ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

1973 29 MAI 2011 – PARIS ART CONTEMPORAIN 1

ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ART CONTEMPORAIN 1

DIMANCHE 29 MAI 2011
PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT
À 18H



ART CONTEMPORAIN 1

DIMANCHE 29 MAI 2011 À 18H
PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT





ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F.TAJAN

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

ASSOCIÉS

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS

Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset

ART CONTEMPORAIN 1
VENTE N°1973

Commissaire-priseur
Francis Briest

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

Hugues Sébilleau,
Arnaud Oliveux
Spécialistes
+33 (0)1 42 99 16 35 / 16 28
hsebilleau@artcurial.com
aoliveux@artcurial.com

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

Harold Wilmotte
Spécialiste junior
+33 (0)1 42 99 16 24
hwilmotte@artcurial.com

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

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

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

EXPOSITIONS PUBLIQUES :

Jeudi 26 mai 2011
11–19h

Vendredi 27 mai 2011
11–19h

Samedi 28 mai 2011
11–19h

Dimanche 29 mai 2011
10–15h

VENTE LE DIMANCHE 29 MAI À 18H

Catalogue visible sur internet
www.artcurial.com

Comptabilité vendeurs
Sandrine Abdelli
+33 (0)1 42 99 20 06
sabdelli@artcurial.com

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

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Anne-Sophie Masson
+33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com



INDEX

A
ADAMI, Valerio — **86, 88**
APPEL, Karel — **58**
ARMAN — **70, 71, 81**

B
BETTENCOURT, Pierre — **56A**

C
CALDER, Alexander — **56**
CESAR — **65, 75 à 78**
CHAISSAC, Gaston — **56B**
CLEMENTE, Francesco — **98, 99**
COMBAS, Robert — **100, 101**
CONDO, George — **102**

D
DESCHAMPS, Gérard — **68, 69**
DUBUFFET, Jean — **42, 54**
DUBOSSARSKY, Vladimir &
VINOGRADOV, Alexander — **97**

E
EL ANATSUI, Brahim — **95, 96**

F
FRANCIS, Sam — **53**

G
GILIOLI, Emile — **63A**
GORIN, Jean-Albert — **92A**

H
HAINS, Raymond — **67**
HANTAI, Simon — **91**
HARING, Keith — **85**
HARTUNG, Hans — **47**
HENNING, Anton — **103**
HORN, Rebecca — **93**

L
LALANNE, François-Xavier — **64**
LANSKOY, André — **45, 46, 52**
LINDSTROM, Bengt — **57**

M
MANESSIER, Alfred — **48**
MARFAING, André — **50**
MATHIEU, Georges — **51**
MC COLLUM, Allan — **94**
MICHAUX, Henri — **55**
MING, Yan Pei — **105**
MONORY, Jacques — **87**
MORELLET, François — **92B**

O
ORHON, Mubin — **60, 61, 62**

P
PINCEMIN, Jean-Pierre — **92**

R
RAUSCHENBERG, Robert — **83A**
RAYNAUD, Jean-Pierre — **73, 74, 79**
RAZA, Sayed Haider — **59**
ROTELLA, Mimmo — **72**

S
SCHUTTE, Thomas — **104**
SOULAGES, Pierre — **44**
STAEL, Nicolas de — **41, 43**

T
TINGUELY, Jean — **80**
TURAN, Selim — **63**

V
VIALLAT, Claude — **89, 90, 90A**
VIEIRA DA SILVA, Maria Elena — **49**
VILLEGLE, JACQUES — **66**

W
WARHOL, Andy — **82, 83**
WESSELMANN, Tom — **84**

41
Nicolas de STAËL
(1914-1955)

MÉDITERRANÉE (LA CIOTAT), 1952-53
Huile sur toile
signée en bas à gauche «Staël», contresignée et datée au dos « Staël, 1952/1953»
50 x 61 cm (19,50 x 23,79 in.)

Provenance :
Th. Schempp, New York
Galerie Craven, Paris
Galerie Berggruen, Paris
Otto Henkell, Wiesbaden
Daniel Varenne, Genève
Galerie MC, Paris
Acquis auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire en 1999

Expositions :
Paris, Musée National d'Art Moderne, 22 février - 8 avril 1956, n°66 du catalogue
Berne, Kunsthalle, «Nicolas de Staël», 13 septembre-20 octobre 1957, n°54 du catalogue
Arles, Musée Réattu, 28 juin-8 septembre 1958, catalogue 37, reproduit planche VIII
Hanovre, Kestner Gesellschaft, «Nicolas de Staël», 18 décembre-24 janvier 1959/1960 reproduit sous le n°49 du catalogue
Hambourg, Kunstverein, «Nicolas de Staël», 7 février-13 mars 1960 reproduit sous le n°49 du catalogue

Bibliographie :
Jacques Dubourg, Françoise de Staël, «Nicolas de Staël, Catalogue raisonné des Peintures» , Les Editions du Temps, 1968, reproduit sous le n°526 p.227
Françoise de Staël, «Nicolas de Staël, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint», Editions Ides et Calendes, 1997, reproduit sous le n°335 p.322

Un certificat du Comité Nicolas de Staël sera remis à l'acquéreur

700 000 / 1 000 000 €



« Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige !
Les morceaux qui s'abattent sont vivants.»

René CHAR



Fig.1 : Nicolas de Staël, Ciel à Honfleur, 1952.



Fig.2 : Gustave Courbet, Le bord de mer à Palavas, 1854.

Comme dans le tableau de Nicolas de Staël, le ciel, la mer et le sable se partagent l'espace dans ce tableau de Courbet. Mais la minuscule silhouette, au premier plan à gauche, met surtout l'accent sur le rapport théâtral de l'homme à la nature.



Fig.3 : Pierre Puvis de Chavannes, Doux Pays, 1882.

Peintre du « Doux Pays », Pierre Puvis de Chavannes a forgé l'image d'une Méditerranée mythifiée, nourrie de scènes mythologiques et de rêveries antiques.



Fig.4 : Henri-Edmond Cross, Les Iles d'or, îles d'Hyères, vers 1891-1892.

Ebloui par les îles d'Hyères, suspendues entre ciel et eau, Cross saisit les effets de la lumière intense du Midi en une représentation néo-impressionniste étonnante, presque abstraite.

Fin mai 1952, Nicolas de Staël se rend dans la région de Bormes-les-Mimosas. Il y découvre une lumière éblouissante, singulière, dévorante, qui va modifier considérablement sa manière de peindre. « La lumière est tout simplement fulgurante ici, bien plus que ce que je m'en souvenais. Je vous ferai des choses de mer, de plage, en mesurant l'éclat jusqu'au bout », écrit-il à Jacques Dubourg en 1952.

Le désir de restituer la crudité de la lumière méditerranéenne le conduit à privilégier dans *Méditerranée (La Ciotat)*, peint lors d'un second séjour en septembre 1952, les couleurs éclatantes, les contrastes brutaux et les formes massives, solides, aux antipodes des camaïeux subtils et nuancés des paysages du Havre ou de Honfleur qu'il a peints plus tôt la même année. Ce paysage lumineux, aux découpes abruptes, est très éloigné, par exemple, de *Ciel à Honfleur*, avec sa mer grise et verte, ses tonalités changeantes et son lyrisme froid [Fig.1].

En peignant la côte méditerranéenne, Nicolas de Staël s'inscrit dans le mythe moderne de la Méditerranée qui s'est élaboré dans la seconde moitié du XIX[e] siècle avec Puvis de Chavannes, Monet, Courbet, Cézanne, Signac ou encore Matisse. Tous ont cédé, chacun à leur manière, à la tentation de convertir ces rives dorées en paradis moderne, porteur de voluptés et d'harmonies nouvelles : lumière étincelante, rivages heureux et lavandières intemporelles dessinent une certaine vision du paradis, perdu ou à venir, nourrie de traditions antiques, bibliques ou orientales [Fig 2 à 5]. Staël ne renie pas cette filiation. A la Ciotat, il est habité par le souvenir des peintres qui hante la région et semble interdire toute création : « ça va à peu près, écrit-il, à Jacques Dubourg, malgré les deux ogres de ce pays merveilleux, Cézanne et Bonnard dans les pattes à chaque virage ; rien à faire, ils ont mangé et pour plusieurs générations avec des appétits de dieux grecs. A part cela, les contrastes sont toujours aussi violents et frappent la lumière avec cette violence à l'état pur qu'ils n'ont soupçonnée ni l'un ni l'autre. » Avec *Méditerranée*, Staël prolonge à la fois le mouvement de libération de la couleur initié par les fauves et la révolution formelle engagée par le cubisme analytique, sous le patronage de George Braque avec qui il entretint une longue relation d'amitié. Il se souvient peut-être aussi du célèbre tableau de Paul Cézanne, *Mer à l'Estaque*, peint en 1878-1879, et dont Cézanne disait : « c'est comme une carte à jouer. Des toits rouges sur la mer bleue » [Fig.6]. Au-delà, et contrairement à ses contemporains soucieux de rompre avec l'académisme, Staël sera toute sa vie marqué par le désir de se confronter aux grands maîtres du passé, Vélasquez, Turner, Chardin et parmi les modernes, Van Gogh, Morandi ou Matisse.

Mais ce qui distingue Nicolas de Staël de ses illustres prédécesseurs, c'est ce rapport intime avec la matière picturale, qu'il pose, empâte et superpose en couches épaisses et irrégulières. On distingue partout les bandes lisses étalées au couteau, les stries fines laissées par la brosse, les empâtements provoqués par l'aller-retour du geste sur la toile. Ces accidents de la surface révèlent, sur l'œuvre achevée, les traces du processus de création : « Les irrégularités de la matière sont la marque propre de cette peinture exécutée dans l'urgence. Elles viennent porter atteinte à une harmonie jamais trouvée, exigeant de nouvelles recherches », remarque la critique Anne Malherbe, qui invite à définir



Fig.5 : Georges Braque, Paysage à l'Estaque, 1907

Paysage à l'Estaque est l'un des derniers tableaux de la période fauve de Braque, séduit par les effets de la lumière du Sud. La palette est ici poussée à son paroxysme, déclinant le rouge vif et l'or dans tout l'espace du tableau.



Fig.6 : Paul Cézanne, Mer à l'Estaque, 1878-1879

« C'est comme une carte à jouer. Des toits rouges sur la mer bleue », disait Paul Cézanne de ce tableau où la rigueur géométrique des bâtiments contraste avec l'aspect décoratif de la végétation.

les œuvres de Staël comme « des peintures d'atelier qui portent sur elles la marque de leur gestation ». Pierre Lecuire dresse un constat identique dans son journal : « l'atelier regorgeait de tableaux en voie d'achèvement. C'est l'expression qui convient au faire très lent, jamais terminé de Staël […] les tableaux restent si longtemps chez lui que je les vois se former. » [Fig.7.]

Méditerranée porte le témoignage de ce long murissement. Ainsi, le pavé de couleur rouge, au centre, a été recouvert, quelques mois plus tard, d'un fin vernis qui en atténue l'éclat initial, comme si l'artiste avait voulu rompre avec un mode de composition fondé, de manière trop évidente, sur des contrastes systématiques de couleurs. C'est le séjour prolongé dans l'atelier qui permet de porter la toile à son point d'achèvement : « le contact avec la toile, je le perds à chaque instant et le retrouve et le perds […]. Il le faut bien parce que je crois à l'accident, je ne peux avancer que d'accident en accident, dès que je sens une logique trop logique, cela m'énerve et je vais naturellement à l'illogisme. »

Nicolas de Staël accorde aussi une place essentielle à la composition. Dans *Méditerranée*, tout se passe au premier plan. Les formes s'emboitent les unes dans les autres et construisent l'espace dans un même plan, indépendamment de tout système perspectif. Ce mode de composition n'est pas sans analogie avec le cubisme analytique. Le paysage se décompose en parties éclatés, traitées comme des unités isolées qui ne se laissent pas immédiatement saisir en un tout. Pourtant, c'est l'agencement des zones colorées qui donne son sens au paysage. La plage, organisée en pavés d'une blancheur éclatante, marque clairement la distinction entre le haut et le bas. Figuré par une large bande horizontale dans la partie supérieure de la toile, le ciel ne devient ciel que par sa position dans le tableau. Au centre, les pavés de couleurs sont ourlés par une fine résille interstitielle de gris et de blanc, laissant la toile visible par endroits. Ces jonctions imparfaites contribuent à déstabiliser l'équilibre de l'ensemble. Les aplats déjà animés par l'irrégularité de leur surface semblent auréolés par la lumière du midi qui les maintient dans un fragile état de suspension : « l'espace pictural est un mur, écrit Staël, mais tous les oiseaux du monde y volent librement. A toutes profondeurs. » C'est ce sens de la profondeur qui convertit les rectangles de peinture en pierres et la toile en mur de couleurs.

Le thème du mur est omniprésent chez Nicolas de Staël pour qui « le métier de maçon est probablement le plus noble des métiers ». Le tableau se bâtit peu à peu, dans un mouvement qui ressemble à la fois à la construction et au colmatage d'un mur. Les boursoufflures, les aspérités et les stries de la surface rappellent la matière d'un crépi abimé. Les rectangles de couleurs ont l'allure de blocs de pierre mal équarris. Staël, qui s'est initié à la sculpture pendant l'été 1952, construit à coup de truelle ou de racloirs une épaisseur physique du tableau.

Cette analogie entre l'œuvre et le mur ancre le travail de Nicolas de Staël dans le mouvement de l'abstraction mais ne saurait non plus l'y réduire : « La peinture ne doit pas seulement être un mur sur un mur. La peinture doit figurer dans l'espace […]. Je n'oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative. Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative.



Fig.7 : Avec de Staël, la peinture cesse d'être illusion pour devenir matière : « ce n'est pas assez de faire voir ce qu'on peint, il faut encore le faire toucher », notait-il dans ses Carnets.

Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace. »

Paradoxalement, Nicolas de Staël répudie la mimesis sans pour autant abandonner le sujet du tableau. Sa peinture conduit inévitablement à la représentation d'un paysage, d'une route, de la mer, de footballeurs ou de bateaux. Dans *Méditerranée*, l'œuvre se présente comme abstraite mais le titre renvoie à la réalité. Ainsi, dans la querelle qui oppose les tenants de l'abstraction et de la figure, Staël fait le choix d'une voie différente. La représentation ne cesse de dire qu'elle est avant tout peinture et qu'elle s'ancre dans la matière. En cela, Staël s'inscrit bel et bien dans le métier du peintre. Mais si rien n'est plus concret, plus réel, qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface, il s'agit pour le peintre de ne plus exclure les sources concrètes de ses sensations et de ses visions. C'est ce lien indissoluble entre la peinture et l'expérience du regard qui caractérise l'œuvre de Staël et la conduit de la rupture radicale avec le réel à une continuité assumée : « c'est simplement le rapport d'un peintre à ce qu'il voit, tout le sujet est là ».

42
Jean DUBUFFET
(1901-1985)

LE LIT I , 1964
Vinyl sur toile
signée et datée en bas vers la droite «J.Dubuffet, 64»,
contresignée, titrée et datée au dos
« J.Dubuffet, Le lit I, Août 64»
195 x 130 cm (76,05 x 50,70 in.)

Provenance :
Galerie Beyeler, Bâle
Galerie Rudolf Zwirner, Cologne
David Talbot Rice, London
Robert Fraser Gallery, New York
B.C. Holland, Inc. Chicago
Collection Hope and Abraham Melamed
Vente Sotheby's, New-York, 4 novembre 1987, «Seven Dubuffets from the Collection of Hope and Abraham Melamed».
Acquis auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Expositions :
Bâle, Galerie Beyeler, «Jean Dubuffet», 1965, cat N°. 64
Cologne, Galerie Rudolf Zwirner, Oct-Nov 1965
London, Robert Fraser Gallery, «Ustensiles Utopiques», 1966, reproduit p. 3
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, «Jean Dubuffet: 1962-1966», reproduit cat. N° 50
Madison, Elvehjem Art Center, University of Wisconsin, «Inaugural Exhibition: 19th &20th Century Art form Collections of Alumni and Friends», 1970, reproduit dans le cat N° 133

Bibliographie :
Max Loreau, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XX: L'hourloupe I, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1966, reproduit sous le n°409 p.181

600 000 / 800 000 €



Jean Dubuffet dans son atelier

« L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime, c'est l'incognito. »

Jean DUBUFFET

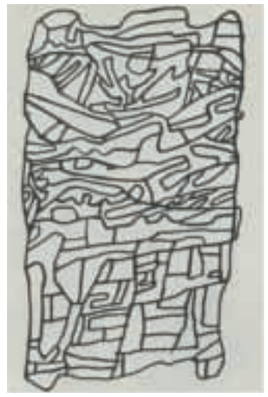




« Lit III », marker et gouache



« Lit IV », marker et gouache



« Lit V », marker et gouache



« Lit VI », marker et gouache

Jean Dubuffet à réalisé deux toiles et quatre œuvres sur papier du sujet. « Lit I » que nous présentons est la première toile, réalisée le 16 août 1964, suivie par quatre œuvres sur papier, puis « Lit II », peint le 27 août 1964. Cette œuvre fut offerte au Musée des Arts Décoratifs, Paris, lors de la Donation Jean Dubuffet.



Jean Dubuffet, «Le Lit II», 1964. Vinyl sur toile, 195 x 130 cm Collection Musée des Arts Décoratifs, Paris, Donation Jean Dubuffet

En 1962, Jean Dubuffet initie avec L'Hourloupe le cycle le plus long et le plus original de son travail. Jusqu'en 1974, il explore toutes les techniques et tous les arts – dessin, peinture, sculpture, architecture, théâtre – dans une série dont l'abondance et la variété en fait une œuvre en soi. La première phase de l'Hourloupe tient encore du tableau de chevalet, comme en témoigne la série des deux Lits, peints en 1964.

Ce cycle de 12 ans a pris naissance dans les dessins informes que le peintre griffonnait au cours de ses communications téléphoniques, comme nous l'apprend Max Loreau : *« en juillet 1962, lorsqu'il répond au téléphone, Jean Dubuffet laisse distraitement courir son stylobille rouge sur de petits morceaux de papiers. De ces exercices sortent des dessins à demi automatiques, qu'il barre de rayures rouges et bleues. Le peintre découpe ces compositions indéterminées et s'aperçoit qu'elles se mettent à changer sitôt qu'il les pose sur un fond noir ; elles étaient vides de sens : pressées par le noir, elles se chargent instantanément d'une signification. Dubuffet s'intéresse vivement à ces dessins qui excitent la faculté de visionnement et possèdent le pouvoir quasi magique de se constituer en objets. »*

Nées de la distraction du dessinateur, ces étranges figures furent d'abord découpées et collées sur fond noir, avant d'être peintes à la peinture vinyle sur des toiles de grands formats, à l'instar de *Lit I*. Dans ces graphismes improbables et sinueux, le trait dessine un réseau de cellules colorées qui s'emboitent les unes dans les autres à la manière d'un puzzle. Le tracé est volontairement simplificateur. Les surfaces sont striées de hachures larges et régulières, remplies de couleurs ou laissées en blanc. La palette de couleur est volontairement limitée au blanc, au noir, au bleu et au rouge.

En se restreignant à des éléments plastiques en nombre limité, soumis à une règle de composition arbitraire, Dubuffet s'exempte des lois de la géométrie et des formes bien mesurées. Néanmoins, au début du cycle hourloupéen, les œuvres sont encore marquées par la tentation de la représentation. Dubuffet puise ainsi ses modèles dans la vie quotidienne. Cafetière, bouteille, tasse à café, verre d'eau, ciseaux, pendule, clé anglaise, robinet, lavabo, lampe, brouette, lit, bateau composent l'inventaire virtuellement infini des objets de l'homme du commun : tous les objets peuvent potentiellement entrer dans l'Hourloupe, dans le système universel de la rayure et du quotidien légendaire.

Ces « ustensiles utopiques » forment une sorte d'arche de Noé domestique qui renouvelle abruptement l'art de la nature morte, révise une forme de peinture cultivée et invente, à partir du geste premier d'un crayon sur une feuille de papier, un spectacle totalement hallucinatoire. Le monde y apparaît comme une accumulation de pièces élémentaires, de morceaux d'espaces cellulaires, dont les combinaisons engendrent des choses à voir, un spectacle à déchiffrer, dans lequel on peut encore reconnaître une suggestion d'apparence. Dubuffet aimait d'ailleurs à dissimuler des figures reconnaissables dans ces entrelacs, comme les personnages cachés dans le décor de nos dessins d'enfance. Avec les sculptures, la référence au monde des formes disparaitra. Mais la série des *Lits* amorce une telle orientation. L'objet « lit » apparaît surtout comme un réseau sinueux de cellules mouvantes, un morceau d'étendue en expansion, espace mental ou lit spéculatif.

Avec *Lit I*, Dubuffet sort donc l'art de son lit pour en inventer un autre, à la mesure de sa fantaisie. En ce sens, le Lit est une invitation à pénétrer dans un autre habitacle, celui de l'imagination, de la grande « foire aux mirages » dont il est l'une des parties. Dans cette fête burlesque où le monde semble avoir perdu son sens, où le haut et le bas s'équivalent, *Lit I* apparait comme une variation sur le thème baroque de l'universelle illusion. Il se désigne à la fois comme lit réel et comme pure invention, pure production de l'esprit et de l'art.

En effet, à l'instar des autres objets de l'Hourloupe, ce tableau apparaît d'une fausseté agressive. Ses sinuosités ne trouvent aucun écho dans l'expérience. Ses couleurs, directement issues des tons de base du stylobille, sont éloignées de tout ce que la sensibilité rencontre dans la nature. Dans ce manifeste antiforme, tout est fait pour rappeler au spectateur qu'il a affaire à un produit artificiel, privé de tout rapport avec la nature. Le noir dont le peintre commence par recouvrir uniformément la toile a les allures d'un rideau de théâtre. Le mot « Hourloupe » est un clin d'œil narquois à la rue de l'Entourloupe dont Dubuffet baptisait à la même époque l'un de ses tableaux. Beaucoup de titres de la série hourloupéenne renvoient d'ailleurs au royaume du virtuel, rappelant au spectateur qu'il est victime d'une mystification, d'une « comédie des erreurs » ou d'une « banque d'équivoques », et que l'art doit résolument prendre le parti des « changeantes erreurs et des leurres » contre celui de la vérité. En peignant, non ce qu'il voit mais ce qu'il désire voir, Dubuffet se donne des spectacles qu'il n'a aucune chance de rencontrer qu'en les constituant lui-même, affirmant la primauté de l'invention sur la reproduction fidèle des objets du monde. Ce faisant, il rejoint les intentions profondes de l'art brut : inventer un principe de figuration qui ne doit rien à la culture, échapper par l'imagination aux blocages de la pensée, donner une voix aux désirs profonds.

Ainsi, l'organisation de *Lit I* s'apparente à une parfaite entreprise de désorientation. La profusion envahissante des cellules et les bifurcations incessantes des lignes interdisent au regard de se fixer. Celui-ci peut se déplacer de façon aléatoire le long des lignes, saisir globalement toutes les cellules d'une couleur, ou encore s'arrêter à une figure identifiable en la détachant d'un ensemble indifférencié. Ce monde latent où des figures naissent et se défont aussitôt, au profit d'autres configurations met en cause les certitudes de la vision et ouvre la voie au doute généralisé.

Pour Dubuffet, l'Hourloupe est donc bien l'instrument conceptuel et matériel d'une refonte de la réalité. Montrer ce qui n'existe pas, c'est attenter à l'idée que nous nous faisons du réel pour lui substituer d'autres visions, à travers des images qui *« mettent en question le bien-fondé de ce que nous avons coutume de regarder comme réalité et qui n'est en vérité qu'une option collectivement adoptée pour interpréter le monde qui nous entoure parmi une infinité d'autres options tout autres, qui ne seraient ni plus ni moins légitimes »*.

❍ 43

Nicolas de STAËL
(1914-1955)

COMPOSITION, 1942
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «de Staël, 42»
38 x 46 cm (14,82 x 17,94 in.)

Provenance :
Galerie Drey, Nice
Collection Jacques et Madeleine Matarasso, Nice
Hôtel Dassault, Paris, Etude Francis Briest, Collection Jacques et Madeleine Matarasso, 27 octobre 2000, n°78
Acquis auprès ce cette dernière par l'actuel propriétaire

Expositions :
Paris, Musée National d'Art Moderne, Palais de Tokyo, «Nicolas de Staël, 1914-1955, (Rétrospective)», 22 février-8 avril 1956, reproduit sous le n°5
Nice, Galerie des Ponchettes, «Peintres à Nice et sur la côte d'Azur 1860-1960», Août-septembre 1960, reproduit sous le n°134
Münich, Galerie Thomas, TEFAF, Maastricht, 2010

Bibliographie :
Jacques Dubourg et Françoise de Staël, «Nicolas de Staël», Catalogue raisonné des peintures, Editions le temps, Paris, 1968, reproduit sous le n°4 p.57
Françoise de Staël, «Nicolas de Staël», Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel 1997, reproduit sous le n°12 p.181
Londres, Opera Gallery, «Goldenart»: 60 chef-d'oeuvres de la collection d'Opera Gallery, reproduit au catalogue p.57

110 000 / 130 000 €

Cette *Composition* de 1942 a un intérêt historique de tout premier plan dans l'œuvre de Nicolas de Staël. Il s'agit en effet de la première œuvre abstraite réalisée par l'artiste. Établi à Nice suite à sa démobilisation de la Légion étrangère, De Staël y fréquente Jean Arp, Sonia et Robert Delaunay ou encore Alberto Magnelli, artistes déjà confirmés dont l'influence sera pour lui déterminante. À leur contact, son œuvre, se détache peu à peu de la facture figurative qui la caractérisait jusqu'alors, afin d'explorer les confins de l'abstraction. Il convient toutefois de souligner que l'opposition stricte entre abstraction et figuration ne fonctionne pas échoue à rendre compte de l'œuvre de Staël, qui restera d'une certaine manière toujours fidèle au motif, au point de revenir de manière de plus en plus claire à une facture figurative dans les dernières années de sa courte production (l'artiste se suicidera en 1955). Les *Compositions* des années quarante sont en ce sens relativement atypiques, car elles assument davantage que les œuvres à venir ce tournant abstrait.

La *Composition* de 1942 que nous présentons participe de l'élaboration d'un vocabulaire plastique abstrait développé à la même époque par Jean Arp ou Alberto Magnelli. L'espace de la toile est envahi de formes colorées dont on trouverait sans mal l'écho dans les recherches contemporaines que Jean Arp consacrait au biomorphisme. La structuration complexe de l'ensemble, organisé autour de grandes lignes blanches qui dessinent des formes géométriques, et la palette chromatique en demi-teinte, rappellent quant à elles le travail de Magnelli : y dominent les gris, tirant sur le bleuté ou l'anthracite, et teintés par endroits de bruns et de verts éteints.

Si l'on peut déjà percevoir, à travers les sortes de hachures et de griffures qui lacèrent la toile par endroits, une ébauche du travail sur la matière qui sera si caractéristique de la production à venir de Staël, l'ensemble est enveloppé d'une atmosphère vaporeuse et quasi-onirique qui confère à cette œuvre liminaire toute sa singularité.



44

Pierre SOULAGES
(né en 1919)

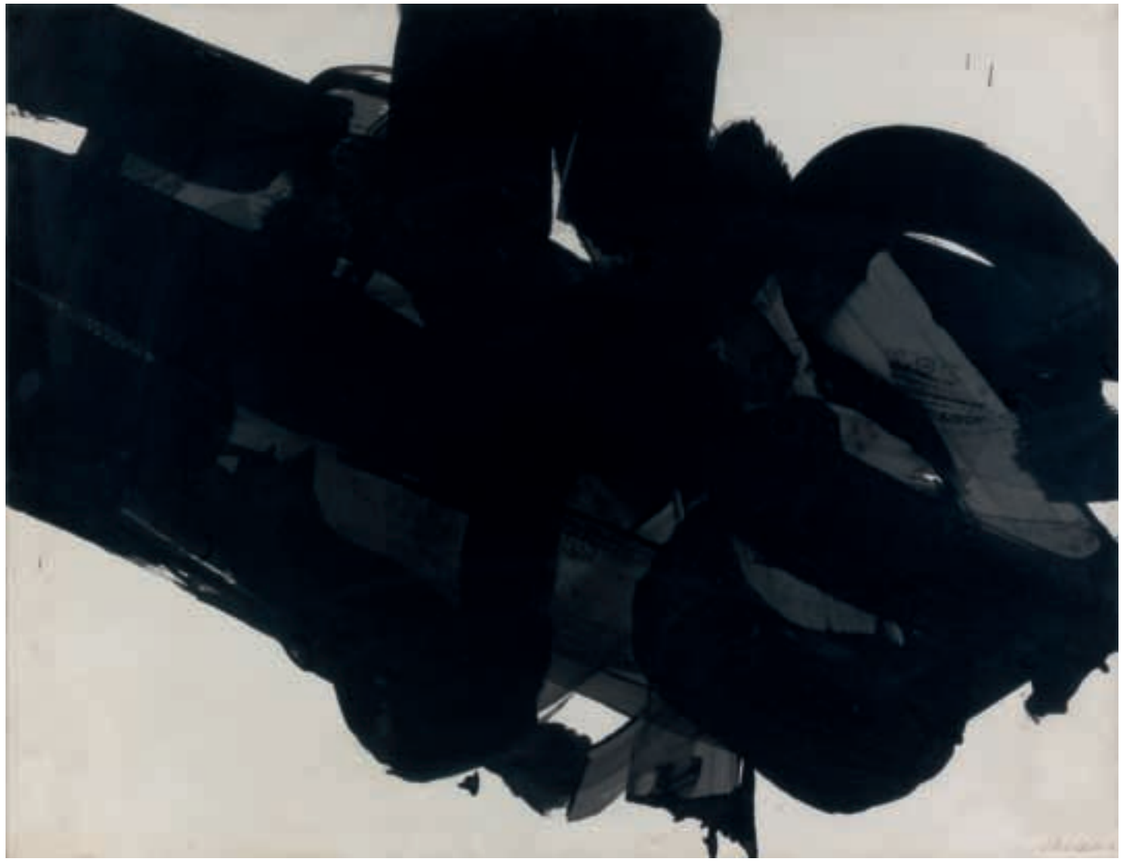
SANS TITRE, 1963
Encre sur papier marouflé sur carton fin marouflé sur toile signé en bas à droite «Soulages», daté au dos sur le châssis : 1963
50,50 x 65 cm (19,70 x 25,35 in.)

Provenance :
Collection Arnaud Chastel
Collection particulière, Canada
Collection particulière, Paris

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné des œuvres sur papier de l'artiste actuellement en préparartion par Monsieur Pierre Encrevé

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

60 000 / 80 000 €





❍ 45
André LANSKOY
(1902-1976)

MANQUE DE PITIÉ, 1958
Huile sur toile
signée en bas à gauche»Lanskoy» titrée et datée au dos «Manque de pitié, 58»
100 x 73 cm (39 x 28,47 in.)

Provenance :
Galerie Louis Carré & Cie, Paris
Collection particulière, France
Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Un certificat de Monsieur André Schoeller pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

45 000 / 65 000 €

46
André LANSKOY
(1902-1976)

PLÉNITUDE, 1951
Huile sur toile
signée en bas à gauche «LANSKOY», titrée et datée au dos «Plénitude, 1951»
97 x 130 cm (37,83 x 50,70 in.)

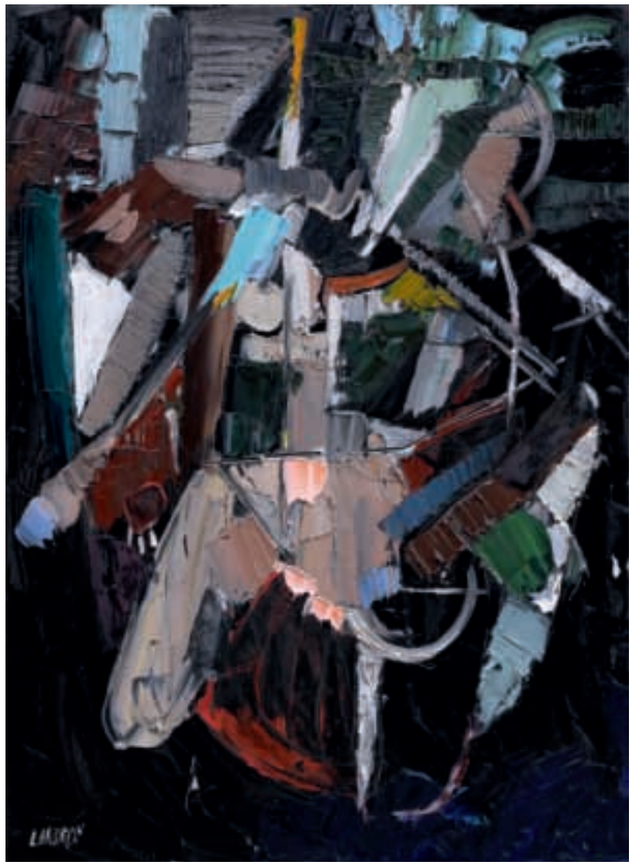
Provenance :
Galerie Louis Carré, Paris
De la Rancheraye & Cie, Paris
Galerie Renou et Poyet, Paris
Acquis auprès de cette dernière en 1974
Christie's, New York, 16 mars 2006
Collection particulière, Paris

Exposition :
Paris, Galerie Louis Carré, «André Lanskoy», 1953

Un certificat de Monsieur André Schoeller sera remis à l'acquéreur

100 000 / 120 000 €

45



46



❍ 47

Hans HARTUNG
(1904-1989)

T-5015, 1950
Huile sur toile
signée et datée en bas à gauche «Hartung, 50»,
titrée au dos sur le châssis: «T50-15»
50 x 65 cm (19,50 x 25,35 in.)

Provenance :
Par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie :
Antique Trade Gazette, 7 octobre 2006, sous le n°115 p.31

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de la Fondation Hans Hartung et Anna Eva Bergman sous le n°T50-15

120 000 / 150 000 €



« Le plaisir de vivre se confond en moi avec le plaisir de peindre.
Lorsque l'on consacre toute sa vie à la peinture,
que l'on cherche d'aller toujours plus loin, il est impossible de s'arrêter ».

(Hans Hartung)

Établi à Paris en 1935, l'artiste d'origine allemande Hans Hartung sera l'un des membres les plus influents de l'Ecole de Paris. Il propose une version profondément personnelle de cette abstraction qui semble alors devenue le nouveau nom de la peinture. Car même s'il s'insère dans le mouvement dit de « l'art informel » ou de l'« abstraction lyrique », Hartung ne cessera d'affirmer que sa rencontre avec l'abstraction est née d'une profonde nécessité intérieure et non des récents développements des arts visuels. Peu intéressé par les débats théoriques, il conçoit la peinture comme une activité existentielle, une sorte de sismographie de l'âme qui se projette en se spatialisant au-dehors sous formes de traits, d'élans, de rythmes. En s'extériorisant, l'intériorité de l'artiste rencontre le dehors, et ce rapport constant, bien que très complexe, avec la réalité extérieure, constitue le cœur du travail de Hans Hartung.

Fasciné dès son enfance par les couleurs de l'expressionnisme de Die Brücke, il introduit le noir dans son œuvre après les traumatismes de la seconde guerre mondiale, qui le laisseront invalide. L'œuvre que nous présentons date de 1950 et manifeste cette tension entre le noir et la couleur d'une part – on notera les rapports complexes entre le graphisme noir du trait et les épanchements chromatiques des grandes masses colorées – , la rencontre entre l'intime et l'univers, dont les traits sur la toile portent témoignage, de l'autre.

Ce qui intéresse Hartung, c'est le temps du tableau, ce « temps d'exécution d'un trait, les ralentissements, les accélérations, le temps lent, spécialement pour les grandes taches ». Ce temps est un temps réel – celui qui a été nécessaire à l'artiste pour exécuter sa toile – et, en tant que tel, se fait le vecteur d'une expérience partagée avec le spectateur. Hartung formule en effet le souhait que son spectateur vive, dans son propre corps, l'expérience qu'il lui présente sur la toile, qu'il reprenne à son compte et ressente les effets du geste qui fut à l'origine de l'œuvre.

48
Alfred MANESSIER
(1911-1993)

SUR LA PLAGE, 1956
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Manessier, 56»,
contresignée, titrée et datée au dos sur le châssis
«Manessier, Sur la plage, 56»
116 x 89 cm (45,24 x 34,71 in.)

Provenance :
• Galerie Régis Dorval, Lille
• Collection particulière, France

Nous remercions Madame Christine Manessier de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.
Cette oeuvre sera reproduite dans le catalogue raisonné de l'oeuvre d'Alfred Manessier actuellement en préparation par Madame Christine Manessier

50 000 / 70 000 €



Un critique parle, pour Manessier, de « provocation » de la nature[1]. En effet, Manessier se sent «provoqué» à peindre par la nature, dès sa jeunesse. Dans l'œuvre peint et dans l'œuvre tissé un réel hommage à la nature se fait jour. Les teintes, les lumières sont le fait d'un regard émerveillé et scrupuleux. Toujours étonné par l'inépuisable foisonnement des formes, Manessier exprime comme une gratitude dans ses œuvres.

Dans les années 50, il passe de nombreux été en Baie de Somme. Bernard Dorival commente les œuvres de cette période : « Pourtant, à la même époque, Manessier peint de temps à autre des toiles qui s'inspirent directement de la nature. Les environs de la Somme, où il séjourne tous les ans, l'attirent singulièrement. Dans la lumière aux nuances tempérées, dans l'étendue de la mer, du ciel, de la plage, là où les choses perdent leur substance et ne gardent que la valeur d'accents rythmiques, il trouve sa nourriture spirituelle et picturale. (…) Moins haute et moins profonde, sa palette se fait plus que jamais sensible aux demi-teintes délicate et vairée comme la gorge d'une colombe. Les gris nacrés s'associent aux roses. Les bleus pâlissent en lilas, les jaunes s'éteignent et se dorent, des blancs crémeux font leur apparition. »

1. Manessier, Éditions Galerie de France, 1970, préface de Michel-Georges Bernard, Nature et peinture dans l'œuvre d'Alfred Manessier, p. 11

49

Maria Elena VIEIRA DA SILVA
(1908-1990)

SANS TITRE, 1977
Gouache sur papier
signé et daté en bas à droite «Vieira da Silva, 77»
49,50 x 34 cm (19,31 x 13,26 in.)

Bibliographie :
Guy Weelen, Jean-François Jaeger, Vieira da Silva, Catalogue raisonné, Editions Skira, 1994, reproduit sous le n°3000 p.596

25 000 / 35 000 €

50

André MARFAING
(1925-1987)

SANS TITRE, AOÛT 1972
Acrylique sur toile
signée en bas à droite «Marfaing», datée au dos sur le châssis «Août 1972-41»
116 x 90 cm (45,24 x 35,10 in.)

Un certificat de Madame Chantal Marfaing sera remis à l'acquéreur

15 000 / 20 000 €

49



50



51

Georges MATHIEU
(né en 1921)

LE PAON SAUVAGE, 1989
Alkyde sur toile
signée en bas au centre «Mathieu», titrée au dos sur le châssis «Le Paon sauvage»
116 x 89 cm (45,24 x 34,71 in.)

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur
Nous remercions Monsieur Jean-Marie Cusinberche pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées sur cette œuvre

40 000 / 60 000 €



52
André LANSKOY
(1902-1976)

COMPOSITION ORANGE, 1975
Huile sur toile
signée en bas à droite «Lanskoy», datée au dos «17 mars 75»
54 x 81,50 cm (21,06 x 31,79 in.)

Provenance :
Collection particulière, Paris

Un certificat de Monsieur André Schoeller pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

50 000 / 70 000 €



❍ 53

Sam FRANCIS
(1923-1994)

SANS TITRE, 1986
Acrylique sur papier
150 x 20 cm
152.5 x 21 cm
151 x 20.5

Expositions itinérantes :
Toyama, Museum of Modern Art, «Sam Francis», 23 avril-19 juin 1988, n°57
Takanawa, Museum of Modern Art, 4 Aoüt-4 septembre 1988
Shiga, Museum of Modern Art, 25 octobre-27 novembre 1988
Kurashiki, Ohara Museum of Art, 25 octobre-27 novembre 1988
Tokyo, Setagaya Art Museum, 25 février-26 mars 1989

Ces trois oeuvres sont enregistrées respectivement dans les archives Sam Francis sous les numéros suivants :
SF-86-013
SF-86-019
SF-86-020

33 000 / 40 000 €



❍ 54

Jean DUBUFFET
(1901-1985)

PALMERAIE AUX OISEAUX ET SCORPIONS, 1949
Aquarelle, encre sur papier
21 x 25,50 cm (8,19 x 9,95 in.)

Provenance :
Succession de l'artiste

Expositions :
Paris, Galerie Jeanne Bucher, «Jean Dubuffet-Paysages du mental», 31 mai-20-juillet 1989 reproduit au catalogue de l'exposition p.43
Paris, Fondation Dubuffet, «Jean Dubuffet-Souvenirs du Sahara», 13 décembre 1989-12 janvier 1990
Londres, Waddington Galleries, «Jean Dubuffet», Travaux sur papier, 1943-1985, septembre 2000, n°5
Singapour, Opera Gallery, «Masterpieces, The ultimate collection», octobre 2007
Paris, Galerie Boulakia, «Jean Dubuffet», octobre-novembre 2007

Bibliographie :
Max Loreau, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Paysages grotesques, Fascicule V, Lausanne 1965 reproduit sous le n°16 P.17
«Masterpieces, The ultimate Collection», Opera Gallery, Singapour, octobre 2007 reproduit au catalogue p.124
Jean Dubuffet, Galerie Boulakia, Paris, octobre-novembre 2007 reproduit au catalogue p.47

Cette oeuvre provient d'un carnet de dessins de l'artiste executée lors d'un voyage dans des villes algériennes : Béni-Abbès, Timimoun et El Goléa en mars et avril 1949. Il s'agissait du dernier voyage de Jean Dubuffet au Sahara.

35 000 / 40 000 €

55

Henri MICHAUX
(1899-1984)

DESSIN MESCALINIEN, 1958
Dessin à l'encre de chine sur papier
signé du monogramme en bas à droite «HM»
48 x 29 cm (18,72 x 11,31 in.)

Provenance :
Galerie Daniel Cordier, Paris
Galerie Mony Calatchi, Paris
Collection particulière, Cannes

Exposition :
Tokyo, The Seibu Museum, «Henri Michaux», 2 janvier 21 février 1983, reproduit sous le n°78 p.80 du catalogue

Nous remercions Madame Micheline Phankim de nous avoir confirmé l'authenticité de cette oeuvre

20 000 / 30 000 €

54



55



56
Alexander CALDER
(1898-1976)

COMPOSITION, 1972
Gouache et aquarelle sur papier
signé et daté en bas à droite «Calder, 72»
74,50 x 108 cm (29,06 x 42,12 in.)

Provenance :
Galerie Urban, Paris
Galerie Lelong, Paris
Acquis auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire en 1989

Un certificat de Monsieur Daniel Lelong sera remis à l'acquéreur

50 000 / 70 000 €



56A

Pierre BETTENCOURT
(1917-2006)

NUIT DE SAMAK KANO, 1982
Technique mixte et collage de coquilles d'oeufs, tissus, toile de jute, paille, ardoises, graines sur bois
signé du monogramme daté et titré au dos «P.B, 82, Nuit de Samak Kano»
153 x 112 x 7 cm (59,67 x 43,68 x 2,73 in.)

Provenance :
collection particulière, Paris

12 000 / 15 000 €

56B

Gaston CHAISSAC
(1910-1964)

COMPOSITION ABSTRAITE AUX ÉLÉMENTS IMBRIQUÉS, 1961
Gouache et collage de papier muraux sur carton marouflé sur toile
signé et daté en bas à droite «Chaissac, 26.10.61»,
104 x 80 cm (40,56 x 31,20 in.)

Provenance :
Galerie Pagani, Milan
Collection particulière européenne

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

22 000 / 28 000 €

56A



56B



❍ 57
Bengt LINDSTROM
(1925-2008)

DIEU INCONNU, 1984
Huile sur toile
signée en bas à gauche «Lindström», daté au dos sur le châssis «84»
130 x 107 cm (50,70 x 41,73 in.)

6 000 / 8 000 €

❍ 58
Karel APPEL
(1921-2006)

SANS TITRE, CIRCA 1988
Huile et crayon sur papier marouflé sur toile
signé en bas à droite «Appel»
89 x 118 cm (34,71 x 46,02 in.)

Nous remercions Monsieur Jan Nieuwenhuizen Segaar de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre

30 000 / 40 000 €

57



58



59
Sayed Haider RAZA
(né en 1922)

HIDE + SEEK, 1963
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Raza, 63»,
contresignée, datée et annotée au dos «Raza, 63,
P-529»
92 x 72,50 cm (35,88 x 28,28 in.)

Provenance :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire en 1965

60 000 / 80 000 €



60
Mübin ORHON
(1927-1981)

COMPOSITION ABSTRAITE, 1963
Huile sur toile
signée, datée et située au dos « Mübin Orhon, 1963, Paris»
150 x 150 cm (58,50 x 58,50 in.)

Provenance :
Galerie Lucien Durand, Paris
Collection particulière, Paris

200 000 / 300 000 €



Né à Istanbul en 1924, Mübin Orhon a vécu toute son aventure artistique à Paris, où il s'était rendu pour la première fois en 1948, traversant tout d'abord les couloirs de l'abstraction géométrique. Développant assez rapidement un langage propre, l'artiste explore l'inconnu dans sa peinture.

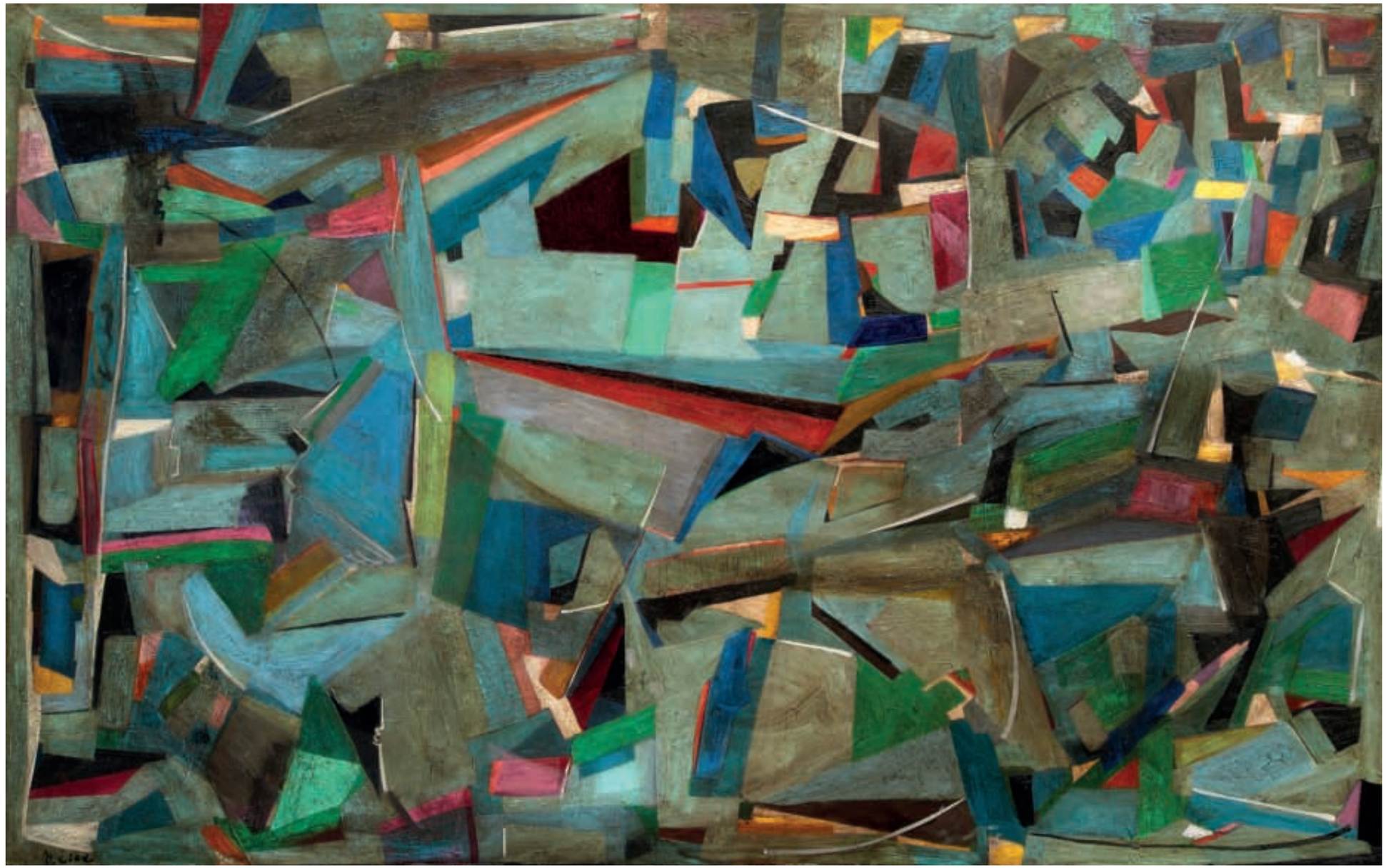
En 1953, ses œuvres sont exposées au Salon des Réalités Nouvelles. Il a exposé pour la première fois à la Galerie Iris Clert en 1956, puis au Salon de Mai de 1956 et 1957. L'artiste a exposé dans plusieurs grandes villes telles que Milan, Sao Paulo et Glasgow. Il est décédé à Paris en 1981 à l'âge de 57 ans. Nombre de ses œuvres figurent dans la collection privée de Sir Robert Sainsbury et exposées à la Tate Gallery. Les œuvres de Mübin Orhon sont aujourd'hui présentes dans de nombreuses collections.

60A
Nejad DEVRIM
(1923-1995)

COMPOSITION, 1952
Huile sur toile
signée en bas à gauche «Nejad»
contresignée, datée et annotée au dos «Nejad, 1952, a Mozart, n°1»
130 x 189 cm

Provenance :
Collection particulière, Paris

250 000 / 350 000 €



NEJAD DEVRIM (1923-1995) Né en 1923 à Istanbul.

Fils de l'écrivain Izzet Melih Devrim, et de l'artiste peintre ; la princesse Fahr El Nissa Zeid. En 1946, il s'installe à Paris, Il a exposé ses œuvres dans de nombreux pays (40 expositions personnelles). À partir de 1948, il a participé au Salon de Mai et au Salon des Réalités nouvelles. En 1955 il a illustré « le temps naissant de Tristan Zara « en 1960 «Sens de tout les instants de Paul Eluard «.Il a également participé entre 1954 et 1962 à l'exposition de l'Ecole de Paris. En 1952, il a été président du Salon d'Octobre dont il était un des fondateurs.

Il est mort en 1995 en Pologne.

61
Mübin ORHON
(1927-1981)

SANS TITRE
Gouache sur papier kraft
94 x 136 cm (36,66 x 53,04 in.)

25 000 / 35 000 €

62
Mübin ORHON
(1927-1981)

COMPOSITION ORANGE, 1975
Huile sur toile
signée et datée en bas à gauche «Mübin, 75»
80 x 80 cm (31,20 x 31,20 in.)

20 000 / 30 000 €

61



62



63
Selim TURAN
(1915-1994)

COMPOSITION
Huile sur toile
signée en bas à droite «Selim», contresignée et
située au dos «Selim, 15 avenue du maine»
100 x 80,50 cm (39 x 31,40 in.)

30 000 / 40 000 €

Né en 1915 à Istanbul. Selim Turan intègre la section peinture de l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul en 1935. Il passe une période d'études et d'observations en Europe, où il se rend après son diplôme.

En 1947, il vient à Paris avec une bourse de l'Etat français. Il étudie à l'Académie Ranson, enseigne à l'école d'art de Fontainebleau et à l'Académie Goetz. Avec une attention particulière à la sculpture, l'artiste prend place au sein de l'avant-garde européenne après la Seconde Guerre Mondiale.



63A

Emile GILIOLI

(1911-1977)

L'ANGE, 1946-1947
Bronze à patine foncée
signé et numéroté à la base «Gilioli, n°6/6»
Porte le cachet du Fondeur Tesconi
170 x 130 x 80 cm
230 cm avec son socle

Provenance :
Atelier de l'artiste
Collection particulière, France

Expositions :
Vincennes, Parc des Floralies, 1971
Annecy, Musée du Château, 1974
Saint-Germain en Laye, Musée Municipal, 1977, n°77 du catalogue
Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, 1979, reproduit page 13
Kruishoutem, Fondation Verraneman, 1980, reproduit au catalogue
Paris , Artcurial, «Gilioli», 1982
Nantes, Musée des Beaux Arts, 1984
Saint-Etienne, Musée des Beaux Arts de Saint Etienne, 1987
Grenoble, Fondation Hébert d'Uckermann, 1988
Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 1992
Campredon, Fondation Donadeï, 1992, reproduit p.32

Bibliographie :
C. Estienne, Combat n°1209, 26 mai 1948
D. Chevalier, Arts n°168, 28 mai1948
P. Descargues, Arts n°176, 23 juillet 1948
R-V. Gindertael, témoignage pour l'Art Abstrait, 1952
M. Seuphor, XX°siècle n°2, janvier 1952
P. Gueguen, Témoignage pour la sculpture abstraite 1956
G. Boudaille, Cimaise n°66, 1963
M. Ragon, L'Univers des Arts, 1965
P-G. Persin, Cimaise n°218, 1992
I. Jianou et H. Lassale, 1971, n°78 p.60, le marbre reproduit sous le n°15
J-M Dunoyer, Le Monde 21 janvier 1977
G. Viatte, Centre Georges Pompidou, un autre bronze reproduit page 13
G. Carandente, 1980, deux autre bronze reproduit p.46 et 47
L. Caramel, Museo Civico, Palazzo Te, Mantoue, 1985, le plâtre reproduit en p.11 et 15

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives Gilioli

50 000 / 70 000 €



Gilioli a produit une œuvre rigoureuse où se retrouvent à la fois les marques des « tendances » de son époque et celles de sa personnalité obsédée par la rigueur des formes. Contemporain d'une partie de la carrière de son aîné Constantin Brancusi (1876-1957), il marque souvent la même prédilection pour certains matériaux, le laiton poli ou le marbre ou encore pour certains partis-pris comme celui de l'association d'une sculpture strictement polie avec un socle grossier et rugueux.

Une nouvelle fois, je m'interroge sur ce processus subtil qui fait, pour des raisons sans doute objectives pour certaines et plus aléatoires, si ce n'est accidentelles, pour d'autres, qu'un artiste est reconnu, qu'il est consacré, qu'il s'inscrit définitivement dans une histoire de l'art largement partagée. L'œuvre de Gilioli, si on en juge par sa fortune critique, sa fortune institutionnelle et son marché n'est pas dans la position qu'on aurait pu imaginer lui être destinée dans les années 70. Il y a cependant, on le sait, des exaltations qui finissent par se tasser et des négligences qui finissent par se résorber. C'est là que le tricotage du travail de la critique, des institutions et du marché joue pleinement un rôle, celui de mettre ou de remettre les choses à leur place.

Jean-Jacques Aillagon, janvier 2011

64

François Xavier LALANNE
(1927-2008)

MOUTON, 1965
Bronze à patine brune et laine monté sur roulettes (d'un troupeau de 24 moutons) signé du monogramme à l'envers de la sculpture «FXL» et contresigné sous le menton «FXL, Lalanne»
92 x 95 x 46 cm (35,88 x 37,05 x 17,94 in.)

Exposition :
Paris, Salon de la jeune Peinture, 1966, un exemplaire similaire

Bibliographie :
John Russell, «Les Lalanne», SMI, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, un exemplaire similaire reproduit p.10
Daniel Abadie, «Lalanne (s)», Flammarion, 2008, un exemplaire similaire reproduit p.192

100 000 / 150 000 €



Loulou de La Falaise et Yves Saint Laurent

« J'avais fait un mouton et décidé carrément d'en faire un troupeau […].
J'ai vécu dans des pays à moutons et je connais bien ces bestiaux-là. Mon père en avait […].
Et puis, les moutons dans un appartement parisien, c'est un peu "la campagne à Paris"»

(François-Xavier Lalanne)[1].

Meuble design, objet, sculpture : on a souvent relevé le caractère ambigu des œuvres de François-Xavier Lalanne. Celui qui se décrivait comme un « sculpteur animalier » a pourtant toujours clairement affirmé son intention : faire des sculptures « ayant une forme d'utilité ». En clair : réintroduire une dimension familière et un usage dans une pratique artistique qu'il jugeait trop sérieuse et séparée de la vie de tous les jours.
« Cela m'amuse de mettre une dimension utilitaire dans la sculpture, disait l'artiste.
On a trop sacralisé l'art en Occident. Le fait de donner un usage à une sculpture lui restitue une dimension familière et la descend un peu de son piédestal. Les anciens ne pouvaient pas penser à une œuvre d'art sans penser à son utilité ». La référence aux « anciens » n'est pas fortuite et permet de comprendre que Lalanne, qui a fréquenté au début de sa carrière Constantin Brancusi et Francis Pompon et passait des heures dans les salles de Musée, situe sa production dans la droite ligne de la sculpture animalière, tradition séculaire qu'il entend revivifier.

Si sa femme Claude choisit comme domaine de prédilection le végétal, François-Xavier Lalanne fera de l'animal le motif unique de son œuvre. Il imagine ainsi un véritable bestiaire fonctionnel qui compte notamment un Rhinocrétaire (rhinocéros-secrétaire), des toilettes-mouche, un hippopotame-baignoire, et bien sûr les fameux moutons-sièges qu'il commence à réaliser à partir de 1965.
À travers les années, il reviendra sans cesse à ses moutons, qu'il déclinera sous différentes formes et en utilisant les matériaux les plus divers. Aux premiers moutons en bronze et laine véritable dont il réalisera 8 troupeaux de 14 pièces chacun, feront suite les moutons en époxy exécutés à partir de la fin des années 70 pour des jardins, et édités en série par Landowski.

Marquant l'avènement des moutons, 1965 signera également le début d'une longue amitié avec Yves Saint-Laurent, qui commandera de nombreuses pièces au couple Lalanne pour l'aménagement de son appartement parisien – à Claude les miroirs de la chambre à coucher, à François-Xavier le fameux bar YSL – , et acquerra également certains moutons pour sa bibliothèque. Rappelons à ce propos que François-Xavier Lalanne affirmait avoir créé son premier mouton en 1965 afin d'« envahir » les intérieurs parisiens qu'il jugeait trop sérieux. Mission accomplie donc, pour cet artiste inclassable, authentique sculpteur travaillant dans les règles de l'art, et concepteur génial d'inventions au charme surréaliste et poétique.

1. Cité par Daniel Marchesseau, Les Lalanne, Flammarion, 1998.



65
CÉSAR
(1921-1998)

NU DE LA BELLE DE MAI, 1957-1980
Bronze à patine brune
signé en bas à droite sur la terrasse «César»,
numéroté au dos «4/8»
Fondeur Bocquel, Paris
Hauteur : 97 cm (37,83 in.)

Provenance :
Collection particulière, Paris

Expositions :
(Selections un exemplaire similaire reproduit):
Marseille, Musée Vieille Charité, Rétrospective «César», 1993
Paris, Musée de la Poste, «César, bronzes», n°8, 1984
Liège, Musée d'Art Moderne, Parc Boverie, «César», 1982
Los Angeles, University of California Art Galleries, 20th Cent Sculpture from southern California Collections, 1972
New York, Albert Loeb Gallery, expositions de groupes, 1964
Paris, Galerie Claude Bernard, «César», 1962
Paris, Galerie Henri Creuzevault, «César», 1957

Bibliographie :
Denyse Durand-Ruel, «César», Catalogue raisonné, volume I, 1947-1964, Editions de la Différence, 1991, un exemplaire similaire reproduit p.161
Pierre Restany, «César», Editions de la Différence,1988, un exemplaire similaire reproduit p.129
Bernard Lamarche-Vadel, «César....., Artistes n°6, X-XI, 1980, un exemplaire similaire reproduit p.20
H.H Arnasson, History of Modern Art, Abrams Ed, NY, f ig 669, 1968, un exemplaire similaire reproduit
Douglas Cooper, «César», Collection artistes de notre temps, Ed Douglas Cooper et Bodensee-verlag, Amriswill, CH,1960, n°13 un exemplaire similaire reproduit

70 000 / 80 000 €

« Je n'admets pas le mot édition. Ce sont des variations, pas du tout des fontes classiques. Je suis devenu, grâce à Bocquel, au fils Barelier, créateur dans les bronzes. Chaque pièce a son originalité […]. J'interviens tout le temps. Entre le fer et le bronze, ça n'a plus rien à voir […]. Je suis toujours intervenu dans les bronzes, même au début. Chaque tirage était différent, parce que quand il y a un boulon, je fais un trou, je remets un boulon. Chaque fois que je tends le bronze, je reprends une densité »[1].



À partir des années 70, César se met à faire des variations en bronze de ses sculptures en fer forgé des années 50, qu'il agrandit et réagence pour l'occasion. Il n'en va pas pour lui d'un travail de « réédition » mais d'authentiques œuvres nouvelles, fruit de cette pratique du recyclage et de l'auto-citation qui caractérise son geste artistique.

Dans ce contexte, il prête une attention toute particulière aux différents Nus qu'il avait réalisés entre 1955 et 1965 grâce à la technique de la soudure à l'arc. La « *Petite Vénus* », la « *Vénus de Villetaneuse* », la « *Victoire de Villetaneuse* » ou encore le « *Nu de la Belle de mai* » seront ainsi soumis à divers réarrangements, venant confirmer le rôle de tout premier plan que tient, dans l'œuvre de César, le modèle du Nu antique.

Le « *Nu de la Belle de mai* », entrepris en 1957 puis complété en 1980, privé de tête et de bras, rappelle ces Nus féminins qui peuplent les salles des Antiquités gréco-romaines. César indique la fascination que de telles œuvres ont toujours exercée sur lui, l'incitant à réaliser des sculptures volontairement lacunaires, des œuvres qui seraient en quelque sorte déjà des ruines : « Un sculpteur peut faire un torse, et sans anecdote, sans explication, l'objet tient, déclare-t-il. Il n'a même pas besoin de terminer l'œuvre. Elle existe. On gratte la poussière en Grèce et on trouve une sculpture sans tête ni jambe. On ne sait pas qui l'a faite, ni à quelle époque. C'est un fragment de corps humain, mais il suffit à évoquer la sculpture grecque […]. Alors qu'un morceau de Compression ne se suffit pas […].
Ma « *Vénus de Villetaneuse* », il lui manque la tête, mais il ne lui manque rien. On ne peut rien y ajouter ».

Réinvestissant un sujet classique entre tous, César lui apporte toutefois des éléments déterminants de modernité. Ces Nus féminins au ventre poli et gonflé, qui convoquent également le souvenir des statuettes aurignaciennes, sont des Vénus populaires, réalisées, à tout le moins dans un premier temps, à partir de matériaux trouvés – la ferraille. Les attributions topographiques choisies pour les titres – la « *Belle de mai* », « *Villetaneuse* » – évoquent quant à elles ces quartiers populaires dans lesquels l'artiste aura passé une grande partie de sa vie. Des salles de Musée à l'atelier, en passant par les rues de Villetaneuse ou de Marseille, les formes intemporelles du Nu féminin transitent, et finissent par s'incarner en un corpus d'œuvre qui composent une véritable archéologie du Moderne.

1. César, entretien avec Daniel Abadié, César, cat. Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997, p. 24.

66

JACQUES VILLEGLE

(né en 1926)

EXCELLENCE BLEUE, FÉVRIER 1954
Affiches lacérées marouflées sur toile
signées, titrées et datées au dos «Villegle,
Excellence bleue, 1954»
17,70 x 38,50 cm (6,90 x 15,02 in.)

Expositions :
Paris, Galerie Fanny Guillon-Lafaille, «Lettres»,
25 octobre au 1er décembre 1990

Bibliographie :
Villegle, «La lettre lacérée (1949-1962), Volume III du catalogue thématique des affiches lacérées», Editions Marval, 1990, reproduit sous le n°6 p.21
Odile Felgine, «Jacques Villégle», Editions Linda & Guy Pieters, 2007, reproduit en couleur p.83

Nous remercions Madame Valérie Villegle de nous avoir confirmé l'authenticité de cette oeuvre

18 000 / 22 000 €

67

Raymond HAINS

(1926-2005)

SEITA, 1970
Sculpture pochette d'allumettes en bois peint
daté et titré à l'intérieur «1970, Seita»
93 x 80 x 45 cm (36,27 x 31,20 x 17,55 in.)

Provenance :
Galerie Mathias Fels, Paris
Collection particulière, Paris

20 000 / 30 000 €

66



67



68
Gérard DESCHAMPS
(né en 1937)

CHIEN FOU A LA CRAVATE BALLOT DE CHIFFONS JAPONAIS, 1961
Assemblage de chiffons et cravates sur châssis
signé, titré et daté au dos « Gérard Deschamps, 1961, Chien fou à la cravate ballot de chiffons japonais»
60 x 71 x 8 cm (23,40 x 27,69 x 3,12 in.)

Provenance :
Galerie J, Paris
Perrin-Royère-Lajeunesse, Versailles, 18 mars 1990
Acquis de cette dernière par l'actuel propriétaire

18 000 / 22 000 €

69
Gérard DESCHAMPS
(né en 1937)

SANS TITRE, 1961
Assemblage de chiffons japonais et cravates sur châssis
signé et daté au dos «Deschamps, 1961»
68 x 72,50 x 15,50 cm (26,52 x 28,28 x 6,05 in.)

Provenance :
Galerie J, Paris
Perrin-Royère-Lajeunesse, Versailles, 22 octobre 1989, n°64
Acquis de cette dernière par l'actuel propriétaire

18 000 / 22 000 €


Gérard Deschamps travaillant sur un assemblage.


L'atetelier de l'artiste en 1960.

68


69


70
ARMAN
(1928-2005)

STÈLE DE TUBES, 1966
Inclusion de tubes de peinture et coulures dans résine
signé et daté en bas à gauche «Arman, 66»
82 x 29,50 x 4,50 cm (31,98 x 11,51 x 1,76 in.)

Provenance :
Collection Jean Albou, Paris
Collection particulière, Genève

Exposition :
Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, «Arman», «Passage à l'acte», 16 juin-14 octobre 2001
reproduit au catalogue p.185

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n°5356
Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n°APA#801366110 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

50 000 / 70 000 €



71
ARMAN
(1928-2005)

POUBELLE, 1967
Inclusion de déchêts organique dans résine
signé et daté en bas à droite «Arman, 67»
46 x 46 x 25,50 cm (17,94 x 17,94 x 9,95 in.)

Provenance :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire
Collection particulière, Belgique

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n°APA#8016.71.010 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

25 000 / 30 000 €

72
Mimmo ROTELLA
(1918 - 2006)

NESSUNO MI FERMERA, 1967-1982
Affiches lacérées marouflées sur toile
signées en bas à droite «Rotella», titrées et datées au dos «Nessuno mi fermera, 67-82»
192 x 140 cm (74,88 x 54,60 in.)

Provenance :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire
Collection particulière, Belgique

40 000 / 50 000 €

71



72



73
Jean-Pierre RAYNAUD
(né en 1939)

PSYCHO-OBJET, 1967
Assemblage : polyester, bois, métal, impression photographique sous plastique et peinture
signé, titré et daté au dos «Raynaud, 1967, Psycho-objet»
45 x 55 x 23 cm (17,55 x 21,45 x 8,97 in.)

Provenance :
Ancienne Collection Micheline et Claude Renard, Paris
Collection particulière, Belgique

Exposition :
Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, «Les Raynaud de Raynaud», 25 mars-10 septembre 2006

Bibliographie :
Denyse Durand-Ruel, «Jean-Pierre Raynaud», Catalogue raisonné, 1962-1973, Tome 1, Editions du regard, 1998, reproduit sous le n°131 p.75

20 000 / 25 000 €

74
Jean-Pierre RAYNAUD
(né en 1939)

PANOPLIE OBJETS AGRESSIFS, 1968
Assemblage : Polyester, métal, plastique et peinture
signé du cachet, titré et daté au dos: «Raynaud, la panoplie rouge», 1968
55 x 45 x 10 cm (21,45 x 17,55 x 3,90 in.)

Bibliographie :
Denyse Durand-Ruel, «Jean-Pierre Raynaud», Catalogue raisonné, 1962-1973, Editions du Regard, 1998, reproduit sous le n°208 p.117

Cette oeuvre fait partie de la série des «murs»

15 000 / 20 000 €

73



74



75
CÉSAR
(1921-1998)

COMPRESSION D'ORFÈVRERIE, 1973
Compression de chandeliers en étain
doublement signé et daté en haut vers la gauche
«césar, 1973»
34,50 x 20 x 20 cm (13,46 x 7,80 x 7,80 in.)

Provenance :
Collection de Monsieur et Madame Maurizi, Marseille

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n°2735
Un certificat des Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €

76
CÉSAR
(1921-1998)

COMPRESSION, 1970
Compression de bidons d'huile en aluminium
signé en bas vers la gauche «César», gravé au dos
« 28 174»
37 x 21 x 12 cm (14,43 x 8,19 x 4,68 in.)

Provenance :
Collection de Monsieur et Madame Maurizi, Marseille

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le n°2736
Un certificat des Archives de Madame Denyse Durand-Ruel sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €

75



76



77
CÉSAR
(1921-1998)

EXPANSION ORANGE
Sculpture en résine polyester
signé au dos «César»
76 x 52 x 29 cm (29,64 x 20,28 x 11,31 in.)

Provenance :
Ancienne collection Claude Govaert
Collection particulière, Belgique

Claude Govaert fut l'assistant de César pendant de longues années.

25 000 / 30 000 €

78
CÉSAR
(1921-1998)

EXPANSION BLEUE, 1977
Sculpture en résine polyester
signé au dos «César»
158 x 120 x 18 cm (61,62 x 46,80 x 7,02 in.)

Provenance :
Ancienne Collection Claude Govaert,
Collection particulière, Belgique

Claude Govaert fut l'assistant de César pendant de longues années.

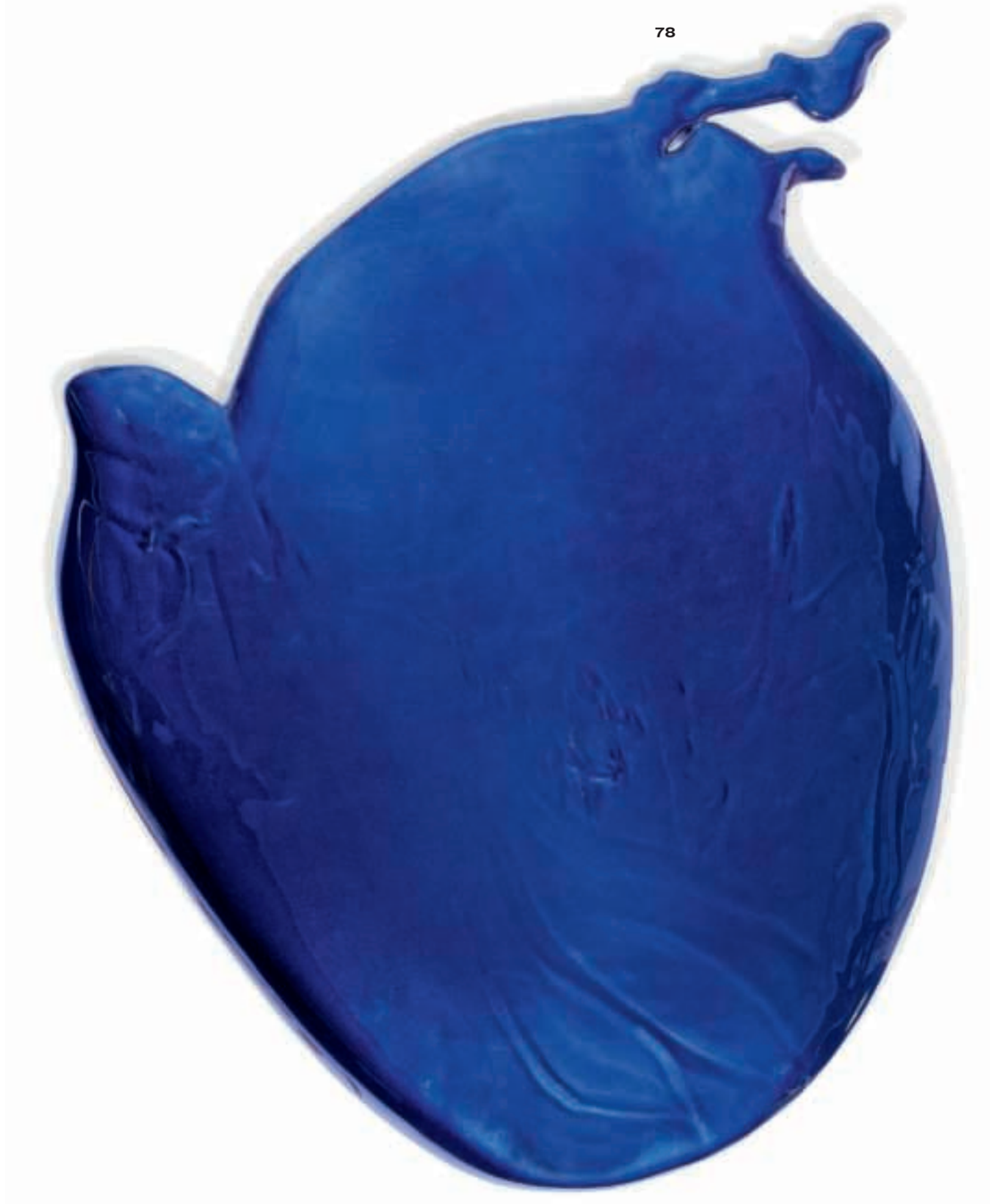
40 000 / 50 000 €



77



78



79

Jean-Pierre RAYNAUD
(né en 1939)

FLÈCHE NOIRE SUR FOND BLANC, 1962
Assemblage : Acrylique et collage sur bois peint
signé et daté au dos «Raynaud, 1962»
103,50 x 67 x 3 cm (40,37 x 26,13 x 1,17 in.)

Expositions :
Japon, Mito, Art Tower Mito, Contemporary Art Gallery, «Jean-Pierre Raynaud», 1992 reproduit au catalogue pp.11 et 13
Paris, Galerie Gérald Piltzer, «Jean-Pierre Raynaud», 1997

Bibliographie :
D.Davvetas, «La Garenne-Colombes», Editions Galerie Enrico Navarra, 1990, reproduit p.35
Abraham M.Hammacher, «JP Raynaud», Editions du Cercle d'Art, Paris, 1991, reproduit sous le n°3 p.16
Guy Sorman, «Raynaud: Sens interdits», Le Figaro magazine, 2/XI, 1991, reproduit p.69
Catalogue exposition Galleria d'Arte Moderna, Bologne, 1992, reproduit sous le n°1 p.54
Robert Condor, «Automobiles classiques», IV-V, 1994, reproduit p.105
Jean-Pierre Raynaud, Editions Galerie Enrico Navarra, 1995, reproduit p.17
Jean-Pierre Raynaud, Editions Galerie Enrico Navarra, 1997, reproduit p.17
Denyse Durand-Ruel, «Jean-Pierre Raynaud», Catalogue raisonné 1962-1973, Tome I, Editions du Regard, 1998, reproduit sous le n°4 p.13

40 000 / 50 000 €



« Flèche noire sur fond blanc » dans la maison de l'artiste à La Garenne Colombes en 1989



80

Jean TINGUELY
(1925-1991)

LA CHASSE, 1990
Bois, métal, trophés animaliers, plantes artificielles, moteur électrique et structure en fer sur roues
230 x 200 x 140 cm (89,70 x 78 x 54,60 in.)

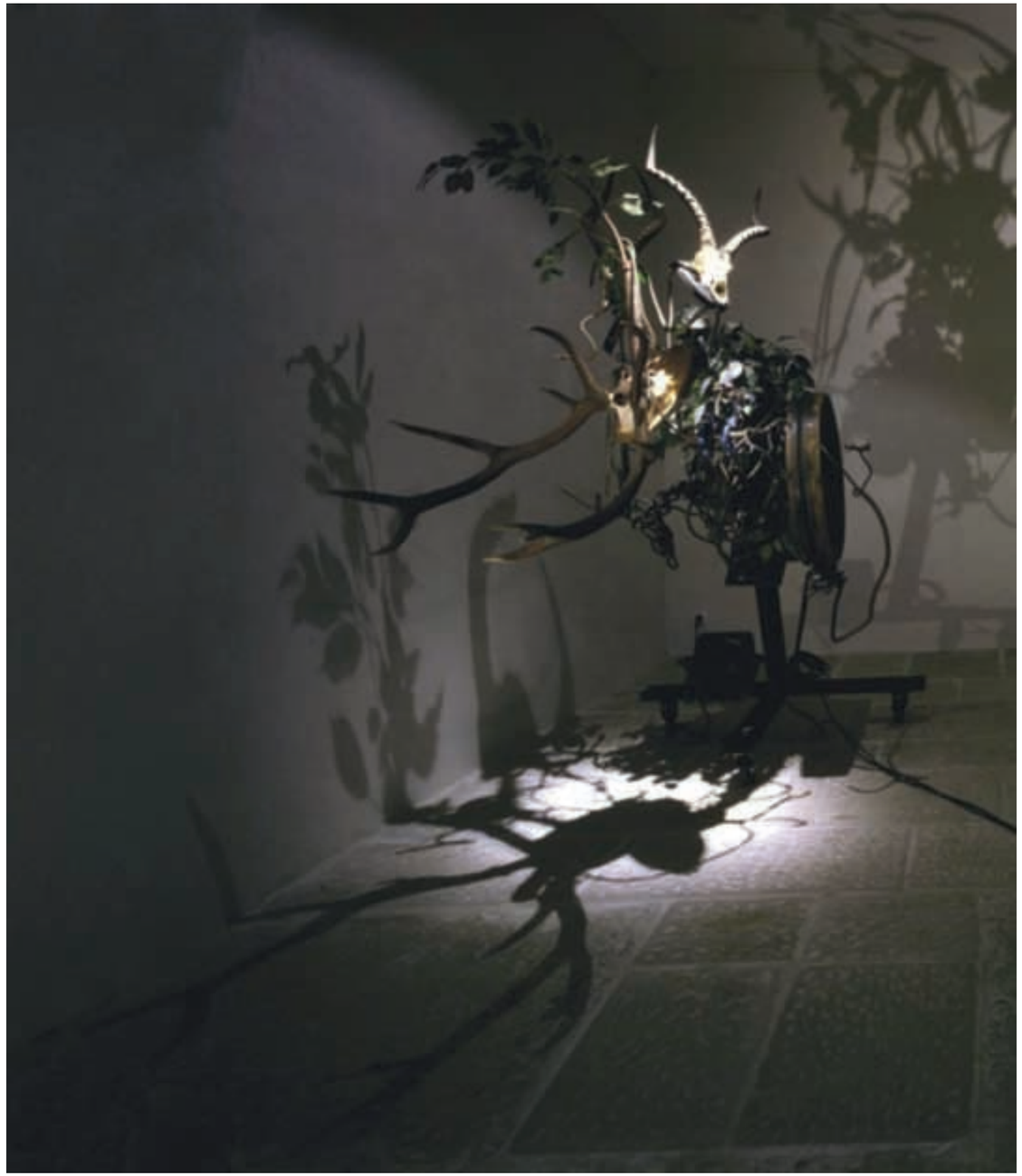
Provenance :
Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon, Vence-Paris
Collection particulière, Belgique

Exposition :
Vence, Galerie Beaubourg, Chateau Notre-Dame des Fleurs, «Quelques impressions d'Arfrique», 1996, reproduit au catalogue

Bibliographie :
Christina Bischofberger, «Jean Tinguely, catalogue raisonné volume 3, sculptures et reliefs, 1986-1991», Edition Galerie Bischofberger, Meilen/Zürich, 2005, reproduit sous le n°940 p. 203
Pierre Nahon, «L'histoire de la Galerie Beaubourg, III, 1994-2009» Editions de La Difference, Paris 2009, reproduit en couleur p. 96

30 000 / 40 000 €





81
ARMAN
(1928-2005)

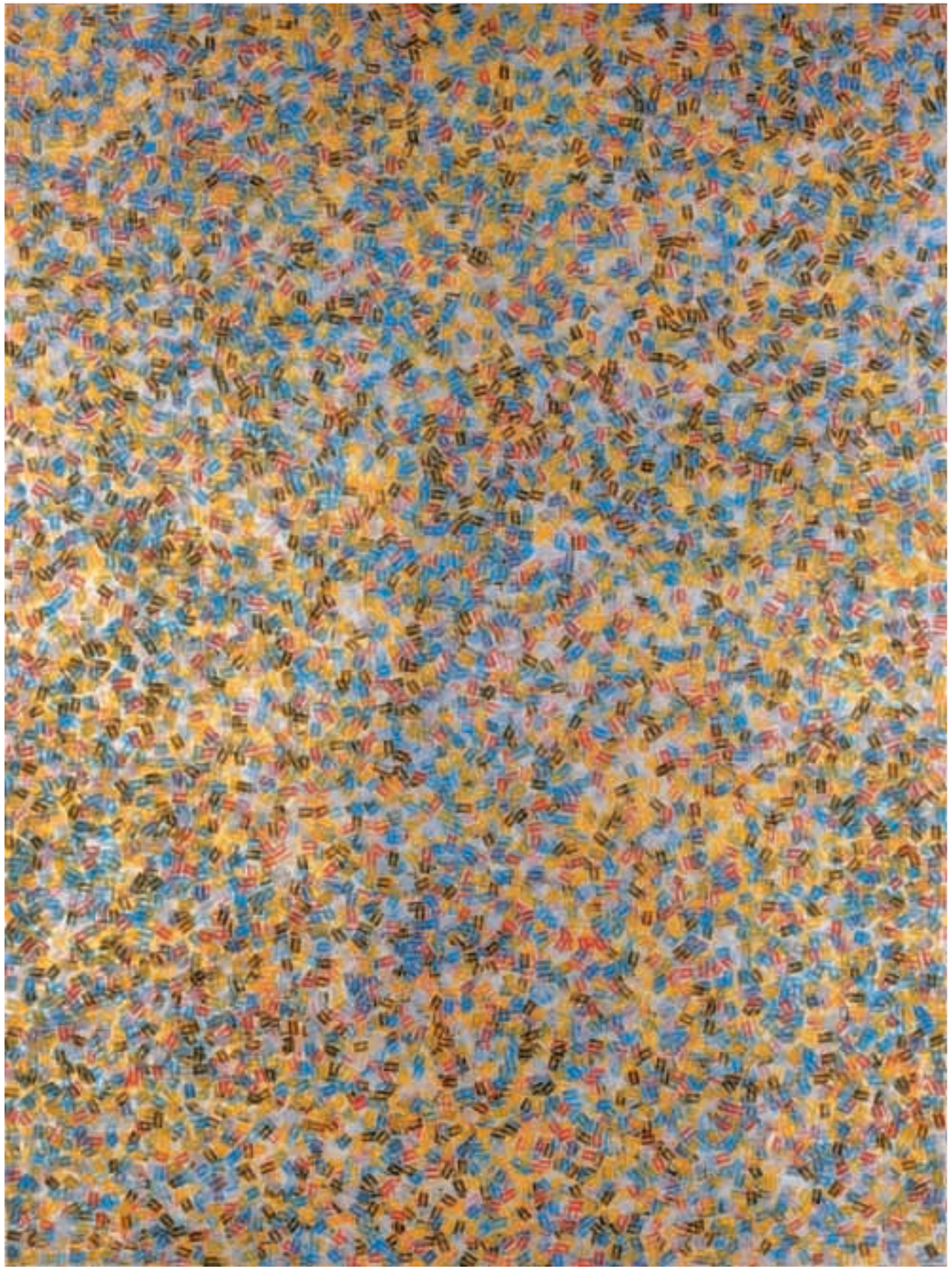
ACCUMULATION DE TIMBRES, 1995
Accumulation et collage de timbres postaux dans plexiglas
Pièce unique
200 x 150 x 3 cm

Provenance :
Acquis directement auprès de l'artiste
Collection particulière, Belgique

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives Arman sous le n°APA#8003.95.501 avec la collaboration de Madame Corice Canton Arman

50 000 / 60 000 €





❍ 82

Andy WARHOL
(1928-1987)

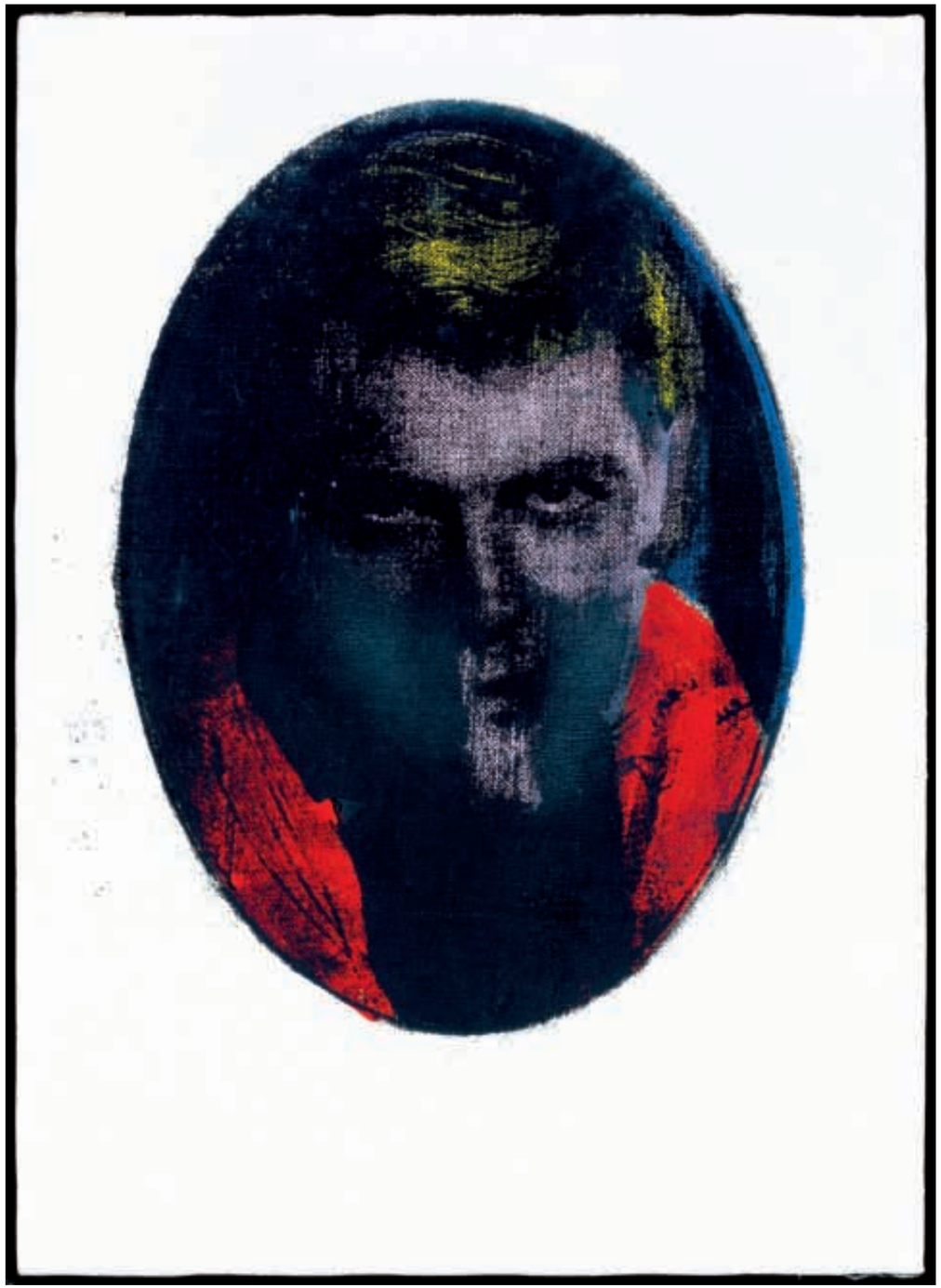
TROY, 1962
Acrylique et sérigraphie sur toile
doublement signée et datée au dos «Andy Warhol, 1962»
35,50 x 25,50 cm (13,85 x 9,95 in.)

Provenance :
Marvin Ross Friedman & Co, Miami
Christie's New York, 10 novembre 1998, lot n°159
Galerie Sho/The Sansian Trading, Tokyo
Christie's New York, 16 novembre 2006, lot 171

Exposition :
Gréce, Athènes, Byzantine and Christian Museum, «Warhol, Icon: The creation of Image», 7 octobre-10 janvier 2010 reproduit en couleur au catalogue p.17

Bibliographie :
G.Frei & N.Prinz eds, «The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings and Sculpture 1961-1963», Vol.01, Phaidon Inc.Ltd, New York, 2001 reproduit en couleur sous le n°247 pp.221 et 223

180 000 / 220 000 €





Troy Donahue



« Troy », 1962





Les deux autres version de « Troy » réalisées en 1962

En 1962, Andy Warhol commence à réaliser ses premières sérigraphies sur toile *(silkscreen paintings)* en sélectionnant un ensemble d'images de la culture populaire qu'il reproduit en série.

Cette invention technique marquera l'apothéose du « Popisme [1] » de Warhol et accomplira une véritable révolution dans le monde de l'art : non seulement l'œuvre perd définitivement son *aura*, puisqu'elle fonde son principe même sur la reproductibilité, mais le rapport entre l'art et la vie se voit également profondément redéfini, l'artiste conférant par son geste une dignité artistique à des représentations triviales.

Les premières séries sont consacrées à des icônes de la culture de *l'entertainment* : stars du cinéma et de la télévision, parmi lesquelles Warren Beatty et Troy Donahue puis Marilyn et Elvis, Liz Taylor et Jackie Kennedy. Les archives de ces *Celebrity Portraits* témoignent de l'intérêt particulier que Warhol témoigna à Troy Donahue[2], jeune acteur adulé des foules dans les années 60, qui connut par la suite un rapide déclin médiatique. Quoi de plus pop, en effet, qu'un *teenage sweetheart* dont le visage s'étalait en couverture de tous les magazines de l'époque ?

Afin de réaliser la série dédiée à cet astre éphémère du grand écran, Warhol a réalisé trois types différents de « Troy », en s'inspirant de publicités, de coupures de journaux ainsi que de photographies de fan-clubs. C'est une telle image qui est probablement à la source de l'œuvre que nous présentons, au format ovale si caractéristique. Troy y apparaît à la fois conquérant et charmeur, défiant du regard les milliers d'admiratrices potentielles. Il émerge du fond de l'image, le contraste violent du rouge de la veste et du blond peroxydé des cheveux – Warhol a tenu à rehausser de couleurs la reproduction – conférant à l'ensemble un aspect quelque peu inquiétant. L'artiste rattachait d'ailleurs la série consacrée à Troy Donahue de ce qu'il appelait sa « période mort » : « J'ai aussi réalisé des stars de cinéma – Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Troy Donahue – pendant ma période « mort ». Par la suite, Marilyn Monroe est morte. Et j'avais l'impression qu'Elizabeth Taylor allait aussi mourir, après son opération. J'avais l'impression que beaucoup de personnes allaient mourir – comme Troy Donahue. / Pourquoi pensez-vous que Troy Donahue allait mourir ? / Je ne sais pas. Il en avait l'air, c'est tout[3] ».

Finalement, l'acteur de série B ne mourra qu'en 2001, soit bien après Warhol lui-même. Peut-être l'artiste avait-il toutefois pressenti, et ironiquement mis en scène, cette « mort symbolique » qui attendait l'acteur, alors au faite d'une gloire qui n'allait pas durer ? Comme les séries dédiées aux accidents de voitures, aux suicides ou aux scènes de guerre, les portraits warholiens de stars de la culture populaire indiquent en un sens eux aussi – bien que sur un mode à l'évidence beaucoup plus léger – la vanité de l'existence humaine, la fugacité et la fragilité de la beauté, de la vie, de la gloire.

« If Troy Donahue could be a movie star, then I could be a movie star[4] » s'exclamait l'un des personnages de la fameuse comédie musicale *A chorus line* (Broadway, 1975). Tout le monde peut avoir son « quart d'heure de célébrité » annonçait Warhol, tout le monde peut devenir une star de cinéma : nous sommes tous des Troy Donahue.

1. Il s'agit là d'un néologisme inventé par l'artiste lui-même afin de qualifier la composante « pop » de son art. Il écrira d'ailleurs un ouvrage autobiographique qui portera ce titre.
2. George Frei et Neil Prine rapportent que, dans l'archive Warhol, les photographies et documents relatifs à Troy Donahue dépassent en nombre ceux consacrés à d'autres stars du même acabit (The Andy Warhol Catalogue raisonné : Paintings and Sculptures, 1961-1963, vol 1, New York, Phaidon, 2002, p. 215).
3. « I also did movie stars – Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Troy Donahue – during my « death » period. Marilyn Monroe died then. I felt that Elizabeth Taylor was going to die too, after her operation. I thought that they were a lot of people who were going to die – like Troy Donahue. / Why do you think Troy Donahue was going to die ? / I don't know. He just looked like it. » (Entretien avec Sterling McIlhenny et Peter Ray pour le magazine Cavalier, 1966).
4. « Si Troy Donahue peut-être une star de cinéma, alors moi aussi je peux être une star ».

83
Andy WARHOL
(1928-1987)

SANS TITRE, 1977
Acrylique et sérigraphie sur toile
signée au dos sur le châssis «Andy Warhol»
35 x 27 cm (13,65 x 10,53 in.)

Provenance :
Collection particulière, Belgique

40 000 / 50 000 €

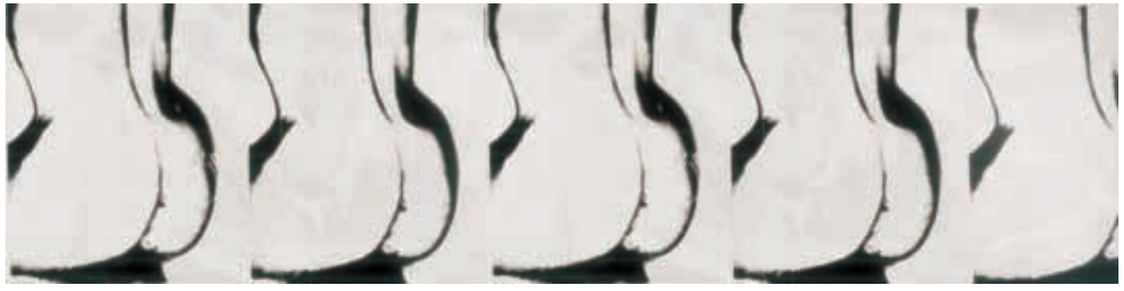
« S'il n'en porte pas, l'habit ne va à coup sûr pas faire l'homme. »

Andy WARHOL

De Léonard de Vinci à Andy Warhol, les fesses ont toujours été objets de beauté, de désirs et de tabous. Des premiers dessins, contemporains des illustrations de modes aux peintures sexuelles des années 70, Warhol consacra plus largement aux représentations du corps masculin un temps et une attention particulière. Dans les années 1950, il remplit des carnets entiers de croquis de pieds et de pénis. Dans Taylor Mead's Ass (1964), il filme pendant 70 minutes le postérieur de Taylor Mead. Et dans la série de 1977, pudiquement intitulée Torso, il accumule quantité de polaroids et de sérigraphies montrant des modèles masculins nus, dont il ne retient que les parties sexuelles. Dans le même esprit, il projettera de photographier un homme en train de se masturber pour obtenir les images d'un orgasme.

Ce qui frappe dans ces œuvres rarement montrées, c'est qu'elles sont traitées exactement comme les portraits. Même coloration vive et arbitraire, même gros plan hollywoodien, qui amplifie et simplifie l'image, même aspect glacé qui conserve à l'image sa nature de constat froid et relègue l'émotion à distance. Ce qui est montré de ces corps sans visages, ce sont des enveloppes charnelles, des ressemblances et non les êtres eux-mêmes. Cette volonté d'anonymat et de dépersonnalisation, si évidente dans l'œuvre de Warhol, retire aux sérigraphies sexuelles toute leur charge érotique. Comme pour les portraits ou les « *Campbell's soup* », Warhol se comporte en documentariste qui recense le maximum de spécimens de son objet d'étude, dans une approche systématique et démystifiante, favorisant l'égalitarisme des corps. Cet enregistrement distancié de ce qui se produit sous son regard place le spectateur dans la situation de regarder bien en face les scènes les plus luxurieuses. Aussi ne faut-il pas minimiser la provocation de Warhol qui en dévoilant frontalement des parties du corps beaucoup moins acceptées qu'aujourd'hui a contribué à faire de l'image érotique un mythe du quotidien.

« Le propre d'un grand artiste est sa capacité à dessiner un beau postérieur. » Allan CUMMING



« Torsos », 1977, 128 x 495,3 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburg Founding Collection



83A

Robert RAUSCHENBERG
(1925-2008)

WRAP UP (GALVANIC SUITE), 1988
Acrylique sur acier galvanisé
signé et daté en bas à gauche «Rauschenberg, 88»
Annoté au dos «88.159»
122 x 91,50 cm (47,58 x 35,69 in.)

Provenance :
Manny Silverman Gallery, Los Angeles
Thomas Segal Gallery, Boston
Collection particulière, Knokke-Le-Zoute

180 000 / 220 000 €



84
Tom WESSELMANN
(né en 1931)

NUDE WITH TWO FACES, 1976
Dessin au stylo bille et crayons de couleur sur papier vélin
signé et daté en bas au centre «Wesselmann, 76»
19 x 23,50 cm (7,41 x 9,17 in.)

Provenance :
JGM Galerie, Paris
Collection particulière, Monaco

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de l'Estate Tom Wesselmann à New-York sous le n°76109
Un certificat de Monsieur Jean-Gabriel Mitterrand sera remis à l'acquéreur

50 000 / 60 000 €

❍ 85
Keith HARING
(1958-1990)

SANS TITRE, 1984
Peinture aérosol sur panneau en fibre double-face
signé et justifié au dos «Keith Haring, N.Y, Identification number 120401A22 The Estate of Keith Haring, N.Y»
110 x 75 x 2 cm (42,90 x 29,25 x 0,78 in.)

Provenance :
Collection Fiorucci, Milan
Collection particulière, France

Cette oeuvre est enregistrée dans les archives de la succession Keith Haring N.Y. sous le n°120401A22
Une copie de certificat de la succession Keith Haring, New York, sous le n°120401A22 sera remise à l'acquéreur

40 000 / 50 000 €

84



85



86

Valerio ADAMI
(né en 1935)

BED ROOM SCENE, 1969
Acrylique sur toile
signée, titrée , datée et située au dos «Adami, Bed room Scene, 22.10.69, NY, 22.12.69 A»
146 x 114 cm (56,94 x 44,46 in.)

Provenance :
Studio Marconi, Milan
Collection particulière, Italie

Exposition :
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, «Adami», 4 décembre 1985 au 10 février 1986, une oeuvre similaire reproduite au catalogue de l'exposition p.32

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

60 000 / 80 000 €

« L'image de la réalité éclate dans les peintures d'Adami, et cet éclatement a un double sens, est le support d'une double lecture, passive et active, un constat déprimant et une dénonciation victorieuse, une destruction subie et une destruction infligée, comme les deux faces, indivisiblement et dynamiquement associées, de la même expérience[1] ».





Valério Adami a reprit dans cette oeuvre le sujet central d'une oeuvre similaire intitulée «Bedroom scene/Acrylique sur toile» datant du 22.10.69 et mesurant 243 x 365 cm, Fondation Maeght, St Paul de Vence

Chantre de la Figuration Narrative, Valerio Adami prône le retour à une peinture qui prendrait en compte la réalité contemporaine. S'attachant au sujet, il cherche avant tout à raconter une histoire, celle de ces « mythologies » qui peuplent notre quotidien.

Malgré la facture en apparence sage et volontiers classicisante de son travail – il ne cessera d'affirmer le rôle déterminant de la ligne, ce trait noir « vecteur d'idée » qui enserre invariablement ses formes colorées – , il entreprend ainsi une grande entreprise de démystification.

Marqué par les séjours qu'il effectue à New York à la fin des années 60, le peintre entreprend une série de représentations d'intérieurs impersonnels, traversés d'ébauches d'histoires troubles : chambres d'hôtels, halls de gares, cabines téléphoniques… Dans *Bed room scene*, oeuvre de 1969, on reconnaît des fragments d'éléments connotant la « chambre » mentionnée par le titre – un fauteuil, un rideau une figure humaine, allusion à ces chambres d'hôtel douteuses peuplées de légères créatures féminines. Très graphique, l'œuvre joue sur la dislocation formelle des éléments et met en place des combinaisons improbables, dans lesquelles l'on retrouve à la fois l'héritage cubiste – pour ce qui concerne l'écrasement volontaire de toute perspective et la coprésence des différents éléments sur un seul plan de représentation – et une certaine allégeance aux trouvailles oniriques des surréalistes dont Adami admirait particulièrement l'inventivité formelle. On repère également l'influence de certaines techniques cinématographique comme le travail du gros-plan ou celui du montage. La ligne noire, qui coupe à travers les aplats de couleurs froides et neutres, établit entre les fragments humains et les choses « une sorte de solidarité compacte et d'identité structurelle[2] », qui crée de nouveaux motifs. Ces sortes de monstres hybrides, accouplement de femmes et d'objets, dénoncent l'aliénation contemporaine dans le même temps qu'ils produisent une sorte d'érotisme bizarre d'un genre nouveau.

1. Jacques Dupin, « « L'habit intellectif » de la peinture », in Adami, cat. Centre Pompidou, 1986, p. 175.
2. Id.

87
Jacques MONORY
(né en 1924)

LA TENTATION DU BLEU, N°276, 1967
Huile sur toile découpée, plexiglas, tuyau de douche et objet en bois
signée, titrée et datée au dos «Monory, La tentation du bleu, n°276, 1967»
166 x 165,50 x 7 cm (64,74 x 64,55 x 2,73 in.)

Provenance :
Collection particulière, Italie

Exposition :
Paris, Galerie Blummenthal Mommaton, 1967

Bibliographie :
Grégoire Muller, Art et Artistes, Mai 1967 reproduit
Jean-Christophe Bailly, «Monory», Maeght Editeur, Paris 1979, reproduit p.189
Pierre Tilman, «Monory», Editions Frédéric Loeb, 1992, reproduit sous le n°276 p.308
Pascale Le Thorel, «Monory», Editions Paris-Musées, mai 2006 reproduit p.74

Nous remercions Madame Paule Monory pour les informations qu'elle nous a aimablement communiquées.

30 000 / 50 000 €

87



❍ 88
Valerio ADAMI
(né en 1935)

PARNASSE, 1981
Acrylique sur toile
signée, titrée, datée au dos « Adami, 5.6.81/26.9.81, Parnasse»
116 x 88 cm (45,24 x 34,32 in.)

Provenance :
Galerie Maeght-Lelong, Paris
Collection particulière, France

Un certificat de la Galerie Lelong sera remis à l'acquéreur

35 000 / 45 000 €

88



89
Claude VIALLAT
(né en 1936)

PATCHWORK, FORMES POLYCHROMES, N°052, 1967
Colorant sur patchwork
signé et daté en bas à droite «Viallat, 67»
289 x 141 cm (112,71 x 54,99 in.)

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

Exposition :
Paris, Centre Georges Pompidou , Musée national d'art Moderne, « Claude Viallat », 24 juin-20 septembre 1982 reproduit au catalogue p.27

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de la Galerie Jean Fournier sous le n°CF.2.7.13
Un certificat-étiquette de la Galerie Jean Fournier sera remis à l'acquéreur
Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

10 000 / 14 000 €

90
Claude VIALLAT
(né en 1936)

SANS TITRE, 1975
Acrylique sur toile libre
210 x 180 cm

Provenance :
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de la Galerie Jean Fournier sous le n°CF.3.5.200
Un certificat de la Galerie Jean Fournier sera remis à l'acquéreur
Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

6 000 / 8 000 €

90A
Claude VIALLAT
(né en 1936)

SANS TITRE, 1975
Filet en cordes
250 x 250 cm

Provenance :
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, Paris

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de la Galerie Jean Fournier sous le n°CF.3.5.201
Un certificat de la Galerie Jean Fournier sera remis à l'acquéreur
Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

6 000 / 8 000 €

89



90



90A



91

Simon HANTAI
(né en 1922)

BLANCS, 1973
Acrylique sur toile
signée du monogramme et datée en bas à droite
«SH, 73»
258 x 235 cm (100,62 x 91,65 in.)

Provenance :
Galerie Jean Fournier, Paris
Ancienne collection Nahmias

Exposition :
Paris, Galerie Jean Fournier, «Cent ans d'Art francais»
Toulouse, Les Abattoirs, salle Hantaï, du 20 mars au 21 aout 2001

Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de la Galerie Jean Fournier sous le n°CF.3.3.53
Un certificat de la Galerie Jean Fournier sera remis à l'acquéreur

150 000 / 200 000 €

« Le pliage ne procédait de rien. Il fallait simplement se mettre dans l'état de ceux qui n'ont encore rien vu, se mettre dans la toile. On pouvait remplir la toile sans savoir où était le bord. On ne sait plus où cela s'arrête. On pouvait même aller plus loin et peindre les yeux fermés[1] ».



S'immerger dans la toile. Ne faire plus qu'un avec elle et peindre « les yeux fermés » en se fiant au hasard et à la matière. Retrouver ainsi une virginité du regard que des siècles de peinture avaient enfouie. Voilà ce qu'entreprend Simon Hantaï en 1959, lorsqu'il se lance dans cette aventure du *pliage*, qui l'occupera jusqu'à sa mort, au gré de nombreuses séries comme les *Mariales* (1960-68), les *Blancs* (1973-74) ou encore les *Tabulas* en 1974. Le pliage est conçu comme une véritable méthode, qu'Hantaï emprunte dans un premier temps aux surréalistes mais qu'il s'approprie en y faisant également entendre des réminiscences de l'art populaire hongrois de son enfance. Abandonnant la toile montée sur châssis, il la froisse, la plie, la noue, puis l'imprègne de couleur et la déplie. Les parties en relief sont enduites de couleur, tandis que les creux sont laissés blancs, la répartition des différentes zones étant confiée au hasard. La série des *Blancs* occupe une place particulière dans l'économie de l'œuvre, puisqu'il s'agit de la première série polychrome et de l'unique occurrence d'œuvres dans lesquelles les zones blanches sont prédominantes. Contrairement aux séries monochromes précédentes, qui laissaient apparaître ça et là quelques taches blanches, le blanc est ici un véritable activateur de couleurs. Il est le milieu qui unit ces différents « étoilements[2] » de couleur, grouillement polychrome de formes qui semblent danser sur la toile. Ici, le blanc apparaît comme un élément véritablement architectural, aussi important – si ce n'est davantage – que la couleur. On pense ici à la célèbre phrase de Paul Cézanne, qui déclarait à propos des dernières vues de la Montagne Sainte Victoire : « Maintenant ce n'est pas ce que je peins qui compte, mais ce que je ne peins pas – c'est le blanc ». Convaincu que « les blancs assument l'importance », Hantaï aura retenu la leçon cézanienne et fera de la toile blanche, vierge, une véritable « poche d'accouchement[3] » qui libère les différents motifs colorés s'épanchant, façon *all-over*, sur toute la surface de la peinture. Un peu comme si Cézanne rencontrait Pollock. Mais il faudrait également invoquer Matisse, pour l'importance du rôle médiateur de la couleur dans le rapport entre le fond et les formes : les *patterns* colorés sont ici la trace d'une action – le pliage-nouage-dépliage – , mais ils n'existent qu'à être activés par ce blanc matriciel du fond duquel ils émergent. Pétrie de citations, la peinture d'Hantaï est à la fois extrêmement complexe et d'une simplicité enfantine. Elle rejoue à chaque toile la naissance de la peinture.

1. Simon Hantaï cité par Geneviève Bonnefoi, Hantaï, Centre d'art contemporain de l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue.
2. Le terme est de Georges Didi-Huberman qui, consacra, sous ce titre, un ouvrage à Simon Hantaï : *L'Étoilement*. Conversation avec Hantaï, Paris, Minuit, 1998
3. L'expression est de G. Didi-Huberman, op. cit.

92
Jean-Pierre PINCEMIN
(1944-2005)

SANS TITRE
Huile sur toile
240 x 194 cm (93,60 x 75,66 in.)

Provenance :
Collection particulière, Bruxelles

50 000 / 60 000 €



De son passage au sein du groupe Supports/Surfaces au début des années 70, aux côtés de Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze et Claude Viallat, Jean-Pierre Pincemin retiendra un goût évident pour la « méthode » et pour le réductionnisme pictural qui définissait alors le Modernisme. Rejetant tout ce qu'il considérait comme extérieur aux composantes strictes et irréductibles de la peinture – le support, la forme, la composition, l'espace, la couleur – , il entreprend en 1970-1973, une série de « papiers collés », bandes de toile trempées dans la peinture avant d'être découpées et assemblées. En 1974, la série des *Palissades* reprend ce procédé en substituant toutefois à l'aspect expansif des papiers collés en damiers la structure architecturale de grandes toiles géométriques composées de bandes colorées horizontales et verticales. Opérant une véritable reconstruction de la toile à travers des jeux de matière et d'à-plats, l'artiste échappe peu à peu à l'impératif théorique qui semblait guider sa production dans les premières années. Il ne s'agit désormais plus de prendre place dans le débat Moderniste mais de se livrer au pur plaisir de la couleur et de la matière. Jean-Pierre Pincemin réalise ainsi une mise en abyme de la peinture qui se célèbre elle-même dans la sacralité de son avènement. Les toiles de cette période prennent souvent la forme de grandioses triptyques qui auraient abdiqué toute fonction figurative et ne représenteraient plus qu'eux-mêmes, étonnamment proches en cela de certains travaux de cet Expressionnisme abstrait que Pincemin admirait tant, et notamment des œuvres de ce chantre de l'abstraction moderniste outre-Atlantique que fut Mark Rothko.

92A
Jean-Albert GORIN
(1899-1981)

COMPOSITION N°7, 1961
Huile sur panneau
signé, titré et daté au dos « Jean Gorin, Composition n°7, 1961»
110 x 110 x 2 cm (42,90 x 42,90 x 0,78 in.)

40 000 / 60 000 €

92B
François MORELLET
(né en 1926)

TOUS LES 45 MM, TOUS LES 60 MM, 1975
Huile sur toile
signée, titrée, datée et annotée au dos sur le châssis «Morellet, Tous les 45 mm, tous les 60 mm, 1975, n°75036»
pièce unique
140 x 140 cm (54,60 x 54,60 in.)

Provenance :
Galerie Mueller Roth, Stuttgart
Mayor Gallery, Londres
Collection particulière, Belgique

Expositions :
Belgique, Gent, Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst, 2004-2007
Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, «François Morellet», 4 mars-11 mai 1986

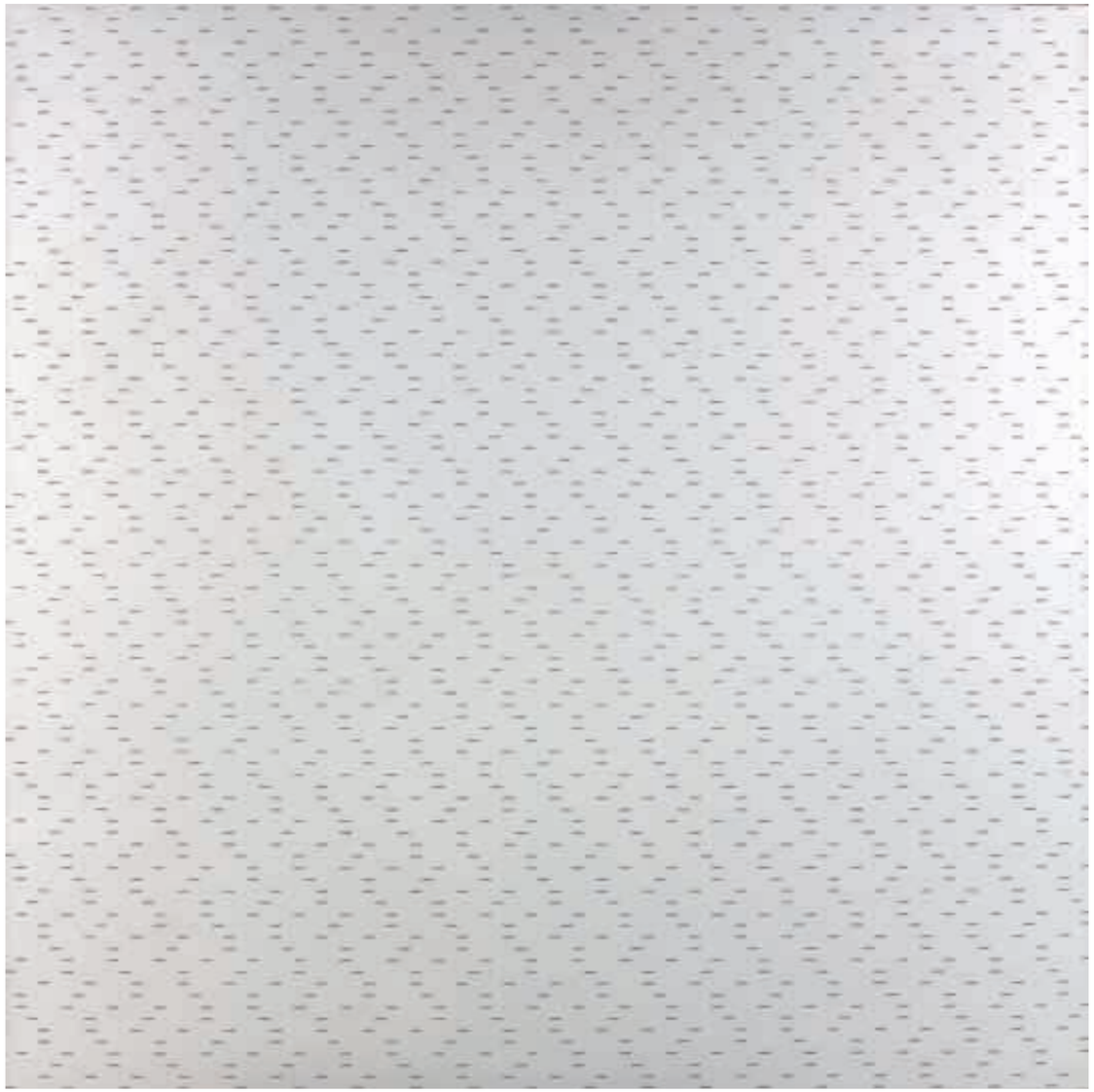
Cette oeuvre est enregistrée dans les Archives de Monsieur François Morellet sous le n°75036
Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

90 000 / 110 000 €

92A



92B



93

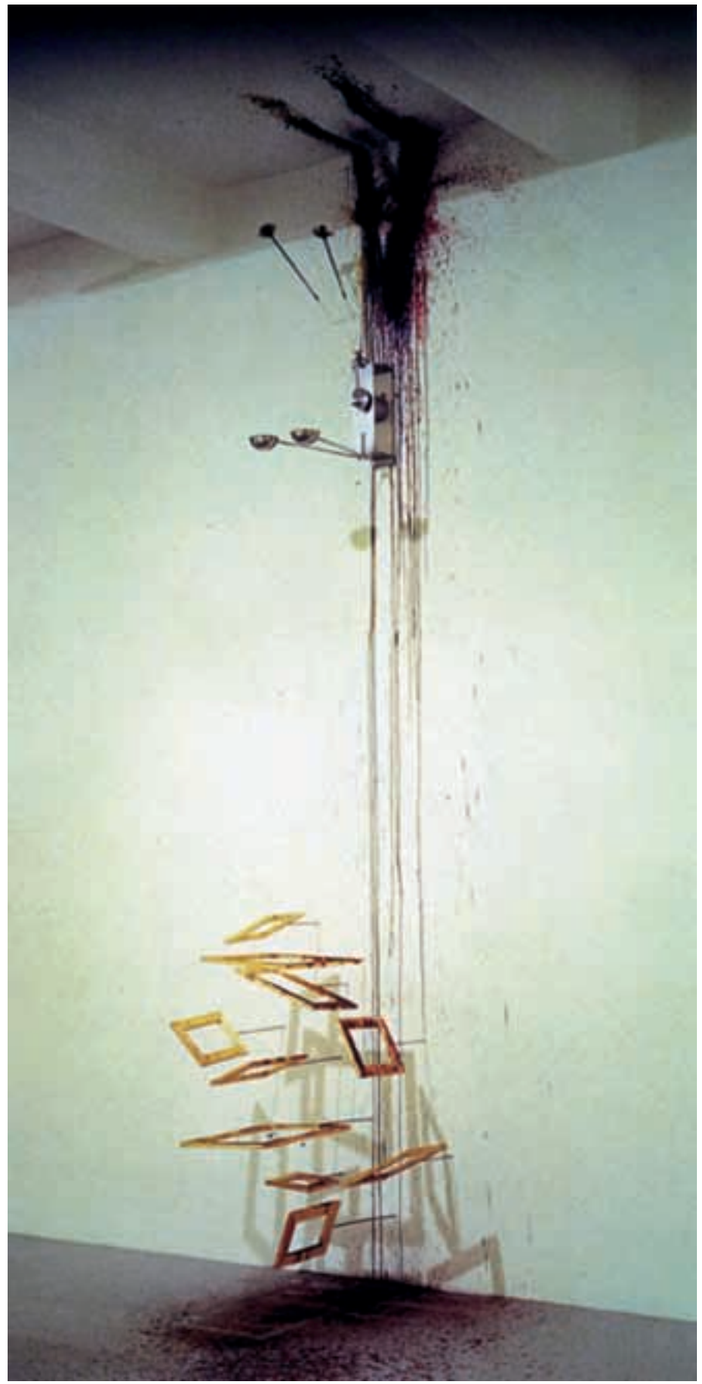
Rebecca HORN
(née en 1944)

PAINTING MACHINE, 1988
Métal, moteur électrique, châssis en bois et tiges en métal
Dimensions variables :
109,20 x 43,20 cm (42,59 x 16,85 in.)

Provenance :
Marian Goodman Gallery, New York
The Dannheisser Foundation sale, Christie's New York, 8 Mai 1996, lot n°397
Collection particulière, Belgique

BIBLIOGRAPHIE :
Germano Celant, N.Spector, G.Bruno, et K.Smidt, «Rebecca Horn: An Art Circus», septembre-octobre 1988

50 000 / 70 000 €



94

Allan MC COLLUM
(né en 1944)

144 PLASTER SURROGATES (N°1), 1989
Installation de 144 plâtres peints
chacun signé et daté au dos «AMCollum, 1989»
Dimensions variables
5 possibilités d'accrochage: 174,5 x 335,5cm
116 cm x 505 cm
161,5 cm x 413,5 cm
244 cm x 274,5 cm
106,5 x 622 cm

Provenance :
John Weber, New York
Collection particulière, Paris

Un plan de montage de l'artiste décrivant les 5 possibilités d'accrochage sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €



Détail de « 144 Plaster Surrogates (n°1) »

95
Brahim EL ANATSUI
(Né en 1944 à Anyako, Ghana)

CONNEXIONS, CIRCA 1995
Technique mixte sur bois
Dimensions variables
100 x 100 cm (39 x 39 in.)

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

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

20 000 / 25 000 €

96
Brahim EL ANATSUI
(Né en 1944 à Anyako, Ghana)

PILGRIMS, CIRCA 1993
Technique mixte sur bois
Dimensions variables
100 x 150 cm (39 x 58,50 in.)

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

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

20 000 / 25 000 €

95



96



97

Vladimir DUBOSSARKY &
Alexander VINOGRADOV
(nés en 1963 et 1964)

ELVIS, 2004
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Dubossarky & Vinogradov, 04» contresignée, titrée et datée «Dubossarky & Vinogradov, Elvis, 2004» au dos
195 x 145 cm (76,05 x 56,55 in.)

Provenance :
Orel Galerie, Paris
Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

60 000 / 80 000 €



98

Francesco CLEMENTE

(né en 1952)

VOICE, (POUR DESERT SONG), 1995-1997
Huile sur toile
signée, titrée et datée au dos «Francesco Clemente, Voice, (Pour desert song), 1995-1997
107 x 213 cm (41,73 x 83,07 in.)

Provenance :
Galerie Bischofberger, Zürich
Galleria Cardi, Milan
Collection particulière, Italie

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

80 000 / 120 000 €

99

Francesco CLEMENTE

(né en 1952)

RED, (POUR DESERT SONG), 1995-1997
Huile sur toile
signée, titrée et datée au dos «Francesco Clemente, Red, (Pour desert song), 1995-1997
107 x 213 cm (41,73 x 83,07 in.)

Provenance :
Gelerie Bischofberger, Zürich.
Galleria Cardi, Milan
Collection particulière, Italie

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

80 000 / 120 000 €

Figure majeure de la trans-avant-garde italienne, Francesco Clemente a remis la peinture sur le devant de la scène au début des années 1980, en réaction contre l'ascétisme de l'Arte Povera. Aux matériaux pauvres de la génération précédente, il oppose un style figuratif et coloré nourri de mythologies gréco-romaines et indiennes : « Les égyptiens, les grecs, les romains sont pour moi plus vivants que des personnes vivantes, je suis un lien dans cette longue chaine du passé. » Grand voyageur, Francesco Clemente partage son temps entre Madras, Rome et New York dont il synthétise la diversité des histoires, des religions et des cultures.

Tout au long de sa carrière, Clemente réaffirme l'usage expressif de la figure humaine, spécialement la sienne. La représentation du corps humain est aussi une constante dans son œuvre. Mais ses fragiles formes humaines, souvent à mi-chemin entre la statuaire tantrique et antique, sont soumises à d'étranges distorsions. Le télescopage d'éléments du passé et du présent, les métamorphoses étranges de l'humain à l'animal et de l'animé à l'inanimé, les changements abrupts d'échelles et la juxtaposition d'éléments disparates illustrent la complexité de l'identité individuelle, toujours itinérante, métissée et plastique.

98



99



100

Robert COMBAS
(né en 1957)

LE SANS CULOTTES, 1989
Acrylique sur drap
signé et daté sur le long de la bordure droite «Combas, 1989»
223 x 137 cm (86,97 x 53,43 in.)

Provenance :
Galerie le Chanjour, Nice
Collection particulière, Paris

Exposition :
Nice, Galerie Christine Le Chanjour, « Robert Combas / Le Grand Guignol de la Révolution », 5 juillet - 9 août 1989

Un certificat de la Galerie Christine Le Chanjour sera remis à l'acquéreur
Nous remercions l'atelier Robert Combas pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées

40 000 / 60 000 €

Le Sans Culotte : Voilà un sans-culotte comme les appelaient les autres, parce qu'avant les hommes portaient la culotte. Ce qui ne voulait pas dire que les sans-culottes se baladaient les poils au vent non, ils portaient des pantalons. C'étaient des culottes qui descendaient au moins jusqu'aux mollets et des fois même jusqu'aux pieds.En vérité, les sans-culottes voulaient porter autre chose que les aristocrates, mais pas de robes ou de chemises de nuit de jour, ça faisait trop tantoune.Donc pour changer, pour faire plus révolutionnaire, ils ont fait des pantalons

Bien sûr, ce n'est que bien plus tard que c'est inventée la poche (de pantalon): Paul Boussicot garde chirme à Grenoble bandait toujours en regardant sa patronne alors il inventa une fente sur le côté du pantalon, pour faire passer sa main.Il avisa tout le monde que c'était une poche et qu'on pouvait se reposer les mains, mettre ses clés ou de l'argent ou plein d'autres choses encore. Mais en vérité, lui l'inventeur de la poche de pantalon, il faisait ça pour se tripoter le drapeau tricolore.

Ce n'est que bien plus tard que fut inventée la braguette mais ca c'est une autre histoire et c'est interdit au moins de dix-huit ans.

Robert Combas

101



❍ **101**

Robert COMBAS
(né en 1957)

MONSTRE VERT A DOUBLE INCARNATION A FOND BLEU, 1995
Acrylique sur toile
signée et datée en bas à droite «Combas, 95», contresignée et datée au dos «Combas, 1995»
134 x 101 cm (52,26 x 39,39 in.)

Exposition :
Londres, Opera Gallery, «Blow your mind», 2008 reproduit au catalogue p.39

Nous remercions l'Atelier Robert Combas pour les informations qu'il nous a aimablement communiquées.

22 000 / 25 000 €

100



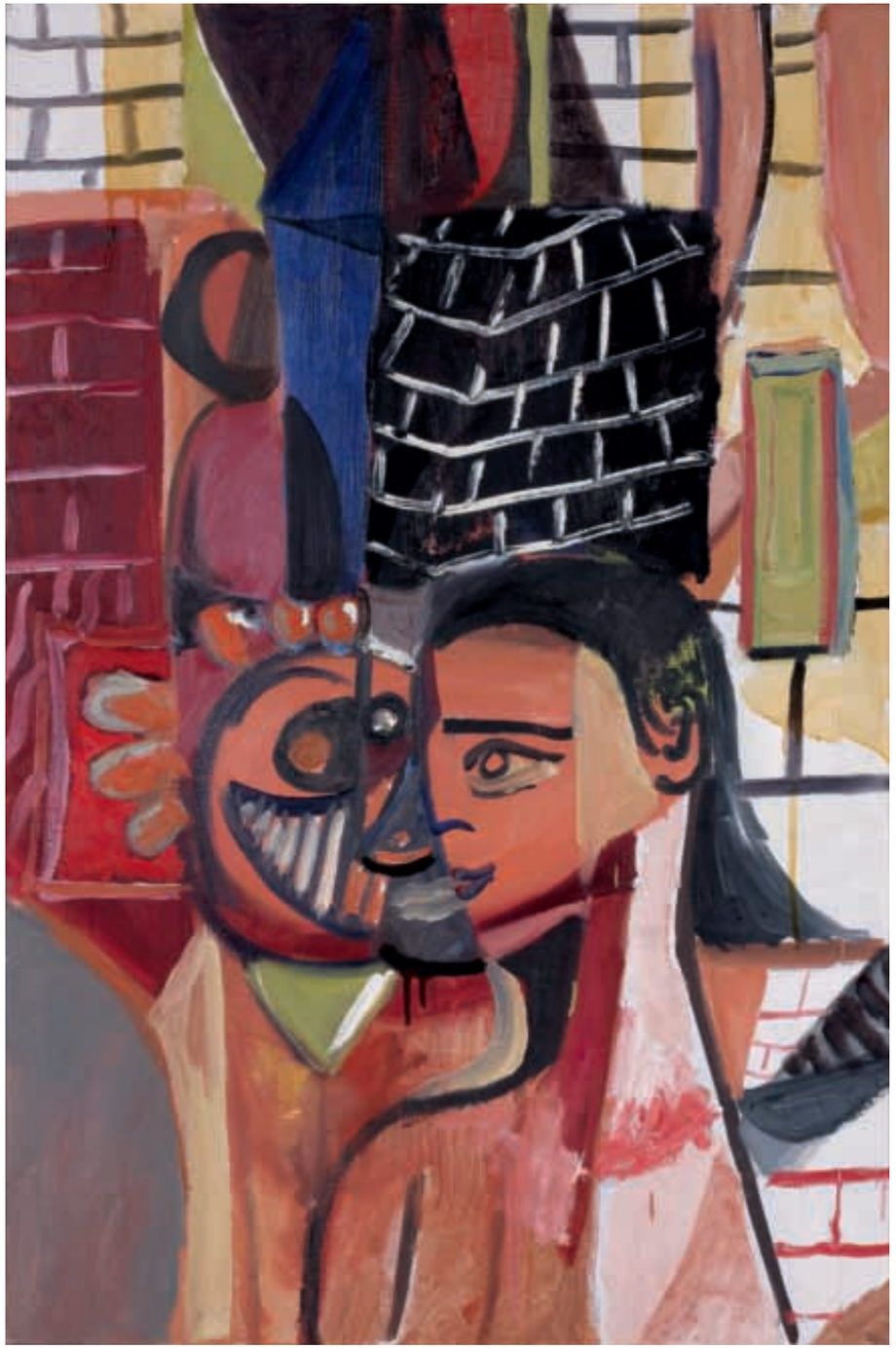
❍ 102

George CONDO
(né en 1957)

SANS TITRE, 1989
Huile sur toile
signée et datée au dos «Condo, 89»
91,50 x 60 cm (35,69 x 23,40 in.)

Provenance :
The Pace Gallery, New York
Acquis de cette dernière par l'actuel propriétaire

25 000 / 30 000 €



Enfant du Pop Art, George Condo appartient à cette vibrante scène new-yorkaise qui gravite, dans les années 80, autour de la Factory et d'Andy Warhol. Proche de Jean-Michel Basquiat et de Keith Haring, il travaille également avec de nombreux écrivains comme William S. Burroughs et Allan Ginsberg. Réinvestissant librement l'histoire de la peinture occidentale, il invente le « réalisme artificiel » qui consiste à offrir une reproduction crédible d'un monde imaginaire, en empruntant aux grands maîtres du passé leur technique picturale. Ainsi Vélasquez, Manet, Dali, Bacon ou encore Picasso sont-ils convoqués par l'artiste afin de donner corps à son univers personnel au travers de ce qu'il appelle les « Fake old masters ». Mais Condo opère en quelque sorte le geste inverse d'un Bacon reprenant les portraits du Pape Innocent X par Vélasquez : il choisit pour sa part de peindre *à la manière de* Vélasquez ou de Bacon un sujet qui lui est propre, ce qui contribue à créer ce sentiment d'inquiétante étrangeté si caractérise de son œuvre.

Dans ce contexte, l'influence qu'aura exercée sur lui Picasso est tout à fait déterminante. Fasciné par le cubisme, qui aura selon lui démontré que « l'objet n'existe pas[1] », Condo éprouve également un attrait tout particulier pour les figures de monstres qui peuplent l'univers du maître espagnol. « Monsters are just as beautiful as maidens[2] » aime-t-il à répéter, se référant notamment aux femmes hurlantes de *Gernica*. En 1989, il réalise un *Memories of Picasso* qui deviendra rapidement l'une de ses toiles plus célèbres. L'œuvre que nous présentons, qui date de la même année, met en scène une figure féminine où vibre le souvenir des *Demoiselles d'Avignon*. Le duo que forme cette femme aux traits primitifs avec l'autre figure, que l'on devine masculine, déploie par ailleurs une sorte de re-jeu du motif du peintre et de son modèle dans l'atelier, si cher à Picasso. En mêlant ainsi le souvenir du Grand Maître à son propre matériel figuratif, Condo produit une sorte d'« identification projective[3] » qui est bien plus intéressante et dérangeante qu'un simple travail de réappropriation.

1. Entretien avec Anne Bonney, Bomb magazine, n°40, été 1992.
2. « Les monstres sont aussi beaux que les jeunes filles ».
3. David Rimanelli, Artforum, avril 2011.

103
Thomas SCHÜTTE
(né en 1954)

DES, 1982
Technique mixte sur papier
signé et daté au dos «Th Schütte, 1982»
133 x 112 cm (51,87 x 43,68 in.)

Provenance :
Galerie Philippe Nelson, Paris
Collection particulière, Paris

20 000 / 25 000 €

104
Anton HENNING
(né en 1964)

INTERIEUR N°427, 2008
Technique mixte et collage sur toile
signé du monogramme et daté en bas à droite
«AH, 08»
160 x 220 cm (62,40 x 85,80 in.)

Provenance :
Galerie Arndt&Partner, Berlin
Collection particulière, Bruxelles

25 000 / 30 000 €

103



104



❍ 105
Yan Pei MING
(né en 1960)

CRÂNE, 2005
Fusain sur papier
signé et daté en bas à droite « Yan Pei Ming, 5.02.2005»
123 x 160 cm (47,97 x 62,40 in.)

Provenance :
Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
Acquis de cette dernière par l'actuel propriétaire

32 000 / 35 000 €



Nicolas de STAEL, *Méditerranée (La Ciotat)*, 1952.

"In the breaking apart of the universe we experience, a miracle happens!
The pieces raining down on us are alive."
René CHAR

In end May 1952, Nicolas de Staël visited the area around Bormes-les-Mimosas, only to discover that unique, brilliant, all-devouring light that was to considerably affect his painting style. *"The light is simply dazzling here, even more than I remembered. I will make paintings of the sea and beach, taking that brightness to its ultimate extreme,"* he wrote to Jacques Dubourg in 1952.

It was this desire to render the harsh Mediterranean light that led him to focus primarily on pure colors, violent contrasts, and solid, massive forms in *Méditerranée (La Ciotat)*, painted during his second stay in September 1952, in complete contrast to the subtle nuanced monochrome landscapes he had painted of Le Havre and Honfleur earlier that year. The solar landscape, with its starkly contrasting forms, is very far from Ciel à Honfleur, for example, with its cold lyricism of grey-green sea and changing tones (Fig.1: *Ciel à Honfleur, 1952*).

At La Ciotat, Staël was overwhelmed with memories of all the painters that had haunted the region and seemed to inhibit his creativity. *"Things are going fairly well," he wrote to Jacques Dubourg, "in spite of those two ogres of this marvelous country, Cézanne and Bonnard, getting in your way at every turn. There's nothing you can do, they've had their meal and for several generations with the appetite of Greek gods. Aside from that, the contrasts are still as violent and strike the light with violence in its purest form, of which neither of them had any suspicion."* In *Méditerranée (La Ciotat)*, Staël continues the movement towards the liberation of color begun by the Fauves (Fig. 2: George Braque, *Petite baie de la Ciotat*, 1907) and the formal revolution begun by analytical Cubism under the patronage of Georges Braque, with whom the artist sustained a long friendship. Seeking to stake a claim to his place in the history of art, Staël would be driven throughout his life by a need to compare himself to the great masters of the past – Velasquez, Turner, Chardin, and, among the moderns, Van Gogh, Cézanne, Morandi, and Matisse.

However, what distinguishes Nicolas de Staël from his illustrious predecessors is his intimate relation with the actual substance of the painting, which he lays down, builds up, and superimposes in thick, irregular layers. Everywhere we see smooth bands laid down with the painting knife, fine streaks left by the brush, thick impasto created by the back-and-forth movement of his hand over the canvas. In the completed work, these surface irregularities reveal the traces of the creative process. *"The irregularities of the paint are the signs of a painting executed in a state of urgency. They bear witness to a harmony that was never achieved, requiring fresh attempts,"* writes the critic Anne Malherbe, who invites us to consider Staël's work as *"studio works that show the signs of their gestation"*. Pierre Lecuire says exactly the same thing in his journal. *"The studio overflowed with paintings in the process of completion. This is the right wording to convey Staël's very slow, never finished working process [...] the paintings stayed so long in his studio that I was able to watch them being formed."* (Fig. 3. L'atelier)

Méditerranée (La Ciotat) bears testimony to this long maturation process. Thus the block of red in the center was covered several months later with a thin layer that attenuates the initial brightness, as if the artist wanted to break with a compositional method based too obviously on systematic color contrasts. The painting's prolonged stay in the studio brought it to the point of completion. *"I lose contact with the canvas at every moment, find it again, and the lose it once more [...]. It's necessary because I believe in the accidental, I can only advance accident by accident. Once I feel the presence of a logic that is too logical, it gets on my nerves and I naturally turn to the illogical."*

Nicolas de Staël also gives composition an essential role. In *Méditerranée (La Ciotat)*, everything happens in the foreground. The forms overlap and create a space in a single plane, independently of any system of perspective. This compositional method is not without similarities to analytical cubism. The landscape breaks down into different areas, treated as isolated units that are not immediately perceptible as a whole. However, the arrangement of the colored areas give the landscape its meaning. The beach, organized in flat areas of bright white, clearly marks the distinction between top and bottom. Represented by a broad horizontal band in the upper part of the painting, the sky only becomes a sky because of its position on the canvas. In the center, the colored areas are hemmed by a fine interstitial network of grey, isolated from and connected to adjacent forms in a somewhat clumsy geometrical arrangement. These imperfect junctions thus create a destabilizing effect on the balance of the whole. The colored areas, already animated by their surface irregularities, seem to be haloed by a noon light that holds them in a fragile state of suspension. *"The pictorial space is a wall,"* writes Staël, *"but all the birds in the world can fly freely there. At every depth."* It is this sense of depth that converts the painted rectangles into stones and the painting into a wall of color.

The theme of the wall is omnipresent in Nicolas de Staël's work. He believed *"the mason's job was the noblest craft"*. The painting is constructed, piece by piece, in a movement that resembles both construction and filling of a wall. The swellings, ridges, and streaks on the surface recall the texture of a damaged roughcast wall. The rectangles of color are reminiscent of poorly squared blocks of stone. Staël, who learned sculpture during the summer of 1952, builds up physical thicknesses on the canvas with strokes of the trowel and scraper.

The analogy between work and wall anchors Nicolas de Staël's work in the abstract movement, but it cannot be reduced to this. *"Painting must not only be a wall on a wall. Painting must be a figure in space [...]. I do not oppose abstract painting to figurative painting. A painting must be both abstract and figurative. Abstract as a wall, figurative as a representation of a space."*

Paradoxically, Nicolas de Staël repudiates mimesis but without abandoning the subject of the painting. His painting inevitably turns into a representation of a landscape, road, the sea, soccer players, or ships. In *Méditerranée (La Ciotat)*, the work presents itself as an abstract painting, but the title refers to a reality. Thus, in the quarrel opposing the tenants of abstraction and the representational, Staël choses a different path. Representation continues to say, "I am above all a painting, anchored in matter". In this way, Staël is very much involved in painting as a craft. But although nothing is more concrete and real than a line, a color, or a surface, the painter refuses to exclude the concrete sources of his sensations and his visions. It is this indissoluble link between painting and the experience of seeing that characterizes Staël's work and leads it from a radical break with the real to a purposeful continuity with that same reality. "It's simply the relationship of the painter with what he sees, that is the whole subject."

Jean DUBUFFET, *Lit I*, 1964.

"Art does not come and sleep in the beds that are made for it. It escapes whenever its name is pronounced. What art wants is to remain incognito."
Jean DUBUFFET

In 1962, Jean Dubuffet began his longest and most original cycle of work with *L'Hourloupe*. Until 1974, he had exhaustively explored different techniques and art forms – drawing, painting, sculpture, architecture, theater – in a series whose abundance and variety make it a work in itself. The first stage of *l'Hourloupe* still remains an easel painting, as evidenced in the series of four Lits, painted in 1964.

This 12-year cycle began with doodles made by the painter during his phone calls, as Max Loreau tells us: *"In July 1962, when answering the telephone, Jean Dubuffet would absent-mindedly draw with his red ball-point pen on small pieces of paper. From these exercises emerged semi-automatic drawings that he would decorate with red and blue stripes. The painter then cut up these indeterminate compositions and noticed that they changed when laid against a black background. Initially empty of meaning, when set against black they instantly became charged with significance. Dubuffet became fascinated by these drawings that excited his visioning faculty and had the almost magical power of becoming objects."*

Born from the artist's distraction, these strange figures were initially cut up and glued on a black background before being painted in vinyl paint on large-scale canvases such as *Lit I*. In these improbable and sinuous designs, the line creates a network of colored cells that fit together like a puzzle. The contours are voluntarily simplified. The various forms are striped with broad, regular hatching filled with color or left white, while the color palette is voluntarily limited to white, black, blue, and red.

By restricting himself to a limited number of shapes, subject to an arbitrary compositional method, Dubuffet exempts himself from the rules of geometry and strictly determined forms. Nevertheless, at the beginning of the "Hourloupian" cycle, the works are still marked by a temptation towards representation. Dubuffet draws his models from daily life. Coffee pot, bottle, teacup, water glass, scissors, clock, monkey wrench, faucet, sink, lamp, wheelbarrow, bed, and boats compose the virtually infinite number of objects used by the common man. Any object could potentially enter the Hourloupe, the universal system of stripes and legendary objects from daily life. These "utopic utensils" create a kind of domestic Noah's ark that suddenly connects with the art of the still-life, renewing a traditional form of painting and inventing, from the basic line of a pencil on a piece of paper, a completely hallucinatory spectacle. Here the world appears as an accumulation of elementary forms, pieces of cellular space whose combinations engender something to look at, a scene to decode, where we can still encounter the barest suggestion of an appearance. Dubuffet also liked to hide recognizable figures in these interlaced forms, like figures hidden in the background of our chilhood drawings. With his sculptures, the references to the world of forms disappears. But the series of *Lits* is also moving in this direction. The object, a bed ("lit") appears primarily as a sinous network of moving cells, a expanding area, a mental or speculative space.

With *Lit I*, Dubuffet gets art out of bed to invent another art that can live up to his imagination. In this sense, Lit is an invitation to penetrate into another living space, the dream world, that great "festival of mirages" of which he is a member. In this burlesque festival where the world seems to have lost its meaning, where top and bottom are equivalent, *Lit I* appears as a variation on the baroque theme of the universal illusion. It designates itself both as a real bed and as a pure invention, a pure production of the mind and art.

Like the other objects in l'Hourloupe, the painting seems to be aggressively duplicitous. Its sinuous forms have no equivalent in our experience. Its colors, directly emerging from the basic colors of the ball-point pen, are far from what our senses encounter in nature. In this anti-form manifesto, everything is done to remind the viewer that he is looking at an artificial product, deprived of any relationship to nature. The black color the painter applies uniformly to the canvas resembles a curtain in a theater. The word "Hourloupe" is a mocking reference to the rue de l'Entourloupe which also provided a name for one of Dubuffet's paintings during the same period; Many titles in the Hourloupe series refer to a virtual realm, reminding the viewer that he is the victim of a mystification, a "comedy of errors" or a "bank of ambiguities", and that art must resolutely take the part of the "changing errors and illusions" against truth. By painting not what he sees but what he desires to see, Dubuffet creates scenes that he has no chance of encountering except if he creates them himself, thus reaffirming the supremacy of invention over faithful reproduction of actual objects. Doing this, he adheres to the fundamental intention of Art Brut: to invent a representational approach that owes nothing to culture, escaping from the barriers of thought via the imagination and giving a voice to deep desires.

Thus, the organization of *Lit I* belongs to this perfect attempt at disorientation. The invasive profusion of cells and incessant bifurcations of the lines leaves no place for the eye to rest. Our gaze can move arbitrarily along the lines, generally grasp all the cells of a given color, or focus on an identifiable figure by detaching it from the undifferentiated mass. This latent world where figures are born and then immediately dissolve to the advantage of other configurations questions the certainty of vision and opens the way to generalized uncertainty.

For Dubuffet, l'Hourloupe thus became the conceptual tool and material to remake reality. Making visible what does not exist is to undermine the idea we have of the real through images that *"question the basis of what we usually consider to be reality but which is actually only one option collectively agreed upon to interpret the world surrounding us among an infinity of other completely different options that would be neither more nor less legitimate."*



MARTIN BARRÉ

Catalogue raisonné de l'œuvre en préparation sous
la direction scientifique d'Ann Hindry et Yve-Alain Bois.

Merci aux personnes possédant des œuvres d'envoyer tous documents à :

Association des amis de Martin Barré
14, rue du Bourg-Tibourg 75004 Paris
Tel : 00.33.1.40.29.04.05
associationmartinbarre@orange.fr

Catalogue Raisonné of the artist now being prepared by Ann Hindry and Yve-Alain Bois.
We are continuing to document and update Catalogue Raisonné information.
To the attention of the owners of Martin Barré paintings, thank you for sending documentation to the address above.

90-91 - 72 x 144-A, 1990-91, détail

Stockage et enlèvement des lots
Storage & collection of purchases

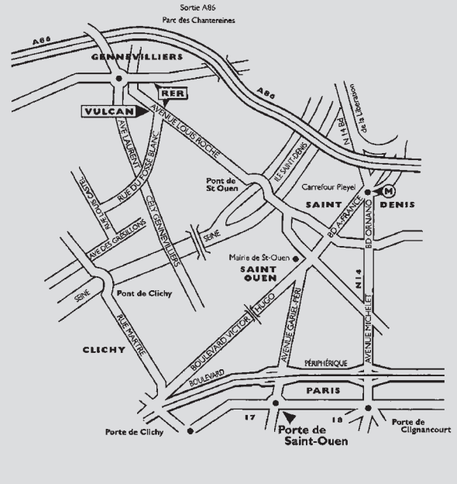
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 46 — Fax : +33 (0)1 42 99 20 22 — stockage@artcurial.com
Il est conseillé de prévenir par courrier électronique, téléphone ou fax, le département stockage de la date désirée de retrait d'un lot.
Please advise our storage department by email, telephone or fax of the date when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

Tableaux et objets d'art
Pictures & Works of Art

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

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

Mobilier et pièces volumineuses
Furniture & bulky objects



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

Vulcan Fret Services :
Lundi au jeudi : de 9h à 12h
et de 14h30 à 16h30
Vendredi : de 9h à 12h et de 14h à 15h30
135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers

Contact : Ronan Massart,
ronan.massart@vulcan-france.com
Tél. : +33 (0)1 41 47 94 11
Fax : +33 (0)1 41 47 94 01

• Stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par Vulcan Fret Services

• Pour tout entreposage supérieur à 45 jours, un devis peut vous être adressé sur demande.

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

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

• *All furniture and bulky objects*
may not be collected at Artcurial Furniture
and bulky objects will be stored at the

Vulcan Fret Services warehouse :
Monday to thursday : 9am – 12am
and 2:30pm – 4:30pm
Friday : 9am – 12am and 2pm – 3:30pm
135 rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers

Contact : Ronan Massart,
ronan.massart@vulcan-france.com
Tel : +33 (0)1 41 47 94 11
Fax : +33 (0)1 41 47 94 01

• *The storage is free of charge for a 15 day*
period after the date of sale.
Thereafter storage costs will be charged by
Vulcan Fret Services.

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

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

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

SMALL
MEDIUM
LARGE

A SELLING EXHIBITION AT DONJON DE VEZ
SEPTEMBER – OCTOBER 2011

A project by Francis Briest
Curated by Susanne van Hagen

Contact:
Guillaume Mallecot | sml@donjondevez.com

ANSELM KIEFER
20 ANS DE SOLITUDE
20 JAHRE EINSAMKEIT
2011
Peinture à l'huile, émulsion, shellac, terre sur photographie sur planche
190 x 140 cm
Est.: 170 000 – 200 000 €



ART CONTEMPORAIN

CINQ ŒUVRES D'ART CONTEMPORAIN INTERNATIONAL VENDUES AUX ENCHÈRES
AU PROFIT DU MUSÉE D'ART DE TEL AVIV

RON ARAD • SYLVIE FLEURY • ANSELM KIEFER • DAVID MACH • MICHAL ROVNER

JEUDI 9 JUIN 2011
MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE • 62, RUE DES ARCHIVES • PARIS III^E

Exposition chez Artcurial :
Hôtel Marcel Dassault
7, Rond-Point des Champs-Elysées – Paris VIII^e
Du lundi 6 au mercredi 8 juin de 11h à 19h

Exposition au Musée de la Chasse et de la Nature :
Le jeudi 9 juin
de 11h à 19h

Catalogue en ligne :
www.artcurial.com

Contact :
Marie Sanna-Legrand
+33 (0)1 42 99 20 33
msanna@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN



JEAN TINGUELY. Pièce du groupe *Les sorcières ou Blanche-Neige et les Sept Nains*. Sculpture en fer, textile, crâne animal, moteur électrique
H. ca. 152 cm. Cat. rais. Bischofberger 665. Vente le 1 juin

VENTES AUX ENCHÈRES À COLOGNE

PHOTOGRAPHIE **le 30 mai** ART MODERNE **le 31 mai** ART CONTEMPORAIN **le 1 juin**

LEMPERTZ

Neumarkt 3 50667 Cologne Tél. +49/221/92 57 29-27 Fax -6
1, rue aux Laines 1000 Bruxelles Tél: +32/2/5 14 05 86 Fax: +32/2/5 11 48 24
Catalogues sur demande et online: www.Lempertz.com

IAG International Auctioneers



BRÉGUET
Chronographe acier avec calendrier et phase de lune n° 4885415/2424, dans sa boîte d'origine.
Vendue avec ses papiers.
Est. : 20 000 – 30 000 €



BAGUE
en or gris et or jaune sertie d'un rubis ovale de 6,02 ct épaulé de deux diamants demi-lune.
Certificat Gübelin • Est. : 200 000 – 250 000 €

IMPORTANTS BIJOUX ET HORLOGERIE DE COLLECTION

VENTE EN PRÉPARATION • 26 ET 27 JUILLET 2011
HÔTEL HERMITAGE • SQUARE BEAUMARCHAIS • MONTE-CARLO

Journées d'expertises à Paris, Hôtel Dassault :
Bijoux : les 7 juin et 5 juillet
Montres : les 6 juin et 4 juillet

Journées d'expertises à Marseille :
Jeudi 18 mai
et mercredi 15 juin

Journées d'expertises à Monte-Carlo :
Mercredi 1er juin

Contact :
Julie Valade
+33 (0)1 42 99 16 41
jvalade@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F. TAJAN

HÔTEL MARCEL DASSAULT
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

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS
Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset

ADMINISTRATION ET GESTION
Direction : Nicolas Orlowski

Secrétaire général :
Axelle Givaudan

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

Marketing, Communication et Activités Culturelles :
Emmanuel Bérard, direction
Morgane Delmas

Comptabilité et administration :
Joséphine Dubois, direction
Sandrine Abdelli, Marion Bégat, Virginie Boisseau, Marion Carteirac, Isabelle Chênais, Nicole Frerejean, Mouna Sekour

Logistique et gestion des stocks :
Denis Chevallier, Philippe Da Silva, Erwan Hassouni, Joël Laviolette, Vincent Mauriol, Lal Sellhanadi

Transport et douane :
Marianne Balse, **16 57**

ORDRES D'ACHAT, ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE
Anne-Sophie Masson, **20 51**
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 :
James Fattori
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 HOLDING SA
Président Directeur Général :
Nicolas Orlowski

Vice Président :
Francis Briest

Conseil d'Administration :
Nicole Dassault, Michel Pastor, Francis Briest, Nicolas Orlowski, Hervé Poulain, Daniel Janicot

Comité de développement Président :
Laurent Dassault

Membres :
S.A. la princesse Zahra Aga Khan, Francis Briest, Guillaume Dard, Daniel Janicot, Serge Lemoine, Delphine Pastor, Michel Pastor, Bruno Pavlovsky, Hervé Poulain, François Tajan

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

DÉPARTEMENTS D'ART

ART MODERNE
Directeur associé :
Violaine de La Brosse-Ferrand

Spécialiste : Bruno Jaubert
Consultant pour les œuvres de l'École de Paris, 1905-1939 :
Nadine Nieszawer
Spécialistes junior, catalogueur :
Priscilla Spitzer
Spécialistes junior :
Tatiana Ruiz Sanz
Contacts : Florent Wanecq, **20 63**
Jessica Cavalero, **20 08**

ART CONTEMPORAIN
Directeur associé :
Martin Guesnet

Spécialistes : Hugues Sébilleau
Arnaud Oliveux
Spécialiste Italie :
Gioia Sardagna Ferrari
Spécialiste junior :
Harold Wilmotte
Catalogueur :
Florence Latieule, **20 38**
Contact : Sophie Cariguel, **20 04**

ORIENTALISME
Spécialiste : Olivier Berman, **20 67**
Contact : Line David, **16 21**

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS ET MULTIPLES
Expert :
Isabelle Milsztein
Contact : Charline Roullier, **20 25**

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

DESIGN
Directeur associé :
Fabien Naudan

Spécialiste junior :
Harold Wilmotte
Contact : Alma Barthélémy, **20 48**

BANDES DESSINÉES
Expert : Éric Leroy, **20 17**
Contact : Lucas Hureau, **20 11**

HISTORIENNE DE L'ART
Marie-Caroline Sainsaulieu

MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII[E] ET XIX[E] S.
Directeur associé :
Isabelle Bresset

Céramiques, expert :
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts :
Cabinet Déchaut-Stetten
Contact : Sophie Peyrache, **20 41**

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX[E] S.
Spécialiste :
Matthieu Fournier
Dessins anciens, experts :
Bruno et Patrick de Bayser
Estampes anciennes, expert :
Antoine Cahen
Sculptures, expert :
Alexandre Lacroix
Tableaux anciens, experts :
Gérard Auguier, Cabinet Turquin
Contact : Elisabeth Bastier, **20 53**

ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE LA FIN DU XIX[E] S.
Spécialiste : Olivier Berman
Contact : Tatiana Ruiz Sanz, **20 34**

CURIOSITÉS, CÉRAMIQUES ET HAUTE ÉPOQUE
Expert : Robert Montagut
Contact :
Isabelle Boudot de La Motte, **20 12**

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES
Expert : Bernard Bruel
Contact : Sophie Peyrache, **20 41**

LIVRES ET MANUSCRITS
Expert : Olivier Devers
Spécialiste junior :
Benoît Puttemans, **16 49**

ART TRIBAL
Expert : Bernard de Grunne
Contact : Florence Latieule, **20 38**

ART D'ASIE
Expert : Thierry Portier
Contact : Sophie Peyrache, **20 41**

ARCHÉOLOGIE
Expert : Daniel Lebeurrier
Contact : Sophie Peyrache, **20 41**

BIJOUX
Spécialiste : Julie Valade
Expert : Thierry Stetten
Contact : Alexandra Cozon, **20 52**

MONTRES
Expert : Romain Réa
Contact : Julie Valade, **16 41**

ARTCURIAL MOTORCARS AUTOMOBILES DE COLLECTION
Spécialistes : Matthieu Lamoure et Pierre Novikoff
Consultant : Frédéric Stoesser
Contact : Iris Hummel, **20 56**

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

VINS ET SPIRITUEUX
Experts :
Laurie Matheson, **16 33**
Luc Dabadie, **16 34**
Contact : Marie Calzada
vins@artcurial.com

HERMÈS VINTAGE
Spécialiste : Cyril Pigot, **16 56**
Contact : Eva-Yoko Gault, **20 15**

VENTES GÉNÉRALISTES
Spécialiste :
Isabelle Boudot de La Motte
Contacts : Juliette Leroy, **20 16**
Élisabeth Telliez, **16 59**

INVENTAIRES
Spécialiste : Stéphane Aubert
Consultant : Jean Chevallier
Contact : Inès Sonneville, **16 55**

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

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000.
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
qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1 – Le bien mis en vente

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

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

c) les indications données par Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert. L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

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

2 – La vente

a) en vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires.
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 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 et que Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan aura acceptés.
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 de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.
En revanche le vendeur ne sera pas admis à porter lui-même des enchères directement ou par mandataire.
Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue.

f) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan dirigera la vente de façon discrétionnaire 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.

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 15 000 euros : 23 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,265 % et pour les autres catégories, TVA = 4,508 % du prix d'adjudication).
• de 15 001 à 600 000 euros : 20 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 % du prix d'adjudication).
• Au-delà de 600 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66 % et pour les autres catégories, TVA = 2,35 % du prix d'adjudication).

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, (5,5 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux).

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

b) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.
Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée.
Toute personne s'étant fait enregistrer auprès 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.
Dans l'intervalle Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pourra facturer à l'acquéreur des frais de dépôt du lot, et éventuellement des frais de manutention et de transport.
En cas de paiement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque par Artcurial Briest-Poulain-F. Tajan.
A défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un 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

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.

c) 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.

5 – Préemption de l'État français

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur.
L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.
Artcurial-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 légale 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 100 000 euros : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 % du prix d'adjudication).
• Au-delà de 100 000 euros : 10 % + TVA au taux en vigueur (soit 1,96 % du prix d'adjudication).

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 (*) nous ont été confiés 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 – 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.

9 – Compétences législative et juridictionnelle

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).

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.

Tous les lots d'une valeur supérieure à 10 000 euros de ce catalogue ont été contrôlés par le ART LOSS REGISTER Ldt.

Banque partenaire :
Neuflize OBC
ABN AMRO

CONDITIONS OF PURCHASE

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is a company of voluntary auction sales regulated by the law of the 10 July 2000.
In such capacity Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan acts as the agent of theseller who contracts with the buyer.
The relationships between Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified bysaleroom notices or oral indications given at the time of the sale, which will berecorded in the official sale record.

1 – Goods for auction

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

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

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

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

2 – The sale

a) in order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan before the sale, so as to have their personal identity data recorded.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due.
Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability / responsability whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan which have been deemed acceptable.
Should Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

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

f) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will conduct auction sales at their discretion, in accordance with established practices.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale.
In case of challenge or dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.
The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word « adjugé »or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.
No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

3 – The performance of the sale

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

1) Lots from the EEC:

• From 1 to 15 000 euros:
23 % + current VAT (for books, VAT = 1.265% of the hammer price; for other categories, VAT = 4.508% of the hammer price).
• From 15 001 to 600 000 euros:
20 % + current VAT (for books, VAT = 1.1% of the hammer price; for other categories, VAT = 3.92% of the hammer price).
• Over 600 001 euros:
12 % + current VAT (for books, VAT = 0.66% of the hammer price; for other categories, VAT = 2.35% of the hammer price).

2) Lots from outside the EEC:
(indentified by an ❍).
In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (5,5% of the hammer price, 19,6% for jewelry).

3) The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC.
An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.
The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.
The purchaser will be authorized to pay by the following means:
- in cash: up to 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizen, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizen on presentation of their identity papers.
- By cheque or bank transfer.
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85 % additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

Bank:
Neuflize OBC
ABN AMRO

4 – The incidents of the sale

b) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given.
Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place.
Any person having been recorded by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

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

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes.In the meantime Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.
Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as « procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within a month from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.
In addition, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:
- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after « procédure de folle enchère »if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan also reserves the right to set off any amount Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

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

5 – Pre-emption of the French state

The French state in entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.
The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6 – Intellectual Property Right - Copyright

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

7 – Items falling within the scope of specific rules

For sales of cars - including both cars of collection and ordinary cars - special additional conditions apply, as stated hereafter.
In addition to the lot's hammer price, the buyer will have to pay the following costs per lot and by degressive brackes:
• From 1 to 100 000 euros: 16% + current VAT (i.e. 3,13% of the hammer price).
• Over 100 000 euros: 10% + current VAT (i.e.1,96% of the hammer price).

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

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

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

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

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

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

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

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

8 – Severability

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

9 – Law and Jurisdiction

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

Every lot with a value higner than € 10 000 of this catalogue was controlled by ART LOSS REGISTER.

Ordre d'achat
Absentee Bid Form

ART CONTEMPORAIN 1
VENTE N° 1973

DIMANCHE 29 MAI À 18H
PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT

◯ ORDRE D'ACHAT / *ABSENTEE BID*
◯ LIGNE TÉLÉPHONIQUE / *TELEPHONE*

TÉLÉPHONE / *PHONE :*

RÉFÉRENCES BANCAIRES OBLIGATOIRES À NOUS COMMUNIQUER
REQUIRED BANK REFERENCE :

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE :*

NOM / *NAME*

PRÉNOM / *FIRST NAME*

ADRESSE / *ADRESS*

TÉLÉPHONE / *PHONE*

FAX

EMAIL

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

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

LOT	DESCRIPTION DU LOT / *LOT DESCRIPTION*	LIMITE EN EUROS / *MAX. EUROS PRICE*
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€

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-ELYSÉES
75008 PARIS.

FAX : +33 (0)1 42 99 20 60