

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

2261

26 MARS 2013 – PARIS

AUTOUR DES CAHIERS DU REGARD
COLLECTION PIERRE ET FRANCA BELFOND

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN



AUTOUR DES CAHIERS DU REGARD
COLLECTION PIERRE ET FRANCA BELFOND

MARDI 26 MARS 2013 À 20H
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES

AUTOUR DES CAHIERS DU REGARD

COLLECTION PIERRE ET FRANCA BELFOND

MARDI 26 MARS 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

Directeurs
Martin Guesnet, Sénior
Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure

AUTOUR DES CAHIERS DU REGARD
COLLECTION PIERRE ET FRANCA BELFOND
VENTE N°2261

Téléphone pendant l'exposition :
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 63

Commissaire-priseur :
Hervé Poulain

Art Impressionniste & Moderne
Bruno Jaubert, directeur associé
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 35
bjaubert@artcurial.com

Art Contemporain
Martin Guesnet, directeur associé sénior
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 31
mguesnet@artcurial.com
Florence Latieule, spécialiste
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 38
flatieule@artcurial.com

Estampes et livres illustrés
Isabelle Milsztein, expert
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 25
imilsztein@artcurial.com
Julie Hottner, catalogueur
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 25
jhottner@artcurial.com

Livres, manuscrits et photographies
Olivier Devers, expert
et Benoît Puttemans, spécialiste
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 49
bputtemans@artcurial.com

Renseignements :
Priscilla Spitzer
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 65
pspitzer@artcurial.com

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

Historienne de l'art :
Marie-Caroline Sainsaulieu

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Vendredi 22 mars
11 - 19h
Samedi 23 mars
11 - 18h
Dimanche 24 mars
14 - 18h
Lundi 25 mars
11 - 19h

VENTE
LE MARDI 26 MARS 2013
À 20H00

Catalogue visible sur internet
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs
Nicole Frerejean
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 45
nfrerejean@artcurial.com

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

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

Illustrations :
Couverture - lot 59
Deuxième de couverture - lot 62
Page 2 - lot 30
Page 4 - lot 53
Page 5 - lot 46



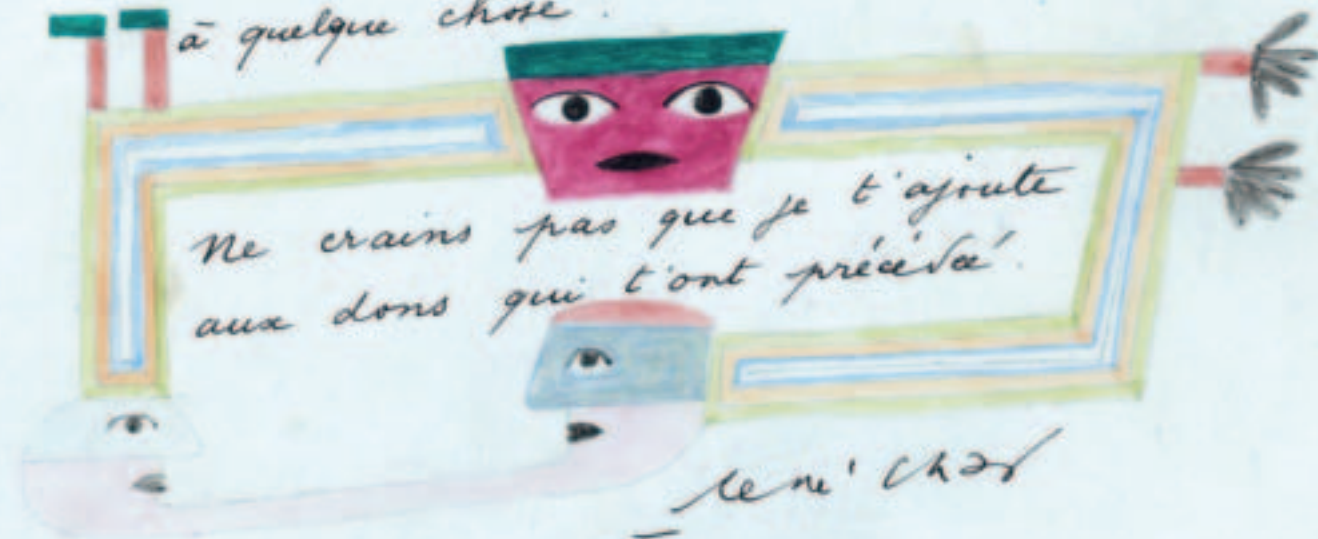
Oiseaux que nous lapisons au pur
moment de votre véhémence, où tom-
bez-vous ?



Émerge autant que possible à ta
propre surface. Que le risque soit ta clarté.
Comme un vieux rire. Dans une entière
modestie.



Pleurer longtemps solitaire. même
à quelque chose.



Ne crains pas que je t'ajoute
aux dons qui t'ont précéda'

— le ne' chet

INDEX

B

BELLMER, Hans — 3 à 12, 15
BILL, Max — 72
BOURGEADE, Pierre — 31
BRAUNER, Victor — 53 à 55
BULTEAU, Michel — 52

C

CHAR, René — 53

D

DADO - 76
DALI, Salvador — 16 à 22
DUBUFFET, Jean — 62 à 65
DUCHAMP, Marcel — 57

E

ERNST, Max — 1, 2

F

FARDOULIS-LAGRANGE, Michel — 60, 61
FERDIÈRE, Gaston — 15
FERRIER, Jean-Louis — 70
FRIEDMAN, Yona — 75

H

HEROLD, Jacques — 51, 52

K

KANDINSKY, Wassily — 58, 59

L

LAMBERT, Jean-Clarence — 74
LAUTREAMONT — 11
LJUBA — 73, 74

M

MAN RAY — 31 à 43
MASSON, André — 44 à 50
MATA, Roberto — 60, 61
MESENS, E.L.T. — 36

P

PICABIA, Francis — 23 à 30
POUND, Ezra — 83

S

SERS, Philippe — 69
SCHÖFFER, Nicolas — 69

V

VASARELY, Victor — 66 à 68, 70
VELICKOVIC, Vladimir — 77 à 81

W

WOLS, Otto — 56

Z

ZAO WOU-KI — 82
ZÜRN, Unica — 12 à 15



ARTCURIAL LIVE BID

Assistez en direct aux ventes aux
enchères d'Artcurial et enchérissez
comme si vous y étiez, c'est ce que
vous offre le nouveau service,
Artcurial Live Bid.
Pour s'inscrire : www.artcurial.com

COLLECTION PIERRE ET FRANCA BELFOND

Grandeur et servitude du métier de commissaire-priseur : il créé des attachements puissants entre le vendeur et «son» marteau, mais la vente passée et alors que le mandant souhaite poursuivre cette relation avec celui qui a été son «champion», eh bien ce dernier n'a plus de disponibilité car toute son énergie est consacrée à la multitude des vendeurs à venir qu'il faut servir. Il en résulte de part et autre une frustration...

Toutefois des amitiés survivent à cette fatalité comme celle qui m'unit à Franca et Pierre Belfond depuis quarante ans. Nous partageons les mêmes goûts pour l'opéra, la musique classique et la littérature.

Parfois Pierre m'a mis sur la piste de chefs-d'œuvre inconnus voués aux enchères sans attendre d'autre satisfaction que d'assister à leur record sous ma direction.

Enfin, marque supérieure de confiance, ils m'ont confié la dispersion de leurs propres collections : début 2012 *DESSINS D'ECRIVAINS*, un thème original récompensé par un énorme succès, et maintenant *AUTOUR DES CAHIERS DU REGARD*, soit les livres de peintres de bibliophilie, en tout douze titres, édités par leur Maison à l'origine consacrée à la littérature générale.

Très naturellement cette dernière collection s'est constituée autour des peintres qui illustrèrent les CAHIERS ou bien des artistes que le couple espérait enrôler un jour, ou bien encore dont ils publièrent l'œuvre littéraire comme par exemple Picabia.

C'est un bonheur de faire connaître cette collection destinée à séduire les connaisseurs.

Hervé Poulain, février 2013



AUTOUR DES "CAHIERS DU REGARD", AVEC...

Pour un éditeur, il est rare qu'une collection relève d'un plan délibéré. Certes, il arrive que le flair, l'intuition, conduisent à des décisions dont on se félicitera encore vingt ans après. La vérité m'oblige à avouer que la naissance de notre collection «Les Cahiers du Regard» n'est due qu'à un coup de téléphone - vers la fin des années 60 - d'Henri Parisot. Aujourd'hui, le nom de Parisot est assez oublié ; mais cette personnalité du tout-Paris artistique, pour qui le surréalisme n'avait aucun secret, nous mit en relation avec Max Ernst puis avec Hans Bellmer.

Au départ, en 1963, notre maison n'eut d'autre ambition que de s'inscrire parmi les éditeurs de «littérature générale», c'est-à-dire parmi les éditeurs qui ne publient que des romans, des recueils de poèmes, des témoignages, des biographies ou des essais, sans jamais flirter avec les «beaux livres». Car les «beaux livres», que certains

appellent «livres de peintre», sont des «livres d'art» d'une espèce un peu spéciale, s'agissant d'ouvrages à tirage restreint, enrichis de gravures, de lithographies, de sérigraphies, de sculptures. On est aux portes de la bibliophilie et de l'artisanat.

Pourtant, on ne s'improvise pas éditeur de «beaux livres» : nous l'apprîmes à nos dépens. Le choix du papier, la sélection de l'imprimeur puis du graveur, la fabrication des étuis, tout cela exige une expérience qui nous faisait défaut. Mais que Franca devait acquérir peu à peu : oui, nul plus que moi n'est étranger à la publication de ces albums ; j'ai honte d'apercevoir mon nom au bas des «Cahiers du Regard», alors que seul celui de ma femme mérite d'y figurer ; car je jouais le rôle des princes consorts, me contentant de l'accompagner lorsqu'elle avait rendez-vous avec Vasarely ou Zao Wou-Ki, Ljuba ou Velickovic, Schöffer ou Hérold, Friedman ou Matta. Certes, de

temps en temps, j'étais chargé de «missions diplomatiques» lorsque l'établissement d'un contrat présentait des difficultés (on ne me croirait pas si je prétendais qu'il n'y eut pas d'incidents de parcours). Fréquenter des demi-dieux n'avait pas de prix, et les «Cahiers du Regard» apportèrent découvertes et joie.

La liste de cette collection se limite à une douzaine de titres. Or, l'influence des «Cahiers», sur notre vie professionnelle comme sur notre vie privée, ne se réduit pas à ce modeste chiffre. En effet, nous n'hésitions pas à acquérir telle ou telle œuvre de tel ou tel peintre qui ne faisait pas encore partie de notre escouade mais dont nous étions devenus de fervents supporters : il fallait que bientôt l'une de ses huiles ou l'une de ses gouaches nous tienne compagnie. De la même manière, nous tombâmes sous le charme de Masson, de Dubuffet ou de Dado avec



Pierre Belfond, Marcel Duchamp et Pierre Cabanne, 1967 © Fititjian

lesquels (qu'importe la raison) nos projets n'aboutirent pas, et sous celui de Picabia, qui , hélas, n'exposait plus sur notre planète : ces artistes n'appartiendraient jamais à notre cohorte éditoriale ; cela ne nous empêchait pas de les accueillir avec un enthousiasme à répétition : la famille des «Cahiers du Regard» ne cessait de s'agrandir, par cooptation spirituelle.

Cette collection ne saurait être comparée à celle que nous constituâmes en nous intéressant aux dessins d'écrivains. Devenir des fanatiques de George Sand, Verlaine, Apollinaire et Prévert ne nous éloignait pas de nos activités quotidiennes. Et il s'agissait d'une collection «fermée» : on sait qu'il n'existe que trois dessins de Gérard de Nerval ; inutile donc de harceler les libraires, de parcourir les galeries, il faut attendre le presque impossible miracle ; et si, un jour, quelqu'un parvient à rassembler ces trois croquis, sa chasse

sera terminée. En revanche, pour acquérir des dessins de Bellmer, des aquarelles de Masson, des huiles de Picabia, il suffit de s'installer chez Sotheby's, Christie's, Artcurial ou Drouot, puis de lever le doigt en priant le Dieu des adjudications de vous être favorable. Une collection «ouverte» est inépuisable. Nul n'en vient à bout

Ces deux chasses – qu'elles soient «fermées» ou «ouvertes» - ont leurs chausse-trapes et leurs faits d'armes ; elles déclenchent toujours des battements de cœur. Nous les avons pratiquées à tour de rôle. Aujourd'hui, les années ayant passé, je me rends compte que, si nous tentons de «dresser un bilan», nous ne pouvons que nous réjouir d'avoir pu profiter d'échappées hors du strict monde «littéraire», de voyages au-delà des frontières de Saint-Germain-des-Prés. L'édition ne fut pas une fin - quoique «éditer», on nous le concédera, soit une activité plus que passionnante – mais,

plutôt, le prétexte d'approcher des hommes et des femmes que nous admirions, et l'occasion de mieux les comprendre, voire de les fréquenter.

Tout le monde connaît le tableau «Au Rendez-vous des amis». En fermant les yeux, c'est presque notre tableau – poètes et peintres associés, qui furent, à un moment, nos compagnons de route. Si bien que nous pouvons affirmer que ce catalogue ne sera pas consulté comme un catalogue ordinaire : pour Franca, pour moi, c'est une sorte de film, c'est une double autobiographie, ce sont des «Mémoires» illustrés au jour le jour ; nous fûmes les metteurs en scène d'un scénario dont nous n'étions pas les auteurs et bien peu les acteurs. Une vente aux enchères nous permet de revivre quelques étapes de cette expérience.

Pierre Belfond, février 2013



Max Ernst - Jacques Faujour © Centre Georges Pompidou

... MAX ERNST

« Henri Parisot fut longtemps *le* spécialiste de Lewis Carroll. Chez Flammarion, il dirigeait une collection, « L'Age d'Or », qu'il avait créée au lendemain de la guerre. Cette collection, qui privilégiait le fantastique et le merveilleux, faisait voisiner, à côté de textes célèbres de Lewis Carroll, des œuvres rares signées Arthur Machen, Leonora Carrington ou Alberto Savinio.

Un jour, fin 1967 ou début 1968, il me téléphona pour me demander si j'accepterais de lui céder les droits de quelques poèmes d'Alphonse Allais (il préparait une anthologie de la poésie humoristique). Quinze mois environ avant que l'œuvre de l'auteur de *Captain Cap* ne tombât dans le domaine public, son « héritière » (?) nous avait vendu, au prix fort, cette queue de copyright : cela me permet d'affirmer aujourd'hui que Belfond a été l' « éditeur » d'Alphonse Allais.

Il va de soi que j'acceptais.

Quand, un an plus tard, Henri Parisot reprit contact avec moi et me dit : « Flammarion m'a rendu ma liberté ; comme je sais que vous aimez la poésie, j'ai pensé à vous pour mon livre », je ne sautai pas très haut de joie. Il y a des cadeaux dont on se passerait. Si Flammarion avait renoncé à cette publication, ce n'était pas par mécénat, pour aider un jeune confrère.

Henri Parisot m'apporta donc son manuscrit. *Le Rire des poètes*, tel était le titre de l'anthologie, favorisait davantage le nonsense britannique que le comique troupier gaulois. La place accordée aux peintres-poètes (Picabia, Klee, Schwitters, Arp, Ernst) était considérable, et non moins considérable la proportion des poètes-peintres ou des poètes-dessinateurs. S'étant aperçu que mon enthousiasme avait besoin d'être dopé, Parisot me distilla une douce musique :

« Je pense que Max Ernst serait prêt à illustrer cette anthologie ; nous avons déjà fait de nombreux livres ensemble. C'est

un ami. Je crois même qu'il réaliserait volontiers une lithographie originale en couleur. »

Rencontrer Max Ernst, travailler avec lui : comment n'aurions-nous pas, Franca et moi, été séduits ? Approcher l'un des grands prêtres du surréalisme était une friandise qui ne se refusait pas. Mais quel genre de contrat signe-t-on avec un tel peintre ?

« J'ai peur, répondis-je à Henri Parisot, que Max Ernst n'exige une fortune, et je n'ai pas la moindre idée ce qu'il convient de lui offrir...

« Max n'exigera rien. Je le répète : c'est un ami. Vous n'aurez à votre charge que les frais de tirage de la litho, et ce n'est pas ruineux. Vous verrez, la vente des estampes couvrira, en partie, le coût d'impression de l'anthologie. »

Nous crûmes Parisot sur parole, le contrat fut signé et, deux mois plus tard, j'eus la surprise d'un appel téléphonique de Max Ernst : « Chave, mon lithographe habituel, vient de me prévenir que la petite chose que j'ai préparée pour le volume de Parisot est prête. Vous allez recevoir le paquet - ce n'est pas un gros paquet, soyez sans crainte - d'un jour à l'autre. »

Mais quelle ne fut pas notre stupéfaction lorsque nous examinâmes les 60 lithographies annoncées : les marges blanches dépassaient d'environ cinq centimètres le sujet traité – de cinq centimètres en haut, de cinq centimètres en bas et de cinq centimètres de chaque côté ! Il avait l'air malin, notre chétif livre de format 13 x 21 !

Comme il était impensable qu'Ernst ne se fût pas préoccupé de ce problème, c'était sans nul doute Chave qui avait interprété de travers les indications de l'artiste... Afin de réparer cette malfaçon, nous nous précipitâmes chez l'imprimeur le plus proche pour faire massicoter les lithographies et les ramener ainsi au format du volume.

Les dix exemplaires « hors commerce » étant destinées à Ernst et Parisot – cinq à chacun –, furent aussitôt déposés à leur domicile.

Parisot fut le premier à réagir : « Mais que s'est-il passé ? Qui a conçu ce massacre ? Quel fou a donné l'ordre de raboter les marges ? A deux millimètres près, la signature disparaissait. C'est une horreur ! C'est un crime : Chave délire, ou quoi ? »

Lorsque je lui eus expliqué que j'étais le seul responsable de cette géniale initiative, il demeura de longues, d'immenses secondes silencieux. Il murmura enfin : « Attendez-vous à un coup de fil sanglant. Le vocabulaire de Max, lorsqu'il est en colère, manque de nuances... Vous ne l'aurez pas volé ! »

Et il raccrocha.

Max Ernst – mépris ou indifférence – ne daigna pas nous insulter. Mais les marchands de gravure, eux, se manifestèrent. Comment le bruit s'était-il répandu que nous venions d'éditer un livre avec une lithographie originale de Max Ernst ? Nous nous morfondions encore devant notre petit tas d'estampes émargées (désormais sans valeur, objets de répulsion à en juger par les anathèmes d'Henri Parisot) quand, en moins d'une demi-heure, quarante-neuf d'entre elles trouvèrent acquéreurs (nous nous battîmes pour en conserver une, à titre de souvenir). Nous découvriions un nouveau secteur de la librairie...

Cela nous plongea dans un abîme – dans des abîmes – d'incompréhension et de désolation, puis de méditation, enfin d'exaltation.

Mon Dieu, que c'était facile, l'édition d'art ! »

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d'un éditeur*, Édition Fayard, 2007

1

Max ERNST

(Brühl, 1891 - Paris, 1976)

LE RIRE DES POETES, 1969

Lithographie en couleurs signée et numérotée 1/50

26,8 x 18,8 cm - encadrée

Spies-Leppien 132

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

COLOR LITHOGRAPH ;
SIGNED AND NUMBERED

1 000 / 1 500 €

2

Max ERNST

(Brühl, 1891 - Paris, 1976)

66 CUIVRES RAYES, 1952-1973

S.l., Georges Visat, 1973

In-folio (672 x 515), parchemin ivoire janséniste, dos lisse estampé en lettres dorées, emboîtement

66 eaux-fortes imprimées des cuivres rayés, chacune signée et numérotée 12/13 sur Vélín

Edition à 13 exemplaires, celui-ci n°12

Cf . Spies Leppien

31, 34, 38, 41, 45, 54, 57, 59 II, 59 X, 61, 62, 74 I, 74 II, 83, 84, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 101, 103 I, 103 II, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113A, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 128, 134, 139, 140B, 141, 142, 143, 144, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 223, 224, 244, 245, A37, A38

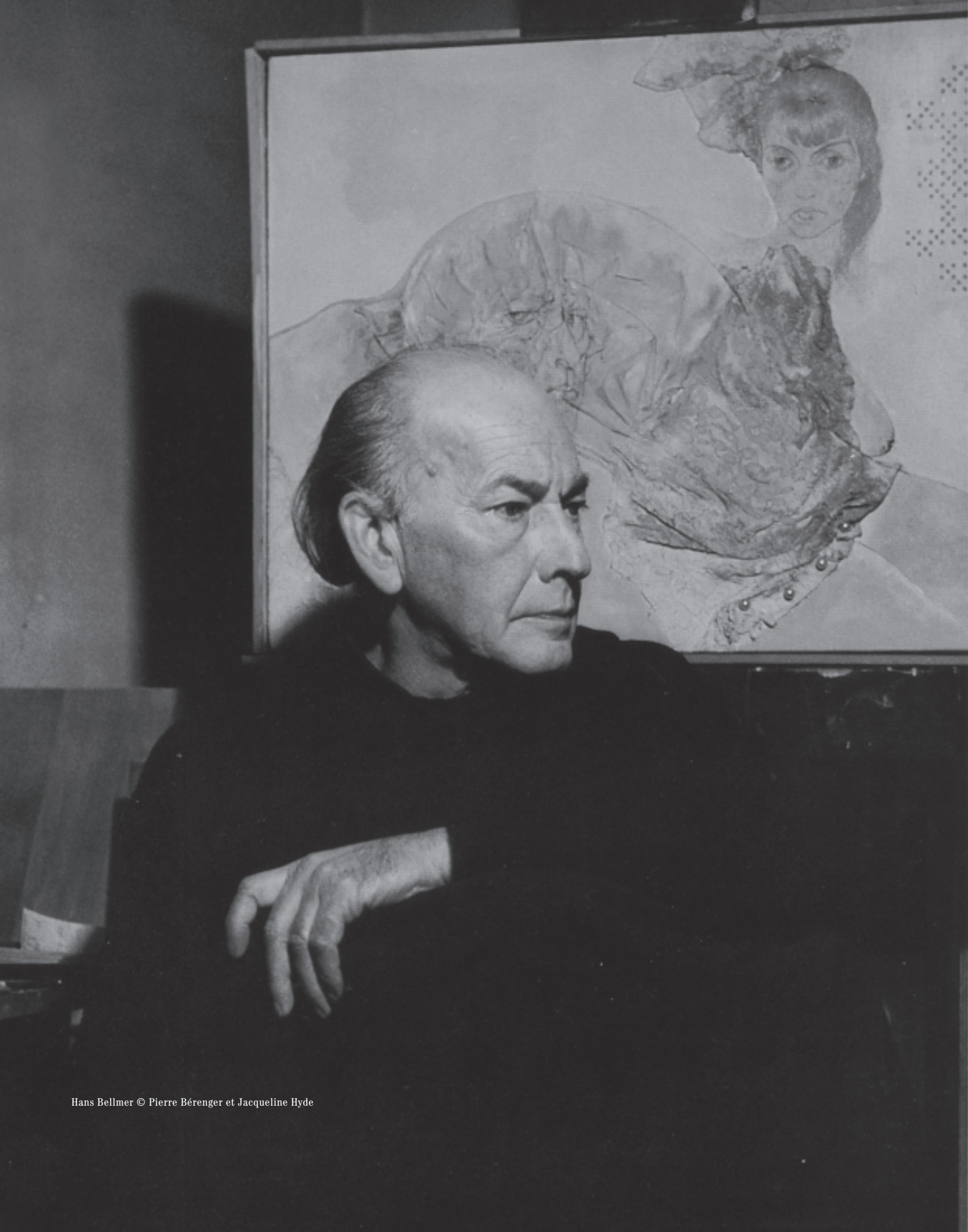
(des épreuves du tirage initial reproduites)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

66 CUIVRES RAYES BY MAX ERNST ; BOUND EDITION WITH 66 ETCHINGS ; COPY N°12

35 000 / 40 000 €





Hans Bellmer © Pierre Bérenger et Jacqueline Hyde

... HANS BELLMER ET UNICA ZÜRN

«Édition rime avec réconciliation : quelques (longs) mois après notre «crime», Max Ernst, dans sa mansuétude, nous invita à déjeuner, Franca et moi. Et ce déjeuner eut, par la suite, une heureuse conséquence indirecte : Robert Valançay (un poète familier du groupe surréaliste, qui lui aussi avait été invité) venait, avec Ruth Henry, de traduire *Sombre Printemps*, un roman d’Unica Zürn, la compagne de Bellmer. Après en avoir discuté avec Bellmer, Valançay avait suggéré à Ruth Henry de nous en proposer la publication.

En 1953, Unica Zürn avait quitté Berlin, où elle était née, pour suivre Bellmer à Paris. Entre deux «crises» - elle souffrait de troubles schizophréniques -, elle écrivait, peignait, dessinait, gravait. Encouragée à ses débuts par Henri Michaux, elle avait exposé à la galerie «Le Soleil dans la tête», au «Point cardinal». André Pieyre de Mandiargues et Max Ernst avaient préfacé ses expositions.

Sombre printemps racontait l’histoire de son enfance, de son amour pour son père, de son éveil à la sexualité – viol par le frère, découverte de la jouissance sadomasochiste.

«Qui pourrait supporter l’amour sans en mourir ?» demandait Unica Zürn ; elle faisait dire aussi à la petite fille Unica : «Sans le malheur, la vie est insupportable.» La fiction, avec un refus total du pathos, semblait alors prendre le pas sur l’autobiographie.

Jusqu’alors, nous n’avions publié que de rares traductions ; en général des essais, des documents, des témoignages. Pour la première fois, en ce mois de décembre 1970, nous était confiée une œuvre littéraire allemande, quatre-vingts pages d’incandescence glacée : dans la même journée, Franca, Sylvie Messinger (qui dirigeait le domaine étranger) et moi les avions lues. Ruth Henry ne fut pas étonnée quand, le lendemain matin, je lui téléphonai pour lui faire part du choc provoqué par cette lecture, et la félicitai pour la beauté d’un texte qui semblait être né en français.

La rédaction du contrat ne mobilisa ni avocat ni notaire : par une lettre de cinq lignes, Unica Zürn cédait aux Editions Belfond le droit de publier son roman, moyennant tel à-valoir et tels pourcentages.

C’était un peu sommaire, mais je m’en contentai. J’étais cependant surpris de son infidélité envers les Editions Gallimard : en effet, avant *Sombre Printemps* , Unica Zürn avait écrit un autre livre, *L’Homme-jasmin*, ses «impressions d’une maladie mentale», comme elle qualifiait elle-même ce récit ; terminé en 1966, il avait été accepté par la NRF et aurait dû paraître en 1968 ou 69 ; pour des raisons que j’ignore, le livre ne parut qu’à l’automne 1971. Toutefois, je ne voulus pas, par un excès de zèle juridique, risquer de compromettre les bonnes dispositions de Bellmer à mon égard.

Comme Max Ernst, il avait suggéré qu’un tirage de tête accompagnât l’édition courante. A la différence de Max Ernst, son offre n’était pas désintéressée. La nécessité de mettre au point les conditions financières de cet accord me fournit enfin l’occasion de le rencontrer.

Je me rendis chez lui, assez ému. Mais l’artiste de mes fantasmes ne coïncidait pas avec le vieillard qui me faisait signe de m’asseoir sur une sorte de haut lit de camp, tandis qu’il s’affalait sur un fauteuil ; dans mon esprit ne restait plus que l’image de l’image, comme le scintillement d’une étoile recueilli par un télescope des siècles après qu’elle s’était éteinte.

Alors, comme pour se débarrasser d’une corvée, Bellmer m’expliqua qu’il avait décidé de réaliser une gravure dont 150 exemplaires seraient tirés sur vélin et 150 sur Japon. J’aurais préféré trois gravures tirées à 100 exemplaires, mais mon avis n’était pas sollicité. Chaque estampe serait numérotée et signée, et, pour chaque signature, je devais verser une certaine somme. Là non plus, la discussion n’était pas ouverte.

– Je partirai d’un de mes dessins, précisa Bellmer. Je vais vous faire voir ce que j’ai choisi.

Sur une table basse, il y avait deux cahiers d’écolier. Bellmer prit l’un, le feuilleta.

– Ce dessin-là, dit-il.

Il me montrait une sorte d’animal-monstre, à la gueule de gargouille. Choix étrange, pensai-je, Franca n’appréciera qu’à moitié. Mais je me tus. Certains savent

parler de leur peinture à un peintre. Moi, pas. Les mots et le dessin ne font pas bon ménage. Cinq minutes de silence, ce fut quand même excessif ; Bellmer ne semblait pas en souffrir. Immobile, figé, il radiographiait le mur nu en face de lui. Pour sauver notre «amitié» à peine conçue, je tentai alors une échappée du côté de Max Ernst : «Il a évoqué devant moi le camp des Milles, où vous avez aussi été interné…» murmurai-je. Victoire ! Bellmer haussa les sourcils, intéressé. «Il vous a dit que, là-bas, on a griffonné un dessin ensemble ?» Je fis un geste vague. «Le sujet n’en était pas très gai, mais l’endroit ne l’était pas non plus. On voit deux hommes étendus sur le dos, morts, tués sans doute – il paraît que l’un ressemble à Claudel et l’autre à Breton -, et deux femmes penchées sur les cadavres. En réalité, il s’agit d’un tableau dans un tableau. Il est difficile, aujourd’hui, de dire avec certitude qui a dessiné quoi. Même nos signatures ont un graphisme assez proche.» Je crus que le filon Max Ernst pouvait continuer à être exploité, mais je me trompais et, bientôt, je n’arrachais plus à Bellmer que des borborygmes. Il enfonça un peu plus son menton dans le col de sa robe de chambre et entra dans la contemplation d’une pile de romans policiers glissés sous le lit. J’attendis quelques instants ; pourtant, il était clair que l’entretien était terminé. Je formulai un adieu banal qui ne reçut qu’un écho amorti.

En me dirigeant vers la porte, je regardai à droite et à gauche, espérant voir surgir Unica Zürn : Ruth Henry m’avait informé qu’elle avait quitté, quinze jours plus tôt, une clinique près de Blois, et qu’elle habitait de nouveau ce sixième étage du 4, rue de la Plaine. Mais elle ne se manifesta pas. Si bien que je ne pus lui dire combien son livre nous avait tous bouleversé.

Le 20 octobre, un coup de téléphone de Robert Valançay nous apprenait qu’elle s’était suicidée, la veille.

Comme la petite fille de *Sombre Printemps*.

En se jetant dans le vide.»

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d’un éditeur*, Édition Fayard, 2007

3
Hans BELLMER
(Katowitz, 1902 - Paris, 1975)

SANS TITRE, 1934
Gouache blanche sur papier noir
signé en bas à gauche «Bellmer» et daté en bas à droite «1934»
34,50 x 24,50 cm (13,46 x 9,56 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Paris, Centre Georges Pompidou; Munich, Staatliche Graphische Sammlung et Londres, Whitechapel Art Gallery, «Hans Bellmer, anatomies du désir», 1er mars - 19 novembre 2006, n°41, reproduit p. 90

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement confirmée par Madame Rodica Aldoux

«SANS TITRE»; WHITE GOUACHE ON BLACK PAPER; SIGNED LOWER LEFT AND DATED LOWER RIGHT

12 000 / 15 000 €



4

Hans BELLMER
(Katowitz, 1902 - Paris, 1975)

SANS TITRE (LA TOUPIE), 1952
Encre et aquarelle sur papier
40 x 31,50 cm (15,60 x 12,29 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Paris, Centre Georges Pompidou; Munich, Staatliche
Graphische Sammlung et Londres, Whitechapel Art Gallery,
«Hans Bellmer, anatomies du désir», 1er mars - 19 novembre
2006, n°162, reproduit p. 193

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement
confirmée par Madame Rodica Aldoux

«*UNTITLED (LA TOUPIE)*»;
INK AND WATERCOLOUR ON PAPER

40 000 / 60 000 €



5

Hans BELLMER
(Katowitz, 1902- Paris,1975)

ETUDE POUR L'HOMMAGE AU MARQUIS DE SADE, 1949
Dessin à la mine de plomb sur papier
signé en bas à droite «Bellmer»
21 x 20 cm (8,19 x 7,80 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement
confirmée par Madame Rodica Aldoux

«*ETUDE POUR L'HOMMAGE AU MARQUIS DE SADE*»; *PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT*

5 000 / 7 000 €

6

Hans BELLMER
(Katowitz, 1902- Paris,1975)

PORTRAIT PRESUMÉ DE JEAN-LOUIS BARRAULT
Dessin à l'encre sur papier quadrillé
21 x 14,50 cm (8,19 x 5,66 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement
confirmée par Madame Rodica Aldoux

«*PORTRAIT PRESUMÉ DE JEAN-LOUIS BARRAULT*»; *INK ON PAPER*

3 000 / 4 000 €



7

Hans BELLMER
(Katowitz, 1902- Paris,1975)

PORTRAIT DE JEUNE FILLE, 1930
Dessin à la mine de plomb sur papier
signé en bas à droite «Bellmer»
29 x 18,50 cm (11,31 x 7,22 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement
confirmée par Madame Rodica Aldoux

«*PORTRAIT DE JEUNE FILLE*»; *PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT*

4 000 / 6 000 €

8

Hans BELLMER
(Katowitz, 1902- Paris,1975)

FEMMES ET ENFANTS
Dessin à la mine de plomb sur papier
signé en bas à droite «Bellmer»
20,50 x 16 cm (8 x 6,24 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement
confirmée par Madame Rodica Aldoux

«*FEMMES ET ENFANTS*»; *PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT*

5 000 / 7 000 €



9

Hans BELLMER
(Katowitz, 1902- Paris,1975)

COMPOSITION PIEDS ET MAINS
Dessin à la mine de plomb et rehauts de gouache
blanche sur papier teinté gris
signé en bas à droite «Bellmer».
46,50 x 30 cm (18,14 x 11,70 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement
confirmée par Madame Rodica Aldoux

«*COMPOSITION PIEDS ET MAINS*»; *PENCIL AND WHITE GOUACHE ON A GREY PAPER; SIGNED LOWER RIGHT*

10 000 / 15 000 €

10

Hans BELLMER
(Katowitz, 1902- Paris,1975)

JEUX EROTIQUES
Dessin à la mine de plomb sur papier quadrillé
21 x 14,50 cm (8,19 x 5,66 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement
confirmée par Madame Rodica Aldoux

«*JEUX EROTIQUES*»; *PENCIL ON PAPER*

8 000 / 10 000 €



11
Hans BELLMER et LAUTREAMONT
(Isidore Ducasse dit Comte de)

POESIES
Paris, Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard, 1970
In-folio à l'italienne (248x328), en feuilles, couverture en Vergé d'Auvergne vieux rose, emboîtement toilé bordeaux d'éditeur
10 lithographies hors-texte signées et numérotées 30/100 au crayon
Edition à 100 exemplaires sur Vélin d'Arches Arjomari, celui-ci n°30

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

POESIES ; 1 VOLUME WITH 10 SIGNED AND NUMBERED LITHOGRAPHS BY BELLMER

1 500 / 2 000 €

12
Hans BELLMER et Unica ZÜRN

SOMBRE PRINTEMPS
Traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay
Paris, Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard, 1970
In-4° (378x285), en feuilles, couverture rempliée, emboîtement toilé bleu ciel d'éditeur
Illustré d'une gravure au burin en frontispice et de la suite de cette gravure sur Japon nacré, chacune signée et numérotée III/XX
Edition à 170 exemplaires, celui n°III, un des XX hors commerce réservés à l'artiste et aux collaborateurs

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

SOMBRE PRINTEMPS ; 1 VOLUME WITH 1 ETCHING SIGNED AND NUMBERED ALSO SIGNED AND ITS SUITE ON JAPAN PAPER

1 500 / 2 000 €

13
Unica ZÜRN
(Grünewald, 1916 - Paris, 1970)

DAS IST DER HONIG-GENERAL, 1954
Dessin à la mine de plomb sur papier découpé monté sur carton
signé et titré en bas à droite « Das ist der HONIG-GENERAL UNICA »
24,50 x 15 cm (9,56 x 5,85 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderna, «El poeta como artista», 4 avril - 21 mai 1995, reproduit p. 200

Bibliographie :
José Pierre, «Le Belvédère Mandiargues, André Pierre de Mandiargues et l'art du XXème siècle», Paris, 1990, reproduit p. 121

«DAS IST DER HONIG-GENERAL»; PENCIL ON CUT PAPER LAID DOWN ON CARDBOARD; SIGNED AND TITLED LOWER RIGHT

4 000 / 6 000 €



14
Unica ZÜRN
(Grünewald, 1916 - Paris, 1970)

SANS TITRE, 1954
Dessin aux crayons de couleurs et mine de plomb sur papiers découpés montés sur carton
signé en bas à gauche «UNICA»
24 x 15 cm (9,36 x 5,85 in.)

Provenance :
Vente, Paris, Me Loudmer, 13 avril 1994
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderna, «El poeta como artista», 4 avril - 21 mai 1995, reproduit p. 199

Bibliographie :
José Pierre, «Le Belvédère Mandiargues, André Pierre de Mandiargues et l'art du XXème siècle», Paris, 1990, reproduit p. 120

«UNTITLED»; COLOURED PENCIL AND PENCIL ON CUT PAPER LAID DOWN ON CARDBOARD; SIGNED LOWER LEFT

4 000 / 6 000 €



CORRESPONDANCE À GASTON FERDIÈRE, [19]64-1970

- 7 l.a.s., septembre [19]64 à avril 1970. 15 p. in-4 et in-8. Signées Unica ou Unica Zürn. Une avec dessin. Une avec une phrase de Hans Bellmer. - 7 cartes postales 24. 7. 1964 au 30. 9. 1964. Signées Unica. 2 avec petits dessins en marges.

Née à Grünewald en 1916, Unica Zürn, artiste et écrivain d'origine allemande, connut une enfance qu'elle-même qualifie de « merveilleuse », entourée d'objets d'Orient que son père, écrivain et grand voyageur, collectionne. Elle sera marquée par un viol et le divorce de ses parents. Elle devient archiviste et scénariste à l'UFA-film. En 1942, elle épouse Erich Laupenmühlen et cesse son travail. Deux enfants naissent de cette union. En 1949, le couple divorce. Les enfants sont confiés à leur père. Menant « une vie de bohème », elle gagne sa vie en écrivant des récits pour les journaux. Elle se fait des amis dans le milieu artistique berlinois.

En 1953, à Berlin, elle rencontre Hans Bellmer et l'accompagne à Paris. Bellmer lui fait connaître les surréalistes. Elle y compose ses premières anagrammes et fait du « dessin automatique ». La même année, elle expose à la galerie « Le Soleil dans la tête ». En 1954 sont publiés à Berlin dix dessins et dix anagrammes (*Hexentexte*), avec une postface de Hans Bellmer. Seconde exposition en 1957, au « Soleil dans la tête », préfacée par André Pieyre de Mandiargues. C'est alors qu'elle fait la connaissance d'André Breton, Victor Brauner, Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Roberto Matta, Henri Michaux, Man Ray. Deux ans plus tard, elle participe à l'Exposition Surréaliste Internationale qui a lieu à la galerie Cordier à Paris. En 1960, alors qu'elle se rend à Berlin pour l'interruption de sa grossesse, Unica subit sa première crise schizophrénique. Elle a 44 ans. De nombreux autres séjours dans des hôpitaux psychiatriques suivront. Elle demeure néanmoins très productive : lors de ses internements, elle dessine à l'encre de Chine et peint. Elle s'inspire de ses crises dans plusieurs de ses écrits, notamment *Der Mann im Jasmin*. Avec Bellmer, les difficultés de la vie quotidienne se multiplient. En 1962 et 1964, elle expose à la galerie « Le Point Cardinal », exposition préfacée par Max Ernst. Au cours des huit dernières années de sa vie, Unica Zürn est internée à plusieurs reprises dans des cliniques psychiatriques (Berlin, Paris, La Rochelle).

Une permission de sortie de cinq jours lui est autorisée le 19 octobre. Après une journée sans incident, Unica met fin à ses jours en se défenestrant. A travers ce destin tragique, « l'art apparaît comme un élément médiateur face à une souffrance presque indicible. La figuration du corps y est l'objet d'un questionnement sans cesse renouvelé. Celui de l'autre, d'abord, qui permet d'appréhender le monde mais aussi sa propre identité. Puis le propre corps de l'artiste dont l'unité est en permanence mise en danger par la maladie mentale, le corps fonctionne alors comme une force unificatrice sans cesse mise en péril par des crises ». Gaston Ferdière est médecin-chef à l'hôpital psychiatrique de Rodez à partir de 1941. De 1943 à 1946, Antonin Artaud y fut interné. Le docteur Ferdière quittera l'hôpital en 1948, il s'installera alors dans le privé. La plus grande partie de la correspondance avec Unica Zürn entre 1964 – 1970 lui est adressée à son cabinet parisien du 3, rue du Dôme, dans le XVIe arrondissement, où il a exercé de 1961 à 1976.

Dans son livre de souvenirs, *Les mauvaises fréquentations*, le docteur Ferdière décrit ses retrouvailles en 1963 avec Hans Bellmer et Unica Zürn : « Il habitait alors un galetas de la rue Mouffetard avec une jeune Allemande dont je ne savais rien et qui allait s'attacher à moi comme un sauveur : Unica Zürn. J'appris à reconnaître en elle une grande malade. Unica voulait que je lui trouve un lieu de cure, une retraite, et je la fis rentrer à Sainte Anne. Elle me remit son argent, craignant qu'on le lui dérobe, et à sa mort je rendis la somme à sa fille. Elle me montra aussi ses anagrammes en français et en allemand, auxquelles elle consacrait beaucoup de temps. Bellmer lui-même s'en remit à moi du sort d'Unica pensant que je serais son recours. Mais Unica se suicida. »

Les lettres sont le reflet, la mise en place obsessionnelle de sa maladie mentale. De 1964 à sa disparition en 1970, la correspondance avec le docteur Ferdière est liée à ses anagrammes, ses dessins, à l'écriture de ses livres *L'Homme-Jasmin* et *Sombre Printemps* (dont les traductions françaises paraîtront la même année, en 1971), à ses traitements et ses relations avec les psychiatres et les lieux d'internements, mêlés de descriptions du quotidien, de sentiments sur Bellmer, sur ses deux enfants, sa perception du docteur Ferdière. Ses lettres sont remarquablement intimes et d'une poésie vitale annonçant sa fin tragique. Elle est mieux, renaît à la vie, elle l'écrit. Elle veut se détacher, se délier de Bellmer, lui qui l'a ficelée si violemment, être libre, marcher seule, vivre, simplement vivre,

légère… Gérard de Nerval, poète mystique, voyant ésotérique, en son temps soigné lui aussi pour des troubles psychiques, se pendit dans la rue de la Vieille-Lanterne. Unica Zürn se défenestra rue de la Plaine. Le saut dans le vide et leur attrait de la mort les unit. L'écriture chimérique les guide.

« Septembre 64. Aujourd'hui – dimanche je vais essayer pour la première fois de ma vie de me promener tout seul à Paris – parce-que il fait beau dehors. »

« Cher docteur Ferdière […] Vous m'avez donné un conseil : il ne faut pas se occuper de poème d'anagrammes ou des dessins. Bonne ! Pas d'anagrammes et dessins. Mais il faut que ne reste pas tout le temps allonges, pour lire les romans policiers – vous ne croyez pas cher docteur ? Et si je pense tout les temps à mes souvenirs dure avec Bellmer ou dans les cliniques psychiatriques, je devienne rarement encore une fois – le 4° fois – « Malade ». –

Et je voudrais pas entrer encore une fois dans une clinique psychiatrique – ça me ennuyer – (LANGEWELLE) – Alors je pense que je vais ecrivez un peut, parce que dans l'époque à Berlin, après mon divorce, j'ai gagner beaucoup d'argent comme écrivain – Avant mon internement à St. Anne, Paris, j'ai essayé d'écrire mes souvenirs de ma FOLIE, celui de Berlin et de Paris, [L'Homme Jasmin] mais tout de suite je suis devenue malade. […] Si vous croyez, que il est DANGEREUS, de écrire mes souvenirs assez nette – de mes HALLUCINATIONS – si beau et triste – c'est vite fait – arrêtez moi – donnez un coup de telephone, s'il vous plaît – Je vous embrasse – j'ai beaucoup de confiance à vous, Unica. »

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :

- Gaston Ferdière, *Les mauvaises fréquentations*. Jean-Claude Simoën, 1977.

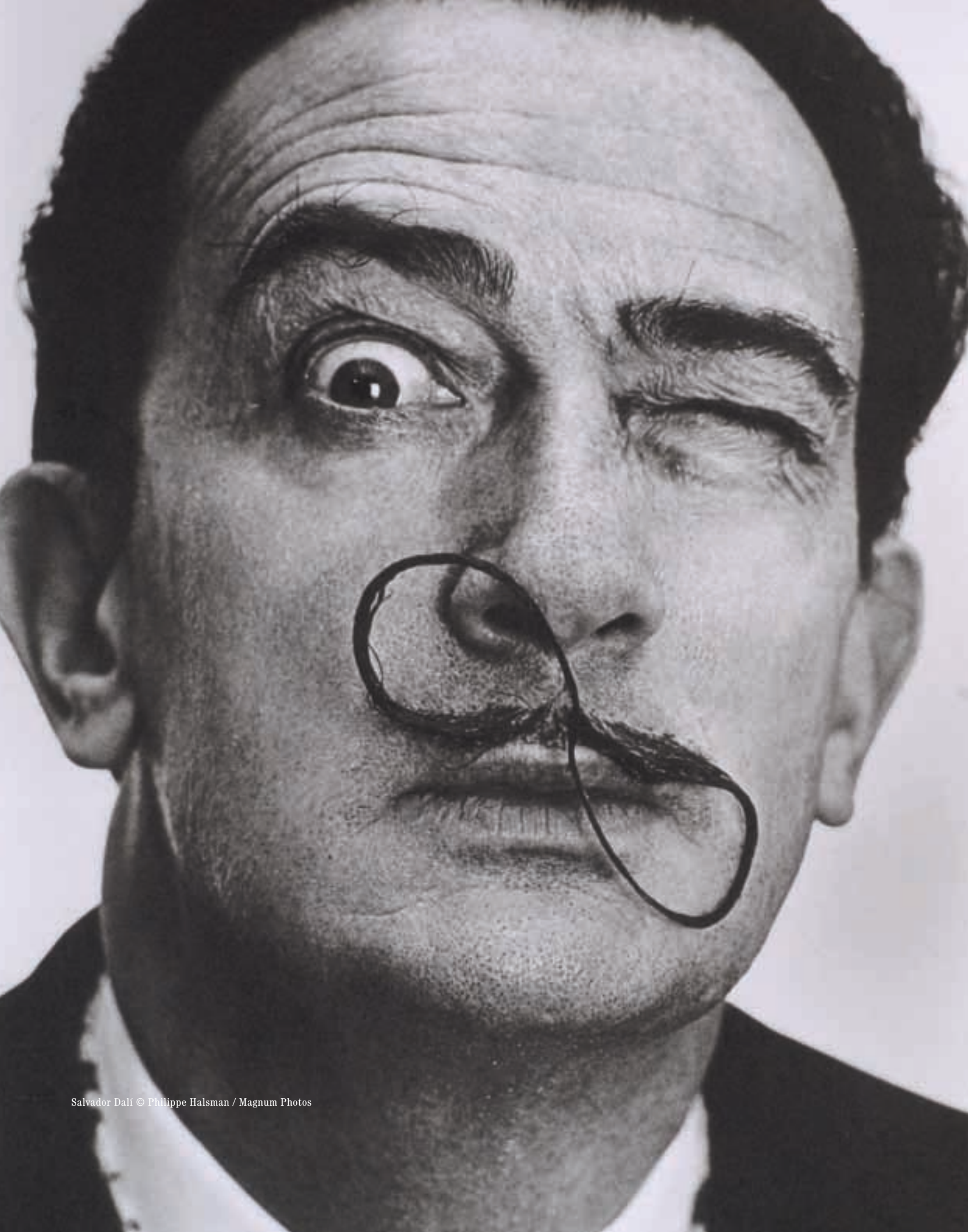
- Hans Bellmer, Unica Zürn. *Lettres au docteur Ferdière*. Séguier, 1994.

- Marie Blancard, *Les spectacles intérieurs […] d'Unica Zürn, dialogue entre écriture et art plastique*. Thèse de Doctorat de Lettres en Littérature Comparée. Université de Cergy-Pontoise, 2006.

7 LETTERS AND 7 POSTCARDS FROM UNICA ZÜRN TO GASTON FERDIÈRE, 1964-1970.

6 000 / 8 000 €





Salvador Dalí © Philippe Halsman / Magnum Photos

... SALVADOR DALI

«Ce n’est qu’après le succès-miracle de la lithographie de Max Ernst et nos premières expériences avec Bellmer que nous reprîmes contact avec Dalí. Les «Entretiens» avec Alain Bosquet étaient loin ; pourtant, la placidité du «Comment allez-vous ?» susurré par le capitaine Moore - l’incontournable directeur de cabinet, secrétaire général et trésorier-chef de l’empereur du Meurice – aurait pu me persuader que je lui avais téléphoné la veille. «Avez-vous une idée originale ? me demanda-t-il. Si c’est pour réaliser des albums ou des portfolios classiques, comme nous en avons tant fait jusqu’à maintenant, nous disons «non» d’avance. Nous ne signons plus rien. Halte à l’inflation ! Il y a trop de Dalí sur le marché. J’insiste : il faut venir avec une idée originale. Plus d’estampes à la petite semaine ! Passez demain, vers midi, à la fin du Dalí-Circus.»

Le lendemain, Dalí me salua d’un tonitruant «Bonjour, Monsieur Plon Laffont !», tandis que, ravi, le capitaine battait la mesure d’un air guilleret. «Nos tarifs ont augmenté, il faut voir grand, très grand, me dit-il. Alors, que nous proposez-vous ?» Mais toutes mes suggestions furent balayées ; je dois avouer que je n’avais cru qu’à moitié aux proclamations d’un vertueux renouveau, et que je n’avais rien préparé. Je me confinai au registre habituel de Dalí qui, depuis des décennies, s’épanouissait en vibrionnant autour des œuvres estampillées, de *La Divine Comédie* aux *Chants de Maldoror*, de *Don Quichotte* aux *Poésies* de Mao Tsé-toung. «Tant pis, nous ne ferons pas d’affaires ensemble, décréta Moore. Dommage, dommage, le Maître était bien disposé !». On aura remarqué que le vocabulaire du capitaine ne s’égara pas dans le *no man’s land* artistique.

Je n’étais pas trop inquiet. Je buvais un excellent whisky et attendais que le

ciel s’éclaircisse. Sur un guéridon, à côté du fauteuil où Dalí était assis, j’aperçus un numéro de *L’Express*, ouvert à la page d’une caricature de Tim. «Vous connaissez Tim ? me demanda Dalí. – Non, mais je peux faire sa connaissance – C’est votre Daumier contemporain. Il est scandaleusement sous-estimé. J’adore ses dessins, j’adore ses gravures. – Moi aussi, dis-je. – Eh bien, faisons quelque chose avec Tim ! Dalí-Tim... Voilà un couple adultérin que je qualifierais de cosmogonique ; désormais, le monde entier admirera la convergence, sur une surface plane, d’une libido bicéphale et de sa représentation super-putrescible.» Je regardai Moore. Il éleva ses mains à la hauteur des épaules, dans un geste qui signifiait : «Cela n’est plus de mon ressort. Vous avez votre *deal* : que voulez-vous de plus ?»

J’appelai Tim à *L’Express* ; la comparaison avec Daumier, venant de Dalí, le toucha ; l’idée d’un livre réalisé en commun - album ou recueil, rien n’avait été précisé – le laissait pourtant perplexe. – Vous n’êtes pas opposé au principe ? - Non, j’en suis très flatté. Mais j’aimerais en savoir davantage. Il ne serait sans doute pas inutile que je rencontre Dalí...» Je fis part au capitaine de la réaction de Tim. «C’est excellent, dit-il. Vous allez recevoir quelque chose à lire. Je vous envoie un coursier.»

J’héritais d’un texte d’une centaine de pages : les «minutes» de la *Conférence du Stage*, ce concours d’éloquence dans le cadre d’un procès imaginaire au cours duquel, chaque année, des avocats stagiaires débattent de problèmes philosophiques ou moraux dont la solution ne figure pas dans le code civil. Le thème du débat, cette année-là, avait été fourni par Dalí qui attaquait en diffamation des journalistes ayant mis en doute sa «folie». Or, comme l’expliquait Dalí, «la justification la plus positive de ma

personnalité est précisément la fameuse méthode paranoïa-critique que j’ai inventée il y a plus de trente-cinq ans. Je ne sais pas encore en quoi elle consiste, mais une chose est certaine : avec cette méthode, j’ai gagné tout l’argent que je possède.»

Nier sa folie, c’était donc nier son génie.

J’adressai une photocopie du texte à Tim, qui s’en déclara enchanté. Dalí et Tim se rencontrèrent. Huit mois plus tard, le *Procès en diffamation plaidé devant la Conférence du Stage* paraissait sous une double présentation : une édition en petit format, vendue en librairie au prix d’un livre de poche, et une édition de luxe dans notre collection des «Cahiers du Regard», accompagnée d’une pointe sèche en couleurs de Dalí et de six eaux-fortes en noir de Tim.

Dalí se montra toujours très fier de cet album. Cependant, je me demande si, au fond de lui, il n’était pas un peu jaloux de Tim dont les planches (des portraits-charges de De Gaulle, Pompidou, Brejnev, Nixon et Mao) faisaient peut-être de l’ombre à sa composition – «Légitimité : hommage à Gala» –, destinée au frontispice.

Mais, bien entendu, cette jalousie ne se manifestait que dans mon imagination, l’ego de Dalí ne lui permettant d’entrer en rivalité qu’avec le plus spectaculaire dinosaure de tous les temps : Michel-Ange ! Je n’en dirai pas plus : à cause de Michel-Ange, l’album suivant que nous entreprîmes avec Dalí – *Les Amours jaunes* – faillit ne jamais paraître. Hélas, je ne me sens pas le droit de révéler tous les secrets de l’Hôtel Meurice...

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d’un éditeur*, Édition Fayard, 2007.

16

Salvador DALI
(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

PHOTOGRAPHIE DÉDICACÉE ET COLLAGE DE PAQUET DE CIGARETTES

1972. Tirage argentique d'époque (39 x 29 cm), dédicacé à l'encre dorée « *Pour Pierre Belfond. Merci. Dalí* », avec boîte de cigarettes Gitanes collée en bas à gauche, signée « *Dalí* » à la mine de plomb. Sous un encadrement commandé par l'artiste.

La photographie représente Salvador Dalí, les yeux exorbités, avec, à l'arrière-plan, Amanda Lear en manteau de fourrure.

Pour remercier son éditeur du projet des *Amours jaunes*, Dalí colla le paquet de cigarettes dédicacé sur cette photo elle aussi dédicacée, à l'encre dorée, et fit encadrer le tout par son secrétaire, le Capitaine Moore.

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

PHOTOGRAPH SIGNED BY DALI, WITH A SIGNED COLLAGE OF A PACKET OF CIGARETTES

1 500 / 2 000 €

17

Salvador DALI
(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

DEUX L.T.S. À PIERRE BELFOND, 1965-1966 1/ Lettre-contrat.

29 octobre 1965, Hôtel Meurice. 1 p. in-4. Signé Dalí, d'un trait violent qui a légèrement perforé la feuille.

En 1965, l'année même de la création de la collection « Entretiens », l'éditeur sollicita Salvador Dalí pour le publier dans cette série. Le critique Alain Bosquet avait été choisi comme interlocuteur. La présente lettre tient lieu de contrat d'édition : contre une indemnité qu'il qualifie de « symbolique », Dalí autorise la reproduction et la diffusion de ces entretiens.

2/ Lettre de «recriminations» !

26 avril 1966. 1 p. in-4 à en-tête « From the Studio of Salvador Dali ».

De retour d'Amérique, Dalí découvre le volume des *Entretiens* et y « trouve quelques inexactitudes. [...] Contrairement à la coutume, les épreuves ne me furent jamais envoyées ». Aussi veut-il que les éditions étrangères soient corrigées d'après les bandes magnétiques.

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

2 TYPED LETTERS FROM DALI TO PIERRE BELFOND

1 200 / 1 500 €

18

Salvador DALI
(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

CONTRAT D'ÉDITION SIGNÉ POUR LE PROCÈS EN DIFFAMATION PLAIDÉ DEVANT LA CONFÉRENCE DU STAGE

1 p. in-4, en-tête des éditions Pierre Belfond.

Contrat daté du 8 juin 1970, signé « S. Dalí 1970 » et par Pierre Belfond, contresigné par le Capitaine Moore après modifications.

Publié en 1971, aux Editions Pierre Belfond pour le tirage courant et dans les Cahiers du Regard pour l'édition de luxe, le *Procès en diffamation plaidé devant la Conférence du Stage* est constitué des « minutes » des procès imaginaires au cours desquels des avocats stagiaires débattent, chaque année, de problèmes ne figurant pas dans le code civil. Cette année-là, la cause avait été fournie par Dalí : l'inventeur de la « paranoïa critique » attaquait en diffamation des journalistes ayant mis en doute sa folie, une folie qu'il revendiquait haut et fort.

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

PUBLISHING CONTRACT SIGNED BY DALI FOR LE PROCÈS EN DIFFAMATION PLAIDÉ DEVANT LA CONFÉRENCE DU STAGE

800 / 1 200 €

19

Salvador DALI
(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

CONTRAT D'ÉDITION SIGNÉ, 1970

1 p. in-4, en-tête des éditions Pierre Belfond.

Contrat daté du 9 juin 1970, signé « S. Dalí 1970 » et par Pierre Belfond, contresigné par le Capitaine Moore après modifications.

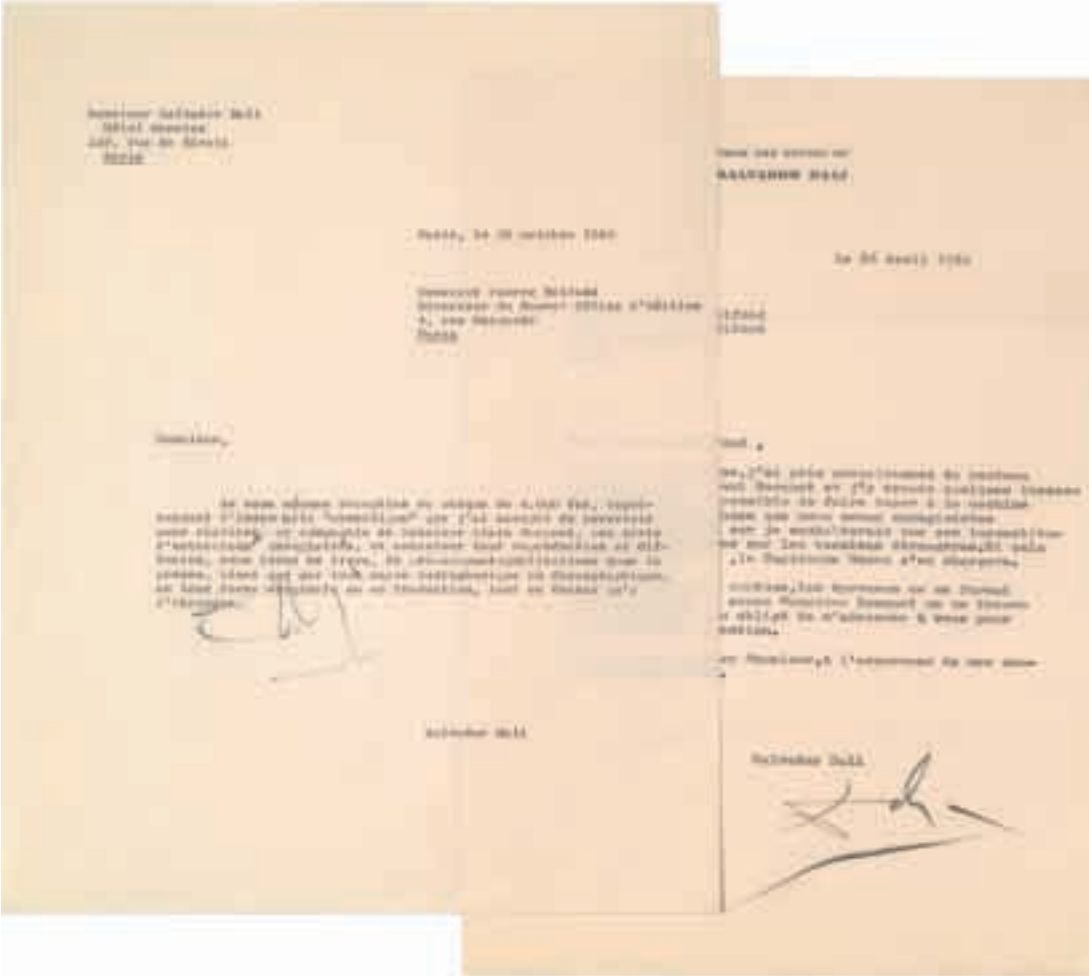
Daté du 9 juin 1970, soit le lendemain du contrat précédent (lot ...), ce contrat concerne la publication de poèmes érotiques, *Dressage de l'esclave n° 23*. Par la suite, ces pièces d'un auteur demeuré inconnu furent remplacées par dix poèmes des *Amours jaunes* de Tristan Corbière.

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

PUBLISHING CONTRACT SIGNED BY DALI.

1 000 / 1 500 €

17



18



19



20

Salvador DALI

(Figuères, 1904 - Figuères, 1989)

BABAOUO

Scénario inédit, précédé d'un *Abrégé d'une histoire critique du cinéma* et suivi de *Guillaume Tell*, ballet portugais Paris, Aux Editions des Cahiers Libres, 1932. Edition originale. In-12, modeste reliure basane, avec le titre poussé or sur le premier plat, le nom de Dalí en grandes capitales. Couverture partiellement conservée, l'encadrement de titre de la couverture verte étant contrecollé sur une page de garde, massicoté. Tirage à 623 exemplaires numérotés, celui-ci 1/600 exemplaires sur vélin Outhenin-Chalande (n° 597). Sur la page de garde, en pleine page, dessin à l'encre de deux personnages se montrant une étoile filante, et bel envoi autographe signé de Dalí à l'un de ses principaux éditeurs : « Pour Monsieur P. Argillet. Dalí, 1962 ». Le fût des caractères calligraphiés par l'artiste s'entrecroise de manière très graphique. Ce scénario n'a jamais été réalisé par Dalí. «Alors que le scénario lui-même est un chef-d'œuvre de mystification poétique, le texte qui sert de préface au volume, Abrégé d'une histoire critique du cinéma, constitue une contribution majeure au problème du cinéma du point de vue surréaliste. Dalí, dans ce texte, rend notamment un époustouflant hommage à certains films «de second ordre», (le mélodrame italien, le burlesque américain) qui lui servent à établir une distinction exemplaire entre la poésie et le simple art » (A. Biro et R. Passeron, p. 44).

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :

Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, sous la direction d'A. Biro et R. Passeron, P.U.F., 1982.

ORIGINAL EDITION

3 000 / 5 000 €

21

Salvador DALI

(Figuères, 1904 - Figuères, 1989)

PROCES EN DIFFAMATION

Plaidé devant la conférence du stage Paris, Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard, 1971 In-folio (378x282), en feuilles, couverture muette rempliée, emboîtage toilé rouge de l'éditeur Illustré en frontispice d'une pointe-sèche de Dali, "Légitimité ", rehaussée en couleurs, signée et numérotée XLIII/L et de 6 eaux-fortes de Tim chacune signée Edition à 150 + L (HC), celui-ci n° XLIII, un des 50 HC Micheler-Löpsinger 466

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

PROCES EN DIFFAMATION ; 1 DRYPOINT BY DALI AND 6 ETCHINGS BY TIM

1 500 / 2 000 €

22

Salvador DALI

(Figuères, 1904 - Figuères, 1989)

LES AMOURS JAUNES

Paris, Pierre Belfond, 1974 In-4 (395 x 295), emboîtage toilé rouge, couverture 10 pointes-sèches avec rehauts à l'or sur Japon nacré, toutes signées et justifiées LII/CC Edition totale à 500 exemplaires (300 + CC), celui-ci n° LII Michler-Löpsinger 693 à 702

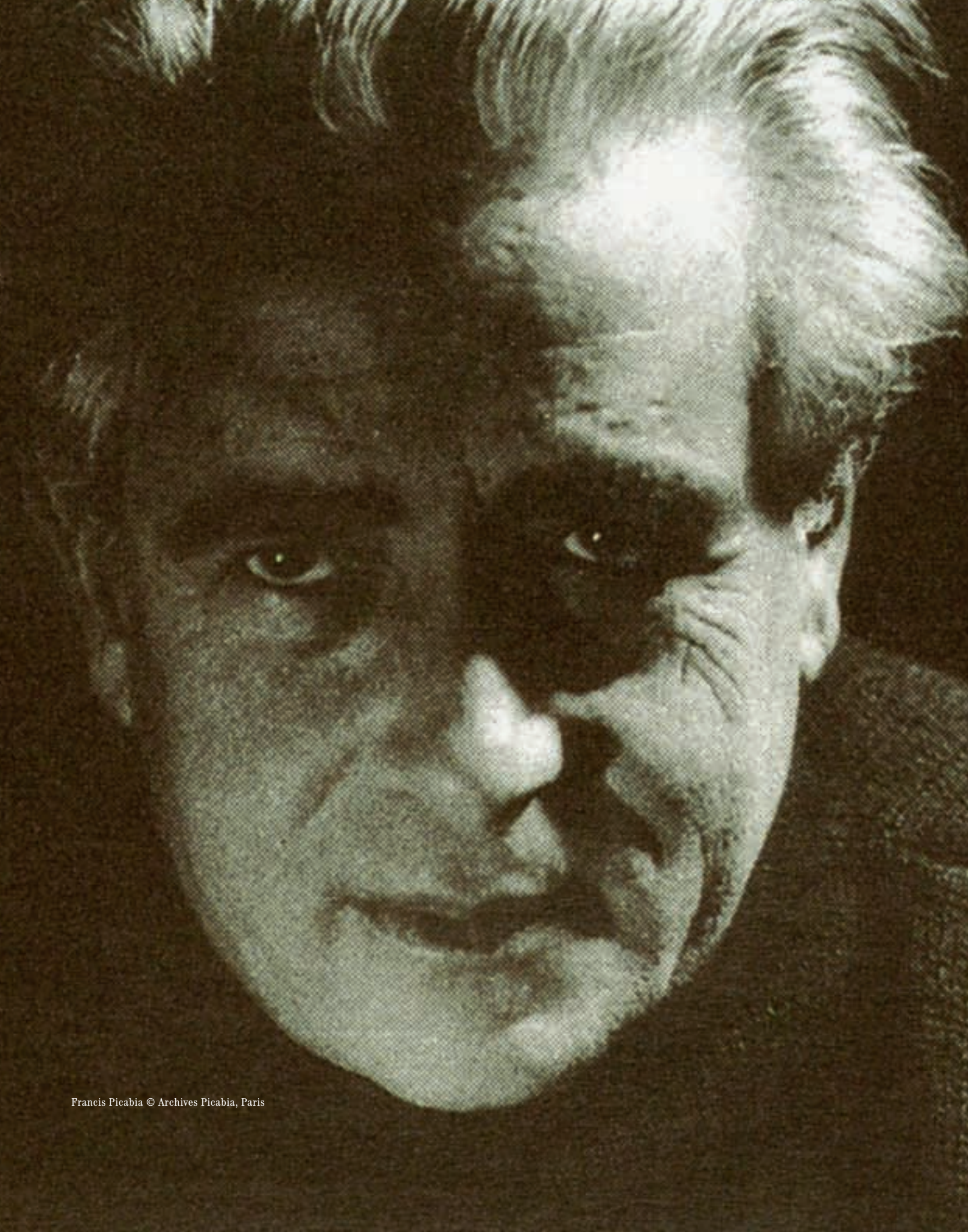
Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

LES AMOURS JAUNES ; 10 DRYPOINTS WITH GOLD ON JAPAN PAPER

8 000 / 10 000 €

30 AUTOUR DES CAHIERS DU REGARD - COLLECTION PIERRE ET FRANCA BELFOND — 26 MARS 2013. PARIS



... FRANCIS PICABIA

« Si l'on ne croit pas au hasard, on ne mérite pas qu'il vous fasse signe. Mais était-ce le hasard si, un mardi ou un jeudi, à moins que ce ne soit un lundi, un mercredi ou un vendredi, deux hommes, dans les vingt/vingt-cinq ans, forcèrent avec courtoisie la porte de mon bureau ? Ils n'avaient pas pris rendez-vous, je n'avais pas de secrétaire, nous étions quittes.

L'un d'eux me dit : « Je viens d'écrire un roman. Je pense que c'est pour vous. » Une main me tendit un tapuscrit, dont le titre ne me déplut pas : *La Saignée*. Je découvris le nom de l'auteur : Patrick Rambaud.

La Saignée était le premier livre de Patrick Rambaud. Nous le publiâmes d'enthousiasme en 1970. Son livre suivant, *Les Aventures communautaires de Wao-le-Laid* (qu'il cosigna avec Michel-Antoine Burnier) parut en 1973. Puis Patrick Rambaud émigra chez Balland avant de rejoindre Grasset, où, de *La Bataille* aux *Chroniques du règne de Nicolas 1er*, il fit la carrière que l'on sait.

Le hasard, bien sûr, avait été la présence du compagnon de Patrick Rambaud ; dans un premier temps, j'eus du mal à mémoriser son nom : Patrick Bailly-Cowell ; dans un second temps, il se présenta comme peintre et comme le petit-fils de Francis Picabia. Nous fûmes invités, 11, rue de Chateaubriand, chez sa grand-mère, Gabrielle Buffet-Picabia, qui avait été la première épouse de Picabia.

De mois en mois, écoutant cette vieille dame d'une extrême jeunesse — elle était née en 1881 —, nous procurant les ouvrages qu'elle nous recommandait, devenant attentifs aux expositions consacrées à Picabia, suivant les ventes aux enchères d'aquarelles ou de tableaux de ce peintre, nous devînmes des familiers de la vie de Picabia ; et, par ricochet, de la vie de Gabrielle — elle exigeait que nous l'appelions par son prénom - dont la lecture d'*Aires abstraites* nous transporta aux années 1910-1914, celles de la révolution artistique.

Lorsqu'elle nous fit remarquer que, si l'œuvre graphique de Picabia ne manquait pas d'admirateurs, son œuvre écrite avait disparu, nous ne pûmes qu'acquiescer. Même d'occasion, *Cinquante-deux Miroirs*, *Jésus-Christ rastaquouère*, *L'Athlète des pompes funèbres*, *Râteliers platoniques* ou *Pensées sans langage* ne se trouvaient que par miracle chez les libraires.

Un autre miracle, tout à fait efficace, fut, on le devine, le contrat signé entre Gabrielle Buffet-Picabia et notre maison pour la réédition de tous ces textes. En 1975 puis en 1978, sous la direction d'Olivier Revault d'Allonnes, deux gros volumes - *Poèmes* et *Ecrits* — virent le jour. Un livre très surprenant, un roman posthume, qu'il n'est pas interdit de qualifier de *Dada*, leur succéda : *Caravansérail*. Picabia écrivain ressuscitait.

Il eût été indélicat de refuser à Gabrielle Buffet-Picabia la réédition de ses *Aires abstraites*, d'autant plus qu'elle nous proposa de compléter ces souvenirs par de nouveaux chapitres. Le titre se métamorphosa en *Rencontres*, un titre justifié par les rencontres avec Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder. Et quelques autres...

Elle s'éteignit en 1985, quelques semaines après avoir fêté son cent-quatrième anniversaire. Le lendemain de cet anniversaire, le téléphone avait sonné chez nous. Je décrochai, et ce fut pour entendre, non pas murmurés mais criés, ces mots qui ne cesseront de me faire rougir : « Pierre ! Franca et vous êtes de grossiers personnages ! De tous mes amis, vous êtes les seuls à ne pas m'avoir pas appelée, hier, pour mon anniversaire ! » J'eus beau inventer d'ininventables excuses et prétextes, terminés par : « Je vous promets, Gabrielle, de ne pas oublier, l'année prochaine ! », elle me porta le coup de grâce par une évidente prophétie : « Comme si j'étais sûre d'être encore là, l'année prochaine ! 105 ans, ce sera quand même un sacré chiffre, non ? »

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d'un éditeur*, Édition Fayard, 2007

23
Francis PICABIA
(Paris, 1879 - Paris, 1953)

APHORISMES
2 p. in-8 oblongues (11,7 x 19,9 cm), paginées
1 et 2. Encadré sous verre.
Succession de dix aphorismes picabiens
autographes, inédits à ce jour :

Pour moi le but est toujours le départ.
Dieu a inventé le bien et le mal, les hommes le bonheur.
Il n'y a pas plus mendiants que les gens qui font la charité.
Ce qu'il y a de plus beau chez les poissons c'est le vol, et chez les oiseaux, la nage.
Les glaces ont été inventées pour nous reposer de nous regarder.
Payer ses dettes est une faiblesse.
Le hasard n'existe pas pour les imbéciles.
Ce qui porte un nom n'est plus original.
Je méprise tous les hommes qui ont des préjugés.
J'apprécie tout ce que les gens ne disent pas.
Aphorismes et surréalisme. Les aphorismes, maximes, proverbes et autres sentences sont au cœur de la production littéraire des surréalistes. Nul n'est besoin de rappeler à quel point Robert Desnos, Marcel Duchamp, Michel Leiris, André Breton, Louis Aragon, et surtout Paul Éluard et Benjamin Péret avec leurs *Cent cinquante deux proverbes mis au goût du jour* (1925) ont égrené leurs textes de ces petits adages dont la brièveté permet d'asséner des propos provocateurs, et dont la construction contradictoire — selon Blanchot, c'est un trait constitutif du genre — en fait un véhicule parfait pour l'absurde ou l'onirique.

Les aphorismes de Picabia. Depuis 391 où il « lance la mode de la pointe injurieuse et de l'aphorisme polémique » (Berranger, p. 47), jusqu'à la fin de sa vie, les écrits de Picabia sont parsemés d'aphorismes : ces maximes se glissent partout. Tantôt elles sont isolées, comme dans 391, ce qui leur donne une puissance plus marquante, tantôt elles se glissent dans des textes plus construits, en ouverture ou à la chute d'un paragraphe. On retrouve dans cette dizaine d'aphorismes quelques tendances principales dans leur mécanisme. Comme ses devanciers Pascal ou La Rochefoucauld, Picabia souligne les faiblesses de la nature humaine (« *Il n'y a pas plus mendiant que ceux qui font la charité* ») — c'est souvent l'usage premier de l'aphorisme —, mais il cultive aussi les contrastes absurdes (« *Ce qu'il ya a de plus beau chez les poissons c'est le vol, et chez les oiseaux, la nage.* »). Alors que ses premières productions aphoristiques sont plutôt polémiques, provocatrices voire scatologiques, il revient ensuite à une forme plus traditionnelle du genre. Aussi peut-on dire, avec Marie-Paule Berranger, que, bien que se jouant des moules traditionnels de l'aphorisme, Picabia s'est « piqué au jeu du moraliste » et a revendiqué « l'autorité d'une parole grave, la profondeur philosophique » (p. 49).

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :
M.-P. Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*. Librairie José Corti, 1988.

APHORISMS MANUSCRIPT BY PICABIA

3 000 / 5 000 €

X Pour moi le but est toujours le départ. ①
Dieu a inventé le bien et le mal, les hommes le bonheur.
Il n'y a pas plus mendiants que les gens qui font la charité.
Ce qu'il y a de plus beau chez les poissons c'est le vol et chez les oiseaux, la nage
Les glaces ont été inventées pour nous reposer de nous regarder

Payer ses dettes est une faiblesse. ②
Le hasard n'existe pas pour les imbéciles.
Ce qui porte un nom n'est plus original.
Je méprise tous les hommes qui ont des préjugés
J'apprécie tout ce que les gens ne disent pas.

Francis PICABIA
(Paris, 1879 - Paris, 1953)

EFFET DE NEIGE A MORET, 1904

Huile sur toile
signée et datée en bas à gauche «Picabia 1904»
54 x 64,80 cm (21,06 x 25,27 in.)

Provenance :
Vente, Paris Hôtel Drouot 12 novembre 1928, lot 71
Collection particulière
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Krems, Kunsthalle, «Francis Picabia. Rétrospective», 15 juillet -
4 novembre 2012, reproduit p. 24

Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

*«EFFET DE NEIGE A MORET»; OIL ON CANVAS;
SIGNED AND DATED LOWER LEFT*

30 000 / 40 000 €



25

Francis PICABIA

(Paris, 1879 - Paris, 1953)

NATURE MORTE, 1908

Huile sur toile

signée en bas à droite «Picabia»

50,50 x 61 cm (19,70 x 23,79 in.)

Provenance :

Ancienne collection Simone Collinet, Paris

Vente, Paris Drouot Montaigne, Maître Charbonneaux,

7 octobre 1989, lot 2

Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :

Paris, Galerie Georges Petit, «Expositions de tableaux par F.

Picabia», 17-31 mars 1909

Paris, Didier Imbert Fine Art, «Picabia», 23 avril-13 juillet 1990,

n°4, reproduit p. 31

Montrouge, 39ème salon de Montrouge, «Picabia et Montrouge-

Barcelone», 27 avril - 29 mai 1994, reproduit p. 20

Krems, Kunsthalle, «Francis Picabia. Rétrospective», 15 juillet -

4 novembre 2012, reproduit p. 28

Bibliographie :

Maria-Lluïsa Borràs, «Picabia», Paris, 1985, n°184, reproduit

p.85

Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

«NATURE MORTE»; OIL ON CANVAS;

SIGNED LOWER RIGHT

40 000 / 60 000 €

« Lors de son séjour à Saint-Tropez fin 1908-début 1909, «Picabia peint avec passion, explore la technique divisionniste, utilise des couleurs violacées mi-fauves, mi-nabi, de sorte que ce séjour à Saint-Tropez lui imprime un élan qui le portera vers des horizons inconnus qu'il ne peut imaginer. Sous ce signe, naissent *Le bouquet* et *La femme aux mimosas*, *Le port de Saint-Tropez* ainsi que *Les pommes*, *Les oranges*, les deux *Natures mortes*, et *Saint-Tropez vu de la citadelle*, *Eglise de Montigny*. Dans son kimono, Gabrielle Buffet est le modèle d'une délicieuse peinture à la fois nabi et fauve. Saint-Tropez devient divisionniste comme son découvreur, et le divisionnisme, dans les fruits répandus au hasard sur la table rejoint Cézanne (...) En mars 1909, Georges Petit montra les dernières toiles qui annoncent, de façon évidente, que c'en est fini du peintre de paysages XIX^e siècle»

Maria Lluïsa Borràs



Francis PICABIA
(Paris, 1879 - Paris, 1953)

MECANIQUE, CIRCA 1919

Encre sur une illustration collée sur
une enveloppe elle-même contrecollée sur papier
annoté en bas «authentique de Francis Picabia»
Germaine E. Picabia»
11 x 9,80 cm (4,29 x 3,82 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Paris, Galerie Pierre Belfond, «Francis Picabia», 12 avril - 12 mai 1978, reproduit sur l'affiche de l'exposition
Le Havre, «L'art comme utopie», janvier - février 1979
Paris, Palais des congès, «Picabia, dandy et héraut de l'art au XXème siècle», 27 novembre 1980 - 2 janvier 1981, n°7
Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso del Ministerio de Cultura et Barcelone, Fundacio Caixa de Pensions «Francis Picabia, exposicio antologica», 15 avril 1985 - 26 mai 1986, n°41, reproduit p. 49
Nîmes, Musée de Nîmes, «Francis Picabia», 11 juillet - 30 septembre 1986, n°31, reproduit p. 49
Paris, Didier Imbert Fine Art, Picabia», 27 avril - 13 juillet 1990, n°20, reproduit p. 65 (daté 1925)
Saint-Benoît-sur-Loire, «Max Jacob et ses amis», 5 mars - 29 mai 1994, n°55, reproduit
Paris, Centre Georges Pompidou, «Francis Picabia, Galerie Dalmau 1922», 7 mai-1er juillet 1996, reproduit p. 41 (daté circa 1919)
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Francis Picabia», 16 novembre 2002 - 16 mars 2003, reproduit p. 167 (daté circa 1919)
Paris, Centre Georges Pompidou; Wahington, National Gallery of Art et New York, Museum of Modern Art, «Dada», 5 octobre 2005 - 11 septembre 2006, n°4, reproduit p. 805
Krems, Kunsthalle, «Francis Picabia. Rétrospective», 15 juillet - 4 novembre 2012, reproduit p. 38

Bibliographie :
Galerie des Arts, novembre 1977, reproduit
Bernard Noël, «Les peintres du désir», 1992, p. 97

Les formes à l'encre sont peintes directement sur une page du n°46 de «La science et la Vie», (août-septembre 1919, p. 454) présentant un «appareil destiné à concentrer le lait dans le vide»

Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

*«MECANIQUE»; INK ON PRINTED
ILLUSTRATION GLUED TO ENVELOPE
MOUNTED ON PAPER; INSCRIBED LOWER PART*

50 000 / 100 000 €



Taille réelle



Fig. 1 : Francis Picabia, *Fille née sans mère*, 1916-1917, Gouache et peinture métallique sur papier, 50 x 65 cm. Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art.



Fig. 2 : Francis Picabia, *Fille née sans mère*, 1913, Encre sur papier, 26,7 x 21,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3 : Francis Picabia, *Peigne*, connu par la reproduction de *391*, n° 2, février 1917.

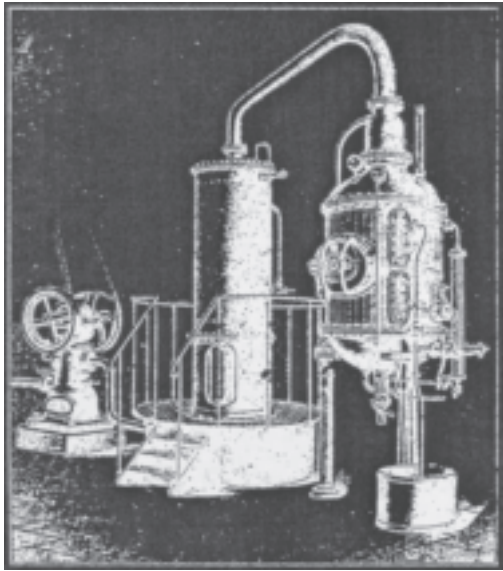


Fig. 4 : Illustration de l'«Appareil destiné à concentrer le lait dans le vide », *La Science et la Vie*, n° 46, août-septembre 1919, p. 454.

Pendant presque une décennie, de 1913 à 1922, Francis Picabia fait de la machine son thème de prédilection, rompant ainsi avec les mouvements impressionniste et fauve qui ont nourri le début de son œuvre.

Convié, en janvier 1913, à la grande manifestation internationale de l'Armory Show¹ à New York, où, avec quatre peintures, il représente l'art européen, Picabia, à cette occasion, réalise ses premières œuvres mécanomorphes. La machine présente alors le plus sûr moyen d'en finir avec l'écriture figurative traditionnelle². Marcel Duchamp, lui aussi invité, expose le *Nu descendant l'escalier* et, partageant les mêmes idées, veut se détacher de ce qu'il appelle « le métier ». Communs aux deux artistes, l'utilisation de modèles mécaniques, le principe de la reproduction par la photographie et le dessin, à la façon d'une épure d'ingénieur deviennent les vecteurs d'une nouvelle écriture picturale. Dès 1913, Duchamp invente le readymade (objets courants détournés de leur utilisation première qu'il établit au rang d'œuvres d'art).

Mobilisé en 1915 avec la mission de négocier à Cuba du sucre pour l'armée, Picabia en profite pour retourner à New York. « Nous fûmes, dès notre arrivée, incorporés dans une bande hétéroclite et internationale où l'on faisait de la nuit le jour », écrivait Gabrielle Buffet Picabia, « où se côtoyaient des objecteurs de conscience, de toute condition et de toute nationalité, dans un déchaînement inimaginable de sexualité, de jazz et d'alcool³ ». Picabia retrouve Marcel Duchamp, et ceux qu'il avait connus en 1913, Alfred Steiglitz, Marius de Zayas, Paul Haviland, mais aussi des Européens émigrés fuyant la guerre, tels Albert Gleizes, Juliette Roche son épouse, Jean Crotti... À cette époque, il collabore à la revue d'avant-garde intitulée, *291*, fondée en 1915 à New York par Steiglitz⁴. Les numéros 5-6 de juillet-août 1915 lui sont consacrés avec la reproduction d'une série de *Portraits-objets* d'inspiration mécanique. Dans le numéro suivant, Paul Haviland lui rend hommage dans un article intitulé « Nous vivons dans l'âge de la machine » : « La machine est devenue plus qu'un simple appendice de la vie. Elle fait réellement partie de la vie humaine... peut-être en est-elle l'âme. »

Les œuvres de cette époque resteront dans sa production d'une beauté exceptionnelle : la plus impressionnante, *Fille née sans mère* (fig.1), fut accompagnée de nombreux travaux préparatoires comme le dessin ayant appartenu à Francis Stieglitz que nous reproduisons (fig.2). On remarquera l'élégance du trait et le trouble qui en naît. La machine flirte avec l'érotisme. L'artiste illustre sa vision désabusée de l'amour dans l'univers mécanique, fidèle en cela aux orientations choisies dès 1913 par lui-même et son compagnon de route, Marcel Duchamp.

Durant les années de guerre, Picabia poursuit son activité artistique, tout en effectuant de nombreux voyages, notamment en Espagne. Par l'intermédiaire de Marie Laurencin, il rencontre à Barcelone le galeriste Josep Dalmau qui l'aide à publier sa revue nommée *391*. L'illustration de la couverture du numéro 2 de *391* (Barcelone, 10 février 1917) reproduit, sous le titre *Peigne* (fig.3), la photographie d'un intérieur de piano. L'illustration est ici le support visible de l'œuvre elle-même, et avec *Peigne*, l'artiste démontre qu'une simple photographie peut traduire une autre réalité. Selon Maria Lluïsa Borràs⁵, *Peigne*

est un readymade. La couverture du numéro 6 de *391* reproduit à nouveau une photographie, ici retouchée par Picabia à la gouache blanche et à l'encre de Chine, celle d'une ampoule électrique. L'œuvre est intitulée *Américaine*. Là encore, un readymade.

L'œuvre que nous présentons fut exécutée en 1919. Picabia retouche non plus une photographie, mais une illustration tirée du magazine *La Science et la Vie*, n° 46, août-septembre 1919⁶. Octave Guillaume signe l'article « On fait tout avec du lait, même des bijoux ». Y est reproduit un « Appareil destiné à concentrer le lait dans le vide ». Sous ce titre on peut lire : « Cet ensemble comporte une chaudière à fond et calotte hémisphériques, communiquant par un col de cygne avec un condenseur et une pompe à vide. » (fig. 4)

Picabia met cet appareil extraordinaire en valeur par un fond noir à l'Encre de Chine, faisant ainsi bien ressortir le col de cygne, la chaudière, le condenseur et la pompe à vide qu'il orne d'aplats ou souligne de lignes noires. Il a créé une œuvre d'art, un readymade.

De retour à Paris en novembre 1917, Picabia rencontre Germaine Everling. C'est le début d'une longue liaison qui le conduit à se séparer de son épouse Gabrielle. Germaine Everling vécut une dizaine d'années auprès de Picabia dont elle eut un fils. Elle publia ses souvenirs en 1970 dans *L'anneau de Saturne*. C'est elle qui authentifia le readymade par ces mots : « authentique de Francis Picabia, Germaine E. Picabia ».

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985.
Collection Centre Pompidou / Musée national d'art moderne, *Francis Picabia*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003.
Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, La vie à crédit*, Flammarion, 2007.

Notes :
1 L'exposition d'art contemporain qui ouvre ses portes le 17 février eut lieu dans un dépôt de matériel du 69^e régiment d'artillerie, d'où le nom Armory Show.
2 Il n'est pas surprenant que cette « illumination » ait eu lieu à New York, car l'industrialisation, la mécanisation et le travail à la chaîne dans les usines Ford ont inspiré bien des artistes dans des domaines aussi variés que le cinéma avec Chaplin.
3 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, La vie à crédit, Flammarion, Paris, 2007, pp. 118-119.
4 La revue prend le nom de l'adresse de la galerie Little Gallery of the Photo-Secession de Stieglitz située au 291 de la Cinquième Avenue.
5 Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985, p. 178.
6 P. 454.

Francis PICABIA
(Paris, 1879 - Paris, 1953)

ESPAGNOLE A LA MANTILLE, CIRCA 1926-1927

Aquarelle, gouache et crayon gras sur papier
signé en bas à droite «Francis Picabia»
62,50 x 48 cm (24,38 x 18,72 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Montrouge, 39ème salon de Montrouge, «Picabia et Montrouge-Barcelone», 27 avril - 29 mai 1994, reproduit p. 34 (daté 1927)
Valence, Ivam centre Julio Gonzalez, «Francis Picabia», 5 octobre 1995-3 décembre 1995, n°106.
Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, «Francis Picabia, Maquines i Espanyoles», 19 décembre 1995-3 mars 1996, reproduit p. 118
La Coruna, Palacio Municipal de Exposiciones, «Francis Picabia: O sono Espanol», juillet-août 1996, reproduit p.40
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Francis Picabia, singulier idéal», 8 novembre 2002-15 mars 2003, reproduit p. 231
Krems, Kunsthalle, «Francis Picabia. Rétrospective», 15 juillet - 4 novembre 2012, reproduit p. 87

Bibliographie :
Maria-Lluïsa Borràs, «Picabia», Paris, 1985, n°498, reproduit p.277

Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

«*ESPAGNOLE A LA MANTILLE*»; *WATERCOLOUR, GOUACHE AND PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT*

50 000 / 70 000 €

« Peu d’œuvres, en tout cas, ont autant fait pour la réputation d’insincérité de leur auteur. Les Espagnoles auront servi à nourrir le procès d’un peintre relaps, traître aux idéaux de l’avant-garde – ou à tout le moins accusé de servir avec cynisme plusieurs clientèles à la fois. On eut alors tôt fait d’assimiler certaines expressions artistiques contradictoires de Picabia à celles d’un antimodernisme aussi radical que l’avait été la poussée dadaïste, et de les confondre avec les manifestations d’un phénomène très répandu dans une grande partie du monde de l’art après-guerre, connu sous le nom de « rappel à l’ordre ». Mais à Juliette Roche, l’épouse d’Albert Gleizes, qui lui demandait pourquoi il peignait tant d’Espagnoles s’il n’aimait pas la peinture, Picabia avait répondu, le plus sincèrement du monde : « Ce sont des faux ».

Si les *Espagnoles* sont des faux, que sont-elles alors réellement ? Un début de réponse peut être apporté si l’on s’avise que ces élégantes effigies détournent en fait des

modèles ingresques, parfaitement identifiables derrière les oripeaux décoratifs dont l’artiste les affuble. Ces emprunts commencent avec une première série d’*Espagnoles*, datée, si l’on en croit le peintre, des toutes premières années du XXe siècle, à une époque où il s’était rendu à Séville pour faire la connaissance de la branche espagnole de sa famille. Ces œuvres, comme on l’a parfois avancé, n’ont rien du reportage de voyage et de la vison happée au vol [...]. Le sens des *Espagnoles* pourrait bien résider dans leur contribution singulière à la féroce entreprise de dérision de l’art menée par Picabia, où la couleur locale hispanique serait convoquée comme parangon d’un kitsch dissimulateur et dégénérescent. C’est une perception qui semble avoir été relativement commune vers cette époque, où l’Espagne est partout synonyme de pacotille. »

Arnauld Pierre, *Francis Picabia : La peinture sans aura*. Paris, 2002, pp. 164-166 et 170.



28

Francis PICABIA

(Paris, 1879 - Paris, 1953)

L'ESPAGNOLE, 1902

Aquarelle et mine de plomb sur papier

signé et daté en bas au centre «Picabia 1902»

63 x 47 cm (24,57 x 18,33 in.)

Provenance :

La Galerie, Paris

Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :

Paris, Galerie Povolozky, «Rétrospective depuis les oeuvres impressionnistes jusqu'à Dada», 10-25 décembre 1920, reproduit h.t. face p.8

Limoges, Galerie Dalpeyrat, «Exposition Picabia», 1er-15 février 1921

Montrouge, 39ème salon de Montrouge, «Picabia et Montrouge-Barcelone», 27 avril - 29 mai 1994, reproduit p. 18

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderna, «El poeta como artista», 4 avril - 21 mai 1995, reproduit p. 114

Valence, Ivam centre Julio Gonzalez, «Francis Picabia», 5 octobre 1995-3 décembre 1995, n°106.

Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, «Francis Picabia, Maquines i Espanyoles», 19 décembre 1995-3 mars 1996.

Paris, Centre Georges Pompidou, «Francis Picabia, Galerie Dalmau 1922», 7 mai 1996-1er juillet 1996, n°4, reproduit p. 50

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Francis Picabia, singulier idéal», 8 novembre 2002 - 15 mars 2003, reproduit p. 226

Krems, Kunsthalle, «Francis Picabia. Rétrospective», 15 juillet - 4 novembre 2012, reproduit p. 83

Bibliographie :

Maria-Lluïsa Borràs, «Picabia», Paris, 1985, n°113, reproduit p.60

Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

«L'ESPAGNOLE»; WATERCOLOUR AND PENCIL
ON PAPER; SIGNED AND DATED LOWER
CENTER

40 000 / 60 000 €



29

Francis PICABIA
(Paris, 1879 - Paris, 1953)

ANDALOUSE (PEIGNE BRUN),
CIRCA 1926-1927

Aquarelle et encre sur papier
signé en bas vers la droite «F.Picabia»
61 x 41,50 cm (23,79 x 16,19 in.)

Provenance :
Vente Duchamp, Paris, Drouot, 8 mars 1926, lot 49
Vente, Paris, Drouot Montaigne, Mes Binoche et Godeau,
27 octobre 1990, lot 61
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Montrouge, 39ème salon de Montrouge, «Picabia et Montrouge-
Barcelone», 27 avril - 29 mai 1994, reproduit p. 33 (daté 1927,
dimensions erronées)
Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderna,
«El poeta como artista», 4 avril - 21 mai 1995, reproduit p. 115
Valence, Ivam centre Julio Gonzalez, «Francis Picabia», 5
octobre 1995-3 décembre 1995, n°92.
Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, «Francis Picabia, Maquines
i Espanyoles», 19 décembre 1995 - 3 mars 1996, reproduit p. 116
A Coruna, Palacio Municipal de Exposiciones, «Francis Picabia:
O sono Espanol», juillet-août 1996, reproduit p.39
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Francis
Picabia, singulier idéal», 8 novembre 2002 - 15 mars 2003,
reproduit p. 237
Krems, Kunsthalle, «Francis Picabia. Rétrospective», 15 juillet -
4 novembre 2012, reproduit p. 82

Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

«ANDALOUSE»; WATERCOLOUR AND INK ON
PAPER; SIGNED LOWER RIGHT

40 000 / 60 000 €



30

Francis PICABIA
(Paris, 1879 - Paris, 1953)

JE VOUS ATTENDS, CIRCA 1948

Huile sur panneau d'isorel
signé en bas à gauche «Francis Picabia»
99,30 x 80,30 cm (38,73 x 31,32 in.)

Provenance :
Ancienne collection Gabrielle Buffet-Picabia
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Paris, Galerie René Drouin, «491, 50 ans de plaisir», 4-26 mars 1949, n°125
Paris, Galerie Mona Lisa, «Picabia vu en transparence», 15 novembre-15 décembre 1961, n°50, reproduit
Saint-Etienne, musée de Saint-Etienne, «Art abstrait, les premières générations, 1910-1939», avril-mai 1967, n°51
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, «Francis Picabia», 23 janvier-29 mars 1976, n°243, reproduit p. 178 (titré «Je vous entends»)
Paris, Palais des Congès, «Picabia, dandy et héraut de l'art au XXème siècle», 27 novembre 1980 - 2 janvier 1981, n°58
Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso del Ministerio de Cultura et Barcelone, Fundacio Caixa de Pensions «Francis Picabia, exposicio antologica», 15 avril 1985 - 26 mai 1986, n°170, reproduit p. 219
Barcelone, «Francis Picabia, exposicio antologica», n°170, reproduit
Paris, Didier Imbert Fine Art, «Picabia», 27 avril-13 juillet 1990, n°83, reproduit p.197 (titré «Je vous entends»)
Laon, Maison des Arts, «Les peintres du désir», 26 novembre 1993 - 30 janvier 1994, reproduit p. 27
Krems, Kunsthalle, «Francis Picabia. Rétrospective», 15 juillet - 4 novembre 2012, reproduit p. 156

Bibliographie :
André Breton, «Le Surréalisme et la peinture», Paris, 1965, reproduit p. 222
William A. Camfield, «Francis Picabia. His life and times», Princeton, 1979, n°406, reproduit
Maria-Lluïsa Borràs, «Picabia», Paris, 1985, n°887, reproduit p. 485
Serge Fauchereau, «Picabia», Paris, 1996, n°55, reproduit en couleurs (titré «Je vous entends»)

Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

«JE VOUS ATTENDS»; OIL ON HARDBOARD;
SIGNED LOWER LEFT

250 000 / 350 000 €





Fig. 1 : Francis Picabia, *Femmes au bull-dog*, vers 1941-1942, huile sur toile, Paris, 106 x 76 cm. Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne.

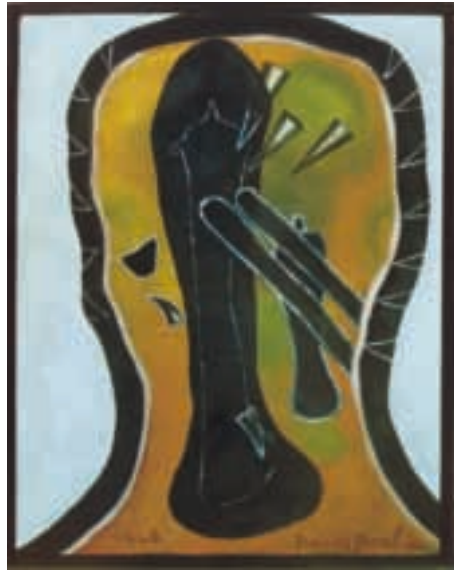


Fig. 2 : Francis Picabia, *La négation du hasard*, 1945, huile sur bois, 92 x 73 cm.



Fig. 3 : Francis Picabia, *Bal Nègre*, 1947, huile sur bois, 152 x 110 cm.



Fig. 4 : Francis Picabia, *Mi-carême*, 1925, ripolin sur toile, 100 x 81 cm.



Fig. 5 : Mannequin en bikini à la piscine Molitor.

À l'aube de la guerre 39-45, le train de vie légendaire de Francis Picabia s'était évanoui. Pour la première fois de son existence, il fut contraint de vivre de la vente de ses tableaux et de trouver refuge dans le Midi de la France, d'abord à Tourettes-sur-Loup, à l'auberge Camassade, puis à Golfe-Juan, dans un des pavillons de la propriété de Tony Révillon¹, Les Orangers, puis dans la Creuse, à Felletin ; il revint enfin à Tourettes-sur-Loup en avril 1943, puis de nouveau aux Orangers avant de s'installer à Golfe-Juan.

Les œuvres exécutées au cours de ces années ont longtemps été occultées, écartées du corpus de son œuvre, car considérées comme une aberration coupable au sein de sa production. Sa peinture très colorée, jugée académique, bourgeoise et légère, représentait alors des corridas et des nus féminins, charnels, réalistes, inspirés de photographies de magazines de charme des années 1930 (fig.1). Ces œuvres choquèrent et furent perçues comme douteuses, tant sur le plan de l'idéologie que sur celui d'un style figuratif ordinaire. Picabia voulait ignorer les souffrances de la guerre et l'exercice de son métier avait procuré à ses angoisses un antidote puissant. L'espoir de vendre le fit exposer ses œuvres à Cannes, en avril 1941, à la galerie Serguy (Gertrude Stein en préface le catalogue),

à Alger et à Constantine en 1942, de nouveau à la galerie Serguy en 1943 en compagnie de Matisse et Bonnard, enfin en 1944, à la galerie Art et Artisanat à Cannes, lors d'une exposition intitulée «Cent dessins et cinq portraits». Ces manifestations, que certains critiques de l'époque avaient accueillies favorablement², devaient, selon l'artiste, lui apporter le confort financier. Il n'en fut rien.

Durant cette période et les années qui suivent, Picabia s'adonne à l'écriture, sa deuxième passion, écrit des poèmes, préface des catalogues, et entretient une correspondance³ régulière avec Gabrielle Buffet, sa première épouse, à qui il confie ses angoisses, alors qu'avec Christine Boumeester⁴, rencontrée en 1944, il aime traiter plutôt de questions littéraires. Ainsi, Picabia chante-t-il en vers sa passion pour Suzanne Romain⁵ dans un long poème autobiographique qu'il intitule *Enmazus* (palindrome de Suzanne).

C'est au XIIe Salon des surindépendants, inauguré le 20 octobre 1945, que l'artiste présente cinq toiles d'écriture abstraite. Variations à partir de formes phalloïdes, elles portent des titres issus du *Gai savoir* de Nietzsche, *Une fois sur deux La négation du hasard* (fig.2), *Une femme heureuse*, *Nuire à*

la bêtise et *La peinture du meilleur avenir*. Maria Lluïsa Borràs, auteur de la monographie de Picabia, écrit qu'elles sont «construites à partir d'une image centrale quelque peu caricaturale et tournée en dérision, comme si le peintre revenu de tout, considèrait avec une certaine distance et avec humour tout le bruit fait à nouveau autour de l'abstraction. Il écrit lui-même que sa peinture est impudique et ne se prend pas au sérieux».

L'année suivante, la galerie Denise René organise une exposition intitulée «Sur-irréaliste»⁶. Trente-cinq tableaux de Picabia ornent les cimaises. Son écriture abstraite, bâtie sur une transposition de son monde intérieur, invite le spectateur à pénétrer les pensées de l'artiste. Pour cela, Picabia, au-delà de l'abstraction, s'appuie sur le réel, donnant à ses œuvres des titres qui font allusion au quotidien : *Viens avec moi là-bas*, *Christine*, *Ton paradis*, ou encore *Mon cœur*. Les tableaux, surtout abstraits, deviennent «œuvres à cœur ouvert» comme plus tard, *Je vous attends*, exécuté en 1948.

Durant toutes ces années, Picabia qui aimait s'étourdir, fréquente assidûment le Bal Nègre⁷. Les longues nuits qu'il y passe en compagnie d'Olga, sa deuxième épouse, l'enchantent et lui

suggèrent une toile qu'il appelle le *Bal Nègre* (fig.3). Exécutée en 1947, on y retrouve le chromatisme ardent des tableaux caractérisant les œuvres des années vingt rassemblés en une série intitulée les *Monstres*. Dans ces tableaux, des êtres déformés, parfois mi-hommes mi-bêtes, posent dans un univers hallucinant. Un certain nombre de thèmes l'inspirent, notamment celui des couples amoureux au milieu des confettis et des serpentins (fig.4). Dans le *Bal nègre*, outre les couleurs vives, Picabia utilise le cerne pour dessiner les contours de formes géométriques sur lesquelles les serpentins et les points semblables à des confettis insufflent une cadence et un rythme qui ajoutent à la flamboyance de l'œuvre.

Le tableau *Je vous attends* peut s'appréhender de façon concomitante selon une triple lecture :

Dans cette œuvre, l'artiste emploie la même écriture que dans le *Bal nègre*, use d'un cerne de couleur rouge pour schématiser un visage aux traits anguleux. Les yeux et la bouche sont en forme de triangles, une ligne droite pour le nez, seules les oreilles, et notamment les lobes, sont représentées par des courbes. Des points de couleurs vives cernés de blanc et des lignes sinueuses telles des serpentins féminisent la

rigueur des traits. Si les couleurs pures sont réservées à la bouche et aux yeux, de subtils mélanges de couleurs, bleu, jaune, rouge et noir, cisèlent la carnation du visage. À cette époque, l'artiste utilise une peinture en pleine pâte avec de beaux effets de matière. Le fond du tableau, majoritairement de couleur bleue, constellé de points blancs aux contours flous, s'apparente à un ciel étoilé, écrin onirique pour ce qui, en réalité, est un masque au souffle puissant.

On peut aussi voir sur ce masque, comme en surimpression, un bikini, qui, à l'époque, était constitué de trois triangles de tissu. Le bikini fut créé en France par Louis Réard qui le présenta pour la première fois en 1946 à la piscine Molitor (fig. 5). En 1948, le bikini est à la mode. Francis Picabia fait du visage un corps de femme. Les lignes courbes suggèrent une taille et des hanches qui donnent au tableau son caractère érotique. Le haut du bikini prend la place des yeux, le bas celle de la bouche ; les liens destinés à nouer le bikini se superposent avec les sourcils et le rictus de la bouche. Derrière ce masque se cache un visage de femme.

Dans le cas présent, il n'y a aucune tromperie vis-à-vis de l'artiste à penser que *Je vous attends* s'adresse à sa maîtresse, Suzanne Germain. À la même époque, Picabia peint deux autres masques : l'un s'appelle *Le Masque et le miroir*

(fig. 6), l'autre *Sans titre (Masque)* (fig.7). Ces deux peintures empruntent leur technique d'exécution aux «Transparences» mais ne sont porteurs d'aucun message, d'aucune charge émotionnelle identique. L'expression «Je vous attends» est impérieuse, elle peut aussi sous-entendre un appel, une attente, un rendez-vous. *Je vous attends* est porteur d'un message personnel et le masque se fait portrait de la destinataire.

Peint en 1948, alors que la liaison de Picabia et de Suzanne Germain dure depuis déjà sept ans et est émaillée de nombreuses ruptures et réconciliations, ce tableau n'est pas l'attente d'un homme désireux de séduire, puisque la rencontre a déjà eu lieu, et que des liens étroits, charnels, sont déjà tissés entre eux. C'est une attente de retrouvailles, de réconciliation, entre deux êtres qui se séparent, se fuient, se retrouvent et se déchirent. Le bikini, qui se superpose au visage de la femme aimée, n'est-il pas une invitation à des retrouvailles fusionnelles, la suggestion «impudique» de leur liaison ? Assurément si puisque Picabia lui-même reconnaît, pour l'ensemble de son œuvre, que sa «peinture est impudique».

D'ailleurs le peintre ne dit-il pas : «La peinture, c'est un moyen de s'exprimer soi-même, avoir le plaisir de vivre avec soi-même

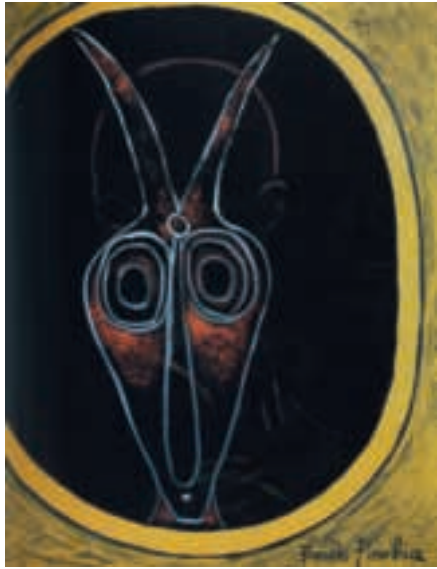
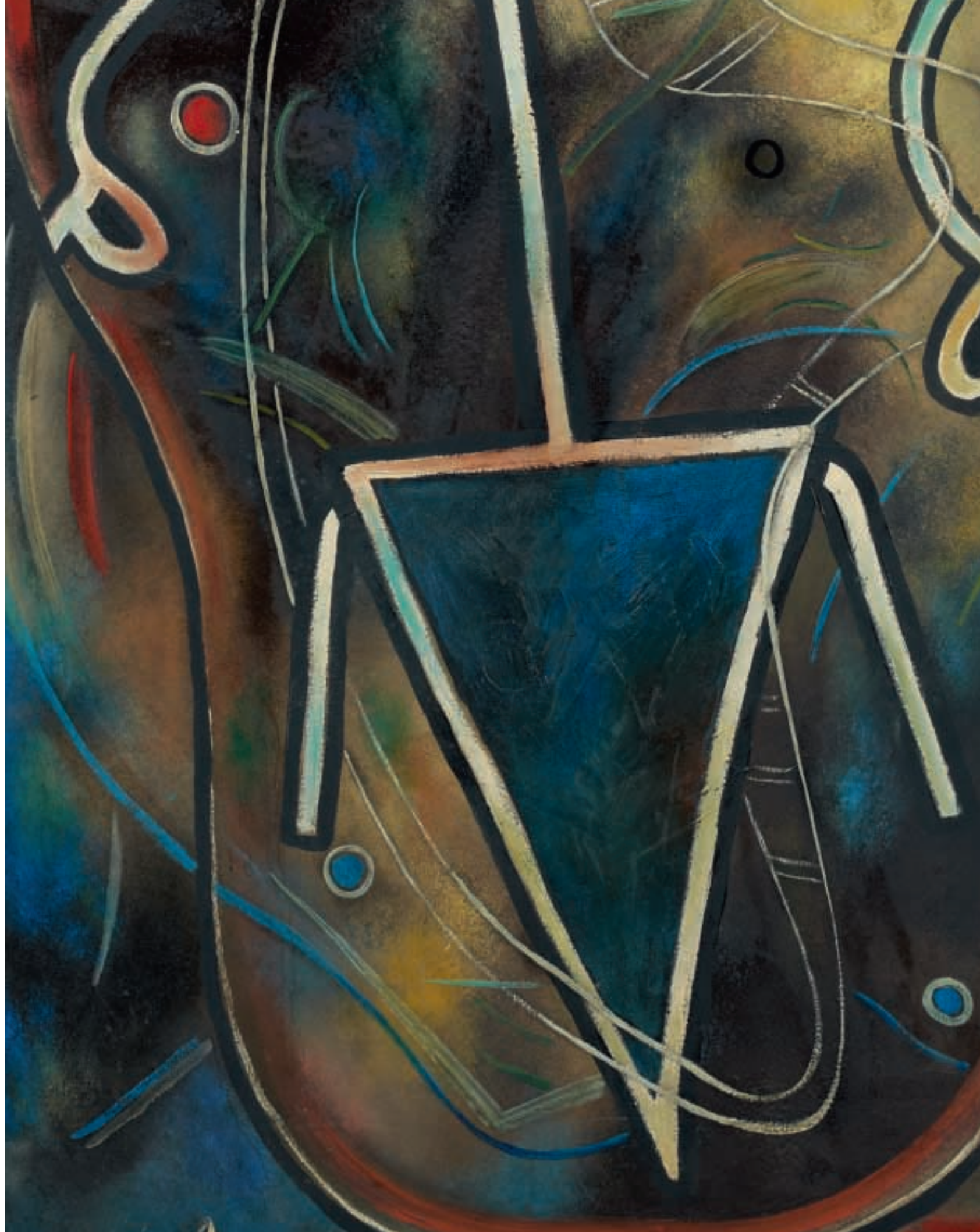


Fig. 6 : Francis Picabia, *Le Masque et le miroir*, 1930 – 1945, huile sur contre-plaqué, 85,2 x 69,9 cm, signé en bas à droite. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.



Fig. 7 : Francis Picabia, *Sans titre (Masque ou visage avec œil)*, huile sur carton, 64,5 x 52,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.



et la curiosité de savoir ce qu'on peut avoir en soi, d'exprimer avec des couleurs comme d'autres s'expriment en écrivant.»⁸ Les œuvres abstraites de Picabia étaient l'expression d'une subjectivité avant d'être la mise en application d'une théorie. Le titre, souvent poétique chez Picabia, ne donne-t-il pas en effet un sens à l'œuvre, quoique abstraite ? Dans ses entretiens radiophoniques, Picabia a toujours insisté sur le fait qu'il ne voyait pas de différence entre abstraction et figuration et qu'il croyait en la symbiose de ces deux formes d'expression. Le tableau *Je vous attends* n'en est-il pas la parfaite illustration ?

À l'occasion des soixante-dix ans de l'artiste, Michel Tapié organisa à la galerie René Drouin, à Paris, en mars 1949, une rétrospective de l'œuvre de Picabia intitulée, de façon très éclairante pour l'œuvre qui nous intéresse, *50 ans de plaisirs*. Le catalogue contenait des textes de Breton, Olga Picabia, Gabrielle Buffet, H.-P. Roché, Michel Seuphor, Robert Desnos, Jean Cocteau, Christine Boumeester, Marcel Duchamp ... Cent trente cinq tableaux furent exposés, les premiers datés de 1897, les derniers de 1949. Gabrielle Buffet prêta une dizaine d'œuvres dont *Je vous attends* (n° 125) : à cette époque Picabia rompait sa relation avec

Suzanne Germain, en 1949, et donnait le tableau à Gabrielle, sa première épouse. Malheureux et cynique, l'artiste s'amusait...

Je vous attends annonce sa dernière période consacrée aux œuvres présentant des fonds monochromes sur lesquels Picabia peint des points de couleurs pures. Cette œuvre magnifique et chargée de passion participera aux plus grandes expositions consacrées à l'artiste.

Pierre Belfond, créateur des Éditions Belfond, acquit *Je vous attends* directement auprès de Gabrielle Buffet dont il publia l'ouvrage *Rencontres* en 1977.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985.
Collection Centre Pompidou / Musée national d'art moderne, Picabia, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003.
Francis Picabia, Singulier idéal, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 novembre 2002 – 16 mars 2003.

Notes :

- 1 Michel Tony-Révillon (1891-1957), homme politique français.
- 2 En 1942, les critiques parisiens Jacques Henry Lèvesque et Michel Perrin rendent visite à Picabia à Golfe-Juan et sont impressionnés par les couleurs des tableaux de Picabia qu'ils jugent proches de la vie. Un journal de Nice, *L'Éclairer*, rapporte en septembre 1943 que ces œuvres «manifestent avec une force si exceptionnelle des types de femmes actuelles qu'ils resteront comme des documents frappants de son époque».
- 3 La correspondance de Picabia était truffée de petits poèmes et de dessins.
- 4 Peintre d'origine hollandaise et épouse d'Henri Goetz, peintre et graveur franco-américain.
- 5 Francis Picabia rencontra Suzanne Romain, dite Zon, en 1941. Leur passion fut jalonnée de nombreuses ruptures et réconciliations. Ils se séparent définitivement en 1949.
- 6 Bar antillais créé à Paris par Jean Rézard des Wouves, candidat antillais à la députation. Aux meetings politiques succédèrent des réunions dansantes. Installé rue Blomet dans le quinzième arrondissement de Paris, le Bal Nègre fut fréquenté par le Tout-Paris.
- 7 F. Picabia, Entretiens avec Pierre Dumayet, Radio-France, 8 avril 1949.
- 8 Gabrielle Buffet, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Calder*, Paris, Belfond, 1977.



Man Ray, Autoportrait avec Pierre Bourgeade, vers 1972

... MAN RAY

«Le coup de foudre artistique n'a guère engendré *De l'amour*. Je ne chercherai donc pas à expliquer pourquoi j'ai toujours éprouvé une sorte de passion pour Man Ray. Je constatais – et c'était suffisant – la *fascination* que ses photographies et ses dessins exerçaient sur moi. Je me demande si cette fascination n'avait pas commencé avant la moindre perception de l'œuvre, à cause de ce nom, Man Ray, qui était déjà une sorte de «ready-made», fabriqué à partir du vrai prénom – emMANuel- et du vrai nom – RAdnitskY.

L'édition française de l'*Alphabet pour adultes*, que nous publiâmes dans notre collection des Cahiers du Regard, nous rapprocha beaucoup, mais c'est grâce au livre d'entretiens avec Pierre Bourgeade - paru sous le titre *Bonsoir, Man Ray !* –que nous fîmes connaissance. Et bonne connaissance. Car Bourgeade avait compris que, pour gagner la confiance de Man Ray, il lui fallait renoncer à une approche universitaire, érudite et prétentieuse (ce qu'avait compris, plusieurs années auparavant, Pierre Cabanne lorsqu'il avait rencontré Marcel Duchamp) et choisir des chemins détournés. Si bien qu'il y eut, de part et d'autre, un nombre de déjeuners ou de petites réunions thé-whisky sans doute quelque peu supérieur à la pure nécessité éditoriale.

Quand, un soir – ce devait être en janvier 1973 – Man Ray et Pierre Bourgeade entrouvrirent la porte de notre bureau, Franca et moi n'avons marqué aucune

surprise. La visite était inattendue mais nous en étions ravis. Nous n'avions rien de particulier à nous raconter et, au bout d'une vingtaine de minutes, comme la nuit était déjà tombée, nos hôtes se levèrent pour partir. C'est alors que je me tournai vers Man Ray : «Je vais vous montrer, dis-je, quelque chose qui vous amusera.»

D'un tiroir je sortis un portfolio d'assez grand format, protégé par une couverture de papier cristal.

Man Ray contempla ce mince volume, le caressa sans même le feuilleter. Il respirait très fort. «J'étais persuadé que j'allais mourir sans revoir mon *Electricité*, articula-t-il avec peine. Je croyais que tous les numéros en avaient disparu. J'ai accepté, en 1931 ou 32, une commande de la Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité : réaliser un fascicule publicitaire pour ses abonnés. J'ai fait dix rayographies, du genre de celle que j'ai insérée dans l'*Alphabet pour adultes*. Comme c'était de la réclame, tous les abonnés qui ont reçu ce prospectus ont dû le jeter ; pas tous, apparemment !»

Il aurait fallu être insensible pour ne pas partager l'émotion de ce vieil homme (en fait, il n'avait que quatre-vingt-trois ans, et c'était tout, sauf un vieil homme).

«Man, permettez-moi, lui dis-je, de vous restituer cette *Electricité*. Elle sera plus à sa place chez vous que dans notre bureau.»

Franca me regardait avec un sourire qui

encourageait mon geste et j'eus la certitude que Pierre Bourgeade réagissait de la même façon.

– Vous me la donnez vraiment ?

– Elle est à vous ; d'ailleurs, elle vous a toujours appartenu !»

Au fond de moi, je pensais : «Après la publication de ses *Entretiens*, Man m'a offert un merveilleuse petite photographie, un autoportrait d'époque, et, plus récemment, un tirage de sa célébrissime *Prière*. C'est tout à fait extraordinaire que je puisse, à mon tour, lui offrir une de ses œuvres ! Par bonheur, j'ai deux témoins. Sinon, qui me croirait ?»

Quelques mois plus tard, sortant d'un restaurant, je croisais Man Ray : «Ah ! Pierre, me dit-il, venez prendre le thé rue Férou, un de ces jours, avec Franca. Vous serez surpris de ce qu'est devenue votre *Electricité*. J'ai assemblé des photos, des lettres, une sculpture plate. J'ai fait relier le tout par une sorte de génie – c'est lui qui a habillé tous mes livres. Désormais, c'est un album-objet impressionnant ! Ah ! oui, vous serez surpris !»

Je me pose une question : à moins que Man Ray n'ait emporté cet «album-objet» au septième - voire au huitième - ciel, qui en est l'heureux dépositaire, aujourd'hui ?»

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d'un éditeur*, Édition Fayard, 2007

31

MAN RAY et Pierre BOURGEADE

BONSOIR, MAN RAY

Paris, Pierre Belfond, 1972

In-8° broché (222 x 142), sous couverture blanche imprimée en noir et rouge (partiellement non coupé) Illustré d'une aquatinte, signée et numérotée 37/150 La suite de la même gravure sur Japon nacré également signée

Edition à 180 exemplaires, celui-ci n°37, un des 50 comprenant la suite

Anselmino I, 71

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

BONSOIR, MAN RAY ; 1 VOLUME WITH 1 AQUA-TINT IN COLOR SIGNED AND NUMBERED AND ITS SUITE ON JAPAN PAPER ALSO SIGNED ; COPY N°37

1 000 / 1 500 €

32

MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

LA PHOTOGRAPHIE N'EST PAS L'ART

Avant-propos d'André Breton. 12 photographies Editions G.L.M., 1937. Edition originale, préfacée par André Breton. Modeste reliure en basane havane, pièce de papier peint d'une composition abstraite inséré sur les plats, titre en long sur le dos, étui bordé. Couverture à fenêtre conservée. Illustré de 12 photographies de Man Ray légendées, tirées en photogravure. Tirage à petit nombre sur vélin crème pour le texte et sur couché paille pour les photographies.

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

ORIGINAL EDITION, BINDED

900 / 1 300 €

33

MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

RAYOGRAPHS

Turin, Martano Editore, collection « Nadar.

Ricerca sull'arte contemporanea », n° 4, 1970.

In-8 broché.

Non sans humour, Man Ray a complété au stylo bille le crâne rogné de son autoportrait qui illustre la couverture d'une chevelure abondante, dont les cheveux retombant dessinent le nom de Man Ray. L'exemplaire, en outre, porte un envoi autographe du photographe : « A Pierre Belfond, Cordialement, Man Ray ».

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

CATALOGUE WITH ORIGINAL DRAWING ON THE COVER.

1 500 / 2 000 €

34

MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

TO BE CONTINUED UNNOTICED

Some papers by Man Ray in connection with his exposition December 1948

Beverly Hills, The Copley Galleries, 1948. In-4, 16 p. en feuilles sous double couverture avec découpe sur le premier plat cachant la suite du titre. Mise en page, textes (dont « A Note on the Shakespearean Equations »), illustrations de Man Ray.

Exemplaire de tête, 1/125 exemplaires avec une photogravure (23,3 x 13,8 cm) signée et marquée « Epreuve d'artiste » par Man Ray, d'un tirage total à 275 exemplaires.

Envoi autographe signé de l'auteur au libraire, galeriste et éditeur Jean Petithory, daté 1964.

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :

Arturo Schwarz, *Man Ray, The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli, 1977, p. 76-77 et 355.

CATALOGUE DEDICATED WITH A SIGNED ROTOGRAVURE.

1 000 / 1 500 €

35

MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

ALPHABET POUR ADULTES

s.l.(Paris), Pierre Belfond, s.d.(1970).

In-4° (380 x 280), en feuilles, couverture illustrée, emboîtage toilé orange de l'éditeur Illustré de 38 lithographies sur Arches accompagnées d'UNE RAYOGRAPHIE ORIGINALE contrecollée sur une feuille de balsa montée sur carton ; signée et numérotée 21/150 Edition à 180 exemplaires, celui-ci n°21, un des 150 sur Grand Vélin d'Arches

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

ALPHABET POUR ADULTES ; 1 VOLUME WITH 38 LITHOGRAPHS AND 1 SIGNED AND NUMBERED RAYOGRAPH ; COPY N°21

1 500 / 2 000 €

36

MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

TABLEAUX DE MAN RAY ET OBJETS DES ÎLES

Editions Surréalistes, 26 mars 1926. In-8 agrafé, 16 p. non foliotées. Edition originale, illustrée de 9 photographies de Man Ray ou d'objets océaniens. La « Préface » est en fait une succession de citations d'Alfred Jarry, Young, Charles Cros, André Breton, Diderot, Paul Eluard, Lautréamont.

Cette exposition est non seulement la première exposition de la Galerie surréaliste, dirigée par Jacques Tual et animée par André Breton, qui ouvre ses portes le 26 mars 1926, mais également la première montrant à la fois de l'art tribal, ici des œuvres océaniques, et des œuvres d'esprit surréaliste, en l'occurrence des photographies de Man Ray. L'un et l'autre se mélangent parfois : ainsi, pour la couverture, Man Ray photographie un fétiche de l'île Nias posé mystérieusement sur une surface miroitante figurant l'océan, avec une lune en arrière-plan. Le traitement surréaliste de l'objet venu d'ailleurs se fait aussi par la légende sous les images de fétiches : « Les parfaits imbéciles de l'île Loyauté », sous une figure souriante, ou « Mais où sont les îles Sandwich ? », sous un fétiche semblant fixé dans un mouvement de surprise.

Joint :

- **E.L.T. MESENS**, *Trois peintres surréalistes : René Magritte, Man Ray, Yves Tanguy*. Bruxelles, Palais des Beaux-arts de Bruxelles, 1932. In-4 agrafé, 20 p. de papier jaune, orange, vert, gris. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 11 au 21 décembre 1932. Texte de présentation de Jean Scutenaire. Aphorismes « Qu'est-ce que le surréalisme ? » de Breton, reproductions d'œuvres des trois peintres.

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :

Sur le premier catalogue :

G. Sebbag, *Les Editions Surréalistes*, 1926-1928. IMEC Editions, n° 2, reproduit.

André Breton, la beauté convulsive. Centre Pompidou, 1991, p.183, reproduit.

TWO RARE CATALOGUES.

500 / 600 €

31



33



35



32



34



36



MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

AUTO PORTRAIT, 1930

Tirage argentique d’époque. Signé Man Ray au dos et daté 1930.

15 x 11,20 cm (5,85 x 4,37 in.)

« Un jour peut-être, si nous le permettons, la photographie nous montrera ce que la peinture nous a déjà montré — notre vrai portrait — et elle accordera à l’esprit de révolte qui existe en chaque être réellement vivant et sensible sa propre voix plastique et durable. »

(Man Ray, dans Julien Lévy, *Man Ray. Surrealism*, New York, The Black Sun Press, 1936, cité dans *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*. Centre Pompidou, 2009, p. 440.

Man Ray, dadaïste puis surréaliste, aime inventer, chercher, découvrir, jouer, user du hasard... Il est le grand révélateur des « Rayogrammes » dès 1922, avec ses « Champs Délicieux ».

Les secrets de fabrication sont simples, mais fallait-il encore oser : une vitre dépolie devant Kiki pour l’Etoile de Mer et le monde est flou, mais lisible, mais vivant... Viendront aussi les solarisations : il expose le négatif lors du développement, provoquant l’inversion des valeurs d’ombre et de lumière, ces mirages magiques...

Notre autoportrait de 1930 est unique, de par sa réalisation.

Au tirage devant l’agrandisseur, Man Ray fait bouger des bandes de papiers blanc, elles se superposent à l’image, au visage, cubisant la face, les ailettes du nez, le cou découpé d’un col « coucoupé », référence volontaire, peut-être, au costume cubiste d’Hugo Ball lors de la lecture de poèmes sonores au Cabaret Voltaire en 1916.

Il faudrait remettre dans le contexte ce portrait offert par Man Ray à Pierre Belfond à la suite de la publication des entretiens de Man Ray avec Pierre Bourgeade en 1972, sous le titre *Bonsoir, Man Ray*.

Ce qui ajoute encore, s’il n’en faut, un peu plus de valeur à son unicité...

Sa vision de la photo moderne est une extension simple et instinctive de sa main et de son œil, l’œil étant une constance du surréalisme, présent dans la littérature avec Georges Bataille et son *Histoire de l’œil*, dans la photographie avec Hans Bellmer et ses « Poupées », et jusqu’à l’emblématique « Parabole optique » d’ Alvarez Bravo.

Cette même année 1930, il fait un plan serré d’un œil de femme puis, en 1932, de l’œil de Lee Miller, sa maîtresse, en gros plan, œil qui sera monté sur le ready-made « Objet Indestructible » ; l’œil originel de l’objet a été remplacé par une photo de son œil à lui. Ce métronome a été exposé pour la première fois à la Galerie Pierre Colle, comme œil-métronome en 1933.

Dans notre autoportrait, nous avons le sien très présent, qui nous regarde, nous renvoie à l’objet photographié, à l’œil du photographe qui voit et qui fait de nous le voyeur vu, narcissé infini en abîme éternelle...

Provenance :

Offert par Man Ray à Pierre Belfond.

Collection Pierre et Franca Belfond

RARE SELF-PORTRAIT, 1930.

30 000 / 40 000 €



Taille réelle

38

MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

LA PRIÈRE

1930. Tirage argentique, vers 1970. 29 x 21,8 cm. Signé Man Ray en bas à droite, à l'encre de Chine, et de nouveau signé Man Ray au verso, à la mine de plomb. Egalement au verso, timbre humide noir « Man Ray Paris », avec le nom du tireur à la mine de plomb. Porte la mention E.A. Coins inférieurs légèrement abîmés.

Man Ray photographie le modèle de dos, superposant pieds, mains et fesses, tronque le reste du corps de la pécheresse et laisse deviner sa prostration. Le titre, « La prière », propose une lecture tout à fait provocatrice de cette position. Selon K. Ware, cette image évoque les écrits de Sade, que les surréalistes considéraient comme l'un des leurs et dont Man Ray peignit un *Portrait imaginaire* (1938). « The figure's pose more directly evokes Sade's predilection for sodomy [...]. It is illustrative to compare *Violon d'Ingres* with this print, the former reflecting the spontaneous, disjunctive humor of the Dadaists, the latter revealing a more Surrealist exploration onto the primal forces of desire » (p. 60). Une des photographies les plus connues de Man Ray.

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :

Photographie abondamment reproduite, notamment dans les ouvrages suivants :

- Arturo Schwarz, *Man Ray, The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli, 1977, p. 90, illustration n° 82. (un autre exemplaire)
- *Explosante-fixe. Photographie & Surréalisme*. Centre Pompidou/Hazan, 1985, fig. 135. (un autre exemplaire)
- *Man Ray. Rétrospective 1912-1976*. Nice, M.A.M.A.C., 1997, repr. p. 159. (un autre exemplaire)
- K. Ware, *Man Ray in Focus. Photographs from The J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1998, p. 60-61, pl. 27 (repr.). (un autre exemplaire)
- *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*. Centre Pompidou, 2009, p. 238. (un autre exemplaire)

RARE EROTIC PHOTOGRAPHY.

10 000 / 15 000 €

39

MAN RAY

(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

FRANCIS PICABIA, 1936

Photographie signée et datée au dos 1936.

11 x 8 cm (4,29 x 3,12 in.)

[Saint-Tropez]. Tirage argentique d'époque.

Encadré.

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :

Francis Picabia, singulier idéal. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002, p. 118 et 442.

PORTRAIT OF FRANCIS PICABIA SIGNED AND DATED ON THE BACK, 1936.

5 000 / 7 000 €

39



Taille réelle

38



40
MAN RAY
(Philadelphie, 1890- Paris, 1976)

VISAGE, 1959
Dessin au stylo bille au dos d'une lettre
signé, dedicacé et daté «à Miotte, à Pierre le 2-4-5
IX man Ray»
12,50 x 14,50 cm (4,88 x 5,66 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

*«VISAGE», DRAWING IN PEN ON THE BACK OF
A LETTER; SIGNED, DEDICATED AND DATED*

3 000 / 5 000 €

41
MAN RAY
(Philadelphie, 1890- Paris, 1976)

MAN IN THE WINDOW, 1940
Aquarelle et encre sur papier
signé et daté en bas à gauche «Man Ray 1940»
34 x 23,50 cm (13,26 x 9,17 in.)

Provenance :
Studio Marconi, Milan
Benjamin Galleries, Chicago
Dr Philip Falk, Chicago
Jeffrey Fuller Fine Art, Philadelphie
Collection particulière, Etats-Unis
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :
Paris, Galerie 1900-2000, «Man Ray, peintures et dessins
provenant de l'atelier», 20 septembre-15 octobre 1988, n°15,
reproduit p. 53

*«MAN IN THE WINDOW»; WATERCOLOUR AND
INK ON PAPER; SIGNED AND DATED LOWER
LEFT*

10 000 / 15 000 €

40



41



42
MAN RAY
(Philadelphie, 1890- Paris, 1976)

LA TOILETTE, 1950
Frottage, encre sur papier
signé et daté en bas à gauche au crayon «Man
Ray 50»
32 x 24 cm (12,48 x 9,36 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

*«LA TOILETTE»; FROTTAGE AND INK ON PA-
PER; SIGNED AND DATED LOWER LEFT*

8 000 / 15 000 €

43
MAN RAY
(Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)

PEINTURE FEMININE, 1951
Encre et gouache sur papier photographique
signé et daté dans la marge en bas à droite «
man Ray 51», titré en bas à gauche «Peinture
Féminine»
21,50 x 18,50 cm (8,39 x 7,22 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

*«PEINTURE FEMININE»; INK AND GOUACHE
ON PHOTOGRAPHIC PAPER; SIGNED AND
DATED LOWER RIGHT, TITLED LOWER LEFT*

8 000 / 15 000 €

42



43





André Masson © Veignant Photo et P. Migeat (Paris)

... ANDRÉ MASSON

«Un début d’après-midi, après avoir, Bernard Noël et moi, déjeuné «Chez Papa», rue Saint-Benoît, nous nous promenions rue Jacob quand, un peu avant d’arriver à l’angle de la rue Furstenberg, l’auteur du *Château de Cène* (Bernard Noël a publié de nombreux recueils de poèmes, des romans et des essais chez les plus grands éditeurs, mais la réputation de ce livre lui vaut une célébrité dont il ne peut se libérer) s’arrêtant devant une porte cochère me dit : «Je vous abandonne, j’ai rendez-vous avec Guite Masson. C’est la belle-fille d’André Masson ; je prépare quelque chose pour Gallimard et elle doit m’avoir mis de côté deux ou trois documents dont j’ai besoin. Peut-être que Diego Masson – il est chef d’orchestre et compositeur, c’est un nom qui vous est familier – sera là, lui aussi.» Je demande : «Ils ont conservé de beaux tableaux ? – Quelques-uns... Ca vous ferait plaisir de les voir ? Eh bien, montez avec moi !»

Ce «quelques-uns» de Bernard Noël doit figurer dans une anthologie de la litote.

A la question «thé ou café» posée par Guite Masson, j’avais répondu «thé», moi qui l’aime peu, ayant, à la seconde même où j’entrai dans ce salon-musée, déjà perdu pied sous le tir groupé d’une dizaine de toiles d’un éclat insolent, et qui, d’une certaine façon, n’avaient pas le droit d’être là, accrochées aux murs d’une demeure privée. En avalant le breuvage, je me déhanchais sur ma chaise, m’efforçant de contempler à la fois une vue de Tolède qui me tournait le dos et une composition «mythologique» des années 60 que Diego Masson me cachait à moitié.

Mais Diego eut pitié. «Laissons travailler Bernard et ma femme. Je vais vous faire visiter les autres pièces de l’appartement. Il y a des oeuvres de mon père un peu partout, certaines vont vous amuser.»

Il y avait des Masson dans toutes les pièces - la cuisine, les salles de bain, les cabinets. André Masson, on le sait, n’a pas fui l’érotisme ; je dus convenir que les salles de bain offraient des cimaises plus en situation que Beaubourg ou le Guggenheim. Je connaissais les illustrations pour *Le Mort* et *L’Anus solaire* de Georges Bataille ; l’humour et l’audace des dessins rassemblés par Diego Masson ne leur cédaient en rien sur rien. « Et là ?» J’interrogeai tandis que Diego passait devant une porte. «C’est mon bureau. Du fonctionnel, du banal. Ne vaut pas le détour, comme dirait le guide Michelin. – Pas même un croquis, une gravure ?» J’imaginais la chambre interdite où Barbe Bleue dissimulait ses cadavres. «Non, non, les murs sont nus.» Il poussa la porte : «Les murs sont nus.» Il n’avait pas menti. J’aperçus une table, un fauteuil, des classeurs, un piano. Une partition était ouverte, je m’en approchai. «Pendant des années, me dit Diego, j’ai été le directeur musical de l’opéra de Marseille. J’y ai tout dirigé, *Faust*, *Carmen*, *La Traviata* ou *Wozzeck*. Mais pas cette œuvre (il referma la partition – c’était *Acis et Galathée*, de Haendel) ; en revanche, je l’ai dirigée en Allemagne. Vous ne l’avez jamais entendue ? Non ? C’est une merveille, de la première à la dernière note.»

Nous regagnâmes le salon. «Guite, s’écria Diego, notre ami n’a jamais entendu *Acis et Galathée* ! – Mais c’est impossible !», s’exclama Guite. Pour montrer que mon inculture n’était pas encyclopédique, je lançais, en riposte, quelques titres d’opéras pas trop fréquentés. – «Non, insistaient Guite et Diego, on ne peut vraiment pas comparer !»

Bernard Noël poursuivait l’examen d’ektachromes et de photographies, classait des reproductions. Patient et indulgent, il ne nous tenait pas rigueur de notre

babillage. Pourtant, je sentais que je l’avais déçu : il m’avait introduit dans la caverne de Monte-Cristo et, au lieu d’en contempler les trésors, je discutais du chant des oiseaux avec Edmond Dantès.

Nous étions en 1992. André Masson était mort en 1987. Franca et moi lui avions rendu visite, jadis, à plusieurs reprises, armés de différents projets, rue de Sévigné. L’un de ces projets - autour de la guerre de 14 - même secondé par Apollinaire – ne nous enthousiasmait qu’à moitié. Pourtant, Masson, aux évocations de Verdun et des tranchées, nous bouleversait. Mais nous dégagéâmes en touche.

Claude Tchou qui, à cette époque, monopolisait Masson avec de grandioses projets de sculptures, nous glissa dans l’oreille qu’il détenait des poèmes inédits de Laclos et que Masson ne saurait y résister. Hélas, un expert déclara que si la graphie était bien de Laclos, l’authenticité des poèmes eux-mêmes était douteuse. Tchou renonça à nous les confier. André Masson entra dans notre musée des artistes virtuels.

En avril 1993, Bernard Noël nous offrit un exemplaire de l’album qu’il venait de consacrer à Masson ; le titre de cet album : «Masson : la chair du regard» Ainsi, à défaut d’un «Cahier du Regard» qui n’avait jamais vu le jour, André Masson, par l’intermédiaire de Bernard Noël, nous faisait quand même un signe amical.»

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d’un éditeur*, Édition Fayard, 2007

André MASSON

(Balagny-sur-Thérain,1896 - Paris, 1987)

TROPHEE, 1974

Pastel sur papier teinté marouflé sur toile
signé en bas à droite «André Masson»
73 x 60 cm (28,47 x 23,40 in.)

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Un certificat du comité Masson pourra être délivré sur
demande de l'acquéreur

«TROPHEE»; PASTEL ON PAPER LAID DOWN
ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

10 000 / 15 000 €



45

André MASSON

(Balagny-sur-Thérain,1896 - Paris, 1987)

PROPHETIE, 1965

Aquarelle et encre sur papier

signé en bas à gauche «andré Masson», titré en

bas à droite «Prophétie», contresigné et daté en

haut à droite « andré masson 1965 », signé en

haut à droite

41 x 31 cm (15,99 x 12,09 in.)

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Un certificat du comité Masson pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

«PROPHETIE»; WATERCOLOUR AND INK ON PAPER; SIGNED LOWER LEFT, TITLED LOWER RIGHT, SIGNED UPPER RIGHT

5 000 / 7 000 €

46

André MASSON

(Balagny-sur-Thérain,1896 - Paris, 1987)

L'ARTISTE DANS SON ATELIER, 1966

Pastel et encre sur papier

signé en bas à droite «André Masson»

49 x 62 cm (19,11 x 24,18 in.)

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :

Bernard Noël, «Les Peintres du désir», Belfond 1992, page 33

Un certificat du comité Masson pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

«L'ARTISTE DANS SON ATELIER, 1966»; PASTEL AND INK ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT

20 000 / 30 000 €

45



46



47

André MASSON
(Balagny-sur-Thérain,1896 - Paris, 1987)

LE CRAPAUD TELLURIQUE, 1966

Encre de Chine et crayon sur papier
titré et daté en bas «LE CRAPAUD TELLURIQUE
1966», inscription en bas «sur fond préparé sable
et brun (Atelier) nid (?) d'empatement
(1. Gouache blanche, 2. Passe (?) flamand (?))
50 x 35,50 cm (19,50 x 13,85 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Un certificat du comité Masson pourra être délivré sur
demande de l'acquéreur

«LE CRAPAUD TELLURIQUE»; CHINA INK
AND PENCIL ON PAPER; TITLED, DATED AND
INSCRIBED LOWER PART

5 000 / 7 000 €

48

André MASSON
(Balagny-sur-Thérain,1896 - Paris, 1987)

PERSONNAGE (DESSIN AUTOMATIQUE),
1927

Dessin à l'encre de Chine sur papier
signé du monogramme en bas à droite
au crayon «am»
signé et daté verticalement
40,50 x 28,50 cm (15,80 x 11,12 in.)

Provenance :
Galerie Simon, Paris (n° de stock 9888)
Collection Pierre et Franca Belfond

Un certificat du comité Masson pourra être délivré sur
demande de l'acquéreur

«PERSONNAGE (DESSIN AUTOMATIQUE)»;
CHINA INK ON PAPER; SIGNED WITH
INITIALS LOWER RIGHT

6 000 / 8 000 €

49

André MASSON
(Balagny-sur-Thérain,1896 - Paris, 1987)

VILLE CRANIENNE

Encre et aquarelle sur papier
signé et daté en bas à gauche «andré masson
XXXIX»
62 x 47 cm (24,18 x 18,33 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Un certificat du comité Masson pourra être délivré sur
demande de l'acquéreur

"VILLE CRANIENNE"; INK AND WATERCOLOUR
ON PAPER; SIGNED AND DATED LOWER LEFT

6 000 / 8 000 €

47



48



49



50

André MASSON
(Balagny-sur-Thérain,1896 - Paris, 1987)

FEUILLES D'OISEAUX, 1957
Gouache et lavis d'encre de Chine sur papier
marouflé sur toile
signé et daté sur la bordure droite vers le bas
"André Masson 57"
51 x 65 cm (19,89 x 25,35 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Un certificat du comité Masson pourra être délivré sur
demande de l'acquéreur

"FEUILLES D'OISEAUX"; GOUACHE AND INK
WASH ON PAPER; SIGNED AND DATED TO THE
LOWER PART OF THE RIGHT EDGE

8 000 / 12 000 €

51

Jacques HEROLD
(Piatra Neamtz,1910 - Paris, 1987)

COMPOSITION, 1970
Dessin à l'encre sur papier
signé et daté en bas à droite «Herold 70»
30,50 x 26 cm (11,90 x 10,14 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

«COMPOSITION»; INK ON PAPER; SIGNED AND
DATED LOWER RIGHT

600 / 800 €

52

Jacques HEROLD et
Michel BULTEAU

DES SIÈCLES DE FOLIE
DANS LES CALÈCHES ÉTROITES
Paris, Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard,
1975
In-folio (500 x 380), en feuilles, couverture
blanche muette rempliée, emboîtage de l'éditeur
8 gravures sur cuivre en couleurs avec gaufrage
sur Grand Vélin d'Arches, chacune signée et
numérotée 8/99 (dont frontispice)
2 suites : l' une sur Japon nacré en couleurs sans
la teinte de fond et une sur Auvergne uniquement
estampée avec la teinte de fond, chacune signée
et numérotée 8/49
Edition à 99 + XX HC exemplaires , celui-ci
n°8/99, un des 9 de tête comprenant les deux
suites

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

DES SIECLES DE FOLIE DANS LES CALECHES
ETROITES ; 1 VOLUME WITH 8 ETCHINGS IN
COLORS BY HEROLD AND 2 SIGNED SUITES

500 / 600 €

51



52



50



Victor BRAUNER et **René CHAR** (Piatra Neamtz, 1903 - Paris, 1966).

OISEAUX QUE NOUS LAPIDONS...

Exceptionnel manuscrit de René Char enluminé par son ami Victor Brauner
Dessin sur parchemin à l'aquarelle, gouache et mine de plomb ; manuscrit à l'encre noire. 42,3 x 29,8 cm. Le dessin et le poème sont signés de leurs auteurs respectifs. Encadré.

Oiseaux que nous lapidons au pur moment de votre véhémence, où tombez-vous ? Émerge autant que possible à ta propre surface. Que le risque soit ta clarté. Comme un vieux rire. Dans une entière modestie.

Pleurer longtemps solitaire mène

à quelque chose.

Ne crains pas que je t'ajoute

Aux dons qui t'ont précédée.

René Char

Les vers sont ponctués d'insectes mystérieux et joyeux, masques et fleurs aquarellés par Victor Brauner ; l'artiste a encadré la page d'une frise de dents de scie, dont la partie inférieure est plantée de fleurs en tige. Sous cet encadrement, très belle dédicace de Victor Brauner à son ami, en bas à droite, avec le signe « ∞ » qu'il utilise souvent comme signature à partir de 1945 :

A MON TRES CHER RENE CHAR
POÈTE-HOMME INTEGRAL
SON AMI ∞ VICTOR BRAUNER. IV.1950

Le **rencontre de René Char et de Victor Brauner** remonte à 1931-1932, quand l'artiste d'origine roumaine adhère au groupe surréaliste durant son second séjour à Paris (1930-1934), au moment même où René Char s'en éloigne. Ensemble, ils collaborèrent notamment au fascicule que les surréalistes publièrent en faveur de la parricide Violette Nozière (1933). Pendant l'Occupation, n'ayant pas pu quitter la France pour rejoindre l'Amérique, Brauner se réfugia dans les Alpes de Haute-Provence où se trouvait René Char, engagé dans la Résistance. En René Char, Victor Brauner avait à la fois un appui financier, un réconfort amical et un soutien dans ses recherches picturales. « J'ai le privilège d'être de ceux qui ont vu s'annoncer, se former puis grandir, atteindre l'un après l'autre — sans les torturer — les objectifs capitaux de la peinture de notre temps, l'œuvre de Victor Brauner», écrira le poète (« Victor Brauner », 1952, in *Pléiade*, p. 683). Les marques d'estime entre les deux hommes sont nombreuses. Char dédicace un poème à l'artiste (« Visage de semence », 1938) et lui consacre un texte repris dans *Recherche de la base et du sommet*. De son côté, Brauner, très influencé par l'œuvre du poète, notamment par *Seuls demeurent* (1941), prit pour titre de ses créations plusieurs de ses vers. Par ailleurs, les portraits que Brauner réalise de son ami, notamment entre octobre 1945 et avril 1950, scellent d'une autre manière leur amitié.

Les manuscrits enluminés de René Char. « Le poème est toujours marié à quelqu'un », écrit René Char. Antoine Coron a montré comment le poète s'est inscrit dans une tradition séculaire qui, à l'instar des manuscrits de René d'Anjou ou de Jean Fouquet, associe l'artiste et le poète par le sacrement du manuscrit enluminé (Coron, cat. Bnf 1980, p. VII). Si l'époque était aux grands « livres de peintres » de Tériade, avec notamment le *Jazz* de Matisse (1947) et *Le chant des morts* de Reverdy et Picasso (1948), René Char sembla privilégier une production plus artisanale, plus personnelle aussi. Peut-être marqué par les chefs-d'œuvre de l'enluminure médiévale reproduits par Tériade dans un album de Verve à la même époque, René Char sollicita dès la fin des années quarante les artistes soutenus par la galerie des Cahiers d'art d'Yvonne Zervos, pour qu'ils enluminent plusieurs de ses manuscrits, comme jadis les enlumineurs médiévaux ceux des copistes. C'est le poète qui est à l'initiative des opérations, fixant le format, choisissant non seulement les textes qu'il retranscrit (Coron, cat. Bnf 2007, p. 218) mais aussi le support : le parchemin, que parfois il préfère au papier. C'est le cas pour le présent manuscrit, ce qui le rapproche davantage de l'enluminure, « cette peinture des siècles sans peintures », selon la belle formule d'André Malraux, mais aussi, pourrions-nous ajouter, des siècles sans papier. Enumérer le nom des peintres mis à contribution, qu'il appelait ses « alliés substantiels », reviendrait à citer le Panthéon de l'art du XX^e siècle : Joan Miró, Alberto Giacometti, Wifredo Lam, Max Ernst, Jean Arp, Joseph Sima, Jean Hélion, Vieira da Silva, Henri Laurens, Georges Braque, Zao Wou-ki, Pablo Picasso, etc.

Les enlumiures mystiques de Victor Brauner.

Outres des affinités dans leurs goûts littéraires — ils admirent Rimbaud, Lautréamont, les romantiques allemands, notamment Novalis —, Char et Brauner se passionnent aussi pour l'hermétisme et l'alchimie, dont leurs œuvres sont empreints : « Tous deux côtoient ainsi les origines magiques de l'art, de la pensée sauvage et de l'« homme granité reclus et recouché de Lascaux » qui savait révéler les « choses cachées ». La symbiose de l'humain avec le monde animal et végétal est familière à l'iconographie picturale de Brauner et de l'univers poétique de Char » (Marina Vanci-Perahim, in *Victor Brauner; écrits et correspondances*, pp. 162-163). Cette vision mystique du monde, Brauner la retranscrit dans un dessin qui évoque tout à la fois l'art populaire roumain, l'art byzantin et l'art tribal : les insectes qui se mangent l'un l'autre, les visages représentés tels des masques tribaux qui dialoguent autour des vers de Char dans une guirlande énigmatique, les fleurs naïves qui ponctuent la frise.

Par ce syncrétisme « d'un code universel des signes à travers toutes les cultures extra-européennes » (Alain Jouffroy, *Victor Brauner; ou le premier dépassement du surréalisme*, catalogue Didier Imbert Fine Art, p. 25), Brauner exprime cette mythologie personnelle qui devait aussi correspondre à la vision du monde de Char. Car Victor Brauner défend une illustration très personnelle des livres : « Le dessin dans un livre »,

écrit-il à Gellu Naum, « doit être un signe, comme la signature secrète de celui qui écrit le livre. C'est-à-dire que le dessin est un graffiti qui représente le poète se développant dans son livre » (cité dans *Écrits et correspondances*, p. 163, n. 20). S'il n'a pas participé à l'édition d'un livre illustré avec son ami, en revanche Victor Brauner a enluminé quelques rares manuscrits. C'est en 1950, année de l'exposition Brauner à la galerie des Cahiers d'art, chez Yvonne Zervos, que René Char calligraphie certains de ses vers sur une vingtaine de grandes feuilles de papier ou de parchemin pour que Brauner les enlumine. Ainsi, notre *Oiseaux que nous lapidons* date de la même période que la plupart des autres enluminures de Brauner : *Le Viatique ou non* (Bibliothèque nationale, ancienne collection Daniel Filipacchi), *Quatre fascinants* (Centre Pompidou), *Le Carreau* (Centre Pompidou), *Le doux défunt*, etc., même si on en connaît de plus tardifs, comme *Dans la marche* réalisé en 1963 (ancienne collection Jean Hugues). Ces dernières années, des manuscrits enluminés de René Char furent la vedette de plusieurs événements bibliophiliques. Les manuscrits enluminés réalisés pour Yvonne Zervos furent, à sa mort, légués à René Char, qui continua à augmenter l'ensemble. Après les avoir prêtés à la Bibliothèque nationale en 1980 pour une exposition, René Char les vendit presque tous, à l'exception de ceux enluminés par Matisse ou Staël, en 1985 à Daniel Filipacchi, qui les présenta en vente dix ans après (catalogue Loudner, décembre 1998, lots 153 à 180). Suite à un accord avec le collectionneur, l'Etat acquit (9,6 millions de francs) la majorité de cet ensemble pour la Bibliothèque nationale, qui leur consacra une plus vaste exposition en 2007, à l'occasion du centenaire du poète.

Provenance :

Bibliothèque de René Char, 1950

Vente Drouot, Me Renaud, 20 juin 1990

Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :

- *Exposition René Char*. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/Fondation Maeght, 1971, cat. n° 585.

- *Victor Brauner*. Paris, Didier Imbert Fine Art, 26 octobre-21 décembre 1990, cat. n° 22. Introduction d'Alain Jouffroy.

Bibliographie :

- René Char, *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon*. Paris, Editions Maeght, 1974, repr. p. 58.

- *René Char : manuscrits enluminés par des peintres du XX^e siècle*. Bibliothèque nationale, 1980. Préface et descriptifs d'Antoine Coron.

- *René Char et ses alliés substantiels, artistes du XX^e siècle*.

L'Isle-sur-Sorgue, Association Campredon Art et Culture/Maison René Char, 2003.

- *René Char*. Catalogue sous la direction d'Antoine Coron. Bibliothèque nationale/Gallimard, 2007.

- *Victor Brauner; écrits et correspondances*, 1938-1948. Les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne. Centre Pompidou/INHA, 2005 ; voir p. 162-187.

Un certificat de Monsieur Samy Kinge sera remis à l'acquéreur

EXCEPTIONAL MANUSCRIPT BY RENÉ CHAR, ILLUMINATED BY VICTOR BRAUNER, 1950.

35 000/ 45 000 €



54

Victor BRAUNER

(Piatra Neamtz, 1903- Paris, 1966)

RENAISSANCE, 1956

Gouache, aquarelle et crayon sur papier
signé du monogramme en bas à gauche «V.B.»,
signé et daté en bas à droite «VICTOR BRAUNER
23.II.1956»
50 x 65 cm (19,50 x 25,35 in.)

Provenance :

Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :

Paris, Galerie Didier Imbert, «Victor Brauner»,
26 octobre-21 décembre 1990, n°36

Un certificat de Monsieur Samy Kinge sera remis à
l'acquéreur

«RENAISSANCE»; GOUACHE, WATERCOLOUR
AND PENCIL ON PAPER; SIGNED WITH MO-
NOGRAM LOWER LEFT; SIGNED AGAIN AND
DATED LOWER RIGHT

30 000 / 40 000 €

55

Victor BRAUNER

(Piatra Neamtz, 1903- Paris, 1966)

TETES DE FEMME-OISEAU

Dessin à l'encre de Chine sur papier
12,50 x 14 cm (4,88 x 5,46 in.)

Provenance :

Ancienne Collection Jacques Herold, Paris
Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :

Paris, Galerie Didier Imbert, «Victor Brauner», 26 octobre-21
décembre 1990

Un certificat de Monsieur Samy Kinge sera remis à
l'acquéreur

«TETES DE FEMME OISEAU»; INK ON PAPER

3 000 / 4 000 €

55



54



56

Otto WOLS

(Berlin, 1913- Paris, 1951)

LA VILLE, CIRCA 1948

Aquarelle et encre sur papier

signé en bas à droite «WOLS»

28 x 19,50 cm (10,92 x 7,61 in.)

Provenance :

Vente Paris Drouot-Montaigne, Me Watine-Arnault, 30 mai 1990, lot 83

Collection Pierre et Franca Belfond

Exposition :

Paris, La Galerie, « Vous avez dit : bizarre... », 29 avril-19 juin 2004

Un certificat de Greta Wols sera remis à l'acquéreur

«LA VILLE»; WATERCOLOUR AND INK ON PAPER;
SIGNED LOWER RIGHT

25 000 / 35 000 €





... MARCEL DUCHAMP

«Lorsque Marcel Duchamp me téléphona pour nous fixer, au critique Pierre Cabanne et à moi, la date du premier entretien, je lui demandais l'autorisation d'être accompagné d'un photographe - notre ami Fititjian -, ce qu'il accepta.

Dans l'atelier-salon où nous reçut Duchamp, à Neuilly, il n'y avait, à l'exception d'un très beau Miro de jeunesse, *La Fermière*, que des Duchamp : la «Roue de bicyclette», un «Porte-bouteilles» et un «Portemanteau» - ce «Porte-bouteilles» et ce «Portemanteau» appartenant, qui le contesterait, aux 13 ready-made «historiques» reconnus comme tels par Arturo Schwarz, ce fameux galeriste et marchand, incomparable dans l'intelligence de la communication artistique. D'ailleurs, quelle serait la différence entre un porte-bouteilles acheté au bazar de l'Hôtel de Ville, en 1914, et un porte-bouteilles plus récent, conforme au précédent ?

Fititjian mitrailla Duchamp, qui fit preuve, aidé de son cigare, d'une bonne volonté étonnante, et nous n'eûmes que l'embarras du choix pour illustrer, par la suite, la couverture du volume d'entretiens.

Mais mon souvenir le plus précis s'attache, chaque fois que retentit le nom de Duchamp, à un clin d'œil du destin, miraculeux et terrible.

Marcel Duchamp mourut le 2 octobre 1968 à une heure du matin. Avant de dîner (un dîner qui, autour des Duchamp, rassemblait Robert Lebel, Man Ray et Juliet – belle affiche pour une fin de partie !), il était descendu poster des lettres. Combien ? On l'ignore. L'une m'était destinée et je la reçus le 3.

Ayant appris la veille, par la radio et la télévision, que Duchamp était mort, je tournais et retournais l'enveloppe entre mes mains, sans me décider à ouvrir ce message d'un autre monde...

La lettre était datée du 29 septembre. Duchamp avait donc attendu une journée avant de se décider à me l'envoyer. Il faut avouer qu'elle n'était pas très aimable. «Monsieur Belfond. En Mai dernier, après avoir téléphoné à Pierre Cabanne qui m'a dit avoir reçu de vous sa part des droits de traduction Américaine de nos entretiens, je vous ai écrit en vous demandant de bien vouloir régler ma part. Vous avez ignoré cette lettre et je répète ici, une dernière fois, ma demande...»

«Une dernière fois» ! Quel testament ! La formule acquérait une résonance fabuleuse : au lieu de me prendre pour confident d'une pensée profonde que j'aurais pu communiquer à l'univers entier, Marcel Duchamp me réclamait le versement de droits d'auteur... Je ne me laisserai jamais de méditer sur l'émouvante étrangeté de cette sommation – sommation qui ne correspondait pas à l'image que je me faisais d'une personnalité si éloignée de nos petites tracasseries quotidiennes et qui, pourtant, était du plus pur Duchamp.

Un jour, Duchamp nous avait montré, à Cabanne et à moi, une lettre et un chèque – le chèque signé mais non chiffré ! – d'une admiratrice brésilienne. La lettre disait à peu près : «Adressez-moi une œuvre de vous, ce que vous voudrez, un dessin, même une feuille de papier blanc avec une diagonale tracée au crayon et votre signature. Remplissez le chèque à votre convenance.» Un conte des mille et une nuits ! «Bien sûr – Duchamp avait éclaté de rire -, ce chèque est toujours vierge. La preuve : regardez !». Mais, mystérieuse contradiction, il aurait volontiers encaissé le mien...

En fait, il l'avait encaissé !

Oui, sa lettre m'apparaît comme un sublime pied de nez. Jusqu'à l'heure fatale, Duchamp aura été fidèle à l'image qu'il voulait transmettre, car nous reçûmes, six mois plus tard, un «codicille rectificatif»

de Teeny, sa veuve. (Le voici ; j'en respecte aussi la graphie :) «Je veux vous donner toutes mes excuses, car par le ADAGP qui m'a donné la date de votre chèque en avril 1967 à M. Duchamp, j'ai pu trouver que vous avez versé cette somme de 2 000 francs, l'à-valoir. J'ai bien reçu aussi un chèque de 1.250 francs pour 25% des droits américains sur le livre».

Marcel Duchamp aurait pu se souvenir qu'il avait confié à un organisme – l'ADAGP en l'occurrence – la gestion de ses contrats. Pourtant, cette désinvolture correspond à l'une de ses confidences : «Je ne me prends pas au sérieux... Je ne crois à rien, pas même à moi.» Un tel aveu ne se voulait pas théâtral. Duchamp savait que son œuvre ne manquerait pas d'être réexaminée, sous un éclairage à la lumière noire. Et, en même temps, tout, dans son comportement, démentait ce propos. Il apportait grand soin à préciser chaque voyage, chaque nom, chaque nuance ; il acceptait avec un certain plaisir de répondre à des questions «légères» - comme on parle de musique «légère» -, conférant une sorte de pérennité à l'insignifiant dont il était devenu le héraut.

La polémique – avec Robert Lebel, son compagnon de table du 1er octobre 1968 au soir, en chef de file – qui suivit la publication de notre volume d'entretiens traduisit la perplexité de la critique : un artiste a-t-il le droit de se remettre en question ; a-t-il le droit de décevoir, de troubler ceux qui l'ont suivi, quand les plus prestigieux musées rivalisent d'hommages-expositions, quand les plus autorisés laudateurs dissèquent la philosophie d'une démarche révolutionnaire ?

Duchamp avait-il le droit de descendre de son piédestal ?»

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d'un éditeur*, Édition Fayard, 2007

Marcel DUCHAMP
(Blainville, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968)

L.T.S. À PIERRE BELFOND
Certainement la dernière lettre de Marcel Duchamp

1 p. in-8, une page, datée du 29 septembre 1968, enveloppe conservée avec accusé de réception. Timbre du 1er octobre. Arrivée le 3 octobre. Avec l'axiome de Marcel Duchamp «C'est le regardeur qui fait le tableau» nous pouvons écrire que c'est le collectionneur, ici Pierre Belfond, qui fait l'œuvre. Une ultime lettre de Duchamp, à lui adressée, souligne que ce sera la dernière fois qu'il lui réclamera ce qui lui est dû. Duchamp l'homme est devant la mort, il veut cet argent, qui avait déjà été réglé, comme le reconnaîtra ultérieurement sa femme dans un courrier libérant totalement l'éditeur. Le cachet de la poste est du mardi 1er octobre 1968, la veille du décès de Marcel Duchamp. Cette missive n'est pas révolutionnaire dans son contenu, mais par le jour de l'envoi, l'insistance sur le terme «dernière». Ce terme ne peut que donner à penser que le hasard, si important dans l'œuvre de Duchamp, opérait une dernière fois, comme un pied de nez au destin, à la mort même. Marcel Duchamp dans son œuvre posthume «Etant donnés, 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage» maîtrise l'œuvre et sa création, tenant un cahier des charges rigoureux, précis. Réalisation qu'il ne peut qu'imaginer, conceptualiser mais qui n'existera que lui disparu, et qui ne sera rendue possible que par la vue des visiteurs. La lettre à Pierre Belfond sera, elle, en dehors du temps, hors de la volonté de son auteur. Lettre morte. Le mercredi 2 octobre est une fin de partie, fin de recevoir.

Laissons Robert Lebel évoquer sa « dernière soirée avec Marcel Duchamp », afin de mieux situer ce qui est certainement sa dernière lettre :
Le 1er octobre [1968], Teeny Duchamp nous ouvre la porte de l'atelier de Neuilly où nous sommes conviés à dîner. J'aperçois Marcel anormalement pâle sur son fauteuil et j'ai très fugacement la vision d'un de ces tableaux du XIXe siècle qui représentent les fins exemplaires des très grands sages ou des très grands artistes : Socrate, Caton ou Léonard de Vinci. Tout aussitôt cependant la vision se dissipe tant Marcel met d'entrain à nous accueillir et bien que j'aie intercepté une lueur d'inquiétude dans le regard de Teeny. [...] Nous rejoignons Man Ray et Juliet, assis déjà près de Marcel, et nous échangeons les questions de rigueur sur nos santés respectives, Man Ray décrivant non sans humour l'état de la sienne et Teeny rappelant qu'à Cadaqués, cet été, Marcel a souffert d'un virus qu'il prononce «birous» à la catalane. Plus que jamais alerte à capter au vol le moindre appel de langage, il ne manque pas de faire observer que le mot prête à calembour. S'il se laisse malgré tout interroger, il se place mentalement à l'écart, dans ce temps intermédiaire où il est à la fois visible et hors d'atteinte. Contrairement à saint Sébastien, ce patron des artistes dont il a pris ironiquement la pose dans une photographie en 1942, il n'accepte pas d'être

la cible douloureuse des flèches voluptueusement décochées par les «regardeurs» et ses réponses sont des traits renvoyés qui manquent délibérément le but. Je me heurte une fois de plus à ces problèmes affectifs que je soulève à chacune de mes rencontres avec Marcel depuis un quart de siècle. De nouveau, je crois être parvenu à une conclusion que les événements vont inmanquablement démentir. Nous prenons congé mais, bien que minuit ait sonné déjà, Marcel tient à nous accompagner à l'ascenseur et il reste debout sur le palier, longuement, sans nous quitter du regard. Emu, je sens renaître mon incertitude, me serais-je mépris sur la volonté d'absence? Son rayonnement, qui est particulièrement intense ce soir, ne suffit-il pas à faire de lui l'homme le plus communicatif que je connaisse ? Au retour, Man Ray, qui marche avec difficulté, glisse et s'écroule au moment de monter en voiture. Nous courons le relever mais il est indemne et nous dit en s'esclaffant : «You thought I'd dropped dead.» Sa bouffonnerie nous gagne et nous le reconduisons chez lui en répétant tous : «drop dead», «drop dead», comme un refrain d'une irrésistible drôlerie. Une heure plus tard, Teeny m'avertit par téléphone que Marcel vient de «tomber mort».

(Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, Editions Belfond, 1985. Extrait du chapitre «Dernière soirée avec Marcel Duchamp», p.131-134)
Joint :
- L.A.S. de Teeny Duchamp, adressée de New York le 24 avril 1969 à l'une des collaboratrices des Editions Belfond, Sylvie Messinger. Teeny Duchamp s'excuse, au nom de son mari, pour le ton et les inexactitudes de la lettre du 29 septembre 1968

Provenance
Collection Pierre et Franca Belfond

Estimation sur demande.

58



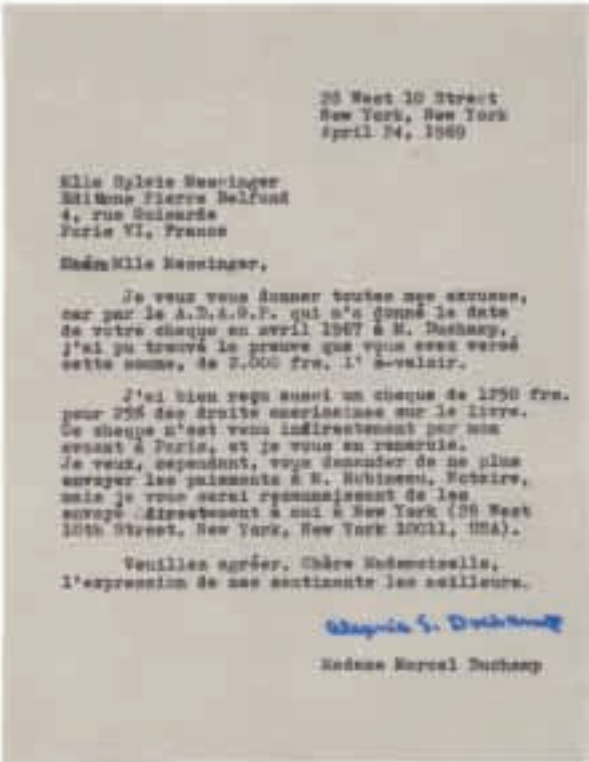
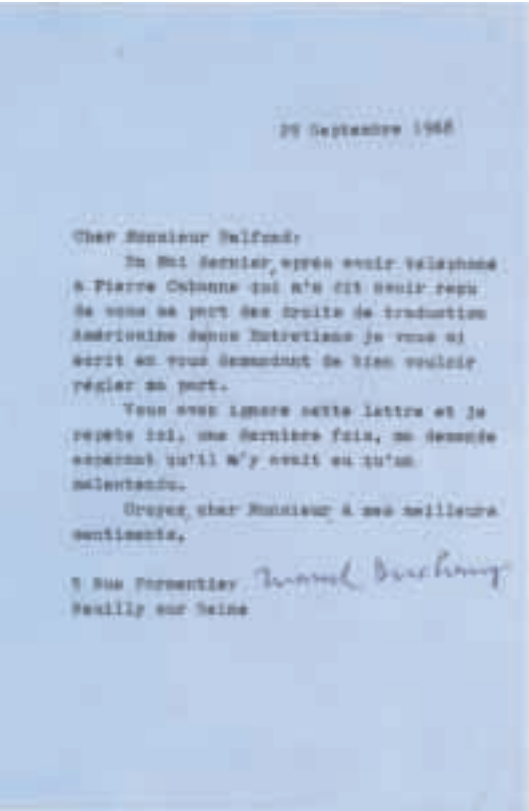
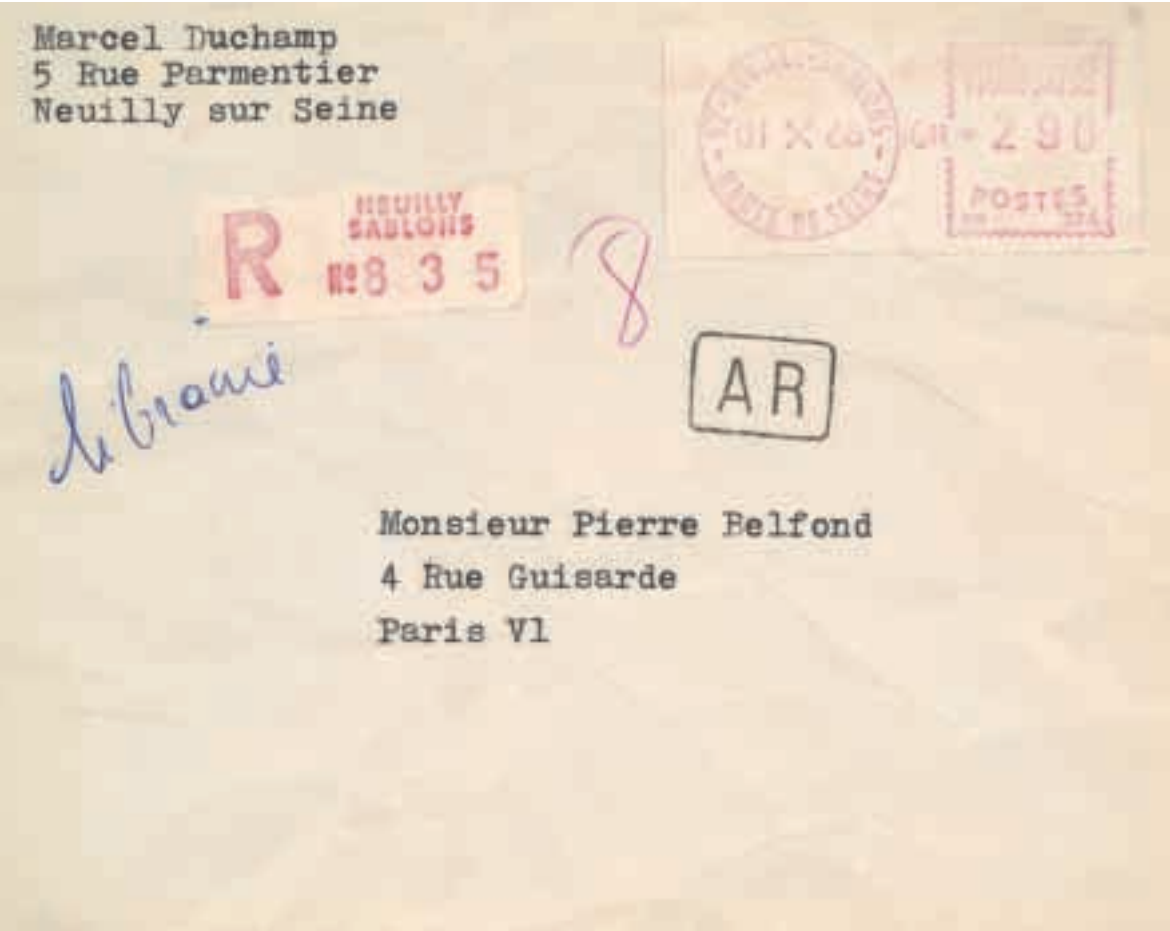
58
Wassily KANDINSKY

REGARDS SUR LE PASSÉ
Traduction de Gabrielle Buffet-Picabia
(Paris), Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard, 1971
In-4° (380x280), en feuilles, couverture rempliée, emboîtage toilé de l'éditeur
Illustré de 10 bois dont 5 en couleurs ainsi qu'une suite sur Japon des mêmes planches
Unique réédition des dix bois de l'édition Klänge de 1913, à partir des bois originaux en possession de Nina Kandinsky, qui a apposé le cachet de l'atelier sur chaque bois
Edition à 120 exemplaires, celui-ci n°1, un des 10 comprenant une suite sur Japon nacré ainsi que la décomposition des couleurs

Provenance
Collection Pierre et Franca Belfond

REGARDS SUR LE PASSE ; 1 VOLUME WITH 10 WOODCUTS AND ITS SUITE ON JAPAN PAPER ; COPY N° 1 - PERHAPS THE LAST LETTER WRITTEN BY MARCEL DUCHAMP

5 000 / 6 000 €



Wassily KANDINSKY

(Moscou, 1866- Neuilly-sur-Seine, 1944)

BLANC SUR NOIR, 1937

Gouache sur papier noir

signé du monogramme et daté en bas à gauche

«VK 37»

46,60 x 46,20 cm (18,17 x 18,02 in.)

Provenance :

Ancienne collection Fernand Graindorge, Liège (acquis le 2 décembre 1944)

Galerie Rosengart, Lucerne

Dr Robert Schnell, Zurich

Vente Klipstein und Kornfeld, Bern, 24 mai 1962, lot 82

Vente Kornfeld, Bern, 23 juin 1982, lot 317

Galerie Urban, Paris

Vente, Paris, Me Francis Briest, 17 juin 1989, lot 60

Collection Pierre et Franca Belfond

Expositions :

Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, «Wassily Kandinsky - Aquarelle und Zeichnungen», 7 mars-10 mai 1992, n° 160, reproduit en couleurs

Bibliographie :

Wassily Kandinsky, «Hauskataloge» (listé comme «X 1937, 581 Blanc sur noir»)

Keri Hulme, «Unter dem Tagmond», Frankfurt am Main, 1993, reproduit sur la couverture

Vivan Endicott Barnett, «Kandinsky, Aquarelles, Catalogue raisonné, second volume, 1922-1944», Paris, 1994, n°1212, reproduit p. 425

«BLANC SUR NOIR»; *GOUACHE ON BLACK PAPER; SIGNED WITH MONOGRAM AND DATED LOWER LEFT*

100 000 / 150 000 €





Wassily Kandinsky



Fig. 1 : Wassily Kandinsky, *Nœud rouge*, 1936, huile sur toile, 89 x 116 cm. Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght.



Fig. 2 : Wassily Kandinsky, *Zeichnung zu «Blanc sur noir»*, 1937, encre et crayon sur papier, 26,7 x 21 cm. Paris, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, (don Nina Kandinsky).

Sur les conseils de Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky et son épouse Nina s'installent à leur arrivée à Paris, en décembre 1933, à Neuilly-sur-Seine. Dans leur appartement proche du Bois de Boulogne, l'artiste mène une vie tranquille et retirée. Ses journées sont rythmées par le travail de l'atelier le matin et l'après-midi, une promenade au bois avant le déjeuner, le thé en fin d'après-midi ; le soir est consacré à la lecture et à l'écriture. Entre 1934 et 1944, année de son décès, l'artiste exécute 144 tableaux, environ 220 aquarelles et des centaines de dessins auxquels, pour la plupart, Kandinsky qui avait une connaissance approfondie de la langue française, donne un titre en français.

Après avoir enseigné durant une quinzaine d'années au Bauhaus¹, le peintre entre alors dans une nouvelle vie et fait évoluer de manière significative son écriture picturale. La consultation d'ouvrages encyclopédiques ou de manuels de biologie² dans son atelier, et ses promenades au cours des vacances estivales, dans le Midi de la France ainsi qu'en Bretagne, témoignent d'un intérêt grandissant pour l'infiniment petit. Ses œuvres vont ainsi se peupler de formes embryonnaires de poissons, de crustacés, et de plancton. En 1935, l'artiste peint deux formes embryonnaires clairement identifiables dans le tableau *Noir bigarré*³, une première, de couleur blanche à l'œil rose, et une seconde, variante de la précédente, de couleur verte à l'œil bleu. Elles apparaissent de manière discrète parmi des formes géométriques de toute taille aux couleurs pastel. Un peu plus tard, en 1936, l'œuvre intitulée *Nœud rouge* présente un face à face de deux

formes biomorphiques, peintes sur des plans rectangulaires de couleurs claires, entre lesquels évolue un entrelacs de lignes, de points et de virgules (fig.1). Ce tableau met en évidence la prépondérance que prennent ces nouvelles formes dans l'œuvre de l'artiste qui leur attribue un rôle majeur.

Le rapprochement des formes biomorphiques et géométriques permet à Kandinsky de créer de magnifiques œuvres d'art, dites «parisiennes»⁴, où la nature, à l'état originel, revêt une grâce exquise. Simplifiées ou densifiées, légères, jamais lourdes, elles s'opposent et se mettent en valeur les unes les autres dans un cosmos réinventé par l'artiste.

Les vacances estivales de 1937, passées en Bretagne, lui permettent d'approfondir in situ ses connaissances. Les grèves, découvertes à marée basse, multiplient les mares où nagent les crevettes, se déplacent les crabes, s'enfoncent les bigorneaux. La gouache que nous présentons, monogrammée VK, est datée par l'artiste 1937. Elle représente une crevette, avec sa queue, ses pattes, ses antennes et la tête en une variante imaginative constituée de plusieurs formes embryonnaires. Chacune a son œil. Sur l'une d'entre elles, Kandinsky dessine un cercle, en réalité suggère un gros plan au microscope. *Blanc sur noir* a probablement été exécuté en Bretagne.

Le travail au pinceau imbibé de gouache blanche, sur une feuille de couleur noire, rappelle celui d'un orfèvre. La justesse et la précision du trait font surgir, sans aucun repentir, le corps de l'animal à l'ossature translucide et à la chair

blanche. Chaque détail est noté avec plus ou moins de délié, de délicatesse, ou de finesse, et le jeu des couleurs noire et blanche génère une puissante beauté. Dans l'œuvre préparatoire, l'artiste avait dessiné en noir ce qu'il peindra en blanc, et campé la crevette, insolemment cambrée, dans une pose de danseuse (fig.2).

Blanc sur noir fut acquis par le baron Fernand Graindorge, célèbre collectionneur liégeois, directement auprès de l'artiste le 2 décembre 1944, quelques jours avant la disparition de celui-ci. Il fit en 1981 une donation de 70 œuvres à la communauté française de Belgique d'œuvres de Matisse, Magnelli, Arp, Picasso, Magritte...

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Vivan Endicott Barnett, *Kandinsky Aquarelles, Catalogue raisonné*, second volume, 1922 -1944, Paris, Édition Société, 1994.

Wassily Kandinsky, Rétrospective, Fondation Maeght, Saint-Paul, 4 juillet-10 octobre 2001.

Notes :

1 Le Bauhaus est un institut des arts et métiers fondé en 1919 à Weimar sous le nom de Staatliche Bauhaus. Par la suite, l'institut se fixe à Dessau en 1926, puis à Berlin. L'arrivée au pouvoir des nazis entraînera sa fermeture définitive le 11 avril 1933.

2 *Les formes artistiques de la nature* par Ernst Haeckel et de Karl Blossfeldt, la collection de photographies sur les « Formes primitives de la nature ».

3 Technique mixte sur toile, 116 x 89 cm ; collection Adrien Maeght, Paris (Roethel & Benjamin, n°1058).

4 Leur création correspond en effet à la période parisienne de la vie de Kandinsky.



Roberto Matta

... ROBERTO MATTA

«De Michel Fardoulis-Lagrange, nous n’avions publié qu’un roman, *Memorabilia*, à résonances autobiographiques. La date de sortie – février 1968 –, quelques semaines avant Mai, n’était pas heureuse ; aujourd’hui, *Memorabilia* est presque devenu un livre culte, comme d’ailleurs *Le Grand Objet extérieur* et *Les Hauts faits*. Mais l’ambition de Fardoulis-Lagrange, qui était un écrivain refusant toute réussite fléchée et se complaisant dans la «non-carrière», était de consacrer une assez longue étude à l’œuvre de son ami Matta. Il pensait que Matta accepterait de réaliser quelques gravures pour une édition de luxe : pourquoi n’en assumerions-nous pas le tirage, puisque nous avons déjà travaillé avec d’autres artistes ? Le rendez-vous eut lieu boulevard Saint-Germain, dans l’atelier de Matta, au-dessus de la librairie Nicaise.

Franca et moi passâmes deux heures à écouter soliloquer à tour de rôle les deux complices – chaque joueur conservant la balle jusqu’à bout de souffle. Nous – Franca et moi, les muets de *Ruy Blas* – étions au spectacle. (Par la suite, ayant souvent fréquenté Matta, j’avoue que ma compréhension de son langage ne fit guère de progrès : je me bornais à hocher la tête et à grommeler quelques «humhum» d’approbation. Quand nous

avions besoin d’obtenir un renseignement précis, un chiffre, un nom, une date, il y avait le téléphone.) Ce premier soir, nous bénéficiâmes d’un numéro de prestidigitation, car Fardoulis-Lagrange parlait le «matta» avec une telle virtuosité qu’on pouvait se demander si ce n’était pas le peintre qui parlait le «fardoulis-lagrange».

Non initiés aux méandres de leurs subtiles digressions, nous restions sur le quai. Si bien qu’au moment de quitter Matta je n’avais pas la moindre idée du résultat pratique de cet entretien. «Ah ! nous dit Fardoulis dans l’escalier, vous avez entendu : Matta a été d’accord sur tout (nous n’avions rien entendu). Vous avez su insister, surtout Franca, sur les mots qui convenaient pour le convaincre. Il n’y a plus qu’à lui adresser un contrat et à prendre contact avec Georges Visat, son graveur habituel, rue du Dragon. Je suis content, car, avec Matta, si ça ne marche pas d’entrée, ça ne marche jamais.»

Sur Matta – le titre était simple et direct - parut en juillet 1970. C’était le troisième volume des «Cahiers du Regard». A Noël, la plupart des albums avaient été vendus et Matta ne cacha pas satisfaction ; par conséquent, il était urgent de faire quelque chose de nouveau ensemble...

Oui, j’ai retrouvé le projet de contrat qui nous occupa une partie de l’année 1971 : Matta souhaitait se lancer dans le dessin animé ! Il se prenait pour Walt Disney. J’exagère : son projet était modeste, se limitant à un court-métrage qui n’aurait duré que douze minutes. Le scénario du chef-d’œuvre *in progress* ? J’ai oublié de quoi il s’agissait. Ce dont je me souviens, c’est que Matta ne songeait pas à modifier son graphisme, et il avait beau me répéter que les enfants adoreraient ce qu’il avait l’intention de réaliser, nous nous dirigeons vers des images non figuratives, du pur Matta, que le texte d’accompagnement ne suffirait jamais à rendre «réaliste». Matta, lui, dansait de joie. Un dessin animé «abstrait», c’était du jamais vu, c’était génial, et, dans sa générosité, il nous abandonnait la propriété de tous ses dessins – des milliers de dessins !

Hélas, pour je ne sais quelle raison, cinq ou six mois plus tard Matta renonça à ce projet... Adieu la gloire ! Jamais nous ne monterions à Cannes les marches du Palais des Festivals !»

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d’un éditeur*, Édition Fayard, 2007

60

Roberto MATTA et
Michel FARDOULIS LAGRANGE

SUR MATTA

Paris, Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard, 1970
Grand in-4° (382 x 282), en feuilles, couverture blanche muette rempliée, emboîtage de l'éditeur
Illustré de 2 eaux-fortes et aquatintes en couleurs
chacune signée et numérotée 15/150
La suite des 2 gravures sur Japon nacré, chacune signée et numérotée 15/50
Edition à 200 exemplaires, celui-ci n°15, un des 50 sur Grand Vélin d'Arches accompagnés de la suite sur Japon nacré
Sabatier 234

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

SUR MATTA ; 1 VOLUME WITH 2 ETCHINGS IN
COLORS SIGNED AND NUMBERED AND ITS
SIGNED SUITE ON JAPAN PAPER

600 / 800 €

61

Roberto MATTA
(Santiago, 1911 - Civitavecchia, 2002)

6 L.A.S À MICHEL FARDOULIS-LAGRANGE,
1965-1972

6 pages in-8 et in-4 feutre noir et pointe bille bleue. En français.
Correspondance entre le grand peintre surréaliste chilien et l'écrivain et poète, Michel Fardoulis-Lagrange, auteur du livre Sur Matta, gravures de Matta, Cahiers du Regard, 1970.
Entretiens très amicaux, d'une grande complicité. Fardoulis-Lagrange, en plus d'être un ami cher, est aussi discrètement marchand de peintures de Matta. Il annonce une rencontre urgente avec Elisa Breton, ce qui démontre la relation intime qu'il a conservé avec Breton malgré son exclusion en 1948 du mouvement surréaliste. Matta est entre le Chili, l'Italie et la France où il projette de construire une petite maison d'invités. Il se plaint de faiblesse physique : "Je ne peut [sic] toujours pas travailler, (mon bras, mes cotes) Surtout

les terres qui demandent un travail de maçon» (son œuvre de sculpture en céramique brute est remarquable et peu fréquente). Il s'étonne d'avoir reçu de l'argent en paiement de tableaux, mais ne voit pas à quelles œuvres cela correspond. Son activité est telle qu'il est toujours sur le départ, menant « une vie de satellite ex-orbitant » [sic]" Au fond du Chili pour 48 heures [...], Rome [...] Naples [...]». «En Italie ils sont au bout de tout : Nous recevons seulement ta lettre – Ce qui te prouve comme nous sommes loin du monde.» En janvier 1968, Matta participe au premier congrès culturel de La Havane, à Cuba, et, juste avant son départ, il écrit une lettre à Fardoulis-Lagrange, le lui annonçant et, un retour à Rome dans la foulée.

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

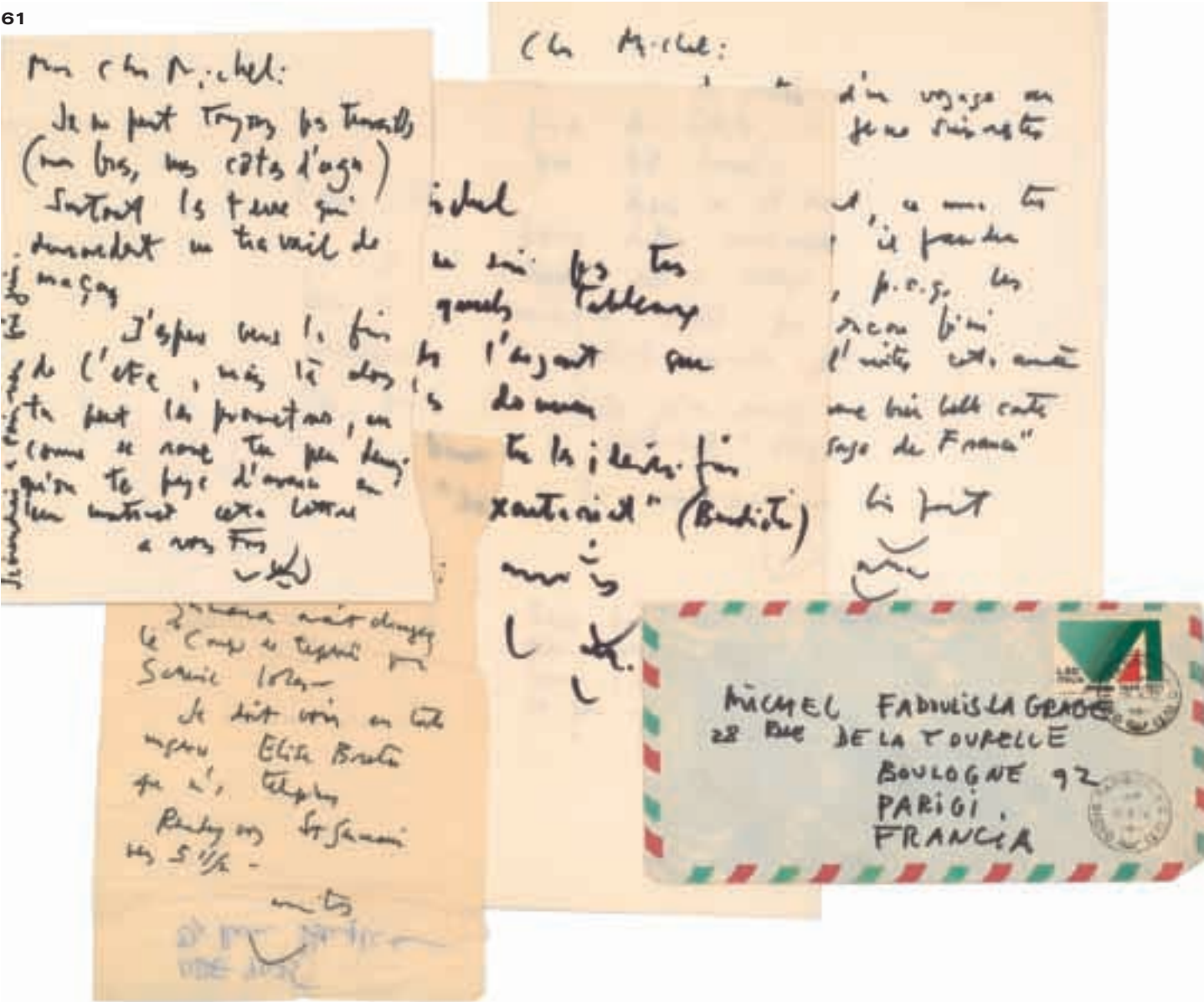
6 LETTERS FROM MATTA TO MICHEL FARDOULIS-LAGRANGE, 1965-1972.

1 800 / 2 500 €

60



61



Jean DUBUFFET
(Le Havre, 1901- Paris, 1985)

**TOPOGRAPHIE AU SOL
(ASSEMBLAGE D'EMPREINTES), 1957**

Huile et collages sur toile
signée et datée en haut à gauche sur le châssis
«topographie J Dubuffet 1957», titrée et datée
au dos sur le châssis «Topographie au sol
(assemblage d’empreintes)», 1957
46 x 55 cm (17,94 x 21,45 in.)

Provenance :
Galerie Paul Facchetti, Paris
Collection Pierre et Franca Belfond

Bibliographie :
Hors fascicule XIII, du Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet,
Célébration du Sol I, Lieux cursifs, texturologies, topographies
sera reproduit dans la seconde édition du fascicule XIII

Cette oeuvre a été authentifiée par la Fondation Dubuffet
en 1991

Une copie d'un certificat de la Fondation Jean Dubuffet
sera remise à l'acquéreur

*«TOPOGRAPHIE AU SOL (ASSEMBLAGE D'EM-
PREINTES)»; OIL AND COLLAGE ON CANVAS;
SIGNED AND DATED UPPER LEFT, TITLED AND
DATED ON THE STRETCHER*

70 000 / 100 000 €

«Les texturologies ne vont nulle part ;
elles sont errantes, aberrantes, surabondantes
et cependant d'un dénuement extrême. Il n'y
a rien à voir, que de la matière, le plus obscur,
le plus difficile problème de toute la pensée
et, par là, ce rien qui circule à l'état brut,
au fil d'une scription non finalisée, se charge
de tout, devient la pure inapparence de l'être,
en tant qu'il diffère de tout étant. L'informe
est tout proche de la pensée de l'être,
de l'impensable toujours à la pointe même
de la pensée.»

Marcel Paquet, Dubuffet, Ed. Casterman,
p. 127



63

Jean DUBUFFET
(Le Havre, 1901- Paris, 1985)

LÉGENDE ALLÈGRE, 1959

Les Phénomènes- Album VIII (Théâtre du sol) -
Planche XVII

Lithographie en noir signée, titrée, datée et
justifiée "Epreuve d'artiste"

63,4 x 45,2 cm - encadrée
Webel 543

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

LITHOGRAPH BY DUBUFFET ; SIGNED ARTIST
PROOF

1 000 / 1 500 €

64

Jean DUBUFFET
(Le Havre, 1901- Paris, 1985)

TRANSMISSIONS, 1959

Les Phénomènes - album VII (Territoires) -
planche XI

Lithographie en noir signée, titrée, datée et
justifiée "Epreuve d'artiste"

60,4 x 32,5 cm (à vue) - encadrée
Webel 519

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

LITHOGRAPH BY DUBUFFET ; SIGNED ARTIST
PROOF

1 000 / 1 500 €

65

Jean DUBUFFET
(Le Havre, 1901- Paris, 1985)

BOUES ET RAVINES, 1959

Les Phénomènes - album VIII (Théâtre du sol) -
planche XIII

Lithographie en noir signée, datée et justifiée
"épreuve d'artiste"

57,3 x 40,7 cm - encadrée
Webel 539

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

LITHOGRAPH BY DUBUFFET ; SIGNED ARTIST
PROOF

1 000 / 1 500 €

63



64



65





Victor Vasarely © Courtesy of Michelle Vasarely

... VICTOR VASARELY ET NICOLAS SCHÖFFER

«Lorsqu'un éditeur a mis la main sur un auteur, il le cajole, le chouchoute, l'enferme à triple tour dans un solide contrat et prie le ciel, chaque matin, dans l'espoir que l'auteur en question lui soit fidèle. Les critiques d'art, bien au contraire, n'ont de cesse d'être les ambassadeurs des peintres qu'ils ont pris en amitié et en admiration.

Nous avons fait connaissance de Jean-Louis Ferrier alors qu'il brandissait déjà trois casquettes : après plusieurs années de collaboration aux *Temps modernes*, il associait la direction des pages littéraires de *l'Express* avec la responsabilité de collections chez Denoël et une pluie de contrats chez Hachette, Hazan, Georges Fall et au Cercle d'Art.

En premier lieu, son choix nous dirigea vers Victor Vasarely. Nous étions ravis. Deux appels téléphoniques, trois rencontres, quatre échanges de lettres, et Vasarely entra dans notre collection «Entretiens». Nous n'avions prévu qu'un modeste tirage de tête, illustré d'une sérigraphie en couleur ; sans doute, Vasarely fut-il très heureux de l'accueil du public, car Jean-Louis Ferrier obtint de Denoël qu'on nous achète les droits du texte de ces entretiens pour l'impression d'une édition de grand luxe qui, cette fois-ci, offrirait quatre estampes.

Mais Jean-Louis n'en resta pas là et fit le siège de Franca jusqu'au jour où j'appris que les «Cahiers du Regard» allaient accueillir une sorte d'ovni : peut-on qualifier d'une façon plus élégante la fabrication d'une valise qui contiendrait 14 sérigraphies de format 76 x 62 et trois «objets cinétiques» (sortes de sculptures) du même format ? Vasarely imposait le titre : «Hommage à Jean-Sébastien Bach».

Au cours d'un déjeuner dans sa maison d'Annet-sur-Marne, où il nous avait invités, je me hasardai à interroger notre hôte (l'homme était susceptible, il convenait de peser chaque mot) : «Pourquoi : *Hommage à Jean-Sébastien Bach* ? Il y a un lien avec la peinture ?». «Et pourquoi n'y en aurait-il pas ? me répondit-il. Je place Bach au-dessus de tous les compositeurs. Comme lui, je recherche la rigueur absolue. Mes toiles comme mes sérigraphies se veulent des sortes de partitions. Et, comme Bach, je fuis le pathos.» Il me vint alors une idée dont l'audace, sinon la bizarrerie, m'étonne encore : «Et si, dans votre future valise, on ajoutait un disque de Bach ?» Long silence... J'entendis soudain : «Oui... oui... Mais quel disque ?» Pris de court, je lançai au hasard : «Je ne sais pas ; les sonates et partitas pour violon seul, par exemple.» Re-silence... «Oui... oui...» Re-re-silence... «Par qui ?» J'eus l'intelligence de lever les bras dans un geste dubitatif. «Szering, murmura Vasarely, Henryk Szering. C'est mon préféré. Si vous n'y voyez pas d'inconvénient...» Oh que non ! Ni Jean-Louis, ni Franca ni moi n'y voyaient d'inconvénient. Sauf que...

Le tirage prévu pour cette valise était de deux cents exemplaires – cent réservés à Vasarely pour sa fondation à Gordes et cent qui nous revenaient. Par conséquent, il convenait de se procurer deux cents coffrets (trois disques dans chaque coffret) des fameuses sonates et partitas. Szering enregistrait chez CBS. Mais la filiale parisienne ne disposait plus d'une telle quantité. Il fallut, dans l'urgence, importer ces coffrets des Etats-Unis par avion : mon idée géniale faillit nous conduire au dépôt de bilan.

Vasarely était hongrois. Jean-Louis Ferrier nous suggéra de ne pas nous en tenir à cet unique Magyar et rendez-vous fut pris avec Nicolas Schöffer, autre Hongrois de bonne souche. Vasarely était le fondateur et le maître de l'op-art ; Schöffer était celui de l'art cybernétique, baptisé, par la suite, spatio-dynamisme. Les entretiens furent conduits par un ami de Jean-Louis Ferrier, Philippe Sers, qui devint le nôtre.

Pour l'édition originale de son volume d'entretiens, Nicolas Schöffer conçut une oeuvre moins monumentale que la valise de Vasarely. Il se contenta d'une sculpture qui, cependant, élargit d'une façon inattendue le domaine des «Cahiers du Regard» : cette sculpture exigeait un emballage spécial : nous engageâmes, pour ce petit travail, un élève des beaux-arts. Nous pensions lui avoir bien expliqué que les exemplaires de l'édition originale des *Entretiens* avec Philippe Sers étaient numérotés et que les sculptures de Nicolas Schöffer l'étaient aussi. Cette information le laissa d'acier, comme les plaques de la sculpture. On comprend ce que je veux dire : l'exemplaire du livre numéroté 14 cohabita avec la sculpture numérotée 45, ou le contraire, et celui du livre numéroté 2 avec la sculpture numérotée 91. Toutefois, cela ne posa de problème à personne : il faut croire que les collectionneurs ont un certain sens de l'humour.»

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d'un éditeur*, Édition Fayard, 2007

Victor VASARELY
(Pecs, 1906 - Paris, 1997)

VARDAR, 1957
Huile sur toile
signée en bas au centre «VASARELY»
72 x 60 cm (28,08 x 23,40 in.)

Provenance :
Galerie Denise René, Paris (étiquette de stock au dos sur le châssis)
Collection Pierre et Franca Belfond

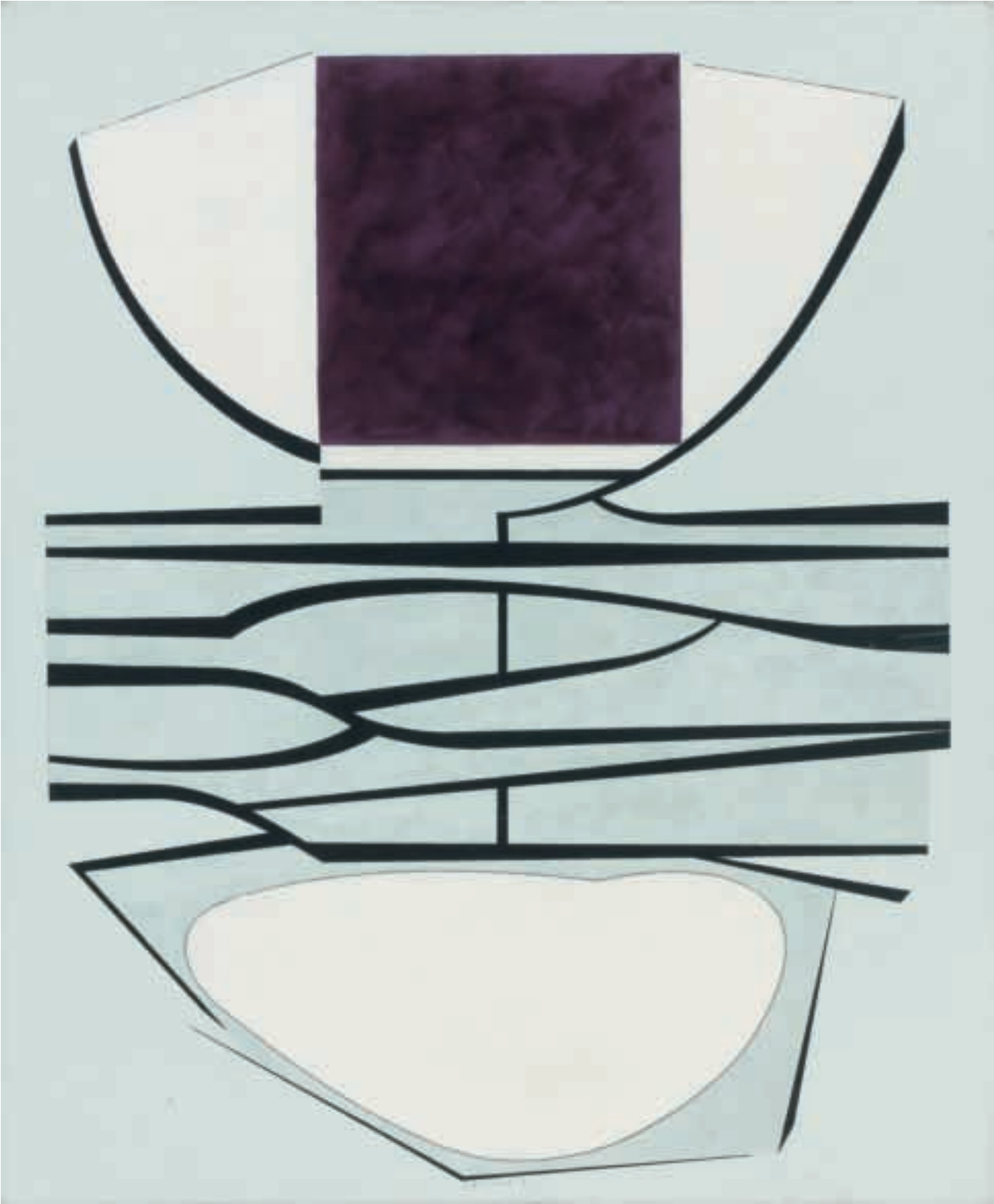
«*VARDAR*»; *OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER CENTER*

40 000 / 50 000 €

Le point de rupture dans l'œuvre de Vasarely, on ne saurait assez le répéter, ce sont les différentes versions de son Hommage à Malevitch qui s'échelonnent entre 1952 et 1958. Avant, Vasarely est un peintre moderne comme beaucoup d'autres dans notre siècle, qui s'efforce de nouer un dialogue au niveau de la «sous-conversation» que nous entretenons avec le milieu qui nous entoure. Ce sont les rythmes enveloppants de ses tableaux de la période Belle-Isle ou les craquelures de la période Denfert dans lesquelles il perçoit toute une géologie fabuleuse, – sans compter ce qu'il appelle lui-même ses «fausses voies». Après, il est le fondateur absolu du cinétisme. Son Hommage repose sur la notion de mobilité perceptive : il a pour objet un carré qui tourne visuellement sur sa diagonale et qui,

pour cette raison, est inassignable dans le plan. Il s'agit de bien autre chose que la perspective axonométrique utilisée par Albers, qui fait reculer et avancer les formes alternativement. Ce que Vasarely crée de toutes pièces, c'est un espace aléatoire, à entrées multiples, où la forme – qui apparaît et disparaît simultanément dès lors dès lors qu'on cherche à la fixer – n'est jamais que « probable ». Où le carré n'est lisible précisément que dans son « appartenance à une classe » qui est sa multiplicité perceptive et comme une « radiation », pour reprendre nos citations de Bachelard.

Jean-Louis Ferrier, " Vasarely : 40 ans de peinture", in. XX^e Siècle n°34, Juin 1970, pp. 56 et 59



67
Victor VASARELY
(Pecs, 1906 - Paris, 1997)

UZOK-IEF, 1952 / 1955
Huile sur panneaux découpés
signé en bas au centre «Vasarely», contresigné,
titré et daté au dos «Vasarely, UZOK-IEF, 1952/55»
65,50 x 44 cm (25,55 x 17,16 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

*«UZOK-IEF»; OIL ON CUT PANELS; SIGNED
LOWER CENTER, SIGNED AGAIN, TITLED AND
DATED ON THE BACK*

25 000 / 30 000 €

68
Victor VASARELY
(Pecs, 1906 - Paris, 1997)

ERNAU II, 1957/1984
Huile sur toile
signée en bas au centre "Vasarely",contresignée,
titrée, datée et annotée au dos "Vasarely,
"ERNAU- II, 1954/NN, P.1139"
120 x 100 cm (46,80 x 39 in.)

Provenance :
Vente Paris, Drouot-Montaigne , Mes Ader, Picard,
Tajan, 28 mars 1990, lot 13
Collection Pierre et Franca Belfond

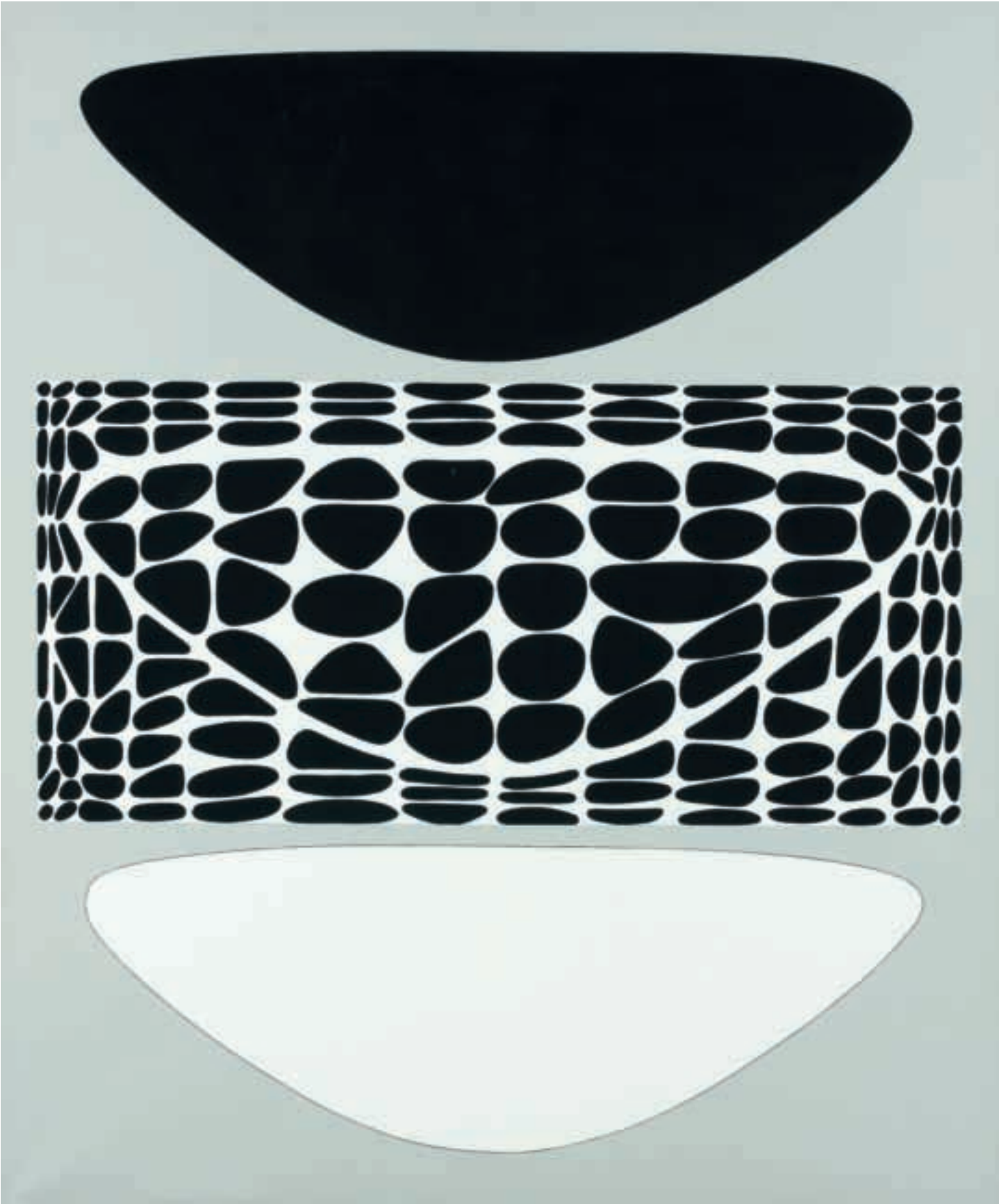
*"ERNAU II"; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER
CENTER, SIGNED AGAIN, TITLED, DATED AND
INSCRIBED ON THE BACK*

60 000 / 80 000 €

67



68



69
Nicolas SCHÖFFER et
Philippe SERS

ENTRETIENS AVEC NICOLAS SCHÖFFER
Paris, Pierre Belfond, 1971
In-8° (140 x 220) broché, couverture blanche
imprimée, non coupé
Edition limitée à 100 exemplaires sur Vélin Pur
Fil, accompagné d'un relief original, signé par
l'artiste et numéroté 53/100

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

ENTRETIENS AVEC NICOLAS SCHÖFFER ;
1 BOOK AND ITS SCULPTURE SIGNED AND
NUMBERED

1 000 / 1 500 €

70
Victor VASARELY et
Jean-Louis FERRIER

ENTRETIENS AVEC VICTOR VASARELY
Paris, Denoël, Belfond, 1965
Grand in-4° (370 x 280), en feuilles, chemise et
emboîtement de l'éditeur
Illustré de 4 sérigraphies en couleurs,
chacune signée et justifiée HC XXII / XXV
Edition à 200 exemplaires, celui-ci HC XXII,
un des XXV hors commerce

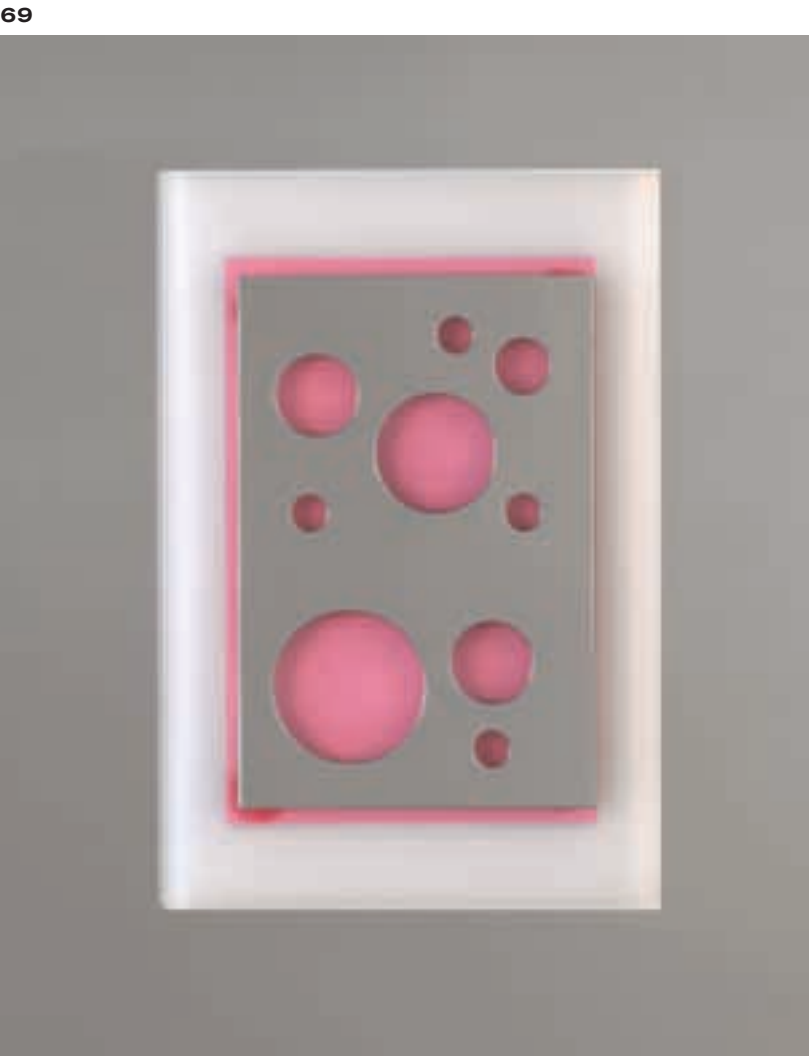
Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

ENTRETIENS AVEC VASARELY ; 1 VOLUME
WITH 4 LITHOGRAPHS IN COLORS SIGNED
AND NUMBERED ; COPY HC XXII

1 000 / 1 500 €



Franca Belfond et Nicolas Schöffer



Max BILL
(Winterthur, 1908 - Berlin, 1994)

FELD AUS HELLEN GRUPPEN, 1963

Huile sur toile
signée, titrée, datée et située au dos sur le châssis :
«Max Bill, Feld aus hellen Gruppen, 1963»
80 x 80 cm (31,20 x 31,20 in.)

Provenance :
Galerie Bruno Bischofberger, Zürich
Vente, Paris Hôtel Drouot, Me Charbonneaux,
16 octobre 1988, lot 6
Collection Pierre et Franca Belfond

Exposition :
Allemagne, Stuttgart, «50 Jahre Bauhaus Württembergischer
Kunstverein», cat n°M57

*«FELD AUS HELLEN GRUPPEN» ; OIL ON CAN-
VAS ; SIGNED, TITLED, DATED AND LOCATED
ON THE STRETCHER*

25 000 / 35 000 €





Ljuba ©Luc Joubert (Editions Belfond, 1978)



Dado



Velickovic ©1991 by Vladimir Velickovic et Galerie Enrico Navarra.
75, rue du Fbg St Honoré, 75008 Paris.

... LJUBA, DADO, VELICKOVIC

«Nous avons reçu, de la galerie Beaubourg, une invitation pour le vernissage d'une exposition Dado. Nous connaissions Dado depuis toujours, ou, plutôt, depuis presque toujours, c'est-à-dire depuis une vingtaine d'années, comme nous connaissions aussi, depuis presque toujours, les deux autres peintres yougoslaves de Paris (on ne s'inquiétait pas, alors, de savoir s'ils étaient serbes, croates ou bosniaques), Velickovic et Ljuba (et on ne s'inquiétait pas non plus de savoir s'il y avait d'autres peintres yougoslaves à Paris puisque, ces trois-là étant nos amis, ils étaient, par définition, les seuls).

En 1976, nous avons publié un album consacré à Velickovic, et, en 1978, un autre consacré à Ljuba. Nous étions bien décidés à ce qu'un album rendit hommage à Dado, et Jean-Louis Ferrier, qui avait été le maître d'œuvre des deux premiers livres, commença à bâtir un sommaire, à contacter des critiques désireux d'analyser tel ou tel aspect de l'œuvre, à sélectionner aquarelles et tableaux.

Mais Dado, perfectionniste chronique, pouvait, avec le sourire, décourager les meilleures bonnes volontés. Hélas, celle de Jean-Louis Ferrier n'était pas à l'épreuve de l'intransigeante douceur d'un éternel insatisfait : nous renonçâmes. Alain Bosquet eut plus de patience (il l'avait montrée lors de l'enregistrement de nos entretiens avec Salvador Dali) et l'album Dado finit par paraître aux Editions de la Différence.

C'était donc au vernissage d'un vieux complice et d'un traître charmant que nous nous rendions ce soir-là.

Le carton d'invitation était énigmatique. Il portait, tout en haut, un simple nom :

Haendel, et reproduisait en couleur une sorte de divinité à corps multiple, symbole, peut-être, de la fécondité. Je n'avais prêté qu'une attention relative à la mention du nom de Haendel ; sans doute n'avais-je pas établi de lien entre le peintre et le compositeur.

Je profitai d'un instant où Dado reprenait son souffle, à moitié noyé entre deux poignées de mains et trois embrassades. «Pourquoi Haendel ?» lui demandai-je. Il fronça les sourcils : «Mais... parce qu'il n'y a rien de plus beau au monde que la musique de Haendel ! *Esther*, *Admeto*, *Sémélé*... Ah ! la tendresse, le sex-appeal de Sémélé !»

Seigneur ! L'enthousiasme de Diego et de Guite Masson n'était rien à côté. D'urgence, il fallait fonder le CIAH (on a deviné qu'il s'agissait du Club International des Admirateurs de Haendel) ; j'aurais été ravi d'en être le vice-président.

Dado continua à passer en revue ses opéras et ses oratorios favoris, oubliant que ce n'était ni le lieu ni le moment. Pierre Nahon, le propriétaire de la galerie, essayait de le tirer par une manche pour lui présenter, je le suppose, un collectionneur potentiel ; Marianne Nahon, de son côté, me faisait des signes désespérés que je n'interprétais pas. Il fallut presque nous séparer de force.

Lorsque nous nous retrouvâmes dehors, Franca me dit : « As-tu remarqué un tableau intitulé *Alcina*, plus clair, plus lumineux que les autres, le ciel d'un bleu plus bleu que le bleu habituel de Dado, avec des petits monstres se balançant dans le vide ? Je l'achèterais bien... » Je répondis : «Je n'ai pas eu le temps de contempler grand-chose,

mais si... ». A ce moment, Ljuba nous barra le chemin, nous permettant de reporter au lendemain, voire au surlendemain, la décision d'agrémenter notre collection d'un nouveau Dado. Nous échangeâmes quelques très banales banalités de circonstance, et, quand il se fut éloigné, j'interrogeais Franca : «J'ai l'impression que Ljuba brûlait de te demander où en était l'impression des «Plaisirs difficiles» de Jean-Clarence Lambert. On a pris pas mal de retard, non ?»

Je sentis que je n'aurais pas dû poser la question que Ljuba lui-même n'avait osé poser... «Nous étions convenus de quatre gravures, dit Franca. Au dernier moment, il nous en a imposé sept. C'est le bonheur, non ? Mais ça ne se fait pas en un jour. Maintenant, si tu veux prendre la fabrication des *Cahiers du Regard*...»

Il était clair que la rue ... sous la pluie (il s'était mis à pleuvoir) n'était pas le lieu idéal pour évoquer le projet en cours avec Velickovic. Par chance, on ne le croisa pas. Pour «son» *Cahier du Regard*, il souhaitait qu'on incorpore une gravure de quarante centimètres sur quatre-vingts, d'un seul tenant. Bon, pourquoi pas ! Mais quel serait le format de l'album ? Qui se chargerait de le réaliser ?

Ces petites questions n'intéressent personne, n'est-ce pas ? Alors, pourquoi les évoquer ? Nous avions faim et hâtâmes le pas, à la recherche d'une brasserie potable. Il ne faut jamais avaler les petits sandwiches qu'on vous offre dans les cocktails : ces instruments de torture sont destinés aux «alouettes», les invités non invités.»

Pierre Belfond, *Scènes de la vie d'un éditeur*, Édition Fayard, 2007

73
LJUBA
(né à Tuzla en 1934)

GLORIA, 1970
Huile sur toile
signée, titrée, datée et située au dos "Ljuba Gloria
1970 Paris"
130 x 195 cm (50,70 x 76,05 in.)

Provenance :
Galerie Isy Brachot, Paris
Collection Pierre et Franca Belfond

*"GLORIA"; OIL ON CANVAS; SIGNED, DATED,
TITLED AND LOCATED ON THE BACK*

12 000 / 15 000 €



Ljuba et Franca Belfond

74

**LJUBA et
JEAN-CLARENCE LAMBERT**
(né à Tuzla en 1934)

LES PLAISIRS DIFFICILES

Paris, Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard,
1975

In-folio (590 x 400), en feuilles, couverture
blanche rempliée imprimée sur le front,
emboîtage gris de l'éditeur
Illustré de 7 eaux-fortes et aquatinte en couleurs
sur Grand Vélin d'Arches, chacune signée
2 suites des 7 gravures, signées, l'une sur
Auvergne crème et l'autre sur Auvergne
"narcisse"

Edition à 99 exemplaires, celui-ci n°4, un des 10
comprenant 2 suites

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

«*LES PLAISIRS DIFFICILES*», 7 *ETCHINGS*
AND 2 SUITES SIGNED AND NUMBERED

600 / 800 €

74



75

Yona FRIEDMAN
(né à Budapest en 1923)

PICTOGRAMME DE LA GENESE

S.l., Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard, s.d.
In-plano (758 x 580), en feuilles, sous chemise
orange à rabats

5 sérigraphies en couleurs signées et numérotées
98/100

Edition à 110 exemplaires, celui-ci n°98

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

«*PICTOGRAMME DE LA GENESE*», 5 *SERIGRA-
PHS IN COLORS SIGNED AND NUMBERED*

400 / 600 €

75



76

DADO

(Montenegro, 1933 - Pontoise, 201)

SERIE GALERIE DES ANCÊTRES, 1970

Huile sur toile
signée et datée au centre à droite «DADO 70»
60 x 60 cm (23,40 x 23,40 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

«*SERIE GALERIE DES ANCÊTRES*»; *OIL ON
CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER CENTER*

4 000 / 6 000 €

76



77
Vladimir VELICKOVIC
(né à Belgrade en 1935)

ALBUM VELICKOVIC - (LA SUITE)
Paris, Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard, 1977
La suite de 4 planches sous couverture d'Arches blanc rempliée et imprimée sur le front et emboîtement gris de l'éditeur.
4 sérigraphies en couleurs dont une à double page, chacune signée, datée "1977" et numérotée 33/99
58 x 47,3 cm l'une - 57,7 x 94 cm la double page (pliée au centre)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

1 000 / 1 200 €

78
Vladimir VELICKOVIC
(né à Belgrade en 1935)

EXPERIENCE/RAT, 23.6.1977
Dessin à l'encre de chine, encre de couleur et collage sur papier
signé, daté et titré en bas à droite « VELICKOVIC, 23.6.1977, Expérience/ rat
55,50 x 45 cm (21,65 x 17,55 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Nous remercions Monsieur Vladimir Velickovic de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre

«EXPERIENCE RAT»; CHINA INK, COLOURED INK AND COLLAGE ON PAPER; SIGNED, DATED AND TITLED LOWER RIGHT

800 / 1 000 €

79
Vladimir VELICKOVIC
(né à Belgrade en 1935)

L'HOMME QUI SAUTE, 6.7.1977
Dessin à l'encre de chine et encre de couleur sur papier
signé et daté en bas à droite : «VELICKOVIC, 6.7.1977»
55,50 x 44,50 cm (21,65 x 17,36 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Nous remercions Monsieur Vladimir Velickovic de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre

«L'HOMME QUI SAUTE»; CHINA INK AND COLOURED INK ON PAPER; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

800 / 1 000 €

80
Vladimir VELICKOVIC
(né à Belgrade en 1935)

BOITE, 30.4.1977
Dessin à l'encre de chine et de couleur rouge sur papier
signé, daté et titré en bas à droite « VELICKOVIC, 30.4.1977, Boite»
55 x 44,50 cm (21,45 x 17,36 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Nous remercions Monsieur Vladimir Velickovic de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre

«BOITE»; CHINA INK AND RED INK ON PAPER; SIGNED, DATED AND TITLED LOWER RIGHT

800 / 1 000 €

81
Vladimir VELICKOVIC
(né à Belgrade en 1935)

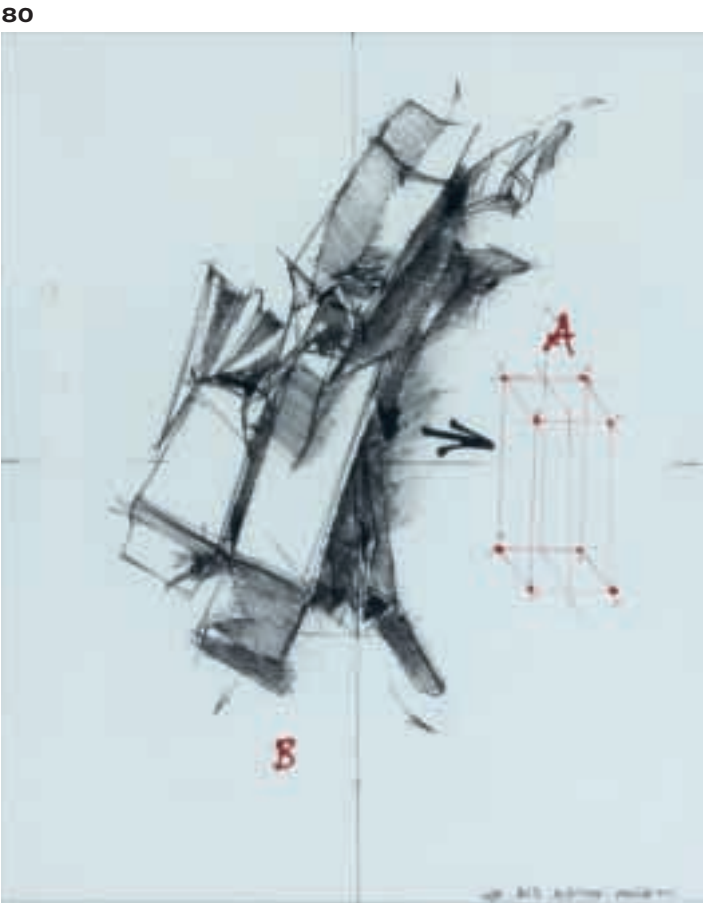
HOMME AVEC JAMBE ELANCEE, 5.11.1977
Dessin à l'encre de chine, encre de couleur et collage sur papier
signé et daté en bas à droite : « VELICKOVIC, 5.11.1977»
56 x 44 cm (21,84 x 17,16 in.)

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

Nous remercions Monsieur Vladimir Velickovic de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre

«HOMME AVEC JAMBE ELANCEE»; CHINA INK, COLOURED INK AND COLLAGE ON PAPER; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

800 / 1 000 €



82
ZAO WOU-KI et EZRA POUND

CANTO PISAN LXXVI
(Paris), Pierre Belfond, Les Cahiers du Regard,
1972
In-folio (505x330), en feuilles, sous couverture
remplée, emboîtement toilé de l'éditeur
8 eaux-fortes et aquatintes en couleurs, chacune
signée et numérotée 1/50
La suite des 8 eaux-fortes et aquatintes sur Japon
nacré chacune signée et numérotée 1/50
Edition à 180 exemplaires, celui-ci n°1, un des
50 exemplaires sur Grand Vélin d'Arches avec
la suite
Agerup 218 à 225

Provenance :
Collection Pierre et Franca Belfond

*CANTO PISAN LXXVI ; 8 ETCHINGS AND AQUA-
TINT IN COLORS SIGNED AND NUMBERED
AND ITS SUITE ON JAPAN PAPER*

20 000 / 30 000 €





THE PIERRE AND FRANCA BELFOND COLLECTION

Grandeurs and servitudes of the auctioneer's job ... He builds a powerful connection between the seller and the man with the hammer, but once the sale is made and the seller wants to continue his relationship with the person who “championed” his cause, the latter is no longer available. All his energy is devoted to the multitude of future sellers he must now serve. A certain frustration is felt on both sides

However, some friendships survive this fatal outcome. The relationship I have enjoyed with Franca and Pierre Belfond has lasted for over forty years. We share the same tastes in opera, classical music, and literature. Sometimes Pierre would put me on the track of unknown masterpieces about to go on auction without expecting anything other than the satisfaction of contributing to a record sale under my management.

Now they have asked me to disperse their own collections as yet another sign of their abundant trust. The early 2012 sale called “Writers' drawings” was an enormous success thanks to the unusual theme, and now we are presenting “Around the Cahiers du Regard”, a collection of painters' books for book collectors – a total of twelve titles from a publishing house initially devoted to literature in general.

Very naturally, this latest collection was built around the painters who illustrated the “Cahiers” as well as artists the couple hoped to include some day, or whose literary work they published, such as Picabia.

It is a very great pleasure for me to present a collection brought together by my friends that is certain to appeal to other demanding connoisseurs.

Hervé Poulain, february 2013



BY WAY OF A PREFACE

For a publisher, an art collection is rarely the result of a deliberate plan. Sometimes a certain flair or intuition can lead to decisions that become a matter for congratulation twenty years later. But I must admit that the birth of our collection “Les Cahiers du Regard” was due to a telephone call from Henri Parisot towards the end of the 1960s. Today, Parisot's name is relatively unknown, but this personality from the Paris art world, for whom Surrealism was an open book, was to introduce us to Max Ernst and later Hans Bellmer.

Back in 1963 our first ambition was only to be a publisher of “general literature”, that is a publisher of novels and collections of poems, first-hand accounts, biographies, and essays, with no desire to flirt with “beautiful books”. These books, also known as “livres de peintres”, are a relatively unique species, the art book, produced in a limited number of copies with original engravings, lithographs, silk-screen prints, and sculptures. We were about to enter the world of bibliophilia and craftsmanship.

However, one does not simply become a publisher of “beautiful books” just like that, something we learned the hard way. Choice of paper, selecting the printer and the engraver, making the book boxes – all this requires experience that we did not have. But Franca gradually acquired this expertise. Yes, I must admit that no one is more ignorant than I about the publication of these albums – in fact, I'm ashamed to see my name at the bottom of the “Cahiers du Regard” when it's my wife who truly deserves to be listed. I played the role of Prince consort, content to escort her when she had a meeting with Vasarely or Zao Wou-Ki, Ljuba or Velickovic, Schöffner or Hérold, Friedman or Matta. Of course, occasionally I was responsible for “diplomatic missions” when the signing of a contract involved difficulties (no one would believe me if I were to pretend there were no occasional litches along the road). Frequenting demigods was an incomparable experience, and the “Cahiers du Regard” gave us the excitement of discovery and countless joys.

The collection was limited to twelve titles. However, the influence of the “Cahiers” on our professional life cannot be reduced to such a modest figure. We were always eager to acquire a work by a painter who was not yet part of our “squadron” but whom we fervently supported. We needed one of his oils or gouaches to keep us company. Thus we fell under the charm of Masson, Dubuffet, and Dado, with whom (for various reasons) our projects never came to fruition, and under the spell of Picabia who, alas, no longer exhibited on our planet. These artists, who were never part of our published cohort, were nevertheless always enthusiastically welcome. The “Cahiers du Regard” family never ceased to grow through spiritual cooptation.

This collection cannot be compared with the collection we built of drawings by writers. Being fanatic admirers of George Sand, Verlaine, Apollinaire, and Prévert did not keep us from our daily activities. And it was a “closed” collection – we knew there were only three drawings by Gérard de Nerval, and thus there was little point in harassing booksellers or searching the galleries – we had to wait for that almost impossible miracle. And if, one day,

someone managed to bring together those three sketches, the hunt would be finished. On the other hand, to acquire a drawing by Bellmer, a watercolor by Masson, or an oil by Picabia, one had only to frequent Sotheby's, Christie's, Artcurial, and Drouot, and raise a finger praying to God that the hammer would fall in your favor. An “open” collection is inexhaustible. No such collection is ever completed.

The two hunts – both open and closed – have their booby-traps and extraordinary successes. Both make your heart beat faster. We undertook them successively. And now that the years have passed, I realize that if we try to look back at the experience, we can only rejoice to have been able to sometimes escape from the “literary” world in the strict sense of the term, voyaging beyond the frontiers of Saint-Germain-des-Prés. Publishing was not an end in itself – although “publishing”, some will say, can be more than a passionate pursuit. It can also be a pretext to get to know the men and women we admired, an opportunity to understand them better, and sometimes to enjoy their company.

Everyone knows the painting “Au Rendez-vous des amis” (a meeting with friends). If we close our eyes, it's almost our painting – poets and painters together who were, for a moment, fellow travellers. Thus we feel this catalogue will not be experienced as an ordinary catalogue. For Franca and myself it is a sort of film, a double autobiography, a kind of memoir illustrated day by day. We were the directors of a scenario that we had not written and rarely acted. The auction will be a way for us to relive certain periods from our past.



... MAX ERNST

Henri Parisot was *the* specialist on Lewis Carroll for many years. At Flammarion, he was in charge of the collection “L'Age d'Or” (the Golden Age), which he had founded after the war. The collection, focused on fantasy and the marvelous, included famous texts by Lewis Carroll, but also rare works signed by Arthur Machen, Leonora Carrington, and Alberto Savinio.

One day towards the end of 1967 or the early days of 1968, he called to ask me whether I would be willing to sell them the rights to a few poems by Alphonse Allais (he was preparing an anthology of comic poetry). Fifteen months before the work by the author of *Captain Cap* entered the public domain, the author's “heiress” sold us the tail end of the copyright for a very high price,. Thus I can say today that Belfond was the “publisher” of Alphonse Allais.

It goes without saying that I agreed.

When, a year later, Henri Parisot contacted me again and said, “Flammarion has given me back my freedom. Since I know you love poetry, I was thinking of you for my book,” I did not exactly jump for joy. There are gifts one would like to refuse. If Flammarion had refused to publish this work, was I to accept it as a patron to help a younger colleague?

Henri Parisot brought me his manuscript. *Le Rire des poètes* was the title of the anthology, a collection that favored British nonsense more than the typically French barrack-room humor. Much space was reserved for the painter-poets, such as Picabia, Klee, Schwitters, Arp, and Ernst, and almost as much space to poet-painters or poet-draftsmen. Having seen that my enthusiasm needed a boost, Parisot sung me a sweet song:

“I believe that Max Ernst would be willing to illustrate this anthology. We have already done several books together. He's a friend. I even think he would be willing to create an original color lithograph.”

Meeting Max Ernst, working with him – how could Franca and myself not be enticed? Getting closer to one of the high priests of Surrealism was a treat that could not be refused. But what kind of contract did one sign with a painter of such stature?

“I'm afraid,” I replied to Henri Parisot, “that Max Ernst will ask for a fortune, and I have no idea what would be the correct price to offer him...”

“Max will ask for nothing. As I said, he's a friend. All you will have to pay for is the expense of printing the lithograph, which is not too expensive. You'll see, the sale of the prints will partly cover the cost of printing the anthology.”

We took Parisot's word for it, the contract was signed, and two months later, I had a surprise from Max Ernst. “Chave, my lithographer, has just told me that the small thing I prepared for Parisot's volume is ready. You'll be receiving the package any day now, and don't worry, it's not a big package.”

But imagine our stupefaction when we saw those 60 lithographs! The white margins were 5 centimeters wide on the top, the bottom and on each side! Our book looked quite ridiculous in its meager 13 x 21 format! As it was not to be thought that Ernst could have been responsible for the situation, it was probably Chave who had misread the artist's instructions. To repair this mistake, we raced to the closest printer to cut the lithographs so they would fit into the book.

Ten copies “not to be sold” were destined for Ernst and Parisot – five each – and they were soon delivered to their homes.

Parisot was the first to react. “What happened? Who thought up this massacre? What madman gave the order to cut the margins? Two millimeters further and the signature would have disappeared! This is a horror! A crime! Has Chave gone crazy, or what?”

When I explained that I alone was responsible for this brilliant initiative, he remained silent for several seconds, and finally murmured “You should expect an angry phone call. Max's vocabulary, when he's angry, lacks nuances... you will not escape it!” And he hung up.

Max Ernst – through contempt or indifference – did not stoop to insult us. But the print sellers, on the other hand, soon made themselves heard. How did the news that we had just published a book with an original lithography by Max Ernst become common knowledge? We were still suffering over our small pile of trimmed prints (no longer of any value, objects of repulsion judging by Henri Parisot's hard words), when in less than half an hour, forty-nine of them found a purchaser (we fought to retain one as a souvenir). We had discovered another market in the bookselling business.

We had plunged into an abyss – into abysses – of misunderstanding and desolation, but then came a period of meditation, and finally, exaltation. Good heavens, art publishing is so easy!



... BELLMER

Publishing rhymes with reconciliation (in French). Several long months after our “crime”, Max Ernst, in his magnanimous way, invited Franca and myself to lunch. The lunch had a fortunate though indirect result. Robert Valançay, a fellow guest and a poet who frequented the Surrealist group, had just translated a novel by Unica Zürn, Bellmer's companion, entitled *Sombre Printemps* with the assistance of Ruth Henry. After talking to Bellmer, Valançay suggested to Ruth Henry that we be asked to publish it.

Unica Zürn was born in Berlin, but she left in 1953 to follow Bellmer to Paris. In between two “attacks” – she suffered from schizophrenia – she wrote, painted, drew, and made prints. First encouraged by Henri Michaux, she exhibited at the galleries “Le Soleil dans la tête” and “Point cardinal”. André Pieyre de Mandiargues and Max Ernst wrote prefaces to her exhibits.

Sombre printemps tells the story of her childhood, her love for her father, her first encounter with sexuality – she was raped by her brother – and her experience with sadomasochistic pleasures.

“Who can tolerate love without dying of it,” asked Unica Zürn. She also made the little girl Unica say, “Without unhappiness, life is unbearable.” Her fiction, with its complete denial of pathos, had taken over from autobiography.

Until that time we had only rarely published translations, usually of general essays, documents, and first-hand accounts. In December 1970, for the first time we were offered a literary work from the German, eighty pages of icy incandescence. That same day, Franca, Sylvie Messinger (who was in charge of foreign works) and myself had finished reading those pages. Ruth Henry was not surprised when the next morning I called her to share the impact produced by the book, and to congratulate her on the beauty of a text that seemed to have been born in French.

The contract did not require the services of either a lawyer or “notaire”. In a letter five lines long, Unica Zürn gave Editions Belfond the right to publish her novel, in exchange for thus and such down payment and percentages. It was a somewhat brief, but I was satisfied. I was however surprised by her lack of loyalty to Editions Gallimard. Before *Sombre Printemps*, Unica Zürn had written *L'Homme-jasmin*, her “impressions of mental illness”, as she herself described the narrative. Finished in 1966, it had been accepted by NRF and was to be published in 1968 or 1969, but for reasons I do not understand, the book was only published in the fall of 1971. However, I did not want to risk compromising Bellmer's positive opinion of me by an excess of legal zeal.

As with Max Ernst, he suggested we print a limited edition in addition to the regular edition. But unlike Max Ernst, his offer was not disinterested. The need to

discuss the financial aspects of our agreement finally gave me an opportunity to meet him.

I went to his apartment, quite nervous. But the artist of my imagination had little to do with the old man who signed to me to sit on a sort of high camp bed, while he fell into an armchair. All that remained in my mind was the image of an image, like the glitter of a star seen through a telescope centuries after it had faded.

Then, as if he wanted to quickly get through a chore, Bellmer explained that he had decided to make a print with 150 copies printed on Velin and 150 on Japan paper. I would have preferred three prints in 100 copies each, but my opinion was not requested. Each print would be numbered and signed and, for each signature, I had to pay a certain sum. Again, the issue was not open for discussion.

“I will start from one of my drawings,” specified Bellmer. “I'll show you what I've chosen.”

On a coffee table were two child's notebooks. Bellmer picked up one of them, and leafed through

“This drawing,” he said.

He showed me a kind of animal-monster, with the face of a gargyle. A strange choice, I thought, Franca will probably not like it by half. But I said nothing. Some know how to talk about painting with painters, but not I. Words and drawings don't go together. Five minutes of silence, however, was excessive, but Bellmer did not appear to suffer. Immobile, fixed, he x-rayed the bare wall facing him. To save our barely begun “friendship”, I made another attempt via Max Ernst. “He mentioned the Milles camp where you were also interned,” I murmured. Victory! Bellmer raised his eyebrows, apparently interested. “Did he tell you that we drew a picture together there?” I made a vague gesture. “The subject was not a very happy one, but neither was that place. There were two men lying on their backs, dead, probably killed. Apparently one resembled Claudel and the other Breton – and two women were bent over the corpses. In reality it was a painting in a painting. Today, it's difficult to say with any certainty who drew what. Even our signatures were written in a similar style.” I thought the Max Ernst topic would provide further material, but I was wrong, and was unable to get anything else out of Bellmer aside from rumbling noises. His chin dug further into the collar of his housecoat as he began to contemplate a pile of mystery novels under the bed. I waited a few moments; but it was clear that the interview had reached its end. I stammered a simple “goodbye” that received only a barely audible echo in return.

As I went towards the door, I looked around me, hoping to see Unica Zürn. Ruth Henry told me that she had left a clinic near Blois fifteen days earlier and that she was again living on the sixth floor at 4, rue de la Plaine. But she did not appear, and I never was able to tell her how much her book had moved us all.

On October 20th, a telephone call from Robert Valançay told us that she had committed suicide the day before.

Like the little girl in *Sombre Printemps*.

Throwing herself into the void.



... SALVADOR DALI

It was only after the miraculous success of Max Ernst's lithograph and our first experiences with Bellmer that we re-contacted Dali. The “Entretiens” with Alain Bosquet were far behind us. Nevertheless, the peaceful tones of the “How are you” whispered by Captain Moore – that indispensable office manager, general secretary, and chief treasurer serving the Emperor of the Hôtel Meurice – gave me the impression that I had called the day before. “Do you have an original idea?” he asked. “If it's to publish the usual albums or portfolios, which we've been doing so much of lately, the answer is no in advance. We will no longer sign anything. Put a stop to inflation! There's too much Dali on the market. I must insist – you must come with an original idea. No more insignificant prints. No piecemeal productions! Come and see me tomorrow, around noon, at the end of the Dali-Circus.”

The next day, Dali greeted me with a booming “Bonjour, Monsieur Plon Laffont!” while, delighted, the captain beat out the rhythm with a perky look. “Our prices have increased, you have to think big, very big,” he said. “So what can you suggest?” But all my suggestions were swept aside. I have to admit that I never really believed in these proclamations of renewed virtue, and I hadn't prepared anything. I limited myself to the usual Dali register, as the painter had for decades blossomed in the world of prints, from *La Divine Comédie* to *Chants de Maldoror*, *Don Quichotte* to *Poésies* by Mao Tse-tung. “Too bad, we won't be doing business,” decreed Moore. “A pity, a pity, the Master was interested!” One might note that the captain's vocabulary never wandered into any artistic no man's land.

I was not terribly worried. I consumed my excellent whiskey and waited for the clouds to dissipate. On a pedestal table near the armchair where Dali was sitting, I noticed an issue of the magazine *L'Express*, open to a page with a caricature of Tim. “Do you know Tim?” asked Dali. “No, but I could contact him.” “He's a modern Daumier, and is scandalously under-estimated. I love his drawings, I love his prints.” “So do I,” I replied. “Well, then let's do something with Tim! Dali-Tim... there's an adulterous couple that I would consider cosmogonic. From now on the entire world will admire the convergence on a flat surface of this bicephalic libido and super-putrescent representation.” I looked at Moore. He raised his hands to shoulder level, which meant “This is no longer my business. You have a deal, what more do you want?”

I called Tim at *L'Express*. The comparison with Daumier, coming from Dali, appealed to him. But the idea of creating a collaborative album or collection – nothing had been decided yet – left him somewhat perplexed. “Are you against it in principle?” “No, I'm very flattered. But I'd like to know more. It might be a good idea to meet with Dali.” I conveyed Tim's reaction to the captain. “Excellent!” he said. “You'll receive something to read, I'm sending you a messenger.”

I inherited a text one hundred pages long, the “minutes” from a *Conférence du Stage*, a competitive debate in the context of an imaginary trial where, each year, attorneys in training would dispute on philosophical or moral issues not included in the civil code. The theme of the debate that year was provided by Dali, who was taking journalists to court for having expressed doubts about his “insanity”. As Dali explained, “the most positive justification of my personality is precisely the famous paranoid-critical method I invented over thirty-five years ago. I still don't know what it's all about, but one thing is certain: with this method I have been able to earn all the money I possess.”

To deny his insanity was to deny his genius.

I sent a photocopy of the text to Tim, who was delighted with it. Dali and Tim met. Eight months later, *Procès en diffamation plaidé devant la Conférence du Stage* was published in two forms – a small-sized edition, sold in bookstores as a paperback, and a luxury edition as part of our “Cahiers du Regard” collection, with a drypoint by Dali and six etchings in black ink by Tim.

Dali always evidenced great pride in this album. However, I wonder if, in his heart of hearts, he was not a bit jealous of Tim whose prints – caricatures of De Gaulle, Pompidou, Brezhnev, Nixon, and Mao) perhaps overshadowed his own piece, “Légitimité: hommage à Gala”, the frontispiece.

But of course this jealousy was only evident in my imagination, since Dali's ego would not allow him to compete with the most spectacular dinosaur of all times – Michelangelo! I will say nothing more, except that because of Michelangelo, the next album we published with Dali – *Les Amours jaunes* – almost never saw the light of day. But I don't feel justified in revealing all the secrets of the Hôtel Meurice.



... FRANCIS PICABIA

If one doesn't believe in luck, you don't deserve it when it knocks on your door. But was it luck when, on a Tuesday or Thursday – or was it Monday, Wednesday, or Friday? – two men aged twenty to twenty-five courteously opened the door of my office? They had no appointment, but I had no secretary, so we were even.

One of them said, “I've just written a novel. I think it's for you.” A hand reached out with a typescript, whose title looked interesting: *La Saignée*. I then discovered the name of the author – Patrick Rambaud.

La Saignée was Patrick Rambaud's first book. We enthusiastically published it in 1970. His next book, *Les Aventures communautaires de Wao-le-Laid* (co-signed with Michel-Antoine Burnier) was published in 1973. Then Patrick Rambaud emigrated to Balland before joining Grasset where, from *La Bataille* to *Chroniques*

du règne de Nicolas 1^{er}, he continued along the path of his well-known career.

The lucky part, of course, was Patrick Rambaud's companion. Initially, I had trouble remembering his name, Patrick Bailly-Cowell. Later, he introduced himself as a painter and as the grandson of Francis Picabia. We were invited to lunch at his grandmother's, 11 rue de Chateaubriand. Her name was Gabrielle Buffet-Picabia, Picabia's first wife.

Month after month, listening to this extremely young elderly woman – she was born in 1881 – we bought works she recommended, followed Picabia exhibits closely, attended auctions of watercolors and paintings, and became familiar with Picabia's life, and Gabrielle's as well (she insisted we use her first name). Her reading of *Aires abstraites* carried us back to 1910-1914, years of artistic revolution.

When she pointed out that although Picabia's graphic work did not lack admirers, his written work had disappeared, we could but agree. Even second-hand copies of *Cinquante-deux Miroirs*, *Jésus-Christ rastaquouère*, *L'Athlète des pompes funèbres*, *Râteliers platoniques* and *Pensées sans langage* were not to be found in bookstores outside of a miracle.

Another miracle, and just as effective, as you may imagine, was the contract signed between Gabrielle Buffet-Picabia and our publishing company to re-publish all these texts. In 1975 and then in 1978, under the direction of Olivier Revault d'Allonnes, two huge volumes - *Poèmes* and *Ecrits* – were published. *Caravansérail*, a posthumous novel that one might qualify as “*Dada*” and a truly remarkable book followed. Picabia the writer was reborn.

It would have been tactless to refuse to republish Gabrielle Buffet-Picabia's *Aires abstraites*, especially when she suggested completing the memoirs with new chapters. The title was changed to *Rencontres*, justified by her encounters with Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder, and several others.

She died in 1985, a few weeks after celebrating her 104th birthday. The day after her birthday, our phone rang. I picked up the phone and heard the following words, not murmured but shouted out, “Pierre! Franca! You are both very rude! Of all my friends, you are the only ones who did not call me yesterday for my birthday!” I blushed, and although I tried to invent impossibly lame excuses and pretexts, finishing with, “Gabrielle, I promise not to forget next year!”, she dealt me the final blow with what turned out to be a prophetic statement, “As if I was sure to be here, next year! Age 105, that's quite a figure, no?”



26 Francis PICABIA

MECANIQUE, CIRCA 1919

From 1913 to 1922, for almost a decade, Francis Picabia's favorite theme was the machine, enabling him to break with the Impressionist and Fauve movements that had nourished his early work.

Invited to participate the Armory Show¹ in January, 1913, a major international exhibit in New York City, he represented European art with four paintings. For the occasion, he created his first “mecanomorph” paintings. The machine gave him the surest path to moving away from the traditional representational style². Marcel Duchamp, also invited, exhibited *Nu descendant l'escalier* and, sharing similar ideas, sought to detach himself from he called “the *métier*”, or painter's trade. Common to both artists, mechanical models, photographic reproduction and drawings similar in style to an engineer's working sketch became vectors for a new pictorial style. Starting in 1913, Duchamp invented the readymade (common objects diverted from the original use and raised to the status of works of art.

Called up in 1915 with the mission to negotiate with Cuba for sugar for the French army, Picabia took advantage of the occasion to return to New York. “As soon as we arrived, we were drawn into a motley international band who turned night into day,” wrote Gabrielle Buffet Picabia, “and where conscientious objectors of all origins and nationalities participated in an unimaginable explosion of sexuality, jazz, and alcohol³.” Picabia met up again with Marcel Duchamp and others he had met in 1913, such as Alfred Stieglitz, Marius de Zayas, and Paul Haviland, but also European emigrants fleeing the war such as Albert Gleizes, Juliette Roche, Gleizes' wife, and Jean Crotti. During this period he contributed to the avant-garde magazine entitled *291*, founded in 1915 in New York by Stieglitz⁴. Issues 5-6 for July-August 1915 were devoted to Picabia with a reproduction of a series of *Portraits-objets* inspired by mechanical devices. In the following issue, Paul Haviland praised him in an article entitled “We are living in the age of the machine”. “The machine has become more than a simple appendix to life. It has truly become part of human existence ... and perhaps its very soul.”

Works from this period remain exceptionally beautiful examples of his work. The most impressive, *Fille née sans mère* (fig.1), involved many preparatory works such as the drawing belonging to Francis Stieglitz reproduced here (fig.2). Note the elegant line and the discordant feel it creates. The artist illustrates his disillusioned view of love in a mechanical universe, faithful to directions chosen early in 1913 by himself and his fellow traveler, Marcel Duchamp.

During the war years, Picabia continued his artistic activities while also traveling a great deal, especially in Spain. Via Marie Laurencin, he met the art dealer Josep Dalmau, who helped him publish his own magazine called *391*. The cover illustration of the second issue of *391* (Barcelona, February 10, 1917) reproduced, under the title *Peigne* (fig.3), a photograph of the inside of a piano. Here the illustration is the visible support of the work itself, and with *Peigne*, the artist shows that a simple photograph can convey an entirely different reality. According to Maria Lluïsa Borràs⁵, *Peigne* is a readymade. The cover of Number 6 of *391* once again reproduced a photograph of a light bulb, retouched by Picabia with white gouache and India Ink. The work is entitled *Américaine* – here again, a readymade.

The work presented here was executed in 1919. Picabia is no longer retouching a photograph, but an illustration from the magazine *La Science et la Vie*, n° 46, August-September⁶. Octave Guillerme signed the article. “We can make everything with milk, even jewelry”. Here we reproduce “A device to concentrate milk in a vacuum”. Under the title we read: “This assembly includes a hemispheric double boiler and top, communicating through a gooseneck with a condenser and a vacuum pump.” (fig. 4)

Picabia enhances this extraordinary apparatus with a black background in India Ink, emphasizing the gooseneck, the boiler, the condenser, and the vacuum pump that he decorates with flat areas of color or outlines in black. He has created another work of art, another readymade.

Returning to Paris in November 1917, Picabia met Germaine Everling. It was the beginning of a long relationship that led him to separate from Gabrielle, his wife. Germaine Everling lived with Picabia for about ten years and bore him a son. She published her memoirs in 1970 under the title *L'anneau de Saturne*. She authenticated the readymade with the following words: “authentique de Francis Picabia, Germaine E. Picabia”.

Marie-Caroline Sainsaulieu

- Fig. 1:** Francis Picabia, *Fille née sans mère*, 1916-1917, Gouache and metallic pain on paper, 50 x 65 cm. Edinburg, Scottish National Gallery of Modern Art.
- Fig. 2:** Francis Picabia, *Fille née sans mère*, 1913, Ink on paper, 26.7 x 21.6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 3:** Francis Picabia, *Peigne*, known as a reproduction in *391*, n° 2, February 1917.
- Fig. 4:** Illustration of “Appareil destiné à concentrer le lait dans le vide”, *La Science et la Vie*, n° 46, August-September 1919, p. 454.

Works consulted:

Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985. Collection Centre Pompidou / Musée National d'Art Moderne, *Francis Picabia*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003.

Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, La vie à crédit*, Flammarion, 2007.

Notes:

¹ The exhibit of contemporary art that opened its doors on February 17th was held in an equipment warehouse belonging to the 69th artillery regiment, which explains the name “Armory Show”.

² It is not surprising that this “illumination” occurred in New York, since industrialization, mechanization and assembly-line work in Ford's factories inspired many artists in fields as various as film with Chaplin.

³ Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, La vie à crédit*, Flammarion, Paris, 2007, pp. 118-119.

⁴ The magazine took the name from the address of the Little Gallery of Stieglitz' Photo-Secession located at number 291 on Fifth Avenue.

⁵ Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985, p. 178. ⁶ P. 454.



30 Francis PICABIA

JE VOUS ATTENDS, CIRCA 1948

At the start of the 1939-45 war, the legendary lifestyle of Francis Picabia came to an end. For the first time in his life, he had to live from sales of his paintings and found refuge in the south of France, first at Tourettes-sur-Loup at the Camassade inn, then at Golfe-Juan in one of the houses on the property of Tony Révillon¹, Les Orangers, then in the Creuse region at Felletin. He finally returned to Tourettes-sur-Loup in April 1943, then once again moved to Les Orangers before finally settling in Golfe-Juan.

The works he executed during these years were for a long time hidden, kept apart from his body of work, since they were considered a kind of guilty aberration in light of his overall production. These highly colored paintings, considered academic, bourgeois, and superficial, showed bullfights and female nudes, fleshy and realistic, inspired by photographs from Charm magazines from the 1930s (fig.1). These works shocked and were seen as questionable, both from an ideological standpoint and that of ordinary figurative style. Picabia wanted to ignore the sufferings of war, and exercising his vocation was a powerful antidote to his anxieties. The hope of sales led him to exhibit his works in Cannes in April, 1941, at the Serguy gallery (Gertrude Stein wrote the preface to the catalogue), in Algiers, and in Constantine in 1942. He returned to exhibit at the Serguy gallery in 1943 with Matisse and Bonnard, and finally, in 1944, at the Art et Artisanat gallery in Cannes in an exhibit entitled “Cent dessins et cinq portraits”. These exhibits, about which certain critics of the time wrote favorably, should have given him financial security, the artist thought. But nothing of the sort happened.

During this period and the following years, Picabia also devoted himself to writing, his second passion, with poems and prefaces to catalogues as well as a regular correspondence² with Gabrielle Buffet, his first wife, to whom he confessed his anxieties, while with Christine Boumeester³, whom he met in 1944, he preferred to discuss literary questions. Thus Picabia celebrated his passion for Suzanne Romain⁴ in verse in a long autobiographical poem entitled *Enmazus* (palindrome of Suzanne).

The artist presented five canvases in an abstract style at the 12th Salon des Surindépendants that opened on October 20, 1945. Variations on phallic forms, they carried titles from Nietzsche's *Gai savoir* -- *Une fois sur deux La négation du hasard* (fig.2), *Une femme heureuse, Nuire à la bêtise*, and *La peinture du meilleur avenir*. Maria Lluïsa Borràs, author of a monograph on Picabia, writes that they are “constructed from a central, somewhat caricature-like image that is being mocked, as if the painter had seen it all and had a certain distance and humorous take on all the discussions around abstraction. He himself wrote that his painting was shameless and did not take itself seriously.”

The following year, the Denise René gallery organized an exhibit entitled “Sur-irréaliste”⁵. Thirty-five paintings by Picabia hung on the walls. His abstract style, based on a transposition of his inner world, invited the viewer to penetrate the artist's thoughts. To achieve his effect, Picabia, beyond abstraction, sought support from the real, giving his works titles that refer to daily life, such as *Viens avec moi là-bas, Christine, Ton paradis*, and *Mon cœur*. The paintings, mostly abstract, became “works from the heart”, including *Je vous attends*, executed in 1948.

During these years Picabia enjoyed diverting himself, frequently attending the Bal Nègre⁶. The long nights spent in the company of Olga, his second wife, enchanted him and inspired a canvas he entitled *Bal Nègre* (fig.3). Executed in 1947, we find once again the ardent colors of paintings from the 1920s brought together in a series entitled *Monstres*. In these paintings, deformed beings, sometimes half-human and half-animal, pose in a hallucinatory universe. A number of themes inspire him, especially that of amorous couples in the midst of confetti and streamers (fig.4). In *Bal nègre*, aside from the bright colors, Picabia also uses dark line to outline the edges of the geometrical forms on which the streamers and confetti-like dots create a cadence and a rhythm that adds to the flamboyance of the work.

The painting *Je vous attends* can be understood in a similar way on three levels.

In this work, the artist is using the same style as *Bal nègre*, with a red-colored line to draw a schematic face with angular features. The eyes and mouth are shaped like triangles, with a straight line for the nose. Only the ears, and especially the earlobes, are curved. Points of bright colors outlined in white, and sinuous lines like streamers feminize the rigorous features. While pure colors are used for the mouth and eyes, subtle mixtures of blue, yellow, red and black define the complexion of the face. During this period, the artist used thick layers of paint, creating remarkable textures. The background of the painting, primarily in blue dotted with white points with fuzzy edges, is reminiscent of a starry sky, a dreamlike background for what is in reality a powerfully impressive mask.

We can also see a bikini, which at the time was made up of three triangles of fabric, overlaying the mask in a kind of double exposure. The bikini was created in France by Louis Réard who introduced it for the first time in 1946 at the Molitor swimming pool (fig. 5). In 1948, the bikini was all the rage. Francis Picabia makes the face into the body of a woman. The curved lines suggest her waist and hips, giving the painting an erotic character. The bikini top takes the place of eyes, the bottom the mouth, and the ties to hold the bikini in place are superimposed over the eyebrows and fixed smile of the mouth. Behind this mask the face of a woman is hiding.

In the present case, there is no reason not to believe that *Je vous attends* (I am waiting for you) is addressed to his mistress, Suzanne Germain. During that same period, Picabia painted two other masks, one entitled *Le Masque et le miroir* (fig. 6), and the other *Sans titre (Masque)* (fig.7). Both paintings borrow their technique from “Transparences” but are not conveying any message. The expression “I am waiting for you” is imperious, but can also suggest an underlying call, the act of waiting, or an appointment. *Je vous attends* is carrying a personal message, and the mask is a portrait of the person addressed.

Painted in 1948, when his relationship with Suzanne Germain had already lasted seven years, although broken by many quarrels and reconciliations, the painting is not the waiting of a man who seeks to seduce, since the encounter has already occurred, and close, sensual relations have already been woven between them. It is rather the waiting for a reunion, a reconciliation, between two beings who separate, flee, find each other again, and tear each other apart. Is the bikini, superimposed over the face of the beloved woman, perhaps an invitation to a fusional reunion, a “shameless” suggestion of their liaison? Very probably since Picabia himself recognized that his entire work was “shameless”.

In fact, the painter said, “Painting is a way to express oneself, enjoying living with oneself and having the curiosity to know what is within... to express oneself with colors the way others express themselves with writing⁷.” Picabia's abstract works were the expression of subjectivity before being the results of a theory. Do not Picabia's titles, often poetic, give a meaning to the work even when abstract? In radio interviews, Picabia always insisted on the fact that he saw no difference between abstraction and the representational and that he believed in a symbiosis between these two types of expressions. Is not the painting *Je vous attends* a perfect illustration of this idea?

On the occasion of the artist's seventieth birthday, Michel Tapié organized a retrospective of Picabia's work at the René Drouin gallery in March 1949, entitled *50 ans de plaisirs*, a title that certainly clarifies the work that interests us here. The catalogue included texts by Breton, Olga Picabia, Gabrielle Buffet, H.-P. Roché, Michel Seuphor, Robert Desnos, Jean Cocteau, Christine Boumeester, and Marcel Duchamp. One hundred and thirty-five paintings were exhibited, the first dating from 1897 and the latest from 1949. Gabrielle Buffet lent the exhibit some ten works, including *Je vous attends* (n° 125). During this period, in 1949, Picabia had broken up with Suzanne Germain, and gave the painting to Gabrielle, his first wife. Unhappy and cynical, the artist was attempting to amuse himself.

Je vous attends announces his last period, devoted to works with monochromatic backgrounds on which Picabia painted with dots of pure color. This magnificent work, charged with passion, was to be part of one of the most important shows dedicated to the artist.

Pierre Belfond, founder of Éditions Belfond, acquired *Je vous attends* from Gabrielle Buffet whose work *Rencontres* he published in 1977⁸.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Francis Picabia, *Femmes au bull-dog*, around 1941-1942, oil on canvas, Paris, 106 x 76 cm. Paris, Centre Pompidou, Musée National d’Art Moderne.

Fig. 2: Francis Picabia, *La négation du hasard*, 1945, oil on wood, 92 x 73 cm.

Fig. 3: Francis Picabia, *Bal Nègre*, 1947, oil on wood, 152 x 110 cm.

Fig. 4: Francis Picabia, *Mi-carême*, 1925, Ripolin paint on canvas, 100 x 81 cm.

Fig. 5: Model in a bikini at the Molitor swimming pool.

Fig. 6: Francis Picabia, *Le Masque et le miroir*, 1930 – 1945, oil on plywood, 85.2 x 69.9 cm, signed on the lower right. Paris, Musée National d’Art Moderne, Georges Pompidou Center.

Fig. 7: Francis Picabia, *Sans titre (Masque ou visage avec œil)*, oil on cardboard, 64.5 x 52.5 cm. Paris, Musée National d’Art Moderne, Georges Pompidou Center.

Works consulted:

Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985. *Collection Centre Pompidou / Musée National d’Art Moderne, Picabia*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003. *Francis Picabia, Singulier idéal*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 November 2002 – 16 March 2003.

Notes:

- Michel Tony-Révillon (1891-1957), French politician.
- Picabia's correspondence was riddled with short poems and drawings.
- A Dutch painter, wife of Henri Goetz, Franco-American painter and print-maker.
- Francis Picabia met Suzanne Romain, known as Zon, in 1941. Their passionate relationship was marked by many breaks and reconciliations. They separated definitively in 1949.
- 26 April – 20 May 1946.
- A West Indian bar created in Paris by Jean Rézard des Wouves, a West Indian candidate for office. Political meetings were followed by dance parties. Located rue Blomet in the 15th arondissement of Paris, all of Paris high society frequented the Bal Nègre.
- F. Picabia, Entretiens avec Pierre Dumayet, Radio-France, 8 April 1949.
- Gabrielle Buffet, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Calder*, Paris, Belfond, 1977.



... MAN RAY

Love at first sight had nothing to do with the genesis of *De l’amour*. But I’m not attempting to explain why I always felt a sort of passion for Man Ray. I noted – and that was enough – that his photographs and drawings had always fascinated me. I asked myself whether this fascination had not begun even before I saw his work because of his name, Man Ray, a kind of “ready-made” created from his actual first name – eMANuel – and his last name, RAdnitskY.

The French edition of *Alphabet pour adultes*, published in our Cahier du Regard collection, increased our intimacy, but it was thanks to the book of interviews with Pierre Bourgeade - entitled *Bonsoir, Man Ray* ! –

that we actually met. And it was a good meeting, because Bourgeade had understood that to win Man Ray's trust, he had to avoid an erudite, pretentious academic approach. Pierre Cabane also understood this when he met Marcel Duchamp a Few years earlier. Thus on both sides there were a number of lunches or short tea-whisky meetings, probably more than were strictly necessary for publishing purposes.

When of an evening, probably in January 1973, Man Ray and Pierre Bourgeade opened the door to our office, Franca and myself showed no surprise. The visit was an unexpected one but we were delighted. We had nothing particular to say to each other and after about twenty minutes, our guests rose to leave. Then I turned to Man Ray and said, “I’m going to show you something that will amuse you”.

I took a fairly large-size portfolio protected by a cover of translucent paper from my drawer.

Man Ray contemplated the slim volume, caressing it without even leafing through it. He breathed quickly. “I thought I was going to die without seeing my *Électricité* again,” he said with difficulty. “I thought all the issues had disappeared. In 1931 or 32 I accepted a commission from the Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité to create an advertising brochure for their subscribers. I made ten rayographs like those in *Alphabet pour adultes*. Since it was just advertising, all the subscribers who received the brochure probably threw it away, but apparently not all!”

It was impossible not to share the emotion of this old man – although he was only eighty-three, and was anything but an old man.

“Man, allow me to give you this *Electricité*,” I said. “It would feel more at home with you than in our office.”

Franca watched me with a smile that approved my gesture, and I was certain that Pierre Bourgeade would have the same reaction.

“Are you really giving this to me?”

“It's yours. In any case, it has always belonged to you!”

In my heart I was thinking, “After publishing his *Entretiens*, Man gave me a wonderful little photograph, a period self-portrait, and more recently a print of his famous *Prière*. It's extraordinary that I can also offer him one of his own works! Fortunately, I have two whittresses, otherwise who would believe me?”

A few months I ran into Man Ray as I left a restaurant. “Ah, Pierre,” said he, “come have tea rue Férou one of these days with Franca. You'll be surprised to see what has happened to your *Electricité*. I've gathered together photographs, letters, a flat sculpture. I've had it all assembled by a kind of genius – he's the one who binds all my books. Now it has become an impressive album-object. Ah yes, you'll be surprised!”

Now I wonder whether Man Ray took the “album-object” with him into the seventh or even the eighth heaven. Who is its fortunate owner today?



37MAN RAY

AUTOPORTRAIT, 1930

Period silver print. Signed Man Ray on the back and dated 1930. 15 x 11.20 cm (5.85 x 4.37 in.) “One day perhaps, if we allow it, photography will do what painting has already done – show us a true portrait – and it will harmonize its own aesthetic and lasting voice with the spirit of revolt that lies in every truly alive and sensing being.” (Man Ray, in Julien Lévy's *Man Ray. Surrealism*, New York, The Black Sun Press, 1936, quoted in *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*. Centre Pompidou, 2009, p. 440.

Man Ray, Dadaist then Surrealist, liked to invent, explore, discover, play, and use random effects. He was the first to use the principle of “Rayogrammes” in 1922 in his "Champs Délicieux". The secret of making a rayogramme is actually simple, but it required a certain daring. A frosted glass is placed in front of Kiki for the Etoile de Mer and the world becomes blurred but still comprehensible, still alive. Then come the solarization process as he exposes the negative during development, leading to a reversal of the magic mirage of shadow and light.

Our 1930 self-portrait is unique because of the way it was made. While making the print with the enlarger, Man Ray moved bands of white paper that are superimposed on the face creating a Cubistic effect on the nostrils and the neck cut like a collar, possible a deliberate reference to the Cubist costume of Hugo Ball when he read his sound poems at the Cabaret Voltaire in 1916.

This gift from Man Ray to Pierre Belfond must be seen in the context of Man Ray's interviews with Pierre Bourgeade in 1972 published under the title *Bonsoir, Man Ray*, a fact that enhances the unique nature and value of the work.

His vision of modern photography was as a simple and instinctive extension of his hand and eye. The eye was a constant in Surrealism, found in literature as well with Georges Bataille and his *Histoire de l'oeil*, in the photograph with Hans Bellmer and his “Poupées”, and the emblematic “Parabole optique” by Alvarez Bravo.

During that same year, 1930, he took a close-up of a woman's eye and later, in 1932, a close-up of the eye of Lee Miller, his mistress, which he then mounted on the ready-made “Objet Indestructible.” The original eye of the object was later replaced by a photo of his own eye. This metronome was exhibited for the first time at the Pierre Colle gallery as the eye-metronome in 1933.

In our self-portrait, his eyes are very present, gazing at us, forcing us to be conscious of the photographed object, the eye of the photographer that transforms us into the voyeur seen in an infinite series of narcissistic reflections.



... ANDRE MASSON

One early afternoon after having lunched with Bernard Noël at “Chez Papa”, rue Saint-Benoît, we were strolling down the rue Jacob when, just before reaching the corner of the rue Fürstenberg, the author of *Château de Cène* (Bernard Noël had published several collections of poems, novels and essays with top publishers, but this book's success let to a reputation that he felt as something of a burden), halted before a *porte-cochère* and said, “I must abandon you, I have a meeting with Guite Masson, André Masson's daughter-in-law. I'm preparing something for Gallimard and she says she has two or three documents I need. Perhaps Diego Masson – he's a conductor and composer, you know his name – will also be there.” I asked, “Have they kept any good paintings?” “A few... would you like to see them? Well, come on up with me!”

Bernard Noël's “few” paintings should be included a prize anthology of the understatement.

Responding to Guite Masson's question, “Tea or coffee?”, I replied “Tea,” although I don't much like it, because the very moment I entered the living room qua museum I had already lost my balance under the combined shock of some ten insolently striking paintings, which, in a certain sense, had no right to be there hanging on the walls of a private home. As I swallowed my beverage, I twisted in my chair as I attempted to contemplate both a view of Toledo behind me and a “mythological” composition from the 1960s, half of which was blocked by Diego Masson.

Fortunately Diego took pity on me. “Let's leave Bernard and my wife alone to work. I'll show you the other rooms in the apartment. There are works by my father almost everywhere, some will amuse you.”

There were Massons in all the rooms – the kitchen, the bathroom, the toilet. André Masson, as we know, certainly did not exclude eroticism from his work. I had to admit that the bathroom's walls were perhaps more appropriate than the walls of the Beaubourg or Guggenheim museums. I was familiar with the illustrations for *Le Mort* and *L'Amus solaire* by Georges Bataille. The humor and daring of the drawings collected by Diego Masson left nothing to the imagination. “And there?” I asked while Diego went past a door. “It's my office, completely functional and ordinary. Not worth a detour,” as the Michelin guide would say. “Not even a sketch, a print?” I imagined a forbidden room where Bluebeard hid the bodies. “No, no, the walls are bare.” He opened the door. “The walls are bare.” He was telling

the truth. I saw a table, an armchair, some files, a piano. A piece of music was open, I moved closer. “For years,” said Diego, “I was musical director of the Opera of Marseilles. I conducted everything – *Faust, Carmen, La Traviata, Wozzeck*. But not this work,” as he closed the score. “It’s *Acis et Galathée* by Handel. However, I did conduct it in Germany. You’ve never heard it? No? It’s a marvel, from the first to last note.”

We returned to the living room. “Guite,” cried Diego, “our friend has never heard *Acis et Galathée*!” “But that’s impossible,” exclaimed Guite. To prove that my lack of culture was not encyclopedic, I riposted with a few fairly obscure operas. “No,” Guite and Diego insisted, “They’re really not comparable!”

Bernard Noël continued examining the slides and photographs, classifying reproductions. Patient and indulgent, he did not hold our excited babbling against us. However, I sensed that I had disappointed him. He had led me to Monte Cristo’s cave and instead of contemplating its treasures, I was talking about the birdsongs of Edmond Dantès.

The year was 1992, and André Masson had died in 1987. Franca and myself had visited him in the past rue de Sévigné on many occasions, armed with various projects. One of these projects, about World War I, did not really appeal to us, even with the approval of Apollinaire. But Masson, as he talked about Verdun and the trenches, profoundly moved us. But we still managed to kick the ball out of our court.

Claude Tchou, who monopolized Masson with grandiose sculpture projects during this period, whispered in our ear that he had some unpublished poems by Lacos and that Masson could never resist. Unfortunately, an expert declared that although the writing was that of Lacos, the authenticity of the poems was doubtful. Tchou decided not to entrust them to us. Thus André Masson entered our museum of virtual artists.

In April 1993, Bernard Noël gave us a copy of the album he had just published on Masson. The album was entitled “Masson: la chair du regard”. Thus, instead of a “Cahier du Regard” that never saw the light, André Masson, through Bernard Noël, was nevertheless giving us a friendly wave.



René Char, 1952

53 Victor BRAUNER

OISEAUX QUE NOUS LAPIDONS...

Exceptional manuscript by René Char illuminated by his friend Victor Brauner

Drawing on parchment with watercolor, gouache, and

lead pencil; manuscript in black ink. 42.3 x 29.8 cm. The drawing and poem are signed by their respective authors. Framed.

Oiseaux que nous lapidons au pur moment de votre véhémence, où tombez-vous ? Émerge autant que possible à ta propre surface. Que le risque soit ta clarté. Comme un vieux rire. Dans une entière modestie. Pleurer longtemps solitaire mène à quelque chose.

Ne crains pas que je t'ajoute Aux dons qui t'ont précédée.

René Char

(Birds we stone at the pure moment of your vehemence, where do you fall? Émerge as close as possible to your own surface. May risk be your clarity.

Like an old laugh. With complete modesty.

Weeping long in solitude

leads somewhere.

Do not fear that I will add you to the gifts that preceded you.)

The verses are decorated with mysterious, joyful insects, masks, and watercolor flowers by Victor Brauner. The artist framed the page with a saw-tooth frieze, and the lower part is planted with stemmed flowers. Under the frame, a remarkable dedication from Victor Brauner to his friend, to the lower right, with the “∞” sign that he often used as a signature beginning in 1945.

A MON TRÈS CHER RENÉ CHAR

POÈTE-HOMME INTÉGRAL

SON AMI ∞ VICTOR BRAUNER. IV.1950

(TO MY VERY DEAR RENÉ CHAR

INTEGRAL POET-MAN

HIS FRIEND ∞ VICTOR BRAUNER.IV.1950)

René Char and Victor Brauner's first meeting goes back to1931-1932 when the Rumanian artist joined the Surrealist group during his second stay in Paris (1930-1934), at the very moment that René Char began to distance himself from the movement. They collaborated, especially on the brochure published by the Surrealists in support of the parricide Violette Nozière (1933). During the Occupation, not having been able to leave France for America, Brauner took refuge in the Alps of the Haute-Provence region where René Char had joined the Resistance. In René Char Victor Brauner found financial aid, the comfort of a friend, and also support for his pictorial research. “I have the privilege to be one of those who witnessed the beginnings, formation, and development of the work of Victor Brauner as he achieved the primary objectives of the painting of our time successively, without torturing them,” wrote the poet (“Victor Brauner”, 1952, in Pléiade, p. 683).

There are many signs of their mutual esteem. Char dedicated a poem to the artist (“Visage de semence”, 1938), and also wrote a text on the painter in *Recherche de la base et du sommet*. Brauner, strongly influenced by the poet’s work, especially by *Seuls demeurent* (1941), used many of Char’s verses as titles for his creations. Moreover, portraits painted by Brauner of his friend, especially between October 1945 and April 1950, sealed their friendship in yet another way.

Illuminated manuscripts by René Char. “A poem is always married to someone,” wrote René Char. Antoine Coron showed how the poet was part of a secular tradition that, similarly to the manuscripts of René d'Anjou and Jean Fouquet, associates artist and poet through the sacrament of the illuminated manuscript (Coron, cat. Bnf 1980, p. vii). Although the period was one of large “artist books” published by Tériade, such

as Matisse’s *Jazz* (1947) and *Le chant des morts* by Reverdy and Picasso (1948), René Char seems to have preferred the hand-made, more personal approach. Possibly influenced by the masterpieces of medieval illuminations published by Tériade in a Verve album during the same period, by the end of the 1940s René Char asked several artists supported by Yvonne Zervos’ Cahiers des Arts gallery to illuminate several of his manuscripts, just as illuminators would decorate the works of the copyists. It was the poet who initiated the projects, deciding on the format, choosing not only the texts to be copied (Coron, cat. Bnf 2007, p. 218) but also the support, such as parchment, which he sometimes preferred to paper. This was the case for the present manuscript, which brings it closer to traditional illumination, “this painting from centuries without painting,” as André Malraux wrote, but also, we might add, from centuries without paper. A list of the painters who were asked to contribute, whom the poet called his “substantial allies”, would include many from the Pantheon of 20th century art: Joan Miró, Alberto Giacometti, Wifredo Lam, Max Ernst, Jean Arp, Joseph Sima, Jean Héliou, Vieira da Silva, Henri Laurens, Georges Braque, Zao Wou-ki, Pablo Picasso, and others.

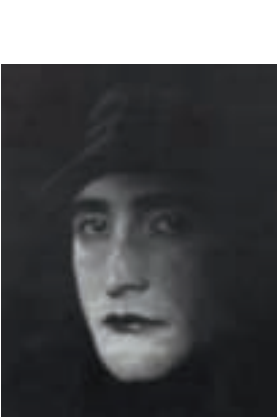
The mystical illuminations of Victor Brauner. Aside from shared literary tastes – they both admired Rimbaud, Lautréamont, and the German Romantics, especially Novalis – Char and Brauner were also fascinated by hermeticism and alchemy, which strongly influenced their work. “Both were close to the magical origins of art, primitive thought, and ‘the granite man, reclusive and bedded of Lascaux’ who knew how to reveal hidden things. The symbiosis of the human with the animal and plant world is a constant in both the iconography of Brauner and the poetic universe of Char.” (Marina Vanci-Perahim, in *Victor Brauner, écrits et correspondances*, pp. 162-163). This mystical vision of the world was transcribed by Brauner into a drawing that suggests popular Rumanian art, Byzantine art, and tribal art – insects devouring each other, faces represented as tribal masks conversing around the verses of Char in an enigmatic garland, naïve flowers that interrupt the frieze.

Via this syncretism, “a universal code of signs found throughout extra-European cultures” (Alain Jouffroy, *Victor Brauner, ou le premier dépassement du surréalisme*, catalogue by Didier Imbert Fine Art, p. 25), Brauner expresses a personal mythology that was also to correspond to Char’s vision of the world, as Victor Brauner defends a very personal illustration of the books. “Drawing in a book,” he wrote to Gellu Naum, “must be a sign, like the secret signature of he who writes the book. This is to say that the drawing is graffiti that represents the poet developing himself in his book.” (quoted in *Ecrits et correspondances*, p. 163, n. 20).

Although he did not participate in the publication of an illustrated book with his friend, on the other hand Victor Brauner illuminated several rare manuscripts. In 1950, the year Brauner exhibited at the Cahiers d’art gallery of Yvonne Zervos. René Char wrote some of his verses in calligraphy on some twenty large sheets of paper or parchment so that Brauner could illuminate them. Thus, our *Oiseaux que nous lapidons* dates from the same period as most of Brauner’s other miniatures, such as *Le Viatique ou non* (Bibliothèque Nationale, former collection of Daniel Filipacchi), *Quatre fascinants* (Centre Pompidou), *Le Carreau* (Centre Pompidou), *Le doux défunt*, and others, although later works are also known such as *Dans la marche* executed in 1963 (former collection of Jean Hugues).

Over the last years, René Char’s illuminated

manuscripts were the stars of several bibliophilic events. Illuminated manuscripts created for Yvonne Zervos were, at her death, left to René Char, who continued to add to the collection. After having loaned them to the Bibliothèque Nationale in 1980 for an exhibit, René Char sold almost all of them, except for those illuminated by Matisse and Staël, to Daniel Filipacchi in 1985, who put them on auction ten years later (Loudmer catalogue, December 1998, lots 153 to 180). Following an agreement with the collector, the government acquired most of the collection for 9.6 million francs for the Bibliothèque Nationale, which exhibited them in a larger show in 2007 on the occasion of the poet’s centenary.



René Char, 1952

...DUCHAMP

When Marcel Duchamp called me to set up the date of the first interview with Pierre Cabanne and myself, I asked him for permission to bring a photographer – our friend Fititjian – and he agreed.

In the Neuilly studio-living room where Duchamp welcomed us, only his work was to be seen (with the exception of a remarkable work from Miro’s early period, *La Fermière*), “Roue de bicyclette”, a “Porte-bouteilles” and a “Portemanteau”. “Porte-bouteilles” and “Portemanteau” belonged, as no one could deny, to the historical series of thirteen ready-mades, baptized by Arturo Schwarz, the famous art dealer, supremely talented for communicating about art. Indeed, what difference would there otherwise be between a bottle-holder purchased at the Bazar de l’Hôtel de Ville in 1914, and a more recent bottle-holder exactly like the earlier model?

Fititjian shot pictures of Duchamp, who, with the help of his cigar, showed himself to be surprisingly cooperative, and we had so many images that it was difficult to choose the right one to illustrate the cover of the book of interviews.

But my most remarkable memory, which comes to mind whenever Duchamp’s name is mentioned, is linked to a quirk of fate both miraculous and terrible.

Marcel Duchamp died on October 2, 1968 at 1 a.m. Before the dinner that brought together Robert Lebel, Man Ray and Juliet – the perfect group for the end of the game – he went downstairs to post letters. How many? No one knows, but one of them was for me and I received it on the 3rd.

Having heard the evening before on radio and television that Duchamp had died, I kept turning the envelope in my hands, unable to decide whether to open this message from another world.

The letter was dated September 29th. Duchamp had apparently waited one day before deciding to send it to me. I have to admit it was not a very friendly letter. “Mr. Belfond. Last May, after calling Pierre Cabanne

who said he had received from you his share of the American translation rights for our interviews, I wrote you requesting that you kindly pay my share. You have ignored this letter and, one last time, I would like to repeat my request here...”

“One last time”! What a testament! The formula took on a new, disquieting meaning. Instead of confiding in me some deep thoughts that I could have communicated to the entire universe, Marcel Duchamp was asking me to pay him for the copyright! I will never cease to meditate on the moving strangeness of this summation – which had little relation to my impressions of a personality completely aloof from the minor irritations of our daily lives. Nevertheless, it was pure Duchamp.

One day, Duchamp had shown Cabanne and myself a letter and a check – a check that was signed but with no amount written down – from a Brazilian admirer. The letter ran as follows, more or less: “Please send me a work by you, whatever you like, a drawing, even a piece of white paper with a diagonal drawn in pencil with your signature. Fill out the check as you like.” A story from *A Thousand and One Nights*! “Of course,” and here Duchamp broke out laughing, “the check is still blank. Here, look!” But, in a mysterious contradiction, he was looking forward to depositing my check in his account.

And in fact, he did!

Indeed, his letter seemed to be a way of thumbing his nose. Until the fatal day, Duchamp remained faithful to the image he sought to transmit, since we received, six months later, a “corrective codicil” from Teeny, his widow. Here it is, and I remain faithful to the style. “I would like to apologize, since ADAGP gave me the date of your check to Mr. Duchamp as April 1967, and I saw that you gave him the sum of 2,000 francs as a deposit. I also received a check for 1,250 francs representing 25% of the American copyright on the book.”

Marcel Duchamp could have remembered that he had asked an organization – the ADAGP in this case – to manage his contracts. However, this offhand manner recalls one of his confidences. “I never take myself seriously. I believe in nothing, not even myself.” Such an admission was not just a boast. Duchamp knew his work would be re-examined under the light of a black lamp. At the same time, everything in his behavior contradicted this fact. He was very careful to specify each trip, each name, every nuance. He was enjoyed answering “light” questions – much as one talks about “light” music, giving a kind of timelessness to the insignificant he had championed.

The controversy – primarily with Robert Lebel, his dinner guest on October 1, 1968 in the evening – that followed the publication of our book of interviews was an indication of the critics’ perplexity. Does an artist have the right to reinvent himself? Does he have the right to disappoint, to trouble those who followed him, when the most prestigious museums compete with homages and exhibits, when approved eulogists dissect the philosophy of a revolutionary approach?

Did Duchamp have the right to come down from his pedestal?



59 Wassily KANDINSKY

BLANC SUR NOIR, 1937

On the advice of Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky and his wife Nina moved to Neuilly-sur-Seine upon their arrival in Paris in December, 1933. In their apartment near the Bois de Boulogne, the artist led a peaceful and retired life. His days were measured by work in the studio in the morning and afternoon, a walk in the woods before lunch, tea at the end of the afternoon, and an evening devoted to reading and writing. Between 1934 and 1944, the year of his death, the artist executed 144 paintings, about 220 watercolors, and hundreds of drawings, most of which were given titles in French by Kandinsky, who knew that language very well.

After having taught for some fifteen years at the Bauhaus¹, the painter began a new life and made extensive changes in his pictorial style. Consultations of encyclopedias and biology manuals² in his studio, walks during their summer vacations in the south of France and Brittany, exemplify a growing interest in the infinitely small. His works are peopled with embryonic forms of fish, crustaceans, and plankton. In 1935, the artist painted two embryonic forms, clearly identifiable in the *Noir bigarré*³, one white with a pink eye, and the other a variation in green with a blue eye. They discretely appear surrounded geometric forms of many different sizes executed in pastel colors. Somewhat later, in 1936, a work *Nœud rouge* shows a face-to-face confrontation between two biomorphic forms, painted on rectangular planes in light colors, and around them dance interlaced lines, dots, and commas (fig.1). The painting indicates the important role these new forms were to play in the work of the artist.

A rapprochement between biomorphic and geometric forms enabled Kandinsky to create magnificent works of art during what is known as his “Parisian”⁴ period, where nature, in its original state, takes on an exquisite grace. Simplified or made denser, but never heavy, they oppose and enhance each other in a cosmos reinvented by the artist.

A summer vacation spent in Brittany in 1937 was an opportunity to learn more. When uncovered at low tide, the beach was scattered with a multitude of small pools where shrimp swam, crabs crawled, and winkles dug themselves into the sand. The gouache for sale here, with the monogram VK, is dated 1937 by the artist. It shows a shrimp, with its tail, feet, antenna and head in an imaginative variation composed of many embryonic forms. Each has its own eye. On one of them Kandinsky draws a circle, in reality suggesting a close-up under a microscope. *Blanc sur noir* was probably executed in Brittany.

He worked with a brush soaked in white gouache on a black sheet of paper, reminiscent of the work of

a silversmith. The exactness and precision of his line with no retouching suggest the body of the animal with its translucent structure and white flesh. Every detail is noted with varying degrees of freedom, fragility, and finesse, and the play of colors between white and black generates a powerful kind of beauty. In the preparatory work, the artist drew in black what he would paint in white, and locates the shrimp, insolently curved, in the pose of a dancer (fig.2).

Baron Fernand Graindorge, the famous collector from Liège, purchased *Blanc sur noir* directly from the artist on December 2, 1944, a few days before the artist died. The collector donated 70 works to the French community of Belgium in 1981, including works by Matisse, Magnelli, Arp, Picasso, Magritte, and many others.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Wassily Kandinsky, *Nœud rouge*, 1936, oil on canvas, 89 x 116 cm. Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght.

Fig. 2: Wassily Kandinsky, *Zeichnung zu « Blanc sur noir »*, 1937, ink and pencil on paper, 26.7 x 21 cm. Paris, Musée National d’art moderne, Centre Georges Pompidou (gift from Nina Kandinsky).

Works consulted:

Vivan Endicott Barnett, *Kandinsky Aquarelles, Catalogue raisonné*, second volume, 1922 -1944, Paris, Édition Société, 1994.
Wassily Kandinsky, Rétrospective, Fondation Maeght, Saint-Paul, 4 July-10 October 2001.

Notes:

- The Bauhaus was school for arts and crafts founded in 1919 in Weimar under the name Staatliche Bauhaus. Later, the institution moved to Dessau in 1926, and then to Berlin. The school was finally closed in April 11, 1933 when the Nazis came into power.
- Les formes artistiques de la nature* by Ernst Haeckel and Karl Blossfeldt, a collection of photographs on “Primitive forms in nature”.
- Mixed media on canvas, 116 x 89 cm; collection Adrien Maeght, Paris (Roethel & Benjamin, n°1058).
- They were created during Kandinsky Parisian period.



... MATTA

We published only one novel by Michel Fardoulis-Lagrange – *Memorabilia*, a novel with autobiographical inflections. The publication date – February 1968, a few weeks before the May 1968 protests – was not a good one, but today, *Memorabilia* has almost become a cult book, as have *Le Grand Objet extérieur* and *Les Hauts faits*. However, in spite of Fardoulis-Lagrange’s ambition to be a writer that refused any kind of sudden success, happily ensconced in his “non-career”, he had written a fairly long study on his friend Matta. He thought Matta

would be willing to create a few prints for a luxury edition. Would we pay for the printing, since we had already worked with other artists? Our meeting was held Boulevard Saint-Germain in Matta’s studio over the Nicaise bookstore.

Franca and myself spent two hours listening to the two accomplices soliloquize – each player keeping the ball until he ran out of breath. We – Franca and myself, the mutes from *Ruy Blas* –enjoyed the play. Later, after having spent a great deal of time with Matta, I have to admit that my understanding of his language had not improved. All I did was nod my head and occasionally murmur “hmmm” to indicate approval. When we needed some specific information, a figure, name or date, there was always the telephone. That same evening, we were offered a real conjuring act, as Fardoulis-Lagrange spoke “matta” with such virtuosity that one might wonder whether the painter was actually speaking “fardoulis-lagrange”.

Not yet accustomed to the twists and turns of their subtle digressions, we were pretty much left in the cold. Thus when we left Matta I had no idea as to the concrete outcome of this conversation. “Ah!” said Fardoulis on the stairs, “you heard him, Matta agrees with everything.” We had certainly understood nothing of this. “You knew how to use the right words, especially Franca, the words to convince.” “All you have to do is send him a contract and contact Georges Visat, his usual printer rue du Dragon. I’m happy because, with Matta, if it doesn’t work right away it will never work.”

Sur Matta – the title was simple and direct - was published in July 1970. It was the third volume in “Cahiers du Regard”. By Christmas, most of the albums had been sold and Matta did not hide his satisfaction. It became urgent to do something else together!

I did find the draft of the contract for the project that took up part of 1971. Matta wanted to try cartoons! He thought he was Walt Disney, but perhaps I’m exaggerating. His project was a modest one, limited to a short film 12 minutes long. The scenario for the masterpiece in progress? I forget what it was about. What I do remember is that Matta did not dream of changing his style, and although he kept repeating that children would adore what he was about to create, we were moving towares non-figurative images, pure Matta, and the accompanying text would never be enough to make it “realistic”. Matta, on the other hand, was dancing for joy. An “abstract” cartoon, something completely new, it was brilliant, and in his generosity he transferred ownership of all his drawings to us – thousands of drawings!

Unfortunately, I don’t know why, five or six months later Matta dropped the project. Adieu fame! We were never to climb the stairs of the Palace at the Cannes Film Festival.



... VASARELY

When a publisher gets his hands on an author, he cajoles him, spoils him, locks him up with three turns of the key in a solid contract and prays to heaven, each morning, that the author will remain loyal. Art critics, on the contrary, never cease to act as ambassadors for the painters they befriend and admire.

We met Jean-Louis Ferrier while he was already wearing three hats. After several years of working at *Temps modernes*, he combined directing the literary pages of *l’Express* with the responsibility of Denoël’s collections and a storm of contracts with Hachette, Hazan, Georges Fall, and Cercle d’Art.

Initially, his choice fell on Victor Vasarely. We were delighted. Two phone calls, three meetings, four exchanges of letters, and Vasarely became part of our “Entretiens” collection. We had only planned on a modest limited edition illustrated by a color silkscreen print. Probably Vasarely was very happy about the public’s reaction, as Jean-Louis Ferrier convinced Denoël to purchase the rights to the text of the interviews in order to print a luxury edition that would include four prints this time around.

But Jean-Louis went even further, laying siege to Franca until the day I learned that “Cahiers du Regard” were about to welcome a kind of UFO. What more elegant name to give to a suitcase that would contain fourteen 76 x 62 cm silkscreen prints and three “kinetic objects” (a kind of sculpture) in the same size? Vasarely imposed a title: “Hommage à Jean-Sébastien Bach”.

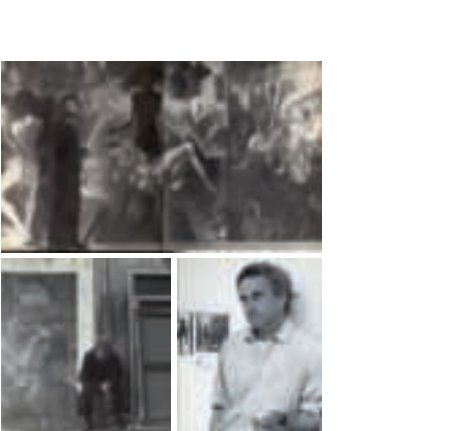
During a lunch at his home in Annet-sur-Marne on his invitation, I ventured to ask our host (he was a sensitive man, and one had to weigh each word) “Why *Hommage à Jean-Sébastien Bach*? Is there a connection with painting?” “And why would there not be,” he replied. “I place Bach above all other composers. Like him, I seek absolute rigor. My canvases, like my silkscreen prints, are a kind of score. And, like Bach, I flee from pathos.” I then had an idea whose daring, and even bizarreness, still surprises me. “And what if we added a record of Bach to your future suitcase?” There was a long silence. Then I heard suddenly “Yes, yes, but what record?” Taken aback, I randomly came out with “I don’t know, the sonatas and partitas for solo violin, for example.” Another silence. “Yes, yes...”. Yet another silence. “By who?” I had the intelligence to raise my hands in a gesture of helplessness. “Szering,” murmured Vasarely. “Henryk Szering, he’s my favorite. If you have no objection...” Absolutely not! Neither Jean-Louis nor Franca nor myself could see any drawbacks. Except that...

The suitcase was to be produced in two hundred copies – one hundred for Vasarely and his foundation at Gordes, and one hundred for us. As a consequence, we would have to find two hundred record sets with three records each of the sonatas and partitas. Szering was recording with CBS. But the Parisian subsidiary could no longer provide such a quantity. Consequently we had

to import these sets from the United States by air. My brilliant idea almost led us into bankruptcy.

Vasarely was Hungarian. Jean-Louis Ferrier suggested that we were not be satisfied with just one Magyar, and we made an appointment with Nicolas Schöffer, another Hungarian of quality. Vasarely was the founder and master of Op-Art, while Schöffer was a master of cybernetic art, which he later called spatio-dynamism. The interviews were conducted by Philippe Sers, a friend of Jean-Louis Ferrier who was also to become one of ours.

For the original edition of the interviews, Nicolas Schöffer designed a less monumental work than Vasarely’s suitcase. He limited himself to a single sculpture, one that expanded the scope of “Cahiers du Regard” in an unexpected way. The sculpture needed special packaging, and we hired a student from the Ecole des Beaux Arts to do the work. We thought we had explained to him that the copies of the original edition of *Entretiens* with Philippe Sers were numbered and that Nicolas Schöffer’s sculptures were also numbered. The information apparently left him cold as steel, just like the plates of the sculpture. Here’s what I mean. Book number 14 was joined to a sculpture number 45, or the contrary, and book number 2 with sculpture 91. However, apparently no one cared. It would appear that collectors have a certain sense of humor.



... DADO, VELIKOVIC, LJUBA

We received an invitation from Galerie Beaubourg to the opening of the Dado exhibit. We had always been friends with Dado, for at least twenty years, just as we were also close to Velickovic and Ljuba, the other two Yugoslav painters in Paris (at the time we did not worry about whether they were Serb, Croatian or Bosnian). Nor did we concern ourselves with other Yugoslav painters in Paris since these three were our friends and thus, by definition, the only ones.

In 1976, we published an album on Velickovic and in 1978 another on Ljuba. We had decided that another album would be pay tribute to Dado, and Jean-Louis Ferrier, who had been in charge of the first two books, began to write a summary, contact critics to analyze various aspects of the work, and select watercolors and paintings.

But Dado, that chronic perfectionist, could put a damper the best intentions with a smile. Unfortunately, Jean-Louis Ferrier was not up to the task of dealing with the gentle inflexibility of an eternally dissatisfied artist, and we abandoned the project. Alain Bosquet was more patient (as he showed during the recordings of our conversations with Salvador Dali), and a Dado album was finally published by Editions de la Différence.

Thus, that evening we were to attend the opening of an old accomplice who was also a charming traitor.

The invitation card was enigmatic. On the top, a single name – Handel – and a color reproduction of a kind of divinity with multiple bodies, perhaps a symbol of fertility. I had not paid much attention to the name of Handel, probably because I had never connected the painter with the composer.

I took advantage of a moment when Dado was taking a breather, half drowned, between two handshakes and three embraces. “Why Handel?” I asked. He frowned. “Because... there’s nothing more beautiful in the world than Handel’s music *Esther, Admeto, Sémélé*... Ah! Semele’s sex appeal, what tenderness.”

Heavens! The enthusiasm of Diego and Guite Masson was nothing compared to this! Clearly the time had come to found the CIAH. As you may have guessed, this stands for the “Club International des Admirateurs de Haendel”. I would have been delighted to be vice president.

Dado continued to talk about his favorite operas and oratorios, forgetting this was neither the time nor the place. Pierre Nahon, the gallery’s owner, tried to draw him away by the sleeve to introduce him to a potential collector, I suppose. Marianne Nahon, was desperately signing to me but I couldn’t understand her. We had to be separated by force.

When we saw each other outside afterwards, Franca said, “Did you notice a painting entitled Alcina, lighter and more luminous than the others with a blue sky, bluer than usual in Dado’s work, with little monsters swinging in the air? I’d love to buy it...”. I answered, “I didn’t really have time to contemplate anything, but if...”. At this moment Ljuba rose up before us, and so we waited until the next day, and then the day after, to make the decision to add a new Dado to our collection. We exchanged a few circumstantial banalities, and as he walked away, I asked Franca, “I have the impression that Ljuba was dying to ask you about your impression of “Plaisirs difficiles” by Jean-Clarence Lambert. Are we a bit late?”

I sensed that I should not have asked the question that Ljuba himself had avoided. “We agreed on four prints,” said Franca. “At the last minute, he insisted on seven. Isn’t that great? But it can’t be done in a day. Now, if you want to take over the production of *Cahiers du Regard*...”

It was clear that a street in the rain, which had just began to fall, was not the ideal place to talk about the ongoing project with Velickovic. Fortunately, we did not run into him. For his “*Cahier du Regard*”, he wanted to include a single 40 x 80 cm print. Well, why not? But what would be the size of the album? Who would be in charge of producing it?

These little details don’t really interest anyone, do they? So why bring them up? We were hungry and quickened our steps, looking for a decent brasserie. One should never eat the little sandwiches one finds at cocktail parties. These instruments of torture are destined for uninvited guests.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

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 et 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.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan

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 : 24 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,68 % et pour les autres catégories, TVA = 4,704 %).
- De 30 001 à 600 000 euros : 20% + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,40 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 %).
- Au-delà de 600 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,84% 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 enregister 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.

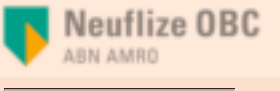
10 – Compétences législative et juridictionnelle

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 :



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 Sardagna Ferrari
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22
I - 20121 Milano
T +39 02 86 337 813
gsardagnaferrari@artcurial.com

ASSOCIÉS

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

Fabien Naudan, **Vice-Président**

Directeurs

Martin Guesnet, **sénior**
Isabelle Bresset
Stéphane Aubert
Olivier Berman
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 : Emmanuel Berard
Morgane Delmas

Comptabilité et administration :

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

Logistique et gestion des stocks :

Direction : Éric Pourchot
Rony Aviron, Mehdi Bouchekout
Denis Chevallier, Joël Laviolette,
Vincent Mauriol, Lal Sellahamnadi

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 Sardagna 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 Sardagna 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
Administrateur :
Alma Barthélemy, **20 48**

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
Administrateur :
Isabelle Bresset, **20 13**

ARCHÉOLOGIE D'ORIENT ET ARTS DE L'ISLAM

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

ARCHÉOLOGIE

Expert : Daniel Lebeurrrier
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'écritvent 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

AFFILIÉ
À INTERNATIONAL
AUCTIONEERS



Ordre d'achat *Absentee Bid Form*

**AUTOUR DES CAHIERS DU REGARD
COLLECTION PIERRE ET FRANCA BELFOND
VENTE N°2261**

LE MARDI 26 MARS 2013 À 20H00
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 / ADRESSA

TÉLÉPHONE / PHONE

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

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)

[illegible]

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