

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mardi 6 décembre 2022 - 19h

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



ARTCURIAL



lot n°62, Takashi Murakami, *And then x 6 (White: The Superflat Method, Blue and yellow ears)*, 2013
(détail) p.166

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

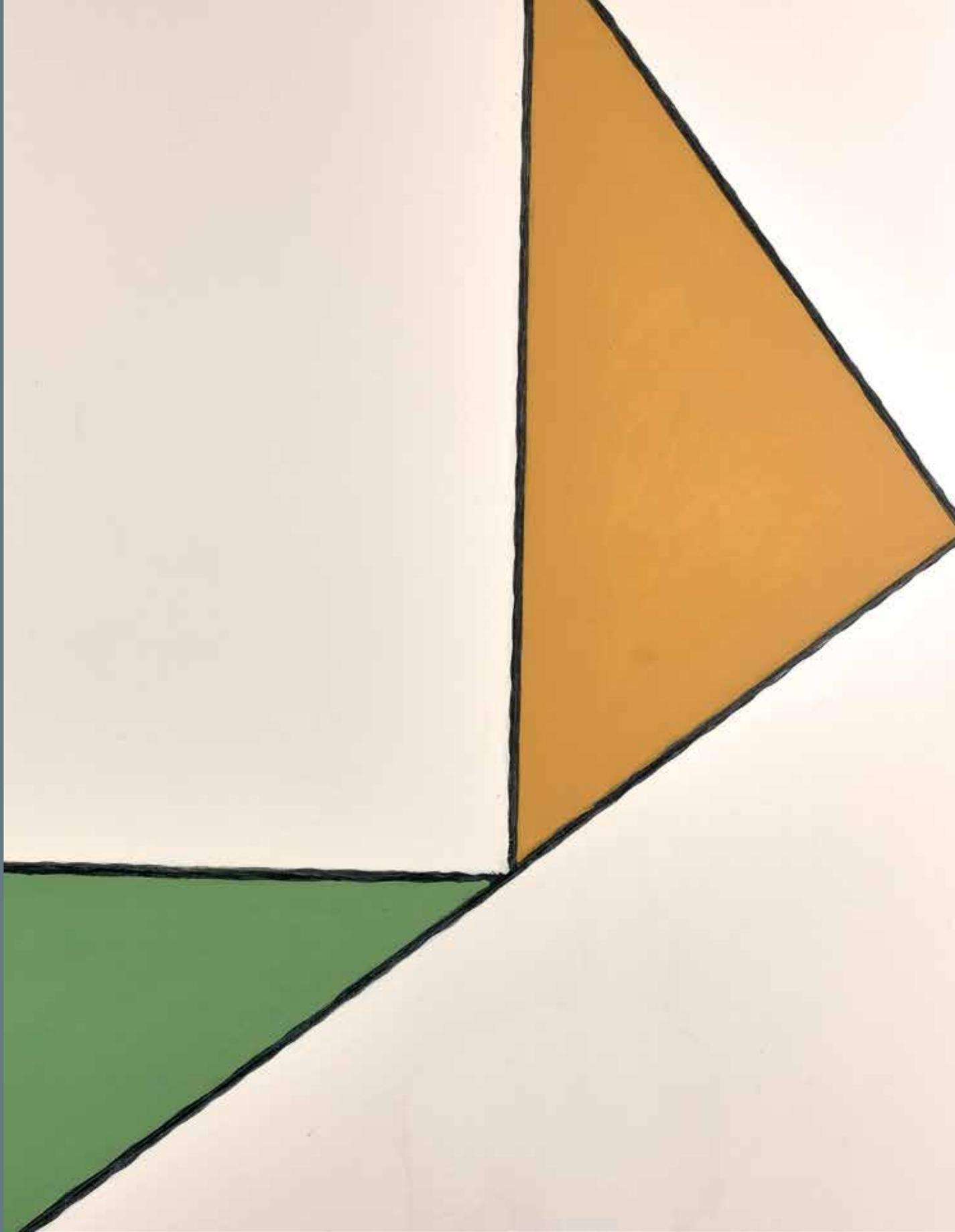
Vente du soir

Mardi 6 décembre 2022 - 19h

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

lot n°11, Fernand Léger, *Têtes de femmes*, 1949
(détail) p.44





lot n°65, Martin Barré, 84-85-144 × 132-B, 1984-85
(détail) p.178

ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES



Francis Briest
Président du conseil
desurveillance
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



Karine Castagna
Spécialiste
Urban Art
et Limited Edition



Florent Wanecq
Spécialiste junior
Impressionniste & Moderne



Sophie Cariguel
Spécialiste junior
Post-War & Contemporain



Vanessa Favre
Catalogueur
Post-War & Contemporain



Elodie Landais
Administratrice -
catalogueur
Impressionniste & Moderne



Margot Denis-Lutard
Administratrice -
catalogueur
Art Contemporain Africain



Florent Sinnah
Administrateur
Estampes, Urban Art
et Limited Edition



Sara Bekhedda
Administratrice junior
Post-War & Contemporain



Léonard Philippe
Administrateur junior
Urban Art, Limited Edition
et Bandes Dessinées



Jessica Cavallero
Recherche et certificat
Art Moderne &
Contemporain



Louise Eber
Recherche et certificat
Administratrice junior
Art Moderne &
Contemporain



Pauline Guerin
Recherche & certificat
Administratrice junior
Art Moderne &
Contemporain



Chiara Jin
Recherche & certificat
Art Moderne &
Contemporain

ARTCURIAL DANS LE MONDE



Martin Guesnet
International senior
advisor



Miriam Krohne
Directrice Allemagne



Caroline Messensee
Directrice Autriche



Vinciane de Traux
Directrice Belgique



Claire d'Ursel
Spécialiste junior
Post-War & Contemporain
Belgique



Emilie Volka
Directrice Italie



Olivier Berman
Directeur Maroc



Olga de Marzio
Directrice Monaco



Gerard Vidal
Représentant Espagne

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

ventes n°4251 et n°4228

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphone pendant l'exposition

Pour les lots 1 à 49:

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 84

Pour les lots 50 à 71:

Tél.: +33 (0)1 42 99 16 13

Vendredi 2 décembre

11h - 18h

Samedi 3 décembre

11h - 18h

Dimanche 4 décembre

14h - 18h

Lundi 5 décembre

11h - 18h

Mardi 6 décembre

Sur rendez-vous

Couverture

Lot n°38 - Germaine Richier

Lot n°62 - Takashi Murakami

Lots 1 et 6

en provenance hors CEE, (indiqués par un ○) : 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 1 and 6

**(identified with the symbol ○)
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).**

VENTES AUX ENCHÈRES

Mardi 6 décembre 2022 - 19h

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 junior

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

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

Sara Bekhedda

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 25

sbekhedda@artcurial.com

Recherche et authentification

Pauline Guerin

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 08

pguerin@artcurial.com

Chiara Jin

Tél.: +33 (0)1 42 99 20 48

leber@artcurial.com

Photographes

@ Nohan Ferreira

Studio Sebert-Ooshot

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

Marine Viet

Tél.: +33 (0)1 42 99 16 57

mviet@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°5, Alfred Sisley, *Printemps au bord du Loing*, circa 1881
(détail) p.22

INDEX

A

ALECHINSKY, Pierre - 54

B

BARRÉ, Martin - 65
BUFFET, Bernard - 22

C

CAMOIN, Charles - 13
CÉSAR - 55
CHAGALL, Marc - 12, 17
COMBAS, Robert - 57, 59, 61
COROT, Jean-Baptiste Camille - 1

D

DEGAS, Edgar - 2
DENIS, Maurice - 8

E

ESTÈVE, Maurice - 70

F

FILIGER, Charles - 4
FOUJITA, Léonard Tsuguharu - 18

G

GAROUSTE, Gérard - 53
GUILLAUMIN, Armand - 7

H

HALLEY, Peter - 64
HIQUILY, Philippe - 71
HUNDERTWASSER, Friedensreich - 51

K

KANDINSKY, Wassily - 21

L

LALANNE, François-Xavier - 50
LÉGER, Fernand - 11

M

MARCOUSSIS, Louis - 10, 20
MATHIEU, Georges - 58 A
MORELLET, François - 66
MOSSET, Olivier - 67
MURAKAMI, Takashi - 62

P

PASCIN, J. Pincas dit - 14
PICASSO, Pablo - 19

R

RENOIR, Pierre-Auguste - 6
RICHIER, Germaine - 23 à 49
RIOPELLE, Jean-Paul - 68
RODIN, Auguste - 3

S

SAINT PHALLE, Niki de - 56
SAUL, Peter - 60
SHAPIRO, Joël - 63
SISLEY, Alfred - 5
SZAFRAN, Sam - 52

U

UTRILLO, Maurice - 16

V

VALADON, Suzanne - 15
VIEIRA DA SILVA, Maria Helena - 69
VLAMINCK, Maurice de - 9

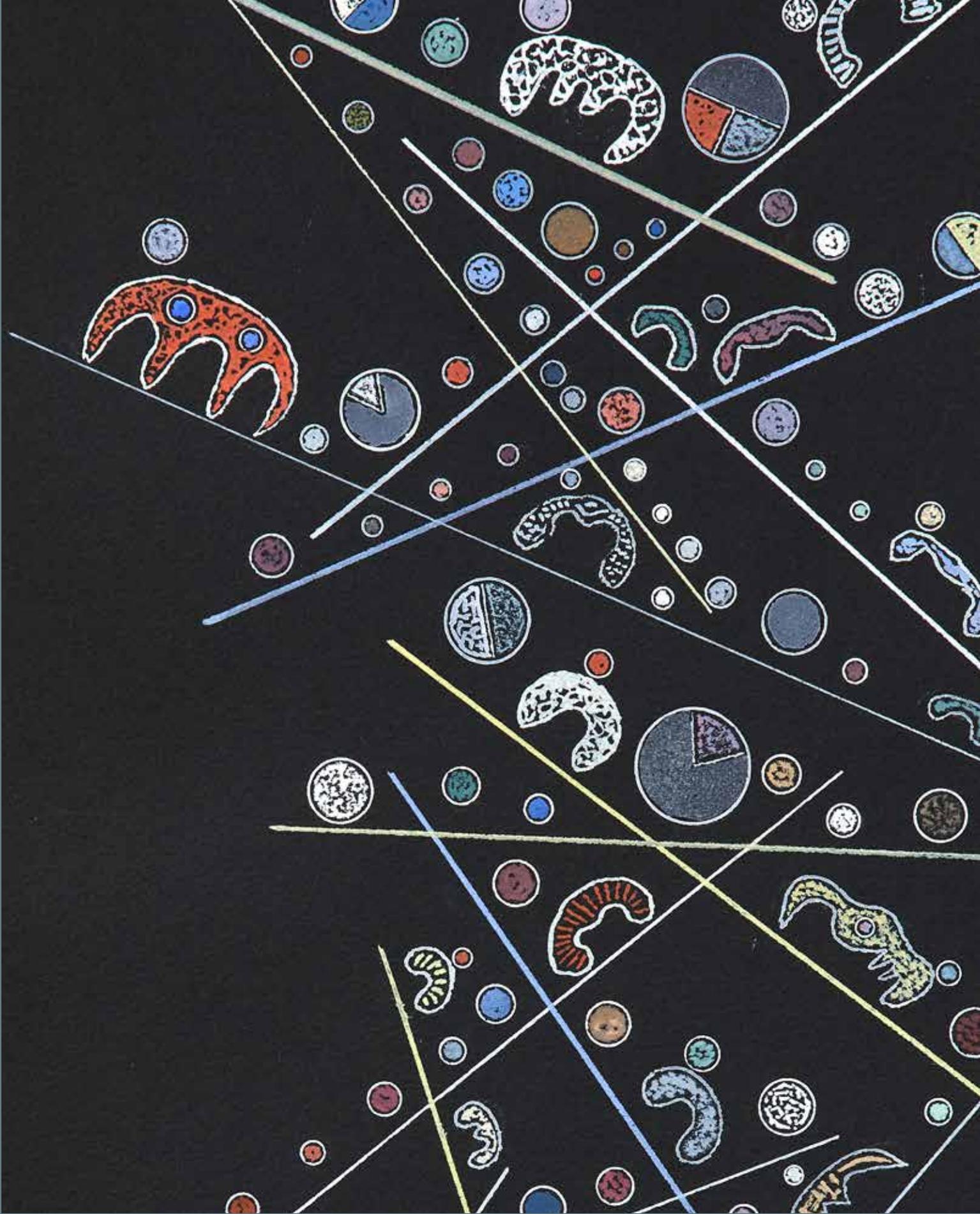
W

WEST, Franz - 58

Crédits photographiques

Pour les artistes listés ci-dessous, le copyright est le suivant: © Adagp, Paris, 2022
ALECHINSKY Pierre; BARRÉ Martin; BUFFET Bernard; CAMOIN Charles; CÉSAR; CHAGALL Marc; COMBAS Robert; DENIS Maurice;
ESTÈVE Maurice; GAROUSTE Gérard; GUILLAUMIN Armand; HIQUILY Philippe; LALANNE François-Xavier; LÉGER Fernand;
MARCOUSSIS Louis; MORELLET François; RICHIER Germaine; RIOPELLE Jean-Paul; RODIN Auguste; SAINT PHALLE Niki de;
SAUL Peter; SHAPIRO Joël; SZAFRAN Sam; UTRILLO Maurice; VALADON Suzanne; VAN DONGEN Kees;
VIEIRA DA SILVA Maria Helena; VLAMINCK Maurice.

FOUJITA Léonard Tsuguharu: © Fondation Foujita / Adagp, Paris, 2022
PICASSO Pablo: © SUCCESSION PICASSO, 2022



lot n°21, Wassily Kandinsky, *Sans titre*, 1940
(détail) p.68

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Lots 1 à 49

○ 1

Jean-Baptiste Camille COROT

1796-1875

Le matin sous les arbres Circa 1855-1860

Huile sur toile

Cachet de la vente Corot en bas à droite
(Lugt 461) «VENTE/COROT»
55,50 × 42,50 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste

Vente Paris, Hôtel Drouot, *Vente posthume Corot*, 26-28 mai 1875, lot 165
Henri Hecht, acquis lors de la vente précédente

Vente Paris, Galerie Georges Petit,
8 juin 1891, lot 3

Vente Paris, Hôtel Drouot, 7 mars 1897,
lot 34

Aimé Diot, acquis lors de la vente précédente

Samuel Putman Avery Jr., New York

Emerson McMillin, New York

Vente New York, American Art

Association, 20-23 janvier 1913, lot 153

Chas Kohler, acquis lors de la vente précédente

Galerie Dr. Fritz Nathan, Saint-Gall
(1939)

Robert Vatter, Berne (1960)

À l'actuel propriétaire par cessions successives

Expositions:

Saint-Gall, Galerie Dr Fritz Nathan,
Peintures et dessins de 1870 jusqu'à nos jours, 1939, n°5, reproduit
Saint-Gall, Galerie Dr Fritz Nathan,
Dix ans d'activité à Saint-Gall,
1936-1946, 1946

Berne, Kunstmuseum, *Corot*, 1960, n°59
(titré *Matin sous les arbres*)

Bibliographie:

L'art, 18 février 1883, reproduit
A. Robaut, *L'Œuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905,
Vol. II, n°846 p.272, reproduit en noir
et blanc p.273, Vol. IV, n°165 p.210
(liste de la vente Corot)

*Oil on canvas; stamp of the Corot sale
lower right*

21 7/8 × 16 3/4 in.

100 000 - 150 000 €



Jean-Baptiste Camille COROT

1796-1875

Le matin sous les arbres
Circa 1855-1860

Reproduction de l'œuvre, *La Bacchante retenant l'amour*, 1865, dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Corot D.R.

Fr

Peint près d'Isigny en Normandie vers 1855-60, *Le matin sous les arbres* propose une comparaison fascinante avec le tableau qui lui sert d'étude, *La Bacchante*, présenté au Salon de 1865. Alors que le tableau du Salon illustre les compositions lyriques de Corot dans les années 1860 et exprime sa retraite avouée du monde extérieur, peinte par touches fines et légères et peuplée d'une figure arcadienne et d'angelots ailés, l'œuvre actuelle est beaucoup plus naturaliste et s'apparente aux peintures en plein air de Courbet, des premiers Pissarro, de Monet et de Sisley. Cela montre que même si, dans ses œuvres exposées au public, Corot prenait ses distances par rapport à l'envahissant monde moderne, ces souvenirs poétiques étaient toujours fondés sur des observations très réelles

ancrées dans le temps et l'espace. L'observation de la lumière par Corot, basée sur des croquis réalisés en plein air, et sa capacité à capturer une impression du moment, font de lui un important précurseur de ce qu'Edmond Duranty appelle en 1876 «La Nouvelle Peinture», autrement dit l'impressionnisme, dont les racines, affirme-t-il, «se trouvent dans l'œuvre du grand Corot et de son disciple Chintreuil» (E. Duranty, *La Nouvelle Peinture – À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, Paris 1876*, cité dans *Les écrivains devant l'impressionnisme, Paris, 1989, p.118*). Il existe une autre version de la présente composition mesurant 101 cm par 76 cm, mais il s'agit d'une collaboration entre Corot et Achille François Oudinot.

En

Painted near Isigny in Normandy circa 1855-60, *Le matin sous les arbres* makes for a fascinating comparison with the painting for which it serves as a study, *La Bacchante*, shown at the Salon of 1865. While the Salon painting exemplifies Corot's lyrical compositions of the 1860s and is a self-confessed retreat from the external world, painted in wispy strokes and peopled by an arcadian figure and winged cherubs, the present work is altogether more naturalistic and akin to the brushy plein-air paintings of Courbet, the early Pissarro, Monet, and Sisley. It goes to show that even while in his publicly exhibited works Corot was distancing himself from the encroaching modern world, these poetic souvenirs were still predicated on very real

observations rooted in time and place. Corot's observation of light based on sketches made en plein air, and his ability to capture an impression of the moment, make him an important precursor of what Edmond Duranty in 1876 termed "The New Painting", in other words Impressionism, the roots of which, he claimed, "lie in the work of the great Corot and his discipline Chintreuil" (E. Duranty, *La Nouvelle Peinture – À propos du groupe d'artiste qui expose dans les galeries Durand-Ruel, Paris 1876*, quoted in *Les écrivains devant l'impressionnisme, Paris, 1989, p.118*). Another version of the present composition exists measuring 101 by 76 cm, however this is a collaboration between Corot and Achille François Oudinot.



Edgar DEGAS

1834-1917

Le Bain – circa 1890

Fusain sur papier
 Cachet rouge de l'atelier en bas
 à gauche «Degas» (Lugt 658)
 64,40 × 49,10 cm

Provenance:

Paris, Hôtel Drouot, 3^e vente *Atelier
 Degas*, 7-8 et 9 avril 1919, n°245
 Galerie Durand-Ruel, Paris (photo 8950)
 Collection parisienne

Étude pour la peinture *Le Bain*,
 circa 1890 - 81 × 116 cm, ancienne
 collection Vollard, Carnegie Institute
 of Art, Pittsburgh (Lemoisne n°1029)

Charcoal on paper;
studio stamp lower left
 25 ³/₈ × 19 ³/₈ in.

70 000 - 100 000 €

«Savoir bien dessiner, c'est ce qu'il y a
 de plus difficile... bien plus difficile que de
 peindre, comme le démontre clairement
 la rareté des grands dessinateurs
 – Ingres, Degas, Van Gogh, Rembrandt –
 par rapport aux grand peintres.»

– Lucian Freud à propos d'Edgar Degas in *Degas et le nu*, catalogue d'exposition,
 Musée d'Orsay, Paris, 2012



Edgar Degas, *Le bain*, circa 1890
 Huile sur toile, Carnegie Institute of Art,
 Pittsburgh D.R.





Auguste RODIN

1840-1917

**L'un des bourgeois de Calais:
Jean d'Aire, vêtu, réduction**

Bronze à patine brune nuancée de vert
Signé sur le côté droit «A. Rodin»,
marque du fondeur à l'arrière «ALEXIS
RudIER FoNdeur PARIS», porte un numéro
apocryphe sous la signature «2»
Conçu entre 1887 et 1895, cette épreuve
fondue entre 1915 et 1918
Hauteur: 46,70 cm

Provenance:

Collection Paul Garson, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie:

G. Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*,
Paris, 1927, n° 114 p.52, reproduit en
noir et blanc p.53 (un autre exemplaire,
titré *Bourgeois à la clé*)

Auguste Rodin, Londres, 1951, reproduit
pl. 40 (un autre exemplaire)

I. Jianou, C. Goldscheider, *Rodin*,
Arted, Paris, 1967, p.100 (d'autres
exemplaires cités, version monumentale
reproduite en noir et blanc pls. 39
et 41)

A.T. Spear, *Rodin Sculpture in
the Cleveland Museum of Art*, Cleveland
Museum of Art, Cleveland, 1967,
pp. 95-96, n° VIII reproduit pl.61
(un autre exemplaire)

J.L. Tancock, *The Sculpture of Auguste
Rodin: The Collection of the Rodin
Museum*, Philadelphia, Philadelphia,
1989, p. 399 (d'autres exemplaires
cités), reproduit en noir et blanc
n° 67-69-13 p. 390 (un autre exemplaire)

A. Le Normand-Romain, *Rodin et le
bronze: Catalogue des œuvres conservées
au Musée Rodin vol. I*, Musée Rodin - RMN,
Paris, 2007, reproduit en noir et blanc
p. 220 (d'autres exemplaires)

Cette œuvre sera incluse dans les
Archives du Comité Auguste Rodin en vue
de la publication du *Catalogue Critique
de l'Œuvre Sculpté d'Auguste Rodin*
actuellement en préparation à la galerie
Brame & Lorenceau sous la direction
de Jérôme Le Blay, sous le numéro
2015-4367B.

Une attestation d'inclusion du Comité
Auguste Rodin sera remise à l'acquéreur.

*Bronze with brown patina;
signed and numbered
Height: 18 3/8 in.*

80 000 - 120 000 €



Charles FILIGER

1863-1928

**Le Repos ou Sainte endormie
ou Figure couchée – 1889-1890**

Gouache sur carton

Signé en bas à droite «FILIGER»

Carton: 16,20 × 27,20 cm

Composition: 13,30 × 24 cm

Provenance:

Paul Gauguin

Antoine de La Rochefoucauld

Clément Altarriba, Paris (probablement

acquis auprès d'Eugène de La

Rochefoucauld)

Collection particulière, Paris

Expositions:Paris, Pavillon de Paris, *Salon
des Artistes Indépendants*, 1890, n°351

Bruxelles, Musée de Peinture,

Salon des XX, 1891, n°1

Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna,

*Il sacro e il profano nell'arte
dei simbolisti*, juin-août 1969, n°126

Rotterdam, Museum Boymans-Van

Beuningen, Bruxelles, Musées royaux

des Beaux-Arts de Belgique, Baden-

Baden, Staatliche Kunsthalle, Paris,

Grand Palais, *Le Symbolisme en Europe*,

novembre 1975 - juillet 1976, n°51

Saint-Germain-en-Laye, Musée

départemental du Prieuré, Quimper,

Musée des Beaux-Arts, *Charles Filiger,**dessins, gouaches, aquarelles*, novembre

1981 - avril 1982 (hors catalogue)

Plougastel-Daoulas, Maison
du Patrimoine, *Hommage à Filiger*,

juillet-août 1988, n°13

Strasbourg, Musée historique de

la ville, *Charles Filiger: 1863-1928*,

juin-septembre 1990, n°10

Liège, Musée d'Art moderne et

contemporain, *Gauguin - Les XX et la**Libre Esthétique*, octobre 1994 - janvier

1995, n°77

Paris, Galerie Malingue, *Filiger*,

mars-juin 2019, p. 17, 135 et 166,

reproduit en couleur p.17, reproduit

en noir et blanc p.166

Copenhague, Ordrupgaard, *Gauguin og hans**venner*, janvier- mai 2022, n°33 p.175,

reproduit en couleur p.74

Bibliographie:V.L. Kobler, *Charles Filiger:**Synthetist, Symbolist and Recluse*,

University of Washington, Seattle, 1981,

n°LVII

M. Jacob, *Filiger l'inconnu*, Musées

de Strasbourg, Paris, 2005, n°65

Alfred Jarry et les Arts, actes du

colloque de Laval, Paris/Tusson, 2007,

pl.III

A. Cariou, *Filiger, correspondance**et sources anciennes*, Locus Solus,

Châteaulin, 2019, n°17

Gouache on cardboard; signed lower right**Carboard: 6 3/8 × 10 3/4 in.****Composition: 5 1/4 × 9 1/2 in.**

45 000 - 60 000 €



Vue du verso



Charles FILIGER

1863-1928

Le Repos ou Sainte endormie
ou Figure couchée – 1889-1890



Charles Filiger dans son atelier à Paris, 1888
D.R.

Fr

«Vous êtes Gauguin et vous jouez avec la lumière, et moi, je suis Filiger, et je peins avec l'absolu»¹. C'est André Warnod qui rapporte dans son article publié dans le numéro du 14 octobre 1913 de *Comoedia*, «Gauguin, la Bretagne et les peintres», cet échange que Charles Filiger aurait eu avec Paul Gauguin. Réel ou non, il illustre avec justesse les voies divergentes que Gauguin et Filiger prendront chacun après leur rencontre en Bretagne.

Intitulée *Le Repos*, ou *Sainte endormie* ou encore *Figure couchée*, cette gouache fut réalisée en 1889-1890 à l'époque où Filiger est proche de Gauguin lors de leur séjour respectif au Pouldu. Elle témoigne des premières créations synthétistes de l'artiste dans le sillage de Gauguin qui prendra pendant cette période Filiger sous sa protection.

Lettre de Gauguin à Octave Maus fin 1890: «Permettez-moi, cher monsieur, de vous parler d'un ami à moi, monsieur Charles Filiger, qui est en quelque sorte un de mes élèves. Je l'estime beaucoup comme personnalité, il a un art bien à lui et bien moderne. Il a exposé l'année dernière aux Indépendants et si votre liste d'invitations n'est pas close, je verrais avec plaisir cet artiste dans votre exposition». L'introduction de Gauguin fut entendue et Filiger participa l'année suivante au *Salon des XX* à Bruxelles.

Filiger qui a sélectionné cette gouache parmi les œuvres qu'il accroche à Bruxelles, cite Gauguin comme étant son propriétaire, sans doute en remerciement de son soutien. Puis elle passe à une date indéterminée dans les mains du mécène indéfectible de Filiger, Antoine de La Rochefoucauld

En

“You are Gauguin and you play with the light and I, I am Filiger, and I paint with the absolute”¹. In his article, “Gauguin, la Bretagne et les Peintres”, published in the 14th October 1913 edition of *Comoedia*, André Warnod related this exchange that Charles Filiger is said to have had with Paul Gauguin. Whether it is real or not, it accurately illustrates the diverging paths that Gauguin and Filiger would follow after their meeting in Brittany.

This gouache, entitled *Le Repos* or *Sainte Endormie* or *Figure Couchée*, was painted in 1889-1890 when Filiger and Gauguin had drawn close during their time at Le Pouldu. It demonstrates the artist's first Synthetist creations thanks to his time with Gauguin who took Filiger under his wing during this period.

Letter from Gauguin to Octave Maus late 1890: "Please allow me, Dear Sir, to talk to you of a friend of mine, Mr Charles Filiger, who is, in a manner of speaking, one of my students. I have a great deal of esteem for him, as a person, and his art is very personal and very modern. He exhibited last year at the *Salon des Indépendants*, and if your list of invitations has not been closed, I should be delighted to see this artist in your exhibition". Gauguin's introduction was heard, and Filiger participated in the *Salon des XX* in Brussels the following year.

Filiger, who selected this gouache among the works he hung in Brussels, said that Gauguin was the owner, probably as gratitude for his support. Then, on an unspecified date, it passed into the hands of Filiger's

avant d'entrée dans la collection de Clément Altarriba sans doute acquise en 1951 auprès d'Eugène de La Rochefoucauld.

Dans une lettre à Léon Deschamps, rédacteur en chef de *La Plume*, qui sera publiée dans le numéro de décembre 1891, Émile Bernard écrit «Il [Filiger] a peint peu, à la gouache, et ce n'est qu'il y a deux ans qu'il s'est révélé, aux Indépendants, avec la Sainte endormie, vrai rêve giottesque».

Si l'écriture synthétiste prévaut dans sa construction, la *Sainte endormie*, annonce cependant la voie du symbolisme que Charles Filiger ne quittera plus. Et c'est en 1892 avec sa participation au premier Salon de la Rose+Croix, grâce à l'entremise d'Antoine de La Rochefoucauld, qu'il connaît une véritable reconnaissance et que son œuvre prend place en toute légitimité auprès de celle d'un Maurice Denis. Félix Fénéon, Remy de

Gourmont, Georges Rodenbach, Camille Mauclair, Jean Lorrain et bien d'autres critiques, poètes et écrivains du mouvement symboliste en plein élosion, louent chez Filiger la délicatesse, l'inspiration, l'évocation d'un art médiéval, et un renouveau pictural.

Cette œuvre rare qui compte parmi les compositions les plus poétiques de l'artiste affiche non seulement un pedigree exceptionnel par ses propriétaires successifs de Paul Gauguin à aujourd'hui, mais également une présence significative aux expositions majeures consacrées à l'artiste et au Symbolisme depuis 1891. Elle est à cet égard une œuvre essentielle dans le parcours de Filiger.

1. Filiger, André Cariou, Jean-David Jumeau-Lafond, Roland Recht, Galerie Malingue, Paris 2019

unwavering sponsor, Antoine de La Rochefoucauld, before joining the collection of Clément Altarriba, undoubtedly acquired in 1951 from Eugène de La Rochefoucauld.

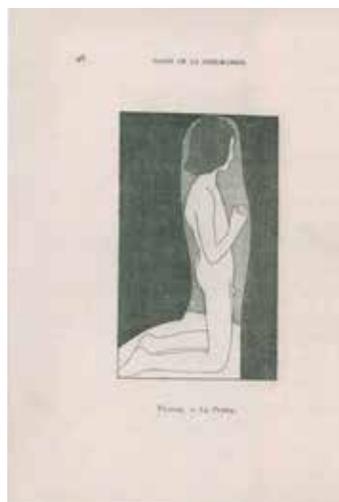
In a letter to Léon Deschamps, editor in chief of *La Plume*, which would be published in the December 1891 edition, Emile Bernard wrote: "He [Filiger] has painted little, with gouache, and it is only two years ago that he became known, at the Salon des Indépendants, with *Sainte Endormie*, a veritable dream, reminiscent of Giotto".

Synthetist style is prevalent in the construction of *Sainte Endormie*, yet the work presaged the path of Symbolism that Charles Filiger would no longer leave. And it was in 1892, with his participation in the first Salon de la Rose + Croix, thanks to the intercession of Antoine de La Rochefoucauld, that he

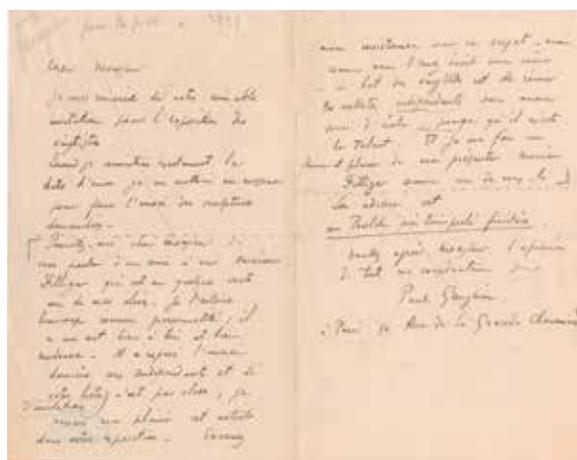
gained real recognition and that his works legitimately took their place alongside those of Maurice Denis, for example. Félix Fénéon, Remy de Gourmont, Georges Rodenbach, Camille Mauclair, Jean Lorrain and many other critics, poets and writers from the blooming Symbolist movement praised Filiger's delicacy, inspiration, evocation of medieval art, and refreshment of pictorial art.

This rare work, one of the artist's most poetic compositions, has exceptional pedigree thanks not only to its successive owners from Paul Gauguin until today but also to its significant presence in major exhibitions devoted to the artist and Symbolism since 1891. In this respect, it is one of Filiger's essential works.

1. Filiger, André Cariou, Jean-David Jumeau-Lafond, Roland Recht, Galerie Malingue, Paris 2019



Page du catalogue du salon de la Rose+Croix, galerie Durand-Ruel, Paris, 1892 D.R.



Lettre de Paul Gauguin recommandant Filiger à Octave Maus D.R.



Charles Filiger, *Sainte bénissant* ou *Figure de sainte* - 1889-1890 Gouache, vendu par artcurial, 29 juin 2021 D.R.

Alfred SISLEY

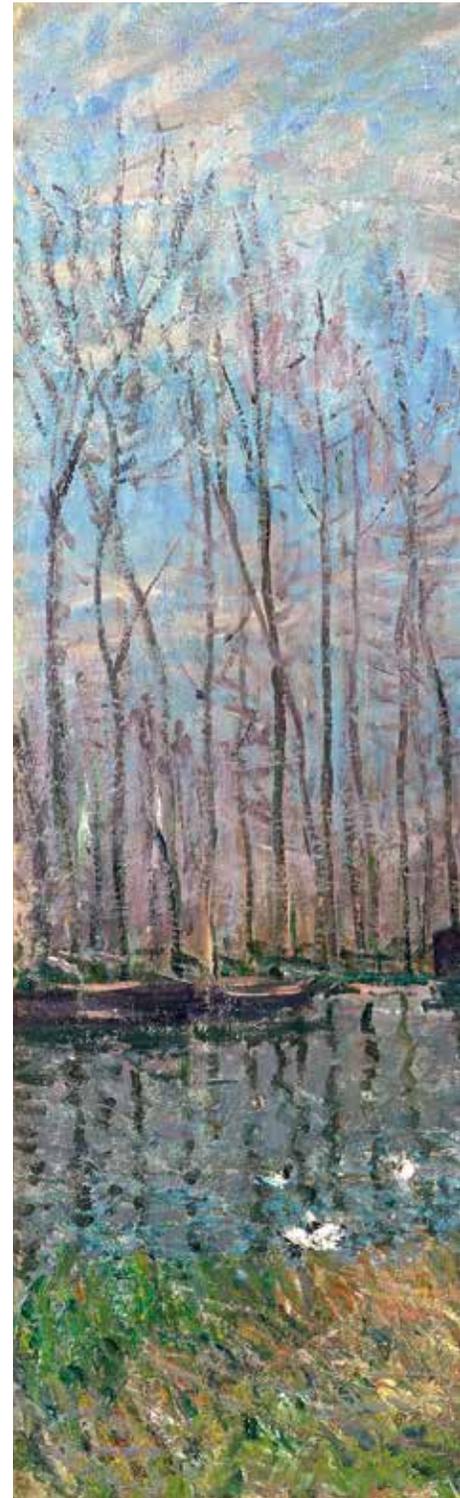
1839-1899

Printemps au bord du Loing
Circa 1881Huile sur toile
Signée en bas à droite «Sisley»
54 × 73 cm**Provenance:**Galerie Durand-Ruel, Paris
Collection Jules-Émile Boivin, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance**Expositions:**Paris, Galerie Durand-Ruel, *Sisley*,
février-mars 1971, n°33, reproduit
en noir et blanc**Bibliographie:**F. Daulte, *Alfred Sisley, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Éditions Durand-Ruel, Paris, 1959, n°412, reproduit en noir et blanc
S.Brame, F. Lorenceau, *Alfred Sisley - Catalogue critique des peintures et des pastels*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2021, n°485, reproduit en noir et blanc p.198 et 461*Oil on canvas; signed lower right*
21 1/4 × 28 3/4 in.

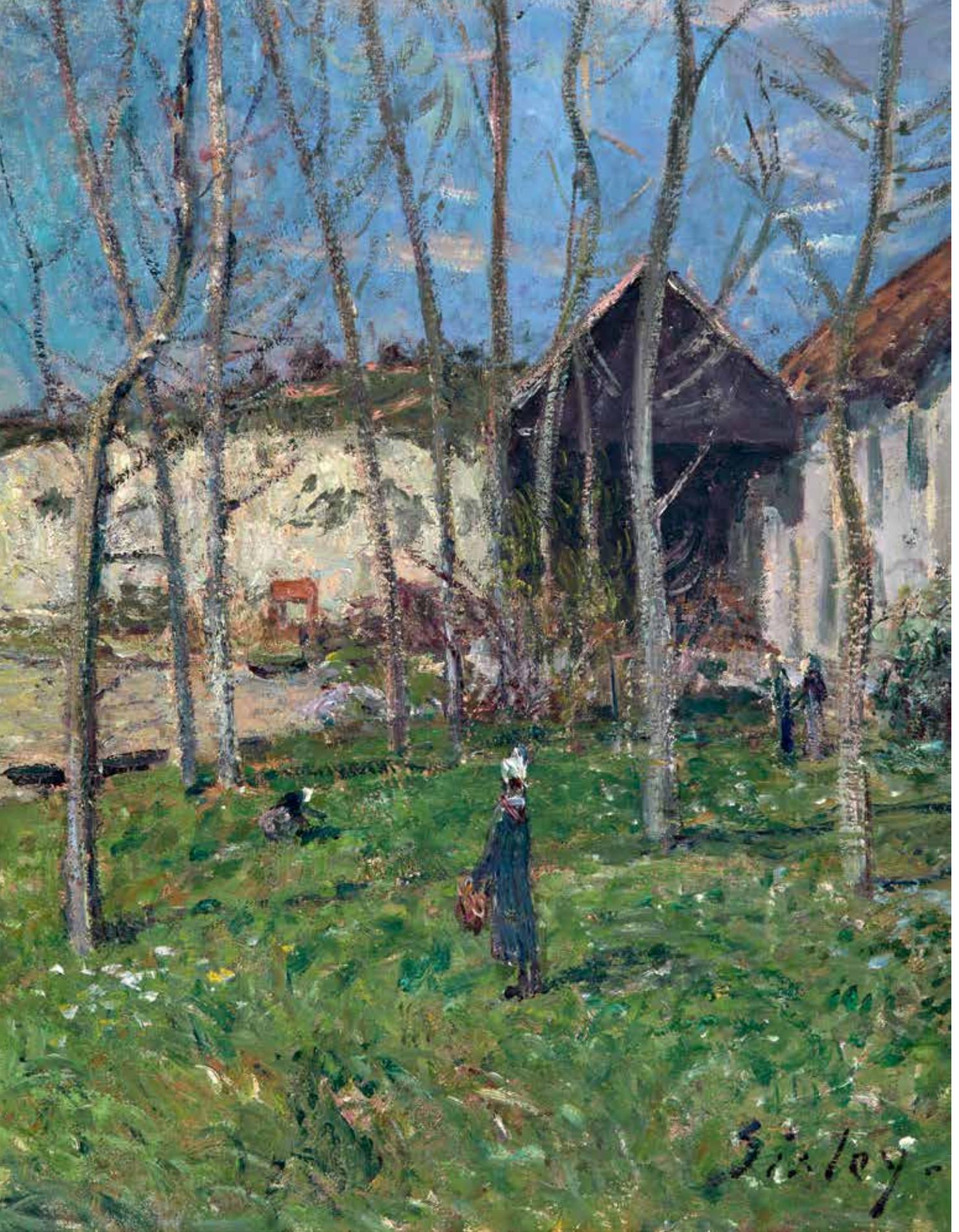
1 000 000 - 2 000 000 €

«La vie et le mouvement sont nécessaires, ils dépendent de l'émotion de l'artiste, qui doit modifier sa facture selon cette émotion... »

- Alfred Sisley







Alfred SISLEY

1839-1899

Printemps au bord du Loing
Circa 1881



John Constable, *The Hay Wain*, 1821
Huile sur toile, National Gallery, Londres D.R.



Jean-Baptiste Camille Corot, *Ville d'Avray*, circa 1867
Huile sur toile, National Gallery of Art, Washington D.R.

Fr

«La vie et le mouvement sont nécessaires, ils dépendent de l'émotion de l'artiste, qui doit modifier sa facture selon cette émotion...» Peintre de sentiment, Alfred Sisley (1839-1899) l'exprime à travers la peinture de paysages dont il extirpe les nuances les plus subtiles. À l'aune de l'impressionnisme, l'artiste britannique s'inscrit dans la lignée de Corot, Constable et Turner tout en répondant à l'appel dès la première exposition du groupe des Impressionnistes en 1874 puis aux suivantes (1876, 1877 et 1882 – la dernière à laquelle il participe –). En effet, même s'il connait un succès posthume et est souvent classé en retrait dans l'histoire du mouvement, Sisley est en réalité un de ses représentants les plus purs et fidèles aux principes initiaux.

L'œuvre présentée ici, intitulée *Printemps au bord du Loing* et réalisée circa 1881 se distingue car elle révèle très pertinemment le

caractère impressionniste à l'œuvre chez Sisley. Comme Monet, l'artiste continue de pratiquer une peinture de plein air proche du motif, contestant le repli vers l'atelier, adopté par Degas et Renoir. Dans une lettre postérieure au critique Tavernier, le peintre explique cette prise de position : «Il faut que les objets soient rendus avec leur texture propre, il faut encore et surtout qu'ils soient enveloppés de lumière, comme ils le sont dans la nature. Voilà le progrès à faire. C'est le ciel qui doit être le moyen, le ciel ne peut pas être qu'un fond. Il contribue non seulement à donner de la profondeur par ses plans (car le ciel a des plans comme les terrains). Il donne aussi le mouvement par sa forme... Je commence toujours une toile par le ciel». Dans *Printemps au bord du Loing*, le ciel occupe plus de la moitié supérieure de la toile. Les nuages blancs, épars, semblent danser et dynamisent le bleu clair

En

“Life and movement are necessary. They depend on the artist's emotions as he must modify his craftsmanship according to those emotions...” Alfred Sisley (1839-1899), an emotional painter, expressed his feelings in his paintings of landscapes from which he drew the most subtle nuances. The British artist responded to the movement's call as of the Impressionists' first exhibition in 1874 and then for those that followed (1876, 1877 and 1882 – the last one in which he participated–) and his works were comparable in nature to those of Corot, Constable and Turner. Although Sisley only met with great success posthumously and was often not considered one of the movement's key historical figures, in fact, he was among its most authentic representatives and most faithful to its initial principles.

The work presented here, *Printemps au Bord du Loing* painted circa 1881, stands out because it very pertinently reveals the impressionist nature at work in Sisley's paintings. Like Monet, the artist continued painting outdoors close to his subjects, taking issue with the tendency to paint indoors as adopted by Degas and Renoir. In a later letter to art critic critique Tavernier, the painter explained his stance: “Objects must be portrayed with their own texture. They must still, and above all, be bathed in light, as they are in nature. That is the progress that should be made. The sky must be the means. It cannot just be a background. It contributes not only to giving depth with its planes (as the sky has planes like terrains), it also provides movement with its shape. I always start my paintings with the sky”. In *Printemps au Bord du Loing*, the sky occupies

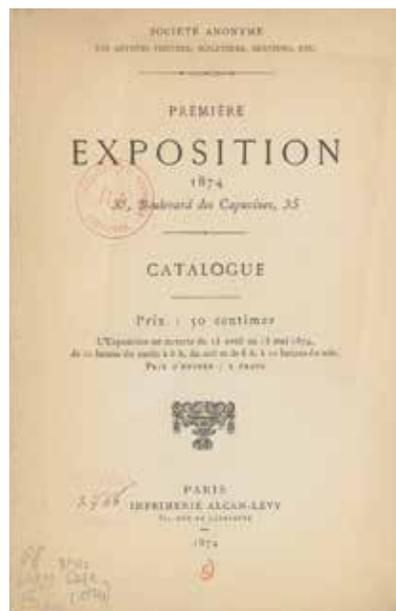
Alfred SISLEY

1839-1899

Printemps au bord du Loing
Circa 1881



Alfred Sisley, *L'inondation à Port-Marly*, 1876
Huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris D.R.



Couverture du catalogue
de la Première exposition des artistes
impressionnistes, 1874 D.R.

Fr

qui s'assombrit subtilement au centre du tableau. Ce paysage de printemps naissant, égrenant des arbres nus aux branchages encore prolifiques est ponctué de deux larges plages de couleur dans la partie inférieure du tableau. L'herbe et l'eau du Loing évoluent ensemble, rejoignant l'horizon, dans un mouvement d'ascension parallèle et harmonieux. Alors que l'eau reflète les déplacements des nuages, l'herbe retranscrit les mouvements du vent : le ciel, véhicule d'émotion, est la véritable clé de voute du tableau, comme expliqué dans la citation précédente. Un personnage seul, debout, un panier à la main, contemple la scène, à distance des maisons et bateaux qui s'effacent presque devant la force de la nature décrite à ce moment précis.

Cette œuvre est réalisée alors que Sisley vient juste de s'installer à Moret en 1880. Il vient y chercher ses rives, les arpenter et en dresser

la poésie, comme il l'a fait avec les rives de la Seine, d'Argenteuil, de Port-Marly ou de Bougival. C'est là, « devant cette nature si touffue, ses grands peupliers, cette eau du Loing si belle, si transparente, si changeante, c'est à Moret certainement, écrit-il à Tavernier, que j'ai fait le plus de progrès dans mon art [...]. Aussi, quoiqu'il soit bien dans mes intentions d'agrandir mon champ d'études, je ne quitterai jamais complètement ce coin si pittoresque. » C'est donc à Moret que le travail de Sisley acquiert une dimension nouvelle, un apogée qui correspond à la découverte d'un lieu répondant à ses aspirations impressionnistes.

more than half of the top of the canvas. The scattered white clouds seem to dance and bring to life the light blue that subtly becomes darker in the middle of the painting. This early spring landscape, strung with bare trees with prolific boughs, is punctuated by two large swathes of colour on the lower part of the painting. The grass and water of the Loing sweep upwards together, parallel and harmonious, joining the horizon. The water reflects the clouds' movements as the grass reproduces the wind's movements. The sky, a vector of emotion, is the work's key element, as explained in the preceding citation. A character, alone, holding a basket, contemplates the scene, standing some distance from the houses and boats that are almost erased by the power of nature depicted at that precise moment.

Sisley painted this work when he had just settled in Moret in 1880. He had gone there seeking its banks, wishing to walk along them and portray their poetry, as he did with the banks of the Seine in Argenteuil, Port-Marly and Bougival. It is there, "in front of this dense nature, its tall poplar trees, the waters of the Loing, so beautiful, so translucent, so changing, it is most certainly in Moret, he wrote to Tavernier, that I have made the most progress in my art [...]. Hence, although I may well intend to enlarge the scope of my studies, I shall never entirely leave this so picturesque place." Accordingly, it was in Moret that Sisley's work acquired a new dimension, reaching a peak that corresponds to his discovery of a place that met his impressionist ambitions.

En



Pierre-Auguste RENOIR

1841-1919

Paysage – 1906-1908

Huile sur toile

Signée de l'initiale en bas à droite 'R'
25,90 × 24,50 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste

Ambroise Vollard, Paris (acquis auprès
de l'artiste avant 1919)

Collection particulière, États-Unis

Bibliographie:

A.Vollard, *Tableaux, pastels & dessins
de Pierre-Auguste Renoir*, Ambroise
Vollard, Paris, 1918, t. II, reproduit
en noir et blanc pl.139

A.Vollard, *Pierre-Auguste Renoir,
Paintings, Pastels and Drawings.
Tableaux. Pastels et Dessins*, Revised
edition, Alan Wofsy Fine Arts, Paris,
San Francisco, 1919, 1989, n°1489
reproduit en noir et blanc p.307

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

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

*Oil on canvas; signed with the initial
lower right*

10 1/4 × 9 5/8 in.

40 000 - 60 000 €



Armand GUILLAUMIN

1841-1927

Femme sur un chemin
à Épinay-sur-Orge – circa 1880

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Guillaumin»

73 × 59,80 cm

Provenance:

Galerie Depas, Paris

Collection particulière, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Expositions:

Paris, Galerie Raphaël Gérard,

*Exposition du Centenaire de**A. Guillaumin*, mai-juin 1941, n°32

(selon une étiquette au dos)

Paris, Galerie Jean de Ruaz, *Exposition**Guillaumin*, mai 1951 (selon une

étiquette au dos)

Bibliographie:G. Serret, D. Fabiani, *Armand**Guillaumin, catalogue raisonné de**L'œuvre peint*, Mayer, Paris 1971, n° 87,

reproduit en noir et blanc

*Oil on canvas; signed lower left**28 3/4 × 23 1/2 in.*

30 000 - 40 000 €

«Si Guillaumin prend place au cœur
de l'Impressionnisme par sa quête des
tons francs, réfléchissant la lumière
et ses effets, il est aisé de suivre dans son
œuvre une résistance à l'éparpillement.»

– René Huyghe, 1991



Maurice DENIS

1870-1943

**Annonciation au jardin printanier
ou Annonciation au Jardin du Prieuré
1935**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«MAV-DENIS-35»

50 × 64,70 cm

Provenance:

Acquis auprès de l'artiste par M. Lotz

lors de l'exposition de Nantes en 1937

Collection particulière, Paris

Vente Paris, Hôtel Drouot,

M^e Thierry de Maigret, 28 juin 2013,

lot 64

Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire**Expositions:**Paris, Galerie Druet, *Maurice Denis*,
1935Venise, XX^e Exposition Biennale*Internationale des Beaux Arts*,*XIV^e centenaire de la ville de Venise*,1936, n^o198Chantilly, Musée Condé, 1937, n^o 15(titrée *Annonciation dans un paysage
de l'Île-de-France*)

Nantes, Galerie Mignon-Massart, 1937

Marcq en Baroeul, Fondation Septentrion,

Maurice Denis, octobre 1988 - février 1989,
n^o36**Bibliographie:**F. Stahl, *Maurice Denis: Jardins*,

Éditions des falaises, Fécamp, 2021,

reproduit p.51

Cette œuvre sera incluse dans le

catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice

Denis actuellement en préparation

par Claire Denis et Fabienne Stahl

(n^o d'indexation 935.0005)

La scène est située sur la terrasse

du jardin du Prieuré à

Saint-Germain-en-Laye, demeure

du peintre depuis 1915.

*Oil on canvas;**signed and dated lower left**19 3/4 × 25 1/2 in.*

40 000 - 60 000 €



Collection Jeanine Warnod Les Warnod père et fille



André, Christiane et Jeanine Warnod, rue Caulaincourt en 1930. Archives familiales D.R.



André Warnod, 1903 D.R.

Fr

Le nom de Warnod est indissociablement lié à la vie artistique parisienne de la première moitié du XX^e siècle, à Montmartre avant la première guerre mondiale, à Montparnasse dans l'entre-deux guerres à travers l'aventure de «L'École de Paris».

Si André Warnod (1885-1960) fut non seulement le témoin mais l'acteur de cette période foisonnante de la création à Paris, Jeanine sa fille – aujourd'hui centenaire en pleine activité littéraire! – diffusa à travers des expositions dont elle fut commissaire, la connaissance de l'École de Paris dans le monde, notamment au Japon dans les années 1970-1980, mais aussi à travers de nombreux ouvrages et monographies consacrées aux artistes de Montparnasse. Plus encore, père et fille tiendront la chronique des «Arts et des Spectacles» au *Figaro* successivement de 1934 à 1960 pour le premier et de 1960 à 1995 pour la seconde, un cas unique dans l'histoire de la presse et de la critique.

Dans l'«Hommage à André Warnod» que lui rendait en avril 1985 le Musée d'art moderne de la Ville de Paris pour le centenaire de sa naissance, Jean Cassou écrivait: «Le charme d'André Warnod, c'était d'aimer la vie sans aspirer à trouver des formules. Il regardait le quotidien, notait ce qu'il voyait. Ami des inspirés, des créateurs, des gens qui s'amusaient de tout, il vécut cette époque dans ce qu'elle avait de friand et de gai».

André Warnod s'est consacré tout autant à la peinture, au dessin, à la caricature et au dessin de presse qu'à la critique, au journalisme, à l'histoire, au roman. Une vocation polymorphe perpétuellement irriguée par un amour profond de tout ce qui était humain, curieux des autres mais jamais dupe.

Comme le métier de peintre et de dessinateur ne lui permettait pas de gagner sa vie, en 1909 il est embauché par Gaston de Pawlowski, directeur de la revue *Comœdia* qui lui propose: «vous fréquentez assez les peintres et les poètes de Montmartre pour



André Warnod peignant accroupi à Montmartre
Carte postale D.R.

En

The Warnod name is inseparable from Parisian artistic life of the first half of the 20th century: Montmartre before WWI and Montparnasse between the two Wars with the "École de Paris" adventure.

André Warnod (1885-1960) was not only a witness but also an actor in this period of prolific creation in Paris. His daughter, Jeanine (aged over 100 today and still a very active writer!), spread knowledge of the École de Paris throughout the world, particularly to Japan from 1970 to 1980, with the exhibitions she curated and also with numerous works and monographs devoted to the artists of Montparnasse. More importantly, father and daughter were consecutively in charge of *Le Figaro's* "Spectacles et Arts" column, from 1934 to 1960 for the former and from 1960 to 1995 for the latter. A unique case in the history of the press and art criticism.

In the "Hommage à André Warnod" in April 1985, organised by the Musée d'Art Moderne de

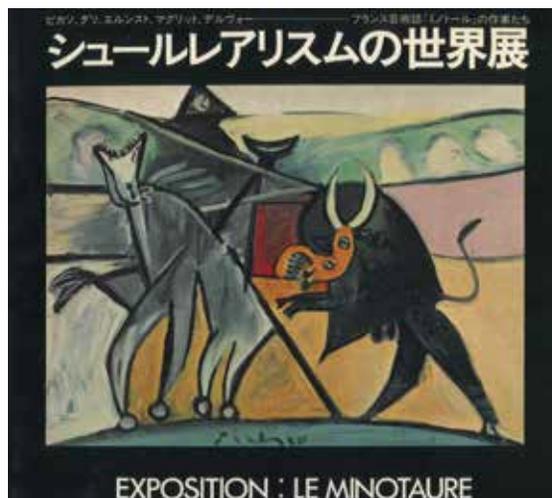
la Ville de Paris for the centenary of the artist's birth, Jean Cassou wrote: "What made André Warnod so charming was that he loved life without aspiring to find the formulae behind it. He looked at daily life and noted what he saw. He was a friend of the inspired, of creators, people who found entertainment in everything. One who enjoyed the most delightful and joyful things the period offered".

André Warnod devoted himself to painting, drawing, caricatures and press illustrations as much as he did to art criticism, journalism, history, and novels. His was a polymorphic calling, perpetually nourished by a profound love of everything human. He was curious about others but never a fool.

In 1909, unable to earn a living from his profession as a painter and illustrator, he was hired by Gaston de Pawlowski, Director of the revue *Comœdia*. The latter said to him: "You spend enough time with the painters and poets of Montmartre to be



Comoedia du 27 janvier 1925 D.R.



Couverture du catalogue de l'exposition Le Minotaure au Japon organisée par Jeanine Warnod en 1982 D.R.

Fr

être renseigné. Je vous confie le courrier des lettres et des arts!». Il a vingt-quatre ans et sa collaboration durera plus de trente ans au cours desquels il connut tous les artistes qui compteront dans l'histoire foisonnante de l'art moderne à Paris. C'est André Warnod dans *Comoedia*, qui lance dans le numéro du 27 janvier 1925 l'appellation «École de Paris» qu'il reprendra la même année dans son livre majeur *Les berceaux de la jeune peinture: Montmartre, Montparnasse*; appellation qui connaîtra une prospérité remarquable tout au long du siècle et aujourd'hui encore.

«La critique d'art, disait André Warnod, ne doit pas être un pion qui donne des notes, mais plutôt un panneau indicateur qui signale: attention, il y a quelque chose à voir par là. Quand on aime la peinture, quelle joie peut-on goûter à chercher des talents nouveaux, des forces jeunes à trouver en dehors de tout idée de spéculation...».

De 1913 à 1960 André Warnod publiera plus d'une trentaine d'ouvrages sur Paris, sur La Butte, les rapins, les bals et les cabarets, sur la vie de bohème à Montmartre, à Montparnasse, sur ses rencontres

avec les artistes, et surtout ses amitiés et ses souvenirs, sur la guerre et sur la vie. Jean Cassou: «Si quelqu'un a vraiment senti que tout cela méritait d'être vécu, c'est bien Warnod. Ce monde, il en a fait intégralement partie, il en a été un des principaux acteurs. Il était un artiste et il l'était de la façon très particulière qu'un artiste a eu alors d'être un artiste».

En 1960, à la mort de son père, Jeanine Warnod reprend la rubrique «Art et Spectacle» du *Figaro*. Elle connaît bien la maison et le métier, ayant été engagée à la *Libération* comme secrétaire du chef du service politique du journal avant d'intégrer le service des Spectacles et des Arts. Son enfance fut baignée dans l'atmosphère bohème du Montmartre d'avant-guerre: «Les amis de mon père n'avaient pas la même tête que celles des pères de mes copines de classe» se souvient-elle.

Poursuivant sa mission de critique, Jeanine Warnod se donne également pour devoir de transmettre ce que son père avait connu en tant qu'acteur- témoin. Aussi elle organisera de multiples expositions sur cette période héroïque de l'art moderne, dont

En

well informed. I'll give you the Letters and Arts column!" He was twenty-four years of age, and their collaboration would last for over thirty years, during which time he would know all the artists of any importance in the prolific history of Modern Art in Paris. It was André Warnod, in the 27 January 1925 edition of *Comoedia*, who first used the designation "École de Paris", which he would use again that year in his seminal book *Les Berceaux de la Jeune Peinture: Montmartre, Montparnasse*. This designation met with remarkable success throughout the century and today still.

André Warnod said that an art critic should not be a pawn who gives grades but rather a signpost that says: look out, there's something to be seen over there. When you love painting, it's such a joy to seek out new talent and new influences with no mind for profit whatsoever."

From 1913 to 1960, André Warnod would publish over thirty books on Paris, La Butte, novice painters, dances and cabarets, bohemian life in Montmartre and Montparnasse, his encounters

with artists, and above all, his friendships and souvenirs, on the war and of course, on life. Jean Cassou: "If anyone really felt that all of that was worth living, that was Warnod. He was an integral element of that world and one of its key players. He was an artist, in the very particular way that artists had of beings artist at the time".

In 1960, when her father died, Jeanine Warnod took over the "Spectacles et Arts" column in *Le Figaro*. She was very familiar with the newspaper and the profession as she had been hired by *Libération* as the Secretary to the head of the newspaper's Politics section before joining "Spectacles et Arts". She had spent her childhood steeped in the bohemian atmosphere of pre-War Montmartre: "My father's friends didn't look like my school friends' fathers", she recalls.

Continuing with her mission as a critic, Jeanine Warnod decided to pass on what her father had experienced as a participant and witness. So, she organised a large number of exhibitions on this heroic period in Modern Art, including one at

une au musée Jacquemart-André à Paris, sous la direction de René Huyghe, en 1975-1976, «Le Bateau-Lavoir» qui eut un succès retentissant et fut reprise l'année suivante au Japon. À cet égard, pas moins de 13 expositions furent organisées par Jeanine Warnod à Tokyo entre 1977 et 1994 sur les thèmes aussi variés qu'Apollinaire, Utrillo, Pascin et ses amis que Le Minotaure, Montparnasse, le Douanier Rousseau, Man Ray et ses amis etc. Parallèlement se succèdent les publications: *La Ruche et Montparnasse* en 1978, *Suzanne Valadon* en 1981 (prix de l'Académie des Beaux-Arts en 1982), *Survage* en 1983, *Utrillo* en 1984, *Picasso au Bateau-Lavoir* en 1986, *Les Artistes de Montparnasse et la Ruche* en 1988, *Vuillard* en 1988 (Prix Élie Faure en 1989), *Le Guide Warnod de la peinture – Ces tableaux qui ont une histoire* en 1990, *L'École de Paris* en 2004, *Hommage à Serge Férat* en 2007, *Chez la Baronne d'Oettingen* en 2008, *Serge Férat. Un cubiste russe à Paris* en 2010, *L'École de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Carco, Mac Orlan, Dorgelès à Montmartre et à Montparnasse* en 2012 et *André Warnod, dessins*

de guerre en 2014, ainsi qu'un livre de souvenirs sur son enfance auprès de «ses pères», *Fille de pères* en 2021. Aujourd'hui Jeanine Warnod termine la rédaction d'un texte critique sur Suzanne Valadon pour le catalogue de l'exposition rétrospective qu'organise le Centre Pompidou-Metz en avril 2023 ainsi qu'un ouvrage de souvenirs sur sa mère Christiane Warnod artiste peintre.

Les œuvres présentées ici proviennent toutes de la collection d'André et de Jeanine Warnod; elles témoignent toutes de l'attachement que le père et sa fille eurent pour ces artistes-amis: Valadon et Utrillo bien sûr, mais aussi Chagall, Marcoussis, Léger, Vlaminck, Pascin, Camoin, Foujita. Elles possèdent toutes cette qualité particulière liée à leur histoire et aux circonstances de leur arrivée dans le foyer des Warnod comme nous le rappelle si justement Jeanine à travers ses souvenirs qui nous régale.

Bruno Jaubert

the Jacquemart-André Museum in Paris, under the direction of René Huyghe, in 1975-1976, "Le Bateau-Lavoir" which was a resounding success and was repeated the next year in Japan. Jeanine Warnod organised no less than 13 exhibitions in Tokyo between 1977 and 1994 on themes as varied as Apollinaire, Utrillo, Pascin and Friends, Le Minotaure, Montparnasse, Le Douanier Rousseau, Man Ray and Friends, etc. At the same time, she published a large number of books: *La Ruche et Montparnasse* in 1978, *Suzanne Valadon* in 1981 (Académie des Beaux-Arts award winner in 1982), *Survage* in 1983, *Utrillo* in 1984, *Picasso au Bateau-Lavoir* in 1986, *Les Artistes de Montparnasse et la Ruche* in 1988, *Vuillard* in 1988 (Elie Faure award winner in 1989), *Le Guide Warnod de la Peinture – Ces Tableaux qui ont une Histoire* in 1990, *L'École de Paris* in 2004, *Hommage à Serge Férat* in 2007, *Chez la Baronne d'Oettingen* in 2008, *Serge Férat, Un Cubiste Russe à Paris* in 2010, *L'École de Paris, Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Carco, Mac*

Orlan, Dorgelès à Montmartre et à Montparnasse in 2012 and André Warnod, *Dessins de Guerre* in 2014, as well as a book of her childhood souvenirs of time spent with "her fathers", *Fille de Pères* in 2021. Today, Jeanine Warnod is finalising a critical text on Suzanne Valadon for the catalogue of the retrospective exhibition that the Centre Pompidou-Metz is organising for April 2023 as well as a book of reminiscences on her mother, artist-painter, Christiane Warnod.

The works presented here all come from the collection brought together by André and Jeanine Warnod. They are evidence of the attachment that both father and daughter had for these artist-friends: Valadon and Utrillo, of course, but also Chagall, Marcoussis, Léger, Vlaminck, Pascin, Camoin, and Foujita. They all have this particular quality linked to their history and the circumstances in which they came to the Warnods' homes, as Jeanine so justly recalls in her delightful souvenirs.

Bruno Jaubert



Un bal costumé chez Kees van Dongen en 1913, André Warnod en Pierrot D.R.

9

Maurice de VLAMINCK

1876-1958

Bougival – 1914

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«Vlaminck 1914»
81 × 100 cm

Provenance:

Galerie Kahnweiler, Paris, n°6(?)819,
(selon une étiquette au dos)
Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris

*Oil on canvas;
signed and dated lower right
31 7/8 × 39 3/8 in.*

100 000 - 150 000 €



Vue du verso





Maurice de VLAMINCK

1876-1958

Bougival – 1914

Fr

Bougival, à côté de Chatou, évoque le lieu de son enfance et le motif de ses premières peintures. Dans le train menant à la gare Saint-Lazare, Vlaminck rencontra le grand Derain, jeune peintre qui comme lui, voulait révolutionner l'art. Ils allaient rejoindre, à Montmartre, la bande à Picasso et parlaient peinture passionnément se préparant à faire du nouveau.

Le Salon d'Automne de 1905 réunissait, dans une salle que le critique d'art Louis Vauxcelles intitulera *Cage aux Fauves*, des toiles, crachant du feu, respirant la joie de vivre, et la liberté par des tons délirants. Vlaminck fait partie de ces fous de couleurs, à côté de Braque, Derain, Matisse et autres fauves.

En 1907, Daniel Henry Kahnweiler d'une famille de banquiers allemands, s'installe à Paris, déniche un petit local qui deviendra une grande galerie, 28 rue Vignon. Il ne connaissait ni marchands, ni peintres, ni critiques, ni amateurs d'art mais se souvenait de quelques visites aux Salons des Indépendants et des découvertes qu'il y avait faites.

Le 24 mars 1907, il se rend au premier jour de l'ouverture de ce Salon et achète des peintures fauves de Derain et de Vlaminck. À la fin de l'exposition, les deux novices apportent leurs toiles à la galerie. Le jeune marchand paie le prix qu'on lui demande et achète l'ensemble de leur

production. C'est pour Vlaminck une reconnaissance inattendue et stimulante.

La même année, l'hommage rendu à Cézanne au Salon d'Automne bouleversent les novateurs. Ce ne sont plus les couleurs qui sont en jeu mais les formes simplifiées en petits cubes. Un art moderne est né dont Cézanne serait le père. Vlaminck soutenu par Kahnweiler aborde une route hasardeuse. Au Bateau-Lavoir, Picasso a commencé une nouvelle façon de peindre en réalisant le portrait de Gertrude Stein, une américaine qui n'avait peur de rien, puis il entreprend *Les Demoiselles d'Avignon*, morceau de bravoure à partir d'un masque africain découvert par Vlaminck. Lorsque l'Espagnol retourna sa toile, ses amis crièrent qu'il était fou.

Au fil des ans, chaque novateur personnalisait son cubisme. En 1914, Vlaminck peint ce paysage de Bougival avec une rigueur mêlée de tendresse dans la sobre construction du village sous un ciel illuminé. Un chef-d'œuvre que Kahnweiler acquit et offrit à André Warnod, laissant au dos, l'étiquette de sa galerie.

Jeanine Warnod

En

Bougival, next to Chatou, calls to mind the place where he grew up and the motifs in his early paintings. In the train to Saint-Lazare, Vlaminck met the great Derain, a young painter who, like him, wanted to revolutionise art. They would join Picasso's band in Montmartre and talk passionately of painting as they prepared to do something innovative.

The 1905 Salon d'Automne brought together, in a exhibition that art critic Louis Vauxcelles called the *Cage aux Fauves*, works whose delirious colours spat fire and exuded the joy of life and freedom. Vlaminck was one of those colour-mad painters along with Braque, Derain, Matisse and the other Fauves.

In 1907, Daniel Henry Kahnweiler, who came from a family of German bankers, settled in Paris and found a small place to rent at 28 rue Vignon that would become a great gallery. He knew no art dealers, no painters, no critics or art lovers but remembered his few visits to the Salons des Indépendants and the discoveries he had made there.

On 24 March 1907, he went to the opening of the Salon des Indépendants and bought Fauvist paintings by Derain and Vlaminck. And the end of the exhibition, the two novices brought their works to the gallery. The young art dealer paid the price he was asked and

bought everything they had painted. For Vlaminck this was unexpected and stimulating recognition.

That very same year, these innovators found the tribute to Cézanne at the Salon d'Automne extremely moving. It was no longer a question of colour but of shapes that were simplified, becoming small cubes. A modern art was born and Cézanne was considered its father. Backed by Kahnweiler, Vlaminck took a risky path. At the Bateau-Lavoir, whilst painting the portrait of Gertrude Stein, an American woman who was afraid of nothing, Picasso started using a very new technique. Then, he started on *Les Demoiselles d'Avignon* a bravura piece, based on an African mask discovered by Vlaminck. When the Spanish painter showed his friends his work, they told him he was a madman.

Over the years, each of the innovators personalised his Cubism. In 1914, Vlaminck painted this landscape of Bougival, mingling rigidity and sentiment in the sober construction of the village beneath an illuminated sky. A masterpiece that Kahnweiler acquired and gave to André Warnod, leaving his gallery's label on the back of it.

Jeanine Warnod

10

Louis MARCOUSSIS

1878-1941

Eau de vie – 1915

Peinture fixée sous verre
Signée en bas au centre «Marcoussis»
35 × 26 cm

Provenance:

Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris

Expositions:

Paris, *Salon des Tuileries*, 1924, n°5
(selon une étiquette au dos, titré
Bouteille et figues)

Paris, Galerie Norvins, 1953

Paris, Galerie de Berri, n°8

Paris, Musée national d'Art Moderne,
Marcoussis, juillet-octobre 1964, n°64
(selon une étiquette dos)

Bibliographie:

J. Lafranchis, *Marcoussis, sa vie, son œuvre, catalogue complet des peintures, fixés sous verre, aquarelles, dessins, gravures*, Paris, 1961, les Editions du temps, n°F.1, reproduit en noir et blanc p.284

Reverse glass painting;

signed lower center

13 3/4 × 10 1/4 in.

25 000 - 35 000 €

Fr

En 1912, Marcoussis, peintre cubiste, ami d'Apollinaire et de Picasso fut choisi par le poète pour illustrer ses premiers vers libres, sans ponctuation, intitulés *Eau de vie*. En ouverture, figurait le portrait de celui qui renouvelait la poésie. Tout allait bien pour Louis Markous arrivé de Pologne, installé à Montmartre, lorsqu'un an plus tard, l'auteur décida de changer le titre de son livre en *Alcools* et de confier à Picasso la gravure d'ouverture. Apollinaire avait alors suggéré à Markous de prendre le nom de Marcoussis. Le désespéré rendait souvent visite à André Warnod, son voisin, rue Caulaincourt. Il lui apporta, en gage d'amitié, une *Eau de vie*, peinte sur verre.

Marcoussis comme d'autres cubistes, Villon, Survae, Ferat, Metzinger, voulant échapper à la rigueur de cette tendance créée par Braque et Picasso, s'allia au groupe de la Section d'Or, adoucissant les formes, apportant des couleurs vives aux natures mortes, bouteilles, guitares et autres objets.

Le cubiste n'était pas bohème comme ceux du Bateau-Lavoir mais avec son crâne chauve, son allure de lettré, il m'apparaissait comme un sage. Je le connaissais bien car sa fille, Madeleine surnommée Malène, était dans la même classe que moi, au Lycée Jule Ferry. Un jour, elle m'invita à faire nos devoirs dans l'atelier de son père, rempli de bouteilles en verre et de masques africains. «Il va nous dépanner, me dit-elle, il est fort en géométrie et il connaît par cœur les discours de Cicéron». Le travail fini, Marcoussis dessina mon portrait, le regard sévère, la bouche serrée, le menton pointu. J'avais un visage cubiste.

Jeanine Warnod

En

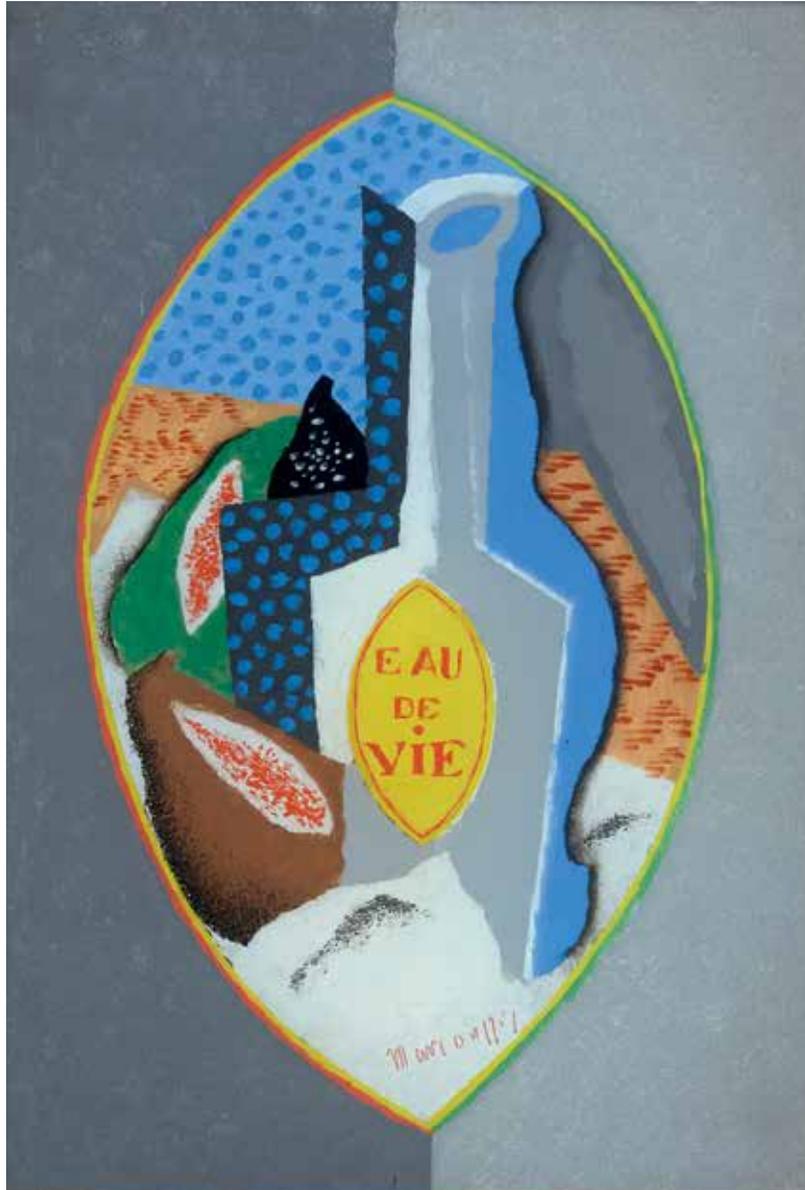
In 1912, Marcoussis, a Cubist painter and friend of Apollinaire and Picasso, was chosen by the poet to illustrate his first free verse poetry with no punctuation, entitled *Eau de Vie*. To start with, came the portrait of he who was behind the revival of poetry. Everything was going well for Louis Markous who had come from Poland to settled in Montmartre, when one year later, the author decided to change the title of his book to *Alcools* and entrust the first page engraving to Picasso. It was at this time that Apollinaire suggested to Markous that he change his name to Marcoussis. Hopeless, he would often visit André Warnod who was his neighbour on rue Caulaincourt. As a gage of their friendship, he bought him an *Eau de vie*, painted on glass.

Marcoussis like other Cubists, Villon, Survae, Ferat, and Metzinger, wishing to distance himself from the rigidity of this movement founded by Braque

and Picasso, joined the Section d'Or group, softening shapes, bringing bright colours to still lifes, bottles, guitars and other objects.

The Cubist wasn't a bohemian like the people to be found at the Bateau-Lavoir but with his bald head and his cultivated demeanour, he looked like a wise man to me. I knew him well because his daughter, Madeleine who was nicknamed Malène, was in the same class as me at Lycée Jules Ferry. One day, she invited me over so that we could do our homework together in her father's studio, which was full of glass bottles and African masks. "He'll give us a hand", she said. "He's very good at geometry and he knows Cicero's speeches off by heart." Once we'd finished working, Marcoussis drew my portrait. He gave me a harsh look in my eye, a tightly closed mouth and a pointed chin. I had a Cubist face.

Jeanine Warnod



11

Fernand LÉGER

1881-1955

Têtes de femmes – 1949

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«49/FLEGER», signée et dédicacée au dos

«Amicalement /F Léger»

38 × 46 cm

Provenance:

Ancienne collection André Warnod, Paris

Collection Jeanine Warnod, Paris

Bibliographie:

G.Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue*

raisonné de l'œuvre peint 1949-1951,

Adrien Maeght Éditeur, Paris, 2003,

n°1314, reproduit en couleur p.12

Oil on canvas; signed and dated

lower right, signed and dedicated

on the reverse

15 × 18 1/8 in.

200 000 - 300 000 €



Fernand LÉGER

1881 - 1955

Têtes de femmes – 1949



Fernand Léger - Blaise Cendrars, pochoir tiré de la fin du monde filmée par l'ange n.-d., 1919 D.R.

Fr

Après avoir produit une gentille peinture, Leger voulut innover. «On a tout fait», disait-il, en énumérant les avant-gardes surgies avant lui, jusqu' au cubisme de Braque et de Picasso. Il inventa alors le «le tubisme» arrondissant les bras de sa mère quand il fit son portrait.

En découvrant l'œuvre de Cézanne au Salon d'Automne de 1907, il fut bouleversé. «Il m'a appris l'amour des formes et des volumes. J'ai alors pressenti que le dessin devait être rigide, pas du tout sentimental». À la Ruche, Léger connut le sculpteur Archipenko arrivé de Russie et

découvrit dans son atelier toutes sortes de matériaux. «Faire jouer ensemble du bois et du fer, ça me semblait merveilleux.» Il transpose alors dans sa peinture ces contrastes de matière, de formes, de couleurs, d'objets, d'idées. Ce qui fit dire au poète Blaise Cendrars: «Tu n'as jamais fait du descriptif. Tu fais un machin, tu boucles une série et tu amorces la suivante. Oui, tout ça s'emboîte, quoi!». Ce vrai copain, parlant russe, lui servait de secrétaire, d'interlocuteur. «On avait les mêmes antennes. Il est comme moi. Il ramasse tout dans la rue. On s'est enchevêtré avec lui sur la vie

En

After having produced conformist works, Leger wanted to innovate. "Everything has already been done", he'd say, enumerating the avant-gardes who had emerged before him, up to Braque and Picasso's Cubism. So, he invented "Tubism", emphasising the cylindrical shape of his mother's arms when he painted her portrait.

When he discovered Cézanne's works at the 1907 Salon d'Automne, he was deeply moved. "He taught me the love of shapes and volumes. I sensed that drawing must be rigid, not at all sentimental." At the Ruche,

Léger met sculptor Archipenko who had come from Russia, and in his studio, he discovered all sorts of materials. "Bringing together wood and steel seemed a marvellous thing, to me." Hence he transposed these contrasting materials, shapes, colours, objects and ideas in his paintings. This brought the poet Blaise Cendrars to say: "You never do anything descriptive. You just make something, pull together a series, and head on to the next one. Yes, all that falls together!" This good friend was also his secretary and representative. "We have the same antennae. He is like me. He

moderne, on a foncé.»

« Avec le gros Delaunay, explique Léger, nous avons engagé la bataille de la couleur. » En voyant les toiles grises de Braque et Picasso, il disait : « Mais ils peignent avec des toiles d'araignée, ces gars!... La couleur a été pour moi un tonique nécessaire. Je voulais arriver à des tons qui s'isolent. »

Dans *Têtes de femmes* peinte en 1949, un rouge vif, un bleu royal, un jaune doré, couvrent comme une claque les visages de deux femmes sans âge, monumentales par leurs allures de sculpture. Léger voulait devenir populaire, s'adressait au

monde ouvrier, mais il était trop moderne pour plaire à la foule avec ses « Constructeurs ». J'ai rencontré ce géant dans un chantier. Sur une immense échelle, il captait le savoir-faire des travailleurs, mais son avant garde ne collait pas avec le goût de ses modèles. Sa route vers le monumental et la peinture murale est inscrite dans l'histoire de l'art.

Jeanine Warnod

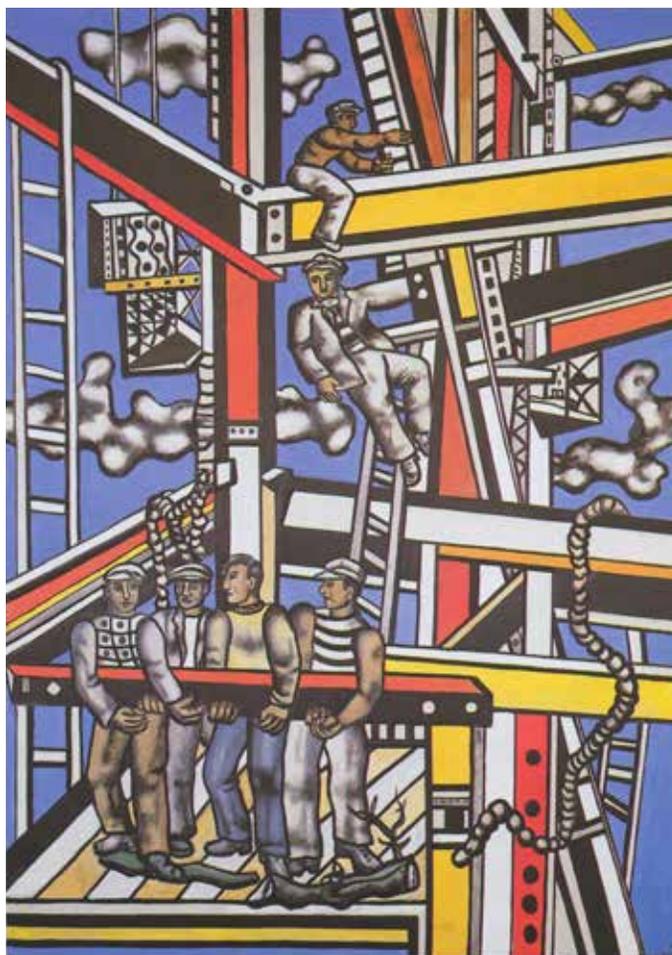
picks up everything he finds on the streets. He and I got tangled up in modern life together and rushed on, head down.”

“With old Delaunay”, explained Léger, “we initiated a battle for colour.” When he saw Braque and Picasso’s grey works, he said: “But they paint with spiders’ webs, these chaps!” For me, colour was a necessary tonic. I wanted to find hues that stand out.”

In *Têtes de femmes* painted in 1949, a bright red, a royal blue, and a golden yellow, like a slap, cover the faces of the two ageless women, rendered monumental

through their resemblance to sculptures. Léger wanted to become a favourite of the people and his works targeted the working class, but he was too modern to please the masses with his “Constructeurs”. I met this giant on a worksite. On an immense ladder. He embodied the expertise of workmen but his avant-garde style didn’t go with his models’ tastes. His journey towards monumental works and wall painting is a part of the history of art.

Jeanine Warnod



Fernand Léger, *Les constructeurs, définitif*, 1950
Huile sur toile, Musée National Fernand Léger, Biot D.R.

12

Marc CHAGALL

1887-1985

Scène de ferme aux cochons

Gouache et aquarelle sur papier
Signé en bas à gauche «Chagall»
34,50 × 43 cm

Provenance:

Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris

Cette œuvre sera présentée au Comité
Marc Chagall lors de sa prochaine
réunion le 29 novembre 2022.

*Gouache and watercolor on paper;
signed lower left
13 ⁵/₈ × 16 ⁷/₈ in.*

80 000 - 120 000 €





Marc CHAGALL

1887 - 1985

Scène de ferme aux cochons

Fr

En 1923, Chagall retrouve le Paris qu'il avait quitté en 1914. Il n'a pas oublié ceux qui avaient découvert ses toiles fabuleuses, à son arrivée en France, des poètes comme Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, André Salmon, et des artistes d'avant-garde du moment. Les nouveaux créateurs l'avaient encouragé à peindre comme les cubistes mais solitaire à la Ruche, « Villa Médicis de la misère », il rêvait à son Vitebsk natal et préférerait rester lui-même

En 1911, il s'était présenté seul, craintif, incompris, au Salon des Indépendants, avec trois toiles qu'il venait de peindre. Lorsqu'André Warnod, préposé aux inscriptions des nouveaux exposants, découvrit le travail de ce paumé, inadapté à une vie pleine d'inconnues, il fut émerveillé par ses peintures,

si riches en couleurs, et en liberté d'expression. Dans un élan admiratif, le jeune critique s'exclama « Tu seras célèbre avant de parler français ». Chagall, bouleversé par cette prémonition spontanée, sortit en sifflotant, confiant en son avenir. Cette petite phrase il me la répétait à chacune de nos rencontres. J'avais quatre ans, lorsqu'il arriva à la maison avec ses petits cochons roses et verts traversant la cour de ferme à Vitebsk sous une pleine lune. Pour moi, rien de plus normal.

Jeanine Warnod

En

In 1923, Chagall returned to Paris after having left in 1914. He hadn't forgotten those who had discovered his fabulous paintings upon his arrival in France, poets such as Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, and André Salmon, and avant-garde artists of the time. The new creators had encouraged him to paint like Cubists, but alone in the Ruche, miserable Villa Médicis, he dreamed of his native Vitebsk and preferred to remain himself.

In 1911, he came fearful and misunderstood to the *Salon des Indépendants*, with three works he had just painted. When André Warnod, who was in charge of registering new exhibitors, discovered the works of this lost man who

was ill-adapted to a life full of unknown people, he marvelled at his paintings that were so rich in colour and freedom of expression. In an outburst of admiration, the young critic exclaimed "You will be famous before you even speak French". Chagall, who was deeply touched by this spontaneous prediction, went away, whistling, trusting in his future. He would repeat this short phrase to me each time we met. I was four years old when he arrived at the house with his little pink and green pigs crossing the Vitebsk farm courtyard under a full moon. For me, nothing could have seemed more normal.

Jeanine Warnod

13

Charles CAMOIN

1879-1965

Petit bouquet dans un vase – 1909

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Ch Camoin»

46 × 38 cm

Provenance:Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris**Bibliographie:**D.Giraudy, *Camoin - Sa vie, son œuvre*,
La Savoisiennne, Marseille, 1972, n°119Cette œuvre sera incluse dans
le catalogue raisonné des peintures
de Charles Camoin actuellement en
préparation par les Archives Camoin.Cette œuvre est l'une des toiles
coupées par l'artiste en 1914, qui
furent l'enjeu du procès contre Francis
Carco de 1925 à 1931, à l'origine de la
législation actuelle sur le droit moral
en propriété intellectuelle.*Oil on canvas; signed lower left*
18 1/8 × 15 in.

7 000 - 9 000 €

Fr

Camoin, une grande figure de Montmartre partageait son temps entre la Butte et la Côte d'Azur. Enfant, j'allais souvent le voir en haut de l'avenue Junot, face au Moulin de la Galette et au coin de la rue Norvins. Son atelier côtoyait celui de Gen Paul qui dérangeait tout le quartier en jouant du cornet à piston avec son petit orchestre amateur, «La Chignole». Camoin me semblait plus calme bien que, dans sa jeunesse, il peignait en crachant des flammes.

Camoin attira l'attention des critiques au Salon d'Automne de 1905 dans la salle intitulée par Louis Vauxcelles «Cage aux Fauves». Ses tableaux flamboyaient à côté de ceux de Braque, Matisse, Derain, Vlaminck, qui jetaient sur leurs toiles des tons forts d'une manière inattendue.

Le *Petit Bouquet dans un vase*, daté 1909, a vécu une histoire peu ordinaire, une menace de mort. Son auteur, dans un moment de doute et de mécontentement décida de détruire une partie de son œuvre, coupant en deux ou en quatre une grande partie de ses créations, avant de les jeter à la poubelle. Mon tableau fit partie des 60 toiles

détruites. Un chiffonnier ramassa les morceaux, les recolla et les emmena au marché aux Puces de Saint-Ouen où il trouva preneur, à bas prix.

L'affaire fit grand bruit. Apollinaire raconta dans *Paris-Journal* du 25 juillet 1914, l'aventure des tableaux de Camoin et les fouineurs comme Francis Carco et André Warnod récupérèrent quelques pièces pour enrichir leur collection.

En 1925, la vente aux enchères des quatre toiles, appartenant à Carco, provoqua un procès du peintre contre le poète au nom de la liberté de l'artiste. Après deux ans de procédure, tout rentra dans l'ordre. Camoin se calma et Carco oublia sa mésaventure.

André Warnod conserva précieusement *Le petit bouquet dans un vase* qui illuminait notre salon.

Jeanine Warnod

En

Camoin, a well-known figure in Montmartre, shared his time between the Butte de Montmartre and the Côte d'Azur. As I child, I often went to see him at the top of Avenue Junot, opposite the Moulin de la Galette and on the corner of rue Norvins. His studio was next to that of Gen Paul who disturbed the entire neighbourhood by playing the cornet with his little amateur orchestra, "La Chignole". Camoin seemed calmer, although, in his youth, he practically spat flames as he painted.

Camoin attracted attention from critics at the 1905 Salon d'Automne in the room that Louis Vauxcelles called the "Cage aux Fauves". His paintings blazed alongside those by Braque, Matisse, Derain, and Vlaminck, who would cast strong colours across their works in an unexpected style.

Petit Bouquet dans un Vase, which dates from 1909, has a rather unusual past. That of a death threat. Its author, in a moment of doubt and discontent, decided to destroy some of his work, cutting a significant part

of his creations into two or four pieces, before throwing them away. My painting was one of the 60 works destroyed. A ragman picked up the pieces, stuck them back together, and took them to the flea market in Saint-Ouen where he found a buyer who bought everything cheap.

The whole matter caused a great stir. In the *Paris-Journal* of 25 July 1914, Apollinaire related the story of Camoin's paintings and how scroungers like Francis Carco and André Warnod had managed to get their hands on a few pieces to enhance their collections.

In 1925, the auction of four paintings belonging to Carco caused the painter to start proceedings against the poet in the name of artistic freedom. After two years of legal proceedings, things went back to normal. Camoin calmed down and Carco forgot about his misadventure.

André Warnod preciousely kept *Le Petit Bouquet dans un Vase*, which lit up our living room.

Jeanine Warnod



14

J. Pincas dit PASCIN

1885-1930

Hermine allongée – 1913

Crayon et crayon de couleur sur papier
Signé en bas à droite «pascin»,
annotation de Lucy Krohg le long du
bord inférieur à droite « 23 x 30 1/2
«Hermine» dessin de Pascin - crayon
et couleurs - Paris 1913 - L.K.»
23,20 x 30,80 cm

Provenance:

Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris

L'authenticité de cette œuvre a été
confirmée par Monsieur Gérard Rambert.

*Pencil and colored pencil on paper;
signed lower right
9 1/8 x 12 1/8 in.*

1 000 - 1 500 €



Fr

Hermine David, artiste peintre connue pour ses émaux, ses gravures illustrant les livres de grands écrivains, m'apparut longtemps après la mort de Pascin. Elle idolâtrait son infidèle mari tout autant que Lucy Krohg, l'amante du peintre, l'ange protecteur voulant en vain chasser les démons qui détruisaient l'apatride.

Alors critique d'art, j'allais souvent voir ces deux femmes liées par la mémoire de leur amour, dans une petite galerie, place Saint Augustin, tenue par Lucy. Les murs étaient couverts de portraits de femmes langoureuses, de nus affalés sur le seul canapé que le peintre possédait dans son atelier

de la rue Caulaincourt. Il y avait aussi des paysages rapportés de Tunisie où les ânes et les hommes se côtoyaient avec la liberté que l'artiste s'imposait.

Dans ce sanctuaire, Hermine petite et recroquevillée, Lucy, d'une stature imposante, drapée de noir, échangeaient des souvenirs d'émerveillement et de souffrance redonnant vie à ce « prince oriental » comme l'appelait Paul Morand. Pascin fit mon portrait en petite fille sage et je me souviens encore de son doux regard.

Jeanine Warnod

En

Hermine David, an artist painter known for her enamels and engravings that illustrated the books of great writers, came to me long after the death of Pascin. She idolised her unfaithful husband as much as Lucy Krohg, the painter's lover and guardian angel who sought in vain to rid the stateless man of the demons that were destroying him.

I was an art critic and the time and often went to a small gallery on place Saint Augustin, run by Lucy, to see these two women who were linked by the memory of their loved one. The walls were covered in portraits of languishing women; nudes sprawled over the

sole sofa the artist possessed in his studio on rue Caulaincourt. There were also landscapes brought back from Tunisia showing donkeys and men together in a freedom imposed by the artist.

In this sanctuary, small, covering Hermine and Lucy with her imposing stature, draped in black, exchanged memories of wonder and pain that brought back to life this "oriental prince" as Paul Morand called him. Pascin painted my portrait, portraying me as a well-behaved little girl and I still remember his kindly gaze.

Jeanine Warnod

Suzanne VALADON

1865-1938

Paysage de Genêt – 1922

Huile sur toile

Signée, datée et dédiée en
bas à droite «amicalement à André
Varnod/Suzanne Valadon/1922»
54 × 73 cm

Provenance:

Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris

Expositions:

Paris, Musée National d'Art Moderne,
Suzanne Valadon, mars-avril 1967, n°56

Bibliographie:

P.Petridès, *L'Œuvre complet de Suzanne
Valadon*, Compagnie des Arts Graphiques,
Paris, 1971, n°P261 p. 318, reproduit
en noir et blanc (non paginé)
J.Warnod, *Suzanne Valadon*, Crown
Publishers, New York, 1981, reproduit
en couleur au dos de la jaquette

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

*Oil on canvas; signed, dated
and dedicated lower right
21 1/4 × 28 3/4 in.*

15 000 - 20 000 €



16

Maurice UTRILLO

1883-1955

L'Église de Combreaux (Loiret) – 1921

Huile sur toile

Signée et dédicacée en bas
à gauche «Maurice, Utrillo, V./A
Mademoiselle/Jeanine Warnod»,
contresignée et titrée au dos sur le
châssis d'origine «L'Église de Combreaux
(Loiret) - Maurice Utrillo, V»
46 × 61 cm

Provenance:

Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris

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

*Oil on canvas; signed and dedicated
lower left, signed again and titled
on the reverse on the stretcher
18 1/8 × 24 in.*

40 000 - 60 000 €

Fr

Le 15 décembre 1921, jour de ma naissance, Suzanne Valadon dévalait l'avenue Junot, surnommé «maquis» terrain vague encore peu habité. Maurice Utrillo, en constant état d'ébriété, n'avait pu l'accompagner. Comme je l'ai connue plus tard, elle était coiffée d'un large chapeau en feutre recouvrant ses petites lunettes métalliques. Une large cape couleur marron l'enveloppait, tombant sur de gros souliers. Suzanne portait sous le bras, une peinture de son fils, représentant une modeste église du Loiret sous un ciel transparent. Ce précieux cadeau, dédicacé à «Mademoiselle Jeanine

Warnod», signé Maurice Utrillo, V, montrait son attachement à sa mère. Elle lui avait appris à peindre, et s'était effacée devant son succès.

Le mariage de Suzanne avec André Utter, du même âge que Maurice avait bouleversé l'artiste s'interrogeant «Ma mère est-elle une sainte ou une putain?» Il n'eut que la peinture et le gros rouge pour survivre.

Jeanine Warnod

En

On 15 December 1921, the day I was born, Suzanne Valadon was hurrying down avenue Junot, a wasteland where very few people lived at the time, nicknamed the "maquis". Maurice Utrillo, who was constantly drunk, hadn't been able to accompany her. As when I knew her later, she was wearing a broad-brimmed felt hat that overshadowed her little metallic glasses. She was swathed in a large brown cape that fell down over her bulky shoes. Beneath her arm, Suzanne carried a painting by her son, showing a modest Loiret church below a transparent sky. This

precious gift, autographed for "Mademoiselle Jeanine Warnod" by Maurice Utrillo, V, showed his attachment to his mother. She had taught him to paint and stood aside in the face of his success.

Suzanne's marriage with André Utter, who was the same age as Maurice, had deeply upset the artist who wondered, "Is my mother a saint or a whore?" The only things that helped him survive were painting and large quantities of red wine.

Jeanine Warnod



17

Marc CHAGALL

1887-1985

Les amoureux au bouquet de fleur – 1969

Aquarelle et pastel sur papier
Signé en bas à droite «Marc Chagall»
49 × 32,50 cm

Provenance:

Don de l'artiste à Jeanine Warnod en 1969
Collection Jeanine Warnod, Paris

Cette œuvre sera présentée au Comité
Marc Chagall lors de sa prochaine
réunion le 29 novembre 2022.

*Watercolor and pastel on paper;
signed lower right
19 1/4 × 12 3/4 in.*

80 000 - 120 000 €

Fr

Ce cadeau de Chagall m'est arrivé
lors de l'«Hommage» rendu au
Grand Palais en 1969.

J'avais évoqué dans *Le Figaro* mes
rencontres avec le peintre depuis
l'âge de quatre ans. Plus tard, je ne
manquais aucune de ses expositions
et lui rendais visite à Paris et en
Provence.

Ces fleurs d'une fraîcheur
éblouissantes peintes lors de ses
82 ans me rappelaient ses propos
qu'il ne cessait de répéter «La
magie, l'amour». C'était le meilleur
de lui-même.

Jeanine Warnod

En

**This gift from Chagall came
to me during the "Tribute" at the
Grand Palais in 1969.**

**In *Le Figaro*, I had mentioned
my encounters with the painter
since I was four years old. Later,
I never missed a single one of his
exhibitions and visited him in
Paris and Provence.**

**These dazzlingly fresh flowers
painted when he was 82 remind
me of something he continually
repeated: "Magic, love". It was the
very best of Chagall.**

Jeanine Warnod



18

Léonard Tsuguharu FOUJITA

1886-1968

Nature morte à l'assiette – 1924

Huile sur toile

Signée en français et en japonais
au centre droit «Foujita», datée
au centre gauche «1924», contresignée
et située en japonais sur le châssis
«Paris/Tsuguharu»

46 × 38 cm

Provenance:

Ancienne collection André Warnod, Paris
Collection Jeanine Warnod, Paris

Bibliographie:

J.Selz, *Foujita*, Crown Publishers,
Inc. New York, 1981, reproduit
en couleur p.36
S. Buisson, *Léonard Tsuguharu Foujita*,
tome I, ACR Édition, Paris, 1987,
n°24.47 reproduit en noir et blanc p.373

Un certificat de Madame Sylvie Buisson
sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed in french
and signed in japanese center right,
dated center left; signed again
and located on the stretcher
18 1/8 × 15 in.*

45 000 - 60 000 €

Fr

Foujita était un artiste généreux. Lorsqu'il nous rendait visite, il apportait à mon père un chat gravé ou dessiné. Chaque chat avait sa personnalité. On ne savait jamais si l'animal avait un air japonais ou occidental. Le mélange de civilisation dont le nippon parisien était imprégné, lui valut une renommée particulière. Figure de Montparnasse inoubliable, il participait à tous les bals costumés, souvent déguisé en femme, vêtu de tuniques qu'il tissait lui-même dans son atelier de la rue Delambre.

Sobre dans sa manière de vivre, il ne buvait pas et se couchait de bonne heure. Il riait rarement mais de temps en temps, ses fous rires explosaient. Sur les planches de Deauville où défilait le Tout Paris, dans les années vingt, on le voyait monté sur une toute petite bicyclette, tandis que je débutais en charleston.

Il me confia son pinceau enfermé dans un bambou d'où pendait une petite boîte contenant un coton trempé dans de l'encre de Chine et m'apprit à m'en servir.

Maître en «natures mortes», il donnait vie à tous les objets qu'il rassemblait à son gré. Une assiette en porcelaine transparente, pendue sur un mur blanc, voisinait avec un livre relié en rose, un canif à multiples lames et une montre marquant six heures moins le quart, installés sur une table nappée de blanc. Cet ensemble hétéroclite interroge comme un rébus sans réponse.

Jeanine Warnod

En

Foujita was a generous artist. When he visited us, he brought my father an engraving or drawing of a cat. Each cat had its own personality. We never knew whether the animal was Japanese or western looking. The mixture of civilisations that the Japanese Parisian was steeped in had brought him particular renown. An unforgettable figure of Montparnasse, he participated in all the fancy dress balls, often dressed up as a woman, wearing tunics that he wove himself in his studio on rue Delambre.

He led an abstemious life. He didn't drink at all and always went to bed early. He rarely laughed but from time to time, a fit of hysterical laughter would ring out. On the boardwalk at Deauville where everyone who was anyone would go walking,

in the 1920s, he could be seen on a very small bicycle, whilst I was just starting to learn the Charleston.

He entrusted me with his brush enclosed in a piece of bamboo from which hung a small box of cotton soaked in Indian ink and taught me how to use it.

He was a Master of "still life" paintings and brought to life all the objects that he would gather together at will. A transparent porcelain plate, hanging on a white wall, next to a pink hardcover book, a pocketknife with several blades and a watch showing a quarter to six, placed on a table covered in a white cloth. This eclectic collection is like a rebus with no answer.

Jeanine Warnod



Pablo PICASSO

1881-1973

Arlequin (Étude pour les Noces de Pierrette) – 1905

Fusain sur papier

Signé et dédié postérieurement en bas
à gauche «A Lucette Descaves/Picasso»

31 × 19,50 cm

Provenance:

Cadeau de l'artiste à la pianiste

Lucette Descaves

Collection particulière, Paris

Bibliographie:C.Zervos, *Pablo Picasso*, vol.22,*Supplément aux années 1903-1906*,

Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1970,

n°482, reproduit en noir et blanc pl.172

Un certificat de Madame

Maya Widmaier-Picasso sera remis

à l'acquéreur.

*Charcoal on paper;**signed and dedicated later lower left**12 1/4 x 7 5/8 in.*

90 000 - 130 000 €

«*Les Noces de Pierrette* est une œuvre de voyance et tous les éléments qui interviennent dans le tableau semblent moins sortis de la réalité objective que d'une pensée exceptionnelle.»

– Josep Palau i Fabre, Barcelone, août 1989



Pablo Picasso, *Les Noces de Pierrette*, 1905
Huile sur toile, collection particulière D.R.



Louis MARCOUSSIS

1878-1941

Portrait de Paul Éluard – 1937

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Marcoussis»

130 × 81 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste

Acquis auprès de la fille de l'artiste
par l'actuel propriétaire**Expositions:**Paris, Galerie de l'Art Vivant, *Présence
de Marcoussis*, novembre-décembre 1952,
n°2Paris, Salon des Indépendants, *Hommages
à Marcoussis*, 1954Turin, Palazzo Madama, *Peintres**d'Aujourd'hui - France-Italie*,

septembre-octobre, 1955, n°15

Cologne, Kölnischer Kunstverein,

*Marcoussis 1883-1941 - Gemälde,**Aquarelle, Zeichnungen, Gravuren,**1910-1940*, 1960, n°37

Londres, Roland, Browse & Delbanco,

Marcoussis, 1961, n°40

Berlin, Düsseldorf, Association

française d'action artistique,

Portrait français en Allemagne, 1963

(selon une étiquette au dos)

Paris, Musée National d'Art Moderne,
Marcoussis, juillet-octobre 1964, n°57
Puteaux, Hôtel de ville de Puteaux,
1^{ère} Biennale de Puteaux, juin-juillet
1966, n°15Saint-Étienne, Musée d'Art et
d'Industrie, *L'art dans les années 30
en France*, mars-mai 1979, n°204 p.127,
reproduit en noir et blanc p.29Japon, exposition itinérante,
Exposition: *Le Minotaure*, juillet-
septembre 1982, n°59, reproduit en
couleurParis, Centre Georges Pompidou,
Paul Éluard et ses amis peintres,
novembre 1982 - janvier 1983, n°53
Pontoise, Musée Tavet, Vichy, pavillon
de la Restauration, *Louis Marcoussis
- Alice Halicka*, mai-août 1986, n°4,
reproduit en couleur**Bibliographie:**J.Lafranchis, *Marcoussis*, Éditions du
Temple, Paris, 1961, n°P252, reproduit
en noir et blanc p.280, reproduit
en couleur p.179*Oil on canvas; signed lower right**51 1/8 × 31 7/8 in.*

200 000 - 300 000 €

à mon cher Marcoussis
chéri
des poètes,
Paul Éluard

Dédicace de Paul Éluard à Louis Marcoussis



Louis MARCOUSSIS

1878-1941

Portrait de Paul Éluard – 1937



Marcoussis et Hélène Rubinstein devant la première version d'anabase

Fr

De tous les artistes du mouvement cubiste en France, le Polonais Louis Markus, dit Marcoussis, est assurément l'un de ceux qui avec l'Espagnol Pablo Picasso a le plus travaillé avec les poètes et écrivains Français de son temps pour l'illustration de leurs ouvrages: Guillaume Apollinaire, Paul Dermée, Tristan Tzara, Georges Hugnet, Gaston Bachelard, mais aussi pour l'«Aurélia» de Gérard de Nerval. Ami de Max Jacob, de Pierre Reverdy, d'André Salmon, de René Crevel, d'Huidobro, de Céline Arnault, de Marcel Jouhandeau et bien sûr de Paul Éluard qui lui dédicacera en 1939 son recueil «Donner à voir» avec cet envoi des plus justes: «À mon cher Marcoussis chéri des poètes», Marcoussis a une approche particulière de l'illustration, préférant la métaphore plastique à la citation ou à l'extrapolation désinvolte d'un Picasso.

Peintre et graveur, Louis Marcoussis arrive à Paris en 1903 et fait son premier envoi au Salon des Indépendants en 1906. Mais c'est à la suite de sa rencontre avec Apollinaire et Braque au Cirque Medrano en 1910 qu'il entre en contact avec Picasso. Dès lors Marcoussis embrasse les principes du cubisme dont il donnera une interprétation très personnelle en peinture par une palette vive et une recherche constante de l'équilibre dans la composition. À partir de 1912 il se rapproche des artistes du groupe de Puteaux autour des frères Duchamp et expose alors sous la bannière de «La Section d'Or». La recherche de l'équilibre parfait à travers le nombre d'or, la construction, la règle, la synthèse, conduisent dès lors toute sa démarche artistique. Aussi parallèlement à la peinture, Marcoussis porte une grande attention à la gravure et à travers ce

En

Of all the artists in the Cubist movement in France, Polish man Louis Markus, known as Marcoussis, was definitely one of those, along with Spanish artist Pablo Picasso, who worked the most with the French poets and writers of the time on the illustration of their works: Guillaume Apollinaire, Paul Dermée, Tristan Tzara, Georges Hugnet, Gaston Bachelard, and also Gerard de Nerval's "Aurélia". Marcoussis was friends with Max Jacob, Pierre Reverdy, André Salmon, René Crevel, Huidobro, Céline Arnault, Marcel Jouhandeau and of course Paul Eluard who, in 1939, dedicated his collection "Donner à Voir" to him with the very appropriate opening: "To my dear Marcoussis, the darling of poets". He had his very own approach to illustration, preferring plastic metaphors

to citations or the nonchalant extrapolations typical of Picasso.

Louis Marcoussis, a painter and engraver, arrived in Paris in 1903 and sent his first works to the Salon des Indépendants in 1906. But it was following his encounter with Apollinaire and Braque at the Circus Medrano in 1910 that he got into contact with Picasso. From then on, Marcoussis converted to Cubism, of which he would give a highly personal interpretation by painting with his bright palette and constantly searching for a balanced composition. As of 1912, he drew closer to artists from the Puteaux Group, formed around the Duchamp brothers, and exhibited his works under the "Section d'Or" banner. Henceforth, his search for perfect balance using the golden ratio, construction, rules and synthesis, steered his entire artistic

médium exigeant, à la traduction de la lumière qui restera une constante de son œuvre. C'est de 1912 que date son fameux *Portrait d'Apollinaire* à la pointe sèche.

Au lendemain de la première guerre mondiale, Marcoussis entame une carrière internationale exposant aussi bien en France, en Allemagne qu'aux États-Unis. Mariée depuis 1913 à sa compatriote Alice Halicka, Marcoussis fréquente tout le milieu intellectuel et mondain parisien de l'entre-deux guerres, multipliant les portraits de ses contemporains: femmes du monde, architectes, musiciens, peintres, et surtout écrivains qui viennent poser pour lui.

Le *Portrait de Paul Éluard* ici présenté est une des œuvres majeures de Marcoussis. Elle fait écho au *Portrait d'André Breton* qu'il peint la même année en 1937, mais qui sera détruit au cours du bombardement de Londres

en 1940. D'un mètre trente par quatre-vingt un centimètre, comptant parmi les rares grands formats dans l'œuvre de Marcoussis, il représente le poète debout la tête levée vers le ciel comme à l'écoute de l'inspiration poétique, la main droite posée sur le cœur dans un décor épuré et abstrait baignée d'une lumière mystérieuse. Ici se déploie l'art magistral de Louis Marcoussis dans un hommage plein de délicatesse au poète qu'il admire.

Exposé à de très nombreuses reprises depuis le début des années 1950, tant en France, en Grande-Bretagne qu'au Japon, notre portrait figurait également en belle place dans l'exposition organisée en 1982-1983 par le Centre Georges Pompidou au poète d'images: *Éluard et ses amis peintres*.

approach. Also, simultaneous to painting, Marcoussis paid a great deal of attention to engraving and, by means of this demanding medium, to the search for light, which would remain a constant in his works. Indeed his famous drypoint, *Portrait d'Apollinaire*, dates from 1912.

Immediately following the First World War, Marcoussis started an international career, exhibiting his works in France, Germany, and the United States. Married since 1913 to his compatriot Alice Halicka, Marcoussis patronized the Parisian inter-war intellectual and socialite world, carrying out numerous portraits of his contemporaries: women of the world, architects, musicians, painters, and above all writers who would come and sit for him.

The *Portrait de Paul Eluard* presented here is one of

Marcoussis' key works. It echoes the *Portrait d'André Breton* that he painted the same year, in 1937, but which would be destroyed in London in 1940 during the Blitz. One metre thirty by eighty-one centimetres, one of the rare large formats in Marcoussis' works, it portrays the poet standing, his head raised skyward as if listening for poetic inspiration, his right hand held across his heart, in a simple, abstract setting bathed in a mysterious light. This is a perfect example of Louis Marcoussis' masterful art and a tender tribute to the poet he admired.

Exhibited a number of times since the start of the 1950s, in France, Great Britain, and Japan, this portrait also held a significant place in the exhibition organised in 1982-1983 by the Centre Georges Pompidou: *Éluard et ses Amis Peintres*.



Louis Marcoussis, *Portrait d'André Breton*, 1937, œuvre détruite en 1940 D.R.



Louis Marcoussis, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1912, pointe sèche D.R.

Wassily KANDINSKY

1866-1944

Sans titre – 1940

Gouache et crayon sur papier noir
 Signé des initiales et daté en bas
 à gauche «VK/40»
 49,50 × 30,70 cm

Provenance:

Cadeau de Nina Kandinsky à Gaëtan Picon
 À l'actuel propriétaire
 par descendance

Expositions:

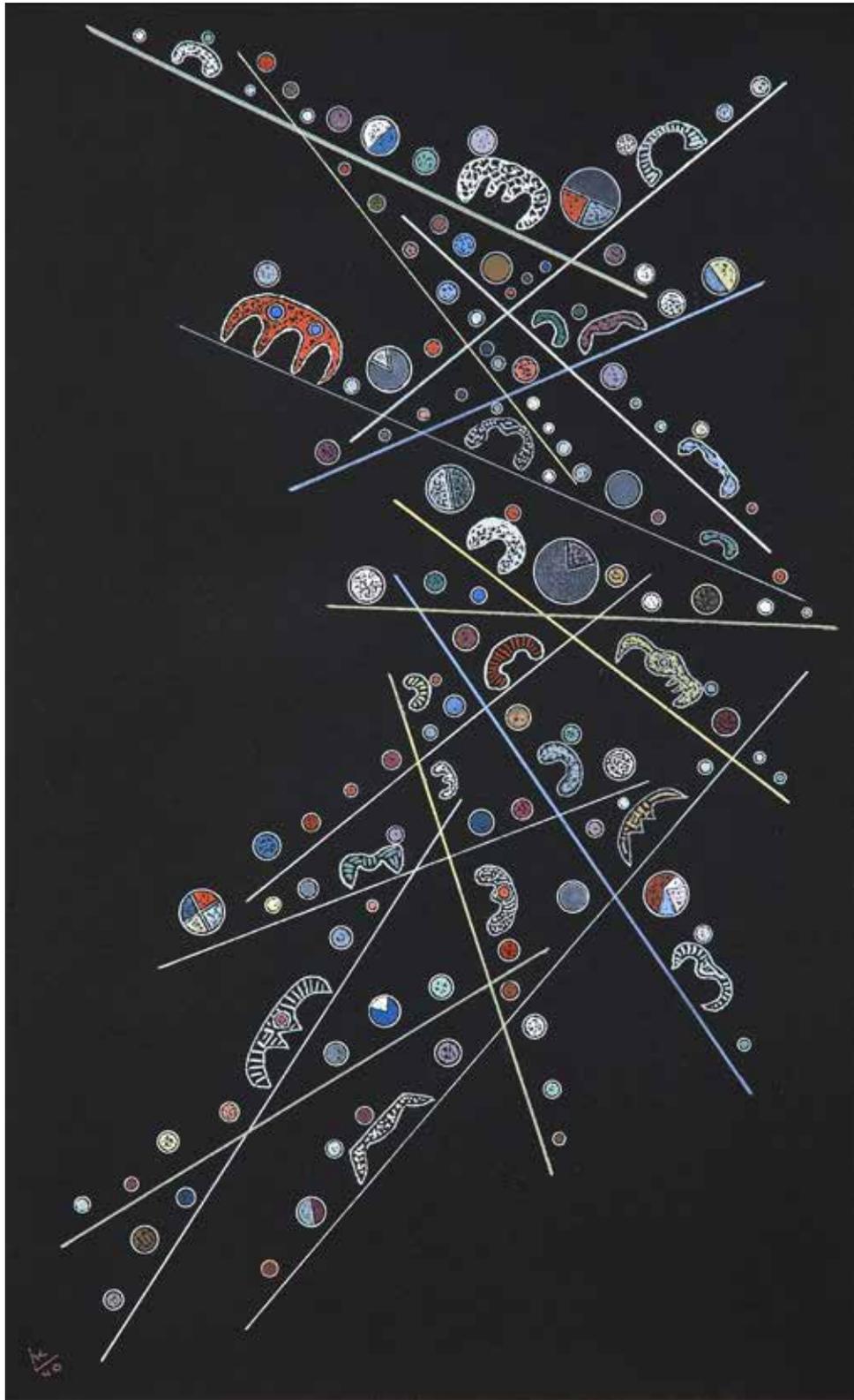
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-
 Westfalen, Stuttgart, Staatsgalerie,
Kandinsky: Dessins et aquarelles, mars-
 août 1992, n°179, reproduit en couleur

Bibliographie:

V. Endicott Barnett, *Kandinsky -
 Aquarelles - Catalogue raisonné, Second
 Volume: 1922-1944*, Éditions Scala,
 Société Kandinsky, Paris, 1994, n°1300,
 reproduit en noir et blanc p.494,
 reproduit en couleur p.471

*Gouache and pencil on black paper;
 signed with the initials and dated
 lower left
 19 1/2 × 12 1/8 in.*

180 000 - 250 000 €



Wassily KANDINSKY

1866-1944

Sans titre – 1940



Portrait de Wassily Kandinsky D.R.

Fr

«Musicalement, on peut le représenter par un silence définitif après lequel la suite apparaîtra comme le début d'un nouveau monde», affirme Wassily Kandinsky au sujet du noir, pour ajouter qu'il est la couleur «sur laquelle toute autre couleur, même celle dont la résonance est la plus faible, sonne plus forte et plus précises».

L'œuvre présentée ici, *Sans titre*, réalisée en 1940, met en scène des motifs géométriques à la gouache et au crayon sur papier noir. Sur cette béance noire, jaillit une fulgurance de formes, lignes et couleurs pastel. Chaque petit motif, qu'il soit cercle ou forme hybride évoquant des signes s'aligne au-dessus de sa ligne, plus ou moins proche

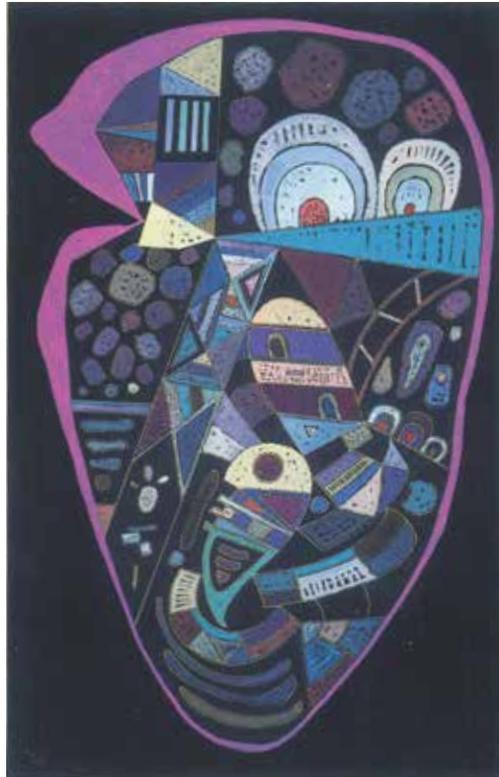
du signe suivant. Le tout semble fonctionner comme un système codé d'où la vie découle. En effet, en quittant Berlin pour Paris, où il vit et travaille dans un petit appartement, Kandinsky opère une synthèse générale de son travail, période de réflexion qui s'étend de 1934 à 1944 et qui l'amènera jusqu'à la fin de sa carrière. Pendant ce cycle introspectif et final, et alors que l'art abstrait est mis à mal en faveur du cubisme et de l'art déco, Kandinsky reprend les éléments de son œuvre passé en lui apportant un regard nouveau. Il développe notamment toute une série de formes biomorphiques présentes dans *Sans titre*. Il s'agit de motifs aux contours souples,

En

“Musically, you can represent it with definitive silence after which what follows will seem like the start of a new world”, said Wassily Kandinsky about the colour black, adding that it was the colour “on which any other colour, even that with the weakest resonance, sounds loudest and most precise”.

The work presented here, *Sans Titre*, made in 1940, brings together geometrical motifs in gouache and pencil on black paper. Searing pastel shapes, lines and colours burst forth from this black void. Every little motif, whether a circle or hybrid shape that calls to mind a symbol, is lined up above its line, more or

less close to the following shape. Taken together, the motifs seem to work like a coded system from which life itself arises. Effectively, when Kandinsky left Berlin for Paris, where he lived and worked in a small apartment, he carried out a sort of appraisal of his work, a period of reflection that went from 1934 to 1944 and would take him through to the end of his career. During this final introspective cycle, as Abstract art was being sorely tested by the rise of Cubism and Art Deco, Kandinsky revived elements from his past works with a new perspective. In particular, he developed a series of biomorphic shapes present



Wassily Kandinsky, *Sans titre*, 1940
Gouache sur papier noir, Centre Georges Pompidou,
Paris D.R.

Fr

non géométriques qui évoquent fortement des organismes microscopiques. On les voit ici se succéder, tous différents, arborant des couleurs ponctuées de rayures ou points, leur donnant une véritable texture. Cette dernière idée correspond également aux recherches tardives de Kandinsky qui utilise par exemple du sable pour densifier et granuler sa peinture. Le choix du fond noir met encore davantage en lumière le résultat. Symboliquement, il est d'autant plus intéressant que Kandinsky touche à la fin de sa vie et semble paradoxalement redonner un souffle à ce qu'il décrivait comme sans espoir. Le noir du fond est l'écrin de cette

infinité de cellules alignées, comme un retour à l'unité première, à l'embryon initial. Les diagonales colorées sont autant de chemins qui se croisent et forment d'infinies possibilités.

Enfin, la musicalité que Kandinsky développe pendant toute sa carrière est fortement lisible ici. Chaque petit motif égrène une note sur une partition imaginaire révélant la «nature intérieure» de l'artiste: «Créer une œuvre d'art, c'est créer un monde», affirme-t-il. Ici, un monde se déploie et nous amène vers l'origine, vers un langage primitif auquel chacun accède instinctivement.

En

in *Sans Titre*. These motifs have supple, non-geometric outlines that strongly call to mind microscopic organisms. Here we see the colourful motifs, one after the other, each different from the next, punctuated with stripes or dots, giving them real consistency. This also corresponds to Kandinsky's later research in which, for example, he used sand to bring density and texture to his paintings. The choice of the black background further highlights the result. Symbolically, it is even more interesting as Kandinsky was coming to the end of his life and seemed, paradoxically, to be breathing new life into what he

described as hopeless. The black background forms the setting for this infinite number of aligned cells, like a return to the first element, the original embryo. The colourful diagonals are like pathways crossing each other and forming infinite possibilities.

Finally, Kandinsky's musicality, developed throughout his career, is plain to see here. Every little motif is like a note on an imaginary musical score that reveals the artist's "inner nature": "Creating a work of art is like creating a world", he stated. Here, a world unfolds, taking us back to the source, towards a primitive language that each of us can access intuitively.

Bernard BUFFET

1928-1999

**Loctudy, la presqu'île à marée basse
1973**

Huile sur toile

Signée et datée en haut à droite

«Bernard Buffet 1973», titrée au dos

«Loctudy / (Finistère) / La Presqu'Île /
à Marée / Basse»

89 × 130 cm

Provenance:

Galerie Maurice Garnier, Paris

Acquis auprès de celle-ci par

la grand-mère de l'actuel propriétaire

*Oil on canvas; signed and dated upper
right, titled on the reverse**35 × 51 1/8 in.*

80 000 - 120 000 €

«Buffet représente tout ce qu'il voit
autour de lui: le monde entier est pris
pour sujet, son art est un miroir du
monde, traduit dans un langage imagier
émotionnel, mais aussi radical.»

– Otto Letze, *Absolut Buffet*, 2002





Brassaï, Germaine Richier derrière sa presse, circa 1950
Archives familiales D.R.

Germaine Richier

Œuvres provenant de la famille de l'artiste



Lot 46 de notre vente

Fr

Voici un ensemble exceptionnel d'œuvres de Germaine Richier en provenance directe de ses descendants: 16 sculptures en bronze et un lot de dessins et de gravures datant de 1934 au milieu des années 1950. Quelle meilleure manière de considérer au plus près l'art de Germaine Richier et comprendre pourquoi elle a été l'une des artistes majeures des années qui ont suivi la fin de la Deuxième Guerre mondiale?

Ceci: une œuvre en bronze, *Le Griffu* de 1952, qui rassemble tout. Une figure humaine, le corps décharné, marchant recroquevillée, la tête, celle d'une bête au crâne allongé, les mains et les pieds reliés par un réseau de fils qui entrave la marche. Une vision terrible, exacte traduction de l'esprit du temps et de la situation du monde. Que peindre, que sculpter, que représenter après l'Holocauste, Hiroshima et Nagasaki et ajoutons-le aujourd'hui, quand le goulag stalinien se trouvait plus que jamais en activité.

Germaine Richier a répondu, de même qu'Alberto Giacometti, son contemporain et condisciple dans l'atelier de Bourdelle à Paris.

On assiste en fait après la guerre à une extraordinaire floraison de sculpture de nature figurative et puissamment expressive: au Royaume-Uni notamment, à la suite de Henry Moore et de Barbara Hepworth, Reg Butler, qui remportera le concours pour le Monument au prisonnier politique inconnu, Lynn Chadwick, Kenneth Armitage, Jocelyn Chewett; en Italie Pietro Consagra et Marino Marini, un ami proche de Germaine Richier comme l'Autrichien Fritz Wotruba; en France, Étienne-Martin, Étienne Hajdu, bientôt César, dont certaines créations se montreront si proches de celles de Germaine Richier. Ouvrant en même temps, aussi nombreux, voit-on les tenants de la sculpture abstraite, en Europe et à Paris, parmi lesquels Eduardo Chillida, Max Bill, Norbert Kricke, Robert Jacobsen, Berto Lardera, Robert

En

This is an exceptional collection of works by Germaine Richier that comes to us straight from her estate: 16 bronze sculptures as well as drawings and engravings dating from 1934 to the mid-1950s. What better way to get the closest possible look at Germaine Richier's art and understand why she was one of the key artists in the period after World War II?

Here we have a work in bronze, *Le Griffu* dating from 1952, which assembles everything. An emaciated human figure, walking hunched up, its head, that of an animal with an elongated skull, its hands and feet bound by a network of threads that hamper its movement. It is a dreadful vision; a precise portrayal of the spirit of the time and the situation the world was in. What could one paint, what could one sculpt, what could one portray after the Holocaust, Hiroshima and Nagasaki and let us add, today, when Stalin's gulag was more active than ever.

Germaine Richier answered, as did Alberto Giacometti, her contemporary and co-disciple at the Bourdelle atelier in Paris.

Indeed, after the war, there was an extraordinary abundance of powerfully expressive figurative sculptures: in particular, in the United Kingdom with Henry Moore, Barbara Hepworth, Reg Butler, who won the international competition to design a sculpture on the theme of "The Unknown Political Prisoner", Lynn Chadwick, Kenneth Armitage, and Jocelyn Chewett; in Italy Pietro Consagra and Marino Marini, a close friend of Germaine Richier's like the Austrian Fritz Wotruba; in France, Étienne-Martin, Étienne Hajdu, and soon César, some of whose creations would be so similar to those of Germaine Richier. Working at the same time, just as numerous, were the upholders of Abstract sculpture in Europe and in Paris, including Eduardo Chillida, Max Bill,



Germaine Richier dans l'atelier, Paris, 1948
Archives familiales D.R.

Fr

Adams, Carel Visser qui intitulerà l'une de ses sculptures «*Auschwitz*».

C'est dans ce contexte international que se place Germaine Richier. Elle doit sa formation et son orientation esthétique à Antoine Bourdelle dans l'atelier duquel elle se trouve de 1926 à 1929 à Paris, en même temps qu'Alberto Giacometti. La première partie de sa vie se déroule toutefois largement à Zurich, où elle réside avec son mari, le sculpteur suisse Otto-Charles Bänninger, qu'elle a connu à l'atelier de Bourdelle. Elle pratique alors une sculpture classique représentant la figure humaine où l'accent est mis sur le volume, la structure, l'équilibre. Elle vit la période de la guerre protégée en Suisse, mais la défaite de 1940 provoque un premier basculement dans son œuvre. Non sans souvenir de *L'âge d'airain*, sa sculpture *Juin 40*, un jeune homme nu, debout, à la stature élancée, le poids du corps sur la jambe gauche, manifeste par la position des bras et le geste des mains la même interrogation

angoissée que traduit l'expression de son visage.

Après avoir exposé ses œuvres dans les institutions suisses, à Winterthur, Bâle, Zurich, Berne, Germaine Richier revient en 1946 en France et son art prend une direction qu'il ne quittera plus. La figure reste primordiale, mais se trouve souvent transposée en créature animale, tantôt sauterelle, tantôt grenouille ou chauve-souris ou mante religieuse ou fourmi ou encore araignée. Ce qui compte c'est l'expression rendue par la position du sujet, la direction des membres, le déchiètement des volumes, la métamorphose des éléments. *La sauterelle* de 1946 avec sa tête transformée, hybridée, ses mains gigantesques, aux doigts écartés, attendant de bondir, est une figure tout droit sortie d'un conte fantastique ou d'un film d'horreur. Décharnée, désarticulée, déséquilibrée, entravée, *L'araignée* de 1946, posée sur une bille de bois, prête à tomber, témoigne de façon angoissante de la condition

En

Norbert Kricke, Robert Jacobsen, Berto Lardera, Robert Adams, and Carel Visser who would name one of his sculptures "*Auschwitz*".

Germaine Richier was a part of this international context. She owed her training and aesthetic orientation to Antoine Bourdelle in whose Paris studio she studied from 1926 to 1929, at the same time as Alberto Giacometti. Yet, she spent most of the first part of her life in Zurich, where she lived with her husband, Swiss sculptor Otto-Charles Bänninger, whom she met at Bourdelle's studio. At the time, she worked on classical sculptures portraying human figures with an emphasis on volume, structure, and balance. She spent the war in the protected environment of Switzerland, but the 1940 defeat triggered the first profound change in her work. Her sculpture, *Juin 40*, which calls to mind *L'âge d'airain*, shows a young, slender, nude male,

standing, his left leg taking the full weight of his body, his arms and hand gestures portraying the same anguished questioning as his facial expression.

After having exhibited her works in Switzerland, in Winterthur, Basel, Zurich, and Bern, in 1946, Germaine Richier returned to France and her art took a direction that it would continually follow from then on. Figures remained of the essence but were often incorporated into animals, sometimes grasshoppers, sometimes frogs, bats, praying mantises, ants, or spiders. What mattered was the expression portrayed by the subject's position, the posture of its limbs, the jaggedness of the volumes, and the metamorphosis of the elements. *La Sauterelle* from 1946 with its transformed, hybridised head, its gigantic hands, its fingers spread wide, waiting to pounce, is a figure straight out of a fantastic novel or horror film. Emaciated,



humaine au sortir de la guerre. La suite de l'œuvre est connue, avec ses allégories (*L'Ouragane*, *L'orage*, *La forêt*, *L'eau*, quelques-unes de ces œuvres étant magnifiquement présentées devant la mer sur la terrasse du Musée Picasso à Antibes), ses apparitions effrayantes (*La mante*), ses compositions épiques (*Tauromachie*), jusqu'au carnaval animé par les 5 figures grotesques de son *Échiquier* (1959), son ultime création. Germaine Richier devait disparaître cette même année des suites d'une longue maladie.

La sélection de sculptures présentée par Artcurial rend bien compte de cet état. Elle commence avec la ronde-bosse intitulée *Loretto*, un bronze de 1934, mesurant 1,59 m de haut : l'œuvre très connue, plusieurs fois exposée, largement reproduite, est parfaitement caractéristique du travail de Germaine Richier au sortir de l'atelier de Bourdelle et elle la conservera jusqu'à la fin de son séjour en Suisse. Un jeune garçon nu, aux volumes fermes, à

la silhouette élancée, en équilibre sur les jambes, mais le bras droit replié avec la main fermée. Un mouvement sinon une expression, tant le visage reste impassible comme dans la statuaire classique, celle que l'on voit tant représentée dans la sculpture suisse de cette époque. Dans son parti, l'œuvre annonce *Juin 40* évoqué plus haut.

Pour suivre, *L'homme qui marche*, un bronze de 88 cm de hauteur, son contraire. L'œuvre est de 1945. Il y a eu la guerre. Le personnage semble tout droit sorti des décombres d'un bombardement. Les formes sont massives et mal proportionnées, la tête trop petite, le dos voûté, les bras éloignés du corps pour ne pas le toucher, les doigts des mains écartés, les surfaces accidentées recouvertes de croûtes. Il y a la tête : à la place du regard, des orbites profondément creusées, un nez rabougri, une mâchoire effacée. L'expression est hagarde. C'est la terreur qui est représentée. Le ton est donné pour la suite de l'œuvre entre apparition fantastique, figure inquiétante, vision terrible.

dislocated, unstable, fettered, *L'Araignée* from 1946, poised on a wooden ball, ready to fall, is an anguishing testament to the human condition in the early post-war period. Her following works are well known, with their allegories (*L'Ouragane*, *L'Orage*, *La Forêt*, *L'Eau*, some of which are magnificently exhibited on the sea-front terrace of the Picasso Museum in Antibes), her terrifying apparitions (*La Mante*), her epic compositions (*Tauromachie*), and carnival animated by the 5 grotesque figures of her *Échiquier* (1959), her final creation. Germaine Richier would pass away later that year after a long illness.

The selection of sculptures presented by Artcurial perfectly charts her path. It starts with a sculpture in the round, *Loretto*, a bronze dating from 1934, which is 1.59 m high. The work, which is very well known and has been exhibited several times and extensively copied, is perfectly typical of Germaine Richier's

works just after her time at Bourdelle's atelier; a style she would maintain until the end of her time in Switzerland. A young, slender, nude male with firm volumes, standing firmly on both legs, with his right arm folded upwards and his hand closed. A movement, if not an expression, whilst the face remains impassive like in classical statuary, of a style that was very broadly represented in Swiss sculpture at the time. In its own way, the work prefigured *Juin 40* mentioned above.

Next, *L'Homme qui Marche*, an 88 cm high bronze, is the very opposite. The work dates from 1945. In between was the War. The character seems to have come straight out of the rubble left by an air raid. The shapes are bulky and disproportionate, the head is too small, the back is arched, the arms held away from the body so as not to touch it, the fingers spread, and the surfaces uneven and encrusted. As for the head, where the eyes should be, there are deep sockets.



Emmy Andriess, Germaine Richier dans l'atelier
Archives familiales D.R.



Dans l'atelier, Germaine Richier avec Nardone, modèle, Paris, 1954. Archives familiales D.R.



Anthony Denny, Germaine Richier derrière le plâtre de *La Sauterelle*. Archives familiales D.R.

Fr

La tête du *Guerrier* de 1953 confirme cette orientation : l'expression est dure, implacable, tout entière rendue par le volume, l'âpreté des surfaces et la fixité du regard, à l'opposé de la belle jeune fille que Germaine Richier a représentée quand elle a réalisé en 1950, encore dans son ancienne manière, le portrait de Françoise Cachin.

L'homme de la nuit en 1954, un bronze de 73 cm de hauteur, est avec son titre romantique une œuvre célèbre. Cet exemplaire a d'ailleurs été laissé en dépôt à la Tate Modern à Londres pendant une quinzaine d'années. On se trouve ici dans le registre fantastique cher à Germaine Richier, peuplé de figures mi-humaines, mi- animales, en pleine métamorphose : 2 jambes lourdes, un corps difforme, des ailes écartées à la place des bras, une tête en losange allongée aux yeux exorbités et au nez en forme de trompe. Une créature hybride qui tient autant de Goya que de Max Ernst. Les autres sculptures de petit format sont à l'avenant qui s'échelonnent de 1954

à 1956 : *Femme-coq*, *Chauve-souris*, *Claire-voie*, *Guerrier* ou tout simplement *Petit bronze*, comme autant de pièces d'un échiquier aux figures bizarres, celles que Germaine Richier rassemblera à la fin. Des dessins complètent l'ensemble : 2 nus par exemple, qui sont des études pour le *Loretto*, une tête qui a servi pour *Le guerrier*, une autre tête d'homme avec des tracés géométriques, témoignage de son souci de la construction, une gravure à l'eau forte, technique que Germaine Richier a affectionnée, représentant une mante religieuse à tête féminine, accompagnée d'un hibou. Toujours l'hybridation, toujours le fantastique, toujours le romantisme.

Serge Lemoine

En

The nose is stunted and the jawline is eliminated. We see a haggard expression. It is the portrayal of terror. This sets the tone for the works that would follow, between fantastic apparitions, unsettling figures, and dreadful visions.

The head of *Le Guerrier* from 1953 confirms that orientation. The expression is harsh and implacable, and this is confirmed by the volumes, the rawness of the surfaces, and the steadiness of the gaze, in contradiction with the beautiful young girl that Germaine Richier portrayed when in 1950, still following her old style, she carried out the portrait of Françoise Cachin.

With its romantic name, *L'Homme de la Nuit* from 1954, a 73 cm tall bronze, is a famous work. This copy was in fact held at the Tate Modern in London for around fifteen years. This is typical of the fantastic style that Germaine Richier favoured, with its half-human, half-animal figures, in the throes of metamorphosis: two substantial

legs, a deformed body, wings spread out in the place of arms, an elongated lozenge-shaped head with bulging eyes, and a tubular nose. It is a hybrid creature that is as much in keeping with Goya as it is with Max Ernst. The other smaller sculptures are consistent, dating from 1954 to 1956: *Femme-Cock*, *Chauve-Souris*, *Claire-Voie*, *Le Guerrier* or simply *Petit Bronze*, like the pieces of a bizarre chess set, those that Germaine Richier would bring together at the end. The collection is completed by a number of drawings: two nudes for example, which are studies for *Loretto*; a head that was used for *Le Guerrier*; another man's head with geometrical lines, an expression of her concern for construction; an etching, a technique of which Germaine Richier was very fond, showing a praying mantis with a woman's head, accompanied by an owl. The works are unfailingly hybrid, fantastic, and romantic.

Serge Lemoine

Germaine RICHIER

1902-1959

Homme de la nuit n°3 – 1954

Bronze à patine brune
 Signé et numéroté sur la base
 «G. Richier/HC1», cachet du fondeur
 sur la tranche arrière de la terrasse
 «L. THINOT FONDEUR PARIS»
 Hauteur: 26 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Paris, Musée national d'Art moderne,
Germaine Richier, octobre-décembre
 1956, n°44 p.11, reproduit en noir
 et blanc. pl. XXII (un exemplaire
 similaire, titré *Homme Oiseau*)
 Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine
 Richier, Rétrospective*, avril-juin
 1996, n°68 p.207 (un exemplaire
 similaire)
 Berlin, Akademie der Künste, *Germaine
 Richier*, septembre-novembre 1997,
 n°71, reproduit en noir et blanc p.121
 (un exemplaire similaire)
 Genève, Galerie Jacques de la
 Béraudière, *Germaine Richier,
 Rétrospective*, novembre 2014-février
 2015, reproduit en couleur p.27
 (un exemplaire similaire)

*Bronze with brown patina; signed
 and numbered on the base, foundry mark
 on the back edge of the base
 Height: 10 1/4 in .*

10 000 - 15 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Homme de la nuit n°1 – 1954

Bronze à patine brune
 Signé et numéroté sur la terrasse
 «HC2 G. Richier», marque du fondeur
 sur la tranche arrière de la terrasse
 «L. THINOT.fondeur.PARIS.»
 Height: 27,20 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Chicago, The Arts Club of Chicago,
*Germaine Richier: Exhibition of
 Sculpture, Drawings and Etchings*,
 janvier-février 1966 (un exemplaire
 similaire)
 Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine
 Richier, Rétrospective*, avril-juin
 1996, n°66, reproduit en couleur
 p. 207 (un exemplaire similaire, photo
 numérotée 65)
 Berne, Kunstmuseum, *Germaine Richier:
 retrospektive*, novembre 2013 - avril
 2014, n°64 p. 179, reproduit en couleur
 p.132 (un exemplaire similaire)
 Genève, Galerie Jacques de la
 Béraudière, *Germaine Richier,
 Rétrospective*, novembre 2014 - février
 2015, reproduit en couleur p.14
 (un exemplaire similaire)
 Bruxelles, Galerie Jacques de La
 Béraudière, *Germaine Richier & la
 couleur*, janvier-avril 2022, reproduit
 en couleur p.83 (un exemplaire
 similaire)

*Bronze with brown patina;
 signed and numbered on the base; foundry
 mark on the back edge of the base
 Height: 10 3/4 in.*

15 000 - 20 000 €





Brassaï, Germaine Richier dans l'atelier, au fond, *L'homme de la nuit, grand*
Archives familiales D.R.

25

Germaine RICHIER

1902-1959

L'Homme de la nuit, grand – 1954

Bronze à patine noire
Signé et numéroté sur la terrasse
«G Richier HC 2», marque du fondeur
sur la tranche arrière de la terrasse
«Susse Fondateur Paris.»
Hauteur: 73 cm
Modèle créé en 1954, cet exemplaire
fondu après 1959

Provenance:
Famille de l'artiste

Expositions:
Paris, Musée national d'Art moderne,
Germaine Richier, octobre-décembre
1956, n°61 p.12 (un exemplaire
similaire)
Antibes, Musée Picasso, *Germaine
Richier*, juillet-septembre 1959, n°54
(un exemplaire similaire)
Paris, Musée Rodin, *Histoires
naturelles*, 1959, n°139, pl. XVI
(un exemplaire similaire)
Zurich, Kunsthau, *Germaine Richier*,
juin-juillet 1963, n°68, pl. XV
(un exemplaire similaire)
Zurich, Kunsthau, *Der Skulpturensaal
Werner Bar im Kunsthau Zurich*, 1970,
reproduit (un exemplaire similaire)
Chicago, Museum of Contemporary Art,
In the Mind's Eye: Dada and Surrealism,
1984-1985, reproduit (un exemplaire
similaire)

Humblebaeck, Louisiana Museum of Modern
Art, *Germaine Richier*, août-septembre
1988, n°27 p. 33, reproduit en couleur
p. 27 (un exemplaire similaire)
Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine
Richier, Rétrospective*, avril-juin
1996, n°64 p. 125-126, reproduit
en couleur p. 125, 127 (un exemplaire
similaire)
Berlin, Akademie der Künste, *Germaine
Richier*, septembre-novembre 1997, n°68,
reproduit en noir et blanc p.118
(un exemplaire similaire)
Berne, Kunstmuseum, *Germaine Richier:
retrospektive*, novembre 2013 - avril
2014, n°63 p. 179, reproduit en noir et
blanc p. 131 (un exemplaire similaire)

En prêt longue durée à la Tate Modern
de Londres de 1997 à 2022

Bibliographie:

Waldemar-George, «Germaine Richier»,
in *Prisme des arts*, Paris, avril 1956,
n°2 (un exemplaire similaire)
D. Chevalier, «Un grand sculpteur:
Germaine Richier», in *Prestige français
et Mondanités*, Paris, septembre 1956,
n°19, p. 60-65 (un exemplaire similaire)
A. Chastel, «Au musée d'Art moderne:
«Germaine Richier: la puissance
et le malaise»», in *Le Monde*, Paris,
13 octobre 1956 (un exemplaire similaire)
R. Dor de la Souchère, «Créations et
récréations de Germaine Richier»,
in *catalogue de l'exposition Germaine
Richier*, musée Grimaldi, château
d'Antibes, juillet-septembre 1959,
Paris, Édition Galerie Creuzevault
(un exemplaire similaire)

C. Roger-Marx, «Cette héritière inspirée
des grands maîtres: Germaine Richier»,
in *Le Figaro littéraire*, Paris,
8 août 1959 (un exemplaire similaire)
R. Dor de la Souchère, «Préface»,
in H. Creuzevault, *Germaine Richier
(1904-1959)*, éd. Galerie Creuzevault,
Paris, juillet 1966 (un exemplaire
similaire)
R. Penrose, «Muddles Green», in
Scrapbook 1900-1981, Thames and Hudson,
Londres, 1981, p. 184-185 (un exemplaire
similaire)
I. Jianou, G. Xurigura, A. Lardera,
«Richier Germaine», in *La Sculpture
moderne*, Arted Éditions d'Art, Paris,
1982, p. 178 (un exemplaire similaire)
Germaine Richier - La Magicienne,
catalogue d'exposition, Antibes,
Musée Picasso, Museum Beelden aan Zee,
Scheveningen, octobre 2019 - juin 2020,
reproduit en noir et blanc p.104 et 119
(plâtre original)

*Bronze with black patina; signed
and numbered on the base; foundry mark
on the back edge of the edge of the base
Height: 28 3/4 in.*

200 000 - 300 000 €









Germaine RICHIER

1902-1959

Guerrier n°4 – 1953

Bronze à patine brune
Signé et numéroté sur la terrasse
«G. Richier/7/8», marque du fondeur
sur la tranche arrière de la terrasse
«L. THINOT.fdr.PARIS.»
Hauteur: 32,50 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Bâle, Kunsthalle, *Germaine Richier*,
*Bissière, H. R. Schiess, Vieira da
Silva, Raoul Ubac*, juin-juillet 1954 (un
exemplaire similaire)
Paris, Musée national d'Art moderne,
Germaine Richier, octobre-décembre
1956, n°33 p.11, reproduit en noir
et blanc pl. V (un exemplaire similaire)
Boston, University School of Fine and
Applied Arts, *Sculpture by Germaine
Richier*, janvier-février 1959
(un exemplaire similaire)
Antibes, Musée Picasso, *Germaine
Richier*, juillet-septembre 1959, n°50
(un exemplaire similaire)
Zurich, Kunsthhaus, *Germaine Richier*,
juin-juillet 1963 (un exemplaire
similaire)
Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*,
juillet-septembre 1964 (un exemplaire
similaire)
Humlebaeck, Louisiana Museum of Modern
Art, *Germaine Richier*, août-septembre
1988, n°21 p.33, reproduit en noir
et blanc p.16 (un exemplaire similaire)
Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine
Richier, Rétrospective*, avril-juin
1996, n°55 p.118, reproduit en couleur
p.117 (un exemplaire similaire)
Genève, Galerie Jacques de la
Béraudière, *Germaine Richier*,
Rétrospective, novembre 2014-février
2015, reproduit en couleur p. 7
(un exemplaire similaire)
Bruxelles, Galerie Jacques de La
Béraudière, *Germaine Richier & la
couleur*, janvier-avril 2022, reproduit
en couleur p.82 (un exemplaire
similaire)

Bibliographie:

A. Chastel, «Au musée d'Art moderne:
«Germaine Richier: la puissance et
le malaise»», in *Le Monde*, Paris, 13
octobre 1956 (un exemplaire similaire)
S. Tenand, «Plaisirs de voir:
«De Germaine Richier à Léonard de
Vinci»», in *Tribune des nations*,
Paris, 16 octobre 1956 (un exemplaire
similaire)
G. Limbour, «La vie des arts: «Le
pouce de Germaine Richier»», in *France
Observateur*, Paris, 1^{er} novembre 1956
A. Pieyre de Mandiargues, «Art et humour
au XX^e siècle: l'humour cruel de Germaine
Richier», in *XX^e siècle*, Paris, janvier
1957, n°8 (un exemplaire similaire)
M. Conil-Lacoste, «Chroniques: «Germaine
Richier ou la confusion des règnes»»,
in *Cahiers du sud*, Marseille, février
1957, p. 307-311 (un exemplaire
similaire)
P. Descargues, «Germaine Richier, qui
donnait vie aux monstres noirs de nos
guerres et de nos crimes...: «Une force
en marche»», in *Les Lettres françaises*,
Paris, 6-12 août 1959 (un exemplaire
similaire)
M. Conil-Lacoste, «Richier», in *Nouveau
dictionnaire de la sculpture moderne*,
éd. Fernand Hazan, Paris, 1970,
p. 262-264 (un exemplaire similaire)
Brassaï, «Germaine Richier», in
Les Artistes de ma vie, éd. Denoël,
Paris, 1982, p.194-197 (un exemplaire
similaire)

**Bronze with brown patina;
signed and numbered on the base,
foundry mark on the back edge of the base
Height: 12 3/4 in.**

12 000 - 18 000 €

Germaine RICHIER

1902-1959

Le crochet *ou* Hydre – 1954

Bronze à patine brune
 Signé et numéroté sur la terrasse
 «G. Richier HC1», marque du fondeur
 sur la tranche de la terrasse
 «L. THINOT.fdr.PARIS.»
 Hauteur: 13,30 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine Richier, Rétrospective*, avril-juin 1996, n°70 p.207, reproduit en couleur en quatrième de couverture (un exemplaire similaire)
 Berlin, Akademie der Künste, *Germaine Richier*, septembre-novembre 1997, n°68, reproduit en noir et blanc p.119 (un exemplaire similaire)
 Genève, Galerie Jacques de la Béraudière, *Germaine Richier, Rétrospective*, novembre 2014-février 2015, reproduit en couleur p. 11 (un exemplaire similaire)
 Bruxelles, Galerie Jacques de La Béraudière, *Germaine Richier & la couleur*, janvier-avril 2022, reproduit en couleur p.80-81 (un exemplaire similaire)

*Bronze with brown patina;
 signed and numbered on the base, foundry
 mark on the edge of the base
 5 1/4 in.*

10 000 - 15 000 €

«Toutes mes sculptures partent
 d'une vérité organique. L'imagination
 a besoin de départ. On peut ainsi
 déboucher dans la poésie.»

– Germaine Richier



Germaine RICHIER

1902-1959

Femme-coq n°2 – 1954

Bronze à patine brune

Signé et numéroté sur la terrasse

«G. Richier/6/8», marque du fondeur

sur la tranche de la terrasse «L.THINOT.

fdr.PARIS»

Hauteur: 12,70 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

*Bronze with brown patina;**signed and numbered on the base,**foundry mark on the edge of the base**Height: 5 in.*

6 000 - 8 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Chauve souris – 1955

Bronze à patine brune
 Signé et numéroté sur la terrasse
 «G.Richier 6/8», marque du fondeur
 sur la tranche arrière de la terrasse
 «L. THINOT.fondeur.PARIS»
 Hauteur: 15 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*,
 juillet-septembre 1964, n°52
 (un exemplaire similaire)
 Berlin, Akademie der Künste, *Germaine
 Richier*, septembre-novembre 1997, n°86
 (un exemplaire similaire)
 Roubaix, Musée d'Art et d'Industrie
 de Roubaix, *Le Groupe de Roubaix,
 1946-1970*, décembre 1997- février
 1998, n°102, reproduit (un exemplaire
 similaire)

*Bronze with brown patina;
 signed and numbered on the base,
 foundry mark on the back edge of the base
 Height: 5 7/8 in.*

8 000 - 12 000 €



« Plus je vais, plus je suis certaine que seul l'humain compte. »

– Germaine Richier

30

Germaine RICHIER

1902-1959

L'Homme qui marche – 1945

Bronze à patine brune
Signé et numéroté sur la terrasse
«G.Richier/HC3», marque du fondeur
sur la tranche arrière de la terrasse
«Susse Fondeur Paris»
Hauteur: 88 cm
Modèle créé en 1945, cet exemplaire
fondu après 1959

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Londres, Anglo French Art Center,
Sculptures of Germaine Richier,
Engravings Studio of Roger Lacourière,
septembre 1947, n°10 (plâtre original)
Berne, Kunsthalle, *Sculpteurs
contemporains de l'École de Paris*,
février-mars 1948, n°118 (plâtre
original)
Amsterdam, Stedelijk Museum,
13 sculpteurs de Paris, novembre 1948 -
février 1949 (un exemplaire similaire)
Bâle, Kunsthalle, *Arp, Germaine Richier,
Laurens*, 1948 (plâtre original)
Paris, Musée national d'Art moderne,
Germaine Richier, octobre-décembre
1956, n°3 (un exemplaire similaire)
Zurich, Kunsthhaus, *Germaine Richier*,
juin-juillet 1963, n°22, reproduit pl.IV
(un exemplaire similaire)
Humlebaeck, Louisiana Museum of Modern
Art, *Germaine Richier*, août-septembre
1988, n°3 p. 33 et reproduit en couleur
p. 31 (un exemplaire similaire)

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville,
Passions privées, décembre 1995 - mars
1996, A27/n°6 (un exemplaire similaire)
Saint Paul, Fondation Maeght, *Germaine
Richier, Rétrospective*, avril-juin
1996, n°16 p.48 reproduit en couleur
p.49 (un exemplaire similaire)
Berne, Kunstmuseum, *Germaine Richier:
retrospektive*, novembre 2013 - avril
2014, n°22 p. 177, reproduit en couleur
p.94, reproduit en noir et blanc p. 94
(un exemplaire similaire)
Berlin, Akademie der Künste, *Germaine
Richier*, septembre-novembre 1997, n°21,
reproduit en noir et blanc p.88
(un exemplaire similaire)

Bibliographie:

R.Barotte, «Le journal des arts:
«Germaine Richier... a mêlé la réalité
à l'imaginaire»», in *Paris-Presse -
L'Intransigeant*, Paris, 4 août 1959,
p.6E (un exemplaire similaire)
Brassaï, «Germaine Richier», in *Les
Artistes de ma vie*, Denoël, Paris, 1982,
p.194-197
P.Dagen, «Près de cent collectionneurs
privés envahissent le musée», in *Le Monde*,
Paris, 22 décembre 1995, reproduit p.24
(un exemplaire similaire)

*Bronze with brown patina; signed
and numbered on the base, foundry mark
on the back edge of the base
Height: 34 5/8 in.*

120 000 - 180 000 €









Germaine RICHIER

1902-1959

Le guerrier – 1953

Bronze à patine brun noir et nuances bleu nuit

Signé et numéroté sous l'oreille gauche «G. Richier/HCl», marque du fondeur à l'arrière «L. THINOT/fondeur/PARIS.»

Hauteur: 26 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Bâle, Kunsthalle, *Germaine Richier, Bissière, H. R. Schiess, Vieira da Silva, Raoul Ubac*, juin-juillet 1954, n°16 (un exemplaire similaire)

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Vieira da Silva, Germaine Richier*, février-mars 1955, n°40 (un exemplaire similaire)

Paris, Musée national d'Art moderne, *Germaine Richier*, octobre-décembre 1956, n°37 p.11, reproduit en noir et blanc pl.II (un exemplaire similaire)

Minneapolis, Walker Art Center, *Sculpture by Germaine Richier*, septembre-novembre 1958, n°8, reproduit (un exemplaire similaire)

Boston, University School of Fine and Applied Arts, *Sculpture by Germaine Richier*, janvier-février 1959, n°31

Antibes, Musée Picasso, *Germaine Richier*, juillet-septembre 1959, n°17 (un exemplaire similaire)

Humblebaeck, Louisiana Museum of Modern Art, *Germaine Richier*, août 1988-septembre 1988, n°22 p.33

et reproduit en couleur p. 34 (un exemplaire similaire)

Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine Richier, Rétrospective*, avril-juin 1996, n°51 p.114, reproduit en couleur p. 115 (un exemplaire similaire)

Berlin, Akademie der Künste, *Germaine Richier*, septembre-novembre 1997, n°22, reproduit en noir et blanc p.107 (un exemplaire similaire)

Bibliographie:

R. de Solier, «Germaine Richier», in *Les Cahiers d'art*, Paris, juin 1953, n°28, p. 123-129 (un exemplaire similaire)

H. H. Arnason, préface du catalogue de l'exposition *Sculpture by Germaine Richier*, Minneapolis, Walker Center, septembre-novembre 1958 (un exemplaire similaire)

R. Barotte, *Le Journal des arts: «Germaine Richier... a mêlé la réalité à l'imaginaire»*, Paris presse, *L'Intransigeant*, Paris, 4 août 1959, p. 6E (un exemplaire similaire)

J. Cassou, *Richier*, éd. du Temps, coll. «Sculpteurs modernes», Paris, 1961 (un exemplaire similaire)

Germaine Richier - La Magicienne, catalogue d'exposition, Musée Picasso, Antibes, Museum Beelden aan Zee, Scheveningen, octobre 2019 - juin 2020, reproduit en noir et blanc p.96 (un exemplaire similaire)

**Bronze with brown black patina and shades of dark blue; signed and numbered under the left ear, foundry mark on the back
10 1/4 in.**

15 000 - 20 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Buste n° 2 (le fils Coutin) – 1927-1928

Bronze à patine sombre nuancée bleu vert
 Signé et numéroté sur la gauche du cou
 «G.Richier/5/8», cachet rond du fondeur
 à l'arrière «SUSSE/FP»,
 Hauteur: 32,50 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Bibliographie:

Catalogue d'exposition, *Richier, Peggy
 Guggenheim Collection*, Venise, octobre
 2006 - février 2007, reproduit en noir
 et blanc p.130 (un autre exemplaire)

Germaine Richier a remporté le prix
 Blumenthal en 1936 avec ce buste.

*Bronze with dark patina with blue
 green shades; signed and numbered
 on the left side of the neck,
 foundry mark on the back
 Height: 12 3/4 in.*

20 000 - 30 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Buste de Françoise Cachin – 1950

Bronze à patine brune
 Signé, numéroté en bas de la chevelure
 au dos «G Richier 4/8», marque du fondeur
 en bas de la chevelure au dos L.THINOT/
 fondeur/.PARIS»
 Socle en bois
 Hauteur: 32,50 cm

Provenance:
 Famille de l'artiste

Exposition:
 Paris, Musée Bourdelle, *L'histoire du
 buste au XX^e siècle autour de Bourdelle
 et depuis ses élèves*, n°139
 (un exemplaire similaire)
 Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine
 Richier, Rétrospective*, avril-juin
 1996, n°38, reproduit en couleur p. 93
 (un exemplaire similaire)

*Bronze with brown patina; signed,
 numbered at the bottom of the hair on the
 back, foundry mark at the bottom of the
 hair on the back; wooden base
 Height: 12 3/4 in.*

10 000 - 15 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Petit bronze n°3 – 1956

Bronze à patine brune
Signé et numéroté sur la terrasse
«G.Richier 2/8», marque du fondeur sur
la tranche de la terrasse «Susse Fondeur
Paris»
Hauteur: 16,50 cm

Provenance:
Famille de l'artiste

Expositions:
Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine
Richier, Rétrospective*, avril-juin
1996, n°102, reproduit en couleur p.175
(un exemplaire similaire)

*Bronze with brown patina;
signed and numbered on the base,
foundry mark on the edge of the base
Height: 6 1/2 in.*

6 000 - 8 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Femme-coq n°3 ou Gabrielle – 1954

Bronze à patine brune

Signé et numéroté sur la terrasse
«G.Richier 7/8», marque du fondeur
sur la tranche arrière de la terrasse
«Susse Fondeur Paris»
Hauteur: 19 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Bâle, Kunsthalle, *Germaine Richier*,
*Bissière, H. R. Schiess, Vieira da
Silva, Raoul Ubac*, juin-juillet 1954
(un exemplaire similaire)

Paris, Musée national d'Art moderne,
Germaine Richier, octobre-décembre
1956, n°52, référencé p. 12, reproduit
en noir et blanc, pl.X (un exemplaire
similaire)

Minneapolis, Walker Art Center,
Sculpture by Germaine Richier,
septembre-septembre 1958, n°20
Zurich, Kunsthhaus, *Germaine Richier*,
juin-juillet 1963, n°70 (un exemplaire
similaire)

Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*,
juillet-septembre 1964 (un exemplaire
similaire)

Saint Paul, Fondation Maeght, *Germaine
Richier, Rétrospective*, avril-juin
1996, n°73, reproduit en couleur p. 150
(un exemplaire similaire)

Bibliographie:

A. Chastel, «Au musée d'Art moderne:
«Germaine Richier: la puissance
et le malaise»», in *Le Monde*, Paris,
13 octobre 1956 (un exemplaire
similaire)

G. Limbour, «La vie des arts: «Le
pouce de Germaine Richier»», in *France
Observateur*, Paris, 1^{er} novembre 1956
(un exemplaire similaire)

M. Conil-Lacoste, «Chroniques: «Germaine
Richier ou la confusion des règnes»», in
Cahiers du Sud, Marseille, février 1957,
p. 307-311 (un exemplaire similaire)

J. Cassou, *Richier, collection
«Sculpteurs modernes»*, Éditions du
Temps, Paris, 1961 (un exemplaire
similaire)

M. Conil-Lacoste, «Richier», in *Nouveau
dictionnaire de la sculpture moderne*,
Editions Fernand Hazan, Paris, 1970,
p. 262-264 (un exemplaire similaire)

**Bronze with brown patina;
signed and numbered on the base, foundry
mark on the back edge of the base
Height: 7 1/2 in.**

12 000 - 15 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Petit bronze n°7 – 1955

Bronze à patine brune et nuances
bleu nuit

Signé et numéroté sur la terrasse
«G.Richier 2/8», marque du fondeur
sur la tranche de la terrasse «L.THINOT.

FDr PARIS»
Hauteur: 24 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

*Bronze with brown patina and shades
of dark blue; signed and numbered
on the base, foundry mark on the edge of
the base*

Height: 9 1/2 in.

10 000 - 15 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Claire-voie n°1 – 1956

Bronze à patine brune
 Signé sur la terrasse «G. Richier»,
 marque du fondeur sur la terrasse
 «Susse Fd Paris»
 Hauteur: 28,80 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Zurich, Kunsthaus, *Germaine Richier*,
 juin-juillet 1963 (un exemplaire
 simialire)

Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*,
 juillet-septembre 1964 (un exemplaire
 similaire)

Saint Paul, Fondation Maeght, *Germaine
 Richier, Rétrospective*, avril-juin
 1996, n°92, reproduit en couleur p. 153
 (un exemplaire similaire)

Berlin, Akademie der Künste, *Germaine
 Richier*, septembre-novembre 1997,
 n°108, reproduit en noir et blanc p.127
 (un exemplaire similaire)

*Bronze with brown patina; signed on the
 base, foundry mark on the base
 Height: 11 3/8 in.*

10 000 - 15 000 €



Germaine RICHIER

1902-1959

Loretto – 1934

Bronze à patine brun foncé
 Signé et numéroté G.Richier 2/6,
 marque du fondeur «Susse Fondeur Paris»
 Modèle créé en 1934, cet exemplaire
 fondu après 1959
 Hauteur: 159,50 cm

Provenance:

Famille de l'artiste

Expositions:

Paris, Musée du Jeu de Paume, *Les femmes artistes d'Europe exposent*, février 1937, n°130 (un exemplaire similaire)
 Venise, Peggy Guggenheim Collection, *Germaine Richier*, octobre 2006 - février 2007, reproduit p. 50-51 (un exemplaire similaire)
 Saint-Paul, Fondation Maeght, *Germaine Richier, Rétrospective*, avril-juin 1996, n°2 p. 24, reproduit en couleur p. 25 (un exemplaire similaire)
 Berne, Kunstmuseum, *Germaine Richier: retrospektive*, novembre 2013 - avril 2014, n°10 p. 177, reproduit en noir et blanc p. 69, reproduit en couleur p.66 (un exemplaire similaire)
 Genève, Galerie Jacques de la Béraudière, *Germaine Richier, Rétrospective*, novembre 2014 - février 2015, reproduit en couleur p. 24 (un exemplaire similaire)

Bibliographie:

G. Poulain, «Expositions: «Germaine Richier, sculpteur digne de ce titre»», in *Comoedia*, Paris, 5 mai 1936, p. 3 (un exemplaire similaire)
 «À Paris: «Germaine Richier»», in *Beaux-arts*, Paris, 8 mai 1936, p. 6 (un exemplaire similaire)
 G. Poulain, «Beaux-Arts: «Pour la première fois une femme, Mme Germaine Richier reçoit le Prix Blumenthal de sculpture»», in *Comoedia*, Paris, 28 juin 1936, p. 3 (un exemplaire similaire)
 A. Mantaigne, «Lettres, théâtres, arts - Sculpteurs nouveaux: «Germaine Richier»», in *Le Mois*, Paris, mai 1937, 7e année, n°77, p. 170-173 (un exemplaire similaire)
 J. L., «Les expositions: «Le XXX^e Groupe»», in *Beaux-arts*, Paris, 6 mai 1938 (un exemplaire similaire)
 P. Francastel, «La nouvelle sculpture, Richier Germaine», in *Les Sculpteurs célèbres*, Lucien Mazenod, Paris, 1954, p.316-320 et 339 (un exemplaire similaire)
 R. Barotte, «À la rencontre de Germaine Richier (1904-1959), le sculpteur qui va... au-delà de», in *Vision sur les arts*, Béziers, novembre 1978 (un exemplaire similaire)

*Bronze with dark brown patina;
 signed and numbered, foundry mark
 Height: 62 3/4 in.*

180 000 - 250 000 €







39

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (homme nu debout)

Crayon sur papier

Signé des initiales en bas à droite

«G.R.»

33,90 × 23 cm

Au verso

Esquisse

Crayon

Annoté «259d»

Provenance:

Famille de l'artiste

Pencil on paper; signed with the initials lower right; on the reverse, pencil, annotated 13 3/8 × 9 in.

1 500 - 2 000 €

40

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (Étude pour la mante)

Fusain sur papier

32,50 × 24,90 cm

Au verso

Étude de portrait d'homme de profil

Crayon

Annoté «242d»

Provenance:

Famille de l'artiste

Charcoal on paper; on the reverse, pencil, annotated 12 3/4 × 9 3/4 in.

2 000 - 3 000 €





41

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (Étude de tête)

Fusain sur papier de carnet de croquet
36,50 × 27 cm

Au verso

Esquisse

Crayon
Annoté «148d»

Provenance:
Famille de l'artiste

*Pencil on paper; on the reverse,
pencil, annotated*
14 ³/₈ × 10 ⁵/₈ in.

2 000 - 3 000 €

42

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (Jeune homme nu debout,
mains sur la tête) – 1934

Crayon sur papier
Daté en bas à gauche «Juin 34»
45,10 × 28,10 cm

Au verso
Étude d'homme assis

Crayon
Annoté «020d»

Provenance:
Famille de l'artiste

Ce dessin est à rapprocher du Loretto I,
réalisé la même année.

*Pencil on paper; dated lower left;
on the reverse, pencil, annotated
17 3/4 × 11 in.*

2 000 - 3 000 €



43

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (Portrait d'homme)

Fusain sur papier
Annoté au dos «261d»
50,20 × 32,40 cm

Provenance:
Famille de l'artiste

*Charcoal on paper;
annotated on the reverse
19 3/4 × 12 3/4 in.*

2 000 - 3 000 €

44

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (Jeune homme nu debout de face)

Fusain sur papier
Annoté au verso «254d»
50 × 32,50 cm

Provenance:
Famille de l'artiste

*Charcoal on paper;
annotated on the reverse
19 3/4 × 12 3/4 in.*

2 000 - 3 000 €



45

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (Deux études de nus, nu debout de face, nu assis tourné vers la droite)

Crayon sur papier
Annoté «256d»
35,70 × 41,50 cm

Au verso

Deux études de femmes aux bottes

Crayon

Provenance:
Famille de l'artiste

*Pencil on paper; annotated lower right;
on the reverse, pencil
14 × 16 3/8 in.*

2 000 - 3 000 €

46

Germaine RICHIER

1902-1959

Autoportrait – 1948-1949

Eau-forte en noir
Publiée en 1961 à 100 exemplaires
Feuille: 33,50 × 29 cm
Cuivre: 25 × 20 cm

Provenance:
Famille de l'artiste

Etching in black
Sheet: 13 1/4 × 11 3/8 in.
Composition: 9 7/8 × 7 7/8 in.

300 - 500 €



47

Germaine RICHIER

1902-1959

Sans titre (Nu debout)

Aquatinte
Épreuve d'essai, annoté au dos «214g»
34,3 × 27 cm (le cuivre)

Provenance:
Famille de l'artiste

Aquatint
13 1/2 × 10 5/8 in. (composition)

300 - 500 €

48

Germaine RICHIER

1902-1959

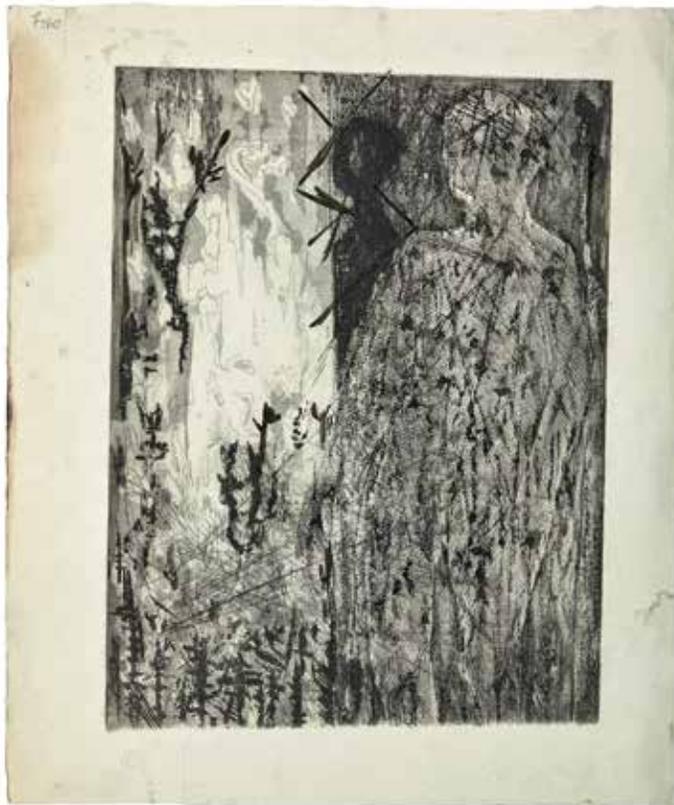
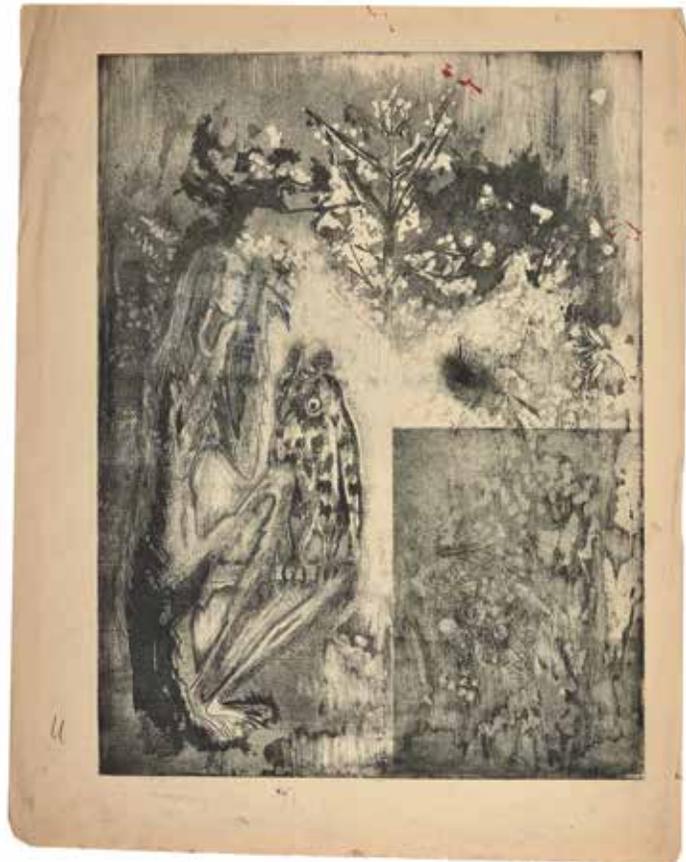
Sans titre (grenouille) – circa 1955

Eau-forte et aquatinte sur papier
avec reprises à la mine de plomb
Épreuve d'essai, annoté au dos «145g»
38 × 29 cm (le cuivre)

Provenance:
Famille de l'artiste

*Etching and aquatint with pencil
Highlights; annotated on the reverse
15 × 11 3/8 in. (composition)*

300 - 500 €



49

Germaine RICHIER

1902-1959

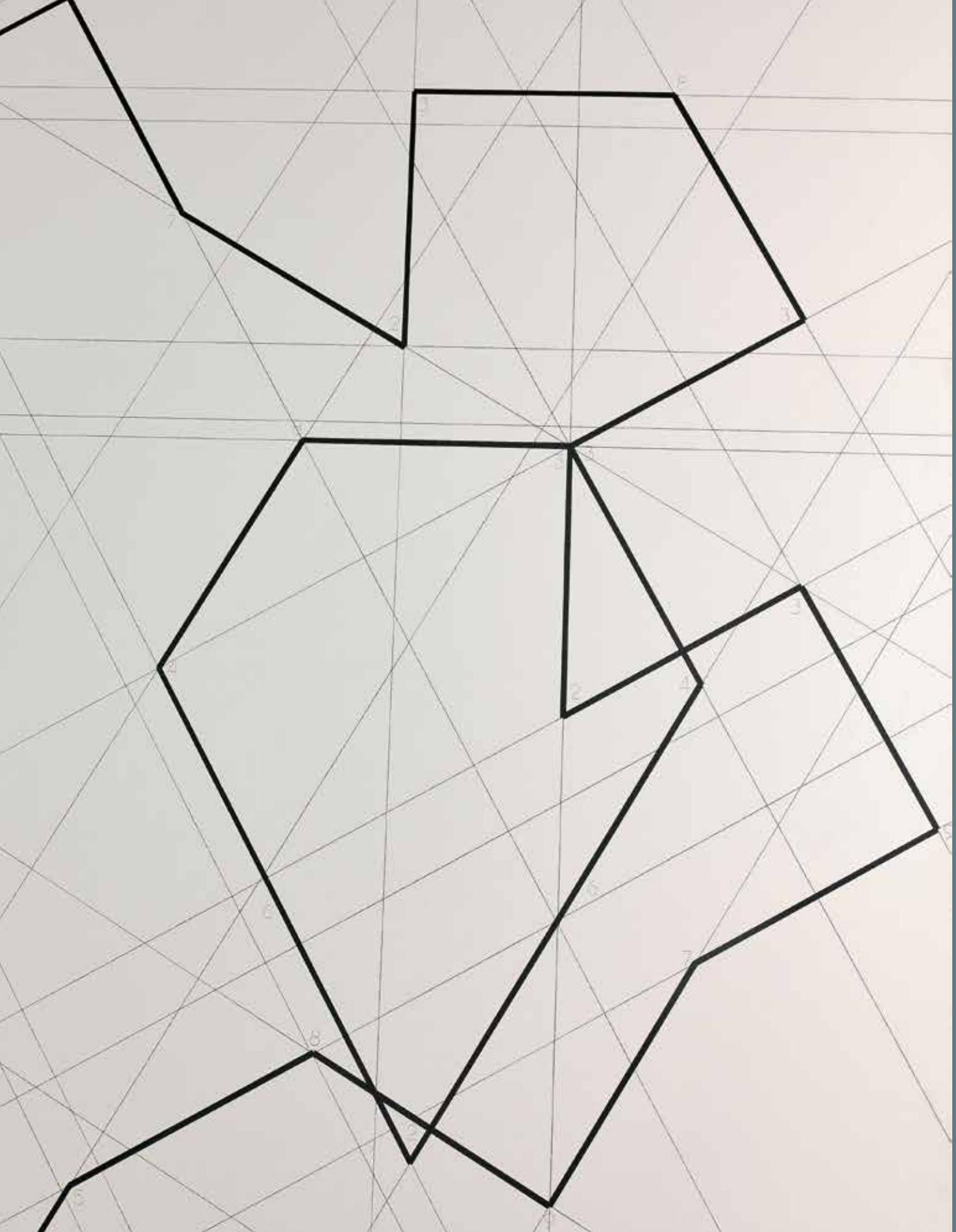
L'Ouragane – 1955

Eau-forte et aquatinte sur papier
Épreuve d'essai double face,
annoté «096g»
38 × 29 cm (le cuivre)

Provenance:
Famille de l'artiste

*Etching and aquatint; annotated
15 × 11 3/8 in. (composition)*

300 - 500 €



lot n°66, François Morellet, π piquant n°5 - $1 = 30^\circ - 49$ décimales, 1998
(détail) p.182

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Lots 50 à 71

François-Xavier LALANNE

1927-2008

Merle – 2000

Bronze à patine noire
 Monogrammé, estampillé, daté et numéroté
 en-dessous «FXL, Lalanne, 6/8 B, 2000»
 17 × 18 × 8 cm

Provenance:

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

Expositions:

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Les
 Lalanne*, mars-juillet 2010, reproduit
 en couleur p. 114 (un exemplaire
 similaire avec une date différente - vue
 d'ensemble)

Bibliographie:

P. Kasmin, *Claude & François-Xavier
 Lalanne*, Éditions Skira Rizzoli,
 New York, 2012, reproduit en couleur
 (un exemplaire similaire avec une date
 différente) (non paginé)

*Bronze with black patina;
 signed with the monogram,
 stamped, dated and numbered underneath;
 6 3/4 × 7 1/8 × 3 1/8 in.*

30 000 - 50 000 €







François-Xavier Lanne, *Le merle*, 2003 D.R.

Fr

Merle de François-Xavier Lanne est une sculpture en bronze réalisée en 2000. Elle déploie la virtuosité du sculpteur qui s'illustre dans l'art animalier pour en devenir un des représentants les plus encensés. Ici le merle, légèrement penché vers l'avant, la queue relevée, est décrit dans une attitude d'écoute et d'observation. Aux aguets, il semble prêt à s'envoler au moindre danger, traduisant l'esprit vif et fantaisiste de son créateur. La patine lisse et sans aucune aspérité du bronze, choisie par l'artiste français, évoque le dialogue avec son contemporain Constantin Brancusi qui occupe, dans les années 1950, un atelier mitoyen de celui de Lanne au 11 impasse Ronsin.

Réalisée plus tardivement, la sculpture présentée ici démontre le goût prononcé de Lanne pour le dessin qui s'insère sur les ailes de l'oiseau ponctuées de fins traits horizontaux figurant le squelette et attirant l'attention sur la partie du corps concentrant l'imaginaire. Le choix du merle n'est pas non plus anodin à cet égard. L'animal brasse de multiples symboliques, notamment celle du renouveau et de la renaissance pour la culture égyptienne dans laquelle Lanne puise avec passion.

Pure célébration de la nature et sa joie de vivre, *Merle* est dénué d'aspect fonctionnel chantant simplement et fidèlement la mélodie de la paix intérieure qu'elle procure.

En

Merle by François-Xavier Lanne is a bronze sculpture made in 2000. It fully displays the skill of the sculptor who was well known for his work on animals and went on to be one of the most acclaimed in his genre. Here, the blackbird, leaning forward slightly, its tail raised, is portrayed as though listening and observing. On the lookout, it seems ready to fly off at the slightest sign of danger, conveying the keen and fanciful mind of its creator. The smooth, slick patina of the bronze chosen by the French artist brings to mind the dialogue with his contemporary Constantin Brancusi who, in the 1950s, had the studio next to Lanne's at 11 impasse Ronsin.

Made later on, the sculpture presented here shows Lanne's pronounced taste for drawing, visible on the wings of the bird, which are punctuated with fine horizontal lines representing its skeleton and drawing attention to the part of the body that the imagination focuses on. In that respect, his choice of the blackbird was not insignificant. The animal has many symbolic meanings, in particular that of revival and rebirth in Egyptian culture from which Lanne passionately drew inspiration.

A pure celebration of nature and its zest for life, *Merle* has no functional aspect whatsoever. It simply and faithfully sings the song of the inner peace it procures.



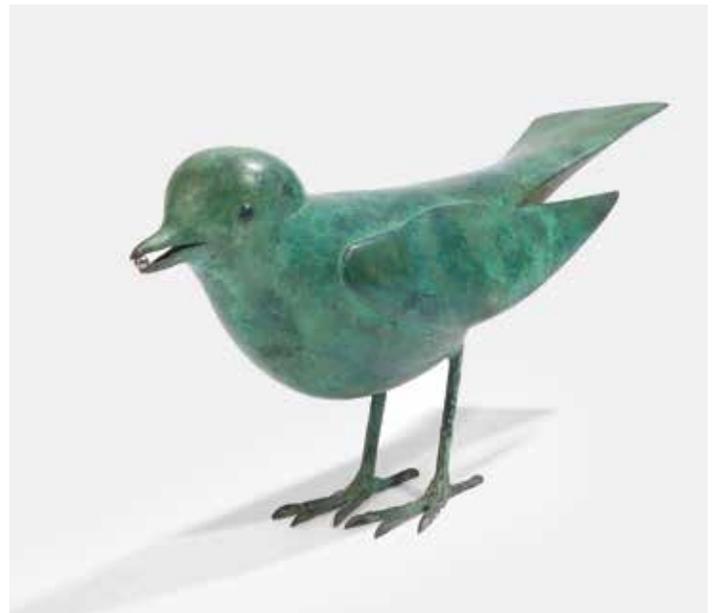
François-Xavier Lalanne, *L'oiseau de Daum*, 1978 D.R.



François-Xavier Lalanne, *Oiseau de jardin III*, 2004 D.R.



François-Xavier Lalanne, *Rocking-chair, L'Oiseau à bascule*, 1974 D.R.



François-Xavier Lalanne, *Oiseau bleu*, 1972 D.R.

Friedensreich HUNDERTWASSER

1928-2000

**Gepflügter acker am rundhang
im regen (Champ labouré sur la pente
arrondie sous la pluie) – 1949-50**

Aquarelle et fusain
sur papier jaune brun
Signé et daté en haut à gauche
«Hundertwasser, 1950»
59,50 × 51 cm

Provenance:

Don de l'artiste à René Brô
À l'actuel propriétaire par descendance

Expositions:

Hanovre, Kestner-Gesellschaft,
Hundertwasser, mars-mai 1964,
reproduit p. 100
Vienne, Albertina, *Stowasser 1943 bis
Hundertwasser 1974*, mai-juin 1974,
reproduit p. 207
Berlin, Neue Berliner Galerie,
Hundertwasser, août-septembre 1981,
reproduit p. 26
Exposition itinérante: Helsinki,
Helsingin Kaupungin Taidemuseo,
octobre-novembre 1981; Bucarest, Sala
Dalles, décembre 1981-janvier 1982;
Sofia, Schipka Gallery, février-mars
1982
Londres, Barbican Art Gallery,
Hundertwasser, avril-juin 1983;
Exposition itinérante: York, City Art
Gallery, juillet-août 1983
Brno, Dum Umení, *Hundertwasser*,
octobre-novembre 1986
Exposition itinérante: Prague, Národní
Galerie, décembre 1986-janvier 1987;
Karlovy Vary, Galerie Umení, janvier-
février 1987; Bratislava, Slovenska
Narodna Galeria, février-mars 1987;
Salzburg, Rupertinum, avril-mai 1987
Tokyo, Tokyo Metropolitan Teien Art
Museum, *Hundertwasser*, mai-juillet
1989, reproduit sous le n°1
Exposition itinérante: Fukushima, Iwaki
City Art Museum, juillet-août 1989;
Okayama, Ohara Museum of Art,
septembre-octobre 1989
Vienne, KunstHausWien, *Hundertwasser*,
avril 1991-décembre 2000

Bibliographie:

H. Rand, *Hundertwasser - Der Maler*,
Éditions F. Bruckmann, Munich, 1986,
reproduit en couleur sous le n°19,
p. 164
H. Rand, *Hundertwasser*, Éditions
Taschen, Cologne, 1991, reproduit
en couleur p. 38
H. Rand, *Hundertwasser*, Éditions
Taschen, Cologne, 1993, reproduit
en couleur p. 32
Calendrier Hundertwasser, Éditions
Bohrer & Wörner Zug, Suisse, 1995,
reproduit en couleur (mois de novembre)
Agenda Hundertwasser, Éditions Bohrer
& Wörner Zug, Suisse, 1995, reproduit
en couleur
A. C. Fürst, *Hundertwasser 1928-2000*,
Catalogue Raisonné, Volume II, Éditions
Taschen, Cologne, 2002, reproduit
en couleur pp. 174-176
H. Rand, *Hundertwasser*, Éditions
Taschen, Cologne, 2003, reproduit
en couleur p. 32
Calendrier Hundertwasser, Éditions
Taschen, Cologne, 2004, reproduit
en couleur
Site web de la Fondation Hundertwasser,
reproduit en couleur sous
https://www.hundertwasser.com/en/early-works/75_jw273_gepfluegter_acker_am_rundhang_im_regen_1041

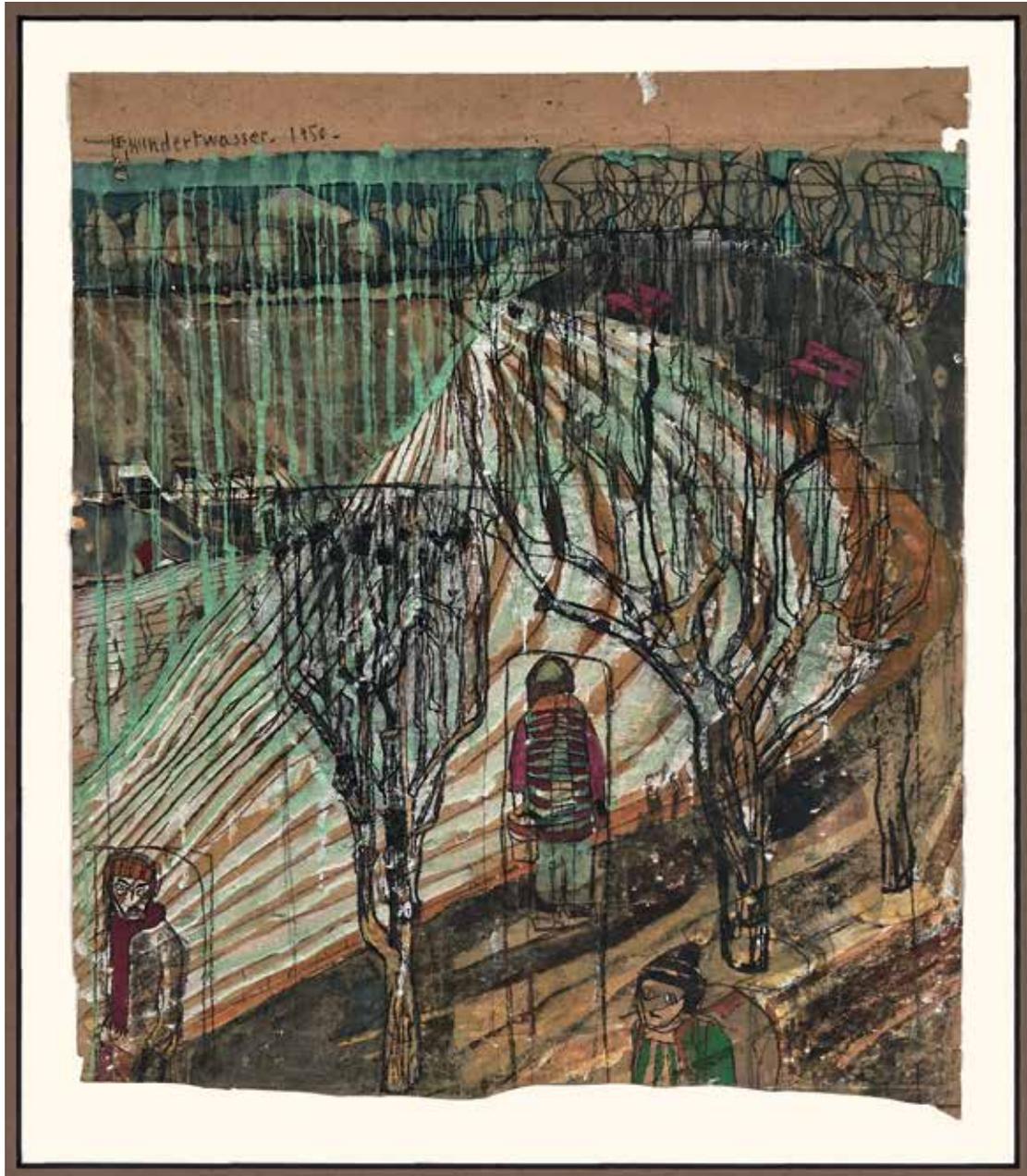
Cette œuvre a été réalisée
en octobre-novembre 1949, rue Gabrielle
à Charenton-sur-Seine.

Composition en souvenir de Hohegg,
Grimmenstein, Basse-Autriche.

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives Hundertwasser
sous le n°JW 273/KK 75.

**Watercolour and charcoal on yellowish-
brown paper; signed and dated upper left;
23 1/2 × 20 in.**

60 000 - 80 000 €



Friedensreich HUNDERTWASSER

1928 - 2000

Gepflügter acker am rundhang
im regen (Champ labouré sur la pente
arrondie sous la pluie) – 1949-50



Hundertwasser et René Brô devant «Pays des hommes, oiseaux et navires», 1950 (dessin de Brô et couleur d'Hundertwasser) @ Amis de René Brô, 2012 D.R.

Fr

«La ligne droite est athée et immorale» déclare le peintre autrichien Friedensreich Hundertwasser. L'œuvre présentée ici, intitulée *Gepflügter acker am rundhang im regen*, illustre parfaitement le propos de l'artiste. En effet, le paysage décrit se contemple par le truchement de lignes courbes sans rapport avec la perspective de la réalité choisie. Ainsi, plusieurs lignes de fuite émergent du coin inférieur gauche de la toile pour s'élaner vers le centre.

L'originalité de cette aquarelle tient précisément dans ces sillages non géométriques, donnant dans une approche esthétique généreuse, où les rouges et verts se répondent. L'œuvre est réalisée sur un papier jaune foncé qui nourrit le chromatisme de la toile.

L'œuvre est un don de l'artiste à René Brô (1930-1986) avec qui il entretient des liens d'amitié mais

aussi artistiques puisque les deux peintres réalisent des fresques ensemble. *Gepflügter acker am rundhang im regen* s'inscrit donc dans cette histoire qui débute par leur rencontre au cours d'un voyage à pied en Italie en 1949. Dès lors, Friedensreich Hundertwasser et René Brô ne se quittent plus. Ils voyagent ensemble en Inde, en Nouvelle Zélande, à Tahiti, partagent des ateliers en France et en Italie et écrivent des textes sur leurs travaux respectifs.

Dans *Gepflügter acker am rundhang im regen*, deux personnages situés en lisière du papier semblent regarder le spectateur. Un troisième, de dos, contemple le paysage. Cette tripartition engage le spectateur en lui offrant plusieurs points de vue possibles.

En

“Straight lines are atheist and immoral” declared Austrian painter Friedensreich Hundertwasser. The work presented here, whose title is *Gepflügter Acker am Rundhang im Regen*, perfectly illustrates the artist's words. Indeed, the landscape portrayed is contemplated with its curvy lines that have nothing to do with the perspective of the chosen reality. Hence, several vanishing lines emerge from the lower left corner of the canvas and soar towards the centre.

The originality of this watercolour comes precisely from these non-geometric trails, resulting in a generous aesthetic approach, where the reds and greens complement each other. The work is on dark yellow paper that enhances the chromatic style.

The work was a gift from the artist to René Brô (1930-1986) with whom he had friendly but also artistic ties as the two painters worked on frescoes together. *Gepflügter Acker am Rundhang im Regen* has its place in this story that started when they met travelling through Italy on foot in 1949. From that moment onwards, Friedensreich Hundertwasser and René Brô became inseparable. They travelled together to India, New Zealand, and Tahiti, shared studios in France and Italy, and wrote texts on each other's works.

In *Gepflügter Acker am Rundhang im Regen*, two characters on the edge of the paper seem to look at the viewer. A third, seen from behind, contemplates the landscape. This three-way split involves the viewer by offering him different possible viewpoints.





Sam SZAFRAN

1934-2019

Lillette dans les feuillages – 2013

Aquarelle et encre sur papiers marouflés
sur toile agrafée sur carton
Signé et dédié en bas au centre
«Szafran, Didier»
92 × 136 cm

Provenance:

Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné de l'Œuvre de
l'artiste, actuellement en préparation
par Madame Julia Drost.

*Watercolor and ink on paper laid down
on canvas stapled on cardboard;
signed and dedicated lower centre;
36 1/4 × 53 1/2 in.*

150 000 - 250 000 €



Sam SZAFRAN

1934 - 2019

Lillette dans les feuillages – 2013

Sam Szafran, sa femme Lillette et son chien Moutin, mai 1998 © Didier Gicquel D.R.

Fr

Alors que le musée de l'Orangerie à Paris lui dédie une exposition personnelle (visible jusqu'au 16 janvier 2023), le public se laisse transporter par la découverte des œuvres du peintre français Sam Szafran, trois ans après sa disparition.

Né de parents émigrés juifs polonais, Sam Szafran est secoué par une enfance agitée pendant laquelle il échappe aux rafles parisiennes de la Seconde Guerre Mondiale, en y perdant son père et une grande partie de sa famille. Il quitte la France pour l'Australie avec sa mère et sa sœur en 1947 pour revenir en France en 1951. Ces traumatismes familiaux et ce contexte difficile ne permettent pas au jeune artiste de suivre une formation académique et il développe son talent seul. Autodidacte, il réussit à rejoindre l'Académie de la Grande-Chaumière à Paris deux ans après son arrivée à Paris.

L'œuvre présentée ici, *Lillette dans les feuillages*, est réalisée en 2013 à l'aquarelle, encre et pastel sur papier. L'artiste expérimente ces techniques depuis 1960 sans jamais les délaissier, elles deviennent sa signature. La quantité infinie de détails présents dans les feuillages et le vêtement du personnage laisse appréhender la dextérité du peintre qui, faisant le choix de l'aquarelle, s'abroge tout droit à l'erreur.

Lillette dans les feuillages aborde un de ses trois thèmes de prédilection (ateliers, escaliers et feuillages). Lillette, l'épouse de Sam, est assise sur une chaise à l'extrémité gauche du tableau. De profil, elle dirige un regard doux et posé vers le spectateur. Portant des chaussures vertes et une tunique des mêmes tons aux motifs variés et répétitifs, elle se fond aux feuillages qui envahissent l'espace de l'œuvre, déconstruisant la perspective. Telle une jungle foisonnante, les feuillages sont

En

The public is carried away by the discovery of the works of French painter Sam Szafran, three years after his death, at the solo exhibition dedicated to him (visible until 16 January 2023) at the Musée de l'Orangerie in Paris.

Sam Szafran, whose parents were Polish immigrants, was deeply shaken by his troubled childhood during which he managed to escape the WWII roundups of Jews in Paris that his father and a large part of his family did not. He left France for Australia with his mother and sister in 1947 and returned to France in 1951. This family trauma and challenging context didn't allow the young artist to follow academic training, so he developed his talent alone. Self-taught, he managed to join the Académie de la Grande-Chaumière in Paris two years after his return to Paris.

The work presented here, *Lillette dans les Feuillages*, was made in 2013 using watercolour, ink and pastel on paper.

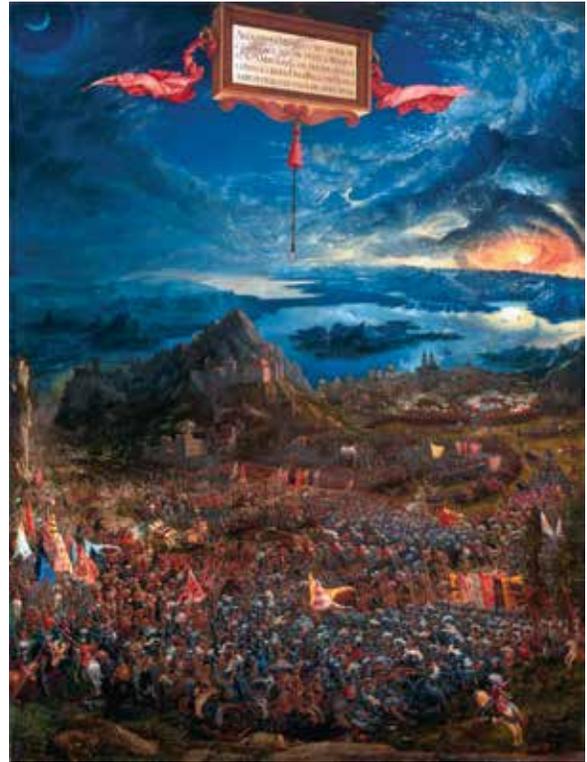
The artist had been experimenting with these techniques since 1960 without ever abandoning them, and they became his signature. The infinite quantity of details in the leaves and the character's clothing allows us to grasp the dexterity of the painter who, in choosing watercolour, repealed any right to make mistakes.

Lillette dans les Feuillages deals with one of his three favourite themes (studios, stairways and leaves). Lillette, Sam's wife, is seated on a chair to the far left of the work. Seen from the side, she casts a gentle, composed eye on the viewer. She wears green shoes and a tunic in the same hues with varied and repetitive motifs, mingling into the leaves that spread throughout the work,





Lillette dans les feuillages – 2013



Albrecht Altdorfer, *La Bataille d'Alexandre*, 1529
© Pinacothèque, Munich

Fr

superposés par transfert arborant des verts plus ou moins foncés. Un maigre espace blanc s'appréhende en marge dans la partie inférieure du tableau, laissant deviner par transparence, les nervures et réseaux filandreux des feuilles.

La passion de Szafran pour la végétation naît lors de la découverte d'un philodendron dans l'atelier parisien de Zao Wou-Ki en 1976. Les feuilles fines, nombreuses et touffues laissant des trous entre leurs canaux inspirent les univers saturés de l'artiste qui dessine obsessionnellement dans les jardins d'hiver de son galeriste Claude Bernard.

Un tel vertige est lui-même expérimenté par l'artiste lorsqu'il découvre le tableau de *La Bataille d'Alexandre* réalisé par Albrecht Altdorfer en 1529 et figurant dans les collections de la Vieille

Pinacothèque de Munich. En effet, tout comme la végétation de *Lillette dans les feuillages*, les soldats de *La Bataille d'Alexandre* forment une masse faussant la perspective et offrant à la vision l'illusion de ne jamais parvenir à son terme. Cet agrégat de soldats et leurs montures se fond complètement au décor, laissant la place pour faire apparaître, comme une ponctuation, le ciel ou le mont de la bataille d'Issos, tout comme Lillette ou la marge blanche dans le tableau de Sam Szafran.

« J'ai voulu régler mes comptes, au fusain, au pastel comme à l'aquarelle, avec la perspective: jamais de répétition, des angles éclatés dans une lumière étalée ou une lueur nocturne, un rapport extrême de distanciation avec l'œil », explique l'artiste qui nous plonge, avec *Lillette dans les feuillages*, dans l'émerveillement d'un espace revisité.

En

deconstructing any perspective. Like an abundant jungle, the leaves overlap in darker or lighter shades of green. A narrow white space in the lower part of the work exposes the leaf veins and their threadlike networks.

Szafran's passion for foliage was born when he discovered a philodendron in Zao Wou-Ki's Paris studio in 1976. The fine, numerous, dense split leaves inspired the impenetrable environments that the artist would draw obsessively in the winter gardens of his dealer and gallery owner Claude Bernard.

The artist himself experienced this feeling of vertigo when he discovered the work *La Bataille d'Alexandre*, painted by Albrecht Altdorfer in 1529, held among the collections of the Alte Pinakothek in Munich. Effectively, like the foliage

of *Lillette dans les Feuillages*, the soldiers in *La Bataille d'Alexandre* form a mass that distorts perspective and gives an illusion of never quite reaching its vanishing point. This mass of soldiers and their mounts merge into their surroundings, leaving room for the sky or mountain from the Battle of Issos to appear, like punctuation, like Lillette or the white margin in Sam Szafran's work.

"I wanted to settle my score with perspective using charcoal, pastel, and watercolour: never any repetition, angles that burst outwards in dispersed light, or a nocturnal glow, an extreme visual distance", explained the artist who, with *Lillette dans les Feuillages*, takes us on a journey deep into the wonder of a revisited space.

Gérard GAROUSTE

Né en 1946

Nature morte au vase bleu – 1984

Huile sur toile

Signée et annotée en bas à droite

«E12 T37 G Garouste»

130 × 162 cm

Provenance:

Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert,

Paris

Vente, Amsterdam, Christie's,

31 octobre 2012, lot 210

Collection particulière, France

Bibliographie:*Gérard Garouste, Eighty - Les peintres**en France dans les années 80*, N°8,

juin-juillet 1985, reproduit en couleur

sous le n°1, p. 56

*Oil on canvas;**signed and inscribed lower right;**51 1/8 × 63 3/4 in.*

70 000 - 90 000 €



Gérard GAROUSTE

Né en 1946

Nature morte au vase bleu – 1984

Gérard Garouste, *Le pendu, le vase et le miroir*, 1985 D.R.

Fr

Alors que l'exposition de Gérard Garouste au Centre Pompidou dévoile près de cent vingt tableaux de celui que la presse encense comme « l'un des plus importants peintres contemporains français », une œuvre faisant partie de l'exposition, est souvent citée. Il s'agit du tableau *Le Pendu, le vase et le miroir*, datée de 1985 et conservée au Ludwig Múzeum de Budapest, qui met en scène, avec les glacis et empâtements que Garouste revisite avec courage et brio, un homme pendu, un grand vase bleu, un miroir et une nature morte.

Le tableau présenté ici s'inscrit dans la lignée de l'œuvre précédemment citée. Réalisé un an avant, en 1984, il figure également le vase bleu, la nature morte, la maison en fond. Le vase, vide, dépouillé de son contenu,

fait signe, comme dans toute œuvre de Garouste: il indique une nature morte à double titre. Complètement disproportionné, ce grand vase bleu occupe quasiment le tiers de la toile. Le choix du vase et l'importance qui lui est accordée n'est pas due au hasard. En effet, Garouste s'appuie très souvent sur des récits bibliques qu'il réinterprète suivant les principes d'une lecture moderne, dynamique et imagée. Le symbole du vase qui conserve la nourriture mais aussi la parole divine, ou celui du vase cassé représentant l'anéantissement d'un peuple, égrène les textes religieux. Il symbolise l'homme faisant le choix de transmettre la parole de Dieu à ses descendants, ou au contraire de ne pas le faire. Le vase accueille donc un chemin, celui du choix entre deux contraires, du ballonnement, thématique chère à

En

As the exhibition on Gérard Garouste at Centre Pompidou reveals almost hundred and twenty works by the man the press is praising as "one of the most significant French contemporary painters", a work that is part of the exhibition is often mentioned: *Le Pendu, le Vase et le Miroir*, dating from 1985 and held at the Ludwig Múzeum in Budapest. With the glacis and impasto that Garouste revisited with courage and brilliance, the work shows a hanged man, a large blue vase, a mirror, and a still life.

The work presented here is very similar to that work. Painted a year before, in 1984, it also shows the blue vase, the still life, and the house in the background. The vase, which is empty, stripped of its contents, is a sign,

as in each of Garouste's works. It is a dual indication of still life. This large blue vase, which is completely disproportionate, occupies practically a third of the canvas. The choice of the vase and the importance that it is given is not down to chance. Indeed, Garouste often drew on biblical stories that he reinterpreted on the basis of a modern, dynamic, and imaged reading. The symbol of the vase that preserves food and the divine word, or that of the broken vase that represents the annihilation of a people, is found throughout religious scriptures. It symbolises man making the choice of passing on God's words to his descendants, or on the contrary, choosing not to do so. Hence the vase welcomes a path, that of the choice between two

Garouste qui ponctue son travail de figures antagonistes. D'une part le Classique, incarnant la connaissance, la raison, l'ordre; de l'autre, l'Indien, personnifiant la folie, l'incontrôlable, l'excès. Ces deux personnages complémentaires ne forment qu'un, ne peuvent aller l'un sans l'autre. Après une lecture plus attentive de *Nature morte au vase bleu*, il est ainsi intéressant de souligner que deux vases sont en réalité présents dans la peinture de Garouste. Un autre vase, plus petit, de couleur terreuse, plus naturelle, est disposé à côté

du premier. Ces deux motifs accueillent probablement l'allégorie du Classique et de l'Indien. « Je conçois la peinture comme la mise en scène d'un mensonge: si je vous dis que je suis un menteur, est ce que je suis du côté de la vérité ou du mensonge? Dans l'art figuratif, il y a une ambiguïté fondamentale que l'on ne trouve pas dans l'art abstrait ». Vers quel vase se diriger? Lequel détient davantage de vérité? Le tableau adresse ce questionnement.

La maison, peinte en second plan se dresse à côté de deux protagonistes que l'on distingue

à peine. Une seconde maison, dont seul le toit est visible, se profile. La dualité incarnée se présente à nouveau et suggère l'idée de chemin, mentionnée plus haut. Dans *L'intranquille*, l'autobiographie de l'artiste, Garouste cite le Rabbin Nahman de Bratslav: « Ne demande jamais ton chemin à celui qui le connaît, tu risquerais de ne pas te perdre ». Réponse sans prétention, la citation pose les jalons d'une philosophie garoustienne offrant des clés de lecture du tableau présenté.

opposites, faltering, a theme of which Garouste, who punctuated his work with contradictory figures, was very fond. On the one hand, is the Classical element, embodying knowledge, reason and order, and on the other, the Indian element, embodying madness, the uncontrollable, and excess. These two complementary characters form a single entity. One cannot exist without the other. After a more attentive reading of *Nature Morte au Vase Bleu*, it is also interesting to realise that two vases are in fact present in Garouste's painting. Another vase, smaller, earthy in colour, and more organic, is placed next to the first. These two motifs probably represent the allegory of the Classical and the Indian. "I see painting as the representation of a lie. If I tell you that I am a liar, am I siding with truth or lies? In Figurative Art, there is a fundamental ambiguity that isn't found in Abstract Art". Which vase should one choose? Which contains more truth? The painting deals with these questions.

The house, painted in the background, stands alongside two protagonists whom we can barely make out. A second house, of which only the roof is visible, looms out from the background. This incarnation of duality is present again, and suggests the idea of a pathway as mentioned above. In *L'Intranquille*, the artist's autobiography, Garouste quotes Reb Nachman of Bratslav: "Never ask your pathway of he who knows you for you would risk not losing yourself". An unpretentious response, the quote prepares the ground for Garoustian philosophy and provides a key to interpreting the work presented.



Pierre ALECHINSKY

Né en 1927

La déraison du fort – 1978

Acrylique sur papier marouflé sur toile
Signé en bas à gauche «Alechinsky»,
contresignée, datée et titrée au dos
«Alechinsky, la déraison du fort, 1978»
100 × 154 cm

Provenance:

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

*Acrylic on paper laid down on canvas;
signed lower left, signed again, dated
and titled on the reverse
39 1/2 × 60 5/8 in.*

110 000 - 160 000 €



Pierre ALECHINSKY

Né en 1927

La déraison du fort – 1978



Henri Cartier-Bresson, Pierre Alechinsky dans son atelier à Bougival, 1972
© Henri Cartier-Bresson/Magnum

Fr

Entre expressionnisme et surréalisme, Pierre Alechinsky, membre fondateur du groupe Cobra, façonne une esthétique singulière qui lui attire une reconnaissance internationale dès 1960, alors qu'il représente la Belgique à la trentième Biennale de Venise.

L'œuvre sélectionnée ici s'intitule *La déraison du fort*. Réalisée en 1978, elle représente un personnage décomposé en plusieurs parties indépendantes. Ce « fort » et machiavélique protagoniste est notamment défini par ses mains disproportionnées captant l'attention du spectateur. Recourbées vers une forme circulaire bleue évoquant une boule de cristal, elles fomentent probablement un plan secret, abusant, avec « déraison » de leur position de supériorité. Les couleurs noire, rouge, blanche et bleue s'associent pour entrer en contraste et provoquer une

disruption visuelle importante. Le travail sur les marges, une des caractéristiques de l'artiste, reprend ces couleurs qui sont disposées en tresse.

Cette acrylique sur papier s'inscrit dans un contexte particulièrement faste pour Alechinsky qui reçoit, l'année précédant la réalisation du tableau, le Prix Andrew W. Mellon pour l'ensemble de son œuvre, accompagné d'une rétrospective au Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh aux États-Unis. Un an plus tard, se déroule la présentation au Cabinet d'art graphique du Musée National d'Art Moderne au Centre Pompidou de ses deux donations successives de dessins.

Imprévisible et anticonformiste, Alechinsky traduit sa personnalité dans sa peinture : « la spontanéité ne suffit pas, ni le désordre improvisé », affirme-t-il. *La déraison du fort* en est une preuve de plus.

En

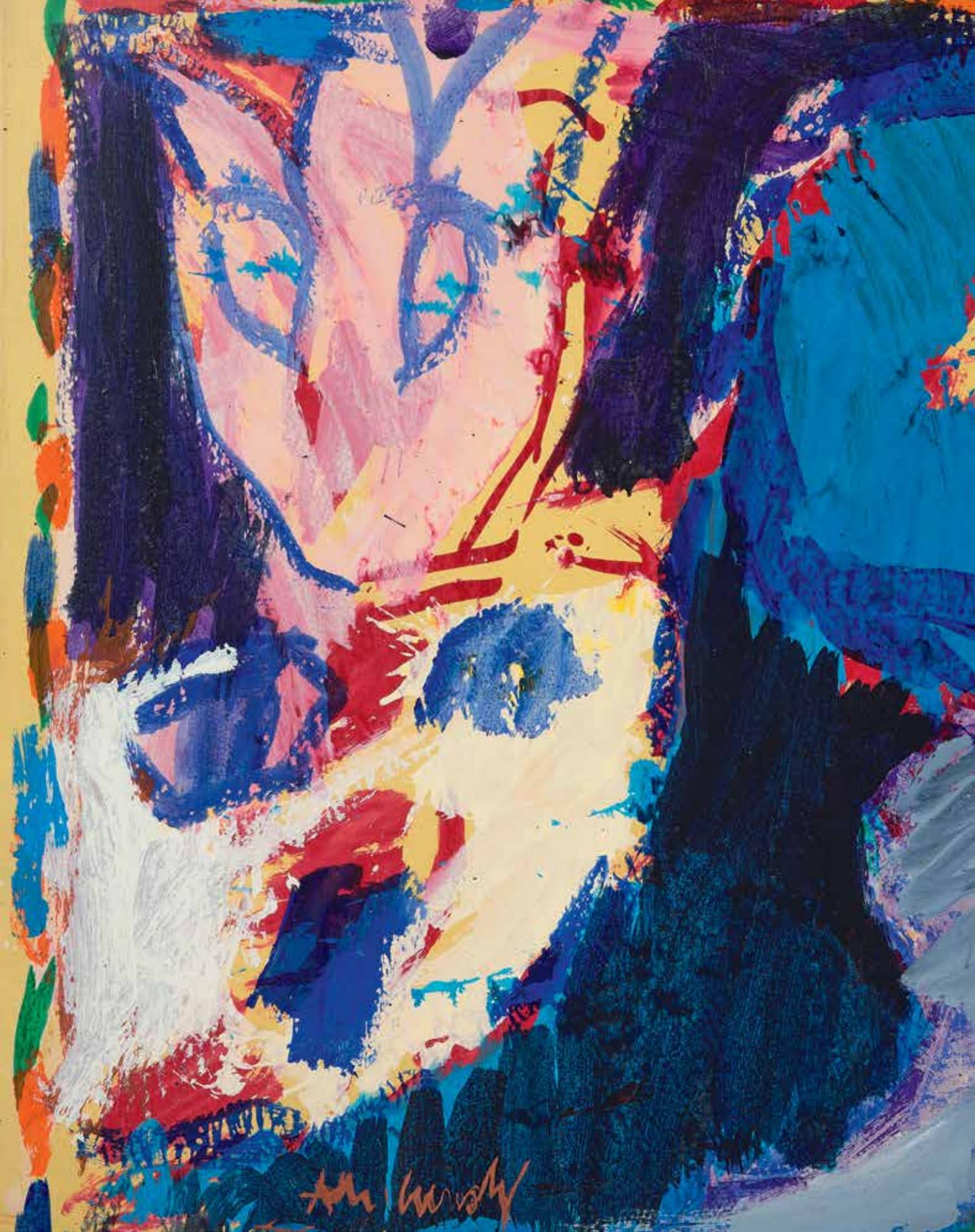
Midway between Expressionism and Surrealism, Pierre Alechinsky, a founding member of the Cobra group, fashioned unusual aesthetics that brought him international renown as of 1960, when he represented Belgium at the thirtieth Venice Biennale.

The work selected here is *La Déraison du Fort* (meaning “the foolishness of the strong”). Painted in 1978, it portrays a character broken down into several independent parts. This strong and Machiavellian protagonist is defined, in particular, by his disproportionate hands that catch the viewer's attention. Curved inwards towards a circular shape that calls to mind a crystal ball, they are probably plotting a secret plan, “foolishly” abusing their position of superiority. Black, red, white, and blue come together to create a contrast and cause significant

visual disruption. The work on the margins, which is one of the characteristics of the artist's work, uses these colours once again, arranging them to form a braid.

Alechinsky painted this acrylic on paper during a particularly fruitful period. The previous year, he had received the Andrew W. Mellon Prize for his artwork, and a retrospective of his works had been held at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, in the United States. One year later, two successive donations of his drawings were made to the Cabinet d'Art Graphique at the Centre Pompidou's Musée National d'Art Moderne.

Unpredictable and nonconformist, Alechinsky revealed his personality in his paintings: “spontaneity isn't enough, neither is improvised chaos”, he stated. *La Déraison du Fort* is further evidence of that.



CÉSAR

1921-1998

Sans titre – circa 1955

Fer soudé
Pièce unique
35 × 16,50 × 12 cm

Provenance:

Collection particulière, Belgique

Cette œuvre est enregistrée
dans les Archives de Madame Denyse
Durand-Ruel sous le n°7995.

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

Welded iron; unique piece;
13 3/4 × 6 1/2 × 4 3/4 in.

30 000 - 50 000 €

Fr

«Une sorte d'agressivité, de violence me soulevait. Je prenais la matière, je l'écrasais, je la pliais, je la tordais. Elle me résistait, je me débattais... Je la sentais, je la vivais. Je faisais ce que je voulais. Un poisson, par exemple, peut devenir un personnage s'il lui pousse brusquement des jambes comme *La Rascasse* ou *La Puce*. Celle-là, on dirait un homme accroupi... Ça peut devenir n'importe quoi, mais ce qui compte c'est que ce soit un César... C'est-à-dire que je voudrais que ce soit un César...»

César, *César par César*,
Pierre Cabanne, Édition Denoël,
Paris, 1971

En

"I was driven by a sort of aggressiveness or violence. I took the substance, crushed it, folded it, and twisted it. It resisted and I struggled... I could feel it, experience it. I made what I wanted with it. A fish, for example can become a character if he suddenly grows legs like *La Rascasse* or *La Puce*. That one looks like a man crouching... It can become anything but what counts is that it's made by César... Meaning that I would like it to be made by César..."

César, *César par César*,
Pierre Cabanne, Denoël Edition,
Paris, 1971



Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

Obélisque aux cœurs rouges – 1988

Résine polyester peinte
Signée et numérotée en-dessous
sur une plaque en métal «2/3,
Niki de Saint Phalle»
Édition de 3 exemplaires + 2 EA
Éditée par Haligon
144,50 × 45 × 43,50 cm

Provenance:

Galerie Guy Pieters, Saint-Paul-
de-Vence
Collection particulière, Pays-Bas
Vente, Paris, Christie's, 8 juin 2018,
lot 233
Acquis au cours de cette vente
par l'actuel propriétaire

Expositions:

Toulouse, Les Abattoirs - Musée Frac
Occitanie, *Niki de Saint Phalle. Les
années 1980 et 1990: l'art en liberté*,
octobre 2022-mars 2023, reproduit en
couleur p. 147 (un exemplaire similaire
en plâtre)

*Painted polyester resin;
signed and numbered underneath
on a metal plate; edited by Haligon;
56 7/8 × 17 3/4 × 17 1/8 in.*

40 000 - 60 000 €



Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

Obélisque aux cœurs rouges – 1988



Niki de Saint Phalle et sa *Trilogie des Obélisques*, 1992-93
© Laurent Condominas



Modèle en plâtre peint dans l'exposition *Niki de Saint Phalle Les années 1980 et 1990 - L'art en liberté*
© Les Abattoirs, Toulouse, 2022

Fr

«Pour moi, mes sculptures représentent le monde de la femme amplifié, la folie des grandeurs des femmes, la femme dans le monde d'aujourd'hui, la femme au pouvoir». Artiste autodidacte, Niki de Saint Phalle construit ses œuvres comme une plaidoirie sur la place de la femme et sa recherche d'indépendance au 20^e siècle.

L'Obélisque aux cœurs rouges éclaircit parfaitement ce leitmotiv. En faisant le choix esthétique de réinterpréter un symbole souvent assimilé à la puissance masculine – l'obélisque – l'artiste cherche à déséquilibrer l'ordre établi. Ici, le monolithe semble épouser les courbes d'une féminité incarnée et rappelle ainsi qu'hommes et femmes évoluent sur le même piédestal.

L'usage chromatique épuré ainsi que celui des formes couvrant le corps de l'obélisque est dédié à ce même message glorifiant une divinité féminine. L'enchevêtrement de lignes noires ondulant entre des cœurs d'intensité variable de rouge

évoque ainsi autant de racines nourrissant passion et amour, deux thématiques communément liées à un imaginaire efféminé.

Mais au-delà de la volonté de réaffirmer uniquement cette apologie féminine, l'obélisque devient le médium permettant de matérialiser et d'extérioriser ses traumatismes. La symbolique de l'araignée chez l'artiste rappelle la souffrance d'une enfant abusée et exhibée dans un milieu bourgeois marqué par une éducation étouffante. Placée proche du centre de la pièce, elle en devient un des acteurs principaux et joue un rôle cathartique permettant à la sculptrice de faire face à son passé familial. Enfin, la figure d'un tyranosaurus piégé et encerclé par des cœurs évoque certainement la dénonciation de la guerre et de la violence vécue par l'artiste dès son plus jeune âge mais il expose aussi la défaite d'un Mal, souvent masculin, face à la multiplicité d'une puissance féminine salvatrice.

En

“For me, my sculptures represent the amplified world of women, the delusions of grandeur of women, women in today's world, women in power.” Niki de Saint Phalle, a self-taught artist, designed her works as an appeal for the place of women and their search for independence in the 20th century.

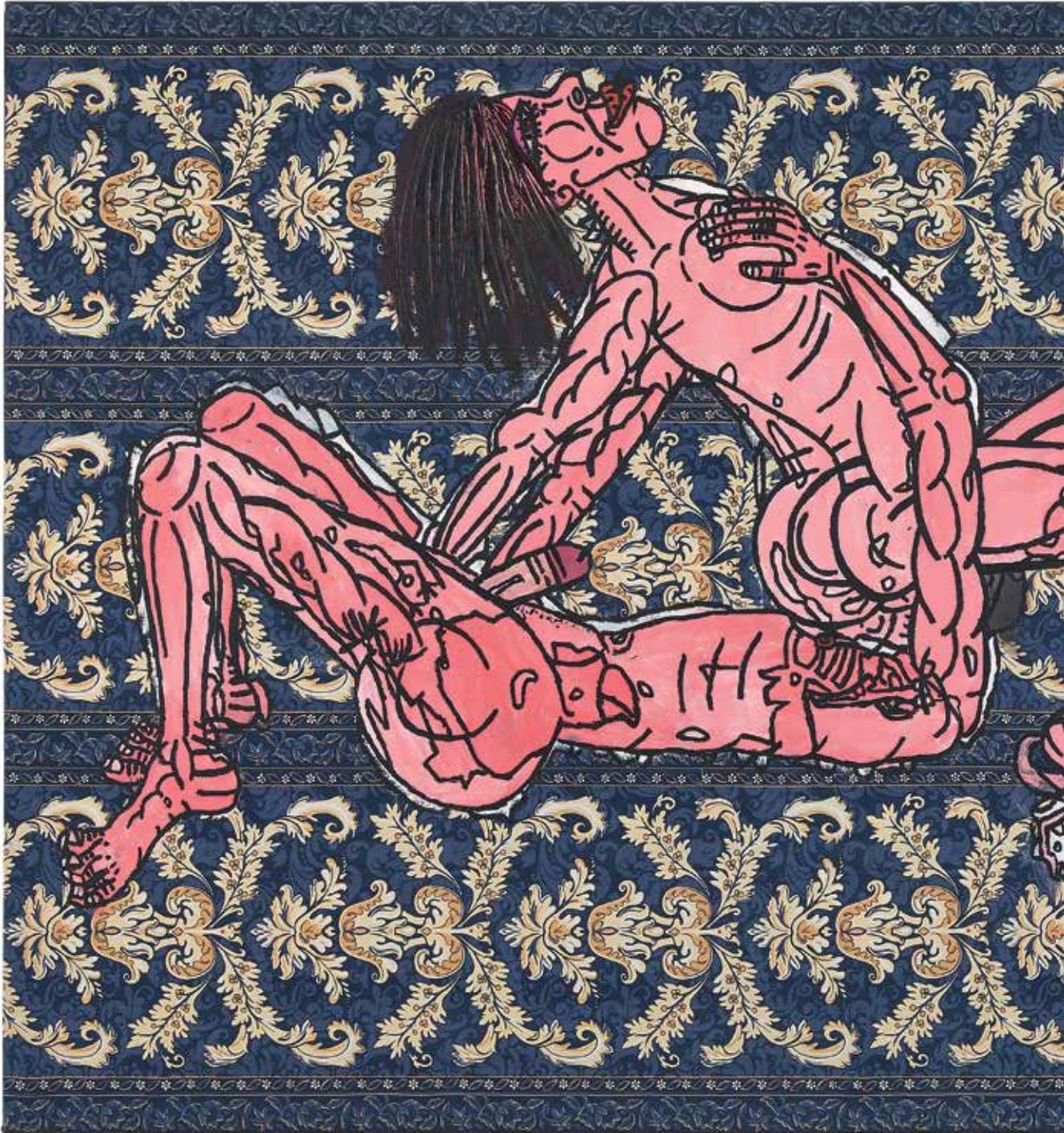
L'Obélisque aux Cœurs Rouges perfectly clarifies this leitmotiv. In making the aesthetic choice of reinterpreting a symbol often likened to male potency – the obelisk – the artist sought to disrupt the established order. Here, the monolith seems to espouse the curves of womanhood incarnate, recalling in this way that men and women evolve on the same standing.

The pared-down colour palette and the shapes, which cover the body of the obelisk, are dedicated to this very same message that glorifies a female deity. The tangle of black lines, which undulate between the hearts

in varying intensities of red, call to mind roots that nourish passion and love; two themes that are generally linked to a more feminine imaginary world.

But above and beyond the desire to solely reassert this feminine vindication, the obelisk becomes the medium that allows the materialisation and exteriorisation of her trauma. The artist's use of the spider symbol recalls her suffering as an abused child, exhibited in a bourgeois society with its stifling education. Placed close to the centre of the work, it becomes one of the main components and plays a cathartic role in allowing the sculptor to confront her family history. Finally, the shape of a tyrannosaurus trapped and surrounded by hearts certainly evokes the denunciation of war and the violence the artist faced from a very early age. But it also exposes the defeat of an often-masculine Evil confronted with multiple female saving powers.





Robert COMBAS

Né en 1957

Partie de jambes en l'air comme on dit
chez nous... – 1998

Acrylique et collage sur tissu
Signé et daté en bas centre droit
«Combas, 98», signé à droite centre
inférieur «Combas», contresigné,
daté et annoté au dos «Combas, 1998,
2080.16..16151312.95..18U00079»
144 × 225 cm

Provenance:

Collection particulière, Belgique
Vente, Paris, Artcurial, 31 mai 2012,
lot 421

À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Titre complet: «Partie de jambes en
l'air comme on dit chez nous, avec
culotte de travers se confondant avec le
fond. Enfonce moi-le profond, aïe! j'ai
des frissons au con. Je touche le bout de
ton bâton».

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

*Acrylic and collage on fabric; signed
and dated lower centre right, signed on
the right centre lower, signed, dated
and inscribed again on the reverse;
56 3/4 × 88 5/8 in.*

70 000 - 90 000 €



Robert COMBAS

Né en 1957

Partie de jambes en l'air comme on dit
chez nous... – 1998



Robert Combas, *Table de Masturbation*, 1983 D.R.



Robert Combas, *Robert et Geneviève se prélassent*, 1987 D.R.

Fr

Alors que les années 1990 connaissent une véritable libération des mœurs et pratiques sexuelles, l'artiste français Robert Combas les observe d'un œil amusé. En les intégrant dans son esthétique et à même ses titres, il crée un important corpus, incontestable témoin d'une époque.

L'œuvre présentée ici s'intitule *Partie de jambes en l'air comme on dit chez nous*. Réalisée en 1998, elle se compose de deux personnages nus peints en rose adoptant une position sexuelle particulièrement originale où le visage de l'homme

disparaît sous les fesses de sa compagne. Les protagonistes semblent habiter d'une transe diabolique qui rythme leurs ébats.

Le fond du tableau en tissu évoque l'ambiance feutrée dans laquelle la scène se déroule probablement. Les motifs du tissu viennent d'ailleurs interagir avec la scène du couple symbolisant l'importance du contexte, de ces lieux de subversion qui font la part belle à la créativité pornographique dans une intimité et une confidentialité plus ou moins respectées.

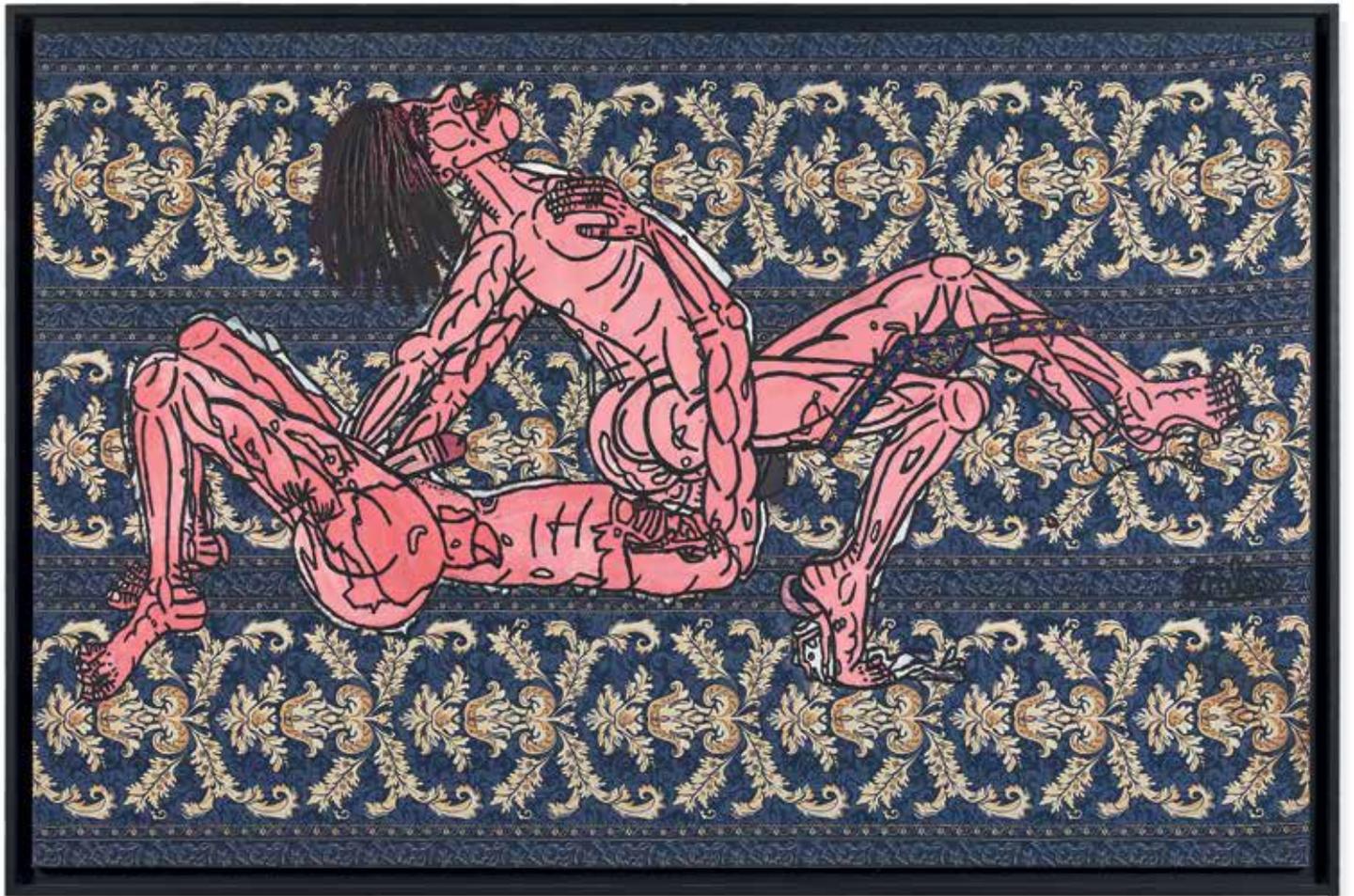
En

French artist Robert Combas observed with amusement the sexual revolution that took place in the 1990s. By integrating it into his aesthetics and even his titles, he created an important body of work that bore unquestionable witness to an era.

The work presented here is called *Partie de jambes en l'air comme on dit chez nous*. Made in 1998, it comprises two nudes, painted in pink, who adopt a particularly original position in which the man's face disappears

beneath his girlfriend's buttocks. The protagonists seem to be in a fiendish trance that gives their lovemaking its tempo.

The work's fabric background calls to mind the cosy setting in which the scene probably takes place. Furthermore, the fabric's motifs interact with the scene of the couple, symbolising the importance of the context, of these places of subversion that emphasise pornographic creativeness in a setting whose privacy and confidentiality are more or less respected.



Franz WEST

1947-2012

Untitled – 2007

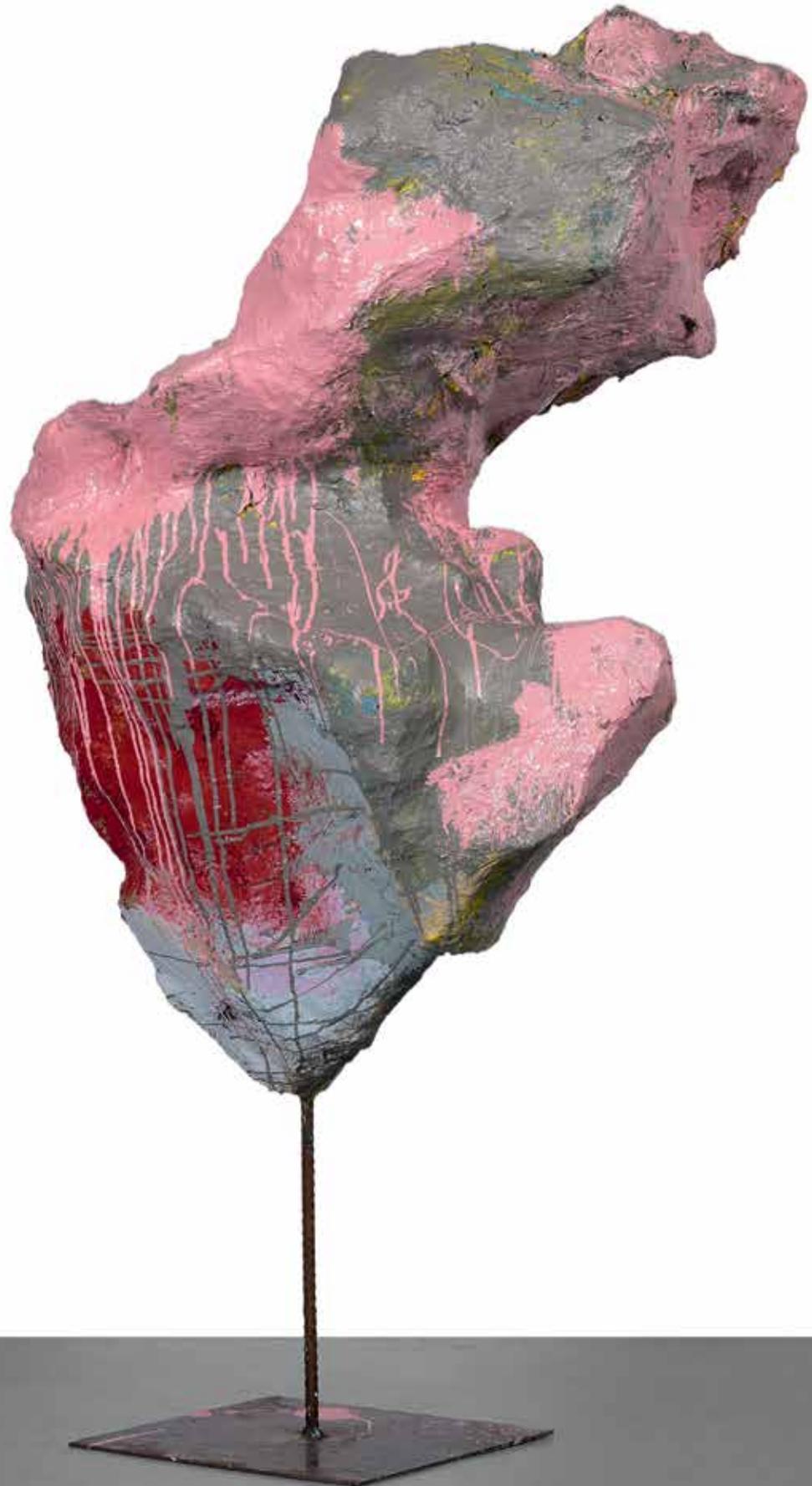
Acrylique sur papier mâché et gaze
montés sur un socle en métal
180 × 106 × 72 cm

Provenance:

Galerie Bärbel Grasslin, Francfort
Collection particulière, Paris

*Acrylic on papier-mâché and gauze
mounted on metal base;
70 7/8 × 41 3/4 × 28 3/8 in.*

200 000 - 300 000 €



Franz WEST

1947 - 2012

Untitled – 2007



Exposition Franz West à la Royal Academy de Londres en 2014
© Royal Academy, Londres D.R.

Fr

«Je me plaisais à penser que mon art serait un cri. Au contraire, il est un épanouissement». L'artiste contemporain autrichien Franz West déploie une œuvre philosophique qui interroge la relation entre l'art et son expérience sociale. Les media et techniques multiples qu'il développe tentent de répondre à ce questionnement en isolant les sujets de leur contexte direct.

Ici, *Untitled* est une œuvre réalisée en 2007. Son allure sculpturale évoque l'intérieur d'un tronc blessé. Produite à l'acrylique sur papier mâché et montée sur un socle de fer, l'œuvre s'inscrit dans une période amorcée dans les années 1980 pendant laquelle Franz West cesse de considérer la sculpture comme un objet que l'on approche et que l'on touche, impliquant complètement le spectateur dans la démarche de réception. Le choix de matériaux

plus fragiles comme ici le papier mâché et la présence d'un piédestal ancrent ses sculptures dans une certaine forme d'immobilisme, leur offrant un statut différent. *Untitled* semble en effet un hybride étrange, un objet non identifié catapulté sur terre mais répondant à des paradigmes tout à fait autres. L'écart entre la sculpture et le spectateur implique une mise à distance et attribue à l'œuvre l'aura de l'inconnu. La prouesse de West tient précisément dans cette conclusion alors qu'il a pris le parti de faire appel à des matériaux pauvres comme ici le papier mâché.

Pour autant, le spectateur n'est pas moins actif. Les formes que West développe dans ce qu'il intitule ses «Legitimate sculptures» provoquent des réactions et suscitent l'imaginaire. Certaines font parfois écho à des fragments de sculpture

classique ou à des personnages aux visages insolites. *Untitled* pourrait ainsi remémorer les bustes du XVIII^e ou XIX^e siècles du Louvre, comme l'étrange *Buste de faune* créé à Rome. L'artiste et le poète Ferdinand Schmatz rédigent ainsi une note au sujet de la sculpture *Zitat* (1985, en papier mâché également) décrivant l'œuvre comme le siège double de l'élégance et de la maladresse que l'on trouve, selon eux, dans l'art ancien, par exemple chez les étrusques.

La présence du piédestal en fer qui hisse la sculpture à l'aide d'une tige catalyse cette comparaison. En effet, alors que les artistes des années 1960 et 70 abandonnent catégoriquement l'utilisation de tout socle, West prend le contre-pied de cette habitude nouvelle. Il se réapproprie l'idée du piédestal ancien dans une approche frôlant l'ironie. Dans sa

dernière exposition à la Tate en 2019, les piédestaux sont pensés et réalisés par l'artiste britannique et amie de Franz West, Sarah Lucas, démontrant ainsi l'importance de l'objet pour le sculpteur qui en fait un véritable sujet à adresser.

Enfin, il est intéressant de réfléchir au rôle de la peinture dans l'appréhension de la sculpture de West. Ici, l'artiste autrichien semble utiliser l'acrylique pour signifier un intérieur (la partie la plus claire) et un extérieur, une écorce. Les coulures de la peinture claire sur la partie foncée évoquent une forme de désintégration, comme si toute l'interprétation proposée se réduisait à néant. «Les signes de l'art s'expriment en tant que forme. Et : la distance entre le signe et la forme n'est pas limitée au système de représentation, n'a pas recours à une histoire du sens. Au contraire, (...) l'ambiguïté est la structure à proprement parler».

“I liked to believe that my art would be like a cry. On the contrary, it is an accomplishment.” Austrian Contemporary artist Franz West’s philosophical works questioned the relationship between art and its social experience. The multiple techniques and media he developed aimed to answer this question by isolating the subjects from their immediate environment.

Untitled, presented here, was made in 2007. Its sculptural allure calls to mind the inside of a damaged trunk. Produced using acrylic on papier mâché and mounted on an iron pedestal, the work was made during a period that had started in the 1980s, during which Franz West had ceased considering sculpture as an object that you approach and touch, fully involving the viewer in the work’s reception. The choice of more fragile materials, such as the papier mâché used here, and the presence of a pedestal anchor these sculptures in a certain form of inertia, conferring on them a different status. *Untitled* effectively looks like a strange hybrid, an unidentified object catapulted to Earth but answering very different paradigms. The space between the sculpture and the viewer implies the creation of distance and gives the work an aura of the unknown. West’s prowess came precisely from that conclusion, even though he had chosen to use poor materials such as the papier mâché used here.

Yet, the viewer is no less active. The forms that West developed in what he called his “legitimate sculptures” sparked reactions and stirred the imagination. At times, some would echo fragments of classical sculpture or people with unusual faces. *Untitled* could, therefore, call to mind the 18th or 19th-century busts that can be seen at the Louvre, such as the strange *Buste*

de Faune made in Rome. Artist and poet Ferdinand Schmatz wrote a note on the subject of the sculpture *Zitat* (1985, also made from papier mâché) describing the work as the seat of both elegance and clumsiness, that can be found, according to him, in ancient art, for example, in works produced by the Etruscans.

The presence of the iron pedestal, which elevates the sculpture, acts as a catalyst for this comparison. Indeed, whilst the artists of the 1960s and 1970s categorically abandoned

the use of pedestals, West went against this new trend. He reclaimed the idea of the old pedestal, using it in a style that bordered on the ironic. In his final exhibition at the Tate in 2019, the pedestals had been designed and produced by Franz West’s friend, British artist, Sarah Lucas, thus demonstrating the importance of the object for the sculptor who turned pedestals into a veritable subject to be contended with.

Finally, it is interesting to think about the role of painting in apprehending West’s sculptures.

Here, the Austrian artist seems to have used acrylic to indicate an interior (the lighter-coloured part) and an exterior, the bark. The streaks of light paint on the dark part bring to mind a sort of disintegration, as if the proposed interpretation was reduced to nothing. “Art’s symbols are expressed as shapes. And: the distance between the symbol and the shape isn’t limited to the representational system, and doesn’t rely upon anything to do with the senses. On the contrary, (...) the structure, strictly speaking, is ambiguity.”



58 A

Georges MATHIEU

1921-2012

Niflheim – 1965

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«Mathieu, 65», titrée au dos «Niflheim»

89 × 146 cm

Provenance:

Don de l'artiste à l'actuel propriétaire
en 2006

Exposition:

Copenhague, Court Gallery, *Mathieu*,
septembre 1965

Exposition itinérante: Stockholm,
Galerie Bleue, octobre 1965; Oslo,
Galerie KB, novembre 1965-janvier 1966

Paris, Manufacture Nationale des
Gobelins, *Mathieu*, septembre-octobre
1969, n°44 (non reproduit)

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

*Oil on canvas; signed and dated
lower right, titled on the reverse;
35 × 57 1/2 in.*

150 000 - 250 000 €



Georges Mathieu, 1960 © Pierre Vauthey D.R.



Fr

Sur le peintre français Georges Mathieu, l'historien de l'art Sir Herbert Read écrit en 1954 «Mathieu n'ignore certainement pas les principes de la calligraphie chinoise», il accède aux «deux aspects essentiels de la bonne calligraphie» que sont «une simulation de la vie dans les gestes et un équilibre dynamique dans le dessin». Ces critères qui définissent, selon le critique, une calligraphie de qualité, sont largement démontrés dans l'œuvre présentée ici. Intitulée *Niflheim* et réalisée en 1965, cette toile de Georges Mathieu allie complexité, jaillissement et mouvement. Composée de trois couleurs principales – le noir, le parme et le blanc –, elle se lit comme une partition de musique. À gauche, un amas de signes noirs s'impose sur des tracés parmes et blancs comme pour figurer des instruments secondaires et principaux. Plus on avance vers la droite, plus le parme s'estompe et le blanc s'affirme.

Ces couleurs font référence au titre du tableau. *Niflheim* («monde de la brume») est un monde glacial dans la mythologie nordique qui raconte la rencontre du froid de Niflheim et de la chaleur de Muspellheim qui serait à l'origine de la naissance du monde. Les deux forces contraires du froid (le blanc) et du chaud (le parme, teinté de rouge) font émerger cette écriture noire dans une fulgurance dynamique qui accompagne l'idée de naissance.

Cette émergence qui qualifie l'intégralité de l'œuvre de Georges Mathieu constitue précisément une ineffable force qu'il incarne singulièrement et qui marque les esprits. Ainsi, pour extraire quelque chose de ses peintures et accéder pleinement à la prétention de création vivante, l'artiste français peint souvent en public sur de larges panneaux et dans une rapidité d'exécution déconcertante. Ce qui lui vaut d'être critiqué, parfois traité d'exhibitionniste, forme véritablement le jalon du happening et, surtout une volonté d'impliquer le public dans un élan vital. Comme l'explique la galeriste Laurence Izern : «Plus profondément, il voulait offrir et partager avec un public, venu de toutes les couches de la société, l'acte créateur dans son intensité, sa violence, mettant en jeu le risque permanent de l'échec. Faire circuler les énergies entre la foule et lui, dans une sorte de dramaturgie sacrée où, chaman inspiré, il mobilisait ses forces spirituelles et physiques mettant en péril son être même». Ces forces et énergies, palpables dans *Niflheim* sont particulièrement maîtrisées. En effet, au moment de la réalisation de la peinture, Georges Mathieu est déjà reconnu sur la scène internationale grâce, notamment, à sa rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1963.

En

In 1954, art historian Sir Herbert Read wrote of French painter Georges Mathieu, “Mathieu is probably not unaware of the principles of Chinese calligraphy, he complies with the two essential aspects of good calligraphy, which are gestures that simulate life and drawings that present dynamic balance”. These principles, which according to the critic define qualitative calligraphy, are perfectly visible in the work presented here. Called *Niflheim* and made in 1965, this canvas by Georges Mathieu brings together complexity, spatial depth, and movement. Made up of three main colours – black, violet, and white –, it reads like a music score. On the left, a cluster of black symbols stands out on violet and white lines as if to represent secondary and leading instruments. The more you move towards the right, the more the violet fades, and the more the white is accentuated.

These colours are a reference to the work's name. *Niflheim* (“the world of fog”) is a glacial world in Nordic folklore that tells of the encounter between the cold of Niflheim and the heat of Muspellheim, which is the source of the world's creation. The two contradictory forces of the cold (white) and heat (violet, tinted with red) bring forth this black writing in dynamic lightning speed that accompanies

idea of birth. This emergence, which qualifies all of Georges Mathieu's works, constitutes an indescribable force that it incarnates singularly and that makes a strong impression. Hence, to get something out of his paintings and fully accede to the pretention of living creation, the French artist often painted in public on large panels and with disconcerting speed. This led to him being criticised and sometimes called an exhibitionist. Yet it was extremely revolutionary and above all showed his desire to involve the public in a vital impetus. As gallery owner Laurence Izern explained: “Deep down, he wanted to share with and offer the public, made up of people from all layers of society, the creative act in all its intensity and violence, constantly risking failure. Helping energy to flow between him and the crowd in a sort of sacred dramaturgy wherein, as an inspired shaman, he would bring into play his spiritual and physical powers, jeopardising his very being”. These powers and this energy that are tangible in *Niflheim* are particularly well mastered. Indeed, when he painted this work, Georges Mathieu was already internationally renowned, in particular thanks to the retrospective of his work at the Paris Musée d'Art Moderne in 1963.



Robert COMBAS

Né en 1957

Le tournage du Samourai – 2007

Acrylique sur toile
Signée et datée verticalement en bas
à droite «Combas, 2007»
205 × 200 cm

Provenance:

Guy Pieters Gallery, Knokke-le-Zoute
Collection particulière, Belgique

Expositions:

Cannes, Centre d'Art La Malmaison,
Combas - Cinéphage à gogo, juillet-
novembre 2007, reproduit en couleur
(non paginé)

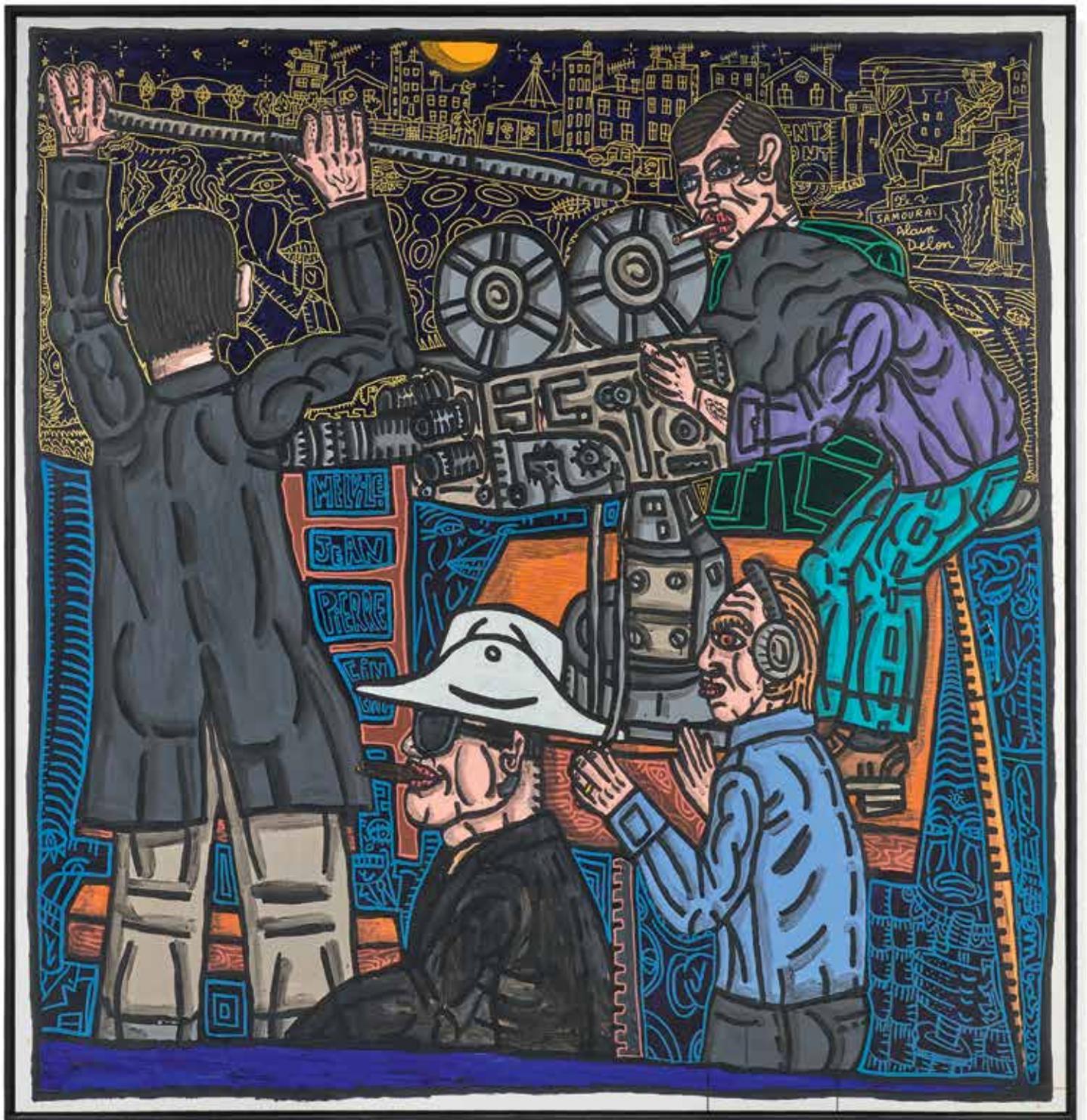
Bibliographie:

Site www.combas.com, reproduit en
couleur dans la rubrique «œuvres»,
«peintures»

Titre complet: «Comme une peinture naïve
géante, comme une peinture d'histoire
naïve, la caméra, actrice principale est
là, comme une sculpture Cézarienne. Un
Alain Delon, fumeur fixe la scène avec
Jean Pierre Melville, le réalisateur de
ce film sombre, très très noir».

*Acrylic on canvas;
signed and dated vertically lower right;
80 3/4 × 78 3/4 in.*

70 000 - 90 000 €



Robert COMBAS

Né en 1957

Le tournage du Samourai – 2007



Robert Combas, *Superstar! Elizabeth Taylor*, 2007 D.R.



Robert Combas, *Woody Allen*, 2007 D.R.

Fr

«Le cinéma, c'est la nouvelle religion dominante», affirme Robert Combas à l'occasion de l'exposition *Robert Combas, Cinéphage à gogo*, au Centre d'Art La Malmaison à Cannes. Cette exposition explore les relations entre cinéma et peinture et donne à voir l'illusion et son revers. Ainsi Melville tournant *Le Samourai* dans l'œuvre présentée ici dans laquelle Combas dépeint les rouages de la prise de vue. Quatre personnages sont occupés à filmer la scène alors que le soleil semble se coucher sur la ville battant son plein et sur laquelle ils bénéficient d'une vue imprenable. La magie urbaine est palpable tout comme le travail,

mis en exergue par la technicité de la caméra qui occupe une large part de la toile. Le réalisateur, Jean-Pierre Melville, affublé de son fameux couvre-chef fume son cigare en surveillant les opérations, tandis que l'acteur Alain Delon, fumant, répond aux exigences de la caméra.

Créée pour l'exposition de *La Malmaison* en 2007, célébrant soixante ans d'amour entre Cannes et le cinéma, *Le tournage du Samourai* peint le film en train de se faire comme une mise en abyme à plusieurs tiroirs. L'image finale de la peinture, doublement artificielle, ne cesse pour autant pas d'émouvoir.

En

“Cinema, is the new prevailing religion”, stated Robert Combas on the occasion of the *Robert Combas, Cinéphage à Gogo* exhibition at La Malmaison Art Centre in Cannes. This exhibition explored the relationships between cinema and painting, and showed the illusion and goings on behind scenes. Hence, Melville shooting *Le Samourai* in the work presented here, in which Combas shows the workings of filming. Four characters are busy filming the scene, as the sun seems to set over the busy town of which they have a breathtaking view. The urban magic is tangible as is the work itself, emphasised

by the technicality of the camera, which occupies a significant part of the canvas. The filmmaker, Jean-Pierre Melville, wearing his famous hat, smokes his cigar as he monitors operations, whilst actor Alain Delon, seen from behind, meets the camera's demands.

Created for the 2007 exhibition at La Malmaison, celebrating a sixty-year long love affair between Cannes and the cinema, *Le Tournage du Samourai* portrays the film in the making like several mise en abymes in one. Yet, the painting's final image, which is dually artificial, does not cease to move us.



Peter SAUL

Né en 1934

At home in the head – 1997

Acrylique et huile sur toile
Signée et datée en bas à gauche
«Saul, 97»
140 × 130 cm

Provenance:

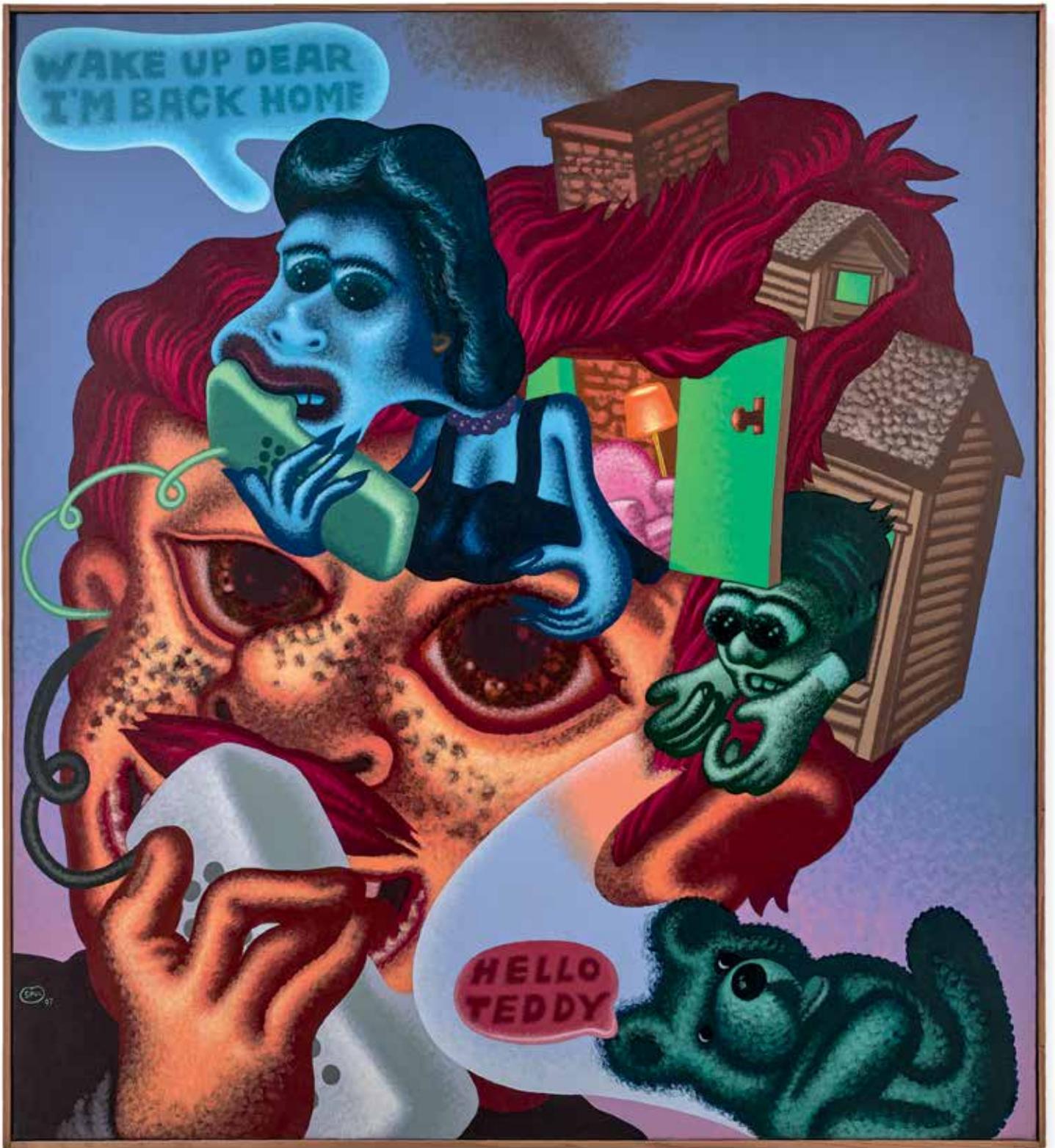
Galerie du Centre, Paris
Collection particulière, Paris

*Acrylic and oil on canvas;
signed and dated lower left;
55 1/8 × 51 1/4 in.*

80 000 - 120 000 €

«Qu’au style artistique j’aie substitué le sujet
comme point de départ s’avère être un coup de chance
parce que je peux encore en faire une chose
intéressante à regarder soixante-dix ans plus tard.»

– Peter Saul, 2019



Fr

«Oui, me démarquer de la critique officielle moite et dégoûtante de l'art est pour moi une grosse affaire. Les guerres, les émotions, les chefs d'œuvres de l'art, le crime, etc. sont toujours pour moi une excuse pour signifier ma distance avec l'art moderne. Cette «distance» est vitale pour moi, et je suis prêt à abandonner tous les avantages, l'argent, la renommée et tout le reste pour la conserver», assène l'artiste américain Peter Saul. Considéré par de nombreux critiques comme un précurseur du Pop Art, il charge pourtant ses toiles d'un engagement politique et d'une tonalité amère voire grinçante ou vulgaire. Anticonsumériste, l'art de Peter Saul s'érige contre la propension décorative de certains tableaux formalistes ou minimalistes: «Introduire le crime, la guerre, le sexe, la distorsion et la vulgarité dans l'image est une façon d'ôter au tableau toute dimension décorative – littéralement de le faire sortir de la salle à manger parce que personne ne voudra boire un jus d'orange dans la même pièce».

At home in the head présentée ici illustre ces propos. Un personnage masculin dont le grossier visage occupe la quasi-totalité de la toile est peint en train de parler au téléphone à son moi intérieur. Son esprit est occupé par l'univers de la maison (d'où le titre). Celui-ci est composé d'un toit fumant, d'un salon au fauteuil vide attendant son propriétaire, de son épouse à qui il semble parler au téléphone – lui annonçant qu'elle est rentrée à la maison et lui incombant de se réveiller –, et de son fils qui vient malencontreusement de faire tomber sa peluche par la fenêtre.

L'univers trop attendu du foyer est ainsi mis à mal à travers les clichés que chacun connaît. Le choix d'une iconographie proche de la bande dessinée (avec, ici, l'occurrence de deux bulles), d'une esthétique qui rappelle la caricature (avec des personnages repoussants aux yeux globuleux), ou encore des couleurs criardes (ici le rouge côtoie les oranges, verts et bleus translucides presque fluo) parachèvent la distanciation voulue par l'artiste.

En

“Yes, setting myself apart from insipid, disgusting art criticism is a big deal for me. For me, all those wars, and emotions, masterpieces, crimes, etc. are always an excuse to spell out my distance from modern art. That 'distance' is vital for me and I'm ready to give up all the advantages, money, fame, and all the rest to maintain it”, hammered American artist Peter Saul. Although considered by many critics a forerunner of Pop Art, his works were overflowing with political messages and a bitter, grating, or even vulgar tone. Peter Saul's anti-consumerist art stood against the decorative tendency of certain formalist or minimalist works: “Introducing crime, war, sex, bias and vulgarity into a picture is a way of removing any decorative dimension – literally getting it taken out of the dining room because nobody will want to drink an orange juice in the same space.”

At Home in the Head presented here illustrates that statement.

A male figure, whose crude face takes up almost all of the canvas, is shown talking to his inner self on the telephone. His mind is occupied by his home environment (hence the title). That environment is made up of a smoking roof, a living room with an empty armchair that awaits its owner, his wife to whom he seems to be talking on the telephone – telling him that she's got home and that he must wake up –, and his son who has just, unfortunately, dropped his cuddly toy out of the window.

The home's predictable nature is thus challenged by these familiar clichés. The choice of an illustrative style similar to comic books (with two speech bubbles here), aesthetics that call to mind caricatures (with repulsive characters who have bulging eyes), and the use of garish colours (here, reds are used alongside transparent, almost fluorescent oranges, greens and blues) puts the finishing touches to the distance desired by the artist.



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, avec *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 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.

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 obsessive 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, with *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 commanding 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 in 1914, 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.



Takashi MURAKAMI

Né en 1962

**And then × 6 (White: The Superflat
Method, Blue and yellow ears) – 2013**

Acrylique sur toile montée
sur un cadre en aluminium
Signée et datée au dos «Takashi, 2013»
100 × 100 cm

Provenance:

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

*Acrylic on canvas mounted on aluminum
frame; signed and dated on the overlap;
39 3/8 × 39 3/8 in.*

300 000 - 500 000 €



Takashi MURAKAMI

Né en 1962

And then × 6 (White: The Superflat Method, Blue and yellow ears) – 2013



Takashi Murakami, Garage Museum, Moscou, 2017 D.R.

Fr

Le monde étrange et débridé de Takashi Murakami ne cesse d'étonner. Ses personnages fantastiques côtoient le merveilleux tout en frôlant les profondeurs obscures dans certaines évocations. À mi-chemin entre l'esthétique Kawaii et pop des mangas ou films d'animation et les maîtres anciens de la peinture, l'iconographie du peintre japonais brasse des références à l'histoire politique, culturelle, religieuse et sociale du Japon.

Ici, une œuvre intitulée *And then × 6 (White: The Superflat Method, Blue and yellow ears)* et réalisée en 2013 est présentée. Se distingue un personnage ressemblant à une souris de dessin animé au large sourire et regard malicieux.

« Immédiatement identifiable à ses grandes oreilles et à son visage rond, DOB emprunte ses formes à Mickey Mouse, célèbre souris de Walt Disney, à Doraemon, chat-robot issu d'un manga et à Sonic le Hérisson, héros de jeu vidéo. Apparissant sur le visage et les oreilles, les trois lettres qui composent son nom sont la contraction de « Dobojité », mot argot tiré d'un manga signifiant 'pourquoi' », explique l'artiste. Ce personnage récurrent dans l'œuvre de Murakami naît en 1992 avec *Mr Dob. Autoportrait*, il marque la volonté de l'artiste d'emprunter les codes des artistes conceptuels américains et d'insérer des mots, des messages dans ses tableaux à l'instar de Jenny Holzer ou Barbara

En

Takashi Murakami's strange, uninhibited world never ceases to astonish. His fantasy characters rub shoulders with the wonderful whilst brushing against the obscure depths in certain evocations. Midway between the kawaii, pop aesthetics of mangas or animation films, and the old masters of painting, the Japanese painter's iconography brings together references to Japan's political, cultural, religious, and social history.

Here, we present a work called *And Then × 6 (White: The Superflat Method, Blue and Yellow Ears)* dating from 2013. It presents a character that looks like a cartoon mouse with a broad mischievous smile.

"DOB, who is immediately identifiable with his large ears and round face, borrows these shapes from Mickey Mouse, Walt Disney's famous mouse, Doraemon, a cat-robot character from a manga, and Sonic the Hedgehog, a video game hero. The three letters that make up his name appear on his face and ears. They are the contraction of 'Dobojité', a Japanese slang word that comes from a manga and that means 'why'", explains the artist. This character, who is recurrent in Murakami's work, made his debut in 1992 with *Mr Dob. Autoportrait*, and denotes the artist's desire to use American conceptual art codes and insert words and messages

Kruger. Murakami crée d'abord des caissons lumineux portant les mots «dobojite, dobojite, oshamanbe» puis déploie le concept dans de nombreuses œuvres jusqu'à synthétiser le système comme dans l'œuvre présentée, créée vingt ans plus tard. Ici, DOB est peint sur un fond blanc neutre. Sa configuration et l'orientation de son visage lui donnent un effet de profondeur, de relief et de mouvement. De grands yeux bleu et vert égayent le visage radieux au large sourire découvrant des dents de toutes les couleurs. Les imposantes oreilles dissimulant les fameuses lettres donnent au protagoniste une dimension cocasse frôlant le ridicule.

En créant un personnage iconique, Murakami transcende la force de frappe de ses contemporains américains, pourtant si populaires au Japon.

Son personnage, à l'allure si plaisante mais que l'artiste lui-même porte en dérision, devient une véritable figure publicitaire. Murakami réussit alors l'exploit de démontrer au peuple japonais que l'appropriation est inutile et que la mondialisation n'a pas plus lieu d'être sur son sol. Fondateur d'une imagerie nouvelle, adaptée et adoptée par les Japonais, son succès mondial est le garant de la réussite de ce défi.

En réaction à son propre succès, il crée dans les années 1990 le mouvement «Superflat» présent dans le titre de l'œuvre présentée. L'idée est de mettre à nu le vide qui domine la société de consommation japonaise dénonçant l'universalité excessive et banale de ses personnages adoués par tous.

in his works, like Jenny Holzer or Barbara Kruger. Murakami first created illuminated boxes bearing the words 'dobojite, dobojite, oshamanbe' then extended the concept to numerous other works, subsequently summarising the system as in the work presented, which was created twenty years later. Here, DOB is painted on a neutral white background. His configuration and the orientation of his face give him depth, relief, and movement. Large blue and green eyes enliven the radiant face whose broad smile reveals multi-coloured teeth. The imposing ears conceal the famous letters that give the protagonist a comical dimension verging on the ridiculous.

In creating an iconic character, Murakami transcended the outreach of his American

contemporaries in spite of their popularity in Japan. His character, with his pleasant allure, that the artist himself mocks, became a real advertising figure. Murakami managed to prove to the Japanese that appropriation was useless and that that international impact in Japan was not necessary either. The founder of a new imagery, adapted to and adopted by the Japanese, his international triumph guaranteed his ability to successfully face this challenge.

In reaction to his own success, in the 1990s, he created the "Superflat" movement, the name of which is present in the work shown here. The aim is to expose the emptiness that dominates Japanese consumer culture and condemn the excessive, clichéd universality of its characters that are acclaimed by all.



Variantes du lot 62 dans l'exposition Murakami au Museum Fur Moderne Kunst, Francfort, 2018
© Axel Schneider D.R.

Joël SHAPIRO

Né en 1941

Untitled (JS 1731) – 2007

Bronze

Annoté sous le socle en bois peint

«JS 1731, Shapiro, 1731, 07»

Pièce unique

61 × 34 × 42 cm

Dimensions du socle: 2,50 × 35 × 28 cm

Provenance:

Galerie Daniel Templon, Paris

Acquis directement auprès de cette

dernière par l'actuel propriétaire

en 2008

*Bronze; inscribed under the painted**wood base; unique piece;**24 × 13 1/2 × 16 1/2 in.**Dimensions of the base:**1 × 13 3/4 × 11 in.*

70 000 - 90 000 €





«Je m'intéresse plus à la pensée des gens qu'à l'apparence des choses. Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'une maison ou une figure peut signifier ou ce qu'elle signifie pour moi. J'y fais référence en termes de sculpture mais je ne veux ni l'illustrer, ni la décrire.»

– Joël Shapiro



Joël Shapiro dans son atelier, circa 2018 D.R.

Peter HALLEY

Né en 1953

State of play – 2009

Acrylique, acrylique fluorescente
et Roll-A-Tex sur toile (en 4 parties)
Signée deux fois et datée au dos
«Peter Halley, 2009»
190 × 190 cm

Provenance:

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

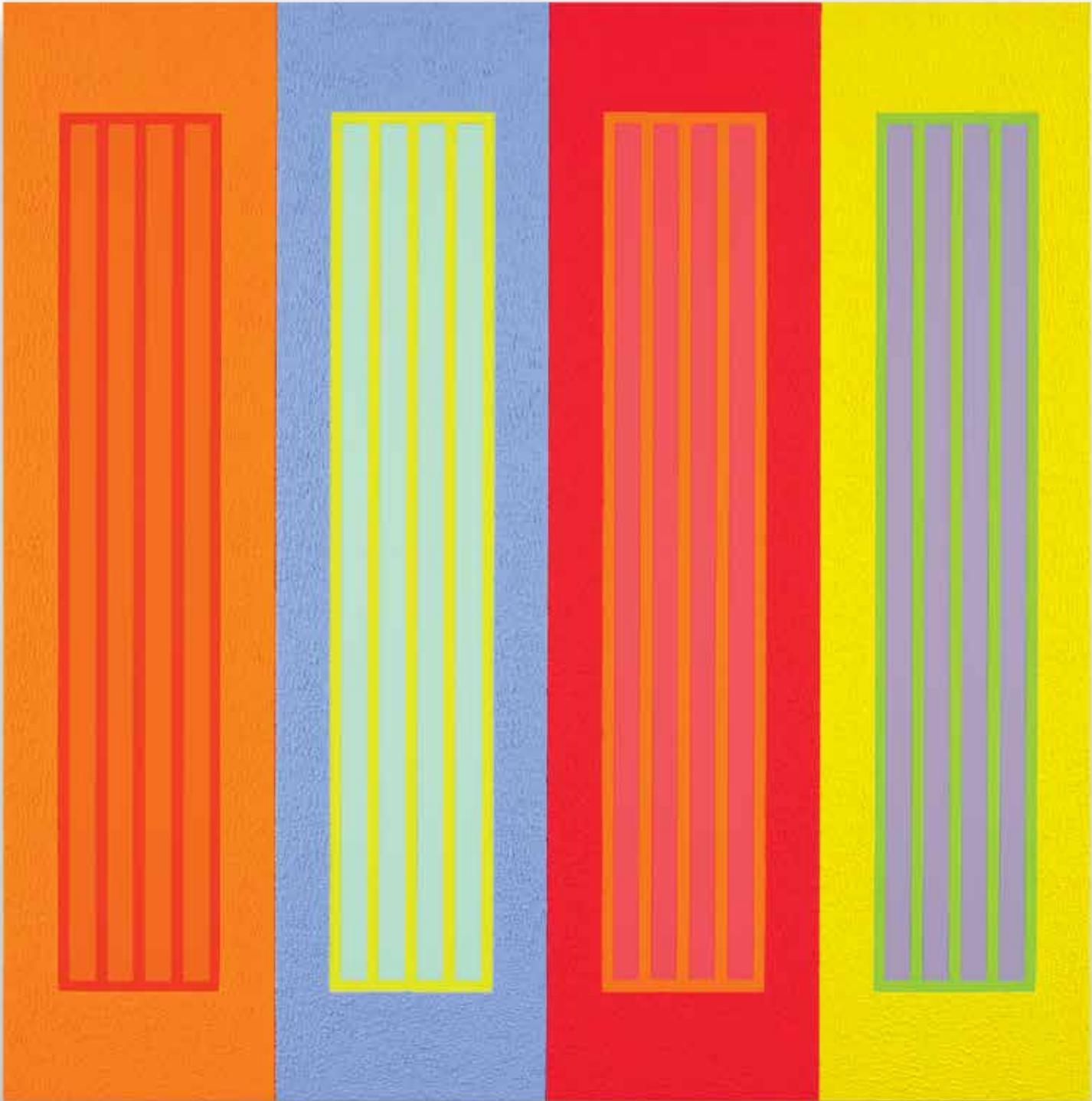
Exposition:

Paris, Galerie Xippas, *30 ans déjà! #1*,
janvier-avril 2021

L'authenticité de cette œuvre a été
confirmée par le Peter Halley Studio.

*Acrylic, fluorescent acrylic
and Roll-A-Tex on canvas (in 4 parts);
signed twice and dated on the reverse
74 ³/₄ × 74 ³/₄ in.*

70 000 - 90 000 €





Peter Halley devant l'une de ses œuvres, Lever House, New York, 2018 © Rafik Greiss pour Pin-up



Le lot 64 exposé à la Galerie Xippas de janvier à avril 2021 D.R.

Peter HALLEY

Né en 1953

State of play – 2009

Fr

Pour Peter Halley, la géométrie est une métaphore de la société contemporaine. En effet, son iconographie se développe autour de trois éléments récurrents qu'il nomme cellules, prisons et conduits et de leur altération. Pourtant, au regard de *State of play* – l'œuvre présentée ici et datant de 2009 –, l'univers carcéral semble lointain. De vives couleurs – orange, rouge, jaune, vert, violet – associées à du fluo, donnent davantage dans une dimension joyeuse ou légère, suggérée d'ailleurs par le titre qui mentionne l'aspect ludique de l'œuvre.

Mais la lecture est vite rattrapée par l'appréhension des matières. La rugosité rappelle à l'ordre. En effet, l'artiste britannique utilise des outils industriels, des mortiers synthétiques, du Day Glo et du Roll-A-Text sur toile, imposant une distance par rapport à l'instantanéité de l'impact visuel de la toile.

Enfin, les motifs qui se reproduisent sur la toile – de longs rectangles composés de lignes respectant le même espacement – évoquent des barreaux et s'insèrent dans le champ lexical précédemment cité. La répétition ordonnancée en quatre modules identiques mais de couleurs différentes souligne l'influence du modèle mathématique qui régit notre quotidien, dictant nos systèmes d'information, nos flux, nos organisations sociétales et nos façons manichéennes de penser. «Je reste convaincu que l'espace de notre civilisation toute entière se caractérise par des terminaux isolés connectés au moyen de conduits déterminés par la technologie», assène Peter Halley.

En

For Peter Halley, geometry is a metaphor for contemporary society. Effectively, his iconography has developed around three recurring elements that he calls cells, prisons, and conduits, and their alteration. Yet, when you look at *State of Play*, the work presented here that dates from 2009, the prison system seems a long way off. Bright colours – orange, red, yellow, green, and violet – together with fluorescent tones, give more of a joyful, light-hearted facet, that is in fact suggested by the work's title, which mentions its playful nature.

But when reading the work, one is immediately caught up by taking in the substances used. The coarse texture of the work is a call to order. Effectively, the British artist uses industrial tools, synthetic mortars, Day Glo,

and Roll-A-Text on canvas, which impose a certain distance from the instantaneity of his works' visual impact.

Finally, the motifs that are repeated on the canvas – long rectangles made up of equally spaced lines – call to mind prison cell bars and are fully coherent with the semantic field previously mentioned. The repetition, which is organised in four modules that are identical but in different colours, highlights the influence of the mathematical model that rules our daily lives, dictating our information systems, our flux, our societal organisation, and the way we see everything in very black-and-white terms. "I remained convinced that our entire civilisation is characterised by isolated terminals that are connected by means of conduits that are defined by technology", proclaimed Peter Halley.

Martin BARRÉ

1924-1993

84-85-144 × 132-B – 1984-85

Acrylique sur toile
Signée, datée et titrée au dos
«M Barré, 84-85-144 × 132-B»
144 × 132 cm

Provenance:

Galerie Gillespie Laage Salomon, Paris
Galerie Jacques Girard, Toulouse
Collection particulière, France

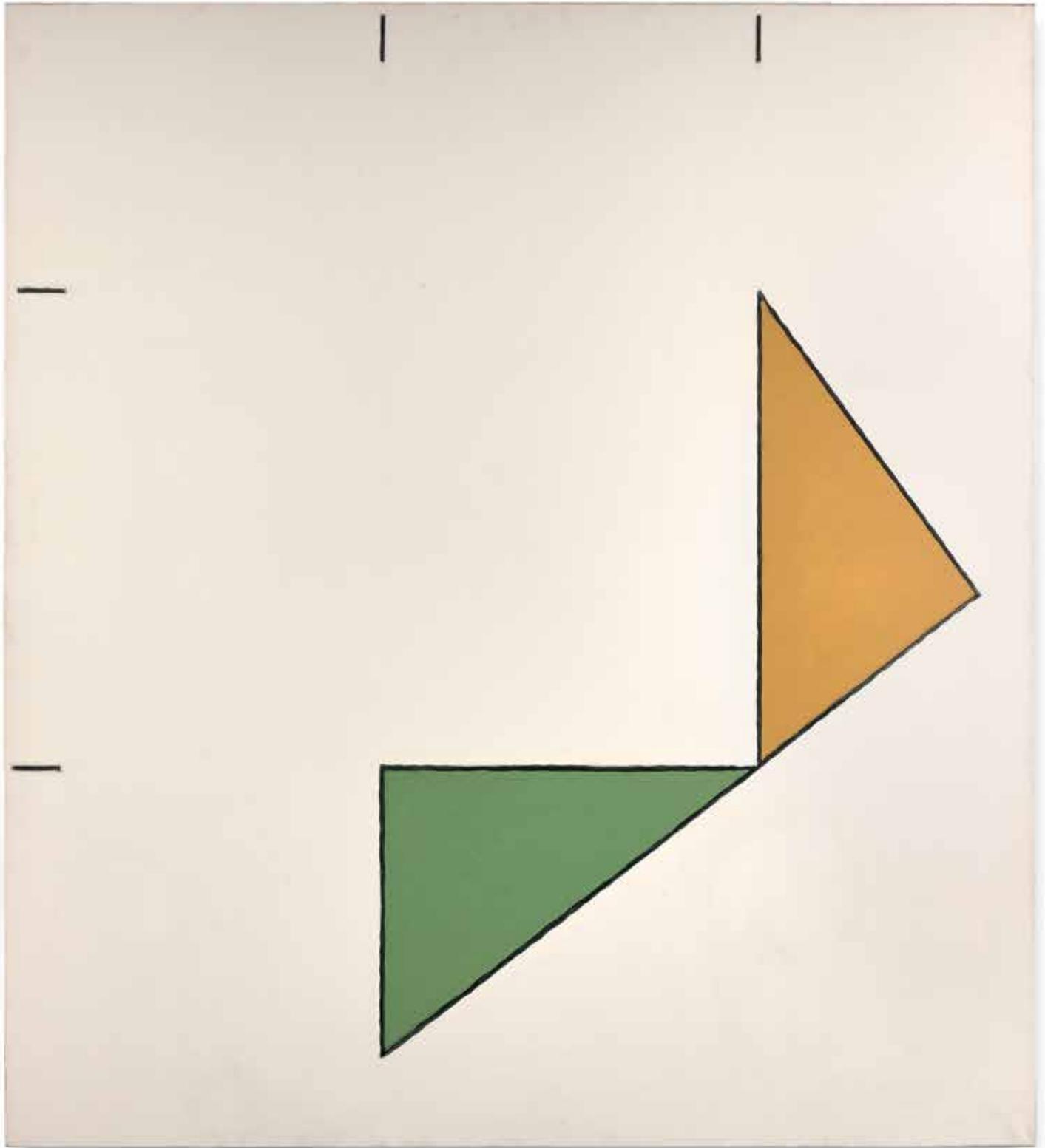
Bibliographie:

Y.-A. Blois, *Martin Barré*, Éditions
Flammarion, Paris, 1993, reproduit
en noir et blanc p. 153

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

*Acrylic on canvas; signed, dated
and titled on the reverse;
56 3/4 × 52 in.*

80 000 - 120 000 €



Martin BARRÉ

1924 - 1993

84-85-144 × 132-B – 1984-85

Fr

«Pour moi, ni le constructif, ni l'utile, ni le fonctionnel ne sont en quoi que ce soit opposés au poétique, au sensible; bien au contraire, l'un provoque l'autre», affirme l'artiste français Martin Barré en 1976. Selon lui, c'est en visionnant une œuvre construite et répondant à une certaine organisation décidée en amont, que la rétine se lie au cerveau pour déclencher un aperçu imagé. Ainsi, l'œuvre présentée ici, intitulée *84-85-144 × 132-B* se compose de deux formes disposées de façon rigoureuse: un triangle vert sur la droite jouxte un second, jaune, leurs bases étant parfaitement alignées.

Progressivement, le cerveau se détache de cette première appréhension pour se focaliser sur l'espace suggéré. En effet, deux des côtés des triangles forment un carré imaginaire que l'œil peut facilement compléter puisque de fins traits placés en bordure de toile sont positionnés pour délimiter les quatre côtés du carré.

Cette mise en rapport géométrique évoque les théories picturales de Kandinsky. Pour lui, la couleur jaune renvoie à la figure du triangle. «Tout le triangle avance et monte lentement, d'un mouvement à peine sensible», déclare-t-il (...) «En effet, le triangle implique une montée vers le haut, (voire vers le soleil), pareillement à la ligne verticale». Il est intéressant de noter que Martin Barré choisit justement ici la couleur jaune pour le triangle supérieur placé verticalement, comme happé vers le haut.

L'œuvre, réalisée en 1984-5 témoigne du renouvellement chromatique et formel qui s'opère dans le travail de Martin Barré à partir de 1979: des tonalités plus vives fondées sur le motif du triangle uni se multiplient pour explorer les infinis possibles.

En

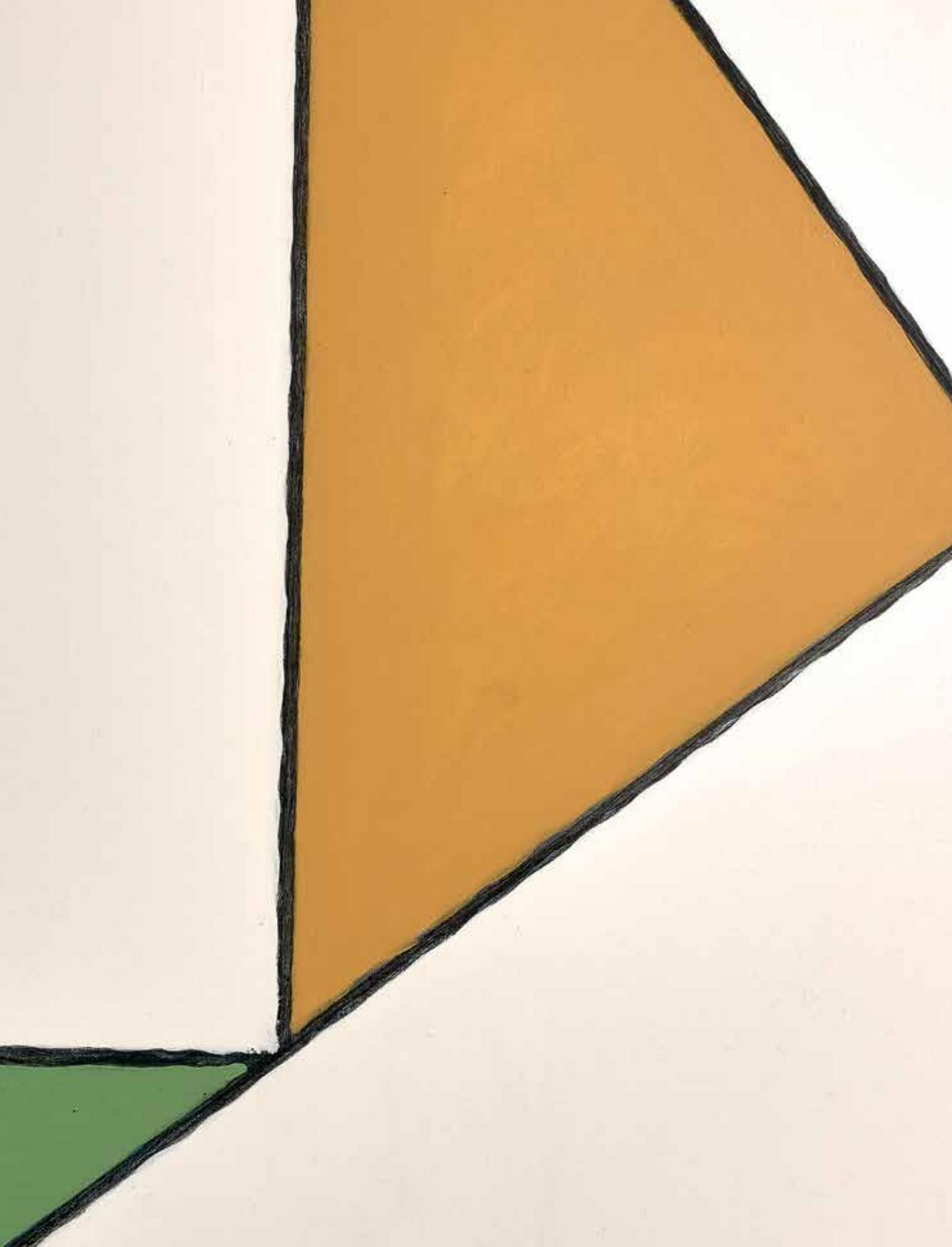
“For me, what is constructive, useful or functional is not in any way opposed to what is poetic or sensitive. On the contrary, one entails the other”, stated French artist Martin Barré in 1976. According to him, when the retina sees a work that is composed and which responds to a previously decided structure, it works with the brain to trigger a graphic vision. Thus, the work presented here, whose title is *84-85-144 × 132-B*, is made up of two shapes that are meticulously arranged: a green triangle on the right adjoins a second triangle, which is yellow, and their baselines are perfectly aligned.

Gradually, the brain breaks away from this first interpretation to focus on the implied space. Indeed, two of the triangles' sides form an imaginary square that the eye can easily complete as fine lines on the border of the canvas are

positioned so as to define the four sides of the square.

This creation of a geometric relationship calls to mind Kandinsky's pictorial theories. For him, the colour yellow evoked the shape of the triangle. “The whole triangle advances and ascends slowly, in a barely noticeable movement”, he declared, “(...) Indeed, a triangle implies an ascent upwards (perhaps even towards the sun), like a vertical line”. It is interesting to note that Martin Barré chose precisely the colour yellow here for the upper triangle, which is placed vertically, as if pulled upwards.

The work, made in 1984-5, testifies to the regeneration of colour and shape in Martin Barré's works as of 1979: brighter colours based on the unique triangle motif multiplied to explore infinite possibilities.



François MORELLET

1926-2016

**Π piquant n°5 - l = 30° - 49 décimales
1998**

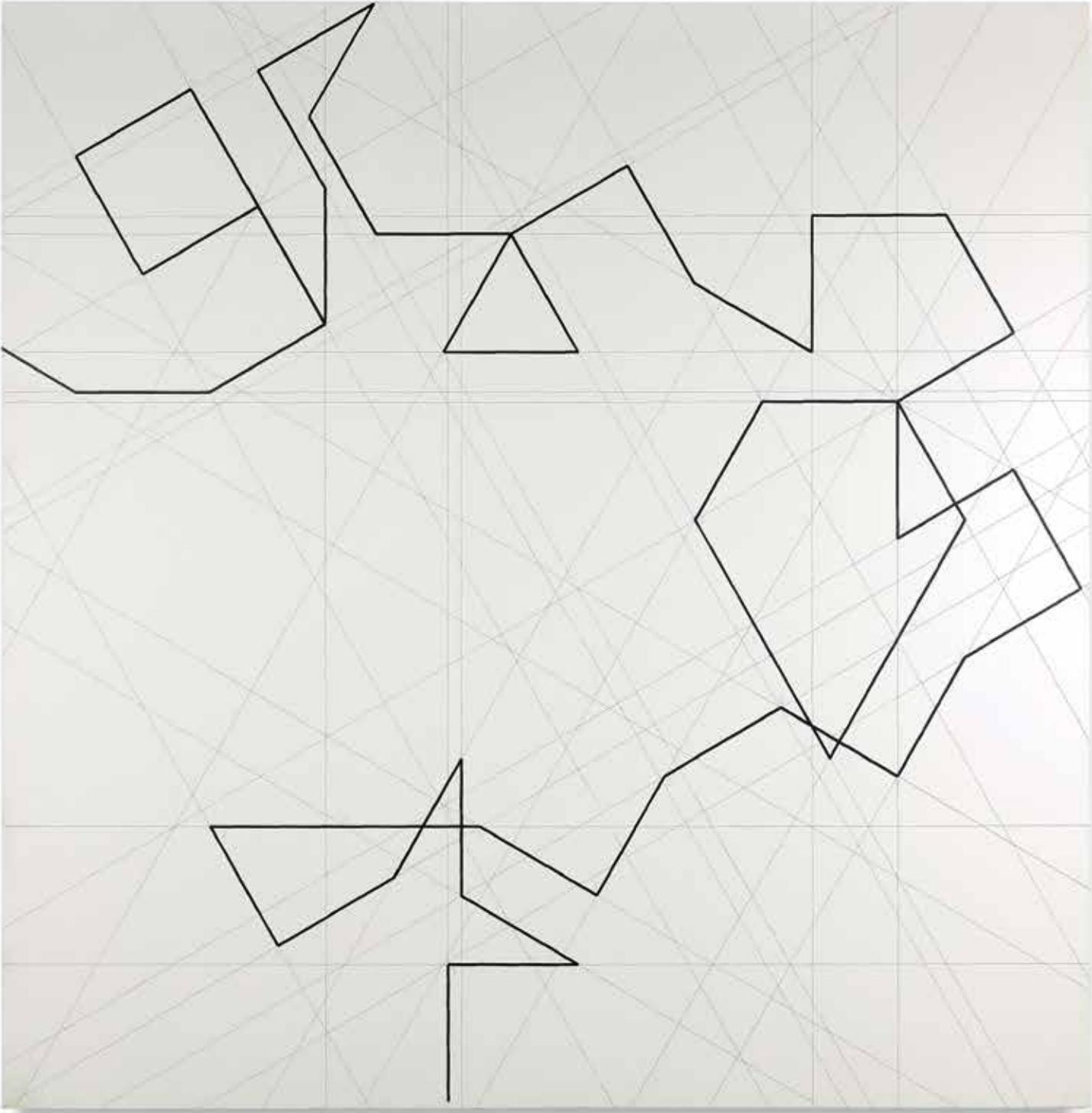
Acrylique et graphite sur toile
montée sur panneau
Signé, daté et titré au dos
«π piquant n°5 - l = 30° - 49 décimales,
Morellet, 1998»
240 × 240 cm

Provenance:

Galerie Jean Brolly, Paris
Collection particulière, Belgique

*Acrylic and graphite on canvas mounted
on panel; signed, dated and titled
on the reverse
94 1/2 × 94 1/2 in.*

120 000 - 180 000 €



François MORELLET

1926 - 2016

Π piquant n°5 - 1 = 30° - 49 décimales
1998

Fr

«Une justification de ces œuvres «dénaturées» c'est d'être en accord avec un monde comme je le conçois, «dénaturé» lui aussi, débarrassé de Dieu et de son résidu: l'idée de «nature». C'est d'accepter un monde régi par le hasard et l'artifice, d'accepter un présent qui n'est plus refusé au nom d'un passé perdu ou d'un avenir à instaurer. C'est de tenter de réaliser un art «artificialiste» qui est aussi éloigné de l'art naturaliste que celui-ci a pu l'être de l'art sacré», explique François Morellet à propos de son travail. L'artiste français, acteur majeur de l'abstraction géométrique et précurseur du minimalisme, construit une esthétique répondant à des règles mathématiques choisies en amont, se laissant guider par l'infinité de possibilités offerte par cet univers conceptuel.

Ainsi dans *Π piquant n°5 - 1 = 30° - 49 décimales* présentée ici et réalisée en 1998, Morellet utilise les 49 premières décimales du nombre pi pour obtenir les angles entre les différents segments de même longueur. Chaque segment permet de tracer une droite plus claire. Les angles sont obtenus en multipliant les décimales de pi par 10°. Lorsque la décimale de pi est 0, l'artiste le remplace par le nombre 10.

Le résultat consiste en un tracé noir foncé s'affirmant sur un fond dynamique aux multiples lignes pâles qui s'entrecroisent.

La perception de l'œuvre par la rétine joue entre l'espace positif et négatif: un chemin est fortement suggéré mais d'autres se dessinent en creux. L'œuvre, dépouillée, est caractéristique de l'esthétique tardive de Morellet qui, dès 1970 initie une troisième période marquée par une simplicité de plus en plus radicale et un dialogue avec l'espace blanc environnant, à l'avant-garde de l'art minimal. Cette dernière période va de pair également avec une réflexion sur l'intégration de l'architecture dans le travail pictural. En effet, Morellet réalise de nombreux projets architecturaux dans les dernières années de sa carrière, sa première intervention monumentale datant de 1971 sur le plateau de la Reynie à Paris, au centre Pompidou. Ici, la multiplication des formes se construisant au rythme d'un tracé évoque fortement un plan.

La lecture de cette œuvre programmatique ne déclenche aucun sentiment chez le spectateur, ce qui est fortement voulu par Morellet, à la recherche d'une neutralité active. «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», conclut-il.

En

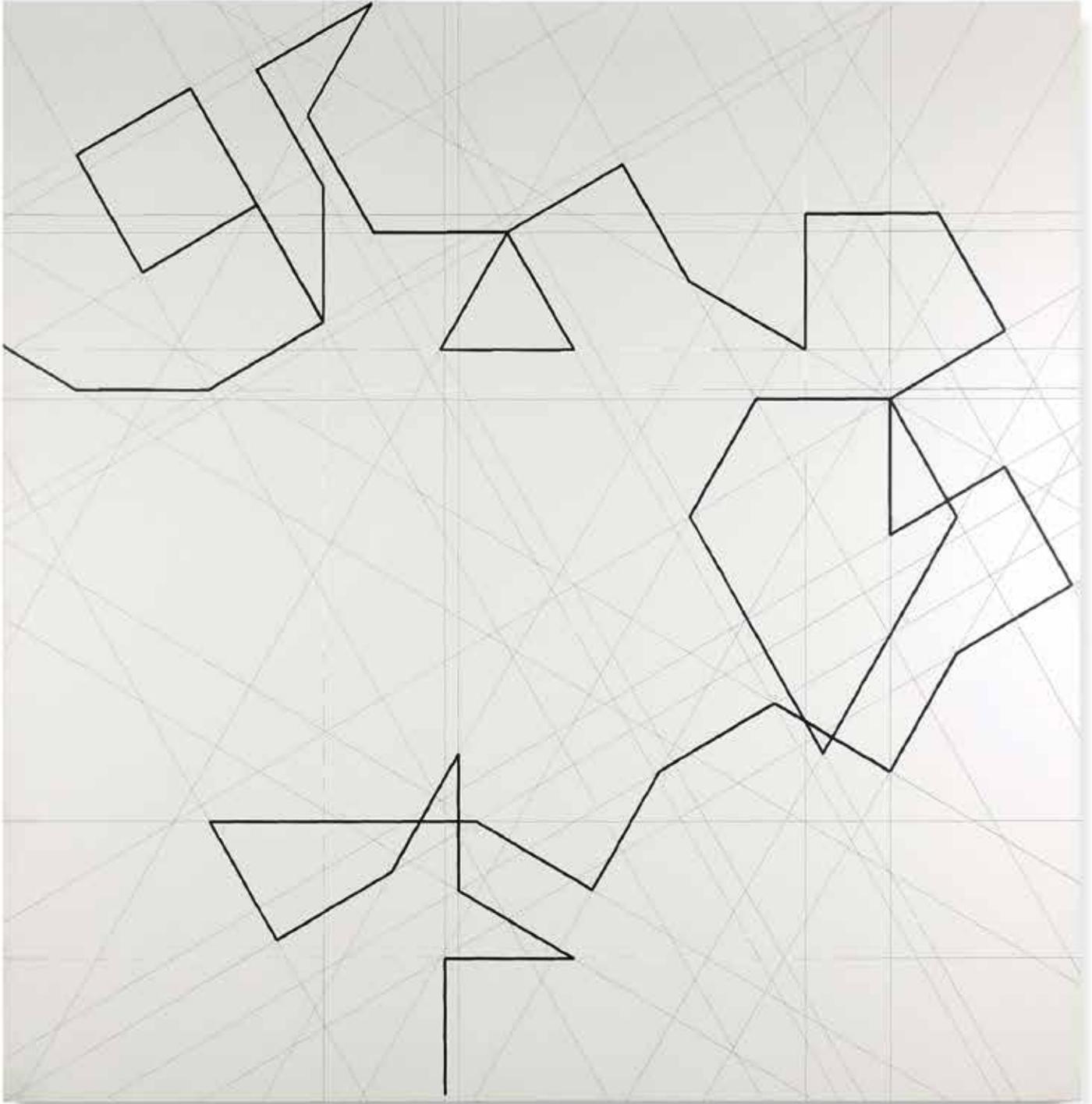
“A justification for these unnatural works is being in harmony with the world how I see it, which is also unnatural, rid of God and his residue: the idea of nature. It's accepting a world that is ruled by chance and artifice, accepting a present that is no longer refused in the name of a lost past or a future that is yet to be established. It's trying to make artificialist art that is as distanced from naturalist art as that was from religious art”, explained François Morellet about his works. The French artist, a key player in Geometric Abstraction and forerunner of Minimalism, created aesthetics that responded to mathematical rules chosen beforehand, allowing this conceptual world to guide him with the infinite possibilities it offered.

Hence in *Π piquant n°5 - 1 = 30° - 49 décimales* presented here and made in 1998, Morellet used the first 49 decimal digits of Pi to obtain the angles between the different segments of the same length. Each segment allowed a clearer straight line to be plotted. The angles were obtained by multiplying the decimal digits of Pi by 10°. When the decimal digit of Pi was 0, the artist replaced it by the number 10.

The result consists in a deep black line that stands out from a dynamic background on which a

multitude of pale lines crisscross each other. The eye's perception of the work plays on the positive and negative space. One route that is strongly suggested but others appear between the lines. The pared-down work is typical of Morellet's later aesthetics. As of 1970, he commenced a third period that was marked by increasingly radical simplicity and a dialogue with the surrounding white space, a forerunner to Minimalism. This final period also went together with reflection on the integration of architecture in pictorial work. Indeed, Morellet carried out a number of architectural projects in the final years of his career. His first monumental work dates from 1971 on the Plateau de la Reynie in Paris, at the Centre Pompidou. Here, the multiplication of shapes built using a line strongly calls to mind a blueprint.

This programmatic work doesn't give trigger any feelings within the viewer, which is something Morellet strongly desired as he was in search of active neutrality. “A real experience must be carried out using controllable elements by systematically proceeding according to a programme. The experience must develop alone without any intervention from the programmer”, he concluded.



67

Olivier MOSSET

Né en 1944

Sans titre – 1970

Acrylique sur toile
Signée et datée au dos «Mosset, 1970»
100 × 100 cm

Provenance:

Galerie Mathias Fels, Paris
À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Bibliographie:

E. Wetterwald, *Olivier Mosset*, Éditions
du Griffon/Les Presses du Réel,
Neuchâtel, 2020, reproduit en noir
et blanc sous les n°10 à 14, pp. 20-22
et en couleur sous les n°16, 17,
pp. 24, 25 (exemplaires similaires)

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

70 000 - 90 000 €



Olivier Mosset dans son atelier de la rue de Lappe, Paris, 1971 D.R.



Jean-Paul RIOPELLE

1923-2002

Sans titre – 1966

Huile sur toile

Porte deux étiquettes au dos du

Kunsthalle de Bâle et d'Afinsa à Madrid

Diamètre: 115 cm

Provenance:

Galerie Maeght, Paris

Galerie Lelong, Paris

Collection particulière, Allemagne

Bibliographie:

I. Riopelle & T. Riopelle, *Jean Paul Riopelle - Catalogue Raisonné, Tome 4, 1966-1971*, Éditions Hibou, Montréal, 2014, reproduit en couleur sous le n°1966.061H.1966, p. 118

Un certificat de Madame Yseult Riopelle sera remis à l'acquéreur.

*Oil on canvas;**diameter: 45 1/4 in.*

200 000 - 300 000 €



Sans titre – 1966

Fr

«Moi, dans son organisation, la nature est ma référence. Mais les autres peuvent voir tout ce qu'ils veulent. En général, je pense que les choses organisées sont des choses de la nature, c'est dans ce sens-là que je parle de la nature,» écrit Jean-Paul Riopelle sur son sujet de prédilection. L'artiste canadien né en 1923, se passionne pour la chasse, la pêche et les balades en forêt. Ce sont ces dernières qui viennent s'exprimer dans la toile présentée ici.

Ainsi, *Sans titre*, réalisée en 1966, brasse tout le spectre de couleurs qui anime les environnements forestiers. Les rouges, verts, bruns, bleus et blancs sont apposés sur la toile, formant une composition quasiment sensorielle dans un véritable surgissement chromatique aux multiples aplats rectangulaires réalisés au couteau à palette. «Je n'ai jamais pensé que mes tableaux étaient abstraits. Quand on a qualifié mes tableaux d'abstrait, j'ai ouvert le dictionnaire et j'ai lu : «venir de». Alors j'ai conclu : je ne suis pas abstrait, car moi, je vais vers. On peut considérer mes tableaux comme abstraits, mais la démarche, elle, n'est pas abstraite, au contraire.» En effet, si le tableau se lit comme une œuvre abstraite, elle est néanmoins conçue en référence directe à la nature, en hommage au monde qu'il redéploie sur toile dans une danse de nuances et de reflets.

La particularité de *Sans titre* relève également de sa forme. Réalisée sur une toile ronde de diamètre 115 cm, elle est caractéristique des œuvres de Riopelle dans les années 1960. Travaillant avec les formes rondes, mais aussi ovales, il propose au spectateur de lire son tableau comme au travers d'une lunette,

ou d'une fenêtre, lui accordant ainsi une vue partielle de la beauté ineffable de la nature. Le pourtour du tableau est, en ce sens, réalisé à l'aide de touches beaucoup moins nettes délimitant la frontière entre l'imaginaire de l'artiste et la réalité du paysage décrit. L'énergie qui se dégage du tableau impliquant le corps même de l'artiste et la réinvention active des formes et modes d'expression, évoquent son contemporain américain, Jackson Pollock à qui Riopelle est souvent comparé. Ce dernier refuse pourtant d'y être assimilé, soulignant le fait qu'il travaille à la verticale, contrairement à Pollock et invoquant d'autres artistes dont il se sent bien plus proche comme Monet, Renoir ou Matisse. Ainsi, dans *Paysage à Collioure* (réalisée en 1905 et conservée au Museum for Kunst à Copenhague), Matisse travaille également un paysage par touches et aplats apposant les couleurs et véhiculant l'image rêvée d'une nature aux saisons concomitantes. Riopelle, dont la démarche s'apparente à celle des impressionnistes, poursuit la réflexion jusqu'à un degré d'abstraction plus prononcé, unifiant la palette et resserrant les touches. «À vrai dire, l'abstraction n'existe pas en peinture. [...] L'abstraction est impossible; la figuration tout autant. Peindre le ciel? [...] On pourrait s'y risquer à condition, toutefois, de n'avoir jamais vu le ciel. En ce sens, je l'ai déjà dit, je suis moins impressionniste que dépressionniste. Je m'éloigne juste ce qu'il faut de la réalité: je ne m'en sépare pas totalement. Je prends ma distance par rapport au réel. Quelle distance? La bonne», conclut Riopelle défiant toute catégorisation.

En

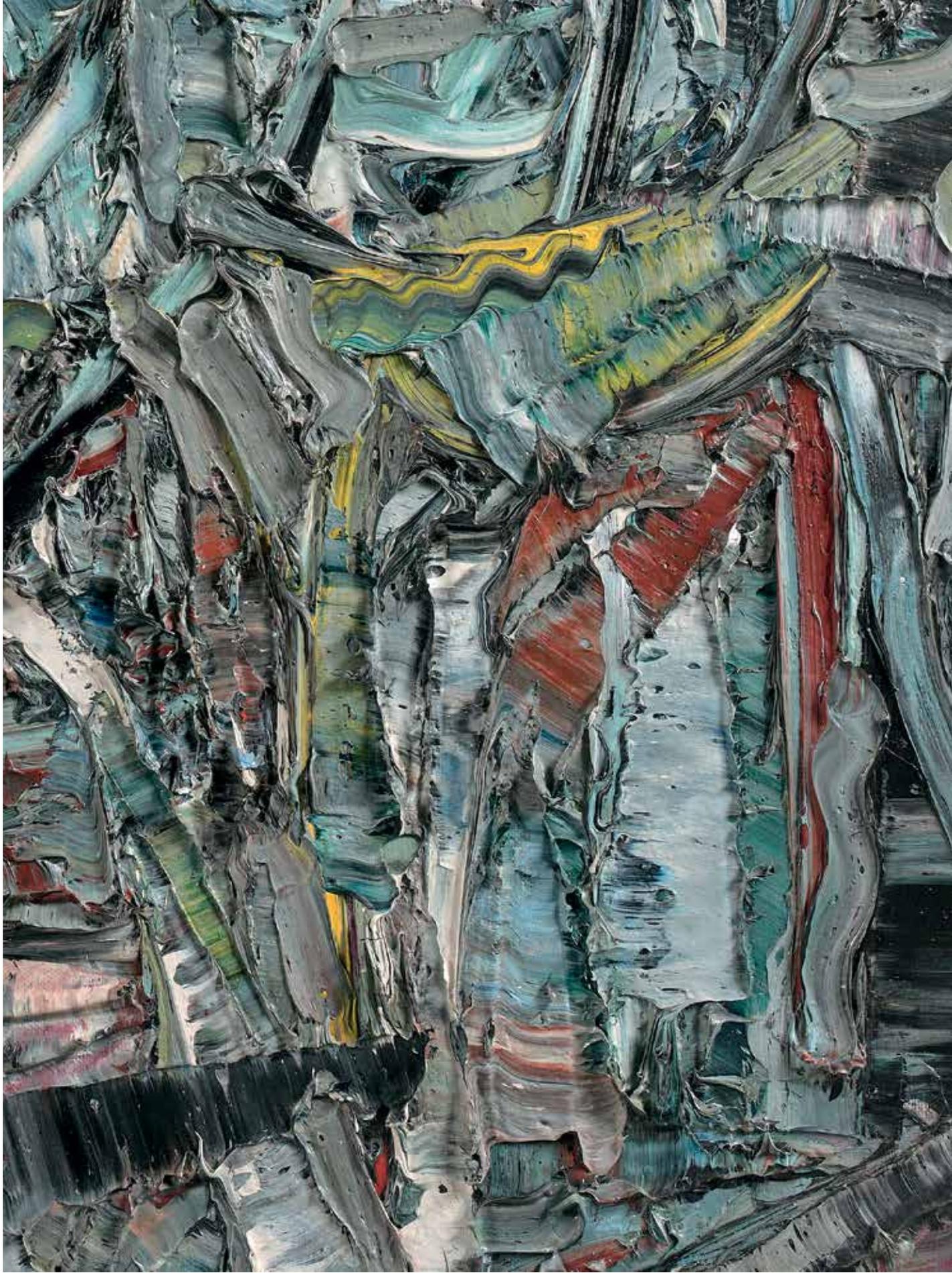
“For me, as regards organisation, nature is my reference. But others can see whatever they wish. As a rule, I think that organised things are natural things. That's what I mean when I talk about nature”, wrote Jean-Paul Riopelle about his favourite subject. The Canadian artist, born in 1923, was an avid fan of hunting, fishing, and walks in the forest. The latter is what is expressed in the work presented here.

Hence, *Sans titre*, painted in 1966, brings together the whole range of colours that can be found in forests. Reds, greens, browns, blues, and whites come together on the canvas, forming an almost sensorial composition in a veritable chromatic outburst with a multitude of rectangular blocks of colour fashioned using a palette knife. “I've never thought that my paintings were abstract. When my paintings were called abstract, I opened the dictionary, and I read: “coming from”. So, I concluded: I'm not abstract because I'm “going to”. You can consider my painting as abstract but the approach is not abstract. On the contrary.” Effectively, even if you consider the painting as an abstract work, it is still devised as a direct reference to nature, as a tribute to the world that he portrays on canvas in a dance of nuances and hues.

The particularity of *Sans titre* also comes from its shape. Painted on a round canvas, 115 cm in diameter, it is typical of Riopelle's works in the 1960s. Working with round shapes but also ovals, he gave the viewer the possibility of reading his paintings as if through a bezel or window, thus giving him a partial

view of the ineffable beauty of nature. With that in mind, the painting's contour is made using much less distinct dashes that define the boundary between the artist's imagination and the landscape portrayed.

The energy that the painting gives off suggests the artist's own body and the active reinvention of shapes and forms of expression, calling to mind his American contemporary, Jackson Pollock to whom Riopelle is often compared. Although Riopelle refused this comparison, highlighting the fact that he worked vertically, unlike Pollock, and mentioning other artists he felt much closer to, such as Monet, Renoir, or Matisse. Hence, in *Paysage à Collioure* (painted in 1905 held at the Statens Museum for Kunst in Copenhagen), Matisse also used dashes and blocks of colour to portray a landscape, bringing to mind a dream-like image of nature with simultaneous seasons. Riopelle, whose approach was similar to that of the Impressionists, took this reflexion to a greater degree of abstraction, unifying the palette and placing the dashes closer together. “To tell the truth, abstraction doesn't exist in painting. [...] Abstraction is impossible and so is figuration. Painting the sky? [...] You could try, provided that you'd never seen the sky. In that respect, as I've already said, I'm less of an Impressionist than a Depressionist. I take just enough of a step away from reality. But I never totally detach myself from it. I take my distance from reality. What distance? The right distance”, concluded Riopelle, defying any classification.



Maria Helena VIEIRA DA SILVA

1908-1990

Le jardin illogique – 1970

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«Vieira da Silva, 1970»

73 × 116 cm

Provenance:

Galerie Jeanne-Bucher, Paris

Collection particulière, Suisse

Galerie de La Présidence, Paris

Collection particulière, France

Expositions:

Paris, Galerie Jeann-Bucher, exposition

de groupe, mars-avril 1983

et juin-juillet 1983

Paris, Galerie Jeann-Bucher, exposition

de groupe, janvier-février 1986

Paris, Galerie de la Présidence, *Bleu*,

mars-mai 2021, reproduit en couleur

sous le n°31, p. 45

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

Genève, 1994, reproduit en noir et blanc

sous le n°2376, p. 489

Nous remercions le Comité

Arpad Szenes-Vieira da Silva pour

les informations qu'il nous a

aimablement communiquées.

*Oil on canvas;**signed and dated lower right;**28 3/4 × 45 5/8 in.*

180 000 - 280 000 €



Maria Helena VIEIRA DA SILVA

1908-1990

Le jardin illogique – 1970



Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire (vue des Lauves)*, 1902-04
© Philadelphia Museum of Art D.R.

Fr

Le jardin illogique, titre tout aussi poétique que l'œuvre de l'artiste portugaise Maria Helena Vieira da Silva. Avant de la contempler, un tas d'images se propose à l'esprit mais ce n'est qu'en l'appréhendant directement que la vue s'accoutume et que la justesse du tableau s'impose. Tout en synesthésies, *Le jardin illogique* propulse le spectateur dans un univers singulier: « Je crois que je suis venue à la peinture, comme ça, enfant... [...] Je vivais dans un monde de grandes personnes, jeunes, amusantes, j'écoutais leurs conversations. [...] Je me réfugiais dans le monde des couleurs, le monde des sons... Je crois que tout cela s'est mêlé en une seule chose pour moi. » Précoce, Maria Helena Vieira da Silva commence à dessiner à l'âge de onze ans tout

en développant un goût pour la musique qui l'accompagnera dans son esthétique picturale tout au long de sa carrière.

L'œuvre présentée ici, réalisée en 1970, s'inscrit dans un contexte où la peintre a déjà acquis une renommée internationale importante. Quatre ans plus tôt, elle reçoit le Grand Prix National des Arts du gouvernement français en 1966 (c'est alors la première femme à être ainsi distinguée). Chef de file du paysagisme abstrait, elle invente un langage fait de réseaux. L'écrivain Philippe Solers le définit ainsi: « Ses tableaux nous parlent d'une sorte d'architecture fantastique entretenue dans un brouillard qui supprime toute référence à la réalité; galeries minières, ponts suspendus, rocailles habitées aux alvéoles innombrables, sinuosités des rues,

des villes, la nuit... la caractéristique essentielle de ce spectacle est qu'il est habitable. La perspective elle-même des constructions de Vieira da Silva semble une invitée. On entre dans un labyrinthe... ». Autre labyrinthe, *Montagne Sainte-Victoire (vue des Lauves)*, réalisée en 1902-04 par Cézanne et conservée au Philadelphia Museum of Art, déploie une fragmentation du paysage qui inspire la peintre portugaise. Alors que Cézanne fait déjà appel à une palette de couleurs restreinte, dans la continuité des recherches du cubisme et de l'art abstrait, Vieira da Silva la resserre encore davantage pour se focaliser uniquement sur les teintes de blanc, gris et noir. Les ambiguïtés spatiales se lisent également dans les deux tableaux. Cézanne réalise une montagne aux crêtes

et versants escarpés difficiles à envisager, Vieira da Silva donne plus dans l'abstraction tout en jouant sur une confusion des formes et rendus, traduisant l'illogisme du titre. La répétition des motifs géométriques est, chez les deux peintres, le procédé central des compositions. « Cette technique donne une vibration et permet de trouver le rythme d'un tableau » explique Vieira da Silva. En effet, les chevauchements de formes lancinantes opèrent comme un refrain et les contrastes de couleurs discontinues se concentrant au centre de la toile – là où le quadrillage se précise et se rétrécit – ajoutent à l'effet de perspective. Une certaine harmonie, guidée par la lumière que l'artiste sait manier apporte une note finale à l'appréciation du tableau.

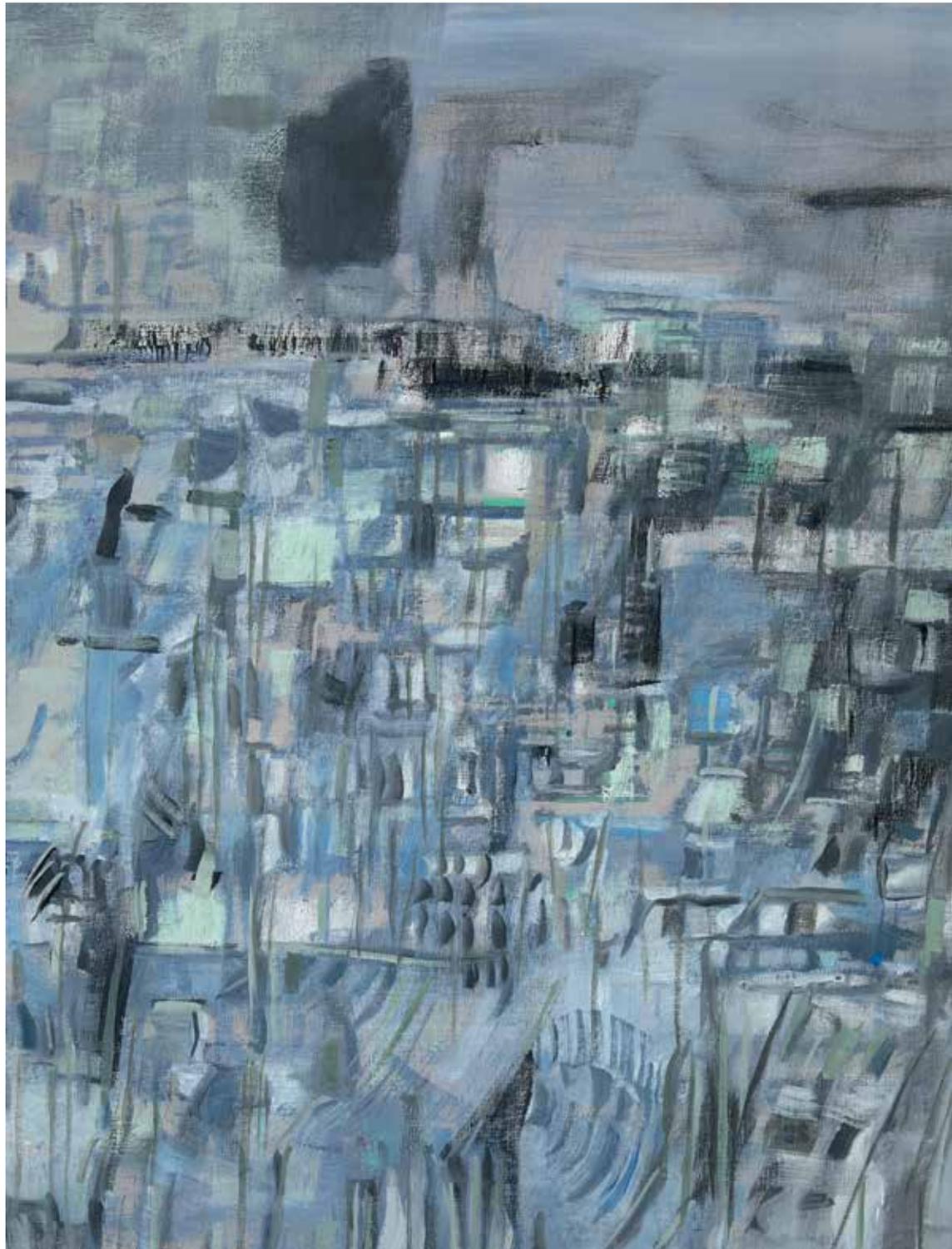
Le Jardin Illogique is a title that is as poetic as the work of Portuguese artist Maria Helena Vieira da Silva. Before contemplating it, a mass of images comes to mind but it is only when you actually see it that your sight gets used to it and that the work's aptness is established. *Le Jardin Illogique*, which totally confuses the senses, propels the onlooker into a remarkably unusual world. "I believe that I was drawn to painting, like that, as a child... [...] I lived in a world of grownups who were young and amusing, and I listened to their conversations. [...] I took refuge in the world of colours, the world of sounds... I believe all that mingled, becoming one thing for me." Maria Helena Vieira da Silva started drawing at the very early age of eleven whilst developing a taste for music that would accompany her pictorial aesthetics throughout her career.

The work presented here, dating from 1970, was created at a time when the painter had already gained significant international renown. Four years earlier, in 1966, she had received the French government's Grand Prix National des Arts (at the time she was the first woman to have received such a distinction). A leading figure in Art Informel, she invented a language of networks. Writer Philippe Solers defined it as follows: "Her paintings speak to us of a sort of imaginary architecture maintained in a fog that quells any reference to reality; mining galleries, suspended bridges, inhabited rockeries with countless alveoli, winding streets, towns, nighttime... the essential characteristic of this display is that it is inhabitable. In Vieira da Silva's constructions, even perspective seems to be a guest. It's like entering a labyrinth...". Another labyrinth, *Montagne Sainte-Victoire (Vue des Lauves)*, painted in 1902-04 by Cézanne and held at the Philadelphia

Museum of Art, shows a fragmentation of the landscape that inspired the Portuguese painter. As Cézanne had already moved to a more reduced colour palette, in keeping with her research on Cubism and Abstract Art, Vieira da Silva restricted her palette further still to focus solely on hues of white, grey and black. Spatial ambiguity is also visible in both paintings. Cézanne painted a

mountain with ridges and slopes that were hard to envisage. Vieira da Silva's work was more abstract whilst playing with confusion of shape and appearance, translating the illogicality mentioned in the title. The repetition of geometric motifs is, in the works of both painters, the compositions' pivotal mechanism. "This technique gives vibration and allows you to find a painting's

beat", explained Vieira da Silva. Indeed the overlapping of the haunting shapes is like a refrain, and the discontinuous contrasting colours focused on the centre of the canvas – where the grid becomes clearer and narrows – add to the perspective effect. A certain harmony, guided by the light that the artist mastered, brings a final note to the appreciation of the painting.



70

Maurice ESTÈVE

1904-2001

Gissu – 1991

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

«Estève, 91», contresignée, datée
et titrée au dos «Estève, 91, Gissu»
73 × 60 cm

Provenance:

Collection particulière, Nice

Bibliographie:

M. Prudhomme-Estève, *Maurice Estève, Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint*, Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1995, reproduit en couleur sous le n°795, p. 112 et en noir et blanc sous le n°795, p. 450 (inversion du titre avec le n°794)

Oil on canvas; signed and dated

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

28 3/4 × 23 5/8 in.

70 000 - 90 000 €



« Il me suffit de commencer: deux points, une certaine courbe, une certaine spirale et la composition s'engage entre ce qui va naître sur la toile et mon activité de peintre. Voilà comment cela se passe. Évidemment, plus je nourris la toile, plus elle prend de l'autorité. »

– Maurice Estève



Philippe HIQUILY

1925-2013

L'épicurienne – 2011

Acier corten, patine rouille
Signé et numéroté sur le côté droit
«Hiqully, EA 1/1»
Édition Galerie Loft
Hauteur : 500 cm

Provenance :

Collection Waag, France

Bibliographie :

*Philippe Hiqully - Catalogue Raisonné
1948-2011, Volume 1*, Éditions Loft,
Paris, 2012, reproduit en couleur
sous le n°650, p. 417 (un exemplaire
similaire)

Cette œuvre a été authentifiée
par le Comité Hiqully, France.

Un certificat d'authenticité pourra être
obtenu auprès du Comité Hiqully (sur
demande et à la charge de l'acquéreur).

*Corten steel, rusted patina;
signed and numbered on the right side;
edited by Loft Gallery
Height: 197 in.*

80 000 - 120 000 €





Philippe HIQUILY

1925-2013

L'épicurienne – 2011

Variante de 5 m en epoxy noir vendue par Artcurial le 22 juillet 2022 à Monaco D.R.

Fr

L'épicurienne, ultime sculpture réalisée par l'artiste Philippe Hiquily, est un pendant direct à sa mythique sculpture: la *Marathonienne*. Alors que cette dernière était captée en plein effort, *L'épicurienne* semble au contraire saisie dans un moment de sérénité et de pure extase. Coquette et nonchalante elle s'offre au plaisir des yeux tout en se montrant plus pudique que sa grande sœur. Ses genoux sont serrés et sa main vient chastement les caresser, telle l'œuvre *La Pudique* de 1992, alors que son esprit semble vagabonder dans ses rêves. Hiquily la croque alors comme il aime les femmes: belles et épanouies. De celles qui ont habité sa sculpture tout au long de sa vie, elles lui ont permis d'inscrire son langage plastique singulier dans l'art du XX^e siècle. Pendant près de 65 ans c'est avec charme, poésie et humour qu'il a exploré les formes et les courbes

des figures féminines comme pour mieux capter et extraire leur sensualité.

Les années 2000 ont ainsi été pour lui l'occasion de revisiter ses propres mythologies, tant thématiques que formelles, et c'est avec cette *Épicurienne* monumentale qu'il exprime plus que jamais son amour pour la femme et la vie.

L'épicurienne, réalisée à partir d'une maquette en carton en 2010, se dresse sur cinq mètres de hauteur. Admirée de tous Place Saint-Germain-des-Prés en 2012, à l'occasion de la publication du Catalogue Raisonné, elle déploie ses longues jambes sensuellement repliées. Deux béances en guise de seins, cette femme érotisée se distingue par le contraste entre la taille marginale de la tête par rapport au reste de ses attributs.

En

L'épicurienne, the final sculpture by the artist Philippe Hiquily, is almost identical to his mythical sculpture: *Marathonienne*. Whereas the latter seems to have been captured in action, *L'épicurienne* seems, on the contrary, to have been caught in a moment of serenity and pure ecstasy. Seductive and nonchalant she is a pleasure to behold, whilst remaining more modest than her elder sister. Her knees are squeezed tightly together, with her hand caressing them chastely, like in the work *La Pudique* from 1992, whilst her mind seems to wander, dreamily. Hiquily sculpted her the way he loved women: beautiful and shapely. Those who inhabited his sculptures throughout his life allowed his unique artistic expression to become a part of the essence of 20th century art. For almost 65

years, with charm, poetry, and humour, he explored the shapes and curves of female figures to better grasp and extract their sensuality.

The 2000s gave him the opportunity to revisit his own mythologies, both in terms of theme and shape, and it's with this monumental *Épicurienne* that, more than ever before, he expressed his love for women and life. *Épicurienne*, made from a cardboard model in 2010, is five metres high. Admired by all on Place Saint-Germain-des-Prés in 2012 when Hiquily's Catalogue Raisonné was published, it reveals its long, sensually folded legs. With two hollows for breasts, this eroticised woman is characterized by the contrast between the smallness of her head compared to the rest of her body.

ARTCURIAL



Pablo PICASSO (1881-1973)
Pierrot - 1961
Pastel sur la page de titre de l'ouvrage
"Portraits De Picasso"
de Jacques Prévert et André Villers
30,70 × 23,40 cm
Estimation : 60 000 - 80 000 €

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Vente du jour

Vente aux enchères :

Mercredi 7 décembre 2022 - 14h

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

Contact :

Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTCURIAL



François MORELLET (1926 - 2016)
10 lignes au hasard fortifiées - 2007
Acrylique sur toile marouflée sur panneau
100 x 100 cm
70 000 - 90 000 €

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du jour

Vente aux enchères :

Mercredi 7 décembre 2022 - 16h30

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

Contact :

Sara Bekhedda
+33 (0)1 42 99 20 25
sbekhedda@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTCURIAL



Massimo CAMPIGLI (1895-1971)
Maison / Casa - 1961
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite "CAMPIGLI 61"
192 x 222 cm
Estimation : 120 000 - 180 000 €

COLLECTION MASSIMO CAMPIGLI *Le Temps du Rêve*

Vente aux enchères :

Mercredi 7 décembre 2022 - 11h

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

Contact :

Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com
www.artcurial.com



Alberto Giacometti Projet pour un monument pour Gabriel Péri. Projet pour une place, 1946
Deux sculptures en bronze, 39.2 x 10.9 x 18.6 cm et 18.5 x 9.2 x 12.7 cm. Vente le 2 décembre

LEMPERTZ

1845

VENTES À COLOGNE

2 déc. Photographie 2/3 déc. Modern and Contemporary Art Evening Sale/Day Sale

26 nov.–8 déc. Contemporary online 9 déc. Art Asiatique 25 nov.–15 déc. Art Asiatique online

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

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 quelques défauts n'implique pas l'absence de tout 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 taxe 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 90^e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance. À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant. En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:

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

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

e) Sous réserve de dispositions spécifiques à la présente vente, 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 judiciaire compétent du ressort de Paris (France). Le Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris peut recevoir des réclamations en ligne (www.conseildesventes.fr, rubrique « Réclamations en ligne »).

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-14_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 48hours after the sale if the lot id 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 \odot). 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, motor-cars, 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) With reservation regarding the specific provisions of this sale, 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. The Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris can receive online claims (www.conseildesventes.fr, section "Online claims").

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

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

Bank:



V-14_UK

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, 20 80
Catalogueur:
Edouard Liron, 20 37
Administratrice senior:
Pétronille Esclattier, 20 42
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 junior:
Léonard Philippe, 20 11

Estampes & Multiples

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

Impressionniste & Moderne

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

Photographie

Catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13

Post-War & Contemporain

Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero
Pauline Guerin, 20 08
Louise Eber
Spécialiste junior:
Sophie Cariguel
Catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13
Administratrices junior:
Louise Eber, 20 48
Sara Bekhedda

Urban Art

Directeur: Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior:
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

Expert:
Qinghua Yin
Administratrice junior:
Xinhao Bu

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

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

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, 17 10

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection

Directeur général:
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint:
Pierre Novikoff
Spécialiste:
Antoine Mahé, 20 62
Directrice des opérations
et de l'administration:
Iris Hummel, 20 56
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

Joaillerie

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
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain
Anne-Claire Mandine
Maxence Miglioretti

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 Fermat - 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

International senior advisor:
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:
Lamy El Belghiti
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco

Directrice : Olga de Marzio
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

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Sabrina Dolla
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-Légrand
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 Beauregard
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

Responsable service juridique clients:
Léonor Augier

Comptabilité des ventes

Responsable: Nathalie Higuieret
Comptable des ventes confirmé: Audrey Couturier
Comptables:
Jessica Sellahannadi
Marika Yaroslavskaya
Anne-Claire Drauge
20 71 ou 17 00

Comptabilité générale

Responsable: Sandra Margueritat Lefevre
Responsable adjointe: Marion Bégat Alcazar
Comptables:
Arméli Itoua
Aïcha Manet
Gestionnaire experts et apporteurs:
Anna Ercolani
Aide comptable: Romane Herson

Responsable administrative des ressources humaines:

Isabelle Chênais, 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:
Gabrielle Moronvallé
Magasiniers: Clovis Cano
Denis Chevallier
Jason Tilot
Ismaël Bassoumba

Transport et douane

Responsable: Marine Viet, 16 57
Clerc: Marine Renault, 17 01
Béatrice Fantuzzi
Assistante spécialisée: Isabelle Bacqueyrisses
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
Laura Desjambes

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
Responsable Studio Graphique:
Aline Meier, 20 88
Graphiste junior: Rose de La Chapelle, 20 10
Chargée CRM: Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures

Directrice: Anne-Laure Guérin, 20 86
Attachée de presse: Deborah Bensaid, 20 76
Community Manager: Juliette Martin-Garcia, 20 82

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°55, César, *Sans titre*, circa 1955
p.136





lot n°25, Germaine Richier, *L'Homme de la nuit*, grand, 1954
(détail) p.82

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Mardi 6 décembre 2022 - 19h
artcurial.com



ARTCURIAL