

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

2305

3 JUIN 2013 – PARIS

ART CONTEMPORAIN – VENTE DU SOIR

ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

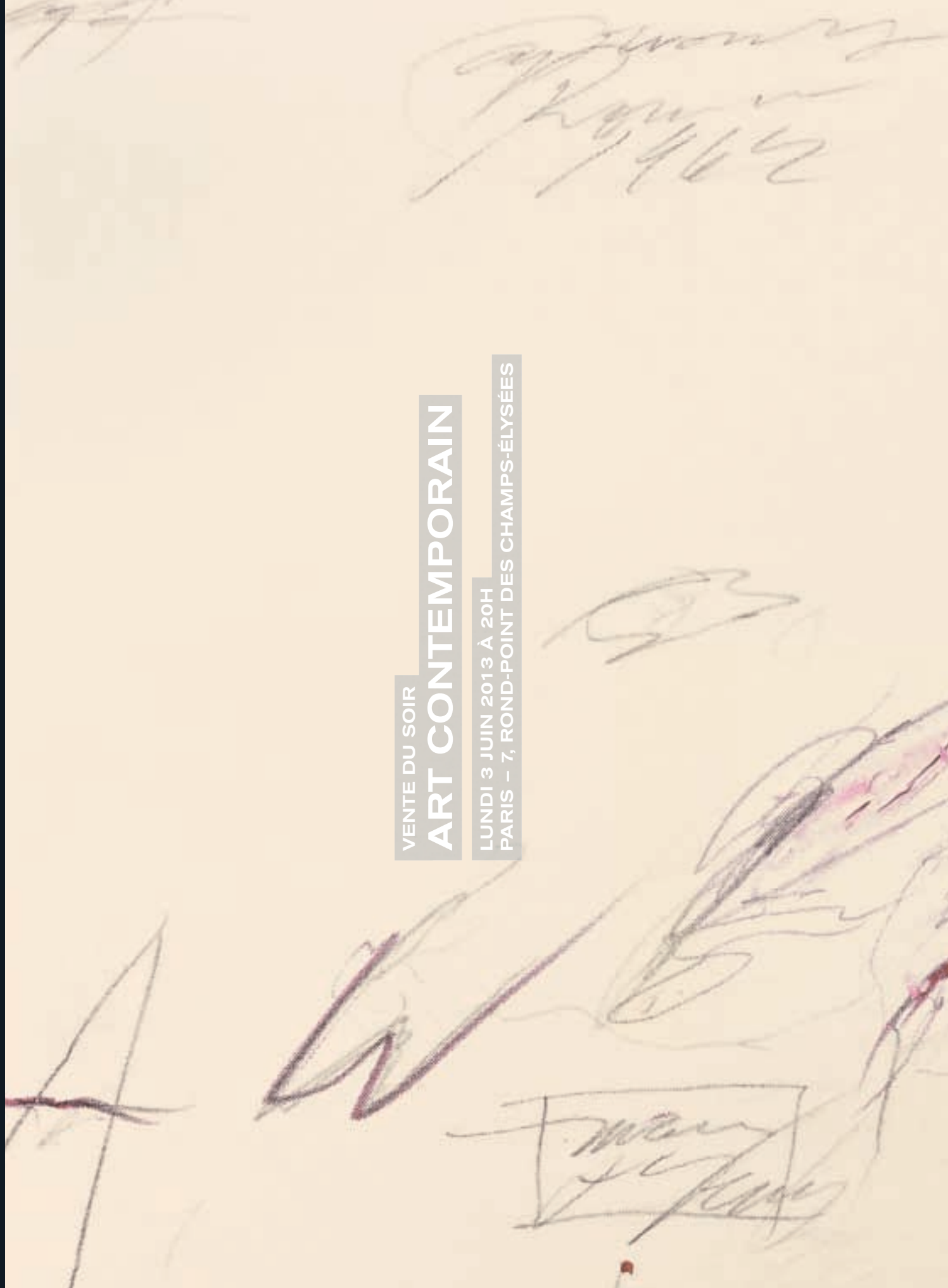
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

VENTE DU SOIR

ART CONTEMPORAIN

LUNDI 3 JUIN 2013 À 20H

PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



An abstract artwork featuring thick, hand-painted black outlines that form a series of interconnected, irregular shapes. Within these shapes and scattered around them are numerous red brushstrokes, some straight and others curved, creating a rhythmic pattern. The background is a light, textured surface, possibly paper or canvas, showing signs of wear and aging.

VENTE DU SOIR

ART CONTEMPORAIN

LUNDI 3 JUIN 2013 À 20H
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



**ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F.TAJAN**

**7, Rond-Point des Champs-Élysées
75008 Paris**

ASSOCIÉS

Francis Briest, Co-Président
Hervé Poulain
François Tajan, Co-Président

Fabien Naudan, Vice-Président

Directeur associé sénior
Martin Guesnet

Directeurs associés
Stéphane Aubert
Emmanuel Bérard
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure



Martin Guesnet



Hugues Sébilleau



Arnaud Oliveux

**VENTE DU SOIR
ART CONTEMPORAIN
VENTE N°2305**

Téléphone pendant l'exposition
+33 (0)1 42 99 20 04

Commissaires-Priseurs
Francis Briest
Arnaud Oliveux

Spécialistes
Martin Guesnet
Directeur associé sénior
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 31
mguesnet@artcurial.com

Directeur Art Abstrait
Hugues Sébilleau
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 35
hsebilleau@artcurial.com

Spécialiste sénior
Arnaud Oliveux
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 28
aoliveux@artcurial.com

Directeur Europe Centrale
Caroline Messensee
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 72
cmessensee@artcurial.com

Spécialiste Italie
Gioia Sardagna Ferrari
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 36
gsardagnaferrari@artcurial.com

Spécialiste Catalogueur
Florence Latieule
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 38
flatieule@artcurial.com

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

Laura Koufopandelis
lkoufopandelis@artcurial.com

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

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Vendredi 31 mai
de 11h à 19h

Samedi 1^{er} juin
de 11h à 18h

Dimanche 2 juin
de 14h à 18h

Lundi 3 juin
de 11h à 16h

**VENTE LE LUNDI 3 JUIN 2013
À 20H**

Catalogue visible sur internet
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs
Leonor de Ligonès
+ 33 (0)1 42 99 20 05
ldeligondes@artcurial.com

Comptabilité vendeurs
Vanessa Favre
+ 33 (0)1 42 99 16 51
vfavre@artcurial.com

Illustrations :
couverture lot 34, 2^e de couv lot 47, p.2 lot 41, p.3 lot 46, p.4 lot 42,
p.5 lot 26, p.6 lot 34

Ordres d'achat, enchères par téléphone :
Elodie Landais
Tél . : +33 (0)1 42 99 20 51
Fax : +33 (0)1 42 99 20 60
bids@artcurial.com

25
Nicolas de STAËL
1914-1955

GENTILLY, 1952
Huile sur toile
signée en bas à gauche «Staël», titrée et datée
au dos sur le châssis «Gentilly, 1952»
14 x 21,70 cm (5,46 x 8,46 in.)

Provenance :
Theodore Schempp, New York
M. Knoedler & Co., New York
Acquis auprès de cette dernière par Edward A. Bragaline
Vente Christie's, London, 1999
Galerie Daniel Malingue, Paris
Collection particulière, Paris

Exposition :
New York, Knoedler Gallery & Co., «de Staël», mars 1953,
cat. N° 11

Un certificat de Madame Françoise de Staël sera remis à
l'acquéreur.

OIL ON CANVAS SIGNED LOWER LEFT «STAËL»

250 000 – 350 000 €



○ 26

Nicolas de STAËL

1914-1955

NU DEBOUT, 1953

Huile sur toile

Cachet de l'atelier au verso dans la partie inférieure gauche «Staël»

Peint en Provence

146 x 89 cm (56,94 x 34,71 in.)

Provenance :

Jacques Dubourg, Paris

Jasson, Paris

Barbara et Peter Nathan, Zürich

Par descendance à l'actuel propriétaire

Collection ACCN

OIL ON CANVAS

STAMP FROM THE STUDIO ON THE REVERSE

IN THE LOWER LEFT PART «STAËL»

PAINTED IN PROVENCE

4 000 000 – 6 000 000 €



Expositions :

Paris, Musée National d'Art Moderne, Palais de Tokyo, «Nicolas de Staël 1914-1955, (rétrospective)», 22 fev-8 avril 1956, cat. n° 69, pl. IX.

Londres, Whitechapel Art Gallery, «Nicolas de Staël 1914-1955, (Rétrospective)», 4 mai-6 juin 1956, cat. n° 32

Berne, Kunsthalle Bern, «Nicolas de Staël, (Rétrospective), 13 septembre-20 octobre 1957, cat. n° 63 reproduit

Arles, Musée Réattu, «Nicolas de Staël 1914-1955, (Rétrospective),28 juin-8 septembre 1958, cat. n° 39

Hannovre, Kestner-Gesellschaft, «Nicolas de Staël, (Rétrospective), 18 décembre 1959-24 janvier 1960, cat n°56

Hambourg, Kunstverein, «Nicolas de Staël, (Rétrospective), 7 février-13 mars 1960, cat. n° 56

Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, «Nicolas de Staël, (rétrospective), 3 mai-12 juin 1960, cat. 71, pl. VI

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, «Nicolas de Staël, (Rétrospective), 27 mai-11 juillet 1965, cat. 64

Zürich, Kunsthaus, «Nicolas de Staël, (Rétrospective), 21 juillet-5 septembre 1965, cat. 64

Boston, Museum of Fine Arts, «Nicolas de Staël 1914-1955 (Rétrospective), 1er octobre-17 novembre 1965, cat. 51

Chicago, The Art Institute of Chicago, «Nicolas de Staël 1914-1955 (Rétrospective), 7 janvier-13 février 1966, cat. 51

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, New-York, «Nicolas de Staël 1914-1955 (Rétrospective), 24 février-17 avril 1966, cat. 51

Paris, Galerie Jacques Dubourg, «Hommage à Nicolas de Staël», 28 mai-21 juin 1969, cat 14

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, «Exposition René Char», 6 avril-6 juin 1971, Cat. 677

Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, «Exposition René Char», 20 octobre-15 décembre 1971, Cat. 678

Zürich, Galerie Nathan, «Nicolas de Staël, Gemälde und Zeichnungen», 4 novembre 1976-5 février 1977, Cat.13

Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, «Nicolas de Staël (Rétrospective), 22 mai-24 Août 1981, cat. 80

Londres, The Tate Gallery, «Nicolas de Staël (Rétrospective), 7 octobre-29 novembre 1981, cat. 80

Edimbourg, New Gallery of the Scottish National Gallery of Modern Art, «Creation, Modern Art and Nature», 15 août-14 octobre 1984, cat. 109

Frankfurt, Jahrhunderthalle Hoechst, «Internationale Galeristen, Galerie Nathan Zürich», 3 décembre 1989-14 janvier 1990

Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, «Nicolas de Staël, Rétrospective de l'œuvre peint», 2 juillet-22 septembre 1991, cat. 55

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, «Nicolas de Staël, Retrospectiva», 7 octobre-2 décembre 1991, cat. 55

Genève, Galerie Malingue, «STAEL- Priorité peinture», 1992, cat. 17

Tokyo, Musée d'Art Tobu, «Nicolas de Staël 1914-1955 (Rétrospective), 17 juin-18 juillet 1993, cat. 32

Nicolas de Staël, Kamakura, Musée d'art Moderne, 1993, cat. n°32

Kamakura, Musée d'Art Moderne, «Nicolas de Staël 1914-1955 (Rétrospective), 24 juillet-29 Août 1993, cat.32

Hiroshima, Musée d'Art, «Nicolas de Staël 1914-1955 (Rétrospective), 4 septembre-17 octobre 1993, cat.32

Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, «Nicolas de Staël, Retrospektive», 24 septembre-27 novembre 1994, cat. 85

Martigny, Fondation Pierre Gianadda , «Nicolas de Staël», 19 mai-5 novembre 1995, cat. 36,

Norvège, Oslo, Museum of Modern Art, Astrup Fearley, «A Precarious Balance», 16 janvier-23 mars 1997

Paris, Centre Georges Pompidou, «Nicolas de Staël», 12 mars-30 juin 2003, cat. 159

Tübingen, Kunsthalle Tübingen, «Die Kunst des Handelns. Meisterwerke des 14.bis 20. jahrhunderts bei Fritz und Pether Nathan», 24 septembre 2005-8 janvier 2006, cat. 183

Bibliographie :

René Barotte, «Les expositions: Au Musée d'Art Moderne», Plaisir de France, Paris, vol. 23, n^o 209, mars 1956, p. 48 (reproduit).

Frank Bridel, «Le peintre Nicolas de Staël révélé au public suisse», Tribune de Genève, Genève, 21 octobre 1957, p.1

Maria Sophia Dall'Oglio, «Mostre Torinesi: Nicolas de Staël», Letteratura, Turin, 8, n°43-45, janvier-juin 1960, pp.315-318

Gillo Dorfles, «De Staël al Museo Civico di Torino», Domus, Milan, n°369, Août 1960, pp.35-36

Roger Van Gindertael, Nicolas de Staël, Paris, 1960, Hazan; New York, 1960, Tudor Publishing, pl.8 (en couleurs)

Alberto Martini, (Nicolas de Staël, cinque anni dopo», Arte Figurativa, Milan, 8, n°3, mai-juin 1960, rep.p.38 pl.1.

Douglas Cooper,» Nicolas de Staël,» Londres, 1961, Weidenfeld and Nicolson; New York,1961, W.W. Norton and Co, pp.62, 105 n°45, rep.coul p.70; Bergame 1967, Istituto Italiano d'Arte Grafiche

Gertrud Kobke Sutton, «Nicolas de Staël», Signum, n°3, 1961. Repris dans le catalogue «Nicolas de Staël, Stravanger/ Arhus/ Copenhagen 1983

Roberto Tassi, «La «maggior chiarezza» di Nicolas de Staël», Paragone, Florence 16, n°189, novembre 1965, p 63

Jean Guichard-Melli, «Staël, Peintures», Paris 1966 reproduit en couleurs pl.12, ABC n°78, Hazan; Londres 1966, Methuen; New York 1966, Tudor Publishing

Jacques Dubourg et Françoise de Staël, «Nicolas de Staël, Catalogue raisonné des peintures», Paris, Les Editions du Temps, 1968, p. 294, n° 681 (reproduit)

Madeleine Deschamps, «Le temps chez Nicolas de Staël», Plaisir de France, Paris, 38, n°91, juillet-août 1971, reproduit en couleurs p.13 pl.8

Guy Dumur, «Nicolas de Staël», Paris, Flammarion, 1975, reproduit en couleur p. 54 ; New York 1976, Crown Publishers

Lucia Moholy, «Nicolas de Staël at Zü», The burlington magazine, Londres, 119, n°886, janvier 1977, p.66, rep.p.63 pl.72

René Micha, «Trois maîtres: Dufy et de Staël à Paris; Kokoschka à Londres», Art International, Lugano, 24, n°9-10, août 1981, p.160, rep.coul.p.159

Richard Elovitch, «Nicolas de Staël at the tate», The Burlington magazine, Londres, 123, n°944, novembre 1981, p.695

Volker Frank, «Legende und Gleichnis-zum 70. Geburstag des französischen Malers Nicolas de Staël», Bildende Kunst, Berlin, 32, n°3, 1984, reproduit p.138 pl.2

Olga Spiegel, « La Fundacion Maeght rescata la figura de Nicolas de Staël con una gran retrospectiva» , La Vanguardia, 4 juillet 1991 (reproduit)

Pierre Daix, «Nicolas de Staël désacralisé « , Le Quotidien de Paris, n°3628, 18 juillet 1991 (reproduit)

« A la fondation Maeght : la fabuleuse rétrospective de l'œuvre peint de Nicolas de Staël ! « , La dépêche du Midi, 19 juillet 1991 (reproduit)

Michel Gaudet, « Le triomphe de Nicolas de Staël « , Patriote Côte d'Azur, 30 août - 15 septembre 1991 (reproduit)

Patrice de la Perrière, « L'Archange de la lumière « , Arts Actualités Magazine, octobre 1991 (reproduit)

Daniel Dobbels, « Staël « , Editions Hazan, Paris, 1994, reproduit en couleur p.38, pl. 67

Françoise de Staël,»Nicolas de Staël, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint», Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, reproduit en couleur sous le n°723 p.475

«Die Kunst des Handelns.Meisterwerke des 14.bis 20.Jahrhunderts bei Fritz und Peter Nathan», Kunsthalle Tübingen, 24 septembre 2005 au 8 janvier 2006, Hatje Cantz Verlag, 2005, reproduit sous le n°183 p.259

Cette œuvre est demandée en prêt par le Musée Picasso d'Antibes dans le cadre d'une exposition de Staël en 2014.



Rosy (Paul Rosenberg) axe l'exposition sur le Nu en hauteur; probablement parce que tout le monde aime cela, il dit que c'est un chef-d'œuvre. Il m'a gratifié d'une lettre de deux pages pour me dire qu'il ferait tourner l'exposition à travers tous les musées d'Amérique.... (Lettre de Nicolas de Staël à Jacques Dubourg 6 fév 1954)

«Les Nus partis pour New York pour ouvrir mon exposition ont atteint par brefs instants une telle chaleur communicative..... (Lettre du 11 fév 1954 à Ciska Grillet)

Au fil du regard « Le Nu bleu foudroyé » nous arrache une exclamation muette, puis dans un second temps il libère un calme d'une rare densité comprenant de façon radieuse qu'au plus proche de la vie une figure aura su incarner les plus vastes horizons. Il semblait être né d'orages d'atelier, de cette avancée du gris dans le bleu, puis d'un certain roulement de tonnerre venu trouver ses aigus dans l'éclair. Ce qui crève un ciel pour ouvrir à une apparition est du même tenant que ce qui crève le réel pour l'ouvrir à un idéal auprès duquel rien n'est « arrêté » que cette «aura». La page écrite d'une journée vécue peut-elle s'élever jusqu'à sa signification ? Avoir accès à la vision de ce qu'elle a vu ? C'est la grande magie du «peintre» lorsqu'il y parvient.

Ces fenêtres de haute stature nommées «peinture», au cœur d'un mur, correspondent à la profondeur qui frappe le monde d'une existence propre. La secousse métaphysique que tout grand

peintre est seul à mettre en évidence s'ouvre alors sur ce que l'œil de l'artiste traduit de la commotion du réel et du rêve. C'est alors ici que la phrase prophétique «*L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux du monde y volent librement à toutes profondeurs*» se trouve au pied de sa lettre.

En 1952, le peintre ouvre la porte de son atelier et assiste au spectacle du monde qu'il situe à la frontière d'une épreuve picturale intimement réservée aux seuls vocables qui ne bavardent pas. Vision aimantée par un alphabet byzantin. En novembre, ayant assisté à la représentation des « Indes Galantes » de Rameau à l'Opéra, le peintre saisit l'évènement pour le transposer en peinture. Deux toiles majeures. Deux grandes figures, deux danseuses vêtues de voiles de peinture comme pistils de fleurs rassemblés par le vent... l'une tournant sur elle-même, l'autre un bras à l'horizontal ouvrant le compas chorégraphique aux tons subtils accordés à la musique de Rameau.

Aurait-on jamais pu soupçonner que les peintures : *L'Orage* de 1945, *Composition bleue* et *Composition en noir* de 1946 eussent jamais pu dans leur nuit criblée d'éclairs annoncer cette lumière radieuse des années 1953-1954-1955. Les premières toiles de Nicolas de Staël expriment une bataille sans relâche pour gagner l'ouverture d'un ciel recomposé et nouveau. Ce ciel ne vous est donné que dans le retournement d'une palette à terre de pigments. La palette

d'un peintre est un microcosme des mutations du monde, elle est sans cesse en mouvement, recomposée, raclée, et irriguée à nouveau.

A Paris, avant de retrouver le midi de la France, son ami René Char lui avait à plusieurs reprises décrit la personne de Jeanne en des termes exaltés. Pour le peintre la première vision fût celle du verbe poétique prononcé par le poète et lorsque sur la lancée de ces paroles il rencontra la légende en personne, il écrivit à son ami : «*Jeanne est venue vers nous avec des qualités d'harmonie d'une telle vigueur que nous en sommes encore tout éblouis. Quelle fille, la terre en tremble d'émoi . Quelle cadence unique dans l'ordre souverain. (Lettre du 20 juillet 1953 à René Char)*.

Pour peu qu'on ait connu le modèle, il est surprenant de constater que cette présence métaphorique trouve sa force à travers les détails qui la composent tenus en réserve. Lorsque cette femme marchait dans les champs, sa main droite prenait appui sur l'épaule gauche et son coude était levé. Dans le creux de son bras, elle créait un angle où se caler dans l'espace. Il est étonnant que par la masse du corps traité comme une cataracte d'eau on puisse être emporté par une sorte d'attitude secrète.

Un Nu est la somme de toutes les figures, l'apparaître fugitif est une sorte d'Olympe !

Anne de Staël



Nicolas De Staël dans son atelier 7 rue Gauguier, janvier 1953

© Droit réservé



Fig. 1 : Nicolas de Staël, *Les Toits*, 1952. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.



Fig. 2 : Nicolas de Staël, *Nu - Une Inconnue (nu couché)*, 1953. Collection Mr and Mrs Stanley Marcus, Dallas.



Fig. 3 : Vitrail représentant l'Arbre de Jessé, vers 1215, Paris, Musée de Cluny.



Fig. 4 : Nicolas de Staël, *Temple sicilien*, 1953. Collection particulière.



Fig. 5 : Nicolas de Staël, *Nu couché*, 1954. Vente Artcurial, Hôtel Marcel Dassault, 6 décembre 2011, n° 28.

«Nicolas de Staël, un classique du vingtième siècle ? Nul ne peut affirmer comment l'artiste aurait accueilli une telle formule, mais nous savons qu'il aspirait, comme l'attestent sa correspondance et son œuvre, à rejoindre la lignée des maîtres du passé ... celle de Rembrandt, Vélasquez, Courbet, Cézanne, plutôt que la petite troupe de ses contemporains de l'avant-garde abstraite», écrivait Bruno Racine, Président du Centre Georges Pompidou, en prologue au catalogue de l'exposition consacrée à Nicolas de Staël, du 12 mars au 30 juin 2003.

Le tableau, *Nu debout*, exécuté en 1953, mis aux enchères aujourd'hui, est une œuvre exceptionnelle, digne du panthéon des artistes-peintres. Mais, pour en apprécier la très haute valeur, il faut revenir en arrière.

Au début de l'année 1952, la notoriété de Nicolas de Staël prend à Londres une dimension notable avec l'exposition de Matthiesen Ltd, au 142 New Bond Street. Y sont présentés, outre ses ultimes toiles, vingt-six tableaux comptant parmi les œuvres majeures des dernières années, tel *Les Toits* (fig.1). Les comptes rendus dépassent les propos habituels pour ce genre d'exercice. «Ce sont des peintures, écrit John Russell, dans lesquelles le peintre risque tout : c'est à nous de

prendre le risque et de magnifier une heure de vie irremplaçable en allant les voir.»¹ L'expérience fut vécue en mars 1952, à Paris, par Bernard Dorival, alors conservateur du Musée National d'Art Moderne. Visitant l'atelier du peintre, il fut impressionné par *Les Toits*. Le musée était dans l'incapacité financière d'acquérir le tableau ; il lui sera offert par le peintre en septembre.

Aux Etats-Unis, Nicolas de Staël profitait déjà d'une solide notoriété. Les critiques voyaient en lui l'artiste français le plus doué de sa génération. Ainsi, le marchand new yorkais, Paul Rosenberg, fut-il séduit, au Salon de Mai, à Paris, par le *Parc des Princes*, de 1952, immense toile de sept mètres carrés, qui décuple le mouvement des joueurs grâce aux plages de couleurs incandescentes posées avec un morceau de tôle et de larges spatules. L'exposition du 10 au 28 mars 1953, à New York, aux Knoedler Galleries, confirme l'engouement des Américains pour l'œuvre de Staël. Y figurent notamment un des tableaux préparatoires du *Parc des Princes*, intitulé *Le Parc des Princes (Les Grands Footballeurs) 2^{ème} état*, ainsi que les deux tableaux de nus des *Indes Galantes*². La plupart des œuvres sont vendues et la presse, abondante, l'accueille superbement :

«Ses peintures ne sont pas seulement des réponses sensibles à la lumière, à l'espace et au volume, écrit James Fitzsimmons, elles existent par elles-mêmes, et leur existence est assurée par le sentiment passionné de l'artiste pour la peinture et pour des tensions qui n'existent que dans l'art – sur une surface plane et encadrée.»³. Ce succès est suivi de la signature, en juin 1953, d'un contrat d'exclusivité avec Paul Rosenberg dont la collection s'étendait de Géricault et Delacroix à Braque, Matisse et Picasso. Staël ne cache pas sa satisfaction de voir ses tableaux vendus « à des gens qui [les accrochent] à côté de Renoir, Bonnard et Braque » ; «et ça tient le coup».

Par ailleurs, depuis son séjour, l'année précédente, à Bormes au bord de la Méditerranée, séjour qui avait bouleversé sa perception des couleurs et entraîné une métamorphose de sa palette, le désir de lumière s'accroît. Sur les conseils de René Char⁴, Staël loue une ancienne magnanerie⁵ près d'Avignon, dans le village de Lagnes où il

rencontre les Mathieu, famille d'exploitants agricoles au domaine des Grands Camphoux. La famille, composée des parents et de leurs quatre enfants, trois fils et une fille, Jeanne, l'accueille chaleureusement. Dans une lettre datée du 20 juillet 1953 à René Char, Staël fait part de son trouble : « Jeanne est venue vers nous avec des qualités d'harmonie d'une telle vigueur que nous en sommes encore tout éblouis. Quelle fille, la terre en tremble d'émoi, quelle cadence unique dans l'ordre souverain. »

Hormis les *Indes Galantes*⁶ - deux tableaux de nus peints à Paris en 1952-1953 sur le thème de la danse -, l'artiste exécutera en 1953 et 1954, plusieurs grands tableaux de nus. Françoise de Staël les recense dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre* peint : ce sont, en 1953, *Figures*, *Une inconnue (Nu couché)*, *Nu debout* (notre tableau), *Nu-Jeanne (Nu debout)*, en 1954, *Nu couché*⁵, *Nu debout*, *Grand Nu orange*⁸, enfin en 1955, *Nu couché bleu*, sans compter les Encres de Chine et nombreuses études. Dans ces œuvres, on identifie Jeanne à la chevelure noire qui couvre ses épaules. Peindre le nu devenait pour Staël une nécessité absolue. En 1952, il avait confié à René Char : «Mais voilà, place Saint-Michel [à Paris], une fille de Marseille qui m'enlève tout le calme pour méditer à mes projets. Une vulgarité René,

telle que cela devient sublime, et ronde comme une pierre tendre. Dieu sait si j'arrive à faire un nu avec ce phénomène, mais je n'ai jamais vu un volume pareil à vingt ans.» Jeanne comble ce désir, jusque-là inassouvi. Tous ces nus, œuvres magistrales, seront travaillés dans un court laps de temps, une quinzaine de mois en tout.

Les couleurs éblouissantes du Midi avaient bouleversé l'artiste dont la palette et la technique évoluent. Les paysages de Lagnes et de ses environs témoignent de l'utilisation de matières picturales épaisses et pures qui soulignent et maîtrisent les reliefs provençaux. Naissent des œuvres d'apparence géométrique où les demi-teintes côtoient les couleurs pures, où les pâtes traitées au couteau et à la brosse donnent l'illusion de la chose vue. À cette époque probablement, il exécute un premier grand nu, titré *Une inconnue, nu couché*, que le Catalogue raisonné indique avoir été «*Peint en Provence*» (fig. 2). La couleur blanche du corps, ombrée de bleue, laisse apparaître un travail énergique de la spatule et des pinceaux, d'où surgissent des aplats tantôt lisses, tantôt rugueux. Le visage, blanc lui aussi, sans trait apparent, car balayé par la lame, est impénétrable. Jeanne est ici *une inconnue*, identifiable seulement par l'épaisse chevelure noire qui couvre

ses épaules. Les coussins bleus, rouges et gris sur lesquels elle repose, puissamment travaillés au couteau, sont disposés en cascade dans un désordre apparent qui reflète en réalité celui du peintre. Staël n'écrivait-il pas à Jean Bauret⁹ à l'automne 1953 : «Jean, j'ai besoin de vous, hier il y avait un ciel noir splendide sur Cannes et les bateaux si transparents. Comment vont vos jeux d'échecs ? Pensez-vous descendre pour faire quelques tableaux ? J'ai besoin de vous parce que j'ai commencé plusieurs nus dans les nuages et me sens perdu tant pour le nu que pour le nuage. C'est important. Il y a de quoi se damner.»

Au désir impérieux de couleurs se greffe le désir amoureux. Un voyage en Sicile avec Françoise, sa femme, leurs trois enfants, et deux amies, Ciska Grillet¹⁰, et Jeanne Matthieu, lui permet de résoudre une double équation : s'enivrer de couleurs et de culture antique, et laisser libre cours à l'amour interdit. Le trouble esthétique qu'il ressent, se traduit magistralement sur la toile et sur le papier. À côté de croquis

1 - John Russell, « Risk all », *Sunday Times*, 24 février 1952, p.7.
2 - Opéra-ballet de Rameau qui n'avait pas été donné depuis 200 ans. Au printemps 1952, Nicolas de Staël assiste à l'une des nouvelles représentations.
3 - James Fitzsimmons, «In Love with Paint », *The Art Digest* [New York], n° 12, 15 mars 1953, pp.16-17.
4 - Nicolas de Staël et René Char se sont rencontrés en 1951. Une fraternité artistique nourrie d'une authentique amitié naît aussitôt.
5 - Bâtiment servant à l'élevage des vers à soie.

5 - Ce tableau, fut vendu le 6 décembre 2011 par Artcurial, Paris, Hôtel Marcel Dassault, sous le n° 28, 7 033 418 €, record mondial pour cet artiste.
6 - N° 574 et 575 du *Catalogue raisonné*.
8 - N° 577, 722, 723, 725, 772, 779, 780, et 1099.
9 - Industriel, amateur très éclairé, client de la galerie Jeanne Bucher.
10 - Peintre, elle est l'épouse du sous-préfet de Briançon.

préparatoires dont certains trouvent leur autonomie artistique, sa main fait aussi surgir de manière ardente les collines d'Agrigente. Le trouble amoureux perce dans certains paysages où l'on croit deviner la présence de deux corps allongés. Laurent Greilsamer, dans son ouvrage, *Le Prince foudroyé, la vie de Nicolas de Staël*, a la même analyse et écrit que l'artiste était devenu un « fantôme hanté par les couleurs pures et violentes des paysages siciliens », obsédé par le corps de Jeanne qu'il couche anonymement sur la toile. Jeanne devient son « *inconnue*¹¹, son secret, - et son ravage »¹².

À René Char, Staël écrit « … Je suis devenu corps et âme un fantôme qui peint des temples grecs et un nu si adorablement obsédant, sans modèle, qu'il se répète et finit par se brouiller de larmes. »¹³

Et pourtant, l'artiste peint, entre l'automne 1953 et 1955, cinq grands nus chargés de douleurs magnifiées et de bonheurs insondables : l'artiste y exprime sa passion, car, pour la première fois, il aime plus qu'il n'est aimé. Jeanne, couchée ou debout, donne au peintre sa jeunesse et sa beauté farouche. Dans ses gestes impatientes, au pinceau ou à la spatule, Nicolas de Staël trahit son désir et expose son combat.

Exécuté probablement à la fin de l'année 1953, le *Nu debout*, mis aux enchères, incarne l'amour interdit¹⁴. L'émotion immédiatement ressentie par le spectateur vient de ce que l'artiste a su faire passer dans son tableau son émoi. Les contrastes violents, perceptibles à plusieurs niveaux, dans la technique d'une part, et dans les couleurs d'autre part, sont générés par le choc que l'artiste vit comme une nécessité dans l'acte de création. « On ne peint jamais ce qu'on voit ou croit voir, on peint à mille vibrations le coup reçu, à recevoir » écrivait-il à Pierre Lecuire le 3 décembre 1949¹⁵.

Dans le *Nu debout*, Jeanne pose devant un fond composé de surfaces géométriques, carrées ou rectangulaires, disposées régulièrement. Seul nu peint avec ce fond, la juxtaposition de surfaces géométriques, plus petites, se remarque déjà dans certains paysages de 1952. Il faut rappeler le rôle majeur qu'ont joué les mosaïques dans l'écriture picturale de Staël. L'exposition *Mosaïques de Ravenne*, en avril-juin 1951, au Pavillon de Marsan à Paris, influence

durablement l'artiste qui couvre dès lors ses tableaux de tesselles¹⁶, plus ou moins grandes, dans une rigueur orthogonale, dont l'ordonnancement chromatique va définir l'espace.

Une autre exposition, *Vitraux de France*¹⁷, de mai à octobre 1953, au musée des Arts Décoratifs à Paris, va jouer un rôle majeur dans la genèse du *Nu debout*. Les juxtapositions paradoxales de violet et bleu, de rouge et vert, les ajustements de tons, aigus et subtils, qui traversent l'image translucide de part en part, ont impressionné Nicolas de Staël (fig.3). Tout jeune, il avait déjà dessiné des vitraux et admiré leur puissance : « Ce n'est pas seulement passionnant, cela touche au délire ». L'artiste fait ici référence à la juxtaposition des champs colorés qu'il utilisera dans le *Nu debout*, éliminant le cerne du vitrail, et choisissant la juxtaposition des tesselles.

Ainsi qu'on l'a écrit plus haut, Jeanne pose debout, de trois quart, le visage de profil, légèrement penché vers la droite et le bras replié. Avec une taille à peine marquée, des cuisses et des jambes longilignes, des épaules pour chapiteau, elle a la silhouette d'une colonne antique dressée vers le ciel, tel ce *Temple sicilien* peint en 1953 (fig.4). Dans le *Nu debout*, l'artiste peint et sculpte en même temps. Là est l'exception de ce tableau. Afin de donner vie à ce corps adoré, Staël pétrit et brosse les couleurs plus qu'il ne les étale. Il peint le corps de Jeanne dans une infinie variation de tonalités grises, plus ombrées sur le visage, les épaules, les reins et la cuisse gauche. Sur la partie droite, éclairée par la lumière, les gris se déclinent en valeurs de plus en plus douces, jusqu'aux beiges délicats et aux blancs. Les gris de Staël sont uniques, écrit Pierre Lecuire, « uniques en raffinement, en variété, uniques de substance, de profondeur, uniques pour la multiplicité des combinaisons où le peintre les fait entrer. »¹⁸ Dans le *Nu debout*, surgit à nos yeux le gris miraculeux de la pierre, les veines insondables du marbre. L'œuvre se métamorphose petit à petit sous nos yeux et réalise la synthèse improbable de la peinture et de la sculpture.

Mais notre trouble s'efface devant la flamme rougeoyante qui traverse le corps, de l'épaule au pied. Déjà, dans un tableau

antérieur, intitulé *Figures*¹⁹, Staël avait peint, en 1952-1953, une flamme d'un rouge ardent pour séparer un nu de dos d'un nu de profil. Un même traitement pictural avait été utilisé pour l'ensemble.

Dans le *Nu debout*, il en est tout autrement. La flamme crépite. En se consumant, elle génère des aspérités, des éclats et des stries ; l'ardeur du geste créateur se lit aux traces laissées par les couteaux et les brosses. L'artiste superpose, là encore, les couches de peintures grâce auxquelles de subtiles variations de couleurs rouge et grise apparaissent, se cachent et se retrouvent comme en un jeu amoureux … le peintre travaille, l'homme caresse … De la taille aux genoux, les pâtes, épaisses, virent au rouge ardent qui plaît tant à Staël. Ce rouge que l'on retrouve dans les *Footballeurs*, les *Paysages de Sicile* et les *Natures mortes*, ce rouge fort comme la vie, couleur sacrée parmi toutes, Staël le pose sur le ventre et sur le sexe. De trop d'ardeur, il noircit, puis verdit pour venir mourir dans un sursaut grenat. L'artiste marque les mollets, à gauche d'un gris anthracite traversé de raies noires et à droite, par des éclats rouge vermillon. Les pieds, tournés vers la droite, sont d'un blanc immaculé. Jeanne est ainsi foudroyée, et des flammèches jaillissent tout au long de la colonne fulgurante entremêlant un camaïeu de rouges, de roses, de rose saumoné et d'orangés.

Les pâtes ainsi malaxées, pétries, sont celles d'un sculpteur. Staël cherche le volume. Il s'était essayé à la sculpture en 1952 avec un bloc de granit et deux marbres blancs. Il n'a pas poursuivi. Mais avec ce tableau, Staël sculpte, à la manière

^[1] - En italique dans le texte

^[2] - p. 241.

^[3] - Lettre à René Char, 12 octobre 1953, cité dans Laurent Greilsamer, Le Prince foudroyé, La vie de Nicolas de Staël, Fayard, Paris, 1998, p. 241.

^[4] - Nicolas et Jeanne sont tous deux mariés : sa femme Françoise est enceinte et Jeanne, mère de famille. Dans une lettre, le peintre parle des « complots des Camphoux », probablement destinés à éloigner Jeanne.

^[5] - Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire, E. Lecuire, Paris, 1966, p. 19.

^[6] - Fragment de pierre, ou de terre cuite, ou de marbre, employé dans les mosaïques.

^[7] - Le catalogue de cette exposition se trouvant parmi les livres du peintre, rue Gauguet, montre que le peintre a visité cette exposition.

^[8] - Extrait pris dans Pierre Lecuire, Voir Nicolas de Staël, Paris, 1953 (extrait).

^[9] - Cat. Rais., n° 414.




Fig. 6 : Nicolas de Staël, *Nu debout*, 1954. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.



Fig. 7 : Nicolas De Staël, *Nu couché bleu*, 1955. Collection particulière.

de Giacometti qui modèle des corps de femmes. Giacometti lacère, tapote, caresse, creuse, incise, palpe ... ses doigts montent et descendent, s'enfoncent dans l'argile ... c'est de cette manière qu'il sculpte. Avec la même passion, Staël introduit les gestes du sculpteur dans une œuvre peinte. Selon Anne de Staël, il racle les fonds de pots de peinture puis ajoute et ajoute encore pour mieux pétrir et donner vie en quelque sorte.

Jeanne cache-t-elle son visage par pudeur ? ou en manière de refus ? Nul ne saurait le dire. Son visage de profil, légèrement penché, est souligné d'un filet rose et d'infimes traces de couleur orange. L'artiste ajoute là de subtils contrepoints chromatiques à l'ensemble de son tableau, tout en montrant, là encore, son attachement au modèle. De délicates couleurs bordent le front, les joues et le menton, telle une caresse.

Si l'on considère les sept grands nus de Jeanne, qui illustrent la passion amoureuse entre l'artiste et son modèle, le *Nu debout* se situe, d'après le *Catalogue raisonné* de Françoise de Staël, au début de leur histoire. Suit le *Nu-Jeanne (Nu debout)* (n° 725), où l'artiste isole le corps adoré dans un halo de lumière, comme s'il le revêtait d'une tunique immatérielle. Jeanne est alors devenue sa déesse.

Les nus suivants, le *Nu couché*, vendu par Artcurial, le 6 décembre 2011²⁰ (n° 772, fig. 5), le *Nu debout* (n° 779, fig. 6), le *Grand nu orange* (n° 780), seront exécutés en 1954, enfin, le dernier, le *Nu couché bleu* peint en 1955, (n° 1099).

Dans le *Nu couché* (n° 772) le modèle pose devant les collines de Sicile, sous un ciel de nuit. Les couleurs vives et pures se nourrissent de la flamboyance du paysage, tout en illustrant la violence de la passion. Le corps du modèle est peint au couteau, dans des pâtes encore épaisses, tandis que le ciel l'est au pinceau. Apparaissent ici les premières velléités d'assouplissement de la technique picturale de l'artiste. Avec le *Nu debout* (n° 779), le bras replié, le visage légèrement penché sur la droite, la pâte s'épure et prend un aspect poli. Le corps lissé au couteau est d'abord couvert d'une mince couche de couleur jaune qui subsiste sur les contours et les auréole de lumière (quelques coulures apparentes sous les pieds du modèle), puis d'un camaïeu d'ocre et de beige. Le fond de l'œuvre se scinde en deux parties qui s'opposent par la couleur et la technique : la moitié supérieure d'un rouge écarlate et lisse, comme laqué, la moitié inférieure bleu dur, travaillé de noir.

Mais avant le dénouement tragique du conte, un dernier sursaut de vie naît avec le *Grand nu orange* (n° 780) aux formes dépouillées et stylisées à l'extrême. Trois couleurs se partagent la toile : rouge amarante²¹ pour le ciel, rouge pour le corps et orange pour le lit. Le tableau, incandescent, vibre de ces tons chauds posés en aplats. Quelques touches noires sur le sommet de la tête du modèle rappellent qu'il s'agit bien de Jeanne. La pose alanguie renvoie aux plus grands maîtres, Titien, Vélasquez, Goya et même à l'*Olympia* de Manet. Pour ces artistes, elle valorisait les charmes féminins, pour Staël, dans un registre allusif, elle stimule l'imagination. Le contraste entre les courbes douces et pleines - celle des hanches - et l'âpreté des couleurs, sous-entend une volupté consommée. Enfin, le *Nu couché bleu* (Fig. 7) sonne l'envoi : le corps de Jeanne bleu ciel est allongé sur un linge blanc, tel un linceul ; sa longue chevelure noire est le seul contrepoint chromatique, ici agressif. L'artiste reprend la couleur du fond du *Grand nu orange*, un rouge amarante, admirable, aux accents crépusculaires.

20 - Se reporter à la note 7.
21 - Amarante : rouge violacé, extrait d'un arbuste, symbole d'immortalité pour les Incas.



Fig. 8 : *Idole cycladique* provenant d'Amorgos, 2800 – 2200 avant J.-C., marbre. Athènes, Musée archéologique national.



Fig. 9 : Pieter Paul Rubens, *Les Trois Grâces*, 1638. Madrid, Museo del Prado.

Le poète latin, Ovide, nous conte comment Pygmalion, roi de Chypre aux temps mythologiques, s'éprit d'un amour éperdu pour la statue d'ivoire qu'il avait sculptée, si parfaite qu'il ne voyait plus en elle que la femme idéale, et comment, à force de supplications, il obtint d'Aphrodite qu'elle insufflât la vie à ce corps adoré qu'il avait lui-même modelé de ses mains. Toute œuvre d'art, peinture ou sculpture, est ainsi transmuée par la passion créatrice de l'artiste, et cela depuis les premières sculptures des plus anciennes civilisations. Depuis l'Antiquité, l'homme célèbre la figure debout, dans sa noblesse, sa prestance et sa beauté.

Dressé vers la lumière, le *Nu debout* n'est pas sans rappeler, par exemple, les idoles cycladiques vénérées à Amorgos, en mer Egée, (fig. 8). Hiératiques, stables, et solidement établies sur leurs deux jambes, les épaules accentuées, ces divinités anthropomorphiques inspirent le respect et la confiance en leur capacité de rendre heureux les hommes. Leur féminité, discrètement marquée par la délimitation du triangle pubien et des seins à peine suggérés, trouve son écho dans le *Nu debout* de Nicolas de Staël qui bouscule les courbes exaltantes au profit d'une féminité tourmentée.

Plus près de nous, les artistes de la Renaissance se sont intéressés, à travers leur engouement nouveau pour l'Antiquité, aux récits mythologiques et à leur représentation. Botticelli fait aborder Vénus au rivage des hommes, Vénus déesse née de l'écume, nue, debout, chevelure abondante déployée au vent, bras replié pudiquement vers la poitrine avec un corps d'une rondeur sinueuse que n'aurait pas repoussé Nicolas de Staël. La Jeanne du tableau mis aux enchères aujourd'hui est bien la moderne sœur de la Vénus de Botticelli. Telles aussi *Les Trois Grâces* de Rubens : mêmes lignes sinueuses, même féminité, même vie (fig. 9). Trois siècles plus tard, Matisse a, lui aussi, abondamment illustré le sujet, mais ses odalisques sont plus souvent des nus couchés. Toutefois, les sculptures *Nus de dos*, en bronze, mises aux enchères en 2010²², travaillées à plusieurs reprises par l'artiste, d'abord en 1908-1909, puis en 1913, en 1916-1917, enfin en 1930 (fig. 10) dans un effort de simplification progressif, campent des silhouettes féminines suggestives dans la simplicité symbolique des lignes. Une longue natte de cheveux, de la tête aux cuisses, nous renvoie à la fulgurance qui traverse le corps de Jeanne.



Fig. 10 : Henri Matisse, *Nu de dos IV*, 1930.

Le *Nu debout* de Nicolas de Staël est donc l'icône moderne de l'inaccessible adorée, déjà vénérée par les premières civilisations et qui a inspiré les plus grands artistes, peintres, musiciens ou poètes. Ce tableau, exceptionnel dans l'œuvre de l'artiste par sa technique hors-norme, oscillant entre peinture et sculpture, entre dans la longue histoire de la figure debout à travers les arts, aux côtés des plus grands artistes. Comme dans une prescience du drame secret qui déchire celui qu'on appellera « le prince foudroyé », Charles Baudelaire avait écrit :

« Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
« Dont le regard m'a fait soudainement renaître
« Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? [...]
« Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »

Marie-Caroline Sainsaulieu

22 - Vendu 48 802 500 \$ chez Christie's, New York, 3 novembre 2010.

○ 27
Serge POLIAKOFF
1900-1969

COMPOSITION, (DYPTIQUE), 1967
Huiles sur toile
chacune signée en bas à gauche «Serge Poliakoff»
91 x 146 cm (35,49 x 56,94 in.)

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné de l'oeuvre
peint de l'artiste actuellement en préparation par Monsieur
Alexis Poliakoff

OIL ON CANVAS
EACH SIGNED LOWER LEFT
«SERGE POLIAKOFF»

350 000 – 400 000 €



28

André LANSKOY

1902-1976

UN AUTRE CHÂTEAU, 1960

Huile sur toile

signée en bas à gauche «Lanskoy», titrée et datée

au dos «Un autre château, 60»

96,50 x 195 cm (37,64 x 76,05 in.)

Provenance :

Galerie Albert Loeb, New York

Collection particulière, Paris

L'authenticité de cette oeuvre a été confirmée par Monsieur
André Schoeller

OIL ON CANVAS

SIGNED LOWER LEFT «LANSKOY», TITLED

AND DATED ON THE REVERSE «UN AUTRE

CHÂTEAU, 60»

70 000 – 80 000 €



CHU TEH-CHUN

né en 1920

SANS TITRE, 1963

Huile sur toile
signée en bas à gauche «Chu Teh-Chun»,
contresignée, datée et annotée au dos
«Chu Teh-Chun, 1963, n° 141»
162 x 130 cm (63,18 x 50,70 in.)

Provenance :

Ancienne Collection Evan Langman
Collection particulière, Paris

Exposition :

Paris, Galerie Legendre, «Chu Teh-Chun», 1963

Un certificat de Madame Ching-Chao Chu sera remis
à l'acquéreur

OIL ON CANVAS
SIGNED LOWER LEFT «CHU TEH-CHUN»,
COUNTERSIGNED, DATED, AND INSCRIBED ON
THE REVERSE «CHU TEH-CHUN, 1963, N° 141»

250 000 – 350 000 €



Chu Teh-Chen dans son atelier, Arcueil, 1969.



ZAO WOU- KI

1920-2013

10.04.70, 1970

Huile sur toile

signée en bas à droite «Zao Wou Ki», contresignée

et datée au dos «Zao Wou Ki, 10.4.70»

46 x 55 cm (17,94 x 21,45 in.)

Provenance :

Collection particulière, France

Cette œuvre sera répertorié dans le catalogue raisonné à venir
établi par Françoise Marquet, assistée de Yann Hendgen

OIL ON CANVAS

SIGNED LOWER RIGHT «ZAO WOU KI»,

COUNTERSIGNED AND DATED ON THE REVERSE

«ZAO WOU KI, 10.4.70»

250 000 – 300 000 €

La vie de Zao Wou-Ki est une très longue, trop longue histoire pour vous la conter en si peu de temps, et je souhaiterais surtout vous faire découvrir sa poésie philosophique.

La Chine, peuple de géants dont l'Histoire est multi-millénaire, se dévoile à travers votre œuvre. Vous avez choisi la France pour être votre patrie. C'est aussi le pays qui vous a permis de conquérir le monde entier grâce à votre talent.

Issu d'une famille bourgeoise, vous avez vécu toute la fin de la période de gouvernement de Tchang Kaï Chek. Votre père considérait que Mao, en dépit de son obédience communiste, était le seul à même de rétablir l'ordre dans ce pays qu'il adorait. Mais par la suite, il eut à subir des vexations et des humiliations telles que le port du bonnet d'âne pour circuler dans la rue sous les quolibets de ses employés. Votre père s'est donc éteint sans que vous ayez pu le revoir.

Lors de votre premier voyage, marquant votre retour en Chine, vous revenez à Shanghai afin d'y revoir la propriété de vos parents, pillée par les gardes rouges, car vous voulez, quoi qu'il vous en coûte, revoir votre pays !

Vous retournez à l'école des Beaux-Arts de Hang-Tcheou, dont vous avez été désigné professeur d'un Art que vous aimez passionnément : « La Peinture », qu'Alfred Manessier a défini dans une lettre qu'il vous avait adressée : «ce langage pour les infirmes de la communication que nous sommes».

L'Occident vous a offert les Impressionnistes : Picasso, Matisse, Miro. Mais vous ne pouviez alors approcher leur œuvre que grâce aux reproductions que vous trouviez dans les livres que vous consultiez à Shanghai.

Un jour, à des amis, vous avez confié votre pensée profonde : « Je ne suis pas,

je deviens ». Au moment où vous vous cherchez, vous êtes déjà ailleurs. Par exception, étant donné le moment solennel qui nous rassemble aujourd'hui, je vous demanderai, pour une fois, de bien vouloir rester avec nous sous cette coupole, et de conserver cet habit vert le temps de cette séance. Après, vous pourrez rejoindre cette immortalité à laquelle nous vous convions.

Mais pour l'instant, sous prétexte de vous décrire à vous-même, il importe que j'essaie de vous révéler aux autres puisque, comme vous le dites vous-même : « Je n'ai jamais su parler de ma peinture. Je n'y tiens pas non plus, je ne cherche pas à l'expliquer. Ce qui compte, c'est uniquement le tableau... ».

Extrait du discours prononcé lors de la réception de l'artiste à l'Académie des Beaux-Arts par M. Roger TAILLIBERT
26 novembre 2003



31

Alexander CALDER

1898- 1976

STABILE-MOBILE, CIRCA 1971

Métal peint

signé du monogramme au centre «CA»

H : 7 cm (2,73 in.)

Provenance :

Don de l'artiste à l'actuel propriétaire

PAINTED METAL

SIGNED WITH THE MONOGRAM IN THE

CENTRE «CA»

100 000 – 150 000 €



© Calder Foundation, New York

Alexander Calder, Louisa's cadeau d'anniversaire, 1948.
C'est dans des boîtes de cigares similaires que Calder avait l'habitude d'offrir de petites sculptures à ses proches.



Simon HANTAI

1922-2008

BLANC, 1973

Acrylique sur toile double-face
signée du monogramme et datée en bas à droite
«S.H, 73»
156 x 139 cm (60,84 x 54,21 in.)

Provenance :

Paris, Drouot Montaigne, Etude Briest , 7 juin 2000, lot 56A
Acquis auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie
Jean Fournier sous le numéro d'inventaire suivant : CF.3.3.25

*ACRYLIC ON DOUBLE
SIDED CANVAS SIGNED WITH THE MONOGRAM
AND DATED LOWER RIGHT «SH, 73»*

200 000 – 250 000 €

VERSO



33
Cy TWOMBLY
1928-2011

UNTITLED (ROMA), 1962
Huile, crayon gras de couleur et crayon de papier
sur toile
signé, daté et annoté en haut au centre
«Cy Twombly, 1962, Roma»
60 x 70 cm (23,40 x 27,30 in.)

Provenance :
Galleria La Tartaruga, Rome
Finarte, Milan, 8 novembre 1989
Hirschl & Adler, New York
Galerie Karsten Greve, Cologne
Collection particulière européenne

Bibliographie :
Heiner Bastian, «Cy Twombly», Catalogue Raisonné of The
Paintings, Volume II 1961-1965, Schirmer/Mosel, 1993, reproduit
sous le n°105 p.176

OIL, SOFT-LEAD PENCIL AND PENCIL
ON CANVAS
SIGNED, DATED AND INSCRIBED UPPER
CENTRE «CY TWOMBLY, 1962, ROMA»

1 200 000 – 1 500 000 €



« Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond. »

Paul KLEE



© Werner Schiesske

Cy Twombly, Rome 1962.

L'art de Twombly est fait de deux passions contraires : c'est d'un côté, un art très intellectuel, nourri de culture classique, de références érudites et de mythologies, de l'autre, un art très sensible dont les traînées désinvoltes et enfantines semblent mener une action contre l'académisme et sa tendance à produire des formes intelligibles, des gestes raisonnés. D'un côté, des titres ou des inscriptions : *Roma, Virgil, Les Italiens, Leda*, qui font surgir un énorme complexe de souvenirs gréco-latins et de culture de classe ; de l'autre une surface rythmée d'accidents qui s'apparente à une anthologie de traces, d'écritures névrotiques, souvent raturées, illisibles, effacées. Elève au Black Mountain College en 1951, Cy Twombly disait déjà aimer Ingres et De Kooning, les deux figures tutélaires de l'idéalisme classique et de l'expressionnisme abstrait.

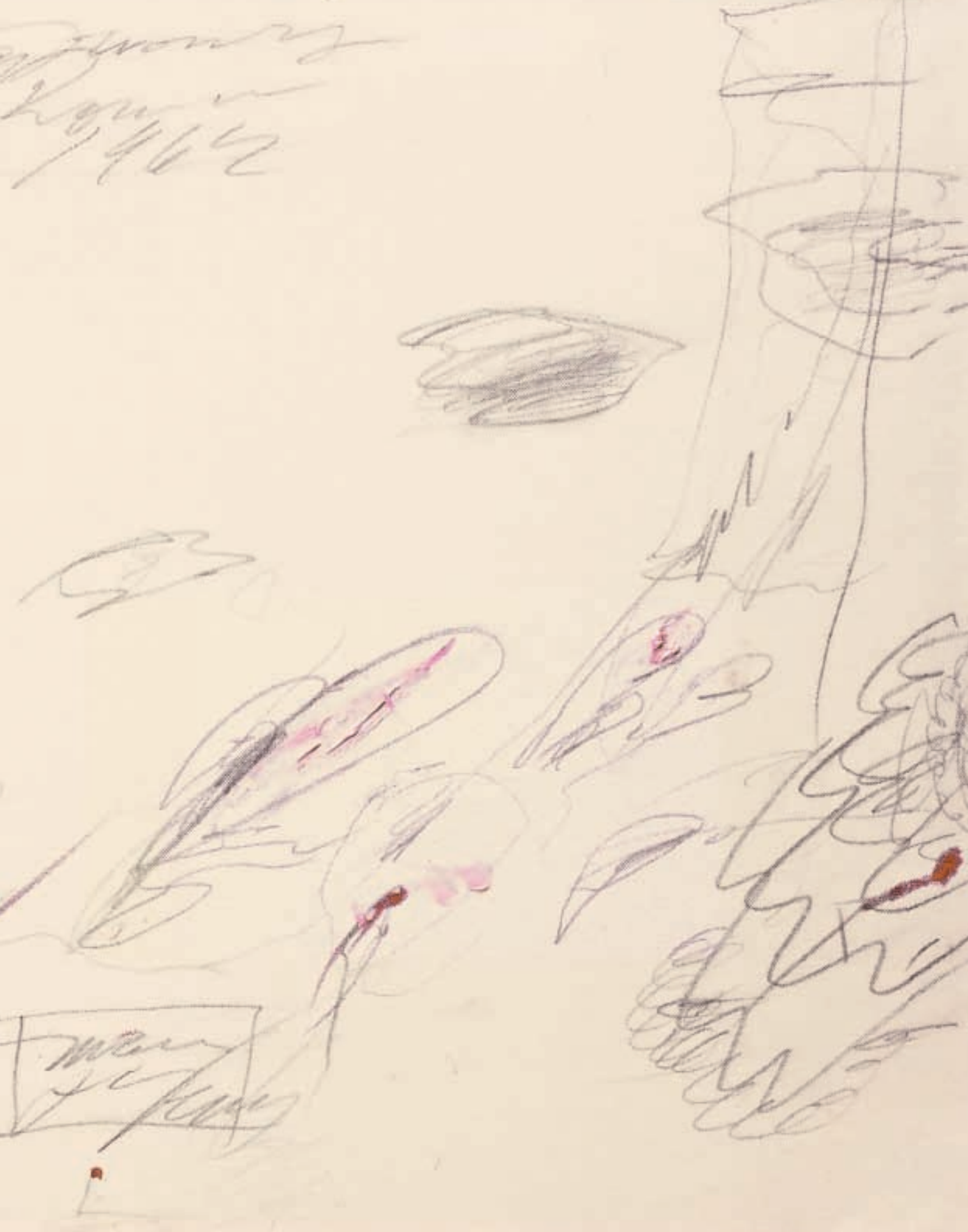
Dans le sillage des expressionnistes américains, Twombly répudie la mimesis sans pour autant abandonner le sujet du tableau. Installé à Rome depuis 1959, ses toiles s'inspirent de la Méditerranée mais il serait vain d'y chercher une allusion directe au spectacle de l'Italie. De *Roma*, composé en 1962, toute référence à Rome semble résolument absente, à l'exception d'un mot – un titre ? – inscrit en haut de la toile. C'est que, pour Roland Barthes, qui est sans doute l'un des meilleurs commentateurs du peintre, le nom suffit chez Twombly à faire surgir son référent :

«le nom condense toutes les références dont il est le dépôt. Si la toile s'appelle The Italians, ne cherchez nulle part les Italiens, sauf précisément dans leur nom [...] Le nom a une puissance absolue et suffisante d'évocation : écrire les Italiens, c'est voir tous les Italiens.» Au-delà de cette légende trompeuse, qui ne dit rien de ce que le tableau représente, Twombly impose cet *«effet-Méditerranée»*, *«à partir d'un matériau (griffures, salissures, traînées, peu de couleur, aucune forme académique), qui n'a aucun rapport analogique avec le grand rayonnement méditerranéen.»* Le peintre construit une idée du Sud débarrassée de tout pittoresque à partir d'un jeu d'allusions mythologiques, de couleurs, de blancheur, de lumière aurorale et d'une certaine «aération» de l'espace qui rappelle les grandes chambres vides et chaudes du midi, où le temps s'écoule plus lentement. La composition de *Roma* s'organise assez nettement autour d'une diagonale qui donne à voir ce *«principe d'espacement»*. A gauche, l'activité graphique est rare, clairsemée, l'espace est évidé ; à droite, l'usage des graffitis se densifie : des entrelacs de lignes évoquent des nuages gauches, flottant dans un ciel blanc, une construction élancée impose à l'imagination un tour ascensionnel.

Dans cette composition aérée, les mots se distinguent peu de l'écheveau des

lignes. Indépendamment de leur sens, ils possèdent d'abord une valeur graphique, non linguistique. Ils ne présentent pas une information mais le geste qui les a produits. Comme l'affirmait Giorgio Franchetti, un des premiers grands collectionneurs du peintre : *«ce n'est pas de l'écrit, ce n'est pas du graffiti, c'est un geste qui produit une forme dans l'espace»*. Cette inscription d'une forme par un geste est la genèse de tout dessin. Mais ce dessin s'apparente avant tout à une peinture d'action, à une gestuelle dansante qui laisse libre cours au hasard et à l'automatisme. En 1954, pendant son service militaire dans l'armée américaine, Twombly griffonnait ses dessins dans le noir, comme pour délier la main du contrôle répressif de l'œil et de la tyrannie du sens. Ce qu'il reste, une fois débarrassé de la corvée de représenter, c'est le travail du trait, qui *«donne à lire la trace de sa pulsion et de sa dépense»* (R. Barthes). Ainsi, dans la querelle qui oppose les tenants de l'abstraction et de la figure, Twombly fait le choix d'une voie différente, en prêtant moins attention à ce qu'il représente qu'à ce qu'il manipule : papier, crayon, huile et pastel. Dans cette surface griffée de lettres et d'entrelacs, la représentation ne cesse de dire qu'elle est avant tout papier et peinture, qu'elle s'ancre dans la matière. En cela, Twombly s'inscrit bel et bien dans le métier de peintre.

Agnès Lepicard



Jean DUBUFFET

1901- 1985

VACHE, 1954

Dessin à l'encre de Chine sur papier

signé et daté en bas à gauche «J Dubuffet, 54»

27 x 37 cm (10,53 x 14,43 in.)

Provenance :

Ancienne collection D.B.C,

Galerie Daniel Cordier, Paris

Collection particulière, France

Expositions :

Paris, Musée des Arts Décoratifs, «Jean Dubuffet 1942-1960»,

16 décembre 1960 au 25 février 1961, n°329 du catalogue, (non reproduit)

Bibliographie :

Max Loreau, «Catalogue des travaux de Jean Dubuffet,

Fascicule X: Vaches-Petites statues de la vie précaire», Weber

Editeur, 1969, reproduit sous le n°138 p.100

Nous remercions Madame Sophie Webel de la Fondation Jean

Dubuffet pour les informations qu'elle nous a aimablement communiquées.

INDIAN INK DRAWING ON PAPER

SIGNED AND DATED LOWER LEFT

«J DUBUFFET, 54»

40 000 – 60 000 €

A partir de juillet 1954, Jean Dubuffet rend de fréquentes visites à sa femme Lili, entrée dans une maison de repos à Durtol, près de Clermont-Ferrand, à la suite d'un refroidissement. Les promenades solitaires autour du village sont l'occasion de renouer avec les tableaux champêtres de sa première période (1943), où s'épanouissaient déjà de multiples vaches rouges, chevaux à l'herbage et cyclistes aux champs. En cette période tourmentée, la contemplation des vaches exerce sur le peintre un effet bienfaisant d'apaisement «à cause du rayonnement de calme et de sérénité qui en émane». Au-delà de ce «sentiment d'heureuse trêve», la vache est le symbole du monde des champs et des sols : «pour l'auteur des terrains, la vache est l'animal terrien par excellence» (George Limbour). Son pelage habité de gros

cailloux ronds rappelle les effets de matière élémentaire des *Texturologies*, des *Tables paysagées* et des *Sols et terrains*.

Animal burlesque, la vache a aussi des vertus théâtrales. Comme les personnages de guignol, sa robe contient tout un décor de tâches et de lignes amusantes dont le graphisme sommaire est d'une évidente fausseté : tête rudimentaire, membres disproportionnés, perspectives absentes, barbouillages frustrés... Tout est fait pour rappeler au spectateur qu'il contemple une fiction. Aussi ce dessin de 1954 rejoint-il les intentions profondes de Dubuffet pour qui la fantaisie graphique restitue bien plus fidèlement la vérité du regard qu'un mimétisme faux. Dubuffet dessine toujours ses vaches de mémoire en réaction à la copie servile qui trahit les mécanismes normaux

du regard : «rien ne me semble plus faux, plus stupide que la position prise par les élèves d'une école de dessin placés devant une femme toute nue, debout sur une table et immobile, qu'ils regardent pendant des heures. A l'opposé de l'image d'une femme nue telle qu'elle habite normalement la mémoire d'un homme du commun.» Le détour par l'enfance ou la fantaisie permet de transcrire la somme d'émotions confuses à travers laquelle un objet nous apparaît, «la conscience trouble et en perpétuel mouvement avec laquelle tout homme est frappé de ce qui l'entoure». Avec La Vache, Dubuffet réactive donc le ressort capital de tous ses travaux et leur motif constant : «inventer un programme de figuration des objets vus inattentivement» apte à restituer fidèlement l'ingénuité du regard.



○ 35
Gaston CHAISSAC
1910-1964

**PERSONNAGE À TÊTE ROUGE
SUR FOND VERT, 1960**

Huile sur toile
signée en bas à gauche «Chaussac»
100 x 81 cm (39 x 31,59 in.)

Provenance :
Galerie Nathan, Zürich
Collection particulière, Zürich

Exposition :
Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, «Chaussac»,
11.7-29.10.2000, reproduit en couleurs au catalogue p. 279
L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée par
Monsieur Thomas Le Guillou

*OIL ON CANVAS
SIGNED LOWER LEFT «CHAISSAC»*

70 000 – 90 000 €



○ **36**
Gaston CHAISSAC
1910-1964

**COMPOSITION AUX FORMES IMBRIQUEES
EN DIAGONALE, 1962-63**

Huile sur papier kraft marouflé sur toile
signé en bas à droite «Chaussac»
95 x 64 cm (37,05 x 24,96 in.)

Provenance :
Galerie Nathan, Zürich
Collection particulière, Zürich

Exposition :
La Rochelle, Musée des Beaux-Arts, «Gaston Chausac»,
1976, n°100

Un certificat de Monsieur Thomas Le Guillou sera remis à
l'acquéreur

OIL ON KRAFT PAPER LAID DOWN ON CANVAS

50 000 – 70 000 €



ARMAN

1928-2005

STORE POÈME, 1962

Cachets, allures d'objets et écritures sur papier marouflé

Œuvre unique et originale

1050 x 76 cm (409,50 x 29,64 in.)

Provenance :

Collection Claude Pascal, Nice

Par descendance à l'actuel propriétaire

Exposition :

Paris, Centre Georges Pompidou, Galerie 2, «Arman»,

22 septembre 2010-10 janvier 2011, reproduit au catalogue p.119

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n°APA#8007.62.001 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n° 9968

MIXED MEDIA ON PAPER THIS WORK IS UNIQUE

60 000 – 80 000 €

Membre actif du groupe des Nouveaux Réalistes dans les années 60, Arman fait ses premiers pas dans le monde de l'art en compagnie d'Yves Klein et de Claude Pascal, niçois comme lui. Adeptes d'exercice physique et de discipline mentale, les trois jeunes gens se rencontrent en 1947 au club de Judo du Quartier Général de la Police de Nice et forment dès lors un trio inséparable. Une amitié très forte lie Arman au poète Claude Pascal, qu'il choisit comme témoin à son mariage en 1953 et dont il illustrera le recueil de poème «Miracle Smith» en 1955. Réalisé en 1962, l'année de la mort d'Yves Klein, ce «Store poème» se présente comme un long rouleau de papier où les «allures» ou empreintes d'objets réalisées par Arman se mêlent au graphisme d'un poème écrit par Claude Pascal. Censée se dérouler comme un rouleau de lettrés chinois, cette œuvre, d'un format autrement imposant, était présentée lors de l'exposition «Arman» au Centre Georges Pompidou (2010-2011) sur une structure permettant un lent défilement. Témoignant des amitiés et collaborations nombreuses qui se tissent au sein du Groupe des Nouveaux Réalistes, cette pièce historique et tout à fait singulière dans l'œuvre d'Arman s'avère caractéristique des recherches de l'artiste qui deviendra mondialement célèbre pour ses accumulations d'objets.

Détail



CHRISTO

né en 1935

WRAPPED GIRL (PROJECT FOR THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, PHILADELPHIA), 1968

Dessin au fusain et collage de plastique

sur papier

signé et daté en haut à droite «Christo, 68», titré

en haut au centre «Wrapped girl (Project for

the Institute of Contemporary art, University

of Pennsylvania, Philadelphia)»

67,50 x 91,50 cm (26,33 x 35,69 in.)

Provenance :

Galerie Daniel Varenne, Genève

Collection particulière, Genève

Nous remercions Christo de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette oeuvre

CHARCOAL DRAWING AND PLASTIC COLLAGE
TIED ON PAPER

SIGNED AND DATED UPPER RIGHT «CHRISTO,
68», TITLED UPPER CENTRE «WRAPPED
GIRL (PROJECT FOR THE INSTITUTE OF
CONTEMPORARY ART, UNIVERSTY OF
PENNSYLVANIA, PHILADELPHIA)»

60 000 – 80 000 €



Christo préparant les mannequins pour sa performance.

« Wrapped girl », œuvre au fusain de 1968, laisse deviner le corps d'une femme nue prisonnière d'un emballage plastique. D'une grande pureté plastique, ce dessin est préparatoire à la performance publique que Christo réalise cette même année. Lors du vernissage de son exposition personnelle au ICA de l'Université de Philadelphie, l'artiste, tout juste âgé de 33 ans, met en scène sept jeunes femmes qui, ligotées dans une feuille de polyuréthane, restèrent ainsi lovées sur des socles durant 5 heures.



CHRISTO

né en 1935

FOUR STORE FRONTS (PROJECT), 1964-65

Technique mixte, collage de tissu, papier kraft, bois peint, carton découpé sur panneau d'isorel peint

signé et daté en bas à droite «Christo, 64-65»,
titré en bas à gauche « Four store fronts (project)
part 4-part 3, part 2, part 1
62 x 74,50 x 4,50 cm (24,18 x 29,06 x 1,76 in.)

Provenance :

Galerie Daniel Varenne, Genève
Collection particulière, Genève

Nous remercions Christo de nous avoir aimablement confirmé
l'authenticité de cette oeuvre

*MIXED MEDIA, FABRIC COLLAGE, KRAFT PAPER,
PAINTED WOOD, CARDBOARD CUTOUTS ON
PAINTED HARDBOARD PANEL SIGNED AND
DATED LOWER RIGHT «CHRISTO, 64-65», TITLED
LOWER LEFT «FOUR STORE FRONTS (PROJECT)
PART 4-PART 3, PART 2, PART 1»*

40 000 – 60 000 €

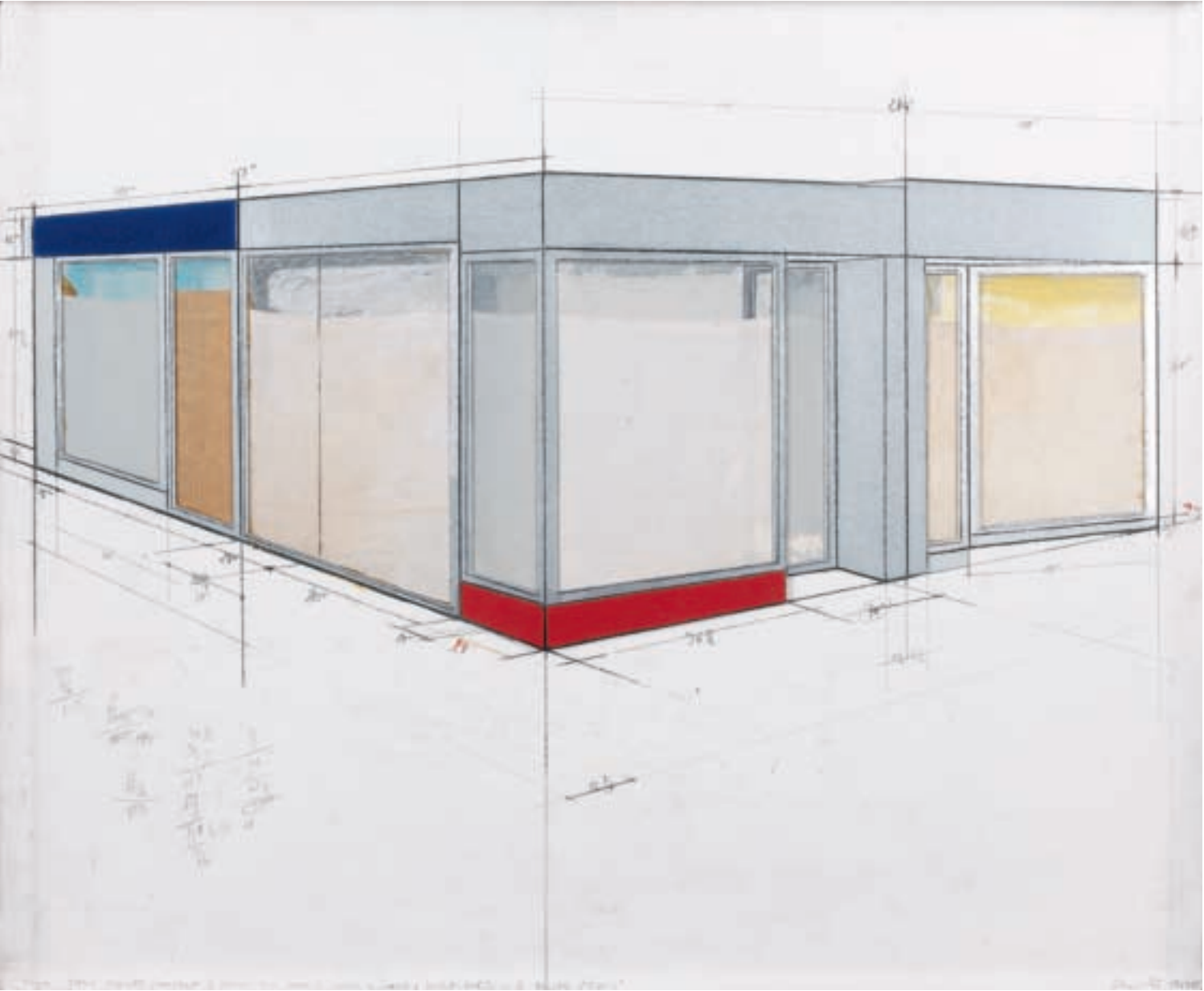


Four Store Fronts Corner, 1964-65 (Parts IV, III, II et I). 248 x569 x 61 cm. Photo : Eva-Inkeri.

© Christo, 1965

Datant de l'année de l'installation de Christo et Jeanne-Claude à New York, ce « Store Front » marque le début de leur travail sur les devantures. Réalisées à taille réelle pour certaines d'entre elles, ces vitrines préfigurent les emballages à l'échelle de l'architecture et du paysage que Christo inaugurerà quelques années plus tard.

Aussi précise qu'un dessin d'architecte, portant des cotes et des échantillons de matière, cette œuvre importante figure un angle de rue dont les quatre vitrines sont occultées par des tissus blancs. En empêchant ainsi le dispositif de monstration, Christo met en évidence l'appétit de notre regard, tout comme Yves Klein, à la même époque, avec son exposition du Vide.



Niki de SAINT PHALLE

1930-2002

GRAND MURAL, 1969

Relief en polyester peint

Pièce unique et originale

265 x 320 x 18 cm (103,35 x 124,80 x 7,02 in.)

Provenance :

Collection particulière, Belgique

Collection particulière, France

Expositions :

Luzern, Kunstmuseum, «Niki de Saint Phalle», 1969

Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, «Beelden,

modellen en maquettes van Niki de Saint Phalle», n°4, 1976

Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, «Niki de Saint Phalle sculpturer», 1976, n°4

Knokke-le-Zoute, Casino Knokke, «Niki de Saint Phalle», 1985

Bibliographie :

NL, N.R.C.Handelsblad, 4 Août 1976

Niki de Saint Phalle, «Catalogue Raisonné, Volume I, Peintures,

Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000», Editions Acatos, 2001,

reproduit en couleur sous le n°536, p.248

«Niki de Saint Phalle, Monographie», Editions Acatos, 2001, pp. 364-365

Nous remercions les Archives Niki de Saint Phalle de nous avoir confirmé l'authenticité de cette oeuvre

PAINTED POLYESTER RELIEF

250 000 – 300 000 €

Seule femme à figurer dans le groupe des Nouveaux Réalistes qui se forme en 1960 autour d'Arman, Dufrêne, Hains, Raysse, Spoerri, Villeglé et Tinguely, Niki de Saint Phalle va peu à peu s'imposer dans un monde de l'art contemporain essentiellement masculin. Aux côtés de Jean Tinguely, celui qui sera le compagnon d'une vie, Niki de Saint Phalle, nouvellement venue à l'art, déploie l'énergie de la nécessité intérieure qui l'a poussée dans cette voie. Mannequin, se destinant au métier d'actrice, la jeune femme a traversé quelques années plus tôt une grave dépression dont elle est ressortie mue par une pulsion créatrice qui la rattache de nouveau à la vie. Quittant mari et enfants, Niki de Saint Phalle, totalement autodidacte, décide à l'aube de ses trente ans de réinventer sa vie sous le signe de la création.

Ses premières œuvres livrent l'image marquante d'une charmante jeune femme troquant le pinceau pour la carabine et

tirant à balle réelle sur un tableau-cible. Performance avant la lettre, l'acte, éminent violent et subversif, provoque l'éclatement de poches de peinture qui, éclaboussant la surface, finalise la composition. Tout à fait singulier dès ses débuts dans la galaxie des Nouveaux Réalistes, son travail évolue rapidement vers une forme d'expression moins «combative» même si l'affirmation d'une position féministe se traduit en 1966 dans sa sculpture monumentale «Hon» (femme en suédois) réalisée pour le Moderna Museet de Stockholm et figurant une gigantesque femme allongée, jambes écartées, invitant le visiteur à pénétrer dans le ventre maternel. Déjà et comme toujours chez Niki de Saint Phalle, à l'acte de transgression, se superpose une dimension éminemment ludique et colorée.

Eclatante de joie de vivre et de gaité, véritablement solaire avec son étoile scintillante en figure de proue, le relief

monumental de 1969 que nous présentons est une œuvre de la maturité de l'artiste. L'iconographie s'est apaisée, le vocabulaire formel et symbolique apparaît clairement fixé et l'artiste a définitivement adopté la résine polyester qui remplace, à partir du milieu des années 60, le papier mâché. Epousant une découpe irrégulière et une surface bombée, ce panneau voit trôner dans sa partie supérieure une de ses célèbres «Nanas» figure féminine massive, aux rondeurs exagérées et dont les seins sont soulignés par des cercles concentriques. Au registre inférieur et disposés en demi cercle autour d'elle comme s'ils faisaient allégeance, des animaux réels ou fantastiques se détachent sur un fond bleu orné d'un semi de fleurs. Appartenant à la mythologie personnelle de l'artiste et récurrents dans toute son œuvre, l'oiseau mais aussi le serpent, symbole avec la femme du péché originel occupent le centre de la





composition. Figurent également le lézard, l'araignée et la licorne, animal imaginaire très présent au Moyen-Âge et associé, avec sa corne phallique, à la virginité. Posées en aplat, les couleurs franches (rouge, violet, turquoise), tranchent entre elles, créant un dynamisme caractéristique de l'œuvre de Niki de Saint-Phalle. L'absence de perspective remplacée par l'étagement des figures tout comme le style ornemental empreint d'une insouciance enfantine portent la marque de l'artiste attachée à un mode de figuration faussement naïf qui fait oublier le travail de composition et le jeu des symboliques très élaborés. Au delà

de la spontanéité et l'immédiateté qui la caractérise, l'œuvre, qui fait écho à la Dame à la licorne, célèbre tapisserie du XVe siècle, conservée au Musée de Cluny, puise également sa force dans notre imaginaire collectif.

Agée de 39 ans lorsqu'elle signe cette pièce monumentale, Niki de Saint Phalle est arrivée véritablement au sommet de son art. Electron libre et puissant, elle déploie alors une vitalité créative, un style «pop» coloré et puissamment original qui lui vaut la reconnaissance internationale du monde de l'art. Invitée l'année précédente

à la Documenta 4 de Kassel, elle s'engage alors, seule ou en collaboration avec Jean Tinguely, dans des projets architecturaux et d'importantes commandes pour l'espace public. De son spectaculaire Jardin des Tarots (1972) en Toscane à la célèbre Fontaine Stravinsky (1980) faisant face au Centre Georges Pompidou, ces amples réalisations mobiliseront son énergie dans les années à venir, achevant de la désigner comme une figure majeure de la scène contemporaine, avant que les émanations de la résine qu'elle travaille à chaud ne finissent par provoquer le cancer qui l'emportera.



Alina SZAPOCZNIKOW

1926-1973

LAMPE-SCULPTURE, CIRCA 1970

Résine de polyester teintée, ampoule et câble
d'alimentation

61 x 34,50 cm (23,79 x 13,46 in.)

Provenance :

Ancienne Collection Pierre Restany (don de l'artiste), Paris

Ancienne Collection Jeannine Restany, Paris

Collection particulière, France

*TAINTED POLYESTER RESIN, LIGHT BUBBLE
AND POWER SUPPLY CABLE*

250 000 – 350 000 €



Vue de l'atelier de Alina Szapocznikow à Malakoff, 1971

© The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski / Musée national de Cracovie.
Photo avec la permission du Musée d'art modern, Varsovie.

*« Je suis convaincue que, de toutes les manifestations de
l'éphémère, le corps humain est la plus vulnérable, l'unique source
de toute joie, de toute souffrance, de toute vérité. »*

Alina Szapocznikow.





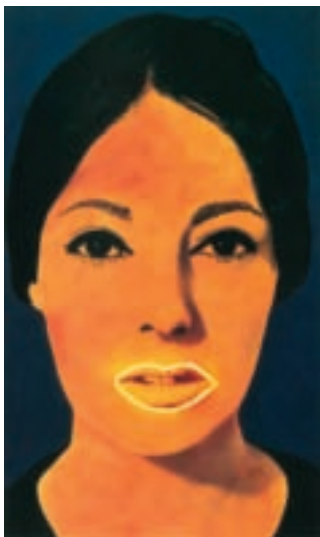
Photographie d'Antoni Miralda

© 2011 Artists Rights Society (ARS), New York/VEGAP, Madrid, The Estate of A.S./
Piotr Stanislawski/Musée national de Cracovie.
Photo avec la permission du Musée d'art moderne, Varsovie.



Portrait de Pierre Restany

© Droits Réservés



Martial Raysse Peinture à haute tension, 1965

© Stedelijk Museum, Amsterdam

Ayant appartenu à Pierre Restany puis à son épouse Jeannine initiatrice de la galerie J et figure du monde artistique des années 60-70, cette incroyable sculpture lampe évoque une fleur étrange où, perchées sur un phallus géant et auréolées de pétales translucides, planent les lèvres sans visage d'Alina Szapocznikow. Reconnue très tôt dans son propre pays, la Pologne, comme une personnalité majeure, l'artiste ne cessera de bénéficier sur place d'une reconnaissance inconditionnelle et permanente. Est-ce le fait de sa disparition prématurée en 1973 à l'âge de 47 ans ? Sous estimée jusqu'alors, sa place dans l'art international du XX^e siècle fait actuellement l'objet d'une réévaluation dont la rétrospective récente au Museum of Modern Art de New York constitue la démonstration la plus flagrante.

Critique d'art et ardent défenseur des Nouveaux Réalistes, Pierre Restany ne s'y trompe pas lorsque, en 1960, à l'occasion d'un voyage en Pologne, il découvre le travail d'Alina Szapocznikow « reconnue à juste titre comme une célébrité nationale » note-t-il alors. Deux ans plus tard en effet, l'artiste, âgée de 36 ans, est choisie pour représenter son pays à la Biennale de Venise. L'année suivante, en 1963, elle quitte définitivement la Pologne pour s'installer à Paris où elle passera les années les plus productives de sa vie. Très vite, elle côtoie les ténors du monde de l'art, se lie avec les Nouveaux Réalistes, entretient des liens d'amitié avec Christian Boltanski, Niki de Saint-Phalle et Annette Messager. Dans ce

contexte stimulant, Alina Szapocznikow développe des expériences commencées en Pologne. Utilisant de nouveaux matériaux comme la mousse de polyuréthane ou les résines polyesters, elle se livre à toutes sortes de moulages sur son propre corps. Jambe, bouche, seins... viennent se greffer à d'autres éléments, plus ou moins informes, ou s'hybrider entre eux entre de la manière la plus incongrue, la plus libre. Sa pratique du moulage précède de trois ans, le célèbre « Pouce » (1965) de César, agrandissement à 40 cm de son propre doigt. Exposant régulièrement à Paris et à l'étranger, à l'invitation notamment de Pierre Restany, Alina Szapocznikow ne rejoindra jamais aucun groupe même si, des Nouveaux Réalistes au Pop Art, elle reste en dialogue étroit avec l'art de son temps. S'affirmant résolument comme une figure singulière, l'artiste polonaise réinvente la pratique de la sculpture mais aussi une poétique propre, un nouvel érotisme à l'heure où émergent les mouvements féministes.

Les nombreuses photographies prises dans son atelier à Paris montrent une jeune femme séduisante, facétieuse et pleine d'énergie. Malgré une existence marquée par la déportation à l'âge de 16 ans et la maladie (elle doit faire face à la tuberculose puis en 1969 au cancer qui l'emportera trois ans plus tard), Alina Szapocznikow fait preuve d'une vitalité et d'une joie de vivre de chaque instant. Pourtant fait de fragments et d'hybridations, son travail sur le corps ne convoque jamais rien de morbide mais témoigne, comme avec la sculpture lampe de

Pierre Restany, d'une liberté joueuse, d'une joyeuse fantaisie. Son audace, qu'elle assume avec légèreté, évoque tant le surréalisme que l'art brut, l'artiste revendiquant un « art maladroit », affranchi de tout carcan. Face à la maladie, Alina Szapocznikow trouve réconfort dans son art, confectionnant des « Souvenirs » dans lesquels elle embaume dans plusieurs couches de résine les photographies de ses amis, ses proches. La silhouette de Pierre Restany que l'on devine ici dans ce portrait souvenir témoigne de leur considération réciproque. En 1972, deux mois après la mort d'Alina Szapocznikow, s'ouvre au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris une importante exposition organisée par Pierre Restany et mise en scène par le graphiste de renom Roman Cieslewicz, son mari. Suivront d'importantes rétrospectives en Pologne où Alina Szapocznikow n'a jamais cessé d'être la grande figure de référence pour l'art du XX^e siècle. Présente à la Documenta 12 en 2007, mise à l'honneur au Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition « Les Promesses du passé » en 2010, l'œuvre d'Alina Szapocznikow arrive avec la rétrospective récente du MOMA de New York au terme d'un processus de réception et de reconnaissance dont la durée s'avère souvent incompressible lorsqu'il s'agit d'une œuvre pionnière. Aujourd'hui et avec l'intrépidité d'autres artistes femmes comme Eva Hesse ou Louise Bourgeois, Alina Szapocznikow s'affirme sans conteste comme l'une des figures majeures de l'art sculptural de l'après-guerre.



Jean-Pierre RAYNAUD

né en 1939

PSYCHO-OBJET-AGRESSION C, 1965

Assemblage : panolac, bois, métal, photographie sous plastique, fil électrique, plastique, peinture signé du cachet de l'artiste et titré au dos « Raynaud, Psycho-objet agression C»
170 x 83 x 54 cm (66,30 x 32,37 x 21,06 in.)

Provenance :

Galerie Jean Larcade, Paris
Galerie Enrico Navarra, Paris
Galerie Daniel Varenne, Genève
Collection particulière, Genève

Expositions :

Paris, Galerie Jean Larcade, « Objets et collages, Jean-Pierre Raynaud », 1965
Paris, Galerie Enrico Navarra, « Oeuvres choisies III », 1990
Bordeaux, capcMusée d'Art Contemporain, « JP Raynaud Psycho-Objets, 1964-68 », 1993
Paris, Galerie Daniel Varenne, FIAC, Grand-Palais, 1997

Bibliographie :

G.Calvalcanti, « Correio da Manhã, 18/X, 1967, p.1
Adam, n°20, III, 1968, p.92
Alain Jouffroy, « La multiplication des sièges », XXe siècle, Panorama 76, Paris, 1976
Connaissance des Arts n°458, IV, 1990, p.25
Catalogue exposition Galerie Enrico Navarra, « Oeuvres choisies III », 1990
Art Press n°146, IV, 1990, p.81
Beaux-Arts Magazine, n°78, IV, 1990, p.133
Catalogue exposition capcMusée d'Art Contemporain, Bordeaux, « JP Raynaud, Psycho-objets », 1993, p.29
Sourjoui Séo, Wolgan Misool, VIII, 1993, p.158
Denyse Durand-Ruel, « Jean-Pierre Raynaud », Catalogue Raisonné 1962-1973, Tome 1, Editions du Regard, 1998, reproduit sous le n°63 p.43

ASSEMBLAGE: PANOLAC, WOOD, METAL,
PLASTIC WRAPPED PHOTOGRAPHY,
ELECTRICAL WIRES. SIGNED WITH THE
ARTIST'S STAMP AND TITLED ON THE REVERSE
«RAYNAUD, PSYCHO-OBJET AGRESSION C»

40 000 – 50 000 €



JACQUES VILLEGLE

né en 1926

RUE DES LOMBARDS, 5 JUIN 1987

Affiches lacérées marouflées sur toile
doublement signées, datées et titrées au dos
«Villegle, Rue des Lombards, 5 juin 1987»
240 x 235 cm (93,60 x 91,65 in.)

Provenance :

Galerie du Génie, Paris
Collection particulière, Paris

Exposition :

Paris, Galerie du Génie, «Amalgame, Amalgame...», 1988,
reproduit au catalogue

Bibliographie :

Entretien avec Luc Vezin, «Beaux-Arts Magazine», septembre
1988, détail reproduit en couleur p. 27
Jacques Villegle, 1997, plaquette «De la cryptographie», G.A.C,
détail reproduit en couleur

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

Nous remercions Madame Valérie Villegle pour les informations
qu'elle nous a aimablement communiquées

*TORN POSTERS LAID DOWN ON CANVAS SIGNED
TWICE, DATED AND TITLED ON THE REVERSE
«VILLEGLE, RUE DES LOMBARDS, 5 JUIN 1987»*

50 000 – 70 000 €



Robert COMBAS

né en 1957

BACCHANALE AVEC GROS BACCHUS, 1985

Acrylique sur toile marouflée sur toile

signée et datée en bas à droite «Combas, 1985»

200 x 346 cm (78 x 134,94 in.)

Provenance :

Galerie Yvon Lambert, Paris

Collection particulière, France

Expositions :

Sydney, Biennale de Sydney, «Figuration libre», 1985

Bordeaux, capc Musée d'Art Contemporain,«Robert Combas», 1987

Amsterdam, Stedelijk Museum, «Robert Combas : Peintures de 1984-87», 6 mai au 29 juin 1987

Sao Paulo, XXle Biennale de Sao Paulo, «L'Excès et le Retrait», 1991

Louviers, Musée de Louviers, «Robert Combas - Les années 80, l'invention d'un style», 2008

Bibliographie :

«Robert Combas CAPC», Editions CAPC & Stedelijk Museum, 1987, p. 63

«Combas Monographie», Editions de la Différence - Collection Mains et Merveilles, Bernard Marcadé, 1991, pp. 100-101

«Orgies», éd. Ipso Facto, Georges Marbeck, 1999

«Joker die Galerie», Editions Die Galerie, 2006

«La dégelée Rabelais», Méditerranée éditions FRAC

Languedoc- Roussillon, 2009

«Robert Combas», Editions Guy Pieters, Philippe Dagen, 2010

ACRYLIC ON CANVAS LAID DOWN ON CANVAS
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT «COMBAS,
1985»

70 000 – 90 000 €



«Bacchanale avec gros bacchus en forme de publicités pour
le Muscat qui sillonnent les routes du sud de la France et qui
enjolivent le paysage sec, chaud, et vignerogueux. Sur la peinture,
la fête bat son plein et le gros bacchus se repose en buvant une
tiare de vin rosé pendant que les convives dansent la sardane et
se chatouillent la peau. Ya même un type qui ne peut plus se lever
mais qui en demande encore. Alors un patre grec lui verse le vin,
qui coule, de l'amphore à sa bouche en dégoulinant de partout.»

Robert COMBAS

○ 45

Jean-Michel BASQUIAT
1960-1988

DEAD BIRD, 1985
Acrylique, huile, crayon et collage
sur porte en bois peint
titré en bas vers la droite «Dead Bird», signé,
daté et titré au dos: «J-M Basquiat, 85,
Dead Bird»
203 x 83,80 x 10 cm (79,17 x 32,68 x 3,90 in.)

Provenance :
Vrej Baghoomian Gallery, New York
Tony Shafrazi Gallery, New-York
Galerie Maeght-Lelong, New York
Ancienne Collection Béatrice Bonnet-Dian
Collection particulière

Expositions :
Paris, Galerie Enrico Navarra, «Jean-Michel Basquiat», 1996
Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, «Comme un oiseau», 19 juin-13 octobre 1996
Kaohsiung, Kaohsiung Museum of Fine Arts; Taichung, Taichung Museum. «Jean-Michel Basquiat», 1997, p.76
Séoul, Gallery Hyundai, «Jean-Michel Basquiat», 1997, p.66
Tokyo, Mitsukoshi Museum; Marugame, M.I.M.O.C.A, «Jean-Michel Basquiat», 1997, p.83
Sao Paulo, Pinacoteca, «Jean-Michel Basquiat.Pinturas», 1998, p.83
Venice, Fondation Bevilacqua La Masa. «Basquiat a Venezia». 1999, p.99
Naples, Castel Nuovo, «Jean-Michel Basquiat», 1999, p.107
Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, «Jean-Michel Basquiat, Histoire d'une oeuvre», 27 juin au 23 octobre 2003
reproduit en couverture du catalogue (détail) et p.103

Bibliographie :
Richard D.Marshall, Jean-Louis Prat, «Jean-Michel Basquiat», Paris, Galerie Enrico Navarra, 1996, Vol I, p.333
Tony Shafrazi, Jeffrey Deitch, Richard D.Marshall..., «Jean-Michel Basquiat», New York, Tony Shafrazi Gallery, 1999 p.246
Richard D Marshall, Jean-Louis Prat, «Jean-Michel Basquiat», Paris, Galerie Enrico Navarra, 2000 reproduit en couleur sous le n°3 p.232 et p.309

*ACRYLIC, OIL, PENCIL AND COLLAGE ON
PAINTED WOODEN DOOR
SIGNED, DATED AND INSCRIBED ON THE
REVERSE «J-M BASQUIAT, 85, DEAD BIRD»*

2 100 000 – 2 500 000 €





Jean-Michel Basquiat, «Dead Bird», détail.



Atelier temporaire à Stockholm - Décembre 1984. Photographie Stellan Holm.

« Ecoute New York ! ô écoute ta voix mâle de cuivre ta voix vibrante de hautbois, l'angoisse bouchée de tes larmes tomber en gros caillots de sang. »

Léopold Sédar Senghor, “A New York”, 1956.

Dédié au célèbre saxophoniste Charlie Parker, *Dead Bird* s'inscrit dans la longue série d'hommages de Jean-Michel Basquiat aux grands héros de l'histoire noire américaine. Le joueur de base-ball Hank Aaron, le grand militant des droits afro-américains Malcom X, le trompettiste Miles Davis figurent tous en bonne place dans ce panthéon de musées noirs. Au côté des sportifs, l'admiration de Basquiat va surtout aux musiciens et aux chanteurs de jazz, longtemps considéré comme le seul domaine d'expression accordé aux noirs. Désormais internationalement célébré, le jazz incarne le retournement d'une forme d'oppression en identité et en dignité. Né au cœur de la société d'esclavage, il est devenu porteur d'une civilisation.

Fait significatif, Basquiat s'intéresse moins au jazz « mainstream » de Count Basie et d'Oscar Peterson qu'aux innovateurs virtuoses du be bop, Charlie Parker, Thelonious Monk et Dizzy Gillespie.

On comprend l'intérêt du peintre pour ce courant radicalement nouveau, dont la liberté d'improvisation et les rythmes endiablés allaient révolutionner les mélodies ordonnées du swing dans les années 1940. Au fil des années, Basquiat consacre sans cesse de nouvelles œuvres à Charlie Parker, l'inventeur génial du be bop qui apparaît à bien des égards comme son alter ego. Comme Basquiat, le saxophoniste n'avait reçu aucune formation académique. Incarnation du génie malheureux, il fut toujours en butte à des problèmes d'alcool ou de drogue, sombra dans la dépression en juillet 1946 et mourut le 2 avril 1955 à l'âge de 34 ans. Le parallèle avec la vie de Basquiat, passé en moins d'une décennie du statut d'anonyme graffiteur au rang de star internationale et mort à 27 ans d'une overdose d'héroïne, est évidemment frappant. Mais au-delà de cette lecture biographique, la proximité du musicien et du peintre s'incarne dans un égal génie à

inventer un art sauvage qui rompt avec la discipline des big bands pour le premier et la froideur intellectuelle du minimalisme et de l'art conceptuel pour le second. Plus largement, toutes les œuvres de Basquiat offrent la traduction picturale de l'inventivité musicale des maîtres du be bop. Celui-ci travaillait fréquemment en écoutant du jazz, s'efforçant de retranscrire sur la toile les contretemps qu'il entendait. L'efficacité visuelle de *Dead Bird* tient clairement aux changements de rythme et aux contrepoints, nés du contraste éclatant des couleurs, du mélange de l'abstraction et de l'illustration, ou de la tension entre la sculpture-assemblage à gauche et la toile bidimensionnelle. Peint sur une porte, *Dead Bird* est aussi représentatif du mélange des supports qu'affectionnait le peintre. Si Basquiat a plutôt tendance à revenir au châssis à partir de 1982, il peignait aussi des objets quotidiens, portes, réfrigérateurs, tables ou tabourets, ce qui lui valut de graves



Détail

AUTO PORTRAIT ©



Jean-Michel Basquiat, «Dead Bird», détail du dos.



problèmes avec ceux qui l’hébergeaient lorsqu’il lui arrivait de peindre tout leur mobilier sans avoir pris leur avis.

Dans *Dead Bird*, l’évidente filiation artistique entre Basquiat et Parker est filée à travers la métaphore de l’oiseau, ou «Bird», surnom qui fut très tôt attribué à Parker en raison de ses solos aériens. Le diminutif «Bird» inspira d’ailleurs les titres d’un grand nombre de compositions de Parker, telles que «Yardbird Suite», «Ornithology» ou «Bird Gets the Worm». Fidèle à cette tradition, *Dead Bird* est un clin d’œil au célèbre titre de Parker «Bird of paradise», composé en 1947. Le motif de l’oiseau se décline encore dans les deux inscriptions « deadbird », qui figurent au bas et au dos du tableau, célébrant l’anniversaire de la mort de Parker survenue 30 ans plus tôt en 1955. Le tableau se transforme ainsi en Tombeau poétique, ce genre qu’estimaient les poètes pour honorer un pair ou un roi disparu. A droite, le bec de saxophone et le sceptre surmonté d’une tête d’oiseau parachèvent ce double portrait du peintre

et du musicien, tous les deux réunis dans la même Olympe artistique. On reconnaît en effet la tête ébouriffée de Basquiat à gauche, explicitement désignée comme un « autoportrait ». Fait remarquable, chaque mot est suivi du célèbre copyright, qui représente à la fois la protection des œuvres originales et la signature visuelle du peintre. Plus jeune, Basquiat revendiquait la paternité de ses œuvres en signant ses graffitis du nom de SAMO®. En apposant sa signature aux innombrables références culturelles à Parker, Basquiat empêche les images d’échapper au seul univers autorisé, le sien. A bien des égards, c’est donc autant un hommage qui se donne à voir que le meurtre d’un père ou à tout le moins, une déclaration d’indépendance du peintre à l’égard de cette imposante icône.

Au-delà, toute l’entreprise de Basquiat vise à introniser l’homme noir dans l’espace pictural américain. *Dead Bird* est donc autant le paradis de Parker que celui de tout un peuple. Les trois têtes noires surmontées de couronnes (significativement barrées de peinture blanche) incarnent la figure

universelle de l’humanité noire, victime héroïque et sacrifiée de l’oppression raciale. Le parallèle entre le martyr des noirs et le calvaire du Christ est sobrement suggéré. Ainsi la couronne royale est aussi une couronne d’épines, comme l’indique l’aspect discrètement épineux des cheveux de Basquiat. Ces thèmes chrétiens reviennent d’ailleurs inlassablement dans l’œuvre du peintre. Dans *Dead Bird*, les couleurs rouges, blanches et noires jouent symboliquement cet affrontement de la Négritude contre le monde blanc. Les larmes de sang qui éclaboussent la partie blanche du tableau rappellent le lourd tribut que les noirs ont payé à l’Amérique, pays prédateur qui a vidé l’Afrique de ses forces vives et construit sa nation sur la traite de millions d’individus. Hommage et tombeau d’une civilisation, *Dead Bird* est donc une toile ouvertement politique qui marque la prise de pouvoir de l’homme nègre. Ce renversement de l’impuissance en maîtrise et de l’injure en art constitue une indéniable revanche sur l’Histoire.

Agnès Lepicard



Keith HARING

1958-1990

SANS TITRE, 1984

Spray aerosol sur tôle

122 x 270 cm (47,58 x 105,30 in.)

Provenance :

Collection particulière

Bibliographie :

Keith Haring, «Future Primeval», Queens Museum Corona Park, New York, 1990, reproduit p.116

Cette œuvre fait partie d'une fresque réalisée le long du F.D.R Drive, New York en mai 1984

AEROSOL SPRAY ON SHEET METAL

300 000 – 400 000 €

Les dessins nets et précis de Keith Haring ont assurément contribué à faire du graffiti un art noble. L'évidente proximité de l'artiste avec l'effervescente culture du tag des années 1980 se traduit de multiples manières : l'absence de dessin préparatoire, la rapidité d'exécution, la fluidité de la ligne noire qui donne son unité au dessin, le format monumental, le choix de l'espace public comme terrain d'expression. Pourtant, l'écart qui sépare Keith Haring de la scène graffitiste est tout aussi frappant. Né à la fin des années 1970, le *street* art est l'émanation historique des gangs venus de Harlem et du Bronx, dont les interventions relevaient d'une démarche identitaire souvent violente et d'une volonté d'appropriation d'un territoire. Même s'il entretenait des liens d'amitié avec les graffeurs, Haring n'est ni un artiste de rue, ni un artiste de bande. Il revendique un langage personnel qui puise autant son inspiration dans la contreculture que dans l'histoire de l'art. Doué d'une excellente éducation artistique, il s'inscrit dans une filiation affichée avec toute une série

d'artistes « graffitomanes » : Picasso, Léger, Matisse, Dubuffet, Pollock, Alechinsky, Asger Jorn, qui tous à leur manière ont magnifié les potentialités esthétiques du graffiti et contribué à lui donner une forme de légitimation.

La démarche de Haring se rapproche davantage de la performance et de l'art *in situ* : loin de peindre en cachette, il emmenait son ami Tseng Kwong Chi dans le métro qui le photographiait pendant qu'il dessinait à la craie ses fameux « subway drawings » sur des espaces publicitaires en jachère. Cette stratégie d'autopromotion doit évidemment beaucoup à Warhol, grand promoteur de l'image sérielle qui entretint un vrai dialogue avec le monde de la publicité. Le choix d'intervenir dans des lieux fréquentés par toutes les classes sociales – le métro, la rue – est également porteur d'une ambition politique : celle de produire un art pour tous, qui s'adresse à l'homme de la rue et non plus au public privilégié des galeries. Son langage, fait de traits efficaces et



Keith Haring devant la fresque du F.D.R Drive, New York en mai 1984

© Tseng Kwong Chi

de couleurs pures, traduit cette volonté de simplifier la peinture, de réduire la vie des formes à quelques logos simples, immédiatement reconnaissables, dans des formats monumentaux qui en multiplient la puissance d'impact : bébés radiants, gueules de chiens, soucoupes volantes, serpents siffleurs, hommes dansants. Ces silhouettes anonymes et androgynes, débarrassées de toutes caractéristiques individuelles, sont créatrices de forces collectives. La récurrence du motif graphique de la figure aux bras levés, qu'on retrouve à la fois dans cette exceptionnelle tôle de 1984 et dans l'immense bâche de 1983, puise dans un fond mythique très ancien. On retrouve cet archétype dans des gravures rupestres, les premiers alphabets, les divinités des religions égyptiennes et mayas, les figures ancestrales des chamanes et des orants. Haring s'intéresse moins à l'origine religieuse de ces grands symboles collectifs qu'à leur capacité à imprégner le présent et l'avenir d'un sentiment mythique, à frapper du sceau de l'universel des images tirées de l'air du temps.



Jean-Michel BASQUIAT

1960-1988

SANS TITRE, 1985

Crayon, pastels gras de couleurs et collage xerox sur papier

Provenance :

Estate of Jean-Michel Basquiat
Robert Miller Gallery
Collection particulière, New York

Expositions :

Vienne, Kunsthaus Wien, «Jean-Michel Basquiat, The Mugar Collection», 11 février - 2 mai 1999, reproduit au catalogue p. 131
Künzelsau, Museum Württh, «Jean-Michel Basquiat», 6 octobre 2001 au 2 janvier 2002

Bibliographie :

Robert Miller New York, The Estate of Jean-Michel Basquiat, «Jean-Michel Basquiat Drawings», Edited and designed by John Cheim, Edited and designed by John Cheim, 1990, reproduit p.121
«Academia Leonardi Vinci: Journal of Leonardo's Studies et by Bibliography of Vinciana», Vol IV, Florence, 1991

Un certificat de l'Estate of Jean-Michel Basquiat sera remis à l'acquéreur

PENCIL, COLOURED OIL PASTELS AND XEROX
COLLAGE ON PAPER

350 000 – 450 000 €



Keith HARING

1958-1990

SANS TITRE, 1983

Acrylique sur bâche vinyle

signée, datée et située au dos « K. Haring, May 4, 1983, Napoli»

290 x 290 cm (113,10 x 113,10 in.)

Provenance :

Collection particulière, France

Expositions :

Lyon, Musée d'Art Contemporain de Lyon,

« Rétrospective Keith Haring», 22 février -29 juin 2008

Belgique, BAM Mons, «Keith Haring. All Over», 9 mai-

13 septembre 2009

Milan, Vecchiato Art Galleries, «Keith Haring», 8 avril-

30 juin 2009

Bibliographie :

Gianni Mercurio, «Keith Haring», Musée d'Art Contemporain de

Lyon, 22 février-29 juin 2008, Editions Skira, 2008, reproduit au

catalogue de l'exposition sous le n°29 p.172

Gianni Mercurio, «Keith Haring.All Over», BAM Mons, 9 mai-

13 septembre 2009, reproduit aua catalogue de l'exposition

p.164

Tony Shafrazi, Luca Beatrice, «Keith Haring», Vecchiato Art

Galleries, Milan, 8 avril-30 juin 2009 reproduit au catalogue p.55

ACRYLIC ON VINYL TARPULIN

SIGNED AND DATED ON THE REVERSE

«K. HARING, MAY 4, 1983, NAPOLI»

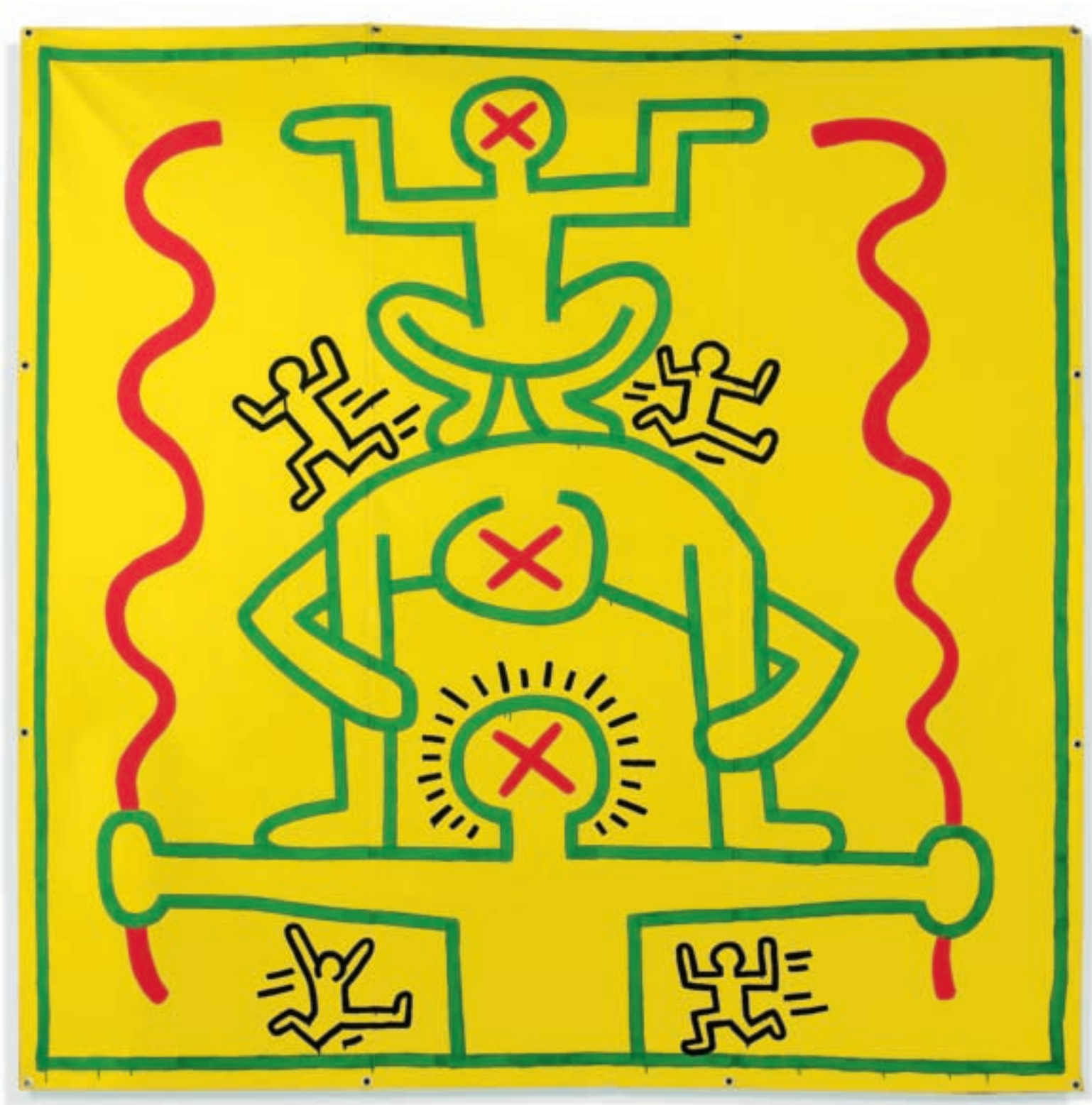
900 000 – 1 200 000 €

Peindre, pour Haring, est donc une expérience radicalement différente de la culture du tag. Plus proche du mouvement psychédélique, elle vise à accéder à un niveau de conscience élargi, par le dérèglement des sens, la libération de l'énergie sexuelle et du mouvement du corps. L'exécution instinctive, d'un seul jet, « *sans prendre le temps de réfléchir* » (Haring) traduit un retour de la pulsion dans un environnement de ciment et d'asphalte, comme s'il s'agissait de « *sauvegarder la chair sensuelle du risque de la macadamisation de la psyché* » (Norman Mailer). Ainsi chez Haring, chaque objet, chaque animal, chaque personnage libère des rayons dans tous les sens. Cette

énergie vitale est figurée par de petites lignes, sorte de baguettes lumineuses qui entourent ses « *bébés radiants* », ses petits chiens et ses hommes dansants. Empruntés aux codes de la bande-dessinée, les « *bâtons d'énergie* » de Keith Haring ressemblent à ses pinceaux. Ils expriment une fureur créatrice qui ne s'est jamais démentie jusqu'à sa mort en 1990. Ils rendent aussi visible des énergies plus funèbres, celle de l'argent, de l'électricité et du nucléaire dans un monde d'où la lumière divine s'est définitivement retirée. « *Les pauvres petites créatures qui se tortillent pour échapper aux communications radioactives avec lesquelles on les bombarde sont des emblèmes très*

habiles du désarroi et de la confusion », écrit Jeffrey Deitch. A mi-chemin entre « *les formes de l'art primitif et les dessins des circuits imprimés d'ordinateurs* » (Elio Fiorucci), les dessins aux couleurs exubérantes de Keith Haring ont aussi contribué à faire du dessin animé un art légitime. Ann Magnuson se souvient qu'avec lui, « *chaque jour ressemblait à une virée à Disneyland* ». Pourtant c'est le sexe, la violence, la politique, la mort de Dieu qui occupent la totalité de son univers graphique, autant de sujets bien éloignés de la légèreté du cartoon et du jeu.

Agnès Lepicard



CHEN ZHEN

1955-2000

UN INTERRUPTED VOICE, 1998

Lit d'enfant, peau de vache, bois, ficelle, structure
métallique et cloches en bronze
150 x 115 x 110 cm (58,50 x 44,85 x 42,90 in.)

Provenance :

Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
Collection particulière, Italie

Exposition :

Milan, PAC, «Chen Zhen», 28 février au 18 mai 2003, reproduit
pages 74 et 139

Bibliographie :

David Rosenberg et Xu Min, «Chen Zhen, Invocation of washing
fire», Editions Gli Ori, reproduit pages 350-351
Catalogue général de Chen Zhen de l'ADAC, association des
amis de Chen Zhen, Paris

CHILD'S BED, COWHIDE, WOOD, STRING,
METALLIC STRUCTURE AND BRONZE BELLS

150 000 – 200 000 €

Chen Zhen est né en 1955 à Shanghai, où il suit des études artistiques pendant la révolution culturelle. En 1986 il déménage à New York, puis s'installe à Paris, où il suit des études d'arts plastiques à l'Ecole des beaux arts. Il s'éloigne alors de la peinture pour se diriger vers la sculpture, parfois monumentale, tandis que ses recherches s'orientent vers la mémoire des savoirs traditionnels (philosophie, littérature, médecine etc.), alors interdits en Chine.

Atteint d'une leucémie à l'âge de 25 ans, Chen Zhen est très tôt confronté à

l'expérience de la maladie, ce qui le conduit à approfondir l'étude de la médecine chinoise et de la philosophie bouddhiste. Les œuvres qu'il produit alors sont porteuses d'une dimension très forte de respect du corps, d'une approche thérapeutique fondée sur la conscience de l'importance de l'harmonie entre l'homme et le monde qui l'entoure.

Un-interrupted Voice, créé en 1998, transforme des lits d'enfants en tambours. Par cette métamorphose d'objets ordinaires en un nouveau type d'instrument musical, l'artiste compose une œuvre hybride, faite

non pas de collages, mais d'une fusion d'expériences et de modes de vie, la «*transexpérience*» comme l'appelait l'artiste lui-même. Pour Chen Zhen, l'art a la même fonction que la médecine, il s'agit de «*se soigner soi-même en frappant les tambours..., se masser, se nettoyer, chasser le stress, et retrouver un équilibre psychique et émotionnel* ». *Un-interrupted Voice* trouve donc son entière signification dans son interaction avec l'autre, avec le public convié à venir frapper la peau des tambours.





*« La sculpture est un art de plein air. La lumière du jour,
du soleil lui est vitale, et la nature, son écrin idéal »*
Henry MOORE

50

François Xavier LALANNE

1927-2008

MOUTONS : DEUX BREBIS, 1990

Béton d'époxy, bronze et patine naturelle
chacune signée, datée, et numérotée sous le
menton et le flanc droit : «FXL, Lalanne, 90,
n°194/250 et 204/250»

85,50 x 80 x 37 cm (33,35 x 31,20 x 14,43 in.)

Provenance :

Collection particulière, Belgique

Exposition :

Knokke-Heist, Christian Fayt Art Gallery, «Les Lalanne»,
11.8/16-1984, exemplaires similaires reproduits au catalogue
p. 20

Bibliographie :

Daniel Abadie, «Lalanne(s)», Flammarion, 2005, exemplaires
similaires reproduits au catalogue pp. 186, 187, 188, 190 et 191

EPOXY STONE AND BRONZE SIGNED AND DATED
«LALANNE, 90»

150 000 – 200 000 €



51
François Xavier LALANNE
1927-2008

TROIS OIES, 1997
Ensemble de trois sculptures en bronze à patine
brune
Chacune signée du monogramme et numérotée à
la base «FXL, n°EA 4/4 A, n°EA 4/4B, N°EA 4/4 C»
Fondeur Bocquel
90 x 74 x 43 cm (36 x 29,6 x 17,2 in.)
90 x 74 x 43 cm (36 x 29,6 x 17,2 in.)
97 x 65 x 43 cm (38,8 x 26 x 17,2 in.)

Provenance :
Collection particulière, France

Bibliographie :
Daniel Abadie, «Lalanne(s)», Flammarion, 2008, un exemplaire
similaire reproduit en noir et blanc p.337

Nous remercions les Archives Lalanne de nous avoir
aimablement confirmée l'authenticité de cette oeuvre

SET OF THREE BRONZE SCULPTURES WITH
DARK PATINA EACH SIGNED WITH THE
MONOGRAM AND NUMBERED ON THE BASE
«FXL, N°EA 4/4 A, N°EA 4/4B, N°EA 4/4C»

100 000 – 150 000 €



Bernar VENET

né en 1941

DEUX ARCS DE 223.5°, 1987

Sculpture en acier roulé

titré en haut à droite sur le premier cercle
«223.5°», titré au dos sur le deuxième cercle
«223.5°»

220 x 208 x 49,50 cm (85,80 x 81,12 x 19,31 in.)

Provenance :

Collection particulière, France

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives Bernar Venet
sous le n  bv 87s37

CORTEN STEEL SCULPTURE

TITLED UPPER RIGHT ON THE FIRST CIRCLE

«223.5», TITLED ON THE REVERSE ON THE

SECOND CIRCLE «223.5»

100 000 – 120 000   

Une première évidence dans mon travail :
il m'est difficile de nier la préséance du
matériau sur mes intentions. Mes sculptures,
c'est l'histoire de leur fabrication et de
la résistance du métal. Epreuve de force
et combat mené entre la barre d'acier et
moi-même. C'est « qui » fait faire « quoi » à
l'autre. Une lutte entre la volonté de l'artiste
et la nature rigide de la barre laminée.
Mon travail à l'usine est un jeu de contraintes
naturelles entre mes intentions et le
matériau, l'un oriente l'autre mais il est aussi
contraint et orienté par lui.
Le résultat ? Un témoignage du geste
forger et des possibilités de la matière
que je ne transforme pas au-delà de ses
caractéristiques naturelles. En ne changeant
pas sa nature, je ne manipule pas son
apparence ; ce serait créer des artifices. Je
tiens à garder dans mes sculptures l'énergie
de leur masse atomique, leur rapport à la
gravité et à respecter ce qui leur est propre :
leur différence, leur identité.

Bernar Venet, Mai 1993



53

Jean-Pierre RAYNAUD

né en 1939

POT ROUGE, 1968-2004

Résine peinte

8 exemplaires + 4 EA

200 x 216 cm (80 x 86,4 in.)

Provenance :

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

PAINTED RESIN

8 EX. + 4 AP

90 000 – 120 000 €



Richard DEACON

né en 1949

INFINITY 16, 2001

Acier chromé

170 x 208 x 138 cm (66,30 x 81,12 x 53,82 in.)

Provenance :

Galerie Daniel Templon, Paris

Collection Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls

CHROME-PLATED STEEL

40 000 – 60 000 €

Personnalité phare de l’art britannique, Richard Deacon s’impose dans les années 1980 parmi les protagonistes de la « Nouvelle sculpture anglaise ». Procédant par assemblage, l’artiste, qui revendique le fait de fabriquer plus que de sculpter, se tourne vers des matériaux industrialisés tels que l’acier inox, le bois lamellé-collé, le linoléum ou le PVC. Inspirées par les remous d’un fleuve, le ruban formé par une épluchure de pomme ou encore par la multiplication biologique des cellules, ses sculptures, bien qu’abstraites, revêtent par leurs formes bombées et leurs lignes sinueuses un caractère éminemment sensuel et organique.

« Infinity » dicte un rapport frontal au spectateur. Agencés de manière à former une surface plane, légèrement inclinée, les éléments qui la composent semblent pouvoir se développer à l’infini comme des cellules en croissance. Evoquant un tissu matelassé, le traitement de la surface confère au métal une qualité inhabituelle, achevant de brouiller les pistes de notre perception. Couronné dès 1987 du prestigieux Turner Prize et auteur d’importantes commandes à travers le monde, Richard Deacon, figure majeure de notre temps, poursuit avec une vitalité remarquable son oeuvre de réinvention de la sculpture.

« Je ne sculpte pas, je ne modèle pas, je fabrique »

Richard DEACON.



Jenny HOLZER

née en 1950

THE LIVING SERIES, HOW DO YOU RESIGN

YOURSELF..., 1989

Granit béthel blanc

signé et numéroté : « 1/3 »

43,10 x 91,40 x 45,70 cm (16,81 x 35,65 x 17,82 in.)

Provenance :

Galerie Yvon Lambert, Paris

Collection Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls

WHITE BETHEL GRANITE

SIGNED AND NUMBERED: « 1/3 »

40 000 – 60 000 €

Contemporaine de Barbara Kruger et de Cindy Sherman, Jenny Holzer, peintre abstrait au départ, opte dans les années 70 pour un mode d'expression qui révolutionne la scène américaine. Les messages introspectifs ou dénonciateurs qu'elle entreprend de diffuser constituent désormais l'essence de son art. Défilant au départ sur des panneaux publicitaires, ses slogans en lettres lumineuses se déploient à l'échelle de la ville et de l'architecture, courant sur la spirale intérieure du Guggenheim museum de

New York (1989-1990) ou striant le plafond de Neue National Gallery de Berlin (2001).

Ses premiers bancs de pierre apparaissent en 1986 lors d'une exposition à la galerie Barbara Gladstone de New York. Dans un dispositif évoquant une chapelle funéraire, ces bancs, portant sur l'assise une inscription, font clairement référence au monument comme à la pierre tombale.

« How do you resign yourself to something that will ever be ? You stop wanting that thing

you go numb or you kill the agent of desire » (« Comment se résigner à quelque chose qui sera ainsi pour toujours ? on arrête de vouloir cette chose on reste prostré ou on tue la source de ce désir »). Gravé dans le granit, le message figurant sur cette œuvre de 1989 invite au recueillement et à la méditation. Sobre et minimale, l'œuvre, importante dans la carrière de Jenny Holzer, précède d'1 an l'installation magistrale pour le Pavillon américain de la Biennale de Venise qui vaudra à l'artiste de remporter le Lion d'or en 1990.



Jim DINE

né en 1935

KING PARROT, 1995

Sculpture en bronze polychrome

numéroté «1/6»

Walla Walla Foundry, Walla Walla WA

215,90 x 121,90 x 111,80 cm

(84,20 x 47,54 x 43,60 in.)

Provenance :

Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire en 1997

Collection particulière, Etats-Unis

Expositions :

Un exemplaire similaire:

New York, Garden Plaza, Summer show, juillet-octobre 1996

Paris, Didier Imbert Fine Art, «Jim Dine: Works 1977-1996», septembre-décembre 1996

Washington, Museum of Art, Washington State University, Pullman, «Jim Dine: Sculpture from the Walla Walla Foundry»,

20 Août-Octobre 2004

Floride, Armory Art Center, West Palm Beach, «Jim Dine»,

11 janvier-3 mars 2006

Vez, Donjon de Vez, «Small Medium Large», Exposition-vente privée de 30 oeuvres contemporaines, 11 septembre-

30 octobre 2011

Bibliographie :

Marco Livingstone, «Jim Dine: The Alchemy of Images.New York: The Monacelli Press, 1998, un exemplaire similaire reproduit p.229

Marco Livingstone, «Jim Dine: Works 1977-1996, (catalogue d'exposition), Didier Imbert Fine Art, Paris, 1995, un exemplaire similaire reproduit, (édition 2)

Extending the Artist's Hand: Contemporary Sculpture from the Walla Walla Foundry (catalogue de l'exposition), Pullman, Washington: Museum of Art/Washington State University, 2004: un exemplaire similaire reproduit sous 31, Fig.2 (Edition 7)

Susanne Van Hagen, « Small Medium Large», Exposition-vente privée de 30 oeuvres contemporaines, reproduit au catalogue en couleur p.61

POLYCHROME BRONZE SCULPTURE

NUMBERED «1/6»

WALLA WALLA FOUNDRY, WALLA WALLA WA

90 000 – 130 000 €

Jim Dine, artiste américain travaille avec des objets trouvés, et sonde dans un esprit pop les cultures populaires et consuméristes. Ses sculptures explorent des images iconiques telles que Vénus, les Cœurs et plus récemment Pinocchio. Dans ses derniers travaux, les objets manufacturés font place à la nature comme source d'inspiration.

Réalisé en 1995, *King Parrot* / Alisterus - un perroquet multicolore semble prendre la pose, perché sur un cœur fin et raffiné. Décorative et puissante, cette sculpture monumentale en bronze offre une gamme polychrome riche mise en valeur par une surface vibrante et mouvementée. Elle s'intègre dans un ensemble d'œuvres où la nature et la culture populaire se télescopent. Sa poésie vernaculaire, où une espèce exotique presque familière est associée au cœur, n'est pas sans rappeler ici des préoccupations partagées par certains autres artistes du Pop Art tels Robert Rauschenberg et Jasper Johns.



Jaume PLENSA

né en 1955

JUMEAUX, 2005

Verre et acier inoxydable

221 x 89 x 80 cm (90,09 x 34,71 x 31,20 in.)

chacune

Provenance :

Galerie Daniel Templon, Paris

Collection Florence et Daniel Guerlain, Les Mesnuls

Bibliographie :

«Une âme, deux corps... trois ombres», septembre 2006,

reproduit au catalogue (ind) p. 61

Jaume Plensa. Ivam-Institut Valencia d'Art modern, E/MAMAC-

Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 2007, Niza. F,

reproduit au catalogue (ind) p. 264

Nous remercions les Archives Jaume Plensa de nous avoir

aimablement confirmée l'authenticité de cette œuvre

METAL, GLASS COBBLES

20 000 – 30 000 €

Mastaba, abri, cellule d'ermite... Les deux édicules, « Jumeaux » ou presque, érigés par Jaume Plensa posent d'emblée question. Leur part de mystère est encore accrue par les deux dates, 1955 et 2005, qui se lisent sur les portes se faisant face. 1955 n'est autre que l'année de naissance de Plensa et 2005, la date de l'œuvre. S'agirait-il d'une allusion de l'artiste à ses 50 ans et son entrée dans l'âge de la maturité ? L'interprétation est laissée libre. Libre aussi au spectateur de tout simplement se laisser gagner par le caractère profondément méditatif de l'œuvre, commande de Daniel et Florence Guerlain pour leur jardin de sculptures des Mesnuls.

Silence, retour sur soi, exploration formelle et spatiale, qualité sensible des matériaux (acier, résine, brique de verre ...), l'œuvre de l'artiste espagnol, apparu sur la scène artistique dans les années 80, n'a cessé depuis de croître en notoriété. Sollicité pour de nombreuses commandes publiques à travers le monde, Plensa, s'il a enrichi son vocabulaire en intégrant notamment les nouveaux médias (vidéo, écrans LED, dispositifs sonores), poursuit avec rigueur la quête intérieure qui le guide, s'exprime et se partage à travers l'une des œuvres sculpturales les plus significatives de notre temps.



WANG KEPING

né en 1949

LES SPECTATEURS, 1999

Paire de sculptures en bois de platane

signé du monogramme

305 x 110 x 95 cm (122 x 44 x 38 in.)

340 x 128 x 85 cm (136 x 51,2 x 34 in.)

Provenance :

Galerie Zürcher, Paris

Collection Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls

TWO PLANE TREE WOOD SCULPTURES

60 000 – 80 000 €



Artiste chinois du groupe d'avant-garde Xing-Xing « Les étoiles », Wang Keping quitte un climat politique trop répressif pour s'installer en France en 1984. Contrairement à d'autres de ses compatriotes, cet exil ne marque pas de rupture dans son œuvre. Sculpteur, Wang Keping poursuit son travail du bois, matériau qu'il refuse de contraindre et dont il dit révéler « l'âme » en en épousant la structure faites de fibres et de nœuds.

Véritablement monumentale, l'œuvre mystérieusement intitulée « Les spectateurs » présente la silhouette ébauchée de deux personnages debout côte à côte. Cette fois-ci, l'artiste a conservé l'écorce du bois, gardant l'aspect rugueux de la surface. Une certaine confusion s'installe ainsi entre ces formes sculptées et les arbres environnants. Totem ou divinités archaïques, ces personnages sans visages dévoilent de face des attributs sexuels grossièrement figurés : protubérance du sexe pour l'homme, béance triangulaire et excroissance mammaire pour la femme. Un érotisme primaire, une expression brute de l'énergie vitale se dégage de cette œuvre empreinte d'un puissant magnétisme.



Lot 26 Nicolas de STAEL, *Nu Debout, 1953*

“*Rosy (Paul Rosenberg) has focused the exhibit on the Nude around height, probably because everyone likes it, he says it’s a masterpiece. He has gratified me with a two-page letter to tell me that he would send the exhibit to all the museums in America ...*” (*Letter from Nicoals de Staël to Jacques Dubourg, February 6, 1954*)

“*The Nudes that have left for New York to open my exhibit have for brief moments attained such a communicative warmth...*” (*Letter dated February 11, 1954 to Ciska Grillet*)

As we gaze, *Le Nu bleu foudroyé* forces a muted exclamation, and then releases a calm feeling of rare density radiantly comprehending that when closest to life a figure is able to embody vaster horizons. It seems to be born from storms in the studio, the grey advancing into the blue, then a rumbling of thunder whose culminating point is lightning. What pierces the sky to open an appearance is of the same nature as what pierces the real to reveal an ideal next to which nothing is “arrested”, only the “aura” appears. Can a page written of a day’s experience attain the level of its meaning? Have access to a vision of what it saw? Such is the powerful magic of the “painter” when he succeeds.

These high ranking windows known as “paintings”, at the heart of a wall, correspond to the depth that strikes the world with its own existence. The metaphysical tremor that every great painter is unique in revealing then opens onto what the eye of the artist translates from the commotion of reality and dream. Hence the prophetic statement, “Pictorial space is like a wall, but all the birds in the world can fly there freely at every depth,” can be taken literally.

In 1952, the painter opens the door of his studio and confronts the spectacle of the world that he situates at the borders of a visual trial intimately reserved only for unspeakable sounds. A magnetic vision in a Byzantine alphabet. In November, having attended “Indes Galantes” by Rameau at the Opera, the painter seized upon this event and transposed it in painting. Two major canvases. Two large figures, two dancers veiled in paint like the pistils of flowers crowded together by the wind... one turning on her axis, the other with one arm held horizontally opening the choreographic compass of subtle tones tuned to the music of Rameau.

Who would have suspected that paintings such as *L’Orage* from 1945, *Composition bleue*, and *Composition en noir* from 1946 could announce from their lightning-riddled darkness riddled with lightning the radiant light of the years 1953 to 1955? The first canvases of Nicolas de Staël express a ceaseless combat to open onto a

recomposed and original sky. The sky is presented only in the reversal of a palette of pigments. The painter’s palette is a microcosm of the changing world, always in movement – recomposed, scraped, and irrigated once again.

In Paris, before returning to the south of France, his friend René Char had described the body of Jeanne in exalted terms. For the painter, the first vision was that of the poetic word pronounced by the poet, and when he followed the direction of these words he encountered the legend in person, writing to his friend, “*Jeanne has come to us with such strong harmonious qualities that we are still under the spell. What a woman, the earth still trembles with emotion, what a unique cadence in the sovereign order.*” (*Letter to René Char dated July 20, 1953*)

If one knows the model, it is surprising to note that this metaphorical presence derives its strength from the details that compose it held in reserve. When this women walked the fields, she rested her right hand on her left shoulder, elbow raised. In the crook of her arm she created a corner to insert herself into space. It is astonishing to see that in mass of a body painted like a waterfall we can be carried away by a kind of secret stance.

A nude is the sum of all figures, the fugitive appearance is a kind of Olympe!

Anne de Staël , April 2013

“Nicolas de Staël, a 20th century classic.’ No one can say how the artist would have reacted to such a title, but we know from his correspondence and his work that he did aspire to be connected with the heritage of the masters of the past... that of Rembrandt, Velasquez, Courbet, and Cézanne, as oppose to the small troop of his contemporaries in the abstract avant-garde,” writes Bruno Racine, President of the Pompidou Center in his introduction to the catalogue of the exhibit devoted to Nicolas de Staël held from March 12 to June 30, 2003.

The painting *Nu debout* (standing nude), executed in 1953 and on auction today, is an exceptional work, worthy of the painter’s best. But to understand its significance, we need to go back in time.

In the early part of 1952, Nicolas de Staël’s reputation took on a new dimension in an exhibit at Matthiesen Ltd, 142 New Bond Street. In addition to his latest canvases, the gallery also presented twenty-six paintings from among the major works of the last years, such as *Les Toits* (fig.1). The reviews went far beyond the usual remarks. “These are paintings,” wrote John Russell, “where the painter risks everything.

It’s up to us to take the risk and magnify an irreplaceable hour of life to go and see them.”¹ Bernard Dorival, then curator at the Musée national d’art modern, had a similar experience in Paris. On a visit to the painter’s studio, he was much impressed by *Les Toits*. The museum did not have the financial resources to purchase the painting, but the painter offered it to the museum as a gift in September.

In the United States, Nicolas de Staël had already garnered a solid reputation. Art critics saw him as the most gifted French artist of his generation. Thus Paul Rosenberg, art dealer, was much impressed by *Parc des Princes* from 1952 at the Salon de Mai in Paris, a huge canvas 7 meters square that enhanced the movements of the players with incandescent areas of color laid on using a piece of steel and broad spatulas. The exhibit from March 10-28, 1953 in New York at the Knoedler Galleries was yet another confirmation of the American enthusiasm for Staël’s work. They exhibited one of the preparatory canvases for Parc des Princes, entitled *Le parc des Princes (Les Grands Footballeurs) 2^{ème} état*, as well as two paintings of nudes in *Indes Galantes*² (fig.2). Most of the works were sold, and the abundant reviews in the press gave him an outstanding welcome. “His paintings are not only sensitive responses to light, space, and volume,” writes James Fitzsimmons, “they exist in and of themselves, and their existence is supported by the artist’s passionate feeling for paint and the tensions that can only exist in art – on a flat, framed surface.”³ This success was followed by the signature of an exclusive contract with Paul Rosenberg in June, 1953, a gallerist whose collection extended from Géricault and Delacroix to Braque, Matisse, and Picasso. Staël could not hide his satisfaction at seeing his paintings sold “to people that [hang them] next to Renoir, Bonnard, and Braque”, and “they hold their own.”

In addition, following a stay at Bormes on the shores of the Mediterranean the previous year that had completely revolutionized his perception of color and led to a metamorphosis in his palette, his desire for light continued to grow. On the advice of René Char⁴, Staël rented an old “magnanerie” near Avignon in the village of Lagnes where he met the Mathieu family that farmed the Grands Camphoux domaine. The entire family - parents and four children, three sons and a daughter, Jeanne – gave him a warm welcome. In a letter to René Char dated July 20, 1953, Staël confided his difficulties. “Jeanne has come to us with such strong harmonious qualities that we are still under the spell. What a woman, the earth still trembles with emotion, what a unique cadence in the sovereign order.”

Aside from *Indes Galantes*⁶ - two paintings of nudes executed in Paris in 1952-1953 on the theme of dance – the artist painted many large canvases of nudes between 1953 and

1954. Françoise de Staël includes them in her *Catalogue raisonné* de l’œuvre peint: in 1953, *Figures, Une inconnue (Nu couché), Nu debout* (our painting), *Nu-Jeanne (Nu debout)*, and in 1954, *Nu couché⁷, Nu debout, Grand Nu orange⁸*, and finally in 1955, *Nu couché bleu*, as well as drawings in Indian ink and many studies. In these works we can identify Jeanne by the black hair that covers her shoulders. Painting the nude figure became an absolute necessity for Staël. In 1952, he confided in René Char: “There you have it, place Saint-Michel [in Paris], a girl from Marseilles that has taken away the calm mood I need to meditate on my projects. A vulgarity, René, that is such that it becomes sublime, and round like a soft stone. God only knows if I can paint a nude with this phenomenon, but I have never seen such volume at age twenty.” Jeanne fulfills this desire, unsatisfied until that moment. All these nudes, masterful works, were created during a short period of time of about fifteen months overall.

The blinding color of the south of France had already stunned the artist, whose palette and technique evolved as a consequence. The landscapes of Lagnes and the surrounding countryside bear witness to a use of pure, thick material that emphasizes and controls the Provençal volumes. Apparently geometrical works emerge, where half-tones lie beside pure color, or thick paint laid on with painter’s spatula or brush create the illusion of the thing seen, which we have chosen to illustrate here with *Paysage de Vaucluse*. It was probably during this period that he executed a first large nude, entitled Une inconnue, nu couché, that the Catalogue raisonné indicates was “*Peint en Provence*” (fig. 2). The white of the body, with its blue shadows, reveals an energetic use of the spatula and brushes, from which emerge flat areas of color that are sometimes smooth, sometimes rough. The face, also white, without any apparent features that have been wiped out by the blade, is impenetrable. Here, Jeanne is an *inconnue*, a stranger, only identifiable through the thick black locks that cover her shoulders. The blue, red, and grey cushions on which she lies, powerfully worked with the knife, are arranged in a cascade in apparent disorder that actually reflects the state of the painter. Did not Staël write to Jean Bauret⁹ as follows in the fall of 1953: “Jean, I need you, yesterday there was a splendid black sky over Cannes and such transparent boats. How are your chess games going? Do you think you can come down to make a few paintings? I need you because I’ve begun several nudes in the clouds and I feel lost both for the nude and the cloud. It’s important. It’s enough to damn you.”

His imperious desire for color was exacerbated by the onset of sexual desire. A trip to Sicily with Françoise, his wife, their

three children and two women friends, Ciska Grillet¹⁰ and Jeanne Matthieu, allowed him to solve his double equation – inebriated with color and ancient culture, and giving free rein to forbidden love. The esthetic torment he felt was masterfully translated onto canvas and paper. In addition to preparatory sketches, some of which can stand alone on an esthetic level, his hand also ardently shaped the hills of Agrigente. His amorous passion can be glimpsed in certain landscapes where one can divine the presence of two bodies reclining. Laurent Greilsamer, in his work *Le Prince foudroyé, la vie de Nicolas de Staël*, analyzes these works in the same way and writes that the artist had become a “ghost haunted by the pure and violent colors of Sicilian landscapes”, obsessed by the body of Jeanne that he lays down anonymously on the canvas. Jeanne becomes “*inconnue*”¹¹, his secret – and his destroyer”¹². Staël wrote to René Char: “...I have become, body and soul, a ghost who paints Greek temples and the so adorably obsessive nude, without a model, such that he repeats himself and finally melts into tears.”¹³

And yet the artist paints five large nudes charged with magnified pain and unfathomable happiness between the autumn of 1953 and 1955. The artist expresses his passion, as for the first time he loves more than he is loved. Jeanne, reclining or standing, offers the painter her youth and wild beauty. In his impatient gestures, with the brush or the spatula, Nicolas de Staël betrays his desire and exposes his combat.

Probably executed at the end of 1953, *Nu debout*, on auction, incarnates forbidden love¹⁴. The emotion immediately felt by the spectator comes from the fact that the artist has integrated his turmoil into the painting. The violent contrasts, perceptible at several levels – technically and also in the colors – are generated by the shock the artist is experiencing as a necessity in the act of creation. “We never paint what we see or believe we see, we paint in a thousand vibrations the shock we receive,” he wrote to Pierre Lecuire on December 3, 1949¹⁵.

In *Nu debout*, Jeanne poses in front of a background of square and rectangular geometric surfaces arranged in regular intervals. The only nude painted with this type of background, with a juxtaposition of smaller geometrical surfaces, can already be seen in certain landscapes from 1952. It is important to recall the major role mosaic played in Staël’s pictorial style. The exhibit *Mosaïques de Ravenne* held from April to June, 1951, at the Pavillon de Marsan in Paris, permanently influenced the artist who began to cover his paintings with mosaic “tesselles”¹⁶ of different sizes in an orthogonal rigor whose chromatic organization defines space. Thus in *Rectangles jaunes et verts* from 1951, where the color green dominates, the yellow rectangles are grouped in the upper section and seem

more distant. The color green in the center of the painting, enhanced by a few strokes of red, its complementary color, at the bottom of the composition, in contrast appears to advance towards us.

Another exhibit, *Vitraux de France*¹⁷, from May to October 1953 at the Musée des Arts Décoratifs in Paris, was to play a major role in the genesis of Nu debout. The paradoxical juxtapositions of purple and blue, red and green, adjustments of tones, acute and subtle, that cover the transparent image on all sides, made a deep impression on Nicolas de Staël (fig.3). At a very young age he had already designed stained-glass windows and admired their power. “It is not only passionate, it approaches delirium.” Here the artist is referring to the juxtaposition of the colored fields that he used in Nu debout, eliminating the outlines of stained glass, and choosing the direct juxtaposition of tiles.

As we have noted above, Jeanne is posing in a standing position in a three-quarters view, her face in profile, slightly leaning to the right with her arm bent. Her waist is barely indicted, her legs and thighs are long, and with her shoulders as the capitals she has the shape of an ancient column rising against the sky, such as in *Temple sicilien* from 1953 (fig.4). What is particularly unusual in *Nu debout* is the way the artist paints and sculpts simultaneously.

In order to make the body he adores come to life, Staël molds and brushes the colors more than he spreads them. He paints Jeanne’s body in an infinite variation of grey tones, more shadowed on the face, shoulders, waist, and the left thigh. On the right side, brighter in the light, the greys are worked in increasingly softer values towards delicate beiges and whites. De Staël’s greys are unique, writes Pierre Lecuire, “unique in refinement, in variety, unique in substance in depth, unique for the multiple permutations in which the painter combines them.”¹⁸ In *Nu debout*, our eyes are struck by the miraculous grey of stone, the unfathomable veins of marble. The work slowly transforms under our eyes and creates an improbable synthesis of painting and sculpture.

But our confusion is dissipated by the reddening glow that traverses the body from shoulder to foot. In a previous painting entitled *Figures*¹⁹ from 1952-1953, Staël had already painted flame in fiery red to separate a nude seen from the back to a nude in profile. A similar pictorial device had been used for the entire painting.

In *Nu debout*, the situation is very different. The flame crackles. In consuming itself, it creates asperities, sparks, and stripes. The ardor of the creative gesture can be read in the traces left by the painting knives and brushes. Here too, the artist adds layers of paint thanks to

which subtle variations of red and grey appear, disappear, and return as in a lover's game. The painter works, the man caresses... From the waist to the knee, the thick paint layers change to the fiery red that Staël loves so much. This red, that can be found in *Footballeurs, Paysages de Sicile*, and Natures mortes, this strong red like life, the sacred color *par excellence*, is used by Staël on the stomach and the woman's sex. From overly ardent, it blackens and then turns green to finally die in a garnet-colored burst. The artist defines the calves to the left with anthracite grey crossed by black stripes, and to the right with shards of vermillion red. Her feed, turned to the right, are immaculately white. Jeanne is struck by lightning, and tiny flames erupt along the dazzling column in a mix of many reds, pinks, salmon pinks, and shades of orange.

The thick paint is kneaded and molded like the material of a sculptor. Staël is seeking volume. He attempted sculpture in 1952 with a block of granite and two white marbles, but did not continue along this path. However, in our painting, Staël is sculpting, like Giacometti who models women's bodies (fig. 9). Giacometti lacerates, taps, caresses, gouges, incises, palpates ... his fingers run up and down, digging into the clay – this is his style of sculpture. With a similar passion, Staël introduces the gestures of a sculptor into the painted work. According to Anne de Staël, he would scrape out the bottoms of cans of paint and then add more to be able to mold the paint and give it life in a new way.

Is Jeanne hiding her face out of modesty? Or is it a kind of refusal? No one can say. Her face seen in profile, slightly tilted, is emphasized by a line of pink and tiny traces of orange. Here the artist also adds subtle color counterpoints to the rest of his painting, while still showing, once again, his feelings for his model. Delicate colors line the forehead, cheeks and chin, like a caress.

If we consider the seven large nudes of Jeanne, all of which illustrate the passionate relationship between the artist and his model, *Nu debout*, according to the Catalogue raisonné by Françoise de Staël, was painted at the beginning of their affair. *Nu-Jeanne (Nu debout)* (n° 725) followed, where the artist isolated the beloved body in a halo of light, as if she were wearing an unearthly tunic. Jeanne has become his goddess.

The following nudes, le *Nu couché*, sold Artcurial on December 6, 2011²⁰ (n° 772, fig. 5), *Nu debout* (n° 779, fig. 6), and *Grand nu orange* (n° 780), were executed in 1954. The last, *Nu couché bleu*, was painted in 1955 (n° 1099).

In *Nu couché* (n° 772) the model poses in front of the hills of Sicily under the night sky. The bright, pure colors feed on the flamboyant landscape as they illustrate his violent passion. The body of the model is painted with the knife, in ever thickening layers of paint, while the

sky is painted with a brush. Here we see the first signs of increasing flexibility in the artist's pictorial technique. With *Nu debout* (n° 779), with the bent arm and the face slightly tilted to the right, the paint layers smooth out and take on a polished aspect. The body, smoothed with the knife, is first covered with a think layer of yellow paint that can still be seen along the edges and the halo of light (a few colors can be seen under the model's feet), then a range of ochre and beiges. The background of the painting is divided in two parts that contrast in terms o both color and technique. The upper section is painted scarlet red and is smooth, while the lower part is in a hard blue, worked with black.

However, before the tragic outcome of the story, a final burst of effort has given us *Grand nu orange* (n° 780) with its spare forms in their extreme stylization. The canvas uses three colors: amaranthine red²¹ for the sky, red for the body, and orange for the bed. The incandescent painting vibrates with these warm colors in flat areas. A few black touches on the top of the head of the model remind us that this is indeed Jeanne. The languid pose is reminiscent of the greatest masters – Titian, Velasquez, Goya, and even the *Olympia* by Mamet. For these artists, the pose enhances the women's charms, and for Staël, in a more allusive register, it stimulates the imagination. The contrast between the gentle full curves of the hips and the sharpness of the colors suggests satisfied desire. Finally, *Nu couché bleu* (fig. 7) sounds the end: the sky-blue body of Jeanne is lying on a white cloth, like a shroud. Her long black hair is the only chromatic counterpoint, here with an aggressive touch. The artist once again uses the background color of *Grand nu orange*, amaranthine red, admirable with its dusky accents.

The Latin poet Ovid tells us how Pygmalion, king of Cyprus during mythological times, fell in love with the ivory statue he had sculpted, a statue so perfect that he could only see in it the ideal woman, and how, in answer to his prayers, Aphrodite blew life into the body he adored and had himself created with his own hands. Similarly all works of art, both painting and sculpture, are thus transmuted by the artist's creative passion from the first sculptures of the oldest civilization. Since Greco-Roman times, man has celebrated the standing figure in its nobility, presence, and beauty.

Standing towards the light, *Nu debout* is reminiscent of the Cycladic idols venerated at Amorgos in the Aegean sea (fig. 8). Hieratic, stable, solidly planted on their legs, shoulders accentuated, these anthropomorphic divinities inspire respect and confidence in their ability to make mankind happy. Their femininity, discretely indicated by the design of the pubic triangle and barely perceptible breasts, finds an echo in Nu debout that de-emphasizes exalted curves in favor of a tormented femininity.

Closer to our time and thanks to a new enthusiasm for Antiquity, Renaissance artists became interested in the representation of mythological tales. Botticelli brings Venus to the shores of mankind, the goddess Venus born of the foam, naked and standing with her thick tresses flowing in the breeze, arms folded modestly towards her breast above a sinuously rounded body that would have certainly interested Nicolas de Staël. Jeanne in the painting on auction today is the modern sister of Botticelli's Venus. She is also sister to Ruben's *Three Graces*, with the same sinuous lines, the same femininity, the same vitality (fig. 9). Three centuries later, Matisse abundantly illustrated the nude, but his odalisques are often reclining. However, his series of *Nus de dos* sculptures in bronze, auctioned in 2010²², was reworked on several occasions by the artist, first in 1908-1909, then in 1913, 1916-17, and finally in 1930 (fig. 10) in an effort of continual simplification, showing suggestive feminine forms in a symbolic simplicity of line. A long braid from head to thighs is reminiscent of the colored lightning crossing the body of Jeanne.

Nu debout by Nicolas de Staël is thus a modern icon of the desire for the inaccessible woman, previously venerated from the dawn of civilization and a theme that inspired the greatest artists, painters, musicians and poets. This painting, exceptional in the artist's *oeuvre* for the unusual technique that oscillates between painting and sculpture, is part of a long history of the standing figure in the history of art by the greatest artists. As if foreseeing the hidden drama that destroyed a painter known as “the prince struck by lightning”, Charles Baudelaire had written:

“A flash ... and then the night ! – O fugitive beauty, Whose glance has so suddenly caused me to be reborn, Shall I never again see you except in the eternal life? [...] Oh soul that I would have loved, and that you knew!”

Marie-Caroline Sainsaulieu

Nicolas de Staël, Nu debout, 1954, oil on canvas, 146 x 97.8 cm. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.

Fig. 1: Nicolas de Staël, *Les Toits*, 1952, oil on hardboard, 200 x 150 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. **Fig. 2:** Nicolas de Staël, *Une inconnue (Nu couché)*, 1953, oil on canvas, 97 x 146 cm. Mr. and Mrs. Stanley Marcus, Dallas. **Fig. 3:** A stained-glass window representing *The tree of Jesse*, from around 1215, Paris, Musée de Cluny. **Fig. 4:** Nicolas de Staël, *Temple sicilien*, 1953, oil on canvas, 73 x 100 cm. Private collection. **Fig. 5:** Nicolas de Staël, *Nu couché*, 1954, oil on canvas, 97 x 146 cm. Artcurial auction, Hôtel Marcel Dassault, December 6, 2011, n° 28.

Fig. 6: Nicolas de Staël, *Nu debout*, 1954, oil on canvas, 146 x 97.8 cm. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art. **Fig. 7:** Nicolas de Staël: *Nu couché bleu*, 1955, oil on canvas, 114 x 165 cm. Private collection. **Fig. 8:** *Cycladic idol*, from Amorgos, 2800 – 2200 B.C. marble. Athens, National Archeological Museum. **Fig. 9:** Pieter Paul Rubens, *The Three Graces*, 1638 (?), oil on canvas, 221 x 181 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. **Fig. 10:** Henri Matisse, *Nu de dos IV*, 1930, Bronze, 140 cm.

Nicolas de Staël, Nu debout, 1954, oil on canvas, 146 x 97.8 cm. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.

Ouvrages consultés :
Arno Mansar, *Nicolas de Staël*, Paris, La Manufacture, 1990.
Staël, Priorité Peinture, Galerie Daniel Malingue, Paris, 20 mai – 25 juillet 1992.
Nicolas de Staël, Fondation Pierre Giannada, Martigny, 19 mai – 5 novembre 1995.
Françoise de Staël, *Nicolas de Staël*, Catalogue raisonné de l’œuvre peint, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997.
Laurent Greilsamer, *Le Prince foudroyé*, La vie de Nicolas de Staël, Paris, Fayard, 1998.
Nicolas de Staël, Centre Georges Pompidou, Paris, 12 mars – 30 juin 2003.

Nicolas de Staël, Nu debout, 1954, oil on canvas, 146 x 97.8 cm. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.

- John Russell, “Risk all”, Sunday Times, 24 February 1952, p.7.
- Opera-ballet by Rameau that had not been performed for 200 years. In the spring of 1952, Nicolas de Staël attended one of these new performances.
- James Fitzsimmons, “In Love with Paint”, The Art Digest [New York], n° 12, 15 March 1953, pp.16-17.
- Nicolas de Staël and René Char met in 1951. They immediately formed a strong artistic bond nourished by a deep friendship.
- Building used to raise silkworms.
- N° 574 and 575 in the Catalogue raisonné.
- The painting was sold on December 6, 2011 by Artcurial, Paris, Hôtel Marcel Dassault, number n° 28, 7 033 418 , a world record for the artist.
- N° 577, 722, 723, 725, 772, 779, 780, and 1099.
- Industrialist, connoisseur, client of the Galerie Jeanne Bucher
- A painter, she was the wife of the deputy prefect of Briançon.
- In italics in the text.
- P. 241.
- Letter to René Char, 12 October 1953, quoted in Laurent Greilsamer, Le Prince foudroyé, La vie de Nicolas de Staël, Fayard, Paris, 1998, p. 241.
- Nicolas and Jeanne were both married. His wife Françoise was pregnant, and Jeanne had children as well. In a letter, the painter talks about the “Camphoux plots”, probably meant to distance Jeanne.
- Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire, E. Lecuire, Paris, 1966, p. 19.
- A fragment of stone, terra cotta, or marble, used in mosaïc.
- The catalogue of the exhibit can be found among the painter's books, rue Gauguet, showing that the painter visited the exhibit.
- Quote from Pierre Lecuire, see Nicolas de Staël, Paris, 1953 (excerpt).
- Cat. Rais., n° 414.
- Refer to note 7.
- Amaranthine: a purplish red, extracted from a bush that symbolized immortality for the Incas.
- Sold for 48 802 500 \$ at Christie's, New York, 3 November 2010. Record auction price.

Lot 33 Cy TWOMBLY, Untitled (Roma), 1962

“Fundamentally, writing and drawing are identical.”

Paul Klee

Twombly's art is a combination of two opposing passions – on the one hand, we have a highly intellectual art, deriving from classical culture, erudite references and mythology, and on the other, a highly sensitive expression where casual, childlike smears seem to involve to taking action against the academic and its tendency to produce intelligible forms and reasoned gestures. We have titles and inscriptions such as *Roma*, *Virgil*, *The Italians*, *Leda*, reminiscent of the huge complex of Greco-Latin memories and class culture, and yet also a surface with rhythmic accidents that are more an anthology of traces and neurotic writing, often scratched out, illegible, and erased. A student at Black Mountain College in 1951, Cy Twombly was already saying that he loved Ingres and De Kooning, the two tutelary figures of the classical ideal and abstract expressionism respectively.

Following in the wake of American expressionists, Twombly repudiates mimesis without abandoning the subject of the painting. He lived in Rome beginning in 1959, and his canvases were inspired by the Mediterranean although it would be a vain exercise to look for any direct allusion to the spectacle of Italy. Any reference to Rome seems to be absent from Roma, executed in 1962, with the exception of a word – a title? – written in the upper part of the canvas. For Roland Barthes, this is probably one of the best commentators of the painter – for Twombly, a name suffices to bring up its associations. *“The name condenses all the references it stores. If the canvas is called The Italians, there is no point in looking for Italians, except specifically in their name [...] A name has an absolute and sufficient power of suggestion.”* Going beyond this deceptive legend, that tells us nothing of what the painting represents, Twombly imposes a *“Mediterranean effect”, “from a material (scratches, dirt marks, smears, little color, no academic form) with no analogical relation with the great Mediterranean Sea.”* The painter constructs an idea of the South, eliminating the picturesque, through a play of mythological allusions, color, whiteness, a haloed light, and a certain “airy” space reminiscent of the large, empty, warm rooms of the south, where time flows more slowly. The composition of *Roma* is clearly organized around a diagonal that illustrates the “principle of spacing”. To the left, graphic activity is rare, scattered, space is emptied. To the right, the use of graffiti is denser, with interlacing lines suggesting clumsy clouds floating in a white sky, a slender construction that imposes a rising tower on the imagination.

In this airy composition, words are only barely distinguished from a network of lines. Independently of their meaning, they have a graphic, non-linguistic value. They do not present information but the gesture that produced them. As Giorgio Franchetti, one of the painter's first major collectors, put it, *“it is not writing, it is not graffiti, it's a gesture that produces a form in space.”* The inscription of a form through gesture is the genesis of all drawing. But this drawing is primarily related to an action painting, a dancing gestural performance that leaves plenty of room for the random and automatic. In 1954, during his military service in the American army, Twombly drew in the dark, as if to free his hand from the repressive control of the eye and the tyranny of meaning. What remains, once freed from the chore of representation, is the work of the line, which *“gives a reading of the trace's impulse and expense.”* (R. Barthes). Thus, in the quarrel between the abstract and the representational, Twombly chooses a third path, paying less attention to what he represents than to what he manipulates: paper, pencil, oil, and pastel. In this surface scratched with letters and interlacing lines, representation constantly repeats that it is above all paper and paint, anchored in matter, something Twombly has firmly established as part of the painter's job.

Lot 34 Jean DUBUFFET, Vache, 1954

Beginning in July, 1954, Jean Dubuffet often visited his wife Lili, who had moved to a retirement home in Durtol near Clermont-Ferrand following an illness. Solitary walks around the village were an occasion to reconnect with the country paintings of his first period (1943), where we can already see many red cows, grazing horses, and cyclists in the fields. During this tormented period, the contemplation of cows had a soothing effect on the painter “because of the atmosphere of calm and serenity that emanates from them.” Going beyond this *“feeling of a happy truce,”* the cow is a symbol for the world of fields and soil. *“For the author of “terrains”, the cow is an earthy animal par excellence.”* (George Limbour). Its coat covered with large round stones reminds us of the elemental material of *Texturologies, Tables paysagées* and *Sols et terrains*.

A much-burlesqued animal, the cow also has theatrical aspects. Like characters in a puppet show, the cow's coat is like a décor of spots and amusing lines whose simple visual patterns are obviously fake: a rudimentary head, disproportionate limbs, absent perspectives, frustrated scribbling. Everything is there to remind the viewer that he is contemplating a fiction. In this drawing from 1954, we see Dubuffet's deeper intention to use graphically imaginative means to create a much more faithful

representation of the truth of what we see than a simple false imitation. Dubuffet always draws cows from memory, in reaction to the servile copying that betrays the normal mechanism of our vision. “*Nothing to me seems more false, more stupid, than the position art students take in front of a nude woman standing motionless on a table, staring at her for hours. As opposed to the image of a nude woman that normally inhabits the memory of the common man.*” A detour through childhood or the imagination allows him to transcribe the sum of confused emotions that surround the object appearing to us, “the troubled and perpetually changing consciousness through which any man is struck by what surrounds him.” With La Vache, Dubuffet reactivates the principle source of all of his work and his ongoing objective: “to invent a program of representation for objects seen inattentively,” able to reconstitute faithfully the ingenuity of the gaze.

Lot 41
Alina SZAPOCZNIKOW, *Lampe-sculpture*, Circa 1970

“I am convinced that, of all manifestations of the ephemeral, the human body is the most vulnerable, the single source of all joy, suffering, and truth.”
Alina Szapocznikow.

Previously the property of Pierre Restany, then of his wife Jeannine, founder of Gallery J and a major figure in the art world during the 1960s and 70s, this incredible lamp-sculpture suggests a strange flower where, perched on a giant phallus and surrounded by transparent petals, the faceless lips of Alina Szapocznikow are floating. Recognized early as a major artist in her own country, Poland, her reputation persisted throughout her life. Was this due to her premature death in 1973 at age 47? Underestimated since that time, her place in 20th century international art is now under re-evaluation, as evidenced by the current retrospective at the Museum of Modern Art in New York.

Art critic and fervent advocate of the *Nouveaux Réalistes* movement, Pierre Restany made no mistake when, traveling to Poland in 1960, he discovered Alina Szapocznikow's work, “justifiably recognized as a national celebrity,” as he noted at the time. Two years later, the artist, at 36, was chosen to represent her country at the Venice Biennial. In 1963, the following year, she left Poland to live permanently in Paris, where she spent the most productive years of her life. She quickly got to know the stars of the art world, connecting with the Nouveaux Réalistes and developing friendships with Christian Boltanski, Niki de Saint-Phalle, and Annette Messager. In this stimulating context, Alina Szapocznikow

continued developing experiments she had begun in Poland. Using new materials such as polyurethane foam and polyester resins, she created all sorts of molds using her own body. Leg, mouth, breasts are grafted onto other elements, more or less formless, or combine to create hybrid forms in the most incongruous and unrestricted fashion. Her practice of molding preceded César's famous “Pouce”, or Thumb, from 1964, an 40 cm-high enlargement of his own thumb, by three years. Exhibiting regularly in Paris and abroad, often by invitation of Pierre Restany, Alina Szapocznikow never joined any group even though she maintained a close dialogue with the art of her time, from the Nouveaux Réalistes to Pop Art. Resolutely affirming her identity as a unique figure, the Polish artist reinvented the practice of sculpture but also created her own poetics and a new kind of eroticism as the feminist movements began to emerge.

The many photographs taken in her Paris studio show an attractive young woman, amusing and full of energy. In spite of a life marked by deportation at age 16 and illness (she suffered from tuberculosis and then in 1969 from the cancer that proved fatal three years later), Alina Szapocznikow was a vital woman full of joie de vivre. Her work on the body, composed of fragments and hybridizations, nevertheless always avoids the morbid and also, like Pierre Restany's lamp, conveys a feeling of playful liberty and joyous imagination. Her bold yet buoyant approach suggests both surrealism and Art Brut, while the artist herself speaks of “clumsy art”, free of any framework. When faced with her illness, Alina Szapocznikow found comfort in her art, creating “Souvenirs” where she embalmed photographs of her friends and family in several layers of resin.

Pierre Restany's silhouette, barely perceptible in this souvenir portrait, is a testimony to their mutual respect. In 1972, two months after the death of Alina Szapocznikow, an important show of her work opened at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, organized by Pierre Restany and curated by the famous graphic designer Roman Cieslewicz, her husband. Several important retrospectives followed in Poland where Alina Szapocznikow had never ceased to enjoy a reputation as a major figure in 20th century art. Presented at Documenta 12 in 2007, honored at the Centre Pompidou in the 2010 exhibit “Les Promesses du Passé”, Alina Szapocznikow's has reached a high point in the process of reception and recognition with the current MOMA retrospective in New York, following the unavoidable waiting period often required by truly pioneering work. Today, alongside other intrepid women artists such as Eva Hesse and Louise Bourgeois, Alina Szapocznikow has taken her introcontrovertible place as one of the major figures of post World War II sculpture.

Lot 45
Jean-Michel BASQUIAT, *Dead Bird*, 1985

“Listen, New York! O listen to your bass male voice, Your vibrant oboe voice, the muted anguish of your tears Falling in great clots of blood. ”
Léopold Sédar SENGHOR, “To New York”, 1956.

Dedicated to the famous saxophone player Charlie Parker, *Heaven* is one of a long series of homages by Jean-Michel Basquiat to the great heroes from the history of African Americans. The baseball player Hank Aaron, the great activist Malcom X, the trumpet player Miles Davis all have a place in this pantheon to African American muses. In addition to famous athletes, Basquiat greatly admired musicians and jazz singers – for a long time, jazz was the only place black people where allowed to express themselves. Now internationally renowned, jazz incarnates the transmutation of a form of oppression into an identity and dignity. Arising in a society of the enslaved, it has now become an essential part of a civilization.

Significantly, Basquiat is less interested in the “mainstream” jazz of Count Basie and Oscar Peterson and more in the innovative virtuosi of bebop – Charlie Parker, Thelonious Monk, and Dizzy Gillespie. One can understand the painter's interest in this radically new current, whose frenzied and free improvisation and rhythms revolutionized the orderly melodies of swing during the 1940s. Over the years, Basquiat devoted many works to Charlie Parker, the brilliant inventor of bebop who in many respects seemed to be Basquiat's alter ego. Like Basquiat, the saxophonist had no academic training. An incarnation of the unhappy genius, he constantly wrestled with drug and alcohol addiction, falling into a deep depression in July 1946. He died on April 2, 1955 at the age of 34. The parallels with Basquiat's life, who in less than ten years rose from the anonymous status of a graffiti artist to the rank of international art star, dying at age 27 from a heroin overdose, are striking. However, going beyond the biographical aspects, the musician and painter are also similar in their extraordinary genius as they invented a savage art that broke with the discipline of the big bands for the former, and with minimalism and conceptual art for the latter.

In a broader sense, all of Basquiat's work offers a pictorial translation of the musical inventiveness of the masters of bebop. He often listened to jazz as he worked, attempting to recreate on the canvas the rhythms he heard. The visual effectiveness of *Heaven* is clearly a result of changes in rhythm and counterpoint, born from striking color contrasts, the mixture of abstraction and illustration, or the tension between the sculpture-assemblage to the left

and the two-dimensional canvas. Painted on a door, *Heaven* is also a good example of the wide variety of backings the painter liked to use. Although Basquiat tended to return to the canvas and stretcher starting in 1982, he also painted on daily objects – doors, refrigerators, tables, or stools, which caused serious problems for his hosts when he painted all their furniture without asking their permission.

In *Heaven*, the evident artistic relation between Basquiat and Parker can be followed through the metaphor of the bird, or “Bird”, a nickname often given to Parker because of his soaring solos. The nickname “Bird” inspired the titles of many of Parker's compositions, such as “Yardbird Suite”, “Ornithology”, or “Bird Gets the Worm”. Faithful to this tradition, *Heaven* is a reference to the famous title of one of Parker's works, “Bird of Paradise”, composed in 1947. The motif of the bird is developed in two inscriptions, “deadbird”, on the bottom and back of the painting, celebrating the anniversary of Parker's death 30 years earlier in 1955. Thus the painting is transformed into a poetic tomb, a genre appreciated by poets seeking to honor a peer or long-dead king. To the right, the beak of the saxophone and a scepter crowned with a bird's head complete this double portrait of the painter and musician, both united in the same artistic Olympus. We can recognize the disheveled head of the painter to the left, explicitly labeled “self-portrait”. Remarkably, each word is followed by the famous copyright, both a protection of original work and the painter's visual signature. At an earlier age, Basquiat claimed ownership of his works by signing his graffiti's as SAMO©. By signing innumerable cultural references to Parker, Basquiat prevents the images from escaping the only authorized universe – his own. In many respects, this is both a homage and the murder of a father, or at the very least, a declaration of independence from this imposing iconic figure.

Ultimately, Basquiat's goal is to give the black man his rightful place in the American pictorial tradition. *Heaven* is thus as much the paradise of Parker as that of an entire people. The three black heads crowned with thorns (significantly striped with white paint) incarnate the universal figure of black humanity, heroic victims sacrificed to racial oppression. The parallel between the martyrdom of African Americans and Christ's Calvary is darkly suggested. The royal crown is also a crown of thorns, as indicated by the discretely spiny look of Basquiat's hair. These Christian tirelessly return in the painters work. In *Heaven*, red, black and white symbolically replay the confrontation of “negritude” and the white world. The tears of blood splashing over the white part of the canvas recall the heavy tribute paid by blacks in America, a country that emptied Africa of many of its peoples and built a

nation on the sale of millions of individuals. Both a homage and the tomb of a civilization, *Heaven* is an openly political canvas that consecrates the black man's empowerment. This transformation from powerlessness to mastery and from insult to art is undeniably history's revenge.

Lots 46 et 48
Keith HARING, 1983-84

The clear, precise drawings by Keith Haring have certainly contributed to graffiti's status as a fine art. The evident proximity of the artist to the effervescent culture of tag during the 1980s can be seen in many ways – the absence of preparatory drawings, fast execution, a supple black line that brings together the drawing, the monumental format, the choice of public venues as a theater of expression. However, the gap that separates Keith Haring from the graffiti scene is also striking.

Born at the end of the 1970s, Street Art historically arose from gangs in Harlem and the Bronx, whose interventions were more a question of affirming identity in an often violent way and also a desire to appropriate territory. Even though he had many friends among the graffers, Haring is neither a street artist nor a gang artist. He stakes a claim for a personal language that draws inspiration not only from the counterculture but also from the history of art. Having received an excellent artistic education, he openly connects with a series of “graffiti lovers” like Picasso, Léger, Dubuffet, Pollock, Alechinsky, and Asger Jorn, all of whom in their own way have magnified the esthetic potential of graffiti and contributed to its legitimization.

Haring's approach is closer to *in situ* performance art. Instead of painting in secret, he brought his friend Tseng Kwong Chi into the metro and asked him to photograph him while he drew his famous “subway drawings” in chalk on unused advertising spaces. This self-promotional strategy owes a great deal to Warhol, major aficionado of serial images who maintained a close dialogue with the world of advertising. The choice of public spaces frequented by every social class – the metro, the street – also implies a political ambition – to produce an art for all, addressed to the man in the street and not just to the privileged gallery world.

His style, with its efficient line and pure color, indicates this commitment to simplifying painting, to reduce life to forms with a few simple logos that could immediately be recognized, using monumental formats to boost impact. Radiant babies, dogs' muzzles, flying saucers, whistling serpents, dancing men – these anonymous and androgynous figures, devoid of any individual characteristics, create a collective strength. The recurrence of the graphic motif of the figure

with raised arms that can be found both in this exceptional sheet metal composition from 1984 and the huge tarp from 1983, draws on ancient mythological roots. One can find this archetype in rock engravings, the first alphabets, divinities in the Egyptian and Mayan religions, ancestral shaman figures, and orants. Haring is less interested in the religious source of these great collective symbols than in their capacity to impregnate the present and future of a mythical feeling, to stamp the seal of the universal on images drawn from the zeitgeist.

For Haring, painting is thus an experience that is radically different from tag culture. Closer to the psychedelic movement, it seeks to access a higher level of consciousness by disturbing the sensory apparatus, freeing sexual energy and the movements of the body. Instinctive execution, in a single motion, “*without taking time to think*” (Haring), indicates a return to impulse in an environment of cement and asphalt, as if to “*save the sensual flesh from the risk of tarring over the psyche*” (Norman Mailer). Thus for Haring, every object, animal, and figure emits rays in every direction. This vital energy is indicated by small lines, luminescent sticks that surround his “radiant babies”, his little dogs and dancing men. Borrowed from the codes used in cartoons, Keith Haring's “energy sticks” resemble his brushes. They express a creative energy that continued until the day he died in 1990. They also make visible more funereal energies, such as that of money, electricity, and nuclear power in a world from which the divine light has definitively removed itself. “*These poor little characters wiggling out from the radioactive communications they are bombarded with are superstick icons of turmoil and confusion,*” writes Jeffrey Deitch. Halfway between “*primitive art forms and printed computer circuits*”, (Elio Fiorucci), Keith Haring's exuberantly colored drawings have also contributed to make cartoons a legitimate art form. Ann Magnuson recalls that for Haring, “every day was like a trip to Disneyland.” However, it was sex, violence, politics, and the death of God that occupied his graphic universe, subjects far from the lightheartedness of cartoons and play.

Stockage et enlèvement des lots
Storage & collection of purchases

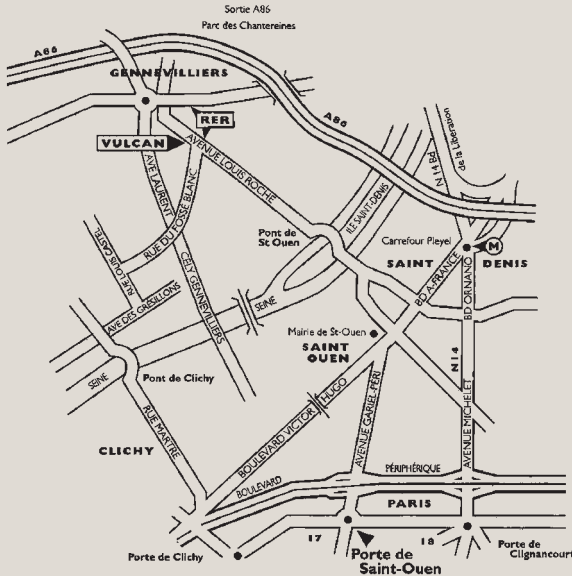
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 46 — Fax : +33 (0)1 42 99 20 22 — stockage@artcurial.com
Il est conseillé de prévenir par courrier électronique, téléphone ou fax, le département stockage de la date désirée de retrait d'un lot.
Please advise our storage department by email, telephone or fax of the date when your lot(s) will be collected.

Tableaux et objets d'art
Pictures & Works of Art

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

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

Mobilier et pièces volumineuses
Furniture & bulky objects



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

Vulcan Fret Services :
Lundi au jeudi : de 9h à 12h30
et de 13h30 à 17h
Vendredi : de 9h à 12h30 et de 13h30 à 16h
135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers

Contact : Agnès Papierkowska,
a.p@vulcan-france.com
Tél. : +33 (0)1 41 47 94 00
Fax: +33 (0)1 41 47 94 01

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

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

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

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

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

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

Contact : Agnès Papierkowska,
a.p@vulcan-france.com
Tel: +33 (0)1 41 47 94 00
Fax: +33 (0)1 41 47 94 01

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

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

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

• *Lots can be collected after the 4th day
following the sale's date.*



7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES
75008 PARIS

T. +33 1 42 99 20 20
F. +33 1 42 99 20 21
E. contact@artcurial.com

www.artcurial.com

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

REPRÉSENTATIONS

BELGIQUE

Vinciane de Traux
5, Avenue Franklin Roosevelt
B - 1050 Bruxelles
T +32 02 644 98 44
vdetraux@artcurial.com

CHINE

Jiayi Li
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District
Beijing 100015
T +86 137 01 37 58 11
lijiai7@gmail.com

ITALIE

Gioia Sardegna Ferrari
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22
I - 20121 Milano
T +39 02 49 76 36 49
gsardagnaferrari@artcurial.com

ASSOCIÉS

Francis Briest, **Co-Président**
Hervé Poulain
François Tajan, **Co-Président**

Fabien Naudan, **Vice-Président**

Directeur associé sénior
Martin Guesnet

Directeurs associés
Stéphane Aubert
Emmanuel Berard
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure

ADMINISTRATION
ET GESTION

Secrétaire général:
Axelle Givaudan

Relations clients:
Marie Sanna-Legrand, **20 33**
Karine Castagna, **20 28**

**Marketing, Communication
et Activités Culturelles:**
Direction: N.C.
Morgane Delmas

Comptabilité et administration:
Direction: Joséphine Dubois
Comptabilité des ventes:
Sandrine Abdelli, Marion Carteirac,
Vanessa Favre, Léonor de Ligondés
Comptabilité générale:
Marion Bégat, Virginie Boisseau,
Isabelle Chénais, Mouna Sekour

Logistique et gestion des stocks:
Direction: Éric Pourchot
Rony Aylon, Mehdi Bouchekout
Denis Chevallier, Joël Laviolette,
Vincent Mauriol, Lal Sellahannadi

Transport et douane:
Ronan Massart, **16 57**

**ORDRES D'ACHAT,
ENCHÈRES
PAR TÉLÉPHONE**
Élodie Landais, **20 51**
Diane Pellé
bids@artcurial.com

**ABONNEMENTS
CATALOGUES**
Géraldine de Mortemart, **20 43**

**CONSEILLER
SCIENTIFIQUE
ET CULTUREL**
Serge Lemoine

COMMISSAIRES PRISEURS
HABILITÉS

Francis Briest, François Tajan,
Hervé Poulain, Isabelle Boudot
de La Motte, Isabelle Bresset,
Stéphane Aubert, Arnaud Oliveux,
Matthieu Fournier

ARTCURIAL TOULOUSE
JACQUES RIVET

Commissaire-priseur:
Jacques Rivet
8, rue Fermat – 31000 Toulouse
t. +33 (0)5 62 88 65 66
j-rivet@wanadoo.fr

ARTCURIAL DEAUVILLE

Commissaire-priseur:
Pascal Bego
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
t. +33 (0)2 31 81 81 00
contact@artcurial-deauville.com

ARTCURIAL LYON
MICHEL RAMBERT

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

ARTCURIAL MARSEILLE
STAMMEGNA ET ASSOCIÉ

22, rue Edmond Rostand
13006 Marseille
Contact:
Inès Sonnevile
t. +33 (0)1 42 99 16 55
isonnevile@artcurial.com

ARTCURIAL HOLDING SA

Président Directeur Général:
Nicolas Orlowski

Vice Président: Francis Briest

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

Comité de développement
Président: Laurent Dassault
S.A. la princesse Zahra Aga Khan,
Francis Briest, Guillaume Dard,
Laurent Dassault, Daniel Janicot,
Serge Lemoine, Delphine Pastor,
Michel Pastor, Bruno Pavlovsky,
Hervé Poulain, François Tajan

DÉPARTEMENTS D'ART

ART IMPRESSIONNISTE
ET MODERNE

Directeur associé:
Bruno Jaubert
Directeur Europe Centrale:
Caroline Messensee
Spécialiste Italie:
Gioia Sardegna Ferrari
École de Paris, 1905-1939:
Expert: Nadine Nieszawer
Spécialiste junior, catalogueur:
Priscilla Spitzer
Spécialiste junior:
Tatiana Ruiz Sanz
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Historienne de l'art:
Marie-Caroline Sainsaulieu
Administrateurs:
Florent Wanecq, **20 63**
Alexia de Cockborne, **16 21**

ART ABSTRAIT
ET CONTEMPORAIN

Directeur associé sénior:
Martin Guesnet
Directeur art abstrait:
Hugues Sébilleau
Spécialiste sénior:
Arnaud Oliveux
Directeur Europe Centrale:
Caroline Messensee
Spécialiste Italie:
Gioia Sardegna Ferrari
Spécialiste:
Florence Latieule
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Administrateurs:
Sophie Cariguel, **20 04**
Laura Koufopandelis, **16 13**

ORIENTALISME

Directeur associé:
Olivier Berman
Administrateur:
Alexia de Cockborne, **16 21**

ESTAMPES,
LIVRES ILLUSTRÉS
ET MULTIPLES

Expert: Isabelle Milsztein
Administrateur:
Julie Hottner, **20 25**

ART DÉCO

Expert: Félix Marcilhac
Spécialiste: Sabrina Dolla, **16 40**
Recherche et documentation:
Cécile Tajan

DESIGN

Vice-Président:
Fabien Naudan
Directeur associé:
Emmanuel Berard
Administrateurs:
Alma Barthélemy, **20 48**
Elsa Atanasio, **16 24**

MOBILIER, OBJETS D'ART
DU XVIII^E ET XIX^E S.

Directeur associé:
Isabelle Bresset
Céramiques, expert:
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts:
Cabinet Déchaut-Stetten
Catalogueur:
Filippo Passadore
Administrateur:
Sophie Peyrache, **20 41**

TABLEAUX ET DESSINS
ANCIENS ET DU XIX^E S.

Directeur associé:
Matthieu Fournier
Dessins anciens, experts:
Bruno et Patrick de Bayser
Estampes anciennes, expert:
Antoine Cahen
Sculptures, expert:
Alexandre Lacroix
Tableaux anciens, experts:
Cabinet Turquin
Catalogueur:
Elisabeth Bastier
Administrateur:
Alix Fade, **20 07**

ÉCOLES ÉTRANGÈRES
DE LA FIN DU XIX^E S.

Directeur associé: Olivier Berman
Administrateur:
Tatiana Ruiz Sanz, **20 34**

CURIOSITÉS,
CÉRAMIQUES
ET HAUTE ÉPOQUE

Expert: Robert Montagut
Contact:
Isabelle Boudot de La Motte, **20 12**

LIVRES ET MANUSCRITS

Expert: Olivier Devers
Spécialiste:
Benoît Puttemans, **16 49**

ART TRIBAL

Expert: Bernard de Grunne
Administrateur:
Florence Latieule, **20 38**

ART D'ASIE

Expert: Philippe Delalande
Contact:
Isabelle Bresset, **20 13**

ARCHÉOLOGIE D'ORIENT
ET ARTS DE L'ISLAM

Expert: Anne-Marie Kevorkian
Contact: Isabelle Bresset, **20 13**

ARCHÉOLOGIE

Expert: Daniel Lebeurrier
Administrateur:
Sophie Peyrache, **20 41**

BIJOUX

Directeur : Julie Valade
Expert: Thierry Stetten
Administrateurs:
Marianne Balse, **20 52**
Evelyne Brys

MONTRES

Expert: Romain Réa
Administrateur:
Laura Mongeni, **16 30**

ARTCURIAL MOTORCARS
AUTOMOBILES
DE COLLECTION

Directeur associé:
Matthieu Lamoure
Spécialiste:
Pierre Novikoff
Consultant: Frédéric Stoesser
Administrateur:
Iris Hummel, **20 56**
Antoine Mahé, **20 62**

AUTOMOBILIA

Expert: Estelle Prévot-Perry
Administrateur:
Iris Hummel, **20 56**

BANDES DESSINÉES

Expert: Éric Leroy, **20 17**
Administrateur:
Lucas Hureau, **20 11**

VINS ET SPIRITUEUX

Experts:
Laurie Matheson, **16 33**
Luc Dabadie, **16 34**
Administrateur:
Marie Calzada
vins@artcurial.com

VINTAGE & COLLECTIONS

Spécialiste: Cyril Pigot, **16 56**
Administrateur:
Eva-Yoko Gault, **20 15**

VENTES GÉNÉRALISTES

Spécialiste:
Isabelle Boudot de La Motte
Administrateurs:
Juliette Leroy, **20 16**
Élisabeth Telliez, **16 59**
Mathilde Neuve-Eglise, **20 70**

SOUVENIRS HISTORIQUES
ET ARMES ANCIENNES

Experts: Gaëtan Brunel
et Bernard Bruel
Administrateur:
Juliette Leroy, **20 16**

INVENTAIRES

Directeur associé:
Stéphane Aubert
Consultant: Jean Chevallier
Administrateur:
Inès Sonnevile, **16 55**
Astrid Guillon, **20 02**

VENTES PRIVÉES
IMPRESSIONNISTE,
MODERNE,
CONTEMPORAIN

Constance Boscher, **20 37**

Tous les emails des collaborateurs
d'Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan,
s'écritent comme suit :
initiale du prénom et nom
@artcurial.com, par exemple :
iboudotdelamotte@artcurial.com

Les numéros de téléphone
des collaborateurs d'Artcurial
Briest-Poulain-F.Tajan,
se composent comme suit :
+33 1 42 99 xx xx

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par les articles L 312-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur.
les rapports entre Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1 – Le bien mis en vente

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

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

c) Les indications données par Artcurial-Briest- Poulain-F.Tajan sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert.

L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

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

2 – La vente

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

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

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone.

À toutes fins utiles, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial Briest Poulain F.Tajan pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le dépôt de garantie sera renvoyé sous 72h.

Si Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

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

f) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs, tout en respectant les usages établis. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots.

En cas de contestation Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé. Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot « adjugé » ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. en cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque.

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

3 –L'exécution de la vente

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

- 1) Lots en provenance de la CEE :
- De 1 à 30 000 euros : 25 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,375 % et pour les autres catégories, TVA = 4,9 %).
- De 30 001 à 1 200 000 euros : 20% + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 %).
- Au-delà de 1 200 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66% et pour les autres catégories, TVA = 2,35 %).
- 2) Lots en provenance hors CEE : (indiqués par un ○).

Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter la TVA à l'import, (7 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

3) Les taxes (TVA sur commissions et TVA à l'import) peuvent être rétrocédées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE.

Un adjudicataire CEE justifiant d'un n°de TVA Intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les commissions. Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants :
- En espèces: jusqu'à 3 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français, jusqu'à 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);

- Par virement bancaire ;
- Par carte de crédit : VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

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

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

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes.

En cas de règlement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque. Dans l'intervalle Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan pourra facturer à l'acquéreur des frais d'entreposage du lot, et éventuellement des frais de manutention et de transport. À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

En outre, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix :

- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

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

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

4 – Les incidents de la vente

En cas de contestation Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

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

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

5 – Prémption de l'État français

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6 – Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

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

7 – Biens soumis à une législation particulière

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection. Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par tranche dégressive seront les suivantes :

- de 1 à 300 000 euros : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 %).
- de 300 001 à 600 000 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (soit 2,35 %).
- Au-delà de 600 001 euros : 10 % + TVA au taux en vigueur (soit 1,96 %).

a) Seule l'authenticité des véhicules est garantie, en tenant compte des réserves éventuelles apportées dans la description.

b) Les véhicules sont vendus en l'état. les renseignements portés au catalogue sont donnés à titre indicatif. En effet, l'état d'une voiture peut varier entre le moment de sa description au catalogue et celui de sa présentation à la vente. L'exposition préalable à la vente se déroulant sur plusieurs jours et permettant de se rendre compte de l'état des véhicules, il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée.

c) Pour des raisons administratives, les désignations des véhicules reprennent, sauf exception, les indications portées sur les titres de circulation.

d) Compte tenu de l'éventuelle évolution de l'état des automobiles, comme il est dit en b), il est précisé que les fourchettes de prix ne sont données qu'à titre strictement indicatif et provisoire. en revanche, les estimations seront affichées au début de l'exposition et, s'il y a lieu, corrigées publiquement au moment de la vente et consignées au procès-verbal de celle-ci.

e) Les acquéreurs sont réputés avoir pris connaissance des documents afférents à chaque véhicule, notamment les contrôles techniques qui sont à leur disposition auprès de la société de ventes. Cependant, des véhicules peuvent être vendus sans avoir subi l'examen du contrôle technique en raison de leur âge, de leur état non roulant ou de leur caractère de compétition. Le public devra s'en informer au moment de l'exposition et de la vente.

f) Les véhicules précédés d'un astérisque (*) ont été confiés à Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan par des propriétaires extra-communautaires. Les acheteurs devront acquitter une TVA de 5,5 % en sus des enchères, qui pourra être remboursée aux acheteurs extracommunautaires sur présentation des documents d'exportation dans un délai d'un mois après la vente, à défaut de quoi cette TVA ne pourra être remboursée.

g) Le changement d'immatriculation des véhicules est à la charge et sous la seule responsabilité de l'acheteur, notamment dans le respect des délais légaux.

h) L'enlèvement des véhicules devra impérativement être réalisé le lendemain de la vente au plus tard. Passé ce délai, ils demeureront aux frais, risques et périls de leur propriétaire.

8 – Retrait des lots

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

9 – Indépendance des dispositions

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

10 – Compétences législative et juridictionnelle

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

Protection des biens culturels

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

Banque partenaire :



CONDITIONS
OF PURCHASE
IN VOLUNTARY
AUCTION SALES

Artcurial-
Briest-Poulain-F.Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L312-4 and following of the Code de Commerce.

In such capacity Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

1 – Goods for auction

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

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

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

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

2 – The sale

a) In order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan before the sale, so as to have their personal identity data recorded.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due.

Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

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

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

f) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale.

In case of challenge or dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.

The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjugé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.

No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

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

3 – The performance
of the sale

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

- 1) Lots from the EEC:
 - From 1 to 30 000 euros: 25 % + current VAT (for books, VAT = 1.375 % ; for other categories, VAT = 4.9 %).
 - From 30 001 to 1 200 000 euros: 20 % + current VAT (for books, VAT = 1.1 % ; for other categories, VAT = 3.92 %).
 - Over 1 200 001 euros: 12 % + current VAT (for books, VAT = 0.66 % ; for other categories, VAT = 2.35 %).

2) Lots from outside the EEC: (identified by an .

In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (7% of the hammer price, 19,6% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

3) The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC. An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.

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

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

b) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given.

Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place.

Any person having been recorded by Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

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

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. In the meantime Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.

Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.

In addition, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option :

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

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan also reserves the right to set off any amount Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

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

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

4 – The incidents
of the sale

In case of dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

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

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

5 – Pre-emption
of the French state

The French state in entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.

The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6 – Intellectual Property
Right - Copyright

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

7 – Items falling within
the scope of specific rules

For sales of cars - including both cars of collection and ordinary cars - special additional conditions apply, as stated hereafter.

In addition to the lot's hammer price, the buyer will have to pay the following costs per lot and by degressive brackes:

- From 1 to 300 000 euros : 16% + current VAT (i.e. 3.13%).
- From 300 001 to 600 000 euros : 12% + current VAT (i.e. 2.35%).
- Over 600 001 euros : 10% + current VAT (i.e. 1.96%).

a) Only the authenticity of the vehicle is guaranteed, taking into consideration the possible reservations made the description.

b) The vehicles are sold in their current condition. The information in the catalogue is not binding. Indeed, the condition of a car may vary between the time of its description in the catalogue and the time of its presentation at the sale. The exhibition taking place for several days prior to the sale and allowing awareness of the condition of the vehicles, no complaint will be accepted once the sale by auction is pronounced.

c) For administrative reasons, the designations of the vehicles use the information given on the official vehicle registration documentation.

d) Considering the possible evolution of the condition of the cars, as stated under b), it is specified that the price ranges are given strictly for informational purposes and on a provisional basis. Now, the estimations will be put out at the beginning of the exhibition and if need be, corrected publicly at the time of the sale and recorded in the minutes thereof.

e) The bidders are deemed to have read the documentation relating to each vehicle, notably the technical inspections which are available at the auction sales company. However, some vehicles may be sold without having been submitted to the examination of technical inspection because of their age, of their noncirculating condition or of their competition aspect. The public will have to inquire about it at the time of the preview and sale.

f) The vehicles preceded by an asterisk (*) have been consigned by owners from outside the EEC. The buyers will have to pay a VAT of 5.5% in addition to the hammer price, for which buyers from outside the EEC will be able to be reimbursed on presentation of export documentation within a time limit of one month after the sale, failing which it will not be possible to obtain reimbursement of such VAT.

g) The buyer has the burden and the exclusive responsibility for the change of registration of vehicles, notably within the time limit set forth by law.

h) The removal of vehicles must absolutely take place on the day after the auction sale, at the latest. Beyond this time limit, they will be restored at the costs and risks of their owner.

8 – Removal of purchases

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan assumes no liability for any damage items which may occur after the sale.

All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

9 – Severability

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

10 – Law and Jurisdiction

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

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

Protection of cultural
property

Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

Banque partenaire :



Martin SZÉKELY
(Né en 1954)
CONSOLE
« FINE ART » - 2006
Objet et verre
Édition Galerie Kohn
80 x 117 x 35,50 cm
Ed. : 20 000 - 20 000 €



DESIGN

MARDI 21 MAI 2013 À 20H
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS VIII*

Exposition publique :
Mardi 21 mai 11h - 19h
Mercredi 22 mai 11h - 19h
Jeudi 23 mai 11h - 19h
Vendredi 24 mai 11h - 19h

Catalogue :
à télécharger et en ligne
sur www.artcurial.com

Contact :
Christophe Bernard
+33 (0)1 47 90 20 47
christophe.bernard@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

Pianos Pleyel

DREAM

la collection de pianos créée
par Alberto Pinto pour Pleyel*



L'harmonie des savoir-faire et des
matières au service de la musique



*Collection de trois modèles de pianos « haute couture » avec laques à effet,
marqueterie de paille, nuancier de teintes, soulignés de cristal de roche
et de bronze. Prix sur demande.



A découvrir au Showroom Pleyel
252 bis, rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris ■ +33 (0)1 45 61 63 92
showroom@pleyel.net ■ www.pleyel.fr

SEBASTIÃO SALGADO

A photographic homage to

SUMO
SIZE



*"GENESIS honors its biblical antecedent...
there could be no more powerful reminder
of all that we stand to lose."*

— *The New York Times*



TASCHEN

GENESIS is the result of an epic eight-year expedition to rediscover the mountains, deserts, oceans, animals, and peoples that have so far escaped the imprint of modern society: the land and life of a still-pristine planet. On over 30 trips—traveled by foot, light aircraft, seagoing vessels, canoes, and even balloons, in extreme heat and cold and sometimes dangerous conditions—Sebastião Salgado has created a collection of images showing us nature, animals, and indigenous peoples in pure, breathtaking beauty.

This landmark two-volume publication was conceived, edited and designed by Lélia Wanick Salgado and is limited to 3,000 copies worldwide.

All editions come in a wooden cargo box with a cloth-bound caption book and a book stand designed by Tadao Ando. (Total weight: 59 kg/130 lb.).
SUMO size: 46.8 x 70 cm/18.4 x 27.6 in., 704 pages

Art Edition – No. 1–500

Two volumes bound in full leather, limited to five editions of 100 numbered and signed sets. Every set comes with a silver gelatin print, signed by Sebastião Salgado and printed under his personal supervision (size: 30 x 40 cm/12 x 16 in.).

€ 8,500 / \$ 10,000 / £ 7,000

Subscription prices until June 15, 2013:

€ 7,500 / \$ 9,000 / £ 6,000

Collector's Edition – No. 501–3,000

Two volumes bound in quarter leather and cloth. Limited to 2,500 copies, numbered and signed by Sebastião Salgado.

€ 3,000 / \$ 4,000 / £ 2,500

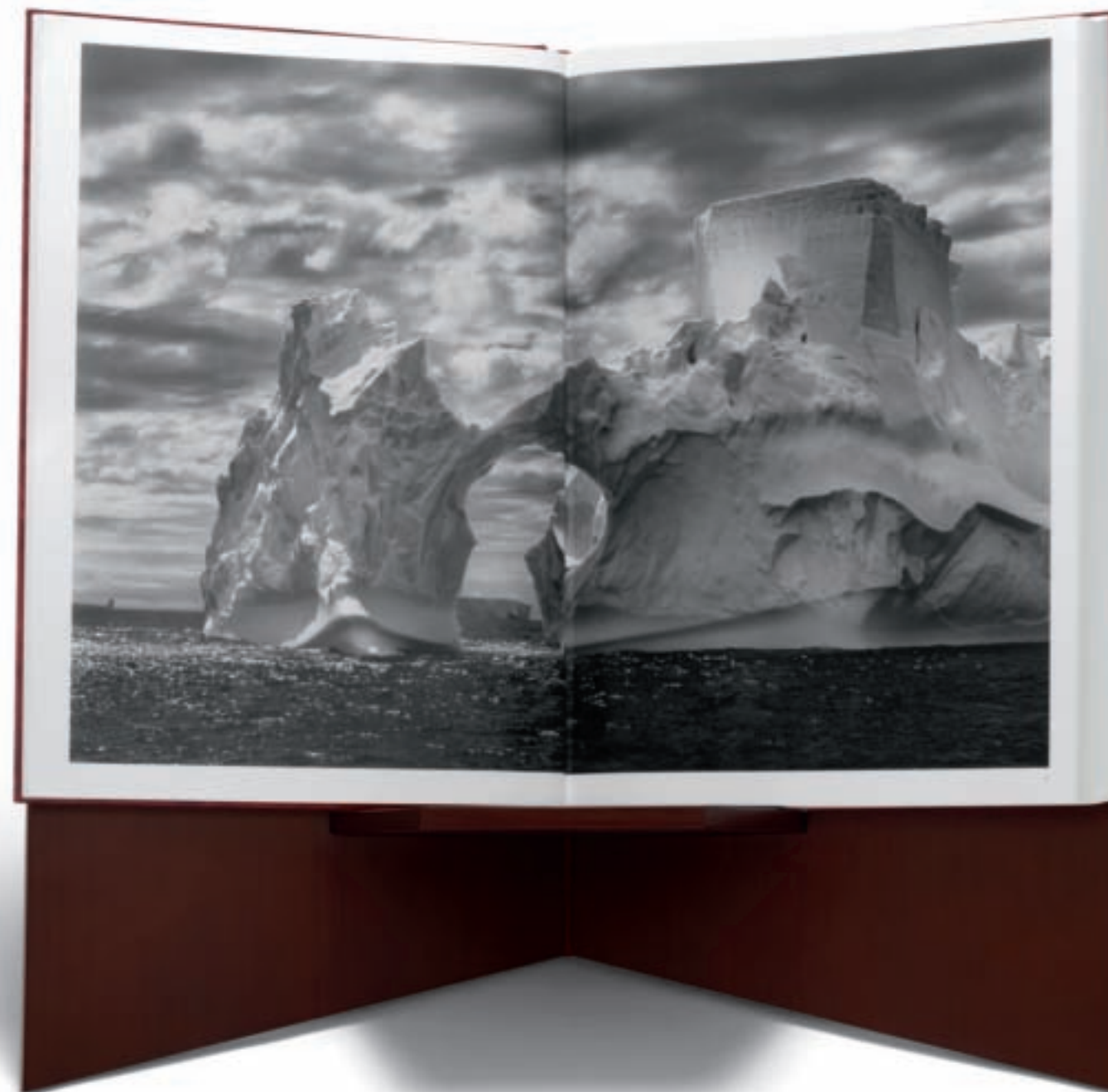
Subscription prices until June 15, 2013:

€ 2,500 / \$ 3,000 / £ 2,000

All Collector's Editions include a custom book stand designed by Tadao Ando. Made of solid cherry wood, the GENESIS book stand was conceived by Japanese architect Tadao Ando, the only living person to have won architecture's four most prestigious prizes. Ando's simple and innovative design consists of two "twin" pieces of wood, bound together with leather, into which a third piece of wood can be slotted to form a sturdy, elegant display.

GADO GENESIS

our planet in its natural state



To order or for inquiries:

Please visit www.taschen.com/genesis or write to us at genesis@taschen.com.

Ordre d'achat

Absentee Bid Form

VENTE DU SOIR - ART CONTEMPORAIN
VENTE N°2305

LUNDI 3 JUIN À 20H
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES

- ☐ ORDRE D'ACHAT / *ABSENTEE BID*
- ☐ LIGNE TÉLÉPHONIQUE / *TELEPHONE*

TÉLÉPHONE / *PHONE*:

RÉFÉRENCES BANCAIRES OBLIGATOIRES À NOUS COMMUNIQUER
REQUIRED BANK REFERENCE:

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE*:

NOM / *NAME*

PRÉNOM / *FIRST NAME*

ADRESSE / *ADRESS*

TÉLÉPHONE / *PHONE*

FAX

EMAIL

APRÈS AVOIR PRIS CONNAISSANCE DES CONDITIONS DE VENTE DÉCRITES
DANS LE CATALOGUE, JE DÉCLARE LES ACCEPTER ET VOUS PRIE D'ACQUÉRIR
POUR MON COMPTE PERSONNEL AUX LIMITES INDIQUÉES EN EUROS,
LES LOTS QUE J'AI DÉSIGNÉS CI-DESSOUS. (LES LIMITES NE COMPRENANT
PAS LES FRAIS LÉGAUX).

*I HAVE READ THE CONDITIONS OF SALE AND THE GUIDE TO BUYERS PRINTED
IN THIS CATALOGUE AND AGREE TO ABIDE BY THEM. I GRANT YOUR PERMISSION
TO PURCHASE ON MY BEHALF THE FOLLOWING ITEMS WITHIN THE LIMITS
INDICATED IN EUROS. (THESE LIMITS DO NOT INCLUDE BUYER'S PREMIUM AND TAXES).*

LOT	DESCRIPTION DU LOT / <i>LOT DESCRIPTION</i>	LIMITE EN EUROS / <i>MAX. EUROS PRICE</i>
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€

LES ORDRES D'ACHAT DOIVENT IMPÉRATIVEMENT NOUS PARVENIR
AU MOINS 24 HEURES AVANT LA VENTE.

*TO ALLOW TIME FOR PROCESSING, ABSENTEE BIDS SHOULD BE RECEIVED
AT LEAST 24 HOURS BEFORE THE SALE BEGINS.*

DATE ET SIGNATURE OBLIGATOIRE
REQUIRED DATED SIGNATURE

À RENVOYER / *PLEASE MAIL TO*:

ARTCURIAL-BRIEST-POULAIN-F.TAJAN
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES
75008 PARIS.

FAX: +33 (0)1 42 99 20 60
bids@artcurial.com