

# PARIS AVANT-GARDE

Paris, 19 octobre 2017



CHRISTIE'S

















## AVANT-GARDE

Jeudi 19 octobre 2017 - 19h

9, avenue Matignon  
75008 Paris

### EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi 14 octobre	10h - 18h	Mardi 17 octobre	10h - 18h
Dimanche 15 octobre	14h - 18h	Mercredi 18 octobre	10h - 18h
Lundi 16 octobre	10h - 18h5x	Jeudi 19 octobre	10h - 15h

### COMMISSAIRE-PRISEUR

François de Ricqlès

### CODES ET NUMÉROS DES VENTES

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

**ALBERTO-15052**

### CONDITIONS OF SALE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

#### COPYRIGHT NOTICE

No part of this catalogue may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted by any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of Christie's.

© COPYRIGHT, CHRISTIE,  
MANSON & WOODS LTD. (2017)

#### ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

ABSENTEE AND TELEPHONE BIDS  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 13  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51  
christies.com

#### SERVICES À LA CLIENTÈLE

CLIENTS SERVICES  
clientservicesparis@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

#### RELATIONS CLIENTS

CLIENT ADVISORY  
Fleur de Nicolay  
fdenicolay@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

#### RÉSULTATS DES VENTES

SALES RESULTS  
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13  
Londres : +44 (0)20 7627 2707  
New York : +1 212 452 4100  
christies.com

#### ABONNEMENT AUX CATALOGUES

CATALOGUE SUBSCRIPTION  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86  
christies.com

#### SERVICES APRÈS-VENTE

POST-SALE SERVICES  
Maximiliane Siegrist  
Coordinatrice d'après-vente  
Paiement, Transport et Retrait des lots  
Payment, shipping and collections  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10  
Fax: +33 (0)1 40 76 84 47  
postsaleParis@christies.com

Consultez nos catalogues et laissez  
des ordres d'achat sur [christies.com](http://christies.com)

# CHRISTIE'S

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

*Cliqué, Adjudé ! Partout dans le monde.*  
Enregistrez-vous sur [www.christies.com](http://www.christies.com)  
jusqu'au 19 octobre à 8h30



Consultez le catalogue et les résultats  
de cette vente en temps réel sur votre  
iPhone, iPod Touch ou iPad

#### CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

#### CONSEIL DE GÉRANCE

François de Ricqlès, *Président*  
Edouard Boccon-Gibot, *Directeur Général*  
Jussi Pylkkänen, *Gérant*  
François Curiel, *Gérant*







---

# SOMMAIRE

<b>3</b>	Informations sur la vente
<b>7</b>	Spécialistes et Services pour cette vente
<b>98</b>	Conditions de vente
<b>102</b>	Avis importants
<b>103</b>	Salles de ventes internationales, bureaux de représentation européens et consultants Départements spécialisés et autres services de Christie's
<b>109</b>	Ordre d'achat
<b>IBC</b>	Index

---

# ILLUSTRATIONS

COUVERTURE :

Lot 8 (détail)

DEUXIÈME DE COUVERTURE :

Lots 12 et 14 (détails)

PAGE DE TITRE :

Lot 23 (détail)

SOMMAIRE :

Lot 7 (détail)

INFORMATIONS POUR CETTE VENTE :

Lot 17 (détail)

TROISIÈME DE COUVERTURE :

Lot 11 (détail)

PAGES 130-131 :

Lots 21 (détail) et 4

QUATRIÈME DE COUVERTURE :

Lot 15 (détail)







## CHAIRMAN'S OFFICE

### Christie's France



**François de Ricqlès**  
*Président*  
+33 (0)1 40 76 85 59  
fdericqlès@christies.com



**Géraldine Lenain**  
*Directrice Senior*  
+33 (0)1 40 76 72 52  
glenain@christies.com



**Édouard Boccon-Gibod**  
*Directeur Général*  
+33 (0)1 40 76 85 64  
eboccon-gibod@christies.com



**Pierre Martin-Vivier**  
*Directeur, Arts du XX<sup>e</sup> siècle*  
+33 (0)1 40 76 86 27  
pemvivier@christies.com

## INFORMATIONS POUR CETTE VENTE

### Spécialistes et coordinatrices



**Tudor Davies**  
*Responsable de la vente*  
*Directeur du département*  
*Art Moderne*  
Tel: +33 (0)1 40 76 86 18  
tdavies@christies.com



**Paul Nyzam**  
*Responsable de la vente*  
*Spécialiste Art contemporain*  
Tel: +33 (0)1 40 76 84 15  
pnyzam@christies.com



**Anika Guntrum**  
*Directeur international*  
*Art Moderne*  
Tel: +33 (0)1 40 76 83 89  
aguntrum@christies.com



**Laëtitia Bauduin**  
*Directeur du département*  
*Art contemporain*  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 95  
lbauduin@christies.com



**Élodie Morel**  
*Directrice de département,*  
*Photographies*  
Tel: +33 (0)1 40 76 84 16  
emorel@christies.com



**Adrien Legendre**  
*Directeur du département*  
*Livres*  
Tel: +33 (0)1 40 76 83 74  
alegendre@christies.com



**Etienne Sallon**  
*Spécialiste*  
*Art contemporain*  
Tel: +33 (0)1 40 76 86 03  
esallon@christies.com



**Thibault Stockmann**  
*Spécialiste*  
*Art Moderne*  
Tel: +33 (0)1 40 76 72 15  
tstockmann@christies.com



**Valérie Hess**  
*Spécialiste*  
*Art Moderne*  
Tel: +33 (0)1 40 76 74 32  
vhess@christies.com



**Flavien Gaillard**  
*Spécialiste*  
*Design*  
Tel: +33 (0)1 40 76 84 43  
fgaillard@christies.com



**Ekaterina Klimochkina**  
*Spécialiste junior*  
*Art contemporain*  
Tel: +33 (0)1 40 76 84 34  
eklimochkina@christies.com



**Léa Bloch**  
*Spécialiste junior*  
*Art Moderne*  
Tel: +33 (0)1 40 76 83 99  
lbloch@christies.com



**Jeanne Rigal**  
*Directrice internationale*  
*d'expertise*  
*Art Moderne*  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 91  
jrigal@christies.com



**Valentine Legris**  
*Coordinatrice des ventes*  
Tel: +33 (0)1 40 76 82 65  
vlegris@christies.com

EUROPEAN MANAGING  
DIRECTOR  
Art Moderne  
Tara Rastrick  
+44 (0)20 7389 2193  
trastrick@christies.com

Art Contemporain  
Zoe Ainscough  
+44 (0)20 7389 2958  
zainscough@christies.com

BUSINESS MANAGER  
Art Moderne  
Sarah de Maistre  
+33 (0)1 40 76 83 56  
sdemaistre@christies.com

Art Contemporain  
Virginie Barocas-Hagelauer  
+33 (0)1 40 76 85 63  
vbarocas-hagelauer@christies.com

HEAD OF SALE  
MANAGEMENT  
Eloise Peyre  
+33 (0)1 40 76 85 68  
epeyre@christies.com

EMAIL  
For general enquiries about  
this auction, emails should be  
addressed to the  
Sale Coordinator(s).



# PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE PARISIENNE

1

## JEAN (HANS) ARP (1886-1966)

### *Torse-profil*

marbre blanc

Hauteur: 30 cm.

Exécuté en 1958; cette œuvre est unique

white marble

Height: 11¾ in.

Executed in 1958; this work is unique

€200,000-300,000

\$240,000-360,000

£190,000-270,000

#### PROVENANCE

Galerie Pierre, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel, en décembre 1960.

#### BIBLIOGRAPHIE

F. Arp, *Jean Arp Sculpture, 1957-1966*, Londres, 1968, p. 109, no. 176 (illustré, p. 108).

I. Jianou, *Jean Arp*, Paris, 1973, p. 76, no. 185 (la version en bronze illustrée, pl. 12).

A. Hartog et K. Fischer, *Hans Arp, Sculptures - A Critical Survey*, Ostfildern, 2012, p. 139, no. 185 (la version en bronze illustrée).

L'œuvre est accompagnée d'un certificat de l'artiste daté du 25 novembre 1960.

Après avoir exploré les possibilités offertes par l'abstraction dans ses reliefs muraux, Hans Arp revient à une inspiration plus biomorphique à partir de 1930. Se développe alors son intérêt pour le corps humain, et plus particulièrement pour les torsos, sur le modèle d'Auguste Rodin. Il établit alors des parallèles entre l'exploration du corps et les formes organiques plus végétales. Dans *Torse-profil*, ce marbre taillé d'un bloc semble exprimer la même vitalité qu'une cellule qui se déploie sous nos yeux. Les œuvres de cette période reflètent en effet la préoccupation constante de l'artiste pour le processus naturel de croissance. Il réalisera ainsi plusieurs séries sur le même sujet, dont *Torse-feuille* constitue la métamorphose la plus aboutie du corps humain en plante.

Dans la présente œuvre, on semble en revanche distinguer les épaules, les cuisses ou encore la poitrine. En même temps la simplification des membres entraîne une certaine ambiguïté : on ne sait pas immédiatement de quel côté du corps l'on se situe. Toutefois, l'ondulation quasi lascive qui anime le marbre laisse penser qu'il s'agit d'un buste de femme, suivant ainsi une forme de tradition plus classique selon laquelle le corps féminin incarne le mieux la beauté sensuelle.

Avec *Torse-profil*, Arp entre dans une nouvelle étape de sa création artistique, où il travaille pour la forme en elle-même et non pour l'interprétation qu'il lui donne, où la finalité se trouve dans le déploiement de cette forme et non plus dans le sens qu'elle peut ou doit porter. «Souvent, je pars (...) d'une ligne dont je n'avais pas tiré le maximum, j'intensifie, je développe: j'obtiens une forme nouvelle... Regardez ce torse par exemple... je ne me suis pas dit: je vais faire un torse. Non, je me lance au hasard en état d'innocence. Ici naissent des formes qui s'ordonnent sans moi.» (Jean Arp cité in J. Clay, 'La singularité ascension de Jean Arp' in *Réalités*, no. 180, 1981).

After 1930, having explored the possibilities offered by abstraction in his mural reliefs, Jean Arp returned to a more biomorphic inspiration. His concern with the human body, and in torsos in particular, then developed with a particular interest in the work of Auguste Rodin. Arp began to establish parallels between the exploration of the body and of more vegetable organic forms. *Torse-profil*, a marble carved from a single block, seems to express the same vitality as a cell unfolding before our eyes. Arp's works of the period in fact reflect the artist's constant preoccupation with the natural process of growth. He thus produced several series on the same subject, including *Torse-feuille* which is the most successful metamorphosis of the human body into a plant.

In the present work, however, it seems possible to distinguish the shoulders, thighs and even the chest of the model. At the same time, the simplification of the limbs induces a certain ambiguity: we cannot immediately tell on which side of the body we are standing. However, the almost sensual undulation which animates this work suggests it is a bust of a woman, thus following a more classical tradition in which the female body best incarnates sensual beauty.

With *Torse-profil*, Arp entered a new creative phase where his work concerned the form itself, that is where the goal being pursued lay in the deployment of that form rather than in the meaning it might or should contain. "Often, I start (...) from a line from which I had not derived the maximum possibilities, I intensify, I develop: I obtain a new form. Look at this torso, for example ... I didn't say to myself: I'm going to make a torso. No, I set off at random, in a state of innocence, and the forms were born and arranged themselves without me". (J. Arp quoted in J. Clay, 'La singulière ascension de Jean Arp' in *Réalités*, no. 180, 1981).







## ANCIENNE COLLECTION ANDRÉ BRETON

### 2

#### RAOUL UBAC (1910-1985)

*L'Anneau des Pleurs, surimpression, 1934*

signé, titré et daté à l'encre (verso)

tirage argentique, tiré vers 1937

image: 22.6 x 16.9 cm.

feuille: 23.4 x 17.4 cm.

signed, titled, dated in ink (verso)

gelatin silver print

image: 8 7/8 x 6 5/8 in.

feuille: 9 1/4 x 6 7/8 in.

€40,000-60,000

\$48,000-72,000

£37,000-55,000

#### PROVENANCE

Collection André Breton, Paris; vente André Breton 42 rue Fontaine, Calmels Cohen, Paris, 15 avril 2003, lot 5061.

Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel.

#### EXPOSITIONS

Barcelone, Centre de cultura contemporanea de Barcelona, *Paris i els surrealistes*, 2005 (illustré au catalogue d'exposition p. 187).

Bilbao, Museo de Bellas Artes, *Paris y los Surrealistas*, 2005 (illustré au catalogue d'exposition p. 202).

Paris, Galerie Thessa Herold, *Bryen et ses amis Ubac, Arp, Wols*, 2005, no. 17 (illustré au catalogue p. 49).

Saint-Louis, Alsace, Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca, *Chassé-croisé Dada-Surréaliste 1916-1969*, 2012 (illustré en couleurs au catalogue d'exposition p. 149).

#### BIBLIOGRAPHIE

F. Marc, *Violet*, Lille, Les Editions de la Hune, 1935.

Graphis, N°9/10, juillet - septembre 1945, p. 260.

C. Bouqueret, *Raoul Ubac, Photographie*, Paris, 2000, no.49 (autre tirage illustré p. 232).

G. Sebbag, *Memorabilia - Dada & Surréalisme 1916/1970*, Paris, 2010 (illustré p. 342).

« À présent, livrés au pouvoir discrétionnaire des pierres, nous sommes aptes à comprendre nos nudités, à saisir le sens d'une force aveugle qui n'atteste qu'elle-même et qui, périodiquement, s'offre à nous comme une dernière ressource. »

Raoul Ubac rencontre le groupe surréaliste en 1930 au cours de son second voyage à Paris. Les écrits et manifestes surréalistes vont être pour lui une véritable révélation, qui l'incitent à participer pleinement aux activités du groupe dès 1933 et notamment via l'outil photographique. Ses œuvres sont ainsi publiées dans la revue «Minotaure» et il participe à l'exposition internationale du surréalisme en 1938. L'admiration mutuelle d'André Breton et Raoul Ubac aboutira à une collaboration intellectuelle et artistique entre les deux hommes pendant toute cette décennie.

Ce tirage de *L'Anneau des Pleurs*, ayant appartenu à Breton, est un parfait exemple des recherches et du travail sur le médium effectué par Raoul Ubac puisqu'il utilise ici la technique de la surimpression. Celle-ci consiste à superposer deux ou plusieurs prises de vues sur le même négatif, alors exposé deux fois. La superposition des prises de vue permet un dépassement de la représentation de l'objet. L'image, où l'on croit reconnaître une pierre, quelques billes de plomb et peut être un os, révèle un nouvel objet onirique et fascinant. Notre désir d'identification s'éloigne rapidement au profit de la contemplation d'un espace poétique et nouveau qui s'offre à nous.

Cette œuvre incarne également la fascination d'Ubac pour la beauté formelle des créatures minérales. En effet, lors de son voyage en Dalmatie au début des années 1930, Ubac assemble des pierres trouvées et les photographie. Il confiera plus tard que ces paysages rocheux ont été sa première confrontation avec son idée du réel. Ce premier acte artistique sera décisif pour l'ensemble de son œuvre.

"At present, abandoned to the discretionary power of stones, we are able to understand our nakedness, to grasp the meaning of a blind power which only vouches for itself and that, periodically, is given to us as a last resort."

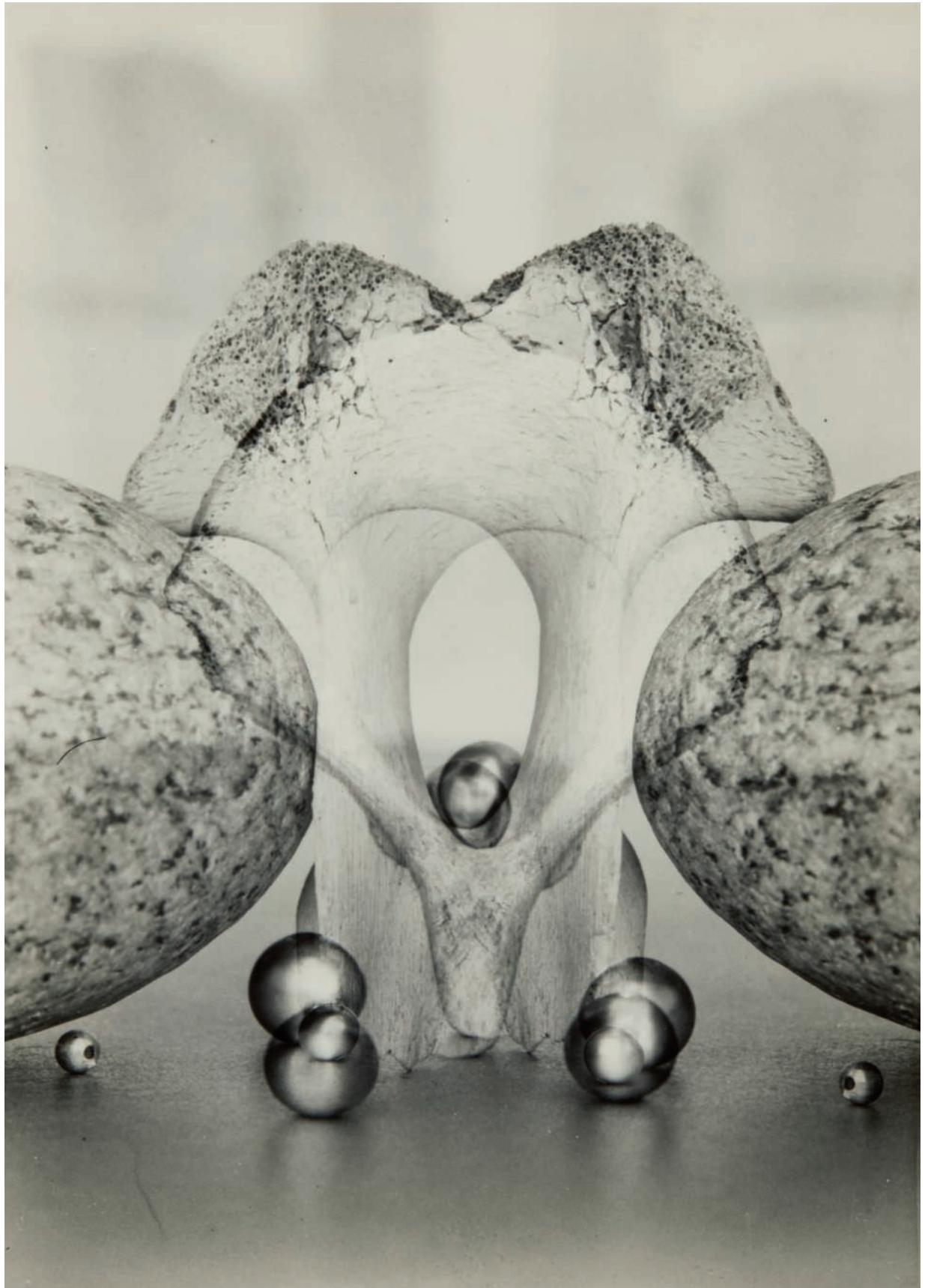
Raoul Ubac, 'La beauté aveugle' in *III<sup>e</sup> convoi*, 3 novembre 1946.

*Raoul Ubac met the Surrealist group in 1930 during his second visit to Paris. Surrealist writings and manifestos would be a real revelation to him, inciting him to participate fully in the group's activities from 1933, notably through photography. His works were published in the magazine "Minotaure" and he took part in the international exhibition of Surrealism in 1938. The mutual admiration of André Breton and Raoul Ubac was to result in an intellectual and artistic collaboration between the two men which lasted the entire decade.*

*This print of L'Anneau des Pleurs, which once belonged to Breton, is a perfect example of the research and work on the medium carried out by Raoul Ubac, who here uses the technique of double exposure. Consisting of superimposing two or more shots on the same negative - thus exposed twice - superimposing shots provides a way of exceeding the portrayal of the subject. The image, which appears to represent a stone, a few lead pellets and perhaps a bone, reveals a new, dreamlike and intriguing object. Our desire to identify soon gives way to the contemplation of a lyrical and new place being offered to us.*

*This work also embodies Ubac's fascination for the formal beauty of fossilised creatures. Indeed, during his travels in Dalmatia in the early 1930s, Ubac assembled some of the stones he found and photographed them. He confided later that these rocky landscapes were his first encounter with his idea of the real. This first artistic act would be decisive for his entire body of work.*







### f3

#### CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1954)

*La Nègresse blanche de trois-quart vue de nuit, marbre veiné, 1923*

tirage argentique  
image/feuille: 29.5 x 23.6 cm.

gelatin silver print  
image/sheet: 11.5 x 9 ¼ in.

€50,000-70,000

\$60,000-84,000  
£46,000-64,000

#### PROVENANCE

Succession de l'artiste  
Henri Pierre Roché, New York.  
Zabriskie Gallery, New York.  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel  
(en 1977).

#### EXPOSITIONS

New York, Zabriskie Gallery, *Sculpture: A  
Photographer's Vision*, 1977.  
Ohio, Akron Art Museum, Saint Louis Art Museum,  
Philadelphia Museum of Art, Hirshhorn Museum  
and Sculpture Garden, Washington D.C., New  
York, The Brooklyn Museum of Art, Art Institute of  
Chicago, *Brancusi as Photographer*, 1980-1981.

#### BIBLIOGRAPHIE

Centre national d'art et de culture Georges  
Pompidou, *Brancusi photographe* (publ. à  
l'occasion de l'exposition itinérante), Paris, 1979,  
p.81 (illustré).

Lors d'une visite de L'Exposition Coloniale à Marseille qu'il effectua avec Eileen Late en 1922, la beauté d'une jeune femme africaine coiffée d'un chignon haut aurait inspiré l'artiste et serait à l'origine de la création de la sculpture *La Nègresse blanche*. Brancusi choisit ici d'utiliser le marbre, matériau noble, froid et blanc, en totale contradiction avec l'exotisme, le sauvage, la chaleur qu'évoque une belle femme noire dans l'imaginaire de l'époque. Le jeu d'ombre complété par le contraste du noir et blanc du tirage vient sublimer les paradoxes sculpturaux de l'objet.

L'œuvre photographique de Brancusi est issu de la déception systématique qu'il éprouvait face aux photographies que l'on pouvait faire de ses sculptures. Il commença alors à photographier ses œuvres sur les conseils de Man Ray et après avoir été impressionné par l'un des tirages qu'Edward Steichen avait réalisé du *Nouveau-Né*. La photographie devint alors pour lui la seule possibilité de montrer ses sculptures telles qu'il voulait qu'elles soient vues. La lumière, le cadrage, la mise en place de chaque pièce dans l'atelier, furent autant d'éléments essentiels auxquels Brancusi attachait une importance capitale.

La photographie devient également un outil de promotion validé et contrôlé par l'artiste lui-même. C'est Henri-Pierre Roché, écrivain, collectionneur mais aussi marchand, qui se chargea de la diffusion internationale de son travail à l'aide de ces tirages. Il effectua un travail de promotion considérable notamment auprès des collectionneurs américains tels que Walter Arensberg ou John Quinn. Installé aux Etats-Unis, Roché était proche de nombreux artistes d'avant-garde comme Francis Picabia, Marcel Duchamp ou bien Constantin Brancusi. Il fut un intermédiaire décisif sur le marché international pour la reconnaissance de l'œuvre du sculpteur. En effet, au moment où il réalise *La Nègresse Blanche*, les sculptures de Constantin Brancusi ont déjà été exposées à deux reprises aux Etats-Unis, la première fois en 1913 à la Photo-Secession Gallery d'Alfred Stieglitz, puis en 1916 à la Modern Gallery à New York. Son premier voyage aux Etats Unis date quant à lui de 1926, à l'occasion de sa troisième exposition personnelle aux Wildenstein Galleries de New York.

*While visiting the Colonial exhibition in Marseille with Eileen Late in 1922, the beauty of a young African woman with her hair tied up high in a bun is thought to have inspired Brancusi and been the source for the creation of his sculpture La Nègresse blanche. For the sculpture, the artist chose to use marble, a noble, cold and white material, in complete contradiction to the exoticism, the wildness, and the heat that a beautiful black woman evoked in the imagination of the period. In the present photograph, the use of shadow complemented by the contrast of the black and white print enhances the sculptural paradoxes of the subject.*

*Brancusi's photographic work stemmed from the systematic deception he experienced when faced with photographs of his sculptures taken by others. On the advice of Man Ray, and after having been impressed by one of the prints that Edward Steichen had produced of the Nouveau-Né, Brancusi began his own photography. Photographs became for him the only way to show his sculptures as he wanted them to be seen. The light, the framing and the positioning of each piece in the studio, were all essential elements to which Brancusi attached huge importance.*

*Photography also became a promotional tool approved and controlled by the artist himself. It was Henri-Pierre Roché, writer, collector, but also a dealer, who dealt with the international distribution of his work with the aid of these prints. This involved considerable promotional work to American collectors, such as Walter Arensberg and John Quinn. Living in the United States, Roché was close to numerous avant-garde artists such as Francis Picabia and Marcel Duchamp as well as Constantin Brancusi. He was a key intermediary on the international market for the recognition of the sculptor's work. Indeed, at the time he was making La Nègresse Blanche, Constantin Brancusi's sculptures had already been exhibited twice in the United States, the first time in 1913 at Alfred Stieglitz's Photo-Secession Gallery, and then in 1916 at the Modern Gallery in New York. Brancusi himself first visited the United States in 1926 for his third one-man exhibition at the Wildenstein Galleries in New York.*



Brancusi dans son atelier, 8 impasse Ronsin, vers 1925.  
Photographie de Constantin Brancusi.







◊4

### OSSIP ZADKINE (1890-1967)

#### *Tête de femme* ou *Tête Héroïque*

signé 'O Zadkine' (en bas du cou, à gauche)  
bronze poli en partie patiné  
42 x 23 x 29 cm.

Conçu en 1922; cette épreuve fondue en 1925-26  
dans une édition de deux exemplaires, chaque  
variante étant unique

signed 'O Zadkine' (on the lower left of the neck)  
polished bronze partially patinated  
16½ x 9 x 11⅝ in.

Conceived in 1922; this bronze cast in 1925-26 in  
an edition of two, each cast is a unique variant

€500,000-700,000      \$600,000-840,000  
£460,000-640,000

#### PROVENANCE

Pierre Janlet, Bruxelles (avant 1928).  
Margaret Krebs, Bruxelles.  
Collection particulière, Belgique.  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

#### EXPOSITION

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Zadkine*, janvier  
1933, p. 16, no. 30.

#### BIBLIOGRAPHIE

P. Humbourg et G. Waldémar, *Ossip Zadkine*,  
Anvers, 1928, p. 47 (illustré).  
A. M. Hammacher, *Zadkine*, Paris, 1961, no. 5 (illustré,  
pl. 5).  
S. Lecombe, *Catalogue de l'œuvre sculpté d'Ossip  
Zadkine*, Paris, 1994, p. 156, no. 111b (illustré).



© ADAGP, Paris, 2017 / Photo : © tous droits réservés

Intérieur de l'atelier d'Ossip Zadkine (*Tête de femme* en haut à gauche), vers 1925.  
Photographie de Marc Vaux.









Ossip Zadkine, *Tête de femme*, 1922.  
Illustration dans *Sélection*, cahier n°3, Anvers, 1928.



Amedeo Modigliani, *Tête (sculpture II)*, 1911-1912. Collection particulière.  
Photographie anonyme.



Constantin Brancusi, *La Baronne R. F. (Tête de femme)*, 1909.  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
Photographie anonyme.

Dans les années qui suivirent la Première Guerre Mondiale, de nombreux artistes désireux de s'éloigner de la brutalité de leur époque, ont souhaité revenir aux sources classiques dans leurs œuvres. La statuaire grecque et romaine – et à *fortiori* le motif de la tête – alors considérée comme summum du raffinement et de la beauté, devient un thème de prédilection pour les sculpteurs d'avant-garde.

Si la majestueuse *Tête de femme* d'Ossip Zadkine, qui date de 1922, est exécutée selon le canon classique, elle comprend également des marqueurs du modernisme et figure parmi les travaux les plus remarquables de l'artiste. Zadkine a en effet conçu la présente œuvre de manière à ce qu'en tournant autour d'elle, l'on puisse apprécier le modelé et les traits changeants du visage ainsi que l'ondulation extraordinaire des cheveux, différente de chaque côté de l'œuvre. *Tête de femme* apparaît donc comme le témoin de la sensualité et l'élégance qui émane des œuvres de cette époque marquée par le désir de ranimer l'esprit humain.

Zadkine quitte la Biélorussie et sa Vitebsk natale pour s'installer à Paris en 1909, où il se rapproche naturellement du milieu magnétique des artistes émigrés, à l'instar d'Amedeo Modigliani, de Jacques Lipchitz et d'Alexander Archipenko. Cette nouvelle génération de sculpteurs voit en Constantin Brancusi leur père spirituel, et nombre d'entre eux partagent sa croyance selon laquelle la technique de la sculpture s'est dans une certaine mesure fourvoyée, notamment sous l'influence dominante de Rodin. Comme le résumait Lipchitz, « La sculpture était malade, et elle tenait sa maladie de Rodin et de son influence. Trop de modelage en argile, trop de "boue" ». (J. Lipchitz, *Amedeo Modigliani*, New York, 1952).

Dès les années 1920, période où il exécute le présent bronze, Zadkine semble s'affranchir de la sévérité associée au style cubiste qui, selon

l'artiste, laissait trop peu d'espace à l'émotion humaine. Si certains des codes de la géométrie épurée du cubisme restent visibles dans le modelé audacieux qui forme le nez et la courbe des yeux, de cette *Tête de femme* émane avant tout une expressivité intense, soulignée par l'asymétrie des traits. La présente sculpture rappelle en outre la stylisation caractéristique d'Amedeo Modigliani évoquée ici par les yeux en amande du modèle et le caractère imposant du cou. En cela, qu'ils partagent une même curiosité pour la beauté et la noblesse des formes archaïques, le lien de Zadkine avec l'italien nourrit intensément ses recherches esthétiques. Zadkine avait quant à lui une réelle connaissance des collections antiques conservées par les institutions de Londres et de Paris et note d'ailleurs que : « Ce n'est pas une question d'art primitif ou d'ignorance, mais d'émotion exprimée dans un langage sobre, méprisant toute tradition pompeuse et académique, mais irradiant à la place le caractère poignant et tragique de la vie humaine » (O. Zadkine, 'Chronique de la vie artistique' in *Sélection*, Paris, 1928, no. 3, p. 32).

À la différence de Modigliani qui suit les recommandations de Brancusi en restant attaché à l'idée de sculpter directement dans un bloc de bois ou de pierre, Zadkine privilégie au début des années 1920 le moulage en bronze. Délivrées des contraintes du travail direct sur un bloc prédéfini, les formes que l'on trouve dans les bronzes de l'artiste sont singulièrement plus fluides dans leur composition comme en témoigne *Tête de femme*, par la juxtaposition du visage, doux et poli, et des ondulations concentriques des cheveux qui flottent vers l'arrière. La patine aux nuances sombres appliquée aux lignes des cheveux, sculptées de manière tranchante, atteste de l'intention de Zadkine de créer une sculpture unique.

Un seul autre moulage de *Tête de Femme* – conservé dans la collection du musée Wellesley College – fut exécuté dans un traitement du sujet

totallement différent en cela que la tête et les cheveux partagent une patine uniforme.

*Working in the aftermath of the First World War, many artists sought a return to classical sources in order to forget the brutality of their own time. Greek and Roman sculpture was considered the pinnacle of refinement and beauty, and the motif of the classical head became a frequent theme among the avant-garde sculptors. Dating from 1922, Ossip Zadkine's imposing Tête de femme is amongst his most remarkable conceptions, executed in the classical style whilst also incorporating notable elements of modernism. Conceived to be viewed entirely in the round in order to appreciate her shifting facial features and the extraordinary horizontal wave of hair, Tête de femme expresses the sensuality and elegance of an age driven by the desire to rekindle the human spirit.*

*Zadkine had settled in Paris in 1909 from his native Vitebsk in Belarus, and was naturally drawn into the magnetic milieu of foreign artists which included Amedeo Modigliani, Jacques Lipchitz and Alexander Archipenko. This new generation of sculptors considered Constantin Brancusi as their spiritual father, and many of them shared his belief that the sculpture medium had somehow lost its way, notably under the prevailing influence of Rodin. As Lipchitz would summarise, "sculpture was sick, and the sickness was due to Rodin and his influence. Too much modeling in clay, too much "mud". (J. Lipchitz, Amedeo Modigliani, New York, 1952).*

*By the early 1920s, when Zadkine executed the present work, he had left behind the severity of the cubist style as one which he felt afforded too little scope for human emotion. Nevertheless, traces of cubism's reductive geometry remain visible in the bold flat plane which shapes the nose as well as the curved channels around her eyes. However, the face we encounter here is far from a simple reduction to pure geometry; rather there is a tangible expressive*



quality within the simplification, underscored by the asymmetry of her features. The model's head sits upon a broad neck which, along with her almond-shaped eyes, recalls the characteristic stylization of Amedeo Modigliani's work. It was Zadkine's close association with the Italian artist at this time which most affected his aesthetic, driven by their shared curiosity as to the power and beauty of archaic forms. For his part, Zadkine was well acquainted with the institutional collections of antiquities in both London and Paris. Discussing his work several years later, Zadkine would note: "It is not a question of primitive art or ignorance, but of emotion expressed in sober language, scorning all pompous and academic tradition, radiating instead the poignancy and tragedy of human life" (Ossip Zadkine, 'Chronique de la vie artistique', in *Sélection*, Paris, 1928, no. 3, p. 32).

Unlike Modigliani, who would remain committed to the idea of carving directly into a block of wood or stone as Brancusi had advocated, Zadkine's preference shifted in the early 1920s towards casting in bronze. Released from the restrictions of working directly into a pre-defined block, the forms found in the artist's bronzes are noticeably more fluid in conception. This newfound fluidity lends an expressive force to *Tête de femme*, most notably in the juxtaposition of the smooth and polished face with the concentric waves of hair which flow behind. The darkly-nuanced patina applied to the crisply carved lines of the hair is evidence of Zadkine's intention to create a unique sculpture in this instance. Only one other cast of *Tête de Femme* was executed - now forming part of the collection of the Wellesley College Museum collection - its treatment entirely different in that the head and hair share a uniform patina.





# JEAN DUBUFFET, 1945

Lorsqu'il décide d'abandonner la gestion de son commerce de vin pour se consacrer définitivement à la peinture, au début des années 1940, Jean Dubuffet a déjà quarante ans passés. Il n'a pas de temps à perdre : il souhaite rompre au plus vite avec une culture qu'il considère comme mortifère et n'obéir à aucune règle, sinon celle de toujours surprendre en peignant comme l'homme du commun, comme les enfants ou comme les fous, comme tous ceux qui ne sont soumis à aucun canon artistique préétabli. Un homme va jouer un rôle déterminant dans ces premières années : Jean Paulhan.

Figure majeure de la scène intellectuelle et littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle (il est élu à l'Académie française en 1963), Jean Paulhan (1884-1968) est également un acteur important de la Résistance française. Sous l'Occupation, en 1941, il fonde ainsi avec Jacques Decours *Les Lettres françaises*, journal clandestin qui publie notamment des textes de Louis Aragon, Raymond Queneau, François Mauriac ou Georges Limbour. C'est ce dernier qui, à la fin de l'année 1943, conduit Jean Paulhan et le photographe Daniel Wallard à l'atelier de Jean Dubuffet. Cette rencontre donne naissance à une immédiate



© Fondation Dubuffet / ADAGP, Paris, 2017

Jean Dubuffet, *Vue de Paris, la vie de plaisir*, février 1944. Collection privée, New York.



© Archives Fondation Dubuffet.

Jean Dubuffet dans les années 1940. Photographie anonyme.

amitié : « Oui, écrit peu après Dubuffet à Daniel Wallard, nous nous sommes beaucoup vus avec Jean Paulhan depuis cette première fois qu'il était venu avec vous, et surtout beaucoup écrit et nous sommes devenus grands amis. Il fait un magnifique usage de mes tableaux et fait semblant que la louange m'en revienne ; comme un flûtiste complimenterait le fabricant de la flûte » (lettre à D. Wallard, 17 avril 1944 in *ibid.*, p. 360).

Il faut dire que l'œuvre littéraire de Paulhan rejoint les préoccupations artistiques de Dubuffet : dans son plus célèbre essai, *Les Fleurs de Tarbes*, ou la terreur dans les lettres, l'écrivain s'interroge ainsi sur les codes de la littérature et la crise du langage, comme Jean Dubuffet questionne à la même époque les modes de représentations et les conventions esthétiques. Manifestant un vif enthousiasme pour le travail du peintre, Jean Paulhan lui présente le galeriste René Drouin qui lui consacre dans la foulée sa première exposition personnelle, dont Paulhan signe la préface : Jean Paulhan rédige la préface du catalogue de la toute première exposition personnelle de Jean Dubuffet à la galerie René Drouin : « Il a fini par venir des peintres dont on pouvait rire sans les fâcher, qui acceptaient d'être plaisants, et qui étaient tout de même merveilleux. [...] C'est singulièrement le cas pour Jean Dubuffet. Quelle joie ! ».

Se fréquentant assidument et entretenant une riche correspondance qui durera jusqu'à la disparition de

l'écrivain, Jean Dubuffet et Jean Paulhan partent ensemble pour la Suisse en 1945 pour visiter des hôpitaux psychiatriques et y voir l'art réalisé par leurs résidents. C'est à la suite de cette visite que Jean Dubuffet s'attèle à réaliser ses premiers portraits, qui aboutiront à la série « Plus beaux qu'ils croient », où l'artiste représente ses amis et ses fréquentations de la très fertile scène artistique française des années d'après-guerre : Jean Paulhan en premier lieu, Henri Michaux, Michel Tapié, Marcel Jouhandeau, Paul Léautaud, etc.

Cette même année 1945, Jean Dubuffet réalise des lithographies pour illustrer le recueil de poésie *Les Murs* publié par Eugène Guillevic. C'est à cette occasion qu'il commence à explorer la nature physique des murs, leur épaisseur, leur dureté, la richesse et la variété des accidents qui animent leurs surfaces, et dont *Danseur au mur* se révèle un exemple emblématique. Les murs revêtent une importance capitale dans l'œuvre de Jean Dubuffet : parce qu'ils demandent au regard de se plonger tout entier dans la matière, ils préfigurent les *Texturologies* (1957-1958) et les *Matériologies* (1959-1960), tandis que la façon dont les briques s'encastrent les unes dans les autres annoncent quant à elles le découpage cellulaire de l'espace que l'on observe dans *Paris Circus* et qui culminera avec *l'Hourloupe*.

*Jean Dubuffet was over forty years old in the early 1940s when he decided to give up running his*



wine business and to devote himself definitively to painting. There was no time to be lost: he wanted at once to break away from a culture he considered deadly boring and to disregard all rules, except the rule of always surprising people by painting like “the man in the street”, like a child or a madman, like all those who are not governed by any pre-established artistic canon. One man was to play a decisive role in Dubuffet’s first years as a painter: Jean Paulhan.

A major figure on the 20<sup>th</sup> century intellectual and literary scene in France (he was elected to the Académie Française in 1963), Jean Paulhan (1884-1968) also played an important part in the French Resistance. Under German occupation in 1941, with Jacques Decours, he founded Les Lettres françaises, an undercover newspaper which published articles by Louis Aragon, Raymond Queneau, François Mauriac and Georges Limbour in particular. It was Limbour who, at the end of 1943, took Jean Paulhan and the photographer Daniel Wallard to Jean Dubuffet’s studio. Their meeting led to an immediate friendship: “Yes”, Dubuffet wrote to Daniel Wallard shortly afterwards, “Jean Paulhan and I have met many times since that first time when he came to see me with you and, most importantly, we’ve corresponded a lot and have become great friends. He uses my pictures magnificently and pretends that the praise is all due to me, as a flautist would compliment the manufacturer of the flute” (letter to D. Wallard, 17<sup>th</sup> April 1944 in *ibid.*, p. 360).

There is no doubt that Paulhan’s literary work raised the same concerns as the art works of Dubuffet: in his most famous essay, *Les Fleurs de Tarbes*, ou la terreur dans les lettres, the writer thus questioned



© Adoc-Photos

Jean Paulhan dans les années 1940.

« [Ça] ne ressemble pas à la cuisine (où l’on se fie aux gens de métier). Mais plutôt à l’amour (où les professionnels ont toujours quelque chose de louche). »

“It is not like cooking (for which one relies on professionals) but rather like love (in which professionals are always to some extent suspect).”

Jean Paulhan



Exposition Portraits de Jean Dubuffet à la Galerie René Drouin, Paris.

literary codes and the crisis of language, just as, at the same time, Jean Dubuffet was questioning methods of representation and aesthetic conventions. Jean Paulhan was hugely enthusiastic about the painter’s work and introduced him to the gallery owner René Drouin who later mounted Dubuffet’s very first one-man exhibition. Paulhan wrote the preface to the exhibition’s catalogue, saying “in the end painters turned up who you could laugh at without annoying them, who agreed to be pleasant and who were marvellous nevertheless. [...] That applies especially to Jean Dubuffet. How delightful!”

Paulhan and Dubuffet visited one another frequently and maintained a copious correspondence which lasted until the writer’s death. They went to Switzerland together in 1945 to visit psychiatric hospitals and see the art produced by their inmates. It was following that visit that Jean Dubuffet concentrated on his first portraits, leading to the “Plus beaux qu’ils croient” (“better looking than

they think”) series in which the artist depicted his friends and acquaintances from the fertile French art scene of the post-war years: firstly Jean Paulhan, followed by Henri Michaux, Michel Tapié, Marcel Jouhandeau, Paul Léautaud and others.

In 1945, Jean Dubuffet also produced lithographs to illustrate the anthology of poems *Les Murs* published by Eugène Guillevic. At that time he started exploring the physical nature of walls, their thickness, their hardness and the variety of dips and bumps which enliven their surface, of which *Danseur au mur* [Dancer on the wall] is an emblematic example. Walls were of capital importance in Jean Dubuffet’s work: because they ask the viewer’s eyes to dive right into the material they presage his *Texturologies* (1957-1958) and *Matériologies* (1959-1960), while, for their part, the way in which the bricks fit together presages the cellular division of space which we see in *Paris Circus* and which culminated in *l’Hourloupe*.



f 5

**JEAN DUBUFFET (1901-1985)**

*Danseur au mur*

gouache sur papier  
32.5 x 25 cm.  
Peint en mars 1945

gouache on paper  
12 $\frac{7}{8}$  x 9 $\frac{7}{8}$  in.  
Painted in March 1945

€180,000-250,000      \$220,000-300,000  
£160,000-220,000

**PROVENANCE**

M. et Mme. Descarges, Fontenay-aux-Roses.  
Vente, Sotheby's, New York, 12 mai 1987, lot 177.  
Waddington Galleries, Londres.  
Collection particulière, Suisse; vente, Christie's,  
New York, 20 novembre 1996, lot 15.  
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire  
actuel.

**EXPOSITIONS**

Montréal, Landau Fine Art, *Qui rassemble la foule...  
la captive*, octobre-novembre 1988.  
Londres, Waddington Galleries, *Works on paper*,  
février 1989, p. 45, no. 21 (illustré en couleurs).  
Londres, Waddington Galleries, *Jean Dubuffet:  
1901-1985*, avril- mai 1990, p. 7, no. 2 (illustré en  
couleurs).  
New York, The Morgan Library & Museum  
(septembre-janvier); Los Angeles, Hammer  
Museum (janvier-avril), *Dubuffet Drawings 1935-  
1962*, 2016-2017, p. 119, no. 24 (illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE**

M. Loreau, *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet  
- Fascicule.I: Marionnettes de la ville et de la  
campagne*, Paris, 1993, p. 284, no. 436 (illustré  
p. 258).

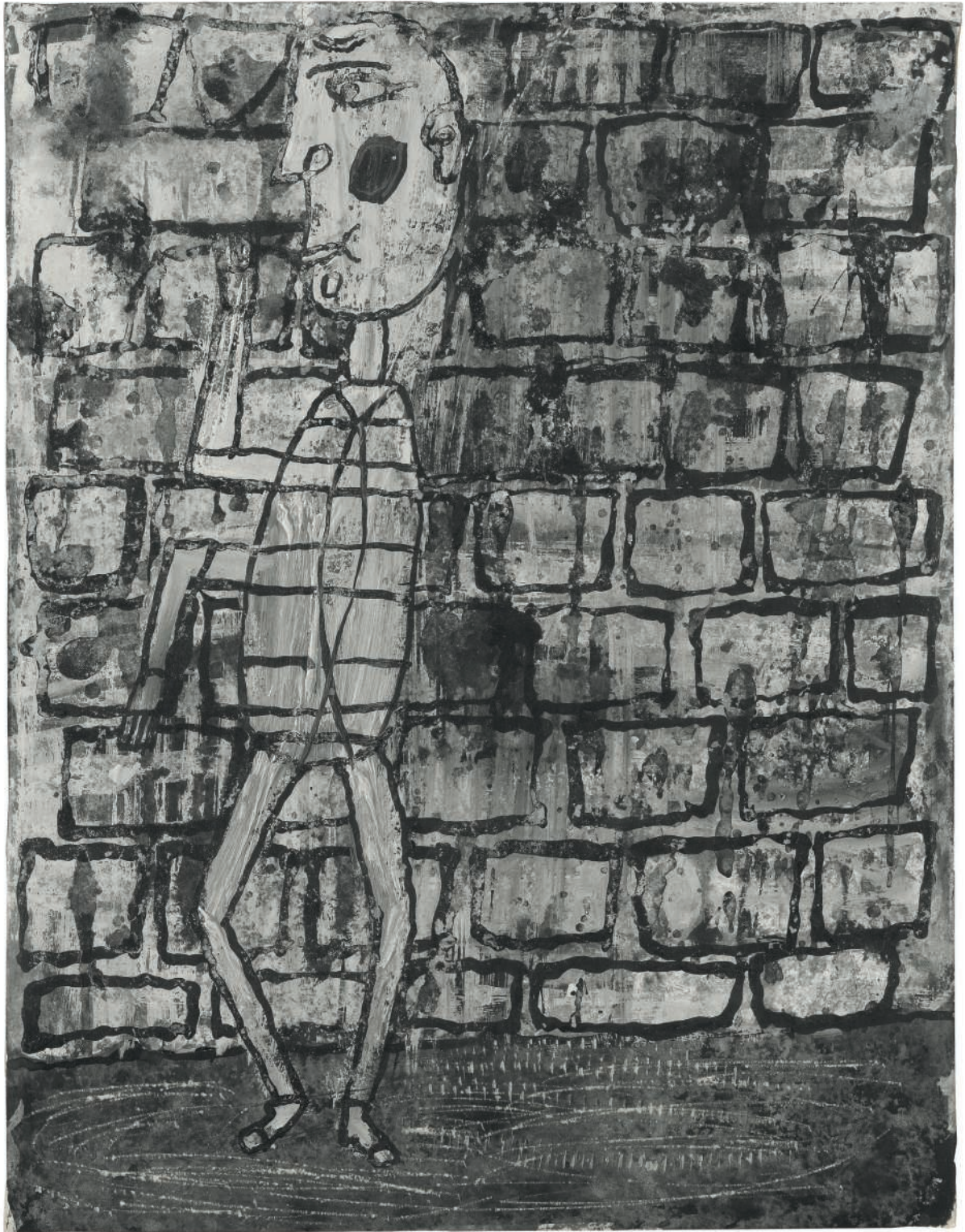


Jean Dubuffet, *Fumeur au mur*, 1945.  
Collection particulière, États-Unis.

« Le sujet : un bonhomme tel que la plupart des  
enfants en dessinent sur leurs cahiers ou sur les murs  
adorné de moustaches ou bien glabre, la silhouette  
du buste ou du veston bien carrée sur de petites  
jambes grêles, et le profil pointu où le nez joue le rôle  
astral. Et ce dessin, sommaire en diable, est traité,  
bien que tout simplement en encre sur papier, avec  
un raffinement technique tel que le papier, griffé,  
écorché, repeint, arrive à donner au sujet un relief et  
une poésie, un lointain, comme s'il arrive du fond des  
siècles d'une caverne de Cro-Magnon. »

“The subject: the figure of a man drawn like most  
children draw them in their exercise books or on  
walls, with a moustache or clean-shaven, where the  
silhouette of the torso or jacket is square, perched on  
spindly little legs and with a sharp profile whose nose  
points skyward. This devilish little drawing is treated  
quite simply in ink on paper but with such technical  
refinement that the scratched, flayed and repainted  
paper manages to give the subject relief, poetry and  
perspective, as if, after millennia, it had emerged from  
a Cro-Magnon cave”.

Simone Arbois (1945)





f6

## JEAN DUBUFFET (1901-1985)

### *Portrait de Jean Paulhan*

signé, daté 'J. Dubuffet 1945' (en bas à droite); titré 'JEAN PAULHAN' (en haut à droite) et inscrit 'le pire est l'ennemi du mal' (en bas au centre)  
encre et graphite sur papier  
38 x 29.2 cm.  
Exécuté en juillet 1945

signed, dated 'J. Dubuffet 1945' (lower right); titled 'Jean Paulhan' (upper right) and inscribed 'le pire est l'ennemi du mal' (lower centre)  
ink and pencil on paper  
15 x 11½ in.  
Executed in July 1945

€200,000-300,000

\$240,000-360,000

£180,000-265,000

#### PROVENANCE

Jean Paulhan, Paris.

Raymonde Paulhan, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

#### EXPOSITIONS

Genève, Galerie Krugier, *Jean Paulhan et ses environs*, mai 1967, p. 66 (illustré).

New York, The Morgan Library & Museum (septembre-janvier); Los Angeles, Hammer Museum (janvier-avril), *Dubuffet Drawings 1935-1962*, 2016-2017, p. 123, no. 26 (illustré).

#### BIBLIOGRAPHIE

A. Vialatte, in *Paris Match*, Paris, 2 février 1963 (illustré).

M. Loreau, *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet - Fascicule.II: Mirobolus, Macadam et Cie*, 1966, p. 130, no. 26, (illustré p. 30).

L. Danchin, *Jean Dubuffet*, Lyon, 1988, p. 152 (illustré).

---

« *Jean Dubuffet ressemble à ces découvertes qui changent la vie. On avait longtemps cherché un tableau qui vous amusât et qui fût pourtant de la grande peinture. Eh bien ! on l'a trouvé, ou plutôt Dubuffet l'a trouvé pour nous, avec tant d'évidence qu'il n'y a pas à hésiter.* »

“*Jean Dubuffet is like one of those discoveries which change one's life. For a long time we've been trying to find a picture which you would enjoy but which would also be a great work of art. Well, we've found it - or rather, Dubuffet has found it for us, and there's so much evidence that we have no reason to hesitate.*”

Jean Paulhan (1944)



Jean Dubuffet, *Maast à crinière (Portrait de Jean Paulhan)*, 1946.  
The Metropolitan Museum of Art, New York.

JEAN PAULHAN



Le jeune est éternel  
nu du mort

J. Dubouffé  
1945



## PROVENANT D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION PARTICULIÈRE EUROPÉENNE

7

### JEAN DUBUFFET (1901-1985)

#### *J'accours*

signé et daté 'J. Dubuffet 64' (en bas à gauche);  
signé, daté de nouveau et titré 'J'accours (vinyl)  
mars 64 J. Dubuffet' (au revers)  
vinyl sur toile  
194.4 x 129.5 cm.  
Peint le 27 mars 1964

signed and dated 'J. Dubuffet 64' (lower left);  
signed, dated again and titled 'J'accours (vinyl)  
mars 64 V14 J. Dubuffet' (on the reverse)  
vinyl on canvas  
76½ x 51 in.  
Painted on the 27<sup>th</sup> of March 1964

€1,500,000-2,000,000    \$1,800,000-2,400,000  
£1,320,000-1,760,000

Depuis son origine au début des années 1940, l'œuvre de Jean Dubuffet a toujours été marquée par un sorte d'empressement, d'accélération permanente, comme si l'artiste cherchait systématiquement à devancer le spectateur, les cycles se succédant à une cadence frénétique pour surprendre et déboussolez toujours davantage. Que celui qui rédigea à la fin de sa vie une *Biographie au pas de course* ait décidé de titrer l'œuvre présentée ici *J'accours* prend dès lors une tournure volontiers autobiographique, soulignée par la première personne du singulier. Son titre inscrit en outre l'œuvre dans un corpus de tableaux réalisés au début des années 1960, dont les noms font écho à la frénésie qui marque la société française de l'époque, marquée par l'euphorie des Trente Glorieuses : *L'heure de la hâte*, *Emplettes hâtives*, *Va de l'avant*, *L'escampette*. Accourir : venir en hâte, se précipiter, aller vite et de l'avant. C'est bien ce mouvement que donne à voir, sur près de deux mètres de hauteur, ce personnage qui semble prêt à bondir hors des limites de la toile. Par sa présence joyeuse et éclatante, il s'avère un exemple emblématique de l'un des cycles les plus importants de l'œuvre de Jean Dubuffet : l'Hourloupe.

L'Hourloupe naît en juillet 1962 et sa genèse tient du hasard : alors qu'il passe du temps au téléphone, Jean Dubuffet réalise machinalement des griffonnages sur des feuilles de papier. Utilisant des stylos bille rouges et bleus, il trace, sans y prêter garde, des entrelacs de formes et de modules cellulaires, tantôt vides, tantôt

#### PROVENANCE

Galeries Beyeler, Bâle et Jeanne Bucher, Paris.  
Collection particulière, New York.  
Collection particulière, Londres; vente, Christie's,  
Londres, 5 février 2003, lot 29.  
Galerie Bernard Cats, Bruxelles (acquis au cours  
de cette vente).  
Vedovi Gallery, Bruxelles.  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel,  
en 2003.

#### EXPOSITIONS

Venise, Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle  
Arti e del Costume, *L'Hourloupe di Jean Dubuffet*,  
juin-octobre 1964, no. 52 (illustré).  
Paris, Galerie Jeanne Bucher, *L'Hourloupe*,  
décembre 1964 - janvier 1965 (illustré).  
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Jean  
Dubuffet 1962-66*, octobre 1966-février 1967, no.  
34 (illustré).

barrés. L'artiste décèle dans ces gribouillages automatiques le potentiel de développement d'un nouveau langage plastique et c'est ainsi qu'il donne naissance à son plus long cycle de création, qui l'occupera jusqu'au milieu des années 1970. Si la série précédente de Paris Circus donnait à voir, dans une palette particulièrement riche et une manière figurative, des personnages affairés dans le magma urbain, l'Hourloupe réduit drastiquement la voilure chromatique pour se concentrer sur quatre tonalités principales - le rouge et le bleu donc, ainsi que le blanc et le noir - et plonge le spectateur dans un monde désormais déconnecté du réel. Comme le souligne l'artiste, «ce cycle [de l'Hourloupe] était marqué par un caractère beaucoup plus gravement arbitraire et irrationnel que tous les travaux faits antérieurement. Un plongeon dans le fantasme, dans un fantomatique univers parallèle» (J. Dubuffet, «Biographie au pas de course» in *Prospectus et tous écrits suivants*, IV, Paris, 1995, p. 510). Ce qui fera dire à Geneviève Bonnefoi de ces nouvelles peintures qu'elles constituent «la plus parfaite entreprise de désorientation entreprise à ce jour» (G. Bonnefoi, *Les Lettres Nouvelles*, septembre-novembre 1964).

*J'accours* se révèle une œuvre charnière au sein de ce vaste cycle de création. Parce qu'il représente un personnage en pied, tranchant seul sur un fond noir, la peinture anticipe les œuvres en trois dimensions que Jean Dubuffet commence à réaliser dans la deuxième moitié des années 1960 - figurant essentiellement des personnages, des ustensiles de

#### BIBLIOGRAPHIE

G. Gassiot-Talabot, Galerie Jeanne Bucher, in *Cimaises*, no. 75, Paris, février-avril 1966, pp. 11-23 (illustré p. 21).  
Jean Dubuffet au château d'Ancy-le-Franc, quelques détails de l'exposition "style et cri", in *L'Yonne républicaine*, Auxerre, 8 août 1969 (illustré).  
M. Loreau, *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet: L'Hourloupe I, fascicule XX*, Lausanne, 1969, no. 293 (illustré, p. 143).

« *L'Hourloupe continue donc la gigue vive et truculente, toujours pleine de science, de la connaissance des choses raffinées de la peinture. »*

*"So l'Hourloupe continues the lively and colourful jig, always full of science, of the knowledge of the finer things of painting."*

Guy Weelen

la vie quotidienne et des modules d'architecture - et qui culmineront avec *Coucou Bazar*, sorte de tableau vivant où des comédiens revêtent des costumes de l'Hourloupe et insufflent le mouvement aux créations de l'artiste. Importante, l'œuvre l'est également en raison de sa présence dans les deux expositions majeures ayant contribué, dans les années 1960, à asseoir la reconnaissance internationale de l'Hourloupe. La première a lieu au Palazzo Grassi de Venise en 1964 et montre au public plus d'une centaine d'œuvres réalisées depuis 1962, dont 55 toiles; la seconde se tient au Musée Guggenheim de New York au tournant des années 1966 et 1967. Cette dernière recevra un accueil enthousiaste de la critique et c'est ainsi qu'on pourra lire dans le *New York Times* que «seul un artiste doté d'un caractère tel que celui de Dubuffet, sachant jouer la carte du primitivisme pour revitaliser un goût hanté par le souvenir de l'élégance, pouvait accéder à une telle autorité» (H. Kramer, «Dubuffet sans camouflage ou déguisement, sans faux-semblant» in *The New York Times*, 30 octobre 1966).





Since its origins in the early 1940's, Jean Dubuffet's work has always been marked by a kind of constantly accelerating haste, as if the artist were systematically trying to stay one step ahead of the viewer, the cycles coming one after the other at a frenetic pace in order to be ever more surprising and unsettling. As if he who would write at the end of his life a *Biographie au pas de course* decided to title the work presented here *J'accours* is henceforth taking a deliberately autobiographical turn, emphasised by the first person singular. Moreover its title places the work in a body of pictures made in the early 1960s, whose titles echo the frenzy that marked French society at the time, shown by the euphoria of the thirty year post war boom that the French call 'Les Trente Glorieuses': *L'heure de la hâte*, *Emplettes hâtives*, *Va de l'avant*, *L'escampette*. To run: to come in haste, to rush, to go quickly and ahead. It is indeed this movement that shows, over a height of almost two metres, this figure that seems ready to leap off the edges of the canvas. With its joyful and radiant presence, it proves to be an iconic example of one of the most important series of Jean Dubuffet's work: *l'Hourloupe*.

*L'Hourloupe* began by chance in July 1962: while spending time on the telephone, Jean Dubuffet instinctively made doodles on sheets of paper. Using red and blue biro, he drew, without paying attention, interlaced forms and cellular modules, some empty, some striped. In these instinctive scrawls the artist recognised the potential for



Caricature de Ross pour le *New Yorker* du 14 janvier 1991, p. 27.

developing a new visual language and so began his longest cycle of creative work, which would occupy him until the mid 1970s. While the previous Paris Circus series showed, in a particularly rich palette and figurative way, figures bustling around the urban magma, *l'Hourloupe* drastically reduced the colour palette to concentrate on four main colours – red and blue, together with black and white – and immersed the viewer in a world now disconnected

from reality. As the artist stressed, "this series [*l'Hourloupe*] was characterised by a much more seriously arbitrary and irrational nature than all the works made previously. A leap into fantasy, into a ghostly parallel universe" (J. Dubuffet, *Biographie au pas de course* in *Prospectus et tous écrits suivants*, IV, Paris, 1995, p. 510). Which would make Geneviève Bonnefoi say of these new paintings that they constituted "the most perfect exercise in disorientation undertaken to date" (G. Bonnefoi, *Les Lettres Nouvelles*, September-November 1964).

*J'accours* proves to be a pivotal work within this vast cycle of creation. Because it portrays a full-length figure, outlined on its own against a black background, the painting anticipates the three-dimensional works that Jean Dubuffet began to make in the later 1960s – mainly featuring figures, the utensils of daily life and architectural modules – that would culminate with *Coucou Bazar*, a kind of living picture in which actors wearing *l'Hourloupe* costumes and breathe life into the movement of the artist's creations. This work is also important because of its presence in two major exhibitions that in the 1960s helped to establish international recognition of. The first took place at the Palazzo Grassi in Venice in 1964 and showed the public more than a hundred works made since 1962, including 55 canvases; the second was held at the Guggenheim Museum in New York in late 1966 and early 1967. The latter was greeted enthusiastically by the critics so that readers of the *New York Times* were told that "only an artist gifted with a character such as Dubuffet's, knowing how to play the primitivism card to revitalize a taste haunted by the memory of elegance, could achieve such authority" in *The New York Times*, 30 October 1966).



*J'accours* lors de l'exposition *L'hourloupe* di Jean Dubuffet au Palazzo Grassi de Venise en 1964.







# ALBERTO GIACOMETTI

## Grande femme II

---

*«Ses statues devaient à leur souci de l'Être, de la Présence, quelque chose de mystérieux, de sacré dans leur apparence, comme s'ils étaient les vestiges d'une civilisation à la fois à jamais perdue et éternelle [...]»*

*"These statues, through their concern for Existence and Presence, possessed something mysterious and sacred in their appearance, as if they were the remains of a civilization lost forever and as such eternal [...]"*

Y. Bonnefoy, Alberto Giacometti, *Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 338.





## PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE

8

### ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

#### *Grande femme II*

signé, inscrit et avec le cachet du fondeur 'Alberto Giacometti Epreuve d'artiste Susse Fondateur Paris' (à l'arrière de la base); avec le cachet du fondeur à nouveau 'SUSSE FONDEUR PARIS CIRE PERDUE' (à l'intérieur de la base)  
bronze à patine brun foncé  
Hauteur: 276.5 cm.  
Conçu en 1960; cette épreuve fondue en 1980-81 dans une édition de 7 exemplaires plus deux épreuves d'artiste plus une épreuve pour la Fondation Maeght

signed, inscribed and with the foundry mark 'Alberto Giacometti Epreuve d'artiste Susse Fondateur Paris' (at the back of the base); with the foundry mark again 'SUSSE FONDEUR PARIS CIRE PERDUE' (inside the base)  
bronze with dark brown patina  
Height: 108 7/8 in.  
Conceived in 1960; this bronze cast in 1980-81 in an edition of 7 plus 2 artist's proofs plus one for the Fondation Maeght

Estimation sur demande

#### PROVENANCE

Annette Giacometti, Paris.  
Collection particulière, France (en 1981).

#### BIBLIOGRAPHIE

J. Dupin, *Alberto Giacometti*, Paris, 1962, p. 290 (une autre épreuve illustrée; titré 'Femme debout II').  
'Searching for a Kernel of life' in *Newsweek*, 14 juin 1965, p. 946 (une autre épreuve illustrée).  
P. Selz, *Alberto Giacometti*, New York, 1965, p. 73 (une autre épreuve illustrée, p. 72).  
R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart, 1971, p. 308 (une autre épreuve illustrée, p. 260; titré 'Femme debout II').  
B. Lamarche-Vadel, *Alberto Giacometti*, Paris, 1984, p. 112, no. 157 (une autre épreuve illustrée; titré 'Femme nue debout').  
B. Rose, 'Modern at its Meridian' in *House and Garden*, juillet 1986, vol. 158, p. 32, no. 7 (une autre épreuve illustrée en couleurs).  
M. Matter, *Alberto Giacometti*, Berne, 1987, p. 221 (une autre épreuve illustrée, p. 151 et 157; titré 'Grosse Stenende II').  
Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 397 et 406, no. 386 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 407).  
T. Dufrêne, *Alberto Giacometti, Les dimensions de la réalité*, Genève, 1994, p. 169 et 221, fig. 18 (une autre épreuve illustrée, p. 169).  
A. Schneider, *Alberto Giacometti, Sculpture, Paintings, Drawings*, Munich et New York, 1994, no. 120 (une autre épreuve illustrée; titré 'Femme debout II').  
R. Hohl, *Giacometti, Eine Bildbiographie*, Stuttgart, 1998, p. 162 (une autre épreuve illustrée, p. 175 et 176).  
A. González, *Alberto Giacometti, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, 2006, p. 118 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 119).

Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 3663.



Alberto Giacometti tenant *Grande femme IV* dans son atelier, 1960.  
Photographie anonyme.

Trois vues du présent lot.  
*Three views of the present lot.*











© Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP) Paris 2017



Fig. 1. Alberto Giacometti, *Projet pour une place en plâtre*, 1931.  
Photographie de Marc Vaux.

© Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP) Paris 2017 / Photo: Ernst Scheidegger © 2017 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zürich.



Fig. 2. Alberto Giacometti, *Place I*, 1948-1949.  
Photographie d'Ernst Scheidegger.

© Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP) Paris 2017 / Photo: © Bridgeman Images



Fig. 3. Alberto Giacometti, *Projet pour la place de la Chase Manhattan*, 1959.  
Photographie anonyme.

La série de quatre femmes de grande taille que Alberto Giacometti a exécutée en 1960, chacune intitulée *Grande femme* et numérotée de I à IV, sont les plus grandes sculptures qu'Alberto ait jamais faites. Notre version, *Grande femme II*, détient réellement la distinction d'être la plus grande de toutes. Du fait de leur ampleur, ces quatre géantes se situent à l'autre extrême des minuscules sculptures que Giacometti rapporte de Suisse au lendemain de la guerre. De ce point de vue, elles marquent la fin d'un cycle ou plus spécifiquement l'aboutissement des recherches de Giacometti conduites sur la représentation de la figure humaine dans l'espace. Elles sont aussi la dernière série que le sculpteur consacre au nu féminin.

Giacometti exécute ces quatre sculptures en réponse à une commande qui, si elle avait été honorée, aurait certainement été le couronnement de sa carrière, du moins son œuvre la plus célèbre. Giacometti est dans sa maison familiale à Stampa, en Suisse, lorsque, en décembre 1958, il reçoit un courrier de l'architecte new-yorkais Gordon Bunshaft (1909-1990) qui lui propose de réaliser une sculpture monumentale pour agrémenter la piazza installée au pied d'un gigantesque gratte-ciel au cœur de Manhattan. Le commanditaire du projet n'est autre que la Chase Manhattan Bank, l'une des plus importantes institutions financières au monde. Pour cette tour destinée à être le siège mondial de la banque, Bunshaft a imaginé un building d'acier et de verre de 60 étages dans le pur esprit de l'architecture internationale. Adjacente au bâtiment, une grande place est imaginée par l'architecte qui souhaite y installer une sculpture monumentale. Pour arrêter son choix, Bunshaft a constitué un comité composé de conservateurs de musée, dont Alfred H. Barr, Jr. (The Museum of Modern Art), James Johnson Sweeney (The Solomon R. Guggenheim Museum), Robert Hale (The Metropolitan Museum of Art) et Perry Rathbone (Museum of Fine Arts de Boston). Ils ont considéré le travail de Giacometti, Calder et Noguchi avant d'arrêter leur choix sur le maître de la rue Hyppolite Maindron.

Bien qu'il ne se soit jamais rendu à New York, Alberto Giacometti répond positivement à ce projet. L'idée d'une œuvre monumentale érigée sur une place est au cœur de sa démarche. Dès le début des années 1930, Alberto travaille à la création de sculptures en plein air comme en témoigne le *Projet pour une place* (Fig. 1.), commandité par Charles et Marie-Laure de Noailles en 1931. Le sujet revient après-guerre. En 1948, la série des *Place I et II* (Fig. 2.) concrétisent les recherches sur la perception de l'artiste de la figure humaine dans l'espace. C'est précisément à ces œuvres que Bunshaft pense. Pour beaucoup d'amateurs, Giacometti est vu comme un poète des espaces urbains. À Louis Aragon, Alberto Giacometti a avoué être tenté de réaliser des œuvres monumentales sur une place publique. Il songe alors à une silhouette d'homme traversant la place et se mêlant aux passants. Le



Giacometti à bord du France au départ de New York, 1965.  
Photographie de Patricia Matisse.

projet de la Chase Manhattan Bank répond aussi à une autre aspiration comme Giacometti l'explique lui-même «...j'avais toujours un peu le désir de savoir ce que je pourrais faire le plus grand possible ; quand un architecte m'a proposé de faire des sculptures pour une place, j'ai dit oui, parce que c'était une bonne occasion de liquider cette histoire» (cité in D. Sylvester, *En regardant Giacometti*, Paris, 2001, p. 187). Néanmoins, l'artiste prend vite conscience de la démesure de la ville et de ses gratte-ciels gigantesques. Il comprend que ses figures, placées à proximité immédiate des tours, doivent être très importantes. Giacometti ne veut pas que les figures dominent la place ou que les passants soient ridiculement petits au contact des œuvres. Sur tout, il ne veut pas créer une grande sculpture qui n'impressionne que par sa taille. L'échelle appropriée des figures le contraire. Bunshaft lui suggère de prendre l'une de ses sculptures et d'en multiplier la taille par trente. Il s'y refuse : «Je suis tout à fait contre la pratique qui est très courante aujourd'hui de faire une petite sculpture et de la faire agrandir avec une machine.» (cité in *ibid.*, p. 187). Et puis ce qui intéresse Alberto, c'est justement le défi de réaliser des œuvres de grande taille : «Ou je peux le faire à la grandeur que je veux, ou je ne peux pas.» (cité in *ibid.*, p. 187). Bien qu'il ait été utile de visiter le site, Giacometti décide de ne pas aller à New York. Ni l'importance du client, ni la célébrité assurée que lui apporterait ce projet ne peuvent perturber le rythme de travail établi par le sculpteur depuis si longtemps. Aussi Bunshaft décide-t-il d'envoyer à Giacometti un modèle à petite échelle du bâtiment et de la place, le sculpteur étant habitué à travailler en miniature.

Le 17 mars 1959, Giacometti écrit à Pierre Matisse, son marchand à New York : «Je travaille tous les jours presque à mon projet et je suis très impatient de le continuer demain. En tout cas qu'il marche ou pas pour l'architecte cela me sert énormément pour tout mon travail et je suis très content de le faire.» (cité in J. Russell, *Matisse : Père et fils*, Paris, 1999, p. 332). Au printemps de cette même an-

née, le projet se précise dans l'esprit de l'artiste. Il utilisera les trois éléments principaux de son répertoire figuratif résumant ainsi toutes ses recherches. Comme dans *La place II* de 1948, il y aura au moins une *Femme debout* et un *Homme qui marche*. La troisième sculpture sera une grosse tête masculine directement inspirée de celle de Diego (Fig. 3). Giacometti commence par faire trois petites maquettes, puis les transcrit en plâtre à grande échelle. Il écrit à Pierre Matisse, révélant le rythme effréné de ses efforts : «Depuis mon retour je travaille tout le temps à la même grande figure, plus que jamais réduit à une seule chose pour le moment, ce qui est tout à fait nécessaire. Lundi prochain, je vais faire les figures [du] projet pour la place. Je veux avoir tout fait dans la semaine, voir ce que ça donne ; directement assez grand, avec les bases, Foinet va me trouver un local ou une cour où on pourra les voir. Cela doit aller très vite ou rien, mais il faut que je travaille pour huit jours encore à ma figure et peut-être aussi à une tête commencée de Diego avant mon départ. C'est depuis avant 1947 la première fois où je me suis mis dans la situation de pouvoir tout recommencer, ce que je cherchais depuis longtemps.» (cité in *ibid.*, p. 332). Malgré des efforts qui occupent Giacometti pendant plus d'un an, l'artiste n'est pas satisfait du résultat. L'échelle des sculptures le perturbe irrémédiablement. «Les difficultés à propos des sculptures New York [sic] n'ont rien à voir avec le fait de la destination banque, capitalisme, etc. Comme tu sembles le penser. Non cela ne me gêne pas du tout. C'est uniquement une question de sculpture, de dimensions, proportions, figuration, etc.» écrit-il à Pierre Matisse le 2 février 1960 (cité in *ibid.*, p. 333). Il avouera à David Sylvester avoir réalisé pas moins de dix *Grande Femme* et près de quarante *Homme qui marche* sans jamais trouver satisfaction. Quelques mois plus tard, Alberto Giacometti renonce au projet et s'en explique dans une lettre décisive à Pierre Matisse le 29 avril 1960 : «Tu vas être déçu et probablement peut-être fâché et Bunshaft aussi : les sculptures sont fondues. Je les ai regardées à la fonderie, fait patiner, regardées sur le trottoir, dans la rue devant

la fonderie, fait transporter à Garches dans le jardin de Susse (...) Toutes ont quelque chose de bien peut-être mais toutes très à côté de ce que je voulais (ou que je croyais vouloir), tellement à côté, tellement mauvaises qu'il n'est pas question que je puisse les envoyer (...) Ca ne pouvait pas être autrement, je ne regrette pas un instant mon travail, au contraire, mais il m'est absolument impossible de présenter cela comme un projet valable pour une sculpture sur une place.» (cité in *ibid.*, p. 334). Giacometti ne soumet pas ses sculptures à l'approbation de Bunshaft. Il décide lui-même qu'il ne pourra honorer la commande de la Chase Manhattan. Cependant, il ne renie absolument pas ces sculptures, au contraire. Elles débute une nouvelle vie et vont désormais exister de façon autonome. La commande de la Chase Manhattan n'est pas vécue comme un échec mais comme l'une des expériences les plus exaltantes du point de vue de la création. Certes, l'artiste abandonne parce qu'il n'est pas satisfait mais l'a-t-il déjà été ? Les trois sculptures seront rapidement exposées à la galerie Pierre Matisse et chez Maeght. En 1962, à la Biennale de Venise, il installe la *Grande tête*, deux *Homme qui marche*, et deux *Grande femme* au milieu d'une des salles d'exposition. En 1964, Alberto place les mêmes figures un peu différemment dans la «Cour Giacometti» à la Fondation Maeght à Vence (Fig. 3) démontrant, mais était-ce nécessaire, que ces œuvres résument à elles seules l'œuvre du sculpteur. Avec le temps, la série des *Grandes Femmes* deviendra, avec l'*Homme qui marche*, l'une des plus emblématiques de l'artiste.

La tour et la place Chase Manhattan seront achevées en 1964 sans aucune sculpture. Giacometti finira par effectuer son premier voyage à New York, à l'occasion de la rétrospective que lui consacre le MoMa en octobre 1965. Émerveillé par la ville, Alberto Giacometti se rendra devant le building de la Chase Manhattan Bank et son esplanade vide. «Il avait l'air fasciné par la possibilité de réussir encore à créer une sculpture capable de tenir le coup devant l'écrasante façade. Il fit plusieurs visites, de jour comme de nuit ; il





Annette Giacometti posant pour son portrait par Alberto Giacometti. Photographie d'Ernst Scheidegger.



Alberto Giacometti dans son studio à Paris sculptant *Grande Tête I*, 1959. Photographie de Ernst Scheidegger.

allait et venait, les yeux levés pour mieux jauger le site» : écrit James Lord (J. Lord, *Giacometti Biographie*, Paris, 1997, p. 484). À son retour à Paris, il se décida à travailler à une sculpture de très grande taille, bien plus que celles qu'il avait imaginées en 1960. Diego sera chargé de travailler à une armature pour supporter l'œuvre mais l'artiste ne trouvera pas la force d'achever cette entreprise et décède en janvier 1966.

*The series of four large-scale sculptures of women that Giacometti made in 1960, each titled Grande femme and numbered I to IV, are the largest sculptures that Alberto ever made. Our version, Grande femme II, stands out amongst them as being the largest of them all. Their size puts these four amazons at the other extreme opposed to the tiny sculptures that Giacometti brought back from Switzerland immediately after the war. From this point of view, they mark the end of a cycle, or more specifically the completion of the research Giacometti conducted into the portrayal of the human figure within space. They are also the last series that the sculptor dedicated to the female nude.*

Giacometti completed the four *Grande femme* sculptures in response to a commission, which, had it been honoured, would certainly have been the crowning achievement of his career, or at least his most prominent work. Giacometti was at his family home in Stampa, Switzerland, when he received a letter from the New York architect Gordon Bunshaft (1909-1990) asking him to create a monumental sculpture for the piazza in front of a gigantic skyscraper in the centre of Manhattan. None other than the Chase Manhattan Bank, one of the world's leading financial institutions, was commissioning the project. For this tower, destined to be the bank's global headquarters, Bunshaft designed a 60-storey steel and glass building in the purest spirit of the International Style. Adjacent to the building, the architect imagined a large square where he hoped to place a monumental sculpture. To help with his choice, Bunshaft formed

a committee of museum curators, including Alfred H. Barr, Jr., Dorothy Miller (*The Museum of Modern Art*), James Johnson Sweeney (*The Solomon R. Guggenheim Museum*), Robert Hale (*The Metropolitan Museum of Art*) and Perry Rathbone (*Boston Museum of Fine Arts*). They considered the work of Giacometti, Calder and Noguchi before settling on their choice of the master from Rue Hyppolite Maindron.

Although he had never been to New York, Alberto Giacometti responded positively to this project. The idea of a monumental work erected in a square was at the core of his philosophy. Since the early 1930s Alberto had worked on creating outdoor sculptures as shown by the *Projet pour une place* (Fig. 1.), commissioned by Charles and Marie-Laure de Noailles in 1931. The subject arose again after the war: in 1948, the *Place I* and *II* (Fig. 2.) series made the artist's investigations into the perception of the human figure in space a reality. It was precisely of these works that Bunshaft had been thinking. For a great many art lovers, Giacometti was seen as a poet of urban spaces. The artist himself had admitted to Louis Aragon that he had been tempted to make monumental works for a public space. He then thought of a man's silhouette crossing the square and mixing with the passersby. The Chase Manhattan Bank project also fulfilled another aspiration, as Giacometti himself explained: "...I always had a sneaking desire to know what I could make as large as possible; when an architect asked me to make sculptures for a square, I said yes, because it was a good opportunity to settle this question." (quoted in D. Sylvester, *En regardant Giacometti*, Paris, 2001, p. 187). Nonetheless, the artist soon became aware of the immensity of the city and its gigantic skyscrapers. He understood that his figures, placed in the immediate vicinity of the towers, would have to be very substantial indeed. Giacometti did not want the figures to dominate the square, nor for passersby to be ridiculously small in comparison with the work. Above all, he did not want to create a large-scale sculpture that was impressive only for its size.

*The appropriate scale of the figures disconcerted him. Bunshaft suggested he take one of his existing sculptures and make it thirty times larger. Giacometti refused: "I am completely opposed to the practice so common nowadays of making a small sculpture and then using a machine to enlarge it." (quoted in ibid., p. 187). Besides, what interested Alberto was the challenge itself of making large-scale works: "Either I can make it the size I want, or I cannot." (quoted in ibid., p. 187). Although it may have been useful to visit the site, Giacometti decided not to go to New York. Neither the importance of the client, nor the guaranteed fame that this project would bring him could disrupt the rhythm of work the sculptor had established over a long period of time. Bunshaft therefore decided to send Giacometti a small-scale model of the building and the square knowing that the sculptor was used to working in miniature.*

On 17 March 1959, Giacometti wrote to Pierre Matisse, his dealer in New York: "I work almost every day on my project and I am very impatient to continue it tomorrow. In any case, whether or not it works for the architect, it serves me tremendously for all my work and I am very happy to do it." (quoted in J. Russell, *Matisse: Père et fils*, Paris, 1999, p. 332). In the spring of that same year the project took precise form in the artist's mind. He would use the three principal elements of his figurative repertoire, thus encapsulating all of his theories. As in *La place II* of 1948, he would have at least one *Femme debout* and one *Homme qui marche*. The third sculpture would be a large man's head directly inspired by that of Diego, his brother (Fig. 3.). Giacometti began by making three small maquettes, then transcribed them into a large-scale plaster. He wrote to Pierre Matisse, revealing the frenetic pace of his efforts: "Since my return I have been working all the time on the same large figure, reduced more than ever to a single thing for the moment, which is absolutely necessary. Next Monday, I am going to make the figures [of the] project for the square. I want to have it all done within the week, to see what it looks like; immediately large scale, with the bases, Foinet is



Fig. 3. Alberto Giacometti dans la cour de la Fondation Maeght, 1964, avec ses œuvres *L'homme qui marche I*, *Grande femme I* et *Grande femme II*. Photographie anonyme.

going to find me a room or courtyard where one will be able to see them. This has to go very quickly or not at all, but I still need to work on my figure for a week and perhaps also start a head of Diego before my departure. This is the first time since before 1947 that I have put myself in the position of being able to start everything again, which I have been trying to do for a long time." (quoted in *ibid.*, p. 332). In spite of the efforts that occupied Giacometti for more than a year, the artist was not satisfied with the results. The scale of the sculptures troubled him beyond measure. "The difficulties regarding the New York sculptures have nothing to do with the fact they are destined for a bank, capitalism, etc. as you seem to think. No, that doesn't annoy me at all. It is only a question of sculpture, of dimensions, proportions, figuration, etc." he wrote to Pierre Matisse on 2 February 1960 (quoted in *ibid.*, p. 333). He would later admit to David Sylvester to having made no fewer than ten *Grande Femme* and almost forty *Homme qui marche* without ever finding satisfaction. A few months later Alberto Giacometti renounced on the project and explained himself in a decisive letter to Pierre Matisse on 29 April 1960. "You are going to be disappointed and probably perhaps angry and Bunshaft too: the sculptures are cast. I have looked at them at the foundry, had them patinated, viewed them on the pavement, in the street in front of the foundry, had them transported to the Susse garden in Garches (...) All have some good elements perhaps but all very far from what I had wanted (or what I believed I wanted), so much so, so bad, that there is no question of my being able to send them (...) That could not be otherwise, I don't regret my work for a moment, on the contrary, but it is absolutely impossible for me to present this as an acceptable project for a sculpture in a square." (quoted in *ibid.*, p. 334). Giacometti did not submit his sculptures for Bunshaft's approval. He decided himself that he would not be able to honour the commission for Chase Manhattan. However, he did not absolutely abandon the sculptures. On the contrary, they began a new life and would exist autonomously from that moment on. He did not come to regard the Chase Man-

hattan commission as a setback but as one of the most exhilarating experiences from a creative point of view. It is true that the artist abandoned the project because he was not satisfied, but when had he ever been? The three sculptures would soon be exhibited at the Pierre Matisse gallery and then at the Maeght gallery. In 1962, at the Venice Biennale, he installed the *Grande tête*, two *Homme qui marche*, and two *Grande femme* in the middle of one of the exhibition halls. In 1964, Alberto placed the same figures, slightly differently, in the "Cour Giacometti" at the Maeght Foundation in Venice demonstrating, if it were necessary to do so, that these works on their own summarise the sculptor's work. With time, the *Grande Femme*, and *Homme qui marche*, would become one of the artist's most iconic series. The Chase Manhattan tower and square were completed in 1964 without a sculpture. Giacometti would finally make his first trip to New York for the retrospective devoted to him in October 1965 at the MoMA. Enthralled by the city, Alberto Giacometti made his way in front of the Chase Manhattan Bank building and its empty esplanade. "He seemed mesmerised by the possibility of yet succeeding in creating a sculpture capable of standing up against the overpowering façade. He made several visits, by day and by night; he would go back and forth, eyes raised, in order to better gauge the site": wrote James Lord (J. Lord, *Giacometti Biographie*, Paris, 1997, p. 484). On his return to Paris, he made up his mind to work on a very large-scale sculpture, much larger than those he had imagined in 1960. Diego would be given the job of making an armature to support the work, but the artist would not find the strength to finish this undertaking, and he died in January 1966.





## 9

### HENRI CARTIER-BRESSON (1908-2004)

#### *Portrait d'Alberto Giacometti, vers 1938*

signé et dédié 'C'est lui, à James avec l'amitié d'Henri' à l'encre (montage, recto); signé et annoté par James Lord 'When Henri gave this photo, he said that it was a very early print and consequently more what he wanted in relation to Alberto than later photos. I would judge it to have been taken shortly before the war, c.1938 (see Henri's little book: *Albert Giacometti photographié par Henri Cartier-Bresson plate No.14*' à l'encre (montage, verso)  
tirage argentique monté sur support cartonné  
image: 24.9 x 34.5 cm.  
montage: 27.5 x 36.8 cm.

signed and dedicated 'C'est lui, à James avec l'amitié d'Henri' in ink (mount, recto); signed and annotated by James Lord 'When Henri gave this photo, he said that it was a very early print and consequently more what he wanted in relation to Alberto than later photos. I would judge it to have been taken shortly before the war, c.1938 (see Henri's little book: *Albert Giacometti photographié par Henri Cartier-Bresson plate No.14*' in ink (mount, verso)  
gelatin silver print mounted on a card support  
image: 9¾ x 13⅝ in.  
mount: 10¾ x 14½ in.

€40,000-60,000

\$48,000-72,000  
£37,000-55,000

#### PROVENANCE

Ancienne Collection James Lord, Etats-Unis (don de l'artiste).  
Phillips de Pury & Company, New York,  
Photographs, 26 avril 2006, lot 233.  
Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel.

#### EXPOSITIONS

San Francisco, SFMOMA, *Picturing Modernity*,  
octobre - février 2008

Henri Cartier-Bresson et Giacometti se sont rencontrés dans un de ces cafés du quartier de Montparnasse au début des années 1930. Dès lors, une véritable amitié est née et pour ne jamais cesser jusqu'à la disparition du sculpteur. De nombreux témoignages photographiques entre 1938 et 1966 viennent dépeindre la complicité des deux artistes.

«Les images à la sauvette» de l'un peuvent sembler très éloignées des sculptures de bronze de l'autre. En effet, l'instantanéité de l'acte photographique s'oppose au long processus nécessaire à l'aboutissement d'une sculpture. Cette temporalité n'a pas empêché les deux artistes d'avoir des conceptions artistiques similaires. Giacometti et Cartier-Bresson partageaient une réelle fascination pour l'être humain et une croyance infaillible envers l'instant et sa réalité éphémère.

Ici, l'objectif de l'artiste vient saisir un instant du processus artistique du sculpteur dans son atelier de la rue Hippolyte-Maindron. Chacun s'applique à son œuvre avec l'œil rivé sur la création en devenir.

Notre tirage a été offert par Henri Cartier-Bresson à James Lord, biographe controversé d'Alberto Giacometti. La simplicité de l'inscription du photographe 'c'est lui' traduit parfaitement le profond respect du portraitiste comme du biographe à l'égard du sculpteur. James Lord fut également le modèle d'un des tableaux les plus célèbres de Giacometti, *the Portrait of James Lord* de 1964.

*Henri Cartier-Bresson and Giacometti met in one of the cafés in the Montparnasse district in the early 1930s. This was the start of a sincere friendship that only ended upon the sculptor's death. Numerous photographs, taken between 1938 and 1966, would reveal this bond between the two artists.*

*"Les images à la sauvette" – pictures taken on the spot - by one artist may seem far removed from the bronze sculptures of the other. Indeed, the immediacy of the act of taking a photograph is quite the opposite to the long process necessary to complete a sculpture. Nevertheless, this difference in time scale did not prevent the two artists from adopting similar artistic approaches. Giacometti and Cartier-Bresson shared a real fascination for the human being and an unflinching belief in the moment and its ephemeral reality.*

*Here the artist's lens captures a moment in the sculptor's artistic process at his studio in Rue Hippolyte-Maindron. Each artist is focussed on to their respective work with their eyes fixed on the emerging creation.*

*Our print was gifted by Henri Cartier-Bresson to James Lord, Alberto Giacometti's controversial biographer. The simplicity of the photographer's inscription 'it's him' perfectly expresses the portrait photographer's, and likewise the biographer's, profound respect for the sculptor. James Lord was also the model for one of Giacometti's best-known paintings, his 1964 Portrait of James Lord.*



*c'est lui*

*a James avec l'amitié  
d'Henri*



## ■10

### MAX ERNST (1891-1976)

#### *Un microbe vu à travers un tempérament*

bois et fer

303 x 85 x 20.3 cm.

Exécuté en 1964; cette œuvre est unique

wood and iron

119¼ x 33½ x 8 in.

Executed in 1964; this work is unique

€600,000-800,000

\$720,000-950,000

£550,000-730,000

#### PROVENANCE

Alexander Iolas Gallery, New York.

Maurice Lefebvre-Foinet, Paris.

Collection particulière, France.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

#### EXPOSITIONS

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, XX<sup>e</sup>

*Salon de mai*, mai-juin 1964, p. 28, no. 55 bis.

Antibes, Musée Grimaldi, *Max Ernst, Sculptures et Masques*, août-septembre 1964, p. 27, no. 21 (illustré).

New York, The Jewish Museum, *Max Ernst: Sculpture and recent paintings*, mars-avril 1966, p. 46 et 51, no. 121 (illustré, p. 46).

New York, The Museum of Modern Art; Los Angeles, County Museum of Art et Chicago, The Art Institute of Chicago, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, mars-décembre 1968, p. 234, no. 114.

Munich, Haus der Kunst, *Welt kulturen und moderne Kunst*, juin-septembre 1972, p. 542, no. 2061 (illustré).

#### BIBLIOGRAPHIE

J. Russell, *Max Ernst, Life and Work*, Londres, 1967, p. 348, no. 153 (illustré, p. 316).

*Szenen der Volkskunst*, cat. exp., Stuttgart, 1981, p. 1.3 (illustré).

W. Spies, *Skulpturen, Häuser, Landschaften*, cat. exp., Cologne, 1998, p. 319, no. 114 (la version en bronze illustrée, p. 175).

J. Pech, *Max Ernst, Plastische Werke*, Cologne, 2005, p. 172-173 (la version en bronze illustrée, p. 173).

W. Spies, S. Metken, G. Metken et J. Pech, *Max Ernst, oeuvre-katalog, Werke, 1964-1969*, Cologne, 2007, p. 367, no. 4582 (illustré).







En 1955, un an après que Max Ernst reçoit le Grand Prix de peinture à la Biennale de Venise, l'artiste s'installe avec son épouse Dorothea Tanning dans une ferme à Huismes, dans la vallée de la Loire, lieu où ils élirent domicile pour la décennie suivante. À Huismes, Ernst utilise les débris agricoles qu'il glane dans les détritiques des fermes voisines pour créer une série d'assemblages sculpturaux de plus en plus audacieux qui ne sont pas sans rappeler les célèbres *bricolages* que Picasso avait réalisés à Vallauris plus tôt dans les années 1950. Deux jougs de bœufs forment ainsi la base de l'œuvre *Êtes-vous Niniche* (fig. 1), tandis qu'une boîte en bois destinée à couper les asperges lui permet de réaliser *Deux et deux font un* (fig. 2; les deux datés de 1955-1956). Jürgen Pech écrit à ce sujet que «ces objets sont remis en question et arrachés à leur fonctionnalité quotidienne. Leur identité est annulée et étendue, leur sens transformé et poétisé. Comme l'ensemble de son œuvre, les sculptures d'Ernst présentent une vision du cosmos pleine de découverte» (cité in *Max Ernst : Rétrospective*, cat. exp., Vienne, 2013, p. 296).

Si la présente sculpture est l'assemblage original et unique que l'artiste créa en 1964, elle fut fondue en bronze la même année. L'élément central de la composition est un dispositif en bois utilisé pour harnacher un cheval ou un bœuf à une charrue, dont les tiges courbées peuvent s'élever jusqu'à plus de deux mètres. Les deux barres croisées sont insérées dans une planche étroite, finement sciée et fixée verticalement dans une base en bois. Un roulement de roue en fer est monté sur l'extrémité supérieure de la planche et une paire de chaînes, jointes par un anneau, pend entre les très hauts mancherons de charrue. Ces différents éléments assemblés par l'artiste suggèrent une créature dont l'apparence est proche de celle d'une stèle, grande et austère, qui transperce l'observateur de ses yeux ronds et de sa bouche ouverte. Les deux hampes dans la partie supérieure de la composition se lisent comme de gigantesques cornes excessivement longues que la créature jette dans les airs, comme si elle n'avait pas conscience de sa grandeur. John Russell écrit



Photo : © Bridgeman Images

Masque visage, début-milieu du XXe (bois), Culture Dogon. Cleveland Museum of Art, OH, Etats-Unis, James Albert and Mary Gardiner Ford Memorial Fund



© Adagp, Paris, 2017 / Photo : © tous droits réservés

Fig. 1. Max Ernst, *Êtes-vous Niniche?*, 1955. Paul Kasmin Gallery, New York.



© Adagp, Paris, 2017 / Photo : © akig-image

Fig. 2. Max Ernst, *Deux et deux font un*, 1956. Collection particulière.

d'ailleurs que «La pièce...nous rappelle qu'Ernst fut l'un des premiers collectionneurs de ce qui fut un jour appelé l'art primitif : cette grande figure décharnée et cornue pourrait trouver sa place dans une anthologie de l'art tribal et passer sans passeport, mais elle offre également - notez la caractéristique tête à bec - des éléments du répertoire des images favorites de Max Ernst» (cité in *ibid.*, p. 206-207).

Le titre donné par Ernst à la sculpture - *Un Microbe vu à travers un tempérament* - possède en outre une forte résonance dans l'histoire de l'art moderne, en cela que le poète Tristan Tzara, l'un des fondateurs du mouvement Dada, fit de façon mémorable référence au mouvement comme à un «microbe vierge», assimilant son effet sur le public à celui provoqué par une infection, virulente et auto-promue (cité in *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Massachusetts, 1981, p. 251). À Sedona, en 1946, Ernst se mit à produire de minuscules gouaches connues sous le nom de *Microbes* dans lesquelles il associe la technique du décalcomanie - en appliquant le pigment sur une feuille, puis en la pressant contre une autre - au dessin automatique surréaliste. Les images obtenues évoquent les larges canyons et les formations rocheuses du paysage de l'Arizona, compressées en un minuscule format. En 1953, Ernst rassembla sept de ces gouaches dans un petit livre intitulé *Sept microbes vus à travers un tempérament*, où chaque œuvre était accompagnée d'un poème. La dernière partie du titre fait référence à la célèbre phrase de Zola: «Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament». Un coin de la création, ou, en d'autres termes, une petite partie de la nature - même un microbe - suffit à l'artiste pour développer ses propres explorations dans un univers visuel autonome.

Dans la présente sculpture, le format paradoxalement massif met en évidence l'importance du microbe dans la taxinomie artistique de Max Ernst. Suivant la conclusion de Pech, «Ernst soumet les objets de la vraie vie à son tempérament artistique et les transforme en une configuration

anthropomorphe, comme un microbe géant qui apparaît sous le verre magnifiant de l'imagination de l'artiste. Cette sculpture incarne à la perfection la méthode par laquelle Ernst voit et interprète le monde - du microcosme au macrocosme, et inversement - et interroge l'identité et l'union des contraires» (cité in *op.cit.*, p. 111-113).

In 1955, the year after Ernst received the Grand Prize for Painting at the Venice Biennale, he and his wife Dorothea Tanning purchased a farmhouse at Huismes in the Loire Valley, which would remain their home for the next decade. At Huismes, Ernst employed agricultural debris that he scavenged from nearby farms to create a series of increasingly bold sculptural assemblages, which recall the celebrated bricolages that Picasso had produced at Vallauris earlier in the decade. Two ox yokes form the basis for Ernst's *Êtes-vous Niniche* (Fig. 1), for instance, while a wooden box for trimming asparagus is elaborated to produce *Deux et deux font un* (Fig. 2.; both 1955-1956). Jürgen Pech has written, "These objects are called into question and wrested from their everyday functionality. Their identity is annulled and expanded, their meaning transformed and poeticized. Like his work as a whole, Ernst's sculptures offer a view of a cosmos full of discovery" (quoted in Max Ernst: Retrospective, exh. cat., Vienna, 2013, p. 296). The present sculpture is an original and unique assemblage that Ernst created in 1964. The sculpture was cast in a bronze edition the same year. The central element of the composition is the wooden apparatus used to harness a horse or ox to a cart, the slightly bent shafts reaching upward to a height of over 2 meters. The two cross-bars are inserted into a narrow, smoothly sawn board, which is fixed vertically into a wooden base. An iron wheel bearing is mounted to the upper end of the plank, and a pair of chains, joined together by a ring, hangs between the towering wagon-shafts. The forms combine to create the image of a stela-like creature, grand and austere, which transfixes the viewer with its round eyes and gaping mouth. The wagon-shafts read either as gigantic horns or excessively long extremities that the creature throws into the air, as if caught unaware. John Russell has written,

"The piece...reminds us that Ernst was a pioneer collector of what was once called 'primitive art': this great gaunt horned figure could take its place in any anthology of tribal art and get by without showing its passport, but it has also—note the characteristic beaked head—elements from the repertory of Max Ernst's favorite images" (quoted in *ibid.*, p. 206-207). The title that Ernst gave to the sculpture - *Microbe vu à travers un tempérament* - has a powerful resonance in the history of modern art. The poet Tristan Tzara, one of the founders of Dada, memorably referred to the movement as a "virgin microbe", likening its impact on the public to that of an infection, virulent and self-promoting (quoted in R. Motherwell, ed., *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Massachusetts, 1981, p. 251). In Sedona in 1946, Ernst began to produce tiny gouaches known as *Microbes*, using the technique of decalcomania (applying pigment to one sheet and then pressing it against another), with its overtones of surrealist automatism. The resulting images evoke the vast canyons and rock formations of the Arizona landscape, compressed into tiny format. In 1953, Ernst compiled seven of these into a small book entitled *Sept microbes vus à travers un tempérament*, with each painting serving as the accompaniment to a poem. The latter part of the title is a reference to the celebrated phrase of Zola: "Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament". A corner of the creation, in other words - a mere part of nature, a microbe even - is sufficient to enable the artist to develop his own, internally consistent, autonomous realm of visual forms. In the present sculpture, the paradoxically massive scale underscores the importance of the microbe in Ernst's artistic taxonomy. Pech has concluded "Ernst submits objects from real life to his artistic temperament and they are transformed into an anthropomorphic configuration, like a gigantic microbe appearing under the magnifying glass of the artist's imagination. This sculpture embodies to perfection Ernst's method of seeing and interpreting the world—from microcosm to macrocosm, in turn—and posing questions about identity and the unity of opposites" (quoted in *op.cit.*, p. 111-113).



---

## PROVENANT DE LA COLLECTION PIERRE TAL-COAT

■11

### ALEXANDER CALDER (1898-1976)

#### *Sans titre*

signé du monogramme et daté 'CA 61' (sur l'élément horizontal)  
mobile – feuilles de métal, fil de fer et peinture  
83.8 x 127 x 33 cm.  
Exécuté en 1961

signed with the artist's monogram and dated 'CA 61' (on the horizontal element)  
mobile – sheet metal, wire and paint  
33½ x 50¾ x 13¾ in.  
Executed in 1961

€800,000-1,200,000      \$960,000-1,400,000  
£700,000-1,060,000

#### PROVENANCE

Pierre Tal-Coat, France (don de l'artiste, en 1961).  
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Calder, New York, sous le no. A19862.

---

*« De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle : toujours recommencé, toujours neuf. Il ne s'agit pas d'y jeter un coup d'œil en passant ; il faut vivre dans son commerce et se fasciner sur lui. Alors l'imagination se réjouit de ces formes pures qui s'échangent, à la fois libres et réglées. »*

*"Valéry said the sea is always beginning over again. One of Calder's objects is like the sea and equally spellbinding: ever changing, always new. A passing glance is not enough; one must live with it, and be bewitched by it. Then the imagination can revel in pure, ever-changing forms, at once free and rule-governed."*

Jean-Paul Sartre



Pierre Tal-Coat devant *Sans titre*.  
Photographe anonyme.







Pierre Tal-Coat et sa fille Pierrette dans l'atelier du peintre.

© 2017 Calder Foundation New-York / ADAGP, Paris, 2017.

« *L'objet de Calder, réduit à quelques lignes simples découpant les couleurs élémentaires, par la seule vertu du mouvement est miraculeusement rappelé à la vie la plus concrète et nous restitue les évolutions des corps célestes et le frémissement des feuillages aussi bien que le souvenir des caresses.* »

*"Calder's creation, reduced to a few simple lines carving out the elementary colors by virtue of movement alone is miraculously brought back to very real life, reproducing for us the changing nature of celestial bodies and the rustling of leaves, as well as recalling caresses past."*

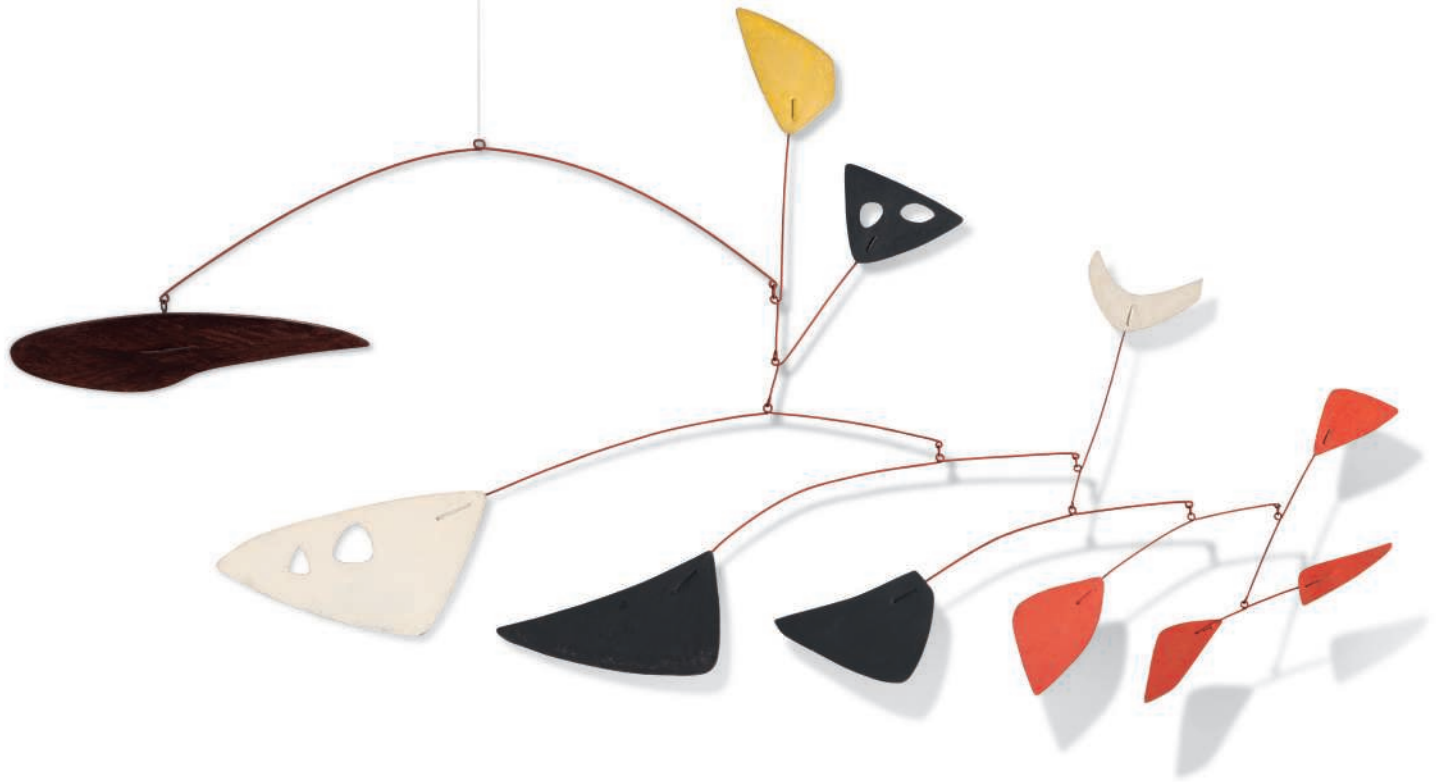
André Breton

Si Pierre Tal-Coat et Alexander Calder se rencontrent à Aix-en-Provence dans les années 1950, c'est surtout à la galerie Maeght qu'ils se fréquentent plus assidument, l'un et l'autre y exposant leurs œuvres dans les années d'après-guerre. Ayant noué une relation d'amitié, Tal-Coat convie Calder à lui rendre visite dans son vaste atelier de Saint-Pierre-de-Bailleul, en Normandie. C'est dans ce contexte que l'Américain, fidèle à sa nature généreuse, offrira *Sans titre* au Français. La visite, racontée par Calder, marquera durablement le sculpteur puisque c'est à sa suite qu'il décidera de s'installer dans le grand atelier de Saché : « Pendant l'automne 1961, en route pour le Havre dans une Citroën que nous amenions avec nous à Roxbury, nous nous sommes arrêtés en Normandie pour voir le peintre Pierre Tal-Coat et sa famille. Il avait un vieux prieuré – avec une grande de construction plus récente, très haute et très vaste. [...] La taille de l'atelier m'a rongé dès que je l'ai vu, et

je suis devenu très jaloux ; après notre arrivée à Roxbury, donc, j'ai écrit immédiatement à Jean, au Moulin Vert, à Saché, lui demandant de me faire construire un grand atelier le plus vite possible» (Alexander Calder, *Autobiographie*, Paris, Maeght Editeurs, 1972, p. 166).

*Sans titre* donne à voir une constellation de formes colorées – noires, jaunes, rouges et blanches – découpées directement dans le métal et reliées les unes aux autres par un simple fil de fer, en suspension dans l'espace, bougeant au gré des courants d'air, engendrant dès lors une chorégraphie sans cesse réinventée. La disposition des couleurs les unes par rapport aux autres, ainsi que la répartition des formes, tant dans la hauteur que dans la largeur, confèrent à l'œuvre un équilibre dont seul Calder a le secret. Au tournant des années 1960, l'artiste a en effet atteint une maîtrise absolue

dans la confection de ses mobiles, près de trois décennies après la révélation vécue lors de sa visite à l'atelier de Piet Mondrian. Fasciné par les toiles du maître hollandais, l'artiste laissait alors échapper ces mots : « Comme se serait bien si tout cela bougeait ! » (Myfanwy Evans, *The Painter's Object*, Londres, Gerald Howe, 1937, p. 62-67 [traduit de l'américain par Arnaud Pierre], cité in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Alexander Calder 1898-1976*, Paris, 1996, p. 165). Cet épisode décisif marque la genèse des premiers mobiles : pour la première fois dans l'histoire de la sculpture, un artiste propose alors de créer le mouvement plutôt que de seulement le suggérer. Voilà la leçon principale que nous propose Calder. Une leçon délivrée avec une simplicité virtuose et une jubilation enchanteresse : « Lorsque tout marche bien, un mobile est un poème qui danse avec l'allégresse de la vie et de ses surprises» (Alexander Calder, *Calder*, Londres 2004, p. 261).



Pierre Tal-Coat and Alexander Calder first met in Aix-en-Provence in the nineteen-fifties, but it would be at the Maeght gallery where they both exhibited their work in the post-war period that they would become properly acquainted. After becoming friends, Tal-Coat invited Calder to visit him at his enormous studio in Normandy at Saint-Pierre-de-Bailleul. It was in this context that the American, true to his generous nature, gifted *Untitled* to the French art-

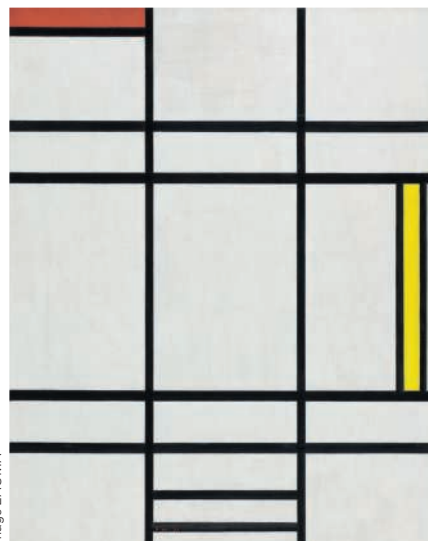
ist. Calder would describe the visit, and its consequential influence on his decision to move into his larger *Saché* studio: "In the fall of 1961, en route for Le Havre in a Citroën that we were taking with us to Roxbury, we stopped in Normandy to see the painter Pierre Tal-Coat and his family. He had an old priory – with a large, more recent building, that was very high and enormous. [...] The size of the studio ate away at me as soon as I saw it, and I became very jealous; so, after our arrival in Roxbury, I wrote immediately to Jean, at the Moulin Vert in *Saché*, asking him to have a large studio built for me as quickly as possible" (Alexander Calder, *Autobiographie*, Paris, Maeght Edit-eurs, 1972, p. 166. English edition: Calder, an *Auto-biography with Pictures*, Pub. Beacon Press 1966).

*Untitled* displays a constellation of coloured shapes – black, red, yellow and white – cut straight into the metal and linked together by a single wire, hanging in space, moving with the currents of air to create an endlessly changing choreography. The arrangement of the colours in relation to each other, together with the distribution of forms, in both height and width, gives the work a balance to which Calder alone knew the secret. By the late 1960s the artist had achieved absolute mastery in making his mobiles, almost three decades after the revelation experienced when visiting the studio of Piet Mondrian. Fascinated by the Dutch master's canvases, the artist exclaimed, "How fine it would be if everything there moved!" (Myfanwy Evans, *The Painter's Object*, London, Gerald Howe, 1937, p. 62-67 [translated from English by Arnaud Pierre], quoted in *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Alexander Calder 1898-1976, Paris, 1996, p. 165). This decisive epi-



Joan Miró, *Dormeurs réveillés par un oiseau*, août 1939. Collection particulière.

sode marked the genesis of the first mobiles: for the first time in the history of sculpture an artist proposed to create movement rather than only suggest it. This is the main lesson that Calder offers us – a lesson delivered with virtuoso simplicity and the exultation of an enchantress: "When everything goes right a mobile is a piece of poetry that dances with the joy of life and its surprises" (Alexander Calder, *Calder*, London 2004, p. 261).



Piet Mondrian, *Composition en Blanc, Rouge et Jaune*, 1936. Los Angeles County Museum of Art.



## 12

### SERGIO CAMARGO (1930-1990)

*Sans titre (Relief No. 353)*

signé, daté et titré 'Camargo 71 n° 353' (au revers)  
relief en bois peint  
50 x 50 cm.  
Exécuté en 1971

signed, dated and titled 'Camargo 71 n° 353' (on  
the reverse)  
painted wood relief  
19% x 19% in.  
Executed in 1971

€450,000-650,000

\$540,000-780,000  
£400,000-570,000

#### PROVENANCE

Collection de l'artiste.  
Galerie John Craven, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel,  
en 1972.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat  
d'authenticité de la Succession de Sergio  
Camargo, signé par Raquel Arnaud, daté du 3  
juillet 2017 et numéroté 13880.

« *Le rationalisme est la production la plus  
radicale de la fantaisie.* »

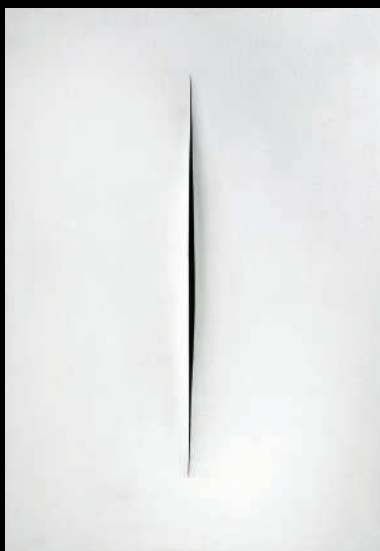
*"Rationalism is the most radical product of  
fantasy".*

Sergio Camargo

Né à Rio de Janeiro d'un père brésilien et d'une mère argentine, Sergio Camargo se tourne dès le plus jeune âge vers l'art et la sculpture en s'inscrivant en 1946 à l'Academia Altamira de Buenos Aires où il reçoit l'enseignement des artistes Emilio Pettorutti et Lucio Fontana. Ce premier contact avec l'art est fondamental pour lui puisque Fontana est alors en pleine recherche sur le concept de spatialisme et parraine la rédaction du fameux *Blanco Manifesto* qui sera publié cette année-là. Fort de cette première expérience, Camargo se rend en France en 1949 afin d'étudier la philosophie à la Sorbonne, notamment auprès de Gaston Bachelard. Il y fait la connaissance de sculpteurs qui vont profondément modeler son œil, à l'image de Arp, Laurens, Vantongerloo et surtout Brancusi dont il fréquente l'atelier et qui va opérer chez lui une réelle prise de conscience quant à la question du volume et de l'approche du matériau. Progressivement, son travail s'oriente ainsi vers des formes abstraites épurées où il expérimente la relation entre espace et forme. Après des allers-retours avec le Brésil, il installe son atelier à Malakoff en 1961, qu'il ne quittera qu'en 1974 pour rejoindre son pays natal. S'intégrant rapidement à la scène parisienne, il participe à plusieurs expositions collectives et reçoit notamment le prix international de sculpture à la Biennale de Paris de 1963. A cette occasion, il présente ses tout premiers *Reliefs* qui vont caractériser son travail. En effet, il introduit alors une rupture dans son œuvre par l'emploi de petits

cylindres en bois qu'il découpe et assemble sur la surface peinte en blanc. Radicale, cette nouvelle technique lui offre la possibilité de trouver sa propre voie qui se détache des recherches menées par ses compatriotes Lygia Clark, Mira Schendel ou Hélio Oiticica mais également des tenants de l'art cinétique naissant que sont Victor Vasarely, Carlos Cruz-Diez ou Jesús Rafael Soto. Il s'associe pendant un temps au Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) qui vient de voir le jour et qui réunit notamment Julio Le Parc, François Morellet ou encore Vera Molnar. Aux côtés de cette nouvelle génération qui explore les limites de la sculpture et de la peinture, il expose notamment chez Denise René qui devient la galerie de référence de cette scène artistique. La reconnaissance internationale ne tarde d'ailleurs pas à venir puisqu'il participe en 1966 à la Biennale de Venise où une salle entière est consacrée à ses œuvres.

Profondément novatrice, l'œuvre de Camargo – à l'image de *Sans titre (Relief No. 353)* – s'appuie sur le rapport que l'artiste introduit entre les volumes qu'il crée et la perception changeante que le spectateur peut en avoir. En effet, selon l'angle de perception, une diagonale apparaît, traversant la composition en une rupture nette de ce rythme labyrinthique qui recouvre la surface. « Ce processus a amené le matériau du sculpteur (bois) et la lumière dans une nouvelle relation, une sorte de relation réciproque dans laquelle la matière est considérée comme fonction de la lumière et la lumière



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1964.  
Collection privée, Europe.



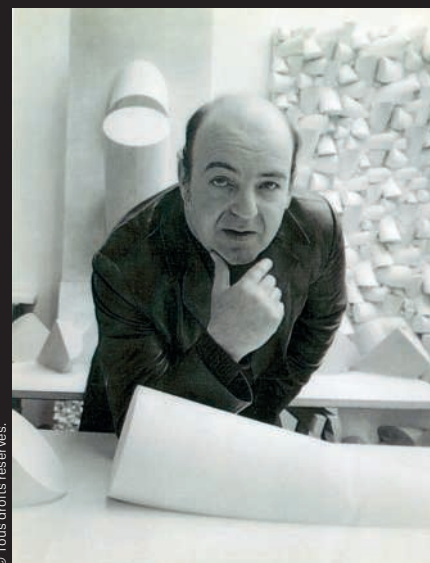


est perçue comme une fonction de la matière » écrit à ce propos Guy Brett. Dans la lignée des recherches de Fontana qui se répercutent autant dans le courant du Spatialisme comme chez Enrico Castellani ou dans le Groupe Zéro, à l'instar de Günther Uecker, Camargo produit une œuvre qui s'anime et s'évade de la surface plane traditionnelle de la toile. Ses compositions sont des invitations à appréhender différemment l'espace de l'œuvre d'art, à laisser le regard découvrir la réalité changeante de leurs volumes. Ainsi qu'il aimait à le rappeler : « le rationalisme est la production la plus radicale de la fantaisie ».

Born in Rio de Janeiro to a Brazilian father and an Argentinian mother, Sergio Camargo turned to art and sculpture when he was very young, enrolling in 1946 at the Academia Altamira in Buenos Aires where he was taught by the artists Emilio Pettorutti and Lucio Fontana. This first contact with art was fundamental for him since Fontana was then fully engaged in researching the concept of spatialism and sponsored the drafting of the famous Blanco Manifiesto [White Manifesto] that would be published that same year. Armed with this first experience, Camargo travelled to France in 1949 to study philosophy at the Sorbonne, mainly with Gaston Bachelard. There he befriended several sculptors who would profoundly influence his eye, such as Arp, Laurens, Vantongerloo and above all Brancusi whose studio he visited and who would develop in him a real awareness of volume and the approach to the material. His work thus gradually shifted towards pure abstract forms in which he

experimented with the relationship between space and form. After journeys back and forth to Brazil, in 1961 he set up his studio in France, at Malakoff, only leaving it in 1974 to return to his native country. Quickly becoming part of the Paris art scene, he participated in several group exhibitions including being awarded the international sculpture prize at the 1963 Paris Biennale. On this occasion, he presented his very first Reliefs that would characterise his work. Indeed, he introduced a break with his earlier work by using small wooden cylinders that he cut and assembled on a white painted surface. This new and radical technique gave him the opportunity to find his own path that broke away not only from the investigations explored by his compatriots Lygia Clark, Mira Schendel and Hélio Oiticica but also from the disciples of the nascent kinetic art, Victor Vasarely, Carlos Cruz-Diez and Jesús Rafael Soto. He was associated for a time with the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) that had just been formed and which included, among others, Julio Le Parc, François Morellet as well as Vera Molnar. Alongside this new generation exploring the limits of sculpture and painting, in particular he exhibited at the Denise René gallery, which became the benchmark of this art scene. International recognition was not long coming for in 1966 he participated in the Venice Biennale where a whole room was devoted to his work.

Profoundly innovative, Camargo's work – like Untitled (Relief No. 353) – is based on the relationship that the artist introduced between the volumes he created and the changing perception



Sergio Camargo, vers 1971.

that the viewers might have of it. Indeed, depending on the angle of view, a diagonal appears to traverse the composition in a clear break with the labyrinthine rhythm that covers the surface. "This process brought about a new relationship between the sculptor's material (wood) and the light, a sort of reciprocal relationship in which the material is thought of as a function of light and light is perceived as a function of the material" writes Guy Brett on this subject. In line with Fontana's researches that are echoed as much in the Spatialism movement as in Enrico Castellani's work or in the Groupe Zéro, like Günther Uecker, Camargo produced work that is animated and escapes the traditional flat surface of the canvas. His compositions are invitations to understand the space of the art work differently, to let the eye discover the changing reality of their volumes. As he liked to remind people, "rationalism is the most radical product of fantasy".



Exposition *Lumière et Mouvement* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 1967. Photographie André Morain.

© André Morain.







## PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PARTICULIÈRE

13

JOSEF ALBERS (1888-1976)

Through the Dusk ( Hommage to the square)

signé, daté et titré "Through the dusk" (Hommage to the square) Albers '54' (au revers)

huile sur pavatex

81 x 81 cm.

Peint en 1954

signed, dated and titled "Through the dusk"

(Hommage to the square) Albers '54' (on the reverse)

oil on pavatex

32 x 32 in.

Painted in 1954

€250,000-350,000

\$300,000-420,000

£220,000-310,000

### PROVENANCE

Succession de l'artiste.

Fondation Josef et Anni Albers, Bethany.

Galerie Denise René, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel, dans les années 1980.

### EXPOSITIONS

New York, Sidney Janis Gallery, Acting Color:

Albers, janvier- février 1955.

New Haven, Yale University Art Gallery, Josef Albers

- Paintings, Prints, Projects, avril-juin 1956, No. 41.

Washington, Duncan Phillips Gallery, Paintings by

Josef Albers, janvier-février 1962.

Cette œuvre est inscrite dans les archives de la Anni and Josef Albers Foundation sous le No. JAAF 1976.1.773 et sera incluse au catalogue raisonné actuellement en préparation.

Professeur au Black Mountain College (où il a notamment pour élèves Cy Twombly et Robert Rauschenberg) puis à Yale (où il enseigne entre autres à Brice Marden, Robert Mangold ou Richard Serra), Josef Albers commence sa série des Hommages au carré en 1950 et la poursuivra jusqu'à sa disparition en 1976. Trouvant vraisemblablement son origine dans les enseignements reçus lors de sa formation au Bauhaus auprès de Johannes Ittens et Vassily Kandinsky, le recours invariable à la forme carrée permet à Albers de donner libre cours à ses recherches autour de la couleur. Comme l'artiste l'explique lui-même : « La couleur est mon langage. Je ne rends pas 'hommage au carré'. Le carré est seulement le plat dans lequel je sers mon obsession de la couleur ».

En effet, en juxtaposant les plans colorés dans des carrés encastrés les uns dans les autres, l'artiste peut expérimenter à loisir la façon dont une couleur revêt une tonalité toujours différente en fonction de celle auprès de laquelle elle est placée, paraissant tantôt plus sombre ou plus lumineuse, versant plus ou moins de l'un ou l'autre des côtés du spectre chromatique, paraissant ressortir ou au contraire s'enfoncer dans la composition. Comme la cathédrale de Rouen pour Monet ou la montagne Sainte-Victoire chez Cézanne, le carré se révèle in fine le prétexte aux investigations artistiques d'Albers, son véhicule d'exploration.

La texture particulière de la peinture utilisée par l'artiste, déposée directement depuis le tube et appliquée en plusieurs couches successives jusqu'à obtenir une matière épaisse, ajoutée à la granulosité du panneau d'isorel sur lequel la lumière peut venir s'accrocher, confère aux œuvres du peintre une vibration tout à fait unique. En choisissant souvent d'attribuer à ses peintures des titres souvent évocateurs, comme c'est le cas avec Hommage to the Square: Through the dusk, Albers souligne combien la couleur est en outre porteuse de fortes charges émotionnelles, renvoyant dans le cas présent à la luminosité singulière du crépuscule. Acquis auprès de la galerie Denise René, Hommage to the Square: Through the dusk s'avère par ailleurs un témoignage vibrant du rôle joué par la galerie parisienne dans la promotion de l'artiste dans l'hexagone. C'est en effet Denise René, inlassable promotrice de l'abstraction géométrique, qui consacra à Josef Albers sa toute première exposition personnelle en France, dès 1957 (d'autres suivront, personnelles ou collectives, jusqu'à la disparition de la galeriste en 2012).

As a professor at Black Mountain College (where his most noteworthy students included Cy Twombly and Robert Rauschenberg) and later at Yale (where his students included Brice Marden, Robert Mangold and Richard Serra), Josef Albers started work on his series Homage to the Square in 1950 and continued it until his death in 1976. His interest in the square probably originated from the lessons he learned while studying at the Bauhaus under Johannes Ittens and Vassily Kandinsky. The invariable depiction of the square allowed Albers to give free rein to his researches into colour. As the artist himself explained "Colour is my language. I am not 'paying homage to the square'. The square is simply the flat figure in which I serve my obsession with colour".

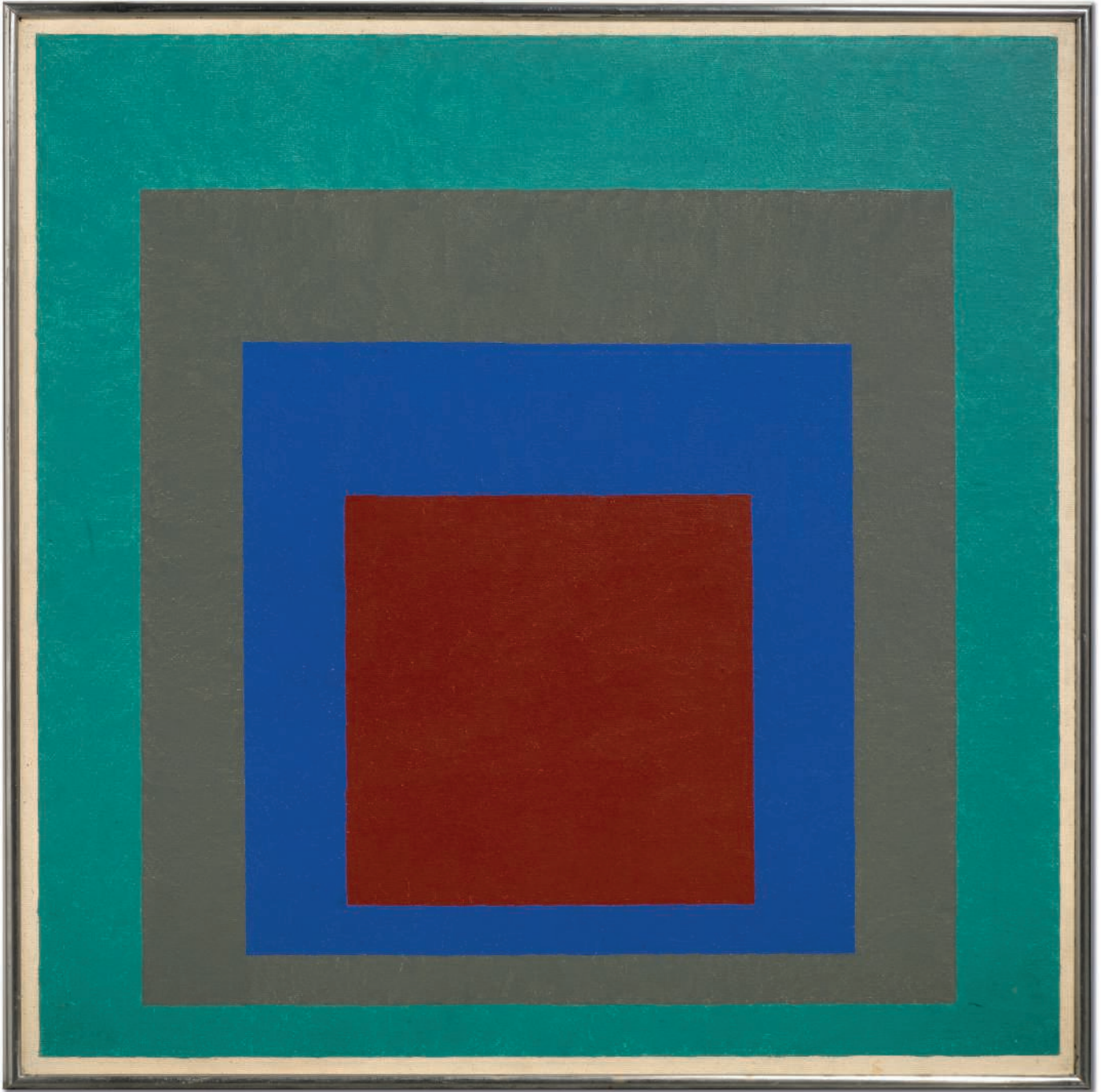
In fact, by juxtaposing coloured spaces in squares arranged inside one another, the artist could experiment at leisure with the way a colour always takes on a different tone depending on the colour placed adjacent to it, appearing sometimes darker, sometimes lighter, drawing more or less intensity from one end or the other of the chromatic spectrum, seeming to spring out of the composition or to retreat into it. Like Rouen cathedral had been for Monet, or Mont Sainte-Victoire for Cézanne, ultimately the square reveals itself as the pretext for Albers's artistic investigations, the vehicle he used for his explorations.

The particular texture of the paint Albers employed, applied directly from the tube in several successive layers until a thick surface was achieved, together with the granularity of the canvas board to which light could attach itself, makes the painter's works uniquely vibrant. Albers often chose to give his paintings evocative names, as in the case of Homage to the Square: Through the dusk, emphasising how colour also transmits strong emotional charges, in this case referring to the singular luminosity of twilight. Homage to the Square: Through the dusk was acquired from the Denise René gallery in Paris and offers a vibrant example of the role that this gallery played in promoting the artist in the "Hexagon" [metropolitan France]. It was in fact Denise René, a tireless promoter of geometrical abstraction, who presented the very first one-man exhibition of the work of Josef Albers in France in 1957 (other personal or collective exhibitions followed, until the gallery closed in 2012).



Mark Rothko, Green and Maroon, 1953.

The Phillips Collection, Washington, D.C., États-Unis (acquis en 1957).





## ANCIENNE COLLECTION MAURICE RHEIMS, PARIS

14

**JEAN-PAUL RIOPELLE (1923-2002)**

*Sans titre*

huile sur toile

33 x 39.5 cm.

Peint en 1949-1950

oil on canvas

13 x 15½ in.

Painted in 1949-1950

€400,000-600,000

\$480,000-720,000

£350,000-530,000

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité d'Yseult Riopelle.

**PROVENANCE:**

Maurice Rheims, Paris.

Collection particulière, Europe.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

« *Mes tableaux sont faciles à reconnaître. On croit voir des draps de lit sur lesquels un peintre en bâtiment aurait essuyé ses pinceaux* »

“*My pictures are easy to recognise. They look like bed sheets on which a house painter has just wiped his brushes*”.

Jean Paul Riopelle



Vincent Van Gogh, *Le 14 Juillet 1886, 1886*.  
Winterthur, Sammlung Villa Flora.

Ayant fait partie de la collection personnelle du commissaire-priseur et académicien français Maurice Rheims (1910-2003), *Sans titre* offre le spectacle d'un patchwork éblouissant de couleurs – jaune d'or, rouge coquelicot, lie-de-vin, blanc éclatant, vert forestier, bleu outremer ou cyan, rose et noir – entremêlées les unes aux autres en de courtes touches rapprochées et que viennent zébrer des drippings eux aussi multicolores. Condensées sur la petite surface de la toile, ces tonalités bigarrées engendrent une luminosité intense et une vibration singulière qui viennent happer le spectateur. Ayant autant à voir avec la peinture qu'avec la sculpture – le critique Patrick Waldberg les appelle ainsi « sculptures à l'huile » (Y. Riopelle, *Jean Paul Riopelle. Catalogue raisonné 1939-1953. Tome 1*, Montréal, 1999, p. 89), les œuvres réalisées à cette époque charnière des années 1949 et 1950 sont réalisées en appliquant le tube de peinture directement sur la toile, non pas par le bout mais par le milieu, éventrés, déversant leur pâte épaisse et onctueuse sur la surface du tableau. La richesse chromatique de ces œuvres fera dire à l'historien Pierre Descargues qu'« on croirait une catastrophe heureuse ; celle d'un camion de tubes de couleurs écrasé par une bombe » (Y. Riopelle, *ibid.*, p. 89).

Lorsqu'il réalise *Sans titre*, Riopelle vient tout juste de s'installer à Paris (il quitte le Canada en paquebot et accoste en France en décembre

1948). Il y fréquente dans un premier temps les Surréalistes – André Breton dira de lui qu'il est un « trappeur supérieur – desquels il se sentait proche du temps de sa formation au Canada. Très vite, cependant, son œuvre prend une orientation différente : « l'extraordinaire vigueur de Riopelle, ses prodigieuses réserves de passion, de fougue et de violence, qu'on devine impatientes à bondir et à se fixer en forêts de signes, annoncent un changement de route et un nouveau départ : de ses couleurs chargées d'orages, il fouette la toile inerte. [...] Il y a chez lui cette originalité intense, cette sève débordante que rien ne peut endiguer » (P. Waldberg, *Paru*, décembre 1949, repris par Y. Riopelle, *ibid.*, p. 89). Riopelle expose alors une première fois à la galerie Nina Dausset en 1949, puis en 1951 dans le cadre de l'exposition *Véhémenances* confrontées, organisée par Michel Tapié, au cours de laquelle son travail est mis en perspective aux côtés notamment de peintres américains montrés pour la première fois à Paris : De Kooning, Russell et Pollock.

Souvent comparé au maître américain de l'Action painting en raison de son emploi du dripping – ces giclées de peinture liquide projetées sur la toile – Riopelle se démarque pourtant nettement de ce dernier. Car si Pollock procède par arabesques, par circonvolutions, par courbes fluides qui s'entrelacent sur la toile sans se prolonger au-delà d'elle, Riopelle, lui, travaille par saillies, lance







des traits qui scandent la surface de façon plus orthogonale, donnant un rythme, une direction à la matière, et qui débordent de la toile, faisant exploser l'espace du tableau vers l'extérieur, dans un all-over total dont *Sans titre* offre un exemple emblématique. La matière joue en outre un rôle plus important dans l'approche artistique du peintre canadien que dans celle de l'Américain : empâtements, épaisseurs, profondeurs et transparences occupent une place déterminante dans ses œuvres, faisant dire au critique Patrick Waldberg : « parfois la surface de la toile se filigrane d'un réseau de fibrilles échevelées, entrelacs arachnéens dont les teintes d'un raffinement extrême accentuent la somptuosité grave du fond, ici et là entrevu, et que modulent les splendeurs du ciel lunaire ou les éclats du plein soleil » (M. Waldberg, *Riopelle vu par...*, Paris, 2004, p. 14).

*Untitled* was part of the personal collection of the French auctioneer and academician Maurice Rheims (1910-2003). It presents a dazzling patchwork of colours – golden yellow, poppy red, deep purple, brilliant white, forest green, ultramarine or cyan, pink and black – intermingled in short, close dabs which criss-cross the artist's similarly multicoloured "drippings". Condensed on the small surface of the



Sam Francis, *Big Red*, 1953.  
The Museum of Modern Art, New York.



Jean-Paul Riopelle, rue Frémicourt, 1965.  
Photographie de Yousuf Karsh.

canvas, these variegated shades produce an intense luminosity and an unusual vibrancy which grab the viewer's attention. Considering them to have as much to do with painting as with sculpture, the critic Patrick Waldberg thus called them "sculptures in oils" (Y. Riopelle, Jean Paul Riopelle. Catalogue raisonné 1939-1953. Volume 1, Montreal, 1999, p. 89). The works produced during the artist's key years 1949 and 1950 were created by applying the tube of paint directly to the canvas, not from the end of the tube but directly from the middle, disembowelled, spilling its thick, oily paste on the surface of the picture. Confronted by the wealth of colour in those works, the historian Pierre Descargues wrote "you'd think a happy accident had happened, as if a lorry full of tubes of coloured paint had been blown up by a bomb" (Y. Riopelle, *ibid.*, p. 89). When he painted *Untitled*, Riopelle had just come to live in Paris (he left Canada by ship and arrived in France in December 1948). There, he first met the surrealists - André Breton called him a "superior trapper" - to whom he had felt close since his student days in Canada. However, his work soon took a different turn: "Riopelle's extraordinary vigour, his prodigious reserves of passion, fire and violence, which seem impatient to leap forth and fix themselves in forests of signs, presage a change of route and a new start: with his storm-filled colours, he whips the inert canvas. { ... } He has that intense originality, that rising sap which nothing can curb" (P. Waldberg, *Paru*, December 1949, reiterated by Y. Riopelle, *ibid.*, p. 89). Riopelle exhibited for the first

time at the Nina Dausset gallery in 1949 and then in 1951 as part of the *Véhémences confrontées* exhibition organised by Michel Tapié, where his work was hung alongside that of the American painters, shown in Paris for the first time, *De Kooning, Russell and Pollock*.

Often compared with the American master of Action Painting because of his use of "dripping" - those squirts of paint projected at the canvas - Riopelle was clearly distinguished from Pollock because, while Pollock used arabesques, circumvolutions and fluid colours which intertwine on the canvas without extending beyond it, Riopelle worked in fits and starts, threw lines which scan the surface in a more orthogonal way, giving rhythm and direction to the material and overflowing from the canvas, making the space of the picture explode outwards with an "all over" effect of which *Untitled* is an emblematic example. The material also played a more important role in the Canadian painter's approach than in that of the American: impasto, thicknesses, depths and transparencies occupied a primordial place in his works, leading the critic Patrick Waldberg to write "sometimes the surface of the canvas is broken into a network of tangled threads, spidery intertwinings, whose highly refined shades accentuate the severe sumptuousness of the background, glimpsed here and there, modulating the splendours of the moonlit sky or the splashes of full sunlight" (M. Waldberg, *Riopelle vu par...*, Paris, 2004, p. 14).







## PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION EUROPÉENNE

15

### SONIA DELAUNAY (1885-1941)

#### *Prismes électriques*

signé et daté 'Sonia Delaunay 1913' (en bas à droite)  
huile sur toile  
80.7 x 64.7 cm.  
Peint en 1913

signed and dated 'Sonia Delaunay 1913' (lower right)  
oil on canvas  
31¾ x 25½ in.  
Painted in 1913

€1,000,000-1,500,000    \$1,200,000-1,800,000  
£920,000-1,400,000

#### PROVENANCE

Galerie Bing, Paris.  
Lionel et Christie Cavaleiro, Cannes (vers 1965-70); vente, Artus enchères et Calmels Cohen, 24 novembre 2002, lot 90.  
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat de l'artiste daté du 1<sup>er</sup> mars 1971.

#### EXPOSITIONS

Cannes, Galerie Cavaleiro, *Sonia Delaunay*, 1963.  
Cannes, Galerie Cavaleiro, *Sonia Delaunay*, juillet-août 1968.

Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, *Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos: Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, avril-mai 1972, p. 21, no. 1 (illustré en couleurs, p. 23).

Nancy, Musée des Beaux-Arts, *Sonia Delaunay, Robert Delaunay*, juin-septembre 1972, p. 8, no. 23 (illustré en couleurs).

Tokyo, Nihonbashi-mitsukoshi; Osaka, Osaka-mitsukoshi; Niigata, Niigata-mitsukoshi et Sapporo, Sapporo-mitsukoshi, *Apollinaire et ses amis peintres, : Picasso, Matisse, Laurencin..., hommage au centenaire de la naissance d'Apollinaire, moteur du mouvement d'art nouveau*, août-octobre 1980, no. 16 (illustré en couleurs).

Paris, Grand-Palais, Salon d'Automne, *Centenaire de Guillaume Apollinaire*, novembre 1980, p. 60, no. 29 (illustré; erronément daté 1914).

Moscou, Musée Pouchkine, *Paris-Moscou 1900-1930*, juin-octobre 1981, p. 307.

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Robert, Sonia Delaunay*, mai-septembre 1985, p. 281, no. 141 (illustré en couleurs, p. 181).

Marcq-en-Baroeul, Fondation Septentrion et Liège, Salle Saint-Georges, *Robert et Sonia Delaunay*, janvier-juin 1986, no. 19 (illustré).



© Precusa, 2017

Fig. 1. Sonia Delaunay en robe simultanée, vers 1913.  
Photographie anonyme.

*"Le présent vibre...  
En haut du boulevard le crépuscule  
humain  
Se cristallise en arc électrique [...]  
Or, la lumière trace une piste de  
cirque;  
Les rythmes un instant y tournent,  
subjugués; ...  
L'esprit cède sa force à l'influx  
électrique."*

*"The present vibrates...  
At the top of the boulevard the  
human twilight  
Crystallizes into an electric arc [...]  
Now, the light traces a circular  
track;  
The rhythms turn there for a  
second, subjugated;...  
The spirit cedes its force to the  
electric influx"*

J. Romains, *La Vie unanime*, 1904-1907, p. 79-80.

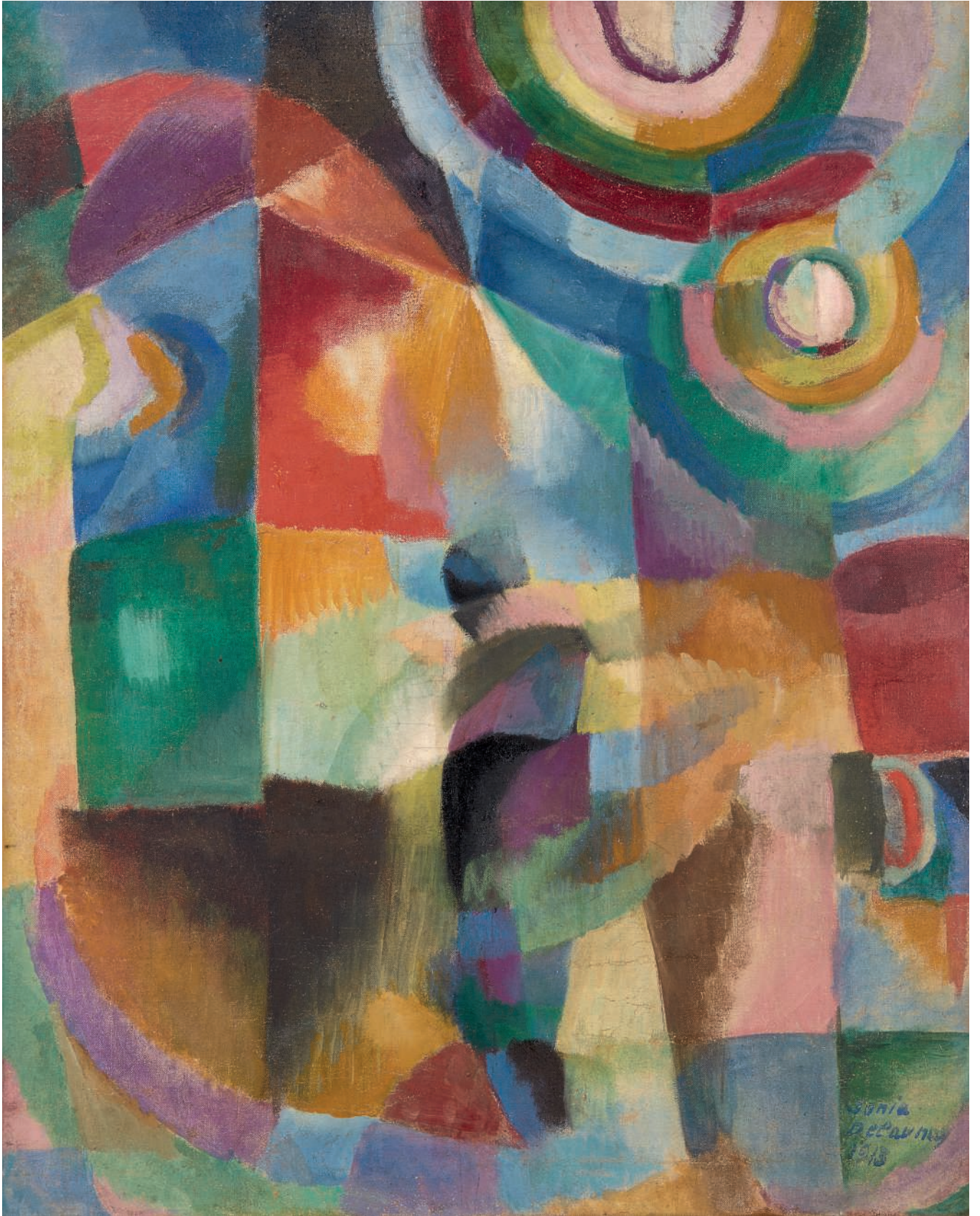






Fig. 1. Sonia Delaunay, *Prismes électriques*, 1914. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Giacomo Balla, *Street Lamp, study of light*, 1909. Museum of Modern Art, New York.

«Si nous avons été conduits vers une nouvelle conception de la peinture, cela ne s'est pas fait à travers le raisonnement philosophique, mais plutôt par l'observation de la lumière. La rupture des objets et des formes par la lumière et la naissance des surfaces colorées a apporté une nouvelle structure à la peinture. Les liens avec l'art traditionnel en tant que tels sont définitivement rompus; la couleur est libérée, elle ne constitue plus un élément employé pour décrire un sujet, mais se voit dotée d'une vie propre, elle devient le sujet.» (Sonia Delaunay cité in R. Van Gindertael in 'Sonia Delaunay et la poésie pure des couleurs' in *XX<sup>e</sup> siècle*, n° 21, 1963, p. 45).

L'année 1913 fut à la fois expérimentale et extrêmement productive pour Sonia Delaunay, artiste aux nombreuses facettes, à la fois orphiste et idiosyncratique. En novembre 1912, chez Guillaume Apollinaire elle fut présentée au poète Blaise Cendrars, né en Suisse, et de retour à Paris après un voyage en Amérique. On raconte d'ailleurs que dès le lendemain, Cendrars rendit visite aux Delaunay muni de son poème *Les Pâques à New York* dans lequel il écrivait qu'il était «affamé et seul, un soir, à la fin d'un hiver rude» (cité in T. Slevin, *Visions of the Human: Art, World War One and the Modernist Subject*, Londres, 2015, p. 95). Cendrars lut d'ailleurs son poème à haute voix dans un atelier d'artistes où son texte évoqua à ces derniers une nouvelle forme inspirée et incroyablement affective de «cubisme littéraire». Delaunay développe une relation étroite avec Cendrars, en témoigne la conception du collage en couverture des *Pâques* ainsi que la publication de *La Prose du Transsibérien* et de *la Petite Jehanne de France*, voyage épique tant verbal que visuel, envisagé comme *continuum* de la grande tradition baudelairienne et rimbaldienne et rédigé en vers libres whitmaniens. Entreprise collaborative et ingénieusement «synchrone» entre le poète et le peintre, *La Prose du Transsibérien* - désignée comme «Le Premier livre simultané» - fut

présentée de manière théâtrale sous la forme d'une seule feuille de papier divisée en son centre et qui se déployait comme un accordéon à travers vingt-deux panneaux sur une longueur de presque deux mètres.

L'année 1913 vit également l'achèvement du *Bal Bullier*, chef-d'œuvre orphique et exemple majeur de l'emploi par Delaunay des «couleurs simultanées» conceptualisées d'après le traité datant de 1839, *De la Loi du contraste simultané des couleurs*, du chimiste M. E. Chevreuil. Ces expérimentations sont également manifestes dans *La Robe simultanée*, création de Delaunay qui reprend des motifs - tels que l'arc-en-ciel et le disque solaire - que l'artiste avait également utilisés dans ses œuvres d'art appliqué, faisant de l'artiste «une sculpture vivante» (Fig. 1). Modernistes convaincus, les Delaunay étaient fascinés par la possibilité d'exprimer une expérience de la modernité à la fois synesthétique et subjective. Dans leur domicile adjacent à la Place Saint-Michel, Sonia et Robert Delaunay, qui furent les témoins privilégiés du remplacement de l'éclairage au gaz par les lampes électriques, furent particulièrement éblouis par l'intensité spécifique du halo qui entourait ces nouvelles sources de lumière. Robert, en particulier, remarqua combien l'effet était proche de celui que l'on peut observer avec la lune. Sonia, également profondément impressionnée, se mit quant à elle à travailler sur une série d'esquisses et d'études qui exploraient ce phénomène, qu'elle réunit sous le titre de *Prismes électriques* ou *Mouvements de foule*.

Œuvre fondamentalement de transition, *Prismes électriques* incarne une réponse à l'expérience évoquée par Jules Romains de «l'influx électrique»: une célébration non inhibée de la croyance de l'artiste dans la sensualité et la sonorité de la couleur, envisagée comme un ensemble vivant composé des vibrations et des réverbérations d'éléments rythmiquement constitutifs. L'on

pourrait également entrevoir dans les *Prismes électriques* de Delaunay l'estime personnelle de l'artiste pour les explorations simultanées de son époux Robert, fasciné quant à lui par les propriétés des rayons et la lumière qui émane du soleil et de la lune.

Si le potentiel autocinétique de la couleur séduit Sonia et Robert Delaunay, en souscrivant à la proposition de Bergson, qui précise dans *L'évolution créatrice* que la vie «apparaît globalement comme une onde immense qui se propage à partir d'un centre, et qui, sur presque la totalité de sa circonférence, s'arrête et se convertit en oscillation» (H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, 1907), ils entreprennent dans leurs œuvres, d'unir l'activité de la ville et l'individu au travers des valeurs véhiculées par le contraste de couleurs simultanées. A l'instar d'autres tableaux de la série, *Prismes électriques* peut dans cette mesure être considérée comme l'une des œuvres déterminantes de la carrière de l'artiste en cela qu'elle consacre toutes ses expérimentations les plus avant-gardistes. Les halos - qui ne sont pas sans évoquer la forme des soleils et des planètes - les plans de couleurs qui s'interpénètrent, la juxtaposition de la solidité, de la translucidité et de la dissolution, reviendront en effet dans d'autres œuvres maîtresses, à l'instar de la série *Rythme-couleur* des années 1960, et impulseront la force de nombre de ses travaux en arts appliqués.

© Adagp, Paris, 2017 / Photo : © Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France / Bridgeman Images



Nathalie Goncharova, *Lampes électriques*, 1913.  
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou,  
Paris.

© Pracusa 2017 / Photo : © Davis Museum at Wellesley College, Wellesley, MA



Sonia Delaunay, *Prismes électriques*, 1913.  
Courtesy Davis Museum and Cultural center, Wellesley College, MA.

"If we have been brought to a new conception of painting, it has not been through philosophical reasoning but rather through the observation of light. The breaking down of objects and shapes by light and the birth of coloured surfaces brought a new structure to painting. As such, the ties with traditional art are definitively broken; colour is set free, no longer an element employed to describe a subject, but with a life of its own and where colour itself is the subject." (Sonia Delaunay quoted in R. Van Gindertael in 'Sonia Delaunay et la poésie pure des couleurs' in *XX<sup>e</sup> siècle*, n° 21, 1963, p. 45).

1913 was both an experimental and an extremely productive year for celebrated Orphist and idiosyncratic multidisciplinary, Sonia Delaunay. In November 1912 she was introduced to Swiss born poet, Blaise Cendrars at the home of Guillaume Apollinaire, following his return to Paris from America. The next day Cendrars is said to have visited the Delaunays with his poem *Les Pâques à New York*, written while "hungry and alone on a bitter late winter evening" (Blaise Cendrars quoted in T. Slevin, *Visions of the Human: Art, World War One and the Modernist Subject*, London, 2015, p. 95). He read it aloud to a gathering in the artists' studio where it was proclaimed an inspired and incredibly affective form of "literary cubism". Delaunay was to develop a close relationship with Cendrars resulting in a collaged cover design for *Les Pâques* and the publication of *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, an epic verbal-visual voyage in the great tradition of Baudelaire and Rimbaud written in Whitmanian free verse. A collaborative, ingeniously "synchromatic" venture between poet and painter, *La Prose du Transsibérien*, branded "*Le Premier livre simultané*", was theatrically presented in the form of a single sheet of paper divided down the centre which unfolded like an accordion through twenty-two panels to a length of almost seven feet.

The year 1913 also saw the completion of *Le Bal Bullier*, an Orphic masterpiece and prime example of Delaunay's use of "couleurs simultanés"- in accordance with chemist M.E. Chevreuil's 1839 treatise *De la Loi du contraste simultané des couleurs* - and *La Robe simultanée*, which reiterated motifs such as the rainbow arch and solar disc used in her applied designs, transforming the artist into "a living sculpture" (Fig. 1). Committed modernists, the Delaunays were fascinated by the possibility of articulating a synaesthetic and subjective experience of modernity. Living adjacent to the Place Saint-Michel, Sonia and Robert Delaunay witnessed first-hand the replacement of gaslight by electric lamps. It was the specific quality of the halo surrounding these new light sources which struck the couple, with Robert in particular noting how similarly the effect resembled that visible around the moon. Sonia too was deeply impressed and she began work on a series of sketches and studies exploring the phenomenon, grouped under the titles *Prismes électriques* or *Mouvements de foule*.

A truly transitional work, *Prismes électriques* is a visual response embodying the lived experience of Jules Romains "electric influx", an uninhibited celebration of Delaunay's belief in the sensuousness and sonority of colour, a whole alive with the vibrations and reverberations of rhythmically constitutive elements. Delaunay's *Prismes électriques* might also be considered as in respect to her husband Robert's simultaneous investigations into beams and "jewels" of light as well as with his fascination with the qualities of the light of the sun and the moon.

Colour's auto-kinetic potential appealed to both Sonia and Robert Delaunay and, in subscribing to Bergson's proposition in *Creative Evolution* that life "appears in its entirety as an immense wave, which, starting from a centre, spreads outwards, and which

on almost the whole of its circumference is stopped and converted into oscillation" (Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, 1907), in works such as *Prismes électriques*, Sonia attempted to unite the activity of the city and the individual through the relative values inherent in simultaneous colour contrast. *Prismes électriques*, as with others in this series, can be regarded as among the defining images of the artist's career, for the halos (evocative of solar and planetary bodies), the interpenetrating planes of colour and the juxtaposition of solidity, translucency and dissolution, recur in other master works such as the *Rhythm in Colour* series of the 1960s and provide the driving force behind much of her design work.



## f16

### GINO SEVERINI (1883-1966)

#### *Danseuse (Motivo futurista)*

signé 'G. Severini' (en bas au centre)

aquarelle et graphite sur papier

33.6 x 26 cm.

Exécuté vers 1913

signed 'G. Severini' (lower centre)

watercolour and pencil on paper

13¼ x 10¼ in.

Executed circa 1913

€300,000-500,000

\$360,000-600,000

£280,000-460,000

#### PROVENANCE

Vente, Sotheby's, Londres, 28 mai 1986, lot 152.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

#### BIBLIOGRAPHIE

D. Fonti, *Gino Severini, Catalogo ragionato*, Milan, 1988, p. 168, no. 181 (illustré).

Suite à l'émergence des salles de danse et des palais de danse nouvellement inaugurés et mis à l'honneur dans la capitale française alors fascinée par la danse entre 1910 et 1914, l'italien futuriste et idiosyncratique Gino Severini produit plus de 100 œuvres, sous divers médiums, autour de ce thème. À la différence de la célèbre orphiste et habituée du Bal Bullier, Sonia Delaunay, qui privilégiait l'observation, Severini s'essaie à la piste de danse dans quelques-uns des établissements parisiens les plus en vogue : «Ces endroits étaient chers, mais, en ma qualité de bon danseur, j'eus très vite une entrée gratuite partout et un traitement spécial» (G. Severini cité in J. Blake, *Le Tumulte Noir : Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz Age Paris*, Pennsylvanie, 1999, p. 43). Severini qui privilégie le dessin fondé sur sa propre expérience, est particulièrement fasciné par le rendu des scènes urbaines animées, comme en témoigne *Le hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin* (1912) et *Le Boulevard* (1913), se mit à travailler, en 1913, sur des séries d'images qui explorent les danses contemporaines populaires comme l'Ours Grizzly et le Tango Argentin.

En 1913, année considérée comme véritable transition dans la carrière de l'artiste, Severini présente ses œuvres dans des expositions qui lui sont entièrement dédiées à la galerie Marlborough de Londres et à la galerie Der Sturm de Berlin. L'artiste s'exprime au sujet de l'abstraction à cette époque et précise qu'il la perçoit comme «un signe de cette intensité et de cette rapidité avec laquelle la vie est vécue aujourd'hui» (G. Severini cité in *Futurist Painter Severini Exhibits his Latest Works*, cat. exp., Londres, 1913). Preuve de cet engagement dans l'abstraction, *Danseuse (Motivo futurista)* incarne également la croyance symboliste de l'artiste et son attrait pour la synesthésie. Severini voit en effet dans la couleur, la capacité à éveiller des sensations de son, de bruit, d'odeur, de chaleur et de vitesse. Alors que les sons d'une valse pourraient être représentés, comme le rêve Severini, par «un léger bleu, un léger violet et un vert émeraude», les couleurs du tango sont quant à elles «le jaune, l'orange et le violet» (G. Severini, *Le grand art religieux du XXe siècle, peinture de la lumière, de la profondeur, du dynamisme : Manifeste futuriste*, 1913). Flot effervescent de staccato et de formes abstraites colorées, *Danseuse (Motivo futurista)* se réapproprie les enseignements tirés des artistes néo-impressionnistes à l'instar de Georges Seurat et de Paul Signac. Par la mise en relief de certaines formes dynamisées par une touche pointilliste suggérant des figures abstraites dansantes, Severini nous montre qu'il se mesure à la maxime moderniste d' Ezra Pound, en cela qu'il parvient à «faire du neuf» en construisant une œuvre multisensorielle qui offre la sensation d'un mouvement incessant, synchrone.

*An habituée of the French capital's time-honoured dancehalls and newly inaugurated dance palaces that were the sites of pre-war "dansomania", between 1910 and 1914 idiosyncratic Italian Futurist, Gino Severini produced over 100 works, in a variety of media, on the theme of dance. Unlike celebrated Orphist and Bal Bullier regular, Sonia Delaunay's preference for observation, Severini was active on the dance floor at some of Paris' most fashionable establishments: "These places were expensive, but I, as a good dancer, very soon had free entry and special treatment everywhere" (G. Severini quoted in J. Blake, *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz Age Paris*, Pennsylvania, 1999, p. 43). Drawing from personal experience then, Severini was particularly adept at rendering lively urban scenes, for example in *Dynamic Hieroglyph of the Bal Tabarin (1912)* and *The Boulevard (1913)*, and in 1913 began work on a series of images exploring popular contemporary dances such as the Grizzly Bear and the Argentine Tango.*

*Truly a transitional moment in the artist's career, marked by the opening of solo exhibitions at the Marlborough Gallery, London and Der Sturm Gallery, Berlin, by 1913 Severini was convinced that abstraction was "a sign of that intensity and rapidity with which life is lived today" (G. Severini, *The Futurist Painter Severini Exhibits his Latest Works*, exh. cat., London, 1913). Evidence of such a commitment to abstraction, *Danseuse (Motivo futurista)* is the epitome too of Severini's Symbolist inspired, synaesthetic belief in colour's ability to awaken sensations of sound, noise, odour, heat and speed. While the sounds of a waltz might be represented by "light blue, light violet and emerald green", Severini mused, the colours of the tango were "yellow, orange and violet" (G. Severini, *Le grand art religieux du XXe siècle, peinture de la lumière, de la profondeur, du dynamisme: Manifeste futuriste*, 1913). An effervescent array of staccato, coloured daubs, *Danseuse (Motivo futurista)* borrows in novel ways from Neo-Impressionists Georges Seurat and Paul Signac. By applying a reinvigorated form of pointillism to abstracted dancing figures Severini is able, as per Ezra Pound's modernist maxim, to "make it new", constructing a multi-sensory composite and the sensation of ceaseless, synchronous motion.*



Gino Severini, devant son œuvre *Autoritratto*, 1913.  
Photographie anonyme.



G. SEVERINI



---

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE  
DE CHARENTE-MARITIME

17

**ZAO WOU-KI (1920-2013)**

5.6.65

signé en Chinois et en Pinyin 'ZAO' (en bas à droite); signé de nouveau et titré 'ZAO WOU-KI

5.6.65' (au revers)

huile sur toile

100 x 81 cm.

Peint en 1965

signed in Chinese and in Pinyin 'ZAO' (lower right);  
signed again and titled 'ZAO WOU-KI 5.6.65' (on  
the reverse)

oil on canvas

39% x 31% in.

Painted in 1965

€700,000-1,000,000

\$840,000-1,200,000

£620,000-880,000

**PROVENANCE**

Galerie de France, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par les propriétaires  
actuels, en 1973.

**EXPOSITIONS**

Los Angeles, Frank Perls Gallery, *Zao Wou-Ki*,  
février-mars 1968.

San Francisco, San Francisco Museum of Art,  
*Paintings by Zao Wou-Ki*, mai-juin 1968.

**BIBLIOGRAPHIE**

J. Leymarie, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1986, p. 172, no. 121  
(illustré en couleurs).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par  
la Fondation Zao Wou-Ki.

---

*« La musique du ciel est formée par  
les sons combinés de mille façons  
dont chacun n'émane que de soi-  
même mais parvient à déclencher la  
spontanéité universelle »*

*"The music of the heavens is  
composed of sounds combined in  
a thousand ways, each of which  
emanates only from itself but manages  
to trigger universal spontaneity"*

Tchouang-tseu





Les mots du philosophe chinois antique Tchouang-tseu font écho à 5.6.65 de Zao Wou-Ki, peinture à la fois intime et universelle. Intime, parce qu'elle est mue par l'émotion de son créateur. Depuis quelques années, Zao Wou-Ki s'est échappé du carcan de la narration et s'attache à apprivoiser la traduction plastique des soubresauts de son esprit : « je compris peu à peu que ce que je peignais ressemblait à ce qui se passait en moi. Je me surpris à imaginer, en regardant les tableaux terminés, qu'ils exprimaient de la colère, de la tranquillité ou de la violence puis de nouveau le calme » (cité in Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *Autoportrait*, Paris, 1988, p. 119). 5.6.65 est ainsi l'expression d'une émotion intense, impénétrable, dont Zao va se libérer au contact du pinceau. Au cœur de la toile, une explosion de texture colorée laisse d'abord entendre une dissonance musicale : des touches de blanc nacré s'échappent de lignes noires brisées, d'où s'enfuient également les nervures d'un bleu opalescent et des fuites de lavis brun, préférant la projection dans le vide à l'enfermement. Puis, par à-coups, le trouble se dissout dans la surface brumeuse dégradée qui passe de bas en haut d'un gris épais à un blanc crémeux, couvert à droite par un nuage translucide de bistre. De la confrontation rythmée entre l'agitation du noyau centrifuge et le calme du fond aérien émerge ainsi une symphonie harmonieuse. La peinture devient dès lors catharsis et les années 1960, marquées pour l'artiste par la maladie de May, sa deuxième épouse, se retrouvent figées dans l'intimité de 5.6.65.

En ce qu'elle porte, presque malgré elle, un mouvement naturel qui transcende la subjectivité du peintre, l'œuvre est aussi ouverte sur l'univers tout entier. Les couleurs telluriques et le mouvement qui naît du dialogue entre espaces vide et plein enferment ainsi dans la toile la force



© Tous droits réservés.

Claude Monet, *L'île aux Orties*, Giverny, 1897.  
Columbia Museum of Art, Columbia, Caroline du Sud.

expressive d'un fleuve en crue, d'une cascade qui chute ou d'un tonnerre qui se dissipe. Zao Wou-Ki, artiste chinois devenu français, mêle ce faisant les deux cultures qui ont forgé son art : il tire de ses racines l'évocation de la nature et la recherche d'une harmonie ; de Matisse et Picasso une grande liberté dans la gamme chromatique et un rejet des formes. 5.6.65, à l'image d'un rêve, laisse à la conscience la possibilité d'une flânerie. Les mots du poète Henri Michaux résonnent alors avec la peinture : « vide d'arbres, de rivières, sans forêts, ni collines, mais pleine de trombes, de tressaillement, de jaillissement, d'éclans, de coulées, de vapeurs magmas colorés qui se dilatent, s'élèvent, fument. (...) Les toiles de Zao Wou-Ki - cela se sait - ont une vertu : elles sont bénéfiques » (cité in Jean Leymarie, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1986, p. 41-42).

*preferring projection into the void rather than confinement. Then, in fits and starts, the murkiness dissolves into the hazy, gradually fading surface, which migrates bottom to top from a thick grey into a creamy white, covered on the right-hand side by a translucent cloud of bistre. Thus from the rhythmic confrontation between the agitation of the centrifugal core and the calm of the ethereal background a harmonious symphony emerges. From this date, Zao's painting becomes cathartic and the 1960's, overshadowed by his second wife May's illness, are frozen in intimacy as characterised by 5.6.65.*

*In that it bears within it, in spite of itself, a natural movement that transcends the subjectivity of the painter, the work is just as open to the entire universe. Thus the telluric colours and the movement born of the dialogue between filled and unfilled spaces confine within the canvas the expressive force of a river in spate, a tumbling waterfall or a passing thunderstorm. In so doing, Zao Wou-Ki, a Chinese turned French artist, blends the two cultures that shaped his art: from his roots he draws the evocation of nature and the search for harmony; from Matisse and Picasso great freedom in his colour palette and a rejection of forms. 5.6.65, like a dream, allows consciousness the possibility of meandering. The words of the poet Henri Michaux resonate with the painting: "devoid of trees, of rivers, without forests, or hills, but full of torrents, shuddering, water spouts, surges, mudslides, misty coloured magmas that dilate, rise, burst forth. (...) Zao Wou-Ki's canvases - this is well known - have one virtue: they are good for you" (quoted in Jean Leymarie, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1986, p. 41-42).*



© Tous droits réservés.

Zao Wou-ki, dans les années soixante.  
Photographe anonyme.







18

**PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)**

*Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951*

signé 'Soulages' (en bas à droite); signé de nouveau et situé 'SOULAGES 11 bis Rue Schoelcher PARIS 14' (au revers)  
huile sur toile  
81 x 54 cm.  
Peint le 16 juin 1951 à Paris

signed (lower right); signed again and located 'SOULAGES 11 bis Rue Schoelcher PARIS 14' (on the reverse)  
oil on canvas  
31 $\frac{1}{8}$  x 21 $\frac{1}{4}$  in.  
Painted on the 16<sup>th</sup> of June 1951 in Paris

€500,000-700,000      \$600,000-840,000  
£440,000-620,000

**PROVENANCE**

Collection George David Thompson, Pittsburgh (acquis en 1953).  
Collection particulière, Grande-Bretagne (acquis en 1960).  
Puis par descendance au propriétaire actuel.

**EXPOSITIONS**

Copenhague, Galerie Birch, *Soulages*, août-septembre 1951.

**BIBLIOGRAPHIE**

P. Encrevé, *Soulages. L'œuvre complet. Peintures*, Paris, 1994, vol. I, p. 128, no. 80 (illustré).

Le tournant des années 1950 constitue une période charnière dans la trajectoire artistique de Pierre Soulages. Sa toute première exposition personnelle chez Lydia Conti à Paris en 1949 est immédiatement remarquée par la presse et, quelques mois plus tard, le musée de Grenoble devient la première institution à faire entrer l'une ses toiles dans une collection publique. Très tôt, son travail acquiert une solide reconnaissance outre-Atlantique. James Johnson Sweeney, alors conservateur au MoMa, sort enchanté de la visite de l'atelier de Soulages rue Schoelcher en 1948, alors que Leo Castelli l'inclut dans l'exposition *Young Painters in US & France* qu'il organise à la Sidney Janis Gallery en 1950, mettant ses œuvres en parallèle de celles de Franz Kline. L'année suivante, les peintures de Soulages sont exposées dans les musées américains de Washington, San Francisco, Chicago et Baltimore à l'occasion de l'exposition itinérante *Advancing French Art*.

Ce n'est donc pas un hasard si le premier propriétaire de *Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951* a été un célèbre collectionneur américain, George David Thompson, important donateur du Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, qui aura tout au long de sa vie amassé une collection de plus de 600 œuvres d'art, allant de Paul Klee, Pablo Picasso, Alberto Giacometti ou Henry Moore à Adolph

---

*'Une peinture est un tout organisé, un ensemble de relations entre des formes (lignes, surfaces colorées...) sur lequel viennent se faire ou se défaire les sens qu'on lui prête.'*

*'A painting is an organization, a set of relationships between shapes (lines, colored surfaces, etc.), on which the meanings which we give it are made and undone.'*

Pierre Soulages

Gottlieb, Josef Albers, Jean Dubuffet ou Willem de Kooning. Son ensemble de 70 œuvres de Giacometti a été acquis par l'intermédiaire d'Ernst Beyeler pour enrichir par la suite les collections du Kunsthau Zürich, du Kunstmuseum de Bâle et du Kunstmuseum Winterthur ; tandis que sa collection d'œuvres de Paul Klee est devenue le noyau constitutif du Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf. Membre de conseil d'administration du MoMA, George David Thompson a dû suivre de près l'acquisition de *Peinture 146 x 97 cm, 10 janvier 1951* par le musée en 1952, une œuvre qui frappe par sa ressemblance avec *Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951*, l'œuvre qu'il choisit alors pour sa propre collection.

*Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951* se révèle un exemple précoce du style emblématique de Soulages qui se formalise au cours de ces années décisives. Elle est également révélatrice du parti pris de l'artiste de mettre en valeur le noir si caractéristique de son œuvre. La lumière surgit ici du contraste réalisé entre le fond bleu et gris du tableau et les larges aplats d'huile noire épaisse qui scandent la toile de façon orthogonale et lui confèrent sa monumentalité. La vive opposition des couleurs, en petites surfaces fortement contrastées, engendre un effet de « clignotement lumineux », évoquant un vitrail gothique, une importante source d'inspiration





pour Soulages, tandis que l'association du bleu et le noir profond renvoie à des recherches spatiales entreprises par Pierre Matisse un demi-siècle plutôt dans *Intérieur, bocal de poissons rouges* de 1914. Soulages entend ainsi renouveler dans *Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951* sa propre approche de la spatialité du tableau et des jeux de transparences qui s'y produisent. L'historien Charles Estienne évoquera en ces termes éloquentes la peinture de Soulages de cette période : «un graphisme simple, viril, presque rude, des harmonies sombres et chaudes, un sens naturel de la pâte et des possibilités spécifiques de la peinture à l'huile, et surtout peut-être un son à la fois humain et concret, voilà l'apport de Soulages à la peinture abstraite actuelle.» (cité in P. Encrevé, *Soulages, L'Œuvre complet - Peintures, Vol. I, 1946-1959*, Paris, 1994, p. 169).

*Pierre Soulages' artistic career really began to take off at the turn of the 1950s. His first solo exhibition at the Galerie Lydia Conti in Paris in 1949 made an immediate impression on the press and, a few months later, the Musée de Grenoble became the first institution to include one of his paintings in a public collection. Before long, he had gained a solid reputation for his work on the other side of the Atlantic. In 1948, James Johnson Sweeney, at the time curator for MoMA, visited Soulages' studio in Rue Schoelcher and left thrilled by what he had seen. In 1950, Leo Castelli included him in the*



Pierre Soulages dans son atelier, rue Schoelcher, en 1951. Photographie anonyme.

*exhibition Young Painters in US & France that he was organizing at the Sidney Janis Gallery, putting his works in parallel with those of Franz Kline. The following year Soulages' paintings were shown in the American museums of Washington, San Francisco, Chicago and Baltimore as part of the travelling exhibition Advancing French Art.*

*It should therefore come as no surprise that the first owner of Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951 was the noted American collector George David Thompson, who was also an important donor to the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh. Over the course of his life he collected more than six hundred works of art, the collection including works by Paul Klee, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Henry Moore, Adolph Gottlieb, Josef Albers, Jean Dubuffet and Willem de Kooning. His collection of seventy works by Giacometti was acquired by Ernst Beyeler to subsequently enrich the collections of the Kunsthau Zürich, the Kunstmuseum Basel and the Kunstmuseum Winterthur; while his collection of works by Paul Klee came to form the core exhibit of the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. George David Thompson, a member of the Board of Trustees of MoMA, closely monitored the acquisition of Soulages' Peinture 146 x 97 cm, 10 janvier 1951 by the museum in 1952, a work striking in its resemblance to Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951, the work he then chose for his own collection.*

*Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951 proved to be an early example of Soulages' iconic style that was taking shape during those decisive years. It also reveals the artist's predilection for making black stand out, the key characteristic of his work. Here, light emanates from the contrast between the painting's blue and grey background and the wide flat areas of thick black paint that mark the canvas orthogonally and give it its monumentality. The distinct variance of colours in small, highly contrasted areas creates a 'flashing light' effect, evoking a Gothic stained glass window, an important source of inspiration for Soulages; while the combination of blue and deep black recalls the spatial studies undertaken by Pierre Matisse half a century earlier in *Intérieur, bocal de poissons rouges*, 1914. It seems then that, in *Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951*, Soulages wanted to try a new approach to spatiality in the painting and to the play of transparencies produced. The historian Charles Estienne eloquently evokes for us Soulages' painting from this period: "simple, virile graphics, gritty almost; dark, warm harmonies; a natural understanding of texture and of the specific possibilities of painting with oil; and above all, perhaps, a tone that is both human and concrete: here is Soulages' contribution to contemporary abstract painting." (cited in P. Encrevé, *Soulages, L'Œuvre complet - Peintures, Vol. I, 1946-1959*, Paris, 1994, p. 169).*



Pierre Soulages, *Peinture 146 x 97 cm, 10 janvier 1951*. The Museum of Modern Art, New York.







## ANCIENNE COLLECTION JEAN LEYMARIE

19

### NICOLAS DE STAËL (1914-1955)

#### *Composition*

signé 'Staël' (en bas à droite)  
huile sur toile  
27 x 35,2 cm.  
Peint en 1950 à Paris

signed 'Staël' (lower right)  
oil on canvas  
10% x 13% in.  
Painted in 1950 in Paris

€300,000-500,000      \$360,000-600,000  
£265,000-440,000

#### PROVENANCE

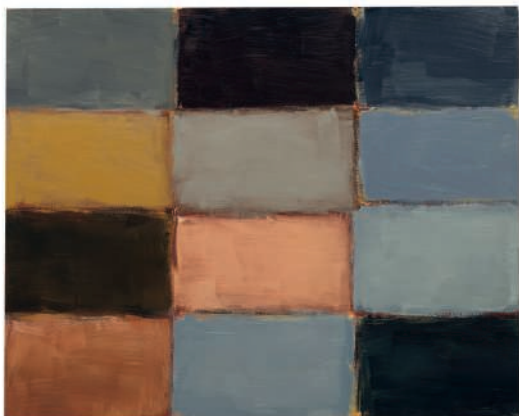
Jean Leymarie, Paris (don de l'artiste, en 1950);  
vente, Artcurial, Paris, 5 décembre 2016, lot 2.  
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire  
actuel.

#### BIBLIOGRAPHIE

F. de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue raisonné  
de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1997, p. 272, no. 215  
(illustré).

Avec ses aplats rectangulaires de matière lumineuse, *Composition* (1950) offre à voir l'art résolument moderne de Nicolas de Staël. Abandonnant au tournant des années 1950 ses compositions en bâtons brisés, l'artiste privilégie alors des formes plus douces qu'il dépose sur sa toile, au couteau, par strates. À priori abstraites, celles-ci restent, comme malgré elles, empreintes du réel. *Composition* (1950) convoque ainsi les couleurs de la nature : un camaïeu de bleu rappelant le ciel côtoie un jaune de sable, auxquels répondent des touches de vert-de-gris terreux, un nuage de blanc et un gouffre noir. L'œuvre, qui a appartenu au conservateur et historien de l'art Jean Leymarie, intervient également à une étape charnière pour l'artiste. C'est en effet en 1950 que Staël intègre pour la première fois, sous l'impulsion de son directeur Bernard Dorival, les collections du Musée national d'Art moderne ou encore que le Museum of Fine Arts de Boston fait l'acquisition de *Rue Gauguet* (1949). Une œuvre que Jean Leymarie lui-même, qui prend alors la direction du musée de Grenoble, tente d'acheter pour son institution avant de s'y résigner, faute de moyens. *Composition* (1950), offerte par Staël au conservateur visionnaire, qui dirigera le Musée d'art moderne de la ville de Paris puis l'Académie de France à Rome, est ainsi le fruit de l'évolution artistique du peintre mais également le marqueur d'une époque, celle de la reconnaissance institutionnelle de sa palette demeurée unique.

With its rectangular slabs of luminous material, *Composition* (1950) presents the resolutely modern art of Nicolas de Staël. At the turn of the 1950s, abandoning his arrangements of broken sticks, the artist then turned to gentler forms which he applied to his canvas in layers with a palette knife. At first glance appearing abstract, as if against their will these layers remain imbued with the real. *Composition* (1950) summons up the colours of nature: a monochrome blue reminiscent of the sky rubs shoulders with a sandy yellow, offset by earthy touches of verdigris, a cloud of white and a gulf of black. This work, which once belonged to the art historian and conservator Jean Leymarie, was created at a key time in the artist's career. It was in fact in 1950 that, thanks to the influence of Bernard Dorival, director of the Museum of Modern Art, this work by de Staël was included in its collections for the first time and that the Boston Museum of Fine Arts acquired his *Rue Gauguet* (1949). Jean Leymarie himself, who had then taken over the management of the Grenoble Museum, tried to buy *Composition* (1950) for his institution before abandoning the idea for lack of funds. *Composition* (1950), which de Staël offered to the visionary conservator (later director of the Museum of Modern Art of the city of Paris and then of the Académie de France in Rome), was thus the fruit of the painter's artistic development but also marked an era, the institutional recognition of his still unique palette.



Sean Scully, *Small Horizontal Robe*, 2003.  
Collection privée, Europe.





**f20**

**ZAO WOU-KI (1920-2013)**

10.8.78

signé en Chinois et en Pinyin 'ZAO' (en bas à droite); signé de nouveau, daté, titré et dédié 'ZAO WOU-KI 10.8.78 pour Manuel Amitié leur amis Françoise et Zao Paris Déc 1993' (au revers)

huile sur toile

54,5 x 65 cm.

Peint en 1978

signed in Chinese and in Pinyin 'ZAO' (lower right);

signed again, dated, titled and dedicated 'ZAO

WOU-KI 10.8.78 pour Manuel Amitiés leurs amis

Françoise et Zao Paris Déc 1993' (on the reverse)

oil on canvas

21½ x 25½ in.

Painted in 1978

€200,000-300,000

\$240,000-360,000

£180,000-265,000

**PROVENANCE**

Acquis directement auprès de l'artiste par le propriétaire actuel, en 1993.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par la Fondation Zao Wou-Ki.

---

*«J'aime que l'on se promène dans mes toiles comme je m'y promène moi-même en les peignant.»*

*"I like people to be able to wander among my canvases as I wander among them myself when I am creating them."*

Zao Wou-Ki



© Tous droits réservés.

Zao Wou-ki à Pékin dans les années 1970.  
Photographe anonyme.





---

## PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PARTICULIÈRE SUISSE

f.21

### PIERRE SOULAGES (NÉ EN 1919)

Peinture 204 x 227 cm, 12 novembre 2007  
signé, daté et titré 'SOULAGES "Peinture 204 x  
227 cm" diptyque 12 nov. 2007 (au revers)  
acrylique sur toile; diptyque  
204 x 227 cm.  
Peint le 12 novembre 2007

signed, dated and titled 'SOULAGES "Peinture  
204 x 227 cm" diptyque 12 nov. 2007 (on the  
reverse)

acrylic on canvas; diptych  
80 $\frac{3}{8}$  x 89 $\frac{3}{8}$  in.

Painted on the 12th of November 2007

€670,000-800,000

\$800,000-1,040,000

£590,000-770,000

#### PROVENANCE:

Galerie Karsten Greve, Saint-Moritz.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

#### BIBLIOGRAPHIE:

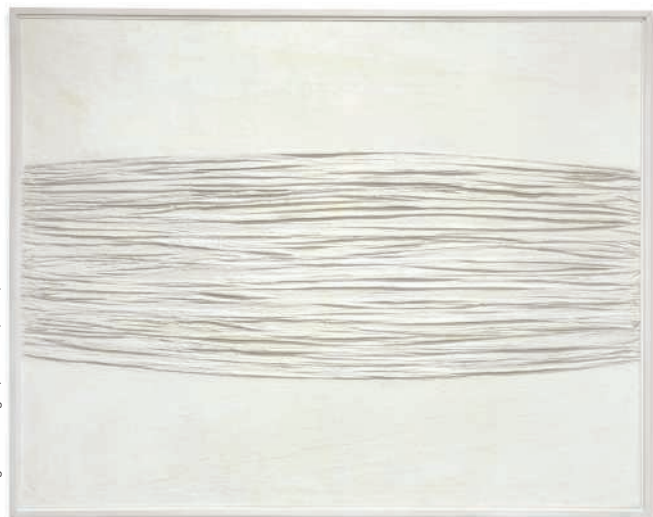
P. Encrevé, *Soulages, l'œuvre complet. Peintures,*  
*Vol. IV, 1997-2013*, Paris, 2015, p. 288, no. 1375  
(illustré en couleurs).

---

*« Le noir a des possibilités  
insoupçonnées et, attentif à ce que  
j'ignore, je vais à leur rencontre. »*

*"Black has unsuspected possibilities  
and, since I am attentive to what I do not  
know, I go to meet them".*

Pierre Soulages



Piero Manzoni, *Achrome*, 1958.  
Collection particulière.





Un jour de 1979, Pierre Soulages se rend compte que l'une des toiles qu'il est en train de peindre a été, presque malgré lui, entièrement recouverte de noir. Ce hasard constitue un moment charnière dans l'évolution de son travail : « le lendemain, raconte-t-il ainsi, quand je l'ai montrée à Colette [sa femme], avec sa réaction j'ai compris que c'était vraiment une peinture autre » (P. Daix, J. J. Sweeney, *Pierre Soulages*, Neuchâtel, 1991, p. 13). En effet, tandis que son œuvre était jusqu'à alors marquée par une utilisation du noir en opposition aux autres couleurs – les ocres, les rouges, les bleus ou les blancs sur lesquels il venait s'appuyer – ce nouveau territoire, auquel il donne le nom d'Outrenoir, lui permet d'explorer les possibilités offertes par le noir – et seulement celui-ci – en tant que lumière et en tant que matière. Comme on dit outre-Atlantique ou outre-Rhin, l'Outrenoir invite ainsi celui qui le contemple à franchir une frontière, à partir pour un pays étranger, et à découvrir comment le noir, en saturant la surface de la toile jusqu'à l'excès, provoque l'apparition d'une réalité nouvelle, d'un champ mental radicalement autre

où la surface des toiles importe moins que la lumière qui surgit hors d'elle.

L'utilisation d'une pâte acrylique épaisse permet à l'artiste de travailler la matière à loisir, presque comme le ferait un sculpteur, de lui imprimer tranchées, cratères, stries et crêtes que vient tantôt accentuer, tantôt estomper la lumière qui s'y projette. *Peinture 204 x 227 cm, 12 novembre 2007* offre à ce titre un exemple saisissant du voyage auquel Soulages invite le spectateur : balayée en son centre par de profonds sillons qui parcourent la surface de gauche à droite, elle donne à voir comme un drapé délicat dont les plis et replis se révèlent ou se dissimulent selon d'où on les regarde. Les larges aplats de peinture plus mate, en haut et en bas de l'œuvre, absorbant la lumière ou la réfléchissant en fonction de la position du spectateur, tranchent par leur calme avec l'agitation de la partie centrale. La tension engendrée par la confrontation de ces deux forces antagoniques, ajoutée au format magistral de la toile, confère à *Peinture 204 x 227 cm, 12 novembre 2007* une puissance d'expression emblématique

des recherches entreprises par Soulages à la fin des années 1970 et qu'il poursuit aujourd'hui encore. Surtout, par sa façon de présenter à celui qui l'observe un visage toujours renouvelé, elle montre combien ce qui importe à l'artiste, c'est « l'infinie pluralité de la lumière selon le point où l'on se place pour voir » (B. Decron et P. Encrevé, avant-propos au catalogue de l'exposition *Outrenoir en Europe*, Rodez, Musée Soulages, mai-octobre 2014, p. 11).

*One day in 1979, Pierre Soulages realised that, almost without his intervention, one of the canvases he was painting had become completely covered with black. That chance was a key moment in the development of his work: "The next day", as he puts it, "when I showed it to Colette [his wife], I understood from her reaction that it was really a different kind of painting". (P. Daix, J. J. Sweeney, Pierre Soulages, Neuchâtel, 1991, p. 13). Whereas until then his work had been characterised by the use of black in opposition to other colours – the ochres, reds, blues or whites on which he had previously relied – this new territory, which he named "Outrenoir" [Beyond Black], enabled him to explore the possibilities offered by black – and black alone – as both light and material. Like the French expressions "outre-Atlantique" [across the Atlantic] and "outre-Rhin" [across the Rhine], Outrenoir thus invites the viewer to cross a frontier, to set off for a foreign land and discover how, by saturating a canvas to excess, black creates a new reality, a radically different state of mind where the surface of canvases is less important than the light which shines out of them.*

*The use of a thick acrylic paste enabled the artist to work the material at leisure, almost as a sculptor would, and to imprint it with striations, craters, troughs and crests, sometimes accentuating and sometimes obliterating the light projected on to them. Thus, Peinture 204 x 227 cm, 12 novembre 2007 is a striking example of the journey on which Soulages invites the viewer to embark. The centre of the canvas is swept by deep furrows from left to right, like a drapery whose intricate folds hide or reveal themselves, depending on how the canvas is viewed. The broad expanses of more matt paint at the top and bottom of the work absorb the light or reflect it according to where the viewer is standing, their tranquillity contrasting with the agitation of the centre. The tension created by the confrontation of those two antagonistic forces, added to the huge size of the canvas, makes Peinture 204 x 227 cm, 12 novembre 2007 an emblematic and powerful expression of the researches Soulages undertook in the late 1970s and continues to this day. Above all, in the way it presents the viewer with a constantly renewed face, it shows how what matters to Soulages is "the infinite plurality of light according to where one stands when looking at it" (B. Decron and P. Encrevé, introduction to the Outrenoir en Europe exhibition catalogue, Rodez, Musée Soulages, May-October 2014, p. 11).*



Pierre Soulages dans son atelier.





## PROVENANT DE LA COLLECTION D'UN AMATEUR FRANÇAIS

### 22

#### WIFREDO LAM (1902-1982)

##### Untitled

signé et daté 'Wif Lam 1947' (en bas à droite)  
aquarelle, encre de Chine, lavis et graphite sur  
papier  
32 x 48 cm.  
Exécuté en 1947

signed and dated 'Wif Lam 1947' (lower right)  
watercolour, India ink, wash and pencil on paper  
12½ x 18¾ in.  
Executed in 1947

€100,000-150,000      \$120,000-180,000  
£92,000-140,000

##### PROVENANCE

Pierre Matisse Gallery, New York.  
Acquavella Galleries, New York.  
Galerie Bourdon, Paris.  
Acquis auprès de celle-ci par la famille du  
propriétaire actuel, circa 1970.

##### EXPOSITIONS

Paris, Musée national d'art moderne, Centre  
Georges Pompidou; Madrid, Museo nacional  
Centro de arte Reina Sofia et Londres, Tate  
modern, *Wifredo Lam*, septembre 2015-janvier  
2017, p. 237 (illustré en couleurs, p. 112).

L'œuvre est accompagnée d'un certificat de  
l'artiste daté de 1973.

Wifredo Lam quitta l'Europe en compagnie  
d'autres surréalistes à bord du navire du Capitaine  
Paul-Merle, suite à l'éclatement de la Seconde  
Guerre Mondiale, à l'armistice de la France en  
1940 et à la mise en place du gouvernement  
de Vichy. Il atteint La Havane au cours de l'été  
1941. Dès 1942, sa production particulièrement  
prolifique apparaît comme la synthèse unique  
de ses différentes inspirations. L'artiste associe  
alors à ces compositions résolument cubistes, des  
références sculpturales africaines et une vision  
fantastique d'un monde où fusionnent formes  
humaines et animales dans des paysages luxuriants  
et vibrants des Caraïbes. Exécuté en 1947, *Untitled*  
témoigne du tournant artistique pris par l'artiste  
à cette période, où il retrouve sa Havane natale,  
après plusieurs années passées à Madrid, puis  
à Paris. A l'instar d'autres peintures et dessins  
caractéristiques de cette période, la présente  
œuvre déploie une approche sensiblement plus  
sobre de la couleur avec différentes tonalités de  
noirs, de bruns et de verts. Les formes sont par  
ailleurs réduites dans leur complexité par une  
imagerie plus directe, presque «totémique». Si les  
arrière-plans s'épurent, c'est avant tout pour laisser  
place à des figures totémiques majestueuses  
qui coexistent avec d'autres éléments amorphes  
symbolisant l'univers onirique de Lam. Synthèse  
panthéiste des formes à la fois animale, humaine  
et végétale, *Untitled* est manifeste de l'importance  
du surnaturel dans l'œuvre de l'artiste. La présente  
aquarelle très aboutie dévoile en effet tout le  
vocabulaire pictural de l'artiste qui déploie ici les  
éléments iconographiques fondamentaux dans son  
œuvre où figures à cornes et petites têtes rondes  
de diabolin coexistent avec d'autres formes à la  
symbolique mystique. Chaque élément est mis  
en relief par une ligne sûre et fluide, rehaussée  
d'audacieuses marques de pinceaux plus ou moins  
diluées par des lavis et de légers voiles d'aquarelle  
qui teintent subtilement le fond. Cet univers  
imaginaire nous conduit inévitablement à mettre  
en parallèle les explorations de Wifredo Lam avec  
le style cultivé par les artistes surréalistes, aux côtés  
desquels l'artiste fut exposé à Paris.

*„After the outbreak of World War II, the capitulation  
of France in 1940 and the establishment of the  
Vichy government, Wifredo Lam left Europe in  
the company of fellow surrealists aboard the ship  
Capitaine Paul-Merle. He reached Havana in the  
summer of 1941. As early as 1942, Lam was hugely  
productive, defining his style as a unique synthesis  
of Cubism, African sculptural references and a  
fantastical vision of the world, where human forms  
and animal parts are fused together to inhabit the  
lush, pulsating landscapes of the Caribbean.*

*Executed in 1947, Untitled, also represents a major  
shift in Lam's style. He had spent the years of the  
Second World War in his native Havana following  
a long period abroad (living in Madrid and then  
in Paris). As with the paintings and drawings  
characteristic of this period, the present work  
displays a notably more sober approach to color.  
Blacks, browns and greens now dominate the  
artist's compositions. To some extent, forms are  
reduced in their complexity offering a more direct  
or "totemic" image. The backgrounds become more  
shallow, providing less of a landscape in which his  
figures function in space and more of an amorphous  
area of existence for his increasingly more iconic  
forms to function. A pantheistic synthesis of  
animal, human and vegetable form, Wifredo Lam's  
Untitled is infused with an overwhelming sense of  
the supernatural. This highly finished composition,  
features all of the basic iconographic elements of  
Lam's work: the horned figure, the small, round  
head of a diablito and mystic symbolic forms. Each  
interlocking part is rendered in a confident, flowing  
line, then highlighted with bold and washed marks  
and thin veils of colour that subtly stain the ground.  
This imaginary environment inevitably links Lam's  
work to the aura cultivated by the Surrealists with  
whom the artist had exhibited in Paris.*



Wifredo Lam dans son atelier, 1948.  
Photographie de Michel Sima.





# L'EXEMPLAIRE PERSONNEL DE PAUL ELUARD, DÉDICACÉ PAR MAN RAY ET NUSCH, DANS UNE RELIURE SIGNÉE PAUL BONET

23

## PAUL ÉLUARD (1895-1952)-MAN RAY (1890-1976).

*Facile. Poèmes de Paul Eluard. Photographies de Man Ray.* Paris : Editions GLM, [22 juin] 1935.

In-8 (245 x 183 mm). 12 photographies en noir et blanc de Man Ray en héliogravure.

Edition originale. Un des 5 exemplaires hors-commerce sur Japon impérial, celui-ci non numéroté, signé par l'éditeur Guy Lévis Mano. Nous avons pu localiser les exemplaires, tous sur Japon impérial, des 3 autres « créateurs » de ce livre révolutionnaire : exemplaire n°1 de Guy Lévis Mano (Bibliothèque Nationale de France) ; l'exemplaire de Nusch, offert à Jacqueline et Alain Trutat (Bibliothèque Nationale de France, legs 2016) ; l'exemplaire de Man Ray, n° HC II (vente Daniel Filipacchi, Christie's Paris, 29 avril 2004, lot 101).

In-8 (245 x 183 mm). 12 photographs by Man Ray rotogravure printing.

First edition. One of the 5 copies "hors-commerce" on imperial Japan paper, this copy is marked "de collaborateur", unnumbered, signed by the publisher Guy Lévis Mano.

€500,000-700,000 \$600,000-840,000  
€460,000-640,000

### PROVENANCE

Paul Éluard, Paris.  
Collection particulière française.

### BIBLIOGRAPHIE

Robert D. Valette. *Eluard. Livre d'identité*, 1967, p. 135 (reproduction de la reliure) - Roland Penrose, *Man Ray*, Paris, 1975, p. 125 - *Les éditions GLM*, [sous la direction d'Antoine Coron]. Bibliothèque Nationale, 1981, n° 73 - *Paul Eluard et ses amis peintres*, exposition au centre Pompidou, 1982-1983, pp. 145-149 - Nicole Boulestreau, *Le Photopœme « Facile » : Un Nouveau Livre, Dans Les Années 1930*, Revue Mélusine, n°4, 1982, pp. 163-177



Fig. 1.

- *Des livres rares depuis l'invention de l'imprimerie*, [sous la direction d'Antoine Coron]. Bibliothèque Nationale, 1998, n° 194 (exemplaire Guy Lévis Mano) - Parr & Badger, *The photobook*. vol I. 2006, pp. 104-105 - Bonet, *Carnets*, n° 656 (pl. 66). - J.-P. Montier, *Facile, ou le Livre photographique comme scène érotique*, 2012, pp. 108-118.

EXEMPLAIRE DE PAUL ELUARD avec envois autographes signés de Man Ray : «*Paul, mon ami, je crois qu'avec Facile, nous sommes arrivé à nous entendre sur tous points qu'il est possible pour deux êtres d'avoir en commun. Je réalise ainsi ce désir que j'ai depuis je te connais, de collaborer avec toi. Man Ray*» et de Nusch : «*à toi mon amour pour toujours. Nusch*»

Enrichi de 10 photographies de Man Ray : tirages argentiques de l'époque dont deux servant de support à une lettre de Man Ray à Paul Eluard concernant la réalisation des photographies pour Facile.

- 3 tirages argentiques (230 x 180 mm) correspondant à la couverture, les première et troisième illustrations de l'ouvrage (Fig. 2. et Fig. 3.).

Ils servent de support à une importante lettre autographe signée de Man Ray à Paul Eluard : «*Le 22 juin 1935. Mon cher Paul, voilà deux jours que je suis enfermé dans le laboratoire avec tes poèmes. Le travail a marché sans difficulté parce que j'étais vraiment entraîné dans l'esprit de tes images.*

*J'espère que tu trouverais mes photos dignes. Ils seront toutes prêtes lundi, et si tu peux venir dans l'après midi les chercher et porter chez l'éditeur.*

*Je demande absolument que je sois permis de signer les bons à tirer, car s'ils ne sont pas reproduit comme les originaux, l'effet serait raté. Nous parlerons de toute ça lundi. Mille amitiés à toi et à Nusch. Man*».

Ce document exceptionnel livre un « instantané » de la conception du livre.

- Tirage argentique signé (132 x 82 mm), daté 22 mai 1935, représentant des gants blancs se touchant délicatement du bout des doigts (Fig. 6.).

Man Ray a écrit sur l'image, au niveau des poignets des gants : «*Nusch*», «*Paul*» «*Bonne anniversaire. Man*».

- Portrait de Nusch : tirage argentique (70 x 54 mm), contrecollé sur un feuillet blanc.

- Portrait de Nusch : tirage argentique (65 x 56 mm)

sur papier fort, signé au dos par Man Ray au crayon.

- Portrait d'Eluard : tirage argentique (173 x 125 mm)

sur papier fort, non signé.

- Nusch nue : tirage argentique solarisé et rayogramme en surimpression (227 x 159 mm) sur

papier fort, non signé (Fig. 4.).

- Nusch et Paul : tirage argentique (230 x 180 mm) sur

papier fort, signé à l'encre en haut à gauche (Fig. 1.).

- Nusch nue : tirage argentique solarisé (228 x 154 mm), signé au crayon en bas à droite, annoncé au justificatif, avec les 25 exemplaires de tête (Fig. 5.). Avec l'exemplaire de Guy Lévis Mano, cet exemplaire est le seul à être enrichi d'un rayogramme original.

Reliure signée Paul Bonet, exécutée pour le poète, datée 1943 : Box noir, décor mosaïqué sur les plats avec incrustations de motifs de mains en veau crème, saumon, brun et rouge, entourées de filets d'or, et incrustations de petits motifs d'étoiles à cinq branches en veau rouge, orange, jaune et bleu. Les gants de cuir ayant appartenu à Nusch sont montés sur chaque plat. Au centre du plat supérieur, cercle formé de la répétition des noms «Paul» et «Nusch» inscrits en lettres capitales dorées. Doubles et gardes de papier beige.

First edition. One of the 5 "hors-commerce" copies on Imperial Japan paper. This copy is marked "de collaborateur", unnumbered and signed by the publisher Guy Lévis Mano.

*Paul Eluard's own copy* inscribed by Man Ray and Nusch Eluard.

*With 10 additional photographs by Man Ray* (vintage silver gelatin prints).

- 3 silver gelatin prints (230 x 180 mm) corresponding to the cover and the first and third illustrations of the book. They serve as support for an autograph letter signed by Man Ray, in French, addressed to Paul Eluard.

- Signed silver gelatin print (132 x 82 mm), dated 22 May 1935, corresponding to the third illustration of the book and showing white gloves. Man Ray wrote on the image, over the cuffs of the gloves: "Nusch", "Paul", "Bonne anniversaire. Man".

- Portrait of Nusch: silver gelatin print (70 x 54 mm).

- Portrait of Nusch: silver gelatin print (65 x 56 mm), signed on the back by Man Ray in pencil.

- Portrait of Eluard: silver gelatin print (173 x 125 mm), unsigned.

- Nusch nude: Solarized silver gelatin print and double exposure rayograph (227 x 159 mm) unsigned.

- Nusch and Paul: silver gelatin print (230 x 180 mm), signed in ink on the top left.

- Nusch nude: Solarized silver gelatin print (228 x 154 mm), signed in pencil at the bottom right.

Binding signed by Paul Bonet, executed for the poet and dated 1943: Black calf, mosaic design on the boards with inlaid hand motifs in cream, pink, brown and red calf, gilt fillets and small inlaid five-pointed stars in red, orange, yellow and blue calf. Black leather gloves that had belonged to Nusch are mounted on each board. At the centre of the upper board, a circle formed from the repetition of the names "Paul" and "Nusch" inscribed in gilt letters.





« Poèmes d'Eluard illustrés par Man Ray autant que photographies de Man Ray illustrées par la poésie d'Eluard, le livre se donn[e] à lire et à voir »

Antoine Coron

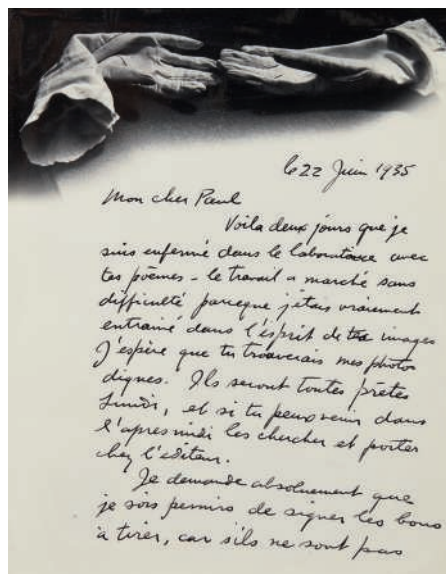
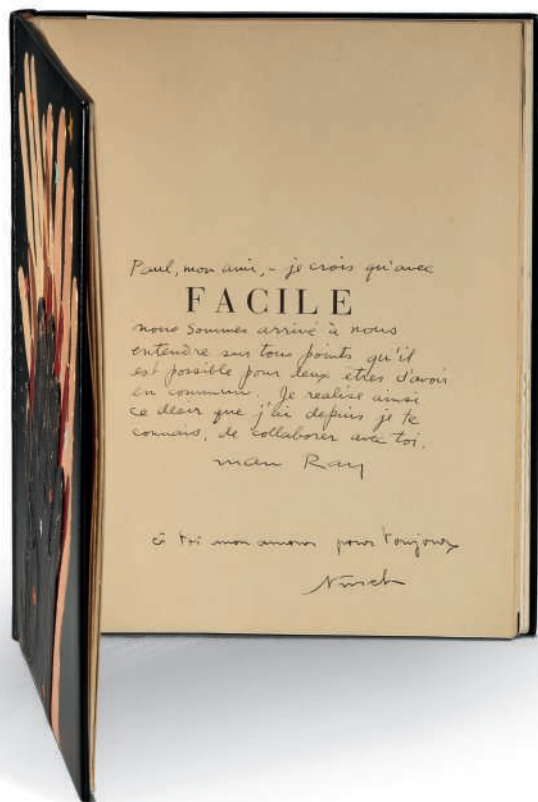


Fig.2.

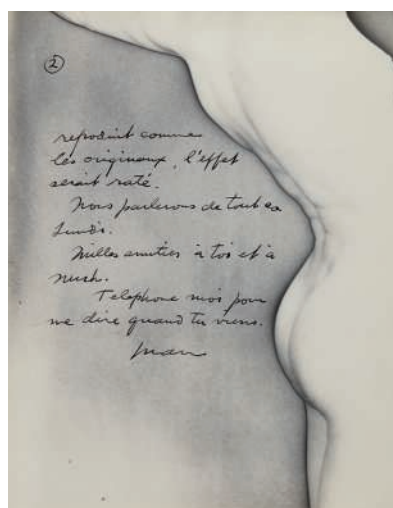


Fig.3.

Chef-d'œuvre du surréalisme, *Facile* est le témoignage de la symbiose et de l'émulation artistique entre Paul Eluard, son épouse Nusch et le photographe Man Ray à qui elle sert de modèle. «A masterful synthesis of image and text, [...] a perfect alliance of words, photographs and a corps exquis» (Parr Badger 87 et 104-105).

Le poète et l'artiste se rencontrent dès le début des années 1920, avec la participation d'Eluard au catalogue de la première exposition des œuvres de Man Ray à la Galerie Six à la fin de 1921. La fusion artistique s'opère, une dizaine d'années plus tard avec la publication de *Facile*, en 1935. Leurs intentions artistiques et poétiques atteignent alors un point de convergence grâce à l'entremise du typographe et éditeur Guy Levis Mano. Cette réussite exemplaire du livre surréaliste doit évidemment beaucoup à Nusch elle-même, égérie de nombreux artistes, mais dont les portraits par Man Ray montrent de la plus vibrante des manières son magnétisme et sa beauté.

À sa publication, le livre fit scandale, comme le rappelle Roland Penrose : «*Facile* cont[ie]nt des poèmes où Eluard exprime son amour pour Nusch, et [est] illustré de photographies de la jeune femme nue, mises en page de telle sorte que l'arabesque du corps s'harmonise avec la typographie des poèmes. On jugea, à l'époque, que cet admirable et très pur témoignage d'amour outrepassait les bornes de la décence».

Dans *Facile*, bien plus qu'un simple modèle, elle est la véritable muse du poète à l'origine de ces vers sur l'emprise amoureuse et participe «à part entière [à] la situation créative, [à] la genèse de l'œuvre, [à] sa propre incorporation en image dans le livre» (J-P Montier).

Les mains coupées, superposées, gantées ou non, sont chez Man Ray son sceau ou son emblème. Parallèlement, Eluard confère un rôle majeur à la figure de la main ou du gant dans son texte : «*T'es-tu déjà prise par la main/As-tu déjà touché tes mains/ Elles sont petites et douces/Ce sont les*

*mains de toutes les femmes/ Et les mains des hommes leur vont comme un gant*».

Les gants ont toujours symbolisé l'origine le désir dans l'imaginaire du Surréalisme, notamment dans le célèbre gant bleu de Lise Deharme évoqué dans *Nadja*, ainsi que dans le célèbre *Objet* surréaliste de Valentine Hugo, 1931, représentant deux gants s'entretenant jusqu'à se pénétrer (ancienne collection André Breton, aujourd'hui au centre Pompidou).

Paul Bonet reprend à son compte cette esthétique et sa sublime reliure, «une des plus surréalistes de celles [qu'il ait] faites» (*Carnets*, 656), renforce encore le sentiment d'unité et d'harmonie qu'évoque l'ouvrage, en employant le même vocabulaire. Bonet écrit : «Quand j'ai dessiné la maquette, j'ai demandé à Eluard et à Nusch de poser leurs mains au hasard sur le papier, j'en ai dessiné les exactes silhouettes». Par le choix des motifs et de l'imagerie, cette reliure symbolise de manière touchante et subtile l'amour d'Eluard et de Nusch.

*“Éluard’s poems illustrated by Man Ray as much as Man Ray’s photographs illustrated by Éluard’s poetry, this book must be both read and looked at”.*

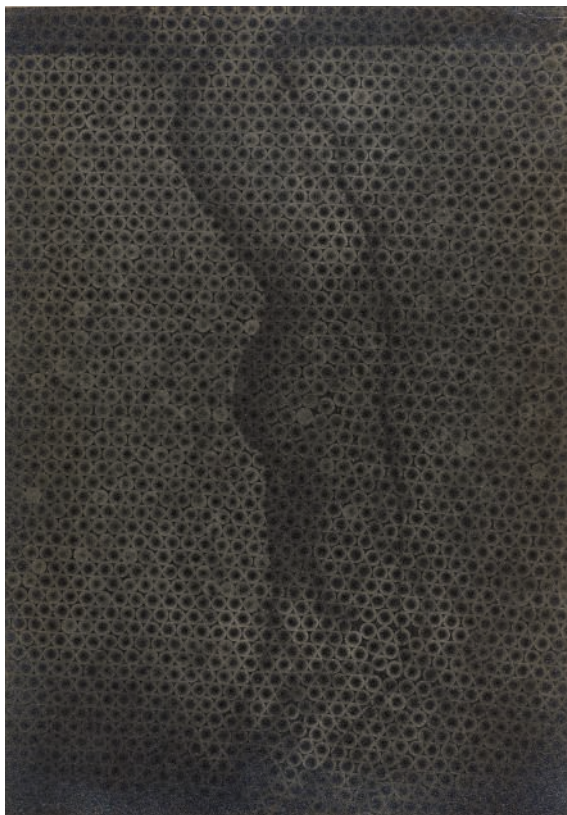


Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

Cet exemplaire de *Facile* est incontestablement le plus précieux, à la fois par les exceptionnels documents ajoutés et par la célèbre reliure «aux gants» de Bonet qui lui confère le statut de véritable objet surréaliste.

*A masterpiece of Surrealism, Facile bears witness to the symbiosis and artistic emulation between Paul Eluard, his wife Nusch and photographer Man Ray for whom she posed. “A masterful synthesis of image and text, [...] a perfect alliance of words, photographs and a corps exquis” (Parr Badger). The first collaboration between Eluard and Man Ray dates from the beginning of the 1920s, with Eluard’s participation to Man Ray first exhibition catalogue in Paris at Galerie Six in 1921. The real artistic fusion happens fourteen years later, with the publication of Facile in 1935. Their poetic intentions truly reached a point of convergence thank to publisher and typograph Guy Lévis Mano. The astonishing result owed much also to Nusch herself, the muse of both*

*the poet and the photographer whose portraits by Man Ray reveal the magnetism and the beauty in the most vibrant way.*

*At the time of the publication, the book caused a scandal, as Roland Penrose explains: “Facile contains poems where Eluard expresses his love for Nusch and is illustrated with nude photographs of the young woman. The arabesque of Nusch’s body mingles with the typography of the poems. At the time, some judged this pure and admirable proof of love to go beyond decency”.*

*In Facile, she is not merely the model, but the true inspiration of the poet who wrote these verses about the way love takes all of you and thus takes part “in the creative situation, in the genesis of the work, in her own inclusion as an image in the book” (J-P Montier).*

*Hands in all sorts of representation are Man Ray’s seal or emblem. Alongside, Eluard gave a major role to the image of hands and gloves in his text: “T’es-tu déjà prise par la main/As-tu déjà touché*

*tes mains/ Elles sont petites et douces/Ce sont les mains de toutes les femmes/Et les mains des hommes leur vont comme un gant”.*

*Gloves have always symbolized desire in the surrealist imaginary: let just mention Lise Deharme’s blue glove described in Nadja, and the famous surrealist Objet by Valentine Hugo (1931), showing two gloves intertwining, and penetrating each other (formerly in André Breton’s collection, now at the Centre Pompidou).*

*Paul Bonet’s impressive binding, “one of the most surrealistic [he had] ever created” (Carnets, 656), reinforces, in his own artistic way, the feeling of unity and harmony expressed by the book.*

*This copy of Facile is indisputably the most precious and desirable, due to both the exceptional documents added and the famous binding “aux gants” that gives to this masterpiece a status of a major surrealist object.*



**CLAUDE CAHUN (1894-1954)***Self-Observation, Aveux non avenues (planche I), 1929-1930*

signé, titré et inscrit 'photomontage terminé et rephotographié' à l'encre, annoté au crayon (verso)  
tirage argentique  
image: 38.5 x 26 cm  
feuille: 39.9 x 27.3 cm

signed, titled and inscribed 'photomontage terminé et rephotographié' in ink, annotated in pencil (verso)  
gelatin silver print  
image: 15 $\frac{1}{8}$  x 10 $\frac{1}{4}$  in.  
sheet: 15 $\frac{5}{8}$  x 10 $\frac{3}{4}$  in.

€100,000-150,000

\$120,000-180,000

£92,000-140,000

**PROVENANCE**

Don de l'artiste à la famille du propriétaire actuel.

**EXPOSITION**

Londres, Tate Modern (septembre-juin); New York, Metropolitan Museum of Art (février-mai), *Surrealism desire unbound*, 2001-2002 (illustré au catalogue de l'exposition no. 189, p. 193).

**BIBLIOGRAPHIE**

*Claude Cahun: Photographe*, Paris, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, pl. 226, p. 120.  
*Claude Cahun: Bilder*, catalogue d'exposition, Kunstverein München, 1997, pl. 226, p. 47.  
François Leperlier (ed.), *Claude Cahun, Écrits*, Jean Michel Place, Paris, 2002, p. 175.  
Louise Downie (ed.), *Don't kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, Aperture, New York, 2006, fig. 18, p. 33.  
*Claude Cahun*, Paris, catalogue d'exposition, Editions Hazan / Editions du Jeu de Paume, 2011.

« *Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages* »

“*Beneath this mask is another mask. I'll never stop uncovering all those faces.*”

Claude Cahun

Entre littérature, poésie et photographie, Claude Cahun fut une artiste à l'avant-garde à bien des égards. Ses autoportraits surréalistes et mystérieux seront une inspiration inépuisable pour de nombreux artistes contemporains. En outre, ses travestissements, jetant le trouble sur sa propre vision de son identité ont été et sont toujours un sujet de prédilection pour les *gender studies*.

Artiste protéiforme, elle commence à fréquenter le cercle surréaliste, d'abord littéraire puis artistique, dans les années 1920. Précoce, son insatiable quête de soi débute à cette période. Elle se rase le crâne, se déguise sans cesse, et questionne sa sexualité. Multipliant les ambiguïtés, l'artiste se transforme en homme, en buddha ou encore en personnage féérique. C'est via le travestissement qu'elle entame son processus de construction. *Les Aveux non Avenus* (1930), ouvrage réalisé à quatre mains, (avec Suzanne Malherbe dit Moore, sa compagne), mélange écriture et photographie entre quête de soi et camouflage indéchiffrable. En témoignent ses premières lignes :

« L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L'expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme- du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel – et voilà ! Reparaisent la glace à main, Lerouge, et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa. Je recommence. Mais quel manège ridicule pour ceux qui n'ont pas vu – et je n'ai rien montré – les obstacles, les abîmes, et les degrés franchis. »

Ce magnifique tirage d'époque correspond à la première des neuf illustrations qui compose le recueil des *Aveux non Avenus*. Ce photomontage surréaliste est un véritable autoportrait. En effet, l'œil et la bouche de l'artiste sont immédiatement identifiables. On reconnaît ensuite dans le miroir le reflet de son célèbre autoportrait double *Que me veux-tu ?* réalisé en 1929. La présence de tous ces bras pourrait être un clin d'œil à cette œuvre collaborative mais évoque également Kali la déesse hindouiste de la création et de la destruction. De surcroît, l'omniprésence du cercle est un symbole du fini et de l'infini, de la perfection et donc du Créateur, ces quatre lettres inscrites au sommet de l'œuvre traversées par un oiseau à deux têtes. La grenade, elle, est une métaphore de la fertilité. Ce jeu de doubles symboles renvoie à la dichotomie homme-femme, afin de mieux déconstruire les idées préconçues sur le genre.

Les tirages associés aux textes ne sont jamais l'illustration des écrits. Entre prose, poème, morceau de lettres personnelles, ces photomontages reprennent la fragmentation des écrits. A la fois labyrinthique et superbe, ce travail introspectif, cette collaboration artistique est indéniablement une des œuvres clés de Claude Cahun.

To judge from her literary, poetic and photographic works, it is clear that Claude Cahun was an artist of the avant-garde in many respects. Her surreal and mysterious self-portraits have been an inexhaustible inspiration for many artists of today and her cross-dressing and troubled view of her own identity were and remain a favourite subject for “gender studies”.

A multi-disciplinary artist, in the 1920s Cahun aligned herself with the surrealists, first joining literary circles and then artistic ones. Truly precocious at this time, her insatiable search for herself thus began. She shaved her head, constantly wore disguises and questioned her sexuality. Endlessly ambiguous, the artist transformed herself into a man, a Buddha or even a fairylike creature. It was through cross-dressing that she embarked on her construction process. *Les Aveux non Avenus* (1930), a work created by four hands (with Suzanne Malherbe known as Moore, her life partner) is a blend of writing and photography somewhere between a search for self and an indecipherable camouflage, as its opening lines demonstrate: “The objective follows the eyes, the mouth, the wrinkles in the skin. The facial expression is violent, sometimes tragic. Finally calm – the conscious, deliberate calm of acrobats. A professional smile – and there it is! The hand-mirror, rouge and eye shadow are back again. For a moment. Full stop. New paragraph. I start again. What a ridiculous little game for those who have not seen – and I haven't shown anything – the obstacles, the chasm, the steps I've climbed”.

This magnificent period print is the first of the nine illustrations comprising the anthology of *Aveux non Avenus*. The surrealist photomontage is a true self-portrait. The artist's eye and mouth are immediately identifiable. Then, in the mirror, we recognise the reflection of her famous double self-portrait *Que me veux-tu?* [What do you want of me?] created in 1929. The presence of so many arms could be a wink at that collaborative work but it also evokes Kali, the Hindu goddess of creation and destruction. Moreover, the omnipresence of the circle symbolises the finite and the infinite, and hence the perfection of the Creator, those four letters inscribed at the top of the picture, crossed by a two-headed bird, while the pomegranate is a metaphor for fertility. This set of twin symbols refers the viewer to the man-woman dichotomy so as better to deconstruct preconceived ideas about gender.

The prints associated with the texts are never illustrations of the written words. Including prose, poetry and scraps of personal letters, these photomontages reflect the fragmentation of the writing. Simultaneously labyrinthine and superb, this introspective work, this artistic collaboration, is undeniably one of Claude Cahun's most important works.





## PROVENANT DE LA COLLECTION DANIEL CORDIER

25

### MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

#### Couple de tabliers

signé et daté 'Marcel Duchamp 59' (sur un ruban de soie collé en haut à droite de chaque tablier au revers)

Ready-made, imité et rectifié: deux maniques (mâle et femelle); tissu, fourrure et ruban adhésif mâle: 23.7 x 18.1 cm.

femelle: 24.1 x 19.7 cm.

Conçu en 1959; cette paire de Ready-mades exécutée dans une édition de 20 exemplaires assemblés par Mimi Parent pour *Boîte alerte!*, la version luxe du catalogue de l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, organisée en 1959 par André Breton à la Galerie Daniel Cordier, Paris

signed and dated 'Marcel Duchamp 59' (on a silk ribbon adhered at the upper right of each apron on the reverse)

Imitated Rectified Readymade, two potholders (male and female); cloth, fur and adhesive tape male: 9 3/8 x 7 1/8 in.

female: 9 1/2 x 7 3/4 in.

Conceived in 1959; this pair of Readymades executed in an edition of 20, assembled by Mimi Parent for *Boîte alerte!*, the deluxe version of the catalogue of the exhibition *Exposition Internationale du Surréalisme* organized by André Breton in 1959 at the Galerie Daniel Cordier, Paris

(2)

€100,000-150,000

\$120,000-180,000

£92,000-140,000

#### PROVENANCE

Daniel Cordier, Paris (don de l'artiste, en 1959).

#### EXPOSITION

Paris, Galerie Daniel Cordier, *Exposition internationale du Surréalisme*, décembre 1959-février 1960 (autres exemplaires utilisés pour la version luxe du catalogue).

#### BIBLIOGRAPHIE

A. Schwarz, *Marcel Duchamp*, Paris, 1969, p. 46, no. 200-201 (un autre exemplaire illustré en

couleurs, pl. 200-201).

J. Clair, *Marcel Duchamp, abécédaire, approches critiques*, Paris, 1977, p. 34, no. 4 (un autre exemplaire illustré).

M. Gibson, *Duchamp Dada*, Paris, 1991, p. 233, no. 300 (un autre exemplaire illustré en couleurs).

J. Gough-Cooper et J. Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, Londres, 1993 (un autre exemplaire illustré).

A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1997, p. 822, no. 574 (un autre exemplaire illustré, p. 822-823).

F. M. Naumann, *Marcel Duchamp, L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, 1999, p. 320, no. 230 (d'autres exemplaires illustrés en couleurs, p. 228).

D. Ottinger, dir., *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, 2001, p. 124, no.

35 (un autre exemplaire illustré en couleurs, p. 126-127).

Jacqueline Matisse Monnier et l'Association Marcel Duchamp ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

À l'occasion de l'*Exposition internationale du Surréalisme - EROS* - organisée par André Breton à la galerie Daniel Cordier du 15 décembre 1959 au 15 février 1960, Marcel Duchamp réalise *Couple de tabliers*, également célèbre sous le nom de *Couple de tabliers de blanchisseuse*, paire de Ready-mades destinée aux vingt exemplaires de l'édition de luxe du catalogue-objet de l'exposition, *Boîte-Alerte*. L'artiste choisit de manière provocante d'ajouter à ces gants de cuisinière trouvés dans un bazar de New York, des attributs masculins et féminins en tissu cousu et fourré. S'il semble alors pointer d'un œil ironique la réputation sulfureuse traditionnellement associée aux blanchisseuses, Duchamp aborde ici avant tout l'érotisme d'une manière singulière.

Comme en témoigne par sa fonction ménagère *Couple de tabliers*, selon lui, les formes mâle et femelle, se réconcilient dans un espace imaginaire qui les confond - son œuvre - et c'est ce principe fusionnel qui pour Duchamp évoque l'érotisme. L'androgynie, comme celle de Rose Sélavy, n'est qu'une des modalités possibles de cette synthèse des principes sexués puisque la métaphore du gant illustre également l'idée que Duchamp se fait de cette dualité.

À l'instar de *Masculin/Féminin*, objet présenté par Mimi Parent pour cette même exposition - une chemise et une veste d'homme associées à une cravate faite à partir de sa propre chevelure - la présente œuvre s'inscrit alors comme véritable manifeste de cette dernière grande exposition surréaliste perçue comme ultime acte de transgression contre l'ordre moral, politique et social de l'époque.

«Je vous envoie par avion 2 petits tabliers (destinés à protéger les mains d'une chaleur excessive des pots et casseroles sur le feu). L'un est mâle et l'autre femelle. Ils pourraient être exécutés à Paris en quelques jours et à moins cher si l'idée vous en plaît.»

«I am sending you by plane 2 small aprons (designed to protect hands from an excessive heat of pans on the stove). One is male and the other is female. They could be made in Paris, in a few days and more cheaply, if you like the idea.»

Marcel Duchamp, lettre envoyée à André Breton, 20 novembre 1959, New York

At the time of the International Exhibition of Surrealism - "EROS" - organized by André Breton at the Daniel Cordier gallery from 15<sup>th</sup> December 1959 to 15<sup>th</sup> February 1960, Marcel Duchamp created *Couple de tabliers*, also called *Couple de tabliers de blanchisseuse*, a pair of Readymades intended for the twenty exemplaries of *Boîte-Alerte*, the deluxe catalogue of the exhibition. Provocatively, the artist decided to add male and female attributes made of stitched cloth and fake fur to these oven gloves found in a New York market. Although he thus seems to be making an ironic reference to the traditionally sulphurous reputation of laundrywomen, above all Duchamp approached eroticism here in a most unusual way.

As demonstrated by their domestic purpose, in *Couple de tabliers*, according to Duchamp, the male and female forms are reconciled in an imaginary space - his work - which merges them and for Duchamp it was this merging phenomenon which constituted eroticism. Androgyny - like that of his alter-ego Rose Sélavy - is but one of the possible ways of representing this synthesis of sexual principles, since the metaphor of the glove also illustrates Duchamp's own perception of that dualism.

Like *Masculin/Féminin*, an object presented by Mimi Parent for the same exhibition - a man's shirt and jacket associated with a tie made from her own hair - the present work then seems a true emblem of the final surrealist exhibition, perceived as the ultimate act of transgression against the moral, political and social order of the time.



Le Festín de Meret Oppenheim et entre autres André Breton et Mimi Parent, Exposition internationale du Surréalisme, Galerie Daniel Cordier, Paris, 1959. Photographie de William Klein.





## COLLECTION GEORG HEINRICHS, ARCHITECTE, BERLIN

■26

### LE CORBUSIER (CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET, 1887-1965)

*L'Homme Modulor, sculpté par Constantin  
Andréou*

Noyer

Hauteur: 208 cm.

Largeur: 66,3 cm.

Profondeur: 6,2 cm.

Exécuté vers 1957, cette œuvre est unique

Walnut

Height: 88½ in.

Length: 26¾ in.

Depth: 2½ in.

Executed circa 1957; this work is unique

€200,000-300,000

\$240,000-360,000

£190,000-270,000

#### PROVENANCE

Collection particulière, Allemagne.

Acquis par le propriétaire actuel, en 1957.

#### EXPOSITIONS

Paris, Centre Georges Pompidou, Turin, Pallazina della Società Promotrice delle Belle Arte Palau de la Virreina et Barcelone, la Fondation Juan Miró, *L'aventure Le Corbusier: 1887-1965*, octobre 1987-novembre 1988.

Londres, Hayward Gallery, *Le Corbusier: Architect of the century*, juin 1987.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Le Corbusier: Architect of the century*, Londres, 1987, cat. exp., p. 363.

*Le Corbusier: Mesures de l'homme*, 29 avril-3 août, cat. exp., p. 155 (pour notre exemplaire).

Nous remercions la Fondation Le Corbusier pour les précieuses informations apportées à la notice de cette œuvre.

«Le corps humain choisi  
comme support admissible  
des nombres...

*Voilà la proportion !  
La proportion qui met de  
l'ordre dans nos rapports  
avec l'alentour.»*

*"The human body chosen  
as a format which may  
be quantified... That is  
proportion !*

*The proportion which  
introduces order into  
our relationship with our  
surroundings."*

Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, 1955.

Sur un mur de Berlin, inscrit à même le béton, la silhouette d'un homme un bras levé se dessine. Cette empreinte humaine comme une signature est devenue un symbole, une icône : celui d'une nouvelle façon de penser l'architecture.

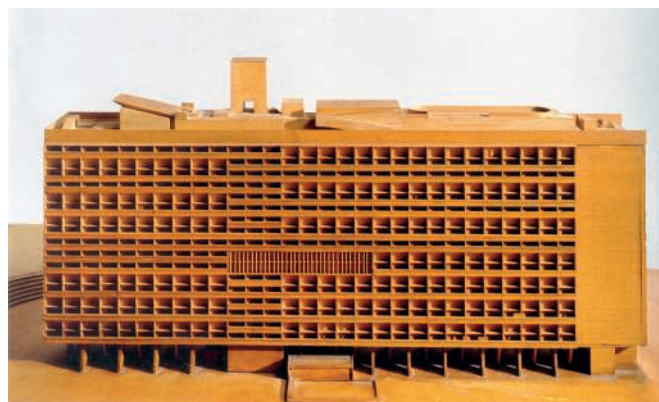
Depuis longtemps Le Corbusier était fasciné par l'effet des espaces sur la psychologie humaine. À la manière des anciens il recherche les proportions et mesures fixant des formes harmonieuses. Mais aux monumentales constructions antiques, Le Corbusier oppose une nouvelle architecture fondée sur un rationalisme à taille humaine.

C'est au début des années 40 que ses réflexions prennent forme en un ensemble cohérent qu'il nommera plus tard *Modulor*. Instrument à la fois poétique et mathématique, il est construit autour d'un référent universel : un corps humain, dont la taille est cependant arbitrairement fixée à 2,26 m. bras levé. L'architecte extrapole les justes relations que cette figure entretient avec son espace. Pour ce faire le maître a recours à la divine proportion - le nombre d'or - ou encore aux travaux de son ami Andreas Speizer sur la théorie des groupes.

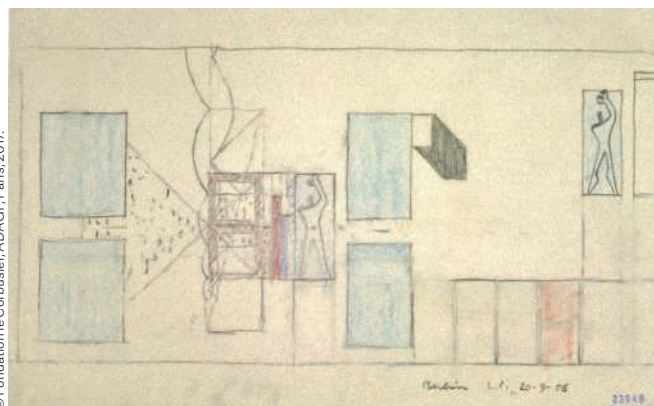
Les recherches de Le Corbusier tournent à l'obsession : croquis, maquettes, peintures, l'artiste multiplie les supports où est affiché son système. En 1947, Le Corbusier fait appel à Constantin Andréou afin de sculpter les figures de ces hommes *Modulor* qui seront apposées sur le béton encore frais de sa *Cité radieuse*.

Dans son atelier de Sèvres, sur un tableau noir, l'architecte trace ses figures, bientôt reproduites sous calque.

Le *Modulor* devient alors un objet physique. Visible de tous, il permet aux habitants et passants de se familiariser avec ce nouvel instrument comme au



Le Corbusier, *Unité d'habitation, Berlin-Tiergarten*, 1957-1958.



Le Corbusier, *Modulor*, 1956.





XVIII<sup>e</sup> siècle avec les 16 mètres-étalons placés dans la ville de Paris.

En 1957, impressionné par le travail d'Andréou, Le Corbusier fait de nouveau appel au sculpteur grec pour la réalisation de nouveaux «bonshommes» pour l'Unité d'habitation de Berlin.

Le Corbusier supervise tous les aspects, toutes les étapes de la création de ses «bonshommes». Soigneusement, il fait choisir les meilleures essences de bois, contrôle la réalisation et les moindres initiatives de son exécutant. Rien n'est laissé au hasard.

La sculpture doublement organique, par le bois qui la compose et la forme humaine qu'elle représente, se lie à l'éclat minéral des parois de béton.

La figure présentée ici fut apposée sur la façade est et ouest de la cage d'escalier de l'unité d'habitation de Berlin. Elle s'intégra notamment dans une grille *Modulor*, donnant la mesure du système révolutionnaire de Le Corbusier.

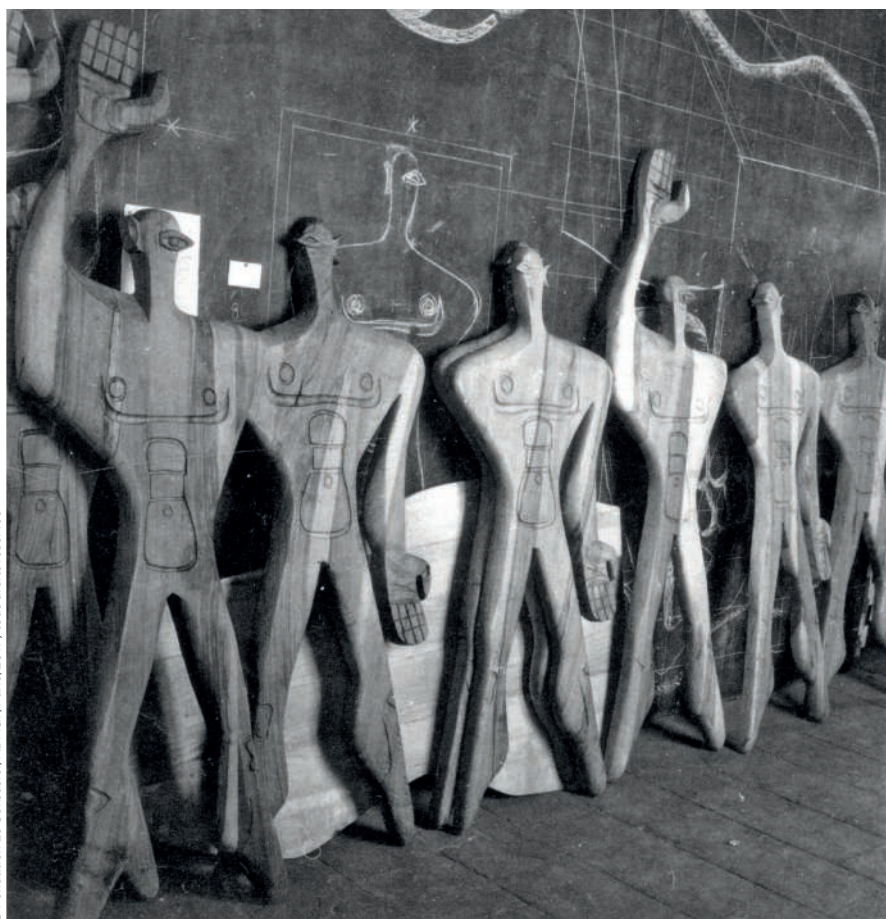
*The silhouette of a man with a raised arm is realised on a concrete wall in Berlin. This human imprint, like a signature, has become the symbol of a new approach to architecture. Le Corbusier had long been fascinated by the impact of space on human psychology. Echoing an interest which stretched back to Antiquity, the architect sought out the proportions and measurements which would determine harmonious form. Yet in contrast to the monumental constructions of ancient times, he proposed a new architecture whose rationalism was founded on a human scale. In the early 1940s, Le Corbusier's research coalesced into a coherent entity, which he later named Modulor. An instrument which was both poetic and mathematical, it was based on a single universal reference: the human body, albeit one whose size was arbitrarily fixed at 2.26 metres in height, including its raised arm. Le Corbusier extrapolated from this measure the exact relations between the figure and its surrounding*

*space. To achieve this, the architect deferred to the divine proportion – the golden ratio – as well as to research conducted by his friend Andreas Speizer, a leading exponent of group theory.*

*Le Corbusier's investigations into this system became an obsession, as he continued to work out his ideas via countless versions and across various media, including sketches, scale models and paintings. It was in 1947 that his research reached a climax, and that he invited Constantin Andréou to sculpt the figures of his Modulor men which would later be embedded in the still-fresh concrete walls of his Cité Radieuse. Beginning in his studio in Sèvres, just outside of Paris, Le Corbusier first traced his figures onto a blackboard before making carbon copies. His intention was that the Modulor would become a physical object, visible to all, and as such enabling residents and passers-by to become familiar with the new concept. As such, Modulor would become the modern equivalent of the metre bars which had been placed two centuries earlier around 18th Century Paris, and which had progressively become accepted as the revolutionary new method of measurement.*

*Andréou's work pleased Le Corbusier, to the point that in 1957 the latter again commissioned the Greek sculptor to execute additional Modulors for his residential block in Berlin. As in all of his work, Le Corbusier supervised every aspect of production of these Modulors. As records show, it was Le Corbusier who carefully chose the finest quality timber, and who oversaw production down even to accepting or adjusting Andréou's slightest initiatives.*

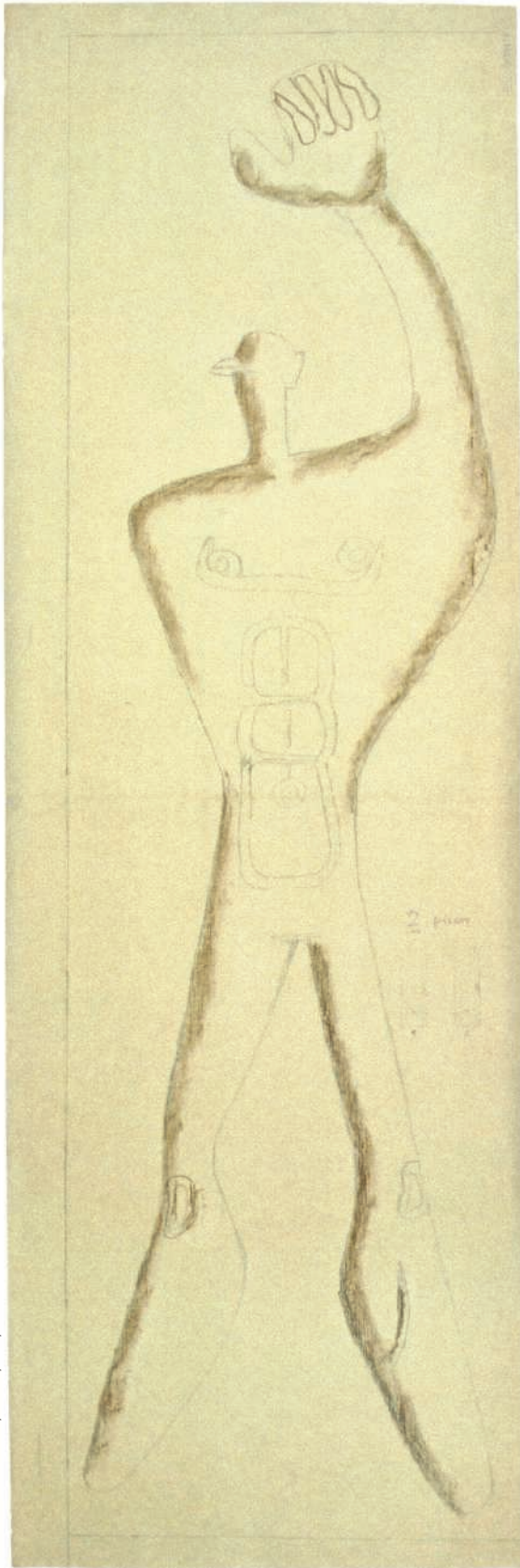
*The resulting sculpture is doubly organic, first through its wood material, and also for the human form which it represents. The figure presented here was affixed to the east and west facades of the stairwell in the Berlin residential block. Notably, in its presentation it was incorporated into a Modulor matrix, thus providing the full measure of Le Corbusier's revolutionary system.*



© Fondation Le Corbusier, ADAGP, Paris, 2017 / tous droits réservés

Le Corbusier, *Le Modulor*, modèles pour empreinte dans le béton, 1957.  
Photographie anonyme.





© Fondation Le Corbusier, ADAGP, Paris, 2017.

Le Corbusier, le Modulor, croquis d'étude de l'échelle, 1945.



© Abbepts Berlin, ADAGP, 2017.

"Zurück zu den Bedingungen der Natur" (Retour à la nature).



## 27

### ROBERT DELAUNAY (1885-1941)

*Étude pour la décoration du plafond du hall tronconique du Pavillon de l'aéronautique, dit également Palais de l'air de l'Exposition universelle de 1937*

gouache, sable, colle et graphite sur papier  
49 x 64 cm.

Exécuté vers 1936-37

gouache, sand, glue and pencil on paper  
13¾ x 25¼ in.

Executed circa 1936-37

€80,000-120,000

\$96,000-140,000

£74,000-110,000

#### PROVENANCE

Félix Aublet, Paris.

Collection particulière, France (par succession);  
vente, Calmels Cohen, 27 novembre 2004, lot 129.  
Acquis au cours de cette vente par la famille du  
propriétaire actuel.

Jean-Louis Delaunay et Richard Riss ont confirmé  
l'authenticité de cette œuvre.

«Tout le monde, (...) a des yeux sensibles pour voir qu'il y a des couleurs, que ces couleurs expriment des jeux, des ondulations, des rythmes, des contrepoints, des fugues, des profondeurs, des variations, des accords agréables, des ensembles monumentaux» (R. Delaunay cité in 'Fragments rédigés pour les entretiens' in *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957, p. 218-219).

En 1937, à l'occasion de l'*Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne* (ou *Exposition Universelle*), Robert Delaunay est sollicité pour concevoir l'aménagement de deux pavillons dédiés aux transports modernes; le palais des chemins de fer et le palais de l'aéronautique. C'est une occasion inouïe pour l'artiste de mettre ses expérimentations autour de la couleur au service de la «réorganisation plastique du monde» dans une abstraction chromo-lumineuse au service du «partage du sensible» (J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, 2000).

A l'intérieur du pavillon de l'aéronautique – installé pour l'occasion sur l'esplanade des Invalides – l'artiste met en scène une composition cosmique extraordinaire qui n'est pas sans rappeler les recherches sur l'espace, le mouvement et la lumière explorées par l'école du Bauhaus. On y découvre des trajets elliptiques qui s'emboîtent et se délivrent en rhodoïdes multicolores, évoquant tout autant les courbes éphémères des déplacements aériens que les anneaux de Saturne.

La présente gouache nous révèle l'un des projets préliminaires de l'installation, animée par la rotation des formes circulaires, dont le mouvement se métamorphose bientôt en un développement de rythmes infinis. Leur rencontre avec les lignes obliques de l'œuvre compose un dialogue abstrait d'une subtile cohérence.

L'ensemble est conçu comme une unité mobile au sein d'une composition visuelle orchestrée par le mouvement giratoire des assemblages de formes et de couleurs. Robert Delaunay dira en effet plus tard que «les couleurs employées à leur place forment un relief». L'utilisation du sable - matière réservée d'ordinaire aux revêtements muraux - sur la surface picturale permet quant à elle un jeu parfait des textures avec la lumière.

*"Everybody's ( ... ) eyes are sensitive enough to see that there are colours, that those colours express play, undulations, rhythms, counterpoints, fugues, depths, variations, pleasant harmonies and monumental combinations"* (R. Delaunay quoted in *'Fragments written for combinations'* in *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957, p. 218-219).

*Robert Delaunay was commissioned to design the layout of two pavilions devoted to modern transport systems for the Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne in 1937 (also called Exposition Universelle): the railway palace and the aeronautical palace. This provided the artist an unequalled opportunity to place his experiments with colour at the service of the "plastic reorganisation of the world" in a form of luminous abstraction aimed at "sharing sensitivity" (J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, 2000).*

*Inside the aeronautical pavilion – erected for the occasion on the Esplanade des Invalides – Delaunay presented an extraordinary cosmic composition reminiscent of the research into space, light and movement undertaken by the Bauhaus school. The installation offers elliptical routes contained and delivered within multicoloured rhodoïdes, reminiscent both of the ephemeral condensation trails left by aircraft in the sky and of the rings of Saturn.*

*The present gouache is one of the preliminary drafts for the installation, animated by the rotation of circular forms whose movement soon metamorphoses into an infinite series of rhythms. The point where they meet the oblique lines of the picture sets up a subtly coherent abstract dialogue. The whole work is designed as a mobile unit within a visual composition orchestrated by the whirling movement of the shapes and colours. The artist's his use of sand – a material usually reserved for wall coverings – on the surface of the picture facilitates a brilliant play of textures and light.*

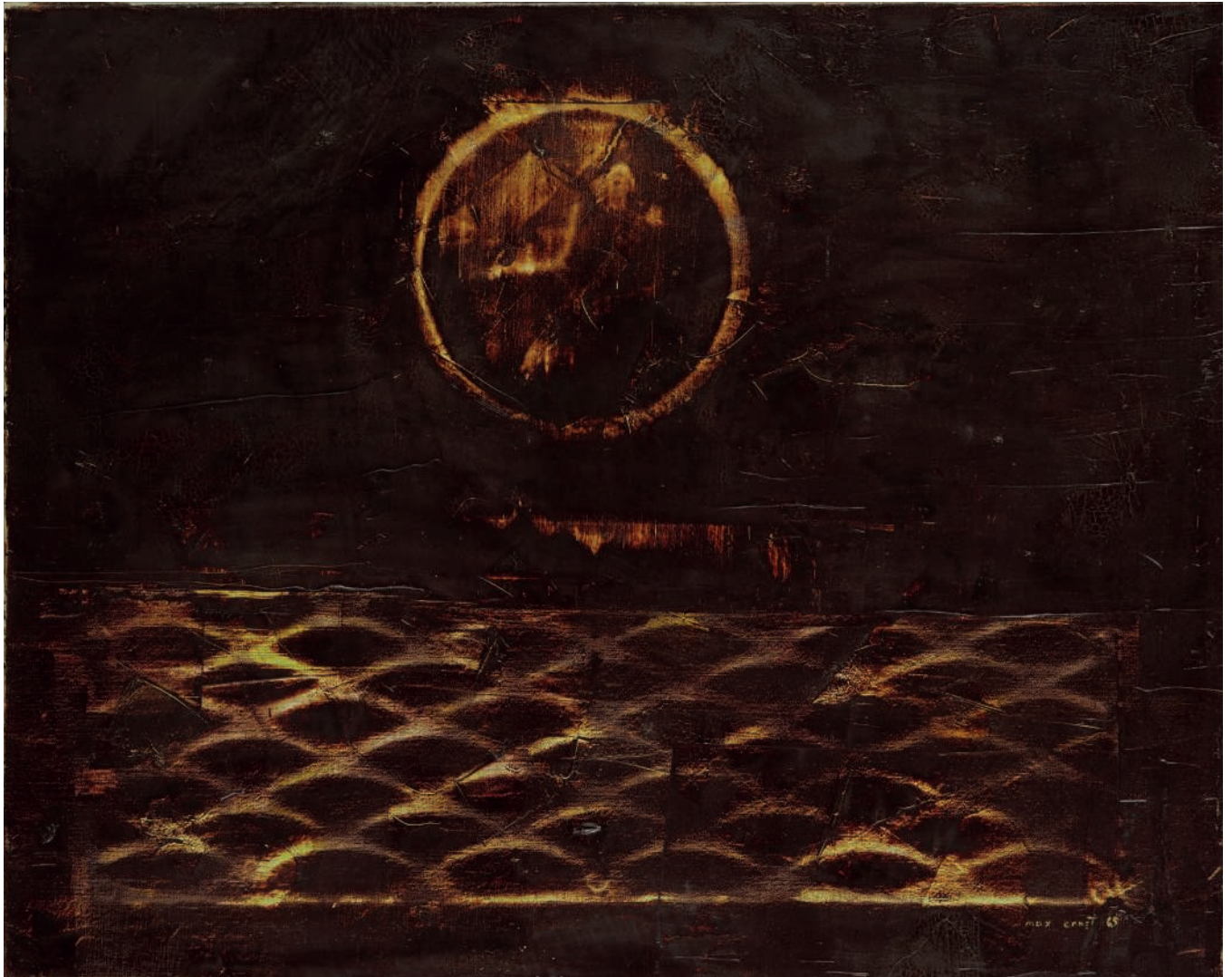


Le Pavillon de l'Air lors de l'Exposition Universelle à Paris, 1937.  
Photographie anonyme.











## PROVENANT DE LA FAMILLE DE L'ARTISTE

f29

### KAY SAGE (1898-1963)

#### *Tumble-Weed*

signé et daté 'Kay Sage 39' (en bas à gauche)

huile sur toile

35 x 26.6 cm.

Peint en 1939

signed and dated 'Kay Sage 39' (lower left)

oil on canvas

13¾ x 10½ in.

Painted in 1939

€120,000-180,000

\$150,000-210,000

£110,000-160,000

#### PROVENANCE

Cornelia Cogswell Sage, Albany, NY (don de l'artiste, en 1940).

Henry M. Sage, New York (par descendance).

Collection particulière, Floride (par descendance).

#### EXPOSITION

New York, Pierre Matisse Gallery, *Kay Sage Paintings*, juin 1940, no. 12.

#### BIBLIOGRAPHIE

S. Robeson Miller, *The Art of Kay Sage*, Washington, D.C., 1983, no. 29.

Jessie Sentivan et Stephen Robeson Miller ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Née dans une famille prospère d'Albany, dans l'état de New York, Katherine Linn (Kay) Sage connut une enfance instable, le plus souvent ballottée entre l'Europe où vivait sa mère et l'Amérique où vivait son père. Malgré un réel désir de suivre une carrière artistique, Sage emprunte une autre voie lorsqu'elle épouse, à l'âge de 25 ans, un prince italien, même si plus tard, elle se remémorera ces dix années passées au sein de la haute société romaine comme proche d'une vie vécue dans un «marais stagnant». Une heureuse rencontre en 1935 avec le poète américain Ezra Pound, son compatriote, ainsi que le sculpteur allemand Heinz Henghes l'amena à reprendre la peinture et à se réappropriier les idées progressistes de l'avant-garde dominante. Suite à sa participation à l'exposition de la Galleria del Milione de Milan en 1936, et encouragée par Henghes, Sage quitte donc brutalement son existence ennuyeuse en Italie pour s'installer à Paris. Si elle parvient à vivre tout d'abord grâce à la vente de ses bijoux de princesse, elle pratique la peinture avec sérieux. Au début de l'année 1938, elle visite l'Exposition Internationale du Surréalisme de la Galerie des Beaux-Arts, et c'est cette confrontation avec le surréalisme qui amorce un tournant nouveau dans sa peinture. La même année, Sage présente six toiles au Salon des Surindépendants, et c'est à cette occasion qu'Yves Tanguy, son futur époux, remarque son œuvre et fait part à André Breton de son enthousiasme pour ce nouveau talent.

*Tumble-Weed*, peint l'année qui suit l'introduction de Sage au groupe surréaliste, est caractéristique des premières œuvres de sa période parisienne. Dominée par une forme biomorphe non identifiable qui se tient devant un paysage de désert énigmatique, le présent tableau nous invite dans un univers parallèle extraterrestre. Pendant trente ans, Sage continua de développer son œuvre à la fois comme artiste surréaliste et comme poète. Elle exposera régulièrement en Amérique, particulièrement par l'intermédiaire de marchands tels que Pierre Matisse et Julien Lévy à New York, dont notamment une exposition commune avec Tanguy au Wadsworth Athenaeum d'Hartford, en 1954. Sa vie s'interrompt de façon tragique par un suicide en 1963; Pierre Matisse respecta alors ses dernières volontés de faire don des œuvres faisant partie de sa succession à des institutions américaines. C'est la raison pour laquelle ses œuvres sont si bien représentées dans des collections publiques prestigieuses à l'instar du Metropolitan Museum of Art de New York, de l'Art Institute de Chicago ou de la National Gallery of Art de Washington, et se font nettement plus rares sur le marché.

Born into a prosperous Albany NY family, Katherine Linn (Kay) Sage experienced an unsettled childhood mostly spent travelling between her mother in Europe and her father in America. Despite harboring a longing to follow an artistic career, Sage found herself on a different path when she married an Italian Prince at the age of 25. She would later recall the ten years spent amidst Roman high society as akin to living in a 'stagnant swamp'. A fortuitous meeting in 1935 with fellow American poet Ezra Pound and the German sculptor Heinz Henghes led her to take up painting again, and to absorb the progressive ideas of the prevailing avant-garde. Following her participation in a first exhibition at the Galleria del Milione in Milan in 1936, and under Henghes' encouragement, Sage abruptly left her tedious life in Italy for Paris. Living initially off the sale of her princess' jewelry, Sage painted in earnest. In early 1938 she visited the Exposition Internationale du Surréalisme at the Galerie des Beaux-Arts, and this exposure to Surrealism triggered a new direction in her painting. Later that year Sage exhibited six works at the Salon des Surindépendants, and it was on this occasion that her work was noticed by Yves Tanguy, her future husband, who shared his enthusiasm for this new talent with André Breton.

*Tumble-Weed*, painted the year following Sage's introduction to the surrealist group, displays many of the characteristics of Sage's early Paris period works. Dominated by an unidentifiable biomorphic form set against an enigmatic desert landscape, a distinct sense of an alien universe prevails. For the next thirty years Sage would continue to develop her work as both a surrealist artist and poet, with exhibitions in America, notably via the dealers Pierre Matisse and Julien Levy in New York, and including a joint show with Tanguy at the Wadsworth Athenaeum in Hartford in 1954. Sage's life ended tragically with her suicide in 1963, following which Pierre Matisse undertook her instructions to distribute the remaining paintings of her estate amongst institutions across America. For this reason, while her works are well represented in collections such as the Metropolitan Museum of Art in New York, the Art Institute in Chicago or the National Gallery of Art in Washington, remarkably few examples of her works have appeared on the public market.



Dora Maar, *Sans titre (Main-Coquillage)*, 1934.

Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Kay Sage 39



f30

**MAN RAY (1890-1976)**

*Mains de Robert Desnos (L'étoile de mer), 1928*

signé et titré à l'encre et au crayon (verso)  
tirage argentique  
image: 7.7 x 12.2 cm.

signed and titled in ink and pencil (verso)  
gelatin silver print  
image: 3 x 4¾ in.

€10,000-15,000

\$12,000-18,000  
£9,200-14,000

**PROVENANCE**

Archives Maurice Bessy, Paris.  
Collection privée, Paris.  
Collection Shalom Shpilman, Tel-Aviv.

*Les dents des femmes sont des objets  
si charmants  
qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à  
l'instant de l'amour.  
Si belle! Cybèle?  
Nous sommes à jamais perdus dans le  
désert de l'éternèbre.  
Qu'elle est belle.  
"Après tout"  
Si les fleurs étaient en verre  
Belle, belle comme une fleur de verre.  
Belle comme une fleur de chair.  
Il faut battre les morts quand ils sont  
froids.  
Les murs de la Santé  
Et si tu trouves sur cette terre une  
femme à l'amour sincère...  
Belle comme une fleur de feu  
Le soleil, un pied à l'étrier, niche un  
rossignol dans un voile de crêpe.  
Vous ne rêvez pas  
Qu'elle était belle  
Qu'elle est belle.*

*L'étoile de mer, Robert Desnos, 1928*

Cette image est tirée du court-métrage *L'étoile de mer* réalisé par Man Ray en 1928. Ce film a pour origine un poème écrit par son ami Robert Desnos. Le poète s'est inspiré d'une étoile de mer qu'il venait d'acheter chez un brocanteur. Il y a vu le symbole d'un amour perdu.

Ce poème cinématographique dépeint un triangle amoureux (interprété par André de la Rivière, Robert Desnos et Kiki de Montparnasse). Les séquences narratives sont régulièrement interrompues par les vers du poème en blanc sur fond noir mais également par des scènes étranges, comme des journaux froissés abandonnés au vent, des rues désertiques d'hiver ou une vue d'un port industriel. De surcroît, une partie des scènes est filmée à travers un filtre gélatineux qui trouble la vision et semble nous porter vers l'inconscient, une réalité autre qui s'opposerait à celle des scènes filmées en clair. Les mains du poète apparaissent juste après la citation 'belle comme une fleur de chair'. Robert Desnos, face au bocal de l'étoile de mer, offerte plus tôt à sa dulcinée, observe ses mains. Il nous les présente dans une position de dévotion ou encore pour nous montrer un trésor tout juste découvert. Des lignes noires, qui, à première vue dessinent une forme géométrique, évoquent rapidement l'ébauche d'une étoile stylisée qui serait venue laisser son empreinte, une cicatrice gravée à jamais, à même le corps de l'homme éperdument amoureux et meurtri par cette fabuleuse créature.

Man Ray a pris d'autres photographies toutes aussi énigmatiques lors de ce tournage. Il est d'ailleurs un des précurseurs, avec Jean Painlevé, de la 'photographie de film' (film stills) dans les années 1920, aujourd'hui consacrée notamment grâce au travail éponyme de Cindy Sherman.

*This image is a still from a short film, L'étoile de Mer, directed by Man Ray in 1928. The film originated from a poem written by his poet friend Robert Desnos, who's inspiration had been a starfish he had just bought from a second-hand shop and which he considered as a symbol of lost love.*

*Desnos's cinematographic poem depicts a love triangle, played by André de la Rivière, Robert Desnos and Kiki de Montparnasse. The narrative sequences are regularly interrupted not only by the verses of a poem shown in white on a black ground but also by curious scenes, like crumpled newspapers abandoned in the wind, deserted winter streets or a view of an industrial port. Furthermore, some of the scenes were filmed through a gelatinous filter that blurs the vision and seems to carry us towards the unconscious, another reality which counters the scenes filmed without a filter. The poet's hands appear just after the line 'belle comme une fleur de chair' [beautiful as a flesh flower]. Robert Desnos, in front of the glass jar holding the starfish which he had earlier, given to his sweetheart studies his hands. He presents them to us in a position of devotion or perhaps to show us some just-discovered treasure. Black lines, which at first sight describe a geometric form, quickly evoke the outline of a stylised star that might come to leave its imprint, a scar engraved forever on the body of the man desperately in love and wounded by this fabulous creature.*

*Man Ray executed several equally enigmatic photographs during the making of this film. Indeed, he was one of the pioneers, with Jean Painlevé, of the 'film photography' (film stills) in the 1920s, now widely accepted today in its own right largely due to Cindy Sherman's eponymous work.*





### f31

#### HANS BELLMER (1902-1975)

##### *La Poupée enceinte, circa 1937*

tirage argentique monté sur support cartonné  
image / feuille: 24 x 23.6 cm.  
montage: 35 x 35 cm.

gelatin silver print mounted on board  
image / feuille: 9½ x 9¼ in.  
montage: 13¾ x 13¾ in.

€20,000-30,000

\$24,000-36,000  
£19,000-27,000

#### PROVENANCE

Mario Prassinis, Paris.  
Collection Shalom Shpilman, Tel-Aviv.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Hans Bellmer: Photographie*, Filipacchi Centre Georges Pompidou, 1983, p.82.  
Krauss et Livingston, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, Corcoran Gallery of Art, 1985, fig.77, p.88.  
Dourthe, *Bellmer: Le principe de la perversion*, Jean-Pierre Faur, 1999, fig.79, p.65.  
*Surrealism: Two Private Eyes, The Nesuhi Ertegun and Daniel Fillipacchi Collections*, New York Guggenheim Museum Publications, 1999, no. 619, p.727.  
Taylor, *Hans Bellmer: the Anatomy of Anxiety*, MIT Press, 2000, fig.4-3, p.72.  
Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, International Center of Photography/University of California Press, 2001, fig.39, p.83.  
*Icons: Photographies de la Collection Claude Berri*, Editions Léo Scheer, 2003, p.80.

---

« Je voulais construire une fille artificielle, aux possibilités anatomiques capables de «rephysiologiser» les vertiges de la passion ».

“ I wanted to construct an artificial girl, with anatomical possibilities capable of “rephysiologising” the giddiness of passion ”.

Hans Bellmer, 1934

Hans Bellmer est assurément l'un des artistes majeurs du mouvement surréaliste. Artiste total et mystérieux, il prend part aux expositions et publications du mouvement dirigé par André Breton dès 1934 après la découverte par celui-ci des clichés de sa poupée mais également grâce à l'enthousiasme d'un Paul Éluard ou d'un George Hugnet. C'est ainsi que *les Jeux de la Poupée* vont être publiés dans le *Cahiers d'Art* consacré à l'objet surréaliste en 1936 et dans *Minotaure* (n°8, juillet 1936). L'année suivante, il expose à la galerie Gradiva dirigée depuis peu par Breton.

Hans Bellmer entame son grand œuvre en 1933 : la création d'une poupée, faite de bois, de pièces de métal et de plâtre, partiellement démembrée, désarticulée et aux formes érotiques. Afin de multiplier les possibilités, il fabrique une seconde poupée, plus malléable et aux membres interchangeables en 1937. C'est cette poupée qui est présentée ici. Hans Bellmer, utilise l'outil photographique pour immortaliser toute la multiplicité de l'aspect de sa poupée. Ainsi l'artiste peut saisir cet étrange personnage dans l'ensemble des positions et des combinaisons possibles dans des mises en scène très variées: sur le sol d'un intérieur, accroché dans un arbre ou encore emmêlé dans la rampe d'un escalier. Cette construction-destruction perpétuelle de son jouet n'aurait pu être immortalisée autrement que par l'intervention de l'appareil photographique.

Ici la poupée, nue, est adossée contre un mur et semble s'appuyer contre le dossier d'une chaise. La rondeur de son ventre, évoquant celui d'une femme qui s'apprête à donner la vie contraste avec la dissimulation partielle de son visage, éteint et enfantin. Les fleurs du papier peint et le nœud dans les cheveux rappellent les motifs favoris des jeunes filles. Le malaise est également intensifié par la contre-plongée : le spectateur se retrouve ainsi prédateur de cette femme-enfant-objet. Jouet aussi familier qu'étrange, cette poupée monstrueuse et obsessionnelle incarne parfaitement la vision surréaliste du corps de la femme entre fascination et révolusion.

*Hans Bellmer was without doubt one of the major artists of the Surrealist movement. A complete and mysterious artist, from 1934 he contributed to the exhibitions and publications of the movement led by André Breton after the latter discovered photographs of his doll, as well as being eagerly supported by both Paul Éluard and George Hugnet. It was thus that Games of the Doll came to be published in the issue of Cahiers d'Art devoted to Surrealist Objects in 1936, as well as in Minotaure (No. 8, July 1936). The following year Bellmer exhibited at the Gradiva gallery where Breton had recently taken charge.*

*Hans Bellmer began his magnus opus in 1933: creating a doll made of wood, plaster and metal pieces, partly dismembered, disjointed with erotic curves. To increase his options, in 1937 he constructed a second doll, which was more malleable and had interchangeable limbs. It is this second doll which is presented in the current image. Hans Bellmer used photography to immortalise his doll's many different aspects. Thus the artist was able to capture this strange figure in all possible positions and combinations staged in a great variety of ways: on the floor of an interior, hanging in a tree or even entangled in a stair rail. This perpetual construction-destruction of his toy could only have been immortalised by the camera.*

*Here, the naked doll is leaning against a wall and seems to be supported against the back of a chair. The roundness of her belly, evoking that of a woman about to give birth, contrasts with the partial concealment of her lifeless and childlike face. The floral wallpaper and bow in her hair recall the favourite motifs of young girls. The unease is intensified by the low angle shot: thus the viewer finds himself a predator of this woman-child-object. A toy as familiar as it is strange, this monstrous and obsessional doll perfectly embodies the surrealist view of the female body, between fascination and revulsion.*





---

## ANCIENNE COLLECTION TRISTAN TZARA

### f32 HANS BELLMER (1902-1975)

#### *Portrait de Tristan Tzara*

signé 'Bellmer' (en bas à droite)  
graphite et gouache sur papier teinté  
25.3 x 19 cm.  
Exécuté vers 1949-50

signed 'Bellmer' (lower right)  
pencil and gouache on tinted paper  
9<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.  
Executed circa 1949-50

€30,000-50,000

\$36,000-60,000  
£28,000-46,000

#### PROVENANCE

Tristan Tzara, Paris (don de l'artiste, vers 1950).  
Collection particulière, New York.

---

« C'est le dessinateur et le graveur  
qui ont assuré à Bellmer au rang  
primordial parmi les artistes de notre  
temps. »

*"It is his work as a draughtsman and  
print-maker which have assured that  
Bellmer sits in the first rank of the  
artists of our time."*

André Pieyre de Mandiargues, *Hans Bellmer*,  
Paris, 1969, p. 8.

Le puissant portrait de Tristan Tzara par Hans Bellmer unit deux des artistes les plus provocateurs des mouvements d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle que sont le Dada et le surréalisme. Tzara, poète roumain, devient rapidement l'un des principaux acteurs et prophètes du mouvement Dada, de son incursion au Cabaret Voltaire de Zurich en 1916, à sa dissolution en 1924. Cet artiste iconoclaste marqué par un rejet du rationalisme, de l'art traditionnel et de la culture bourgeoise, deviendra d'ailleurs si nihiliste que même André Breton préférera s'en éloigner pour retrouver une certaine productivité. Hans Bellmer, plus connu pour son travail autour des poupées qu'il transforme en objets susceptibles d'incarner ses passions dans une fiction provocante (lot 31), est quant à lui l'un des artistes surréalistes qui mit en pratique les idées révolutionnaires de Tzara. Dans la présente gouache minutieusement et délicatement exécutée vers 1949-50, le choix du médium - des traits fins de gouache contrastés par un papier brun - qui n'est pas sans rappeler la technique employée par les maîtres anciens, permet de mettre en lumière les qualités intellectuelles et humanistes de Tzara.

*This penetrating portrait of Tristan Tzara by Hans Bellmer unites two of the most provocative names from the 20<sup>th</sup> century's foremost Avant-Garde movements, Dada and Surrealism. The Rumanian poet Tzara became the leading activist and principal prophet of Dada, from its inception at the Cabaret Voltaire in Zurich in 1916 through to its dissolution in 1924. Tzara's iconoclastic protests, against the rationalism of traditional Art and bourgeois culture, in the end became so nihilistic that even André Breton chose to break away in order to regain some sense of productivity. Hans Bellmer, best known for his use of dolls which he objectified in order to explore the creation of passion through provocative fantasy (see lot 31), was one of the surrealists artists who sought to put into practice Tzara's revolutionary ideas. In the present precise and delicate portrait executed in 1949-50, Bellmer's choice of medium - fine strokes of white gouache against the brown ground - recalls the discerning art of past masters, and indeed appears to emphasize Tzara's intellectual and humanist qualities.*





---

## PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIERE SUISE

f33

### JOAN MIRÓ (1893-1983)

*Personnages, oiseaux*

signé 'Miró' (au centre à droite); daté et inscrit

'10/1.81. Personnages, oiseaux' (au revers)

huile sur tissu

image: 52 x 73.8 cm.

support: 54.5 x 75.2 cm.

Peint le 10 janvier 1981

signed 'Miró' (centre right); dated and inscribed

'10/1.81. Personnages, oiseaux' (on the reverse)

oil on cloth

image: 20 ½ x 29 in.

support: 21 ½ x 29 ⅝ in.

Painted on the 10<sup>th</sup> of January 1981

€400,000-600,000

\$480,000-720,000

£370,000-550,000

#### PROVENANCE

Galeria Maeght, Barcelone.

Collection particulière, avant 2004.

Vente, Farsettiarte, Prato, 29 novembre 2008, lot 787.

Collection particulière, Rome.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

#### EXPOSITION

Rome, Studio Due Ci, *Miró, elegie per Roma*, mai - juin 1981 (illustré en couleurs).

#### BIBLIOGRAPHIE

J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró,*

*Catalogue raisonné, Paintings, 1976-1981*, Paris,

2004, vol. VI, p. 153, no. 1920 (illustré en couleurs).

---

«Les matériaux et idées  
incongrues de Miró étaient  
ceux d'un assassin.»

“Miró's incongruous materials  
and ideas were those of an  
assassin.”

J. Dupin, *Miró*, Paris, 2012, p. 404.

©Successió Miró, 2017 / ADAGP, Paris, 2017 / Photo : © Granger /



Joan Miró dans son atelier.  
Photographie de Granger.

© Adagp, Paris, 2017 / Photo: © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour



Joan Miró, *Femmes, oiseaux*, 1970.  
Vente, Christie's Paris, 28 mai 2013, lot 5, 505,500 €.







*Personnages, oiseaux* est un exemple tout à fait représentatif des dernières œuvres de Miró, caractérisées par une liberté d'exécution et une certaine audace. Des lignes noires épaisses et fluides dominent la composition de ce tableau peint le 10 janvier 1981 et confèrent aux œuvres tardives de l'artiste leur qualité calligraphique. En 1966, Miró s'était rendu au Japon lorsque les musées de Tokyo et de Kyoto avaient organisé une rétrospective de sa production artistique. Lors de ce voyage, l'artiste eut la chance de visiter les musées du pays et de découvrir les richesses de la culture visuelle, ravissant son intérêt et son admiration pour la calligraphie. Ses lignes devinrent plus amples et ses symboles plus prépondérants dans son travail des années suivantes. Dans *Personnages, oiseaux* Miró fait preuve d'une réelle maîtrise d'exécution, par laquelle l'artiste parvient à équilibrer ses contours imposants noirs qui balayent la surface picturale avec une écriture plus délicate en-dessous, rappelant des graffitis. L'espace est organisé selon des tâches de couleurs bien définies, produisant un tableau qui semble être spontané mais aussi très maîtrisé.

Ayant passé un certain temps à Paris dans les années 1930 aux côtés des surréalistes, il avait développé le même intérêt pour le hasard et les expérimentations. Le support du travail de Miró datant de cette période avait joué un rôle principal pour la conception et l'exécution de ses œuvres. En se concentrant autant sur les médiums utilisés, Miró fut amené à produire des séries parmi les plus ambitieuses de son œuvre tardive, tels que *Sobreteixims* ou les toiles brûlées des années 1970. Pour la présente œuvre, Miró sélectionna un morceau de tissu pour son support, perpétuant sa passion pour les matériaux trouvés. Un support si irrégulier et large offrait à l'artiste un terrain propice à libérer son énergie créatrice. La combinaison d'un support rudimentaire avec une composition impressionnante par ses formes embryonnaires qui se heurtent sur la surface de l'œuvre, produit une image considérablement puissante. Parmi ce tourbillon de créatures hybrides d'oiseaux, d'étoiles et d'éléments en déplacement continu qui envahissent le monde libre de l'imagination de Miró, l'on distingue plusieurs symboles qui ont gouverné l'iconographie personnelle de l'artiste au cours de ses soixante ans de carrière artistique.

*Personnages, oiseaux* offers a prime example of the freedom of execution and audacity with which Miró approached his late works. Executed on 10<sup>th</sup> January 1981, the work is dominated by the fluid black lines which lend the artist's mature works their characteristic calligraphic quality. In 1966, Miró had





Joan Miró, *Deux personnages*, 1965.  
Vente, Christie's New York, 12 novembre 2015, lot 32C, 2,045,000 \$.

travelled to Japan where museums in Tokyo and Kyoto had organized a retrospective of his work. It was on this occasion that the artist had the chance to visit the country's museums, and to experience the rich visual culture, rekindling his interest in and admiration for calligraphy. In the years which followed, his lines became ampler and his symbols more potent. In *Personnages, oiseaux* we see a virtuoso execution where the artist balances the powerful sweeping blacks of his contours with the more delicate graffiti-like marks underneath. Carefully placed areas of colour define the spatial organisation, resulting in a work which appears both spontaneous and highly controlled.

Since his days as a member of the surrealist group in Paris in the 1930s, when he had shared an interest in happenstance and experimentation, the support in Miró's art had played a central role in the conception and execution of his works. Such a focus on the material led Miró to create some of his most ambitious mature series, for example the *Sobreteixims* and the burnt canvases of the mid-1970s. In the present work, Miró selected a piece of cloth as the support, thereby perpetuating this interest in found materials. The irregular and large support here provided the artist with the perfect background on which to unleash his creative vitality. The rudimentary support, coupled with the powerful composition with its colliding embryonic forms, makes for a potent combination. Within the *tourbillon* of hybrid creatures of birds, stars and shifting entities which occupy the fluid world of Miró's imagination, we recognise many of the symbols which had governed the artist's personal iconography over his sixty year career.





■34

**CHRISTO (NÉ EN 1935)**

*The Pont Neuf wrapped (Project for Paris)*

(i) signé, daté 'Christo 1980' (en bas à droite) et titré 'THE PONT NEUF WRAPPED (Project for Paris)' (en bas à gauche)

(i) graphite, fusain, encre et collage de plan architectural imprimé sur carton

(ii) pastel, crayon de couleurs, fusain et mine de plomb sur carton

(i) 38 x 244 cm.

(ii) 106.5 x 244 cm.

Exécuté en 1980

(i) signed, dated 'Christo 1980' (lower right) and titled 'THE PONT NEUF WRAPPED (Project for Paris)' (lower left)

(i) pencil, charcoal, ink and collage of printed architectural map on cardboard

(ii) pastel, colour pencils, charcoal and graphite on cardboard

(i) (15 x 96½ in.)

(ii) (41¾ x 96½ in.)

Executed in 1980

€180,000-250,000

\$220,000-300,000

£170,000-230,000

**PROVENANCE**

Galerie le Clos de Sierne, Genève.

FD Paintings, Amsterdam.

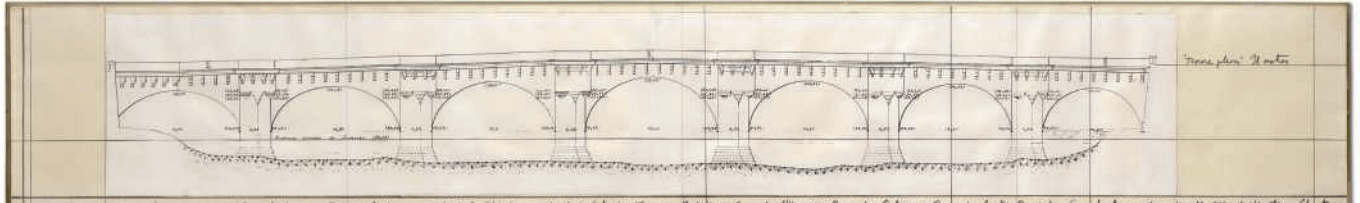
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel, en 1990.

En septembre 1985, Christo et Jeanne-Claude sont en passe de donner vie à un projet féérique qui étouffe, sous sa vaste toile, les critiques et réserves qui ont marqué sa lente gestation. Exécuté en 1980, *Pont Neuf wrapped, project for Paris* témoigne de ce projet exceptionnel : emballer le plus vieux pont de Paris, auquel son nom assure une éternelle jeunesse. De tous les dessins exécutés par Christo, dont la vente doit financer le projet, celui présenté ici se révèle particulièrement spectaculaire. Large de plus de deux mètres, il s'agit en effet du plus format des dessins préparatoires, faisant écho au désir de monumentalité qui anime le couple d'artistes. L'œuvre, réalisée cinq ans avant que le projet ne prenne vie, porte pourtant déjà en germe toute son identité : une toile dorée que doit recouvrir, de la Seine aux lampadaires, les nombreuses arches du pont. Sa réalisation nécessitera ensuite la confection de quarante mille mètres carrés de tissu ainsi que d'épais câbles d'acier, l'implication de mille personnes et l'accord, entre autres, de Jack Lang alors ministre de la Culture. *Pont Neuf wrapped, project for Paris* (1980) est ce qu'il subsiste de plus grandiose de ce projet exalté, mais éphémère : le monument chargé d'Histoire devient sous le crayon maîtrisé de Christo, puis une fois habillé, œuvre d'art. Le pont 'neuf' résonne alors avec l'ambition des artistes : paré de son drapé miroitant, il redeviendra pour quelques jours cette nouveauté qui fera vibrer le cœur des Parisiens.

*In September 1985, Christo and Jeanne-Claude were bringing to life a whimsical project which, beneath its vast cloth, was to stifle the criticisms and reservations that had prolonged its slow gestation. Executed in 1980, Pont Neuf wrapped, project for Paris bears witness to their extraordinary plan: to wrap the oldest bridge in Paris, whose name [the "New Bridge"] endows it with eternal youth. Of Christo's drawings, the sale of which was to finance the project, the one shown here is particularly spectacular. Measuring over two metres wide, it is in fact the most formal of his preparatory drawings, echoing the desire to achieve something monumental which had inspired the two artists. However, the present work, executed five years before the project actually took shape, already contains the seed of its identity: a golden cloth which was to cover the many arches of the bridge, from the Seine right up to the lamp posts. Its execution then required the production of forty thousand square metres of cloth and thick steel cables, the involvement of a thousand people and the agreement of Jack Lang, then Minister of Culture, among others. Pont Neuf wrapped, project for Paris (1980) is the most splendid remnant of this lofty but ephemeral project: the monument loaded with history became a work of art under Christo's masterly hand. The "new" bridge was then in concordance with the ambition of the artists: draped in its sparkling robe, for a few days it became a novelty which thrilled Parisian's hearts.*



Christo et Jeanne-Claude : *The Pont Neuf wrapped*, Paris, 1975-1985.



Traverse plus 28 mètres

THE PONT NEUF BRIDGE (Pont Neuf Paris) Ouvre des Louvres, Ouvre de la Mairie, Ile de la Cité, Source du Vent Subant, Place du Pont Neuf, Seine de l'Horloge, Ouvre des Conférences, Ouvre de Contre, Ouvre des Grands Armateurs; length 270m, width 28m, Charles 1903

14.10 m (46.25 m arch)	16.67 m (54.69 m)	17.57 m (57.79 m arch)	19.10 m (62.63 m arch)	16.13 m (52.92 m arch)	12.50 m, 17.70 m
5 m	width 13.00 m				width 12.10 m



base joint - under construction - on Paris attached with cornice/fin



# IMPRESSIONIST AND MODERN ART

## EUROPE & ASIA



Chie Banta  
*General Manager*  
Japan



Mariolina Bassetti  
*Chairman*  
Italy



Lea Bloch  
*Junior Specialist*  
Paris



Tan Bo  
*Director*  
Beijing



Tudor Davies  
*Head of Department*  
Paris



Roni Gilat-Baharaff  
*Managing Director*  
Tel Aviv



Anika Guntrum  
*International Director*  
Paris



Elaine Holt  
*Senior Director*  
Hong Kong



Valérie Hess  
*Specialist*  
Paris



Jetske Homan van der Heide  
*Chairman*  
Amsterdam



Hans Peter Keller  
*Head of Department*  
Zurich



Renato Pennisi  
*Specialist*  
Rome



Andreas Rumbler  
*Chairman*  
Switzerland



Carmen Schjaer  
*Managing Director*  
Madrid



Nadja Scribante  
*Head of Department*  
Geneva



Thibault Stockmann  
*Head of Sale*  
Paris



Adele Zahn  
*Business Development  
Manager*  
Zurich

## LONDON



Giovanna Bertazzoni  
Co-Chairman



Christopher Burge  
Honorary Chairman



Olivier Camu  
Deputy Chairman



Jason Carey  
Specialist



Micol Flocchini  
Junior Specialist



Keith Gill  
Specialist



Ishbel Gray  
Junior Specialist



Imogen Kerr  
Specialist



Antoine Lebouteiller  
Specialist



John Lumley  
Honorary Chairman



Ottavia Marchitelli  
Head of Works on Paper Sale



Michelle McMullan  
Head of Day Sale



Alice Murray  
Head of Online Sales



Liberté Nuti  
International Director



Anna Povejsilova  
Associate Specialist



Jussi Pylkkänen  
Global President



Veronica Scarpati  
Junior Specialist



Jay Vincze  
International Director  
Head of Department



Annie Wallington  
Associate Specialist



Andre Zlattinger  
International Director

## AMERICAS



Allegra Bettini  
Head of Online Sales



Max Carter  
Head of Department



Cynane Chutkow  
Deputy Chairman



Sarah El-Tamer  
Associate Specialist



Jessica Fertig  
Head of Evening Sale



Vanessa Fusco  
Head of Works on Paper and  
Day Sale



Conor Jordan  
Deputy Chairman



Sharon Kim  
International Director



David Kleiweg de Zwaan  
Specialist



Adrien Meyer  
Co-Chairman



Morgan Schoonhoven  
Specialist, West Coast



Jennie Sirignano  
Junior Specialist



Stéphane Timonier  
Cataloguer



# POST-WAR & CONTEMPORARY ART SENIOR INTERNATIONAL TEAM



Francis Outred  
*Chairman and  
Head of Post-War &  
Contemporary Art,  
EMERI*  
+44 20 7389 2270



Loic Gouzer  
*Co-Chairman of Post-  
War & Contemporary  
Art, New York*  
+1 212 636 2248



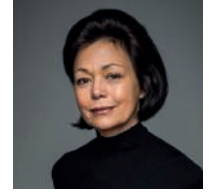
Alexander Rotter  
*Co-Chairman of Post-  
War & Contemporary  
Art, New York*  
+1 212 636 2101



Mariolina Bassetti  
*Chairman Italy and  
Head of Southern  
Europe*  
+39 06 686 3330



Jussi Pylkkänen  
*Global President*  
+44 20 7389 2836



Laura Paulson  
*Vice Chairman of  
Christie's Americas  
Advisory Board*  
+1 212 636 2134



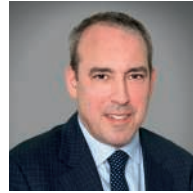
Barrett White  
*Executive Deputy  
Chairman, Head  
of Post-War &  
Contemporary Art,  
Americas*  
+1 212 636 2151



Xin Li  
*Deputy Chairman, Asia*  
+1 212 636 2538



Eric Chang  
*Deputy Chairman, Asia,  
Director of Asian  
20th Century &  
Contemporary Art*  
+852 2978 9983



Andy Massad  
*Deputy Chairman,  
New York*  
+1 212 636 2104



Koji Inoue  
*Global Head of Private  
Sales, International  
Director*  
+1 212 636 2159

## AMERICAS



Charlie Adamski  
*Specialist*  
+1 415 982 0982



Martha Baer  
*International Director*  
+1 917 912 5426



Alexander Berggruen  
*Specialist*  
+1 212 636 2373



Vivian Brodie  
*Associate Specialist*  
+1 212 636 2510



Ana Maria Celis  
*Specialist*  
+1 212 641 5774



Noah Davis  
*Junior Specialist*  
+1 212 468 7173



Sara Friedlander  
*Specialist*  
+1 212 641 7554



Alexis Klein  
*Specialist*  
+1 212 641 3741



Joanna Szymkowiak  
*Specialist*  
+1 212 974 4440



Rachael White  
*Junior Specialist*  
+1 212 974 4556



Kathryn Widing  
*Junior Specialist*  
+1 212 636 2109

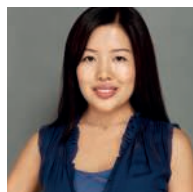
## ASIA



Elaine Holt  
*Senior Vice President,  
Senior Director,  
Impressionist and Modern*  
+852 2978 6787



Han-I Wang  
*Specialist*  
+852 2978 6821

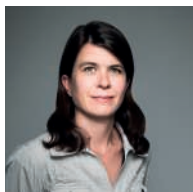


Stella Wang  
*Associate Specialist*  
+1 212 484 4841

# EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA



Cristian Albu  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7752 3006



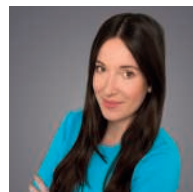
Laetitia Bauduin  
Head of Department,  
Paris  
+33 1 40 76 85 95



Guillermo Cid  
Specialist, Madrid  
+34 91 532 66 27



Alessandro Diotallevi  
Specialist, London  
+44 20 7389 2954



Paola Saracino Fendi  
Specialist, London  
+44 207 389 2796



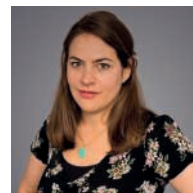
Edmond Francey  
Head of Department,  
London  
+44 207 389 2630



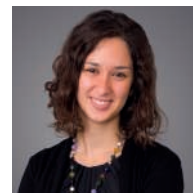
Laura Garbarino  
Senior Specialist,  
Milan  
+39 02 3032 8333



Peter van der Graaf  
Senior Specialist,  
Benelux and Nordic  
Countries  
+32 2 289 13 39



Leonie Grainger  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2946



Barbara Guidotti  
Specialist, Milan  
+39 02 3032 8333



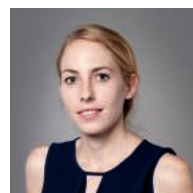
Pauline Haon  
Specialist, Brussels  
+32 2 289 1331



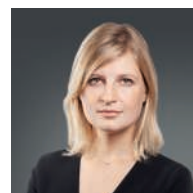
Elvira Jansen  
Associate Specialist,  
Amsterdam  
+31 20 575 5286



Hala Khayat  
Specialist, Dubai  
+971 437 59 006



Zoë Klemme  
Specialist, London  
+44 207 389 2249



Ekaterina Klimochkina  
Junior Specialist, Paris  
+33 140 768 434



Nina Kretzschmar  
Specialist, Dusseldorf  
+49 17 076 958 90



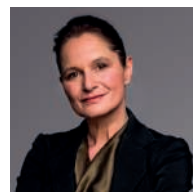
Rene Lahn  
Senior Specialist, Zurich  
+41 44 268 10 21



Anne Lamuniere  
Specialist, Geneva  
+41 22 319 17 10



Leonie Moschner  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2012



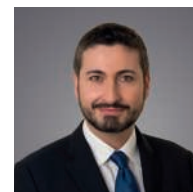
Jutta Nixdorf  
Managing Director  
Zurich,  
+41 44 268 10 10



Paul Nyzam  
Specialist, Paris  
+33 140 76 84 15



Beatriz Ordovas  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2920



Renato Pennisi  
Senior Specialist,  
Rome+39 06 686 3332



Stephanie Rao  
Cataloguer, London  
+44 20 7389 2523



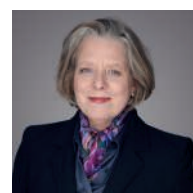
Alice de Roquemaurel  
Senior Specialist,  
London  
+44 20 7389 2049



Andreas Rumberg  
Chairman,  
Switzerland  
+41 44 268 10 17



Etienne Sallon  
Specialist, Paris  
+33 140 76 86 03



Herrad Schorn  
Senior Specialist,  
Dusseldorf  
+49 211 491 59311



Tobias Sirtl  
Specialist, Munich  
+49 151 201 206 16



Anna Touzin  
Junior Specialist,  
London  
+44 207 752 3064



Bente Tupker  
Specialist, Amsterdam  
+31 20 575 52 42



Arno Verkade  
Managing Director,  
Germany  
+49 211 491 59313



Alexandra Werner  
Specialist, London  
+44 207 389 2713



Maria Garcia Yelo  
Business  
Development, Madrid



Elena Zacarrelli  
Specialist, Milan  
+39 02 303 28332



# CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

## CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole  $\Delta$ ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

## A. AVANT LA VENTE

### 1. Description des lots

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- (b) Notre description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

### 2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

### 3. État des lots

- (a) **L'état des lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation et l'usage. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni prise en charge de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à l'**état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ils ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

### 4. Exposition des lots avant la vente

- (a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

### 5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance des lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe applicable.

### 6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

### 7. Bijoux

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres gemmes et/ou nécessiter une attention particulière au fil du temps.
- (b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.
- (c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre gemme mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre gemme. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre gemme particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.
- (d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres gemmes peuvent avoir été traitées ou améliorées.

### 8. Montres et horloges

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

## B. INSCRIPTION A LA VENTE

### 1. Nouveaux enchérisseurs

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :
- (i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;
- (ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;
- (iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;
- (iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration ainsi qu'une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire ;

(vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

### 4. Enchère pour le compte d'un tiers

Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom. Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

### 5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur [www.christies.com](http://www.christies.com) ou en personne. Si vous avez besoin de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

#### (a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

#### (b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur [www.christies.com](http://www.christies.com).

### (c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur [www.christies.com](http://www.christies.com). Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de **l'estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

## C. PENDANT LA VENTE

### 1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

### 2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à **l'estimation** basse du **lot**.

### 3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- refuser une enchère ;
- lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- retirer un **lot** ;
- diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposez et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

### 4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

### 5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de **l'estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** inventu.

### 6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de **l'estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

### 7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

### 8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'utiliser de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est

prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

### 9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

## D. COMMISSION ACHETEUR, ET TAXES

### 1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élevaient à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente. Vous trouverez des informations détaillées sur la manière dont la TVA et les récupérations de TVA sont traitées dans la section intitulée « Symboles et explications de la TVA ». Les frais de TVA et les remboursements dépendent des circonstances particulières de l'acheteur, de sorte que cette section, qui n'est pas exhaustive, ne devrait être utilisée qu'à titre de guide général.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et du Royaume-Uni s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: [VAT\\_London@christies.com](mailto:VAT_London@christies.com), fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

### TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

### 2. TVA

L'adjudicataire est redevable de toute taxe applicable, y compris toute TVA, taxe sur les ventes ou d'utilisation compensatoire ou taxe équivalente applicable sur le **prix marteau** et les **frais de vente**. Il incombe à l'acheteur de vérifier et de payer toutes les taxes dues.

En règle générale, Christie's mettra les **lots** à la vente sous le régime de la marge. Légalement, ce régime implique que la TVA n'apparaît pas sur la facture et n'est pas récupérable.

Sur demande des entreprises assujetties à la TVA formulée immédiatement après la vente, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujetti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces **lots** ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

### REMBOURSEMENT DE LA TVA EN CAS D'EXPORTATION EN DEHORS DE L'UNION EUROPEENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de 3 mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU en statut « ECS Sortie ») sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir

dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement €50 de frais de gestion. Nous vous précisons que Christie's ne délivre pas de bordereaux de détaxe.

### REMBOURSEMENT DE LA TVA AUX PROFESSIONNELS DE L'UNION EUROPEENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre Etat membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leur numéro d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des **lots** vers cet autre Etat dans le respect des règles administratives et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira €50 de frais de gestion sur chaque remboursement.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

### 3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

## E. GARANTIES

### 1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :

- est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessus) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres **dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

### 2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre « **garantie** d'authenticité »). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, nous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est défini dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- la **garantie** est valable pendant les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
- La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **Intitulé** ou à toute partie d'**Intitulé** qui est formulé « **Avec réserve** ». « **Avec réserve** » signifie défini à l'aide d'une clarification dans une **description du catalogue du lot** ou par l'emploi dans un **Intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue « **Avis importants** et explication des pratiques de catalogue ». Par exemple, l'emploi du terme « **ATTRIBUÉ À...** » dans un **Intitulé** signifie que le **lot** est selon l'opinion de Christie's probablement une œuvre de l'artiste mentionné mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **Intitulés Avec réserve** et la description complète du catalogue des **lots** avant d'enchérir.
- La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.



## CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

- (e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si l'acheteur initial a possédé le **lot**, et en a été propriétaire de manière continue de la date de la vente aux enchères jusqu'à la date de la réclamation. Elle ne peut être transférée à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la **garantie d'authenticité**, vous devez :
- (1) nous fournir des détails écrits, y compris toutes les preuves pertinentes, de toute réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères ;
  - (2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
  - (3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
  - (g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.

### F. PAIEMENT

#### 1. Comment payer

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
- i. le prix d'adjudication ; et
  - ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
  - iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
  - iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou rémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

#### (i) Par virement bancaire :

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France – 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

#### (ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions et dans la limite de 40 000 €. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de nos services Caisses, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (d) ci-dessous.

#### (iii) En espèces :

Nous avons pour politique de ne pas accepter les paiements uniques ou multiples en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur s'il est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers.

#### (iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

#### (v) Par chèque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euro.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département Caisse, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

#### 2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

#### 3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14<sup>e</sup> jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

#### 4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, *Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :*

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclays majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

- (ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;

- (iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

- (iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

- (v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

- (vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

- (vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

- (viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

- (ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjudgés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

- (x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

#### 5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

### G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

#### 1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 7 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente, nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie's**.
- (c) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

#### 2. Stockage

- (a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 7 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
  - (i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ; ou
  - (ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
- (b) les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

### H. TRANSPORT ET ACHÈMEMENT DES LOTS

#### 1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le département transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

#### 2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous l'importez.

- (a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne

pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport d'œuvres d'art de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur [www.christies.com/shipping](http://www.christies.com/shipping) ou nous contacter à l'adresse [shippingparis@christies.com](mailto:shippingparis@christies.com).

- (b) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées  
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit, entre autres choses, de matériaux à base d'ivoire, d'écaillés de tortues, de peaux de crocodiles, de cornes de rhinocéros, d'ailerons de requins, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'encherir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.
- (c) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis

Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou pas de l'ivoire d'éléphant africain et vous achèterez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

- (d) **Lots** d'origine iranienne  
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnelle d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguières, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays, comme le Canada, ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.
- (e) Or  
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».
- (f) Bijoux anciens  
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.
- (g) Montres  
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont

pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

## I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

- (a) Les déclarations faites ou les informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engageant pas envers vous.

- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; ou  
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sauf tel que requis par le droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.
- (c) En particulier, veuillez noter que nos services d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.
- (d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.
- (e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

## J. AUTRES STIPULATIONS

### 1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans le présent accord, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

### 2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

### 3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

### 4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

### 5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

### 6. Traduction

Si nous vous donnons une traduction de ces Conditions de vente, nous utiliserons la version française en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

### 7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité, et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

### 8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par ces Conditions de vente n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice unique ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

### 9. Loi et compétence juridictionnelle

**L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt - 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.**

### 10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de prémption.

### 11. Trésors nationaux

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de



paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier d'un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

• Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge	150.000 €
• Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge	30.000 €
• Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Livres de plus de 100 ans d'âge	50.000 €
• Véhicules de plus de 75 ans d'âge	50.000 €
• Dessins ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge	15.000 €
• Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur)	1.500 €
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles	(1)
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles	1.500 €
• Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)	(1)
• Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur)	300 €

12. Informations contenues sur [www.christies.com](http://www.christies.com)

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur [www.christies.com](http://www.christies.com). Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous sommes désolés mais nous ne pouvons accéder aux demandes de suppression de ces détails de [www.christies.com](http://www.christies.com).

## K. GLOSSAIRE

**authentique** : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de gemmes, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant fait de ce matériau.

**garantie d'authenticité** : la **garantie** que nous donnons dans le présent accord selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2 du présent accord.

**frais de vente** : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**. **description du catalogue** : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

**Groupe Christie's** : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

**état** : l'état physique d'un **lot**.

**date d'échéance** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**estimation** : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **Estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

**prix marteau** : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

**Intitulé** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

**lot** : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

**autres dommages** : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

**prix d'achat** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**provenance** : l'historique de propriété d'un **lot**.

**Avec réserve** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **Intitulés Avec réserve** désigne la section dénommée **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogue ».

**prix de réserve** : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

**avis en salle de vente** : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur [www.christies.com](http://www.christies.com), qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

**caractères MAJUSCULES** : désigne un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

**garantie** : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

**rapport de condition** : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

# AVIS IMPORTANTS

## et explication des pratiques de catalogage

### SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

■ Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouver les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 128.

○ Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot**. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

○○ Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.

△ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

◇ Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide de quelqu'un d'autre. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

• **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels seront remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union européenne dans les délais légaux (voir la section «TVA» des Conditions de vente).

++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union européenne dans les délais légaux (voir la section «TVA» des Conditions de vente).

**Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.**

### RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

### OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIEAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole - dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, la corne de rhinocéros, les ossements de baleine et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots

entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole - dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

#### À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Les acheteurs potentiels se voient rappeler que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements ont été généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels aux États-Unis à la fiche d'informations préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

#### AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's communique à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenu pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenu garant de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des conditions de vente imprimées à la fin du catalogue.

Néanmoins, ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

#### CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue. Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

#### POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des conditions de vente de restriction de garantie.

#### NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron. Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

#### LES JOAILLIERS SONT SOUS LA DESCRIPTION

2. Signé Boucheron. Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
3. Avec le nom du créateur pour Boucheron. Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
4. Par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
5. Monté par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
6. Monté uniquement par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

#### PERIODES

1. ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
2. ART NOUVEAU - 1895-1910
3. BELLE EPOQUE - 1895-1914
4. ART DECO - 1915-1935
5. RÉTRO - ANNÉES 1940

#### CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

#### MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

#### INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole  $\Delta$  à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou faire une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole  $\circ$  à côté du numéro de **lot**.

Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole  $\vee$ . Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

#### INTITULÉS AVEC RÉSERVE

\*« **attribué à...** » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

\*« **studio de.../atelier de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

\*« **entourage de...** » à notre avis, œuvre de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

\*« **disciple de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

\*« **à la manière de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

\*« **d'après...** » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

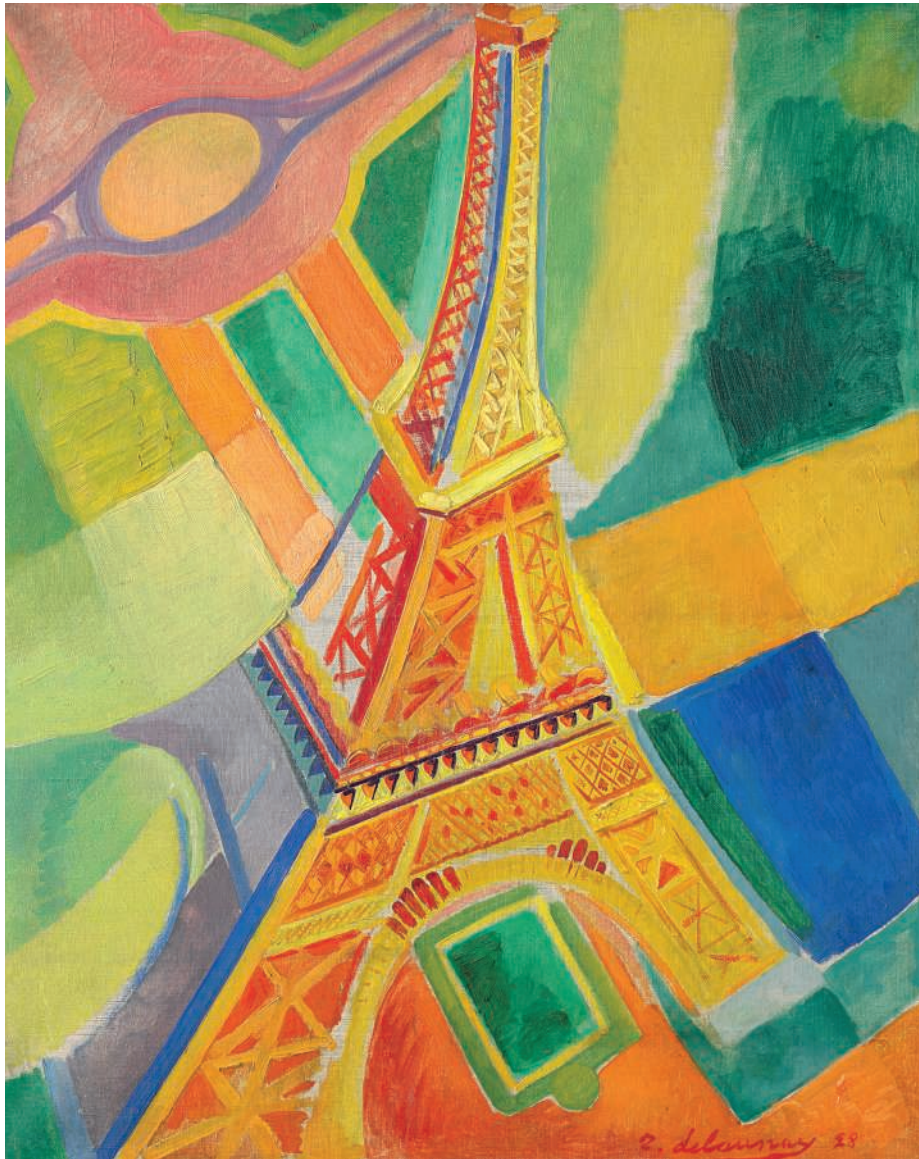
\*« **signé... »/« daté... »/« inscrit...** » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

\*« **avec signature...** »/« **avec date...** »/« **avec inscription...** » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

\* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogue sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.





© n/a

Property from the Stanford Z. Rothschild, Jr. Collection

ROBERT DELAUNAY (1885-1941)

*La Tour Eiffel*

signed and dated 'R. delaunay 28' (lower right)

oil on canvas

31 7/8 x 25 5/8 in. (81.2 x 65.1 cm.)

Painted in 1928

\$2,500,000-3,500,000

## IMPRESSIONIST AND MODERN ART

EVENING SALE

*New York, 13 November 2017*

### VIEWING

November 2017  
20 Rockefeller Plaza  
New York

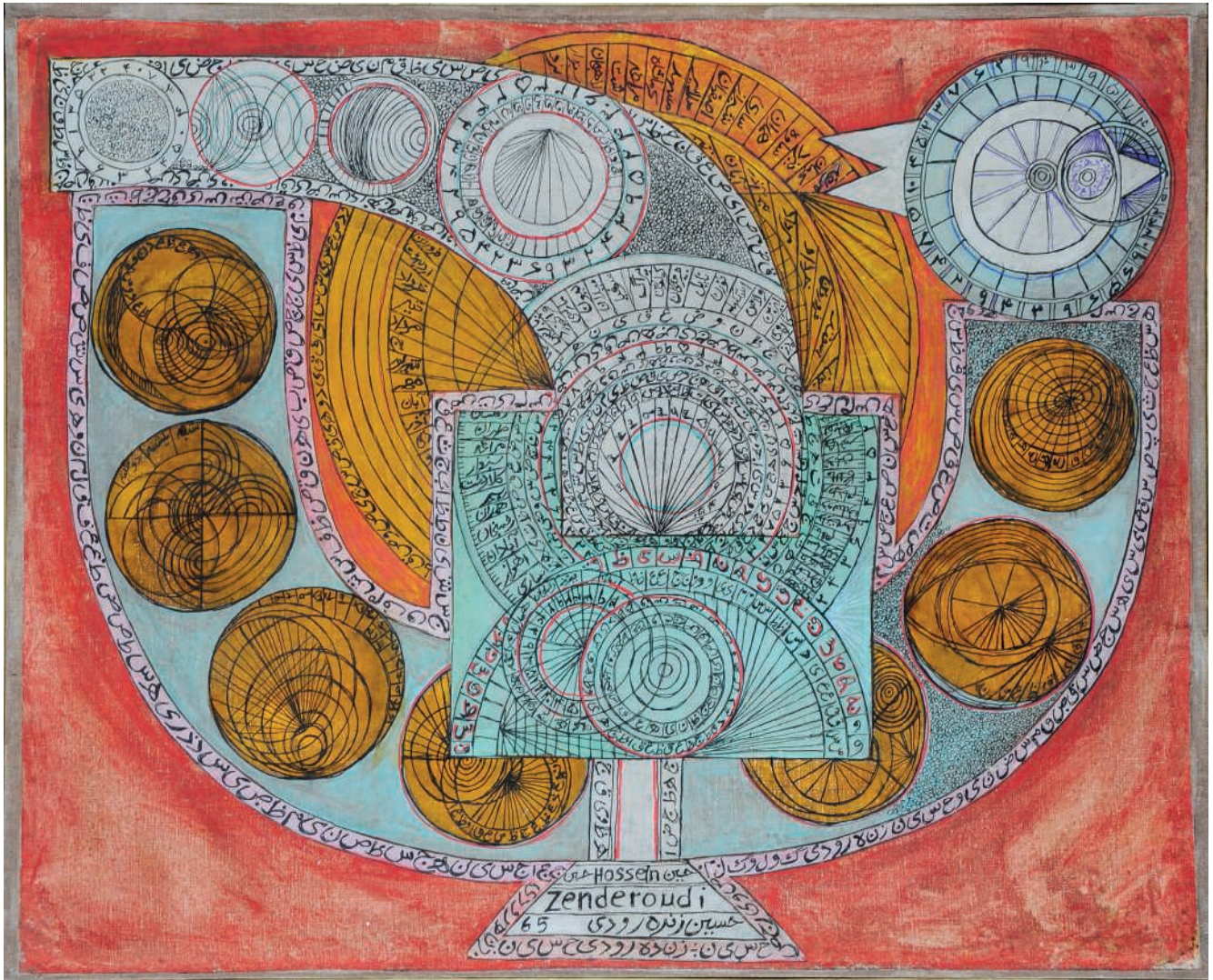
### CONTACTS

Jessica Fertig  
jfertig@christies.com  
1-212-636-2050

Max Carter  
Mcarter@christies.com

CHRISTIE'S





© ADAGP, Paris, 2017

The Property of an Eminent Private Collector, France  
CHARLES-HOSSEIN ZENDEROU DI (B. 1937)

*Sari Fe Azar*

Natural pigments, pen and India ink and acrylic on canvas laid down on panel  
28¾ x 35¾ in. (73 x 90cm.)  
£150,000-200,000

**MIDDLE EASTERN MODERN  
& CONTEMPORARY ART**

*London, 25 October 2017*

**VIEWING**

21-25 October 2017  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

**CONTACT**

Hala Khayat  
hkhayat@christies.com  
+971 (50) 553 7661

Other fees apply in addition to the hammer price. See Section D  
of our Conditions of Sale at the back of the Auction Catalogue

**CHRISTIE'S**







JOAN MIRÓ (1893-1983)

*Un homme*

huile et encre de Chine sur panneau. 32.1 x 19 cm.

Peint le 4 octobre 1935.

€500,000-700,000

**REGARDS CROISÉS COLLECTION JEAN-FRANÇOIS & MARIE-ALINE PRAT**

*Paris, 20 et 21 Octobre 2017*

**EXPOSITION**

14-20 Octobre

9 avenue Matignon

Paris 8e

**CONTACT**

Paul Nyzam

[pnyzam@christies.com](mailto:pnyzam@christies.com)

+ 33 1 40 76 84 15

**CHRISTIE'S**





JAMES ENSOR (1860-1949)  
*Nature morte au magot- Chinoiseries, étoffes*  
Huile sur toile  
33.1 x 56 cm  
Peint vers 1891  
700,000-1,000,000€

## ART MODERNE

*Paris, 20 octobre 2017*

### EXPOSITION

14-20 octobre 2017  
9, avenue Matignon  
Paris 8<sup>e</sup>

### CONTACT

Thibault Stockmann  
tstockmann@christies.com  
+33 (0) 1 40 76 72 15

CHRISTIE'S



Property from a Private French Collection

REMBRANDT BUGATTI (1884-1916)

*Le grand éléphant du Muséum "Rachel"*

signed, dated, inscribed and stamped with foundry mark 'R Bugatti 1903 (3) Paris A.A. HÉBRARD CIRE PERDUE' (on the top of the base)

bronze with dark brown patina

Height: 24 in. (61 cm.)

Length: 18 ½ in. (47 cm.)

Conceived circa 1903-1904

\$500,000-700,000

**IMPRESSIONIST AND MODERN ART  
DAY SALE**

*New York, 14 November 2017*

**VIEWING**

November 2017

20 Rockefeller Plaza

New York, NY 10020

**CONTACT**

Vanessa Fusco

+1 212 636 2050

**CHRISTIE'S**





# Immerse yourself in the art world, *wherever you are.*

This October, Christie's Education will launch online learning programmes in English, Mandarin and Arabic.  
Learn the way you want to.

**Find out more**

[christies.com/christies-education-online](https://christies.com/christies-education-online)

**CHRISTIE'S**  
EDUCATION

DEGREE PROGRAMMES • CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

# CHARITY AUCTION

IN SUPPORT OF THE PINAKOTHEK DER MODERNE  
MUNICH ON 18 NOV 2017

## Enquiries:

+49 89.189 30 95-0 and  
[www.pin-freunde.de](http://www.pin-freunde.de)

**WORKS BY:** Karl-Heinz Adler, Vincenzo Agnetti, Alice Aycock, Monica Baer, Phyllida Barlow, Georg Baselitz, Kerstin Brätsch, Jiří Georg Dokoupil, Tracey Emin, Fischli/Weiss, Yang Fudong, Katharina Grosse, Jeppe Hein, Isaac Julien, Michael Krebber, A.R. Penck, Gerwald Rockenschaub, Josh Smith, Franz Erhard Walther, Andy Warhol and many more

Preview of the works as off 4 Nov 2017  
in the Pinakothek der Moderne Munich  
Information on online bidding under:  
[www.pin-freunde.de](http://www.pin-freunde.de)



## Jeppe Hein

Blue Mirror Balloon (medium), 2017  
Glass fiber reinforced plastic, chrome lacquer  
(medium blue), magnet, string (silver-grey)  
40 x 26 x 26 cm, 1/3 + 2 AP, certificate  
Courtesy Jeppe Hein & KÖNIG GALERIE



# SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

## AUTRICHE

Vienne  
+43 (0)1 533 8812  
Angela Baillou

## BELGIQUE

Bruxelles  
+32 (0)2 512 88 30  
Roland de Lathuy

## FINLANDE ET ETATS BALTES

Helsinki  
+358 (0)9 608 212  
Barbro Schauman (Consultant)

## FRANCE

Délégués régionaux

Centre, Auvergne, Limousin  
et Bourgogne.

Marine Desproges-Gotteron  
+33 (0)6 10 34 44 35

Bretagne, Pays de la Loire & Normandie

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

Grand Est  
Jean-Louis Janin Daviet  
+33 (0)6 07 16 34 25

Hauts de France  
Jean-Louis Brémilts  
+33 (0)6 09 63 21 02

Paris  
+33 (0)1 40 76 85 85

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

Provence - Alpes Côte d'Azur  
Fabienne Albertini-Cohen  
+33 (0)6 71 99 97 67

Rhône-Alpes  
Françoise Papapietro Germain  
+33 (0)6 30 73 67 17

## ALLEMAGNE

Düsseldorf  
+49 (0)21 14 91 53 20  
Maïke Borgwardt-Coewen

Francfort  
+49 (0)61 74 20 94 85  
Anja Schaller

Hambourg  
+49 (0)40 27 94 073  
Christiane Gräfin zu Rantzau

Munich  
+49 (0)89 24 20 96 80  
Marie Christine Gräfin Huyn

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

## ISRAËL

Tel Aviv  
+972 (0)3 695 0695  
Roni Gilat-Baharaff

## ITALIE

- Milan  
+39 02 303 2845  
Cristiano de Lorenzo  
Rome  
+39 06 686 3333

## MONACO

+377 97 97 11 00  
Nancy Dotta

## PAYS-BAS

- Amsterdam  
+31 (0)20 57 55 255

## REPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE

Beijing  
+86 (0)10 8572 7900

- Hong Kong  
+852 2760 1766

- Shanghai  
+86 (0)21 6355 1766  
Jinqing Cai

## RUSSIE

Moscou  
+7 495 937 6364  
Ekaterina Dolinina

## ESPAGNE

Madrid  
+34 (0)91 532 6626  
Carmen Schjaer  
Dalia Padilla

## SUISSE

- Genève  
+41 (0)22 319 1766  
Eveline de Proyart
- Zurich  
+41 (0)44 268 1031  
Jutta Nixdorf

## EMIRATS ARABES UNIS

- Dubaï  
+971 (0)4 425 5647  
Michael Jeha

## GRANDE-BRETAGNE

- Londres  
+44 (0)20 7839 9060  
Nord  
+44 (0)7752 3004  
Thomas Scott  
Sud  
+44 (0)1730 814 300  
Mark Wrey  
Est  
+44 (0)20 7752 3310  
Simon Reynolds  
Nord Ouest et Pays de Galle  
+44 (0)20 7752 3376  
Mark Newstead  
Jane Blood

## Ecosse

+44 (0)131 225 4756  
Bernard Williams  
Robert Lagneau  
David Bowes-Lyon (Consultant)

## Ile de Man

+44 1624 814502  
The Marchioness Conyngham (Consultant)

Iles de la Manche  
+44 (0)1534 485 988  
Melissa Bonn

## IRLANDE

+353 (0)59 86 24996  
Christine Ryall

## ÉTATS-UNIS

- New York  
+1 212 636 2000

## AUTRES SERVICES

Christie's Education  
Londres  
Tél: +44 (0)20 7665 4350  
Fax: +44 (0)20 7665 4351  
education@christies.com

New York  
Tél: +1 212 355 1501  
Fax: +1 212 355 7370  
christieseducation@christies.edu

Christie's International Real Estates (immobilier)  
Tél: +44 (0)20 7389 2592  
FAX: +44 (0)20 7389 2168  
awhitaker@christies.com

Christie's Images  
Tél: +44 (0)20 7582 1282  
Fax: +44 (0)20 7582 5632  
imageslondon@christies.com

- Indique une salle de vente

## PARIS AVANT-GARDE

JEUDI 19 OCTOBRE 2017,  
À 19H

9, avenue Matignon, 75008 Paris  
CODE VENTE : 15052 - ALBERTO

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE  
SUR CHRISTIES.COM

### INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incrément) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13,1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnable possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

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

## FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

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

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

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : [www.christies.com](http://www.christies.com)

15052

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

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

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

Signature

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

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot  
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO  
(hors frais de vente)

Numéro de lot  
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO  
(hors frais de vente)

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veuillez indiquer votre numéro :





# Entreposage et Enlèvement des Lots

## Storage and Collection

### TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

### TABLEAUX GRAND FORMAT, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Tous les lots vendus seront transférés chez Transports Monin :

Jeudi 19 octobre 2017

Transports Monin se tient à votre disposition le lendemain suivant le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

215, rue d'Aubervilliers,  
niveau 3, Pylône n° 33  
75018 Paris

Téléphone magasinage: +33 (0)6 27 63 22 36  
Téléphone standard: +33 (0)1 80 60 36 00  
Fax magasinage: +33 (0)1 80 60 36 11

### TARIFS

Le stockage des lots vendus est couvert par Christie's pendant 14 jours ouvrés. Tout frais de stockage s'applique à partir du 15ème jour après la vente. A partir du 15ème jour, la garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Transports Monin au taux de 0,6% de la valeur du lot et les frais de stockage s'appliquent selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

Transports Monin offre également aux acheteurs la possibilité de faire établir un devis pour l'emballage, le montage, l'installation, l'établissement des documents administratifs et douaniers ainsi que pour le transport des lots en France ou à l'étranger. Ce devis peut être établi sur simple demande.

### PAIEMENT

- A l'avance, contacter Transports Monin au +33 (0)1 80 60 36 00 pour connaître le montant dû. Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)
- Au moment de l'enlèvement: chèque, espèces, carte de crédit, travellers chèques.

Les objets vous seront remis sur simple présentation du bon d'enlèvement. Ce document vous sera délivré par le caissier de Christie's, 9 avenue Matignon 75008 Paris.

### SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

### LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

All the sold lots will be transferred to Transports Monin :

Thursday 19 October 2017

215, rue d'Aubervilliers,  
niveau 3, Pylône n° 33  
75018 Paris

Telephone Warehouse: +33 (0)6 27 63 22 36  
Telephone standard: +33 (0)1 80 60 36 00  
Fax Warehouse: +33 (0)1 80 60 36 11

### STORAGE CHARGES

Christie's provides storage during 14 business days. From the 15th day, all lots will be under the guarantee of Transports Monin, at 0.6% of lot value (hammer price plus buyer's premium). Storage charges will be applicable as per the rates described in the chart below.

Transports Monin may assist buyers with quotation for handling, packing, and customs formalities as well as shipping in France or abroad. A quotation can be sent upon request.

You may contact Transports Monin the day following the removal, Monday to Friday, 9am to 12.30am & 1.30pm to 5pm.

### PAYMENT

- Please contact Transports Monin in advance regarding outstanding charges. Payment can be made by cheque, bank transfer, and credit card (Visa, Mastercard, American Express)
- When collecting: cheque, cash, credit card and travellers cheques. Lots shall be released on production of the Release Order, delivered by Christie's cashiers, 9 avenue Matignon 75008 Paris.



### TABLEAUX GRAND FORMAT, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	5€ + TVA

### TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	2€ + TVA

### LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	5€ + VAT

### SMALL PICTURES AND OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	2€ + VAT

# CHRISTIE'S

## CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman  
Patricia Barbizet, Deputy Chairwoman  
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer  
Jussi Pylkkänen, Global President  
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer  
François Curiel, Chairman, Europe & Asia  
Loïc Brivezac, Gilles Erulin, Gilles Pagniez  
Héloïse Temple-Boyer  
Sophie Carter, Company Secretary

## INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas  
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMERI  
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.  
Xin Li, Deputy Chairwoman, Christie's Int.

## CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

François Curiel, Chairman  
Prof. Dr. Dirk Boll, President  
Bertold Mueller, Managing Director,  
Continental Europe, Middle East, Russia & India

## SENIOR DIRECTORS, EMERI

Zoe Ainscough, Simon Andrews,  
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,  
Giovanna Bertazzoni, Edouard Boccon-Gibod,  
Peter Brown, Olivier Camu, Karen Carroll,  
Sophie Carter, Karen Cole, Robert Copley,  
Paul Cutts, Isabelle de La Bruyere,  
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart,  
Leila de Vos, Julia Delves Broughton,  
Harriet Drummond, Adele Falconer,  
David Findlay, Margaret Ford, Edmond Francey,  
Daniel Gallen, Roni Gilat-Baharaff,  
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,  
Rachel Hidderley, Nick Hough, Michael Jeha,  
Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,  
Nicholas Lambourn, William Lorimer,  
Catherine Manson, Jeremy Morrison,  
Nicholas Orchard, Francis Outred, Henry Pettifer,  
Steve Phipps, Will Porter, Paul Raison,  
Christiane zu Rantzau, Tara Rastrick, Amjad Rauf,  
François de Ricqlès, William Robinson,  
Orlando Rock, Matthew Rubinger,  
Andreas Rumbler, Francis Russell,  
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,  
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,  
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, Andrew Ward,  
David Warren, Andrew Waters, Nicholas White,  
Harry Williams-Bulkeley, Mark Wrey,  
André Zlattinger

## CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,  
Arpad Busson, Kemal Has Cingillioglu,  
Genevra Elkann, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,  
Laurence Graff, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,  
Marquesa de Bellavista Mrs Alicia Koplowitz,  
Robert Manoukian, Rosita, Duchess of Marlborough,  
Countess Daniela Memmo d'Amelio,  
Usha Mittal, Çiğdem Simavi

## CHRISTIE'S FRANCE

### CHAIRMAN'S OFFICE, FRANCE

François de Ricqlès, Président,  
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général  
Géraldine Lenain  
Pierre Martin-Vivier

### DIRECTORS, FRANCE

Stijn Alsteens, Laëtitia Bauquin,  
Marine de Cenival, Bruno Claessens,  
Tudor Davies, Isabelle d'Amécourt,  
Sonja Ganne, Lionel Gosset, Anika Guntrum,  
Hervé de La Verrie, Olivier Lefeuve,  
Pauline De Smedt, Simon de Monicault,  
Élodie Morel, Marie-Laurence Tixier

## COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,  
Camille de Foresta,  
Victoire Gineste,  
Lionel Gosset,  
Adrien Meyer,  
François de Ricqlès,  
Marie-Laurence Tixier

## CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

Jean Gueguinou, Président,  
José Alvarez, Patricia Barbizet,  
Jeanne-Marie de Broglie, Florence de Botton,  
Béatrice de Bourbon-Siciles,  
Isabelle de Courcel, Jacques Grange,  
Terry de Gunzburg, Hugues de Guitaut,  
Guillaume Houzé, Roland Lépici,  
Christiane de Nicolay-Mazery,  
Hélie de Noailles, Christian de Pange,  
Maryvonne Pinault, Sylvie Winckler











# INDEX

## A

Albers, J., 13  
Andréou, Constantin, 26  
Arp, J., 1

## B

Bellmer, H., 31, 32  
Brancusi, C., 3

## C

Cahun, C., 24  
Calder, A., 11  
Camargo, S., 12  
Cartier-Bresson, H., 9  
Christo, 34

## D

De Staël, N., 19  
Delaunay, R., 27  
Delaunay, S., 15  
Dubuffet, J., 5, 6, 7  
Duchamp, M., 25

## E

Éluard, P., Man Ray, 23  
Ernst, M., 10, 28

## G

Giacometti, A., 8

## L

Lam, W., 22  
Le Corbusier, 26

## M

Man Ray, 23, 30  
Miró, J., 33

## R

Ray, M et Eluard, P., 22  
Ray, M., 19  
Rioppelle, J.-P., 14

## S

Sage, K., 29  
Severini, G., 16  
Soulages, P., 18, 21

## U

Ubac, R., 2

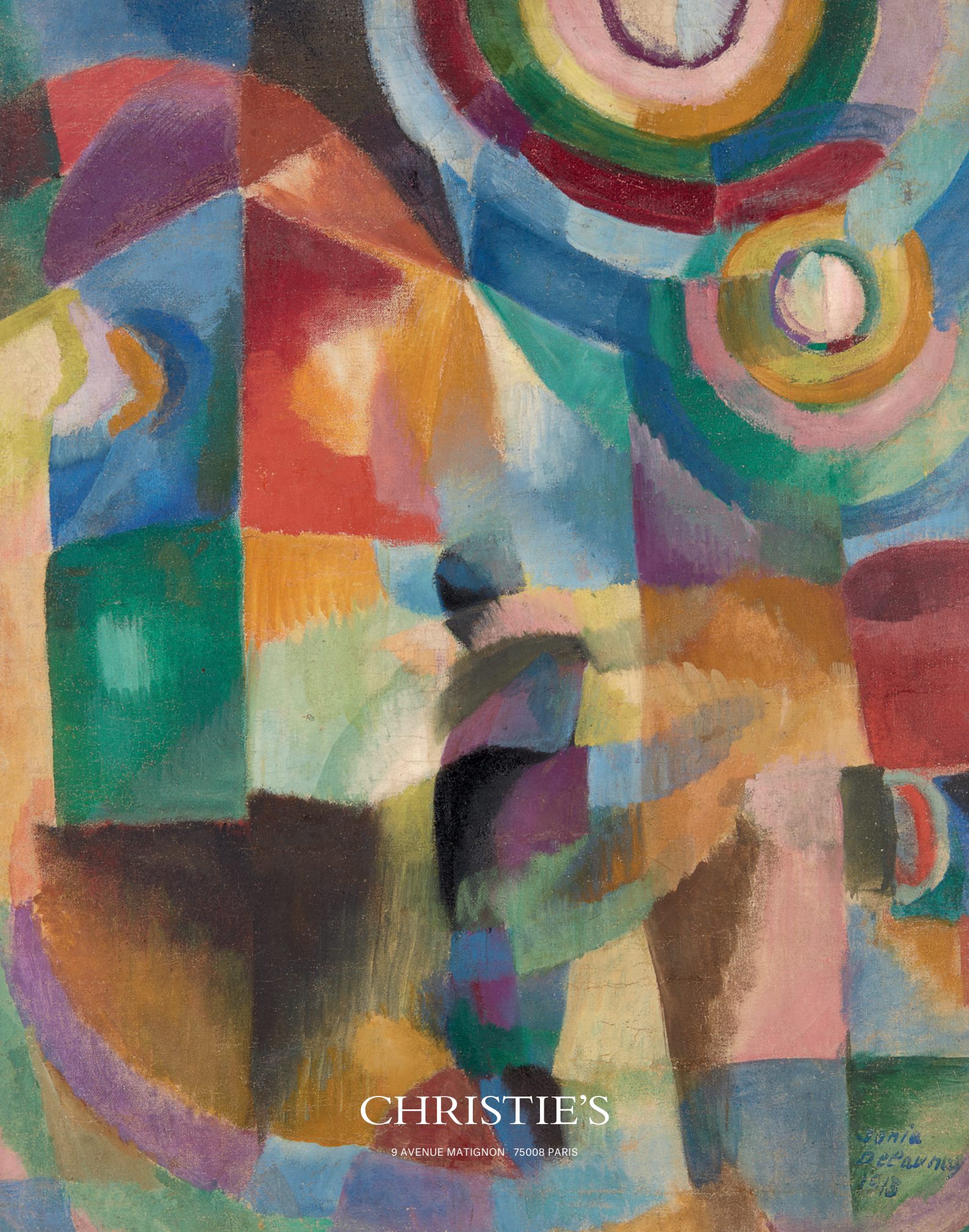
## Z

Zadkine, O., 4  
Zao, W.-K., 17, 20









CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON 75008 PARIS

SONIA  
DELAUNAY  
1918