

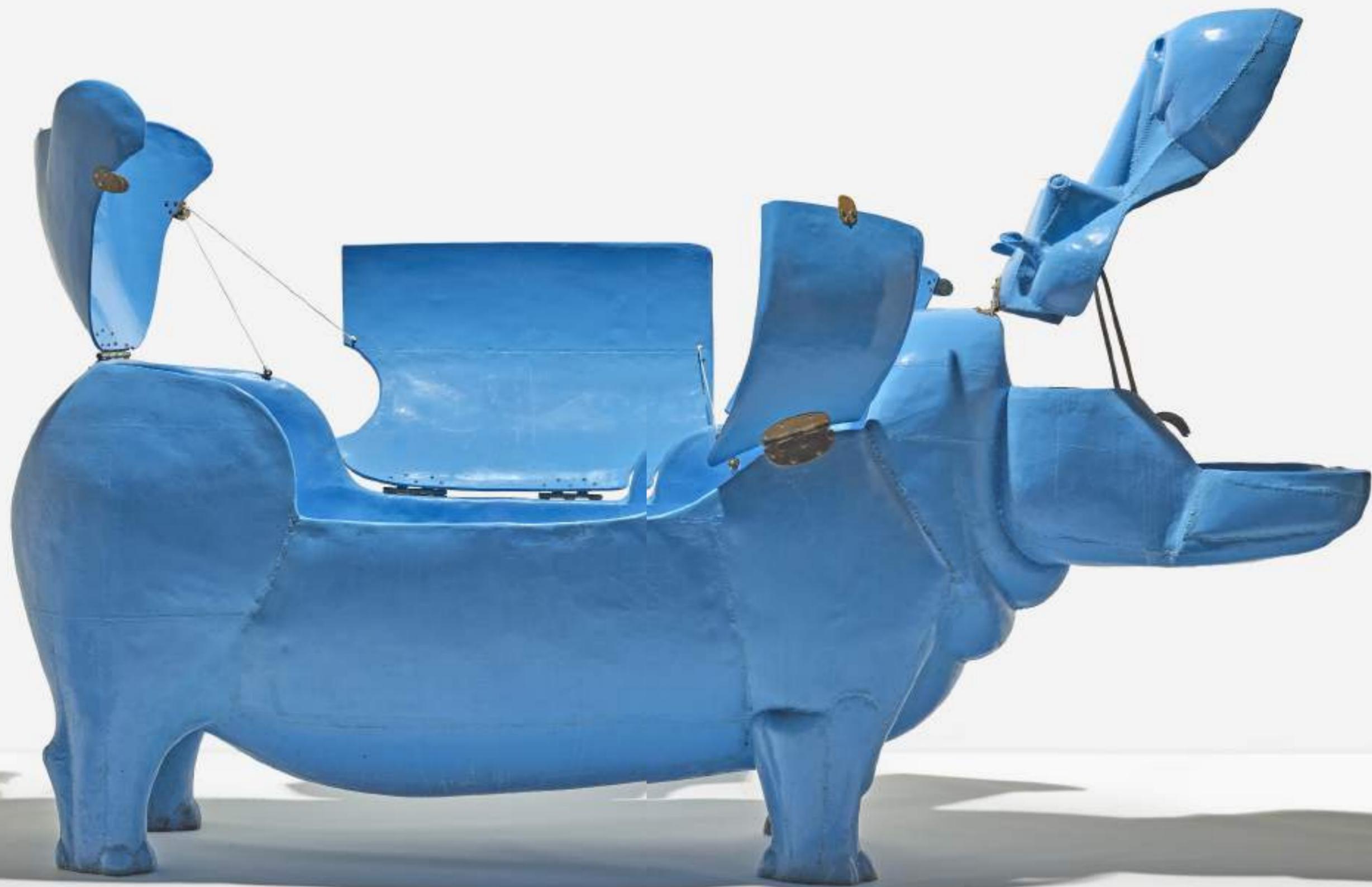


Collection
**JACQUELINE
MATISSE MONNIER**

Paris, 13 avril 2022

CHRISTIE'S



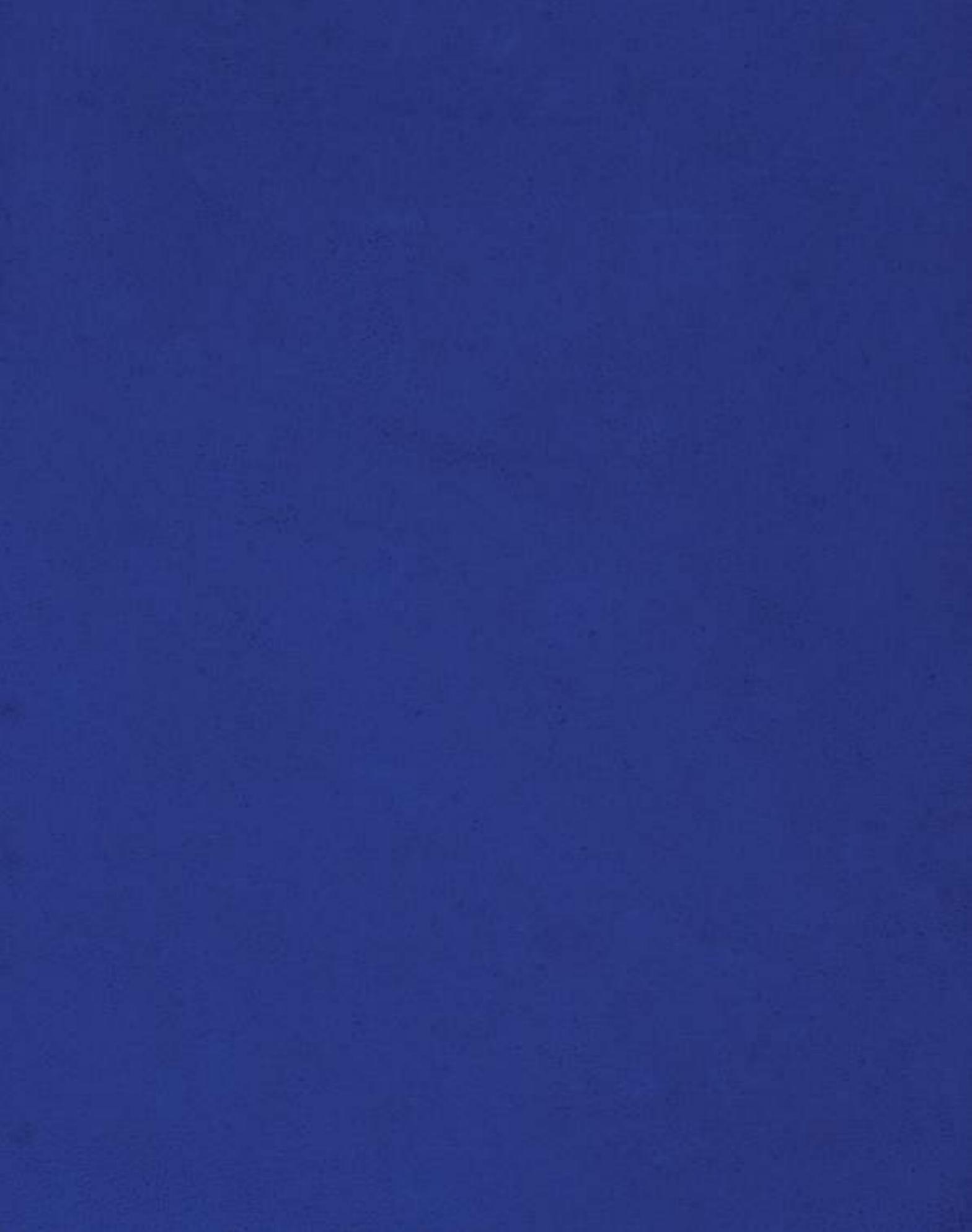












Leader sur le marché de l'art,

Christie's s'engage à **construire un modèle économique durable** qui favorise et protège l'environnement.

Notre plateforme numérique sur christies.com, permet une approche responsable, offrant un espace immersif où l'art se révèle au travers d'images de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres approfondies écrites par nos spécialistes.

Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage à réduire le nombre de catalogues imprimés pour atteindre son objectif **Net Zero d'ici 2030**. Naturellement, en cas d'impression, nous respectons les normes les plus strictes en matière de développement durable.

Le catalogue que vous avez entre les mains est :



Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



Imprimé avec de l'encre végétale
et un pelliculage biodégradable ;



Imprimé en circuit court afin de réduire
les émissions liées à la distribution.



Scannez ce QR Code pour plus
d'informations sur nos objectifs
éco-responsables et projets durables.

CHRISTIE'S



SCIENCE
BASED
TARGETS

DRIVING AMBITIOUS CORPORATE CLIMATE ACTION



COLLECTION JACQUELINE MATISSE MONNIER

Mercredi 13 avril - 16h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Judi 7 avril	10h - 18h
Vendredi 8 avril	10h - 18h
Samedi 9 avril	10h - 18h
Dimanche 10 avril	14h - 18h
Lundi 11 avril	10h - 18h
Mardi 12 avril	10h - 18h
Mercredi 13 avril	10h - 12h

COMMISSAIRES-PRISEURS

Cécile Verdier
Victoire Gineste

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
VICTOIRE - 21429

CONDITIONS DE VENTE

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

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

Lots 6, 10, 23, 38, 39, 56 : © Succession Alberto Giacometti / Adagg, Paris, 2022

COUVERTURE : Henri Matisse et Jacqueline Matisse

DEUXIÈME DE COUVERTURE : lot 40

PAGE 2 : lot 24 (détail)

PAGE 3 : lot 69 (détail)

PAGE 4 : lot 59 (détail)

PAGE 5 : lot 43 (détail)

PAGE 6 : lot 8 (détail)

PAGE 7 : lot 44 (détail)

PAGE 8 : lot 45 (détail)

PAGE 9 lot 47 (détail)

PAGE 10 lot 26 (détail)

PAGE 11 lot 22 (détail)

PAGE 12 lot 25 (détail)

PAGE 14 lot 30 (détail)

TROISIÈME DE COUVERTURE lot 52 (détail)

QUATRIÈME DE COUVERTURE lot 24 (détail)

Nous remercions Alix Dufay, Audrey Faccendini, Pauline Richard et Jacques Gairard pour leurs précieuses recherches liées à cette vente.

Catalogue Photo Credits : Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva, Marina Gadonneix, Anna Buklovska, Guillaume Onimus, Jean-Philippe Humbert, Studio Shapiro, Paolo Codeluppi
Maquette : Élise Martinet
Photographie par Hélène Adant
crédits : © tous droits réservés
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2022)

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

CHRISTIE'S

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S LIVE™

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 13 avril à 8h30



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

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*
Julien Pradels, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 64



LIONEL GOSSET
Vice Président, Directeur des Collections,
lgosset@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente, Directrice Internationale,
Art Impressionniste et Moderne
aguntrum@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 89



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Deputy Chairman,
Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27



SIMON DE MONICAULT
Vice Président, Directeur International,
Arts décoratifs
sdemonicault@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 24

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

**ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES**
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS
bidsparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 85

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

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

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Isabelle Feng
Coordnatrice après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
postsaleparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

BUSINESS MANAGER
Virginie Dulucq
vdulucq@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 95

INFORMATIONS POUR CETTE VENTE



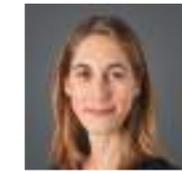
ANTOINE LEBOUTEILLER
Directeur,
en charge de la vente
Art Moderne
aleboutellier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 83



FLAVIEN GAILLARD
Directeur,
en charge de la vente
Design
fgaillard@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 43



JONATHAN RENDELL
Deputy Chairman,
Head of Sales Curation -
Americas
jrendell@christies.com
Tél. : +1 212 636 2283



VICTOIRE GINESTE
Directeur adjoint,
département Inventaires
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente,
Directrice Internationale
Art Moderne
aguntrum@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 89



LÉA BLOCH
Spécialiste associée
Art Moderne
lbloch@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 99



HUGUES DE BETHUNE
Catalogueur
Art Moderne
hdebethune@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 46



LAËTITIA BAUDUIN
Directrice du département
Art Contemporain
lbauduin@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 95



PAUL NYZAM
Spécialiste
Art Contemporain
pnyzam@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 15



ÉTIENNE SALLON
Spécialiste
Art Contemporain
esallon@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 03



JOSÉPHINE WANECQ
Spécialiste associée
Art Contemporain
jwanecq@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 19



ALIX PERONNET
Spécialiste junior
Art Contemporain
aperonnet@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 82 41



MORGANE CORNU
Catalogueur
Art Contemporain
mcornu@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 92



AGATHE DE BAZIN
Spécialiste associée
Design
adebazin@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 54



ÉLÉONORE POITIERS
Catalogueur
Design
epoitiers@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 26



**FRÉDÉRIQUE
DARRICARRÈRE-DELMAS**
Directrice du département
Estampes
fdarricarrere-delmas@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 71



MURRAY MACAULAY
Directeur du département
Estampes, Londres
mmacaulay@christies.com
Tél. : +44 207 389 2252



ADRIEN LEGENDRE
Directeur du département
Livres & manuscrits
alegendre@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 74



VINCENT BELLOY
Spécialiste associé
Livres & manuscrits
vbelloy@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 39



ÉLODIE MOREL-BAZIN
Directrice du département
Photographie
emorel-bazin@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 16



FANNIE BOURGEOIS
Spécialiste associée
Photographie
fbourgeois@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 41

COORDINATRICES



SOPHIE GUYADER
Contact vendeurs
sguyader@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 42



ALIXE DU CLUZEAU
Contact acheteurs
adcluzeau@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 65



ELSA HÉRITIER
Contact acheteurs
eheritier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 66

Collection JACQUELINE MATISSE MONNIER

Jacqueline Matisse, née en France en 1931, grandit à New York entourée des œuvres d'art que son père, Pierre Matisse, fait connaître au public américain. Les étés, Jackie, Paul et Peter retrouvent en France leurs grands parents, Henri et Amélie Matisse.

Pendant la déflagration mondiale, Jackie devient familière avec les artistes européens réfugiés à New York auxquels la Galerie Pierre Matisse consacre l'exposition *Artists in Exile*, dont André Breton, Max Ernst, Man Ray, Roberto Matta, Yves Tanguy, André Masson...

Après guerre, Jackie, jeune femme, étudie à Paris et visite souvent l'atelier et la maison de Constantin Brâncuși, impasse Ronsin, qui devient son second foyer. Jackie rencontre à New York un jeune banquier en formation, Bernard Monnier. Ils s'épousent et vivent à Paris où Bernard travaille dans la banque familiale.

D'abord installés sur les hauteurs de la ville, boulevard de Clichy, ils en redescendent lorsque la famille s'agrandit pour un espace plus grand, de l'autre côté de la Seine, rue du Bac, où Jackie a un petit atelier dans une chambre de bonne du sixième étage. Elle y assemble pendant des années une série des *Boîtes-en-Valise* de Marcel Duchamp, le second mari de sa mère Teeny (Alexina Sattler).

Dans l'appartement parisien cohabitent outre la famille et le grand *Océanie, La Mer* de Henri Matisse, des œuvres de Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Alexander Calder, Joan Miró, Balthus, Dubuffet, Alberto et Diego Giacometti, Yves Tanguy, Joseph Cornell, Yves Klein, Jean-Paul Riopelle, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Eva Aeppli, Daniel Spoerri... et bien d'autres - ces artistes qu'elle a connus dans son enfance ou ceux d'un âge plus proche qui sont devenus ses amis.

Un été, Jackie fait voler un cerf-volant chinois composé d'une multitude de disques rouges reliés les uns aux autres, comme une chenille, avec des tiges latérales se terminant par des touffes de poils. Il se perd dans les arbres. Jackie se promet qu'elle créera des cerf-volants qui deviendront comme une toile dans le ciel, où danseront des formes et des couleurs.

Lorsque finit l'assemblage des *Boîtes-en-Valise*, Jackie a le temps de réaliser son rêve, et met en pratique la dextérité dont elle a hérité de son travail dans ce petit atelier qui devient le nichoir des cerf-volants.

La soif d'air frais et de grands espaces amène la famille au sud de la forêt de Fontainebleau où Jackie a un atelier plus vaste. Tout proche, habitent et travaillent Claude et François-Xavier Lalanne. Teeny, après la disparition de Marcel Duchamp, vient s'installer dans le village. Elle reçoit de nombreuses



Pierre Matisse, vers 1940. Photo : Christopher Burke.
© Tous droits réservés. The Pierre and Tana Matisse Foundation.



Henri Matisse et Jacqueline Matisse dans les années 1950.
© Tous droits réservés.

visites, dont celles de John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Jasper Johns, Robert Rauschenberg et les danseurs et artistes de la compagnie, emmenés par Bénédicte Pesle. John, Bernard et Jackie font des cueillettes de champignons dans la forêt. De vastes tablées rassemblent les visiteurs venus de Paris.

Nous, les enfants, conservons toujours les impressions que nous ont laissées ces après-midi à faire voler les cerf-volants de Jackie dans les champs. Si les peintres ont des palettes, Jackie a ces dévidoirs découpés dans du contreplaqué, avec un trou pour le pouce, peints en noir mat. Nous nous relayons pour en avoir la garde, quand il ne nous est pas confié notre propre cerf-volant et le dévidoir qui le rattache au sol. Le ciel se peuple de lointaines bandes de couleur et de formes qui parfois se croisent. Quand le dévidoir nous échappe des mains, nous courrons dans les betteraves pour le rattraper. Ou bien se casse la ficelle, et nous regardons le cerf-volant onduler lentement et perdre de l'altitude en s'éloignant vers l'horizon ...

Le dévidoir le plus formidable est celui que Jean Tinguely a confectionné spécialement pour Jackie : un bout de fer à béton qui se pique dans le sol, un autre bout soudé à angle droit pour faire poignée, un roulement à bille et une bobine de bois, le tout noir mat. Il faut faire attention que le fil ne s'échappe pas !

Son travail se diversifie et prend des formes légères, toujours basées sur le flottement, dans l'air ou dans l'eau.

Après le décès de Teeny, Jackie met en place l'Association Marcel Duchamp et aide les chercheurs et étudiants ainsi que ses amies et amis artistes plus jeunes, tout en continuant à soutenir activement la *Merce Cunningham Dance Company*.

Jackie prenait grand soin de sa collection d'œuvres dont une partie lui venait de son père et de sa mère, unique par la variété des artistes, des supports, des périodes. Elle avait conscience de la responsabilité qui lui incombait d'en assurer la conservation, ainsi du devoir de la partager et de la faire circuler par des prêts. A la fin, les promenades dans la forêt avec les chiens devinrent plus difficiles. La joie continua d'habiter la maison, mais un jour Jackie en partit.

Jacqueline Matisse was born in France in 1931 and grew up in New York surrounded by art works that her father, Pierre Matisse, was introducing to the american public. Jackie, Paul et Peter often spent summers in France with their grand parents, Henri and Amélie Matisse.

Jackie became familiar with the European artists who had fled war to seek refuge in America. The Galerie Pierre Matisse dedicated the exhibition *Artists in Exile* to André Breton, Max Ernst, Man Ray, Roberto Matta, Yves Tanguy, André Masson...

After the war, as a young woman studying in Paris, Jackie would often visit the atelier and home of Constantin Brâncuși at the impasse Ronsin. In New York Jackie met Bernard Monnier, a young banker on an internship. They married and lived in Paris where Bernard worked in the family bank.

When the family expanded, they moved from the heights of the city, boulevard de Clichy, to a larger appartement on the other side of the river, rue du Bac. Jackie had a small workshop on the sixth floor where she assembled for several years a series of *Boîtes-en-Valise* by Marcel Duchamp, her mother Teeny (Alexina Sattler)'s second husband.

The family shared the parisian appartement with such works as the large *Océanie, La Mer* by Henri Matisse, and works by Marcel Duchamp, Man Ray,



Soirée d'adieu à New York des surréalistes chez Pierre Matisse, le 20 novembre 1945. De gauche à droite, en arrière-plan : Esteban Francès, Denis de Rougemont, Sonia Sekula, Yves Tanguy, Marcel Duchamp. Au premier plan : André Breton, Suzanne Césaire, Jackie Matisse, Elisa Claro Breton, Elena Calas, Nicolas Calas, Patricia Kane Matisse, Roberto Matta, « Teeny » Matisse, Aimé Césaire. Photo © Archives Marcel Duchamp. © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2022.

Max Ernst, Alexander Calder, Joan Miró, Balthus, Dubuffet, Alberto and Diego Giacometti, Yves Tanguy, Joseph Cornell, Yves Klein, Jean-Paul Riopelle, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Eva Aeppli, Daniel Spoerri and many others – artists she had met during her childhood as well as those who became her friends.

One summer, Jackie flew a chinese kite made of many connecting orange disks, a caterpillar with tufts of hair on the sides. Loosing this kite to the trees, Jackie promised herself that she would make kites that would become her canvases in the sky with dancing shapes and colours.

When Jackie finished her commission assembling the *Boîtes-en-Valise*, she found the time to realize her dream and used the dexterity that she had acquired to create kites in this little atelier that became a kite-nest.

Seeking fresh air and countryside, the family settled to the south of the Fontainebleau forest where Jackie benefited from a larger atelier. Close-by lived Claude and François-Xavier Lalanne. After Marcel Duchamp's death, Teeny acquired a house in the village. Her guests included John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, the dancers and artists of the company, led by Bénédicte Pesle. John, Bernard and Jackie would go mushroom picking in the forest. Feasts were layed out for the Parisian visitors.

We kids nurture the impressions left to us by afternoons flying kites with Jackie in the fields. Like a painter has his palette, Jackie had black painted plywood

spools with a hole cut out for the thumb. We took turns to keep watch, or we had our proper kite and the spool that connected it to the earth. The sky became painted with far away stripes of colour and form that sometimes intermingled. If we lost the spool, we ran through the beetroots to catch it. When the string broke, we watched the kite tail undulate gently in the sky and loose altitude as it disappeared over the horizon.

Tinguely designed an extraordinary bobbin for Jackie : a length of rebar that could be planted in the ground, with another bit of rebar for a handle, a ball bearing and the bobbin, all of it dull black. Watch out the thread doesn't escape !

Jackie's work evolved into other elements, but always based on floating lightness and movement, in the air and underwater.

After Teeny's death, Jackie set up the Marcel Duchamp Association and helped students and researchers, as well as her younger artist friends, while still supporting actively the *Merce Cunningham Dance Company*.

Jackie took great care of her art collection, part of which came from her father and mother. Unique for its variety of artists, media and movements, she was conscious of the responsibility that she had to preserve it as well as a duty to share and circulate it through loans. In the end, walks in the forest with the dogs became more difficult. Happiness still inhabited the house but one day Jackie left.

Catherine Shannon, Robert Monnier, Antoine Monnier et Nicolas Monnier.
Mars 2022



De gauche à droite : Alexina "Teeny" Duchamp, Jacqueline Matisse et Marcel Duchamp.
© Tous droits réservés.

λ1

HENRI MATISSE
(1869-1954)

Jaky

signé, daté et inscrit 'JAKY H. Matisse 47' (en bas à droite)
plume et encre de Chine sur papier
49.4 x 37.2 cm.
Exécuté en 1947

signed, dated and inscribed 'JAKY H. Matisse 47' (lower right)
pen and India ink on paper
19 $\frac{3}{8}$ x 14 $\frac{5}{8}$ in.
Executed in 1947

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£34,000-51,000

PROVENANCE:
Jacqueline Matisse Monnier, France (don de l'artiste en 1947).

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.





λ2

HENRI MATISSE (1869-1954)

Odalisque à la culotte de satin rouge

signée au crayon (en bas à droite) et annotée épr. d'artiste 4/10
(en bas à gauche)
lithographie sur Chine
image: 19 x 26.8 cm.
feuille: 28.8 x 36.8 cm.
Exécutée en 1925, il existe également une édition à cinquante exemplaires

signed in pencil (lower right) and inscribed épr. d'artiste 4/10 (lower left)
lithograph on Chine
image: 7½ x 10½ in.
sheet: 11¼ x 14½ in.
Executed in 1925, there was also an edition of fifty

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.II, p.60-61, no. 456 (une autre épreuve illustrée).



λ3

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nu assis à la chemise de tulle

signée au crayon (en bas à droite) et annotée épr. d'artiste 2/10
(en bas à gauche)
lithographie sur Chine
image: 36.4 x 28 cm.
feuille: 54.8 x 37.6 cm
Exécutée en 1925, il existe également une édition à cinquante exemplaires

signed in pencil (lower right) and inscribed épr. d'artiste 2/10 (lower left)
lithograph on Chine
image: 14¾ x 11 in.
sheet: 21½ x 14¾ in.
Executed in 1925, there was also an edition of fifty

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.II, p.68-69, no. 465 (une autre épreuve illustrée).

« Il ne faut pas oublier que dans aucune de ses œuvres Dubuffet ne se soucie de la notion traditionnelle du beau, ni des valeurs culturelles en cours. C'est de la nature qu'il se soucie et de la texture du réel, c'est de l'expression puissante des faits fondamentaux et des mystères de la vie humaine. »

JAMES FITZSIMMONS

"One should not forget that in none of his works does Dubuffet pay heed to the traditional notion of beauty, nor current cultural values. He pays heed to nature and the texture of reality. It is the powerful expression of the fundamental facts and mysteries of human life."

λ4

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Michaux façon momie

signé, daté et inscrit "Henri Michaux" J. Dubuffet 47' (en bas à droite)
fusain et graphite sur papier
32.5 x 25 cm.
Exécuté en 1946

signed, dated and inscribed "Henri Michaux" J. Dubuffet 47' (lower right)
charcoal and pencil on paper
12¾ x 9¾ in.
Executed in 1947

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£51,000-68,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

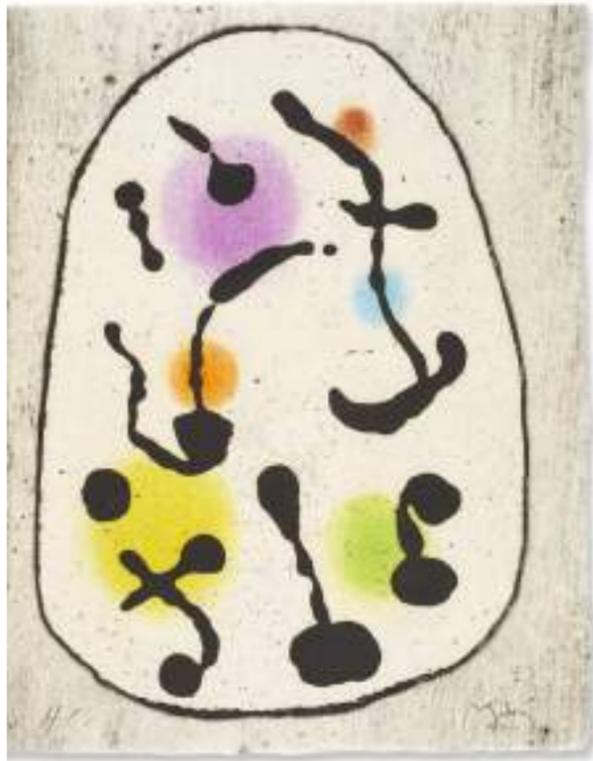
EXPOSITION:

Paris, Galerie René Drouin, *Portraits à ressemblance extraite, à ressemblance cuite et confite dans la mémoire, à ressemblance éclatée dans la mémoire de M. Jean*, octobre 1947, no. 58.
Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Jean Dubuffet 1942-1960*, décembre 1960-février 1961, pl. 115, no. 244 (illustré, p. 354).
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, avril-juillet 1973, no. 154 (illustré, p. 185).
Paris, Grand Palais, *Jean Dubuffet*, septembre-décembre 1973, no. 197.
New York, Pierre Matisse Gallery, *Miro: early drawings collages 1919-1949 - Dubuffet: early drawings collages 1943-1959*, novembre-décembre 1981, no. 11 (illustré).
Tübingen, Kunsthalle; Hanovre, Kunstmuseum, *Jean Dubuffet: Zeichnungen 1942-1981*, janvier-mars 1983, no. 16.
Munich, Staatliche Graphische Sammlung, *Jean Dubuffet: Zeichnungen 1942-1981*, juin-juillet 1983, no. 16.
Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, *Légendes: à Michel Montaigne*, mai-septembre 1984 (illustré, p. 20).
Séoul, National Museum of Art, Deoksugung, *Jean Dubuffet 1901-1985: rétrospective*, novembre 2006-janvier 2007 (illustré en couleurs, p. 78).
Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, *Jean Dubuffet - Ein Leben im Laufschrift, Retrospektive*, juin-septembre 2009, p. 32-169, no. 33 (illustré en couleurs, p. 33).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule III, Plus beaux qu'ils croient*, Lausanne, 1973, p. 126, no. 75 (illustré, p. 57).





λ5

JOAN MIRÓ
(1893-1983)
YVON TAILLANDIER
(1926-2018)

MIRÓ 1959-1960.
New York, Pierre Matisse Gallery [1961]

Exemplaire hors-commerce, avec suite signée sur Japon nacré, offert à Jacqueline Matisse Monnier, enluminé d'une belle aquarelle originale de Miró 317 x 242 mm

"Hors commerce" copy, with signed suite on mother-of-pearl Japan, offered to Jacqueline Matisse Monnier, illuminated with a beautiful original watercolour by Miró 12,48 x 9,50 in

(2)

€70,000-100,000
US\$78,000-110,000
£60,000-85,000

PROVENANCE:
Jacqueline et Bernard Monnier, France (don de l'artiste).

BIBLIOGRAPHIE:
P. Cramer et R.M. Malet. *Joan Miró, the illustrated books : catalogue raisonné*. no. 69.

2 volumes in-4, l'un broché l'autre en feuilles, couvertures illustrées d'une lithographie originale en couleurs de Miró, répétée. Catalogue de l'exposition Miró chez Pierre Matisse, comportant une préface d'Yvon Taillandier (texte français et anglais), comprenant une lithographie originale, sur un feuillet de papier vélin dépliant, imprimée en couleurs, 6 reproductions couleurs d'œuvres de Miró hors texte et plusieurs reproductions d'œuvres en noir et blanc.

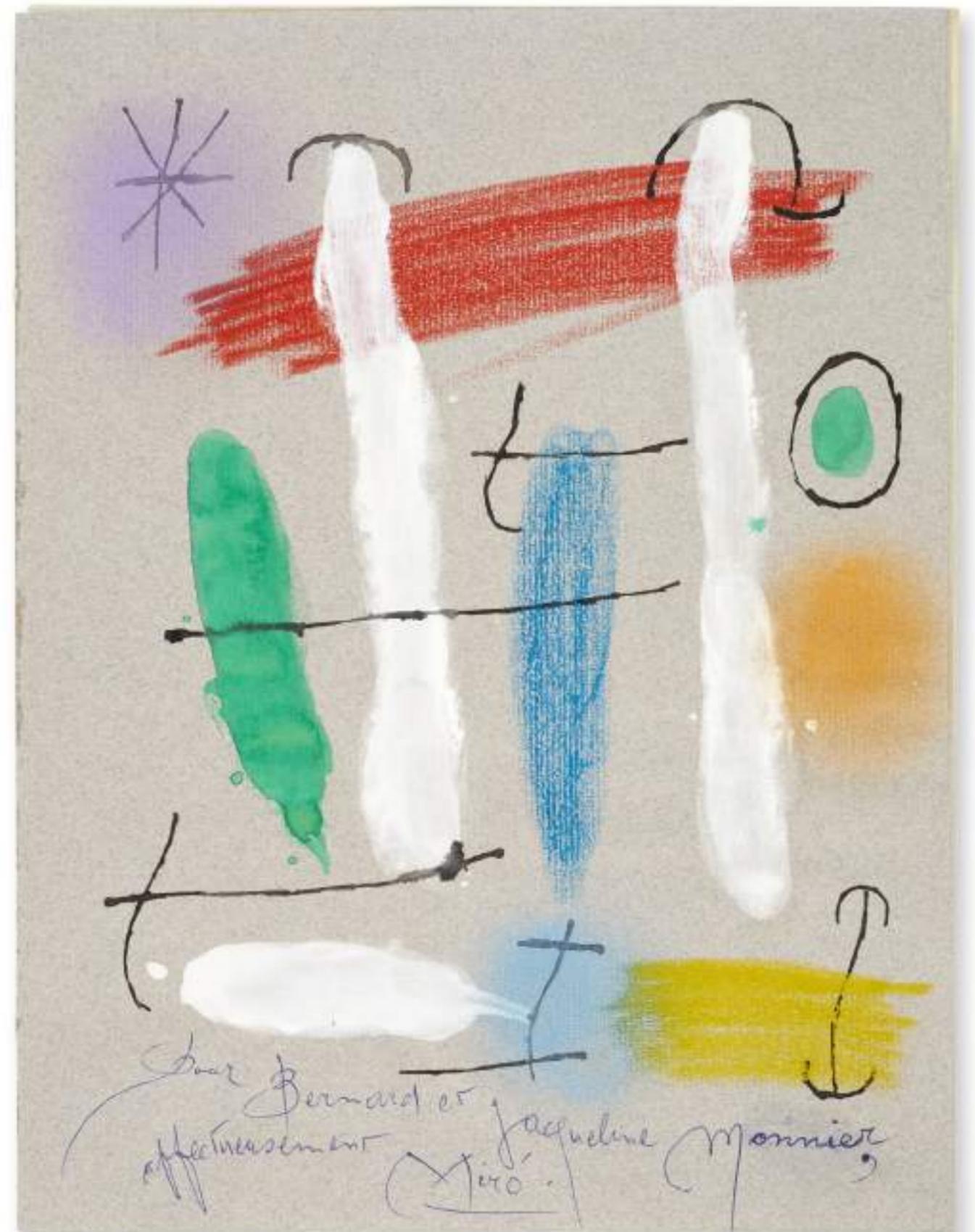
Un des quelques exemplaires hors commerce comportant, en plus, un second état de la lithographie originale, sur un feuillet de Japon nacré dépliant, imprimée en couleurs, une eau-forte et aquatinte originale en couleurs signée et marquée « HC », et une suite de 6 gravures originales en couleurs, dans des états différents, également marquées « HC » et signées par Miró.

EXEMPLAIRE UNIQUE, OFFERT PAR MIRÓ À SA FILLEULE JACQUELINE MATISSE MONNIER ET SON MARI BERNARD ENLUMINÉ D'UNE GRANDE AQUARELLE ORIGINALE SIGNÉE, AVEC ENVOI AUTOGRAPHE SIGNÉ "Pour Bernard et Jacqueline Monnier, affectueusement, Miró"

2 volumes 4°, loose as issued, covers illustrated with an original lithograph in colours, by Miró. Catalogue of the exhibition of Miró's works at the Pierre Matisse Gallery in NY, with an introduction by Yvon Taillandier (text in French and English), with an original coloured lithograph by Miró on a Rives bifolium and 6 reproductions "hors-texte" in colours of works by Miró and many black and white reproductions.

One of the very few copies "hors-commerce" comprising an addition second state of the original coloured lithograph, printed on mother-of-pearl Japan bifolium, one original etching and aquatint in colours, signed by Miró and marked "HC", and an additional suite of 6 etchings and aquatint in colours printed on mother-of-pearl Japan, in different states, all signed and marked "HC".

UNIQUE COPY, OFFERED BY MIRÓ TO HIS GOD-DAUGHTER JACQUELINE MATISSE MONNIER AND HER HUSBAND BERNARD ILLUMINATED WITH A LARGE ORIGINAL WATERCOLOUR, SIGNED AND INSCRIBED "to Bernard and Jacqueline Monnier, affectionately, Miró"





λ6

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Lampe de table 'Flambeau', le petit modèle

plâtre
Sans abat-jour : 45 x 13 cm.
Le modèle créé vers 1934

plaster
Without shade : 17¾ x 5¼ in.
The model designed *circa* 1934

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£85,000-130,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
R. Lannes, 'Exégèse poétique de Jean-Michel Frank', in *Art et Décoration*, janvier 1939, p. 10 (pour le même modèle).
L. D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Paris, 1997, p. 239 (pour le même modèle).
C. Boutonnet et R. Ortiz, *Diego Giacometti*, Paris, 2003, p. 43 (pour le même modèle).
P.-E. Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank*, Paris, 2006, p. 28-29, 68, 152 (pour le même modèle).
Jean-Michel Frank, cat. exp., Galerie Vallois, Paris, Biennale des antiquaires, 2006, n. p. (pour le même modèle).
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4404.



λf7

HENRI MATISSE
(1869-1954)

Fleurs et fruits, fond rayé

signé des initiales 'HM' (en bas à gauche)
crayon gras sur papier
52,4 x 40,6 cm.
Exécuté vers 1942-44

signed with the initials 'HM' (lower left)
wax crayon on paper
20% x 16 in.
Executed *circa* 1942-44

€180,000-220,000
US\$200,000-240,000
£160,000-190,000

PROVENANCE:

L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Peint en pleine guerre, vers 1942-1944, *Fleurs et fruits, fond rayé* témoigne de l'état d'esprit dans lequel se trouve alors Henri Matisse. Ayant fui Paris, l'artiste s'installe dans le Sud de la France et refuse les invitations de Varian Fry à fuir le pays occupé pour l'Amérique, comme l'avaient fait bien d'autres tels Chagall, Ernst et Léger. Bien qu'inquiet de la tournure que prennent les événements, Matisse s'efforce de rester optimiste. En 1942, alors que la situation continue de mal tourner pour les Alliés, il écrit à son fils Pierre, marchand d'art à New York : « Et maintenant, mon cher Pierre, que penses-tu de la folie collective qui ravage l'ancien et le nouveau monde ? Ressens-tu, comme moi, qu'il y a là quelque chose de funeste et que le monde entier est voué à la destruction ? C'est tout simplement horrible, et pour quoi ? » (cité dans J. Russell, *Matisse Father & Son*, New York, 1999, p. 224). Malgré les pénuries alimentaires croissantes, la difficulté qu'il avait déjà à trouver des toiles et des pigments, et ses problèmes de santé récurrent, Henri Matisse préfère rester en France. Il était à l'aise dans son atelier et capable d'y travailler, et il n'était pas du tout sûr d'être à l'aise ou capable de travailler aux États-Unis... Pourtant, malgré tout ce que Matisse subit, il n'y a pas la moindre allusion à ces terribles épreuves dans son art. Il s'efforce en effet de voir sa situation aussi positivement que faire se peut.

« Les couleurs sont des forces, elles doivent être organisées en vue de créer un ensemble expressif. »

JACK FLAM

À cette époque, Matisse est pris d'une soudaine joie de vivre qui l'a revigoré après une période de maladie et de convalescence. Le sentiment de libération que Matisse éprouve maintenant, l'amène à se qualifier de « complètement rajeuni » - « il me semble que je suis dans une seconde vie », dit-il à Marquet (H. Matisse, cité dans J. Cowart et al., *Henri Matisse, Paper Cut-Outs*, cat. exp., The Saint Louis Art Museum, Saint Louis, 1977, p. 43). En regardant les œuvres qu'il était en train de réaliser, comme *Fleurs et fruits, fond rayé*, Matisse était lui-même frappé par leur audace et leur lyrisme, par la fluidité des formes et leur évidente liberté.

Fleurs et fruits, fond rayé témoigne également des raisons pour lesquelles l'artiste dessinait. Matisse expliquait qu'il le faisait pour « traduire mes émotions, mes sentiments et les réactions de ma sensibilité en couleurs et en motifs, ce que ni la caméra la plus parfaite, même en couleurs, ni le cinéma ne peuvent faire » (Henri Matisse cité in A.H. Barr, Jr., *Matisse, His Art and His Public*, New York, 1966, p. 562). Pour l'artiste les émotions passent par la couleur, utilisée ici de manière si harmonieuse. Le rouge, le bleu, l'orange, le violet et le vert se répondent et dialoguent, sans jamais se concurrencer. Ces couleurs chaudes, intenses et pures s'équilibrent. Ce qui compte pour Matisse c'est la texture de la couleur et l'émotion qu'elle dégage.

De plus, avec *Fleurs et fruits, fond rayé* Matisse insuffle au classique exercice de la nature morte, un caractère moderne et épuré. Réduisant les formes à leur plus pure essence, il aplanit les plans et réalise une sorte d'épure destinée à clarifier le chaotique processus de création. Le bouquet et les fruits, presque flottant, semblent rattrapés par le fond rayé rouge, comme si la lumière du Sud de la France écrasait inévitablement tout relief. L'artiste abandonne alors définitivement les lois désormais désuètes de la perspective et de l'illusion tridimensionnelle pour de nouveaux espaces intérieurs. S'efforçant de dégager un maximum de clarté de son dessin, il nous livre ici l'image d'un bouquet figé duquel émane une énergie, une musicalité, et un lyrisme que seul Matisse peut traduire.

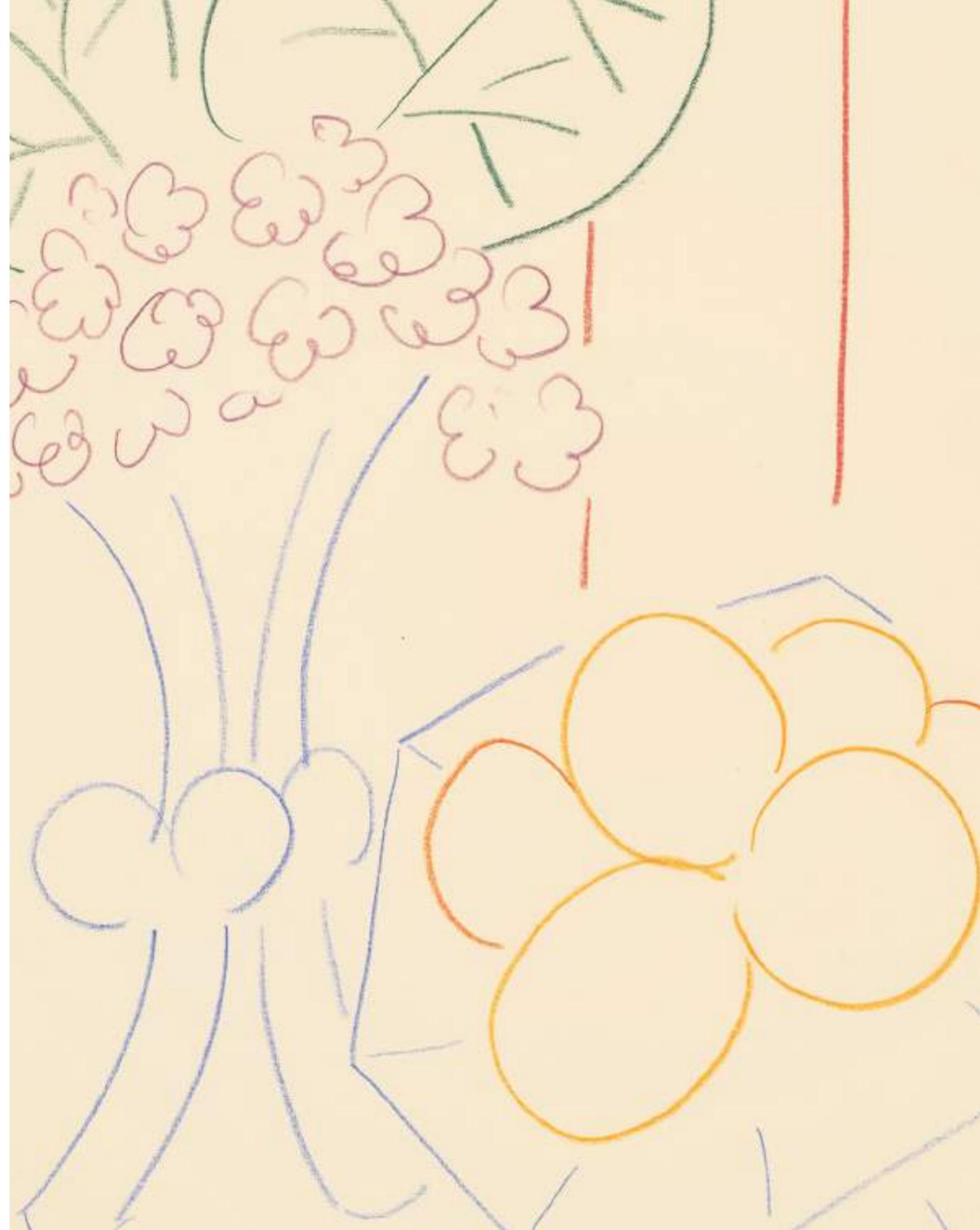
“Colours are forces, they must be organised in order to create an expressive whole.”

Painted at the height of the war, circa 1942-1944, *Fleurs et fruits, fond rayé* shows us Henri Matisse's state of mind at the time. Having fled Paris, the artist moved to southern France and declined Varian Fry's invitations to leave the occupied country for America, as others such as Chagall, Ernst and Léger had done. Although worried about the turn events were taking, Matisse tried to remain optimistic. In 1942, as the situation continued to go badly for the Allies, he wrote to his son Pierre, an art dealer in New York: "And now, my dear Pierre, what do you think of the collective folly that is ravaging the old and new worlds? Do you feel, as I do, that there is something fatal in it and that the whole world is destined to be destroyed? It is quite simply awful, and for what?" (quoted in J. Russell, *Matisse Father & Son*, New York, 1999, p. 224). Despite the worsening food shortages, the difficulty he had already had in finding canvases and pigments and his recurring health problems, Henri Matisse preferred to stay in France. He was comfortable in his study and was able to work there, whereas he was not at all sure that he would be comfortable or able to work in the United States. However, in spite of everything that Matisse endured, there is not the faintest allusion to these terrible trials in his art. Indeed, he endeavoured to see his situation as positively as he could.

At this time, Matisse was seized with a sudden joie de vivre that reinvigorated him after a period of illness and convalescence. The sense of liberation that Matisse now felt prompted him to describe his life as "completely rejuvenated" "it seems to me that I am living a second life," he said to Marquet (H. Matisse, quoted in J. Cowart et al., *Henri Matisse, Paper Cut-Outs, exh. cat.*, The Saint Louis Art Museum, Saint Louis, 1977, p. 43). Looking at the works he was in the midst of creating, such as *Fleurs et fruits, fond rayé*, Matisse himself was struck by their audacity and lyricism, by the fluidity of the forms and their manifest freedom.

Fleurs et fruits, fond rayé also expresses the reasons for which the artist was drawing. Matisse explained that he was doing it "to translate my emotions, my feelings and the reactions of my own sensitivity into colours and motifs, which neither the most perfect camera, even in colour, nor the cinema can do" (Henri Matisse quoted in A.H. Barr, Jr., *Matisse, His Art and His Public*, New York, 1966, p. 562). For the artist, emotions were conveyed in colour, employed so harmoniously here. Red, blue, orange, purple and green dialogue and respond to one another, without ever competing. These warm, intense and pure colours balance one another. What counts for Matisse is the texture of the colour and the emotion it radiates.

Moreover, with *Fleurs et fruits, fond rayé* Matisse injects a modern, stripped down sensibility into the classical still life. Reducing the forms to their purest essence, he flattens out the planes and produces a sort of sketch meant to clarify the chaotic process of creation. The bouquet and the fruits, nearly hovering, seem caught in the red striped backdrop, as if the light of southern France unavoidably washed out any dimension. The artist definitively abandons the now-obsolete laws of perspective and three-dimensional illusion in favour of new, internalised spaces. Trying to give his drawing as much clarity as possible, he brings us the image of a frozen bouquet that gives off an energy, a musicality and a lyricism that only Matisse can express.



« Quand j'hésite, je ne peins pas ;
quand je peins, je n'hésite pas. »

JEAN PAUL RIOPELLE

"When I hesitate, I do not paint.
When I paint, I do not hesitate."

λ8

JEAN PAUL RIOPELLE
(1923-2002)

P.M.12

signé et daté 'Riopelle 60' (en bas à droite)
huile sur toile
54 x 65 cm.
Peint en 1960

signed and dated 'Riopelle 60' (lower right)
oil on canvas
21¼ x 25½ in.
Painted in 1960

€50,000-70,000
US\$56,000-77,000
£43,000-59,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.



Pierre Matisse et Jean Paul Riopelle, Côte d'Azur, vers 1964.
© Tous droits réservés / Adagp, Paris, 2022.



9

JEAN-MICHEL FRANK (1895-1941)

Paire de fauteuils

fer forgé patiné et peint, cuir et hêtre
Chacun : 86.5 x 50 x 59 cm.
Réalisés en 1926

patinated and painted wrought iron, leather and beech
Each : 34 x 19 $\frac{5}{8}$ x 23 $\frac{3}{4}$ in.
Executed in 1926

(2)

€300,000-500,000
US\$340,000-550,000
£260,000-420,000

PROVENANCE:

Marie-Laure et Charles de Noailles, Hôtel Bischoffsheim, place des États-Unis, Paris.
Nathalie de Noailles, Fontainebleau (par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (don de celle-ci).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

'Jardins de Paris', in *Art et Industrie*, Paris, n. 9, 10 septembre 1927, p. 17 (pour nos exemplaires).
'The Garden and Loggia of the Paris House of the Vicomte de Noailles Done in the Modern Manner', *Vogue*, 1 février 1928, p. 63 (pour nos exemplaires).

L. D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Paris, 1997, p. 220-221 (pour le même modèle).
Jean-Michel Frank, cat. exp., Galerie Vallois, Paris, Biennale des antiquaires, 2006, n. p (pour le même modèle).
P.-E. Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank, l'étrange luxe du rien*, Paris, 2006, p. 204, 301 (pour le même modèle).
Jean-Michel Frank, Un décorateur dans le Paris des années 30, cat. exp., Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris, 2010, p. 13, 92 (pour le même modèle).

Ce lot sera vendu avec un certificat d'authenticité du comité Jean-Michel Frank daté 2022.



En 1925, Charles et Marie-Laure de Noailles font aménager l'hôtel Bischoffsheim, Place des États-Unis à Paris par Jean-Michel Frank. Tout en subtil dépouillement, le décorateur recouvre les murs de parchemin, la cheminée de mica et dore les plafonds sur de grands aplats presque ininterrompus. Le mobilier se résume à sa plus simple expression : rare et précieux, il rythme les vides, installe une atmosphère de luxueuse quiétude saisissant les visiteurs. Dans ces lieux d'exception se jouent des pans mémorables de la vie artistique et mondaine de l'entre-deux-guerres, du *Bal des Matières* (1929) où les salons et jardins sont peuplés des costumes chamarrés et inattendus réalisés par Francis Poulenc, Georges Auric ou encore de Jean Hugo, à la première projection du film *L'Âge d'or* de Buñuel (1930). Sur les sobres parois décorées par Frank les œuvres de Giacometti, Balthus, Klee ou Mondrian établissent un dialogue nouveau, empreint de modernisme.

Destinée au kiosque de jardin conçu par Paul-Ernest Sanson, cette paire de fauteuils complétait un ensemble entouré de paravents monumentaux s'ouvrant sur les espaces verts de la propriété. Leurs fines structures métalliques recouvertes de cuir créent une silhouette épurée, ponctuée du martellement du fer forgé.

In 1925, Charles and Marie-Laure de Noailles had the Hôtel Bischoffsheim, Place des États-Unis in Paris, refurbished by Jean-Michel Frank. Subtly sober, the decorator covers the walls with parchment, the fireplace with mica and gilds the ceilings on large, almost uninterrupted flat areas. The furniture can be summed up in its simplest form: rare and precious, it creates rhythm, installs an atmosphere of luxurious tranquillity that seizes visitors. In these exceptional surroundings, memorable parts of the artistic and social life of the interwar period are played out, from the *Bal des Matières* (1929) where the salons and gardens are populated by colourful and unexpected costumes made by Francis Poulenc, Georges Auric or Jean Hugo, to the first screening of the film *L'Âge d'or* de Buñuel (1930). On the lightly decorated walls by Frank, the works of Giacometti, Balthus, Klee or Mondrian establish a new dialogue, imbued with modernism.

Intended for the garden pavilion designed by Paul-Ernest Sanson, this pair of armchairs completed a set surrounded by monumental screens opening onto the green spaces of the property. Their fine metal structures covered by leather create a refined silhouette, only punctuated by the hammering of wrought iron.



λ10

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Petite tête de Marie-Laure de Noailles sur socle

plâtre
12.1 x 5 x 5.3 cm.
Conçu et exécuté vers 1946; cette œuvre est unique

plaster
4 7/8 x 2 x 2 1/8 in.
Conceived and executed circa 1946; this work is unique

€150,000-250,000
US\$170,000-280,000
£130,000-210,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse Gallery, New York (acquis auprès de l'artiste).
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
B. Lamarche-Vadel, *Alberto Giacometti*, Paris, 1984, p. 78 (la version en bronze illustrée, fig. 112).
Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 284, no. 258 (la version en bronze illustrée).
A. Schneider, éd., *Alberto Giacometti, Sculpture, Paintings, Drawings*, New York, 1994, no. 43 (la version en bronze illustrée).
S. Nordgen, *Alberto Giacometti, Skulpturer, Målningar, Teckningar*, Stockholm, 1994, p. 95 et 221 (une autre version illustrée, p. 95).
T. Mathews, *Alberto Giacometti, The Art of Relation*, Londres, 2014, p. 120, no. 20 (la version en bronze illustrée).
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4409.



Taille réelle



Portrait de Marie-Laure de Noailles, 1949. Collection privée.
Photo © PVDE / Bridgeman Images.

« Car la sculpture commençait à peine, sous ses yeux, à se libérer de la domination de sa matérialité, qui séparait les composants de l'Être, les abandonnant dans l'espace. L'art va résorber la matière, comme dirait Giacometti, la vraie ressemblance est enfin possible. Mais il est vrai aussi que la matérialité et la fragmentation n'ont pas encore totalement disparu de la petite statue : d'où la tentation de devenir de plus en plus petite, de plonger le plus profondément possible dans l'abîme au sein duquel, comme l'or dans l'alambic, l'Être émergerait enfin à travers l'image. »

YVES BONNEFOY

En 1929 déjà, suite à la présentation de Giacometti dans une exposition de la Galerie Jeanne Bucher, le couple acquiert *Tête qui regarde* (1928-29). Rapidement les mécènes passent commande auprès de l'artiste pour orner le jardin de leur célèbre Villa Noailles qu'ils viennent de faire construire sur les hauteurs de Hyères. Les liens avec Giacometti deviennent rapidement très étroits. Entre 1946 et 1967, ce dernier réalise alors une série de portraits de Marie-Laure, qu'il s'agisse de dessins ou de sculptures.

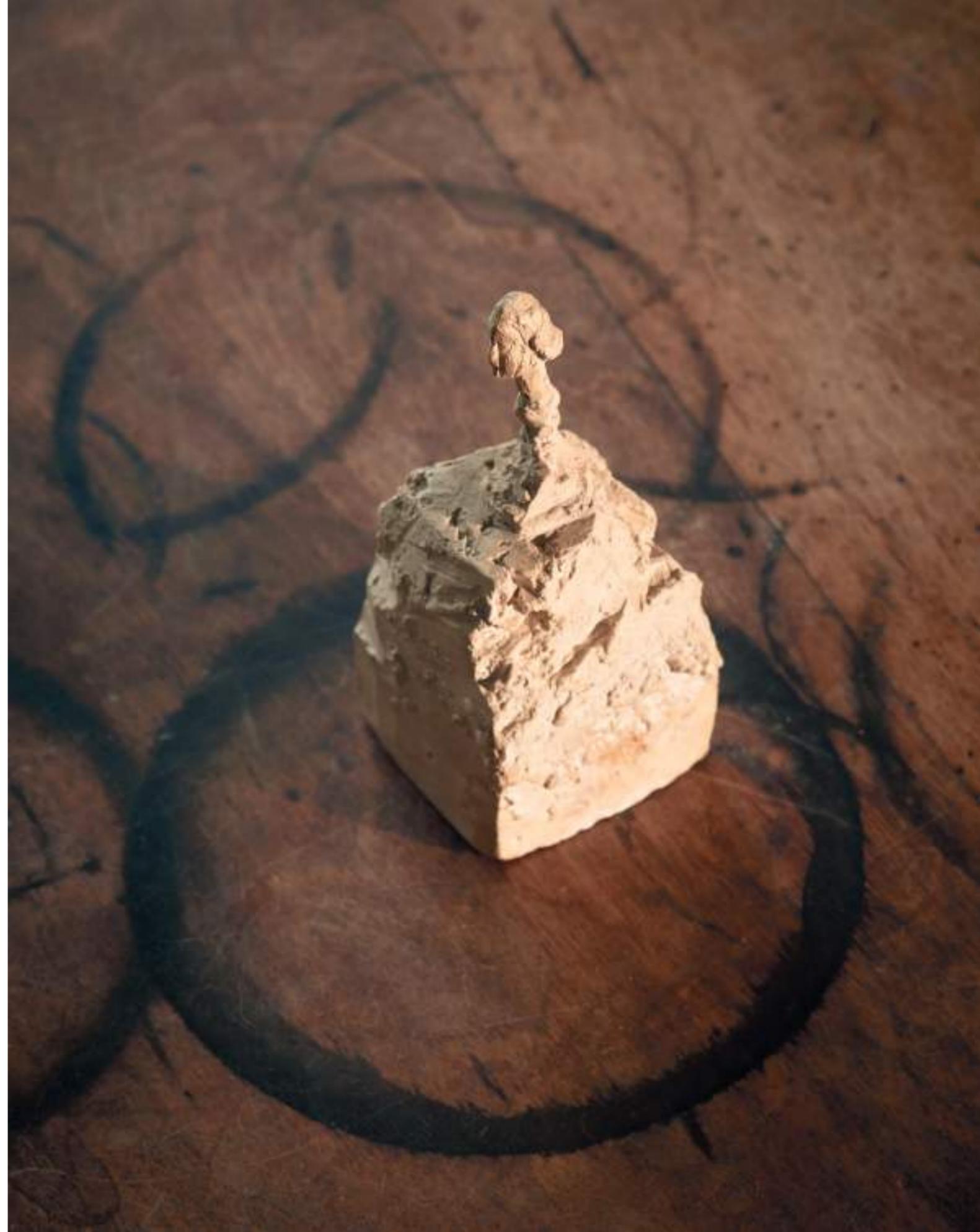
Revenu de son exil dans sa Suisse natale suite à la fin de la guerre, l'artiste s'installe à Paris en septembre 1945. C'est dans son atelier du 46 rue Hippolyte-Maindron qu'il réalise cette *Petite tête de Marie-Laure de Noailles sur socle*. Parmi les sculptures de tailles réduite qu'il exécute alors, celle-ci est d'un

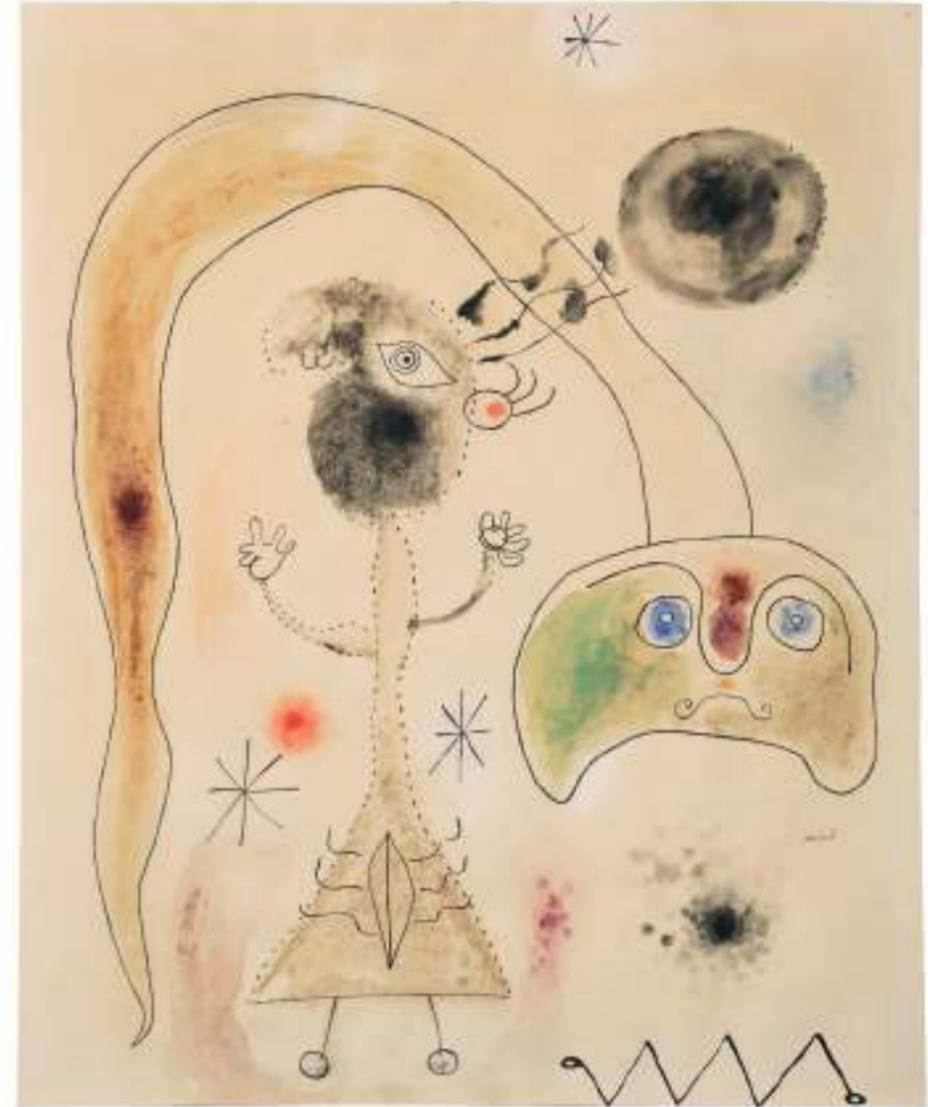
réalisme frappant : le visage ovale et le nez allongé du modèle sont facilement reconnaissables. Ciselant le plâtre jusqu'au néant, l'artiste insuffle à son œuvre une préciosité toute particulière, accrue par cette taille si minuscule. Alberto Giacometti affirmait à ce sujet dans une interview réalisée en 1951 : « Je faisais cela malgré moi. Je ne comprenais pas. Je commençais grand et je finissais minuscule. Seul le minuscule me paraissait ressemblant ». Le socle, quant à lui, est alors utilisé par l'artiste comme un moyen de rétablir un juste rapport de proportion entre la figure et l'espace qui l'entoure. Le buste et le cou du modèle sont à peine esquissés, comme s'ils surgissaient du volume du piédestal lui-même. Enfin, ce plâtre témoigne des changements qu'opère alors l'artiste, s'orientant davantage vers un style allongé et émacié, style qui le rendra si célèbre. Jamais exposée du vivant de l'artiste, ce n'est qu'en 1973 qu'une version en bronze fut coulée à partir du présent plâtre.

"For the sculpture was just beginning, before his eyes, to free itself from the domination of its materiality, which was separating the components of the Being, abandoning them in space. The art will absorb the matter, as Giacometti would say, and true resemblance is finally possible. But it is also true that materiality and fragmentation have not yet completely disappeared from the small statue: hence the temptation to become smaller and smaller, to dive as deeply as possible into the abyss in which, like gold in a still, the Being would finally emerge through the image."

In 1929, after Giacometti's work was shown in an exhibition at Galerie Jeanne Bucher, the couple acquired *Tête qui regarde* (1928-29). Soon thereafter, the patrons commissioned the artist to decorate the garden at their famed Villa Noailles, which they had just built in the hills of Hyères. They quickly forged very close ties with Giacometti. Between 1946 and 1967, he produced a series of portraits of Marie-Laure, in the form of both drawings and sculptures.

Upon his return from exile in his native Switzerland at the end of the war, the artist settled in Paris in September 1945. It was in his studio at 46 Rue Hippolyte-Maindron that he created this *Petite tête de Marie-Laure de Noailles sur socle*. Among the reduced-scale sculptures that he made at that time, this one is striking in its realism: the model's oval face and elongated nose are easily recognizable. Chiselling the plaster down to nothingness, the artist infused his work with a quite singular refinement, heightened by its diminutive size. On this topic, Alberto Giacometti confirmed in an interview conducted in 1951: "I did that in spite of myself. I did not understand. I started big and I finished minuscule. Only the minuscule seemed to me to bear a resemblance." As for the base, the artist used it as a means to re-establish suitable proportions between the figure and the space surrounding it. The model's neck and bust are just barely outlined, as if they sprang forth from the mass of the pedestal itself. Finally, this plaster attests to the changes taking place within the artist, who was turning more towards an elongated and emaciated style for which he would become famous. Never exhibited while the artist was alive, this sculpture was not cast in bronze until 1973.





λ11

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Femme, serpent, étoiles

signé 'Miró' (en bas à droite); signé, daté et inscrit 'Joan Miró Femme, serpent, étoiles X Palma Majorque, 3-5-1942' (au revers)
aquarelle, pastel et plume et encre de Chine sur papier
59 x 48.1 cm.
Exécuté à Palma de Majorque le 3 mai 1942

signed 'Miró' (lower right); signed, dated and inscribed 'Joan Miró Femme, serpent, étoiles X Palma Majorque, 3-5-1942' (on the reverse)
watercolour, pastel and pen and India ink on paper
23¼ x 19 in.
Executed in Palma de Mallorca on 3 May 1942

€250,000-350,000
US\$280,000-380,000
£210,000-290,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance avant 1969).
Puis par descendance.

EXPOSITION:
(prêt) Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1969-1972.

BIBLIOGRAPHIE:
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings, 1938-1959*, Paris, 2010, vol. II, p. 80, no. 942 (illustré en couleurs).

« Je me suis dit qu'il serait opportun pour moi de séjourner quelque temps ici à Palma. Je passe presque tout mon temps à travailler, je ne vois pratiquement personne, et ainsi, je m'éclipse sans être submergé par la terrible tragédie du monde entier. »

JOAN MIRÓ



Joan Miró, *Figures in the Night*, 1942. Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki. Photo © Bridgeman Images. © Successió Miró / Adagp, Paris, 2022.

Le 12 septembre 1941, dans sa maison familiale de Montroig, en Catalogne, Joan Miró achève la vingt-troisième et dernière gouache sur papier de la série qu'il a fini par baptiser *Constellations*. Il conçoit la présente œuvre, *Femme, serpent, étoile*, l'année suivante, alors qu'il est plongé dans une nouvelle suite de travaux exploratoires et expérimentaux, réalisés entre Palma de Majorque et Barcelone. Le Catalan espère alors faire table rase de l'angoisse et des tribulations des deux années précédentes, période noire durant laquelle Miró et sa famille entreprennent une véritable odyssée pour se mettre à l'abri, chez eux, tandis qu'obscurité et désespoir s'abattent sur l'Europe.

Miró s'installe à Palma de Majorque en novembre 1941, havre de paix où résident les parents de Pilar, son épouse : « Je me suis dit qu'il serait opportun pour moi de séjourner quelque temps ici à Palma. Je passe presque tout mon temps à travailler, je ne vois pratiquement personne, et ainsi, je m'éclipse sans être submergé par la terrible tragédie du monde entier » (cité in C. Lanchner, *Miró*, cat. exp., The Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 336). Quelques semaines après son arrivée, il entame un nouvel ensemble d'œuvres sur papier. L'artiste n'utilisera que peu la peinture à l'huile durant cette période, Miró estime en effet que le papier est davantage adapté à son existence nomade et «furtive», d'autant plus qu'il est alors difficile et onéreux de se procurer des toiles.

Alors que les *Constellations* apportent à Miró une source inépuisable de symboles et rencontreront un vif succès à New York en 1945, l'artiste explore la même imagerie dans ses œuvres sur papier dont la présente œuvre est manifeste. Jacques Dupin décrit ainsi ce sursaut de créativité : "Scène gorgée de symboles, fourmillant d'images érotiques et de personnages enjoués qui batifolent sous un clair de lune, [*Femme, serpent, étoile*] voit le jour au sommet de cet élan d'inventivité, après le retour de Miró à Barcelone à la fin 1942. Le Catalan évoque d'ailleurs le processus créatif de ces œuvres ainsi : « Dans les différentes peintures que j'ai réalisées à Barcelone depuis mon retour de Palma, j'ai toujours suivi trois étapes - premièrement, la suggestion, c'est-à-dire en général la matière ; deuxièmement, l'organisation consciente de ces formes ; et troisièmement, l'enrichissement de la composition. Pour moi, les formes se concrétisent à mesure que je travaille. Autrement dit, au lieu de partir avec l'intention de peindre quelque chose, je me mets à peindre et à mesure que je peins, l'image commence à s'imposer. [...] Même quelques coups de peinture irréfléchis pour essayer un pinceau peuvent suggérer la naissance d'une œuvre. La deuxième étape, cependant, est soigneusement calculée. La première étape est libre, inconsciente ; mais après cela, l'image est contrôlée jusqu'au bout, fidèle à cette soif de discipline que j'ai toujours ressentie dans mon art. Le caractère catalan est différent de celui de Malaga ou d'autres régions d'Espagne. Il est très terre à terre. Nous, les Catalans, nous pensons qu'il faut toujours bien poser ses pieds sur terre pour pouvoir sauter dans les airs. Le fait que je redescende sur terre de temps en temps me permet de sauter d'autant plus haut » (cité in J.J. Sweeney, 'Comment and Interview', in *Partisan Review*, New York, février 1948).



Joan Miró, *Women Dreaming of Escape*, 1942. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio. Photo © Allen Memorial Art Museum / Gift of Joseph and Enid Bissett / Bridgeman Images. © Successió Miró / Adagp, Paris, 2022.

Miró completed the twenty-third and last of his landmark series of gouaches on paper he had come to call the *Constellations* at his family home in Montroig, Catalonia, on 12 September 1941. He executed the present work, *Femme, serpent, étoile*, during the following year, as he settled down into a new sequence of exploratory and experimental works executed in both Palma de Mallorca and Barcelona. He hoped to put behind him the anxieties and tribulations of the past two years, in which he and his family had undertaken a veritable odyssey to reach the safe haven of home, as Europe descended into darkness and hopelessness all around him.

Miró moved to Palma de Mallorca, in November 1941, a sanctuary where his wife Pilar's parents lived, and within a few weeks he commenced a new group of works on paper. Miró wrote to his friend E.C. Ricart on 15 February 1942: "I considered it convenient for me to spend some time here in Palma I spend almost all of my time working I see almost no one, and in this way escape without being engulfed by the terrible tragedy of the entire world" (quoted in C. Lanchner, *Miró*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 336). He did not paint in oil on canvas, and would not do so with any regularity until 1944. Miró found that working on paper best suited his nomadic and "furtive" existence, and besides, canvas was hard to come by and expensive to purchase.

Moreover, the visionary *Constellations* had provided Miró with a vast reservoir of visual imagery, and they had opened up to him a wide range of techniques that he needed to mull over and carry forward, without mechanically repeating the actual look of this soon-to-become-celebrated series, which were first exhibited in New York in 1945, a few months before the end of the war in Europe. Jacques Dupin has described this burst of renewed activity: In 1942 [the *Constellations*] were followed by a large number of watercolours, gouaches and drawings, characterized by freedom of invention and a marvellous effortlessness. In this evolution of his art, which was to end in the creation of his definitive style, renewed contact with Spain after five years of absence was doubtless crucial. They are explorations undertaken with no preconceived idea-effervescent creations in which the artist perfected a vast repertory of forms, signs, and formulas, bringing into play all the materials and instruments compatible with paper. The object of all these explorations is to determine the relationship between drawing and the materials, the relationship between line and space (in *Miró*, Paris, 2004, p. 257-260). Miró executed *Femme, serpent, étoile*, a quintessentially symbolic and teeming scene replete with erotic imagery and playful figures underneath the moon, at the very height of this new rush of creativity, after he had moved back to Barcelona at the end of 1942. Miró discussed this buoyant and optimistic period in his career: "In the various paintings I have done since my return from Palma to Barcelona there have always been three stages - first, the suggestion, usually the material; second, the conscious organization of these forms; and third, the compositional enrichment. Forms take reality for me as I work. In other words, rather than setting out to paint something, I begin painting and as I paint the picture begins to assert itself. [...] Even a few casual wipes of my brush in cleaning may suggest the beginning of a picture. The second stage, however is carefully calculated. The first stage is free, unconscious; but after that the picture is controlled throughout, in keeping with that desire for disciplined work I have always felt from the beginning. The Catalan character is not like that of Málaga or other parts of Spain. It is very much down-to-earth. We Catalans believe you must always plant your feet firmly on the ground if you want to be able to jump up in the air. The fact that I come down to earth from time to time makes it possible for me to jump all the higher" (quoted in J.J. Sweeney, 'Comment and Interview', in *Partisan Review*, New York, February 1948).

"I considered it convenient for me to spend some time here in Palma I spend almost all of my time working I see almost no one, and in this way escape without being engulfed by the terrible tragedy of the entire world."



λ12

HENRI MATISSE (1869-1954)

La Sieste

signée au crayon et numérotée 22/25 (en bas à droite)
linogravure en noir et orange sur papier vélin Montval, filigrane Montgolfier
bloc: 25.8 x 30.5 cm.
feuille: 40.6 x 45.8 cm.

Exécutée en 1938, il existe également cinq épreuves d'artistes

signed in pencil and numbered 22/25 (lower right)
linocut in black and orange on Montval wove paper, watermark Montgolfier
bloc: 10⁷/₈ x 12 in.
sheet: 16 x 18 in.

Executed in 1938, there were also five artist's proofs

€18,000-25,000
US\$20,000-27,000
£16,000-21,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.II, p.252-253, no. 706 (une autre épreuve illustrée).



λ13

HENRI MATISSE (1869-1954)

Odalisque à la coupe de fruits

signée au crayon (en bas à droite) et annotée ep. d'artiste 4/10 (en bas à gauche)
lithographie sur Chine
image: 33.5 x 25.5 cm.
feuille: 47.7 x 32.6 cm.
Exécutée en 1925, il existe également une édition à cinquante exemplaires

signed in pencil (lower right) and inscribed ep. d'artiste 4/10 (lower left)
lithograph on Chine
image: 13¹/₄ x 10¹/₈ in.
sheet: 18³/₄ x 12³/₄ in.
Executed in 1925, there was also an edition of fifty

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.II, p.68-69, no. 466 (une autre épreuve illustrée).

λ14

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (La Boîte-en-valise), series G

avec le cachet 'Marcel Duchamp' et signé 'Teeny Duchamp' (à l'intérieur)
boîte en bois et carton avec couverture en cuir vert et finition en lin vert,
comprenant 80 répliques miniatures et reproductions d'œuvres de Marcel
Duchamp
41.3 x 38.5 x 9.8 cm.
Conçu entre 1935 et 1940; cette version exécutée à Paris et Milan entre 1968
et 1971 dans une édition non-numérotée de 47 exemplaires

stamped 'Marcel Duchamp' and signed 'Teeny Duchamp' (inside the box)
a green leather covered wooden and cardboard box with green linen lining,
containing 80 miniature replicas and reproductions of works by Marcel
Duchamp
16¼ x 15½ x 3¾ in.
Conceived between 1935 and 1940; this version executed in Paris and Milan
between 1968 and 1971 in an unnumbered edition of 47

€50,000-70,000
US\$56,000-77,000
£43,000-59,000

PROVENANCE:
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
Life, 28 avril 1952 (l'exemplaire de la série A du Museum of Modern Art, New York illustré).
R. Lebel, *Marcel Duchamp*, Paris, 1959, p. 54, 55, 82-83 et 173-174, no. 173 (une autre version illustrée, pl. 109).
C. Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, New York, 1966, p. 156.
A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1970, p. 511-513, no. 311e. (autres versions illustrées, p. 511-512).
E. Bonk, *Marcel Duchamp, The Portable Museum, The Making of the Boîte-en-valise, de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, Londres, 1989, p. 301 (un autre exemplaire illustré en couleurs).
C. Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York, 1996, p. 321-328, 331, 334, 339, 353-354, 371, 376, 391, 422, 428, 436 et 443 (une autre version illustrée, p. 320).
D. Ades, N. Cox et D. Hopkins, *Marcel Duchamp*, Londres, 1999, p. 174-179 (une autre version illustrée en couleurs, p. 176-177, no. 136).
F.M. Naumann, *Marcel Duchamp, The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York, 1999, p. 141-142, no. 5.31 et 5.32 (autres versions illustrées en couleurs).
A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1997, vol. II, p. 762-764, no. 484 (une autre version illustrée en couleurs, p. 407).
F.M. Naumann, *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012, p. 137, no. 14 (une autre version illustrée en couleurs, p. 154, no. 14.30).
L. Witham, *Picasso and the Chess Player, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and the Battle for the Soul of Modern Art*, Hanovre et Londres, 2013, p. 167 et 183-184 (un autre exemplaire illustré, fig. 19).

L'Association Marcel Duchamp a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



« Vous avez inventé un nouveau type de biographie. C'est en quelque sorte une autobiographie racontée par des marionnettes. Vous êtes devenu le marionnettiste de votre passé. »

“You have invented a new kind of biography. It is a kind of autobiography in a performance of marionettes. You have become the puppeteer of your past.”

WALTER CONRAD ARENSBERG

λ15

RICHARD HAMILTON (1922-2011)

Adonis in Y fronts

inscrit et daté au crayon 'Marcel + Teeny' (en bas à gauche),
'From Richard with Love 63' (en bas à droite)
sérigraphie en couleurs, sur papier vélin TH Saunders
image: 60.8 x 81.5 cm.
feuille: 68 x 84,5 cm
Exécutée en 1963, épreuve en dehors de l'édition à quarante exemplaires,
publiée par l'artiste, Londres

inscribed and dated in pencil 'Marcel + Teeny' (lower left),
'From Richard with Love 63' (lower right)
screenprint in colours, on TH Saunders wove paper
image: 24 x 32½ in.
sheet: 26¾ x 33½ in.
Executed in 1963, a proof aside from the edition of forty,
published by the artist, London

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£26,000-42,000

Basée sur une peinture du même titre, cette image fait partie d'un groupe de quatre œuvres réalisées entre 1962 et 1963 sous le titre commun *Towards a definitive statement on the coming trends in men's wear and accessories*. Cette œuvre a été inspirée par une publicité pour des extenseurs corporels que Hamilton a vu dans le magazine de culturisme *Mr Universal*.

Cette sérigraphie montre le torse musclé et le bas du visage d'un homme tenant un extenseur de poitrine. Le bas du visage et les bras de l'homme sont dans un ton photographique noir et blanc, tandis que sa poitrine en demi-torsion est basée sur une photographie d'une sculpture grecque du IV^e siècle attribuée à Praxitèle. Les tons ocre et marron de la partie supérieure de la poitrine ont été copiés sur un pull utilisé dans une publicité pour les cigarettes *Lucky Strike*. Le bas du torse montre le *Y front* stylisé, le dernier accessoire masculin à la mode.

Né en 1922, Richard Hamilton est largement reconnu comme le premier artiste britannique du Pop Art et membre clé de l'*Independent Group* formé dans les années 1950. Hamilton appréhende la nouvelle surcharge visuelle créée par l'émergence de la publicité de masse et les grands changements dans les communications durant cette période d'après-guerre en Grande-Bretagne. Le Pop Art se développe comme une alternative au règne de l'expressionnisme abstrait et vise à combiner des images de la culture de masse « populaire » avec des objets plus familiers et banals, afin d'obtenir un effet ironique.

Cette œuvre techniquement ambitieuse, première sérigraphie de Hamilton, est imprimée par Chris Prater, fondateur du Studio Kelpra, un atelier d'impression qui, à l'époque, est à l'avant-garde des nouvelles techniques de sérigraphie. Ceci marque le début d'une longue collaboration entre Hamilton et Prater.

PROVENANCE:
Alexina 'Teeny' et Marcel Duchamp, Paris (don de l'artiste).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
E. Lullin, *Richard Hamilton, Prints and Multiples 1939-2002*,
New Haven, 2003, p. 59, no. 52 (une autre épreuve illustrée).

This image, based on a painting of the same title, is one of a group of four works made between 1962-1963 under the joint title *Towards a definitive statement on the coming trends in men's wear and accessories*. The inspiration for this work, derives from an advertisement for body expanders Hamilton saw in the bodybuilding magazine *Mr Universal*.

This screenprint shows the muscular torso and lower face of a man holding a chest expander. The lower face and arms are in a photographic tone black and white, while the man's half twisted chest is based on a photograph Hamilton saw of a 4th century Greek sculpture attributed to Praxiteles. The ochre and brown tones on the upper chest were copied from a jumper used in an advertisement for *Lucky Strike* cigarettes. The lower torso shows the stylised *Y front*, the latest men's accessory.

Richard Hamilton born in 1922, is widely recognised as the premier British Pop Artist and a key member of the *Independent Group* formed in the 1950's. Hamilton recognised the new visual overload created by the emergence of mass advertising and the great changes in communications during this postwar period in Britain. Pop Art developed as a an alternative to the existing, dominant abstract expressionism and aimed to combine images of mass 'Popular' culture with more familiar and mundane object for an ironic effect.

This technically ambitious work and the first screenprint by Hamilton was printed by Chris Prater the founder of Kelpra Studio, a print workshop at the time pioneering the new techniques of screen-printing. It was the beginning of a long collaboration between Hamilton and Prater.



λf16

HENRI MATISSE (1869-1954)

Tête au collier

signé des initiales, numéroté et avec le cachet du fondeur 'H.M. 10 C. VALSUANI CIRE PERDUE' (à l'arrière de l'épaule droite)

bronze à patine brun

Hauteur: 15 cm.

Conçu à Collioure en 1907; cette épreuve fondue en 1951 dans une édition de 10 exemplaires plus 2 autres épreuves

signed with the initials, numbered and stamped with the foundry mark 'H.M. 10 C. VALSUANI CIRE PERDUE' (at the back of the right shoulder)

bronze with brown patina

Height: 5 7/8 in.

Conceived in Collioure in 1907; this bronze cast in 1951 in an edition of 10 plus 2

€250,000-350,000

US\$280,000-390,000

£220,000-300,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse, New York.

Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

A. E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York, 1971, p.122

(autres épreuves illustrées, p. 123, nos. 164-166).

C. Duthuit et F. Garnaud, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris, 1994, p. 56, no. 25 (une autre épreuve illustrée, p. 57).

C. Duthuit et W. de Guébriant, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris, 1997, p. 86 et 88, no. 34 (une autre épreuve illustrée, p. 87 et 89).



vue alternative



« Matisse l'a dit et répété, il a "fait de la sculpture comme un peintre", comme "complément d'étude pour mettre de l'ordre dans son cerveau", et c'est la fonction d'étayage remplie par sa sculpture dans son travail pictural qui a donné lieu au plus grand nombre comme aux meilleurs des commentaires. Le contraire serait étonnant : on ne peut, face à la sculpture de Matisse, faire abstraction de son statut de peintre, d'autant que s'il est passé avec brio d'un moyen à l'autre, il a surtout interrogé la sculpture pour y trouver solution à des problèmes proprement picturaux. »

ALBERT E. ELSÉN

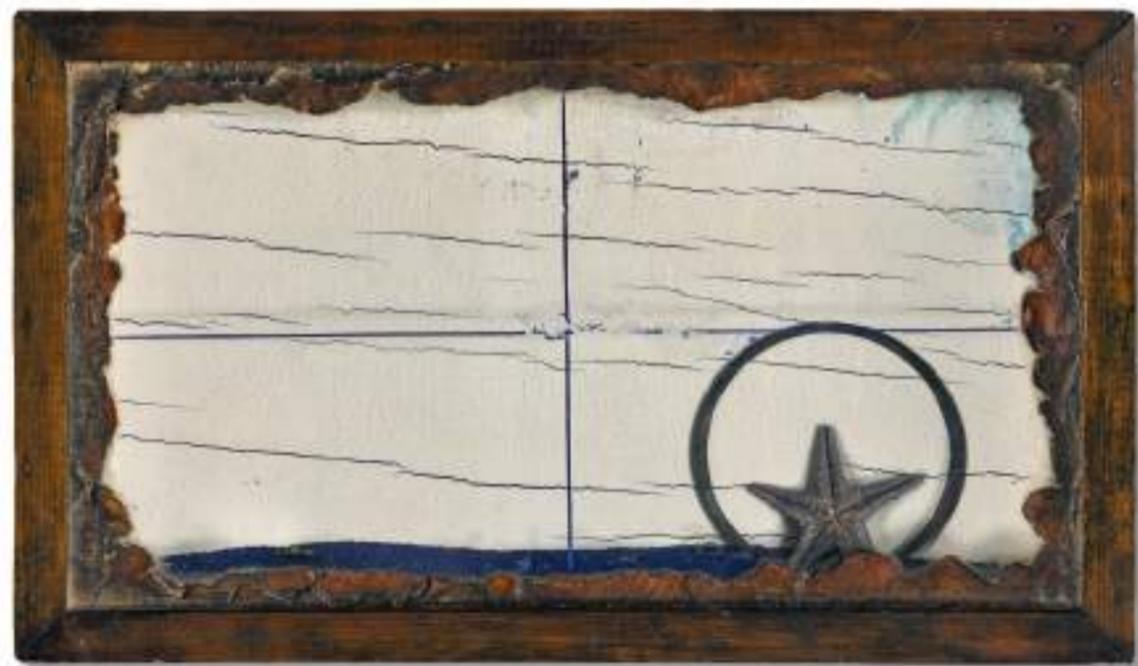
"Matisse said it and repeated it: he "sculpted like a painter", as a "complementary pursuit to create order in his brain", and it is the supporting function fulfilled by his sculpting in his pictorial work that has generated the most and the best commentary. The opposite would be surprising: contemplating Matisse's sculpture, one cannot disregard his status as a painter, all the more so as he moved so effortlessly from one medium to another, other, above all else, he queried sculpture to find the solutions to purely pictorial problems."

Entre 1905 et 1907, Matisse réalise une importante suite de petits bustes qui donnent à voir toute la puissance de ses premières incursions dans l'univers de la sculpture. Parmi les dernières à voir le jour, *Tête au collier* demeure l'une des pièces les plus fortes de cette série. D'une apparente simplicité, le geste de l'artiste traduit une profondeur émotionnelle qui vient démentir les dimensions modestes de l'œuvre. « Comme dans le portrait magistral de son épouse qu'il peint en 1905, *Femme au chapeau*, les cheveux de la jeune femme forment ici une sorte de dais au-dessus de sa tête. En l'absence de couleurs et de la force expressive obtenue par leurs complémentarités, Matisse façonne tout un réseau de formes réciproques afin de créer un ensemble entièrement constitué de rythmes et de rimes, de la crinière aux épaules ; collier, mâchoire et coiffure pompadour se conjuguent les uns aux autres, de même que les pommettes, les yeux et les saillies des cheveux au niveau des tempes. Aucun portrait peint ne rend l'ossature aussi présente et palpable... Le caractère voulu de la figure est désormais mis à nu, ainsi que le cheminement intellectuel de Matisse tandis qu'il méditait sur le visage de l'adolescente » (A. E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York, 1972, p. 122).

Matisse crafted an important series of small sculptural portraits between 1905 and 1907, revealing the potency of Matisse's early forays into the medium. Created towards the end of this series, *Tête au collier* is one of the most powerful of the group. With ostensibly simple gestural movements, the artist conveys an emotional depth that belies the work's modest scale. Albert Elsen commented on the present work and its importance within the artist's oeuvre: "Recalling the great painted portrait of his wife in 1905, *Woman with a Hat*, the girl's hair is used as a canopy for the head. In the absence of colour and its expressive use by complementaries, Matisse fashioned reciprocal shapes, so that the entire conception from shoulder to hairdo consists of rhythm and rhyme; necklace, jaw, and pompadour are conjugates of each other, as are the cheekbones, eyes, and flanking bulges of the hair style. No painted portrait makes us as conscious of the bone structure...The desired character of the girl is now manifest, along with the workings of Matisse's intellect as he meditated on the adolescent visage" (A. E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York, 1972, p. 122).



Henri Matisse, Claude Duthuit et Jacqueline Matisse, vers 1935.
© Tous droits réservés.



17

JOSEPH CORNELL
(1903-1972)

Untitled (Blue Sand Tray)

sable, pigment, métal, étoile de mer, collage de carte et huile
sur panneau dans une boîte d'artiste
20 x 34,5 x 3,5 cm.
Exécuté vers 1950

sand, pigment, metal, starfish, map collage and oil on panel in artist's box
7⁷/₈ x 13⁵/₈ x 1³/₈ in.
Executed circa 1950

€50,000-70,000
US\$56,000-77,000
£43,000-59,000

PROVENANCE:
Alexina 'Teeny' et Marcel Duchamp, Paris (don de l'artiste).
Puis par descendance.



18

DANIEL SPOERRI
(NÉ EN 1930)

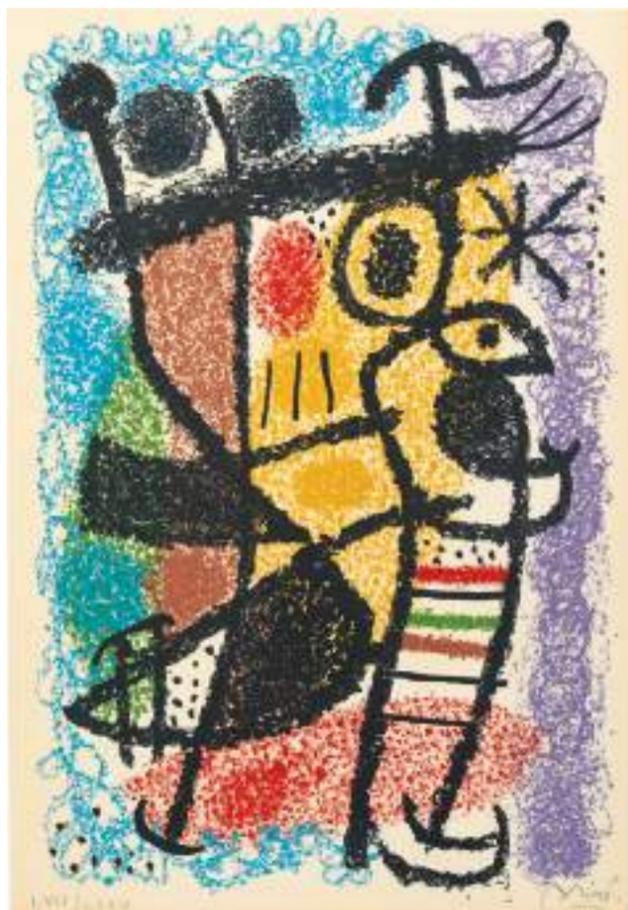
Rifiuti di tegna

signé, daté et inscrit 'Daniel Spoerri "RIFIUTI DI TEGNA" 1970' (au revers)
collage de livre calciné, métal, céramique, plastique, résine, ficelle,
chapeau de paille, bois, papier, roue et gouache sur panneau
63 x 63 x 13 cm.
Exécuté en 1970

signed, dated and inscribed 'Daniel Spoerri "RIFIUTI DI TEGNA" 1970'
(on the reverse)
collage of calcinated book, metal, ceramic, plastic, resin, string, straw hat,
wood, paper, wheel and gouache on panel
24³/₄ x 24³/₄ x 5¹/₈ in.
Executed in 1970

€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£8,500-13,000

PROVENANCE:
Jacqueline Matisse Monnier, France (acquis auprès de l'artiste).



λ19

JOAN MIRÓ
(1893-1983)
PIERRE SCHNEIDER
(1925-2013)

Cartones. *New York : Pierre Matisse, 1965.*

Exemplaire de tête avec suite signée et enrichi d'un grand dessin aux pastels signé par Miró avec envoi autographe signé à Jacqueline et Bernard Monnier
317 x 220 mm

Deluxe copy with signed suite and illuminated with a large drawing in pastel signed by Miró and inscribed by the artist to Jacqueline et Bernard Monnier
12,48 x 8,66 in

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-15,000

PROVENANCE:
Jacqueline et Bernard Monnier, France (don de l'artiste).

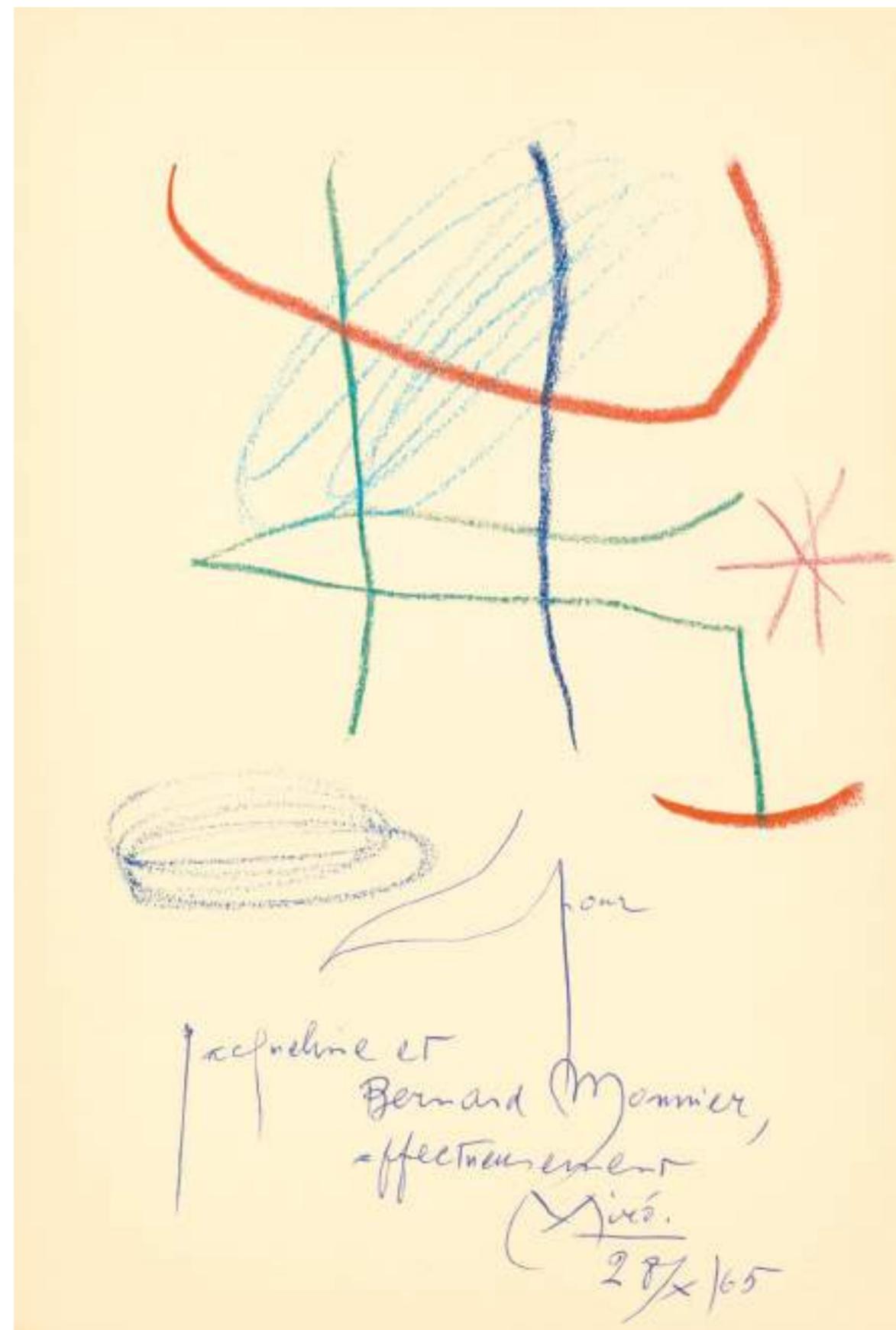
BIBLIOGRAPHIE:
P. Cramer et R.M. Malet. *Joan Miró, the illustrated books*, catalogue raisonné. no. 103.

In-4, en feuilles, couverture illustrée d'une lithographie originale.
Catalogue de l'exposition "Cartones" de Miró chez Pierre Matisse, comportant un texte de Pierre Schneider, illustré de 8 reproductions d'œuvres en couleurs hors texte et nombreuses en noir et blanc dans le texte.
Tirage limité à 1275 exemplaires, celui-ci l'un des 75 exemplaires de tête sur papier vélin d'Arches, n° LVII, comprenant une lithographie originale en couleurs numérotée et signée et une lithographie originale en couleurs sur un double feuillet, non signée.

EXEMPLAIRE DE TÊTE ENRICHİ D'UN GRAND PASTEL SIGNÉ PAR MIRÓ AVEC ENVOI AUTOGRAPHE SIGNÉ « *Pour Jacqueline et Bernard Monnier, affectueusement, Miró. 28/x/65* ».

4°, loose as issued, cover illustrated with an original lithography.
Catalogue of the exhibition "Cartones" by Miró at Pierre Matisse's gallery, including a text by Pierre Schneider, illustrated with 8 reproductions of artworks in colors full page, and numerous in black and white in the text.
Edition limited at 1275 copies, one of the first 75 copies on Arches paper, n°LVII, with an original lithograph in colors numbered and signed, and an original lithograph on a double leaf, not signed.

DELUXE COPY, ILLUMINATED WITH A LARGE ORIGINAL DRAWING BY MIRÓ AND INSCRIBED « *Pour Jacqueline et Bernard Monnier, affectueusement, Miró. 28/x/65* ».



λ20

NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002)

Upside Down Lady vase

signé et numéroté 'Niki de St. Phalle 1/4 EA' (sur un côté);
inscrit 'NA-9926-14' (au-dessous)
résine polyester peinte et vase en céramique émaillée
28 x 20 x 28 cm.
Exécutée en 2000, cette œuvre est l'épreuve d'artiste numéro 1
d'une édition de 8 exemplaires dont 4 épreuves d'artiste
et 2 épreuves étendues.

signed and numbered 'Niki de St. Phalle 1/4 EA' (on a side); inscribed
'NA-9926-14' (under)
painted polyester resin and glazed ceramic vase
11 x 7 7/8 x 11 in.
Executed in 2000, this work is the artist's proof number 1 from
an edition of 8 plus 4 artist's proofs and 2 extended edition.

€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£8,500-13,000

PROVENANCE:
Jacqueline Matisse Monnier, France (acquis auprès de l'artiste).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
de la Niki Charitable Art Foundation, Santee.



Niki de Saint Phalle, Galerie Alexander Iolas, Paris, 1965.
© Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris, 2022.

« J'aime le rond.
j'aime le rond, les courbes, l'ondulation,
Le monde est Rond, le monde est sein.
Je n'aime pas l'angle droit, il me fait peur.
L'angle droit veut me tuer, l'angle droit
est un assassin.
Je n'aime pas la symétrie.
J'aime l'imperfection - [...]
J'aime l'imaginaire comme un moine peut aimer Dieu.
L'imaginaire est mon refuge, mon palais
L'imaginaire est une promenade à
L'intérieur du carré et du rond :
Je suis une aveugle, mes sculptures sont mes yeux.
L'imaginaire est l'arc en ciel,
Le bonheur est l'imaginaire, l'imaginaire existe. »

NIKI DE SAINT PHALLE

"I love the round.
I love the Round, curves, undulations,
The world is Round, the world is breast.
I don't like the right angle, it scares me.
The right angle wants to kill me, the right angle
Is an assassin.
I don't like symmetry.
I like imperfection - [...]
I like the imaginary, like a monk can worship God.
The imaginary is my refuge, my palace
The imaginary is a stroll
Inside the square and the round:
I am blind, my sculptures are my eyes.
The imaginary is a rainbow,
Happiness is the imaginary, the imaginary exists."



21

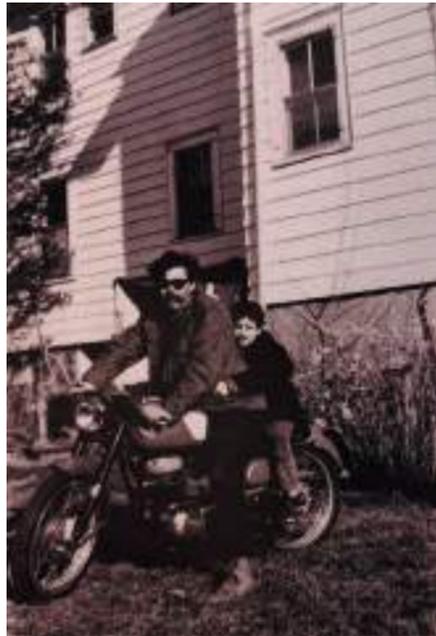
JOHN CHAMBERLAIN (1927-2011)

Tiny piece #4 / Scotch Spur

signé et daté 'Chamberlain 61' (à l'intérieur)
étain peint
11.5 x 19.5 x 16.5 cm.
Exécuté en 1961

signed and dated 'Chamberlain 61' (on the inside)
painted tin
4½ x 7¾ x 6½ in.
Executed in 1961

€80,000-120,000
US\$89,000-130,000
£68,000-100,000



John Chamberlain et son fils, Angus, New York, 1962.
© Tous droits réservés / Adagp, Paris, 2022

PROVENANCE:

Léo Castelli Gallery, New York.
Alexina 'Teeny' et Marcel Duchamp, Paris.
Puis par descendance.

EXPOSITION:

New York, Galerie Cordier et Ekstrom Gallery, *Hommage à Caissa*, février 1966.
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *John Chamberlain, A Retrospective*, décembre 1971-février 1972, p. 93, no. 25.
Baden-Baden, Kunsthalle et Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, *John Chamberlain*, mai-novembre 1991, no. 10 (illustré en couleurs, p. 56).

BIBLIOGRAPHIE:

J. Sylvester, *John Chamberlain: A Catalogue Raisonné of the Sculpture, 1954-1985*, New York, 1986, no. 90 (illustré en couleurs, p. 64).



« D'abord, il n'y a rien, ensuite
il y a un rien profond, puis une
profondeur bleue. »

YVES KLEIN

"First there is nothing, then
a deep nothingness, and then
a blue depth."

λ22

YVES KLEIN (1928-1962)

IKB 183

signé et daté 'Yves Klein 59' (sur le revers);
avec le cachet de la galerie 'Iris Clert, Paris.' (sur le revers)
pigment pur et résine synthétique sur toile montée sur panneau
78 x 56.2 cm.
Exécuté en 1959

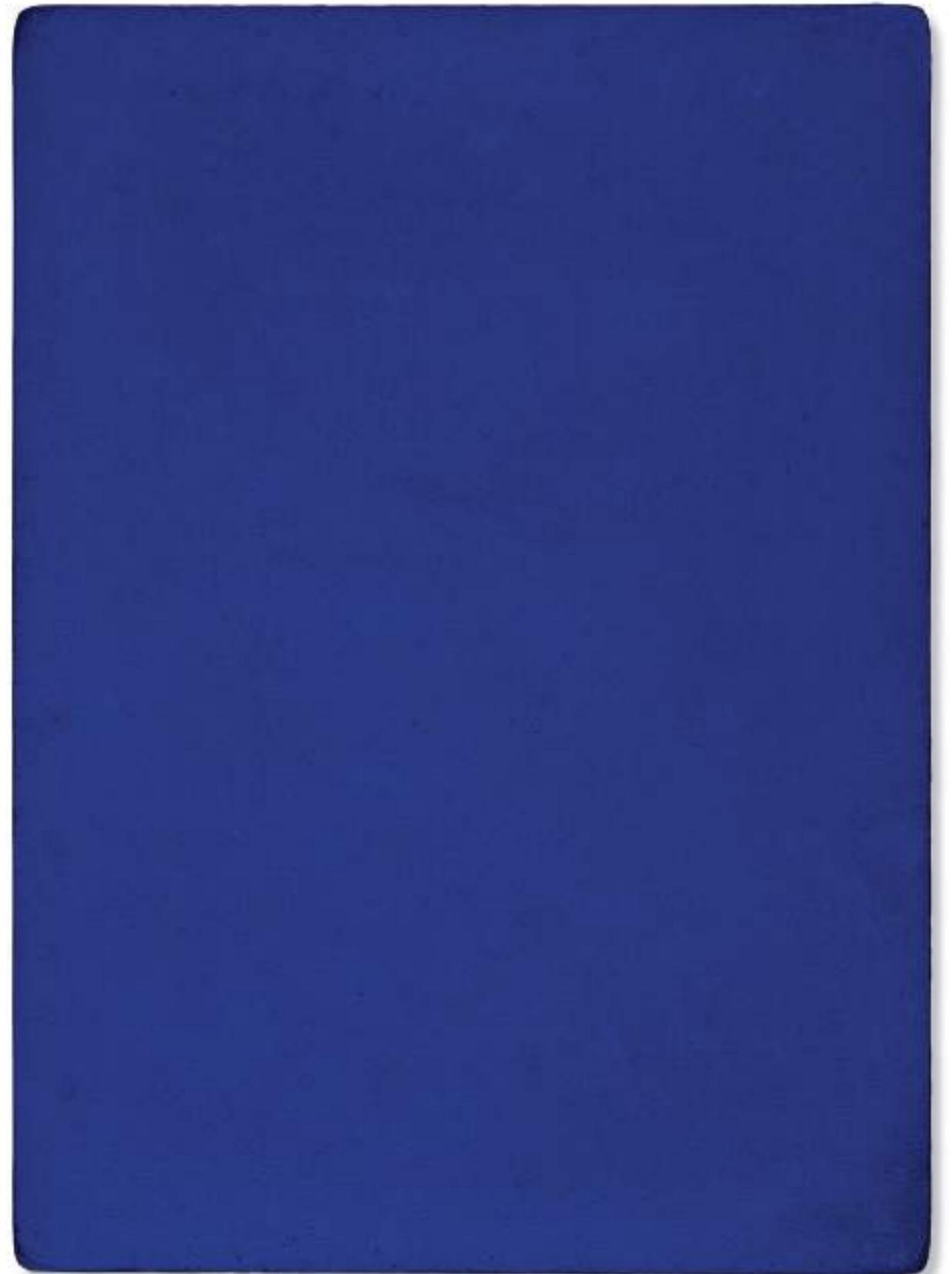
signed and dated 'Yves Klein 59' (on the overlap);
with the gallery stamp 'Iris Clert, Paris.' (on the overlap)
dry pigment and synthetic resin on canvas laid down on panel
30½ x 22½ in.
Executed in 1959

€1,000,000-1,500,000
US\$1,200,000-1,700,000
£840,000-1,300,000

PROVENANCE:
Galerie Iris Clert, Paris.
Jacqueline Matisse Monnier, France (acquis auprès
de celle-ci dans les années 1960).

EXPOSITION:
Cologne, Museum Ludwig et Düsseldorf; Kunstsammlung Norderhein-
Westfalen; Londres, Hayward Gallery et Madrid, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, *Yves Klein*, novembre 1994-août 1995, p. 283, no. 25.

BIBLIOGRAPHIE:
P. Wember, *Yves Klein*, Cologne, 1969, p. 75.





Kazimir Malevich, *Black Square*, 1915, Tretyakov Gallery, Moscou, Russie. © Bridgeman Images, 2022.

« Pour moi l'art en peinture, c'est de produire, de créer de la liberté à l'état matière première. »

YVES KLEIN

Au cours des quelques années seulement qui constituent sa fulgurante trajectoire (on célébrera en juin les 60 ans de la disparition du peintre né en 1928 et disparu à l'âge de 34 ans), Yves Klein s'est érigé comme l'un des emblèmes de la radicalité artistique contemporaine. Si l'aventure du monochrome en peinture prend racine plus tôt au XX^e siècle avec Malevitch, Klein va lui offrir une dimension nouvelle à partir du milieu des années 1950 grâce à un usage total et inédit de la couleur. Pour l'artiste, la couleur est en effet ce qui investit l'espace, tant réel que mental ; elle est ce par quoi il s'approprie cet espace, comme il investit le temps.

« Par la couleur, je ressens le sentiment d'identification complète avec l'espace, je suis vraiment libre », dit-il ainsi (Y. Klein, *L'aventure monochrome : l'épopée monochrome*, 1960). *Monochrome bleu sans titre*, (IKB 183) offre un exemple emblématique de cette démarche : l'artiste travaille au rouleau, parcourant la surface de la toile appelée à devenir « un épiderme vivant à mesure que le peintre peint » (Y. Klein, note rédigée sur une feuille volante, in « Yves Klein, le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits », Paris, 2003, p. 415). Les bords et les angles de la toile s'arrondissent et s'estompent à mesure que le pigment déborde et envahit la surface ; et l'œil n'est bientôt plus en mesure d'identifier clairement les limites du tableau qui lui fait face.

De cette manière, la couleur pure se dilate et diffuse dans l'espace, donnant naissance à un objet qu'on ne parvient ni à rattacher tout à fait à une peinture, ni entièrement non plus à une sculpture. Cet effet de distorsion est renforcé

par l'absence de cadre, souhaité par l'artiste : les œuvres s'offrent nues au regard et déploient leur vibration sans contrainte, comme flottant librement sur les murs et générant autour d'elle un espace immatériel. Le monochrome se révèle ainsi pour Yves Klein la méthode idéale pour amener les regardeurs à ce qu'il appelle les « zones d'immatérialités », résidant en dehors des domaines terrestres de l'espace et du temps. Et le bleu profond et magnétique de l'IKB est le vecteur permettant l'accès à cet infini. « Je cherche à mettre le spectateur devant le fait que la couleur est un individu, un personnage, une personnalité. Je sollicite une réceptivité chez l'observateur qui fait face à mes œuvres. Cela lui permet de considérer tout ce qui entoure effectivement le monochrome. De la sorte, il peut s'imprégner lui-même de la couleur et la couleur s'imprègne en lui. Ainsi, peut-être, est-il capable d'entrer dans un monde de couleur. » (Y. Klein cité par S. Stich in Yves Klein, dans le catalogue de l'exposition à la Hayward Gallery, Londres, 1994).

"For me, art in painting is to produce, to create freedom in its raw state."

In the few years that make up his dazzling career (in June we will celebrate the 60th anniversary of the painter's death (born in 1928, he died at the age of 34), Yves Klein established himself as one of the emblems of contemporary artistic radicalism. Although the adventure of monochrome painting took root earlier in the 20th century with Malevich, Klein gave it a new dimension from the mid-1950s onwards thanks to a total and unprecedented use of colour. For the artist, colour is in fact what invests space, both real and mental; it is what enables him to appropriate this space, just as he invests time.

"Through colour, I feel a sense of complete identification with space, I am truly free," he explains (Y. Klein, *L'aventure monochrome: l'épopée monochrome*, 1960). Untitled Blue Monochrome (IKB 183) is an emblematic example of this approach: the artist worked with a roller brush, covering the surface of the canvas, which became "a living epidermis as the painter paints" (Y. Klein, note written on a loose leaf, in "Yves Klein, le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits," Paris, 2003, p. 415). The edges and corners of the canvas become rounded and blurred as the pigment overflows and invades the surface, and the eye is soon no longer able to clearly identify the limits of the painting.

In this way, pure colour expands and diffuses into space, giving birth to an object that cannot entirely be attached to a painting nor entirely to a sculpture. This effect of distortion is reinforced by the absence of a frame, as the artist wished: the works offer themselves naked to the eye and unfold their vibration without constraint—as if floating freely on the walls and generating an immaterial space around them. Thus, for Yves Klein, monochrome was the ideal method for bringing viewers to what he called "zones of immateriality," residing outside the terrestrial realms of space and time. And the deep, magnetic blue of the IKB is the vehicle for an access to this infinity.

"I try to make the viewer aware that colour is an individual, a character, a personality. I seek out a receptivity in the observer who faces my works. This allows him to consider everything that actually surrounds the monochrome. In this way, he can imbibe the colour himself and the colour becomes imbibed in him. Thus, perhaps, he is able to enter a world of colour." (Y. Klein quoted by S. Stich in Yves Klein, for the catalogue of the exhibition at the Hayward Gallery, London, 1994).



Yves Klein devant un de ses Monochromes Bleus lors de l'exposition *Proposte monochrome, epoca blu*, Galleria Apollinaire, Milan, janvier 1957. © Succession Yves Klein / Adagp, Paris, 2022.

λf23

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Petit buste d'homme

signé et numéroté '1/6 A. Giacometti' (au dos)
bronze peint
Hauteur: 22.1 cm.
Conçu en 1950; cette épreuve fondue en 1950 par Alexis Rudier dans une édition de 8 exemplaires

signed et numbered '1/6 A. Giacometti' (at the back)
painted bronze
Height: 8¾ in.
Conceived in 1950; this bronze cast in 1950 by Alexis Rudier in an edition of 8

€3,000,000-5,000,000
US\$3,400,000-5,500,000
£2,600,000-4,200,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

EXPOSITION:
New York, Pierre Matisse Gallery, *Alberto Giacometti*,
novembre 1950, p. 6 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE:
P. Bucarelli, *Giacometti, Maestri del XX secolo*, Rome,
1962, no. 47 (une autre épreuve illustrée).
V. Wiesenger, dir., *L'Atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation
Alberto et Annette Giacometti*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 404,
no. 172 (une autre épreuve illustrée, p. 191, no. 313).
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti,
no. AGD 4410.





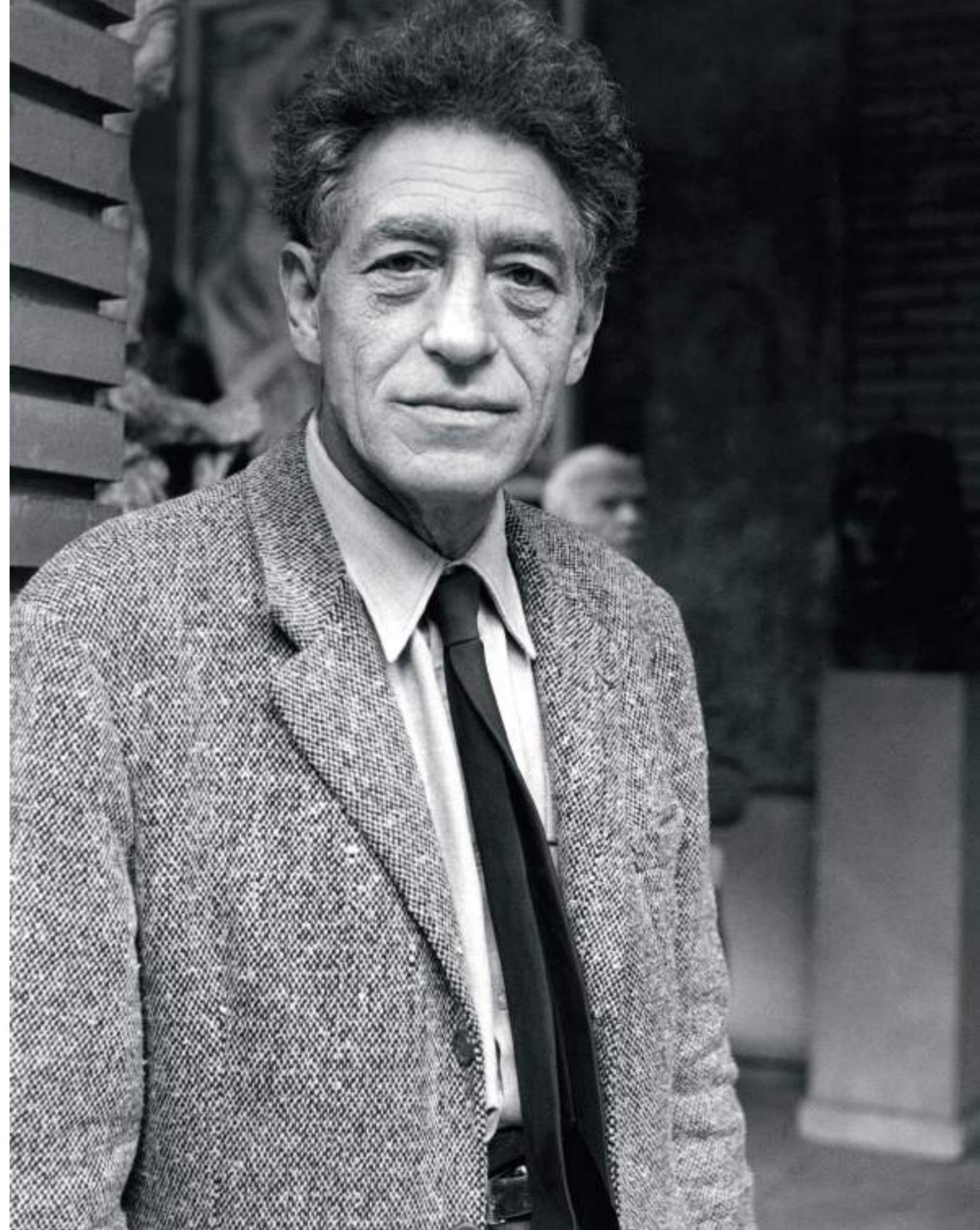
L'intime relation entre Alberto Giacometti et ses modèles contribue à l'intensité de la présence physique et émotionnelle qui se dégage de ses sculptures. Le poète Yves Bonnefoy observe d'ailleurs : « Il est déjà bien étonnant de voir un artiste au comble de ses moyens, et qui en trois ou quatre ans, vient de sculpter quelques-uns des grands archétypes de la modernité, où celle-ci se reconnaît tout de suite, abandonner, ou presque, cette sorte de création pour se consacrer au portrait de quelques personnes [...] Giacometti s'était bien donné l'existence particulière, le hic et nunc, comme principal objet de réflexion désormais ; et qu'il comprenait, d'instinct, que cet objet était transcendant à tous les signes, à toutes les représentations, n'étant rien d'autre que la vie même (Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 369).

À l'heure où il conçoit *Petite buste d'homme*, Giacometti est habité par le sentiment d'avoir épuisé toutes les possibilités qu'offraient les figures filiformes hautement expressives qui lui ont valu sa consécration internationale. Il cherche désormais à recréer une impression plus concrète de la présence humaine dans l'espace, telle que l'on la perçoit réellement. Comme en 1935 lorsqu'il avait renoncé à son style surréaliste et abstrait – cet art créé à partir de la mémoire et de l'imaginaire –, Giacometti se remet à travailler avec le modèle vivant, se basant presque exclusivement sur l'image de sa femme, Annette, pour les figures féminines, et de son frère Diego pour les portraits masculins.

En peignant certaines de ses sculptures, Giacometti a d'une certaine façon voulu souligner le lien entre son œuvre sculptée et son œuvre sur toile et ne pas créer de frontière trop imperméable entre ces deux techniques. Ses interventions sont parfois si importantes qu'il y va même jusqu'à modifier l'apparence des œuvres prêtées par les collectionneurs, le temps d'une exposition. Pierre Matisse, l'aurait averti à plusieurs reprises que les propriétaires pourraient ne pas être satisfaits, une suggestion que Giacometti ignore froidement. Il était bien plus important pour l'artiste que cette exposition inclue des œuvres qui représentaient ses idées et pratiques artistiques les plus récentes.

Petite buste d'homme témoigne de son approche brute, instinctive, scrutatrice du plâtre, que Giacometti manie ici avec sa technique emblématique, construisant pour mieux déconstruire, encore et encore, le tirage encore malléable qu'il tient entre ses mains. « Je ne parviendrai jamais à mettre dans un portrait toute la puissance que renferme une tête humaine », regrette-t-il (cité in R. Hohl, éd., *Giacometti, A Biography in Pictures*, Ostfildern-Ruit, 1998, p. 148). Cette quête sisyphienne, à la fois héroïque et en apparence futile, cette lutte avec l'être et le néant, requiert la complicité d'un modèle patient et dévoué.

Ici, la présence de l'homme est simplement rendue par sa tête et son buste. En se concentrant uniquement sur le visage et le haut du torse pour exclure le reste du corps, même les bras, le sculpteur exalte l'idée de l'homme universel, celui qui pense et qui voit. Selon Giacometti, le signe de vie le plus important serait la conscience, la conscience du monde tel qu'il est perçu par notre regard : « Si le regard, c'est-à-dire la vie, est la chose principale, a-t-il déclaré, alors forcément la tête devient la chose principale. Le reste du corps se limite à jouer le rôle d'antennes qui rendent la vie possible – la vie qui réside dans le crâne » (cité in *ibid.*, p. 146).



Alberto Giacometti, 1963. Photo : René Saint Paul.
© René Saint-Paul / Bridgeman Images.



Alberto Giacometti, *Tête de Diego au col roulé*, 1951. Collection particulière. Christie's Images, London/Scala, Florence © Succession Alberto Giacometti / Adagp, Paris 2022.

Giacometti's intimate relationship with his sitters contributed to the intensity of their physical and emotional presence in his new sculptures. The poet Yves Bonnefoy observed: "It is already surprising enough to find an artist at the height of his powers, who in the space of three or four years had sculpted some of the major archetypes of modern art and was immediately recognized as such, practically abandoning this type of creation in order to devote himself to the portraits of a few individuals [...] Giacometti had indeed chosen the existence of individuals, the here and now as the chief object of his new and future study; and that he instinctively realized that this object transcended all artistic signs and representations, since it was no less than life itself" (in Y. Bonnefoy, *A Biography of his Work*, Paris, 1991, p. 369).

By the time that he created the present work, Giacometti felt that he had exhausted the possibilities inherent in the acutely expressive, stick-like figures that had previously brought him international fame. He now sought to reclaim a more concrete sense of the human presence in space as we perceive it. Just as he had done in 1935, when he gave up his surrealist and abstract manner, an art created from memory and imagination, Giacometti once again committed himself to working before a living model, and from that moment on he would work almost exclusively on images of his wife Annette for female figures, and his brother Diego for male heads.

By painting some of his sculptures Giacometti perhaps wanted to emphasize the connection between his work in three dimensions and on canvas. He actually went so far as to alter the appearance of works lent by collectors—Pierre Matisse, the artist's New York dealer, warned him that the owners might not be pleased, a suggestion which Giacometti coolly shrugged off. It was of far more concern to him that this important exhibition include works that represented his absolute latest ideas, his most fully realized vision.

Petite buste d'homme demonstrates the Giacometti's rugged and searching approach to the model via his distinct technique, whereby he would continually build up and then break down the plaster model he held in his hands. "I shall never succeed in putting into a portrait all the power a head contains", Giacometti lamented (quoted in R. Hohl, ed., *Giacometti, A Biography in Pictures*, Ostfildern-Ruit, 1998, p. 148). This heroic and seemingly futile, Sisyphean quest, this struggle with being and nothingness, required a staunch, resilient subject.

In the present work, the figure is portrayed as simply his head and bust. Indeed, by focusing exclusively on the head and an armless upper torso, and excluding the rest of the figure, the sculptor emphasized a conception of a universal man, in the roles of seeing and thinking. The most important sign of life, Giacometti believed, is awareness, a consciousness of the world, perceived through the faculty of one's gaze. "If the gaze, that is life, is the main thing", he declared, "then the head becomes the main thing, without a doubt. The rest of the body is limited to functioning as antennae that make people's life possible—the life that is housed in the skull" (quoted in *ibid.*, p. 146).

« On est comme appelé par ces visages sculptés à se placer devant eux comme si on parlait avec la personne, croisant ses yeux et comprenant mieux, du coup, les resserrements que Giacometti a fait subir à ce menton, à ce nez, à la forme d'ensemble de ce crâne. C'est le moment, ces années, où Giacometti a pensé le plus que l'intérieur de la masse du plâtre ou de la terre qu'il modèle est quelque chose d'inerte, d'indifférencié, de nocturne qui trahit la vie qu'il s'agit de représenter ; et qu'il faut donc tenter d'éliminer cette dimension du dedans en resserrant la matière comme le demandent les caractères les plus saillants du visage. »

YVES BONNEFOY

"These sculpted faces compel one to face them as if one were speaking to the person, meeting his eyes and thereby understanding better the compression, the narrowing that Giacometti imposed on the chin or the nose or the general shape of the skull. This was the period when Giacometti was most strongly conscious of the fact that the inside of the plaster or clay mass which he modelled was something inert, undifferentiated, nocturnal, that it betrays the life he sought to represent, and that he must therefore strive to eliminate this purely spatial dimension by constricting the material to fit the most prominent characteristics of the face."



λf24

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nymphe et faune rouge

huile et crayon Conté sur toile
50 x 61 cm.
Peint en 1939

oil and Conté crayon on canvas
19¾ x 24 in.
Painted in 1939

€1,800,000-2,200,000
US\$2,000,000-2,400,000
£1,600,000-1,800,000

PROVENANCE:

Galerie Jean Fournier, Paris.
Pierre Matisse Gallery, New York (acquis en 1975).
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

EXPOSITION:

Taipei, Musée National d'Histoire de Taipei, *Matisse, L'émotion du trait, le don de l'espace*, novembre 2002-février 2003, p. 116 (illustré en couleurs, p. 117).
Barcelone, Fundació Joan Miró, *La dona, metamorfosi de la modernitat*, novembre 2004-février 2005, p. 264 (illustré en couleurs, p. 197).
Brisbane, Queensland Art Gallery et Brisbane, Gallery of Modern Art, *Matisse, Drawing Life*, décembre 2011-mars 2012, p. 191, no. 298 (illustré en couleurs; erronément daté '1935').
Nice, Musée Matisse, *Matisse à Nice, "Travail & Joie"*, juin-septembre 2013, p. 160 (titré 'Nymphe et faune rouge (Faune charmant la nymphe endormie)').
Ferrare, Palazzo dei Diamanti, *Matisse, La figura, La forza della linea, l'emozione del colore*, février-juin 2014, p. 178, no. 55 (illustré en couleurs; erronément daté '1935').
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Henri Matisse, Le laboratoire intérieur*, décembre 2016-mars 2017, p.190 et 201, no. 142 (illustré en couleurs; erronément daté 'vers 1935').

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.





Jacqueline Matisse chez Tériade, dans la salle à manger de la Villa Natacha, vers 1950.
© Tous droits réservés.



Pablo Picasso, *Faune, joueur de flûte*, 1946. Collection particulière.
© Christie's image limited 2022. © Succession Picasso 2022.

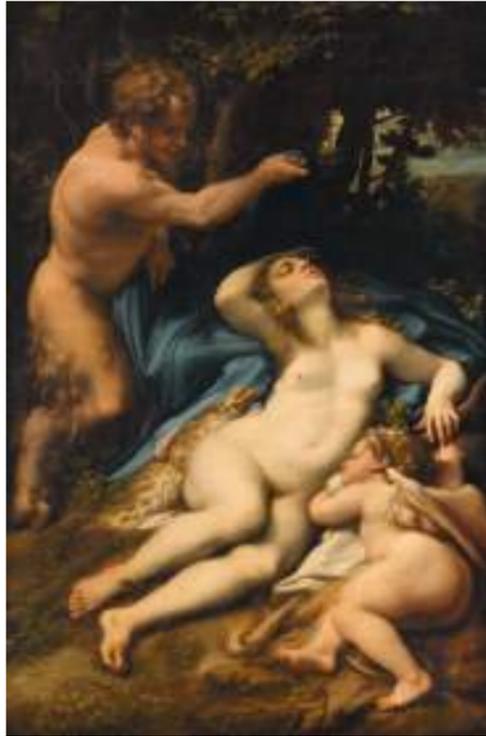
« La réaction d'une étape est aussi importante que le sujet. Car cette réaction part de moi et non du sujet. C'est à partir de mon interprétation que je réagis continuellement jusqu'à ce que mon travail se trouve en accord avec moi. Comme quelqu'un fait sa phrase, il retravaille, il redécouvre. À chaque étape, j'ai un équilibre, une conclusion. À la séance suivante, si je trouve qu'il y a une faiblesse dans mon ensemble, je me réintroduis dans mon tableau par cette faiblesse – je rentre par la brèche – et je reconçois le tout. »

— HENRI MATISSE

Tout au long de sa vie, mais tout particulièrement dans les années 1930, Henri Matisse se plaît à réinterpréter ses anciennes compositions. Les commissaires de l'exposition tenue à Lyon en 2016 et 2017 postulent qu'« [en] observant l'évolution du thème classique du faune et de la nymphe dans l'œuvre [de Matisse], on peut ainsi, au fil des années et des techniques employées, percevoir la manière dont il tend à affiner progressivement ses moyens plastiques » (I. Monod-Fontaine et S. Ramond, *Métamorphoses. Nymphe et faune*, in *Henri Matisse, Le laboratoire intérieur*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2016-2017, p. 189). Dès sa période fauve, et jusqu'à la fin des années 1940, les amours entre les faunes (ou satyres) et les nymphes semblent en effet avoir particulièrement fasciné Matisse. La maturité de ses recherches esthétiques le conduit en 1935 à réaliser les deux présentes compositions, l'une, monochrome, plus esquissée, l'autre, plus aboutie, dont la palette chatoyante rappelle la période fauve de l'artiste. Les attributs du faune, les cornes, le bouc et la queue, ont été ici délaissés, la scène se concentrant sur le rapport à la musique : le faune joue de son aulos, une flûte à deux tuyaux. Son corps tout comme celui de la femme désirée se répondent en décrivant des arcs de cercle. La version en couleurs insiste davantage encore sur les protagonistes, peints en rouge, qui ne forment désormais presque qu'un en se détachant sur un fond rouge et bleu.

En 1905-06, *Le Bonheur de Vivre* (huile sur toile, Philadelphie, Fondation Barnes) constitue le premier témoignage de l'intérêt de Matisse pour les faunes et les nymphes. En 1908, il réalise à nouveau deux nouvelles œuvres dédiées à ce sujet dans des techniques variées (*Nymphe et satyre*, huile sur toile, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, ancienne collection Chtchoukine ; et *Nymphe et satyre*, panneau central d'un triptyque en céramique émaillée, Hagen, Karl Ernst Osthaus). En 1911, la même thématique guide son inspiration dans une toile exposée à Copenhague (*Nymphe et satyre*, huile sur toile, vers 1911, Copenhague, Statens Museum for Kunst), où le faune paraît mélancolique et résigné.

Pour définir sa composition, Matisse semble avoir été influencé par Corrège (*Jupiter et Antiope*, vers 1524-27, Paris, Musée du Louvre) mais aussi par Paul Cézanne (*La Lutte d'amour*, huile sur toile, vers 1880, collection particulière ; toile alors exposée à la galerie Bernheim-Jeune). Le choix du sujet s'explique par le succès, dans la première moitié du XX^e siècle, de *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, publié en 1876, mis en musique par Claude Debussy en 1892 et chorégraphié par Nijinski en 1912. Dans ce texte, un faune se réveille au bord d'un étang pour ensuite évoquer les nymphes et la nature qui l'entourent en une succession d'images poétiques. Ce n'est pourtant qu'en 1932 que Matisse illustre pour l'éditeur Albert Skira « L'après-midi d'un faune » issu des Poésies de Mallarmé. Parmi les trente-neuf illustrations, celle de la page 81 représente une jeune femme, à gauche de la composition, toute en rondeur, « assaillie » par un homme ayant une petite queue poilue et des jambes velues. C'est sans doute cette commande qui aura amené Matisse à peindre ultérieurement nos deux toiles. Si l'on compare les deux présentes œuvres aux versions plus anciennes sur le sujet, l'artiste pousse ici très loin la stylisation des formes et annonce ses collages monochromes tel que *Nu bleu* de 1952. Les deux figures seront encore reprises plus tard dans une composition plus élaborée, avec un bord de rivière ainsi que des arbres (*Nymphe dans la forêt (La Verdure)*, huile sur toile, 1935-1942-43, Paris, Musée d'Orsay, en dépôt au Musée Matisse de Nice-Cimiez). Ce thème mythologique, prétexte à l'exploitation graphique du corps féminin, aura occupé l'esprit de Matisse pendant la majeure partie de sa carrière.



Antonio Allegri, dit Corrège, *Vénus, Satyre et l'Amour endormi, dit aussi Jupiter et Antiope*, vers 1524-1527. Musée du Louvre, Paris. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux.

Throughout his life, but particularly in the 1930s, Henri Matisse enjoyed reinterpreting his old compositions. The curators of the exhibition held in Lyon in 2016 and 2017 posited that "[by] observing the evolution of the classical theme of the faun and the nymph in the body of work [of Matisse], on can, over the years and the techniques used, perceive the manner in which he tends to gradually refine his graphic approach" (I. Monod-Fontaine and S. Ramond, 'Métamorphoses. Nymphes et faune', in *Henri Matisse, Le laboratoire intérieur*, exh. cat., Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2016-2017, p. 189). From his fauvism period and until the end of the 1940s, the love affairs between fauns (or satyrs) and nymphs do appear to have been especially fascinating to Matisse. The maturity of his aesthetic explorations led him in 1935 to produce these two compositions, one monochromatic –more of a sketch, and the other more finished, with a shimmering palette that recalls the artist's fauvism period. The attributes of the faun– the horns, the goatee and the tail– are neglected here, as the scene focuses on the relationship with music: the faun is playing its aulos, a double flute. The body of the faun and of the woman it desires speak to each other with arcing forms. The colour version places even more emphasis on the protagonists, painted in red, who appear nearly as one against a red and blue background.

In 1905-06, *Le Bonheur de Vivre* (oil on canvas, Philadelphia, Barnes Foundation) is the first evidence of Matisse's interest in fauns and nymphs. In 1908, he again produced two new works devoted to this subject, employing various techniques (*Nymphes et satyres*, oil on canvas, Saint Petersburg, Hermitage Museum, former Shchukin collection; and *Nymphes et satyres*, the central panel in a triptych executed in enamelled ceramic, Hagen, Karl Ernst Osthaus). In 1911, the same theme served as his inspiration in a canvas exhibited in Copenhagen (*Nymphes et satyres*, oil on canvas, circa 1911, Copenhagen, Statens Museum for Kunst), in which the faun appears melancholic and resigned.

To define his composition, Matisse seems to have been influenced by Corrège (*Jupiter et Antiope*, circa 1524-27, Paris, Musée du Louvre) and by Paul Cézanne (*La Lutte d'amour*, oil on canvas, circa 1880, private collection; canvas then exhibited at Galerie Bernheim-Jeune). The choice of subject is attributable to the success in the first half of the 20th century of *L'après-midi d'un faune* by Stéphane Mallarmé, published in 1876, and set to music by Claude Debussy in 1892, then to choreography by Nijinsky in 1912. In this text, a faun awakens next to a pond and describes the nymphs and nature surrounding it in a series of poetic images. Yet it was not until 1932 that Matisse illustrated for the publisher Albert Skira *L'après-midi d'un faune* from Mallarmé's *Poésies*. Among the 39 illustrations, the one on page 81 depicts a curvy young woman, at the left of the composition, "besieged" by a man without a small, hairy tail and furry legs. It was undoubtedly this commission that led Matisse to later paint our two canvases. Comparing the two present works to the older versions of the same subject, here the artist goes much further in stylising the forms and foreshadows his monochromatic collages, such as *Nu bleu* in 1952. The two figures would be revisited later in a more elaborate composition, with a riverbank and trees (*Nymphes dans la forêt, La Verdure*), oil on canvas, 1935-1942/43, Paris, Musée d'Orsay, held at Musée Matisse in Nice-Cimiez). This mythological theme, a pretext for the graphic exploitation of the female body, occupied the thoughts of Matisse during a large portion of his career.

"The reaction of a stage is as important as the subject. For that reaction comes from me and not the subject. I react continuously on the basis of my interpretation until my work is in agreement with me. As someone crafts their sentence, they rework it, they rediscover. At each stage, I have a balance, a conclusion. In the next session, if I find there is a weakness in my whole, I reintroduce myself into my painting through that weakness –I enter through the break– and I rethink all of it."



« Hantaï pense sculpteur.
Plier sa toile c'est lui donner des volumes. »

DOMINIQUE FOURCADE

"Hantaï thinks as a sculptor. To fold one's
canvas is to give it volume."

λ25

SIMON HANTAÏ (1922-2008)

Étude

signé des initiales et daté 'S.H. 68' (en bas à droite)
huile sur toile
220.5 x 204 cm.
Peint en 1968

signed with the initials and dated 'S.H. 68' (lower right)
oil on canvas
86¾ x 80¾ in.
Painted in 1968

€600,000-800,000
US\$670,000-880,000
£510,000-680,000

PROVENANCE:
Acquavella Modern Art, Reno.
Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

EXPOSITION:
Nice, Musée Matisse, *Pierre Matisse, Un marchand d'art à New York*,
juin-septembre 2021 (illustré en couleurs, p. 127, dimensions erronées).



Henri Matisse, *Nu bleu IV*, 1952, Nice, Musée Matisse.
© DeAgostini Picture Library / Scala, Florence / Adagp,
Paris, 2022. © Succession H. Matisse/ DACS 2022.





Simon Hantaï dans son atelier, 1973. © Archives Simon Hantaï / Adagp, Paris, 2022.

« Hantaï pense sculpteur.
Plier sa toile c'est lui
donner des volumes. »

DOMINIQUE FOURCADE

Du pli de Stéphane Mallarmé dans *Remémoration d'amis belges* (1893), inspirant bien plus tard *Le pli selon le pli* du compositeur chef d'orchestre Pierre Boulez, en passant par *Le Pli* du philosophe Gilles Deleuze et allant jusqu'à la peinture de Simon Hantaï ; il suffit de suivre l'histoire du pli dans tous les arts pour s'apercevoir qu'il a toujours été une puissante source d'inspiration.

À l'instar des surréalistes qui découvrent leurs *cadavres exquis* ourlet après ourlet, Simon Hantaï déploie ses toiles pli par pli. Dès 1960, *Le pliage comme méthode* devient le point d'ancrage de sa pratique artistique, l'éloignant de la peinture traditionnelle et empruntant la gestuelle de Pollock dans ses *action painting*. Hantaï froisse, ficelle, plie, déplie, replie, étale et étire ses toiles à échelle monumentale jusqu'à obtenir des couleurs saturées, brodées dans des fragments de blancs.

Cette *Étude* de 1968 s'inscrit au cœur de son travail et dans le souffle des années 1970, période des plus créatives durant laquelle il acquiert une renommée croissante en France, qui lui vaudra de représenter le pays à la Biennale de Venise en 1982.

Son bleu profond, ses réseaux de plis déclinés à l'infini et ses formes à la fois flottantes et incisées dans la matière résonnent avec les papiers découpés d'Henri Matisse. Cet écho direct aux ciseaux du chef de file du Fauvisme se confirmera quelques années plus tard lorsqu'Hantaï réalise sa série des *Laissées*. Il ne peint plus mais coupe, tri, assemble et recompose ses toiles à la manière d'un *Nu Bleu*. C'est alors sans nul doute que l'œuvre rejoint la collection particulière du fils de l'artiste et habille les murs de l'exposition *Pierre Matisse, Un marchand d'art* à New York en 2021.

L'héritage découpé dans la couleur que nous laisse Hantaï le démarque ainsi du reste de la foule artistique du XX^e siècle. Comme le devine déjà Breton en 1953 : « Dans ce bruit angoissant et envahissant des cloches des vaches où s'installe de plus en plus l'art d'aujourd'hui, enfin le son d'un gong ! Tour à tour le marteau frappe... le rythme infallible annonçant la vraie création ; c'est Simon Hantaï. »

“Hantaï thinks as a sculptor.
To fold one's canvas
is to give it volume.”

From the fold of Stéphane Mallarmé in *Remémoration d'amis belges* (1893), which much later inspired *Le pli selon le pli* by the composer-conductor Pierre Boulez, to *Le Pli* by the philosopher Gilles Deleuze, and finally leading to Simon Hantaï's painting, one just needs to follow the history of the fold in all the arts to realise that it has always been a powerful source of inspiration.

Like the Surrealists, who discovered their *exquisite corpses* hem by hem, Simon Hantaï unravelled his canvases fold by fold. From 1960 onwards, *Folding as a method* became the anchor of his artistic practice, distancing him from traditional painting and borrowing from the gestures of Pollock in his *action paintings*. Hantaï crumpled, strung, folded, unfolded, bent, spread and stretched his canvases on a monumental scale until he obtained saturated colours, embroidered in fragments of white.

This *Study* from 1968 is at the heart of his work and in keeping with the artistic spirit of the 1970s, a most creative period during which he acquired a growing reputation in France and led him to represent his country at the Venice Biennale in 1982.

His deep blue, infinitely varied networks of folds and shapes that are both floating and incised in the material resonate with the cut-out papers of Henri Matisse. This direct echo of the Fauvist leader's scissors was confirmed a few years later when Hantaï produced his *Laissées* series. He no longer painted but cut, sorted, assembled and recomposed his canvases in the manner of a *Blue Nude*. It was then, without a doubt, that his work joined the private collection of the artist's son and adorned the walls of the exhibition *Pierre Matisse, Un marchand d'art* à New York in 2021.

The legacy of Hantaï's work, cut out in colour, sets him apart from the rest of the 20th century artistic crowd. As Breton already guessed in 1953: "In this distressing and invasive noise of cowbells, where today's art is increasingly taking hold, at last the sound of a gong! In turn the hammer strikes... the infallible rhythm announcing true creation; it is Simon Hantaï."



HENRI MATISSE (1869-1954)

Océanie, le ciel

signée à l'encre, inscrit et numérotée 'à Pierre,
Henri Matisse, 27/30' (en bas à droite)
sérigraphie sur lin
image: 164.46 x 355.9 cm.
châssis: 173.3 x 364.2 cm.
Exécutée en 1946

Signed in ink, inscribed and numbered 'à Pierre,
Henri Matisse, 27/30' (lower right)
screenprint on linen
image: 64¾ x 14½ in.
stretcher: 68¾ x 143¾ in.
Executed in 1946

€1,200,000-1,800,000
US\$1,400,000-2,000,000
£1,100,000-1,500,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse, New York (don de l'artiste).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

H. Matisse, "Océanie: tenture murale" in *Labyrinthe*, 1946, p. 3
(un autre exemple illustré).
G. Diehl, "Contributions à l'Art Décoratif: Henri Matisse"
in *Art et Décoration*, 1947, p. 7 (un autre exemple illustré).
A. H. Barr, *Matisse, His Art and His Public*, Londres, 1951, p. 510
(un autre exemple illustré).
G. Diehl, *Henri Matisse*, Paris, 1954, p. 91 et 156.
R. Escholier, *Matisse, Ce vivant*, Paris, 1956, p. 109 (un autre exemple illustré, pl. 42).
J. Lassaingne, *Matisse, Biographie et critique*, Genève, 1959, p. 114 et 117.
G.H. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, p. 305-306.
D. Fourcade, "Autres propos de Henri Matisse" in *Macula*, 1976, p. 106.
J. Cowart, J.H. Neff et J.D. Flam, *Henri Matisse, Paper Cut-Outs*, cat. exp.,
The St. Louis Museum of Art, 1977, p. 125, no. 56 (un autre exemple illustré;
maquette illustrée, p. 48-49, fig. 25 et détail de la maquette illustré,
p. 126, fig. 41).
J. Elderfield, *The Cut Outs of Henri Matisse*, cat. exp.,
The Museum of Modern Art, New York, 1978, p. 55 (un autre exemple
illustré en couleurs, pl. 7).
I. Monod-Fontaine, *Matisse*, Paris, 1979, p. 162-164 (un autre exemple illustré).
V.D. Mendes et F.M. Hinchcliffe, Zika et Lida Ascher, *Fabric, Art, Fashion*,
Londres, 1987, p. 34-41 (un autre exemple illustré, p. 35).

U. Gauss, *Henri Matisse, Zeichnungen und Gouaches Découpées*, cat. exp.,
Staatsgalerie Stuttgart, 1993, p. 249 (un autre exemple illustré en couleurs).
J.D. Flam, *Matisse on Art*, Berkeley, 1995, p. 169 (un autre exemple illustré, fig. 27).
P. Laudon, *Matisse in Tahiti*, Paris, 2001, p. 117 (maquette illustrée
en couleurs).
O. Berggruen et M. Hollein, eds., *Henri Matisse, Drawing with Scissors*,
Masterpieces from the Late Years, cat. exp., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2002,
p. 93, no. 38 (un autre exemple illustré).
H. Finsen, *Matisse, A Second Life*, cat. exp., Musée du Luxembourg, 2005, p.
172-175 et 178, no. 113 (un autre exemple illustré en couleurs, p. 175).
R. Percheron et C. Brouder, *Matisse, From Color to Architecture*, New York,
2004, p. 286, no. 324 (un autre exemple illustré en couleurs, pp. 286-287).
H. Spurling, *Matisse the Master, A Life of Henri Matisse*, New York, 2005,
vol.II, p. 446 (un autre exemple illustré).
P. Deparpe, éd., *Matisse, La couleur découpée*, cat. exp., Musée Matisse,
Le Cateau-Cambrésis, 2013, p. 63-72 (maquette illustrée en couleurs,
p. 74-75; maquette illustrée *in situ*, p. 68-69, 71 et 73).
C. Debray, *Matisse en Son Temps*, cat. exp., Centre Pompidou, Musée National
d'Art Moderne, Paris, 2015, p. 190, no. 89 (une autre version illustrée en
couleurs).





Henri Matisse en pleine création de papiers découpés.

En 1946, Matisse rencontre Zika Ascher, designer textile britannique, afin de discuter de la possibilité de produire une tenture murale à grande échelle. Matisse cherche depuis longtemps un moyen de retranscrire ses impressions sur son voyage dans les îles du Pacifique en 1930, le projet d'Ascher lui apporte soudain l'inspiration parfaite.

Lors de sa visite suivante dans l'atelier de Matisse, boulevard Montparnasse, l'artiste montre à Ascher deux dessins en papiers découpés, qu'il appelle *Océanie, le Ciel et Océanie, la Mer*. Plusieurs années plus tard, Matisse décrit son enthousiasme pour le projet à Brassai : « Les souvenirs de mon voyage à Tahiti ne me sont revenus que maintenant, quinze ans après, sous forme d'images obsédantes : madrépores, coraux, poissons, oiseaux, méduses, éponges... Il est curieux, n'est-ce pas, que tous ces enchantements du ciel et de la mer ne m'aient guère incité tout de suite... Tous ces éléments, je les découpe et les fixe aux murs, provisoirement. Les petits traits représentent la ligne d'horizon... Je ne sais pas encore ce que ça donnera... Ça fera d'horizon... Je ne sais pas encore ce que ça donnera... Ça fera peut-être des panneaux, des tentures murales... ». (*Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, pp. 305-306). Dans le numéro du 23 décembre 1946 de *Labyrinth*, Matisse ajoute : « Ce panneau, imprimé sur lin – blanc pour les motifs et beige quant au fond – forme, avec le second, une tenture murale composée au cours de rêveries venues quinze ans après un voyage en Océanie. Là-bas, les enchantements du ciel, de la mer, des poissons et des coraux dans ses lagons tout d'abord me plongent dans l'inaction d'un ravissement complet. Les tons locaux des choses n'étaient pas changés, mais leur résultante, dans la lumière du Pacifique, me procurait une sensation semblable à celle que j'ai éprouvée en regardant à l'intérieur d'une grande coupe d'or. Par les yeux grands ouverts, j'absorbais tout, comme une éponge absorbe le liquide. Ce n'est qu'aujourd'hui que ces merveilles me sont revenues avec tendresse et précision et m'ont permis, avec une certaine délectation, d'exécuter les deux panneaux en question. » Matisse considère ces deux séries de tentures murales comme extrêmement importantes pour son développement artistique de l'époque, notamment parce qu'elles précèdent ses découps monumentales des années 1950 et ses sérigraphies pour des publications telles que *Jazz*.

Les galeries parisiennes et suisses les plus prestigieuses approchent Matisse dès qu'elles ont vent du projet. Dans une lettre adressée à Ascher, le 24 octobre 1946, Matisse note : « Cette tenture que vous allez imprimer est appelée à un certain retentissement si elle est bien exécutée – car la galerie Thannhauser-Rosengart successeur de Lausanne la désire ; il doit

souscrire chez vous. Il veut l'exposer à Lausanne entourée de mes dessins. La Galerie Maeght, la plus belle de Paris, galerie nouvelle, veut l'exposer en janvier. Mais il ne faut pas précipiter la fabrication pour cette date. Quand l'œuvre sera terminée, il sera très fier de l'exposer. En tout cas, si en janvier vous avez une seule épreuve, ça suffirait. *Art et Décoration*, revue d'art ancienne et une des premières de Paris, va reproduire les photos des deux panneaux ».

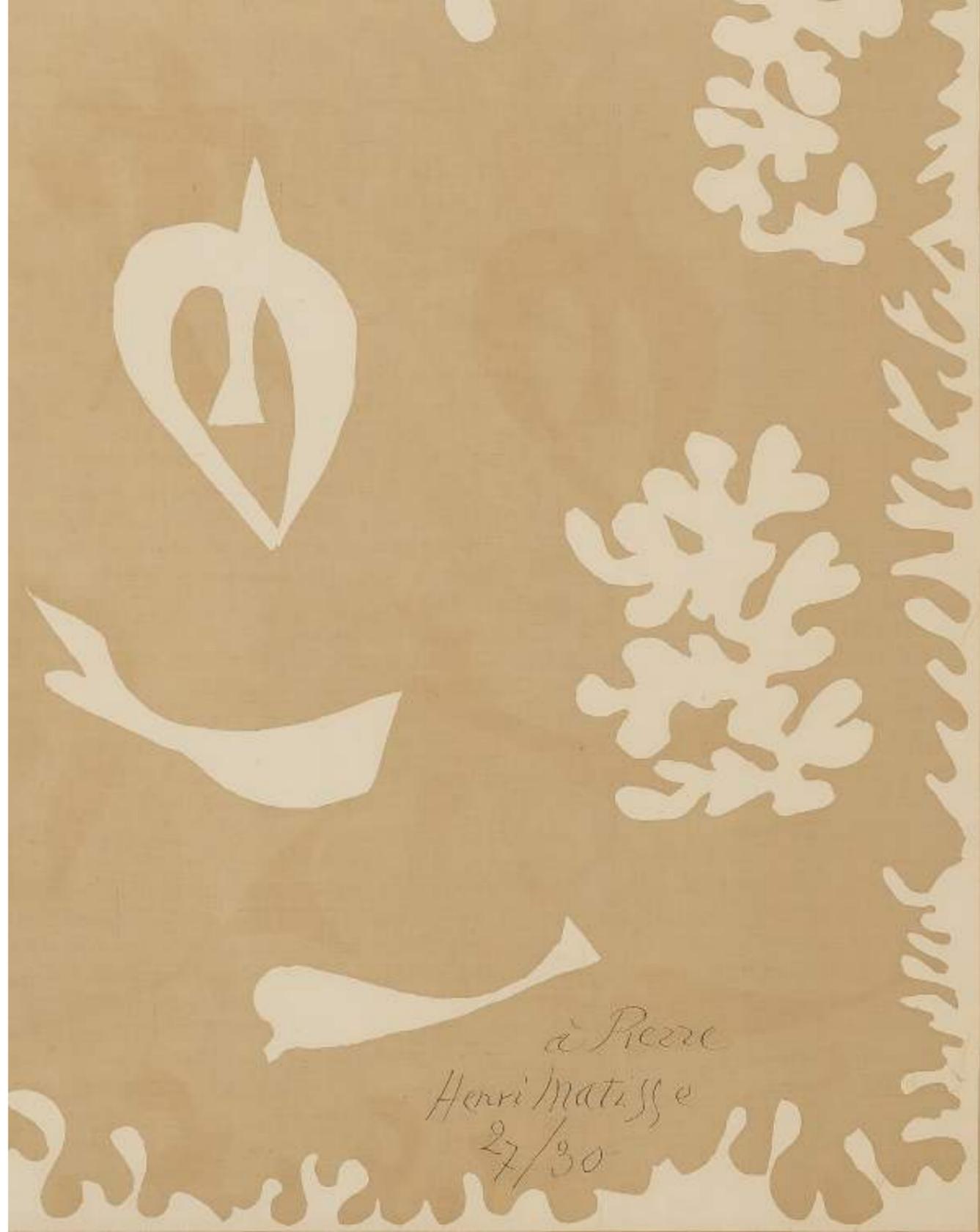
Même un an environ après la parution des tentures, Matisse fait savoir l'importance qu'elles ont à ses yeux en insistant pour que des exemples des deux soient exposés lors de la grande rétrospective de son œuvre au Musée National d'Art Moderne à Paris en 1949. D'autres exemplaires d'*Océanie, le Ciel* sont conservés au Musée Matisse de Nice (don de l'artiste) et au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

In 1946 Matisse met Zika Ascher, the English textile designer, to discuss the possibility of producing a wall hanging on the grand scale. Matisse had long been searching for a medium in which to record his impressions of his trip to the Pacific Islands in 1930 and suddenly in Ascher's project, he found the perfect inspiration.

When Ascher next visited Matisse's studio in the boulevard Montparnasse he was shown two paper cut out designs which he called *Océanie, le Ciel* and *Océanie, la Mer*. Several years later Matisse described his enthusiasm for the project to Brassai; "Les souvenirs de mon voyage à Tahiti ne me sont revenus que maintenant, quinze ans après, sous forme d'images obsédantes: madrépores, coraux, poissons, oiseaux, méduses, éponges... Il est curieux, n'est-ce pas, que tous ces enchantements du ciel et de la mer ne m'aient guère incité tout de suite... Tous ces éléments, je les découpe et les fixe aux murs, provisoirement. Les petits traits représentent la ligne d'horizon... Je ne sais pas encore ce que ça donnera... Ça fera d'horizon... Je ne sais pas encore ce que ça donnera... Ça fera peut-être des panneaux, des tentures murales...". (*Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, pp. 305-306). In the 23rd December 1946 issue of *Labyrinth* Matisse added; "Ce panneau, imprimé sur lin – blanc pour les motifs et beige quant au fond – forme, avec le second, une tenture murale composée au cours de rêveries venues quinze ans après un voyage en Océanie. Là-bas, les enchantements du ciel, de la mer, des poissons et des coraux dans ses lagons tout d'abord me plongent dans l'inaction d'un ravissement complet. Les tons locaux des choses n'étaient pas changés, mais leur résultante, dans la lumière du Pacifique, me procurait une sensation semblable à celle que j'ai éprouvée en regardant à l'intérieur d'une grande coupe d'or. Par les yeux grands ouverts, j'absorbais tout, comme une éponge absorbe le liquide. Ce n'est qu'aujourd'hui que ces merveilles me sont revenues avec tendresse et précision et m'ont permis, avec une certaine délectation, d'exécuter les deux panneaux en question". Matisse considered these two series of wall hangings to be extremely important in his artistic development in later life, not least because they preceded his monumental cut-outs of the 1950s and screenprints for publications such as *Jazz*.

The most prestigious Parisian and Swiss galleries approached Matisse as soon as they got wind of the project. Writing to Ascher on 24 October 1946 Matisse notes, "Cette tenture que vous allez imprimer est appelée à un certain retentissement si elle est bien exécutée – car la galerie Thannhauser-Rosengart successeur de Lausanne la désire; il doit souscrire chez vous. Il veut l'exposer à Lausanne entourée de mes dessins. La Galerie Maeght, la plus belle de Paris, galerie nouvelle, veut l'exposer en janvier. Mais il ne faut pas précipiter la fabrication pour cette date. Quand l'œuvre sera terminée, il sera très fier de l'exposer. En tout cas, si en janvier vous avez une seule épreuve, ça suffirait. *Art et Décoration*, revue d'art ancienne est une des premières de Paris, va reproduire les photos des deux panneaux".

Even a year or so after the hangings appeared, Matisse made it known how important he considered them by insisting that examples of both should be exhibited at the major retrospective of his work in the Musée National d'Art Modern in Paris in 1949. Other examples of *Océanie, le Ciel* are housed in the Musée Matisse in Nice (a gift of the artist) and the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.





■ 27

DIEGO GIACOMETTI
(1902-1985)

Porte-manteau au hibou

bronze patiné
167.5 x 72 x 42 cm.
Le modèle créé en 1965

patinated bronze
66 x 28½ x 16½ in.
The model designed in 1965

€500,000-700,000
US\$550,000-770,000
£430,000-590,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
D. Marchesseau, *Diego Giacometti*, Paris, 1986, p. 69
(pour un modèle comparable).
F. Baudot, *Diego Giacometti*, Paris, 1998, p. 42 et 77
(pour le même modèle).
J. von Sprecher, *Diego Giacometti, tritt aus dem Schatten*,
Zurich, 2007, p. 135 (pour un modèle comparable).
D. Marchesseau, *Diego Giacometti, Sculpteur de meubles*,
Paris, 2018, p. 31 et 161 (pour le même modèle).





« Dans son œuvre se fondaient un rythme
venu du fond des temps, une sobriété
et un humour où les arbres, les oiseaux,
les grenouilles venaient le rejoindre »

— HENRI CARTIER-BRESSON

"Built upon rhythmic harmony as old as time,
[Diego Giacometti's] work had a sobriety and
humor, where trees, birds and frogs came
together"



■ **f28**

JOAN MIRÓ (1893-1983)

L'Étoile matinale

signé, daté et inscrit "Miró. 23-11-46 "l'étoile matinale"" (au revers)
huile sur toile dans le cadre peint de l'artiste
145.4 x 22.4 cm.
Peint le 23 novembre 1946

signed, dated and inscribed "Miró. 23-11-46 "l'étoile matinale"" (on the reverse)
oil on canvas in the artist's painted frame
57¼ x 8⅞ in.
Painted on 23 November 1946

€500,000-700,000
US\$550,000-770,000
£420,000-580,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

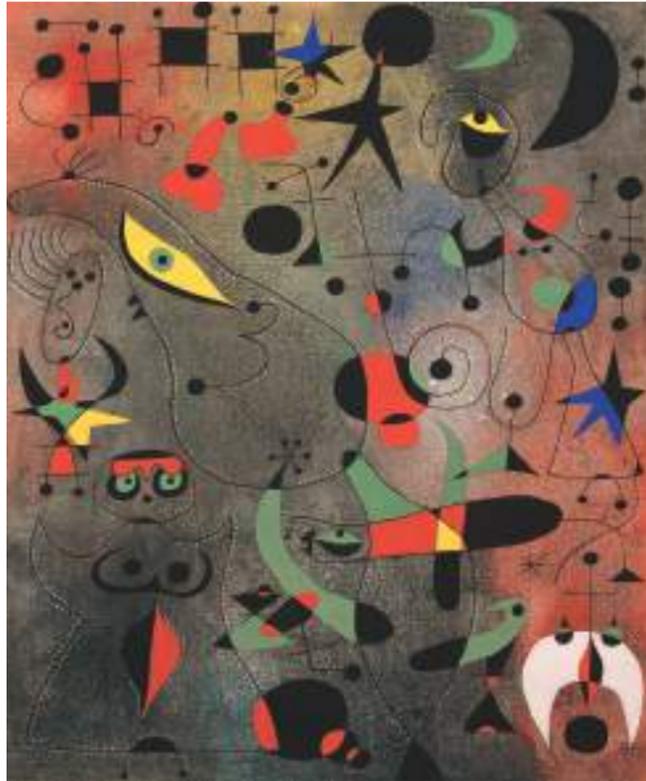
EXPOSITION:

Zurich, Kunsthhaus et Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle,
Joan Miró, Mauer, Fries, Wandbild, octobre 2015-juin 2016, p. 161,
no. 41 (illustré en couleurs, p. 119).

BIBLIOGRAPHIE:

J. Dupin, *Miró*, Paris, 1961, p. 537, no. 701 (illustré).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Paintings, 1942-1955*, Paris, 2001, vol. III, p. 112, no. 802 (illustré en couleurs).





Joan Miró, *Constellation: Awakening in the Early Morning*, 1941. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. © Kimbell Art Museum / Acquired with the generous assistance of a grant from Mr. and Mrs. Perry R. Bass © 2022 Successió Miró / Artist Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Bridgeman Images.

« Pour moi, une forme n'est jamais quelque chose d'abstrait, elle est toujours le signe de quelque chose. C'est toujours une personne, un oiseau ou quoi que ce soit d'autre. Pour moi, une forme ne se suffit jamais à elle-même. »

Réalisée en 1946, alors que Miró s'est installé à Barcelone, *L'Étoile matinale* est un merveilleux exemple de la nouvelle liberté et énergie avec lesquelles il aborde son art après de nombreuses années d'austérité et d'isolement durant la guerre. Revigoré par un sentiment d'optimisme, Miró cherche à développer un sens plus lyrique de la poésie visuelle employée dans sa célèbre série « *Constellations* » entre 1940 et 1942, à travers un certain nombre de tableaux plus libres et plus spontanés.

Inspirée par certaines des nombreuses peintures rupestres du Paléolithique qu'on trouve en Espagne, comme à Castillo et Altamira, cette évolution a commencé par une exploration consciente des mouvements inconscients de sa main et de son pinceau. Stimulé pendant les années de guerre par les marques brutes et spontanées qu'il a faites avec ses brosses sur un nouveau bloc de papier acheté et conçu pour les nettoyer, Miró commence à préparer ses fonds en nettoyant ses brosses sur la prochaine toile qu'il a l'intention de peindre, espérant trouver dans ces marques inconscientes un terrain ou un point de départ pour sa nouvelle œuvre.

Attachant, selon ses dires, « beaucoup d'importance au choc initial », Miró développe une technique selon laquelle n'importe quelle marque inconsciente, voire parfois de la confiture de mûres renversée, peut constituer la genèse d'un tableau.

« Les formes prennent réalité pour moi au fur et à mesure que je travaille. Autrement dit, plutôt que de chercher à peindre quelque chose, je commence à peindre et, ce faisant, l'image commence à s'affirmer... La forme devient le signe d'une femme ou d'un oiseau à mesure que je travaille... La première étape est libre, inconsciente, mais ensuite, le tableau est libre tout du long, selon ce désir de travail discipliné que j'ai toujours ressenti depuis le début. Le caractère catalan ne ressemble pas à celui de Malaga ou d'autres régions d'Espagne. Nous, les Catalans, nous croyons qu'il faut toujours avoir les pieds bien sur terre si l'on veut pouvoir sauter en l'air. Le fait que je redescende sur terre de temps à autre me permet de sauter encore plus haut » (Joan Miró, cité dans 'Interview with James Johnson Sweeney' dans *Partisan Review*, New York, février 1948, reproduit dans M. Rowell, éd., *Selected Writings and Interviews*, Londres 1987, p. 209).

Dans cette impressionnante toile verticale, Miró combine des marques libres et gestuelles réalisées à l'aide d'une brosse épaisse avec les lignes sinueuses et fluides de son style graphique « contrôlé », pour créer un mirage dansant de formes sur un fond subtil et délicat préparé à l'huile. Toutes les expériences des dernières années se réunissent pour créer une frise mystique de vie poétique et calligraphique. Les formes noires plus lourdes déteignent sur la toile pour former les ombres de créatures mythiques, tandis que les figures plus consciemment contrôlées, aux traits soigneusement délimités, transmettent un sentiment de magie et organisent avec subtilité l'espace pictural en un tout ordonné. *L'Étoile matinale* présente ainsi un ensemble fantastique de personnages oniriques qui semblent émerger en pleine lumière de l'espace infini de l'arrière-plan. Ces figures magiques émergent du vide cosmique de l'imagination inconsciente de Miró pour prendre vie uniquement grâce à la maîtrise fantaisiste de son pinceau.

Executed in 1946 at a time when Miró had settled in Barcelona, *L'Étoile matinale* is a marvelous example of the new freedom and energy with which Miró approached his art after the many years of austerity and isolation that he had endured during the war. Invigorated by a sense of optimism, Miró sought to develop a more lyrical sense on the visual poetry that he had employed in his celebrated '*Constellation*' series between 1940 and 1942 through a number of freer and more spontaneous paintings.

Inspired by some of the many Paleolithic cave paintings that can be found in Spain at places like Castillo and Altamira, this development began with a conscious exploration of the unconscious movements of his hand and brush. Having been excited during the war years by the raw and spontaneous marks he had made with his brushes on a new paper pad he had bought that was designed for cleaning them, Miró started cleaning his brushes on the next canvas he intended to paint, hoping to find in the unconscious marks he made, a ground or starting point for the new painting.

Attaching what he described as, "a great deal of importance to the initial shock", Miró developed a technique where any unconscious mark, even on one occasion some spilled blackberry jam, could form the genesis of a painting.

"Forms take reality for me as I work. In other words, rather than setting out to paint something, I begin painting and as I paint the picture begins to assert itself... The form becomes the sign for a woman or a bird as I work... The first stage is free, unconscious; but after that the picture is free throughout,



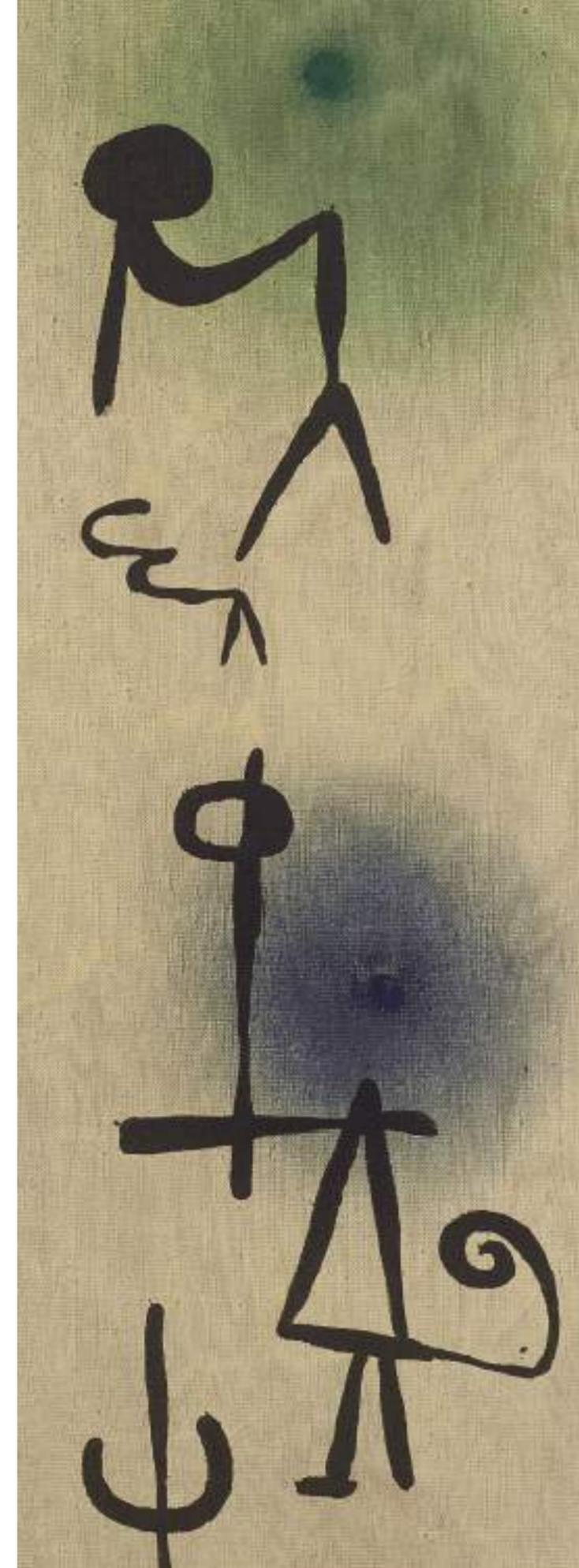
Joan Miró, 1947. Photo : Georges Platt. © Bridgeman Images.

in keeping with that desire for disciplined work I have always felt from the beginning. The Catalan character is not like Malaga or other parts of Spain, it is very much down to earth. We Catalans believe you must always plant your feet firmly on the ground if you want to be able to jump up into the air. The fact that I come down to earth from time to time makes it possible for me to jump all the higher " (Joan Miró quoted in 'Interview with James Johnson Sweeney' in *Partisan Review*, New York, February 1948, reproduced in M. Rowell, ed., *Selected Writings and Interviews*, London 1987, p. 209.).

In this impressive vertical canvas, Miró combines free, gestural marks made with a thick brush with the sinuous flowing lines of his "controlled" graphic style to create a dancing mirage of shapes and form against a subtle and delicate oil prepared ground. All the experiments of the last few years come together to create a mystical frieze of poetic, calligraphic life. The heavier black forms bleed onto the canvas to form the shadows of mythical creatures while the more consciously controlled figures with their carefully delineated features convey a sense of magic and subtly organise the pictorial space into an organised whole. In this way *L'Étoile matinale* presents a fantastical array of dream-like personages seemingly emerging into full focus from the infinite space of the background. They are magic figures that have emerged from the cosmic void of Miró's unconscious imagination to be given life solely through the whimsical mastery of his brush.

"For me a form is never something abstract; it is always a sign of something. It is always a man, a bird, or something else. For me painting is never form for form's sake."

————— JOAN MIRÓ





Jacqueline Matisse et Marcel Duchamp, dans les années 1950-1960.
© Tous droits réservés.

■λ29

HENRI MATISSE (1869-1954)

Océanie, la mer

signée à l'encre et numérotée 'H. Matisse, 10/30' (en bas à droite)
sérigraphie sur lin
image: 164.9 x 379.4 cm.
châssis: 172.7 x 382.5 cm.
Exécutée en 1946

signed in ink and numbered 'H. Matisse, 10/30' (lower right)
screenprint on linen
image: 65 x 149% in.
stretcher: 68 x 150% in.
Executed in 1946

€1,200,000-1,800,000
US\$1,400,000-2,000,000
£1,100,000-1,500,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse, New York (don de l'artiste).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

Henri Matisse, A Retrospective, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 1992-1993, no. 370, (un autre exemple illustré, p. 430).
The Paper cut-outs of Matisse, cat. exp., The National Gallery of Art, Washington, 1977 (un autre exemple illustré, pp. 20-21).
A. H. Barr, *Matisse, His Art and His Public*, New York, 1966, p. 279.
P. Schneider, *Matisse*, Paris, 1979, p. 669 (un autre exemple illustré, p. 667).
Matisse et Tahiti, cat. exp., Galerie des Ponchettes, Nice, 1986 (un autre exemple illustré, p. 125).
L. Gowing, *Matisse*, Paris, 1979, p. 185 (un autre exemple illustré, p. 186).
F. Gilot, *Matisse and Picasso - A Friendship in Art*, Grande-Bretagne, 1990 (p. 264-5).
Henri Matisse, The Paper Cut Outs, cat. exp., St. Louis Art Museum, Saint-Louis et Detroit Institute of Arts, Detroit, 1978, p. 125 (un autre exemple illustré, p. 124).
N. Watkins, *Matisse*, Oxford, 1984, p. 208 (un autre exemple illustré, p. 209).
J. Elderfield, *The Cut Outs of Henri Matisse*, New York, 1978 (un autre exemple illustré, p. 54).
I. Monod-Fontaine, *Matisse*, Paris, 1979, pp. 162-4.



Océanie, la mer et son pendant, *Océanie, le ciel*, occupent une place prépondérante dans l'œuvre tardive de Matisse. Tentures murales en lin sérigraphié basées sur des maquettes en papiers découpés, ces œuvres représentent la première utilisation par Matisse du papier découpé – sa forme d'expression artistique la plus importante durant ses dernières années – afin de créer des compositions à l'échelle murale. Ces panneaux sont également les premières œuvres de Matisse faisant explicitement appel à ses souvenirs d'un voyage à Tahiti en 1930, dont l'iconographie deviendra le pilier de ses derniers découpages. D'après John Klein, « Au milieu des années 1940, les souvenirs de Matisse sur la nature exotique de Tahiti et sa technique de découpe du papier pour créer des œuvres d'art – deux activités apparemment sans lien – se rejoignent dans un large flux de créativité. Dès lors, il utilise ses souvenirs tahitiens au service d'un nouvel esprit décoratif approfondi dans son travail. *Océanie, le ciel* et *Océanie, la mer* sont les premières reformulations à grande échelle des impressions de Matisse sur Tahiti (dans « Matisse after Tahiti : The Domestication of Exotic Memory, » *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1997, p. 54).

La genèse du projet *Océanie* remonte au début de l'année 1946, lorsque l'imprimeur textile londonien Zika Ascher propose à Matisse de concevoir une tenture murale en tissu. Ce dernier n'accepte pas immédiatement son offre, mais lui demande de venir le voir lors de sa prochaine visite à Paris. Plusieurs mois plus tard, lorsque Ascher revient dans l'appartement de l'artiste, il le trouve assis sur son lit, papier et ciseaux en main, demandant à son assistant d'épingler des formes découpées directement sur les murs de la pièce. Deux murs adjacents sont déjà presque entièrement recouverts de silhouettes blanches d'oiseaux, de poissons, d'éponges, de coraux et d'algues, que Matisse propose à Ascher de reproduire sous la forme de deux panneaux.

Ascher se heurte à plusieurs obstacles pour traduire ces compositions éphémères de papiers découpés en un support plus durable, à savoir les tentures murales sérigraphiées. Tout d'abord, il doit trouver le tissu approprié. Matisse craint que les premiers échantillons qu'Ascher lui envoie ne soient trop fins et perdent leur substance. Dans deux lettres datées d'octobre 1946,



L'atelier d'Henri Matisse, boulevard du Montparnasse, Paris, été 1946. Sur le mur à gauche: 1er état d'*Océanie, le ciel*; à droite: *Océanie, la mer*.

l'artiste souligne l'importance d'utiliser un tissu rigide, et joint des échantillons de lin provenant d'un fournisseur de tissu de la ville bretonne d'Uzel. Ascher doit ensuite reproduire la couleur exacte du revêtement mural, un beige pâle que Matisse a choisi car il lui rappelle la lumière dorée du Pacifique.

Le dernier problème est de mettre au point une méthode efficace pour sérigraphier les formes découpées sur le support en lin. Ascher essaie d'abord de réaliser des agrandissements photographiques pour l'impression, mais Matisse et lui ne sont pas satisfaits des résultats, et décident de tracer l'ensemble de la composition à partir d'un calque du mur. Les deux panneaux sont finalement imprimés en 1948 à la Belfast Silk and Rayon Company, sous la supervision d'Ascher. Les éléments originaux en papiers découpés, qui avaient été retirés du mur pour servir à vérifier les détails des sérigraphies, sont rendus à Matisse. Depuis, ils ont été remontés et sont désormais conservés au Musée Matisse, dans sa ville natale, Le Cateau-Cambrésis.

Matisse est ravi des sérigraphies finales, qu'il décrit dans un de ses carnets comme sa « tenture murale blanche et beige très réussie » (cité dans *ibid.*, p. 55). Il décide de garder la moitié de l'édition pour lui-même, et incite Jean Cassou, conservateur au Musée National d'Art Moderne, à inclure les panneaux dans une exposition qu'il organise l'année suivante. Dans un article publié dans *Labyrinthe* en 1946, Matisse écrit à propos de la présente composition : « Ce panneau, imprimé sur lin – blanc pour les motifs et beige quant au fond – forme, avec le second, une tenture murale composée au cours de rêveries venues quinze ans après un voyage en Océanie. Là-bas, les enchantements du ciel, de la mer, des poissons et des coraux dans ses lagons tout d'abord me plongent dans l'inaction d'un ravissement complet. [...] Par les yeux grands ouverts, j'absorbais tout, comme une éponge absorbe le liquide. Ce n'est qu'aujourd'hui que ces merveilles me sont revenues avec tendresse et précision et m'ont permis, avec une certaine délectation, d'exécuter les deux panneaux en question. » (cité dans *cat. exp. op. cit.*, St. Louis, 1977, p. 125).

Océanie, la mer and its pendant composition, *Océanie, le ciel*, occupy a critical position in Matisse's late work. Screen-printed linen wall-hangings based upon cut-paper maquettes, the works represent Matisse's earliest use of the paper cut-out -his most important form of artistic expression during his last years- to create mural-sized compositions. The panels are also the first works in Matisse's

œuvre that draw explicitly upon his memories of a 1930 voyage to Tahiti, the iconography of which would become the mainstay of his late cut-outs. John Klein has written, "In the mid-1940s, Matisse's recollection of the exotic nature of Tahiti and his technique of cutting paper to create works of art -two activities apparently unrelated to one another- came together in a broad flow of creativity. From this point forward he employed his Tahitian memories in the service of a new, thoroughgoing decorative spirit in his work. *Océanie, le ciel* and *Océanie, la mer* were the first large-scale reformulations of Matisse's impressions of Tahiti (in "Matisse after Tahiti: The Domestication of Exotic Memory," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1997, p. 54).

The genesis of the *Océanie* project dates to early 1946, when the London-based textile printer Zika Ascher approached Matisse about designing a fabric wall-hanging. Matisse did not immediately accept Ascher's offer, but asked him to visit again the next time that he came to Paris. When Ascher returned several months later to the artist's apartment, he found Matisse sitting on his bed, paper and scissors in hand, directing his assistant to pin cut-out shapes directly onto the walls of the room. Two adjacent walls were almost entirely covered with white silhouettes of birds, fish, sponges, coral, and seaweed, which Matisse proposed that Ascher reproduce as a pair of panels.

Ascher faced several obstacles in translating these ephemeral compositions of cut paper into the more durable medium of screen-printed wall-hangings. First, he had to find the right cloth. Matisse worried that the first samples that Ascher sent to him were too fine and would lose their substance. In two letters dated October 1946, the artist stressed the importance of using a stiff cloth and enclosed samples of linen from a fabric supplier in the Breton town of Uzel. Second, Ascher had to duplicate the exact color of the apartment wall-covering, a pale beige that Matisse had chosen because it reminded him of the golden light of the Pacific.

The last problem was to determine an effective method for screen-printing the cut-out shapes onto the linen support. Ascher first attempted to make photographic enlargements for the printing, but he and Matisse were displeased with the results and decided to trace the full composition from the wall instead. The two panels were finally printed in 1948 at the Belfast Silk and Rayon Company, with Ascher overseeing the process. The original cut-paper elements, which had been removed from the wall for use in verifying the details of the silkscreens, were returned to Matisse. They have since been re-mounted and are now housed in the Musée Matisse in the artist's hometown of Le Cateau-Cambrésis.

Matisse was delighted with the final silkscreens, which he described in one of his notebooks as his "very successful white and beige wall-hanging" (quoted in *ibid.*, p. 55). He chose to keep half of the edition for himself and urged Jean Cassou, curator at the Musée national d'Art Moderne, to include the panels in an exhibition that he was organizing for the following year. In an article published in *Labyrinthe* in 1946, Matisse wrote about the present composition, "This panel, printed on linen -white for the motifs and beige for the background- forms, together with a second panel, a wall tapestry composed during reveries which came fifteen years after a voyage to Oceania. From the first, the enchantments of the sky there, the sea, the fish, and the coral in the lagoons, plunged me into the inaction of total ecstasy. With my eyes wide open I absorbed everything as a sponge absorbs liquid. It is only now that these wonders have returned to me, with tenderness and clarity, and have permitted me, with protracted pleasure, to execute these two panels" (quoted in *exh. cat., op. cit.*, St. Louis, 1977, p. 125).



λf30

YVES TANGUY (1900-1955)

Finissez ce que j'ai commencé

signé et daté 'YVES TANGUY-27' (en bas à droite)
huile sur toile
100.4 x 81.6 cm.
Peint en 1927

signed et dated 'YVES TANGUY-27' (lower right)
oil on canvas
39½ x 32½ in.
Painted in 1927

€1,200,000-1,800,000
US\$1,400,000-2,000,000
£1,000,000-1,500,000

PROVENANCE:

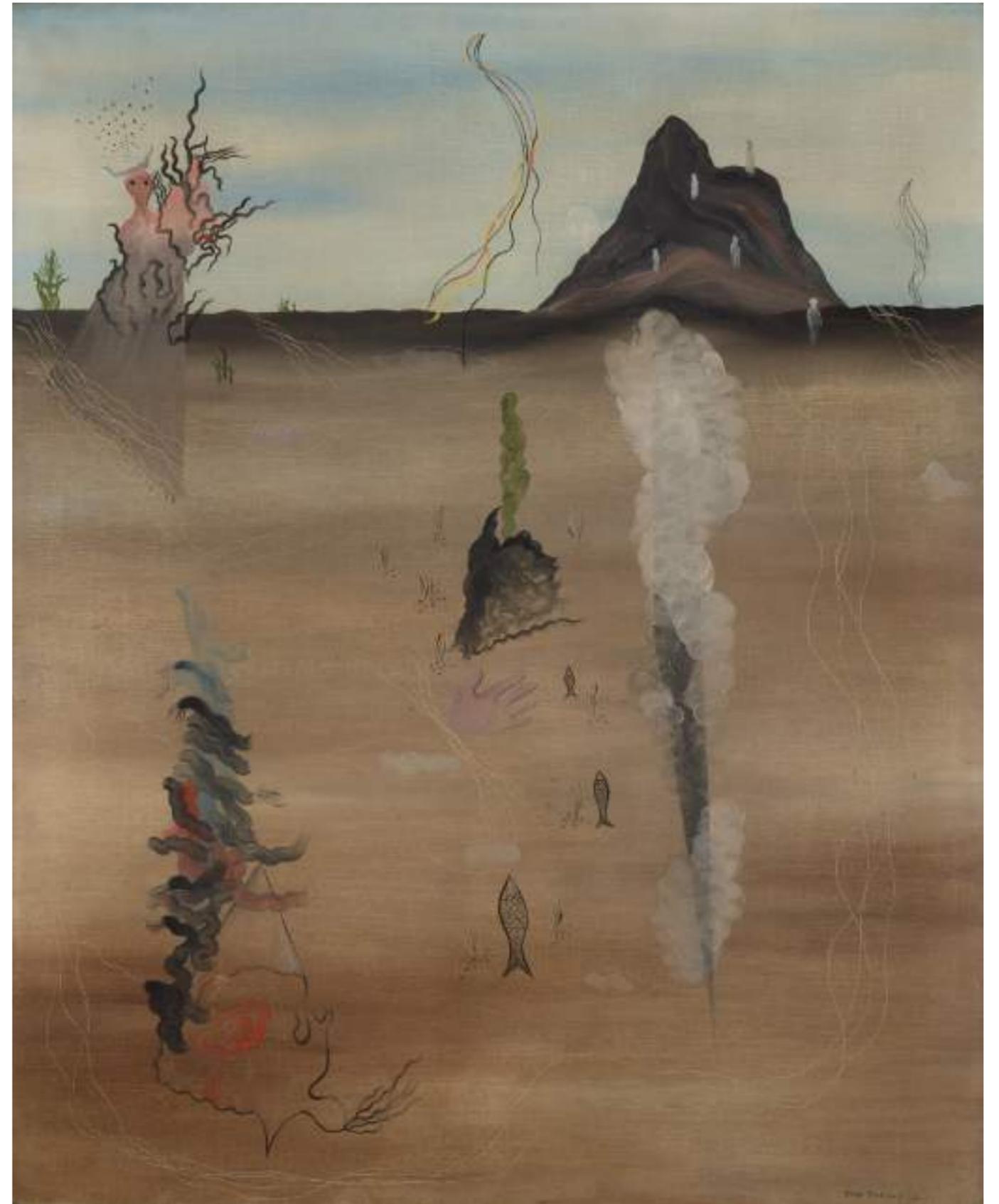
Galerie Rive Gauche, Paris.
Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

EXPOSITION:

Paris, Galerie Surréaliste, *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, mai-juin 1927, no. 16.
Paris, Centre Georges Pompidou; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle
et New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Yves Tanguy,
Retrospective, 1925-1955*, juin 1982-janvier 1983, p. 82, no. 25 (illustré).
Edinbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, *Creation, Modern Art
and Nature*, août-octobre 1984, p. 48, no. 42 (illustré en couleurs, p. 49).
Berkley, Univerity Art Museum, *Anxious Visions, Surrealist Art*, octobre-
décembre 1990, p. 289 (illustré en couleurs, p. 88, no. 110).
Stuttgart, Staatsgalerie et Houston, The Menil Collection, *Yves Tanguy
and surrealism*, décembre 2000-septembre 2001, p. 232, no. 19 (illustré
en couleurs, p. 45).
Rome, Scuderie del Quirinale, *Metafisica*, septembre 2003-janvier 2004, p. 264,
no. 52 (illustré en couleurs, pl. 52).

BIBLIOGRAPHIE:

P. Matisse, *Yves Tanguy, Un Recueil de ses œuvres*, New York, 1963, p. 49,
no. 31 (illustré).
P. Waldberg, *Yves Tanguy*, Bruxelles, 1977, p. 92 (illustré).





Yves Tanguy, *Sans titre*, 1927. Collection privée. Photo © Christie's images limited 2007. © Adagp, Paris, 2022.

Peint en 1927, *Finissez ce que j'ai commencé* est l'une des premières grandes séries de paysages mentaux mystérieux d'Yves Tanguy. Convoquant un sens profond bien qu'obscur de l'énigme, ces scènes souvent sombres, clairsemées et désolées, uniquement peuplées de nuages et de sécrétions mystérieuses, de flore étrange et de figures amorphes anonymes, comptent parmi les meilleures œuvres de l'artiste.

C'est une rencontre fortuite avec une œuvre de Giorgio De Chirico, entrevue depuis l'autobus dans la vitrine d'une galerie parisienne, qui a donné à Tanguy l'envie de devenir peintre, surréaliste de surcroît. Comme André Breton qui rapporte une histoire identique à propos de ce même tableau, *Le Cerveau de l'enfant*, Tanguy est tellement ému par cet aperçu qu'il saute du bus pour le voir de plus près. C'est ainsi qu'il découvre en De Chirico le « premier peintre de l'esprit » et, selon la légende, qu'il reconnaît immédiatement son propre destin d'artiste. Tanguy atteint sa maturité artistique, hyperréaliste, au milieu des années 1920, presque du jour au lendemain, lors d'une transformation remarquable coïncidant avec son adhésion aux surréalistes. Bien que les tout premiers exemples de ce nouveau style datent de 1926, ce n'est qu'en 1927, par un flot d'œuvres exceptionnelles, souvent affublées de titres bizarres tout droit sortis de l'asile psychiatrique, que Tanguy s'impose comme l'un des artistes les plus importants de l'imaginaire surréaliste. Le format de ces tableaux est d'une simplicité trompeuse. Une ligne d'horizon élevée suggère un paysage ambigu et désolé dans lequel Tanguy laisse son inconscient vagabonder librement, en transposant spontanément les images qui lui viennent à l'esprit. Faisant écho à l'approche picturale semi-automatique de ses collègues surréalistes André Masson, Joan Miró et Max Ernst, Tanguy est le premier à créer des paysages évoquant un sentiment de mémoire et de désir entremêlés. Son imagerie émerge souvent des tréfonds de son propre inconscient, souvent fiévreux, d'où jaillit une forme étrange, puis une autre, etc. « L'élément de surprise dans la création d'une œuvre d'art est le facteur le plus important », déclare-t-il (Yves Tanguy : 'The Creative Process', in *Art Digest*, New York, janvier 1954, vol. 28, no. 8, p. 14).

Tanguy étant influencé par les étranges mystères obsédants d'Arnold Böcklin est aussi désireux d'imiter l'atmosphère automnale d'énigme qui imprègne les œuvres de De Chirico. Il n'est sans doute pas étonnant de constater qu'avec

leurs ombres sombres et leurs formes indéfinies, nombre de ses premières œuvres évoquent l'image onirique d'un monde sous-marin exotique et intrigant au fond de l'océan. Après tout, la mer est la plus grande métaphore naturelle du royaume de l'inconscient, et pour Tanguy, ancien marin de la marine marchande, qui a grandi sur la côte nord de la Bretagne, elle est une représentation indéniable et omniprésente du grand inconnu.

En développant son langage, Tanguy a manifestement été profondément influencé par le paysage marin de la côte bretonne de son enfance, ainsi que par le mystère primordial des nombreuses pierres néolithiques jonchant les horizons vastes et accidentés de la région. Ces formes érigées et étrangement animées se découpant sur le ciel sont manifestement gravées au plus profond de l'esprit de l'artiste. Elles jouent donc, ainsi que la mer, un rôle essentiel dans l'imaginaire pictural de Tanguy et dans l'élaboration de ses premières toiles qui, comme le remarque de façon poétique Marcel Jean, présentent la même « solitude pénétrante » que celle qu'éprouvent les marins seuls sur une étendue d'eau qui semble infinie (M. Jean, *The History of Surrealist Painting*, Londres, 1959, p. 198).

Cependant, tout dans l'art de Tanguy ne découle pas de la « beauté convulsive » des formes que l'on trouve dans la nature. Les nombreux nuages et les sécrétions étranges ou émanations brumeuses qui ressemblent à nouveau à des phénomènes sous-marins sont également révélateurs d'un monde imaginaire. Tanguy intègre aussi des images vaguement érotiques et sexuellement stimulantes dans son langage pictural personnel. Par exemple, les volutes de nuages, de fumée ou de sperme qui s'infiltrent ou planent souvent sur ses premières peintures peuvent également suggérer une dimension spirituelle mystérieuse, faisant référence à la croyance théosophique de l'époque en des émanations du monde des esprits, qui laissent une vague trace matérielle de leur passage et de leur présence.

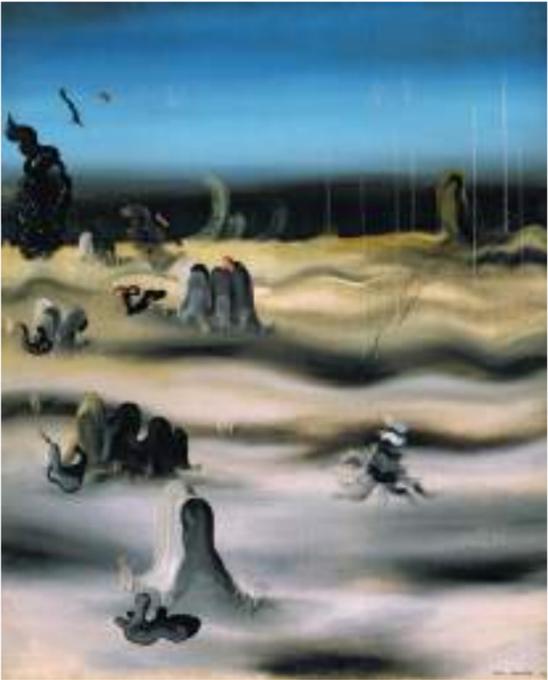
Finissez ce que j'ai commencé est l'une des œuvres les plus audacieuses, unique en son genre, parmi celles de la grande série de peintures de Tanguy de cette époque. Malgré des figures amorphes étranges planant au-dessus d'un paysage stérile, et malgré les ombres inquiétantes que celles-ci laissent derrière elles, cette œuvre semble calme, voire méditative. Cependant, avec sa figure humanoïde solitaire qui paraît s'enfuir dans le coin supérieur droit de la toile, évoquant la fillette au cerceau qui court allègrement dans *Mystère et mélancolie d'une rue* de De Chirico, cette œuvre semble également décrire un drame inconnu, voire inconnaissable. Pour André Breton qui, comme Tanguy, a passé son enfance en Bretagne, ce dernier est « le peintre de l'élégance terrifiante dans l'air, dans les profondeurs de la terre et des mers ». « Il m'est impossible », écrit-il en 1928 sur l'art de Tanguy, « de penser à un tableau autrement que comme à une fenêtre, et ma première préoccupation à propos d'une fenêtre est de savoir sur quoi elle donne... et il n'y a rien que j'aime tant que quelque chose qui s'étend loin de moi, hors de vue. » (A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1928).

Painted in 1927, *Finissez ce que j'ai commencé*, is one of Yves Tanguy's first great series of mysterious mental landscapes. Conjuring a profound though murky sense of enigma, these often dark, sparse and desolate scenes, populated solely by mysterious clouds and secretions, bizarre plant- life and anonymous amorphous figures, are among the artist's finest works.

Tanguy was first inspired to become a painter and indeed a Surrealist by a chance encounter with a work by Giorgio de Chirico that he saw displayed in a Parisian gallery window while travelling past in a bus. Like André Breton who reports an identical story about the same picture, *The Child's Brain*, Tanguy was moved so much by what he saw of this painting that he jumped off the bus to investigate further. There, he discovered in de Chirico the 'first painter of the mind' and, so the legend goes, immediately recognised his own destiny as an artist.

Tanguy arrived at his mature and, in its own way, hyper-realist style of painting in the mid 1920s almost overnight in a remarkable transformation, that coincided with his joining the Surrealist group. Although the very first examples of his new style date from 1926, it was not until 1927, in a flood of exceptional works,





Yves Tanguy, *Shadow Country*, 1927. Detroit Institute of Arts, Detroit.
© Detroit Institute of Arts / Don de Lydia Winston Malbin / Bridgeman Images. © Adagp, Paris, 2022.

often given bizarre titles coined from the mad-house, that Tanguy established his credentials as one of the foremost artists of the Surrealist imagination. The format for these paintings was deceptively simple. A high horizon line suggests an ambiguous and desolate landscape against which Tanguy let his unconscious mind roam free, creating spontaneously the first kind of images that sprang to mind. Echoing the semi-automatic painterly approach of fellow Surrealists, André Masson, Joan Miró, and Max Ernst, Tanguy created the first landscapes to evoke a sense of intermingled memory and desire. With his imagery emerging directly from the vaults of his own often feverish unconscious mind, one strange form would suggest a second and then a third, etc. while Tanguy would effectively watch at what Ernst called 'the birth' of his art. 'The element of surprise in the creation of a work of art is,' Tanguy once said, 'for me, the most important thing' (Yves Tanguy : *The Creative Process*, in *Art Digest*, New York, January 1954, vol. 28, no. 8, p. 14).

Influenced by the strange haunting mysteries of Arnold Böcklin and eager to emulate the autumn atmosphere of enigma that permeates so many of de Chirico's finest works, it is perhaps no surprise to find that, with their dark shadows and undefined forms, many of Tanguy's earliest works evoke a dream-like picture of an underwater world of exotic life and mystery on the ocean floor. The sea is, after all, the greatest natural metaphor for the realm of the unconscious mind and for Tanguy, an ex-sailor with the Merchant Navy, who had grown up on the north coast of Brittany, it was both an undeniable and an ever-present manifestation of the great unknown.

In developing his amorphous language of form, it is clear that Tanguy was profoundly influenced by the marine landscape of the Brittany coast of his childhood as well as by the primordial mystery of the many Neolithic stones that extend along the region's vast and rugged horizons. The nature of Tanguy's art suggests that the sight of these erect and strangely animate forms silhouetted against the sky evidently burnt itself deep into the artist's mind. Both they and the sea consequently play a key role in both Tanguy's pictorial imagination and in the development of his early paintings, which, as Marcel Jean once

quite poetically pointed out, display the same 'penetrating loneliness' as that experienced by sailors alone on a seemingly infinite expanse of water (M. Jean, *The History of Surrealist Painting*, London, 1959, p. 198).

Not everything in Tanguy's art derives from the 'convulsive beauty' of forms to be found in nature, however. The many clouds and strange secretions or misty emanations that again seem like underwater phenomena are also indicative of an imaginary world. Tanguy also inter-mingled vaguely erotic and sexually stimulative imagery into his personal pictorial language. For example, the wisps of cloud or smoke or sperm that are often to be seen permeating and hovering around his early paintings are also thought to be suggestive of a mysterious spiritual dimension and to refer to the *Theosophical belief* at that time in emanations from the spirit world, leaving a vague material trace of their passage and presence.

Finissez ce que j'ai commencé (Finish what I have begun) is one of the boldest and sparsest of all the works in Tanguy's great early series of paintings. A collation of bizarre amorphous forms hovering over a barren landscape, each shape leaving behind an ominous elongated shadow on the empty otherworldly surface of the landscape below it, it at first appears as a calm and even meditative work. But, with its lone humanoid figure seemingly fleeing in the upper right of the canvas conjuring comparisons with the little girl with a hoop running blithely through De Chirico's *Enigma of an Autumn Afternoon*, this work too seems to describe an unknown and perhaps even unknowable drama.

For André Breton who, like Tanguy, had spent his childhood in Brittany, Tanguy, was 'the painter of terrifying elegance in the air, in the depths of the earth and the seas'. 'I find it impossible' he wrote of Tanguy's art in 1928, 'to think of a picture save as a window, and my first concern about a window is to find out what it looks out on... and there is nothing I love so much as something which stretches away from me out of sight.' (A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1928.)



Max Ernst, *L'Enigme d'un après-midi d'automne* (d'après Giorgio de Chirico), vers 1924. Collection particulière. Photo © akg-images. © Max Ernst / DACS.

λf31

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nymphe et faune (esquisse)

huile et crayon Conté sur toile
49.8 x 60.8 cm.
Exécuté en 1939

oil and Conté crayon on canvas
19 7/8 x 24 in.
Executed in 1939

€250,000-350,000
US\$280,000-380,000
£210,000-290,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
Taipei, Musée National d'Histoire de Taipei, *Matisse, L'émotion du trait, le don de l'espace*, novembre 2002-février 2003, p. 116 (illustré en couleurs, p. 117).
Barcelone, Fundació Joan Miró, *La dona, metamorfosi de la modernitat*, novembre 2004-février 2005, p. 264 (illustré en couleurs, p. 196).
Brisbane, Queensland Art Gallery et Brisbane, Gallery of Modern Art, *Matisse, Drawing Life*, décembre 2011-mars 2012, p. 191, no. 93 (illustré en couleurs, erronément daté '1935').
Nice, Musée Matisse, *Matisse à Nice, "Travail & Joie"*, juin-septembre 2013, p. 160 (erronément daté '1935').
Ferrare, Palazzo dei Diamanti, *Matisse, La figura, La forza della linea, l'emozione del colore*, février-juin 2014, p. 178, no. 56 (illustré en couleurs, erronément daté '1935').
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Henri Matisse, Le laboratoire intérieur*, décembre 2016-mars 2017, p. 190 et 200, no. 141 (illustré en couleurs, erronément daté '1935').

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Pablo Picasso, *Reclining Nude and Guitarist*, 1970. Musée Picasso, Paris. Photo © Photo Josse / © Succession Picasso/DACS, London 2022 / Bridgeman Images © Succession Picasso 2022.





λ32

HENRI MATISSE (1869-1954)

La Lettre

signée au crayon et numérotée 20/25 (en bas à droite)
eau-forte sur Chine appliqué sur papier vélin Arches
planche: 15,3 x 25,3 cm.
feuille: 28 x 38 cm.
Exécutée en 1929

signed in pencil and numbered 20/25 (lower right)
etching on Chine appliqué on Arches wove paper
sheet: 6 x 10 in.
image: 11 x 15 in.
Executed in 1929

€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£8,500-13,000

PROVENANCE:

L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol. I, p. 100-101, no. 126 (une autre épreuve illustrée).



λ33

HENRI MATISSE (1869-1954)

Le Repos sur le lit

signée au crayon et numérotée 18/25 (en bas à droite)
eau-forte sur Chine appliqué sur papier vélin
planche: 17,8 x 24,9 cm.
feuille: 28,3 x 37,8 cm.
Exécutée en 1929, il existe également quatre épreuves d'artiste

signed in pencil and numbered 18/25 (lower right)
etching on Chine appliqué on wove paper
plate: 7 x 9¾ in.
sheet: 11½ x 14½ in.
Executed in 1929, there were also four artist's proofs

€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£8,500-13,000

PROVENANCE:

L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol. I, p. 96-97, no. 120 (une autre épreuve illustrée).

λf34

HENRI MATISSE (1869-1954)

Louis Aragon

signé, daté et inscrit 'Aragon mars 43 Henri Matisse' (en bas à droite)
plume et encre de Chine sur papier
52.8 x 40.8 cm.
Exécuté en mars 1943

signed, dated and inscribed 'Aragon mars 43 Henri Matisse' (lower right)
pen and India ink on paper
20¾ x 16 in.
Executed in March 1943

€80,000-120,000
US\$88,000-130,000
£68,000-100,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
L. Aragon, *Henri Matisse, Roman*, Paris, 1971, vol. II, p. 51, no. 44 (illustré).

Georges Matisse a confirmé l’authenticité de cette œuvre.

© 2014 Artcurial

© 2014 Artcurial

© 2014 Artcurial

À partir des années 1920, Henri Matisse alterne entre plusieurs méthodes de dessin pour favoriser tantôt la ligne fine, immédiate et pure de la plume et de l’encre, tantôt le fusain qu’il applique sur une feuille vierge. Matisse explique en effet en 1939 que ses dessins à la plume étaient “toujours précédés par des études réalisées avec un medium moins rigoureux que la ligne pure, tel le fusain ou le dessin de base, qui [lui] permettent de creuser la personnalité du modèle, son expression, la qualité de la lumière environnante, l’ambiance et tout ce que seul le dessin peut traduire » (H. Matisse, ‘Notes of a Painter on his Drawing’, *in* J. Flam, éd., *Matisse on Art*, Berkeley, 1995, p. 130-131).

Matisse rencontre Louis Aragon et sa muse et épouse Elsa Triolet à Nice en 1941, entamant ainsi le début de l’une des amitiés les plus déterminantes de sa carrière.

En mars 1942, Aragon accepte de rédiger l’introduction de l’ouvrage dédié aux « Dessins, thèmes et variations » de Matisse publié par Martin Fabiani l’année suivante et célèbre à cette occasion dans ses écrits les similitudes entre la spontanéité du trait employé par Matisse et l’automatisme dans l’écriture des surréalistes. Au cours de ces rencontres, Matisse réalise en 1943 une série de dessins, thèmes et variations, représentant Aragon. Il exécute alors quatre dessins au fusain et trente-quatre œuvres à la plume et à l’encre de Chine, dont le présent portrait fait partie.

Louis Aragon décrira d’ailleurs la série dans son ouvrage consacré à Matisse : “que m’importe si cela me ressemble ou pas! L’intérêt n’est pas de mon visage, mais de Matisse dessinant, des constantes, par exemple la plantation des cheveux, spécialement accusée sur les fusains (thèmes), mais toujours marquée sur les dessins à la plume (variations). Quand je les ai vus, pour la première fois, j’étais surtout frappé de ce qui, à mon sens, ne me ressemblait pas, la carrure ici, le nez là, une trop grande régularité de traits ou au contraire. Enfin, j’étais devant mes images un idiot comme tout le monde.” (cité *in op. cit.*, p. 484).

From the 1920s, Henri Matisse switched between various drawing methods, at times favouring the direct, pure, fine line of pen and ink, and at others choosing charcoal, applied to stark white paper. Indeed, in 1939 Matisse explained that his pen drawings were “always preceded by studies made in a less rigorous medium than pure line, such as charcoal or stump drawing, which allow [me] to consider simultaneously the character of the model, her human expression, the quality of surrounding light, the atmosphere and all that can only be expressed by drawing.” (H. Matisse, ‘Notes of a Painter on his Drawing’, *in* J. Flam, éd., *Matisse on Art*, Berkeley, 1995, p. 130-131).

Matisse met Louis Aragon and his muse and wife Elsa Triolet in Nice in 1941, marking the start of one of the most defining friendships of his career.

© 2014 Artcurial

In March 1942, Aragon agreed to write the introduction to the book “Drawings, Themes and Variations” by Matisse, which was published by Martin Fabiani the following year. He took the opportunity to celebrate the similarities between the spontaneity of the stroke used by Matisse and the automatism in the writing of the surrealists. In 1943, over the course of their encounters, Matisse created a series of drawings, themes and variations portraying Aragon. He made four charcoal drawings and thirty-four works in pen and India ink, including the present portrait.

Louis Aragon would go on to describe the series in his book dedicated to Matisse: “What do I care if it looks like me or not! The point is not my face but Matisse drawing, constants such as the hairline, shown particularly on the charcoals (themes), but also marked on the pen drawings (variations). When I first saw them, I was especially struck by what to my mind did not look like me, here the shoulders, there the nose, the features which were too regular or not regular enough. In the end, presented with my images, I was an idiot like anyone else.” quoted *in op. cit.*, p. 484).





λ35

HENRI MATISSE (1869-1954)

Florentine

avec le tampon des initiales de l'artiste (en bas à droite)
et numérotée au tampon 12/25 (en bas à gauche)
linogravure sur Chine
bloc: 18.6 x 14.3 cm.
feuille: 33 x 25.3 cm.

Exécutée en 1938, il existe également six épreuves d'artiste

with the artist's stamped initials, stamp numbered 12/25 (lower left)
linocut on Chine
block: 7¼ x 5¾ in.
sheet: 13 x 10 in.
Executed in 1938, there were also six artist's proofs

€3,000-5,000
US\$3,400-5,500
£2,600-4,200

PROVENANCE:

L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.II, p.246-247, no. 698 (une autre épreuve illustrée).



λ36

HENRI MATISSE (1869-1954)

Primavera

avec le tampon des initiales de l'artiste et numérotée au tampon 8/25
(en bas à droite)
linogravure sur Chine
bloc: 23.1 x 17.9 cm.
feuille: 36.9 x 26.6 cm.

Exécutée en 1938, il existe également six épreuves d'artiste
et une édition à vingt-cinq exemplaires sur papier vélin

with the artist's stamped initials, stamp numbered 8/25 (lower left)
linocut on Chine
block: 9½ x 7 in.
sheet: 14½ x 10½ in.
Executed in 1938, there were also six artist's proofs and
an edition of twenty five on wove paper

€5,000-7,000
US\$5,600-7,700
£4,300-5,900

PROVENANCE:

L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.II, p.248-249, no. 699 (une autre épreuve illustrée).

λf37

HENRI MATISSE (1869-1954)

Le Tiaré

signé des initiales et numéroté 'HM 6/10' (sur le côté gauche)
et avec le cachet du fondeur 'C. VALSUANI CIRE PERDUE' (sur le côté droit)
bronze à patine brune
Hauteur: 20.3 cm.
Conçu à Nice en 1930; cette épreuve fondue en 1953
dans une édition de 10 exemplaires

signed with the initials and numbered 'HM 6/10' (on the left side)
and stamped with the foundry mark 'C. VALSUANI CIRE PERDUE'
(on the right side)
bronze with brown patina
Height: 8 in.
Conceived in Nice in 1930; this bronze version cast in 1953 in an edition of 10

€1,200,000-1,800,000
US\$1,400,000-2,000,000
£1,100,000-1,500,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
A. E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York, 1971, p. 170
(autres épreuves illustrées, nos. 229, 231 et 232).
C. Duthuit et F. Garnaud, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*,
Paris, 1994, p. 172 et 174, no. 78 (une autre épreuve illustrée, p. 172, 173 et 175).
C. Duthuit et W. de Guébriant, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre
sculpté*, Paris, 1997, p. 218-220, no. 78 (une autre épreuve illustrée, p. 218-219
et 221).



vue alternative





Henri Matisse, *Composition (Harmonie Tahitienne)*, exécuté vers 1945-1946. Collection particulière. © Succession H. Matisse/ DACS 2022 / Photo © Christie's Images / Bridgeman Images.

« J'ai pris de l'argile pour me reposer de la peinture, où j'avais fait tout ce que je pouvais pour le moment. C'était d'ordonner mes sensations, de rechercher une méthode qui me convenait parfaitement. Quand je l'ai trouvée en sculpture, je l'ai utilisée en peinture. »

HENRI MATISSE

Après sa période niçoise en 1929, Henri Matisse arrive à un tournant de sa carrière où son inventivité est en perte de vitesse pour la peinture. Sa toile majeure cette année-là, *La robe jaune* (conservée au Baltimore Museum of Art), est restée inachevée jusqu'en 1931, malgré ses luttes répétées pour résoudre la composition. À la recherche d'une nouvelle lumière et d'une nouvelle inspiration, il entreprend en février 1930 un voyage de cinq mois à Tahiti, sans doute poussé par le souvenir de Paul Gauguin qui s'y rend dans les années 1890, également en quête de renouveau. Ce dépaysement fait revivre sa créativité au vu des dessins abondants exécutés durant tout son séjour, s'inspirant aussi bien de la

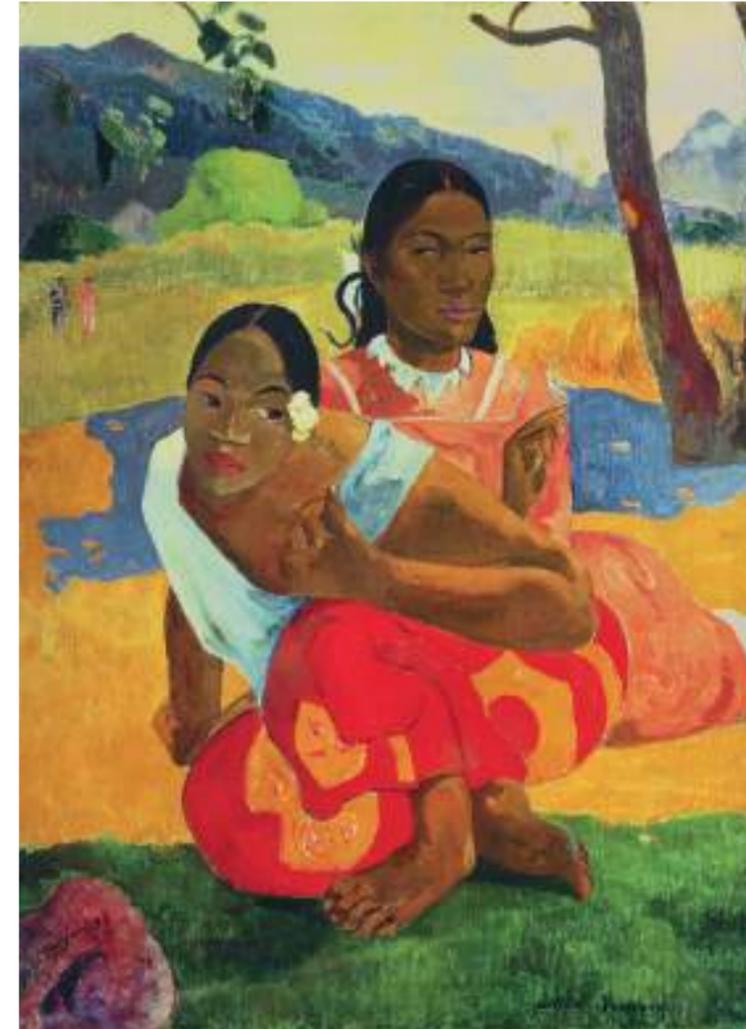
végétation luxuriante que des tahitiens avec qui il partage son quotidien. Cette expérience donne une nouvelle impulsion à son œuvre, et offre une impression globale de purification et de simplification, avec des formes organiques aux lignes vivaces et dépouillées. Pierre Schneider écrit : « Le voyage à l'autre bout du monde apparaît, rétrospectivement, comme un tournant majeur... une charnière entre les deux grandes phases de son œuvre » (P. Schneider, *Matisse*, Paris, 1984, p. 605).

Le Tiaré s'inspire et tire son nom de la fleur de tiari. Emblème national de la Polynésie, cette petite fleur blanche aux pétales oblongues revêt une signification toute particulière pour les tahitiennes, en fonction de l'arrangement dans leur coiffure. En effet, à l'image de la mouche dans l'aristocratie française du XVIII^e siècle, selon son emplacement la fleur indique la disponibilité de la personne qui la porte. Ce buste raffiné représentant les traits épurés d'une tête féminine avec des courbes simplifiées, dont la coiffure est surmontée de pétales stylisés, devient une véritable « femme-fleur » : la chevelure pouvant être lue comme les pétales d'une fleur, et le nez comme son pistil. Exemple remarquable de l'œuvre sculpturale mature d'Henri Matisse, *Le Tiaré* est largement célébré comme l'apogée de sa quête de la simplicité organique, et c'est, comme le soulignait Alfred H. Barr Jr. : « peut-être la seule œuvre qu'il ait faite au cours des décennies suivantes à être une forme typiquement tahitienne » (Alfred H. Barr, *His Public*, New York, 1951, p. 218). Cette œuvre est, de plus, la seule sculpture de l'œuvre de Matisse à avoir été réalisée ensuite en pierre. La version en marbre blanc du Tiaré, subtil écho à la pureté du blanc de la fleur, est conservée au musée Matisse à Nice-Cimiez.

Conçu à Nice en 1930, sitôt après son retour de Tahiti, et fondu en 1953, l'année précédant sa mort, le bronze actuel nous provient directement de l'atelier de l'artiste par descendance. La perfection formelle que Matisse atteint avec *Le Tiaré* lui donne un nouvel élan pour traduire les volumes par une économie inédites de lignes dans ses dessins et peintures tardifs, comme dans son chef-d'œuvre *La Danse*, 1930-1933. Situé à la croisée des chemins entre l'époque niçoise de Matisse et le style plus abstrait de sa pratique tardive, *Le Tiaré* est un chef-d'œuvre d'exception qui illustre l'innovation et l'inventivité radicale de Matisse.

Following his Nice period, in 1929 Henri Matisse reached a turning point in his career, when his inventiveness in painting seemed exhausted. His major work that year, *La robe jaune* (held at the Baltimore Museum of Art), remained unfinished until 1931, despite his repeated struggles to resolve the composition. Seeking a new light and new inspiration, in February 1930 he embarked on a five-month journey to Tahiti, doubtless prompted by the memory of Paul Gauguin, who travelled there in the 1890s, also in search of renewal.

This change of scenery seems to have reawakened the artist's creativity: he made an abundance of drawings during his trip, taking inspiration both from the lush vegetation and the Tahitians with whom he interacted each day. The experience gave his œuvre new momentum, creating an overall impression of purification and simplification through organic forms with clean and lively lines. Pierre Schneider has written: "The voyage to the other side of the world appears, in retrospect, a major turning point, a hinge between the two major phases of his œuvre" (Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, 1984, p. 605).



Paul Gauguin, *When are you Getting Married?*, 1892. Collection particulière. Photo © Bridgeman Images.

Le Tiaré is inspired by and takes its name from the tiari or Tahitian gardenia. The national emblem of Polynesia, this small white flower with its oblong petals carries special meaning for Tahitian women, according to how it is arranged in their hair. Rather like the mouche (patch) worn by 18th-century French aristocrats, the positioning of the flower indicates whether a person is available or not. This refined bust represents the sleek lines of a female head with simplified curves. The hairstyle is surmounted by stylised petals, creating a real "femme-fleur": the hair can be read as the petals of a flower, with the nose as its pistil. *Le Tiaré* is a remarkable example of the artist's mature sculptural œuvre and is widely celebrated as the apex of his quest for organic simplicity. As Alfred H. Barr Jr points out, it is: "perhaps the only work done in the ensuing decades to be a characteristically Tahitian form" (Alfred H. Barr, Jr., *Matisse, His Art and His Public*, New York, 1951, p. 218). The only sculpture by Matisse to have been recreated in stone, the white marble version of *Le Tiaré*, which subtly echoes the purity of the flower's whiteness, is held at the Matisse Museum in Nice-Cimiez. Conceived by Matisse in Nice in 1930, immediately after he returned from

Tahiti, and cast in 1953, the year before he died, the present bronze comes directly from the artist's studio by descent. The formal perfection that Matisse achieved with *Le Tiaré* gave him the fresh impetus to translate volumes with an unprecedented economy of line in his late drawings and paintings, as in the illustrated book "Poésies" and in his masterpiece, *La Danse*, 1930-1933. Situated at the crossroads between the Nice period and the more abstract style of his later work, *Le Tiaré* is an exceptional masterpiece which exemplifies the artist's innovation and radical inventiveness.

"I took to clay as a break from painting; at the time I'd done absolutely everything I could in painting. It was to put my sensations in order and look for a method that really suited me. When I'd found it in sculpture, I used it for painting."

■38

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Lampadaire 'Étoile'

portant la marque du Comité Alberto Giacometti 'AG 046'
bronze patiné
Sans abat-jour : 148,5 x 40,5 x 37 cm.
Avec abat-jour : 178 x 56 cm.
Le modèle créé vers 1933-34

with the Comité Alberto Giacometti mark 'AG 046'
patinated bronze
Without shade : 58½ x 16 x 14½ in.
With shade : 70¼ x 22 in.
The model designed *circa* 1933-34

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£83,000-120,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Butor, *Diego Giacometti*, Paris, 1985, p. 142 (pour le même modèle).
F. Francisci, *Diego Giacometti, catalogue de l'œuvre*, Paris, 1986, vol. 1, n. p. (pour le même modèle).
D. Marchesseau, *Diego Giacometti*, Paris, 1986, p. 11 (pour le même modèle).
L. D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Paris, 1997, p. 250 (pour le même modèle).
C. Boutonnet et R. Ortiz, *Diego Giacometti*, Paris, 2003, p. 38.
Jean Michel Frank, Un décorateur dans le Paris des années 30, cat. exp., Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris, 2009-2010, p. 19, (pour le même modèle).
P.-E. Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank, l'étrange luxe du rien*, Paris, 2006, p. 192, 347 (pour le même modèle).
Giacometti, une famille de créateurs, cat. exp., Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul de Vence, 2021, p. 193, (pour le même modèle).
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4402.



■39

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Lampadaire 'Étoile'

portant la marque du Comité Alberto Giacometti 'AG 047'
bronze patiné
Sans abat-jour : 148 x 41 x 38 cm.
Avec abat-jour : 178 x 55 cm.
Le modèle créé vers 1933-34

with the Comité Alberto Giacometti mark 'AG 047'
patinated bronze
Without shade : 58¼ x 16½ x 15 in.
With shade : 70½ x 21½ in.
The model designed *circa* 1933-34

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£83,000-120,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Butor, *Diego Giacometti*, Paris, 1985, p. 142 (pour le même modèle).
F. Francisci, *Diego Giacometti, catalogue de l'œuvre*, Paris, 1986, vol. 1, n. p. (pour le même modèle).
D. Marchesseau, *Diego Giacometti*, Paris, 1986, p. 11 (pour le même modèle).
L. D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Paris, 1997, p. 250 (pour le même modèle).
C. Boutonnet et R. Ortiz, *Diego Giacometti*, Paris, 2003, p. 38 (pour le même modèle).
Jean Michel Frank, Un décorateur dans le Paris des années 30, cat. exp., Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris, 2009-2010, p. 19 (pour le même modèle).
P.-E. Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank, l'étrange luxe du rien*, Paris, 2006, p. 192, 347 (pour le même modèle).
Giacometti, une famille de créateurs, cat. exp., Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul de Vence, 2021, p. 193, (pour le même modèle).
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4403.







▲40

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)

Baignoire 'Hippopotame I'

monogrammée 'FxL', signée 'FRANÇOIS X LALANNE' et datée '71' (sur la tête)
résine de polyester stratifiée moulée et laiton
Ouvverte : 184 x 125 x 283 cm.
Fermée : 125 x 91 x 283 cm.
Le modèle créé en 1968-69, cet exemplaire réalisé en 1971

Trois exemplaires de ce modèle ont été réalisés, en plus de notre exemplaire et de celui vendu par Christie's Paris en juillet 2020, un exemplaire de la baignoire *Hippopotame I* est entré par dation dans les collections permanentes du Musée des Arts Décoratifs en 2022.

monogrammed 'FxL', signed 'FRANÇOIS X LALANNE' and dated '71' (to the head)
laminated molded polyester resin and brass
Open : 72½ x 49¼ x 111⅞ in.
Folded : 49¼ x 35¾ x 111⅞ in.
The model designed in 1968-69, this example executed in 1971

Three examples of this model were executed, in addition to our example and the one sold by Christie's Paris in July 2020, an example of the *Hippopotame I* bathtub is part of the permanent collections of the Musée des Arts Décoratifs since 2022.

€800,000-1,200,000
US\$880,000-1,300,000
£680,000-1,000,000

PROVENANCE:
Alexina 'Teeny' Duchamp, France (acquise directement auprès de l'artiste).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
P. Restany, 'Les Lalanne ou le rêve à la maison', in *Domus*, no. 518, janvier 1973, p. 38 (pour notre exemplaire).
Les Lalanne, cat. exp., Centre national d'art contemporain, Paris, 1975, p. 75 (pour notre exemplaire).
J.-L. Gaillemain, 'Atelier Lalanne', in *Architectural Digest*, février 1981, p. 116 (pour notre exemplaire).
R. Rosenblum, *Les Lalanne*, cat. exp., Château de Chenonceau, 1991, p. 48 (pour notre exemplaire).
P. D'Elme, 'Les Lalannes : ils parlent', in *Galerie des Arts*, no. 85, 1 février 1970, p. 22 (pour le même modèle).
N. Martin, 'The 1970 Parisian, ...', in *Chicago Tribune*, 16 février 1970, p. 44 (pour le même modèle).
B. Rooke, 'Les Lalannes', in *Mobilia*, no. 181, août 1970, n. p. (pour le même modèle).
F. Bertin, 'Un bestiaire pour l'environnement', in *Votre Maison*, no. 135, août-septembre 1970, p. 48 (pour le même modèle).
V. Merlin, 'Pour vous, un zoo dans votre salon', in *Paris Match*, no. 1206, 17 juin 1972, p. 59 (pour le même modèle).
D. Abadie, *Lalanne(s)*, Paris, 2008, p. 112-113, 113-114 (pour le même modèle).
Les Lalanne, cat. exp., Musée des Arts Décoratifs, Paris, 2010, p. 44-45, 46-47 (pour le même modèle).
P. Kasmin, *Claude & François-Xavier Lalanne, Art, Work, Life*, New York, 2012, n. p. (pour le même modèle).
A. Dannatt, *François-Xavier & Claude Lalanne, In the Domains of Dreams*, New York, 2018, p. 79, 194-195 (pour le même modèle).





« On peut l'aimer tellement qu'on n'ait plus du tout envie de se laver. »

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE

“It’s possible to get so fond of it that one no longer has the slightest desire to bath.”

Conçu dans les années 1968-1969 en résine bleue, *Hippopotame I* est une œuvre iconique empreinte de l'originalité surréaliste qui caractérise l'œuvre de François-Xavier Lalanne.

Designed in 1968 and 1969 in blue resin, *Hippopotame I* is an iconic work imbued with the surrealist originality characteristic of the work of François-Xavier Lalanne.

Réalisé en taille réelle, ce mammifère présente des parties amovibles : sa tête s'ouvre sur un lavabo et le dos de l'animal présente quatre battants découvrant une baignoire. Le motif animal, pierre angulaire de l'œuvre artistique de François-Xavier Lalanne s'inscrit comme un élément incontournable dans les sculptures fantastiques de l'artiste : « Le monde animal constitue les formes les plus riches et les plus variées de la planète. » (François-Xavier Lalanne). Ses œuvres inspirées par la faune, puisent par ailleurs leurs formes dans les objets de la vie courante : *Hippopotame I* allie sculpture animalière ludique et objet inventif. À la fois sculpture décorative et salle de bain, cet hippopotame incarne l'œuvre singulière de l'artiste mêlant œuvre d'art et fonctionnalité. Le travail de l'artiste présente une approche logique de la sémantique des Lalanne : l'hippopotame, qui pour se rafraîchir est coutumier des points d'eau se révèle particulièrement cohérent dans une salle de bains, à devenir le réceptacle de l'eau d'une baignoire.

This life-size representation of the mammal has moving parts: its head opens onto a washbasin and the animal's back displays four panels, which conceal a bath. The animal, angular stone motif of François-Xavier Lalanne's artistic work is a key element in the artist's extraordinary sculptures: "The animal world provides the richest and most various shapes on the planet." (François-Xavier Lalanne). Moreover, his works inspired by wildlife draw upon everyday objects for their shape: *Hippopotame I* brings together playful animal sculpture and an inventive object. At one and the same time a work of art and a bathroom, this hippopotamus embodies the desire of François-Xavier and Claude Lalanne to combine works of art and utility. The artist's work displays a logical approach to the semantics of the Lalannes. The hippopotamus, which frequents watering holes to refresh itself, proves particularly appropriate in a bathroom as the receptacle for bathwater.

Selon l'artiste la couleur joue par ailleurs un rôle important dans l'impact de la sculpture sur le spectateur. La résine de couleur bleue utilisée comme matériau de réalisation n'est pas sans rappeler la couleur de l'eau ou encore « (...) des accessoires de piscines californiennes ! Et ça s'appelle « bleu Méditerranéen ». Ils rêvent les gens quand ils voient ça ! » (P. D'Elme, "Histoire des / The story of the Lalannes", Cimaïse, n. 95-96, janvier-avril 1970, p. 68) précise François-Xavier Lalanne.

According to the artist, the colour also plays an important role in the impact of the sculpture on the viewer. The blue colour of the resin used as the material for creating the sculpture echoes the colour of water and is an invitation to escape and relax: "The blue of my hippopotamus is the blue of the accessories of California swimming pools ! And it is called 'Mediterranean blue'. People start dreaming when they see that!" François-Xavier Lalanne (P. D'Elme, "Histoire des / The story of the Lalannes", Cimaïse, n. 95-96, January-April 1970, p. 68).

Seuls trois exemplaires de cet hippopotame grandeur nature sont connus à ce jour, moulés à partir d'une pièce originale réalisée en métal. Provenant de la collection de Teeny Duchamp, épouse de Pierre Matisse puis veuve de Marcel Duchamp, cette œuvre incarne la relation de confiance et d'amitié qui liait la famille Matisse aux Lalanne. Au début des années 70 Teeny Duchamp rejoint sa fille Jacqueline Matisse aux abords de la région de Fontainebleau. Elles y côtoient les Lalanne, émerveillée, Teeny fait l'acquisition de ce *ready-made* de couleur pop auprès de l'artiste en 1973 reconnaissante de l'aide apportée lors de son installation.

Only three examples of this life-size hippopotamus are known to date, cast from an original piece made of metal. From the collection of Teeny Duchamp, wife of Pierre Matisse and later widow of Marcel Duchamp, this work embodies the relationship of trust and friendship that bound the Matisse family to the Lalannes. In the early 1970s, Teeny Duchamp joined her daughter Jacqueline Matisse in the Fontainebleau region. There they met the Lalannes, and in 1973 Teeny bought this pop-coloured *ready-made* from the artist, grateful for the help he had given her in setting up.

Exceptionnelle et débordante d'imagination cette œuvre représente une multitude de possibilités liées à sa nature même, on la regarde, on s'en amuse, on s'y baigne, on y rêve : « dans les œuvres des Lalannes, la fonction onirique prime toutes les autres ». (P. d'Elme, *op. cit.*, p. 68).

Exceptional and overflowing with imagination this work represents a multitude of possibilities linked to its very nature. You look at it, you enjoy it, you bathe in it, you dream in it: "in the Lalannes's work the dreamlike function takes precedence over all the others." (P. d'Elme, *op. cit.*, p. 68).

λf41

JOAN MIRÓ
(1893-1983)

Personnage

signé 'miró' (au centre); signé, daté et inscrit 'joan miró. "Personnage"
23/8/35.' (au revers)
gouache et graphite sur papier
37.1 x 30 cm.
Exécuté le 23 août 1935

signed 'miró' (at the centre); signed, dated and inscribed 'joan miró.
"Personnage" 23/8/35.' (on the reverse)
gouache and pencil on paper
14 $\frac{5}{8}$ x 11 $\frac{7}{8}$ in.
Executed on 23 August 1935

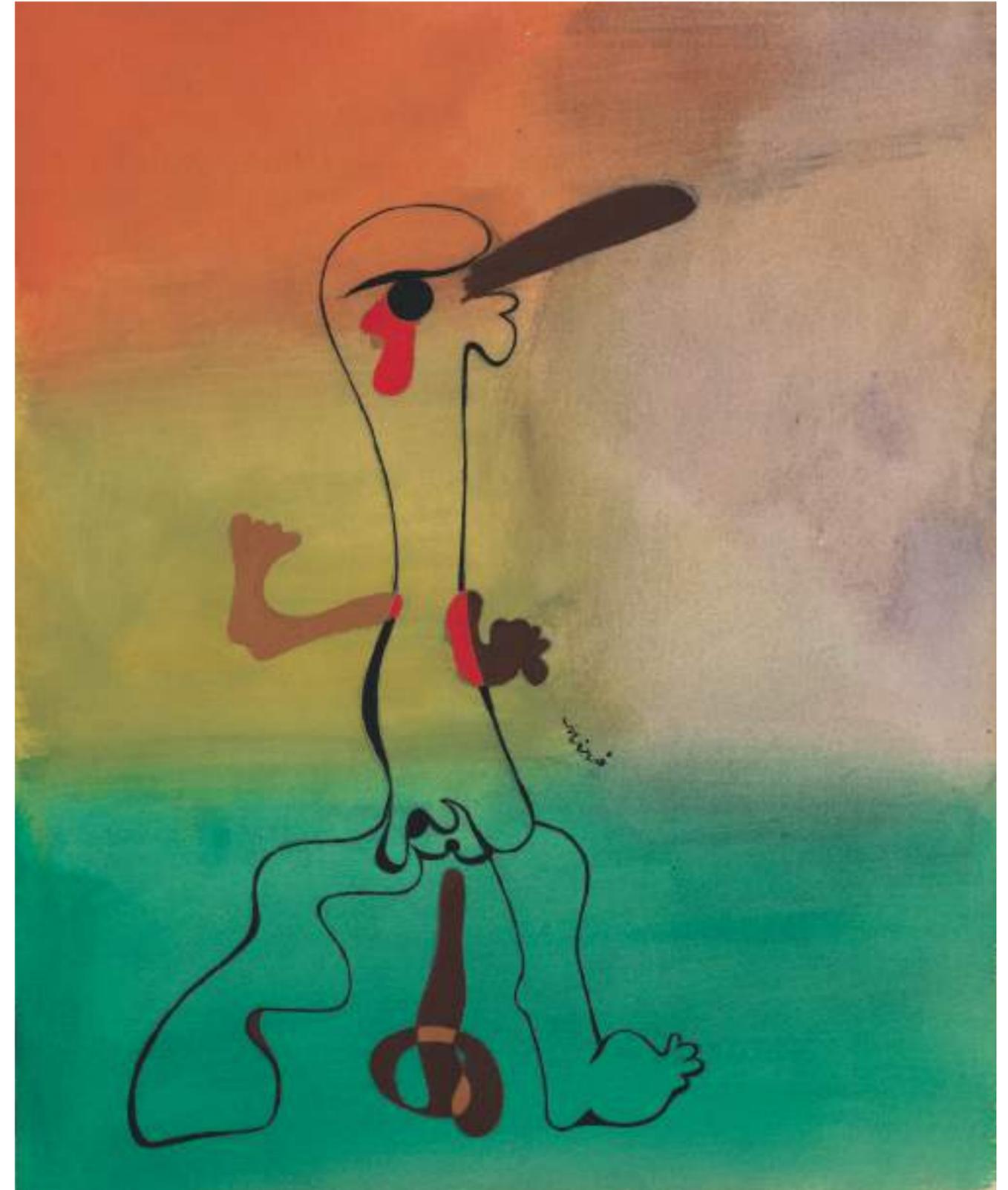
€800,000-1,200,000
US\$880,000-1,300,000
£680,000-1,000,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings, 1901-1937*, Paris, 2008, vol. 1, p. 246, no. 509 (illustré en couleurs).





Joan Miró, *Personnage*, 1934. Centre Pompidou, Paris.
Photo © Tous droits réservés. © Successió Miró / Adagp, Paris, 2022.

Made on 23 August 1935, when Miró had fled to Montroig, Catalonia, *Personnage* is part of a series of nearly abstract gouaches produced by the artist during that fateful summer. From 1934 onwards, the works of Joan Miró harboured a "savage" side that heralded the horrors of the impending war. The artist's imagery suggests a sense of muted menace that is especially perceptible in the increasingly grotesque and deformed treatment of the human figure. In the lineage of painted Neolithic symbols, Miró's visual vocabulary seems to be composed of calligraphic motifs transcended into shapes. This is how Jacques Dupin, the artist's friend and biographer, explained it: "regardless of what Miró set out to do, his brush could bring forth nothing but monsters" (J. Dupin, *Miró*, New York, 1993, p. 265). This series of works is characterised by the presence of bodies floating against a coloured backdrop, as in this gouache. Here, the figure, whose identity is not indicated in the title, contrasts with the areas of orange, yellow and green. *Personnage* represents a man defecating. Very much influenced by the Catalan culture, Miró probably wished to allude here to the local tradition of the *caganer*, a small figure representing a peasant, wearing the traditional red Catalan cap and with his trousers down, who was placed in the Nativity scene to symbolise the fertilisation of the land, or even, as is probably the case in the present work, resistance to Madrid's authority.

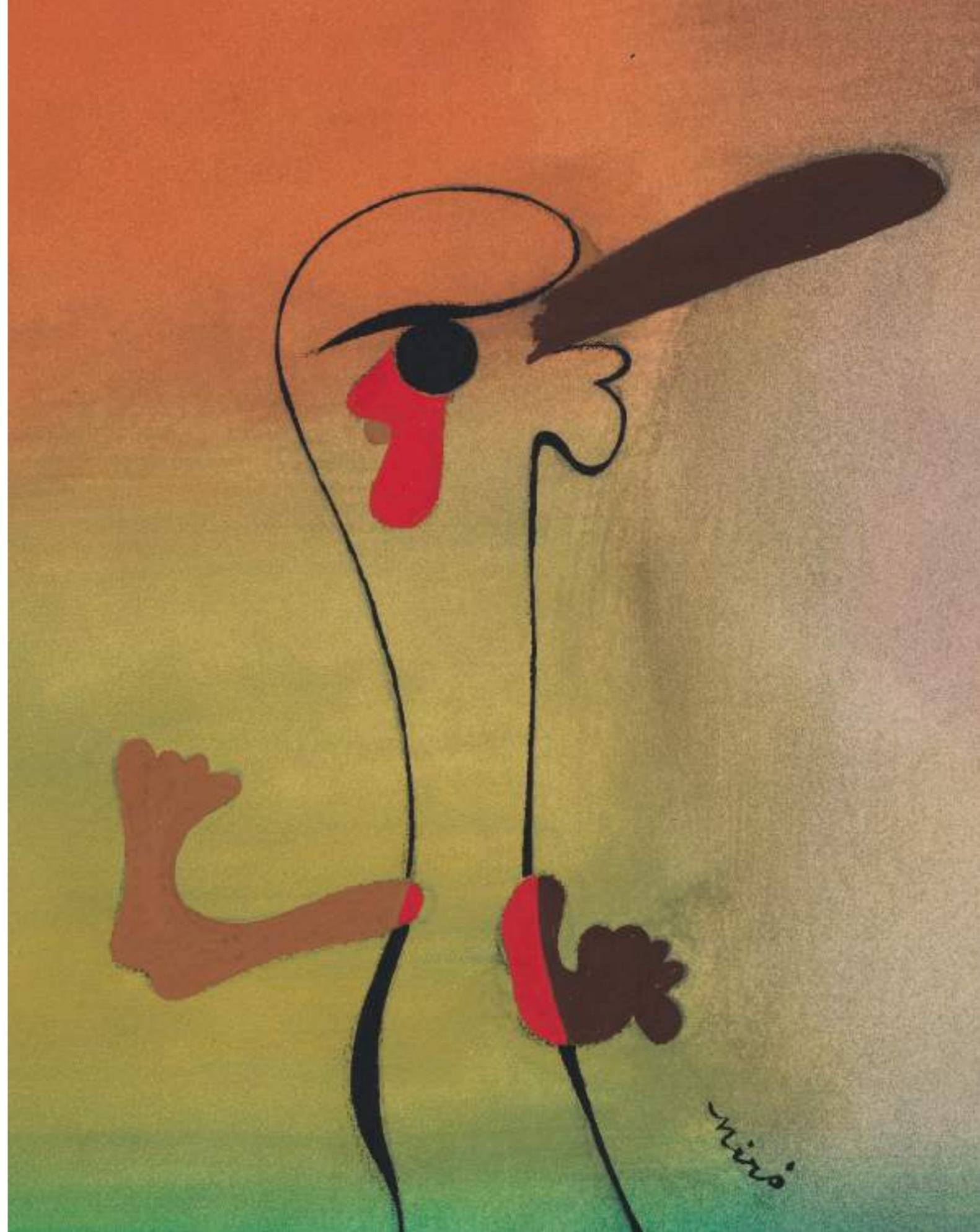
At the dawn of the Spanish Civil War, the artist was already known amongst his peers and contemporaries, and his works were already on display in Brussels, Tenerife and Prague. This success, which never flagged, was in part the result of his friendship with New York art dealer Pierre Matisse, son of Henri Matisse, who began representing him in 1932 and who owned this gouache. The two met in 1930 and forged a sincere friendship that would last until the artist's death in 1983.

Exécuté le 23 août 1935, alors que l'artiste s'était réfugié à Montroig en Catalogne, *Personnage* fait partie d'un ensemble de gouaches presque abstraites que l'artiste réalise au cours de cet été fatidique. Depuis 1934, les œuvres de Joan Miró accusent un côté « sauvage » annonciateur des horreurs de la guerre prochaine. L'imagerie de l'artiste suggère un sentiment de menace sourde, notamment perceptible dans le traitement de la figure humaine de plus en plus déformée et grotesque. Dans une filiation avec les symboles peints du néolithique, le vocabulaire visuel de Miró semble composé de motifs calligraphiques transcendés en formes. Jacques Dupin, ami et biographe de l'artiste explique ainsi : « peu importe ce que Miró a entrepris de faire, son pinceau n'a fait apparaître que des monstres » (J. Dupin, *Miró*, New York, 1993, p. 265). Cette série d'œuvres est caractérisée par la présence de corps flottant sur un fond coloré, comme la présente gouache dans laquelle la figure, dont l'identité demeure non précisée dans le titre, se détache sur des zones de couleur orange, jaune et verte. *Personnage* représente en réalité un homme déféquant. Très empreint de culture catalane, Miró souhaite probablement faire ici allusion à la tradition locale du *caganer* ; cette petite figurine représentant un paysan, coiffé de la traditionnelle casquette rouge catalane, le pantalon baissé, était placée dans les Crèches pour symboliser la fertilisation de la terre, voire, comme c'est probablement le cas dans la présente œuvre, la résistance à l'autorité madrilène.

À l'aube de la guerre d'Espagne, l'artiste est déjà reconnu de ses pairs et de ses contemporains, et ses œuvres sont déjà par ailleurs exposées à Bruxelles, Ténériffe ou encore Prague. Ce succès, qui n'a depuis cessé, résulte en partie de son amitié avec le marchand new-yorkais Pierre Matisse, fils d'Henri Matisse, qui le représente dès 1932, et qui possédait cette gouache. Tous deux se rencontrent en 1930 et se lient d'une amitié sincère, laquelle perdura jusqu'à la mort de l'artiste en 1983.



Pablo Picasso, *La Suppliante*, 1937. Musée national Picasso, Paris.
Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau. © Succession Picasso 2022.





■λ42

NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002)

Thoëris - Hippo lampe (bleu)

signé et numéroté '1/4 EA Niki de Saint Phalle' (sur une plaque en bas d'un pied); avec le cachet de l'éditeur (en bas d'un pied)
résine en polyester peinte, ampoules et système électrique
90 x 31 x 45 cm.

Exécutée en 1990, cette œuvre est l'épreuve d'artiste numéro 4 d'une édition de 8 exemplaires et 4 épreuves d'artiste.

signed and numbered '1/4 EA Niki de Saint Phalle' (on a plate at the bottom of a foot); and with editor stamp (below a foot)
painted polyester resin, bulbs and electrical system
35.2/8 x 12½ x 17½ in.
Executed in 1990, this work is the artist's proof number 4 from an edition of 8 and 4 artist's proofs.

€50,000-70,000
US\$56,000-77,000
£43,000-59,000

PROVENANCE:
JGM Galerie, Paris.
Jacqueline Matisse Monnier, France (acquis auprès de celle-ci).

BIBLIOGRAPHIE:
P. Hulten, *Niki de Saint Phalle*, Ostfildern, 1992 (illustré en couleurs, p. 271).



Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, Impasse Ronsin à Paris, vers 1961.
© Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris 2022.





Jean Tinguely dans son atelier. ©
Tous droits réservés / Adagp, Paris, 2022.

« La vie est mouvement. Tout se transforme sans cesse, et essayer de l'arrêter, essayer d'arrêter la vie en plein vol et de la récupérer sous la forme d'une œuvre d'art, d'une sculpture ou d'une peinture, me semble une moquerie de l'intensité de la vie. Je ne veux que m'impliquer dans l'objet en mouvement qui se transforme sans cesse. »

JEAN TINGUELY

"Life is movement. Everything transforms itself ceaselessly, and to try and stop it, to try and check life in mid-flight and recapture it in the form of a work of art, a sculpture or a painting, seems to me a mockery of the intensity of life. I want only to involve myself in the moving object that forever transforms itself."

λ43

JEAN TINGUELY (1925-1991)

Sans titre

métal, ampoules, polyester, plume, plastique, système électrique
225 x 140 x 120 cm.
Exécuté vers 1975-1978

metal, bulbs, polyester, feather, plastic, electrical system
88% x 55½ x 47½ in.
Executed circa 1975-1978

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£51,000-68,000

PROVENANCE:
Jacqueline Matisse Monnier, France (don de l'artiste).



λf44

JOAN MIRÓ (1893-1983)

L'Homme et l'oiseau

signé 'Miró' (en bas au centre); signé, daté et inscrit 'Joan miró.
"L'Homme à l'oiseau" 21/8/35.'" (au revers)
gouache, aquarelle, encre de Chine et graphite sur papier
37 x 30 cm.
Exécuté le 21 août 1935

signed 'Miró' (lower centre); signed, dated and inscribed 'Joan miró.
"L'Homme à l'oiseau" 21/8/35.'" (on the reverse)
gouache, watercolour, India ink and pencil on paper
14½ x 11¾ in.
Executed on 21 August 1935

€1,000,000-1,500,000
US\$1,100,000-1,600,000
£850,000-1,300,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
C. Greenberg, *Joan Miró*, New York, 1948, p. 130 (illustré, p. 71, pl. XXIX;
erronément décrit comme 'huile sur toile').
J. Dupin, *Joan Miró*, Cologne, 1961, p. 75, no. 54 (illustré).
J. Dupin, *Miró*, Paris, 2004, p. 196, no. 213 (illustré).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings,
1901-1937*, Paris, 2008, vol. 1, p. 248, no. 512 (illustré en couleurs).



Joan Miró et Pierre Matisse, vers 1970.
© Tous droits réservés. The Pierre and Tana Matisse Foundation.





Joan Miro, *Le Danseur*, 1935. Collection particulière.
Photo © Tous droits réservés © Successió Miró / Adagp, Paris, 2022.

« Pour moi une forme n'est jamais quelque chose d'abstrait ; elle est toujours le signe de quelque chose. C'est toujours un homme, un oiseau ou quelque chose d'autre. Pour moi, la peinture, ça n'est jamais la forme pour la forme. »

Bien qu'il dessine depuis sa tendre enfance – son premier dessin connu date de 1901, alors qu'il n'a que huit ans –, ce n'est qu'à partir des années 1920 que Joan Miró rompt véritablement avec le réalisme de ses premières œuvres pour épouser le surréalisme. Dès 1924, il cherche en effet dans sa pratique de nouvelles formes d'expression et ses œuvres en subissent un changement radical, marqué par l'onirisme et la schématisation des formes qui feront par la suite son succès.

En 1935, Miró commence à titrer ses dessins qui auparavant n'étaient désignées que par un descriptif le plus souvent tiré de ses *Carnets*. Le présent dessin, *L'homme et l'oiseau*, fut exécuté le 21 août 1935, une période charnière du point de vue des expérimentations de l'artiste liées aux œuvres sur papier. L'artiste catalan utilise alors de nouvelles techniques comme de la poudre de pastel ou du papier de verre qu'il combine avec de l'encre de Chine et parfois des collages. « Je travaille souvent avec mes doigts. Je ressens le besoin de plonger dans la réalité physique de l'encre, de la couleur ; je dois en être sali de la tête aux pieds. Quand je fais des lithographies ou des eaux-fortes, je place des feuilles de papier à côté de la plaque et je nettoie mes pinceaux dessus [...]. Une couleur, un matériau, un outil : il existe toujours une possibilité qu'ils m'amènent quelque part. Les surréalistes ont décrété la mort de la peinture ; je veux l'assassiner » (J. Miró cité in *Joan Miró, A Retrospective*, cat. exp., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1987, p. 51).

Réalisée alors que Miró réside à Montroig en Catalogne, la présente gouache fait partie d'une série qu'il exécute au cours de l'été 1935, les œuvres étant caractérisées par des compositions abstraites où les formes flottent sur un fond coloré. Sur un fond orange, gris et vert, Miró introduit ici un personnage masculin dialoguant avec un petit oiseau rouge, bleu et noir. Son unique œil jaune et son pénis – duquel des sécrétions sont visibles – témoignent de l'état psychologique de l'artiste dont le subconscient était alors habité par des monstres, prémices de la guerre d'Espagne. Jacques Dupin écrivait à ce sujet en anglais : « [les] gouaches réalisées au cours de l'été 1935 nous ont montré comment Miró était parfois surpris et submergé par les images de terreur qui le poursuivaient alors... Nous avons vu aussi comment il réussissait parfois, par la force de la volonté ou par la ruse, à les chasser ou à s'en libérer... » (J. Dupin, *Miró*, New York, 1993, p. 285).

“A form for me is never something abstract; it is always the sign of something. It is always a man, a bird or something else. For me, painting is never form for form's sake.”

— JOAN MIRÓ

Although he drew from his earliest childhood – his first known drawing dated from 1901, when he was just 8 years old – it was only in the 1920s that Joan Miró truly broke with the realism of his first works to embrace surrealism. Starting in 1924, he began looking for new forms of expression in his practice and his works underwent a radical change, characterised by dream-like forms and their schematisation, that later made him a success.

In 1935, Miró began titling his drawings which until then had only been designated with descriptions (usually taken from his *Carnets*). The drawing at hand, *L'Homme et l'oiseau*, was created on 21 August 1935, a pivotal period in the artist's experimentations linked to works on paper. The Catalan artist used new techniques such as pastel powder and sandpaper in combination with India ink and, sometimes, collage. “I often work with my fingers. I feel the need to dive into the physical reality of the ink, the colour; I must be soiled with it from head to toe. When I make lithographs or etchings, I set sheets of paper next to the plate and I clean my brushes on it [...]. A colour, a material, a tool: there is always a possibility that they take me somewhere. The surrealists called for the death of painting; I want to murder it” (J. Miró quoted in *Joan Miró, A Retrospective*, exh. cat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1987, p. 51).

Created when Miró was living in Montroig, Catalonia, this gouache is part of a series he produced during the summer of 1935. The works are characterised by abstract compositions in which the shapes float against a coloured backdrop. On an orange, grey and green background, Miró introduces here a masculine figure in dialogue with a small bird that is red, blue and black. His solitary yellow eye and his penis – the secretions of which are visible – attest to the psychological state of the artist, whose subconscious was inhabited by monsters, the beginnings of the Spanish Civil War. Jacques Dupin wrote on this topic in English: “[the] gouaches produced in the summer of 1935 showed us how Miró was sometimes surprised and overcome by the images of terror that haunted him at the time... We have also seen how he sometimes succeeded, by force of will or by cunning, in driving them away or freeing himself from them...” (J. Dupin, *Miró*, New York, 1993, p. 285).



λf45

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Le Maestro

signé et daté 'J Dubuffet 54' (sur la base)

éponge sur base en pierre

29.5 x 18.5 x 10 cm.

Exécuté en 1954

signed and dated 'J. Dubuffet 54' (on the base)

sponge on a stone base

11 $\frac{5}{8}$ x 7 $\frac{1}{2}$ x 3 $\frac{7}{8}$ in.

Executed in 1954

€600,000-800,000

US\$670,000-880,000

£510,000-680,000

PROVENANCE:

Pierre Matisse Gallery, New York.

Pierre Matisse, New York.

Puis par descendance.

EXPOSITION:

Paris, Galerie Rive Gauche, *Petites statues de la vie précaire*

de Jean Dubuffet, octobre-novembre 1954, no. 16 (illustré, p. 7).

New York, Museum of Modern Art; Chicago, The Art Institute of Chicago et

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *The work of Jean Dubuffet*,

février-août 1962, no. 107 (illustré, p. 89).

Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, *Paris - Paris*,

Créations en France 1937-1957, mai-novembre 1981, no. 211 (illustré, p. 238).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Loreau, *Catalogues des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule X, Vaches -*

Petites statues de la vie précaire, Paris, 1966, p. 132, no. 16 (illustré, p. 21).

A. Franzke, *Dubuffet*, New York, 1981 (illustré, p. 90).

A. Franzke, *Petites statues de la vie précaire*, Berne, Berlin, 1988, no. 14 (illustré, np).

M. Paquet, *Dubuffet*, Paris, 1993, no. 133 (illustré, p. 108).

D. Laurent, *Jean Dubuffet*, Paris, 2001 (illustré, p. 103).





Le Maestro exposé lors de la rétrospective *Jean Dubuffet*, MoMA, New York, février-avril 1962. © Soichi Sunami / The Museum of Modern Art Archives, New York / Scala, Florence / Adagp, Paris, 2022.

« Après avoir utilisé pendant deux mois le mâchefer, je passais à l'éponge. Un marchand en gros d'éponges de la rue Monge me laissa faire grande provision d'un amas d'éponges grotesques invendables, présentant pour le commerce des défauts qui leur donnaient au contraire pour moi plus de prix. »

JEAN DUBUFFET

Le Maestro fait partie du petit groupe d'œuvres en trois dimensions que Jean Dubuffet réalise entre mars et octobre 1954 et qui sont réunies sous la dénomination commune de « Petites Statues de la vie précaire ». Les épithètes choisies par l'artiste sont révélatrices de son approche singulière de la sculpture. Petites, ces œuvres le sont tant dans leur format que dans leur ambition de rompre avec le grandiose et la pompe associés à la statuaire classique. La précarité dont elles se font les porte-étendards est celle de la vie même, de ses cahots et de ses fragilités. Elles modèlent ce que Pierre Michon appellera plus tard et dans un autre contexte les « vies minuscules », s'emparant pour ce faire de matériaux pauvres : ici éponges de rebut, ailleurs morceaux de mâchefer, pieds de vigne, filasse, racines, la lave ou pierres. « Rongés, ravinés, torturés, ravagés dans leur substance vive, mais aussi grotesques et hallucinés », les personnages ainsi créés semblent « intensément occupés à creuser en eux les galeries turbulentes et désordonnées qui font de chacun de ces êtres un courant innombrable, un tissu illimité et fragile, transporté et dérisoire » (M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule X*, Lausanne, 1969, p. 8).

En prenant forme dans l'espace, ces œuvres prolongent le travail de sape entrepris par l'artiste depuis déjà un peu plus qu'une décennie pour déconstruire les codes artistiques établis. En particulier, elles donnent une envergure nouvelle à la façon dont la *matière* a été traitée par Dubuffet dans les œuvres qu'il réalise en ce début des années 1950. Travaillant à cette époque une pâte beaucoup plus épaisse qu'auparavant, fusionnant la figure humaine dans un magma dense et foisonnant, l'artiste donne naissance à des toiles dont la surface relève davantage de l'écorce que du linceul. Mais jusqu'alors la peinture demeurait, intermédiaire entre l'artiste et la matière, chariant avec elle son lot de conceptions éculées. « Il y a donc une manipulation – au moins – que [Dubuffet] n'a pas essayée : le matériau vulgaire n'a pas encore eu l'occasion de s'exprimer en personne [...]. Reste à laisser parler le matériau brut sans l'aide – c'est-à-dire sans l'intervention contraignante – d'aucune *arrière-pensée* qui puisse venir de l'art (je veux parler de tous les automatismes culturels véhiculés par le simple recours à la couleur à l'huile, à l'encre de Chine) : sans laisser l'art traditionnel penser derrière le matériau et injecter subrepticement en celui-ci des préméditations qui échappent au travail entrepris » (M. Loreau, *ibid.*, p. 8). Et c'est bien le problème que se proposent de résoudre les petites statues de la vie précaire, en permettant pour la première fois à la matière de s'exprimer par et pour elle-même, sans filtre ni médiateur.

Les qualités anthropomorphiques de l'éponge permettent à l'artiste de faire émerger un visage – des yeux exorbités notamment et une bouche grande ouverte, comme traversée d'un souffle ou bien d'un cri. La tête démesurée repose, comme en léger déséquilibre et par la jointure d'un cou massif, sur un corps sans bras de même gabarit. Fait d'un matériau humble et dans des proportions grotesques, *Le Maestro* porte un titre qui a valeur de manifeste. Il célèbre la conception que Dubuffet se fait de l'artiste : il n'évolue nullement dans les hautes sphères auxquelles seul il a accès et dont il se fait l'intercesseur, il est au contraire cet « homme du commun à l'ouvrage ». Car pour lui, l'art comme la beauté ne sont pas hors de portée du commun ; ils sont précisément là où l'on les attend pas.

“After using clinkers for two months, I went to sponges. A wholesale dealer on rue Monge let me take my pick from a huge pile, all of them grotesque and unsaleable. But what were defects for the trade, were added virtues for me.”

Le Maestro is part of a small group of three-dimensional works that Jean Dubuffet produced between March and October 1954, which are grouped together under the common denomination of “Petites Statues de la vie précaire.” The epithets chosen by the artist are indicative of his singular approach to sculpture. These small works are such in terms of their format as well as in their ambition to break away from the grandiose and the pomp associated with classical statuary. The precariousness of which they are the standard-bearers is that of life itself, of its bumps and its fragility. They model what Pierre Michon called later and in another context: the “tiny lives” – seizing for this purpose of poor materials: here sponges of waste, elsewhere pieces of clinker, feet of vine, thread, roots, lava or stones. “Gnawed, eroded, tortured, ravaged in their living substance, but also grotesque and hallucinated,” the characters thus created seem “intensely occupied to dig within them the turbulent and disordered galleries which make of each one of these beings an innumerable current, a boundless and fragile fabric, transported and derisive.” (M. Loreau, *Catalogue of the works of Jean Dubuffet, booklet X*, Lausanne, 1969, p. 8).



Jean Dubuffet devant deux de ses œuvres, Institut des Arts Contemporain, Londres, mars 1955. © Hulton Archive / Getty Images / Adagp, Paris, 2022.

By taking shape in space, these works prolong the work of undermining, undertaken by the artist for a little more than a decade, to deconstruct established artistic codes. In particular, they provide a new scope to the way in which Dubuffet treated *matter* in the works he produced during the early 1950s. Working at that time with a much thicker paste than before, merging the human figure in a dense and abundant magma, the artist gave birth to canvases whose surface was more like tree bark than a shroud. But until then, painting remained, an intermediary between the artist and the material, conveying its share of hackneyed conceptions. “There is thus a manipulation –at least– that [Dubuffet] did not try: the vulgar material did not have yet the occasion to express itself in person [...]. Remained to let the raw material speak out without any help –that is to say without the constraining intervention– of no back-thought which can come from the art (I want to speak about all the cultural automatisms conveyed by the simple recourse to oil colour, to Chinese ink): without letting traditional art think behind the material and inject surreptitiously in it one of the premeditations which escape the undertaken work.” (M. Loreau, *ibid.*, p. 8). And it is indeed the problem that the small statues of the precarious life offer to solve, by allowing for the first time matter to express itself by and for itself, without filter nor mediator.

The anthropomorphic qualities of the sponge allow the artist to make a face emerge –exorbitant eyes in particular and a mouth wide open, as if crossed by a breath or a cry. The disproportionate head rests, as if in slight imbalance and by the joint of a massive neck, on a body without arms of the same size. Made of a humble material and of grotesque proportions, *Le Maestro* bears a title that has the value of a manifesto. It celebrates how Dubuffet conceives the artist: he does not evolve in the high spheres to which only he has access and of which he makes himself the intercessor, he is on the contrary this “common man at work.” Because for him, art as well as beauty are not out of reach for the common; they are precisely where one is not waiting for them.



■ **f46**

JEAN DUBUFFET (1901-1985)

Le Dêvêtu

signé et daté 'J. Dubuffet 56' (en bas à gauche);
signé, daté et inscrit 'Le Dêvêtu J. Dubuffet Juin 56' (au dos)
huile et collage de toile sur toile
120 x 46 cm
Exécuté en 1956

signed and dated 'J. Dubuffet 56' (lower left); signed, dated and inscribed
'Le Dêvêtu J. Dubuffet Juin 56' (on the reverse)
oil and canvas collage on canvas
47½ x 18 in.
Executed in 1956

€500,000-700,000
US\$550,000-770,000
£430,000-590,000

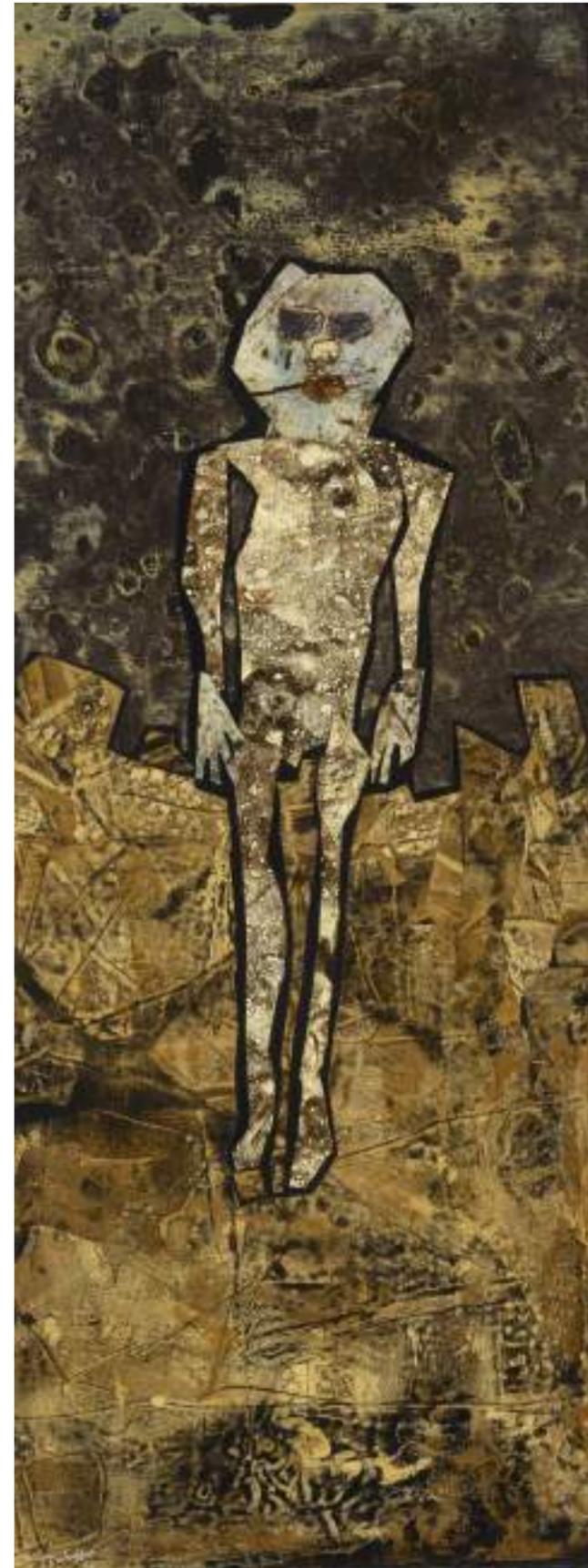
PROVENANCE:
Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

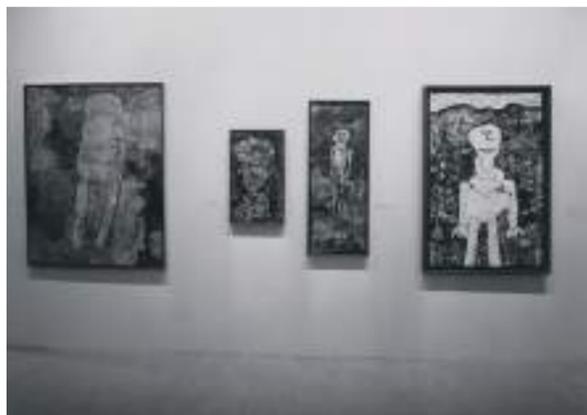
EXPOSITION:
New York, The Museum of Modern Art; Chicago, The Art Institute of Chicago;
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *The Work of Jean Dubuffet*,
février-août 1962, no. 134.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Loreau, *Catalogues des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XII,*
Tableaux d'assemblages, Paris, 1966, p. 130, no. 57 (illustré, p. 59).



Jean Dubuffet au vernissage de la rétrospective *Jean Dubuffet*, MoMA, New York, février 1962. © Tous droits réservés / Adagp, Paris, 2022.





Le Dêvétu exposé lors de la rétrospective *Jean Dubuffet*, MoMA, New York, février-avril 1962. © Soichi Sunami / The Museum of Modern Art Archives, New York / Scala, Florence / Adagp, Paris, 2022.

« Peut-être n’allais-je obtenir maintenant, à la faveur de ma nouvelle technique, que toutes les couleurs circulent pareillement dans mon tableau tout entier, animant toutes les parties de celui-ci d’un frémissement scintillant générateur de vie. »

JEAN DUBUFFET

En juin 1956, lorsqu’il peint *Le Dêvétu*, Jean Dubuffet est installé depuis près d’un an à Vence, en Provence. Il se préparait, sans doute, à aménager son futur atelier dans lequel il s’installera en juillet. Dans le prolongement de ses *Assemblages d’empreintes*, collages composites sur papier, Dubuffet s’est lancé dans des *Tableaux d’assemblages* à partir de novembre 1955. Cette série va lui permettre de travailler en grande liberté et d’expérimenter de nouvelles techniques et textures.

Dubuffet commence à travailler sur une toile déroulée au sol, sur laquelle il va venir brosser, gratter, éroder les huiles, usant de tout type d’outils – chiffons, journaux – dans un rapport direct et univoque à la matière. Cette manière de procéder lui permet d’avancer sans être tenu à aucun soin : « Le principal intérêt d’une telle technique était qu’elle me permettait de faire mes maculations initiales avec grande liberté et aisance sans y être contraint par quelque souci de ne pas gâter les autres parties d’un tableau. » (« *Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952* » *Rétrospective de J. Dubuffet*, Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175). Ensuite, il découpe les parties qui lui plaisent le plus afin de composer une œuvre finale sur une nouvelle toile. Appréciant de travailler sur plusieurs œuvres à la fois, Dubuffet est dans son élément, et cette série de toiles restera très importante dans son futur travail : « Je sens très

bien, au moment où j’écris ces lignes, qu’après une année entière occupée à ces exercices, les peintures que je suis appelé dorénavant à faire s’en trouveront fortement marquées, dussent-elles ne plus du tout recourir à cette technique, à laquelle je reviendrai en tout cas sans aucun doute périodiquement pour y trouver une source de stimulations et de renouvellements. »

Le Dêvétu est un exemple saisissant de la maîtrise de cette technique. Il est possible de ressentir les différentes matières, couleurs, et formes, sans même toucher surface. Il n’est pas étonnant que cette œuvre ait été choisie pour faire partie de la première rétrospective majeure de l’artiste aux États-Unis, au MoMA à New York en 1962. Pierre Matisse avait été ébloui par les œuvres de Dubuffet lors de sa visite à la galerie René Drouin en 1945. Une très forte relation se noue alors entre l’artiste et le galeriste, qui, tout naturellement, en fera sa promotion et obtiendra sa représentation exclusive outre-Atlantique.

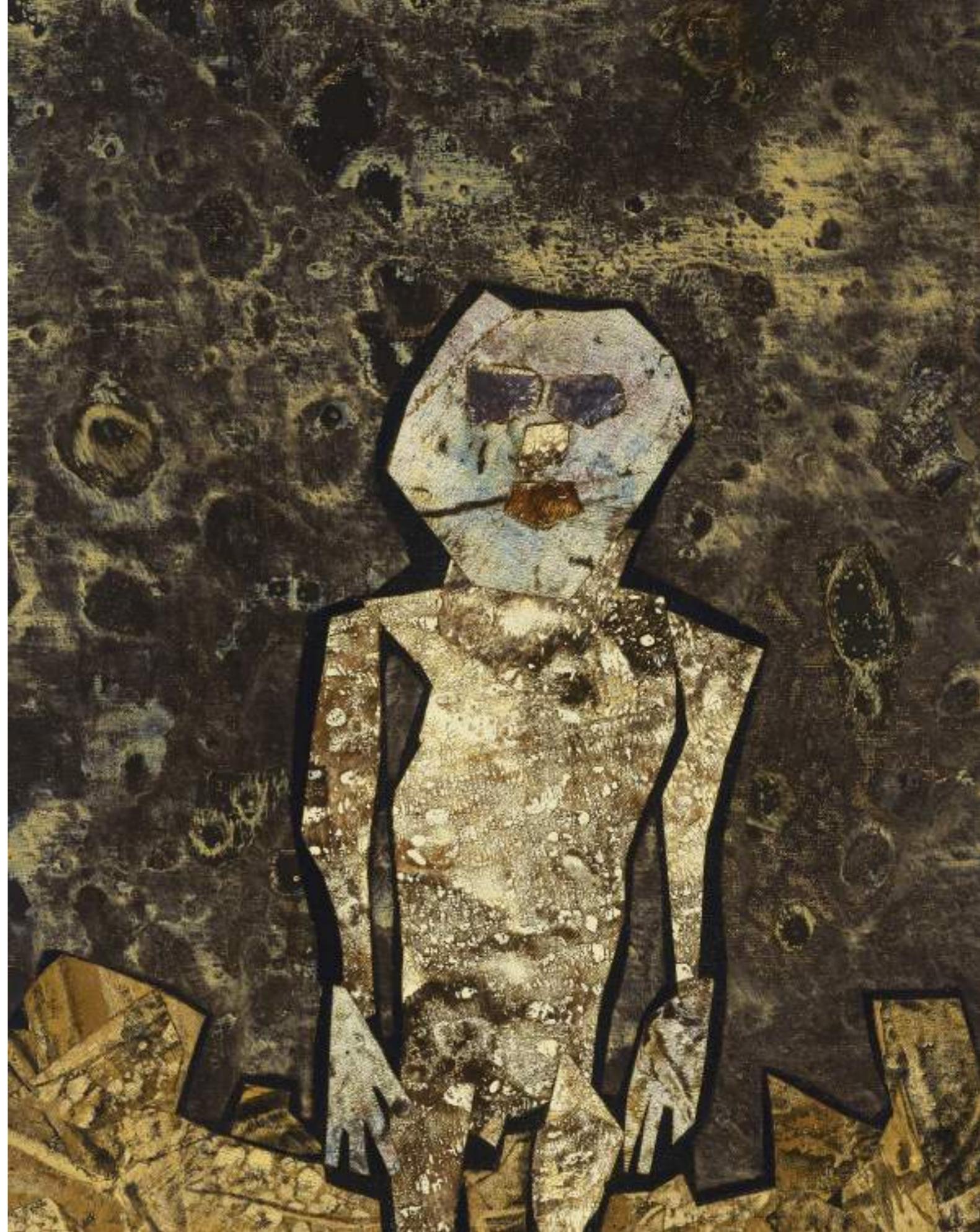
“Perhaps I was now going to succeed, thanks to my new technique, in getting all the colours to circulate similarly over the whole painting, quickening every part of it with a lustrous quivering, generator of life.”

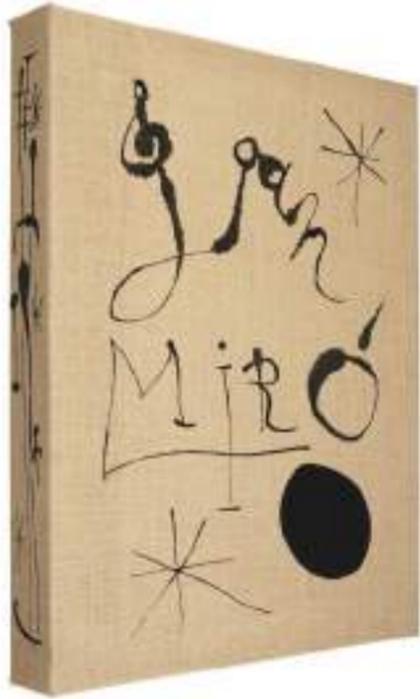
In June 1956, when he painted *Le Dêvétu*, Jean Dubuffet was living in the small scenic town of Vence, in Provence, since almost a year. He was no doubt preparing to set up his future studio, where moved to in July. In the continuation of his *Assemblages d’empreintes*, composite collages on paper, Dubuffet began working on *Tableaux d’assemblages* in November 1955. This series allowed him to produce works in great freedom and to experiment with new techniques and textures.

Dubuffet began his work on a canvas unrolled on the floor, on which he brushed, scratched and eroded the oils, using all kinds of tools –rags, newspapers– in a direct and unambiguous relationship with the material. This way of proceeding allowed him to move forward without being bound to any specific care: “The main interest of such a technique was that it allowed me to make my initial smears with great freedom and ease without being concerned about spoiling the other parts of a painting.” (*Memories on the development of my works from 1952.* *J. Dubuffet Retrospective*, Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175).

He then cut out the parts he liked best in order to compose the final work on a new canvas. Enjoying working on several pieces at once, Dubuffet was in his element, and this series of canvases remains very important in his future work: “As I write these lines, I feel that after a whole year occupied with these exercises, the paintings I am called upon to create from now on will be strongly marked by them –even if they do not resort to this technique at all– yet a technique to which I will in any case revert to periodically to find a source of stimulations and renewals.”

Le Dêvétu is a striking example of the mastery of this technique. It is possible to feel the different materials, colours and shapes without even touching the surface. It is not surprising that this work was chosen to be part of the artist’s first major retrospective in the United States, at MoMA in New York in 1962. Pierre Matisse was dazzled by Dubuffet’s work during his visit to the René Drouin Gallery in 1945. A very strong relationship developed between the artist and the gallery owner, who quite naturally promoted his work and obtained his exclusive representation on the other side of the Atlantic.





xf47

JOAN MIRÓ (1893-1983)

André Breton, Constellations, Pierre Matisse, New York, 1959

signé par l'auteur 'André Breton' et par l'artiste 'Miró', à l'encre, au justificatif
livre d'artiste complet comprenant une eau-forte réhaussée à l'aquarelle
en couleurs à la main; une eau-forte en couleurs signée, une eau-forte en
noir signée, deux lithographies en couleurs signées et numérotées, une
page manuscrite par André Breton et vingt-deux reproductions en couleurs
réalisées d'après des gouaches de l'artiste, sur papier vélin Arches,
avec la page de titre, le texte en français, la table des matières et page
de justification, complet de la couverture de papier rempli et de son étui
chemise d'éditeur de toile
47 x 38.1 x 5.1 cm.
Exécuté en 1959, cet exemplaire est le numéro un, issu de l'édition à dix
exemplaires (l'édition totale est de 350), publié par Pierre Matisse, New York

« Le spectacle du ciel me submerge. Je suis
bouleversé quand je vois le croissant
de lune
ou le soleil dans un ciel immense. Dans mes
peintures, en fait, il y a de minuscules formes
dans de grands espaces vides. »

— JOAN MIRÓ

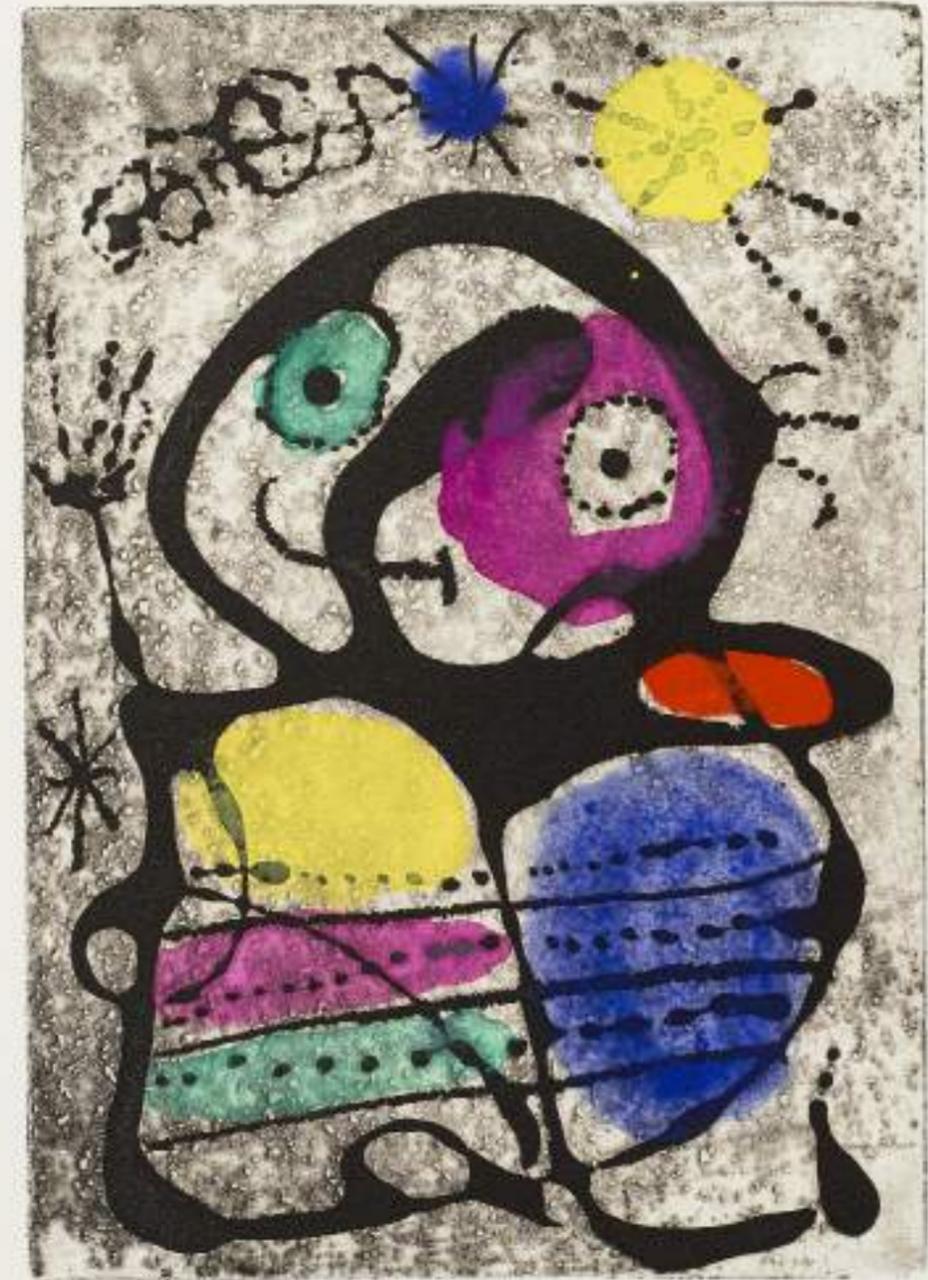
"The spectacle of the sky overwhelms me.
I'm overwhelmed when I see the crescent
of the moon or the sun in an immense sky.
In my paintings, as a matter of fact, there are
tiny shapes in great empty spaces."

signed 'André Breton' by the author and 'Miró' by the artist to the justification
the complete artist's book comprising one signed and numbered etching with
hand-coloring in watercolor, one signed and numbered etching in colors, one
signed and numbered etching in black, two signed and numbered lithographs
in colors, and a manuscript page by André Breton, and 22 reproductions
in colors after gouaches by the artist, on Arches paper, with the title,
text in French, table of contents, and justification pages, with the original
canvas-covered portfolio case and paper folders
Overall: 18½ x 15 x 2 in.
Executed in 1959, this example is number one from the edition of ten (the total
edition was 350), published by Pierre Matisse, New York. (album)

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£83,000-120,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York (don de l'artiste).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
F. Mourlot, *Joan Miró lithographs*, New York, 1975, vol.II, no.261
(d'autres épreuves illustrées).
P. Cramer, *Joan Miró, the illustrated books, catalogue raisonné*, Genève,
1989, p.166-167, no.58 (d'autres épreuves illustrées).
J. Dupin, *Miró graveur, 1928-1960*, Paris, 1984, vol. I, p.166
(d'autres épreuves illustrées).







λ48

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nu assis, la tête dans les bras

signée au crayon et numérotée 16/25 (en bas à droite)
pointe-sèche sur Chine appliqué sur papier vélin
planche: 20.2 x 11.9 cm.
feuille: 38 x 28.3 cm
Exécutée en 1929

signed in pencil and numbered 16/25 (lower right)
drypoint on Chine appliqué on wove paper
plate: 8 x 4 $\frac{3}{4}$ in.
sheet: 15 x 11 $\frac{1}{8}$ in.
Executed in 1929

€6,000-8,000
US\$6,600-8,800
£5,100-6,700

PROVENANCE:

L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.I, p.94-95, no. 117 (une autre épreuve illustrée).



λ49

HENRI MATISSE (1869-1954)

Figure endormie sur fond de moucharabieh

signée au crayon et annotée 'Essai' (en bas à droite)
eau-forte sur Chine appliqué sur papier vélin Arches
planche: 25 x 17.8 cm.
feuille: 37.8 x 28.2 cm.
Exécutée en 1929, épreuve en dehors de l'édition à 25 exemplaires

signed in pencil and inscribed 'Essai' (lower right)
etching on Chine appliqué on Arches wove paper
plate: 9 $\frac{3}{4}$ x 7 in.
sheet: 14 $\frac{3}{8}$ x 11 $\frac{1}{8}$ in.
Executed in 1929, a proof aside from the edition of twenty five

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-15,000

PROVENANCE:

L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, p.102-103, no.127 (une autre épreuve illustrée).



Henri Matisse et Jacqueline Matisse dans les années 1950.
© Tous droits réservés.



λ50

ROBERTO MATTA
(1911-2002)

Sketch for The Splitting of the Ego

titré "Sketch for 'the splitting of the Ego'" (au revers)
graphite et crayon de couleurs sur papier
37 x 58.8 cm.

titled "Sketch for 'the splitting of the Ego'" (on the reverse)
graphite and colour pencil on paper
14⁵/₈ x 23³/₈ in.

€7,000-10,000
US\$7,700-11,000
£5,900-8,400

PROVENANCE:
Alexina 'Teeny' et Marcel Duchamp, Paris (acquis directement auprès de l'artiste).
Puis par descendance.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par les Archives Matta.



λ51

D'APRÈS HENRI MATISSE (1869-1954)
PAR JACQUES VILLON (1875-1963)

Matisse, Odalisque sur la terrasse

signée à l'encre noire par Henri Matisse et numérotée 16/20 (en bas à droite)
eau-forte et aquatinte sur papier vélin Arches
planche: 48.4 x 60.2 cm.
feuille: 63 x 90 cm.

Exécutée en 1922, une des vingt impressions en noir avant l'édition en couleurs à deux cent exemplaires publiée par Bernheim-Jeune, Paris

signed in black ink by Henri Matisse and numbered 16/20 (lower right)
etching and aquatint on Arches wove paper
plate: 19 x 23³/₄ in.
sheet: 24³/₄ x 35³/₈ in.

Executed in 1922, one of the twenty proofs in black before the edition of 200 published by Bernheim-Jeune, Paris

€7,000-10,000
US\$7,800-11,000
£6,000-8,500

PROVENANCE:
L'artiste.
Marcel Duchamp, Paris (frère de l'artiste, par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
C. de Ginestet et C. Pouillon, *Jacques Villon, Les estampes et les illustrations*, Paris, 1979, p.394-395, no. E 633 (une autre épreuve illustrée)

marcel duchamp à moi-même
L.H.O.O.Q.

λ52

MARCEL DUCHAMP
(1887-1968)
PIERRE DE MASSOT
(1900-1969)

Marcel Duchamp. Propos et souvenirs.
Milan : Arturo Schwarz, 1965
Avec un Ready-made rectifié de Marcel Duchamp, 1965.

Exemplaire de l'artiste comprenant le "Ready-made rectifié"
signé avec un envoi de Duchamp "à moi-même"
325 x 250 mm

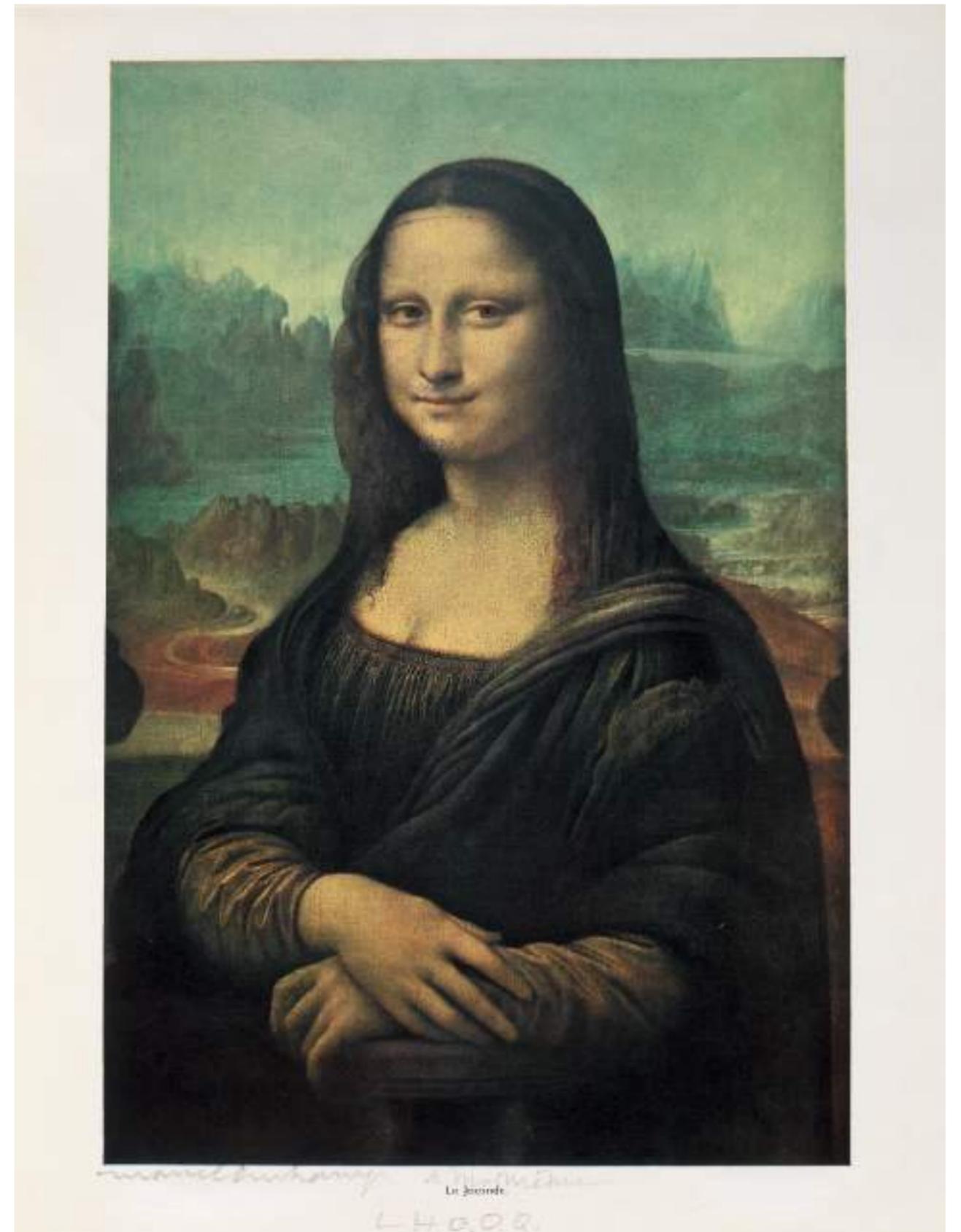
*Artist's personal copy, comprising the signed "Ready-made rectifié",
inscribed by Duchamp "to myself"*
12,79 x 9,84 in

€600,000-800,000
US\$670,000-880,000
£510,000-680,000

PROVENANCE:

Marcel Duchamp (exemplaire de l'artiste).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

L'Association Marcel Duchamp a confirmé l'authenticité de cette œuvre.





Marcel Duchamp célébrant son anniversaire
© Tous droits réservés.

« Ces objets-fantômes nés de l'imagination de Marcel Duchamp ne seraient rien d'autre, lorsqu'ils tombent dans le champ de notre vision, que la projection de notre propre moi. »

PIERRE DE MASSOT

"These objets-fantômes born out of Marcel Duchamp's imagination would not be anything, when they fall into our field of vision, but the projection of our own ego."

In-4. En feuilles, sous couverture de papier Ingres imprimée en rouge, étui et emboîtement de l'éditeur.

Edition originale de cet essai de Pierre de Massot, tirée uniquement à 38 exemplaires, tous sur Japon nacré. Un des 3 exemplaires réservés à l'auteur, l'artiste et l'éditeur. Tous les exemplaires comportent un ready-made original reproduisant en couleurs le tableau de la Joconde "rectifié", c'est-à-dire avec un bouc et une moustache dessinés au crayon, numéroté, signé et titré au crayon "L.H.O.O.Q." par Marcel Duchamp en octobre 1964, à Neuilly-sur-Seine.

EXEMPLAIRE DE MARCEL DUCHAMP avec le "Ready-made rectifié" L.H.O.O.Q. qu'il se dédicace "à moi-même".

« Ces objets-fantômes nés de l'imagination de Marcel Duchamp ne seraient rien d'autre, lorsqu'ils tombent dans le champ de notre vision, que la projection de notre propre moi. » Le curieux envoi « à moi-même » fait parfaitement écho à ces lignes tirées du texte de Pierre de Massot. Dans cet essai largement consacré au ready-made, l'auteur rappelle la rupture que Duchamp opère avec la peinture, sa distance avec les « jeux de l'interprétation » et autres critiques artistiques, et, en un mot, son envie de mettre « le feu à la baraque ». En destinant le ready-made du frontispice à lui-même, l'artiste, il abolit la notion de spectateur, et aboutit grâce à ce geste à la création absolue décrite par Pierre de Massot c'est-à-dire se tenant en dehors des critiques, pour elle-même. Comme l'écrit l'auteur : « Les sortilèges dispensés par Marcel Duchamp ne provoquent pas la critique ; ils la désarment. Au sens littéral du mot, Duchamp est un intouchable. »

4°. Loose as issued, original publisher's portfolio and cloth-covered slipcase.

First edition of this essay by Pierre de Massot, printed in 38 copies, all on Japan paper. One of the 3 copies printed for the writer, the artist, and the publisher. All the copies include an original ready-made as a frontispiece reproducing in colors the painting of the Portrait of Mona Lisa rectified, i.e. with a goatee and a moustache drawn, numbered, signed and titled with a pen "L.H.O.O.Q." by Marcel Duchamp in October 1964, in Neuilly-sur-Seine.

MARCEL DUCHAMP'S COPY, comprising the "Ready-made rectifié" L.H.O.O.Q. inscribed "à moi-même" ("to myself").

"These objets-fantômes born out of Marcel Duchamp's imagination would not be anything else, when they fall into our field of vision, but the projection of our own ego." The inscription "à moi-même" echoes back perfectly to these words from Pierre de Massot's text. In this essay largely dedicated to Ready-made, the author reminds severance between Duchamp and painting, his distance with "the games of interpretation" and other artistic critics, and, his desire to set "the house on fire". Inscribing the ready-made of the frontispiece to himself, the artist, he abolishes the notion of spectator, and accomplishes, thanks to this gesture, the absolute creation described by the writer: "The spells casted by Marcel Duchamp do not provoke criticism; they disarm it. In the literal meaning of the word, Duchamp is intouchable."



λ53

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy
(La Boîte-en-valise), série F

signé 'Marcel Duchamp' (à l'intérieur de la boîte)

boîte en bois et carton avec couverture en cuir rouge et finition
en lin rouge, comprenant 80 répliques miniatures
et reproductions d'œuvres de Marcel Duchamp
41.3 x 38.4 x 9.5 cm.

Conçu entre 1935 et 1940; cette version exécutée à Paris et Milan en 1966
dans une édition non numérotée de 75 exemplaires

signed 'Marcel Duchamp' (inside the box)
a red leather covered wooden and cardboard box with
red linen lining, containing 80 miniature replicas and reproductions
of works by Marcel Duchamp
16¼ x 15½ x 3¾ in.

Conceived between 1935 and 1940; this version executed
in Paris and Milan in 1966 in an unnumbered edition of 75

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£110,000-150,000

PROVENANCE:

Jacqueline Matisse Monnier, France.

BIBLIOGRAPHIE:

Life, 28 avril 1952 (l'exemplaire de la série A du Museum of Modern Art,
New York illustré).

R. Lebel, *Marcel Duchamp*, Paris, 1959, p. 54, 55, 82-83 et 173-174, no. 173
(une autre version illustrée, pl. 109).

C. Tomkins, *The World of Marcel Duchamp*, New York, 1966, p. 156.

A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1970,
p. 511-513, no. 311e. (autres versions illustrées, p. 511-512).

E. Bonk, *Marcel Duchamp, The Portable Museum, The Making of the Boîte-
en-valise, de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, Londres, 1989, p. 301
(un autre exemplaire illustré en couleurs).

C. Tomkins, *Duchamp, A Biography*, New York, 1996, p. 321-328, 331, 334, 339,
353-354, 371, 376, 391, 422, 428, 436 et 443 (une autre version illustrée, p.
320).

D. Ades, N. Cox et D. Hopkins, *Marcel Duchamp*, Londres, 1999, p. 174-179
(une autre version illustrée en couleurs, p. 176-177, no. 136).

F.M. Naumann, *Marcel Duchamp, The Art of Making Art in the Age of
Mechanical Reproduction*, New York, 1999, p. 141-142, no. 5.31 et 5.32 (autres
versions illustrées en couleurs).

A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1997, vol. II,
p. 762-764, no. 484 (une autre version illustrée en couleurs, p. 407).

F.M. Naumann, *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and
Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012, p. 137, no. 14 (un autre exemplaire
illustré en couleurs, p. 156, no. 14.29).

L. Witham, *Picasso and the Chess Player, Pablo Picasso, Marcel Duchamp,
and the Battle for the Soul of Modern Art*, Hanovre et Londres, 2013, p. 167
et 183-184 (un autre exemplaire illustré, fig. 19).

L'Association Marcel Duchamp a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Symbole de l'interprétation de Duchamp vis-à-vis de la nature et de la valeur comparative des œuvres d'art, la *Boîte-en-valise* est à la fois un véritable musée portatif et un *ready-made*. Duchamp a travaillé sur sa *Boîte* de 1935 à 1940, une période charnière au cours de laquelle sont nées les premières idées fondatrices des mouvements en «-isme» que nous connaissons aujourd'hui. À cette époque, les conservateurs et les académiciens institutionnalisèrent l'art moderne. Après la première édition exclusive de la *Boîte* composée de vingt exemplaires signés, produite en 1941, Duchamp a continué de travailler sur ce projet pendant 27 ans, en produisant plusieurs versions successives contenant chacune des éléments ou des matériaux légèrement différents.

Parmi les objets contenus dans sa *Boîte*, Duchamp semble avoir accordé une importance particulière à la qualité des reproductions. Pour les créer, il revisite chacune de ses œuvres en personne, en prenant des notes détaillées sur les couleurs, pour ensuite les faire reproduire grâce à la phototypie et aux pochoirs peints à la main, deux techniques quelque peu obsolètes aujourd'hui. Ces méthodes manuelles et chronophages oscillent délibérément entre la production en série ou la reproduction et l'objet unique. Pour renforcer davantage l'ambiguïté emblématique de son œuvre, Duchamp demande par ailleurs à un notaire de certifier plusieurs reproductions comme originales.

Le concept de musée portatif – matérialisé ici par une valise qui pourrait transporter les produits du vendeur itinérant – est intimement lié aux expériences vécues par Duchamp au cours de l'occupation allemande en France. Afin d'obtenir les matériaux nécessaires à la construction de ses *Boîtes*, l'artiste avait en effet besoin d'un laissez passer délivré par les autorités allemandes. Pour obtenir ce papier, il s'est fait passer pour un marchand de fromages ambulants transportant ses marchandises dans une valise spéciale. Cette dernière comprenait un compartiment secret pour permettre à Duchamp de transporter les matériaux collectés pour sa *Boîte*.

Incarnation parfaite de l'extraordinaire carrière d'artiste de Duchamp, la *Boîte-en-valise* a traversé les âges et remet encore en question la manière dont nous appréhendons, comprenons et contextualisons l'art, comme l'explique Benjamin Buchloh: «Toutes les fonctions du musée, cette institution sociale qui transforme la dimension artistique en dimension culturelle, sont représentées dans leurs moindres détails dans cette valise: la valorisation de l'objet, l'extraction du contexte et de la fonction, la protection contre la détérioration et la dissémination du sens abstrait... [Avec cette œuvre, Duchamp] transforme également le rôle de l'artiste qui devient conservateur et collectionneur et se préoccupe donc du placement et du transport, de l'évaluation et de l'institutionnalisation, de la présentation et de la maintenance de l'œuvre d'art» (B. Buchloh, 'The Museum Fictions of Marcel Broodthaers', in *Museums by Artists*, Toronto, 1983, p. 45).

A literal encapsulation of Duchamp's own take on the nature and comparative value of the work of art, his *Boîte-en-valise* is a portable museum and a *ready-made* all rolled into one. The conception of his *Boîte* occupied Duchamp for the period 1935-1941, a time when, appropriately, the first ideas were forming around the "-isms" of recent art history, when curators and academics were together institutionalizing modern art. From the first limited deluxe edition of twenty named examples of the *Boîte* produced in 1941, Duchamp continued to work on the project for a further 27 years, producing a series of successive versions each characterized by a slightly different presentation in terms of contents or materials.

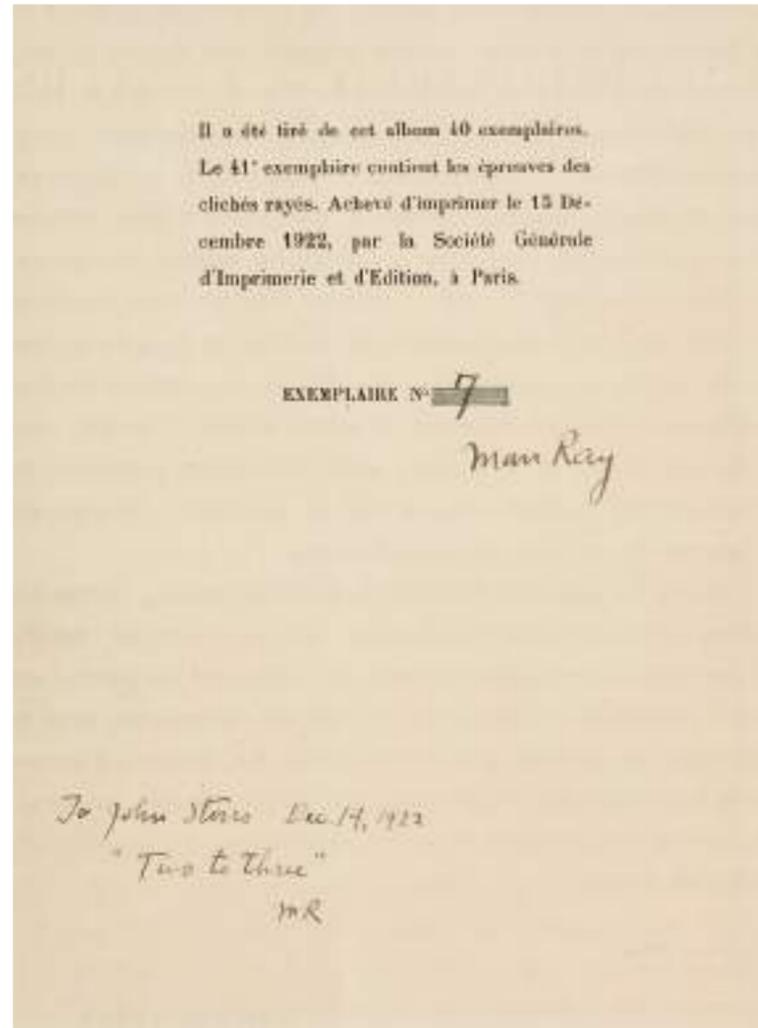
Of prime importance to Duchamp in the creation of the elements included in the *Boîte* appears to have been the quality of the reproductions. To create these, Duchamp revisited each of his works in person, making extensive notes as to their precise colouring before commissioning their reproduction via the now somewhat obsolete techniques of collotype and hand-coloured pochoir. These handmade, time-consuming techniques deliberately blurred the boundaries between the multiple or reproduction, and the unique object. In order to underline this typical Duchampian ambiguity, the artist went further to request that a public notary certify that several of the reproductions were, in fact, original.

The idea of the portable museum doubling as a suitcase containing the salesman's "wares" was intimately linked to Duchamp's own experience during the German occupation of France. In order to source the various materials needed to construct his *Boîtes*, Duchamp required a laissez-passer from the German authorities. He acquired this by posing, improbably, as a travelling cheese merchant, whose merchandise was transported in a specially adapted suitcase. The cheese suitcase was further adapted with a secret compartment in which Duchamp could conceal the parts of his *Boîte* which he had collected.

A virtuoso embodiment in an object of his equally brilliant career as an artist, Duchamp's *Boîte-en valise* is a work whose importance and resonance extends beyond the artist's own lifetime, to continue to question our ongoing appreciation, understanding and contextualization of art, as Benjamin Buchloh summarised: "All of the functions of the museum, the social institution that transforms the primary language of art into the secondary language of culture, are minutely contained in Duchamp's case: the valorization of the object, the extraction from context and function, the preservation from decay and the dissemination of its abstracted meaning... [With it, Duchamp] also changes the role of the artist as creator to that of the collector and conserver, who is concerned with the placement and transport, the evaluation and institutionalization, the display and maintenance of a work of art" (B. Buchloh, 'The Museum Fictions of Marcel Broodthaers', in *Museums by Artists*, Toronto, 1983, p. 45).







λ54

MAN RAY
(1890-1976)

Champs délicieux, Paris, 1922

Album de 12 tirages argentiques d'après rayographies originales, montés sur feuillets blancs, précédés d'une préface de Tristan Tzara 'Man Ray.

La photographie à l'envers
exemplaire signé, numéroté '7' et dédié à l'encre 'To John Storrs / Dec. 14, 1922 / "Two to three" / MR' à la justification
chaque image : 22,2 x 17,2 cm.
album In-4 : 37,5 x 29 cm.

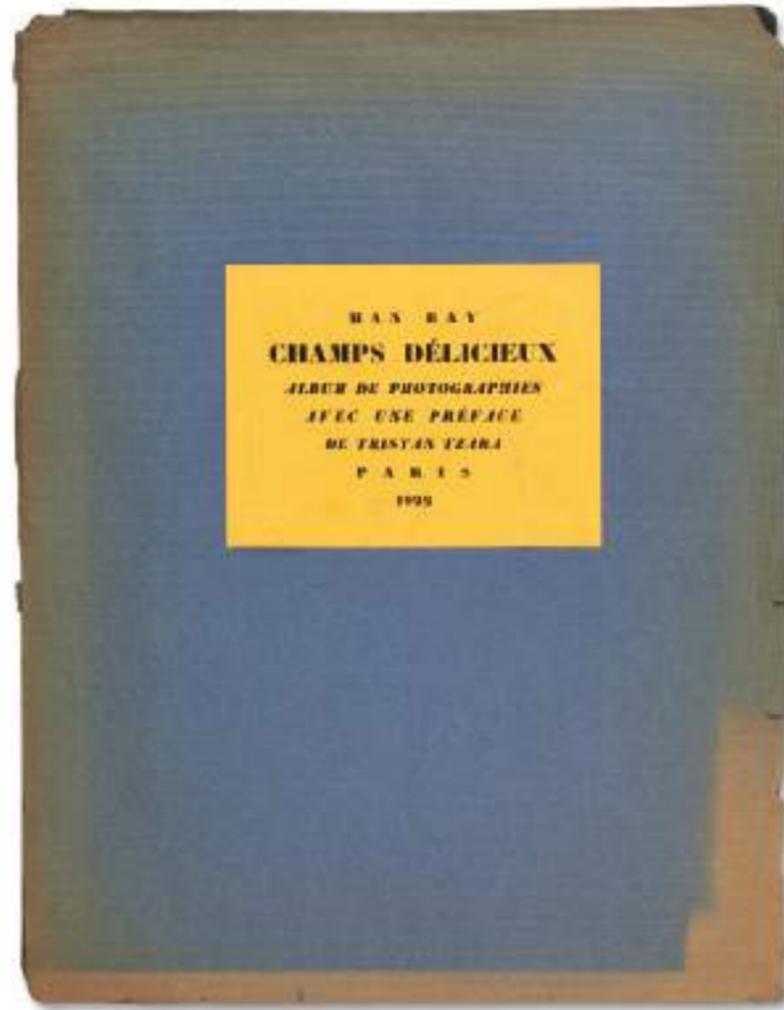
Cet album est le numéro sept d'une édition de quarante exemplaires.

Album of 12 gelatin silver prints from original Rayographs, mounted on white sheets, with a preface by Tristan Tzara 'Man Ray. La photographie à l'envers' signed, numbered '7' and dedicated in ink 'To John Storrs / Dec. 14, 1922 / "Two to three" / MR' on the colophon
each image : 8.6/8 x 6.6/8 in.
album In-4 : 14.6/8 x 11 3/8 in.
This album is number seven from an edition of forty.

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£110,000-150,000

PROVENANCE:
John Storrs, Chicago.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.





C'est après s'être installé à Paris en 1921 que Man Ray renouvelle le photogramme, procédé élaboré par Henry Fox Talbot un siècle auparavant. Il lui donne le nom de « rayographie » d'après son propre patronyme. Man Ray confère aux rayographies une dimension artistique distinctive en tirant pleinement parti du potentiel créatif de ce médium. En exposant directement sur la surface sensible divers objets du quotidien – une clef, un peigne, un revolver – l'artiste expérimente des effets de contraste, de texture et de perspective. Cela lui permet d'obtenir des images qui articulent représentation et abstraction, une ambiguïté qui résonne avec les courants surréalistes et dada de l'époque.

Champs délicieux publié il y a cent ans exactement, en 1922, rassemble douze tirages argentiques de ces rayographies dans une édition limitée de 40 exemplaires. Dans sa préface de l'ouvrage, Tristan Tzara, père du Dada, loue le plaisir visuel novateur de la rayographie où « la beauté de la matière n'appartient à personne car elle est désormais un produit physicochimique ». Cet exemplaire est dédié à l'américain John Storrs, grand sculpteur moderniste du début du XX^e siècle qui fréquentait les cercles de l'avant-garde de Paris, Chicago et New York, côtoyant Man Ray, Marcel Duchamp, ou encore Francis Picabia. Cet élève de Rodin a ensuite développé sa propre esthétique mêlant sculpture et architecture, tournée vers l'art des machines et l'affirmation de la puissance industrielle américaine.

After moving to Paris in 1921, Man Ray renewed the process of the photogram developed by Henry Fox Talbot a century earlier, and renamed it the "Rayograph" after himself. Man Ray gave Rayographs a distinctive artistic dimension by taking full advantage of the creative potential of this medium. By exposing various everyday objects – a key, a comb, a gun – directly onto a photosensitive surface, the artist experimented with contrasts, textures and perspectives. The resulting images are a combination of the figurative and the abstract, something that resonated deeply with the Surrealist and Dada movements of the time. A collection of twelve silver print Rayographs was published in the album.

Champs délicieux exactly one hundred years ago in 1922, in a limited edition of 40 copies. In his preface, Tristan Tzara, one of the founders of Dada, praises the innovative visual appeal of rayographs whose "beauty of matter belongs to no one for henceforth it is a physico-chemical product". This copy is dedicated to the American John Storrs, a great modernist sculptor of the early 20th century. He moved in the avant-garde circles of Paris, Chicago and New York alongside Man Ray, Marcel Duchamp, or Francis Picabia and became a student of Auguste Rodin's. The new aesthetic he developed combined sculpture and architecture with a focus on machinery and the assertion of American industrial power.



λ55

HENRI MATISSE
(1869-1954)

Jacky

signé, daté et inscrit 'Jacky H. Matisse 47' (en bas à gauche)
plume et encre de Chine sur papier
49,8 x 37,5 cm.
Exécuté en 1947

signed, dated and inscribed 'Jacky H. Matisse 47' (lower left)
pen and India ink on paper
19 $\frac{3}{4}$ x 14 $\frac{3}{4}$ in.
Executed in 1947

€30,000-50,000
US\$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE:
Jacqueline Matisse Monnier, France (don de l'artiste en 1947).

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λf56

**ALBERTO GIACOMETTI
(1901-1966)**

Lampe 'Marianne'

terre cuite
Sans abat-jour : 33 x 34 cm.
Le modèle créé vers 1936

terracotta
Without shade : 13 x 13½ in.
The model designed *circa* 1936

€180,000-220,000
US\$200,000-240,000
£160,000-190,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
R. Lannes, 'Exégèse poétique de Jean-Michel Frank', in *Art et Décoration*, janvier 1939, p. 6 (pour le même modèle).
J. Lassaigue, 'L'Œuvre de Jean-Michel Frank 1893-1941', in *Art et Industrie*, novembre 1945, p. 19 (pour le même modèle).
L. D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Paris, 1997, p. 168, 170, 244 (pour le même modèle).
P.-E. Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank, l'étrange luxe du rien*, Paris, 2006, p. 189, 190-191, 239, 346 (pour le même modèle).
Jean Michel Frank, Un décorateur dans le Paris des années 30, cat. exp., Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris, 2009-2010, p. 121 (pour le même modèle).
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4405.

Cette lampe a jusqu'alors été utilisée en tant que vase.
This lamp was previously used as a vase.





■ λf57

MAN RAY (1890-1976)

Optical Hopes and Illusions

signé, daté et inscrit 'Optical Hopes.....
Man Ray Hollywood 1944' (sous la base)
banjo en bois, lentille convexe, corde et balle de liège
Hauteur: 54.2 cm.
Conçue et exécutée à Hollywood en 1944; cette œuvre est unique

signed, dated and inscribed 'Optical Hopes.....
Man Ray Hollywood 1944' (underneath)
wooden banjo, convex lens, string and cork ball
Height: 21¼ in.
Conceived and executed in Hollywood in 1944; this work is unique

€120,000-180,000

US\$140,000-200,000

£110,000-150,000

PROVENANCE:

Patricia Kane Matisse, New York (probablement acquis auprès de l'artiste avant 1961).
Jacqueline Matisse Monnier (don de celle-ci).

EXPOSITION:

New York, The Museum of Modern Art; Dallas, The Dallas Museum for Contemporary Arts; San Francisco, The San Francisco Museum of Art, *The Art of Assemblage*, octobre 1961- avril 1962, p. 162, no. 175.
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *Man Ray*, octobre-décembre 1966, p. 64, no. 161 (illustré, p.126).
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen et Paris, Musée National d'Art Moderne, *Man Ray*, septembre 1971-février 1972, p. 149, no. 170 (illustré, p. 83).
New York, The New York Cultural Center, *Man Ray, Inventor, Painter, Poet*, décembre 1974- mars 1975, no. 140.
New York, Zabriskie Gallery, *Man Ray, Objects of my affection*, janvier-février 1985.
Washington D.C, National Museum of American Art et Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, *Perpetual Motif, The art of Man Ray*, décembre 1988-janvier 1990, p. 296, no. 249 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE:

Man Ray, *Oggetti d'affezione*, Turin, 1970, no. 74 (illustré).
A. Schwarz, *Man Ray, The Rigour of Imagination*, Londres, 1977, no. 333 (illustré, p. 218).
J.-H. Martin, B. Hermann, R. Krauss et Man Ray, *Man Ray, Catalogue raisonné, Sculptures et objets, Objets de mon affection*, Paris, 1983, p. 150, no. 75 (une autre version illustrée, p. 94).
M. Foresta et al., *Man Ray*, Paris, 1989, p. 296, no. 249 (illustrée en couleurs; daté '1945').
Janus, *Man Ray, Œuvres*, Paris, 1990, fig. 94 (illustré en couleurs).

Andrew Strauss et Timothy Baum du Man Ray Expertise Committee, ont confirmé l'authenticité de cette œuvre qui sera incluse au catalogue des Objets et Sculptures de Man Ray actuellement en cours de préparation.



« [...] L'art n'est pas une science, ni une expérience. Il n'y a pas de progrès dans l'art pas plus que dans le flirt. Il y a peut-être un certain progrès chez l'individu, mais sa signature ne change pas. Quand l'idée me vient, je me sers d'un bâton sur lequel sont attachés quelques poils. Je me fais peintre. Mon coiffeur et le violoniste au-dessus de moi se servent aussi de bâtons ayant des poils. Nous avons beaucoup en commun. Nous sommes aussi différents l'un de l'autre. Eux, ils essaient de travailler aussi bien que possible. Moi, j'essaie simplement d'être aussi libre que possible dans ma façon de travailler, dans le choix de mon sujet. Personne ne peut me donner des préceptes, ni me guider. On peut me critiquer après, mais c'est trop tard. Le travail est fait. J'ai goûté la liberté. C'était aussi un travail dur, mais qui en valait la peine. »

MAN RAY

"[...] Art is neither a science nor an experience. There can be no more improvement in art than in flirting. The artist might make some progress, but his signature remains the same. When I feel moved to do so, I pick up a little stick which has some bristles attached to it. I turn myself into a painter. My hairdresser and the violinist who lives above me also use sticks with bristles. We have a lot in common. But we are also very different. They try and work as well as possible, while I try to be as free as possible in the way I work and in my choice of subject. No-one can give me instructions or guidance. I may be criticised afterwards, but it is too late by then. The work is done. I have tasted freedom. It was a difficult job, but completely worth it."





λ58

HENRI MATISSE
(1869-1954)

Jackie

signé, daté et inscrit 'JACKIE H Matisse 47' (en bas à droite)
fusain et estompe sur papier
56.8 x 38.6 cm.
Exécuté en 1947

signed, dated and inscribed 'JACKIE H Matisse 47' (lower right)
charcoal and estompe on paper
22¾ x 15¼ in.
Executed in 1947

€300,000-500,000
US\$340,000-550,000
£260,000-420,000

PROVENANCE:
Jacqueline Matisse Monnier, France (don de l'artiste en 1947).

EXPOSITION:
Stuttgart, Staatsgalerie et Hambourg, Bucerius Kunst Forum, *Matisse, People, Masks, Models*, septembre 2008-avril 2009, n°93, p. 185 (illustré). Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Henri Matisse, Le laboratoire intérieur*, décembre 2016-mars 2017, p. 295, no. 215 (illustré en couleurs).

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

« Son talent est une chose physique, qui réside dans sa main... Sa main le guide après avoir absorbé l'objet, et il ne le regarde plus. Il en dessine simplement le résultat qui est en lui, comme un négatif de film. »

JACQUELINE MATISSE MONNIER

“His talent was something physical, that lived in his hand... His hand guided him after absorbing the object and he no longer looked at it. What he drew of it was simply the result that was in him, like a film negative.”

Connu pour ses dessins aux lignes fines et pures, réalisées à l'encre, Henri Matisse l'est tout autant pour ses dessins au fusain. Les deux techniques vont en effet de pair. Souvent, le fusain précède les dessins à la plume. Matisse écrivait que ces derniers étaient « toujours précédés par des études réalisées avec un médium moins rigoureux que la ligne pure, tel le fusain ou le dessin de base, qui [lui] permettent de creuser la personnalité du modèle, son expression, la qualité de la lumière environnante, l'ambiance et tout ce que seul le dessin peut traduire » (H. Matisse, 'Notes of a Painter on his Drawing', in J. Flam, éd., *Matisse on Art*, Berkeley, 1995, p. 130-131). De plus, comme en témoigne le présent fusain, cette technique lui permet de créer de subtils jeux d'ombre rappelant l'effet du *sfumato* de la Renaissance et traduisant le mystère de la lumière. Alors que la pureté de la plume et de l'encre sert à aplatir le motif, le dégradé de tons du fusain se prête à l'expression d'une forme arrondie et volumétrique. Avec un simple morceau de fusain, travaillant et retravaillant les lignes, l'artiste fait émerger de la feuille une image finale d'une extraordinaire précision et ressemblance.

L'artiste désormais à l'apogée de ses compétences en tant que dessinateur, voit en ses proches et en sa famille un moyen de perfectionner encore ses innovations techniques et d'explorer le potentiel formel et métaphorique du portrait féminin. Portrait intime de sa petite-fille Jacqueline, le présent fusain témoigne de l'amour incontestable que porte Henri Matisse, grand père aimant alors âgé de 78 ans, envers Jacqueline, quant à elle âgée d'à peine 16 ans.

Matisse réalise ce portrait de sa petite fille en 1947 ; bien que la santé de l'artiste le fait souffrir, sa créativité, cependant, n'a jamais faibli et "sa concentration est alors terrifiante", rapporte Jacqueline (Jacqueline Matisse-Monnier cité dans H. Spurling, *Matisse the Master*, New York, 2007, p. 447).

Known for his ink drawings with their pure, thin lines, Henri Matisse is equally celebrated for his charcoal drawings. Indeed, the two techniques go hand in hand. His charcoals were often a prelude to his ink drawings. Matisse wrote that the latter were "always preceded by studies worked in a less rigorous medium than pure lines, such as charcoal or rough drawing which allowed [him] to dig into the personality of the model, their expression, the quality of the surrounding light, the ambiance and everything that only drawing can convey" (H. Matisse, 'Notes of a Painter on his Drawing', in J. Flam, éd., *Matisse on Art*, Berkeley, 1995, p. 130-131). Moreover, as evidenced by this charcoal, the technique enabled him to create subtle shadow play that calls to mind the *sfumato* effect from the Renaissance and translates the mystery of light. While the purity of pen and ink flattens the subject, the progression of tones in charcoal lends itself to the expression of rounded forms with volume. With a mere chunk of charcoal, working and reworking the lines, the artist coaxes from the page a final image of extraordinary precision and resemblance.

Now at the peak of his drawing prowess, the artist sees in his friends and family a way to further perfect his technical innovations and to explore the formal and metaphorical potential of female portraits. This charcoal, an intimate portrait of his granddaughter Jacqueline, speaks to the indisputable love felt by Henri Matisse, a loving grandfather of 78, towards Jacqueline, who was just hardly 16 years old.

Matisse realised this portrait of his granddaughter in 1947; although the artist's health made him suffer, his creativity never wavered and "his concentration then was terrifying", Jacqueline recounted (Jacqueline Matisse-Monnier quoted in H. Spurling, *Matisse the Master*, New York, 2007, p. 447).





λf59

HENRI MATISSE
(1869-1954)

Jazz. Paris : Tériade, 1947.

Un des 250 exemplaires avec le texte autographe de Matisse lithographié
Signé "H. Matisse" au crayon à la justification
422 x 326 mm

One of the 250 copies with Matisse autograph text lithographed
Signed 'H. Matisse' in pencil on the justification page
16,61 x 12,83 in

€250,000-350,000
US\$280,000-380,000
£210,000-290,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
Duthuit, Books, no. 22.

In-folio, en feuilles, couverture rempliée avec titre autographe lithographié, chemise et étui titré d'éditeur.
20 pochoirs originaux en couleurs « d'après les collages et sur les découpages d'Henri Matisse » : 5 à pleine page et 15 sur double page.
Texte autographie lithographié par Draeger.
Édition limitée à 250 exemplaires, tous sur vélin d'Arches, signés par l'artiste, celui-ci n° 171.

Folio, loose as issued, with folded cover with autograph title lithographed and published slipcase.
20 original pochoirs in colors "after Henri Matisse collages and cut-outs" : 5 single pages and 15 double pages. Autograph text lithographed by Draeger
Edition limited to 250 copies on Arches signed by the artist, this copy n° 171.



« J'ai fait ces pages d'écritures pour apaiser les réactions simultanées de mes improvisations chromatiques et rythmées, pages formant comme un « fond sonore » qui les porte, les entoure et protège ainsi leurs particularités. »

HENRI MATISSE

En 1939, Matisse réalise sa première œuvre en collage pour la couverture du premier numéro de *Verve*. Il réitère cette nouvelle pratique pour un autre numéro de la revue en 1942 et Tériade lui suggère alors d'en faire un livre. Dès lors, Matisse travaille à *Jazz* dans sa villa de Vence où il commence par peindre de larges bandes de papier et les suspend aux murs de son atelier. Tériade se souvient que l'ensemble était si éclatant que le médecin de Matisse « avait interdit [à l'artiste] d'entrer dans la pièce sans porter de lunettes de soleil. »

Pour contrebalancer les couleurs vives du livre, « ces images aux timbres vifs et violents », Matisse utilise le texte. Il reprend « des remarques, des notes prises au cours de [son] existence de peintre » et les écrit lui-même, dans une écriture que Tériade qualifie de « magnifique and picturesque calligraphy of the Middle Ages ». Il crée ainsi un rapport entre le texte et l'image comparable à celui des manuscrits enluminés. « La dimension exceptionnelle de l'écriture me semble obligatoire pour être en rapport décoratif avec le caractère des planches de couleur. Ces pages ne servent donc que d'accompagnement à mes couleurs comme des asters aident dans la composition d'un bouquet de fleurs d'une plus grande importance. LEUR RÔLE EST DONC PUREMENT SPECTACULAIRE. » écrit-il dans le dernier chapitre, « Notes ». En jouant le rôle d'accompagnement des couleurs, le texte s'affirme comme un décor et va au-delà du contenu à illustrer. Matisse traite ainsi le texte en image.

On a associé le titre, *Jazz*, à l'improvisation propre au style musical que l'on retrouve dans la spontanéité avec laquelle Matisse a découpé les formes colorées des planches. Il semble que *Jazz* ait aussi beaucoup à voir avec l'équilibre musical recherché par l'artiste dans la composition de ce livre – le seul qu'il ait créé dans son entièreté. Dans le chapitre « Jazz » Matisse décrit ainsi sa conception du livre : « J'ai fait ces pages d'écritures pour apaiser les réactions simultanées de mes improvisations chromatiques et rythmées, pages formant comme un « fond sonore » qui les porte, les entoure et protège ainsi leurs particularités. »

Jazz, livre d'artiste refermant les « *improvisations chromatiques* » de Matisse et « *leurs particularités* » est souvent présenté comme l'ultime manifeste sur la couleur du peintre. Le texte invite à y voir aussi une réflexion sur la composition, et la réappropriation des médiums. A la manière des joueurs de jazz qui détournent leurs instruments dans les années 1940 et 1950 (washboard, orgue Hammond), Matisse dessine avec les ciseaux, découpe dans la couleur en sculpteur, écrit au propre son texte en le raturant.

“He wrote in the last chapter, “Notes”. In accompanying the colors, the text asserts itself as a decoration and goes beyond the content to illustrate. Matisse uses text as he uses images.”

In 1939, Matisse created his first collage for the cover of the first issue of *Verve*. He makes use of this new practice once again for another issue of the review, and Tériade then suggests him to make a book out of it. Since then, Matisse works on *Jazz* in his villa in Vence, where he starts painting large sheets and fastened them to the wall of his studio. Tériade remembers that the works were so vivid that Matisse's doctor “had ordered him not to enter the room without wearing sunglasses.”

To counterbalance the intense colors of the book, “the images, in vivid and violent tones”, Matisse uses text. He takes “some remarks, notes made in the course of my lifetime as a painter” and writes the text himself, in a handwriting Tériade qualifies as « magnificent and picturesque calligraphy of the Middle Ages”. In doing so, he creates then a connection between text and image, comparable to illuminated manuscripts. “The unusual size of this writing seemed to me compulsory to keep it in decorative proportion with the color plates. Thus these pages serve only as an accompaniment to my colors, as asters may be helpful in making up a bouquet of more important flowers. **THUS THEIR FUNCTION IS PURELY VISUAL.**” He wrote in the last chapter, “Notes”. In accompanying the colors, the text asserts itself as a decoration and goes beyond the content to illustrate. Matisse uses text as he uses images.

The title of the work, *Jazz*, has been associated to the improvisation specific to the musical style, that is found in the spontaneity with which Matisse cuts the colored forms for the plates. It seems that *Jazz* also deals with the musical balance sought by Matisse for the composition of the book – the only one he entirely created. In the chapter “Jazz” Matisse explains the conception of the book: “I have added these pages of text to appease the simultaneous reactions of my chromatic and rhythmic improvisations, which constitute a background of sound which carries them, surrounds them and thus protects them in their particularities.”

Jazz, livre d'artiste gathering Matisse's “*chromatic improvisations*” and “*their particularities*” is often shown as the painter's ultimate manifesto on color. The text also incites reflexion on composition on color, and the reappropriation of the mediums. In the style of jazz players distorting their instruments in the 1940s and 1950s (washboard, Hammond organ), Matisse draws with scissors, cuts right into color, finalizes his autographed text by crossing it out.





λ60

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nu couché, drapé dans une étoffe fleurie

signée au crayon et numérotée 17/25 (en bas à droite)
eau-forte sur Chine appliqué sur papier vélin
planche: 9.8 x 24.9 cm.
sheet: 28.6 x 38.2 cm.
Exécutée en 1929

signed in pencil and numbered 17/25 (lower right)
etching on Chine appliqué on wove paper
plate: 3¾ x 9¾ in.
sheet: 11¼ x 15 in.
Executed in 1929

€7,000-10,000
US\$7,700-11,000
£5,900-8,400

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.I, p.98-99, no. 121 (une autre épreuve illustrée).



λ61

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nu, main gauche près de l'épaule

signée au crayon (en bas à droite) et numérotée 25/50 (en bas à gauche)
lithographie sur Japon
feuille: 46 x 56.1 cm.
Exécutée en 1926, il existe également dix épreuves d'artistes

signed in pencil (lower right) and numbered 25/50 (lower left)
lithograph on Japon
sheet: 18½ x 22½ in.
Executed in 1926, there were also ten artist's proofs

€15,000-25,000
US\$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol.II, p.74, no. 474 (une autre épreuve illustrée).



λ62

JOAN MIRÓ
(1893-1983)

Femme

signé et numéroté 'Miró 1/8' (à l'intérieur du pied gauche) et avec la marque du fondeur 'V. GIMENO = FUDIT - BARNA' (à l'intérieur du pied droit)
bronze à patine brun foncé
Hauteur: 27.2 cm.
Conçu en 1949; cette épreuve fondue ultérieurement dans une édition de 8 exemplaires

signé et numéroté 'Miró 1/8' (underneath the left foot) and with the foundry mark 'V. GIMENO = FUDIT - BARNA' (underneath the right foot)
bronze with dark brown patina
Height: 10 7/8 in.
Conceived in 1949; this bronze cast at a later date in an edition of 8

€80,000-120,000
US\$89,000-130,000
£67,000-100,000

PROVENANCE:
Acquavella Galleries, New York.
Pierre Matisse Gallery, New York.
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
J. Prévert et G. Ribemont-Dessaignes, *Joan Miró*, Paris, 1956, p. 54 (une autre épreuve illustrée).
A. Jouffroy et J. Teixidor, *Miró Sculptures*, Paris, 1974, p. 228, no. 33 (une autre épreuve illustrée).
Fundació Joan Miró, éd., *Obra de Joan Miró, Dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils*, Barcelone, 1988, p. 380, no. 1402 (une autre épreuve illustrée).
P. Gimferrer, *The Roots of Miró*, Barcelone, 1993, p. 397, no. 1122 (une autre épreuve illustrée).
E. Fernández Miró et P. Ortega Chapel, *Joan Miró, Sculptures. Catalogue raisonné, 1928-1982*, Paris, 2006, p. 55, no. 37 (une autre épreuve illustrée en couleurs).

■λ63

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

Table 'Berceau', première version

signée deux fois 'Diego' (sur deux traverses)
bronze patiné ; verre
39.5 x 147 x 48 cm.
Le modèle créé vers 1963

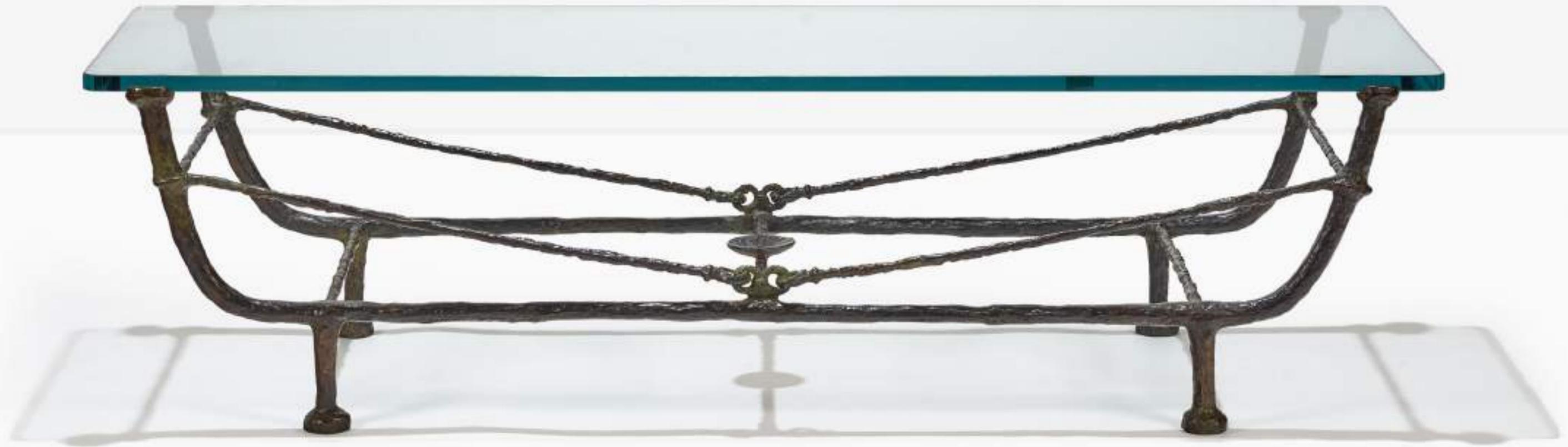
signed twice 'Diego' (to two stretchers)
patinated bronze ; glass
15½ x 57¾ x 18¾ in.
The model designed *circa* 1963

€300,000-500,000
US\$340,000-550,000
£260,000-420,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Butor, *Diego Giacometti*, Paris, 1985, p. 143
(pour le même modèle).
D. Marchesseau, *Diego Giacometti*, Paris, 1986, p. 67 et 211
(pour le même modèle).
F. Baudot, *Diego Giacometti*, Paris, 1998, p. 42 et 77
(pour le même modèle).
J. von Sprecher, *Diego Giacometti, tritt aus dem Schatten*, Zurich, 2007, p. 98
(pour le même modèle).







λ64

HENRI MATISSE (1869-1954)

La Main

signée au crayon et numérotée 21/25 (en bas à droite)
eau-forte sur Chine appliqué sur papier vélin Arches
planche: 14.2 x 20.3 cm.
feuille: 28.2 x 37.8 cm.
Exécutée en 1929

signed in pencil and numbered 21/25 (lower right)
etching on Chine appliqué on Arches wove paper
sheet: 5 $\frac{1}{8}$ x 8 in.
image: 11 $\frac{1}{8}$ x 14 $\frac{7}{8}$ in.
Executed in 1929

€4,000-6,000
US\$4,400-6,600
£3,400-5,100

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol. I, p. 104-105, no. 129 (une autre épreuve illustrée).



λ65

HENRI MATISSE (1869-1954)

Corbeille de bégonias I

signée au crayon et numérotée 20/25 (en bas à droite)
linogravure sur papier vélin Montval, filigrane Galatée
bloc: 20.1 x 23 cm.
feuille: 40.4 x 44.5 cm.
Exécutée en 1938, il existe également cinq épreuves d'artiste

signed in pencil and numbered 20/25 (lower right)
linocut on Montval wove paper, watermark Galatée
bloc: 7 $\frac{7}{8}$ x 9 in.
sheet: 15 $\frac{7}{8}$ x 17 $\frac{1}{2}$ in.
Executed in 1938, there were also five artist's proofs

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-15,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
M. Duthuit-Matisse et C. Duthuit, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1983, vol. II, p. 262-263, no. 718 (une autre épreuve illustrée).



λ66

JACQUES VILLON (1875-1963)

Autoportrait

avec le cachet 'Jacques Villon' (en bas à gauche)
plume et encre de Chine et graphite sur papier
28.5 x 18.6 cm.
Exécuté vers 1938

stamped 'Jacques Villon' (lower left)
pen and India ink and pencil on paper
11¼ x 7¾ in.
Executed circa 1938

€2,000-3,000
US\$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE:
Marcel Duchamp, Paris (frère de l'artiste, par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Louis Carré & Cie.



λ67

D'APRÈS PABLO PICASSO (1881-1973) PAR JACQUES VILLON (1875-1963)

Picasso, Nature morte

signée au crayon par Picasso et numérotée 2/9 (en bas à gauche)
eau-forte et aquatinte sur papier vélin Arches
planche: 27.4 x 50.4 cm.
feuille: 56.7 x 76.3 cm.
Exécutée en 1927, une des neuf impressions en noir avant l'édition en couleurs
à deux cent exemplaires publiée par Bernheim-Jeune, Paris, 1928

signed in pencil by Picasso and numbered 2/9 (lower left)
etching and aquatint on Arches wove paper
plate: 10¾ x 19¾ in.
sheet: 22¼ x 30 in.
Executed in 1927, one of the nine proofs in black before the edition of 200
published by Bernheim-Jeune, Paris, 1928

€4,000-6,000
US\$4,500-6,600
£3,400-5,100

PROVENANCE:
L'artiste.
Marcel Duchamp, Paris (frère de l'artiste, par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
C. de Ginestet et C. Pouillon, *Jacques Villon, Les estampes et les illustrations*,
Paris, p. 404-405, no. E 652 (une autre épreuve illustrée).

λ68

CHRISTO (1935-2020)

Packed Coast (Project) 15 Miles Long – 1 Mile Depth

signé et daté 'Christo 1968' (en bas à droite) et titré "PACKED COAST
(PROJECT-15miles long. APP 1 mile dept.)" (en bas à gauche)
graphite, encre, pastel, acrylique et collage de plastique, ficelle, agrafes,
clous et papier cartonné sur isorel
72 x 62 cm.
Exécuté en 1968

signed and dated 'Christo 1968' (lower right) and titled "PACKED COAST
(PROJECT-15miles long. APP 1 mile dept.)" (lower left)
graphite, ink, pastel, acrylic and collage of plastic, rope, staples,
nails and paperboard on masonite
28 $\frac{3}{8}$ x 24 $\frac{3}{8}$ in.
Executed in 1968

€70,000-100,000

US\$78,000-120,000

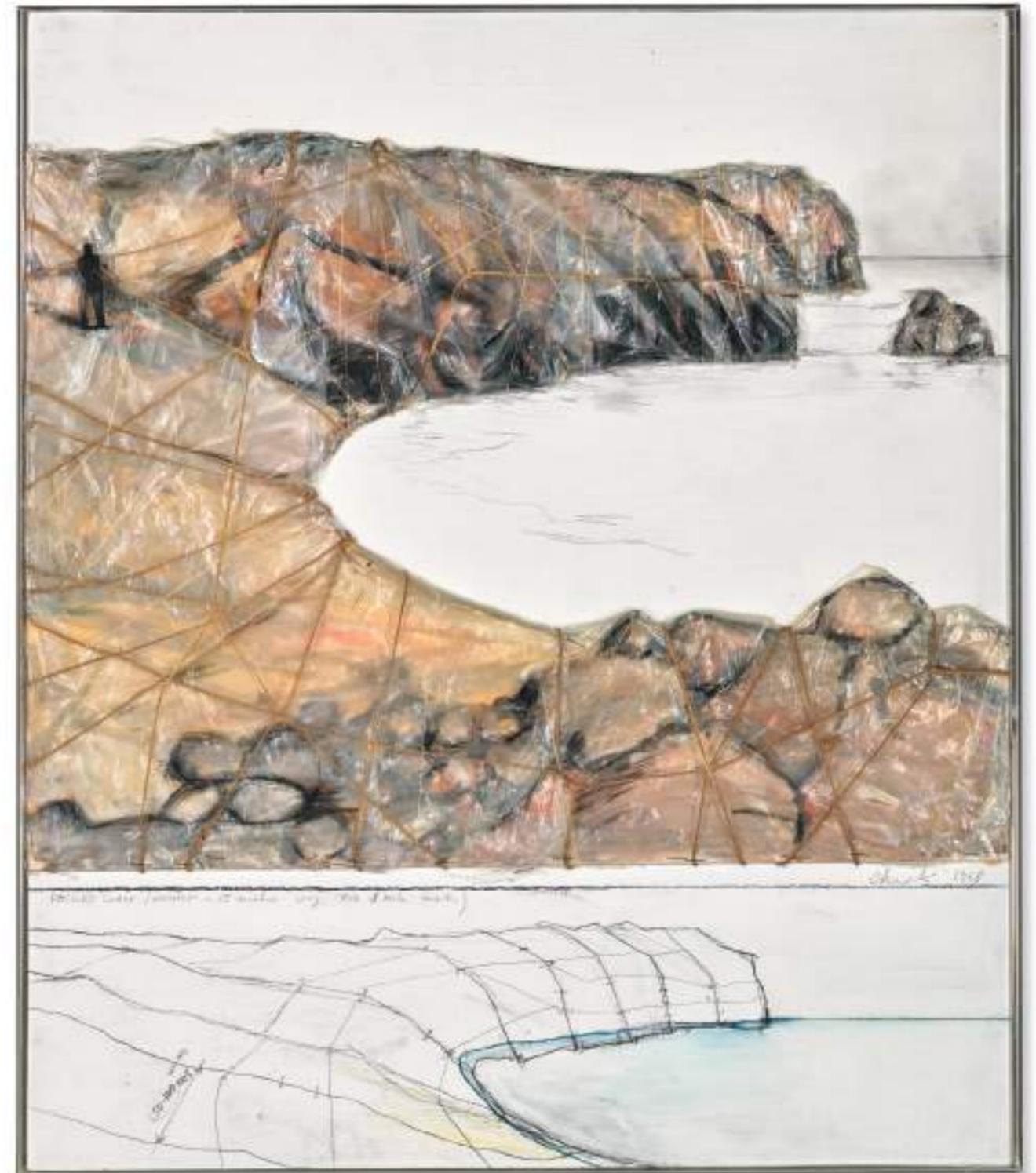
£60,000-83,000

PROVENANCE:

Alexina 'Teeny' et Marcel Duchamp, Paris (don de l'artiste).
Puis par descendance.



Wrapped Coast, Little Bay, Australia, one million square feet, 1968-1969.
© Harry Shunk, 1969 / Adagp, Paris, 2022.



« Si ses premiers tableaux sont consacrés presque exclusivement à la figure féminine, d'autres motifs viennent ponctuellement s'y ajouter. La conquête de l'espace, par exemple, est évoquée par plusieurs représentations de cosmonautes. »

CATHERINE GRENIER

"While his first paintings are devoted almost exclusively to the female figure, other motifs are occasionally added. The conquest of space, for example, is evoked by several representations of cosmonauts."

λ69

MARTIAL RAYSSE (NÉ EN 1936)

Tout va bien au 63° orbite

signé et daté 'MARTIAL RAYSSE 63' (en bas à droite)
acrylique, graphite, gouache, montage photographique et collage de papier,
d'ampoule et caoutchouc sur toile; cadre d'artiste
24 x 33.2 x 10.5 cm.
Exécuté en 1963

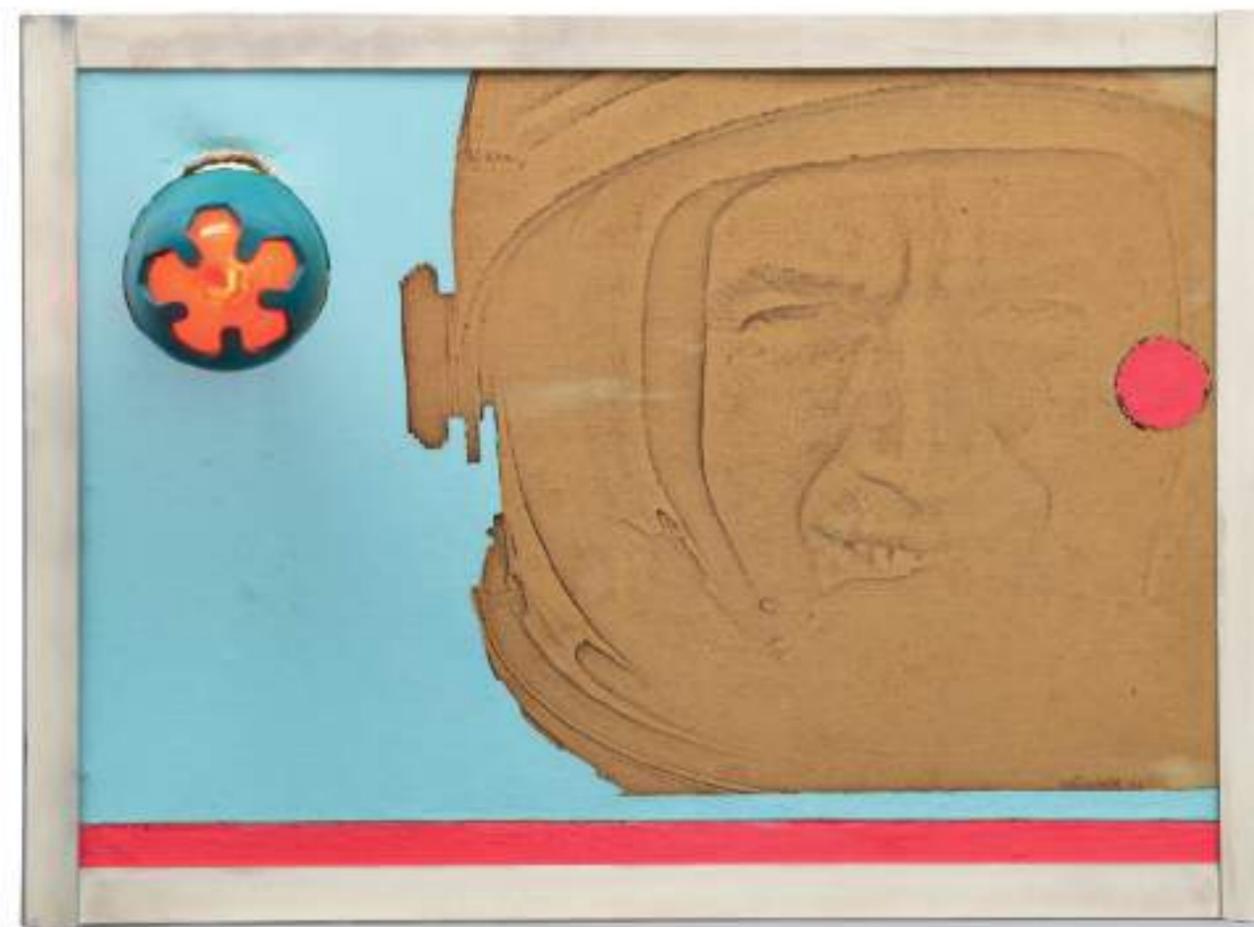
signed and dated 'MARTIAL RAYSSE 63' (lower right)
acrylic, graphite, gouache, photographic montage and collage of paper,
light bulb and rubber on canvas; artist's frame
9½ x 13½ x 4¼ in.
Executed in 1963

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£51,000-68,000

PROVENANCE:
Jacqueline et Bernard Matisse Monnier, France (acquis auprès de l'artiste dans les années 1960).

BIBLIOGRAPHIE:
G. Grenier, *Martial Raysse*, Paris, 2014, no. 29 (illustré en couleurs, p. 251).

Cette œuvre est inscrite à l'inventaire de l'œuvre Martial Raysse sous le numéro IMP-1432





Alexina 'Teeny' Duchamp, Marcel Duchamp et John Cage, s'affrontant lors d'une partie d'échecs sur le plateau *Reunion* le 5 mars 1968.
© Tous droits réservés.



λ70

**MARCEL DUCHAMP (1887-1968)
ARTURO SCHWARZ (1924-2021)**

The Large Glass and related works.
Volume two. With nine original etchings
by Marcel Duchamp on the theme of the lovers.
Milan : Schwarz Gallery, [1968]

Édition originale.
Exemplaire réservé à l'artiste, n° XI.
420 x 255 mm

First edition
Artist copy n° XI
16,5 x 10 in

€1,500-2,500
US\$1,700-2,700
£1,300-2,100

PROVENANCE:
Marcel Duchamp, Paris (exemplaire réservé à l'artiste).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
Schwarz, no. 658.

L'Association Marcel Duchamp a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

In-folio. En feuilles, sous couverture blanche rempliée, imprimée en rouge et noir, chemise et étui de l'éditeur de toile orange, orné de la mention autographiée "Eros c'est la vie Rose Selavy", répétée.
Edition originale, tirée à 150 exemplaires, sur un papier de Filicarta of Cologno Monzese, signés par l'auteur et l'artiste, celui-ci numéroté XI, l'un des 15 exemplaires réservés à l'artiste, l'auteur et les collaborateurs.
Illustré par 9 eaux-fortes originales hors texte de l'artiste signées dans la plaque des initiales "MD", celle d'après Ingres "Marcellus D".

Folio!. Loose as issued, original publisher's portfolio and orange cloth-covered slipcase, decorated with the words "Eros c'est la vie Rose Selavy".
First edition, printed in 150 copies on a paper by Filicarta of Cologno Monzese, signed by the author and the artist, this one numbered XI, one of the 15 copies for the artist, the author and the collaborators.
Illustrated with 9 original etchings signed in the plate with the initials "MD", the plate After Ingres signed "Marcellus D".



« Je n'ai jamais tiré sur Dieu.
J'éprouve une grande difficulté
et une grande attirance.
Je tire sur l'église.
Je glorifie la Cathédrale. »

NIKI DE SAINT PHALLE

"I never shot at God.
I feel a great difficulty
and a great attraction.
I shot at the church.
I glorify the Cathedral."



Niki de Saint Phalle devant Notre-Dame de Paris.
© Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris 2022.

▲71

NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002)

Cathédrale

signé, daté et dédié 'POUR TINNIE Niki de St Phalle Oct. 1962' (au revers)
peinture, plâtre, grillage et objets divers sur bois; cadre d'artiste
61 x 61 x 12 cm.
Exécuté en 1962

signed, dated and dedicated 'POUR TINNIE Niki de St Phalle Oct. 1962'
(on the reverse)
paint, plaster, wire mesh and various objects on wood; artist's frame
24 x 24 x 4¾ in.
Executed in 1962

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE:
Jacqueline Matisse Monnier, France (acquis directement auprès de l'artiste).

BIBLIOGRAPHIE:
C. Loewer, *Niki de Saint Phalle, Catalogue Raisonné, 1949-2000*,
Lausanne, 2001, vol. I, p. 151, no. 317 (illustré, p. 317).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Niki
Charitable Art Foundation, Santee.



λf72

HENRI MATISSE (1869-1954)

Tête de fillette (Marguerite)

signé des initiales, numéroté et avec le cachet du fondeur 'HM 2/ C. VALSUANI CIRE PERDUE' (au dos)
bronze à patine brun doré
Hauteur: 16.3 cm.
Conçu à Collioure en 1906; cette épreuve fondue en 1954
dans une édition de 9 exemplaires plus 2 autres épreuves

signed with the initials, numbered and stamped with the foundry mark
'HM 2/ C. VALSUANI CIRE PERDUE' (on the back)
bronze with golden brown patina
Height: 6 3/8 in.
Conceived in Collioure in 1906; this bronze cast in 1954 in an edition of 9 plus 2

€70,000-90,000
US\$78,000-99,000
£60,000-76,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
A. E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York, 1971,
p. 118, nos. 156 et 157 (autres épreuves illustrées).
C. Duthuit et F. Garnaud, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*,
Paris, 1994, p. 56, no. 25 (une autre épreuve illustrée, p. 57).
C. Duthuit et W. de Guébriant, *Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre
sculpté*, Paris, 1997, p. 62 et 64, no. 25 (une autre épreuve illustrée, p. 63 et 65).



vue alternative



λf73

HENRI MATISSE
(1869-1954)

Tête de femme

signé et daté 'H Matisse 41' (en bas à droite)
fusain sur papiers joints
52,6 x 40,5 cm.
Exécuté en 1941

signed and dated 'H Matisse 41' (lower right)
charcoal on joined papers
20¾ x 16 in.
Executed in 1941

€80,000-120,000
US\$88,000-130,000
£68,000-100,000

PROVENANCE:
Pierre Matisse, New York.
Puis par descendance.

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.





λf74

HENRI MATISSE
(1869-1954)
PIERRE REVERDY
(1889-1960)

Visages. Paris : les Editions du Chêne, 1946

Édition originale.
Exemplaire sur Lana, signé
340 x 264 mm

First edition
Copy on Lana, signed
13½ x 10¾ in.

€8,000-12,000
US\$8,800-13,000
£6,700-10,000

PROVENANCE:
L'artiste.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
Duthuit, Books, no. 11.

In-4. En feuilles sous couverture de papier blanc rempliée, ornée de deux linogravures originales au premier plat et d'une au second plat ; titre imprimé en violet, chemise et étui.
Tirage à 250 exemplaires, un des 200 sur vélin à la forme de Lana, n° 206, signé par l'artiste et l'auteur.
Suite complète de 14 lithographies originales hors texte en sanguine et 17 linogravures originales en noir et blanc dont 14 en cul-de-lampe et 3 sur la couverture.

4°. Loose as issued, white paper folded wrappers bearing two original linocuts on the front cover and one on the back cover ; title printed in purple, slip-case.
Printed at 250 copies, one of the 200 copies on Lana, signed by the artist and the author, n° 206.
The complete set of 14 lithographs in sanguine, hors-texte, and 17 linocut vignettes, in-text, including 3 on the cover.





75

λ75

**JACQUES VILLON
(1875-1963)**

Les Travaux et les jours

avec le cachet 'Jacques Villon' (en bas à droite)
stylo-bille sur papier
13.5 x 21 cm.
Exécuté en 1962

stamped 'Jacques Villon' (lower right)
ball-point pen on paper
5 3/8 x 8 3/8 in.
Executed in 1962

€700-1,000
US\$770-1,100
£590-840

PROVENANCE:
Marcel Duchamp, Paris (frère de l'artiste, par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Louis Carré & Cie.



76

λ76

**JACQUES VILLON
(1875-1963)**

Étude pour le portrait de Félix Barré

signé des initiales 'jv' (en bas à gauche)
fusain et estompe sur papier fort
14 x 10 cm.
Exécuté vers 1913

signed with the initials 'jv' (lower left)
charcoal and estompe on card
5 1/2 x 3 7/8 in.
Executed circa 1913

€500-700
US\$550-770
£430-590

PROVENANCE:
Marcel Duchamp, Paris (frère de l'artiste, par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Louis Carré & Cie.



77

λ77

JACQUES VILLON (1875-1963)

*Portrait de femme (recto);
Étude de femme à la lecture (verso)*

signé et daté 'Jacques Villon 96' (en bas à gauche)
gouache, aquarelle, collage et graphite (recto);
graphite (verso) sur papier fort
28.5 x 21.8 cm.
Exécuté en 1896

signed and dated 'Jacques Villon 96' (lower left)
gouache, watercolour, collage and pencil (recto);
pencil (verso) on card
11¼ x 8½ in.
Executed in 1896

€300-500
US\$330-550
£260-420

PROVENANCE:
Marcel Duchamp, Paris (frère de l'artiste, par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, Paris (par descendance).
Puis par descendance.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Louis Carré & Cie.

λ78

D'APRÈS PABLO PICASSO (1881-1973) PAR JACQUES VILLON (1875-1963)

Picasso, Les Saltimbanques

signée au crayon par Jacques Villon (en bas à droite)
et annotée 'Epreuve d'essai - d'après Picasso' (en bas à gauche)
eau-forte et aquarelle en couleurs sur papier vélin Arches
planche: 60 x 42.4 cm.
feuille: 91.3 x 62.9 cm.
Exécutée en 1922, cette épreuve est en dehors de l'édition
à 200 exemplaires publiée par Bernheim-Jeune, Paris

signed in pencil by Jacques Villon (lower right)
and inscribed 'Epreuve d'essai - d'après Picasso' (lower left)
etching and aquatint in colours on Arches wove paper
plate: 23¾ x 16¾ in.
sheet: 35¾ x 24¾ in.
Executed in 1922, this proof is aside from the edition
of 200, published by Bernheim-Jeune, Paris

€5,000-7,000
US\$5,600-7,700
£4,300-5,900

PROVENANCE:
L'artiste.
Marcel Duchamp, New York (par descendance).
Alexina 'Teeny' Duchamp, New York (par descendance).
Puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE:
C. de Ginestet et C. Pouillon, *Jacques Villon, Les estampes et les illustrations*,
Paris, 1979, p. 395, no. E634 (une autre épreuve illustrée).





JOAN MIRÓ - ADRIAN DE MONLUC
Le Courtisan grotesque. Paris : Le Degré Quarante et Un, 1974.
1 original drypoint and aquatint and 15 original etchings and aquatint by Miró
One of the 6 copies on old Japan paper, n°2,
with the additional suite of the etchings printed in black on China paper.
30,000 - 50,000 €



JOAN MIRÓ (1893-1983)
Le Passage de l'oiseau-migrateur
Signé, daté et inscrit
'MIRÓ. 29/1/68 LE PASSAGE DE L'OISEAU MIGRATTEUR [sic]' (au revers)
Huile sur toile
194,5 x 129,5 cm.
Peint le 29 janvier 1968.
2500000 - 3500000 €

UNE VIE DE BIBLIOPHILIE

Paris, vente en ligne
2-12 mai 2022

EXPOSITION

5-10 mai 2022
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Adrien Legendre
alegendre@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 74

CHRISTIE'S

HUBERT
DE GIVENCHY
COLLECTIONNEUR

Paris, 14-17 juin 2022

EXPOSITION

8-15 juin 2022
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

givenchyauction@christies.com

CHRISTIE'S



DESIGN

Paris, 25 mai 2022

EXPOSITION

21-25 mai 2022
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACTS

Flavien Gaillard
fgaillard@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 43

Agathe de Bazin
adebazin@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 54

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)
Lampadaire 'Pomme de pin', vers 1933-1934

Bronze patiné
Sans abat-jour :
156 x 23 cm (61½ x 9 in.)
Avec abat-jour :
188 x 61 cm (74 x 24 in.)
300 000 - 500 000 €

CHRISTIE'S



ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Oiseau, le modèle créé vers 1937

Plâtre

46,5 x 165 cm

200 000 - 300 000 €

HUBERT
DE GIVENCHY
COLLECTIONNEUR

Paris, 14-17 juin 2022

EXPOSITION

8-15 juin 2022
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

givenchyauction@christies.com

CHRISTIE'S



FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER (1928-2000)

Arcade house with yellow tower

gouache sur deux feuilles de papier marouflées sur toile préparées à la craie, au zinc et à la colle de poisson

123 x 89,5 cm.

Réalisé en 1953.

250 000 - 350 000 €

**POST WAR & CONTEMPORARY ART
EVENING SALE**

Paris, 28 juin 2022

EXPOSITION
23-28 juin 2022
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Étienne Sallon
+33 (0)1 40 76 86 03
esallon@christies.com

CHRISTIE'S

**YOUR
CAREER
IN THE
ART
WORLD
STARTS
HERE**

[LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU](https://www.christies.edu)

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CHRISTIE'S
EDUCATION

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

TABLEAUX, MEUBLES ET OBJETS

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez

Hizkia France et seront disponibles à partir du :

vendredi 15 avril 2022

Hizkia France est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

Specified lots marked with a filled red square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

PICTURES, FURNITURE AND OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be sent to

Hizkia France and will be available on:

Friday 15 April 2022

Hizkia France is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 5.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express).

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT

COLLECTION JACQUELINE MATISSE MONNIER

MERCREDI 13 AVRIL 2022, 16h
9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE : VICTOIRE - 21429

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 700.000 ; 20 % H.T. (soit 21,10 % T.T.C. pour les livres et 24 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 700.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975 % T.T.C. pour les livres et 17,4 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13



FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu

de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Email : bidsparis@christies.com

21429

Numéro de Client (le cas échéant) Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse Code postal

Téléphone en journée Téléphone en soirée

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

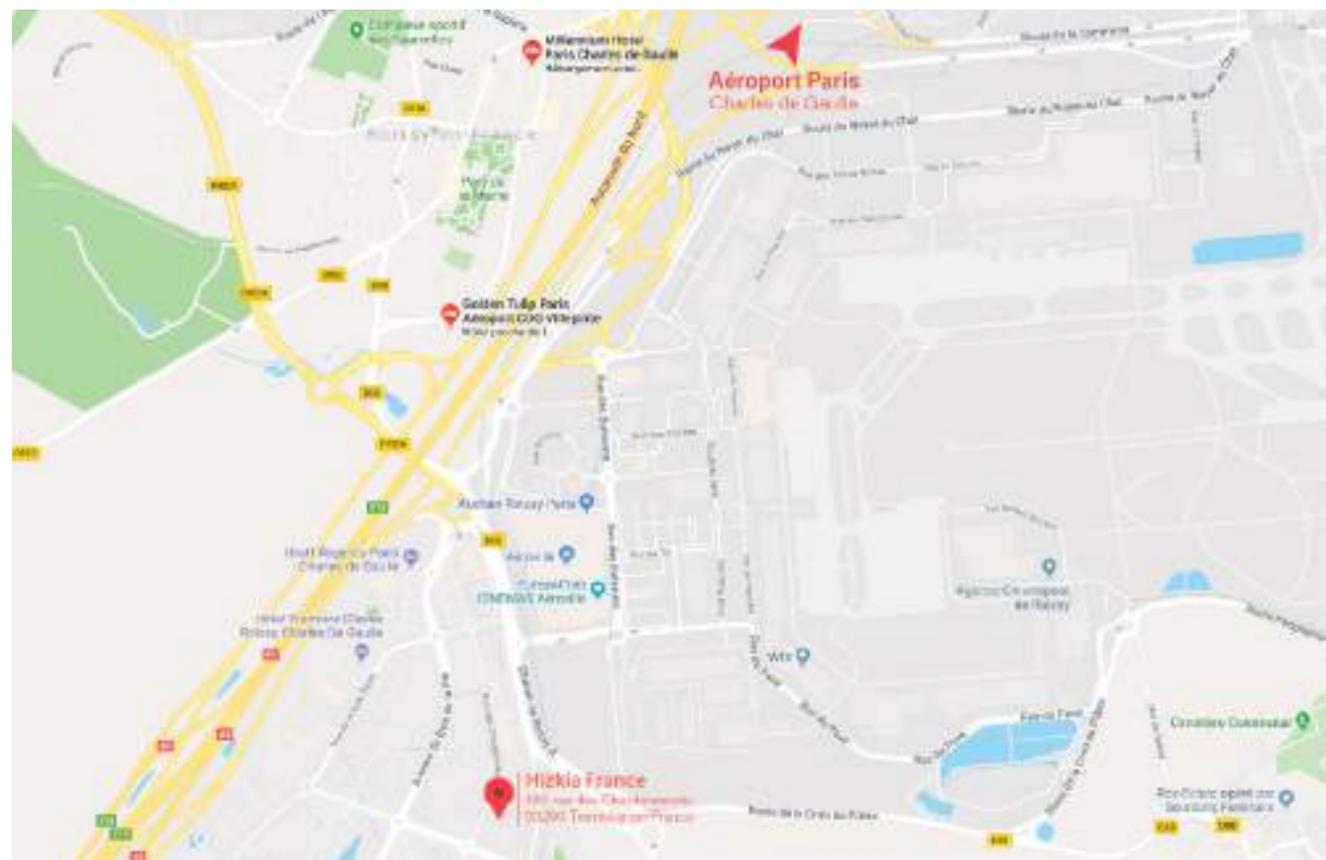
Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
------------------------------	---	------------------------------	---

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veuillez indiquer votre numéro :



**SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS,
CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S**

ALLEMAGNE

DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT

+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG

+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH

+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTART

+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ARABIE SAOUDITE

+44 (0)7904 250666
Zaid Belbagi (Consultant)

ARGENTINE

BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUTRICHE

VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE

BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Astrid Centner-d'Oultremont

BRÉSIL

SÃO PAULO
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

CANADA

TORONTO
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

CHILI

SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

COLOMBIE

BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

CORÉE DU SUD

SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

DANEMARK

COPENHAGUE
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt (Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS

-DUBAI
+971 (0)4 425 5647

ESPAGNE

MADRID
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

ÉTATS UNIS

CHICAGO

+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS

+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON

+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES

+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI

+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK

+1 212 636 2000

PALM BEACH

+1 561 777 4275
David G. Ober (Consultant)

SAN FRANCISCO

+1 415 982 0982
Ellanor Notides

FRANCE ET

DÉLÉGÉS RÉGIONAUX

-PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE,

LIMOUSIN & BOURGOGNE
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

BRETAGNE, PAYS DE

LA LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

POITOU-CHARENTE

AQUITAINE
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE - ALPES

CÔTE D'AZUR
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

GRANDE-BRETAGNE

-LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD

+44 (0)20 7104 5702
Thomas Scott

NORD OUEST

ET PAYS DE GALLE
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD

+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE

+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN

+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE

+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE

+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

INDE

MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONESIE

JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAËL

TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE

-MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME

+39 06 686 3333
Marina Cicogna
(Consultant)

ITALIE DU NORD

+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN

+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE

+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE

+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

FLORENCE

+39 335 704 8823
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE &

ITALIE DU SUD

+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON

TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Katsura Yamaguchi

MALAISIE

KUALA LUMPUR
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

MEXICO

MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO

+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS

-AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE

OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

PORTUGAL

LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

QATAR

+974 7731 3615
Farah Rahim Ismail
(Consultant)

RÉPUBLIQUE POPULAIRE

DE CHINE

PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766
Julia Hu

-HONG KONG

+852 2760 1766

-SHANGHAI

+86 (0)21 6355 1766
Julia Hu

RUSSIE

MOSCOU
+7 495 937 6364
Daria Parfenenko

SINGAPOUR

+65 6735 1766
Jane Ngiam

SUÈDE

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dylén (Consultant)

SUISSE

-GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH

+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN

TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE

BANGKOK
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE

ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

SERVICES LIÉS AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET

"COUNTRY HOUSE SALES"

Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES

Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES

Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK

Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG

Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE

SERVICES

NEW YORK

+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR

Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL

REAL ESTATE

NEW YORK

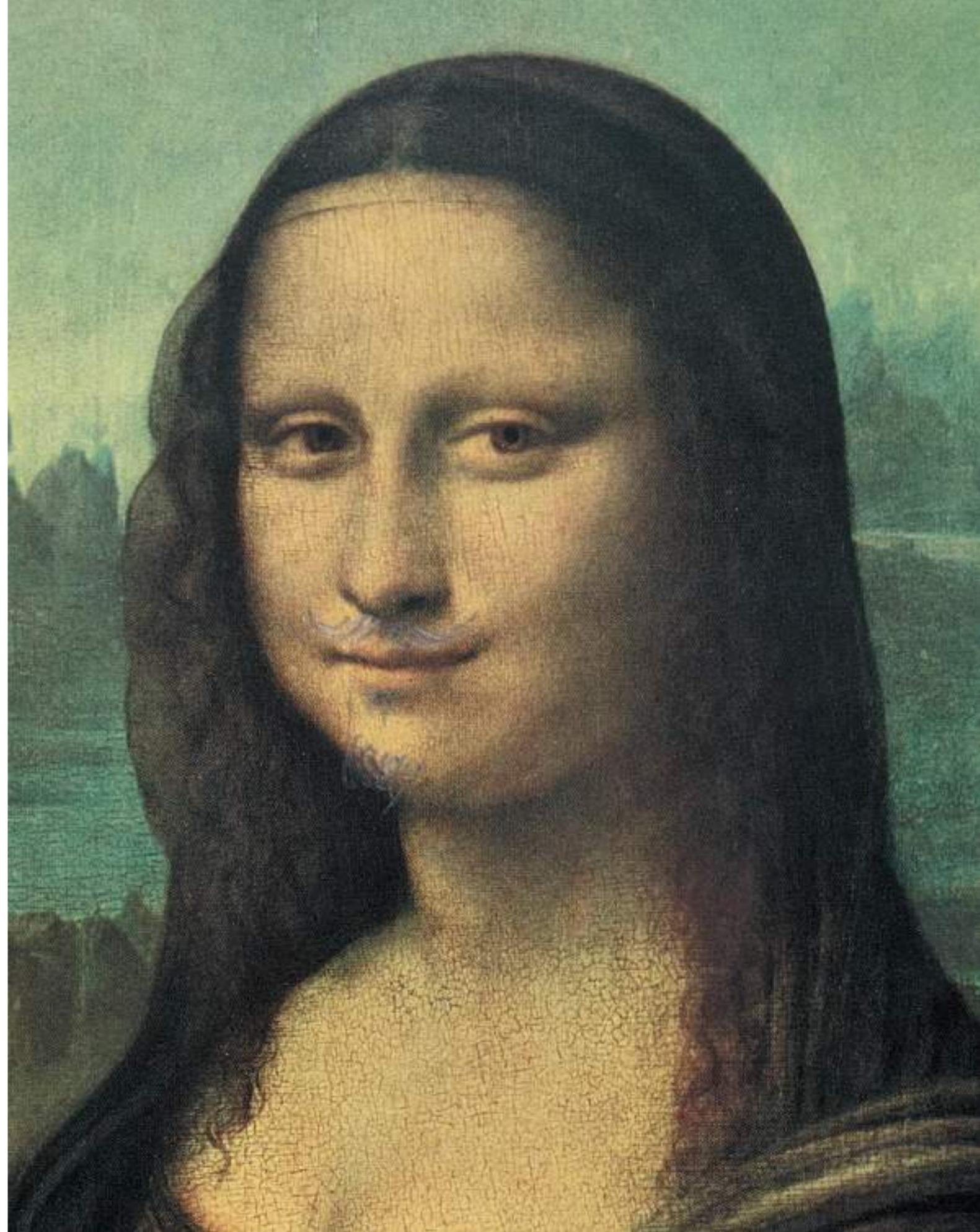
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES

Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG

Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com





CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS