angles without taking sides.

Here, *Général Montgomery, à vos ordres!* or more precisely to give its full title, *L'Angleterre*

est à vos pieds meurtris, Général Montgomery [England is at your bruised feet, General Montgomery], Combas has made the portrait of an emblematic figure using General Montgomery, an officer in the British infantry at the start of the First World War. After receiving a bullet in the lung during the first Battle of Ypres in 1914, he returned to the front as a staff officer and by the end of the war, he had been promoted to the rank of Chief of Staff of the 47th division. Brave, he was recognized for his skills in training, which limited losses among his men, and the perfection of a system of wireless telegraph sets allowing a liaison between the comman-

jouera un rôle essentiel au cours du second conflit mondial. En faisant le choix de dépeindre le général anglais, Combas rappelle à nouveau les oubliés de la guerre et secoue la mémoire collective.

Le tableau figure à droite le personnage du général, portant un béret bleu avec plusieurs décorations, qui semble se faire transpercer la trachée par l'arme d'un ennemi à tête double. L'artiste évoque probablement l'épisode mentionné plus haut dans le village français de Meteren en 1914 lors duquel le général est touché au poumon par un tir de sniper pendant la contre-offensive alliée. La représentation diabolisante et grimaçante de l'auteur de l'acte

témoigne du carnage de cette Grande Guerre que Combas cherche à mettre en évidence.

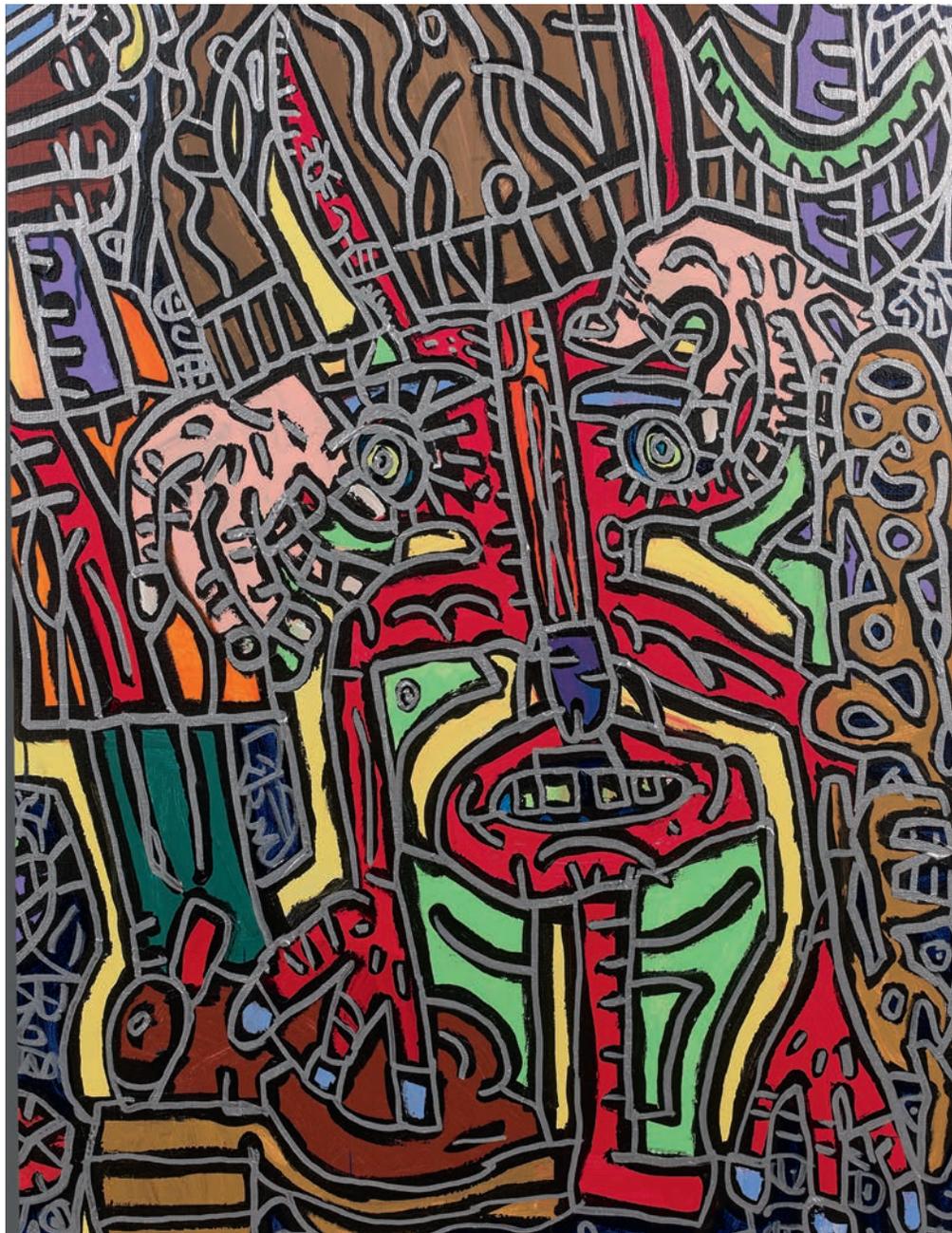
D'autre part, la palette colorée de l'artiste est bien présente ici, fidèle à son souhait de «laisser la peinture vivre» à travers une multitude de motifs floraux qui viennent ponctuer la composition. Ses références récurrentes à l'art brut et à l'imagerie africaine s'expriment ici dans la représentation du personnage à tête double, s'inscrivant ainsi parfaitement dans la démarche des artistes de la Figuration Libre faisant constamment référence aux arts populaires.

ding officer of a section and the chief of staff behind the front, a progressive technique that would play a vital role during the Second World War. In choosing to depict the English general, Combas again reminds us of those forgotten from the war and shakes our collective memory.

The painting shows the general on the right, wearing a blue beret with several decorations. He seems to have his trachea pierced by the weapon of a double-headed enemy. The artist is probably evoking the episode referred to above, which took place in the French village of Meteren, when the general was injured in the lung by a sniper's shot during

an allied counter-offensive. The demonizing and grimacing depiction of the author of the act testifies to the carnage of this Great War that Combas seeks to highlight.

The artist's colour palette is well represented here, faithful to his desire to "allow the paint to live" through a multitude of floral motifs that add rhythm to the composition. His recurring references to Art Brut and African imagery are expressed here in the depiction of the double-headed figure, in perfect accordance with the process of Figuration Libre artists who make constant references to folk art.



Pierre KLOSSOWSKI

1905-2001

Le maniaque commence – 1978

Crayons de couleur sur papier
 Signé et daté en bas à gauche
 «Pierre Klossowski, Février 1978»
 213 × 134 cm

Provenance:

Galerie André-François Petit, Paris
 Galerie Aberbach, New York
 Galerie Beaubourg, Paris
 Lens Fine Art, Anvers
 Collection particulière, France

Exposition:

Paris, Galerie André François Petit,
Pierre Klossowski, les barres parallèles
 et autres situations de Roberte,
 octobre-décembre 1978
 Paris, Centre National des Arts
 Plastiques, *Pierre Klossowski*,
 octobre-novembre 1990

Bibliographie:

J. Henric, *Pierre Klossowski*, Éditions
 Adam Biro, Paris, 1989, reproduit en
 noir et blanc p. 152
Pierre Klossowski, Éditions La
 Différence/CNAP, Paris, 1990, reproduit
 en noir et blanc p. 229
 Site internet Pierre Klossowski,
<http://pierre-klossowski.fr>, *Dessins*
 et aquarelles - *Catalogue Raisonné*,
 reproduit en couleur p. 19

Cette œuvre fait partie de la
 «Série des barres parallèles».

*Coloured pencil on paper;
 signed and dated lower left
 83 7/8 × 52 3/4 in.*

70 000 - 90 000 €



Pierre et Denise Klossowski devant une œuvre de la
 «Série des barres parallèles», 1984 © Balthasar Burkhard



ARTCURIAL



Marino MARINI (1901-1980)
Cavaliere - 1945
Bronze à patine brune nuancée
105 × 94 × 36,50 cm
Cachet du monogramme sur la terrasse "MM",
cachet du fondeur sur la tranche de la
terrasse "Fonderia d'Arte, Milano, M.A.F."
Estimation sur demande

MONACO SCULPTURES

Exposition à Monaco :
Fin avril à juillet 2022
Parcours itinérant dans les
établissements de la Société
des Bains de Mer et à la Galerie
Artcurial

Vente aux enchères :
Mercredi 20 juillet 2022 - 18h
Hôtel Hermitage Monte-Carlo

Contact :
Vanessa Favre
+33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com
monaco@artcurial.com
www.artcurial.com



JOHN TAYLOR

LUXURY REAL ESTATE SINCE 1864



V2056PA | APPARTEMENT - CHAMP DE MARS | PARIS 7^{EME}

LES PLUS BELLES TRANSACTIONS
PORTENT TOUJOURS LA MÊME SIGNATURE

UNE SOCIÉTÉ DU GROUPE ARTCURIAL

JOHN TAYLOR PARIS | 32, avenue Pierre 1^{er} de Serbie - 75008 PARIS - Tel. +33 1 80 18 79 40 - paris@john-taylor.com
UN RÉSEAU INTERNATIONAL | FRANCE ■ MONACO ■ ITALIE ■ SUISSE ■ ESPAGNE ■
MALTE ■ PORTUGAL ■ ÉMIRATS ARABES UNIS ■ QATAR ■ INDE | WWW.JOHN-TAYLOR.COM



Maurizio Cattelan Sans titre. 1999. C-print, 182,9 x 228,6 cm. Vente le 1 juin

LEMPERTZ

1845

VENTES À COLOGNE

1-2 juin Art Moderne, Art Contemporain Evening Sale/Day Sale 1-2 juin Photographie
13-22 juin et 27 juin-6 juillet Contemporary online

Cologne — T +49-221-92 57 290 — info@lempertz.com — Bruxelles T +32-2-514 05 86 — bruxelles@lempertz.com

YOU GO THE EXTRA MILE. GO FOR THE EXTRA SPACE.



The Falcon 10X has the largest cabin volume of any business jet. The most layout flexibility. The most advanced flight technology and cabin environment. Go farther, faster. Up to 7,500 nm, up to Mach .925. **Falcon 10X. Travel reimagined.**

Falcon 10X

WWW.DASSAULTFALCON.COM | FRANCE: +33 1 41 11 88 68 | USA: +1 201 541 4600

**DASSAULT
AVIATION**

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.

e) Les biens d'occasion (tout ce qui n'est pas neuf) ne bénéficient pas de la garantie légale de conformité conformément à l'article L 217-2 du Code de la consommation.

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 700 000 euros:
26 % + TVA au taux en vigueur.
- De 700 001 à 4 000 000 euros:
20% + TVA au taux en vigueur.
- Au-delà de 4 000 001 euros:
14,5 % + 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. A 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 réclament 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_12_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.

e) Second-hand goods (anything that is not new) do not benefit from the legal guarantee of conformity in accordance with article L 217-2 of the Consumer Code.

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 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 would will 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 700,000 euros: 26 % + current VAT.
- From 700,001 to 4,000,000 euros: 20 % + current VAT.
- Over 4,000,001 euros: 14,5 % + 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/responsibility 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_12_FR

ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES

Art Contemporain Africain
Directeur: Christophe Person
Administratrice - catalogueur
Margot Denis-Lutard, 16 44

Art-Déco / Design

Directrice:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste:
Justine Posalski
Catalogueur:
Alexandre Barbaise, 20 37
Administratrice senior:
Pétronille Esclattier
Administratrice:
Eliette Robinot, 16 24
Consultants:
Design Italien:
Justine Despretz
Design Scandinave:
Aldric Speer
Design:Thibault Lannuzel

Bandes Dessinées

Expert: Éric Leroy
Spécialiste junior:
Saveria de Valence, 20 11
Administrateur:
Léonard Philippe, 20 11

Estampes & Multiples

Spécialiste: Karine Castagna
Administrateurs:
Florent Sinnah, 16 54
Léonard Philippe
Expert: Isabelle Milsztein

Impressionniste & Moderne

Directeur: Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero,
Louise Eber
Spécialiste junior:
Florent Wanecq
Administratrice - catalogueur:
Élodie Landais, 20 84
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Photographie

Administratrice - catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13

Post-War & Contemporain

Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero
Louise Eber
Spécialiste junior:
Sophie Cariguel
Catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Urban Art

Directeur: Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28
Administrateurs:
Florent Sinnah, 16 54
Léonard Philippe

ARTS CLASSIQUES

Archéologie, Arts d'Orient & Art Précolombien

Catalogueur:
Lamia Içame, 20 75
Administratrice:
Solène Carré
Expert Art Précolombien:
Jacques Blazy
Expert Art de l'Islam:
Romain Pingannaud

Art d'Asie

Directrice:
Isabelle Bresset
Experts:
Philippe Delalande,
Qinghua Yin
Administratrice:
Shu Yu Chang, 20 32

Livres & Manuscrits

Directeur: Frédéric Harnisch
Administratrice junior:
Ambre Cabral de Almeida,
16 58

Maîtres anciens & du XIX^e siècle: Tableaux, dessins, sculptures, cadres anciens et de collection

Directeur:
Matthieu Fournier, 20 26
Spécialiste:
Elisabeth Bastier
Spécialiste junior:
Matthias Ambroselli
Administratrice:
Margaux Amiot, 20 07

Mobilier & Objets d'Art

Directrice: Isabelle Bresset
Expert céramiques:
Cyrille Froissart
Experts orfèvrerie:
S.A.S. Déchaut-Stetten
& associés,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administratrice:
Charlotte Norton, 20 68

Orientalisme

Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Administratrice:
Florence Conan, 16 15

Souvenirs Historiques & Armes Anciennes / Numismatique / Philatélie / Objets de curiosités & Histoire naturelle

Expert armes: Gaëtan Brunel
Expert numismatique:
Cabinet Bourgey
Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection

Directeur général:
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint:
Pierre Novikoff
Spécialistes:
Benjamin Arnaud
+33 (0)1 58 56 38 11
Antoine Mahé, 20 62
Directrice des opérations
et de l'administration:
Iris Hummel, 20 56
Administratrice -
Responsable des relations
clients Motorcars:
Anne-Claire Mandine, 20 73
Administratrice:
Sandra Fournet
+33 (0) 1 58 56 38 14
Consultant:
Frédéric Stoesser
motorcars@artcurial.com

Automobilia Aéronautique, Marine

Directeur: Matthieu Lamoure
Responsable:
Sophie Peyrache, 20 41

LUXE & ART DE VIVRE

Horlogerie de Collection

Directrice:
Marie Sanna-Légrand
Expert: Geoffroy Ader
Consultant:
Gregory Blumenfeld
Spécialiste:
Claire Hofmann, 20 39
Administratrice:
Céleste Clark, 16 51

Joallerie

Directrice: Julie Valade
Spécialiste: Valérie Goyer
Catalogueur -
business developer:
Marie Callies
Administratrice senior :
Louise Guignard-Harvey

Mode & Accessoires de luxe

Spécialiste
Alice Léger, 16 59
Spécialiste junior:
Clara Vivien
+33 1 58 56 38 12
Administratrice:
Solène Carré

Stylomania

Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 17 10

Vins fins & Spiritueux

Experts:
Laurie Matheson
Luc Dabadie
Spécialiste:
Marie Calzada, 20 24
Administratrice:
Solène Carré
vins@artcurial.com

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Directeur: Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires :
Maxence Miglioretti
Clerc: Pearl Metalia, 20 18
Administrateur:
Thomas Loiseaux, 16 55
Consultante: Catherine Heim

VENTES PRIVÉES

Anne de Turenne, 20 33

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Isabelle Bresset
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain
Anne-Claire Mandine

FRANCE

Bordeaux

Marie Janoueix
+33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

Lyon

Françoise Papapietro
+33 (0)6 30 73 67 17
fpapapietro@artcurial.com

Montpellier

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

Strasbourg

Frédéric Gasser
+33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Artcurial Toulouse

Jean-Louis Vedovato
Commissaire-priseur:
Jean-Louis Vedovato
Clerc principal: Valérie Vedovato
8, rue Fermet - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-
toulouse.com

ARTCURIAL

7, Rond-Point des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial s'écrivent comme suit:
initiale(s) du prénom et nom @artcurial.com, par exemple:
Anne-Laure Guérin: alguerin@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit:
+33 1 42 99 xx xx. Dans le cas contraire, les numéros sont mentionnés en entier.

INTERNATIONAL

Directeur Europe:
Martin Guesnet, 20 31

Allemagne

Directrice: Miriam Krohne
Assistante: Caroline Weber
Galeriestrasse 2b
80539 Munich
+49 89 1891 3987

Autriche

Directrice: Caroline Messensee
Rudolfsplatz 3 - 1010 Wien
+43 1 535 04 57

Belgique

Directrice: Vinciane de Traux
Assistant: Simon van Oostende
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
+32 2 644 98 44

Chine

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

Espagne

Représentant Espagne:
Gerard Vidal
+34 633 78 68 83

Italie

Directrice: Emilie Volka
Assistante: Lan Macabiau
Corso Venezia, 22
20121 Milano
+39 02 49 76 36 49

Artcurial Maroc

Directeur: Olivier Berman
Directrice administrative: Soraya Abid
Administratrice:
Lamyae Belghiti
Assistante de direction:
Fatima Zahra Mahboub
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco

Directrice: Louise Gréther
Responsable des opérations
et de l'administration:
Julie Moreau
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

COMITÉ EXÉCUTIF

Nicolas Orłowski
Matthieu Lamoure
Joséphine Dubois
Stéphane Aubert
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert

ASSOCIÉS

Directeur associé senior:
Martin Guesnet

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Sabrina Dolla
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-LeGrand
Hugues Sébilleau
Julie Valade

**Conseil de surveillance
et stratégie**
Francis Briest, président

**Conseiller scientifique
et culturel:**
Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général:
Nicolas Orłowski

Directrice générale adjointe:
Joséphine Dubois

Président d'honneur:
Hervé Poulain

Conseil d'administration:
Francis Briest
Olivier Costa de Beaugregard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orłowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR
Président directeur général:
Nicolas Orłowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
contact@john-taylor.com
www.john-taylor.fr

ARQANA

Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
+33 (0)2 31 81 81 00
info@arqana.com
www.arqana.com

ADMINISTRATION ET GESTION

**Directrice générale adjointe,
administration et finances:**
Joséphine Dubois
Assistante: Emmanuelle Roncola

Service juridique clients
Léonor Augier

Comptabilité des ventes
Responsable: Nathalie Higuieret
Comptable des ventes confirmé:
Audrey Couturier
Marine Langard
Comptables:
Solène Petit
Victor Quet
20 71 ou 17 00

Comptabilité générale
Responsable: Virginie Boisseau
Comptables:
Marion Bégat
Sandra Margueritat
Arméli Itoua
Aïcha Manet

**Responsable administrative
des ressources humaines:**
Isabelle Chénais, 20 27

Service photographique des catalogues
Fanny Adler
Stéphanie Toussaint

Logistique et gestion des stocks
Directeur: Éric Pourchot
Responsables de stock: Lionel Lavergne
Joël Laviolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Responsables adjoints: Mehdi Bouchekout
Louis Sevin
Coordinatrice logistique: Julia Nagy-Petit
Magasinières: Clovis Cano
Denis Chevallier
Jason Tilot
Ismaël Bassoumba

Transport et douane
Directeur: Robin Sanderson, 16 57
Clerc: Marine Renault, 17 01
Béatrice Fantuzzi
shipping@artcurial.com

Services généraux
Responsable: Denis Le Rue

Bureau d'accueil
Responsable accueil,
Clerc Live et PV: Denis Le Rue
Mizlie Bellevue
Justine Deligny

**Ordres d'achat,
enchères par téléphone**
Directrice: Kristina Vrzests, 20 51
Adjointe de la Directrice: Marie Auvard
Administratrices: Pamela Arellano-Zameza
Victoire Jungers
bids@artcurial.com

Marketing
Directrice: Lorraine Calemard, 20 87
Chefs de projet: Marine de Sigy,
+33 1 42 25 64 38
Claire Corneloup, 16 52
Assistante marketing: Pauline Leroy, 16 23
Graphiste senior:
Aline Meier, 20 88
Chargée CRM: Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures
Directrice: Anne-Laure Guérin, 20 86
Attachée de presse:
Deborah Bensaïd, 20 76

ORDRE DE TRANSPORT SHIPPING INSTRUCTIONS

Vous venez d'acquérir un lot et vous souhaitez qu'Artcurial organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner par mail à : shipping@artcurial.com

Enlèvement & Transport

Je ne viendrai pas enlever mes achats et 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°: _____

Nom de l'acheteur: _____

E-mail: _____

Nom du destinataire et adresse de livraison (si différents de l'adresse de facturation):

Étage: _____ Digicode : _____

N° de téléphone: _____

Code Postal: _____ Ville: _____

Pays: _____

Email: _____

Envoi par messagerie Fedex

(sous réserve que ce type d'envoi soit compatible avec votre achat)*

Oui Non

*Merci de bien vouloir noter que pour des raisons de sécurité, les cadres et verre ne peuvent pas être envoyés par messagerie et seront enlevés

Instructions Spéciales

Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

Autres : _____

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.

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

Le retrait de tout achat s'effectue sur rendez-vous auprès de stocks@artcurial.com uniquement, au plus tard 48 heures avant la date choisie. Une confirmation vous est adressée par retour de mail avec les coordonnées du lieu d'entreposage et le créneau horaire retenu.

Stockage gracieux les 90 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage de 50 € HT à 150 € HT par lot et par semaine seront facturés par Artcurial, toute semaine commencée est due en entier. Le prix varie en fonction de la taille de chaque lot. A ces frais se rajouteront les frais de transport vers un entrepôt situé en France.

STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

Purchased lots may be collected by appointment only, please send an email to stocks@artcurial.com to request the chosen time slot, 48 hours before the chosen date at the latest.

The storage is free of charge over a period of 3 months after the sale. Once the period is over, Artcurial will charge a storage fee of 50 € to 150 € + VAT per lot, per week, plus shipping fees to a warehouse in France.

You have acquired a lot and you request Artcurial's help in order to ship it. Your request has to be emailed to : shipping@artcurial.com

Shipping Instructions

My purchase will be collected on my behalf by:
Mr/Mrs/ the Company

I order to collect my property, she/he will present a power of attorney, hers/his ID and a connection note (the latter applies to shipping companies only)

I wish to receive a shipping quote:

Sale date: _____

Invoice n°: _____

Buyer's Name: _____

E-mail: _____

Recipient name and Delivery address (if different from the address on the invoice):

Floor: _____ Digicode : _____

Recipient phone No: _____

ZIP: _____ City: _____

Country: _____

Recipient Email: _____

Integrated air shipment - Fedex

(If this type of shipment applies to your purchase)*

Oui Non

* 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 which may occur after the sale.

I insure my purchase myself

I want my purchase to be insured by the shipping company

Moyens de paiement / Means of payment

Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture d'achat et de tous les frais afférents / No shipment can take place without the settlement of Artcurial's invoice beforehand

Carte bleue / Credit card

Visa

Euro / Master cards

American Express

Nom / Cardholder Last Name: _____

Numéro / Card Number (16 digits): ____ / ____ / ____ / ____

Date d'expiration / Expiration date: __ / __

CVV/CVC N° (reverse of card): _ _ _

J'autorise Artcurial à prélever la somme de :

I authorize Artcurial to charge the sum of: _____

Nom / Name of card holder: _____

Date: _____

Signature (obligatoire) / Signature of card holder (mandatory): _____

Date: _____

Signature: _____



lot n°43, Bertrand Lavier, *Atomium*, *Détail #3*, 2006
(détail) p.146

lot n°26, Gyula Halász dit Brassai, *Galatée*, circa 1971
p.86



ART MODERNE &
CONTEMPORAIN

Mercredi 8 juin 2022 - 20h
artcurial.com



ARTCURIAL