

PIASA

La collection
Geneviève et
Jean-Paul Kahn
du Surréalisme au Pop Art

MERCREDI 5 JUIN 2024
PIASA



ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

Directrice
Florence Latioule
Tél. : +33 1 53 34 10 03
flatioule@piasa.fr

Directrice adjointe
Laura Wilmotte-Koufopandelis
Tél. : +33 1 53 34 13 27
lwilmotte@piasa.fr

Clémence Culot
Tél. : +33 1 53 34 13 26
c.culot@piasa.fr

Gabrielle de Soye
Tél. : +33 1 53 34 12 39
g.desoye@piasa.fr

Louise Herail
Tél. : +33 1 53 34 10 02
l.herail@piasa.fr

La collection
Geneviève et
Jean-Paul Kahn
du Surréalisme au Pop Art

Vente N° 2194

Enchérissez en direct sur www.piasa.fr



La collection
Geneviève et
Jean-Paul Kahn
du Surréalisme au Pop Art

Vente : Mercredi 5 juin 2024 à 19h

PIASA
118 rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

Exposition publique

Vendredi 31 mai 2024 de 14 à 18 heures
Samedi 1er juin 2024 de 11 à 18 heures
Dimanche 2 juin 2024 de 11 à 18 heures
Lundi 3 juin 2024 de 10 à 20 heures
Mardi 4 juin 2024 de 10 à 18 heures
Mercredi 5 juin 2024 de 10 à 13 heures

Téléphones pendant l'exposition et la vente
+33 1 53 34 10 10 / +33 1 53 34 10 03

Enchérissez en direct sur www.piasa.fr

Expert

David Lévy, expert près de la CNES
Avenue Albert, 199
1190 - Bruxelles (Belgique)
info@levy david.com
Tél. : +32475661225



Jean-Paul Kahn fut un collectionneur dès son plus jeune âge. Dès ses 16 ans, il commence à acquérir quelques œuvres et il se passionne très vite pour le surréalisme devenant alors un connaisseur que beaucoup enviait. Ne se limitant pas à des considérations nationales, il perçoit très vite l'ampleur mondiale de ce mouvement artistique. C'est ainsi qu'il investit les moindres contrées où une démarche artistique surréaliste, ou bien en tout cas proche de cette tendance, s'exprime.

L'art deviendra une passion que partagera également son épouse Geneviève Kahn, avec qui il passera 50 ans de sa vie. Ce fut un couple, non pas d'amateurs tant ils connaissaient leur sujet, mais de véritables érudits et chercheurs de pièces possédant une dimension à la fois historique et esthétique.

C'est la raison pour laquelle vous pourrez découvrir, dans la collection qui vous est proposée grâce à cette vacation, des œuvres d'artistes de toutes nationalités confondues. Ces œuvres furent choisies avec une vraie rigueur historique, ce dont témoignent les dates de réalisation, et avec une approche esthétique incontestable.

L'histoire de l'art s'est construite à partir de mouvements constitués autour d'idées précises à des moments particuliers. Collectionner procède d'une démarche intellectuelle faisant prévaloir l'importance historique de telle ou telle composition avant sa propre appréciation personnelle. C'est dans cette idée que Geneviève et Jean-Paul Kahn ont constitué leur collection basée tant sur la littérature que sur les arts graphiques.

Ainsi, seront notamment proposés dans cette vacation un intéressant collage de Hans Arp daté de 1916-1917, une composition de Jacques Hérold de 1931 tout juste arrivé à Paris, un dessin de Jackson Pollock de 1944 ou bien encore des œuvres d'Andy Warhol, Roy Lichtenstein ou Robert Indiana des années 1960.

Chacune des pièces proposées relie étroitement des faits essentiels de l'histoire de l'artiste à celui du mouvement. Il est d'ailleurs passionnant de mettre en rapport une œuvre d'un artiste grec tel Mario Prassinos datée de 1934-1935, à celle de Pierre Roy datant de la même année, ou bien encore celle d'Esteban Francés et de Remedios Varo qui furent tous deux d'immenses artistes espagnols. La mise en perspective de ces différentes approches éclaire notre appréhension du sujet et nous frappe tant par l'actualité que la contemporanéité du style.

Enfin, en considérant les œuvres de Tom Wesselmann ou de Claes Oldenburg avec celles d'Ivan Tovar et de Pierre Molinier, se pose alors une problématique essentielle à savoir le Pop Art ne serait-il pas l'enfant naturel du surréalisme ?

Voilà une des propositions que nous offre la collection de Geneviève et Jean-Paul Kahn.

Fabien Béjean-Leibenson



Il y a exactement un siècle se mettait en marche la révolution surréaliste. En réaction au désastre de la Grande Guerre, André Breton, qui publie son Manifeste du surréalisme en octobre 1924, réunit autour de lui des poètes et des artistes qui veulent changer le monde et dont l'influence rayonnera bien au-delà de nos frontières. Les récents travaux de Freud et de Lacan sur le rôle de l'inconscient viennent alimenter les grands principes de ce mouvement qui souhaite donner une place prépondérante à l'irrationnel, au hasard, au pouvoir des rêves, à l'automatisme dans une quête du merveilleux, de la beauté, et de l'amour fou. Au monde du réel se substituait alors le monde immatériel de la poésie avec notamment des poètes comme Desnos et Éluard, présents dans cette vente.

Cette collection est à l'image de Geneviève et Jean-Paul Kahn, qui ne choisissaient jamais une œuvre en fonction de son auteur mais toujours pour ce qu'elle évoquait, pour son histoire ou plus simplement pour son caractère unique ou insolite.

Les surréalistes usèrent de tous les modes d'expression sans limitation et cet ensemble est riche de cette diversité. On y retrouve des peintures, des dessins collectifs mais aussi des collages, si chers à Max Ernst, des objets détournés de Man Ray, ou encore ce fameux *Ready-Made* de Duchamp *L.H.O.O.Q.*.

Parmi les boîtes-objets, on peut citer aussi quelques raretés comme *Le désir*, la seule boîte réalisée avant la guerre par Remedios Varo, un bijou de Georges Hugnet de 1934 offert à son ami Vulliamy, ou encore ce cadeau délicat de Jacqueline Lamba à Man Ray, *Pour la poche*.

Les femmes ont tenu une place importante au sein du groupe. Quand certaines furent davantage des muses pour les surréalistes, comme Nusch Éluard dont nous présentons l'un des rares collages, d'autres furent des artistes consacrées comme Kay Sage ou Dorothea Tanning avec notamment cette importante peinture intitulée *Les Trois Garces*.

Nombreuses parmi ces œuvres sont celles qui ont figuré dans les expositions d'anthologie du surréalisme, qu'il s'agisse de l'Exposition Surréaliste d'objets à la galerie Charles Ratton en 1936, celle à la galerie des Beaux-Arts en 1938 ou plus récemment *La Révolution Surréaliste* au Centre Pompidou en 2002.

Si la plupart furent exposées et publiées, Jean-Paul Kahn était aussi un collectionneur discret et certaines œuvres, parfois acquises directement auprès de descendants ou de proches d'artistes, sont totalement inédites, comme ces trois peintures de Jacques Hérold présentes dans la collection.

Pendant la guerre, l'aventure surréaliste s'est poursuivie à New York où deux grands marchands, Julien Levy et Pierre Matisse, ont beaucoup contribué à rendre célèbres ces « artistes en exil » dont l'influence sur les artistes américains fut considérable, comme en témoigne un grand dessin de Pollock de 1943.

C'est aussi à New York que Jean-Paul Kahn a découvert le Pop Art dans les années 1970 et qu'il commença à acquérir des pièces aujourd'hui historiques datées du début des années 1960 comme ce *Hot-Dog Tray* de Lichtenstein, ce *Little Great American Nude* de Wesselmann, ou encore ces deux rares *Self-portraits* de Warhol réalisés pour l'exposition du dixième anniversaire de la galerie de Leo Castelli.

Si cet ensemble explore le surréalisme dans ses fondations et dans sa très grande diversité d'expression, il rend hommage à la curiosité toujours renouvelée de Jean-Paul Kahn pour s'être aussi intéressé aux artistes de son temps qui ont souhaité entretenir l'esprit du surréalisme en restant fidèle à l'un de ses principes fondamentaux, le rêve.

David Lévy





HANS ARP, TRISTAN TZARA ET HANS RICHTER DEVANT LEUR HOTEL ELITE, ZURICH 1918 © D. R.

Hans Arp (1886-1966)

*“Arp a réalisé ce collage en 1916-1917 à Zurich au cœur du mouvement Dada dont il est un des fondateurs. Profondément affectés par le traumatisme de la guerre, Arp et ses compagnons dadaïstes ont cherché à repenser la nature même de l’art. Tenant la raison et la rationalité pour responsables de la première guerre mondiale, ils ont cherché en réponse à employer de nouvelles stratégies esthétiques antirationnelles, notamment l’abstraction, le collage et l’utilisation de procédures aléatoires”.*¹

Pour Dada, il faut détruire ce qui a été fait en art, en religion et en littérature. Il faut se rebeller contre la bourgeoisie, contre la guerre et contre toute esthétique académique. Il faut revenir à l’essentiel, dépasser l’espace visible et extérieur pour atteindre l’espace émotionnel. Pour révéler sa réalité intérieure, Arp laisse l’inconscient et le hasard guider sa main créatrice.

Ainsi, dans *Configuration de fragments de papiers déchirés selon les lois du hasard*, la main de Arp déchire indifféremment des feuilles de papiers à plusieurs tonalités de gris qu’il laisse tomber sur le sol en collant ensuite chaque morceau à l’endroit où il se trouvait. Le résultat est aléatoire et imprévisible. Les fragments sont irréguliers, les franges plucheuses et les formes géométriques. Chaque configuration est par essence unique. La destruction devient une nouvelle création.

Après les collages cubistes de Picasso et Braque, Arp crée les collages abstraits, reflets d’une dimension plus spirituelle. Faisant la part belle au hasard, cette technique est la préfiguration du Surréalisme. Arp reprendra cette technique au début des années 1930. Les papiers épousent des formes plus organiques, rappelant ses sculptures. L’auteur des *Jours Effeillés* surnomme ces papiers des « Poèmes sans mots ». L’anticonformisme et la quête de spiritualité de Arp suscitèrent l’intérêt de la collectionneuse américaine Emily Tremaine dont la collection fut l’une des plus importantes aux États-Unis pour les avant-gardes du XXe siècle.

¹ Publication extraite de “MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art”, New York, 2019

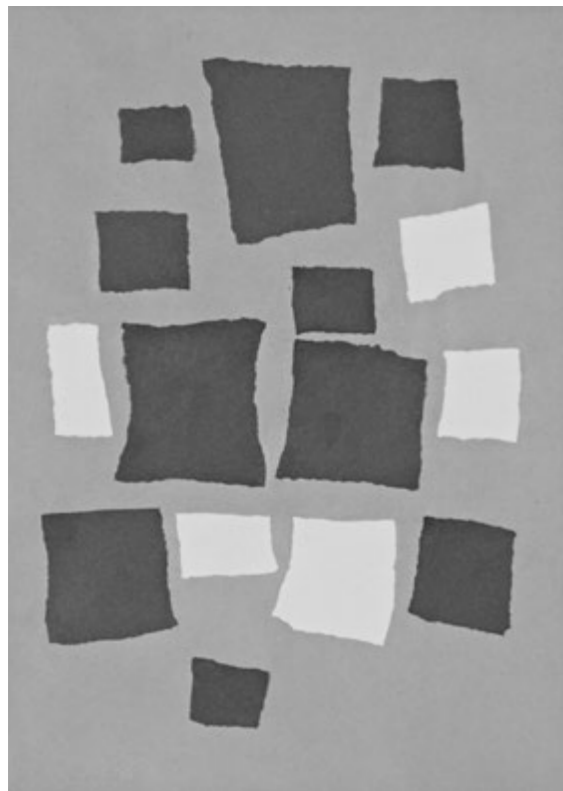


*« Sable de lune
Un ange demande :*

*Puis-je un jour
un bref instant
le temps d'une vie d'homme
prendre congé
du tohu-bohu céleste ?*

*J'aimerais bien
comme pauvre homme
adresser des poèmes à la lune. »*

Jean Arp, *Sable de lune*, Ed. Arfuyen, 2005



HANS ARP, SANS TITRE, 1916-1917, MoMA, NEW YORK
© 2024, ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK / VG BILD-KUNST, BONN

01. Hans Arp (Strasbourg, 1886 - Bâle, 1966)
Configuration de fragments de papiers déchirés selon les lois du hasard, ou Composition selon les lois du hasard, 1916-1917
Collage sur papier
Non signé
38,5 x 29,6 cm
Provenance:
- Ancienne collection MoMA, New York
- Ancienne collection Emily et Burton G. Tremaine, acquis en 1949
- The Mayor Gallery, Londres
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Expositions:
- Londres, The Mayor Gallery, "The Golden Age of Collage: Dada and Surrealism Eras, 1916 - 1950", été 1987, reproduit au catalogue sous le n°1, n. p.
- New York, Solomon R. Guggenheim Museum, "Aspects of collage, assemblage & the found objects in XX st century art", 29 mars - 22 mai 1988, reproduit au catalogue sous le n° 6, n. p.
- Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, «DADA», 5 octobre 2005 - 9 janvier 2006, décrit au catalogue sous le n° 26 p. 563 et reproduit sous le n° 7 p. 465
Un certificat d'authenticité de la Fondation Arp sera remis à l'acquéreur.
20 000 / 30 000 €





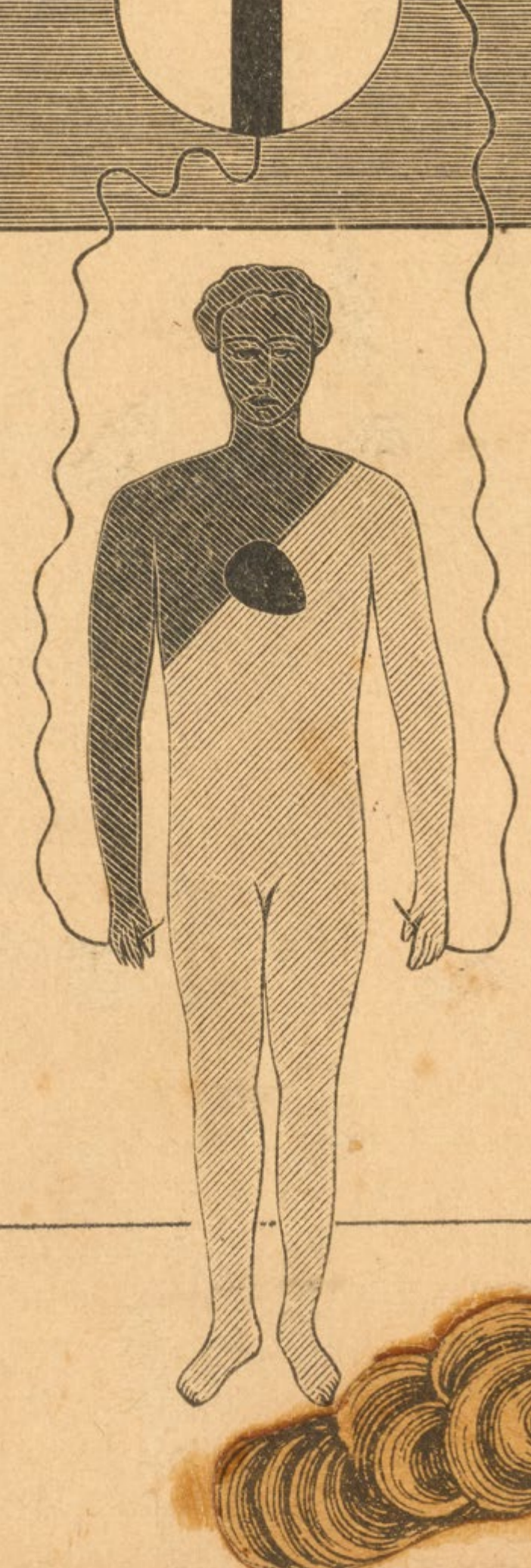
VERNISAGE DE L'EXPOSITION DADA MAX ERNST À LA LIBRAIRIE AU SANS PAREIL, PARIS, LE 2 MAI 1921 © BIBLIOTHÈQUE JACQUES DOUCET

Max Ernst (1891-1976)

Après sa rencontre avec les dadaïstes berlinois en 1916 lors de sa participation à une exposition à la galerie Der Sturm, et avec Hugo Ball et Emmy Hennings dans l'atelier de Paul Klee à Munich en 1919, Ernst se rapproche du mouvement dada de Zurich. Il s'adonne alors à une activité d'intense créativité plastique et réalise des collages. Max Ernst cristallise autour de lui à Cologne les éléments d'un groupe dadaïste très radical dont le Strasbourgeois Jean Arp, Johannes Baargeld, Angelika et Heinrich Hoerle. L'activité du groupe est subversive et Max Ernst prend radicalement ses distances avec les influences du futurisme et de l'expressionnisme. 1921 est une année charnière pour Max Ernst qui voit s'ouvrir sa première exposition à Paris. A l'initiative de Tristan Tzara, l'exposition *Ernst Dada* a lieu à Paris du 3 mai au 3 juin à la librairie *Au sans Pareil* avec un catalogue préfacé par André Breton. C'est la révélation d'un univers poétique et onirique qui dépasse les attentes du théoricien du surréalisme. C'est également une merveilleuse découverte pour Paul Éluard qui va avec sa femme Gala rendre visite à Max Ernst à Cologne la même année. C'est le début d'une longue collaboration et d'une amitié qui durera toute leur vie. Max Ernst viendra s'installer à Paris chez son ami dès 1922.

« En novembre 1921, Marcel Arland publie la revue *Aventure* avec Jacques Baron, Henry Cliquennois, René Crevel, Georges Limbour, Max Morise et Roger Vitrac. Le premier numéro est publié le 10 novembre 1921, le dernier et troisième numéro paraît en janvier 1922. Alors que le premier numéro contient des illustrations par Chas-Laborde et Pierre Flouquet, le second numéro propose un bois gravé de Pierre Flouquet et des œuvres par Jean Dubuffet, Raoul Dufy et Fernand Léger. La dernière édition publie un bois gravé par Pierre Flouquet et un dessin par Man Ray. Ce collage de Max Ernst fut réalisé pour un numéro suivant de la revue qui n'a jamais été réalisé, l'inscription au dos indique clairement que la reproduction devait être au format identique à l'original » .

Dr Jürgen Pech



02. **Max Ernst** (Brühl, 1891 - Paris, 1976)

Sans titre, 1921

Gravure découpée, encre, collage sur papier contrecollé sur carton

Annoté « MAX ERNST » avec la mention « 1 trait 1/1 » au crayon en bas à droite, et la mention « tel que » en bas à gauche

Annoté et numéroté au dos « 249/2 » au crayon
10,5 x 9,2 cm (sujet)
17 x 13,3 cm (carton)

Provenance :

- Marcel Arland, Paris
- Galerie Natalie Seroussi, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

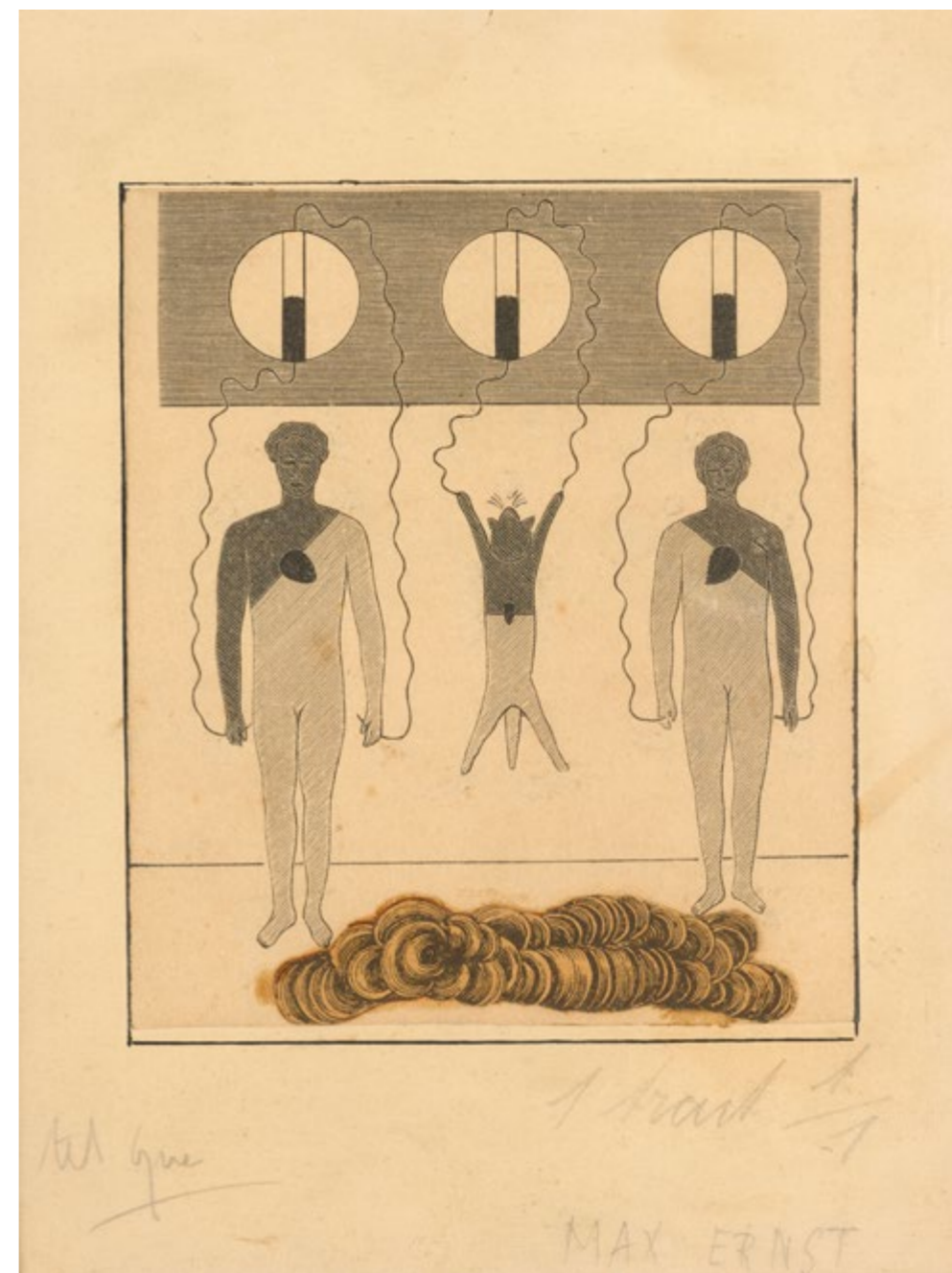
Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité du Dr Jürgen Pech.

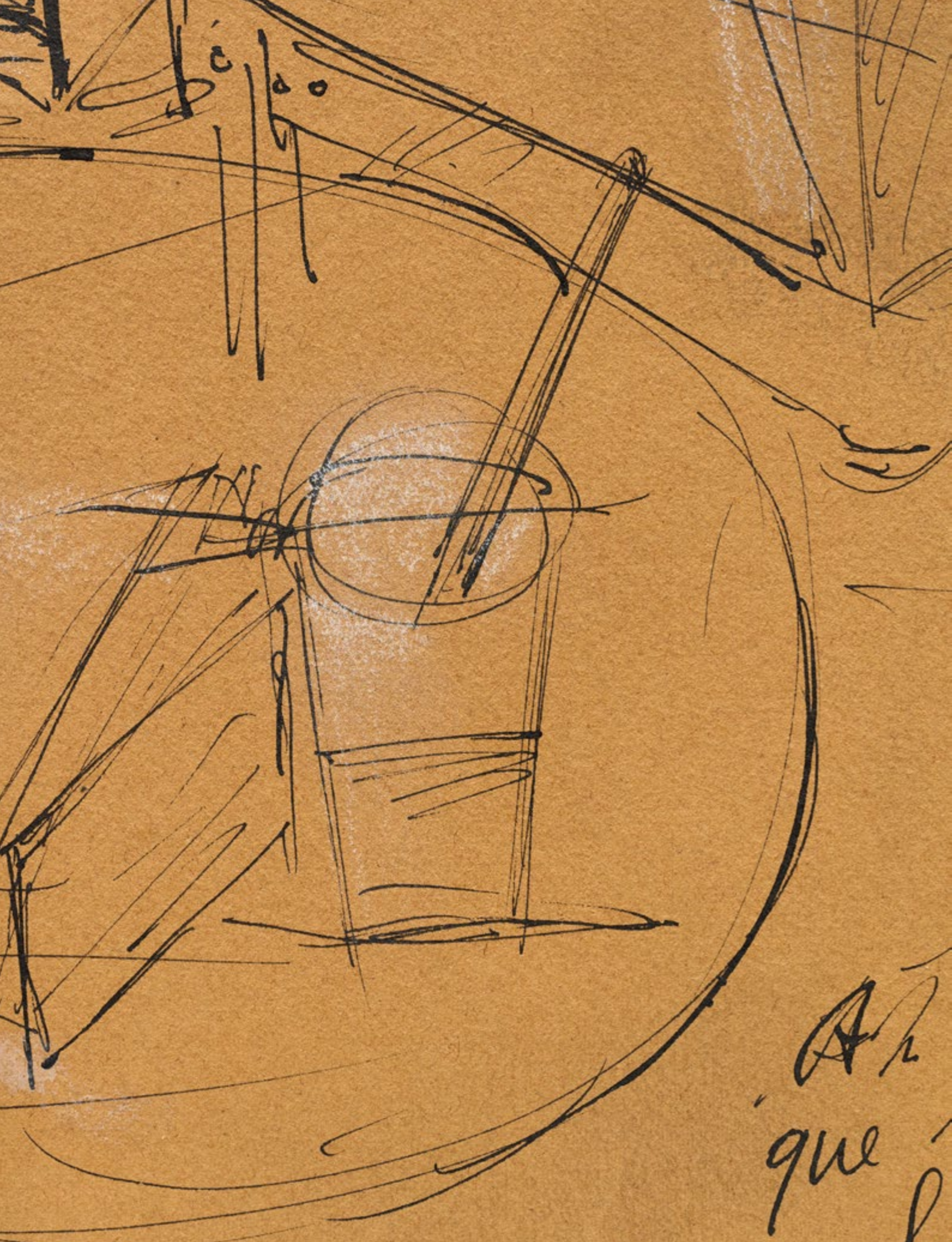
Elle sera incluse dans le supplément au catalogue raisonné actuellement en préparation, édité par Werner Spies en collaboration avec Sigrid Metken and Jürgen Pech.

Nous remercions le Dr. Jürgen Pech pour son aimable contribution à l'élaboration de cette notice.

Note : l'œuvre est un rare collage dada réalisé pour un numéro de la revue «Aventure» mais qui n'a jamais été publié.

10 000 / 15 000 €





Victor Brauner (1903-1966)

Quand Victor Brauner exécute ce dessin, André Breton vient de lui consacrer un remarquable et élogieux article dans *Cahiers d'Art*¹. Malgré sa renommée grandissante, et bien que Brauner ait continué à créer pendant la Guerre, il se trouve dans des conditions de vie misérables. Ses œuvres ne trouvent pas preneur. Il lui vient alors l'idée naïve de peindre des faux Picasso, des faux Chirico et autres grands artistes qu'il a côtoyés pour aller les vendre avec son ami Jacques Hérold, au marché aux puces.

Jacques Hérold raconte cette anecdote dans les « Cahiers de Robert Rius » : « c'était juste après la guerre, quand on n'avait pas de quoi, qu'on n'avait rien, qu'on était affamé, on s'est dit Brauner et moi, ou, je crois plutôt que Brauner m'a dit : « si on faisait des dessins qui ressembleraient à... des dessins dont on pourrait croire qu'ils sont de... et qu'on allait aux Puces essayer de les vendre. » J'ai fait tous les efforts possibles. Impossible. Incapacité totale. Pendant ce temps Brauner, lui, avec aisance, faisait des séries de dessins, négligemment signés G. de C., P.P., J. G. Chirico, Picasso, Gris, nous espérions d'eux les quelques sous dont nous avons besoin.

On est allés à Vanves, aux Puces, on les a mis par terre et on a attendu. Personne n'en a voulu. Personne ne s'arrêtait. Alors au bout d'une heure, on a tout ramassé et on est rentré. J'ai encore de ces faux Juan Gris, qui sont de vrais Victor Brauner. Des vrais faux, des faux vrais. »²

Sarane Alexandrian, reconnu comme le « second théoricien du surréalisme » et grand ami de Victor Brauner reprend lui aussi cette anecdote dans son ouvrage sur Jacques Hérold publié en 1995 que « Hérold a gardé quelques-uns de ces pastiches en indiquant derrière qu'ils étaient de Brauner : un faux Marcoussis (*A la belle Dolorès*, 1922), un faux Juan Gris daté du 3 août 1915 c'est d'ailleurs un profil typiquement braunerien qui ne tromperait aucun amateur d'art. »³

Plusieurs de ces pastiches restés dans la collection de Jacques Hérold ont été vendus en 1998 après son décès lors de la dispersion aux enchères de sa collection.

¹ André Breton, « Victor Brauner », *Cahiers d'Art*, 1945-1946, pp.307-311

² Robert Rius, *Les Cahiers de Robert Rius*, sur Jacques Hérold, Association pour la mémoire de Robert Rius, n.2 Automne 2011, p.18

³ Sarane Alexandrian, *Jacques Hérold*, Fall édition, Paris, 1995, p.68



VICTOR BRAUNER ET JACQUES HÉROLD, PARIS, 1930 © D. R.

03. Victor Brauner (Piatra Neamț, 1903 - Paris, 1966)

Dessin à la manière de Juan Gris, circa 1945

Encre de Chine, lavis d'encre et rehauts de craie blanche sur papier

Annoté en bas à droite « Ah! mon cher Jean que le pernod était bon ce jour 3 Août 1915 J.G. (jaune noir + blanc) »

Annoté au verso par Jacques Hérold « Faux Juan Gris par V. Brauner »

31,5×24 cm

Provenance:

- Ancienne collection Jacques Hérold, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

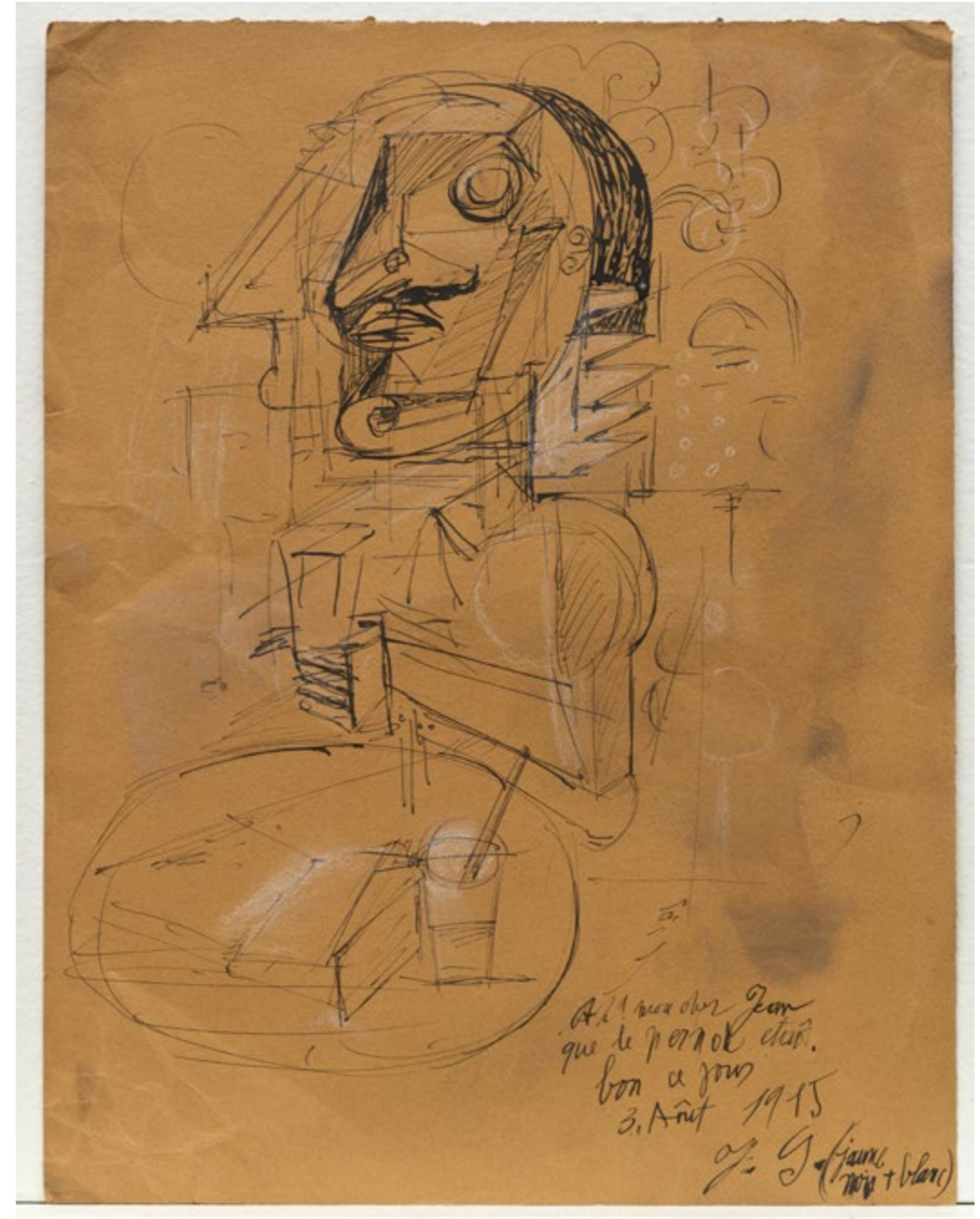
Bibliographie:

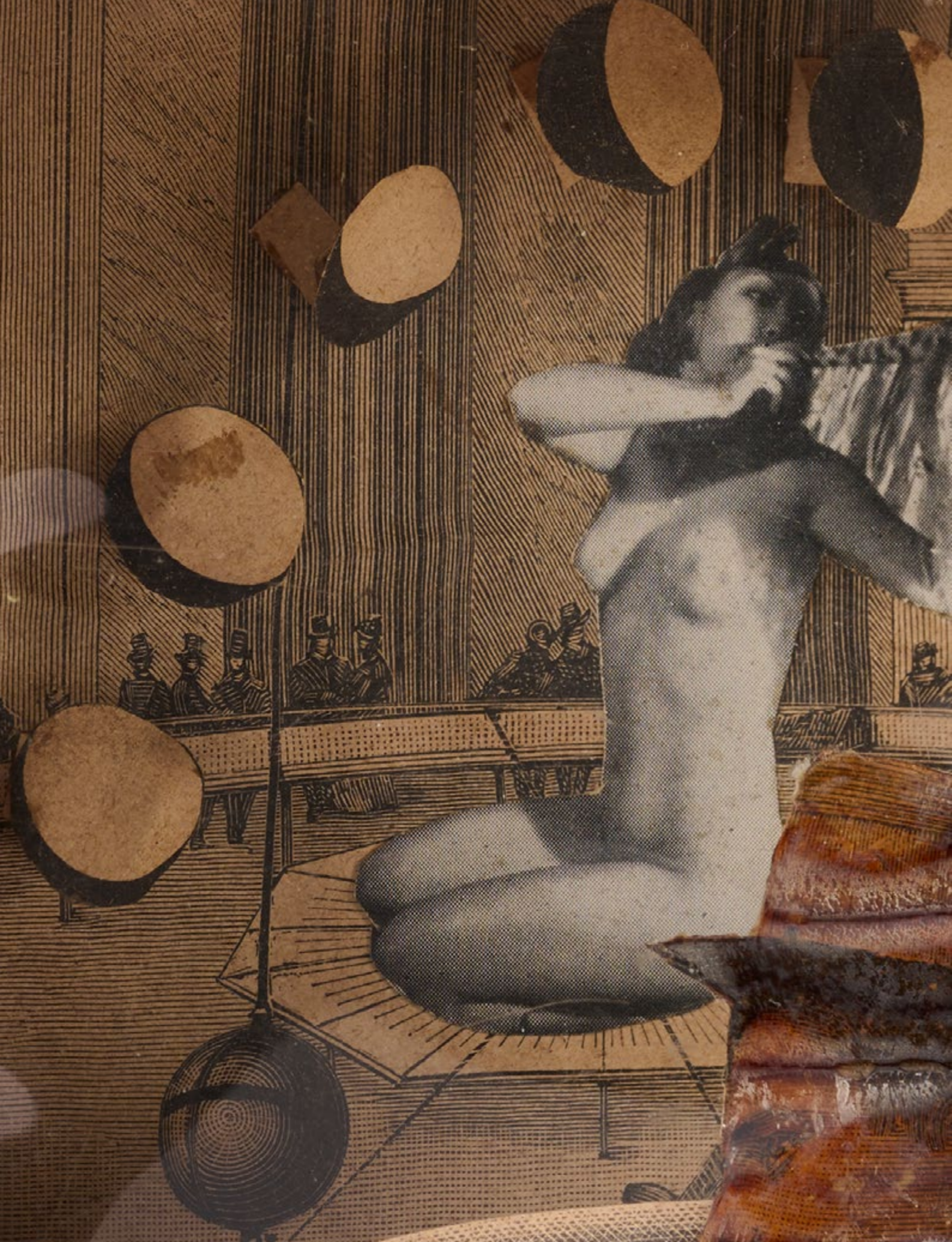
- S. Alexandrian, « Jacques Hérold », Ed. Fall, Paris, 1995, décrit au catalogue p. 68

- R. Rius, « Les Cahiers de Robert Rius, sur Jacques Hérold », Association pour la mémoire de Robert Rius, n°2, Automne 2011, décrit au catalogue p. 18

Nous remercions Monsieur Samy Kinge qui nous a aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre ainsi que Madame Rose-Hélène Iché pour sa contribution.

8000/12000 €





Georges Hugnet (1906-1974)

Premier historien du mouvement Dada, Georges Hugnet écrit une étude sur « l'Esprit Dada dans la peinture », dans les *Cahiers d'Art* de Christian Zervos, avec l'aide de Tristan Tzara. C'est ce dernier qui le présenta à André Breton en 1932.

En 1934, alors déjà membre actif du mouvement surréaliste, il publie cette année-là sa « Petite anthologie poétique du surréalisme ». Georges Hugnet est adepte de la bibliophilie d'art, appelée par son ami Éluard « la physique de la poésie ». Il réalise dans son atelier des reliures et objets précieux qu'il appelle « Livre-Objet » et multiplie les collaborations avec ses amis artistes.

Les collages d'Hugnet expriment souvent un érotisme surréaliste.

« De son premier collage en 1932 à son dernier en 1971, des femmes dénudées ou en déshabillés suggestifs, aux poses lascives, sont placées dans des situations quotidiennes qu'elles rendent bouleversantes »¹.

Dans ce très beau et rare collage, une femme nue accroupie au milieu d'une assemblée est auréolée du cycle de la lune. Au premier plan un poisson présenté sur un chariot avec sa saucière passe sous les yeux d'un convive dont le double profil nous laisse penser qu'il en perd la tête.

En superposant les plans de son précieux collage dans un espace clos, Hugnet donne à cette boîte les dimensions d'un petit théâtre à l'esprit totalement surréaliste en combinant des éléments incongrus, une boîte magique où se mêle la surprise à l'humour.

Durant l'occupation allemande, Hugnet s'engage dans la résistance ; membre de « La main à plume », il rédige de nombreux tracts contre les occupants et fabrique de faux laissez-passer dans son atelier de reliure. C'est aussi à cette époque, qu'il co-fonde une maison d'édition clandestine, qui deviendra à la Libération les Éditions de Minuit. Une grande rétrospective lui a été consacrée par le Musée national d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou en 1978, révélant l'importance et l'aboutissement de son travail de collage, de photomontage et de décalcomanie.

LA CONSTANTE DE L'ABERRATION

(1934)

à mon ami

Gérard Vulliamy

GEORGES

HUGNET

1943

04. Georges Hugnet

(Paris, 1906 - Saint-Martin-de-Ré, 1974)

La Constante de l'aberration, 1934

Boîte-objet : collages, gravures anciennes et images de magazines découpées, présentés dans une boîte en carton

Titre au dos dans un cartouche imprimé et daté à l'encre «1934»

Signé, daté et dédié à l'encre au dos « à mon ami Gérard Vulliamy, Georges Hugnet 1943 »

11,5 x 12,5 x 3 cm

Provenance :

- Gérard Vulliamy

- Galerie 1900-2000, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Nous remercions Monsieur Timothy Baum, spécialiste de l'œuvre de Georges Hugnet, pour avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

8 000 / 12 000 €



04



PORTRAIT DE ROBERT DESNOS © D.R.

Robert Desnos (1900-1945)

Dès l'âge de 20 ans, Robert Desnos s'immisce dans les milieux littéraires aussitôt après avoir écourté ses études. Il rencontre Benjamin Péret, Roger Vitrac et André Breton et intègre le groupe *Littérature*. Il s'engage totalement dans les expériences de sommeil hypnotique et d'écriture automatique. Breton disait de lui « Desnos, celui d'entre nous qui peut-être s'est le plus approché de la vérité surréaliste ».

Le thème de la sirène est cher à Desnos. « Sirène » est le nom qu'il donne à sa compagne, Youki. Entre 1929 et 1932, les poèmes de Desnos sont ainsi jonchés de bouteilles et de sirènes. Figure artistique du Montparnasse des années 1930, Youki est le surnom donné à Lucie Badoud par son mari, le peintre Foujita. D'abord son amant notoire, Desnos partage sa vie à partir de 1931, et la surnomme affectueusement « Sirène ». Desnos passera le reste de sa vie auprès de sa « Sirène » avant de mourir en déportation en 1945.¹

Extrait du poème de Desnos *Siramour* dédié à Youki qui transcrit le tableau en mots :

« Il est minuit au pied du château qui n'est ni celui de la *Belle au bois dormant*, ni le seul en Espagne, ni le roi des nuages mais celui dont les murailles dressées au sommet montagne dominant la mer et la plaine et maints autres châteaux dont les tours blanchissent au loin comme les voiles perdues sur la mer. Il est minuit dans la plaine et sur la mer, il est minuit dans les constellations vues et voici que l'étoile, la tantôt noire, la tantôt bleue, surgit au-delà de l'écume éclatée comme un orage bas dans les ténèbres liquides. À ses rayons, la bouteille abandonnée dans et les ajoncs s'illumine des voies lactées paraît contenir et ne contient pas car, bien bouchée, elle recèle en ses flancs la sirène masquée, la captive et redoutable sirène masquée, celle nommée *l'Inouïe* dans les mers où jamais elle ne daigne chanter et la *Fantomas* dans les rêves. Et, vrai, vêtue du frac et du haut de forme, on l'imagine parcourant un bois de mauvais augure tandis que les musiques, fête lointaine, somment vainement les échos de ramener à elles ce charmant travesti. On l'imagine encore, amazone, dans ce même bois, à l'automne, serrant contre elle un bouquet de roses trop épanouies dont les pétales s'envolent sous les efforts combinés du vent et du trot de son cheval. Pour l'instant captive, elle attend la délivrance dans sa prison bien bouchée par une main amoureuse, tandis lettre, non remise à son destinataire, moisit sur le sol, où les dés et les horloges font des bruits singuliers qui étonnent les veilleurs, où l'amant qui déshabille sa maîtresse s'étonne du crissement musical et inaccoutumé de la soie et du linge. Pales et rêveurs, tous écoutent ces manifestations de l'invisible qui n'est que leurs pensées et leurs rêves et, ceux-là, sur les chiffres fatidiques et, ceux-ci, sur qui marqua jadis le rendez-vous manqué et les derniers, sur l'éclat de la chair admirable éternisent quelques secondes leurs regards qui, soudain, voient loin très loin au-delà des enjeux et des changements de date, au-delà des caresses et des serments, au-delà même des chants indéchiffrables des sirènes. Il est minuit sur le château, sur la plaine et sur la mer »².

¹ Il existe une variante de cette composition réalisée à la gouache et reproduite dans le catalogue de l'exposition *Robert Desnos, des images et des mots* à la page 127, notice n° 75.

² Extrait du poème de Desnos *Siramour* dédié à Youki qui transcrit le tableau en mots.

05. **Robert Desnos**

(Paris, 1900 - Camp de Theresienstadt, 1945)

***Le Château de la sirène*, circa 1931**

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «Robet Desnos»

55 x 46 cm

Provenance :

- Youki Desnos, Paris
- Vente Paris, Hôtel Drouot, Étude Binoche, Renaud, Giquello, 19 mai 2008, lot 194
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, «Robert Desnos, des images et des mots», 15 octobre - 8 décembre 1999, Paris, reproduite au catalogue p.151

6000 / 8000 €





Valentine Hugo (1887-1968)

Cet important dessin présenté dans la vacation (lot 6) a servi d'illustration aux *Contes bizarres* d'Achim von Arnim, avec une introduction d'André Breton et une préface de Théophile Gautier publiés aux Éditions des Cahiers Libres à Paris en 1933. Il a également figuré à l'exposition surréaliste à la galerie Pierre Colle en 1933 et figure sur une photographie de l'exposition de Man Ray.

Née Valentine Gross, elle s'illustre rapidement en sortant de l'école des Beaux-Arts dans le monde du théâtre, des ballets, de la musique et du cinéma. Elle tient salon à Paris et c'est chez elle un soir d'octobre 1915 que naît l'idée du Ballet Parade qui réunit Picasso, Cocteau, Satie, Diaghilev. C'est encore chez elle que Cocteau donne la première lecture de son *Cap de Bonne Espérance* en 1917 à laquelle assiste André Breton alors en permission, probablement leur première rencontre. Elle apporte sa contribution en travaillant aux décors et aux costumes de plusieurs spectacles musicaux de Satie avec qui elle entretient une amitié presque filiale jusqu'à la mort du compositeur en 1919 ; il l'appelle d'ailleurs sa « chère grande fille ». Elle devient l'épouse du peintre Jean Hugo en 1919 (arrière-petit-fils du célèbre écrivain). Ils resteront mariés dix ans et collaboreront souvent ensemble à des projets de costumes ou de décors pour le théâtre et le cinéma.

Mais c'est surtout sur son œuvre graphique que repose son renom et sur ses collaborations avec les membres du groupe des surréalistes dont elle partage de plus en plus la sensibilité et les idées à partir de 1925. Elle se lie à Gala, Dali, Ernst, Char, Tzara et Hugnet. Elle entre dans l'intimité d'Éluard et de Breton pour qui elle va développer un amour sans limite, obsessionnel. Elle finira par devenir sa compagne en 1931 et participera aux activités et expositions du groupe jusqu'en 1934-1935. Leur union ne durera qu'un an, mais il restera pour elle l'être adoré et une source inépuisable d'inspiration.

En 1933, la couverture qu'elle réalise pour l'édition française des *Contes bizarres* d'Achim von Arnim en est un témoignage troublant. On y voit un archange aux traits de Breton diriger une épée de feu vers une femme étendue sur le dos s'abandonnant au sacrifice imminent. André Breton déclarera à Valentine que son introduction n'est pas à la hauteur de la qualité de ses dessins qui « sont devenus inséparables d'un des deux ou trois plus beaux livres du monde ».

La femme porte sur son front trois lettres en hébreu se prononçant "Emet" et signifiant « la vérité ». Le thème du Golem, célèbre au temps du Maharal de Prague, fait référence à une figure formée d'argile. Cette dernière prend vie afin d'assister et de protéger la communauté juive, alors victime de la montée antisémite. Ainsi, en se dédoublant, la femme représentée par Valentine Hugo semble donner vie à ce personnage mystique dans une atmosphère ombragée entre rêve et réalité.



MAN RAY, NOTRE OEUVRE EXPOSÉE À LA GALERIE PIERRE COLLE, 1933
CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI / DIST. RMN-GP © MAN RAY 2015 TRUST / ADAGP, PARIS 2024

06. Valentine Hugo

(Boulogne-sur-Mer, 1887 - Paris, 1968)

Isabelle d'Égypte, 1933

Fusain, craie blanche et estompe sur papier

Monogrammé en bas à droite «VH»

Annoté de la main de l'artiste au dos sur le carton :

«Contes bizarres d'Achim d'Armin

Illustration pour Isabelle d'Égypte

Mars 1933 Valentine Hugo»

61 x 45 cm

Provenance :

- Librairie «Les mains libres», Jean Petithory, circa 1969, Paris

- Chantal Petithory, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Galerie Pierre Colle, «Exposition surréaliste : sculptures, objets, peintures, dessins», 7 - 18 juin 1933, décrit au catalogue comme partie du n° 43, n. p.

- Milan, Palazzo Reale, «L'altra metà dell'avanguardia 1910 - 1940», 16 février - 18 mai 1980

- Rome, Palazzo delle esposizioni, «L'altra metà dell'avanguardia 1910 - 1940», 3 juillet - 8 août 1980

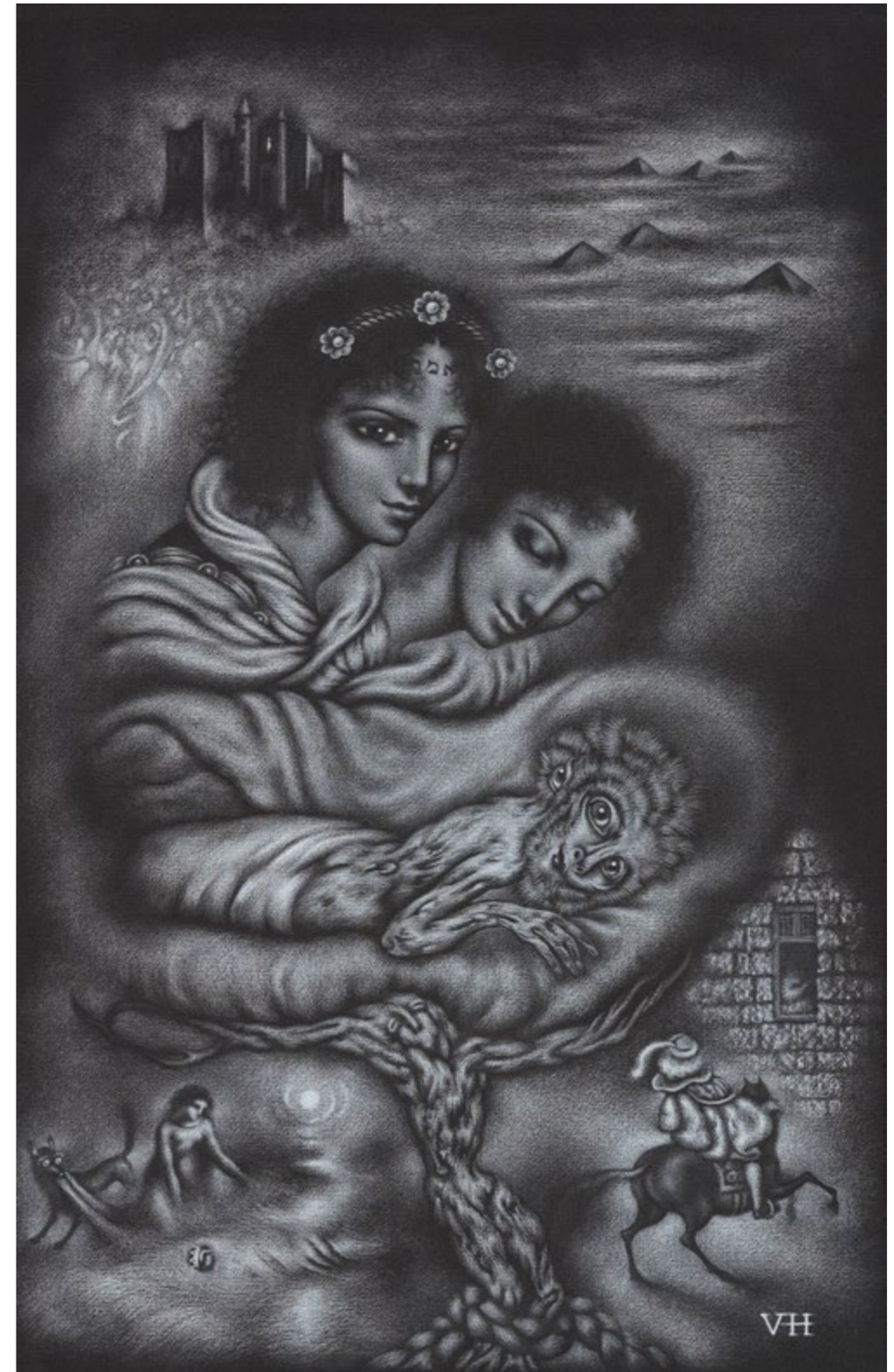
- Stockholm, Stockholm Kulturhuset, «L'altra metà dell'avanguardia 1910 - 1940», 14 février - 10 mai 1981, reproduit au catalogue sous le n° 81, pp. 253-254

Bibliographie :

- Librairie «Les mains libres», «catalogue n°2», 1969, reproduit au catalogue sous le n°559, n. p.

- A. Arnim, «Contes bizarres», Ed. des Cahiers libres, Paris, 1933, reproduit au catalogue, hors texte pp. 32 et 33

8000 / 12000 €





Victor Brauner (1903-1966)

Principale figure de l'avant-garde roumaine, Victor Brauner invente en 1924 la picto-poésie et lance la revue dada-constructiviste *75HP* avec sa compagne, la poétesse Ilarie Voronca. Lors de son premier séjour parisien en 1925 - 1927, il fréquente Robert Delaunay, Marc Chagall, Giorgio de Chirico et le Groupe Surréaliste. Ces rencontres font évoluer rapidement sa peinture vers l'onirisme puis le surréalisme. Ainsi, présente-t-il ses premières œuvres d'inspiration surréaliste à l'exposition du Groupe d'art nouveau à Bucarest en 1929. L'année suivante, Brauner revient à Paris où il côtoie Brancusi, Jacques Hérold, Alberto Giacometti et Yves Tanguy. Cette même année, il exécute cette toile chimérique (lot 7). Dans un espace atemporel et un paysage sobre et irréel, dénué de tout artifice, se dressent des cratères volcaniques stylisés et éteints. Un homme dénudé en regarde un autre, en train de plonger dans le vide. Cette atmosphère résonne du même silence assourdissant que celui des peintures métaphysiques de De Chirico, et des paysages de Dalí et de Tanguy.

Ce n'est qu'en 1933 que Victor Brauner rencontre André Breton et adhère au groupe Surréaliste.

Il laisse désormais libre cours à son imagination et peint un monde de rêves peuplés d'êtres chimériques.

La présente œuvre intègre la collection de son compatriote, Jacques Hérold né comme lui à Piatra Neamț en Roumanie et arrivé à Paris en 1930. Ce dernier rejoindra les Surréalistes et deviendra un des artistes majeurs du mouvement.

07. **Victor Brauner** (Piatra Neamț, 1903 - Paris, 1966)

Sans titre, 1930

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite «Victor Brauner 1930»

73 x 60 cm

Provenance :

- Ancienne collection Jacques Hérold, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Lugano, Villa Malpensata, «Victor Brauner, miti, presagi, simboli ou V. Brauner 1903 - 1966», 30 mars - 27 mai 1985, reproduite au catalogue p.17
- Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Passions privées», décembre 1995 - mars 1996, reproduite au catalogue sous le n° 5 p.192 et illustré p.197

Nous remercions Monsieur Samy Kinge qui nous a aimablement confirmé verbalement l'authenticité de cette œuvre.

60 000 / 90 000 €





CONSTANTIN BRANCUSI, « VUE DE NUIT DE L'ATELIER », VERS 1929, NÉGATIF AU GÉLATINO-ARGENTIQUE SUR VERRE, 18 X 13 CM, CENTRE POMPIDOU, MNAM - CCI © SUCCESSION BRANCUSI - ALL RIGHTS RESERVED (ADAGP) [2024]

Jacques Hérold (1910-1987)

Quand Jacques Hérold peint *Le Vrai miracle* (lot 8), il est âgé d'à peine 21 ans. Il a quitté la Roumanie depuis moins d'un an et loue une chambre meublée miteuse dans le quartier de Vaugirard. Mais il a réalisé son rêve: vivre en liberté, à Paris. Il peint sur des draps de lit comme il peut, quand il peut. Et s'il le signe de son vrai prénom « herold », qu'il transforme en nom propre, en minuscules, il lui adjoint très naïvement comme prénom :« jack » pour faire, croit-il, plus français...

Très vite, il forme un trio inséparable avec Victor Brauner et Yves Tanguy, partageant avec eux une vie marginale où ils subsistent très difficilement. Son compatriote, le sculpteur Constantin Brancusi va alors lui proposer de travailler dans son atelier. Et Hérold de raconter : « J'ai évidemment accepté parce que je trouvais cela merveilleux, et c'était réellement merveilleux. Je suis resté chez lui quelques mois, à faire un peu de tout, y compris à l'aider pour ses sculptures. A l'époque, il travaillait au Poisson bleu. Et puis je bouchais les trous des murs, je faisais la cuisine, je balayais les cendres sur le plancher. De temps en temps, il me disait : Hérold, si on poussait la table ? Or les tables étaient d'immenses blocs de plâtre et pour les déplacer, il fallait une poulie ». ¹

Dans *Le Vrai miracle*, Hérold évoque avec beaucoup de poésie les soirées partagées dans l'atelier de Brancusi : « un endroit extraordinaire parce que c'était un vrai atelier, pas un atelier de sculpteur, un vrai atelier de tout ce que l'on pouvait imaginer. Des gens y venaient le soir. Ses amis étaient Joyce, Desnos, Man Ray que j'ai vu là pour la première fois. Ce n'était pas un lieu mondain. Mais Brancusi avait beaucoup de prestige auprès de certaines gens de sa génération surtout, comme Duchamp. Des gens qui m'intéressaient et qui passaient ». ²

Hérold peint *une Colonne sans fin* : géante, organique, sinuose et phallique qui émerge d'un lac au sommet d'une montagne. Cette colonne rencontre le Grand poisson qui, contrairement à la version de Brancusi quasi virginale, a un centre rougeoyant, ovarien, d'où se déploient dans toutes les directions de gigantesques germes sombres. Dans le ciel scintillent quatre étoiles à la double symbolique : celle de la nuit naissante pleine d'espérances et celle des rencontres avec des esprits aiguisés, brillants de son époque. Si les temps sont sombres pour Hérold, ils sont aussi porteurs d'espoirs. De chaque rencontre naissent des apprentissages, des idées et des connaissances dont se nourrit le très jeune peintre.

¹ Hérold Jacques, *Cahiers de Robert Rius*, sur Jacques Hérold, AMRR, n. 2 Automne 2011, p. 33

² Ibid

De ces deux oeuvres de Brancusi qui l'inspirent pour *Le Vrai miracle*, Hérold dira : « Comme sa *Colonne sans fin*. Il l'avait construite de cette façon parce qu'elle n'en finissait pas de finir. Et comme tout ce qu'il a fait, il l'avait bâti avec ce caractère d'une réalité un peu rêvée. Non, pas d'un rêve qui devient réalité mais cette réalité qu'on rêve de découvrir si on regarde le monde avec un œil frais, libéré des préjugés que l'on nous a inculqués. Si on regarde un poisson, il est dans l'eau. C'est tout autre chose si on regarde le Poisson avec l'œil du « connaisseur » ».³

Si *Le Vrai miracle* est un tableau typique de la période des « Germinations » (1930-1934), il est exceptionnel par son sujet, car, à notre connaissance, c'est la seule œuvre à rendre compte de son passage chez Brancusi et de l'admiration qu'il voue au sculpteur. D'une grande originalité dans sa composition, ce tableau préfigure par son symbolisme ouvertement sexuel l'un de ses chefs-d'œuvres à venir, *La Rencontre* (1936)⁴.

Rose-Hélène Iché

³ Hérold Jacques, *Cahiers de Robert Rius*, sur Jacques Hérold, AMRR, n. 2 Automne 2011, p. 36

⁴ Jacques Hérold, *La Rencontre*, 1936, huile sur toile, 145 x 96 cm, Museu Coleção Berardo, Lisbonne

08. Jacques Hérold (Piatra Neamț, 1910 - Paris, 1987)

***Le Vrai miracle*, 1931**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite «Jack Herold 1931»

55 x 33 cm

Provenance :

- Succession Jacques Hérold
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Passions privées», décembre 1995 - mars 1996, décrite au catalogue sous le n°28 p. 194 et reproduite p. 197

Nous remercions Madame Delphine Hérold-Wright, fille de l'artiste, pour avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre, ainsi que Madame Rose-Hélène Iché pour son aimable contribution.

15 000 / 20 000 €





PORTRAIT DE JACQUES HÉROLD EN 1940 AU « FRUIT MORDORÉ », MARSEILLE © TOUS DROITS RÉSERVÉS

Jacques Hérold (1910-1987)

En ce début d'année 1936, Jacques Hérold a 25 ans et vient d'épouser une enseignante, Violette Boglio. Le couple s'est installé dans un appartement rue Corentin qui ne permet pas au jeune peintre d'exercer pleinement son art. Leurs relations sont difficiles, Hérold ayant développé une sérieuse addiction au jeu. *L'Orage* (lot 9) exprime parfaitement la conflictualité conjugale, l'angoisse ressentie par le jeune marié face à des charges qu'il ne peut assumer. Hérold confiera, à propos des tableaux de cette période : "Il y a une mise en scène, une histoire presque, un peu dans l'esprit de toiles surréalistes que l'on peignit à cette époque. Il y a une fenêtre,... C'était un peu pour moi, la marque de l'idée que le monde extérieur ne doit pas pénétrer dans le secret qui se passe dans un tableau. (...) Ma peur du monde extérieur, ma méfiance vis-à-vis de lui s'incarnait dans mon souci d'en séparer ma peinture. « Aussi, j'avais dessiné une fenêtre, mais je l'avais murée. Dans une atmosphère plus ou moins fantastique ».¹

En effet depuis plus d'un an, Hérold est invité aux réunions quotidiennes de la place Blanche par André Breton. Il l'a rencontré chez Yves Tanguy en 1934 ; ce dernier l'ayant chaudement recommandé au poète. Dès cette première rencontre, Hérold participe à la plupart des séances de *Cadavres exquis* qui se déroulent chez Tanguy ou Brauner. Mal logé, privé d'atelier, il n'ose montrer son travail au chef de file du surréalisme. Et Hérold d'évoquer : "tout de suite après cette première rencontre, il m'a offert de me joindre à ses amis. Il m'a demandé peu après un dessin pour « Document 34 ». Lui-même il y publiait : *Equation de l'objet trouvé*. Il y avait des textes de Péret, d'Éluard, de Char, Crevel, Tzara... Des reproductions d'œuvres de Magritte, Dali, Duchamp, Balthus, Max Ernst, Giacometti, Tanguy. Moi, j'avais fait un dessin exprès : deux « personnages » qui formaient la conclusion de la revue. Je les avais assortis d'un titre un peu long : *Matières coupées en petits morceaux placées sur une immense pêche, brune, adhérent aux doigts et au linge, sur laquelle sont assises deux vieilles femmes qui se touchent les cuisses*. C'était ma première participation. J'ai fréquenté la place Blanche, mais je suis toujours resté un peu en dehors".²

L'Orage eut, à l'origine, un titre également un peu long, inspiré d'un jeu de *Cadavres exquis*. Il subsiste d'ailleurs quelques traces sur le châssis où l'on peut deviner, sans grandes certitudes toutefois, les termes juxtaposés de : "Ballon, enflé, foudre, deux officiers périssants..."

Si *L'Orage* est un tableau typique de la période des « Écorchés » (1934-1938), il marque une transition et un approfondissement du surréel, contenant en son sein, à la fois la première manière surréaliste de l'artiste, fenêtre sur sa vie intime d'où surgissent ses démons (internes comme externes) et début de l'écorchement systématique de la nature. En effet, si dès 1931, certaines parties des corps sont écorchées comme dans *L'Avaleur de nuages*, c'est de manière très modeste, pour ne pas dire anecdotique. Dans *L'Orage*, le sol, la figure hybride masculine ainsi que la gigantesque coulée de lave ont été entièrement écorchés, formant comme des « drapés musculaires »³. Le contraste en est d'autant plus saisissant que le ciel d'un orage électrique, qui oscille entre tempête de sable et aurore boréale, la figure féminine, les cornes de narval, la troisième créature hybride réduite à ses désirs insatisfaits et la table au miroir et couverts, sans repas ni reflet, sont exécutés avec fortes minuties de détails.

¹ Hérold Jacques, Cahiers de Robert Rius, sur Jacques Hérold, AMRR, n. 2 Automne 2011, p.59

² Hérold Jacques, Cahiers de Robert Rius, sur Jacques Hérold, AMRR, n. 2 Automne 2011, p.49

³ Alexandrian Sarane, Jacques Hérold, Fall éditions, 1995, p.28.

C'est l'œuvre d'un peintre qui ose enfin s'affirmer. Pour lui: « Il y a des choses que l'on fait pour se mettre dans une certaine atmosphère, pour prendre une certaine manière de voir, de façon à retrouver le caractère étrange de certaines situations.

En réalité, ces situations sont très fréquentes lorsqu'on a l'œil clair et une vue un peu intérieure des choses. Soudain, on a vue sur les mouvements internes. Et les choses sont curieusement ébranlées. C'est une prise de conscience de l'inconscience. Les choses et les êtres, les rapports entre deux personnages deviennent alors très curieux. Et c'est ainsi, par l'intermédiaire de ces êtres un peu déplacés, que nous pouvons avoir un regard un peu en dehors.

Durant toute cette période, je mettais au jour les muscles des choses et j'entreprenais de muscler tout ce qui existait, toute chose peinte. Avant j'avais peint plutôt des personnages écorchés. Sans que je m'explique bien pourquoi. Puis, tout a été écorché. Même le fond, même le ciel, tout.»⁴

Contrairement au drame à huis-clos du *Flux et du reflux*, *L'Orage* révèle des personnages enracinés, fusionnés qui affrontent les éléments et leur solitude face aux aléas de l'existence. Peinture psychanalytique dont la palette large et la sophistication du dessin donnent toute l'étendue de l'immense talent de son créateur.

Rose-Hélène Iché

⁴ Hérold Jacques, Cahiers de Robert Rius, sur Jacques Hérold, AMRR, n. 2 Automne 2011, p. 60



09

09. Jacques Hérold (Piatra Neamț, 1910 - Paris, 1987)

L'Orage, 1936

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite «J. Hérold 36»

54 x 65 cm

Provenance :

- Succession Jacques Hérold

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Nous remercions Madame Delphine Hérold-Wright, fille de l'artiste, pour avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre, ainsi que Madame Rose-Hélène Iché pour son aimable contribution.

30 000 / 40 000 €



Esteban Francés (1913-1976)

Esteban Francés peint depuis son plus jeune âge. Dès 1932, le jeune catalan rejoint le groupe d'avant-garde qui vient de se créer à Barcelone et dont font également partie Joan Miró, Salvador Dalí, José Luis Sert, Josep Vicenç Foix: l'ADLAN (Les Amis de l'Art Nouveau) est une association importante d'artistes, d'architectes et d'intellectuels dont les membres se réunissent tous les lundis dans les salons du Gran Café Colon, Place de Catalogne à Barcelone. Fondée par un tract daté du 23 octobre 1932, cette association n'est ni une école, ni un mouvement, et si ce groupe d'amis aime à s'appeler « groupe surréaliste », on n'y défend aucun courant particulier mais toutes les tendances de l'avant-garde, « toutes les tentatives, divergentes et contraires, à condition qu'elles constituent une recherche esthétique honnête ». ADLAN organise des expositions, des conférences, des lectures et relaye par ses publications l'actualité artistique à l'étranger.

Esteban Francés reprend ici les paysages fantasmagoriques de Salvador Dalí et Yves Tanguy. Sur un rivage inconnu, un homme nu marche vers l'océan et la ligne d'horizon, tandis que s'élève un arbre aux branches anthropomorphiques et reposent sur le sable des globes oculaires. L'organe de la vue, étant pour Freud comme pour Lacan l'objet cause du désir, il fascine les surréalistes. Si voir peut être un acte passif, il peut aussi provoquer l'apparition des désirs et des rêves du sujet qui voit. Ainsi Paul Nougé écrit-il « Voir est un acte; l'œil voit comme la main prend ». En 1929, Buñuel introduit son film *Le Chien Andalou* (1929) avec la scène de l'incision d'un œil. Avec ce paysage énigmatique peuplé de tous ces éléments biomorphiques, Francés s'inscrit dans cette obsession de la vue, de l'inconscient et l'imaginaire représentés.

André Breton fera l'éloge de l'œuvre de Francés dans son article de la revue *Minotaure* de 1939, intitulé « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste »: «Une main invisible prend la sienne et l'aide à dégager les grandes figures hallucinantes qui étaient en puissance dans cet amalgame. Il nous découvre des paysages crépitants, nous guide le long d'une rivière mystérieuse aux eaux mordorées comme le Styx¹.»

¹ André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, 1939, p. 16



10. Esteban Francés (Portbou, 1913 - Deià, 1976)
Sans titre (Composition surréaliste),
circa 1933-1934
Huile sur cuivre
Signé en bas à droite «E. Francés»
8,1 x 9,8 cm
Provenance :
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Note : le cuivre est gravé au dos d'un profil de femme.
8 000 / 12 000 €



ROBERTO MATTA, GORDON ONSLOW-FORD, ESTEBAN FRANCÉS À CHEMILLIEU,
ÉTÉ 1939, VENTE ANDRÉ BRETON, ASSOCIATION ATELIER ANDRÉ BRETON © ADAGP, PARIS, 2024.

Esteban Francés (1913-1976)

Surréaliste de la première l'heure, Francés fréquente aussi la remarquable artiste de six ans son aînée, Remedios Varo, qui devient sa compagne et influence profondément son œuvre. Partageant le même atelier, ils participent à l'effervescence de la vie artistique de Barcelone qui est un haut lieu de rencontre des jeunes artistes novateurs. Tous deux exposeront en 1936 à l'*Exposition du groupe Logicophobiste* organisée par l'ADLAN à la galerie de Josep Dalmau. Deux personnalités importantes du groupe vont devenir des proches du couple et avoir une influence importante sur le développement de leur carrière, Oscar Dominguez et Marcel Jean.

Cette peinture réalisée en 1934 puise résolument son inspiration dans les profondeurs du rêve et de l'inconscient: un espace indéfini et indéfinissable, une composition énigmatique, paysage surréaliste, enfilade de cratères s'apparentant à des urnes majestueuses et mystérieuses, sur lesquels sont disposés les portraits d'êtres dont le souvenir évanescant se dissipe peu à peu comme cette épaisse fumée qui s'échappe d'un étroit passage muré.

Cette composition préfigure l'orientation résolument surréaliste de l'artiste qui se manifestera encore dans ses œuvres présentées à l'exposition de 1936, organisée par l'ADLAN à la galerie Catalonia de Josep Dalmau. Cette même année, il fait la rencontre de Paul Éluard venu à Barcelone inaugurer l'exposition Picasso et qui va l'introduire auprès du groupe parisien. En 1939, il s'installera à Paris et sera d'abord hébergé chez Remedios Varo devenue l'épouse de Benjamin Péret. En fréquentant le groupe parisien, il se rapproche de tous les artistes immigrés d'avant-garde tels que Picasso, Miro, Calder, Julio Gonzalez et Matta.

11. **Esteban Francés** (Portbou, 1913 - Deià, 1976)

Sans titre, 1934

Huile sur toile

Signée en bas à gauche «E. Frances»

45 x 53,5 cm

Provenance :

- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Berkeley, University Museum, «Anxious Visions», octobre - décembre 1990, décrite au catalogue sous le n° 146
- Madrid, Musée national Centre d'Art Reina Sofia, «Surrealism in Spain», 18 octobre 1994 - 9 janvier 1995, reproduite au catalogue sous le n° 62 p. 239
- Vienne, Kunsthalle, «Surrealism in Spain», 12 mai - 16 juillet 1995, reproduite au catalogue sous le n° 63 p. 191
- Vérone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, «Dali, Mirò, Picasso e il Surrealismo», 28 juillet - 22 octobre 1995
- Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell «Esteban Frances 1913 - 1976», 17 janvier - 10 mars 1997
- León, Instituto Leonés de Cultura, «Esteban Francés 1913 - 1976», 20 mars - 12 mai 1997
- Madrid, Sala de la Comunidad de Madrid, septembre - novembre 1997, décrite au catalogue sous le n° 2 p. 137 et reproduite p. 84

40 000 / 60 000 €





Remedios Varo (1908-1963)

De son nom complet Maria de los Remedios Varo Uranga, cette jeune diplômée de l'Académie de San Fernando à Madrid fréquente en 1935 les artistes d'avant-garde de Barcelone : ceux de l'ADLAN (Les Amis de l'Art Nouveau), Oscar Dominguez et Esteban Francés avec lesquels elle partage son atelier. Le nihilisme, la puissance du désir et de l'imagination prônés par le projet surréaliste la captivent. Les sciences - son père était ingénieur -, le mysticisme, l'alchimie, les peintures de Bosch et Goya la fascinent, l'inspirent et l'amènent à composer des œuvres surréalistes.

Tout l'esprit de ce courant artistique émane de son œuvre en général et de celle-ci en particulier (lot 12). Les techniques académiques sont délaissées au profit d'une œuvre peinte à la cire et autres médiums fixés dans une boîte, pratique initiée par Josef Cornell au début des années 1930. Le choix du sujet, le désir, est au cœur des préoccupations du groupe. Dans un espace onirique presque sacré, des flammes jaillissent d'autels liquéfiés ornés de lauriers, surmontant des cônes volcaniques quasi organiques et reliés par des escaliers horizontaux. Ces étranges montagnes se retrouvent dans d'autres compositions de Remedios Varo dans ces mêmes années, ainsi que chez son condisciple « logicophobe » Esteban Francés. Elle invente ici une véritable machinerie du désir où les êtres sont reliés entre eux par ces passerelles. Pour éviter que le désir ne se dissipe, la machine est enchâssée dans une boîte. Elle est sacralisée.



En 1935, elle devient une figure remarquable du surréalisme catalan, qui se concrétise par sa participation en mai 1936 à l'unique « Exposition du groupe Logicophobiste », lequel revendique les liens entre l'art, la littérature et la métaphysique. Cet événement est organisé par l'ADLAN à la galerie Catalonia de Josep Dalmau. Cette même année, elle rencontre le poète Benjamin Péret venu à Barcelone pour soutenir les milices républicaines. Elle le suivra à Paris et deviendra sa compagne.

En 1937, elle se rapproche du groupe surréaliste parisien sans en faire partie officiellement. Jacqueline Lamba la trouve intelligente, créatrice mais craintive. Bien que Remedios Varo demeure maintenue en marge du mouvement, elle participe aux activités du groupe, au jeu des *cadavres exquis* notamment et s'illustre aussi par ses merveilleux collages.

Le Désir constitue une œuvre historique, probablement l'objet le plus important dans l'œuvre de l'artiste et le seul jamais réalisé avant la période de la guerre. Dès 1936, il figurera dans l'Exposition Surréaliste d'Objets à la galerie Charles Ratton et sera publié l'année suivante dans la revue *Minotaure*. Elle est alors la seule femme à y avoir une œuvre reproduite.

12. Remedios Varo

(Anglès Catalogne, 1908 - Mexico, 1963)

Le désir, 1935

Boîte-objet : bois, bougie, huile, aquarelle et miroir

**Annotée au dos
23 x 28,5 x 9,5 cm**

Provenance :

- Collection particulière, Paris
- Ancienne collection Charles Ratton, Paris
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

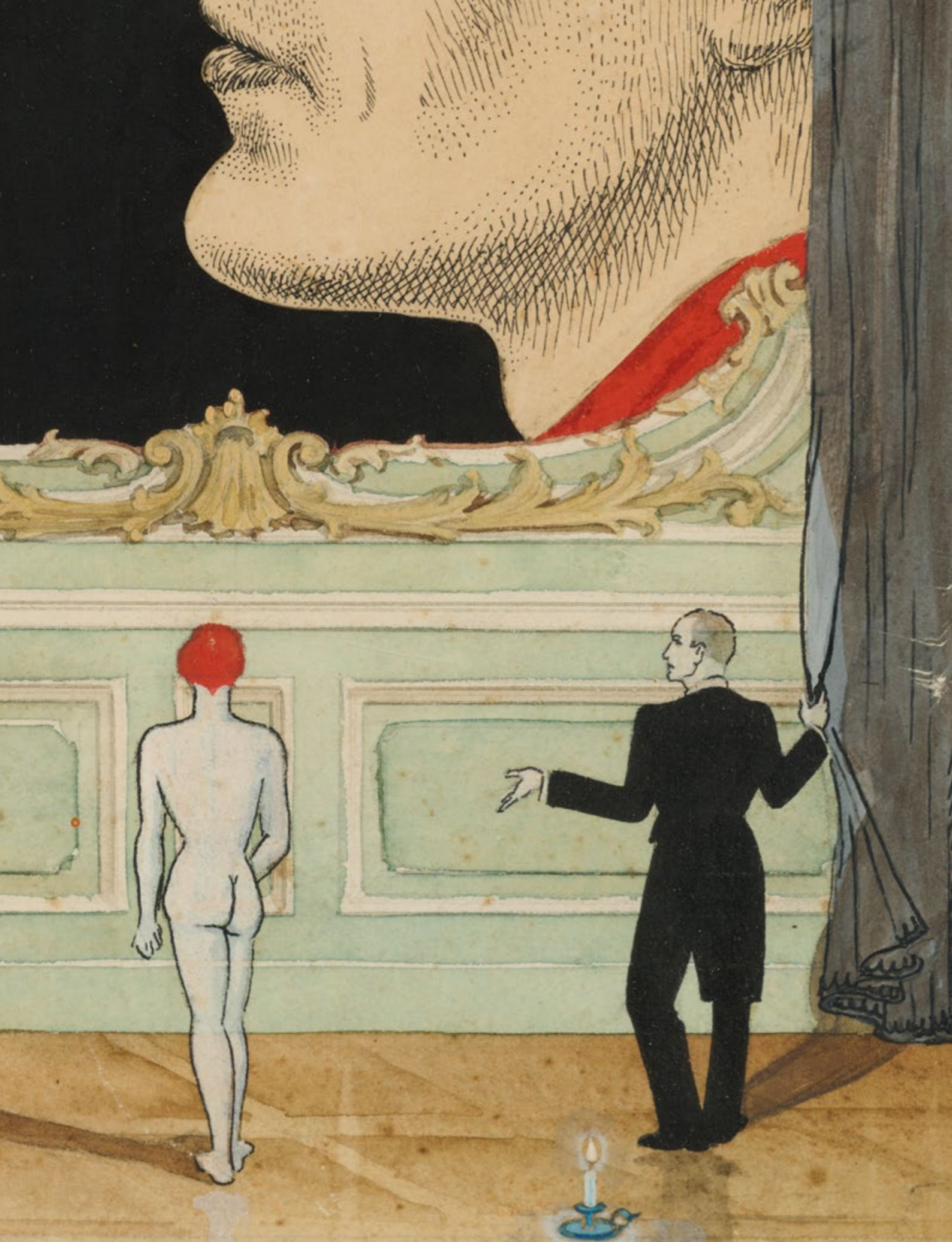
- Paris, Galerie Charles Ratton, "Exposition surréaliste d'objets", 22 - 29 mai 1936
- Paris, Galerie 1900-2000, "Continent abstrait continent surréaliste, Almanach demi stock n° 2", 18 février 1986, reproduite au catalogue sous le n° 110 p. 63
- Genève, Musée Rath d'art et d'histoire, "Focus on the Minotaure. The animal-headed review", 17 octobre 1987 - 31 janvier 1988
- Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, "Focus on the Minotaure. The animal-headed review", décrite au catalogue sous le n° 241 p. 272 et reproduite p. 169
- Teruel, Museo de Teruel, "El objeto surrealista en España", 27 septembre - 28 octobre 1990, Barcelone, 1991, reproduite au catalogue sous le n° 70 p. 127
- Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, "Les années 30 en Europe, Le temps menaçant", 20 février - 25 mai 1997, décrite au catalogue sous le n° IV p. 542 et reproduite p. 238

- Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, "La Révolution Surréaliste", 27 février 2002 - 24 juin 2002, décrite au catalogue p. 442

Bibliographie :

- P. Mabilie, "La conscience lumineuse", Minotaure, Paris, 1937, reproduite au catalogue sous le n° 10 p. 35
 - J. Kaplan, "Unexpected journeys. The Art and Life of Remedios Varo", 1988, décrite au catalogue p. 104 et reproduite p. 58
 - R. Ovalle, W. Gruen, A. Blanco, T. del Conde, S. Grimberg, J. A. Kaplan, "Remedios Varo, Catalogue raisonné", Era Ediciones, 1994, décrite au catalogue sous le n° 16 p. 75 et reproduite p. 240
 - E. de Diego, « Remedios Varo », Fondation MAPFRE, Madrid, 2007, reproduite au catalogue p. 13
 - M.J. González et R. Rius Gatell, « Remedios Varo, Caminos del conocimiento, la creación y el exilio », eutelequia Ensayo, reproduite au catalogue fig. 9, n. p.
 - T. Arcq, P. Engel, J. Moreno, J. Kaplan, F. Bogzaran, S. Lisci, W. Gruen, « Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo », 2015, décrite au catalogue p. 211 et reproduite p. 137
- Nous remercions le Dr. Salomon Grimberg, co-auteur du catalogue raisonné, pour son aimable contribution dans le référencement de cette œuvre.
- 40 000 / 60 000 €**





Georges Malkine (1898-1970)

Surréaliste de la première heure, Georges Malkine est le premier peintre à figurer sur la liste du Manifeste du Surréalisme de 1924. Il dessine l'emblème figurant sur le papier à lettres de la *Revue Surréaliste* (R.S.).

En visitant l'exposition de Malkine à la Galerie Surréaliste à Paris en 1927, André Breton délivre au peintre un certificat de surréalisme absolu. Fuyant le succès, Malkine s'exile en Océanie et il exerce toutes sortes de métiers ; poète, acteur, photographe, violoniste, plongeur à bord d'un bateau, marchand de cravates ambulante... De retour à Paris trois ans plus tard, il se met à illustrer des poèmes dont *The Nights of Loveless Nights* de Robert Desnos, et *Le déserteur* de Pierre de Massot avec le présent dessin (lot 13). Il cessera de peindre totalement en 1933 et il ne reprendra que sporadiquement à partir des années 1950 alors qu'il est installé aux États-Unis.

Dandy cultivant la frivolité et l'indifférence, Pierre de Massot est un être torturé. Il exprime dans ses poèmes sa sensibilité extrême, sa douleur face à la vie pour l'accepter. Toujours en quête de liberté et d'indépendance d'esprit, il sera proche des Surréalistes sans pourtant y adhérer. *Le Déserteur*¹, véritable manifeste aux « Fantômes de l'amour » et désir de fuir la vie, est celui qui touche le plus vivement Georges Malkine : « Ce poème que je ne connaissais pas ! écrit Georges Malkine (...) Quelle bonne dynamite ! Quel merveilleux intrus ! Il arrache ta porte, il te fout dehors, il te crève le cœur et le jette dans le ciel (...) J'avais lu des choses de toi. Mais pas comme celle-ci. Je ne crois pas, non, qu'aucun poème m'ait donné autant de ce plaisir terrible et grand, sans fond jamais, ni de cette douceur épouvantable. C'est un poème vertigineux exactement ». Ainsi l'inspira-t-il pour cette œuvre illustrant à merveille cette « douceur épouvantable ».

A huis clos, dans un salon au décor du XVIIIe éclairé par une sobre rat-de-cave, en lieu et place d'un tableau ou d'un miroir au cadre chantourné et rocaille, apparaît le profil dandy de Pierre de Massot sur un fond étoilé. Le regard est fixe et empreint de mélancolie. Face à ce monumental portrait peint, imaginé, irréel, on ne le sait, un homme en smoking et un nu font face à un mur sur lequel s'allongent leurs ombres démesurées. Le nu s'avance vers ce poignant portrait, tandis que le dandy s'apprête à tirer le rideau pour le dissimuler. Ainsi se dégage-t-il une atmosphère littéralement surréaliste.

¹ Pierre de Massot, *Le Déserteur*. Œuvre poétique 1923-1969, Paris, Arfuyen, 1992, p.102

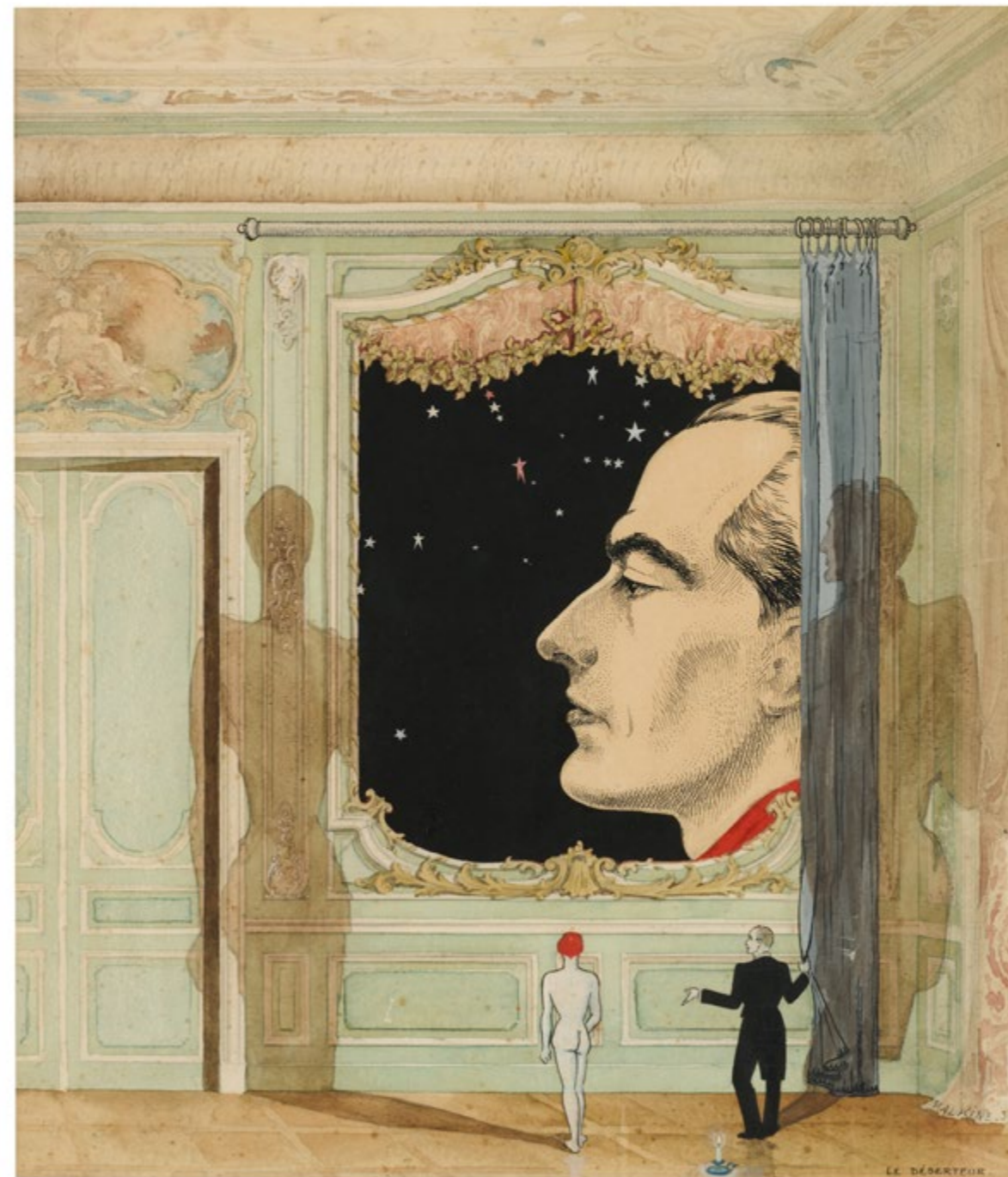


GEORGES ET YVETTE MALKINE, ANDRÉ DE LA RIVIÈRE, DENOS ET LASSERRE, 1930
PHOTOGRAPHIE PAR MAN RAY © MAN RAY 2015 TRUST / ADAGE, PARIS 2024.

« Le déserteur
Non non la vie ne vaut à aucun prix la peine
d'être vécue et je sais bien qu'un prochain jour
je m'en déferai comme d'une veste à la couleur
et à la coupe de laquelle on ne peut s'habituer
pour la première fois vraiment heureux sans doute
mais néanmoins avec la neige
d'une mélancolie infinie amassée dans mon cœur
lourdement amassée dans les replis de mon cœur
comment pourrais-je donc regretter quelque chose
moi qui ne me suis jamais attaché à rien
sinon à cette étoile immense inaccessible et toujours plus lointaine
qu'est l'amour
sinon à cette flamme dévoratrice et sibilante
qu'est l'amour
sinon sur le désert brûlant des corps à ce soleil implacable
qu'est l'amour
sinon à ce grand rêve où sombrent tous les rêves
qu'est l'amour
sinon à cette mort chaque fois plus mortelle
qu'est l'amour
comment pourrais-je encore espérer quelque chose
moi qui désespérais de tout au monde
comment pourrais-je croire à quelque chose au monde
moi qui jamais n'ai cru en rien
moi l'éternel chercheur d'or au fond de tes yeux
de tes yeux d'or où les paupières
faisaient de l'ombre sur mon ciel
pour me ravir mieux mon trésor »
[...]

Pierre de Massot, 1931

13. Georges Malkine (Paris, 1898 - Paris, 1970)
Le Déserteur (ou Portrait de Pierre Massot),
d'après le poème de Pierre Massot, 1933
Aquarelle, encre de Chine et collage sur carton
Signé, daté «Malkine 33» et titré «le déserteur»
en bas à droite
44 x 38,3 cm
Provenance :
- Pierre de Massot
- Yves Poupard-Lieussou, Paris
- John Armbruster, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Bibliographie : P. de Massot, «Le Déserteur. Œuvre
poétique 1923 - 1969», Ed. Arfuyen, Paris, 1992,
décrit au catalogue p. 24
Nous remercions Madame Fern Malkine-Falvey de
nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.
10 000 / 15 000 €





PORTRAIT DE GROUPE : MARIO PRASSINOS, HENRI PARISOT, BENJAMIN PÉRET, RENÉ CHAR, GISÈLE PRASSINOS, ANDRÉ BRETON, PAUL ÉLUARD, PHOTOGRAPHIE PRISE PAR MAN RAY, 1934
© MAN RAY 2015 TRUST / ADAGP, PARIS 2024

Mario Prassinos (1916-1985)

Lorsque Mario Prassinos peint *L'Église* en 1935 (lot 14), le jeune immigré turc installé avec ses parents à Paris, vit avec sa sœur ce qu'il appelle "l'expérience surréaliste". Il n'a que 18 ans¹ mais les chefs-d'œuvre du Louvre le fascinent. La mystification l'intrigue. L'activité surréaliste trouve grâce à ses yeux : il admire ces hommes de lettres, ces adultes mythiques, il lit toutes leurs œuvres, présentes dans la bibliothèque de son père, il les fréquente. Les influences intellectuelles et artistiques sont multiples. Ainsi crée-t-il ses premières œuvres purement surréalistes, dont *L'Église* est la plus représentative de cette période selon lui et sa sœur. Dans un paysage fantasmagorique, où se mêlent corps démembrés et désarticulés, objets brisés jonchant un sol pavé inspiré des scènes tumultueuses et fantastiques de Jérôme Bosch, « un curé nu, décharné, rampe à quatre pattes sur un sol rude, désertique, où gît un visage qui rappelle celui du père. Le prêtre, lui, est la caricature de l'employeur du père, détesté sans doute pour ce qu'il fit subir à ce dernier, sans pour autant être coupable. Sous ses ordres, le rédacteur d'un journal littéraire, à la fois professeur de français à Constantinople, peintre et poète, gagnait notre vie, en France, à dessiner des mannequins de couturière pour catalogues offerts aux acheteurs en gros ».²

Cette toile est surtout un des rares tableaux rescapés puisqu'après la Libération, Prassinos a réutilisé nombre de ses toiles d'avant-guerre. Pour lui, « cette réussite d'adolescent montre bien que la copie conventionnelle de la réalité est facile même si le tableau dont il s'agit est résolument onirique : il y suffit d'un peu d'innocente patience. J'étais ébloui de pouvoir produire, tout seul, des images vivantes et invraisemblables. Je jubilai lorsque je voyais se créer sous mes mains une lumière artificielle sur des reliefs illusoires. J'ai ainsi éprouvé un grand plaisir à reproduire un morceau de gruyère. Je peignis à la gouache de minutieux paysages. Cette banlieue de terrains vagues, de parcs abandonnés et de taillis auteur des usines me hante encore ».³

Cette expérience surréaliste le fascine mais elle ne dure qu'un temps. Dès 1936, sa peinture se fait moins fantastique et devient plus expressionniste.

¹ Mario Prassinos dans le catalogue d'exposition *Prassinos. Rétrospective de l'œuvre peint et dessiné*, Aix-en-Provence, Cloître Saint-Louis, 1983, p.22 : « J'ai travaillé à l'un des tableaux rescapés, intitulé *L'Église*, entre ma seizième et dix-huitième année »

² Gisèle Prassinos, texte pour le catalogue de l'exposition *Les Prétextats*, Galerie Thessa Herold, Paris, 1995, cité dans Catherine Prassinos, Thierry Rye et François Nourissier, « Mario Prassinos », Actes Sud, 2005, p.21

³ Mario Prassinos dans le Catalogue d'exposition « Prassinos ». Rétrospective de l'œuvre peint et dessiné, Aix-en-Provence, Cloître Saint-Louis, 1983, p.22



14. Mario Prassinos

(Constantinople, 1916 - Avignon, 1985)

L'Eglise ou Tristesse des ventres, 1934 - 1935

Huile sur panneau

Signé et daté en bas à gauche «1934 Jean Mario Prassinos 1935»

Titre en bas à gauche «Tristesse des ventres»

Esquissé et annoté au dos «commencé septembre 1934»

60,5×100 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions : Aix-en-Provence, Cloître Saint-Louis, «Prassinos. Rétrospective de l'œuvre peint et dessiné. Présence contemporaine», 12 juillet - 28 août 1983, reproduit au catalogue pp. 22 et 23

Bibliographie :

- C. Prassinos, T. Rye, «Correspondance d'Henri Parisot avec Gisèle et Mario Prassinos 1933-1938», Ed. Gallimard, Paris, 2003, décrit au catalogue p. 60

- C. Prassinos, T. Rye, «Mario Prassinos», Ed. Actes Sud, Arles, 2005, reproduit au catalogue p. 29

- C. Prassinos, T. Rye, «Catalogue raisonné de la Donation Prassinos», Ed. de la FMP Donation Prassinos, 1990, reproduit au catalogue p. 127

Un certificat d'authenticité de Madame Catherine Prassinos sera remis à l'acquéreur.

30 000 / 40 000 €





Pierre Roy (1880-1950)

Introduit dans le cercle surréaliste par son ami De Chirico, le Nantais Pierre Roy participe à la première exposition du groupe à la galerie Pierre en 1925 et à l'inauguration de la Galerie Surréaliste en 1926 et fréquente les salons parisiens dont celui des Vilmorin. Il signe son premier contrat d'exclusivité avec Madame Pomaret qui dirige la galerie de la Renaissance à Paris en 1929. Son âge lui vaudra le titre de « Père du surréalisme » dans la *Revue de France* de mars-avril 1926, par André Salmon qui lui consacre un long article à la première exposition surréaliste, et le considère comme « un inventeur étonnant d'éléments poétiques, excellent peintre en outre, précédent de loin, temps et espace, l'Italien Giorgio De Chirico »¹.

Maître du trompe-l'œil surréaliste et poétique à l'instar de Magritte et ses peintures à la facture léchée, Pierre Roy peint un château au milieu de vignobles, vu d'une embrasure d'un cadre en bois feint, sur lequel est accroché une clé ; des noix et un verre de vin sont posés sur le rebord de ce cadre. Les paysages de la Loire sont ici sa source d'inspiration : « Profondément Français des bords de Loire, des côtes de Vendée, des landes et des bois du Sud de la Bretagne. Le ciel que j'ai toujours peint et que je peindrai sans doute toujours est le ciel bleu clair, avec des nuages de plumes, qui s'étend d'Angers à la mer ».

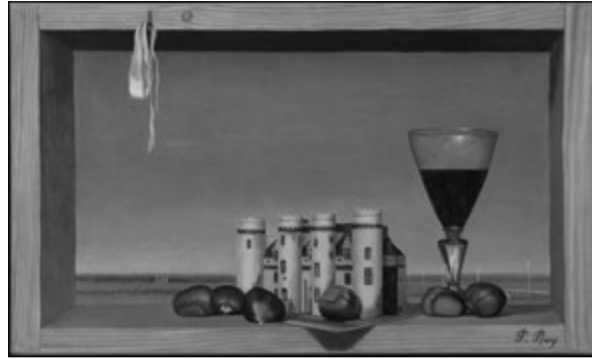
Cette thématique du « verre et château » est abordée à plusieurs reprises par Pierre Roy dès 1930, avec entre autres, *L'Été de la Saint-Michel* et *Une journée à la campagne*, conservés au Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou. Le peintre exécute la présente composition après la remise du premier prix d'un concours de dessins publicitaires organisé par le centre Rockefeller de New York pour une affiche destinée à vanter la qualité des vins français à bord des paquebots de la Compagnie Générale transatlantique, surnommée la *French Line*². Cette distinction le surprend car le sujet fut présenté à son insu par son commanditaire, la maison Ayer & Son à Philadelphie.

Ce succès reflète l'aura de l'artiste Outre-Atlantique dès sa première exposition à la Brummer Gallery de New York en 1930, digne d'une star de Hollywood³. Il attire l'attention tant des conservateurs de musées que des revues comme *Vanity Fair* et *Vogue*. Alors que Pierre Roy fournit plusieurs peintures destinées à faire les couvertures de *Vogue*, entre 1935 et 1940, William Pecker considère que Pierre Roy « représentait plus que tout autre artiste, pour l'engagement pictural de *Vogue*, le surréalisme récemment à la mode ». Il suscite l'intérêt des collectionneurs privés, tel le metteur en scène Billy Wilder qui lui rend visite à Paris et acquiert cette peinture.

¹ Exposition à Nantes, 1994

² Un dessin préparatoire de cette affiche est conservé au Centre Pompidou

³ Cécile Bréhant, *Pierre Roy et les marges du surréalisme*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.148



L'ÉTÉ DE LA SAINT-MICHEL, 1932, HUILE SUR TOILE, 33 X 65 CM, CENTRE POMPIDOU, MNAM
© CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI / JEAN-CLAUDE PLANCHET / DIST. RMN-GP / DIST. RMN-GP



ÉTUDE POUR UNE PUBLICITÉ DE LA FRENCH LINE, VERS 1933 - 1934, MINE GRAPHITE SUR PAPIER, 18 X 21,5 CM, CENTRE POMPIDOU, MNAM © CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI / JACQUELINE HYDE / DIST. RMN-GP

15. **Pierre Roy** (Nantes, 1880 - Milan, 1950)

Verre de vin devant un château, 1935

Huile sur toile

Signée en bas à droite

46 x 33,5 cm

Provenance:

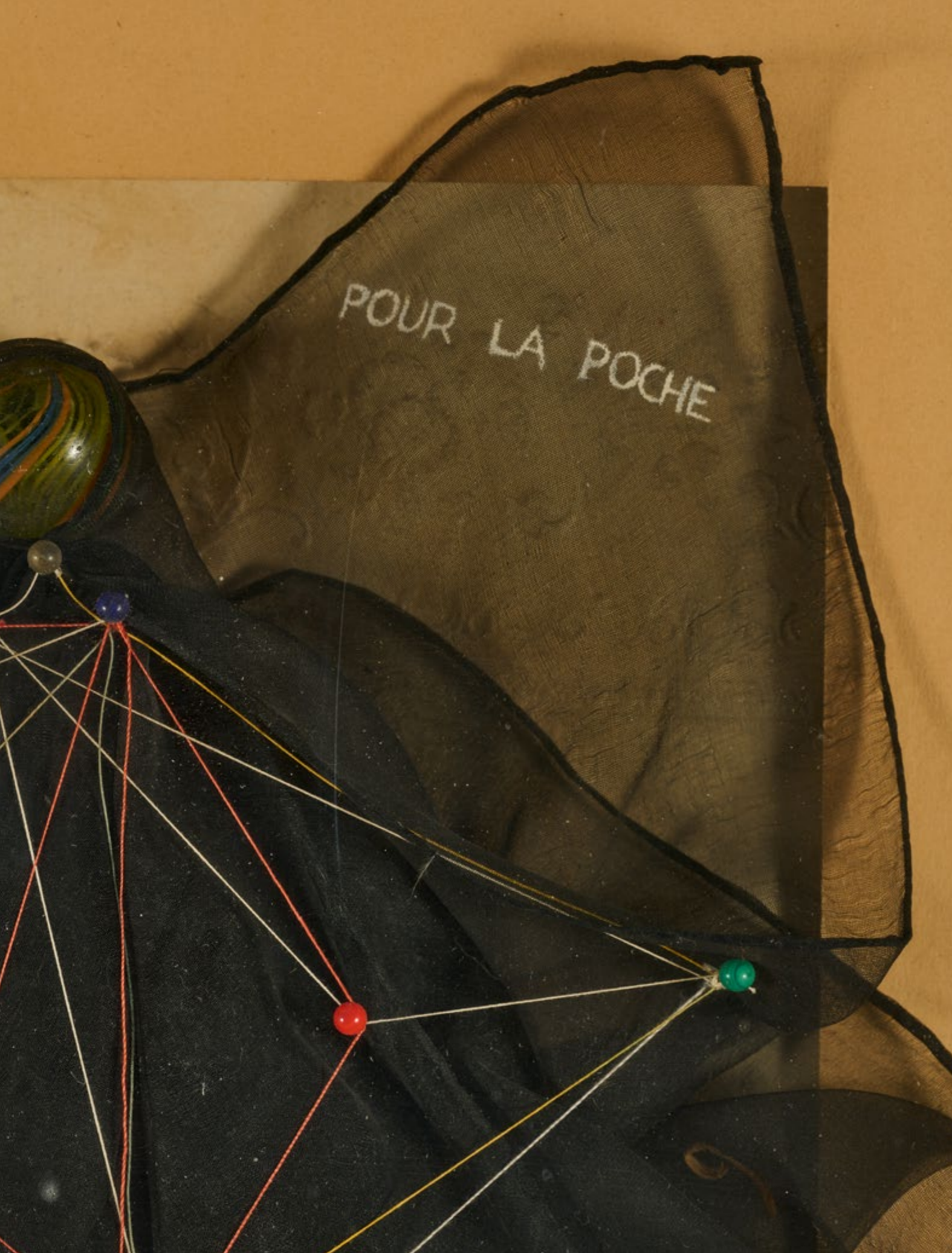
- Brummer Gallery Inc., New York, 1944
- Collection Billy Wilder, Etats-Unis
- Vente New York, Christie's, 13 novembre 1989, «The Billy Wilder collection», lot 42
- Collection particulière
- Vente Saint-Germain-en-Laye, Etude Loiseau, Schmitz, Digard, 19 juin 1994, lot 69
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- New York, Carstairs Gallery, «Pierre Roy», novembre - décembre 1949, reproduite au catalogue sous le n° 3 n. p.
- Paris, Somogy, «Le Rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme», 18 décembre 1994 - 2 avril 1995, reproduite au catalogue sous le n° 56 p. 152

15 000 / 20 000 €





Jacqueline Lamba (1910-1993)

Inspiratrice scandaleusement belle de *l'Amour fou*, apparaissant à André Breton dans un café parisien comme un rêve prenant forme, le 29 mai 1934, Jacqueline Lamba rejoint le mouvement surréaliste en épousant son fondateur le 14 août 1934. Man Ray, à qui cette œuvre est dédiée, photographie Jacqueline la même année.

En 1935, elle crée *Pour la poche*, transcription poétique d'une situation affective complexe doublée d'une situation matérielle délicate : Le carré de soie noire figure un délicat papillon épinglé par la précarité de la vie matérielle du couple, Breton envoyant à son épouse quelques subsides « pour la poche » et la difficulté de sa femme à être dépendante d'un autre pour exister, créer. Le papillon noir ironise sur sa situation et annonce prémonitoirement les difficultés du couple après l'arrivée de leur fille Aube en décembre 1935. La carrière d'artiste de Jacqueline Lamba a souffert de la stature de Breton qui oublie de la citer dans son ouvrage *Le Surréalisme et la peinture* : « Il me présentait à ses amis comme une naïade parce qu'il jugeait cela plus poétique que de me présenter comme un peintre en quête de travail. Il voyait en moi ce qu'il voulait voir mais en fait il ne me voyait pas réellement »¹. Le couple vit plusieurs séparations avant que Jacqueline ne s'installe aux États-Unis avec le poète David Hare en 1942 emmenant Aube avec elle et amorçant une carrière riche, affranchie de l'influence surréaliste.

¹ Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, 1999, p.459

16. Jacqueline Lamba

(Saint-Mandé, 1910 - Rochechouart, 1993)

Pour la poche, 3 mars 1935

Boîte-objet : épingles, fils de couleur, carré de soie noir et bille de verre montés sur carton
Signée, datée et dédiée en bas à droite «3.3.35, A mon ami Man Ray, Jacqueline»
Titrée sur la soie en haut à droite «Pour la poche»

33 x 33 x 4 cm

Provenance :

- Man Ray
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean Paul Kahn, Paris

Exposition :

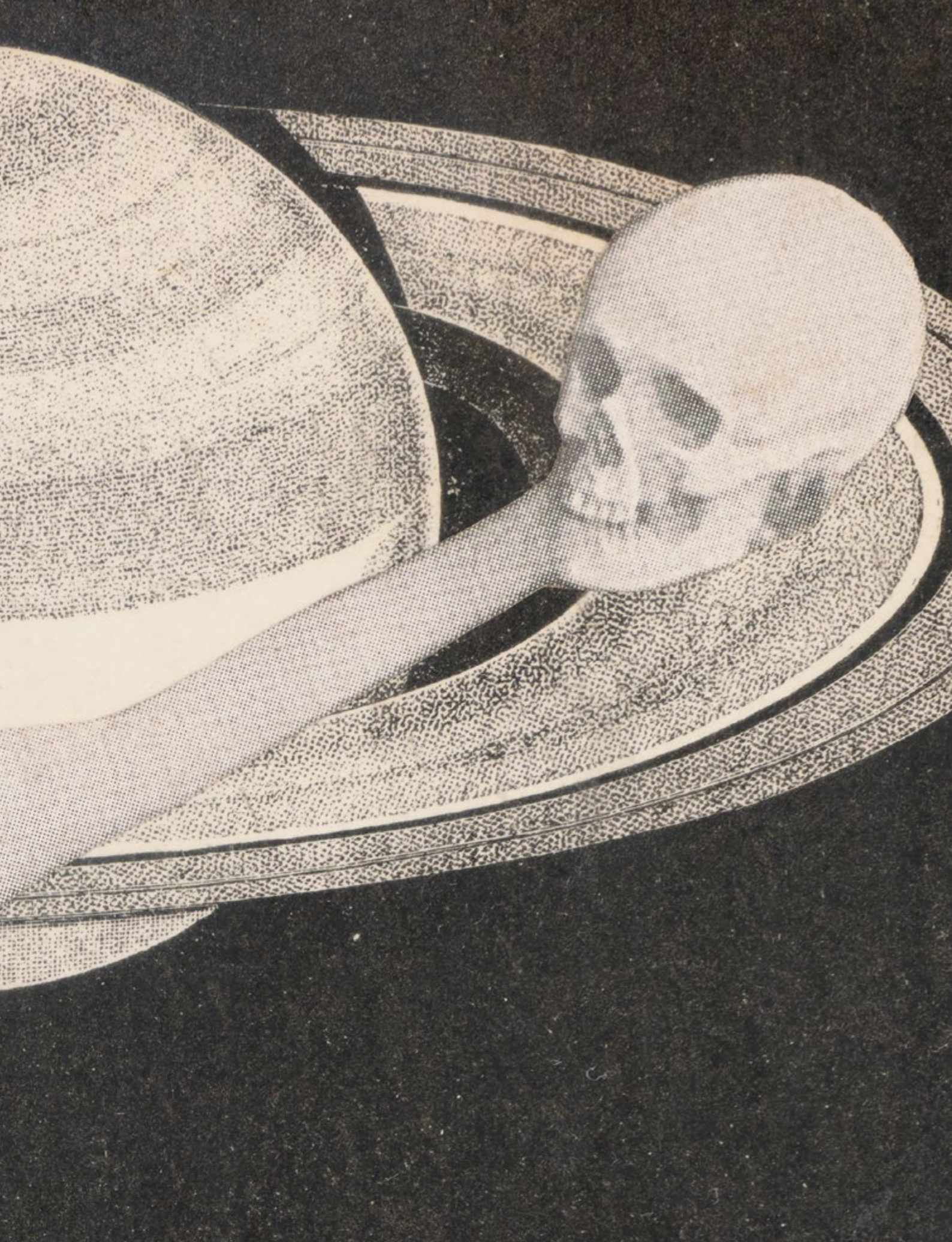
- Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, «La Révolution Surréaliste», 6 mars - 24 juin 2002, décrite au catalogue p.437 et reproduite p.270

Bibliographie :

- A. Romano Pace, «Jacqueline Lamba, peintre rebelle, muse de l'Amour fou», Ed. Gallimard, Paris, 2010, reproduite au catalogue entre les pp.112 et 113
- «Surréalisme au féminin», Musée de Montmartre Jardins Renoir, Paris, 31 mars - 10 septembre 2023, reproduite au catalogue p.157 fig.3
- D. Ottinger, «dictionnaire de l'objet surréaliste», Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 30 octobre 2013 - 3 mars 2014, décrite au catalogue p.231 et reproduite p.233

10 000 / 15 000 €





Nusch Éluard (1906-1946)

Nusch Éluard, née Maria Benz, grandit bien loin de l'univers surréaliste parisien. Son père, propriétaire d'un chapiteau en Alsace, la forme tôt aux arts du cirque et notamment à l'acrobatie et aux jeux de scène. À partir de l'âge de quatorze ans, elle enchaîne les petits rôles non payés dans les théâtres et elle tente de gagner un peu d'argent en tenant des stands de médiums. Elle fait la rencontre de Paul Éluard en mai 1930. Ce dernier la présente à ses amis du groupe surréaliste qui l'adoptent rapidement, conquis. Elle devient le modèle notamment de Man Ray et de Dora Maar. Elle se prête également souvent au jeu des *cadavres exquis* avec Paul Éluard, Valentine Hugo, André Breton... À partir de 1933, Picasso devient l'ami intime du couple, et c'est lui qui l'aurait orienté vers le collage pour la soulager alors qu'elle traverse en 1936 un épisode dépressif. Pablo Picasso réalisera de nombreux portraits de l'artiste à partir de 1936. Muse des surréalistes, les œuvres de Nusch sont rarissimes, seuls neuf collages sont aujourd'hui connus.



NUSCH ÉLUARD TENANT UN MIROIR, MAN RAY, 1935. ÉPREUVE GÉLATINO-ARGENTIQUE
SUR PAPIER © MAN RAY 2015 TRUST / ADAGP, PARIS 2024



17. Nusch Éluard (Mulhouse, 1906 - Paris, 1946)

Sans titre (Femme sur planète), circa 1936
Collage, image de magazine découpée et collée
sur papier imprimé
Signé à l'encre en bas à droite «Nusch»
14 x 9 cm

Provenance:

- Timothy Baum, New York
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Expositions: Venise, XLII Biennale di Venezia,
«Arte e Scienza - Arte e Alchimia», 29 juin - 28
septembre 1986 (étiquette au dos)

Bibliographie: «Nusch Éluard, Collages and
Dreams», Nadada Editions, New York, 1978,
reproduit au catalogue sous le n°1 n. p.

Nous remercions Monsieur Timothy Baum,
spécialiste de l'oeuvre, pour avoir aimablement
confirmé l'authenticité de ce collage.

6000/9000 €



Léo Malet (1909-1996)

L'œuvre (lot 18) a été donnée par Léo Malet à Georges Hugnet en 1936, puis transmise à son épouse, Myrtille. Cet objet à l'érotisme omniprésent a figuré dans les plus grandes expositions liées au surréalisme, notamment à *l'Exposition Surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton en 1936. Le fait qu'il ait appartenu à Georges Hugnet lui confère son caractère intime.

Léo Malet rejoint le mouvement surréaliste en 1935. Il réalise cet objet-miroir avec la collaboration de son ami Georges Hugnet, écrivain, éditeur, mais aussi relieur dans son atelier qu'il occupe de 1934 à 1940 où il y confectionnera ses livres-objets. L'année 1936 voit s'organiser trois des expositions surréalistes les plus importantes à Londres, aux New Burlington Galleries, à New York, au MoMA et à la Galerie Charles Ratton, à Paris. Celle de Paris se concentre sur les objets et se tient chez un spécialiste reconnu dès le début des années 1930 pour exposer des objets primitifs africains et océaniques dans le quartier des Beaux-Arts. À l'occasion de cet événement, André Breton publie dans *Cahiers d'art* « la crise de l'objet » rappelant que son *Manifeste Surréaliste* de 1924 appelait à la création et à la circulation d'objets apparaissant en rêve. Ce mouvement doit être répété dix fois - évoquant une formule incantatoire ou médicale - et est fait de l'assemblage insolite de plusieurs objets, ici la photo d'une femme et d'un miroir. La manipulation de ces éléments donne naissance selon le principe surréaliste à des œuvres d'où émerge le merveilleux par leur juxtaposition. Objets trouvés ou collectés, interprétés, réinterprétés : c'est probablement dans les objets que l'incongruité et le hasard, essence de l'activité surréaliste, émergent le mieux.

« Nés de la rencontre d'une femme aux yeux emportés par la tempête, une femme lasse, une femme épuisée, les seins tendus sous la soie, ses mains fraîches de démons collées au mur en un geste de détresse, et d'un miroir de poche, extrait d'un sac féminin, miroir parfumé et recouvert de poudre, caressé-pas essuyé ; nés de l'accouplement de cette image et du miroir, véritable masque de Fu-Manchu dispensateur du baiser de Zayat, donneur de vie, tels sont les personnages narcissiques, de forme hautement licencieuse, alouettes de la poésie que le miroir attire et qui attirent le miroir.

Le caractère spécial de telles images n'a pas permis de donner à ce jeu surréaliste, lors de son invention, toute la publicité désirable et, à ce jour, trois seulement de ces photos-êtres, obtenues par dédoublement, ont été portées à la connaissance du public, lors de l'exposition d'objets en mai 1936, à la Galerie Charles Ratton ».¹

¹L. Malet, *La vache enragée*, Ed. Hoëbeke, 1999, p.130

18. **Léo Malet**

(Montpellier, 1909 - Châtillon-sous-Bagneux, 1996)

Ce mouvement doit être répété 10 fois, 1936

« **Objet-miroir** » réalisé par la maison Hugnet
Support et cadre articulé en bois peint, miroir,
collage d'une reproduction de magazine
40 x 25 x 20 cm

Provenance :

- Georges Hugnet, offert par l'artiste en 1936
- Collection Myrtille Hugnet
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Galerie Charles Ratton, «Exposition surréaliste d'objets», 22 - 29 mai 1936
- New York, Zabriskie Gallery, «1936 Surrealism, objects, photographs, collages, documents», 18 février - 4 avril 1986, décrit au catalogue p. 31
- Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, «Buñuel! Auge des Jahrhunderts», 4 février - 24 avril 1994, décrit au catalogue p. 506
- Canberra, National Gallery of Australia, «Surrealism, Revolution by night», 12 mars - 2 mai 1993
- Brisbane, Queensland Art Gallery, «Surrealism, Revolution by night», 21 mai - 11 juillet 1993
- Sydney, Art Gallery of New South Wales, «Surrealism, Revolution by night», 30 juillet - 19 septembre 1993, décrit au catalogue sous le n° 178 et reproduit p. 144
- Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, «La Révolution Surréaliste», 6 mars - 24 juin 2002, reproduit au catalogue p. 271
- Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, «La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film», 23 septembre 2009 - 11 janvier 2010
- Winterthur, Fotomuseum, «La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film», 26 février - 23 mai 2010
- Madrid, Fundacion Mapfre, «La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film», 11 juin - 12 septembre 2010, décrit au catalogue p. 468 et reproduit p. 387

8 000 / 12 000 €





Remedios Varo (1908-1963)

Le Message (lot 19) de Remedios Varo s'inscrit dans la lignée des collages Dada et surréalistes.

En cette année 1935, cette jeune diplômée de l'Académie de San Fernando à Madrid réalise ses premiers dessins d'inspiration surréaliste, collages et *Cadavres exquis* en compagnie de Marcel Jean, Esteban Francés, Gerardo Lizaraga et Oscar Domínguez. Dans *Le Message*, elle reprend la technique des collages de Max Ernst et d'autres Dada en découpant des pages de magazines. Y sont collés pêle-mêle des images sans lien entre elles : une pin-up des années 1930 à moitié dévêtue, une boîte, une femme habillée vue de dos, une jambe chaussée d'une raquette et un plat culinaire. La composition donne naissance à une nouvelle image, une image féminine hybride, mystérieuse voire audacieuse. La nouvelle iconographie, avec cette femme vue de dos collée juste devant la pin-up, aborde un thème cher au Surréalisme, l'érotisme, et la femme objet de désir. Remedios Varo souhaiterait-elle transmettre un message féministe ? Est-ce le message remis par la femme vue de dos ? *Le Message* demeure énigmatique. En 1935, Remedios Varo est une des rares femmes à s'investir dans le mouvement surréaliste et à participer aux différentes manifestations. En 1936, elle participe à l'unique exposition du « groupe Logicophobiste » organisée par l'ADLAN (Les Amis de l'Art Nouveau) à la galerie Catalonia de Josep Dalmau. En 1940, elle rejoint la villa Air-Bel à Marseille, où se sont réfugiés de nombreux surréalistes, avant d'émigrer en 1941 au Mexique. Elle y retrouvera ses amis surréalistes dont Esteban Francés, Wolfgang Paalen, Leonora Carrington et continuera d'y créer et développer son œuvre surréaliste et sa singularité.

Le Message entre dans la collection de Marcel Jean que Remedios Varo avait rencontré à Barcelone en 1935. Le poète et ami surréaliste collectionna bon nombre de ses collages dont *La Leçon d'Anatomie* qui se trouve aujourd'hui dans les collections du Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou et qui provient d'ailleurs également de la collection de Geneviève et Jean-Paul Kahn.



LA LEÇON D'ANATOMIE, 1935, GOUACHE ET REPRODUCTIONS
DE MAGAZINES DÉCOUPÉES ET COLLÉES SUR CARTON, 24 X 32
CM, CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : PHILIPPE MIGEAT - CENTRE
POMPIDOU, MNAM © ADAGP, PARIS, 2024

19. Remedios Varo

(Anglès, Catalogne, 1908 - México, 1963)

Le message, 1935

Collage et images de magazines découpées
sur papier

Non signé

26,5 x 16,5 cm

Provenance:

- Collection particulière, Paris
- Collection Marcel Jean, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, décrit au catalogue p. 645 et reproduit p. 514
- Francfort, Kunsthalle, «Die Surrealisten», 8 décembre 1989 - 18 février 1990, décrit au catalogue p. 425 et reproduit p. 302
- Teruel, Museo de Teruel, «Remedios Varo, Arte y Literatura», 25 octobre - 24 novembre 1991, décrit au catalogue n° 2 p. 66 et reproduit p. 67
- Mexico, Museo de Arte Moderno, «Remedios Varo», 25 février - 5 juin 1994, décrit au catalogue sous le n° 8 p. 97 et reproduit p. 98 - Paris, Galerie Nationales du Grand Palais, «Paris-Barcelona»,

9 octobre 2001 - 15 janvier 2002 - Barcelone, Musée Picasso, «Paris-Barcelona», 28 février - 26 mai 2002, reproduit au catalogue p. 572

Bibliographie:

- R. Ovalle, W. Gruen, A. Blanco, T. del Conde, S. Grimberg, J. A. Kaplan, «Remedios Varo, Catalogue Raisonné», Era Ediciones, 1994, décrit au catalogue sous le n° 17 p. 240 et reproduit p. 75
- E. de Diego, «Remedios Varo», Fondation MAPFRE, Madrid, 2007, reproduit au catalogue p. 13
- M.-J. González et R. Rius Gatell, «Remedios Varo, Caminos del conocimiento, la creación y el exilio», eutelequia Ensayo, reproduit au catalogue fig. 9 n. p.
- T. Arcq, P. Engel, J. Moreno, J. Kaplan, F. Bogzaran, S. Lisci, W. Gruen, «Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo», 2015, décrit au catalogue p. 211 et reproduit p. 132

Nous remercions le Dr. Salomon Grimberg, co-auteur du catalogue raisonné, pour son aimable contribution dans le référencement de cette œuvre.

12000 / 15000 €





Paul Éluard (1895-1952)

Poète avant tout, Paul Éluard est aussi un grand amoureux de la peinture onirique, libératrice du désir. Poésie et peinture sont indissociables selon lui : « Le peintre est devant un poème comme le poète devant un tableau : il rêve, il imagine, il crée ».

Paul Éluard se passionne ainsi pour l'œuvre du peintre dadaïste Max Ernst qu'il découvre à la galerie Au Sans Pareil en mai 1921. Il est, selon lui, celui qui explore et exploite le mieux l'inconscient et l'imaginaire grâce à ses peintures, ses frottages et ses collages. Ses montages de gravures anciennes issues d'imageries populaires créent des compositions fantasques, surréalistes, dont la plus célèbre est le roman-collage *Femme 100 têtes* (1929). Dès leur rencontre en novembre 1921 et l'installation de Max Ernst dans la maison du couple Paul et Gala Éluard à Saint Brise, les deux artistes collaborent sur de nombreux recueils tels les *Malheurs des immortels* (1922). Ainsi, à chaque collage de Max Ernst répond un poème de Paul Éluard. Le poète rend hommage à son ami dans son recueil *Capitale de la douleur* (1926).

Dans les années 1930, Paul Éluard compose, lui aussi, une série de collages réalisés à partir de découpages d'images anciennes tels *Les derniers jumeaux*, conservé au Musée national d'Art Moderne, et celui-ci (lot 20). Le poète nous invite ici dans le tumulte insolite d'une rue parisienne, digne d'une illustration de roman-collage de Max Ernst.



20. Paul Eluard

(Saint-Denis, 1895 - Charenton-Le-Pont, 1952)

Sans titre, circa 1936 - 1938

Collage, gravures découpées sur papier

Signé à l'encre en bas à gauche

30,5×26 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn

Expositions :

- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, décrit au catalogue p. 628 et reproduit p. 332

- Francfort, Kunsthalle, «Die Surrealisten», 8 décembre 1989 - 18 février 1990, décrit au catalogue p. 411 et reproduit p. 205

- Las Palmas de Grand Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, «El poeta como artista», 4 avril - 21 mai 1995, reproduit au catalogue p. 183

Un certificat d'authenticité de Madame Claire Sarti, petite-fille de l'auteur, sera remis à l'acquéreur.

3000 / 4000€





ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MARCELLE FERRY ET LA PETITE JOËLLE (FILLE DE FERRY), AVEC LA PEINTURE «LE DIMANCHE» (1935). PARÍS, 1936. © COLECCIÓN DOCUMENTAL ÓSCAR DOMÍNGUEZ / TEA TENERIFE
 ESPACIO DE LAS ARTES / CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Oscar Domínguez (1905-1957)

Parmi les artistes les plus doués du mouvement surréaliste, Oscar Domínguez peint *L'Hirondelle de l'eau* (lot 21) en 1938 alors qu'il est au sommet de sa carrière.

Originaire des îles Canaries, il découvre Paris et sa vie nocturne en 1927, dans le cadre des affaires de son père, riche négociant agricole. De retour à Ténérife, il expose ses premières toiles à la fin de l'année 1928 et il fera la connaissance d'André Breton à Paris l'année suivante. Malgré l'échec et la critique, le jeune Oscar Domínguez continue de peindre et il expose ses premières toiles surréalistes à Ténérife en 1932. Il est alors remarqué par Domingo Lopez Torres et Edouardo Westerdahl, principaux théoriciens de ce qu'on a appelé « la faction surréaliste des Canaries » et fondateurs de la revue *Gaceta de Arte*. Par l'entremise de Domínguez, le couple Breton et Benjamin Péret sont invités à Ténérife en mai 1935 par la revue *Gaceta de Arte* et décrivent cette île comme une pure fantaisie, par l'exubérance de sa végétation, la magie de ses montagnes. Ils viennent présenter une exceptionnelle exposition surréaliste, réunissant des œuvres de Arp, Bellmer, Brauner, de Chirico, Dali, Duchamp, Max Ernst, Giacometti, Maurice Henry, Valentine Hugo, Marcel Jean, Dora Maar, Magritte, Mirò, Méret Oppenheim, Picasso, Man Ray, Styrsky et Domínguez. Le film *L'Âge d'or* de Dali et Buñuel est projeté à cette occasion. C'est en septembre 1936 qu'il finit par s'installer définitivement à Paris en raison de la guerre civile espagnole et il participe alors à toutes les activités du groupe, notamment à l'*Exposition Surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton. En 1938, il participe à l'*Exposition Internationale du Surréalisme* organisée par Breton et Éluard à la galerie des Beaux-Arts. Décrit par Breton comme « l'île surréaliste », l'art de Domínguez qui surgit d'un imaginaire insulaire débordant, est le plus incontrôlable et le plus sauvage du surréalisme. Surnommé par le poète « Le dragonnier des Canaries » en référence à cet arbre endémique, Domínguez est un colosse dont l'imaginaire puise sa source dans les réminiscences de son enfance passée à Tenerife.

L'Hirondelle de l'eau (lot 21) nous plonge dans cet univers onirique, emprunté de références « Daliésques », où l'on retrouve les thèmes et les éléments chers au peintre : la métamorphose de l'objet et du végétal, l'étirement des formes organiques et des objets, le désir charnel, l'obsession pour certains objets comme le siphon, que l'on retrouve dans plusieurs compositions et objets, notamment un mannequin d'où fuse un jet d'étoffe s'enroulant autour de son corps dans le cadre de la grande exposition surréaliste la même année à la galerie des Beaux-Arts à Paris (Mannequin n° 11). Breton décrit le peintre canarien qui, « d'un mouvement du bras aussi peu dirigé et aussi rapide que celui du nettoyeur de vitre ou que l'ouvrier qui, la maison finie, paraphe cette vitre au blanc d'Espagne, mais sa brosse véhiculant coup sur coup plusieurs couleurs, est parvenu sur ses toiles à définir de nouveaux espaces qu'il n'a plus eu que la peine de cerner et d'attiser pour nous transporter dans ces lieux de la fascination pure où nous ne nous sommes plus retrouvés depuis qu'enfants nous contemplions dans les livres l'image en couleur des météores »¹.

D'après la correspondance de Oscar Domínguez conservée au Tenerife Espacio de las Artes, la dédicace « à Lili la petite hirondelle de l'eau », est adressée à Marcelle Ferry, poétesse proche de Desnos et de Breton avec qui il a entretenu une relation amoureuse de 1936 à 1938. C'est pendant ces années que Marcelle Ferry se consacre à l'écriture d'une autobiographie restée inédite et qu'elle intitule « Vivre avec les hirondelles ». L'œuvre intégrera la collection du grand ami de Domínguez, Marcel Jean, avec qui il avait collaboré à la réalisation d'une série fameuse de décalcomanies.

¹ Citation d'André Breton dans « La part du jeu et du rêve », Oscar Domínguez, Paris, p.199



21. Oscar Dominguez

(Santa Cruz de Tenerife, 1905 - Paris, 1957)

Hirondelle de l'eau, 1938

Huile sur toile

Signée, datée et dédiée en bas à droite
« A Lili, la petite irondelle de l'eau, très
amicalement. Oscar Dominguez. 1938 »
41 x 24 cm

Provenance:

- Ancienne collection Marcel Jean, Paris
- Vente Paris, Hôtel Drouot, Collection Marcel Jean, Étude Boisgirard, 20 mai 1994, lot 115
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, "Oscar Dominguez", 1er décembre 1967 - 14 janvier 1968, reproduite au catalogue p. 25
- Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Passions privées», décembre 1995 - mars 1996, décrite au catalogue sous le n° 18 pp. 192 et reproduite 198
- Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, "Oscar Dominguez. Antológica 1926 - 1957", 23 janvier - 31 mars 1996 - Santa Cruz de Tenerife, Centro de arte «La Granja»,

"Oscar Dominguez. Antológica 1926 - 1957",
19 avril - 18 mai 1996

- Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "Oscar Dominguez. Antológica 1926 - 1957", 25 juin - 16 septembre 1996, décrite au catalogue p. 259 n° 55 et reproduite p. 139

Bibliographie:

- G. Xuriguera, "Oscar Dominguez", Ed. @, Paris, 1973, reproduite au catalogue p. 24
- F. Castro, "Oscar Dominguez y el Surrealismo", Cátedra, Madrid, 1978, reproduite sous le no. XIII pp. 93 et 127
- P. Waldberg, "Dada et Surrealisme", Ed. Rive Gauche, Paris, 1981, décrite au catalogue p. 229

Un certificat d'authenticité de l'Association pour la défense de l'œuvre d'Oscar Dominguez sera remis à l'acquéreur.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de l'Association sous le n° OD2024-002.

Nous remercions Monsieur Isidro Hernandez, conservateur en chef de la Collection Oscar Dominguez au Tenerife Espacio por las Artes (TEA), pour les informations qu'il nous a transmises ainsi que pour son aimable contribution.

150 000 / 200 000 €





WOLFGANG PAALEN DANS SON STUDIO, SAN ANGELO (MEXICO), 1948, PHOTOGRAPHIE PRISE PAR WALTER REUTER © GALERIE WENDY NORRIS

Wolfgang Paalen (1907-1959)

Les peintures, dessins et écrits théoriques de l'artiste d'origine autrichienne Wolfgang Paalen sont animés par une fascination pour la relation entre l'art, la science et la magie. Après un bref passage au sein du collectif d'artistes Abstraction Création en 1934, il s'oriente vers une peinture beaucoup plus sombre et mystérieuse, davantage fasciné alors par l'ésotérisme de l'art précolombien et océanien que les formes épurées des sculptures cycladiques qu'il collectionne. Ses peintures évoquent des paysages cosmiques ou totémiques aux titres évocateurs comme *Orages magnétiques* ou *Combat de Princes saturniens*. Sa seconde grande exposition parisienne a lieu à la Galerie Pierre en 1936 et marque son entrée au sein du groupe surréaliste aux côtés de son épouse la poétesse Alice Rahon. Viennent au vernissage Picasso, Ernst, Giacometti, Kandinsky, Breton, Éluard. Alfred H. Barr Jr, directeur du MoMA, qui lui demande alors de participer à la grande exposition qui doit ouvrir en décembre de la même année à New York *Fantastic Art Dada Surrealism*. Toujours en 1936, il participera à d'autres événements importants notamment *l'Exposition Surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton et l'exposition collective à Londres aux New Burlington Galleries. C'est la consécration d'un grand peintre du surréalisme.

Wolfgang Paalen est frappé par les possibilités créatives de l'automatisme et l'exécution d'actions sans pensée consciente. Ce principe s'exprime notamment dans sa technique du fumage, qui consiste à utiliser la fumée d'une bougie pour réaliser des impressions sur un support enduit de peinture à l'huile qu'il repasse ensuite avec un pinceau pour créer les formes suggérées. Les formes ondulantes et imprévisibles qui résultent de cette technique rappellent le penchant de Wolfgang Paalen pour l'exploitation du potentiel créatif du hasard.

Wolfgang Paalen jouera un rôle important dans l'organisation de la grande *Exposition Internationale du Surréalisme* à la galerie Beaux-Arts en 1938 et il exposera la même année à la galerie Renou et Colle avec une préface au catalogue d'André Breton. « L'homme aime la société, disait Lichtenberg, quand bien même ce ne serait que celle de sa chandelle allumée. Paalen a fait mieux encore que spéculer sur la présence et le pouvoir éclairant de cette chandelle. Au trésor méthodologique du surréalisme—comment substituer à la perception visuelle l'image intérieure—qui s'est enrichi successivement du *collage*, du *rayogramme*, du *frottage*, du *décollage*, de la *décalcomanie spontanée*, il a apporté une contribution de premier ordre avec le fumage, boucles à perte de vue de la femme aimée dans les ténèbres ».¹

L'année suivante, Peggy Guggenheim lui consacra une exposition dans sa galerie de Londres ; la Guggenheim Jeune Gallery. Le critique Herbert Read décrira les peintures de Paalen qui y sont apposées comme « primordiales » dans un article paru dans la revue *Minotaure*. En mai 1939, il part pour l'Amérique. Ce tableau (lot 22) fut offert par Wolfgang Paalen à son ami le poète et peintre surréaliste d'origine péruvienne César Moro, avec qui il organisa en 1940 *l'Exposición Internacional del Surrealismo* à la Galeria de Arte Mexicano à Mexico.

¹ André Breton, Préface pour l'exposition « Wolfgang Paalen », galerie Renou et Colle Paris, du 21 juin au 5 juillet 1938

22. **Wolfgang Paalen** (Vienne, 1907 - Taxco, 1959)

Fumage, 1938

Huile et fumage sur toile

Non signée

46 x 38 cm

Provenance :

- Ancienne collection César Moro, Mexico (cadeau de l'artiste)

- Ancienne collection Emilio Westphalen, Lima (cadeau de César Moro)

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Passions privées», décembre 1995 - mars 1996, décrite au catalogue sous le n°43 p.194 et reproduite p.199

Bibliographie :

- Gustav Regler, «Wolfgang Paalen», Nierendorf, New York, 1946, reproduite au catalogue p.29

- Andreas Neufert, «Wolfgang Paalen, Monographie - Schriften - Euvrekatolog, im Inneren des Wals», Springer, Wien, 1999, décrite au catalogue sous le n°38.24 et reproduite p.304 (à l'envers)

- Gérard Durozoi, «Histoire du mouvement surréaliste», Hazan, Paris, 1997, reproduite au catalogue p.365

Une attestation de provenance de Silvia Westphalen, fille d'Emilio Westphalen, datée du 21/12/1992 confirme que ce tableau a été reçu par son père auprès du poète César Moro à qui Wolfgang Paalen l'avait donné.

Un certificat du Dr Andreas Neufert, biographe et directeur de The Paalen Archives, daté du 9 février 2024 sera remis à l'acquéreur.

15 000 / 20 000 €





Oscar Dominguez (1905-1957)

En 1937, Oscar Dominguez réalise une série de projets d'affiches regroupant celle que nous présentons, réalisée pour la maison Nicolas, et une autre, similaire, conservée au musée de Ténérife. Bien que très stylisé par la technique de la décalcomanie, le livreur de vins Nectar, personnage inventé en 1922, est reconnaissable à son regard halluciné, sa moustache, sa casquette, ses bouteilles en mains et ses pieds écartés. Même si la série envoyée par Oscar Dominguez à la société de vins ne fut pas retenue, elle reflète le goût et l'intérêt de cette maison pour l'avant-garde artistique dans le cadre de ses campagnes d'affichages.

Avec cette série intitulée *Nicolas*, Oscar Dominguez est à la pointe de l'avant-garde et du surréalisme en particulier.

Avant d'exécuter ce projet, Oscar Dominguez avait présenté en 1932, ses premières toiles surréalistes aux Canaries. En 1935, il intègre le groupe des surréalistes et participe à leurs expositions. C'est après avoir acheté une petite encre de Chine de Victor Hugo, en 1934, que Oscar Dominguez a l'idée de réaliser ses premières décalcomanies sans objet préconçu, technique absolument surréaliste qu'André Breton explique dans son article paru en 1936 dans le n°8 de la revue *Minotaure* :

« Pour ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs.

Étendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur porté à la perfection. Qu'il vous suffise, par exemple, d'intituler l'image obtenue en fonction de ce que vous y découvrez avec quelque recul pour être sûr de vous être exprimé de la manière la plus personnelle et la plus valable. »¹¹

En 1936, Oscar Dominguez met au point avec Marcel Jean la technique de la décalcomanie à interprétation préméditée, qui consiste, comme c'est le cas dans notre œuvre *Nicolas* présentée à la vente, en l'emploi de caches et de pochoirs pour contrôler l'effet du hasard.

C'est une telle innovation qu'André Breton demandera par la suite à ajouter la décalcomanie aux « Secrets de l'art magique surréaliste », en raison de l'automatisme gestuel². D'autres artistes, notamment Max Ernst, adopteront cette nouvelle technique.

¹ André Breton, « D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir) », dans *Minotaure*, no. 8, 1936, p.18 (article de la page 18-24)

² Catalogue d'exposition *La Part du jeu et du rêve. Oscar Dominguez et le surréalisme, 1906-1957*, Marseille, Musée Cantini, 25 juin - 2 octobre 2005, Paris, Ed. Hazan, p. 55

23. **Oscar Dominguez**

(Santa Cruz de Tenerife, 1905 - Paris, 1957)

Nicolas, 1937

Gouache et décalcomanie sur papier

Titre "Nicolas" en bas au centre

54,5 x 39,8 cm

Provenance :

- Ancienne collection Marcel Jean, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderno, «Suenos de tinta. Oscar Dominguez y la decalcomania del deseo», 16 novembre - 30 décembre 1994, décrit au catalogue p.128 et reproduit p.85

- Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, "Oscar Dominguez. Antológica 1926 - 1957", 23 janvier - 31 mars 1996 - Santa Cruz de Tenerife, Centro de arte «La Granja», "Oscar Dominguez. Antológica 1926 - 1957", 19 avril - 18 mai 1996

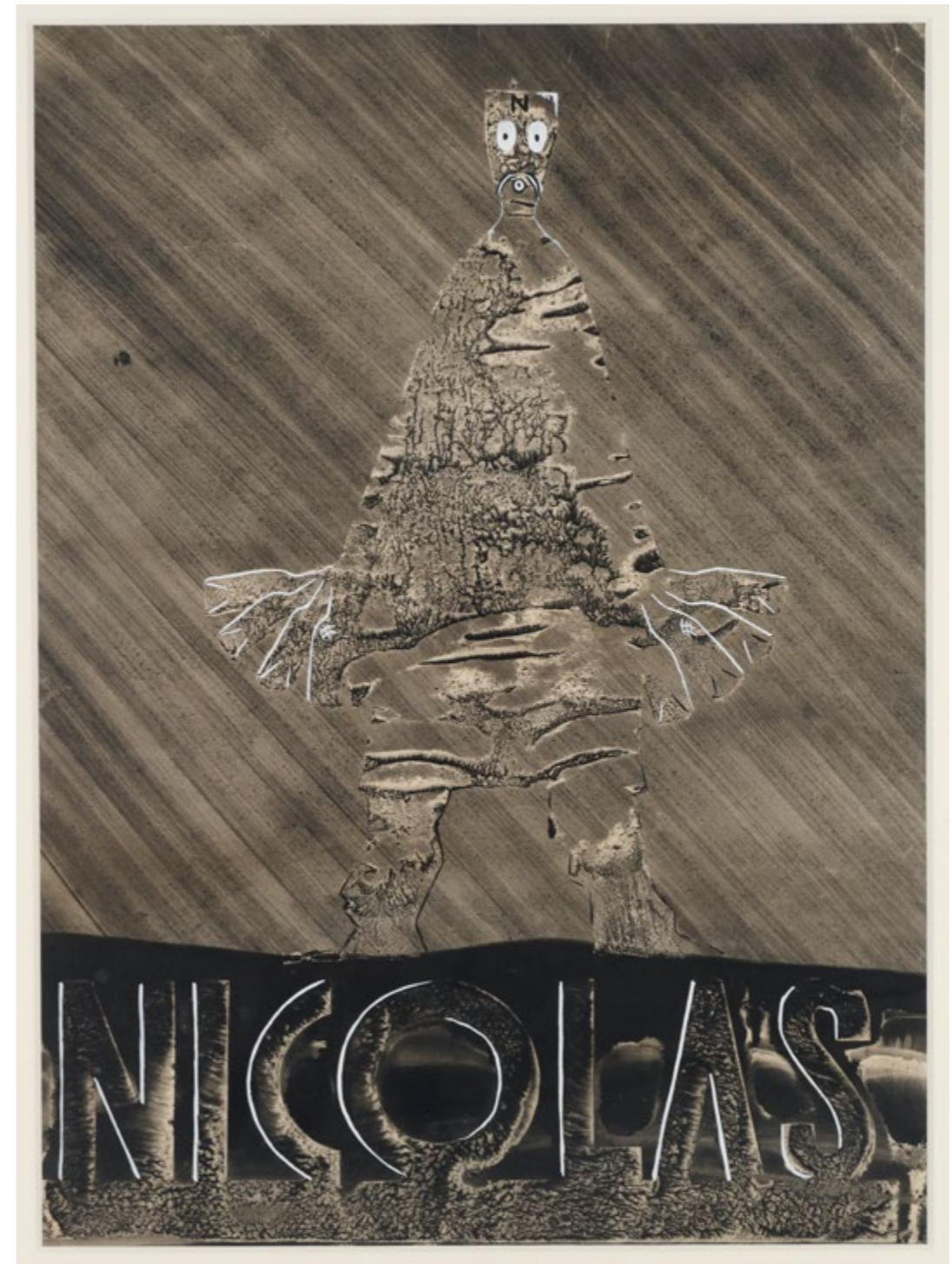
- Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 juin - 16 septembre 1996, décrit au catalogue sous le n° 37 p.257 et reproduit p.120

Un certificat d'authenticité de l'Association pour la défense de l'œuvre d'Oscar Dominguez sera remis à l'acquéreur.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de l'Association sous le n° OD2024-003. Une attestation de Marcel Jean datée du 10 novembre 1988 sera remis à l'acquéreur.

Nous remercions Monsieur Isidro Hernandez, conservateur en chef du Tenerife Espacio por las Artes, pour son aimable contribution.

8 000 / 12 000 €





© LE GROUPE DES SURREALISTES, PARIS, 1930, ARCHIVES YOYO MAEGHT. DE GAUCHE À DROITE TRISTAN TZARA, PAUL ÉLUARD, ANDRÉ BRETON, HANS ARP, SALVADOR DALI, YVES TANGUY, MAX ERNST, RENE CREVEL, MAN RAY.



SALVADOR DALI - LE PHÉNOMÈNE DE L'EXTASE, REVUE MINOTAURE, ÉDITIONS ALBERT SKIRA, 25 RUE DE LA BOÉTIE, PARIS, PREMIÈRE ANNÉE, 1933, PAGE 77 (DÉTAIL)
© SALVADOR DALÍ, FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALI / ADAGP, PARIS 2024

Paul Éluard (1895-1952)

Auteur du célèbre poème *Liberté*, Paul Éluard est connu pour ses poèmes et ses lettres engagés prônant la paix, interrogeant la vie et parlant d'amour. Nombre d'artistes ont photographié et peint son portrait. Il est aussi l'un des principaux artisans du Dadaïsme à Paris et du Surréalisme.

Aux côtés d'André Breton, il collabore au lancement de la revue *Minotaure*. Cette revue à vision encyclopédique veut présenter les mouvements modernes et leur essor universel, tant dans la poésie, les arts plastiques que dans la science. Le numéro 3-4 de décembre 1933 suscite un tel intérêt que les acteurs du surréalisme y participent régulièrement¹. Pour ledit exemplaire, Salvador Dalí y écrit un court texte sur le « Phénomène de l'extase » accompagnant un éloge sur l'architecture du Modern'Style, et l'invention des « sculptures hystériques », source d'extase². Il explique en quoi, l'extase est cet état mental surréaliste par excellence : il donne l'accès « à un monde aussi éloigné de la réalité que du rêve »³.

Pour illustrer ses propos, Brassai réalise un montage hypnotique en pleine page composé de photographies de visages féminins renversés. Dans sa correspondance à Gala, Paul Éluard en loue le travail. Le présent collage, réalisé par Éluard est lui aussi composé de ces visages et bustes féminins extatiques. Sans doute l'a-t-il exécuté à partir des clichés collectés par Dalí et Brassai et utilisés pour le montage publié dans le *Minotaure*. En 1946, il écrira un poème intitulé *l'Extase*⁴ sous le pseudonyme de Didier Desroches. Le poète surréaliste témoigne qu'arts plastiques et poésie sont étroitement liés et universels.

¹ Paul Éluard. *Lettres à Gala. 1924-1948*, Paris, Gallimard, note 1, p. 456

² Salvador Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style », *Minotaure*, no. 3-4, décembre 1933, p. 69-77

³ Salvador Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style », *Minotaure*, no. 3-4, décembre 1933, p. 69-77

⁴ Éluard (Paul), Desroches (Didier) pseud. - « Le Temps déborde ». - Paris : Cahiers d'Art, dans les années 1940



« *L'extase*

Je suis devant ce paysage féminin
Comme un enfant devant le feu
Souriant vaguement et les larmes aux yeux
Devant ce paysage où tout remue en moi
Où des miroirs s'embuent où des miroirs s'éclairent
Reflétant deux corps nus saison contre saison

J'ai tant de raisons de me perdre
Sur cette terre sans chemins et sous ce ciel sans horizon
Belles raisons que j'ignorais hier
Et que je n'oublierai jamais
Belles clés des regards clés filles d'elles-mêmes
Devant ce paysage où la nature est mienne

Devant le feu le premier feu
Bonne raison maîtresse
Etoile identifiée
Et sur la terre et sous le ciel hors de mon cœur et dans mon cœur
Second bourgeon première feuille verte
Que la mer couvre de ses ailes

Et le soleil au bout de tout venant de nous

Je suis devant ce paysage féminin
Comme une branche dans le feu. »

Paul Éluard



24. Paul Eluard

(Saint-Denis, 1895 - Charenton-Le-Pont, 1952)

Sans titre, circa 1935

Collage et photographie découpée sur papier

Signé à l'encre en bas à droite «Paul Éluard»

6,5 x 13 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Un certificat de Madame Claire Sarti, petite-fille de l'auteur, sera remis à l'acquéreur.

10 000 / 15 000 €



L'ATELIER DE GÉRARD VULLIAMY DANS LES ANNÉES 1930, AU 4 VILLA SAINT-JACQUES (XIVÈME ARDT.) © ARCHIVES GÉRARD VULLIAMY

Gérard Vulliamy (1909-2005)

« La date de ce tableau (lot 25) a plusieurs fois été indiquée comme 1935, en raison de l'épaisseur du pinceau utilisé par l'artiste pour signer et dater sa toile, qui permet difficilement de distinguer si le dernier chiffre est un 3 ou un 5. C'est le cas notamment lors de l'exposition rétrospective de Gérard Vulliamy à la galerie Denise René du 9 novembre au 4 décembre 1945.

Il n'y a cependant aucun doute à avoir : *Le cygne de la Joconde* est de 1933. L'étiquette qui figure au dos du tableau, de la main de Gérard Vulliamy, indique la date "1933-1934"; et la reproduction de l'œuvre, qui figure dans le fameux " Voir " de Paul Éluard (dont on connaît la précision des corrections sur épreuves), porte la même indication de date : " 1933-1934 ". Mais surtout ce tableau se place bien stylistiquement dans cette année-là, celle où Vulliamy peint aussi *L'Angélu de Millet*, *Il lui mange la laine sur le dos* etc.

L'artiste a rejoint l'année précédente le collectif d'artistes Abstraction Création. Il travaille sur des toiles à trame épaisse, préparées avec une sorte de crépi. La texture granuleuse de la surface du tableau, l'impression générale plutôt sombre, mais traversée par des éclairs de couleurs vives, traduit l'influence des arts océaniques et africains sur l'œuvre de Vulliamy. En effet, cette année-là s'est produit un événement majeur : sa rencontre avec Michel Leiris et Marcel Griaule et sa collaboration à la célèbre exposition *Dakar-Djibouti* au Musée de l'Homme. Il est certain que son intérêt pour les cultures secrètes, pour les masques et leurs pouvoirs magiques fut renforcé par cette expérience. L'année suivante, en 1934, il glisse vers le Surréalisme avec des œuvres comme *Le silence de la nuit*. La matière granuleuse s'estompe mais la magie demeure ».

Claire Sarti, fille de Gérard Vulliamy

Gérard Vulliamy participe en 1938 à l'*Exposition Internationale du Surréalisme* à la galerie Beaux-Arts de Georges Wildenstein et y rencontre Paul Éluard dont il va rester très proche jusqu'à la mort du poète. En mai 1943, le catalogue de l'exposition Vulliamy chez Jeanne Bucher sera préfacé par le poème d'Éluard intitulé *Seule*. Ce texte sera publié dans le recueil *Voir* paru en 1948 aux Éditions des Trois Collines et *Le cygne de la Joconde* sera choisi par le poète pour l'illustrer.

Un certificat de Madame Claire Sarti sera remis à l'acquéreur.



L'ATELIER DE GÉRARD VULLIAMY DANS LES ANNÉES 1930, AU 4 VILLA SAINT-JACQUES (XIV^e ARDT.)
© ARCHIVES GÉRARD VULLIAMY

25. Gérard Vulliamy

(Paris, 1909 - Labastide d'Armagnac, 2005)

Le Cygne de la Joconde, 1933

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite «Vulliamy 33»

Contresignée et annotée au dos sur le châssis

Porte une étiquette autographe de l'artiste au

dos avec son ancienne adresse 34 rue de Vanves

barrée et corrigée en « 4 Villa St Jacques, Paris

XIV » avec la mention « Le cygne de la Joconde

1933-34 (84 x 67) »

81 x 65 cm

Provenance:

- Atelier de l'artiste
- Ancienne collection Jean Petithory, Paris
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Paris, Galerie Beaux-Arts de Georges Wildenstein, «Exposition internationale du surréalisme», 17 janvier - 24 février 1938, décrite au catalogue sous le n° 227 n. p.

- Paris, Galerie Denise René, 9 novembre - 4 décembre 1945

- Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, «Paul Éluard et ses amis peintres», 4 novembre 1982 - 17 janvier 1983, reproduite au catalogue p.187

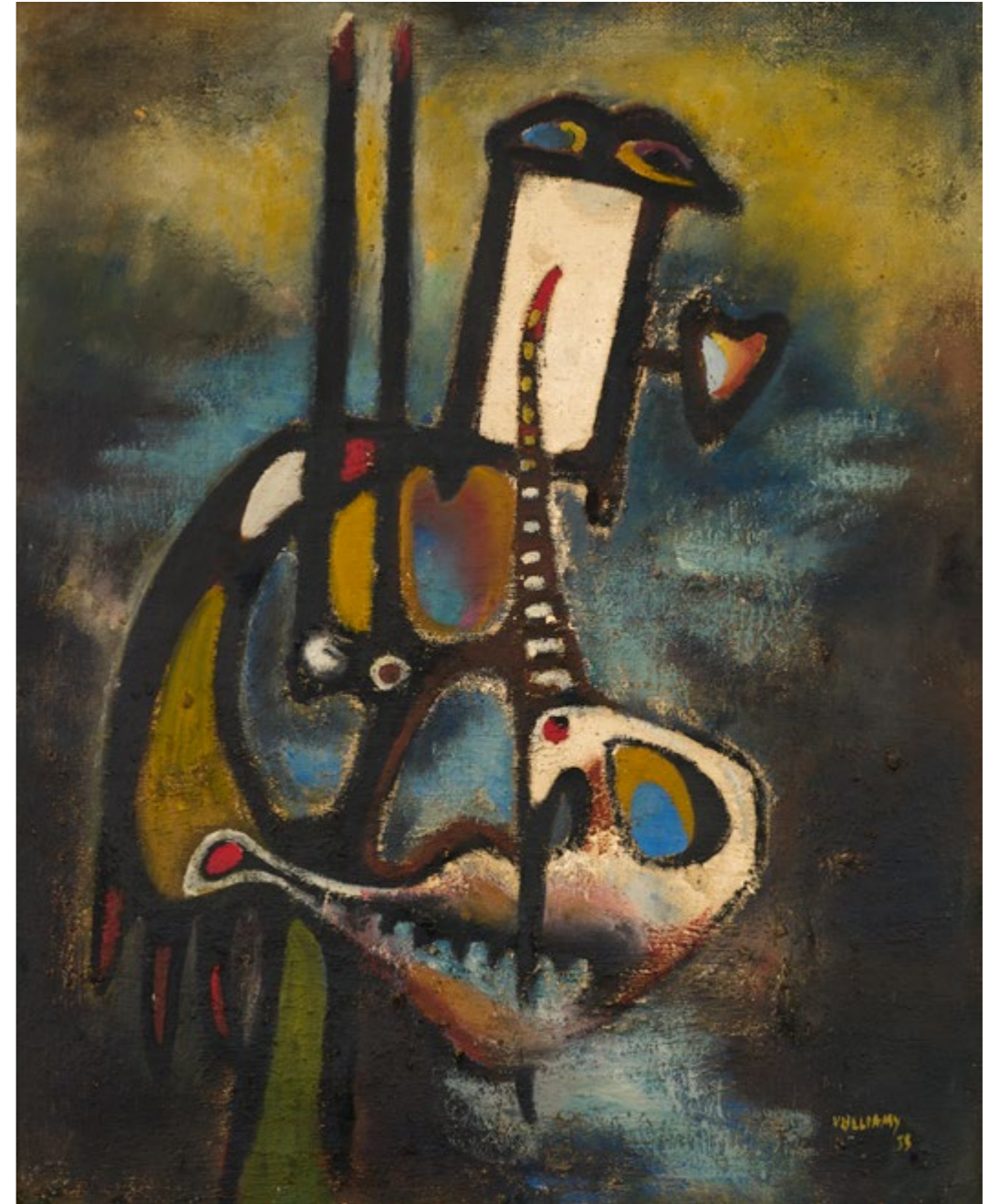
- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, décrite au catalogue p.645 et reproduite p.363

- Frankfort, Kunsthalle, «Die Surrealisten», 8 décembre 1989 - 18 février 1990, décrite au catalogue p.425 et reproduite p.234

Bibliographie:

- Paul Éluard, "Vair", Ed. des Trois Collines, Lausanne, 1948, reproduite au catalogue p.137.
- L. Harambourg, "Gérard Vulliamy", Grand Palais RMN, Paris, 2011, décrite au catalogue sous le n°24, p.50 et reproduite p.51

15 000 / 20 000 €





František Janoušek (1890-1943)

C'est lors de l'exposition « Poésie » de 1932 que la peinture imaginative tchèque est confrontée au surréalisme français. Les œuvres de Toyen, Štyrský, Janoušek et d'autres rencontrent celles de Ernst, Miró, Dalí, Tanguy. Deux ans plus tard est fondé le groupe surréaliste de Prague. Janoušek reste à l'écart du groupe mais sa peinture suit son cours parallèlement au travail des surréalistes Pragois, tout en gardant son originalité. Au milieu des années 1930, son univers se transforme. L'harmonie laisse place aux dissonances et les couleurs claires aux tons sombres, jusqu'à ce que les toiles se transforment en « organismes de matières vivantes dont les tissus palpitent d'une vie viscérale. L'imagination de l'artiste reflètera la conscience collective de son époque. [...] L'instinct de destruction, accompagné de ses sombres séquelles, envahit la Nature, fait chanceler son équilibre, en détruisant l'ordre de son travail serein, en instaurant le chaos »¹.

Les êtres dont sont peuplées les toiles de la fin des années 1930 sont ainsi contaminés par une maladie inconnue s'apparentant à la gangrène. Dévorés de l'intérieur, ils se décomposent. Les massacres de la Première Guerre Mondiale, auxquels Janoušek a assisté sur les champs de batailles et dont les réminiscences le hantent toute sa vie, jouent certainement un rôle dans ces tableaux apocalyptiques. Ceux-ci peuvent être interprétés comme une décadence de la société infestée de fascisme ou une déchéance de l'individu, dévoré par ses propres démons. Le peintre pressent peut-être déjà les symptômes du cancer qui le ronge.

¹ Phases, 1970, n°2, 2^e série, František Janoušek, Frantisek Semejkal, p. 86



PHOTOGRAPHIE ISSUE DE L'OUVRAGE: FRANTIŠEK JANOUŠEK: 1890/1943,
MALÍRSKÉ DÍLO: STŘEDOČESKÁ GALERIE NELAHOZEVES, 1965,
ED. STŘEDOČESKÁ GALERIE, NELAHOZEVES © D. R.

26. **František Janoušek**

(Jesenny, 1890 - Prague, 1943)

Krajina S Hady (Paysage aux serpents), 1938

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche « Janoušek, 38 »
73,7 x 100 cm

Provenance:

- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Prague, Salle d'exposition Manès, «František Janoušek», 1947
- Nelahozeves, «František Janoušek», 1890/1943, Malířské Dílo, Stredočeská galerie Nelahozeves, Stredočeská, 1965, décrite au catalogue sous le n° 111 n. p.
- Milan, Galerie Schwarz, «František Janoušek Œuvres choisies, 1933-1942», 1969, reproduite au catalogue sous le n° 12 n. p.
- Paris, Galerie 1900-2000, «Peinture surréaliste et imaginative en Tchécoslovaquie 1930 - 1960», 7 mars - 15 avril 1983, décrite au catalogue sous le n° 30 et reproduite p. 39
- Marseille, Musée Cantini, «La planète Affolée», 12 avril - 30 juin 1986, décrite au catalogue sous le n° 150 n. p.

Bibliographie:

- G. Xuriguera, «Oscar Dominguez», Ed. Filipacchi, Paris 1973, reproduite au catalogue p. 24
- F. Castro, «Oscar Dominguez y el Surrealismo», Cátedra, Madrid, 1978, reproduite au catalogue sous le n° XIII pp. 93 et 127
- P. Waldberg, «Dada et Surréalisme», Ed. Rive Gauche, Paris, 1981, décrite au catalogue p. 229

15 000 / 20 000 €





PORTRAIT DE ANDRÉ MASSON DANS SON ATELIER DE LA RUE BLOMET À PARIS EN 1931, LOTAR ELI, MNAM - CCI RMN © COLL. MNAM/CCI RMN

André Masson (1896-1987)

« Dans la situation française, où le préalable à ce que nous nommons "l'impératif iconographique" du surréalisme avait disparu, c'est dans l'évolution de Masson qu'on peut distinguer, de façon exemplaire, cette antinomie entre forme et contenu. Elle se manifeste avec une telle évidence parce que, de tous les surréalistes, Masson est celui qui a les plus fortes attaches avec la tradition française - ses premières œuvres venant du cubisme, de Braque et de Gris. Ce bouleversement thématique et technique de Masson est décrit par Kahnweiler, marchand d'art et porte-parole du cubisme, en ces termes: « L'univers de Masson n'est pas un monde de formes, comme celui des cubistes, mais un monde de forces. [Dans son art], c'est la pulsation, - le « pneuma » - qui anime les formes de son souffle, elle les influence et les altère. Les cubistes vivaient dans un paradis d'où le malheur et la mort étaient proscrits. Le monde des forces de Masson est ébranlé par des passions fulgurantes. C'est un monde dans lequel des hommes naissent et meurent, souffrent la faim et la soif, aiment et tuent.[...] Cet art tragique, auquel rien d'humain n'est étranger, est vraiment l'art d'une génération qui [...] tremble d'un effroi universel trop puissant ».¹

À la fin des années 1930, Masson élargit son imagerie préalablement axée sur l'humain à des références du monde animal et végétal. Dans *Le Piège dans la prairie* (lot 27), l'humain et la nature ne font qu'un, le corps féminin s'intègre au végétal et se transforme en minéral. Breton voyait les peintures métaphoriques de Masson comme « ramenant la vie à sa source »² se référant à la nature, mais également au giron maternel. Pour Masson, l'humain est hanté par le désir inconscient d'un retour à la vie intra-utérine. La femme chez Masson est très souvent associée à la terre nourricière, mais également dernière habitation de l'homme, exprimant un désir d'union et redoutant cette effrayante fusion. La représentation de l'unité fondamentale entre la femme et la nature est omniprésente dans les séries de dessins de 1938 et 1939 (les séries *Mythologie de la nature*, *Mythologie de l'être* et *Terre érotique*).

¹ *La Révolution surréaliste*, introduction de W. Spiess, Catalogue d'Exposition, Musée d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 2002, p.33

² C. V. Poling, *André Masson and the surrealist self*, Yale University Press, New Haven & London, p.120



27. André Masson

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

Le piège dans la prairie, 1939

Huile sur toile

Signée en bas à droite «André Masson»

38 x 46 cm

Provenance :

- Galerie Simon, Paris (étiquette au dos, stock n° 12741)
- Marcel Zerbib, Paris
- Timothy Baum, New York
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris (ex-libris au dos)

Expositions :

- Paris, Grand Palais, «La Femme et ses artistes», du 5 au 27 avril 1986, décrite au catalogue p. 236
- St Petersburg, Floride, «André Masson : the 1930s», 1er octobre 1999 - 16 janvier 2000, reproduite au catalogue sous le n° 43 p. 107

Bibliographie :

- G. Masson, Monsieur Masson, C. Loewer «André Masson Catalogue Raisonné de l'œuvre peint 1919-1941», Ed. Artacatos, reproduite au catalogue sous le n° 1939*16 p. 375
- C. V. Poling, «André Masson and the surrealist self», Yale University Press, New Haven et Londres, n° 89, reproduite p. 125

60 000 / 90 000 €



ANDRÉ BRETON, KARL TEIGE, PAUL ELUARD, VITESLAV NEZVAL ET TOYEN À PRAGUE, PAR STYRSKY (PHOTOGRAPHIE VENANT DE CAT. TCHÈQUE, 1900-2000)

Karel Teige (1900-1951)

« *La peinture moderne se lit comme une poésie, la poésie se lit comme une peinture moderne.* »¹ Karel Teige

Théoricien, historien de l'art, auteur de collages et typographe, Karel Teige est l'une des grandes figures de l'avant-garde tchécoslovaque. Il s'est battu toute sa vie pour une totale liberté intellectuelle et artistique, et contre les directives stalinienne. Il cherche à rassembler les progressistes, les intellectuels, et les artistes, dans des organisations tels que le groupe *Devětsil* (1920-1932) qu'il dirige ou la revue *ReD* dont il est rédacteur en chef. Le collage est une extension naturelle de l'intérêt de Teige pour la typographie et la conception de livres. Il collabore régulièrement à la réalisation de couvertures d'ouvrages et à des mises en page avec des poètes et des écrivains tels que Nezval et Constantin Bieb. Il est notamment le concepteur en 1926 du célèbre livre *Abeceda* avec Vitezslav Nevzal, dont il réalise la typographie et les photomontages. Il associe typographie et formes géométriques, construisant une architecture autonome porteuse de sens et d'émotion. Il se tourne en 1934 vers le surréalisme auquel il adhère jusqu'en 1941.

Ses collages personnels, n'étant pas destinés à être publiés, lui permettent d'exprimer pleinement sa créativité et ses opinions politiques. Pour Karel Teige, la peinture de chevalet est morte, remplacée par la photographie et le cinéma. Ce collage surréaliste de 1939 reprend les codes du langage de Karel Teige, emprunts de poésie et de violence, combinant des reproductions d'art ancien et moderne, des images architecturales, des œuvres célèbres de photographes modernes. Karel Teige est fasciné par le nu féminin qu'il ne considère pas comme un sujet mais plutôt une matière première, une sorte de typographie, sans tête et qu'il associe avec des objets ou d'autres parties du corps. Il voit une similitude entre les déformations érotiques violentes du corps féminin dans son travail et les œuvres de Hans Bellmer.

¹ Jeanne Quéheillard, *L'image-livre. Éditeurs et artistes de l'avant-garde tchèque (1920-1930)*, Musée des Arts Décoratifs et du Design, Bordeaux, 2018, p.55



ABECEDA (ALPHABET), 1926, POÈME ÉCRIT PAR VITEZSLAV NEZVAL, DESIGN, TYPOGRAPHIE ET PHOTOMONTAGE PAR KAREL TEIGE, PUBLIÉ PAR J. OTTO, PRAGUE

28. **Karel Teige** (Prague, 1900 - Prague, 1951)

Collage 128, 1939

Collage, images de magazines et gravures découpées sur papier
40 x 29 cm

Provenance:

- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, décrit au catalogue p. 644 et reproduit p. 494
- Prague, Galerie hlavního mesta Prahy Dum U kamenného zvonu, «Karel Teige, 1900 - 1951», 1994, décrit au catalogue p. 136
- Las Palmas de Grand Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, «El poeta como artista», 4 avril - 21 mai 1995, reproduit au catalogue p. 203

Bibliographie: Karel Srp, «Karel Teige», Ed. FotoTorst nr. 8, Prague, 2001, reproduit sous le n°30 n. p.

Nous remercions le Dr Karel Srp pour son aimable contribution au référencement de cette œuvre.

10 000 / 15 000 €





MAN RAY DEVANT LE TABLEAU LE BEAU TEMPS, 1939 © D. R.

Man Ray (1890-1976)

Cette œuvre (lot 29) est une étude presque complète pour le tableau monumental de Man Ray intitulé *Le Beau temps*, peint en 1939 et conservé au Philadelphia Museum of Art. Elle est considérée comme la plus belle peinture surréaliste de Man Ray, celle qu'il a conservée jusqu'à la fin de sa vie.

Alors qu'il se rend à Copenhague en 1933, Man Ray change de train à Hambourg : « ... Je suis passé par Hambourg le jour de l'arrivée au pouvoir d'Hitler. C'était comme si la vie s'était arrêtée, il n'y avait personne dans les rues ni dans les parcs »¹. Alors qu'il s'abstenait habituellement de partager son opinion sur les affaires politiques et l'actualité, Man Ray se sent manifestement mal à l'aise. Ses craintes augmentent au cours des années suivantes, alors qu'il observe la guerre civile en Espagne, le bombardement allemand de Guernica en 1936, la persécution du peuple juif et des activités en Allemagne. En 1938, des visions prémonitoires effrayantes, certaines issues de ses rêves, commencent à apparaître dans ses peintures et ses dessins. Ces compositions représentent des mains dominatrices, la peur, la fuite, des paysages arides et du sang. Juif, il ne peut rester en France sous l'occupation et est contraint de fuir en août 1940 pour retourner dans son pays d'origine, l'Amérique.

Après avoir abandonné la photographie commerciale en 1937, l'artiste revient à sa passion du dessin et de la peinture. « Je n'avais presque pas de travaux photographiques (récents), je me suis donc tourné vers la peinture et j'ai exécuté plusieurs grandes toiles. L'une d'entre elles était une composition de plusieurs rêves, réalisée dans des couleurs brillantes et en utilisant toutes les techniques, de l'impressionnisme au cubisme et au surréalisme (...). Une nuit, j'ai entendu des coups de feu lointains et, lorsque je me suis endormi, j'ai rêvé que deux animaux mythologiques s'égorgeaient sur mon toit. J'en ai fait une esquisse que j'ai incorporée dans le tableau de rêve que j'ai appelé « Le Beau Temps » ». ² Cette « peinture de rêve », exécutée en 1939 et suivie d'itérations ultérieures, sera qualifiée par Man Ray d'apogée de la peinture surréaliste et sera considérée par lui comme l'une des réalisations les plus significatives de toute sa carrière.

La présente étude (lot 29), tout comme le tableau, révèle une riche iconographie, peut-être l'une des plus complexes jamais conçues par Man Ray. Rassemblant toute son énergie et résumant nombre de ses préoccupations du moment, l'artiste a assemblé des motifs inspirés du rêve, reflétant non seulement sa propre situation, mais aussi l'ambiance générale de la guerre mondiale imminente. Comme l'observe l'artiste, « Le tableau est moins prophétique qu'il n'est un témoignage du passé, comme un baromètre avec une carte dans laquelle on peut lire ce qui s'est passé avant, en déduisant la tendance pour l'avenir »³.

¹ Louisiana Revy, Vol. 12, Man Ray, n°3, 1972, p. 3

² Man Ray, Self Portrait, Boston, 1963, pp. 297-298

³ Man Ray, op. cit., p. 299



La porte de séparation, le combat d'animaux sur le toit de la maison, la silhouette d'Arlequin, ainsi que le billard, que l'on retrouve dans le tableau de Man Ray *La Fortune*, 1938 (Whitney Museum of American Art, New York), offrent une scène conflictuelle d'incertitude et d'inquiétude. Alors que la partie droite du dessin présente les bons temps de la vie d'avant-guerre, la partie gauche, séparée par la porte à panneaux, dépeint une scène très différente, celle de la destruction et de la violence, conséquences de la guerre. Ici, la figure principale ressemblant à un arlequin, composée de formes polyédriques et d'une tête présentée comme une lanterne de lumière, pourrait être Man Ray lui-même, puisque André Breton l'appelait « l'Homme à la tête de lanterne magique »⁴. Embrassé d'orange et de rouge flamboyants, le mannequin se tient dans un paysage aride et brûlé, où des tridents représentés par des arbres dénudés et un mur de pierre brisé témoignent de la dévastation. Cette figure, ainsi que son pendant géométrique aux traits mathématiques, s'inspirent des modèles mathématiques que Man Ray avait photographiés en 1935 à l'Institut Henri Poincaré.

Malgré une fidélité frappante, la présente étude omet certains éléments par rapport au tableau : il n'y a pas de sang qui coule par le trou de la serrure, pas de livre ouvert représentant le défi mathématique de la quadrature du triangle et pas de couple enlacé dans l'immeuble à l'arrière-plan.

Avec son esprit visionnaire et intuitif, Man Ray démonte la façade de la réalité apparente et en révèle toutes les ambiguïtés dans ce dessin savamment orchestré. Mosaïque de symboles improbables et reflet d'un moment historique crucial, *Le Beau Temps* est l'une des plus grandes réussites surréalistes de Man Ray, où l'illusion du « beau temps » s'évanouit en un simple souvenir ou un dernier souffle d'espoir.



MAN RAY, LA FORTUNE, 1938, HUILE SUR TOILE (WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK) © D. R.



MAN RAY, BATTLE OF JOEL GARGUILLES, 1937, ENCRE SUR PAPIER (PRIVATE COLLECTION) © D. R.

Craignant la perte ou la destruction de ses versions du *Beau temps* de 1939 qu'il a laissées en France, Man Ray peint des variantes en 1941, une fois installé à Hollywood.

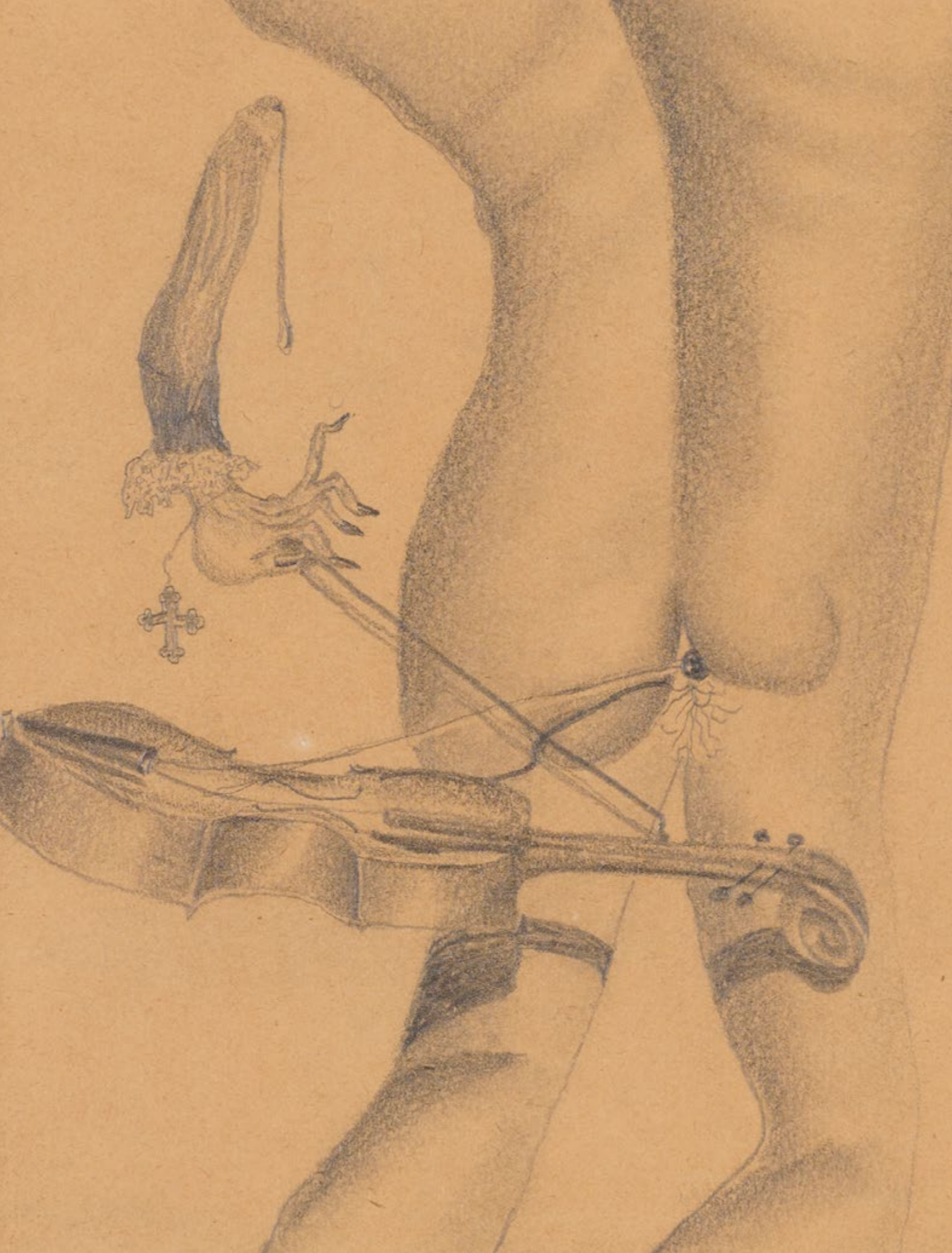
Man Ray Expertise Committee

⁴Man Ray, Préface, *La Photographie n'est pas un art*, 1937



29. **Man Ray** (Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)
Le Beau temps, 1939
Crayons de couleur, aquarelle et mine de plomb sur papier
Monogrammé et daté "MR-39" en bas à droite
31 x 29 cm
Provenance : Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Expositions :
- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, décrit au catalogue p. 637, reproduit au catalogue p. 293
- Frankfurt, Kunsthalle «Die Surrealisten», 8 décembre 1989 - 18 février 1990, reproduit au catalogue p. 169
Andrew Strauss et Timothy Baum du Man Ray Expertise Committee nous ont confirmé l'authenticité de cette œuvre sous la référence 0032-D-2024.
Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue des peintures et des œuvres sur papier de Man Ray actuellement en préparation.
60 000 / 90 000 €





Victor Brauner (1903-1966)
Jaques Hérold (1910 - 1987)
Raoul Ubac (1910-1985)

« *Cadavre Exquis* : jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elle ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière : Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau »¹.

Passe-temps favori des surréalistes, les *Cadavres Exquis* naissent vers 1925 et occupent les soirées, souvent arrosées, du groupe des artistes. S'inspirant du jeu pour enfant des « petits papiers » en le transposant au dessin, chaque joueur dessine, puis plie la feuille, ne laissant apparaître que l'extrémité afin que le joueur suivant continue l'œuvre et ainsi de suite. Ces jeux ont produit des dessins incongrus et amusants. Touchants, plus par leurs fonds que par leurs formes, ils figent des amitiés, des moments d'échange et de joie entre des artistes partageant une même vision de l'art et du monde : une volonté farouche de renoncer au sérieux. Ils sont la représentation, en quelque sorte, de l'esprit surréaliste. En effet, ce qui nous a exaltés dans ces productions, c'est la certitude que, vaille que vaille, elles portent la marque de ce qui ne peut être engendré par un seul cerveau. Ainsi, ces productions sont douées, à un beaucoup plus haut degré, du pouvoir de dérive dont la poésie ne saurait faire trop de cas.

« Avec le *Cadavre Exquis* on a disposé enfin d'un moyen infaillible de mettre l'esprit critique en vacances et de pleinement libérer l'activité métaphorique de l'esprit »².

Victor Brauner, Jacques Hérold et Raoul Ubac, trois artistes du groupe, trois amis, donnent ici libre cours à leur imagination, créant des monstres mystérieux et oniriques, emprunts de surréalisme.

¹ Définition du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* publié en janvier 1938 par André Breton et Paul Éluard en guise de catalogue pour l'exposition surréaliste à la galerie Beaux-Arts.

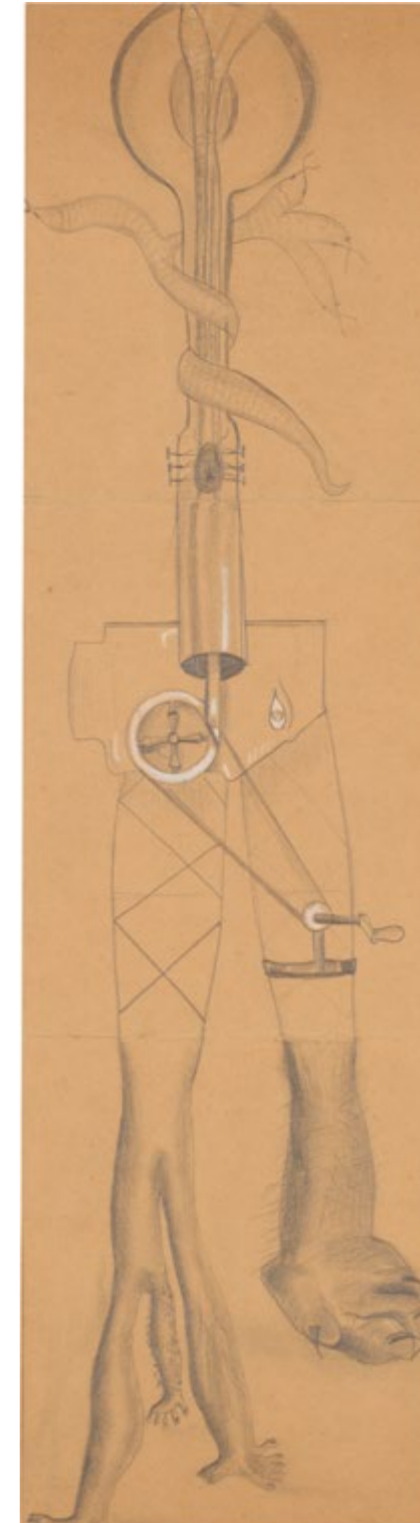
² André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, pp.288-290

30. **Victor Brauner** (Piatra Neamț, 1903 - Paris, 1966)
Jacques Hérold (Piatra Neamț, 1910 - Paris, 1987)
Raoul Ubac (Cologne, 1910 - Dieudonné, 1985)
Cadavre Exquis, circa 1938
Dessin collectif à la mine de plomb sur papier
Annoté au dos «Cadavre Exquis Brauner,
Hérold, Ubac, 1938»
48 x 13,2 cm
Provenance :
- Ancienne collection Jacques Hérold
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Expositions :
- Lugano, Villa Malpensata, «Victor Brauner, miti,
presagi, simboli», mars - mai 1985, reproduit au
catalogue p. 101
- Marseille, Centre de la Vieille Charité, «La planète
affolée, surréalisme, dispersion et influences»,
avril-juin 1986, reproduit au catalogue p. 60 et
décrit n° 53 p. 322
- Madrid, Fundazione Thyssen- Bornemisza,
«Juegos surrealistas», 29 novembre 1996 -
23 février 1997, reproduit au catalogue sous
les n° 91 p. 184
Bibliographie : Pierre Demarne, «Diaspora
surréaliste (1938-1947) à la vieille charité»,
L'amateur d'Art, n°161, mai 1986, reproduit p.7
5000 / 7000 €

31. **Victor Brauner** (Piatra Neamț, 1903 - Paris, 1966)
Jacques Hérold (Piatra Neamț, 1910 - Paris, 1987)
Raoul Ubac (Cologne, 1910 - Dieudonné, 1985)
Cadavre Exquis, circa 1938
Dessin collectif à la mine de plomb et rehauts de
craie blanche sur papier
Annoté au dos «Cadavre Exquis Ubac, Hérold,
Brauner 1938»
46 x 13 cm
Provenance :
- Ancienne collection Jacques Hérold
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Expositions :
- Lugano, Villa Malpensata, «Victor Brauner, miti,
presagi, simboli», mars - mai 1985 reproduit au
catalogue p. 101
- Marseille, Centre de la Vieille Charité, «La planète
affolée, surréalisme, dispersion et influences»,
avril-juin 1986, reproduit au catalogue p. 60
- Madrid, Fundazione Thyssen- Bornemisza,
«Juegos surrealistas», 29 novembre 1996 -
23 février 1997, reproduit au catalogue sous
les n° 92 p. 184
Bibliographie : Pierre Demarne, «Diaspora
surréaliste (1938-1947) à la vieille charité»,
L'amateur d'Art, n°161, mai 1986, reproduit p.7
5000 / 7000 €



30



31



Jindřich Štyrský (1899-1942)

Membre de l'avant-garde tchèque et premier théoricien de l'artificialisme, version picturale du poétisme défendu par ses amis Nezval et Teige, Jindřich Štyrský arrive à Paris en 1925 avec Toyen et il y reste jusqu'en 1929. Tous deux y exposent à la galerie Vavin, présentés par Philippe Soupault. Ce n'est qu'en 1935 que se fait un véritable rapprochement avec André Breton et qu'est constitué le groupe surréaliste tchèque lors du voyage à Prague d'André Breton et de Paul Éluard.

« À la fin de sa vie, Jindřich Štyrský crée un ensemble complet de collages liés à un seul sujet: les attaques contre l'Église catholique, qui constituaient l'un des principaux points du mouvement surréaliste. Parmi ces collages, trois sont consacrés à ridiculiser les cardinaux. Il crée un cardinal français, un cardinal allemand et un cardinal américain. La caricature acérée et incriminante de Štyrský visait précisément les caractéristiques des différents groupes sociaux: en France à l'érotisme, en l'Allemagne à la bière, en Amérique à l'accumulation du capital.

Štyrský s'exprime avec des moyens simples et expressifs, et par son approche, il redonne au collage son sens originel et offensif, apparu avec les dadaïstes berlinois au début des années vingt. Il a réalisé ces collages à la fin de sa vie, alors qu'il était déjà gravement malade, peu avant sa mort en 1942. Ils représentent l'aboutissement idéologique et artistique de son œuvre. Du point de vue de l'esthétique et de la signification, le *Troisième faux cardinal* (lot 32), dédié à l'Amérique, est l'un des plus importants collages de Štyrský. Ce collage a longtemps appartenu à Jean-Paul Kahn, et je l'ai vu à plusieurs reprises lors de mes visites dans son magnifique appartement parisien ».

Dr Karel Srp

32. Jindřich Štyrský

(Dolní Cermná, 1899 - Prague, 1942)

Troisième faux cardinal (américain), 1941

Collage sur papier

Signé et daté au crayon en bas à droite

« ŠTYRSKÝ 1941 »

41 x 29,5 cm

Provenance :

- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Prague, SVU Mánes, «Jindřich Štyrský», 364, 4 - 25 avril 1946, décrit au catalogue sous le n°245
- Lyon, Elac (Espace Lyonnais contemporain), «Permanence du regard surréaliste», 30 juin - 22 septembre 1981, décrit au catalogue sous le n°217
- Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, «Bunuel - Auge des Jahrhunderts», 4 février - 24 avril 1994, décrit au catalogue p. 507
- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, décrit au catalogue p. 643 et reproduit p. 493
- Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Passions privées», décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°54 p. 195 et reproduit p. 200
- Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, «La Révolution Surréaliste», 6 mars - 24 juin 2002, décrit au catalogue p. 441

Bibliographie :

- L. Bydzovska, K. Srp, «Jindřich Štyrský», Argo, Prague, 2007, décrit au catalogue sous le n°598 et reproduit p. 469
- G. Durozoi, «Histoire du mouvement surréaliste», Ed. Hazan, Paris, 1997, reproduit au catalogue sous le n°5 p. 295

Un certificat d'authenticité du Dr Karel Srp, spécialiste de l'œuvre de Štyrský, daté du 1er février 2024 sera remis à l'acquéreur.

10 000 / 15 000 €





GROUPE D'ARTISTES POSANT AUTOUR VARIAN FRY (AU CENTRE AVEC LES LUNETTES) À LA VILLA AIR-BEL (MARSEILLE), 1941, PAR ANDRÉ GOMES

PARMI CES ARTISTES: ANDRÉ BRETON, JACQUELINE LAMBA BRETON, JACQUES HÉROLD, WIFREDO LAM, DANIEL BÉNÉDITE, OSCAR DOMINGUEZ, REMEDIOS VARO, HÉLÈNE LAM, HENRIETTE GOMEZ, PINO © D.R.

Ces deux grands dessins collectifs (lots 33 et 34), *Cadavres Exquis* à cinq joueurs, sont exceptionnels tant par leur dimension que par le nombre de participants. Les *Cadavres Exquis* réunissent souvent trois joueurs. Il est très probable qu'au vu de leur provenance, ces derniers ont pu être réalisés à la villa Air-Bel à Marseille où séjournèrent de nombreux membres du groupe dont Wifredo Lam, Jacques Hérold, André Breton, André Masson, Victor Brauner, Jacqueline Lamba, Remedios Varo et Oscar Dominguez, sous les auspices du Comité américain de secours aux intellectuels que dirigeait alors sur place Varian Fry.

L'attente d'un départ pour l'exil vers l'Amérique était longue et les jeux collectifs constituaient une activité à laquelle le groupe se livrait alors avec plaisir et où chacun rivalisait d'imagination pour inventer de nouveaux jeux.

Si celui du *Cadavre Exquis* existe depuis 1924, des membres du groupe inaugurèrent un nouveau jeu de cartes inspiré du jeu de tarot, le Jeu de Marseille, dont les couleurs furent remplacées par l'Amour (la flamme), le Rêve (l'étoile noire), la Révolution (la roue), la Connaissance (la serrure).

« La carte à jouer se rattachait évidemment à la grande activité de jeu que nous avions, en dehors du temps passé à écraser des dates. Avec Masson, Wifredo Lam, Brauner, Dominguez, nous jouions au *Cadavre Exquis*, le plus fameux des jeux surréalistes, mais aussi à d'autres que nous inventions. Par exemple, le portrait chinois dessiné. C'est alors qu'on a eu l'idée de composer un jeu de cartes »¹.

Si nous n'avons pas pu identifier de façon certaine les auteurs de ces dessins collectifs, il est très probable que Jacques Hérold en fasse partie.

¹ J. Hérold, *Cahiers de Robert Rius*, sur Jacques Hérold, AMRR, n. 2 Automne 2011, p. 67



LE JEU DE MARSEILLE, ANDRÉ DIMANCHE ÉDITEUR © D.R.

33. Dessin collectif

Cadavre Exquis à cinq joueurs, circa 1937-1941

Pastels de couleur sur papier

Non signé

72,5 × 50 cm

Provenance :

- Succession Jacques Hérold
 - Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
- 2000 / 3000 €

34. Dessin collectif

Cadavre Exquis à cinq joueurs, circa 1937-1941

Pastels de couleur sur papier

Non signé

72,5 × 50 cm

Provenance :

- Succession Jacques Hérold
 - Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
- 2000 / 3000 €



33



34



Marie Čermínová dite Toyen (1902-1980)

Amie de Jindřich Štyrský et des surréalistes tchèques, Toyen est très proche d'André Breton et de Paul Éluard qu'elle rencontre en avril 1935 lors de la conférence qu'ils prononcent à Prague, invités par le Front de Gauche sur « l'activité sociale du surréalisme ». En 1937, Toyen dessine le frontispice pour la traduction française du recueil de poèmes de Vitezslav Nezval, *Antilyrique*, édité à Paris chez GLM. La même année, elle illustre avec Štyrský *Salutations* ; une anthologie collective réunissant des poèmes de René Char, André Breton et Jacques Prévert. Štyrský éditera l'ouvrage à Prague à compte d'auteur. Elle quitte ensuite la Tchécoslovaquie en 1947 et elle s'installe définitivement à Paris.

« Pendant la Seconde Guerre mondiale, Toyen a créé plusieurs cycles de dessins importants dans son œuvre. Deux d'entre eux sont publiés (*Champ de tirs*, *Masque la guerre* !) et deux autres sont restés uniquement sous la forme de dessins originaux, à savoir *Jour et nuit* et *Les animaux dorment*. Toyen les a réalisés dans un petit appartement de la rue Krásava, à la frontière entre Vinohrady et Žizkov, deux quartiers très différents de Prague. Dans le cycle *Les animaux dorment*, elle s'est concentrée sur le lien entre le monde animal et l'anxiété, un sentiment constant qui traverse toute son œuvre. Le dessin, présenté dans cette vente, date de 1941, début de cette vaste série. Il se caractérise par une concentration importante, la multiplication des détails et leur profonde vitalité. Le premier propriétaire était Edmond Bomsel, collectionneur d'art brut, ami d'André Breton et directeur de la maison d'édition Le Sagittaire à Versailles. Au dos du dessin figure un ex-libris réalisé pour lui par Alberto Giacometti. Le dernier propriétaire du dessin fut Jean-Paul Kahn, qui possédait un certain nombre d'œuvres de Toyen ».

Dr Karel Srp



EX LIBRIS EDMOND BOMSEL, EAU-FORTE D'ALBERTO GIACOMETTI, AU DOS DE L'ŒUVRE

35. Marie Cermínová, dite Toyen

(Prague, 1902 - Paris, 1980)

Les animaux dorment (dessin 1/4 du cycle), 1941

Fusain et crayons de couleur sur papier

Signé et daté en bas à droite au crayon

«Toyen 41»

35 x 50 cm

Provenance :

- Collection Edmond Bomsel, Paris et Versailles
(ex-libris au dos)

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Prague-Topicuv Salon, «Toyen», 27 novembre

- 30 décembre 1945, Cyklus kreseb Zvirata spi
1940-1945, décrit au catalogue pp. 42 - 50.

- Paris, Galerie Denise René, «Exposition Toyen»
13 juin - 12 juillet 1947, décrit au catalogue sous
le n° 37 p. 40

- Paris, La Galerie, «Scandaleusement d'elles»,
18 novembre - 18 décembre 1999

Bibliographie : Karel Srp, «Toyen», Argo, Prague,
2000, décrit au catalogue sous le n°237 p.181
(date erronée)

Un certificat d'authenticité établi par le Dr Karel
Srp et daté du 1er février 2024 sera remis à
l'acquéreur.

Note : nous vendons avec ce dessin l'invitation
originale au Vernissage de la Galerie Denise René
du 13 juin 1947 avec une préface d'André Breton.

15 000 / 20 000 €





EXPOSITION SURREALISTE AUX NEW BURLINGTON GALLERIES, LONDRES, JUIN 1936, PHOTOGRAPHIE PRISE PAR ROLAND PENROSE © BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, CENTRE DE RECHERCHE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE © D. R.

Eileen Agar (1899-1991)

Née en 1899 à Buenos Aires de parents britanniques, elle étudie la peinture à Paris (1928-30) avant de rejoindre le London Group en 1933 et de participer activement à l'avant-garde artistique londonienne pour en devenir une des figures les plus marquantes.

Peintre, photographe, créatrice d'objets à fonctionnement symbolique, anticonformiste, elle rejoint rapidement le groupe initial des surréalistes anglais composé de Penrose, Read, Moore, Jennings, Gascoyne et Nash. Elle participera à tous les grands événements comme l'*Exposition Internationale du Surréalisme* aux New Burlington Galleries en 1936 organisée par le critique Herbert Read, mais aussi la même année *Fantastic Art, Dada, Surrealism* à New York au MoMA, Paris en 1938 puis Londres en 1940. Son activité au sein du groupe ne cessera qu'avec sa dispersion en 1947.

Ce très bel objet en forme de cœur (lot 36) résume l'esprit du jeu et cette quête de l'imprévu qui anime l'artiste. Cette lyre enchantée résume l'univers onirique dans lequel évolue Eileen Agar mais aussi son attachement à l'enfance. On y retrouve les éléments auxquels elle s'identifie et qui marquent son œuvre : papillons, oiseaux, créatures fantastiques. *The muse listening* est une invitation au voyage et au rêve.

« Un de ses tableaux de 1947 s'intitule *Tous les oiseaux rendent hommage au phénix*. C'est dans le sens d'un tel hommage, orphique au sens le plus immédiat du mot, que toute l'œuvre d'Agar est orientée : le plus simple collage (*Precious Stone*), l'objet le plus (apparemment) évident (*Naissance de Colomb*) participent de cette lumière toujours inattendue et pourtant familière »¹.

¹ Edouard Jaguer in *Les enfants d'Alice, la peinture surréaliste en Angleterre 1930-1960*, Galerie 1900-2000, 1982 cat., p.20



- 36. Eileen Agar** (Buenos Aires, 1899 - Londres, 1991)
The Muse Listening, circa 1940
Objet composé d'une lyre en bois peint avec ses cordes, collage, coquillages, cordage, surmonté d'un corps d'oiseau en bois sculpté doré et d'une tête à l'antique en terre cuite
Annoté sur une étiquette au dos
49 x 29 x 4 cm
Provenance :
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Exposition :
- Paris, Galerie 1900-2000, «Les enfants d'Alice», 1982, décrit au catalogue sous le n°11 p. 93 et reproduit p. 19
- Exeter, Exeter City Gallery and Exe gallery, The Enchanted Domain. Surrealist Art. 1 janvier 1967, décrit au catalogue sous le n° 7
Bibliographie: Whitney Chadwick, «Les femmes dans le mouvement surréaliste», Ed. Thames and Hudson, 2002, reproduit au catalogue p.150, n°137
10 000 / 15 000 €





Wilhelm Freddie (1909-1995)

Wilhelm Freddie est reconnu aujourd'hui comme l'un des plus grands artistes scandinaves du XXe siècle. Célèbre pour la controverse qu'il suscite, en particulier durant les années de guerre, elle lui sert d'arme de résistance ; une arme surréaliste. C'est dans ce contexte qu'il peint *L'Amour céleste et terrestre*.

Sa première source d'inspiration est le Musée de l'Institut de Pathologie Générale de Copenhague où travaille son père. Il est profondément marqué par cette atmosphère étrange. En 1929, il découvre la revue *La Révolution Surréaliste*. Un monde nouveau s'ouvre à lui. Il déclare plus tard avoir découvert dans le Surréalisme l'expression intellectuelle et spirituelle de ce qu'il avait déjà entrevu enfant au musée ; à savoir qu'il existerait un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le passé et le futur, le réel et l'imaginaire, le communicable et l'incommunicable, cessent d'être contradictoires. L'activité surréaliste consiste en la recherche de ce point.

C'est à l'exposition *Cubisme-Surréalisme* de Copenhague en 1935 qu'il découvre le travail de Salvador Dalí. Les affinités entre Wilhelm Freddie et Salvador Dalí existent bien. Ainsi, tous deux ont pour thème favori la provocation d'ordre sexuelle et les fantasmes de dévoration, trouvés dans la thématique fondamentale de l'humour noir.

Certains procédés formels trouvent également un écho chez Salvador Dalí et Wilhelm Freddie comme l'élongation des membres, appartenant au répertoire bien connu du maniérisme du XVIe siècle et la « mollesse » des formes.

Les deux peintres se distinguent pourtant fondamentalement sur un point, peut-être le plus important. Ainsi, au moment où Dalí glorifie Hitler, Freddie s'expose à la persécution au Danemark. En 1937, son exposition à Copenhague est d'ailleurs fermée par la police pour atteinte aux bonnes mœurs. La Seconde Guerre Mondiale est en vue et la situation du peintre devient plus critique à mesure que le joug des occupants s'appesantit sur le Danemark. En 1940, peu après le début de l'Occupation, le journal de la Wehrmacht à Copenhague écrit que lorsque la nouvelle Europe nazie aura été construite, « on jettera Freddie dans la mer Baltique du haut d'un rocher ».

L'année suivante, il organise deux expositions, à Aarhus et Odense, qu'il nomme « Freddie. Surréalisme » ; deux des termes alors les plus haïs par les occupants nazis. C'est pour ces expositions qu'il peindra *L'amour céleste et terrestre* (lot 37). Elles sont toutes deux censurées par la police.

C'est au cours de ces années pendant lesquelles Wilhelm Freddie se heurte à la persécution qu'André Breton élabore la notion d'humour noir. En 1937, il écrit : « L'humour, en tant que triomphe paradoxal du principe de plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables, est naturellement appelé à prendre une valeur défensive à l'époque, surchargée de menaces, que nous vivons »¹.

Freddie s'affirme dans la résistance à l'oppression. Ainsi, il continue de provoquer, avec humour, en signe de rébellion. En toute conscience, il s'engage à travers le Surréalisme qu'il lie à son propre destin.

Gösta Adrian-Nilsson dressa le portrait spirituel de Freddie lors de l'exposition *Cubisme-Surréalisme* de Copenhague en 1935 en ces termes : « C'est un fanatique, un anarchiste, des bombes plein les poches, et qui les lancera au cœur de notre existence bourgeoise trop commode, pour les faire sauter au moment où nous nous y attendons le moins »².

¹ Birger Raben-Skov, *Freddie*, Statens Museum for Kunst, 26 août - 22 oct. 1989 ; Liljevalchs 17 nov. - 7 janv. 1990 p. 47

² Ibid, p. 45

37. Wilhelm Freddie,

né Christian Frederik Wilhelm Carlsen

(Copenhague, 1909 - Copenhague, 1995)

Den himmelske og jordiske kærlighed, (L'amour céleste et terrestre), Mai 1941

Huile sur panneau

Signé et daté en bas à droite "freddie - maj - 41"

Contresigné, daté, titré et annoté au dos par l'artiste "Den himmelske og jordiske kærlighed Wilhelm Freddie - 1941"

Inscriptions au dos au crayon par l'artiste :

«L'Exposition internationale du surréalisme, Galerie Maeght, Paris, 1947

Indstillet Museer:

Aarhus 1941

Odense 1942

Galerie Schwarz Milano 1960»

27,5 x 21 cm

Provenance:

- The Danish surrealist Vilhelm Bjerke-Petersen, acquis directement auprès de l'artiste par échange
- Ancienne collection Arne Mankowitz, Stockholm
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Aarhus, Ovenlyssalen, 1941: «Freddie. Surréalisme», décrit au catalogue sous le n° 43 n. p.
 - Odense, Vestergade 68, 1941: «Freddie. Surréalisme», décrit au catalogue sous le n° 43 n. p.
 - Stockholm, Galerie Sankt Lucas, 1946: «SoMadamerüställning» décrit au catalogue sous le n° 28
 - Londres, ACORIS. The surrealist Art Center, 1972: «Where has Freddie been?», reproduit au catalogue p. 15
 - Norrköpings Konstmuseum, Norrköping, 1986: «Wilhelm Freddie och Sverige», reproduit au catalogue sous le n° 13 p. 35
- Nous remercions pour leur contribution Mesdames Kisten Degel du Louisiana Museum of Art, Dorthe Aagesen du Staten Museum for Kunst ainsi que Monsieur Birger Raben-Kov qui nous ont aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Note: ce tableau ne figurait pas dans les expositions à la Galerie Maeght en 1947, ni à la Galerie Schwarz en 1960, comme indiqué au dos de l'œuvre par l'artiste.

15 000 / 20 000 €





Fleury Joseph Crépin (1875-1948)

Doté de dons médiumniques, Fleury Joseph Crépin entend un soir de 1939 des voix mystérieuses : « Quand tu auras peint 300 tableaux, ce jour-là la guerre finira. Après la guerre, tu feras 45 tableaux merveilleux et le monde sera pacifié ». Le présent tableau peint en 1940 (lot 38) est le 68^e tableau de cette série guidée par des voix. Ce plombier-zingueur de métier, musicien trompettiste par passion devient médecin médiumnique après avoir découvert en 1931 le cercle spiritualiste de Douai et les activités et peintures spirites d'Augustin Lesage ainsi que de Victor Simon. Grâce à ses dons de radiesthésiste, il obtient des résultats merveilleux par l'imposition des mains sur de nombreux patients, « jusqu'à 40 par jour » comme il l'écrira à Breton. C'est un soir de 1938, alors qu'il copie de la musique, que sa main cesse de lui répondre: elle se met à réaliser des dessins inconnus, des temples, des étoiles. Sur les conseils de ses amis, il se met à peindre. Le 25 mars 1939, comme il le fera pour les autres peintures commandées par les voix de « ses conseillers », il signe, date et numérote sa première toile.

A l'instar des œuvres de Lesage et Simon, cette composition, comme l'ensemble de sa production, est marquée par l'absence de plans, des motifs ultra-minutieux, une composition rigoureusement symétrique et colorée. Le motif ornemental est relevé d'une multitude de points, qui rythment la toile telles des notes de musique et hypnotisent notre regard. Peinture et musique sont indissociables.

La composition harmonieuse et mélodieuse est créée par sa main qui marchait automatiquement, exécutant les messages reçus. Il en émane un caractère sacré évoquant des œuvres d'origine extrême-orientale ou précolombienne. Crépin n'a jamais voyagé mais il dit puiser ses forces dans la contemplation du soleil. A partir de dessins réalisés sur des cahiers d'écoliers au crayon de couleur et de calques, se dessinent des temples rigoureusement géométriques. Sur la toile se dresse alors un palais imaginaire, rappelant le Palais Idéal du Facteur Cheval (Hauterive, France)

Comme il l'avait annoncé à ses amis, la guerre serait terminée à la réalisation de son 300^e tableau qu'il signa le 7 mai 1945. Ces mêmes voix lui avaient prédit que sa mort surviendrait lorsqu'il aurait achevé sa 345^e peinture. André Breton qui découvre l'art de Crépin en 1948¹, en même temps que les premières manifestations d'ensemble de l'« art brut » inscrit l'art de Crépin dans la digne lignée des autres œuvres médianimiques de Victorien Sardou, Petitjean et Augustin Lesage, répondant aux messages automatiques.²

¹ André Breton, « Joseph Crépin, (1954) », *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, p.383-393

² André Breton, « Le Message automatique », *Le Minotaure*, no. 3-4, 1933, pp.55-65



ANONYME, FLEURY-JOSEPH CRÉPIN AVEC SON CYCLOMOTEUR (DÉTAIL), VERS 1930
ARCHIVES CRÉPIN, L.A.M. © PHOTO: P. BERNARD

- 38. Fleury Joseph Crépin** (Hémin-Liétard, 1875 -
Montigny-en-Gohelle, 1948)
Tableau merveilleux n° 68, mars 1940
Huile sur toile
Signée en bas à gauche «Crépin Fy Jh», signée,
datée et numérotée en bas à droite «J.Crépin
F.3-1940 n°68»
Contresignée et datée au dos
«Jh CREPIN 3-1940 N° 68»
37 x 52 cm
41 x 56 cm (cadre de l'artiste)
Provenance :
- Galerie des Deux-Iles, Paris, vers 1960
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Bibliographie :
- S. Alexandrian, «L'art surréaliste», Ed. F. Hazan,
Paris, 1969, reproduite au catalogue sous le n°194
p.195
- S. Alexandrian, «Surrealist art», Ed. T&H,
Londres, (1970), 1995, reproduite au catalogue sous
le n°193 p.195
- «Fleury Joseph Crépin 1875-1948, «Fleury Joseph
Crépin, Rétrospective», Musée d'Art Moderne de
Lille Métropole, Villeneuve-d'Ascq, 27 mai -
8 octobre 2000, textes et documents réunis par
Didier Derœux, André Breton... [et al.], Idées d'Art,
décrite au catalogue sous le numéro n°038 p.120.
15 000 / 20 000 €





Esteban Francés (1913-1976)

Lorsqu'Esteban Francés exécute cette œuvre puissante et expressive, il se trouve alors en exil au Mexique tandis que toute l'Europe est occupée.

Depuis son plus jeune âge, l'artiste catalan peint. Il participe à l'effervescence de la vie artistique de Barcelone qui est alors un haut lieu de rencontre de jeunes artistes novateurs. Dès 1932, il rejoint le groupe d'avant-garde qui vient de se créer à Barcelone : l'ADLAN (Les Amis de l'Art Nouveau). Il présente une œuvre à l'Exposition du groupe Logicophobiste organisée par l'ADLAN en 1936 à la galerie Catalonia de Josep Dalmau. En 1939, quand il s'installe à Paris avec Remedios Varo et Benjamin Péret, il fréquente le groupe surréaliste ainsi que les artistes immigrés d'avant-garde tels que Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Julio Gonzalez et Roberto Matta. En août 1938, il prend part involontairement à la célèbre dispute avec Óscar Domínguez qui blessa et aveugla malencontreusement Victor Brauner.

Alors que l'Europe est occupée, Esteban Francés est contraint de s'exiler. Après un court séjour en Argentine puis à Cuba où il retrouve un autre artiste surréaliste, Wifredo Lam, il trouve enfin refuge au Mexique à la fin de l'année 1941 dans le village isolé de Michoacan. Son ami Gordon Onslow Ford le rejoint.

Au cours de l'année 1942, il retrouve ses amis parisiens exilés à Mexico tels que Leonora Carrington, Benjamin Péret et Remedios Varo. Son œuvre demeure indéniablement surréaliste avec ses univers imaginaires et irréels mais son style évolue au fil des années.

Cette œuvre (lot 39) de 1941-1942 témoigne des échanges de l'artiste avec ses amis Onslow Ford et Roberto Matta au château de Chemillieu dans l'Ain en 1939. La composition est minutieusement structurée de formes plus géométriques qu'organiques qui s'entremêlent et se superposent dans un paysage irréel et indéfini, comme dans les toiles cubistes, offrant ainsi des points de vue différents. La palette colorée de rouge et jaune n'est pas sans rappeler les œuvres de Joan Miró et d'Alexander Calder. Les roues, l'œil aux contours aigus et ces animaux chimériques affolés et terrorisés rappellent l'œuvre *Guernica* de Picasso dénonçant l'attaque allemande sur le village basque en 1936.

Comme Esteban Francés à la même époque, André Masson incarne aussi les ravages de la guerre et de l'Occupation grâce à des animaux imaginaires. La métamorphose rend l'œuvre encore plus parlante et expressive. De cette gouache émane une dénonciation puissante de l'Occupation de la France et du reste de l'Europe. Durant cet exil forcé, Esteban Francés excelle. Il est à l'apogée de son art.

39. **Esteban Francés** (Portbou, 1913 - Deix, 1976)
Sans titre (Composition surréaliste), circa 1941-1942
 Tempera, crayon gras et crayons de couleur sur papier
 Signé en bas à droite «Estaban Frances»
 36 x 58 cm
- Provenance :
- Galerie 1900-2000, Paris
 - Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
- Expositions :
- Marseille, Musée Cantini, «La planète affolée», 12 avril - 30 juin 1986
 - Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, décrit au catalogue p. 629 et reproduit p. 516
 - Pazo de Bendana, Fundación Eugenio Granell, «Esteban Francés 1913 - 1976», 17 janvier - 10 mars 1997
 - Leones, Instituto Leonés de Cultura, «Esteban Francés 1913 - 1976», 21 mars - 11 mai 1997
 - Madrid, Sala de la Comunidad de Madrid, «Esteban Francés 1913 - 1976», septembre - novembre 1997, décrit au catalogue sous le n° 12 p. 138 et reproduit p. 93
- Bibliographie :
- Edouard Jaguer « Le surréalisme II, Planisphère surréaliste », n° 43 de la revue « XXe siècle », Paris, 1974, reproduit p. 144
 - Gérard Durozoi, « Histoire du mouvement surréaliste », Ed. Hazan, Paris, 2004, reproduit au catalogue p. 323
- 6000/9000 €**





Max Buaille (1906-1996)

Ce photocollage (lot 40) est un témoignage exceptionnel qui fige un pan de l'histoire méconnue du surréalisme. Max Buaille réunit grâce à ce collage les visages de la plupart des participants français du groupe d'amis et collaborateurs des Surréalistes Révolutionnaires.

Il réalise ses premiers collages alors qu'il est étudiant à la Faculté de Sciences de Paris. Très pris par ses études, puis par son métier de professeur de mathématiques et par sa pratique artistique qu'il conserve parallèlement, il se soucie peu d'échanger avec ses confrères artistes. Après la guerre, de retour à Paris en 1945, il expose durant plusieurs années consécutives au salon des Surindépendants. Par le biais d'Edouard Jaguer, il rencontrera plusieurs membres de l'ancien groupe de la Main à Plume, et participera à leurs côtés en 1947-1948 aux activités du Groupe Surréaliste Révolutionnaire. Ce groupe éphémère créé en 1947 à Bruxelles par Christian Dotremont et à Paris par Noël Arnaud est déjà en voie de dissolution au moment où ce collage est créé en 1948. D'ailleurs, détail amusant, le personnage identifié comme « Edouard Jaguer » est de dos pour la bonne raison que Buaille ne disposait pas de photographie de son ami, il trouva donc une photo d'un inconnu de dos lui ressemblant à s'y méprendre. Edouard Jaguer que ce tour de force amusa ratifia avec joie cette supercherie. Il n'en est pas moins que ce dernier prend ses distances avec le groupe cette année-là, tournant ainsi le dos au mouvement.

40. **Max Bucaille**

(Sainte-Croix-Hague, 1906 - Créteil, 1996)

Les surréalistes révolutionnaires en France, 1948

Collages, gravures, photographies découpées et aquarelle sur papier imprimé

Signé et daté au crayon en bas à gauche

«Max Bucaille 48»

26 x 21,2 cm

Provenance :

- Galerie 1900-2000, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions : Paris, Galerie 1900-2000, "Bon Anniversaire Monsieur Bucaille : collages et œuvres diverses des années 30 et 40", 30 juin - 11 juillet 1986, reproduit au catalogue sous le n° 5 p. 9

Bibliographie : Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, reproduit au catalogue p. 391

Note :

Les surréalistes révolutionnaires en France :

De gauche à droite et de haut en bas : dans l'empreinte fossilisée, Lucien Biton, Noël Arnaud.

En dessous : Hamet Guita, Asger Jorn.

Dans la main de gauche : Lucien Justet.

Dans celle de droite : Jacques Halpern, Paulette Daussy.

Côte à côte, au-dessus du « coffret » : Robert Jacobsen, Max Bucaille, Jacques Kober, Richard Mortensen, Edouard Jaguer (de dos), Rouben Melik.

A l'intérieur du coffret : Jean Laude et René Passeron.

A l'intérieur du globe : Raymond Daussy et Suzan Allen, Yves Battistini, Raymonde Aynard.

2000 / 3000 €





Jacques Hérold (1910-1987)

En cette année 1948, Jacques Hérold est devenue une des grandes figures du mouvement surréaliste. Sa participation importante à l'exposition internationale à la Galerie Maeght et son exposition personnelle aux *Cahiers d'art* (dont le catalogue est préfacé par André Breton), l'année précédente, lui ont apporté reconnaissance et succès. Il entame alors une nouvelle période de « cristal liquide » où des personnages cristallisés ont été « immergés dans l'eau » afin que la peinture soit fixée pour l'éternité...

Au-delà d'un procédé, d'une technique, l'écriture de l'œuvre procède de l'alchimie, domaine qui passionne Hérold depuis le début des années 1930. *Minérable* est une tête cristallisée, de petit format, sur isorel. Sur un fond grenat, le jaune ensoleillé laisse deviner en relief les lobes frontaux, le nez et la bouche. Deux yeux antagonistes sont tracés en noire comme la chevelure. Le titre est un jeu de mot entre *minéral* et min « *able* ».

Hérold achève ainsi une décennie d'œuvres de cristallisations. Il raconte : « tout d'un coup, un beau jour, je me suis trouvé en train de peindre des cristaux. Le mouvement commençait à se figer et à devenir cristal. Tout devenait cristal... Il faut pouvoir peindre les choses dans ce qu'elle devienne. Avec le temps, la chaleur, la pression et tout ce qu'il y a. J'ai eu toute une période de tableaux cristallisés. Petit à petit, cela s'est défait, a commencé à s'éparpiller. (...) il y a une sorte de petit passage des objets à l'atmosphère, une espèce de halo. »¹

Rose-Hélène Iché

¹Hérold Jacques, *Cahiers de Robert Rius*, sur Jacques Hérold, AMRR, n. 2 Automne 2011, p. 94



41. Jacques Hérold (Piatra Neamt, 1910 - Paris, 1987)

Minérable, 1948

Huile sur Isorel

Signé en bas à droite « J. Hérold »

23,7 × 17 cm

Provenance :

- Succession Jacques Hérold

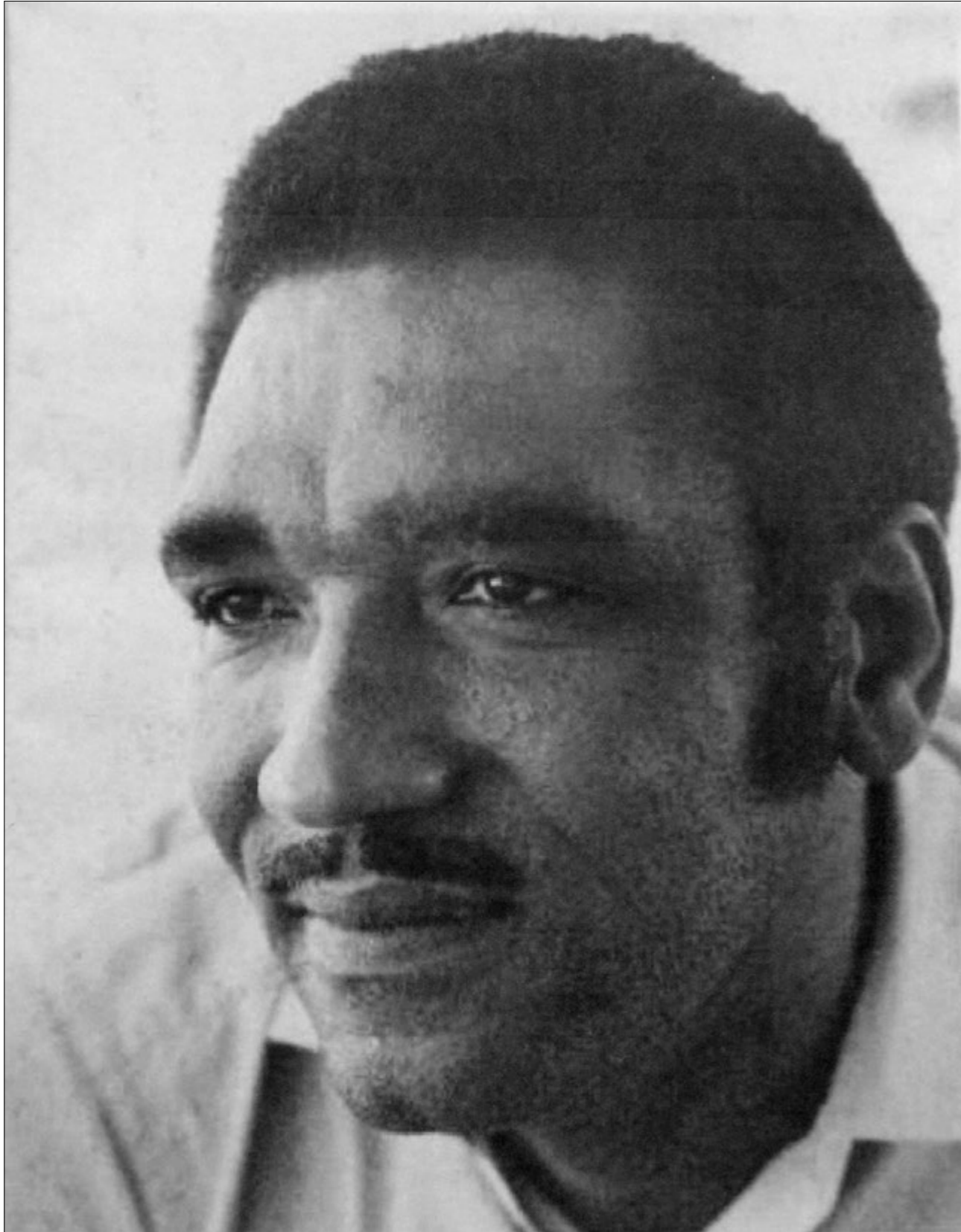
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie : « Mizue », n° 584, avril 1954, Bijutsu Shuppansha Ed. Tokyo, Patrick Waldberg, « Jacques Hérold », p. 5 reproduit pleine page.

(Mizue est une revue japonaise fondée en 1905 par Tojiro Oshita et publiée chez Bijutsu Shuppansha à Tokyo.)

Nous remercions Madame Delphine Hérold-Wright, fille de l'artiste, pour nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre, ainsi que Madame Rose-Hélène Iché, spécialiste de l'œuvre, pour son aimable contribution.

6000/9000 €



Jacques-Enguerrand Gourgue (1930-1996)

Jacques-Enguerrand Gourgue est une des plus grandes figures de la peinture haïtienne. Par son isolement, Haïti a pu conserver un art original et authentique qui tient ses fondements dans son histoire, dans ses croyances, et dans sa terre.

C'est sous le régime colonial de l'esclavage que naît le Vaudou au contact des planteurs catholiques. Les artistes haïtiens se portent témoins de ce culte populaire des ancêtres où se mêlent religion et mythologie légendaire, sorcellerie et magie noire. C'est d'abord par la peinture que la population insulaire exprime son folklore. André Breton, dès 1941 en route vers New York avec Jacqueline Lamba et Wifredo Lam, découvre la revue surréaliste *Tropique* d'Aimé Césaire et la culture caribéenne lors d'une escale à La Martinique.

Dès l'âge de 17 ans, Jacques-Enguerrand Gourgue entre au Centre d'Art de Port-AuPrince, créé en 1943 sous l'impulsion du peintre américain Dewitt Peters. Il est très vite remarqué pour son talent. Ainsi, le MoMA de New York lui achète une toile dès l'année suivante et la clientèle américaine restera toujours la première pourvoyeuse de son œuvre.

Combinant art naïf et surréalisme, son style très personnel le distingue des autres peintres haïtiens à la palette vive et colorée par des compositions plus sombres et mystérieuses qui marquent son attachement à sa ruralité.

C'est en décembre 1945 qu'André Breton ira à Haïti en compagnie de Wifredo Lam qui inaugure une exposition de ses œuvres au Centre d'Art de Port-au-Prince. Il y rappelle l'importance des peintres haïtiens pour leur liberté onirique et leur attachement à représenter leur croyance aux forces occultes.



42. Jacques-Enguerrand Gourgue

(Port-au-Prince, 1930 - Port-au-Prince, 1996)

**Sans titre (*Paysage Nocturne, vision vaudou*),
circa 1970**

Huile sur Isorel

Signé en bas à gauche «J.E. Gourgue»

53,5 x 94 cm

84 x 123,5 cm (cadre d'origine par l'artiste)

Provenance:

- Collection privée, France, acquis directement à Haïti

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

6 000 / 9 000 €



PORTRAIT DE JACKSON POLLOCK, PAR ARNOLD A. NEWMAN, 1949, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE SUR PAPIER, NATIONAL PORTRAIT GALLERY, SMITHSONIAN INSTITUTION © ARNOLD NEWMAN/GETTY IMAGES



PASIPHAË, JACKSON POLLOCK, 1943, HUILE SUR TOILE, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK, PURCHASE, ROGERS, FLETCHER, AND HARRIS BRISBANE DICK FUNDS AND JOSEPH PULITZER BEQUEST, 1982 © 2024 ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK

Jackson Pollock (1912-1956)

Jackson Pollock a une trentaine d'années lorsque Peggy Guggenheim lui offre son premier solo show en 1943 dans sa galerie Art of This Century à New York. L'automatisme prôné par le surréalisme et notamment par André Masson, alors en exil à New York, opère comme un stimulateur sur la peinture de Pollock. Davantage connu pour ses « drip paintings » qui feront de lui le peintre le plus emblématique de l'expressionnisme abstrait américain, Pollock a toujours beaucoup utilisé le dessin, aussi bien dans son œuvre figurative dans les années 1930, que dans son langage symbolique des années 1940, et dans son expressionnisme abstrait des années 1950.

Il est difficile pour les artistes new yorkais d'échapper à l'attraction du surréalisme devenu omniprésent. En mars 1942, la « Pierre Matisse Gallery » expose les *Artists in Exile* en réunissant notamment Matta, Tanguy, Seligmann, Ernst. La même année la « Curt Valentine Gallery » expose les peintures récentes de Matta et de Masson, lequel montrera aussi ses dessins réalisés de 1938 à 1942 à la « Marian Willard Gallery ». La figure du Minotaure, que Pollock reprend à de nombreuses reprises, illustre l'influence de Picasso sur son œuvre. Les références au maître sont nombreuses dans son travail jusqu'à la fin des années 1940. Pour William Rubin, dans un article publié en 1967 dans *Art in America*, l'apparition du Minotaure, comme d'autres références iconographiques propres à l'œuvre de Picasso, sont chez Pollock le signe d'un complexe d'Œdipe à l'égard de son aîné catalan. Le thème du Minotaure est aussi évoqué dans « Pasiphaë », une grande composition colorée (*Pasiphaë*, Jackson Pollock, 1943, huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York) réalisée au même moment que notre dessin (lot 43). *Pasiphaë* est le nom que porte la princesse crétoise qui donne naissance à cette figure mi-homme, mi-taureau, figure de légende et à laquelle de nombreux artistes font référence pour développer les thèmes de la guerre, de la souffrance et de la mort. Cette œuvre fait partie d'un ensemble important de dessins qui a été exposé en 1980 au MoMA de New York, lors de l'exposition *Jackson Pollock, Drawing Into Painting*, et dont la feuille intitulée « War » de 1947 fait aujourd'hui partie de la collection du Met. Cette série de dessins porte les prémices d'un tournant créatif qui fera de Pollock l'un des chefs de file de l'expressionnisme abstrait.

Alfonso Ossorio y Yangco rencontre Pollock lors de sa seconde exposition à la « Parsons Gallery » en 1949, alors qu'ils sont tous deux très proches du mouvement surréaliste. Il s'ensuit une amitié intense d'où découle une riche correspondance. Pollock passe notamment l'hiver et le printemps 1950 chez Ossorio à New York. L'année suivante c'est sur les conseils de son ami que ce dernier acheta une grande propriété à East Hampton, « Creeks », où il passa le reste de sa vie et collectionna les œuvres de Pollock. Ce dessin a été offert par l'artiste à Ossorio l'année de leur rencontre.



*"I'm very representational some of the time,
and a little all of the time.
But when you're painting out of
your unconscious,
figures are bound to emerge."*

Jackson Pollock

43. Jackson Pollock

(Cody WY, 1912 - Easthampton NY, 1956)

Sans titre, circa 1943-1944

Encre de Chine, rehauts de crayon et pastel gras sur papier

**Signé en bas au centre «Jackson Pollock»
51 x 65 cm**

Provenance:

- Alfonso A. Ossorio y Yangco, The «Creeks», East Hampton, New York, offert par l'artiste en 1949
- Benton Gallery, Southampton, New York
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, «1943-1953: The Decisive Year», January 14 - March 17, 1965
- New York, Museum of Modern Art, «Jackson Pollock: works on paper», travelling show organized by department of drawings and prints, 1968-1969, décrit au catalogue n°24
- New York, Museum of Modern Art, «Jackson Pollock: Drawing into painting», Museum of Modern Art, New York, 4 février - 16 mars 1980, reproduit au catalogue p. 37

Bibliographie:

- B. Rose, «Jackson Pollock, Works on paper», MoMA in association with the Drawing society inc., New York, 1969, reproduit au catalogue pp. 40-41
- F. V. O'Connor, E. V. Thaw, «Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works. vol. III», Yale University Press, New Haven et Londres, 1978, reproduit au catalogue sous le n° 722 p. 225

150 000 / 250 000 €





Joseph Cornell (1903-1972)

La boîte objet que nous présentons est une variante appartenant à la série la plus connue et la plus continue de l'œuvre de Joseph Cornell, la série des « Soap Bubble Set » souvent associée au surréalisme, comme le reste de son travail. Personnage réservé, ne quittant que rarement son domicile d'Utopia Parkway à New York, il s'évade à travers son imaginaire. Il se passionne pour la science qu'il étudie et pour la culture européenne. Autodidacte et pourtant étonnamment sophistiqué, Joseph Cornell fait partie des artistes qui cassent les codes de l'art en mêlant les techniques et en abolissant les distinctions entre les beaux-arts et les arts populaires. Par l'utilisation de matériaux trouvés, il définit un nouvel espace de création de la sculpture moderne. Son influence aura un impact important sur toute une nouvelle génération d'artistes comme Andy Warhol et Robert Rauschenberg, mais aussi sur les cinéastes expérimentaux et les écrivains comme Rudy Burckhardt ou Octavio Paz.

Cornell tire les ficelles du comportement humain en évoquant deux sujets émotionnellement forts, les jeux d'enfants et la collection. Aucun raisonnement pécunier n'entre dans sa réflexion : les objets sans utilité deviennent des fétiches inestimables. Ses boîtes au charme indescriptible sont de véritables cabinets de curiosité nostalgiques, des glorifications poétiques des petits objets, explorant une ironie romantique pourtant très terre à terre.

Il introduit la notion du temps écoulé, corrosif, grâce à des objets dont l'usure est évidente. Il se réfère ici au temps passé grâce aux coquillages vidés de leurs habitants, aux timbres-poste, incarnation d'une date figée. L'espace-boîte est donc aussi un espace de conservation, Cornell enferme le souvenir lui-même, ici sont enfermés des souvenirs d'enfance, mais sans révéler clairement son intention. Il propose ainsi un espace émotionnel dans lequel l'observateur peut faire des associations pertinentes pour lui-même et projeter ses souvenirs en fonction de ce que les objets lui évoquent. Les billes de verre en sont un exemple évident, mais d'autres objets de la boîte l'évoquent plus subtilement. Qui, enfant, n'a pas regardé les étoiles les yeux pleins d'admiration ?

L'ouvrage qui a le plus marqué Cornell est le livre de vulgarisation scientifique pour enfant rédigé par C. V. Boys, *Soap Bubbles and the Forces Which Mould Them* (Les bulles de savon et les forces qui les créent). L'auteur y incite les enfants à faire des expériences afin d'obtenir des bulles de savon de formes différentes, ovales, cylindriques, grâce à toute sorte de matériaux, des cercles métalliques, des verres à vin, des lanternes, des bougies, des fils de fer. Il y fait l'apologie de la science en mettant en exergue ses aspects souvent oubliés que sont sa beauté et sa magie.

Un autre ouvrage de vulgarisation scientifique impacte également le travail de Cornell. Il s'agit d'*Astronomie populaire* de Camille Flammarion illustrant les découvertes astronomiques à l'aide de cartes célestes et figures gravées. Elles sont pour Cornell dès sa première boîte en 1936 une inlassable source d'inspiration. Il met ainsi en place une technique plastique où une carte de la lune sert de fond à une boîte dans laquelle il placera divers objets qui font écho à cette illustration, comme ici, les planètes, les étoiles et les constellations sur les timbres collés au cylindre, le bois et les coquillages représentant la terre en opposition à la lune.



DÉTAIL DU LOT 44



CORNELL AVEC SA CONSTRUCTION GARBO (GRETA GARBO DANS LE LÉGENDAIRE FILM « THE CRYSTAL MASK », CIRCA 1845), PRÉSENTÉE DANS SON EXPOSITION « EXHIBITION OF OBJECTS » À LA GALERIE JULIEN LÉVY GALERIE, NEW YORK, 1939

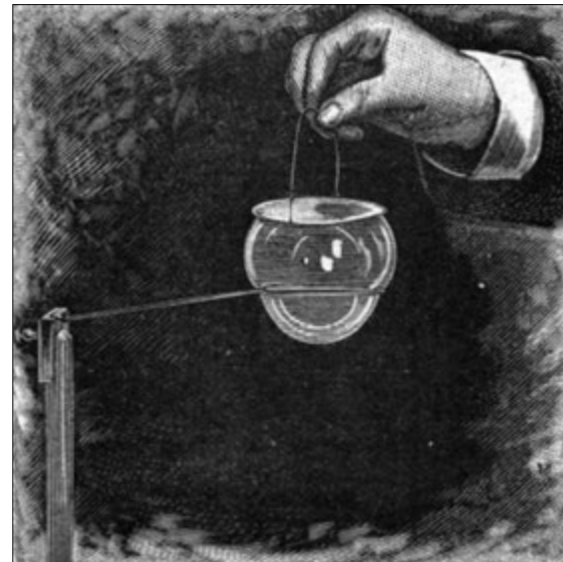


ILLUSTRATION DU LIVRE DE C. V. BOYS, « SOAP BUBBLES AND THE FORCES WHICH MOULD THEM », LONDRES, 1902.

« C'est un art à la fois subjectif et mathématique : méticuleux comme le dessin d'un architecte, mais avec une précision dans l'exécution et le détail, nourrie par le temps et menée à bien avec la complicité du Soleil, de la Lune, du Vent et des Étoiles. [...]

Lui seul sait pénétrer la sphère infinie d'une bulle de savon, sans la troubler et sans pour autant s'égarer ni perdre de vue son but.

En vérité, ses objets sont bien autre chose que des « jouets » pour grandes personnes, ce sont des jouets philosophiques, composés à la fois de l'espace réel et du rêve le plus pur... »

Howard Hussey, New York City, 1980



- 44. Joseph Cornell** (Nyack, 1903 - New York, 1972)
Lunar Set (Soap Bubble Set, Lunar variant),
circa 1950
Boîte-objet : collage, carte de la lune, bois peint,
métal, verres, billes de verre, coquillages, plâtre
Signée et titrée au dos «Joseph Cornell-Lunar Set»
34 x 45,5 x 9,3 cm
Provenance :
- Daniel Varenne, Genève (probablement)
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Bibliographie : Galerie 1900-2000, «Joseph
Cornell», 13 mars - 8 avril 1989, reproduite au
catalogue p. 72
Nous remercions le Dr Katharine Conely pour son
aimable contribution.
Note : cette œuvre fait partie de la série «Soap
Bubble Set».
200 000 / 300 000 €



PORTRAIT DE KAY SAGE ET DE YVES TANGUY, PHOTOGRAPHIE ISSUE DE S.R. MILLER,
« CATALOGUE RAISONNÉ DES ŒUVRES DE KAY SAGE », 1983 © D.R.

Kay Sage (1898-1963)

En 1937, Kay Sage arrive à Paris. L'année suivante, elle expose au Salon des surindépendants où son travail attire l'attention d'André Breton et d'Yves Tanguy. Elle évolue à partir de ce moment-là dans le groupe des Surréalistes, dont les rendez-vous se déroulent souvent dans son appartement de l'Île Saint-Louis. Sage et Tanguy partent ensemble au début de la guerre aux États-Unis où ils se marient en 1940. Les deux artistes s'influencent mutuellement dans leur travail. Kay Sage continue d'exposer ses œuvres surréalistes en Amérique, ses marchands sont les célèbres galeristes des Surréalistes à New York, Pierre Matisse et Julien Lévy. *The Other Side of the Square* date de 1947 (lot 45), année charnière durant laquelle Kay Sage commence à explorer les structures d'échafaudages énigmatiques qui caractérisent ses peintures à partir de cette date. Dans ses peintures constructivistes, Kay Sage évoque un esprit de désolation et d'abandon grâce à des architectures démembrées, des morceaux de tissus volant au vent devant un horizon désertique à perte de vue. Ici, les cadres rectangulaires sont érigés sur une structure maintenue dans l'ombre. Seuls les cadres sont éclairés, parsemés de pièces de tissus mis en évidence, nonchalamment posés ou attachés. Les effets de matières rendus par le traitement des tissus en drapés contrastent avec la rigidité des structures architecturales. La composition se dessine sur un ciel qui peut faire penser au travail de Yves Tanguy. Ces associations évoquent les paysages subconscients chers aux surréalistes et pan majeur de l'art de Kay Sage. C'est Pierre Matisse qui, après son suicide en 1963, dispersera selon la volonté de Kay Sage ses œuvres dans les musées américains.

- 45. Kay Sage** (Albany, 1898 - Woodbury, 1963)
The Other Side of the Square, 1947
Huile sur toile
Signée en bas à gauche « Kay Sage 47 »
30 x 26,5 cm
- Provenance :
- Atelier de l'artiste, 1947
 - Julien Levy Gallery, New York, 1947
 - Ancienne collection Madame Maria Martins, New York et Rio de Janeiro, 1947 - 1973
 - Ancienne collection Nora Martins Lobo, Paris, acquis en 1973
 - Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
- Exposition : New York, Julien Levy Gallery, 1947, n°9
- Bibliographie :
- S.R. Miller, «Catalogue raisonné of Kay Sage Works», 1983, reproduite au catalogue sous le n°113 n. p.
 - S.R. Miller, «Kay Sage, Catalogue Raisonné», Ed. Sentivan / Hollis Taggart and Delmonico Books Prestel Publishing, 2018, décrite au catalogue sous le n° P1947.7 p.200 et reproduite p.201
- 100 000 / 150 000 €**





© DOROTHEA TANNING, THE ARTIST AS A DOG, 1967, COLLAGE PHOTOGRAPHIQUE, 7,75 X 10,5 IN, DOROTHEA TANNING FOUNDATION, NEW YORK. © ADAGP, PARIS, 2024

Dorothea Tanning (1910-2012)

Américaine vivant à New York, Dorothea Tanning est proche des artistes exilés qui naviguent autour du marchand Julien Lévy et André Breton pendant la Seconde Guerre mondiale. Fin décembre 1942, elle reçoit dans son atelier Max Ernst venu sélectionner des œuvres pour l'audacieuse exposition *Thirty Women* organisée par Peggy Guggenheim en 1943. La visite d'atelier se transforma en partie d'échecs. Les deux artistes formèrent aussitôt le couple de légende immortalisé par cette célèbre photo où ils posent tous deux dans le désert de l'Arizona où ils séjournèrent de 1946 à 1953 et laissèrent libre cours à leurs génies créateurs. Quand Max Ernst rencontra Dorothea Tanning, il venait de se marier avec Peggy Guggenheim. Lors de leur divorce, Peggy accepta que Max Ernst garde leur petite chienne « Lhasa Apso », prénommée Katchina, et deux des chiots.

Tandis que Max Ernst s'était créé un alter-ego, Loplop, le supérieur des oiseaux, présent dans la plupart de son œuvre, Dorothea Tanning trouva en Katchina son alter-ego, lui aussi doté de dons surnaturels selon elle. Les « Lhasa Apso » étant originaires du Tibet, les ancêtres de Katchina avaient vécu dans les monastères du Tibet. Pour Dorothea Tanning, ils avaient des réponses aux grandes questions et cela conférait à Katchina des pouvoirs magiques. De la magie au surréalisme, il n'y a qu'un pas. Le surnom de Katchina, qui fait référence aux esprits de la mythologie amérindienne Hopi et aux poupées rituelles, renforce le côté surnaturel de la petite chienne et l'élève au rang de muse. Ainsi Katchina apparaît-elle dans nombre d'œuvres de Dorothea Tanning.

Dans *Les Trois Garces* (lot 46), Dorothea Tanning représente trois Katchina métamorphosées en être hybrides et oniriques, mi-chiennes, mi-femmes, dans la même pose que les Trois Grâces de l'Antiquité, trois femmes d'une beauté idéale. Tanning joue habilement sur les mots, sur leur son et leur sens. L'anagramme se confond avec la contrepèterie. Une lettre change de place dans le mot et le titre change de sens. Les trois Charités de la mythologie grecque incarnaient les déesses du charme, de la beauté et de la créativité. Elles sont transformées en créatures animales. La divinité bascule dans la trivialité et la sexualité. Tanning révèle avec humour et ironie le regard - conscient ou inconscient - porté sur le corps féminin devenu animal. En 1967, Dorothea Tanning reprend cette idée de la métamorphose dans un photomontage de son autoportrait où sa tête est remplacée par celle de Katchina. Les *Trois Garces* sont exposées à la Galerie Fürstenberg pour la première exposition personnelle de l'artiste à Paris en 1954.



"Art has always been the raft onto which we climb to save our sanity.

I don't see a different purpose for it now. It's hard to be always the same person."

Dorothea Tanning



DOROTHEA TANNING DANS SON STUDIO, PARIS, CIRCA 1954 © ADAGP, PARIS, 2024

46. Dorothea Tanning

(Galesburg Illinois, 1910 - New York, 2012)

Les Trois Garces, 1953

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite «Dorothea Tanning 53», titrée en bas au centre «Les trois garces»

Annotée «N 23» au dos

65 x 54 cm

Provenance:

- Collection Henri Creuzevault, Paris
- Collection Colette Creuzevault, Paris (par descendance)
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Paris, Galerie Furstenberg, "Dorothea Tanning. Peintures 1949-1954", 7 - 30 mai 1954, décrite au catalogue n°16
- Lima, Galeria de Lima, "Surrealismo", juillet 1954, exposée sous le titre «Le tre virago»
- Londres, Arthur Jeffress Pictures, "Dorothea Tanning", 22 février - 19 mars 1955, reproduite au catalogue sous le n°6, exposée sous le titre «The Three Graces»

- Knokke-Le-Zoute, Casino Communale, "Dorothea Tanning: XXe Festival Belge d'Été", juin - août 1967, décrite au catalogue n°25

- Tochigi, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, "Floating Images of Women in Art History", 20 juillet - 28 septembre 1997

Bibliographie:

- "Hommage à Dorothea Tanning", XXe siècle, Numéro Spécial, Paris, 1977, reproduite au catalogue p.109

- C. McAra, "A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm", Ed. Routledge, Londres, 2017, décrite au catalogue sous le n°4.2 p.91 et reproduite p.90

- V. Carruthers, "Dorothea Tanning: Transformations", Ed. Lund Humphries, Londres, 2020, décrite au catalogue p.96 et reproduite fig.77 p.97

Nous remercions Madame Pamela S. Johnson pour son aimable contribution.

Note: cette œuvre a été peinte à Paris.

300 000 / 400 000 €





PORTRAIT DE KURT SELIGMANN (1900-1962) ISSUE DE SON PASSEPORT ITALIEN, CIRCA 1927-1928, NÉGATIF NOIR ET BLANC SUR PAPIER, YALE COLLECTION OF AMERICAN LITERATURE, BEINECKE RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY, YALE UNIVERSITY, NEW HAVEN, CONNECTICUT

Kurt Seligmann (1900-1962)

« Toujours, Seligmann a fait une peinture de nuit, une œuvre de nocturne »¹. C'est en ces termes que Pierre Courthion décrit l'œuvre de Seligmann en 1957.

Né à Bâle en 1900, l'artiste suit des cours à l'École des Beaux-Arts de Genève en 1920 où il rencontre Pierre Courthion et se lie d'amitié avec Alberto Giacometti. « Bâle, et ses maisons de corporations (...) avec son grotesque bizarrement casqué, son héraldisme héritier de celui qui hantaït autrefois Uccello (...) tels sont les thèmes qui ont toujours eu la prédilection de Seligmann ».²

Passionné d'héraldique, il publie en 1934 *Les Vagabondages héraldiques*, un recueil de gravures accompagné de poèmes de Pierre Courthion. Ces « vagabonds » dans leurs armures seront une source d'inspiration intarissable pour Seligmann. Il adhère au Surréalisme en 1934 et y sera admis formellement par André Breton en 1937. Il provoque le scandale lors de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* à la galerie Beaux-Arts à Paris en 1938. Il y présente l'*ultrameuble* : un tabouret-trépied formé de trois jambes de femmes surmontées d'une robe de soie et d'un coussin en forme de trèfle à quatre feuilles, conjuguant les trois caractéristiques fondamentales du surréalisme : la surprise, l'érotisme et l'inquiétante étrangeté. Il commence à enseigner à New York l'année suivante. En 1956, il travaille dans sa maison de campagne de Sugar Loaf (État de New York). Il retourne ensuite à Paris en novembre où il loue un atelier à la villa Seurat. Il y retrouve alors ses amis Courthion, Paalen, Giacometti et Péret. Dans l'œuvre de Kurt Seligmann, tournée vers un imaginaire imprégné de mythes médiévaux, de paysages sombres et venteux du bord du Rhin, les matières dures triomphent. Le vent puissant se heurte aux êtres composés de métal et d'os. Il décompose mais surtout recompose. Grâce à la magie, il construit selon un nouvel ordre. Les morceaux s'assemblent et la vie renaît. En 1960, il décrit son processus créatif : « Myth and legends have all time inspired the artist. They content and express a constant psychological truth. And they lend themselves generously to free associations and interpretations. »³ (*Mythes et légendes ont de tout temps inspiré les artistes. Ils contiennent et expriment une vérité psychologique constante. Et ils se prêtent généreusement à des associations et interprétations libres.*).

¹P. Courthion, *Seligmann ou l'esprit d'invention*, dans la *Revue du XXe siècle*, juin 1957, n.p.

²Ibid, n.p.

³K. Seligmann, *My mythology*, dans le *Catalogue d'exposition sur Kurt Seligmann, recent paintings*, Fine Art Associates, New York, 5-23 avril 1960



47. Kurt Seligmann

(Bâle, 1900 - Sugar Loaf, NY, 1962)

Nocturne, 1956

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche «Kurt Seligmann
1956»

91,5 x 114,5 cm

Provenance :

- Succession de l'artiste
- Galerie Jacques Benador, Genève
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Genève, Galerie Jacques Benador, «Kurt Seligmann», 1974, reproduite au catalogue sous le n° 11 n. p.
- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, col. P 643, reproduite au catalogue p. 338
- Francfort, Kunsthalle, «Die Surrealisten», 8 décembre 1989 - 18 février 1990, décrite au catalogue p. 424 et reproduite p. 213

Nous remercions Monsieur Timothy Baum, spécialiste de l'œuvre de Kurt Seligmann, d'avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

40 000 / 60 000 €



© SIMON HANTAÏ, CIRCA 1954, ÁGNES BEREZC, 1949-1959, EMERGING AND WITHDRAWING, VOLUME 1, MAKLARY ARTWORKS KFT, BUDAPEST, 2012

Simon Hantaï (1922-2008)

En 1953, André Breton expose à la galerie À L'Étoile scellée, les œuvres du jeune artiste hongrois Simon Hantaï tout juste arrivé à Paris. Breton célèbre la « *vision du corps et de l'organique* » de Simon Hantaï.¹¹ La période surréaliste de Hantaï dure à peine trois ans, de décembre 1952 à mars 1955. Il démembre les corps, décompose les membres, exhibés séparément dans un désordre volontaire, comme dans le tableau *Femelle-Miroir II* (collection du Centre Georges Pompidou). Il fait cohabiter l'univers du mystérieux avec un espace chaotique explosé.

Il se contentera rapidement de ne plus représenter que des formes biomorphiques flottantes, mêlées et en relief, comme dans notre tableau. Il exhibe ainsi l'intériorité du corps, qui est la représentation d'une pulsion sexuelle. Ces viscères se tordent et se nouent, empreintes de mystère et de violence, elles ont un caractère érotique très marqué. Hantaï est en ligne avec la doctrine surréaliste, et répond à Breton qui dans le second Manifeste du surréalisme préconise « à tout surréaliste de braquer sur l'engeance des premiers devoirs l'arme à longue portée du cynisme sexuel ». Ces formes annoncent le développement d'un nouveau langage chargé d'expressivité. L'œuvre future de l'artiste est en gestation, la matière prend le pas sur le sujet, et Hantaï s'affranchit des formes d'art contraignantes afin de développer un espace abstrait.



FEMELLE-MIROIR II, 1953, SIMON HANTAÏ, CENTRE POMPIDOU, MNAM © ARCHIVES SIMON HANTAÏ / CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : PHILIPPE MIGEAT - CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI / DIST. RMN-GP © ADAGP, PARIS, 2024

¹¹ Jean-Pierre Bordaz, *L'œuvre de Simon Hantaï*, Thèse de doctorat, Université Paris I, 1980

48. **Simon Hantaï** (Bia, Hongrie, 1922 - Paris, 2008)

Peinture, 1953 - 1954

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«Simon Hantaï 1953-54»

122 x 115 cm

Provenance :

- Galerie Kléber, Paris
- Galerie Daniel Cordier, Paris
- Vente Paris, Drouot Montaigne, Étude Binoche, 8 décembre 1998, lot 1
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie :

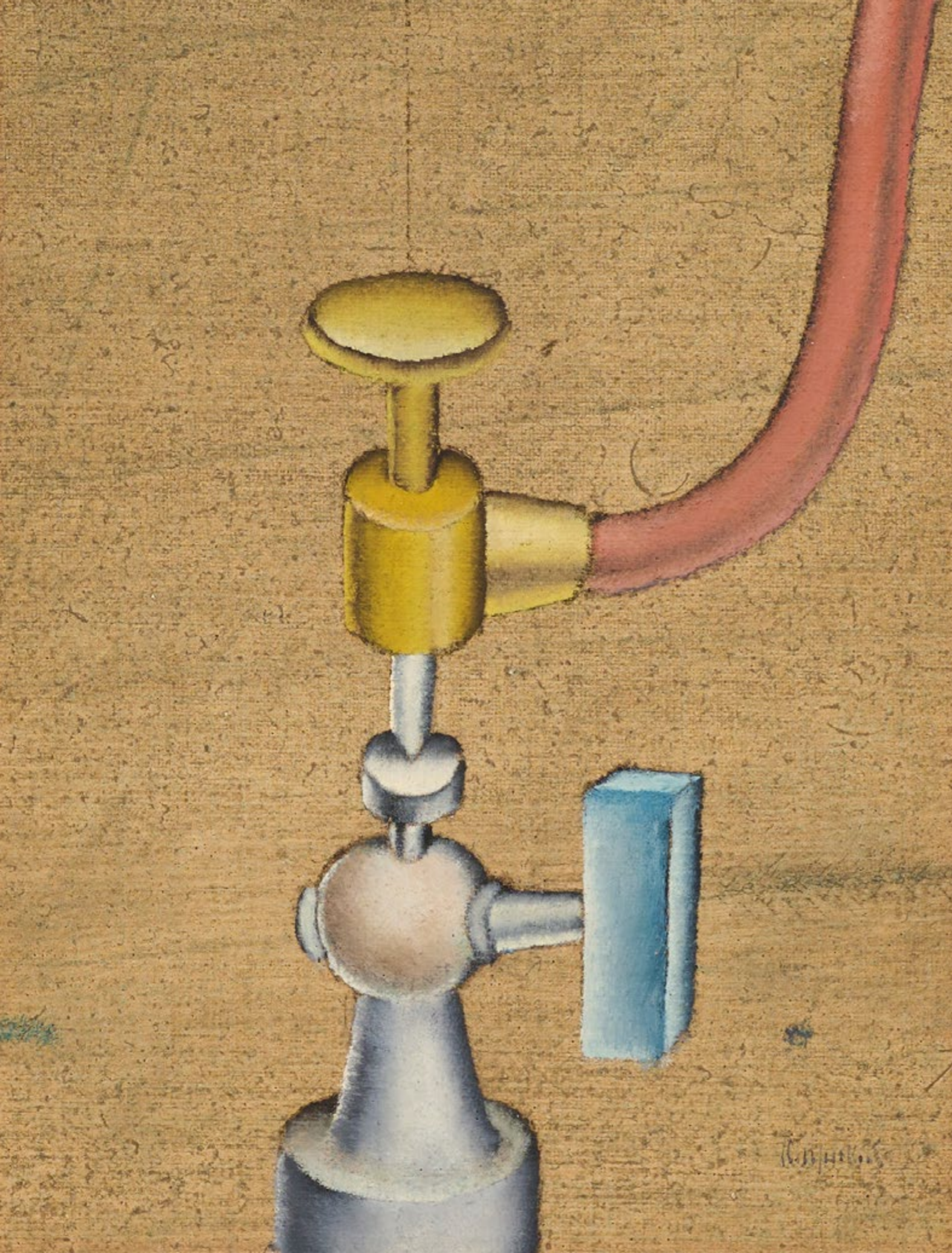
- A. Berecz, «Emerging and withdrawing: Simon Hantaï» volume 1, Kalman Maklary Fine Arts, «Simon Hantaï 1949 -1959», Budapest, 2012, décrite au catalogue p. 274 et reproduite p. 18
- J. Pierre, «Le surréalisme», Ed. Fernand Hazan, Paris, 1973, reproduite au catalogue p. 86

Nous remercions la galerie Jean Fournier qui nous a aimablement confirmé que cette œuvre était répertoriée dans leurs archives sous le n° CF.1.4.20. ainsi que Daniel Hantaï et les Archives Simon Hantaï.

Cette œuvre sera reproduite au catalogue raisonné actuellement en préparation par Daniel Hantaï pour les Archives Simon Hantaï.

100 000 / 150 000 €





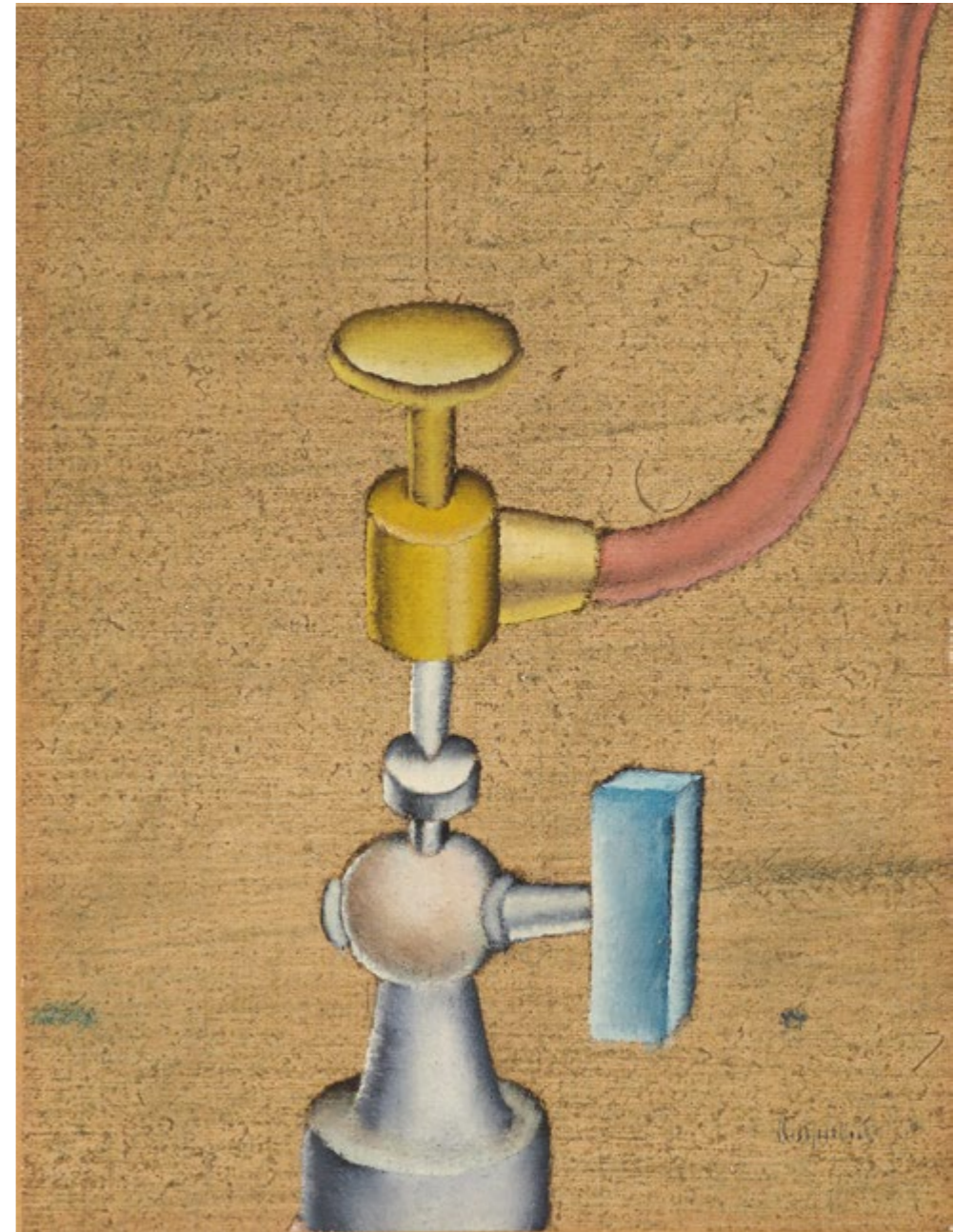
Konrad Klapheck (1935-2023)

« Au cours de mon premier semestre de peinture à l'Académie des Beaux-Arts, en 1955, je me proposai de peindre le tableau le plus rigoureusement opposé au tachisme qui était alors à la mode. Au vague je désirais substituer l'exactitude, à l'abstraction lyrique une réalité prosaïque exaltée. Mon regard tomba sur une vieille machine à écrire de la marque Continental. Je décidai de la décrire avec toutes ses touches aussi précisément que possible. Mais la machine se vengea de ma farce exhibitionniste. Sans que je l'aie voulu, elle devenait un monstre insolite, étranger et familier en même temps, un portrait peu flatteur de ma propre personne. J'avais fait une découverte : à l'aide de la machine, je pouvais extraire du moi des mondes inconnus. La machine m'obligeait à confesser mes vœux et désirs les plus cachés.

Alors je commençais à rechercher systématiquement quels étaient les objets conformes à mes desseins. Ceux auxquels j'ai dédié des séries parallèles de peintures sont les suivants : machines à écrire ; machines à coudre ; téléphones et sirènes ; robinets et douches ; embauchoirs ; timbres de bicyclettes. Chacune de ces catégories d'objets donne à la série de toiles correspondante un caractère différent. [...] Les robinets et les appareils à douches, qui vivent dans l'intimité des aspects physiques de l'homme, deviennent des êtres qui n'existent que par l'Éros. [...] J'ai peint la machine pour créer l'exceptionnel, pour m'éterniser d'une manière sans pareille. Au lieu de cela, la machine m'a appris la vanité de l'existence et de ma propre personne. Devrais-je le lui reprocher ? Je pense que non, parce que prendre connaissance de la vie, c'est savoir la supporter »¹.

Konrad Klapheck

¹ *La machine et moi*, Catalogue de l'exposition Klapheck à la galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1965



49. Konrad Klapheck

(Düsseldorf, 1935 - Düsseldorf, 2023)

Sans titre, 1957

Huile sur toile

Signée en bas à droite «Klapheck»

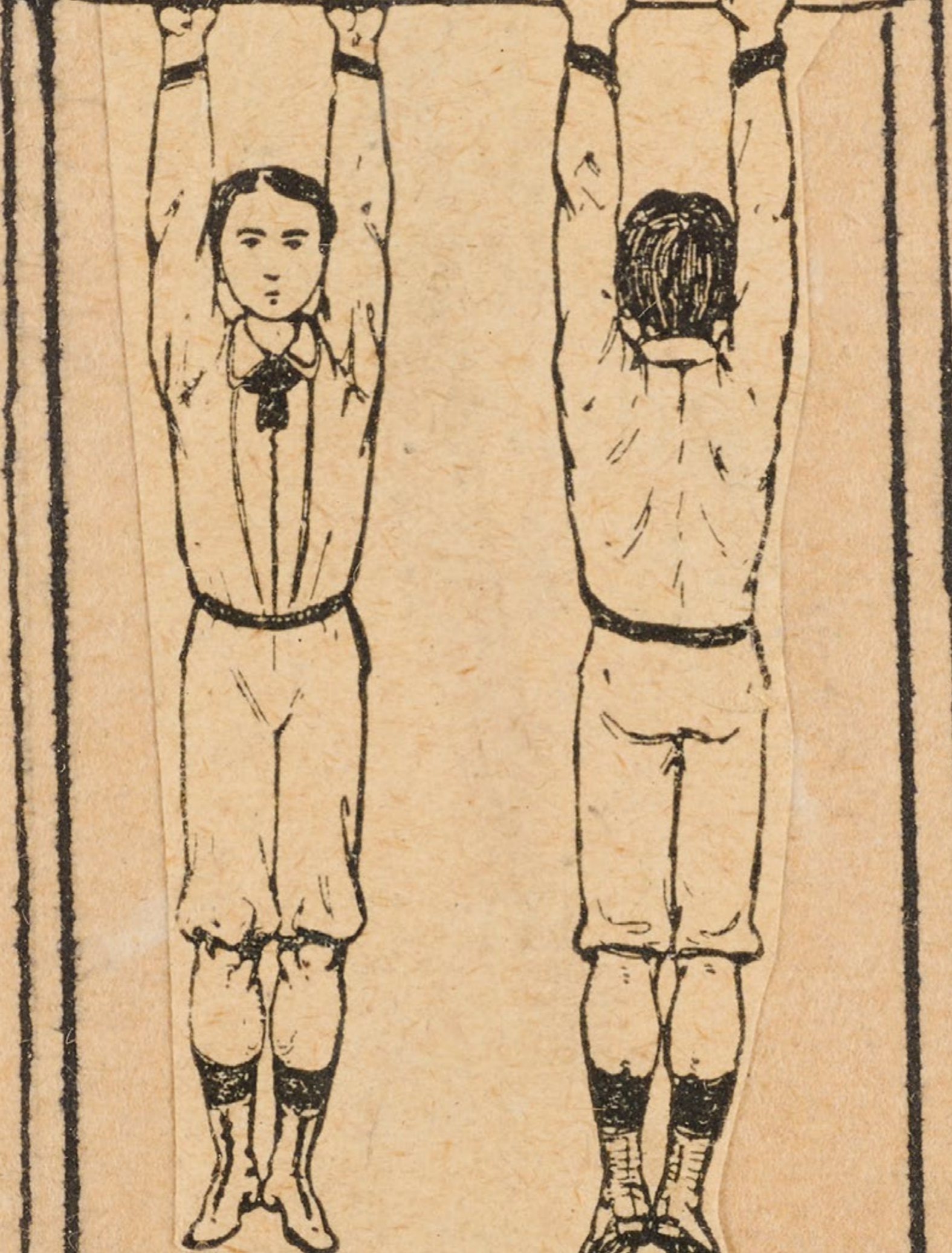
14,8 x 11,3 cm

Provenance :

- Cadeau de l'artiste à Gaston Criel, directeur de la galerie Maeght à Paris
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Un certificat d'authenticité de l'artiste sera remis à l'acquéreur.

10 000 / 15 000 €



Max Ernst (1891-1976)

En 1929, Max Ernst publie le roman-collage intitulé *La femme 100 têtes*, le premier d'une série précédé d'un « Avis au lecteur » rédigé par André Breton. Ce n'est pas une vraie bande dessinée mais une sorte d'histoire sans continuité spatiale ou temporelle, ni logique narrative; « un roman déconstruit dont l'unité est uniquement d'ordre visuel et tient à la seule force d'hallucination de l'image ».¹

Pour réaliser ces collages, il choisit des fragments de gravures provenant de magazines, d'encyclopédies et de romans insignifiants du XIXe siècle. Certains collages forment une parodie de certaines œuvres d'art célèbres. Les combinaisons inédites de matériels scientifiques avec des personnages qui planent, et de paysages aux décors surprenants, donnent à voir un monde onirique devenu l'image de marque du surréalisme. Max Ernst réalise ses collages tout au long de sa vie avec une grande minutie. Il multipliera les collaborations pour illustrer notamment les recueils de poèmes de son ami Paul Éluard, parmi lesquels *Les Malheurs des immortels* (1922) et *A l'Intérieur de la vue* (1948).

Ce collage (lot 50) a été réalisé en 1958 pour un ouvrage consacré à l'artiste par Patrick Waldberg.

¹ Agnès de la Beaumelle, catalogue *Collection art graphique - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'Art Moderne, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle, Paris, Centre Pompidou, 2008

50. **Max Ernst** (Brühl, 1891 - Paris, 1976)

Initiale I, 1958

Collage, gravure découpée et encre de Chine sur papier

Signé au crayon en bas à droite «Max Ernst»

Sujet : 8,8 × 4,5 cm

Feuille : 18 × 10 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie :

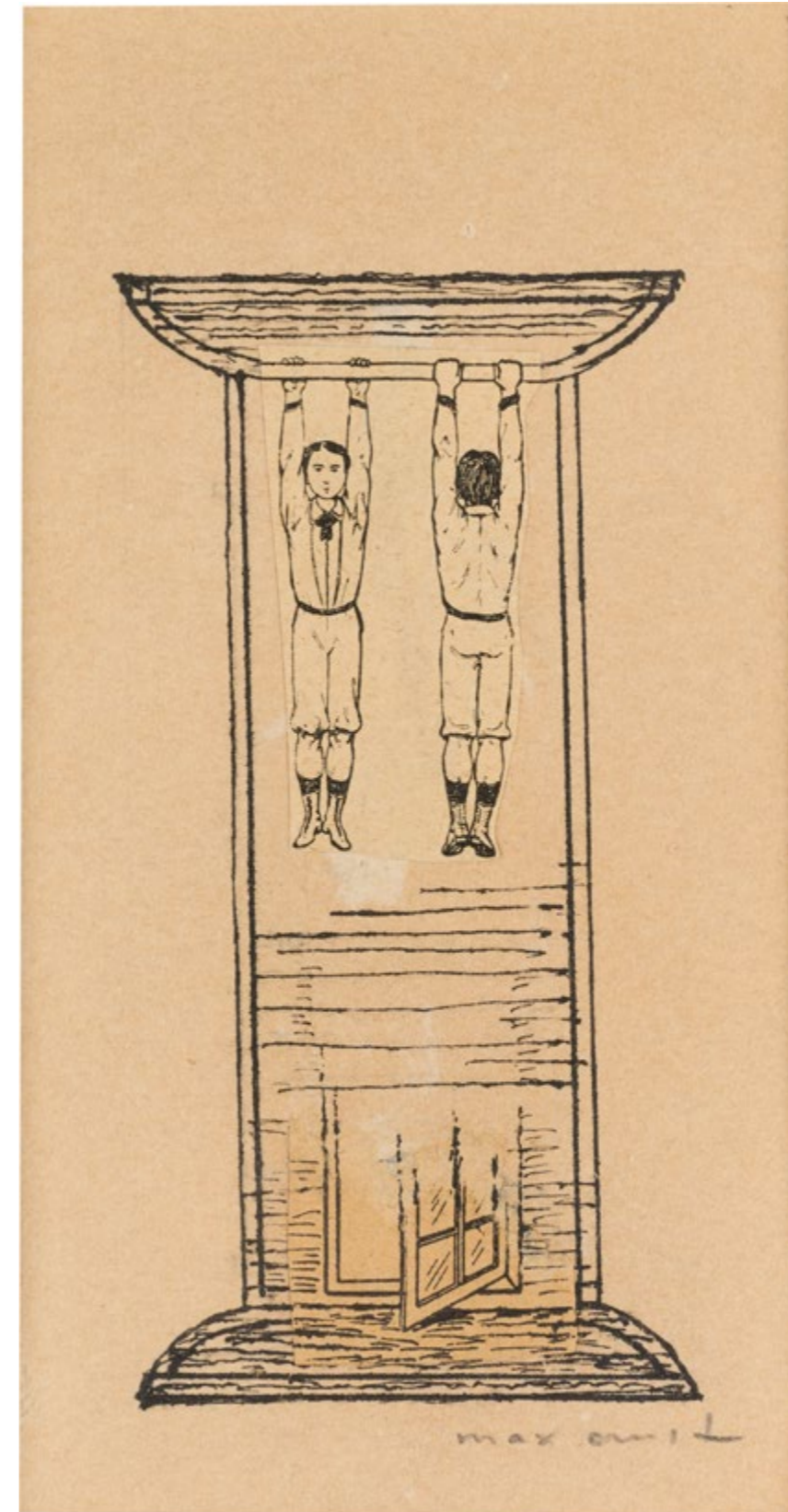
- Patrick Waldberg, «Max Ernst», Paris 1958, reproduit au catalogue p. 111 (ouvrage pour lequel l'œuvre a été créée)

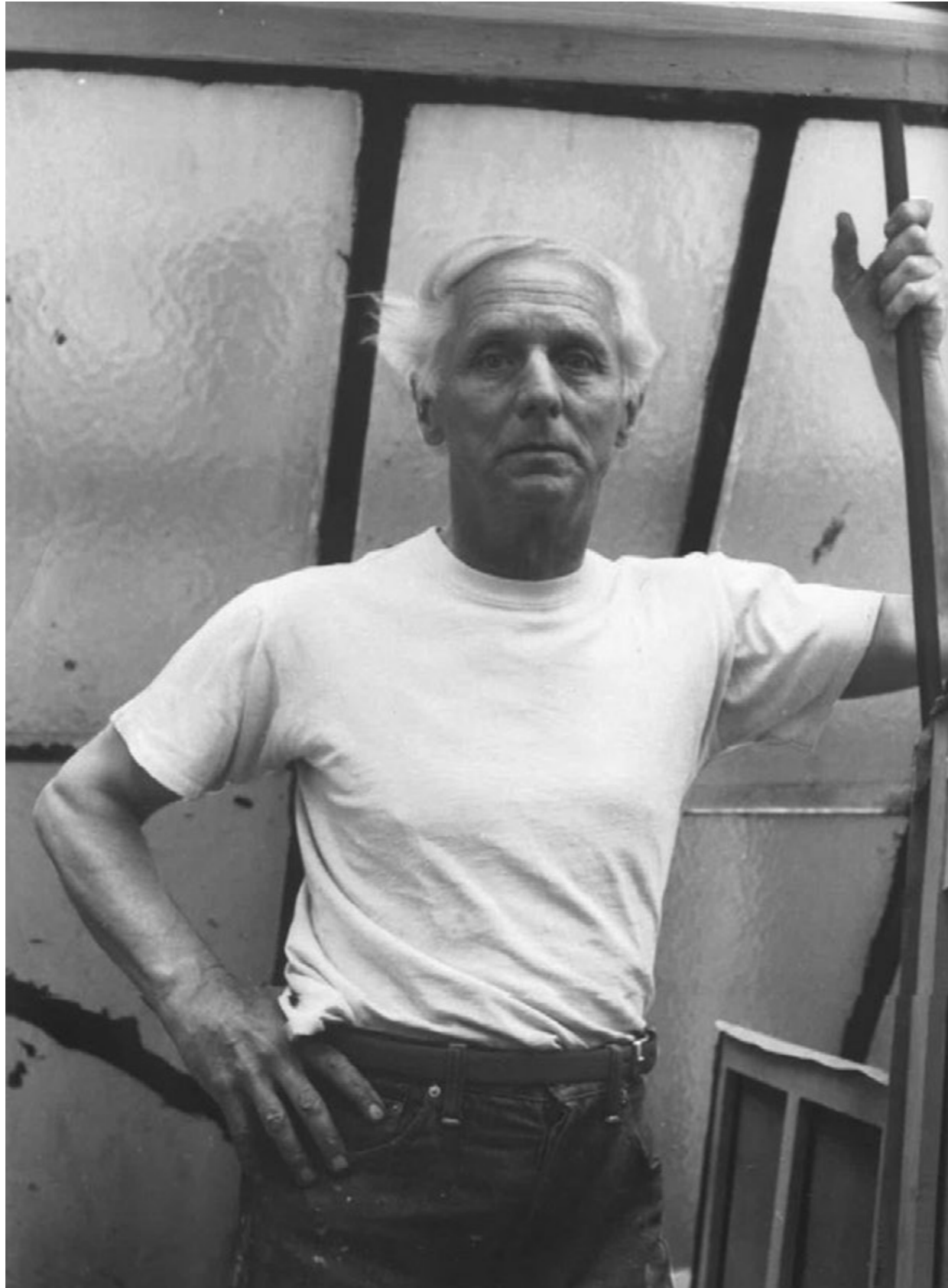
- John Russell, «Max Ernst. Leben und Werk», DuMont Schauberg, Cologne 1966, reproduit au catalogue p. 18

- Werner Spies, Sigrid et Günter Metken, «Max Ernst œuvre-katalog», Werke 1954 - 1963, Menil Foundation et DuMont Buchverlag, Cologne, 1998, reproduit au catalogue sous le n° 3398 p. 181

Nous remercions le Dr. Jürgen Pech pour son aimable contribution à l'élaboration de cette notice.

15 000 / 20 000 €





Max Ernst (1891-1976)

En 1943, Dorothea Tanning expose à la galerie Julien Levy, vitrine du surréalisme depuis 1932. Le galeriste la présente à Max Ernst en qui elle trouve « un compagnon pour la vie », selon ses propres termes¹.

Le couple s'installe à Long Island en 1944, non loin de David Hare et Jacqueline Breton (Lamba) qui a quitté le fondateur du surréalisme et s'est installée aux Etats-Unis. Max Ernst et Dorothea Tanning se marient le 24 octobre 1946 à Beverly Hills, en même temps que Juliet Browner et Man Ray, puis commencent la construction d'une maison à Sedona en Arizona, lieu de leurs premières vacances et d'intense création pour le couple d'artistes.

Max Ernst est de retour en France en 1945. Il s'installe avec Dorothea à Huismes en Touraine et découvre dans un magasin de Chinon un vieux stock de papiers peints du genre de ceux qu'il a utilisés il y a plus de trente-cinq ans à l'époque de son exposition à la librairie du Sans Pareil. Il s'amuse à en faire une série de collages : *Dada soleil*, *Dada mer* ou *Enseigne pour une école de harengs*, tous composés d'un cercle dans la partie supérieure et de bandes de papiers peints horizontaux en partie inférieure. Ce paysage (lot 51) rappelle ceux du désert d'Arizona, les motifs du papier figurant les strates minérales de la roche et rappelant que le couple vécut dans un endroit quasi désertique baigné par un soleil implacable.

Cette œuvre est restée chez Dorothea Tanning jusqu'en 1980 avant d'être présentée en vente chez Christie's.

¹ Werner Spies, *Max Ernst, Vie et œuvre*, MNAM 2007, p.182



© BOB TOWERS, ERNST ET TANNING À SEDONA ARIZONA 1948

51. Max Ernst (Brühl 1891 - Paris 1976)

Sans titre (Paysage), 1956

Huile et collage (papier peint) sur panneau
Signé et daté en bas à droite «Max Ernst 56»
27 x 22 cm

Provenance:

- Ancienne collection Dorothea Tanning, New York
- Vente New York, Christie's, «Impressionist and modern paintings and sculpture», 13 mai 1980, lot 95
- Vente New York, Christie's, «Impressionist and modern paintings and sculpture», 18 mai 1983, lot 418
- Maxwell Davidson Gallery, New York
- Timothy Baum, New York
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie: W. Spies, «Max Ernst. Œuvre-Katalog. Werke 1954-1963», Menil Foundation et DuMont Buchverlag, Cologne, 1998, reproduit sous le n°3211 p.86

60 000 / 90 000 €





JANE GRAVEROL © D.R.

Jane Graverol (1905-1984)

Membre active du surréalisme belge, Jane Graverol rencontre René Magritte et ses amis surréalistes en 1949, bien après sa première exposition personnelle à Bruxelles en 1927.

En 1953, l'artiste rencontre Marcel Mariën avec qui elle vivra durant une dizaine d'années une liaison tumultueuse. Mariën et Graverol fondent avec Paul Nougé la revue *Les Lèvres nues* en avril 1954. Subversive, anticléricale, la revue publiera *Cruauté de la mémoire* dans le numéro 9 de novembre 1956.

Ce tableau (lot 52) est également reproduit en couverture de deux catalogues d'exposition, à Bruxelles en 1956 à la galerie *Le Verseau*, et l'autre à Paris en 1957 à la galerie *Le soleil dans la tête*.

La tête d'homme évoquant un tableau Renaissance est associée au corps d'un petit rapace semblable à un faucon dans un intérieur rappelant les scènes de Botticelli. La touche, délicate et raffinée n'est pas étrangère à l'influence de Magritte.

Jane Graverol déclare elle-même que ses toiles « sont des rêves éveillés, des rêves conscients »¹. Son bestiaire onirique est une réminiscence des visites de l'artiste, alors qu'elle était enfant, à l'Institut royal des sciences naturelles, grâce auxquelles elle assimila la quête identitaire féminine à l'émancipation de la faune et de la flore.

¹Edouard Jaquer, « notice Graverol », *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, P.U.F, 1982, p.192

52. Jane Graverol

(Bruxelles, 1905 - Fontainebleau, 1984)

Cruauté de la mémoire, 1956

Huile sur Isorel

Signé et daté en bas à gauche

Titre au dos

56 x 46,3 cm

Provenance:

- Ronny Van de Velde, Anvers, 1999
- Philippe Luiggi, Librairie Denise Weil, Paris, 1999
- Vente Paris, Hôtel Drouot, Étude Renaud, «Écrivains du XXe siècle», 9 juin 2001, lot 198
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Bruxelles, Galerie Le Verseau, «Les Fables concrètes de Jane Graverol», 8 - 20 décembre 1956 (reproduit en couverture)
- Buenos Aires, Galeria Antígona, «Jane Graverol. Peintures à l'huile (Oleos)», 6 - 18 octobre 1958, décrit au catalogue sous le n°2, n. p.
- Bruxelles, Galerie Isy Brachot, «Jane Graverol, 40 ans de peinture», 31 mai - 24 juin 1968, décrit au catalogue sous le n°46, n. p.
- Anvers, Galerie GEBO, «Surréalisme», 23 juin - 10 juillet et 3 - 28 août 1970, décrit au catalogue sous le n°14, n. p.

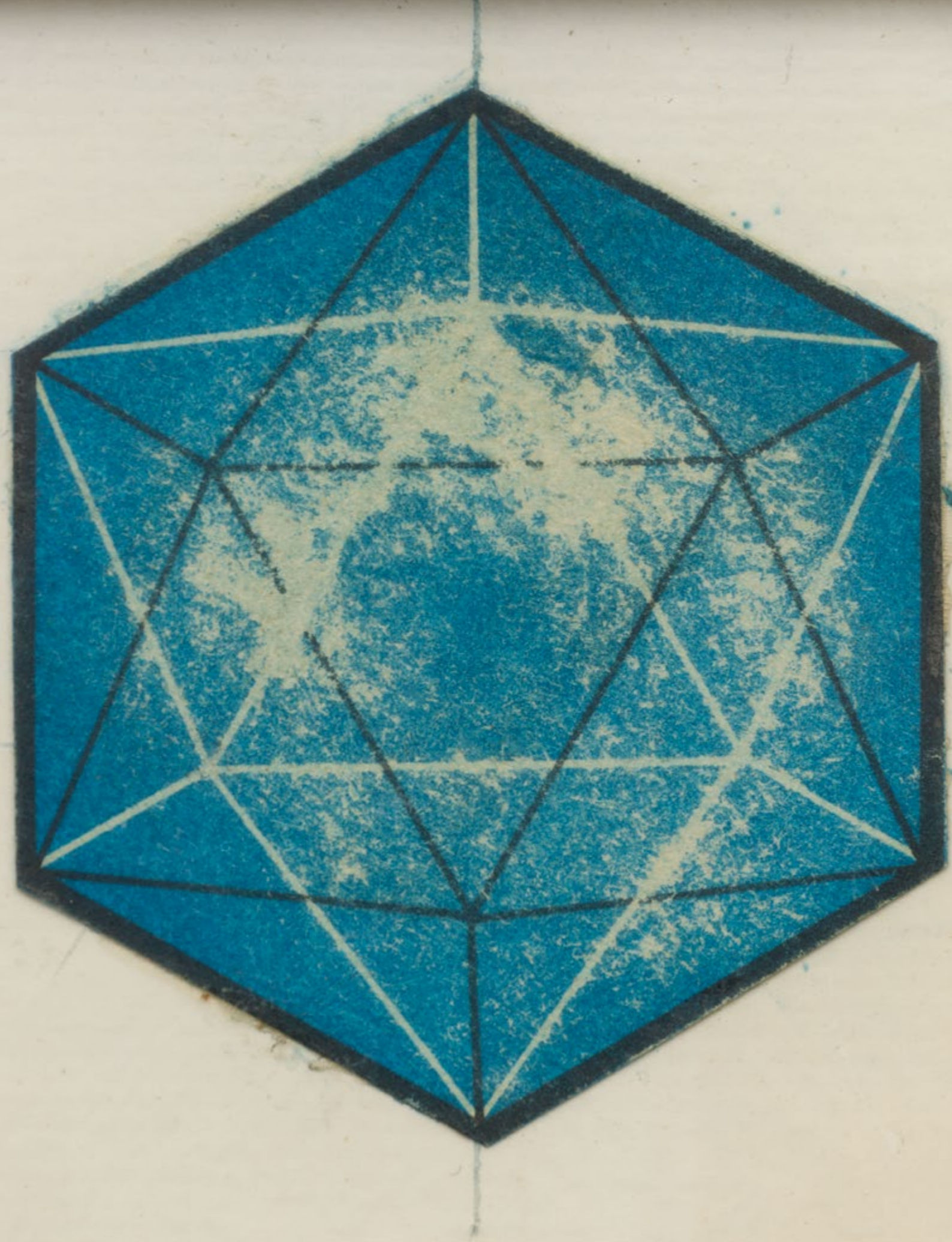
Bibliographie: Monsieur Mariën, Revue «Les Lèvres Nues», 1ère série, n.9, nov.1956, texte de P. Nougé, «Hommage à Seurat», reproduit p. 29

Nous remercions la Fondation Marcel Mariën et le Dr. Marie Godet pour sa contribution dans le référencement de cette œuvre.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement en cours de préparation sous le numéro d'inventaire JG-P-56-1.

20 000 / 30 000 €





JOSEPH CORNELL À SON DOMICILE, UTOPIA PARKWAY, QUEENS, NEW YORK. JOSEPH CORNELL STUDY CENTER © THE JOSEPH AND ROBERT CORNELL MEMORIAL FOUNDATION / ADAGP, PARIS 2024

Joseph Cornell (1903-1972)

La science et les mathématiques sont des sources d'inspiration importantes pour Joseph Cornell. En 1912, le physicien Werner Heisenberg, l'un des pères de la mécanique quantique, développe le principe de l'incertitude. Il révolutionne ainsi la conception de l'espace-temps en reconnaissant les limites de la mesure des dynamiques variables d'un système. Il est impossible de connaître au même moment précisément deux variables d'un atome en mouvement. Son travail est acclamé mondialement. Les implications philosophiques du doute et de l'inconnu résonnent particulièrement chez Joseph Cornell alors qu'il traverse une période sombre de sa vie. Son frère Robert avec lequel il vit, meurt en février 1965, et sa mère à l'automne 1966.

Ce collage (lot 53) est un double portrait en miroir de la Soprano Henriette Sontag. Assimilée par Joseph Cornell à Susan Sontag, écrivaine et poétesse dont il était l'admirateur, il a entretenu avec elle une relation platonique et principalement épistolaire à partir de 1965. Susan Sontag recevait ainsi de nombreuses lettres adressées à « Henrietta Sontag ». Avec ce double portrait, il représente l'impossibilité pour l'œil de « mesurer » exactement ces deux images, très légèrement différentes, au même moment. Son obsession pour Susan Sontag et son goût prononcé pour la musique se retrouvent dans cette oeuvre, lui permettant de faire une application artistique du Principe d'incertitude. Il titre ainsi ce collage *Mathematics et Music*. Deux autres versions de ce collage sont conservées au Musée d'Art moderne de San Francisco et au Hirshhorn Museum à Washington.



PORTRAIT DE HENRIETTE SONTAG, FRANZ KRUGER, 1825.
GRAVURE ISSUE DE L'OUVRAGE DE KLAUS GÜNZEL:
DIE DEUTSCHEN ROMANTIKER, ARTEMIS, ZÜRICH 1995

53. **Joseph Cornell** (Nyack, 1903 - New York, 1972)
The Uncertainty Principle I, Mathematics and Music (Double Portrait d'Henriette Sontag), 1966
Collage et impression sur vinyle
Signé et titré à l'encre au dos «Joseph Cornell» et «The Uncertainty Principle»
Porte au dos une étiquette imprimée et collée par l'artiste avec l'inscription «Mathematics and Music»
21 × 28 cm
34 × 42 cm (cadre d'origine de l'artiste)
Provenance :
- Robert Schoelkopf Gallery, New York (1967), acquis directement auprès de l'artiste
- B.C. Holland Gallery, Chicago
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Expositions :
- Paris, Grand Palais, «La femme corps et âme, 97ème exposition société des artistes indépendants», Société des Artistes Indépendants, 5 - 27 avril 1986
- Milan, Palazzo Reale, «I Surrealisti», 7 juin - 10 septembre 1989, reproduit au catalogue p. 428 (bibliographie erronée)
- Frankfort, Kunsthalle Frankfurt «Die Surrealisten», 8 décembre 1989 - 18 février 1990, reproduit au catalogue p. 249 (bibliographie erronée)
Nous remercions le Dr Katharine Conely et le Joseph Cornell Study Center au Smithsonian American Art Museum pour leur aimable contribution.
20 000 / 30 000 €





L.H.O.O.Q.



"MARCEL DUCHAMP WITH L.H.O.O.Q. DECORATED CAKE AT PARTY FOR «NOT SEEN AND/OR LESS SEEN 1904-1964 OF/BY MARCEL DUCHAMP OR ROSE SÉLAVY» EXHIBITION", TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE © PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, LIBRARY & ARCHIVES / TIRAGE OFFERT PAR JACQUELINE, PAUL ET PETER MATISSE EN MÉMOIRE DE LEUR MÈRE ALEXINA DUCHAMP

Marcel Duchamp (1887-1968)

« L.H.O.O.Q. » est parmi les ready-made les plus emblématiques de la production de Duchamp. Avant même la naissance du mouvement Dada, Marcel Duchamp bouscule les conventions et provoque le monde artistique avec ses ready-made, « ces objets manufacturés promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste »¹, tels que *La Roue de bicyclette* (1913), *Le Porte-bouteille* (1914), ou *La Fontaine* (1917). L'objet trivial est sacralisé.

En 1919, de retour à Paris après le conflit mondial, il ose une nouvelle provocation avec « L.H.O.O.Q. ». Il détourne ainsi une reproduction d'une icône de l'histoire de l'art, à savoir *La Joconde* de Léonard de Vinci. En cette année 1919 qui célèbre le 400^e anniversaire de la mort du maître de la Renaissance, Marcel Duchamp qui n'en est pas à sa première provocation, affuble Mona Lisa d'une moustache et d'une barbichette crayonnée. Cette *Joconde* à moustache et à bouc est une combinaison ready-made/dadaïsme iconoclaste. « L'original, je veux dire le ready-made original est un chromo 8x5 (pouces) bon marché au dos duquel j'écrivis quatre [sic] initiales qui, prononcées en français, composent une plaisanterie très osée sur la Joconde: L.H.O.O.Q. »². Duchamp complètera dans ses *Notes* par « Elle a chaud au cul comme des ciseaux ouverts/à jet continu/nage et continue »³. Duchamp vient de lancer un défi à la peinture.

En travestissant Mona Lisa en homme, Duchamp fait allusion à la théorie éternellement débattue qu'il s'agirait du portrait masqué de l'amant de Léonard de Vinci. Admirateur des Arts Cohérents⁴, il s'est inspiré de l'illustrateur Sapeck⁵ qui lui-même avait osé détourner le portrait de l'épouse de Francesco da Gioconda en lui ajoutant une pipe, pour illustrer les propos de Coquelin Cadet dans le *Rire*, qui s'amuse à vanter la déformation gaie d'un objet grave, comme « supposer un instant que, par hasard, le maître ait laissé dans la bouche de cette femme idéale, une pipe culottée »⁶. Cette idée de changement d'identité travaille Duchamp: il invente ainsi son double fictif féminin Rose Selavy (« Eros, c'est la vie »).

Cette œuvre incarne l'esprit de dérision d'après-guerre des artistes Dada tels Tristan Tzara et Francis Picabia que Marcel Duchamp retrouve à Paris en 1919. Ainsi Duchamp rapporte-t-il à Pierre Cabanne: « En 1919, quand Dada battait son plein, et que nous démolissions beaucoup de choses, Mona Lisa est devenue la première victime [...] »⁷.

Marcel Duchamp reprend ce ready-made à plusieurs reprises. Ainsi, en 1964, l'éditeur Arturo Schwarz édite une publication de Pierre Massot intitulée *Marcel Duchamp*. Cet ouvrage comporte une édition lithographique en 35 exemplaires du ready-made L.H.O.O.Q dont notre exemplaire (lot 54).

¹ André Breton, « Marcel Duchamp. Le Phare de la Mariée », *Le surréalisme en peinture*, Folio essais, p.127

² Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », dans Michel Sanouillet (dir.) et Paul Matisse (dir.), *Duchamp du signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, coll. « Écrits d'artistes », 2008, p.252

³ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, 1994

⁴ Les Arts Incohérents, créés en 1882, sont définis par Fénéon comme « Tout ce que les calembours les plus audacieux et les méthodes d'exécution les plus imprévues peuvent faire enfanter d'œuvres follement hybrides à la peinture et à la sculpture ahuries... ». Le groupe conduit par Jules Lévy est associé au mouvement humoristique des Hydropathes, créé en 1878.

⁵ Eugène François Bonaventure Bataille, plus connu sous son pseudonyme d'Arthur Sapeck, est une figure importante des mouvements intellectuels de la Troisième République naissante, figure emblématique des mouvements Hydropathes, puis Fumistes, Hirsutes, et Incohérents

⁶ Coquelin Cadet, *Le Rire*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1887, p.4-5

⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, 1994

54. Marcel Duchamp

(Blainville-Crevon, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968)

L.H.O.O.Q., 1919/1964

Ready-made rectifié

Lithographie offset, gouache et crayon sur papier

Signé et numéroté en bas à gauche «17/35 Marcel Duchamp» et inscrit «L.H.O.O.Q.» au crayon sous le titre imprimé «La Joconde»

30 x 23 cm

Provenance:

- Gallery Yves Arman, New York

- Timothy Baum, New York

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- New York, Gallery Yves Arman, «Marcel Duchamp», 13 mars - 28 avril 1984

- Paris, Galerie Beaubourg Marianne et Pierre Nahon, «Marcel Duchamp», novembre - décembre 1984

- Genève, Galerie Bonnier, «Marcel Duchamp», mars - avril 1985

- Los Angeles, LACMA, «The Dada and Surrealist Word-Image», 15 juin - 3 septembre 1989

- Hartford, Wadsworth Atheneum, «The Dada and Surrealist Word-Image», 19 octobre 1989 - 7 janvier 1990

- Francfort, Schirn Kunsthalle, «The Dada and Surrealist Word-Image», 3 mars - 15 mai 1990

Bibliographie:

- P. de Massot, «Marcel Duchamp. Propos et souvenirs», Milan, Ed. Galeria Schwarz, 1965 (réalisé pour l'exemplaire 17 de l'édition originale de cet essai)

- A. Schwarz, «The Complete Works of Marcel Duchamp», Londres, Ed. Thames & Hudson, 1969, n°261e, décrit au catalogue pp. 476-477

- A. Schwarz, «The Complete Works of Marcel Duchamp», revised and expanded paperback edition, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, n°369f, décrit au catalogue pp. 670-671

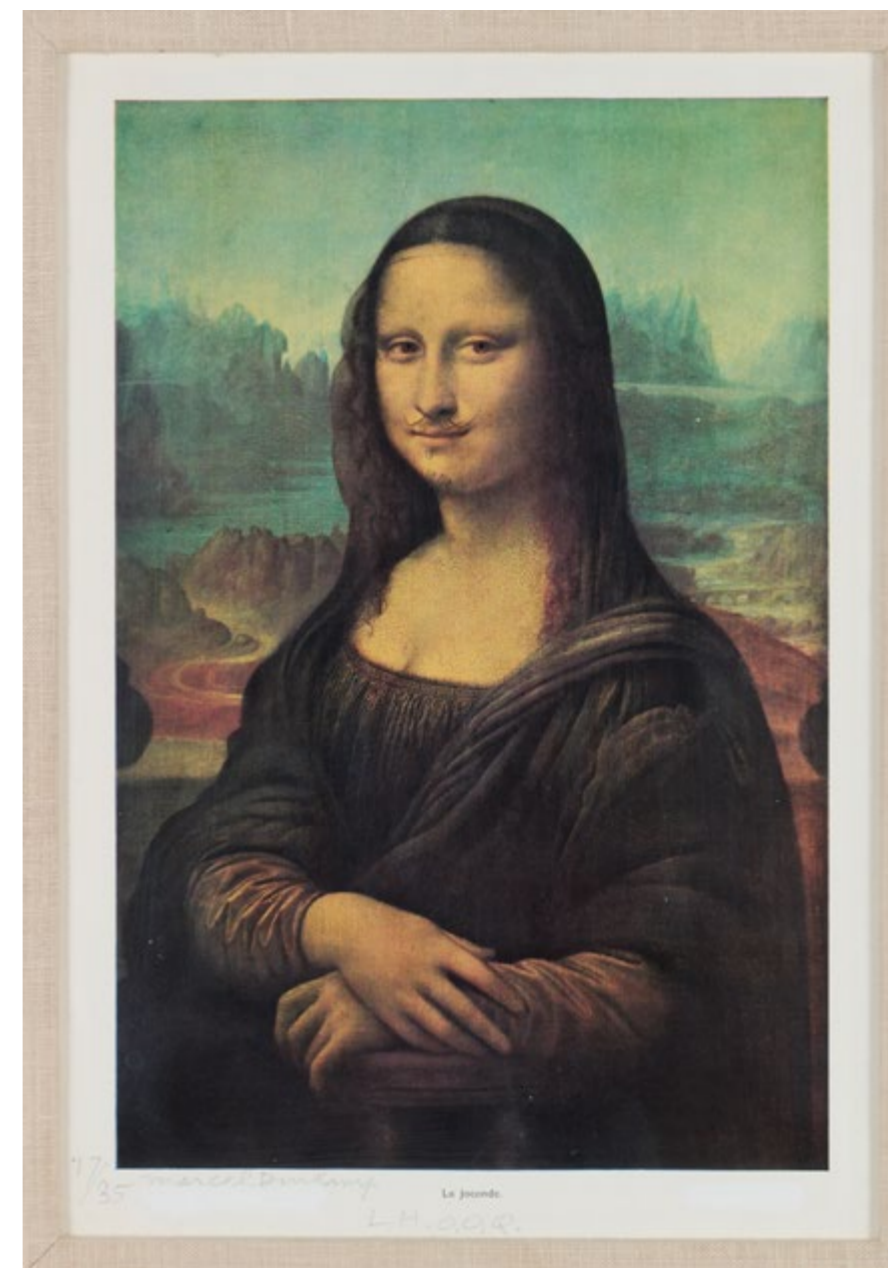
Marcel Duchamp a rectifié au crayon en octobre 1964 à Neuilly 38 exemplaires d'une reproduction de la Joconde (L.H.O.O.Q.) pour illustrer l'édition originale de l'essai de Pierre de Massot «Marcel Duchamp. Propos et souvenirs» tiré à 38 exemplaires (35 exemplaires + 3 réservés à l'auteur, l'artiste et l'éditeur).

Cette œuvre fut insérée dans l'exemplaire numéro 17 de cette édition originale. Elle est enregistrée aux archives de l'Association Marcel Duchamp sous le numéro 64.369fEG11.

Une copie du certificat d'authenticité datée du 27 mars 2024, dont l'original est conservé par l'Association Marcel Duchamp, sera remis à l'acquéreur.

Nous remercions Madame Séverine Gossard de l'Association Marcel Duchamp pour les informations qu'elle nous a aimablement fournies.

200 000 / 300 000 €





Clovis Trouille (1889-1975)

Anticlérical, antimilitariste, peintre des voyous, voyants et voyeurs, Clovis Trouille a été surnommé par André Breton « le Grand maître du tout est permis ». Grâce à son métier de maquilleur de mannequins, Clovis Trouille a acquis l'indépendance financière lui permettant de peindre en toute liberté, et de devenir le peintre « le plus interdit »¹. Pour lui, « La valeur intrinsèque d'un tableau, c'est sa manière, sa qualité picturale comme dans Velázquez. Ses tableaux seront facilement millénaires »². Remarqué par Salvador Dali, il a été invité à toutes les manifestations surréalistes par André Breton. Il a lu toutes les lectures du groupe mais n'a jamais fait partie du mouvement ni d'aucun autre. Aimé par les surréalistes, il avait avec eux pour maître commun le marquis de Sade. Le libertinage anticlérical le fascine. Indépendant avant tout, il a laissé libre cours à son délire érotico-libéral pour produire un Art noir, de qualité et classique. Quand il peint une femme, il veut « qu'elle soit belle, et pour qu'une femme soit belle, il faut qu'elle soit classique. Si vous "cubistez" une femme, si vous la déformez, vous lui retirez tout son "sex appeal" »³.

Effectivement dans *Refolement des mauvais désirs* (lot 55), la facture est classique. La femme représentée sous les traits d'une sœur religieuse est belle. Elle est si séduisante que les deux hommes qui la suivent dans un paysage de neige, se sentent coupables de mauvais désirs refoulés. Trouille s'évertue à illustrer la pensée de la faute qui augmente le plaisir. Le sujet est repris en 1968 dans une version de plus grand format dans un paysage moins enneigé. Cette composition est inspirée d'une photo montrant le Dr Louis Pasteur et un confrère auscultant une jeune patiente habillée⁴.

Le thème du refolement est un thème cher à Clovis Trouille ainsi qu'il explique à son ami Maurice Rapin dans une lettre du 31 mai 1959 : « Votre texte *L'art populaire et les rêves* me paraît excellent. Il est évident que je suis l'objet d'un refolement puisque j'ai été obligé de faire ce que je n'aimais pas faire et que je ne pouvais faire ce que j'aurais aimé faire. J'ai aussi passé 7 années de ma plus belle jeunesse en guerres, c'est pas mal pour un antimilitariste, sans compter les graves conséquences qui résultèrent de cet état de choses. On serait refoulé à moins »⁵.

Resté longtemps dans l'ombre volontairement, l'impertinent et insolent Trouille est reconnu comme l'un des artistes les plus extravagants du XXe siècle⁶.

D'après M. Lambert, petit fils de l'artiste, cette peinture est à rapprocher de l'oeuvre décrite sous le titre « refolement » et datée 1940 dans l'ouvrage de J.M. Campagne qui reprend le catalogue des oeuvres complètes établi par l'artiste en 1965.

¹ « Le plus interdit », *Mon programme Télé Journal*, 25 avril 1958

² A. Grenier, « Les propos posthumes de Clovis Trouille », *Le Figaro*, 12-13 novembre 1977

³ A. Grenier, « Les propos posthumes de Clovis Trouille », *Le Figaro*, 12-13 novembre 1977

⁴ C. Prévost, *Parcours à travers l'œuvre de Clovis Trouille. 1889-1975*, Tours, Éditions Melie-s, 1999, p.258

⁵ C. Prévost, *Parcours à travers l'œuvre de Clovis Trouille. 1889-1975*, Tours, Éditions Melie-s, 1999, p.258

⁶ P. Dagen, « Clovis Trouille, libertin, anticlérical et impertinent », *Le Monde*, 17 juillet 2007, p.27



PORTRAIT DE CLOVIS TROUILLE, COUVERTURE DE L'EXPOSITION « CLOVIS TROUILLE »,
2 - 31 DÉCEMBRE 1993, GALERIE 1900-2000, PARIS © D. R.

55. Clovis Trouille

(La Fère, 1889 - Neuilly sur Marne, 1975)

Le refoulement des mauvais désirs, circa 1940

Huile sur toile

Signée en bas à gauche « Clovis Trouille »

Contresignée et titrée au dos sur le châssis

24 x 35,3 cm

Provenance :

- Ancienne collection Félix Labisse, Neuilly
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Knokke-Le-Zoute, Casino Communale, « Trésors du Surréalisme, XXIème Festival Belge d'Été », juin - septembre 1968, décrite au catalogue sous le n° 137 p. 90 et reproduit p. 71
- Paris, Galerie 1900-2000, « Clovis Trouille », 2 - 31 décembre 1993, reproduite au catalogue (dimensions erronées)

Bibliographie :

- C. Prévost, « Parcours à travers l'œuvre de Clovis Trouille, 1889-1975 », Tours, Ed. Melie-s, 1999, reproduite au catalogue p. 259
- J.M. Campagne, « Clovis Trouille », J.J. Pauvert Editeur, 1969, décrit sous le n° 46 « Refoulement (collection Labisse) » - 1940 - dimensions erronées

Nous remercions l'Association Clovis Trouille d'avoir confirmé que cette oeuvre est enregistrée aux archives de l'artiste.

40 000 / 60 000 €





ANDRÉ BRETON ET ADRIEN DAX, À SAINT CIRQ LAPOPIE, CIRCA 1955.
ASSOCIATION ATELIER ANDRÉ BRETON © D.R.

Adrien Dax (1913-1979)

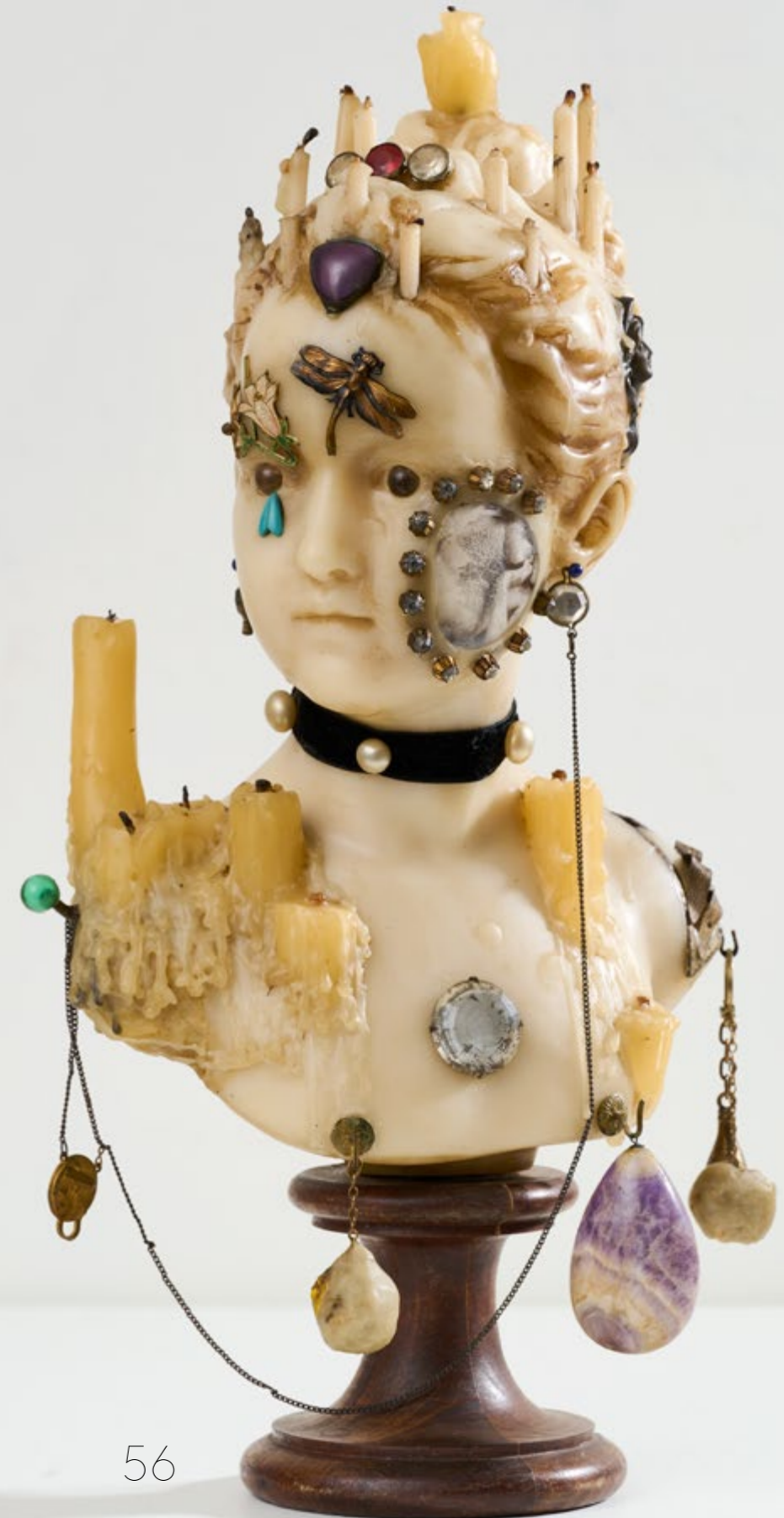
Cette œuvre est créée pour l'exposition intitulée « VIIIe Exposition internationale du Surréalisme » ou « EROS » inaugurée le 15 décembre 1959 à la galerie Cordier à Paris. Cette exposition majeure du Surréalisme permet au groupe d'après-guerre d'affirmer la continuité et le dynamisme du mouvement. Rassemblant 75 participants venus de 19 pays, c'est une exposition qui se veut internationale et éclectique. On y trouve des œuvres d'anciens surréalistes comme Joan Miró ou Alberto Giacometti ainsi que des œuvres d'artistes extérieurs au mouvement tels que Robert Rauschenberg ou Jasper Johns. EROS démontre ainsi que le Surréalisme est international, et qu'il ne se limite pas au travail du groupe dit « Surréaliste ».

Le reliquaire de Dax est exposé au sein du *Mur de la crypte du fétichisme* créé par Mimi Parent, artiste et compagne de Jean Benoît, où elle réunit des œuvres qu'elle place dans des niches de façon à évoquer un cabinet de curiosités. Son titre, *Reliquaire Ardent pour l'Organisatrice du Festin*, (lot 56) fait certainement référence au buffet inaugural de l'exposition imaginé par Meret Oppenheim. Dans son *Festin Cannibale*, un buffet est offert sur le corps d'une femme nue, proposant ainsi une conception nouvelle de l'événement artistique, s'apparentant au Happening.



MUR DE LA CRYPTTE DU FÉTICHISME PAR MIMI PARENT, EXPOSITION EROS, GALERIE CORDIER 1959. (DÉTAIL) © ASSOCIATION ATELIER ANDRÉ BRETON

56. **Adrien Dax** (Toulouse, 1913 - Toulouse, 1979)
Reliquaire Ardent pour l'Organisatrice du Festin, 1959
Buste en cire, pierre, métal, strass sur socle en bois
Monogrammé, titré et daté sur un pendentif
«Reliquaire ardent pour l'organisatrice du festin, 11.12.59»
Signé au dos sous l'épaule droite
Gravé «A. Dax» sur la base dans un médaillon en métal
H: 42 cm
Provenance:
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Exposition: Paris, Galerie Daniel Cordier, Exposition Internationale du Surréalisme «Eros», 15 décembre - 15 février 1959-1960
Bibliographie:
- R. Benayoun, «Érotique du Surréalisme», Ed. Pauvert, Paris, 1965, reproduite au catalogue p.166
- «I Surrealisti», Palazzo Reale, Milan, 7 juin - 10 septembre 1989, reproduite au catalogue p.523
- G. Durozoi, «Histoire du mouvement surréaliste», Ed. Hazan, Paris, 1997, reproduite au catalogue p.500
- G. Durozoi, «Le surréalisme», Ed. Hazan, Paris, 2002, reproduite au catalogue p.64
- A. Mahon, «Surrealism and the politics of Eros, 1938-1968», Thames & Hudson, Londres, 2005, reproduite au catalogue p.185, fig.132
8000/12000€



Jean Benoît (1922-2010)

Jean Benoît est élève, puis enseignant au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Il arrive à Paris en compagnie de sa femme, Mimi Parent, en octobre 1948. A partir de 1953, il refuse de se plier aux exigences du marché de l'art en choisissant de ne pas exposer ses dessins et ses peintures en galerie. Il s'exprime principalement à travers ses costumes peints qu'il porte lors de performances. Cela explique pourquoi très peu d'œuvres de Jean Benoît sont visibles. Après avoir rendu visite au couple, André Breton les invite à participer à l'exposition « EROS » « VIIIe Exposition internationale du Surréalisme » en 1959 à la Galerie Daniel Cordier à Paris. C'est dans le cadre de cette exposition majeure pour les surréalistes que Jean Benoît apparaît dans l'appartement de Joyce Mansour pour y exécuter le souhait du testament du Marquis de Sade. Vêtu d'un costume surréaliste représentant symboliquement le tombeau du marquis, il se déshabille complètement pour se marquer au fer rouge des lettres SADE, avant d'être imité par Roberto Matta. Il nomma cette œuvre prenant la forme d'une intervention artistique *Exécution du testament de Sade*. Son costume fut ensuite exposé à la galerie Cordier pour l'exposition « EROS », qui, avec *l'Exécution du testament de Sade* et *le Festin Cannibale* de Meret Oppenheim, marque l'histoire de la performance artistique. *La dinde de Noël* (lot 57) de François Mauriac fut exposée au sein du mur de *La crypte du fétichisme* créée par Mimi Parent pour cette exposition, où elle réunit des œuvres qu'elle place dans des niches de façon à évoquer un cabinet de curiosités.

57. Jean Benoît (Québec, 1922 - Paris, 2010)

La dinde de Noël de François Mauriac,
circa 1958-1959

Boîte-objet : pattes de dinde naturalisées,
dentelle, chapelet, rubans
Cartel de l'exposition EROS sur le socle
Signée et titrée à l'encre au dos «La dinde
de Noël de François Mauriac Jean Benoît»
21,5 x 32,5 x 8 cm

Provenance :

- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Galerie Daniel Cordier, «Exposition internationale du Surréalisme (EROS)», 15 décembre 1959 - 15 février 1960
- Paris, Galerie 1900-2000, «Jean Benoît», Paris, 9 - 31 octobre 1996, reproduite au catalogue p. 43
- Québec, Musée National des Beaux-Arts du Québec, «Mimi Parent, Jean Benoît, Surréalistes», 1er avril - 24 octobre 2004, reproduite au catalogue sous le n° 37 p. 138

Bibliographie :

- «Jean Benoît, un peintre canadien se fait le héraut du surréalisme», *La presse*, 16 janvier 1960, reproduite au catalogue p.35
- J. Melèze, «Jean Benoît, la provocation de l'exhibitionnisme», *Pariscope*, n°1481, 2 - 9 oct. 1996, reproduite au catalogue p. 66
- A. Le Brun, «Jean Benoît», Ed. Filipacchi, Levallois-Perret, 1996, reproduite au catalogue p. 43

4000/6000€



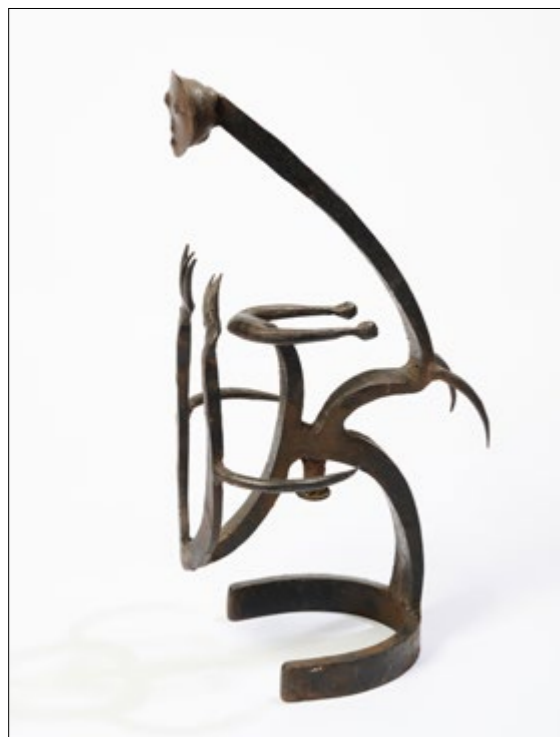
Jean-Pierre Duprey (1930-1959)

En 1951, Jean-Pierre Duprey délaisse l'écriture pour se consacrer entièrement à la sculpture, et donnant ainsi une naissance plastique à ses mots. Il se forme auprès du maître ferronnier d'art René Hanesse avec qui la rencontre est déterminante. Ce dernier initie le poète au travail du fer et à la soudure, orientant considérablement le travail de l'artiste. A partir de 1950, fort de son récent apprentissage, Duprey réalise des sculptures en fer forgé qu'il nomme « objêtres » - des créatures de fer fantastiques et menaçantes dotées de grandes griffes.

Jean-Pierre Duprey participe à l'exposition collective organisée par le mouvement Phases à la galerie Creuze en 1955. *Phases* est une revue fondée par le poète Edouard Jaguer et sa femme Anne Ethuin en 1954. Très rapidement, *Phases* désignera les peintres et écrivains participants aux expositions ou à la rédaction de cette revue. Mouvement au rayonnement international, on trouve, entre autres, parmi ses membres Pierre Alechinsky, Corneille, Asger Jorn, Lucio Fontana, Roberto Matta, Max Ernst, Wifredo Lam, Pierre Soulages...

A partir de 1955, Jean-Pierre Duprey crée des reliefs noirs et tourmentés. En 1957, le ciment apparaît dans son travail. Les dessins au fusain qu'il réalise lors de son séjour à l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne en 1959 seront ses dernières œuvres avant son suicide la même année.

Cette œuvre (lot 58) fut d'abord acquise directement auprès de l'artiste par le critique d'art et essayiste français Otto Hahn, important défenseur de l'Art Conceptuel, du Nouveau Réalisme, du Pop Art, de la Figuration Libre.



58. Jean-Pierre Duprey (Rouen, 1930 - Paris, 1959)

Objêtre, 1956

Fer forgé

Monogrammé en bas au dos «JPD»

40 x 16 x 20 cm

Provenance :

- Ancienne Collection Otto Hahn (1928 - 1996)
- Vente Paris, Hôtel Drouot, Etude Loudmer, «Collection Otto Hahn», 1er juillet 1996, lot 35.
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Arras, Centre Culturel Noroit, «Phases», 22 janvier - 30 avril 2000

3000 / 4000 €



58



MAURICE HENRY © D.R.

Maurice Henry (1907-1984)

« Je suis Capricorne, ancien chat, issu d'ancêtres espagnols et lorrains. Je ne suis pas ce que vous croyez ».¹

Né en 1907, l'horreur de la Première Guerre mondiale marque profondément l'enfance de Maurice Henry. Adolescent, il découvre le *Manifeste du surréalisme* ; il n'est plus seul, d'autres veulent révolutionner le monde à coup de rêves et d'imagination. En 1933, il quitte le groupe du Grand Jeu avec lequel il a commencé sa carrière pour rejoindre le groupe Surréaliste d'André Breton dont il s'éloigne à partir des années 1950.

A la fin des années 1930, Maurice Henry accompagne la réflexion d'André Breton sur un humour réservé aux initiés. La mort et le rêve sont les thèmes de prédilection de cet humour noir et seront la signature de Maurice Henry. Il propose un retour à l'enfance par des moyens d'adulte, et réveille le regard grâce à des associations inattendues. L'humour de Maurice Henry se joue de la mort et des conventions, il est novateur et permet de populariser l'esprit surréaliste, notamment grâce à l'humour graphique auquel il s'exerce dans *l'Os à moelle* ou dans le *Canard enchaîné*.

Dans le miroir de 1966 (lot 59) est l'œuvre à partir de laquelle sera créée une édition de cet objet à 30 exemplaires en 1975.

« Il y a, indiscutablement, dans les œuvres de Maurice Henry, une angoisse fondamentale, une peur, c'est le monde du danger qui pèse sur nous. Nous nous sentons menacés, en même temps que le peintre, par des dangers évidents, proches mais indéfinissables. Ce ne sont pas des dangers imaginaires, ni des dangers imaginés mais bien des dangers, des menaces inimaginables, dans le sens littéral du mot, et sur lesquels nous n'avons aucun pouvoir »².

¹ Portrait de Maurice Henry par lui-même in Maurice Henry, L'Humeur du jour, Éditions Georges Fall, Paris, 1979, p.7

² Eugène Ionesco, 1962

59. **Maurice Henry** (Cambrai, 1907 - Milan, 1984)

Dans le Miroir, 1966

Revolver emballé dans une bande velpeau et
technique mixte sur panneau d'Isorel

Titré et daté à l'encre au dos

Projet original

Pièce unique

19,5 x 23 x 5 cm

Provenance :

- Galerie Jeannine Ranson
- Ancienne collection Jean-Louis Brau
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Valence, IVAM, «El objeto Surrealista», 16 octobre 1997 - 4 janvier 1998, reproduit au catalogue p.237
- Paris, Galerie 1900-2000, «Maurice Henry, œuvres surréalistes et livres», 14 mai - 26 juin 1998, reproduit au catalogue sous le n°44, n. p.

Bibliographie :

- Maurice Henry, «L'Humeur du jour», Ed. Georges Fall, Paris, 1979, reproduit au catalogue p.25, exemplaire de l'édition
- Catalogue d'exposition, «Maurice Henry : une poétique de l'humour», Milan, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, 04 décembre 2009 - 14 mars 2010, reproduit en couverture et p.229

3000 / 4000 €



Jean-Claude Silbermann (né en 1935)

C'est l'ami de Jean-Claude Silbermann, Alain Joubert, qui donnera cette définition de ses « Enseignes surnoisées ». Après avoir publié un recueil de poèmes surréalistes en 1959, Jean-Claude Silbermann commence à peindre en 1962. André Breton préface le catalogue de sa première exposition en 1964 et il l'invite à exposer à l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1965, *L'écart absolu*, à la Galerie de l'Œil.¹ Il participe activement. Il sera l'un des signataires du Manifeste *Pour un demain joueur* paraissant en 1969 dans la revue *L'Archibras*. Celle-ci fut fondée par les disciples d'André Breton après sa mort et elle avait pour objet de « s'engager à empêcher la formation des poncifs et des dogmes dans le surréalisme ». C'est dans cet esprit que Jean-Claude Silbermann a continué à créer ses œuvres. Il expose à l'A.R.C. (Animation-Recherche-Confrontation) au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1973 et établit alors des liens formels avec l'art contemporain. En 2023, une grande exposition intitulée *Hold Up!* lui est dédiée à La Banque, Musée des Cultures et du paysage de Hyères.

¹ S. Alexandrian, *Les Peintres surréalistes*, Ed. Hanna Graham, 2009, p.82

60. Jean-Claude Silbermann (né à Boulogne-Billancourt, 1935)
La leçon, 1993
 Huile sur panneau de bois découpé
 Signé, titré et daté au dos
 55,5 x 40 cm
 Provenance :
 - Acquis directement auprès de l'artiste
 - Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
 Exposition : Montbéliard, Centre d'Art et de Plaisanterie, «L'élément noir», 20 mars - 24 mai 1998
 Nous remercions Monsieur Jean-Claude Silbermann de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.
 600/900 €



Jacques Moreau, dit Le Maréchal (1928-2016)

Jacques Moreau, dit Le Maréchal, est un poète, un dessinateur, un peintre et un graveur. Après avoir écrit des poèmes, il réalise, à partir de 1952, des dessins "inextricables", puis des peintures à la fois transparentes et touffues qu'André Breton remarque. Si André Breton présente son travail à la Galerie Raymond Cordier en 1960, il reste indépendant du groupe surréaliste.

« Maréchal épie les suites qui nous sont réservées. Il est le seul qui sache que les visions sont une gaze encore, derrière laquelle se tapissent d'autres gazes à visions et ainsi de suite : d'où son désespoir d'avoir à compter avec le temps humain que lui arrache ses œuvres sans qu'il ait pu les finir (entendez remonter, d'écorce en écorce, jusqu'au noyau incandescent)... ».¹

¹André Breton, Manuscrit daté du 7 octobre 1960 à propos de l'œuvre de Jacques Le Maréchal. Extrait du site en ligne de l'atelier André Breton.

61. Jacques Moreau, dit Le Maréchal

(Paris, 1928 - Paris, 2016)

Les mamelles de Saturne, 1963

Boîte-objet : tempera sur bois découpé et cadran émaillé de pendule

L'ensemble est monté dans une boîte en Plexiglas

Signé, titré et daté au dos

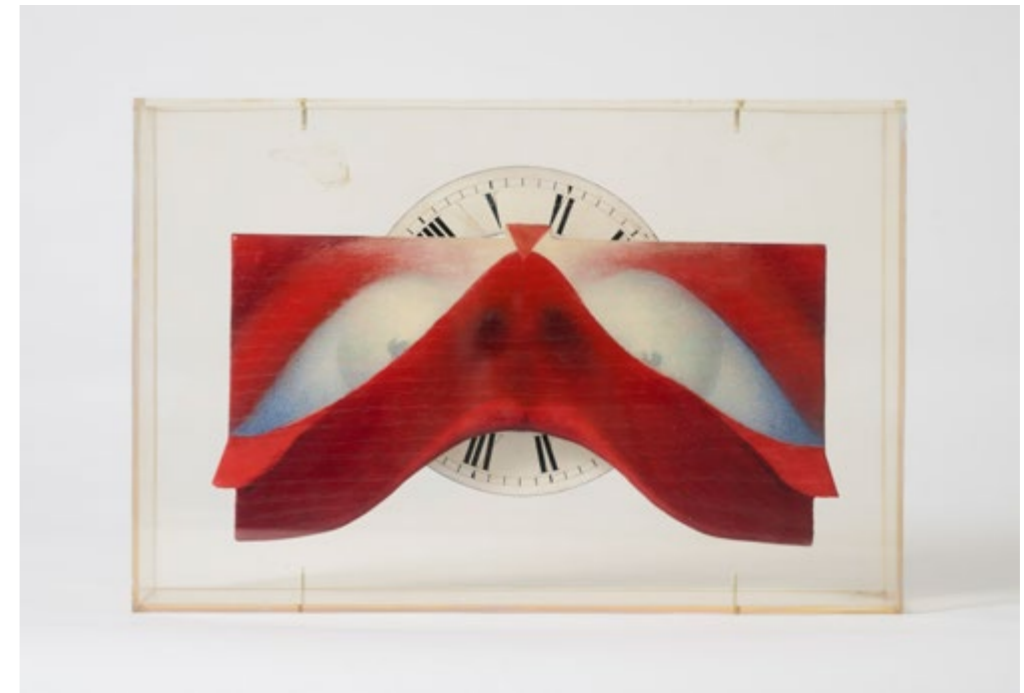
16 x 32 cm (objet)

25,8 x 38,7 x 7,5 cm (boîte)

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Note : l'œuvre est accompagnée d'un descriptif manuscrit de l'artiste avec un dessin de l'œuvre.

1 500 / 2 000 €



FACE



DOS

Pierre Molinier (1900-1976)

Pierre Molinier cultive l'art de provoquer. Il ne cache pas ses sentiments à l'égard de la morale conventionnelle. En 1950, il rédige sa propre épitaphe : « C'était un homme sans morale. Il considérait cela comme un point de gloire et d'honneur. Inutile de prier pour lui ».¹

Molinier est principalement connu pour ses tableaux et ses autoportraits érotiques qu'il crée grâce au photomontage. Il met en scène son propre corps qu'il travestit. Son œuvre singulière où s'expriment sexualité, androgynisme et fétichisme, exerce une influence importante sur les artistes européens et américains du Body Art dans les années 1970. Elle est encore pour les artistes d'aujourd'hui une référence, dans un monde où les thèmes qu'il aborde sont plus que jamais d'actualité.

« D'une fusion de joyaux entre lesquels domine l'opale noire, le génie de Molinier est de faire surgir la femme non plus foudroyée mais foudroyante, de la camper en superbe bête de proie. [...] Une échelle de soie a pu enfin être jetée du monde des songes à l'autre, dont se trouve ainsi démontré qu'elle ne pouvait être que celle de la tentation charnelle ».²

¹ Surrealism, *Two Private Eyes*, Salomon R. Guggenheim Museum, 1999, cat. exp. p.875

² A. Breton, Introduction au Catalogue d'Exposition de Pierre Molinier à la galerie surréaliste *L'Etoile Scellée*, 1955

62. **Pierre Molinier** (Agen, 1900 - Bordeaux, 1976)

Poupée, 1971

Poupée en silicone de type Barbie vêtue d'un bas noir et présentée sur un socle en métal

H : 30 cm

Provenance :

- Galerie 1900-2000, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Un certificat d'authenticité de l'artiste sera remis à l'acquéreur.

2000 / 3000 €



62



Ivan Tovar (1942-2020)

Ivan Tovar naît en 1942 à San Francisco de Macoris en République Dominicaine et il arrive à Paris en 1963. Il y rencontre presque immédiatement le sculpteur cubain Agustín Cárdenas dont l'œuvre le fascine. Il va développer un langage formel très personnel d'une palette colorée et lumineuse qui n'appartient qu'à lui. Il va marquer l'attention des surréalistes parisiens en apportant au « panorama du merveilleux » des années 1970 un paysage mental, un univers à propos duquel on évoque les noms de Chirico, Tanguy ou encore Dominguez. Tovar a participé entre autres aux Expositions Surréalistes de Stockholm (1970), de Cologne (1971), de Bari (1983) et enfin *Imagination* au Kunstmuseum de Bochum (1978). Il retourne vivre à Saint-Domingue en 1981.

63. Ivan Tovar

(San Francisco de Macoris, 1942 -
Saint-Domingue, 2020)

Sculpture objet, 1971

**Objet en bois et métal peint constitué en partie
haute d'un embauchoir féminin monté sur une
cage en métal**

**Signé sur la partie centrale en bois «Tovar»
37,5 x 9,5 cm (diamètre)**

Provenance :

- Collection Urvater, Belgique
- Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Nous remercions Madame Daniela Tovar pour
son aimable contribution au référencement
de cette œuvre.

3 000 / 4 000 €



Isabelle Waldberg (1911-1990)

« Isabelle sculpte, ausculte, s'occulte et exulte »¹.

Sa rencontre en 1933 avec Hans Meyer et le cercle de l'avant-garde suisse à Zurich est déterminante pour Isabelle Waldberg. Elle suit une solide formation artistique et intellectuelle, notamment un apprentissage dans différentes académies de Montparnasse, un voyage d'études en Italie en 1936 et une formation à l'École Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Elle se lie rapidement d'amitié avec Alberto Giacometti, André Masson, Michel Leiris, Georges Bataille et Patrick Waldberg qui deviendra son mari. Elle est la seule femme de la revue *Acéphale*. Elle rejoint son mari et les peintres surréalistes en exil à New York en 1942 où elle se lie particulièrement d'amitié avec Roberto Matta. A partir de 1944, son travail dépasse le cadre du surréalisme pour s'orienter vers l'abstraction.

Michel Fardoulis est un écrivain et poète d'origine égyptienne. Arrivé en France à 19 ans en 1929, il adhère rapidement au Parti communiste et ses écrits le rapprochent de Paul Éluard, Michel Leiris et Georges Bataille chez qui il participe aux réunions à partir de 1942. Son livre intitulé *Sébastien, l'enfant et l'orange* publié la même année sera qualifié par Michel Leiris de roman-poème.

¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994, p.251



ISABELLE WALDBERG DANS SON ATELIER À NEW YORK EN 1943 © H. BRAMMER

64. Isabelle Waldberg

(Oberstammheim, 1911 - Lausanne, 1990)

Portrait de Michel Fardoulis-Lagrange, circa 1970
(fondu à une date ultérieure)

Bronze à patine brune

Signé sur la base « I.Waldberg »

Cachet de fondeur sous la tête, annoté à l'arrière
sur la base « Bronze Romain Barelrier » et
numéroté 2/8

Edition de 8 exemplaires

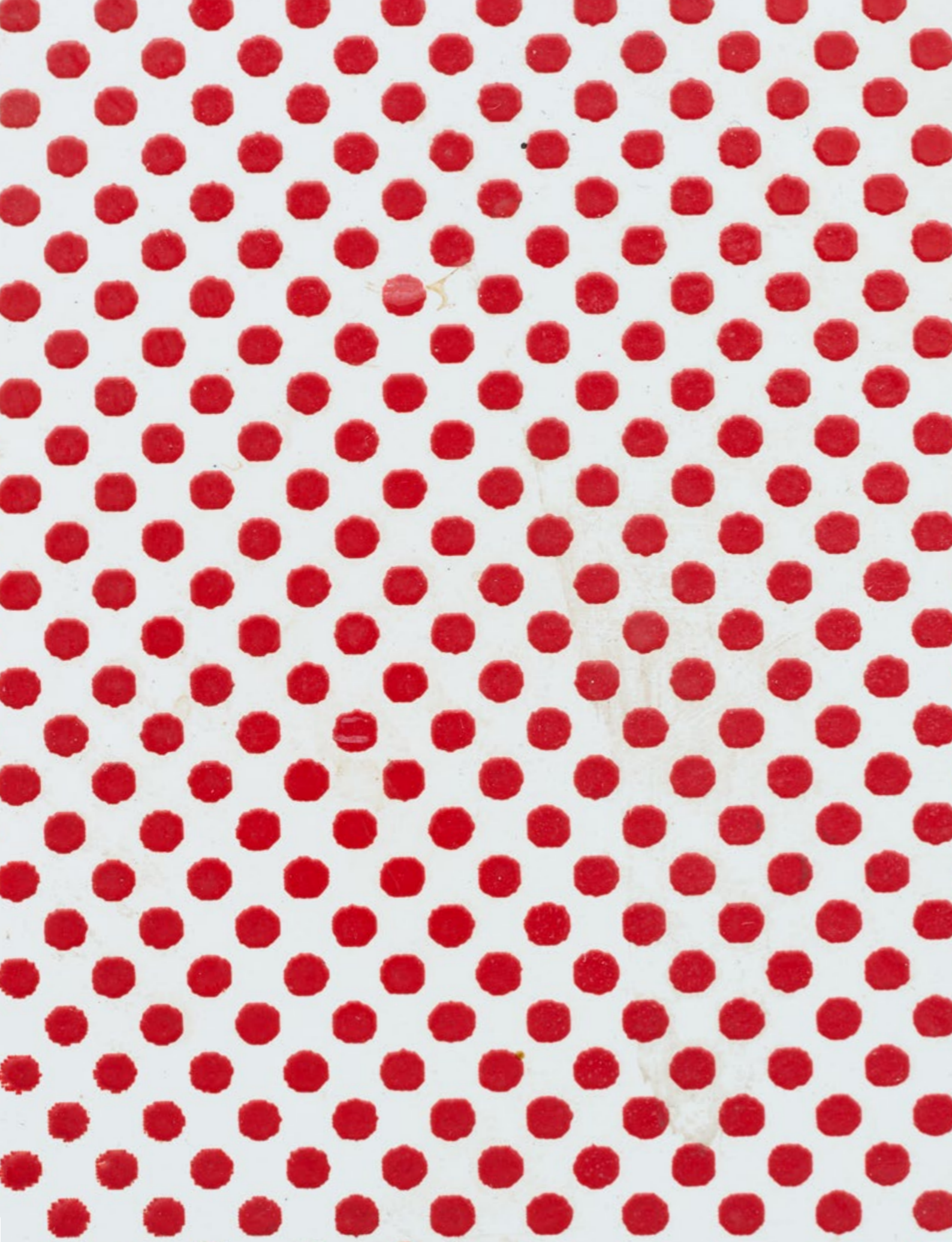
15,6 x 15,6 x 25 cm

Provenance : Collection Geneviève et
Jean-Paul Kahn, Paris

Nous remercions Madame Corinne Waldberg
pour son aimable contribution au référencement
de cette œuvre.

2000 / 3000 €





**P
P
R
A
O
T**

INDIANA, NYC

1962

3

Robert Indiana (1928-2018)

Robert Indiana, récemment décédé et plus connu pour sa sculpture LOVE, est l'une des figures les plus marquantes des artistes du POP ART. Au début des années 1960, il crée des œuvres directes, audacieuses et énergiques qui s'inspirent principalement de la culture américaine et de la signalétique publicitaire. En s'appuyant sur des références de l'imagerie populaire, Robert Indiana cherche à créer une sorte de mythologie américaine. *Polygon: Triangle* est la première peinture de la série *Polygons*, qui elle-même constitue la première d'une série plus vaste. Grâce à celle-ci, appelée *Numbers*, Robert Indiana aborde les caractéristiques de la peinture américaine des années 1960 telles que l'intensité des couleurs, les effets d'optique et la sérialité. Dans *Polygons*, les toiles de petit format contiennent des nombres allant de 3 à 12 associés au polygone correspondant (3-triangle, 4-carré, etc.). La synergie entre le nombre et la forme est accentuée par le mot inscrit dans le cercle, qui peut être une allusion littéraire, personnelle ou allitérative. Dans le cas de *Polygon: Triangle*, Tintinnabulation rappelle le tintement du triangle. Toujours attiré par les écrivains américains du XIXe siècle (réf. cat. rais.), le mot est un hommage au poème "The Bells" (1849) d'Edgar Allan Poe "To the tintinnabulation that so musically wells/From the bells, bells, bells". (A la tintinnabulation si musicale/Des cloches, des cloches, des cloches).¹

Plus tard, Indiana a déclaré: "Je suis tout simplement fasciné par la longueur du mot"². Ce qui intrigue Robert Indiana dans le choix de son mot, outre l'aspect ludique de son association avec le nombre, c'est d'explorer les limites du cercle et ce qu'il peut contenir.

¹ « A la tintinnabulation si musicale/Des cloches, des cloches, des cloches, des cloches », "The Bells" in Edgar Allan Poe, Edgar Allan Poe. 1984, New York, N.Y.: Literary Classics of the U.S, pp.92-95

² Arthur C. Carr "The Reminiscences of Robert Indiana". New York, novembre 1965. Arthur C. Carr papers ; Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library

65. **Robert Indiana** (New Castle, 1928 - Vinalhaven, 2018)

Polygon : Triangle (ou Tintinnabulation), 1962
Huile sur toile
Signée et datée au pochoir au verso
«R. INDIANA, NYC 1962» et numérotée «3»
61 x 55,9 cm

Provenance :

- Ancienne collection Robert Indiana
- Stable Gallery, New York
- Tanglewood Gallery, New York, 1962
- Ancienne collection Monsieur et Madame Frederick Rudolph, Williamstown, 1962
- Vente New York, Christie's, 13 novembre, 1980, lot 66
- Ancienne Collection privée
- Galerie Natalie Seroussi, Paris (1989)
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Williamstown, Williams College Museum of Art, «Pictures», 10 - 31 octobre 1971, décrite au catalogue p.9 sous le titre «3»
- Williamstown, Williams College Museum of Art, Pop Art and After, janvier 1974
- New York, Virginia Lust Gallery, «Robert Indiana: Paintings from the Sixties», 14 janvier -18 mars 1989
- Paris, Galerie Natalie Seroussi, «Robert Indiana», 28 septembre - 25 novembre 1989, reproduite au catalogue sous le titre «Tintinnabulation», n. p.

Bibliographie :

- D. Seckler, "Folklore of the Banal." Art in America 50, 1952, reproduite au catalogue p. 58
- A. C. Carr, "The Reminiscences of Robert Indiana", New York, novembre 1965. Arthur C. Carr papers; Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library, décrite au catalogue p. 76, sous le titre «Tintinnabulation»
- J.W. Mc Courbay et R. Indiana, «Robert Indiana», Philadelphia: Institute of Contemporary Art et Falcon Press, 1968, reproduite au catalogue pp.30 et 31 sous le titre "Triangle"
- W.B. Bell, "The Rudolph Collection", Berkshire Eagle (Pittsfield, Mass.), 23 octobre 1971, reproduite au catalogue sous le n°3 p.5
- W. Katz, "Robert Indiana" Currant 1 (December 1975 - January 1976), reproduite au catalogue p. 48.
- R.L.B. Tobin, W. Katz. and D.B. Goodall, "Robert Indiana", Austin: University of Texas, 1977, reproduite au catalogue p.21
- C. J. Weinhardt, «Jr. Robert Indiana», New York: Harry N. Abrams, 1990. Monograph, décrite au catalogue pp. 26 et 113 et reproduite p. 29
- Ryan, S.E., "Robert Indiana: Figures of Speech", New Haven: Yale University Press, 2000, p.154, reproduite au catalogue sous le n° 4.44 p.150
- Wilmerding, John, Joachim Pissarro, et Robert Pincus-Witten, "Robert Indiana", New York, Rizzoli international publications, 2006, reproduite au catalogue p. 160
- Simon Salama-Caro, «The Robert Indiana Catalogue Raisonné», RI Catalogue Raisonné LLC. (Catalogue en ligne)

150 000 / 200 000 €





Tom Wesselmann (1931-2004)

Tom Wesselmann est, avec Roy Lichtenstein et Andy Warhol, l'un des artistes majeurs du Pop Art. Il se distingue par une approche personnelle très sensuelle. Ses œuvres sont devenues aujourd'hui des icônes érotiques emblématiques des années 1960.

Tom Wesselmann inaugure en 1961 la série des *Great American Nude* qu'il va décliner tout au long de son œuvre en recourant à des techniques qui évolueront du collage et la peinture jusqu'à l'utilisation du métal qu'il découpe pour en faire des reliefs. Cette composition regroupe les éléments caractéristiques de son œuvre.

Inspiré par Henri Matisse, Tom Wesselmann reprend cette esthétique des aplats de couleurs et du collage. Il juxtapose le nu avec les éléments de ses natures mortes composées d'objets domestiques inspirés du « lifestyle à l'américaine » et de symboles patriotiques tels le drapeau américain et le Washington Monument.

Cette série emblématique de son œuvre, acclamée par la critique, propulse Tom Wesselmann au rang d'artiste majeur du Pop Art. *Great American Nude* évoque à la fois « The Great American Dream » et aussi « The Great American Novel » auquel il est couramment dit que les écrivains aspiraient.

Les nus de Tom Wesselmann, aux couleurs luxuriantes et aux formes voluptueuses, appliquent les principes du Pop Art au sujet traditionnel du nu féminin. Les femmes sont dépourvues de traits, seule une bouche fraîchement maquillée individualise ici le personnage. Elles sont des muses anonymes mais contemporaines et surtout des femmes de tous les jours élevées au rang de canon des beaux-arts.



DOS DU LOT 66



66. Tom Wesselmann

(Cincinnati, 1931 - New York, 2004)

Little Great American Nude #15, 1962

Huile et collage sur panneau

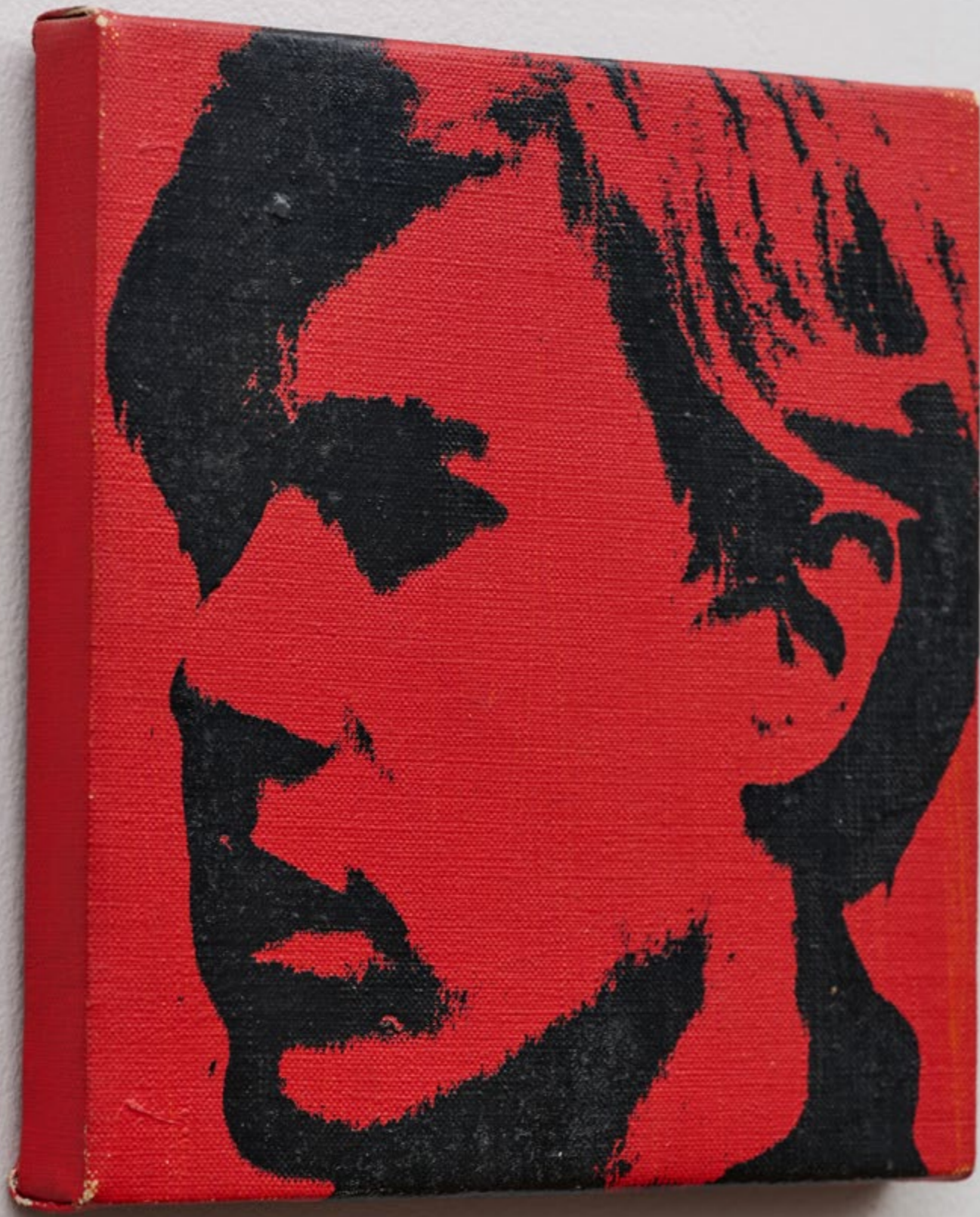
Signé, titré et daté au crayon de couleur au dos « LGAN #15 1962 Wesselmann »

14,6 x 14,6 cm

Provenance:

- Rosa and Aaron Esman, New York
 - Galerie le Clos de Sierne, Daniel Varenne, Genève
 - Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
- Cette œuvre est incluse au «Tom Wesselmann Digital Catalogue Raisonné Project» publié par le Wildenstein Plattner Institute.

40 000 / 60 000 €



Andy Warhol (1928-1987)

Figure emblématique du Pop Art, Andy Warhol fait partie des rares artistes qui ont marqué l'imaginaire collectif. Après une brève carrière d'illustrateur publicitaire, Andy Warhol est devenu célèbre grâce à ses sérigraphies d'objets de grande consommation et ses portraits d'icônes de la culture populaire.

Self Portrait fait partie de la série *Portraits of the Artists*, conçue en 1967 pour l'exposition *Leo Castelli Ten Years*, qui célébrait le dixième anniversaire de la galerie Castelli à New York. Dans cette série, Andy Warhol présente les portraits sérigraphiés de douze des seize artistes présents dans l'exposition¹.

Toujours obsédé par son pouvoir d'attraction et par le rôle de l'image de l'artiste, l'autoportrait est présent dès les premiers dessins de Warhol. Cependant, pour arriver à une réalisation plus mature, il faut attendre jusqu'au milieu des années 1960, années durant lesquelles Warhol atteint véritablement la célébrité grâce à sa collaboration avec Leo Castelli qui débute en 1964. Il est alors reconnu par ses pairs comme une figure incontournable de la scène new yorkaise. Cette nouvelle légitimité le pousse à réaliser plusieurs séries d'autoportraits, similaires aux œuvres qu'il consacre aux icônes telles Marilyn Monroe, Liz Taylor ou Elvis Presley notamment. Cependant, il le fait en préservant l'aura mystérieuse de l'artiste. Dans *Self Portrait* (lot 67), contrairement aux autres célébrités qu'il a représentées, Andy Warhol ne regarde pas directement le spectateur, il ne croise pas son regard. Le visage de l'artiste est dans l'ombre, tourné de trois quarts, la palette de couleurs est dramatique: Andy Warhol ne laisse transparaître que l'idée de son image.

Il ne s'agit pas seulement de maintenir une aura mystérieuse mais aussi de cacher ses défauts. Dans son journal, Andy Warhol écrivait: « Omettez toujours les imperfections, elles ne font pas parties de la bonne image que vous voulez donner ».²

¹ Les artistes représentés par Warhol dans cette série, hormis lui-même, sont : Lee Bontecou, John Chamberlain, Jasper Johns, Donald Judd, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Larry Poons, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Frank Stella et Cy Twombly. Certains portraits n'ont pas été présentés à l'exposition de Castelli - notamment ceux de Warhol - et dans le catalogue de l'exposition, ce ne sont pas les peintures qui sont reproduites, mais les photographies utilisées pour les réaliser.

² A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, New York, 1975, p.62



67. A.

Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 - New York, 1987)

Self-portrait (indo orange red), Janvier 1967

Sérigraphie et acrylique sur toile

Signée et datée au dos «Andy Warhol 1967»

20,3×20,3 cm

Provenance :

- Judith Goldberg Fine Art, New York

- Timothy Baum, New York

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie : G. Frei, N. Printz, «The Andy Warhol catalogue raisonné. Paintings and Sculptures 1964-1969, vol. 02B», Phaidon Press Limited, New York, 2004, décrite sous le n°1966 p. 313 et reproduite p. 307

B.

Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 - New York, 1987)

Self-portrait (cadmium red medium), Janvier 1967

Sérigraphie et acrylique sur toile

Signée et datée au dos «Andy Warhol 67»

20,3×20,3 cm

Provenance :

- Judith Goldberg Fine Art, New York

- Timothy Baum, New York

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie : G. Frei, N. Printz, «The Andy Warhol catalogue raisonné. Paintings and Sculptures 1964-1969, vol. 02B», Phaidon Press Limited, New York, 2004, n°1967 décrite au catalogue p. 313 et reproduite p. 307

300 000 / 400 000 €



A



B



CRÉDIT : ARCHIVE PHOTOS/GETTY IMAGES

Claes Oldenburg (1929-2022)

« Je suis pour un art politico-érotico-mystique, qui fait autre chose que de rester assis sur son cul dans un musée (...) Je suis pour l'art des sous-vêtements et l'art des taxis. Je suis pour l'art des cornets de glace lâchés sur le béton. Je suis pour l'art majestueux des crottes de chien, s'élevant comme des cathédrales... »¹

D'abord plus proche des principes du groupe « Néo Dada », Claes Oldenburg sera rapidement identifié comme faisant partie du mouvement Pop en raison de son utilisation de produits commerciaux. Il s'inspire des objets de son environnement proche pour en réaliser une version grandeur nature ou démesurée, une version molle ou rigide.

En réaction à l'expressionnisme abstrait, Claes Oldenburg veut faire de l'art pour le public de la rue en reprenant les objets usuels du quotidien. C'est en décembre 1961 à la Green Gallery de New York qu'il inaugure son exposition *The Store*, où sont exposées des œuvres s'inspirant des articles qu'il trouve dans les magasins de son quartier à Manhattan dans le Lower East Side. L'exposition rencontre un succès immédiat puisqu'elle est prolongée d'un mois. En 1964, il complètera cet ensemble avec un groupe de petits objets pour son one-man show à la galerie parisienne d'Ileana Sonnabend et dont fait partie « Chocolate Eclair ».

Claes Oldenburg souhaite explorer de nouvelles manières de percevoir la réalité. Avec une sensibilité, une sophistication et un humour qui le rapprochent de l'esprit des surréalistes², il renverse les propriétés physiques et métaphysiques des objets, cherchant à déstabiliser le spectateur.

« Le nom des choses indique comment les saisir (appareil photo, pistolet) ou ce qu'il faut en faire (crème glacée, chaise, veste) »³.

Sans qu'une œuvre d'art soit facilement identifiable en tant que telle, le spectateur est amené à réagir face à « l'œuvre-objet » selon ses réflexes habituels. Et c'est en exploitant cet instinct que Claes Oldenburg modifie les valeurs de la perception.

¹ Claes Oldenburg, 1961, cité dans : C. Oldenburg : *An Anthology*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1995, p.96

² Alicia Legg, Introduction au cat. New York, The Museum of Modern Art, *Claes Oldenburg : A Retrospective*, Sept. - Nov. 1969

³ Note de Claes Oldenburg dans : B. Rose, *The Museum of Modern Art*, New York, Sept. - Nov. 1969, p.145



GALERIE ILEANA SONNABEND, 1964, EXPOSITION CLAES OLDENBURG, PARIS © D. R.

68. Claes Oldenburg

(Stockholm, 1929 - New York, 2022)

Chocolate Eclair, 1964

Objet en plâtre peint à la caséine présenté sur une assiette en porcelaine

Signé, situé et daté sous l'éclair « Oldenburg Paris 1964 »

Pièce unique

16 x 4 x 3,8 cm (éclair)

Ø 19 cm (assiette)

Provenance:

- Collection Madame Claes Oldenburg, New York (Patty Mucha)
- Collection Monsieur et Madame A. Bartos, Aspen
- Timothy Baum, New York
- Collection privée, Los Angeles
- Vente New York, Christie's, 21 novembre 1996, lot 189

- James Goodman Gallery, New York

- Timothy Baum, New York

- Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Paris, Galerie Ileana Sonnabend, «Claes Oldenburg», octobre 1964, décrit au catalogue sous le n° 12, n. p.

- New York, The Museum of Modern Art, «Claes Oldenburg: A Retrospective», Septembre - Novembre 1969, reproduit au catalogue p. 88

Bibliographie: S. Ginsburg, «Claes Oldenburg: Sculpture, 1960-1968. A Catalogue Raisonné», volumes I et II, The Graduate Center, City University of New York, 1991, reproduit au catalogue sous le n°239 p. 320 (dimensions: 6 1/2 x 2 x 1 3/8 in.)

20 000 / 30 000 €





Roy Lichtenstein (1923-1997)

Roy Lichtenstein est un artiste emblématique du mouvement Pop Art, reconnu pour ses œuvres inspirées des bandes dessinées et des images publicitaires. Ses œuvres colorées et audacieuses, se caractérisent par l'utilisation du point Ben-Day, technique propre à un procédé d'imprimerie développé à la fin du XIXe siècle et employée dans les journaux et les bandes dessinées pour les dégradés et les textures. Lichtenstein en fera sa signature et déclarait « *je veux cacher la trace de la main* ».

Dans une Amérique industrielle où les artistes pop hissent la copie au rang d'original et l'art commercial en emblème d'une société consumériste, Roy Lichtenstein recherche dès le début des années 1960 à donner à ses œuvres la perfection d'une impression mécanique. Il crée des images aplanies et frontales dans un souci de simplification des formes et qui captivent par leur esthétique unique et leur humour subtil.

Il existerait deux histoires différentes sur l'origine de ce plateau. La première, racontée par Ben Birillo, l'assistant de l'artiste, nous apprend que Lichtenstein aurait reçu un plateau à viande d'un boucher de Brooklyn. Birillo aurait alors travaillé avec Lichtenstein sur l'émail, en pensant qu'il recevrait en retour le plateau lui-même, qui fut finalement donné par Lichtenstein à Stanley Landsman. La deuxième version, reprise dans la notice du Catalogue raisonné, fut rapportée par la galerie 1900-2000. En 1988, lorsque la galerie soumit le plateau pour authentification à Lichtenstein lui-même, l'artiste raconta une version différente de l'histoire. Roy Lichtenstein aurait récupéré ce plateau à l'hôpital après avoir rendu visite à son ami Stanley Landsman et l'avoir entendu se plaindre de la nourriture. Il lui aurait ensuite offert en cadeau avec l'image du hot-dog émaillé.

L'image du Hot Dog apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Lichtenstein sur une toile de 1962¹.

Cette peinture à l'émail en est une variante et la toute première des dix œuvres réalisées dans ce médium par l'artiste entre 1964 et 1969. Il existe une autre version de cette peinture, *Hot Dog Tray #2* réalisée la même année.

¹A. Theil, "Hot Dog, 1963 (RLCR 773)", In *Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné*, New York, Roy Lichtenstein Foundation



"Pop Art looks out into the world. It doesn't look like a painting of something, it looks like the thing itself."

Roy Lichtenstein

69. Roy Lichtenstein

(New York, 1923 - New York, 1997)

Hot Dog Tray #1, 1964

Email rouge sur plateau en métal emmaillé blanc

Signé à l'encre en haut à droite «R.F.

Lichtenstein»

31,7 x 48 cm

Œuvre unique

Provenance :

- Stanley Landsman, New York, circa 1964 (offert par l'artiste)

- Estate of Stanley Landsman, New York, 1984

- William Doyle Galleries, New York, 13 novembre 1986, lot 27

- Galerie 1900-2000, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions : Paris, Galerie de Poche / Galerie 1900-2000, «Pop Art: Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselman», 29 février - 18 mai 1988, reproduit au catalogue sous le n°4, n. p.

Bibliographie :

- P. Cabanne, «Très Cher Pop Art.», Fortune, Paris, no. 7, septembre 1988, reproduit à l'envers p. 94

- G. Celant, «Roy Lichtenstein Sculptor», Skira Editore, Milan, pour la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2013, reproduit au catalogue sous le n°29 p. 34

- The Roy Lichtenstein Foundation, "Roy Lichtenstein: A catalogue raisonné. New York: Roy Lichtenstein Foundation", reproduit au catalogue sous la référence: "Theil, Andrea. « Hot Dog Tray #1, 1964 (RCLR 878)". (Catalogue en ligne)

200 000 / 300 000 €





Index

A

Agar Eileen, 36
Arp Hans, 1

B

Benoît Jean, 57
Brauner Victor, 3, 7
Bucaille Max, 40

C

Cornell Joseph, 44, 53
Crépin Fleury Joseph, 38

D

Dax Adrien, 56
Desnos Robert, 5
Domínguez Óscar, 21, 23
Duchamp Marcel, 54
Duprey Jean-Pierre, 58

E

Éluard Nusch, 17
Éluard Paul, 20, 24
Ernst Max, 2, 50, 51

F

Francés Esteban, 10, 11, 39
Freddie Wilhelm, 37

G

Gourgue Jacques-Enguerrand, 42
Graverol Jane, 52

H

Hantaï Simon, 48
Henry Maurice, 59
Hérol Jacques, 8, 9, 41
Hugnet Georges, 4
Hugo Valentine, 6
Indiana Robert, 65

J

Janoušek František, 26

K

Klapheck Konrad, 49

L

Lamba Jacqueline, 16
Lichtenstein Roy, 69

M

Malet Léo, 18
Malkine Georges, 13
Masson André, 27

O

Oldenburg Claes, 68

P

Paalen Wolfgang, 22
Pollock Jackson, 43
Prassinis Mario, 14

R

Ray Man, 29
Roy Pierre, 15

S

Sage Kay, 45
Seligmann Kurt, 47
Silbermann Jean-Claude, 60
Štyrský Jindřich, 32

T

Tanning Dorothea, 46
Teige Karel, 28
Tovar Ivan, 63
Toyen Marie, 35
Trouille Clovis, 55

V

Varo Remedios, 12, 19
Vulliamy Gérard, 25

W

Wesselmann Tom, 66
Warhol Andy, 67

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE - PIASA

« Constituent des ventes aux enchères publiques les ventes faisant intervenir un tiers, agissant comme mandataire du propriétaire ou de son représentant, pour proposer et adjuger un bien au mieux-disant des enchérisseurs à l’issue d’un procédé de mise en concurrence ouvert au public et transparent. Le mieux-disant des enchérisseurs acquiert le bien adjudgé à son profit ; il est tenu d’en payer le prix. Sauf dispositions particulières et le cas des ventes effectuées dans le cercle purement privé, ces ventes sont ouvertes à toute personne pouvant enchérir et aucune entrave ne peut être portée à la liberté des enchères. » (Article L.320-2 du Code de commerce)

La Maison de Ventes PIASA est un opérateur de ventes volontaires régi par les dispositions des articles L.321-1 et suivants du Code de commerce.

La Maison de Ventes agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acheteur.

Les ventes aux enchères sont soumises aux présentes conditions générales.

AVANT LA VENTE

1. Description et présentation des lots

Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser et à constater leur état avant la vente aux enchères, notamment pendant les expositions.

PIASA se tient à leur disposition pour leur fournir des rapports de condition sur l'état des lots, en fonction des connaissances artistiques et scientifiques à la date de la vente. Les rapports de condition sont disponibles gratuitement, sur demande, pour aider l'acquéreur potentiel à évaluer l'état d'un lot.

L'absence de réserve au catalogue n'implique pas que le lot soit en parfait état de conservation et exempt de restauration ou imperfection (usures, craquelures, rentoilage). Les lots sont vendus dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente. En conséquence, aucune réclamation ne sera recevable dès l'adjudication prononcée, les lots ayant pu être examinés lors de l'exposition.

Les dimensions et poids sont donnés à titre indicatif. Les couleurs et les nuances peuvent différer sur papier ou à l'écran par rapport à leur présentation lors d'un examen physique.

2. Estimation

Dans le catalogue, l'estimation figure à la suite de chaque lot. Il ne s'agit que d'une indication, le prix d'adjudication résulte du libre jeu des enchères.

L'estimation basse mentionnée dans le catalogue ne peut être inférieure au prix de réserve, et pourra être modifiée jusqu'au moment de la vente.

Les estimations ne comprennent aucunes taxes ou frais applicables.

Les estimations peuvent être données en plusieurs monnaies. L'arrondie de ces conversions peut entraîner une légère modification des arrondissements légaux.

3. Provenance et authenticité

Dans le cadre de la protection des biens culturels PIASA met tout en œuvre dans la mesure de ses moyens pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente. En cas de contestations notamment sur l'authenticité ou l'origine des objets vendus, la responsabilité éventuelle de PIASA, tenue par une obligation de moyens, ne peut être engagée qu'à la condition expresse qu'une faute personnelle et prouvée soit démontrée à son encontre.

L'action en responsabilité civile à l'encontre de la Maison de Ventes se prescrit par 5 ans à compter de l'adjudication ou de la prisée.

PIASA se réserve le droit de retirer le lot avant la vente ou pendant la vente aux enchères s'il y a des doutes sur son authenticité ou sa provenance.

4. Indications particulières

Les lots précédés d'un * appartiennent à un actionnaire, un collaborateur ou un expert de la société PIASA. Les notices d'information contenues dans le catalogue sont établies avec toutes les diligences requises, par PIASA et l'expert qui l'assiste le cas échéant, sous réserve des notifications, déclarations, rectifications, annoncées verbalement au moment de la présentation de l'objet et portées au procès-verbal de la vente.

PARTICIPATION A LA VENTE

Les enchérisseurs sont invités à se faire connaître auprès de PIASA avant la vente afin de procéder à l'enregistrement de leurs données personnelles.

Pour une personne physique, son enregistrement nécessite une pièce d'identité avec photo et un justificatif de domicile si son adresse actuelle ne figure pas sur la pièce d'identité.

Pour une société, son enregistrement nécessite un certificat d'immatriculation de moins de trois mois indiquant le nom du représentant légal et son siège social.

PIASA se réserve le droit de ne pas enregistrer un client à la vente si les collaborateurs considèrent que ce client n'apporte pas toutes les garanties pour la sécurité de la transaction. Toute fausse indication concernant l'identité du client engagera sa responsabilité.

Plusieurs possibilités s'offrent au client pour enchérir.

1. Enchères en salle

Le mode usuel pour enchérir consiste à être présent en salle pendant la vente. Vous devez vous enregistrer en ligne ou en personne au sein de nos locaux 24 heure avant la vente.

2. Ordres d'achat

Le client ne pouvant assister à la vente pourra laisser un ordre d'achat. PIASA agira pour le compte de l'enchérisseur, selon les instructions contenues dans le formulaire d'ordre d'achat, et au mieux de ses intérêts. Étant entendu que les limites en euros inscrites sur l'ordre d'achat correspondent au prix marteau et ne comprennent pas les taxes et commissions à la charge de l'acheteur. Lorsque deux ordres d'achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu.

3. Enchères téléphoniques

PIASA peut porter des enchères téléphoniques pour le compte d'un acquéreur potentiel. L'acquéreur potentiel devra se faire connaître au préalable de la maison de vente. La responsabilité de PIASA ne peut être engagée pour un problème de liaison téléphonique ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères téléphoniques.

Il ne sera accepté aucune enchère téléphonique pour les lots dont l'estimation est inférieure à 300 €.

Les ordres d'achat écrits ou les enchères par téléphone sont une facilité pour les clients mise en place à titre

gracieux. Ni PIASA, ni ses employés ne pourront être tenus pour responsables en cas d'erreurs éventuelles ou omissions dans leur exécution comme en cas de non-exécution de ceux-ci.

4. Enchères en ligne

PIASA ne peut être responsable en cas de dysfonctionnement des plateformes utilisées pour enchérir en ligne. L'utilisateur doit prendre connaissance et accepter, sans réserve, les conditions d'utilisation de cette plateforme.

5. Mandat pour le compte d'un tiers

Tout enchérisseur est réputé agir pour son propre compte, cependant il peut informer au préalable PIASA de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers.

PIASA se réserve le droit d'accepter ou de refuser le mandat.

Les demandes d'ordres d'achat et d'enchères téléphoniques peuvent être faites par le biais du formulaire en ligne sur le site www.piasa.fr ou en utilisant le formulaire prévu à cet effet à la fin du catalogue de vente.

DÉROULEMENT DE LA VENTE

1. Le jeu des enchères

Le commissaire-priseur est en droit de faire progresser librement les enchères. Dans le cas où un prix de réserve a été fixé par le vendeur, le commissaire-priseur peut faire porter les enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que ce prix soit atteint.

Les enchères en salle priment sur les enchères online.

L'adjudicataire sera le plus offrant et le dernier enchérisseur.

Après le coup de marteau, le commissaire-priseur ne pourra prendre aucune enchère quelle qu'elle soit.

2. La présentation des objets

Les éventuelles modifications aux descriptions du catalogue seront énoncées verbalement pendant la vente et noté au procès-verbal.

PIASA peut utiliser des moyens vidéo pendant la vente aux enchères pour la présentation des objets mis en vente. PIASA ne pourra engager sa responsabilité en cas d'erreur de manipulation sur les plateformes (présentation d'un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées).

3. Droit de préemption

Conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine, l'État français dispose d'un droit de préemption sur certaines œuvres d'art mises en vente lors des enchères publiques. L'État se trouve alors subrogé au dernier enchérisseur. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, et est confirmé dans un délai de quinze jours à compter de la vente. PIASA ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'État français.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE - PIASA

EXÉCUTION DE LA VENTE

L'adjudication réalise le transfert de propriété. Un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire.

Dès l'adjudication, les objets sont placés sous l'entière responsabilité de l'acquéreur qui devra les enlever dans les plus brefs délais.

1. Paiement

L'article L320-2 du code de commerce énonce que le mieux disant des enchérisseurs acquiert le bien adjudgé en son profit et est tenu d'en payer le prix au comptant.

Le règlement du bien, ainsi que celui des taxes s'y appliquant, sera effectué en euros.

L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants :

1. Par carte bancaire uniquement en salle et au 5 Boulevard Ney 75018 Paris: VISA et MASTERCARD. (L'American express n'est pas acceptée)

2. Par chèque bancaire certifié en euros avec présentation obligatoire d'une pièce d'identité en cours de validité, ou d'un Kbis datant de moins de 3 mois pour les personnes morales

3. Par virement bancaire en euros :

BANQUE NEUFLIZE OBC, 3 Avenue Hoche 75008 PARIS
Numéro de Compte International (IBAN)

FR76 3078 8001 0009 0121 9000 289

BIC (Bank Identification Code)

NSMBFRPPXXX

4. Les chèques tirés sur une banque étrangère ne seront autorisés qu'après l'accord préalable de PIASA, pour cela, il est conseillé aux acheteurs d'obtenir, avant la vente, une lettre accréditive de leur banque pour une valeur avoisinant leur intention d'achat, qu'ils transmettront à PIASA.

5. En espèces :

- Jusqu'à 1000€ frais et taxes comprises lorsque le débiteur a son domicile fiscal en France ou agit pour les besoins d'une activité professionnelle.

- Jusqu'à 15000€ frais et taxes comprises lorsque le débiteur justifie qu'il n'a pas son domicile fiscal en France et n'agit pas pour les besoins d'une activité professionnelle, sur présentation d'un passeport et justificatif de domicile.

2. Frais acheteur

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

30% TTC sur les premiers 700 000 € (25% HT + TVA 20%)
24% TTC de 700 001 € à 4 000 000 € (20% HT + TVA 20%)
14,4% TTC au-delà de 4 000 001 € (12% HT + TVA 20 %)

Pour les livres, en sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes :

30% TTC sur les premiers 700 000 €

(28,44% HT + TVA 5,5%)

24% TTC de 700 001 € à 4 000 000 €

(22,75% HT + TVA 5,5%)

14,4% TTC au-delà de 4 000 001 €

(13,65% HT + TVA 5,5%)

La société étant sous le régime fiscal de la marge prévu à l'Article 297A du CGI, il ne sera délivré aucun document faisant ressortir la TVA.

L'adjudicataire UE justifiant d'un numéro de TVA intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son Etat membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur les commissions.

Lots en provenance hors UE

Les lots dont le n° est précédé par le symbole ***f*** sont soumis à des frais additionnels pouvant être rétrocédé à l'adjudicataire sur présentation des documents douaniers

d'exportation hors Union Européenne. Ces frais sont de 6.60% TTC (soit 5.50% HT) sur le prix de l'adjudication.

Les lots dont le n° est précédé par le symbole ***ff*** sont soumis à des frais additionnels de 24,00% TTC (soit 20% HT) sur le prix de l'adjudication.

Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter notre service comptabilité au : +33 (0)1 53 34 10 17.

3. Défaut de paiement

Conformément à l'article L.321-14 du Code de commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure adressée à l'acquéreur par lettre recommandée avec accusé de réception, restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur réitération des enchères ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, PIASA aura mandat d'agir en son nom et pour son compte et pourra :

- soit notifier à l'adjudicataire défaillant la résolution de plein droit de la vente, sans préjudice des éventuels dommages-intérêts. L'adjudicataire défaillant demeure redevable des frais de vente ;

- soit poursuivre l'exécution forcée de la vente et le paiement du prix d'adjudication et des frais de vente, pour son propre compte et/ou pour le compte du vendeur.

PIASA SA se réserve le droit d'exclure des ventes futures tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales de vente.

À ce sujet, la société de ventes volontaires PIASA est adhérente au Registre central de prévention des impayés des Commissaires-priseurs auprès duquel les incidents de paiement sont susceptibles d'inscription. Les droits d'accès, de rectification et d'opposition pour motif légitime sont à exercer par le débiteur concerné auprès du Symev, 15 rue Freycinet, 75016 Paris.

RETRAIT DES LOTS

Le transport des lots devra être effectué aux frais et sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire.

Aucun lot ne sera remis aux acquéreurs avant l'acquittement de l'intégralité des sommes dues. En cas de paiement par chèque ou par virement, la délivrance des objets, pourra être différée jusqu'à l'encaissement. Les frais de dépôt sont, en ce cas, à la charge de l'adjudicataire.

Tous les achats réglés pourront être enlevés 24 heures après la vente:
AU SEIN DE NOTRE ZONE DE STOCKAGE
5 boulevard Ney 75018 Paris (Ouvert de 9h à 12h et de 14h à 17h). L'entrée se fait par le 215 rue d'Aubervilliers 75018 Paris (Niveau -1, zone C-15). Hauteur maximum du camion : 3m90. L'enlèvement des objets se fait sur rendez-vous par mail : piasa-ney@piasa.fr (Contact : Darya Suslova +33 1 40 34 88 84 d.suslova@piasa.fr)
AU SEIN DE NOS LOCAUX
118 rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris pour récupérer des bijoux. L'enlèvement des bijoux se fait sur rendez-vous auprès du département Bijoux (Contact : Dora Blary +33 (0)1 53 34 13 30 d.blary@piasa.fr).

Les lots pourront être gardés à titre gracieux pendant 30 jours. Passé ce délai, des frais de dépôts et d'assurance seront supportés par les acquéreurs au tarif de 30€ HT forfaitaire et 3€ HT par jour calendaire et par lot, 6 € HT par jour calendaire et par lot concernant le mobilier.
Passé 60 jours, PIASA décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, la garantie de PIASA cessera alors de plein droit.

EXPORTATION

L'exportation hors de France ou l'importation dans un autres pays d'un lot, peut être affectée par les lois du pays dans lequel il est exporté, ou importé. L'exportation de tout bien hors de France ou l'importation dans un autre pays peut être soumise à l'obtention d'une ou plusieurs autorisation(s) d'exporter ou d'importer. Certaines lois peuvent interdire l'importation ou interdire la revente d'un lot dans le pays dans lequel il a été importé.

L'exportation de certains objets dans un pays de l'Union Européenne est subordonnée à l'obtention d'un certificat d'exportation délivré par les services compétents du Ministère de la Culture, dans un délai maximum de 4 mois à compter de sa demande.

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington, a pour effet la protection de spécimens et d'espèces dits menacés d'extinction. L'exportation ou l'importation de tout lot fait ou comportant une partie (quel qu'en soit le pourcentage) en ivoire, écailles de tortues, peau de crocodile, corne de rhinocéros, os de baleine, certaines espèces de corail et en palissandre etc. peut être restreinte ou interdite.

A titre informatif, le nouveau règlement (UE) 2021/2280 de la Commission du 16 décembre 2021 interdit l'exportation en dehors de l'Union Européenne de tout lot contenant un élément en ivoire travaillé, à l'exception des instruments de musique pré-1975.

Il appartient, sous sa seule responsabilité, à l'acheteur de prendre conseil et vérifier la possibilité de se conformer aux dispositions légales ou règlementaires qui peuvent s'appliquer à l'exportation ou l'importation d'un lot, avant même d'enchérir. Dans certains cas, le lot concerné ne peut être transporté qu'assorti d'une confirmation par expert, aux frais de l'acheteur, de l'espèce et ou de l'âge du spécimen concerné.

PIASA peut, sur demande, assister l'acheteur dans l'obtention des autorisations et rapport d'expert requis. Ces démarches seront conduites aux frais de l'acheteur. Cependant, PIASA ne peut garantir l'obtention que les autorisations seront délivrées.

En cas de refus de permis ou de délai d'obtention de celui-ci, l'acheteur reste redevable de la totalité du prix d'achat du lot. Un tel refus ou délai ne saurait en aucun cas justifier le retard du paiement ou l'annulation de la vente.

LOI APPLICABLE ET ATTRIBUTION DE COMPÉTENCE

Les dispositions des conditions de vente sont indépendantes les unes des autres. La nullité d'une des conditions ne peut entraîner l'inapplicabilité des autres conditions de vente.

Les présentes conditions de ventes sont rédigées en français et régies par le droit français. Les éventuels litiges relatifs à l'interprétation ou l'application des présentes Conditions Générales de Vente seront portés devant les juridictions françaises, compétentes dans le ressort du siège social de PIASA.

PROTECTION DES DONNÉES PERSONNELLES

Le client PIASA dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à PIASA dans les conditions de la loi Informatique et Liberté du 6 janvier 1978 modifiée par la loi du 6 août 2004. Depuis le 25 mai 2018, PIASA est en conformité avec la nouvelle réglementation européenne de la protection des données personnelles. Ces données pourront être communiquées aux autorités compétentes dès lors que la réglementation l'impose.

GENERAL TERMS AND CONDITIONS OF AUCTION - PIASA

“Public auctions are sales which involve the participation of a third party, acting as agent of the owner or his representative, to offer and sell an item of property to the highest bidder at the end of a process of competitive bidding that is open to the public and transparent. The highest bidder acquires the sold item for his own benefit ; he is bound to pay the price. Except where specially provided otherwise or for sales made within a purely private circle, these sales are open to any person able to bid and no restriction may be made on the freedom of bidding.” (Article L.320-2 of the Commercial Code)

The Maison de Ventes (Auction House) PIASA is a public auction operator governed by the provisions of Articles L.321-1 et seq. of the Commercial Code.

The Auction House acts as agent of the seller who enters into contract with the buyer.

The auctions are subject to these general terms and conditions.

PRIOR TO THE SALE

1. Description and presentation of the lots

Potential buyers are invited to examine the items that may interest them and to observe their condition prior to the auction, including in particular during exhibitions.

PIASA remains at their disposal to provide reports on the condition of the lots, according to artistic and scientific knowledge at the date of the auction. Condition reports are available free of charge, upon request, to assist the prospective buyer in evaluating the condition of a lot.

The absence of a reserve in the catalog doesn't imply that the lot is perfectly conserved and free of restorations or imperfections (wear and tear, cracks, lining). The lots are sold in the condition in which they are at the time of the sale. Consequently, no claim will be admissible as of the time of the adjudication, as the lots were available for examination at the exhibition.

The dimensions and weights are given for information only. Colors and shades may vary on paper or on screen from their presentation during a physical examination.

2. Appraisal

In the catalog, appraisal appears after each lot. This is only an indication, the hammer price shall result from free bidding. Appraisals may be given in several currencies. The rounding of these conversions may lead to a slight difference compared to laws on rounding.

The low estimate mentioned in the catalog cannot be lower than the reserve price, and can be modified until the moment of the sale.

Appraisals don't include any applicable taxes or fees.

3. Provenance and authenticity

In the framework of the protection of items of cultural property, PIASA makes all effort within its means to verify the origin of the auctioned lots. In the event of dispute, notably as to the authenticity or origin of the sold items, PIASA, bound by a best efforts obligation, shall only be liable under the express condition of demonstration that it has committed a proven personal wrong.

Any liability claim against the Auction House will be barred after the limitation period of 5 years following the sale or appraisal. PIASA reserves the right to withdraw the lot from auction at any time if there is doubt as to its authenticity or origin.

4. Special indications

The lots preceded by an * belong to a shareholder, employee or expert of PIASA. The information notices contained in the catalogue are drawn up with all due diligence, by PIASA and the expert assisting it where relevant, subject to any notifications, declarations or rectifications announced orally at the time of presentation of the item and set down in the minutes of the sale.

PARTICIPATION TO THE AUCTION

Bidders are invited to present themselves to PIASA SA before the sale in order to enable their personal details to be registered (an identity document will be requested).

For an individual, registration requires photo identification and proof of address if the current address is not on the identification.

For a company, registration requires a certificate of registration less than three months old indicating the name of the legal representative and the registered office.

PIASA reserves the right not to register a client for sale if the employees consider that this client does not bring all the guarantees for the security of the transaction. Any false information concerning the bidder's identity will give rise to his or her liability.

There are several possibilities for buyers to bid.

1. Bidding in the auction room

The usual method of bidding is by being present in the room during the auction. You must register online or in person at our office 24 hours before the sale.

2. Purchase orders

A customer who cannot attend the sale may leave a purchase order. PIASA will act on behalf of the bidder, in accordance with the instructions contained on the purchase order form, and in his or her best interests. The the limits in euros indicated on the purchase order correspond to the hammer price and do not include taxes and commissions payable by the buyer. If two purchase orders are identical, priority will go to the first order received.

3. Telephone bidding

PIASA may carry telephone bids on behalf of a potential buyer. The potential buyer must present himself to the auction house in advance. PIASA cannot be held liable for any difficulty in the telephone connection or in the event of error or omission concerning the receipt of telephone bids.

No telephone bids will be accepted for lots where the appraisal is less than €300.

Written purchase orders or telephone bids are facilities that are provided to customers without charge. Neither PIASA nor its employees may be held liable in the event of any error or omission in executing them or failing to execute them.

4. Bid Online

PIASA cannot be held responsible in the event of dysfunction of the platforms used to bid online. The user must read and accept, without reservation, the conditions of use of this platform.

5. Mandate on behalf of a third party

Each bidder is deemed to be acting on his own behalf, however he may inform PIASA in advance that he is acting as agent on behalf of a third party. PIASA reserves the right to accept or refuse the agent's representative status.

Requests for purchase orders and telephone bids may be made using the online form available on the site www.piasa.fr or by using the form provided for this purpose at the end of the auction catalogue.

AUCTION PROCEEDINGS

1. The bids

The auctioneer is freely entitled to proceed with bidding. Bids made in the auction room will take precedence to online bids.

In the event that a reserve price has been set by the seller, PIASA may carry bids on behalf of the seller until this price has been reached. The lower limit of the appraisal stated in the catalogue cannot be lower than the reserve price, and may be modified up to the time of the auction.

The winning bidder shall be the highest and final bidder.

After the hammer fall, the auctioneer cannot take account of any other bid whatsoever.

2. The presentation of the objects

Any changes to the catalog descriptions will be stated verbally during the sale and noted in the minutes. At the time of the auction, PIASA shall be entitled to shift lots, group or subdivide lots, or withdraw lots from the auction.

PIASA may use video devices during the auction to present the items put up for auction. PIASA shall bear no liability in the event of a handling error (presentation of an item that is different to the one for which bidding is made) or in the event of dysfunction in the platform permitting online bidding.

3. Right of pre-emption

In accordance with the provisions of articles L123-1 and L123-2 of the Code du Patrimoine, amended by the Law of 10 July 2000, the French State has a right of pre-emption over certain works of art sold at public auction. The State will then enter by way of subrogation into the rights of the highest bidder. This right must be exercised immediately after the hammer fall, and confirmed within a period of fifteen days following the sale. PIASA cannot be held liable for the conditions under which pre-emption is exercised by the French State.

GENERAL TERMS AND CONDITIONS OF AUCTION - PIASA

ENFORCEMENT OF THE SALE

The announcement of the sale (adjudication) causes transfer of ownership title. A contract of sale is concluded between the seller and the successful bidder.

As of the time of the adjudication, the items shall be the entire responsibility of the buyer who must remove them as soon as possible. He will also have to insure his purchase(s) as soon as the adjudication is pronounced, the whole of the risks, in particular of loss, degradations, theft or others, being from this moment transferred to him.

1. Payment

In accordance with Article L320-2 of the Code du commerce states, the highest bidder acquires the property auctioned in his favor and is required to pay the price in cash.

Payment for items, together with applicable taxes, shall be made in euros.

The winning bidder may pay using the following means:

1. By credit or debit card only in the auction room, or 5 Boulevard Ney 75018 Paris: VISA and MASTERCARD. (American express not accepted)

2. By certified bank cheque in euros with compulsory presentation of a valid identity document, or extract of registration in the trade registry ("Kbis" extract) dating from within the last 3 months for legal entities.

3. By wire transfer in euros:

BANQUE NEUFLIZE OBC, 3 Avenue Hoche 75008 PARIS
International Bank Account Number (IBAN)

FR76 3078 8001 0009 0121 9000 289

BIC (Bank Identification Code)

NSMFRPPXXX

4. Cheques drawn on a foreign bank will not be authorised except with PIASA's prior agreement. For that purpose, buyers are advised to obtain a letter of credit from their bank for a value approaching their intended purchase price, which they will transmit to PIASA.

5. In cash:

- Up to €1,000 including costs and taxes, where the debtor's tax residence is in France or if acting for the purposes of a professional activity.

- Up to €15,000 including costs and taxes where the debtor proves not being having tax residency

in France and not acting for the purposes of a professional activity, on presentation of a passport and proof of residence.

2. Buyer's selling costs

In addition to the hammer price, the winning bidder must pay the following commission and taxes, per lot and in accordance with the relevant price brackets:

30% including VAT on the first €700,000 (25% excluding VAT + 20% VAT)

24% including VAT from €700,001 to €4,000,000 (20% excluding VAT + 20% VAT)

14.4% including VAT above €4,000,001 12% excluding VAT + 20% VAT)

For books, in addition to the hammer price, the winning bidder must pay the following commission and taxes, per lot and in accordance with the relevant price brackets:

30% including VAT on the first €700,000 (28,44 % excluding VAT + 5,5% VAT)

24% including VAT from €700,001 to €4,000,000 (22,75 % excluding VAT + 5,5% VAT)

14.4% including VAT above €4,000,001 (13,65 % excluding VAT + 5,5% VAT)

No document showing VAT will be issued, as the company is subject to the margin provided for in Article 297 A of the CGI.

The successful bidder from the EU with an intra-community VAT number and a document proving the delivery in his Member State will be able to obtain a refund of the VAT on the commissions.

Lots from outside the EU

Lots having a number preceded by the symbol **f** are subject to additional costs that may be paid over to the winning bidder on the presentation of customs export documents from outside the European Union. These costs are 6,60% with VAT, (so 5,50% excluding VAT), of the hammer price.

Lots having a number preceded by the symbol **ff** are subject to additional costs of 24,00% with VAT (so 20% excluding VAT) of the hammer price.

For further information, please contact our accounting department at the number: +33 (0)1 53 34 10 17.

3. Payment default

In accordance with Article L.321-14 of the Code du commerce, in the event of failure to pay by the winning bidder, after notice summoning payment has been sent to the buyer by registered letter with return receipt requested and remains without effect, the item shall be re-auctioned on the seller's request; if the seller does not express this request within three months following the sale, PIASA shall be empowered to act in his name and on his behalf and may: - either notify the winning bidder of the automatic rescission of the sale, without prejudice to any damages that may be claimed.

The defaulting winning bidder will remain liable to pay the auction costs ;

- or pursue the enforcement of the sale and payment of the hammer price and auction costs, for its own benefit and/or on behalf of the seller.

PIASA SA reserves the right to exclude any winning bidder who fails to pay, or who does not comply with these general terms and conditions of auction, from any future auctions.

In this respect, the PIASA auction house is a member of the central registry for auctioneers for the prevention of non-payment (Registre central de prévention des impayés des Commissaires priseurs) with which payment incidents may be registered. The rights of access, rectification and opposition on legitimate grounds may be exercised by the debtor in question by contacting Symev, 15 rue Freycinet, 75016 Paris.

TAKING DELIVERY OF LOTS

The transport of the lots will be at the expense and under the entire responsibility of the successful bidder.

No items will be given to the purchasers before the payment of the totality of the sums due. In the case of payment by cheque or bank transfer, the delivery of the objects may be deferred until the amount has been cashed. In this case, the deposit fees are at the expense of the purchasers.

All paid items can be collected 24 hours after the sale at our storage site:

IN OUR STORAGE AREA

5 boulevard Ney 75018 Paris (Open from 9- am to 12 pm and 2pm to 5pm). Entrance via 215 rue d'Aubervilliers 75018 Paris (Level +1, zone C-15). Maximum height of vehicles: 3.90m. Withdrawal of the items is done by appointment by e-mail: piasa-ney@piasa.fr (Contact: Darya Suslova | +33 1 40 34 88 84 | d.suslova@piasa.fr)

IN OUR AUCTION HOUSE

118 rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris to collect jewelry. The removal of jewels is done by appointment by mail directly with the Jewelry Department (Contact: Dora Blary | +33 (0)1 53 34 13 30 | d.blary@piasa.fr).

Items will be kept free of charge for 30 days. Thereafter the purchaser will be charged storage and insurance costs at the rate of €30+tax, and €3+tax, per day and per lot and €6+ tax per day and per lot concerning the furniture.

Past 60 days, PIASA assumes no liability for any damages that may occur to the lot, it being no longer covered by PIASA's insurance.

EXPORTS

The export out of France or the import into another country of a lot may be affected by the laws of the country in which it is exported, or imported. The export of any lot from France or the import into another country may be subject to one or more export or import authorisations. Local laws may prevent the buyer from importing a lot or may prevent him selling a lot in the country the buyer import it into.

The export of certain items to a country of the European Union requires an export certificate issued by the competent departments of the Ministry of Culture within a maximum period of 4 months following the application.

The international regulations of 3 March 1973, known as the Washington Convention (Convention on International Trade of Endangered Species, CITES), have the effect of protecting specimens and species threatened with extinction. The export or import of any lot made of or containing any part (whatever the percentage) of ivory, tortoiseshell, crocodile skin, rhinoceros horn, whalebone, certain species of coral, rosewood etc. may be restricted or prohibited.

It is the buyer's sole responsibility to take advice and meeting the requirements of any laws or regulations which apply to exporting or importing any lot, prior to bidding. In some cases, the lot concerned may only be shipped along with an independent scientific confirmation of species and/or age of the specimen concerned, which will be issued at the expense of the buyer.

The new Commission Regulation (EU) 2021/2280 of December 16, 2021 prohibits the export outside the European Union of any lot containing a worked ivory component, with the exception of pre-1975 musical instruments.

PIASA can, on request, assist the buyer in obtaining the required licenses and independent scientific confirmation. This proceeding will be carried out at the buyer's expense. However, PIASA cannot guarantee that the buyer will get the appropriate license.

In the event of refusal of the license or delay in obtaining one, the buyer remains liable for the entire purchase price of the lot. Such a refusal or delay shall not allow for late payment or cancellation of the sale.

Transportation of the lots shall be made at the expense and entirely under the responsibility of the winning bidder. The sale is made for payment with immediate value and in euros.

GOVERNING LAW AND JURISDICTION

All of the provisions of the terms and conditions of auction are independent of one another. The nullity of any one of the terms and conditions cannot cause any of the other terms and conditions of auction to be inapplicable.

These terms and conditions of auction are drafted in French and governed by French law. Any dispute concerning the interpretation or application of these General Terms and Conditions of Auction shall be brought before the competent French courts of the judicial district in which the registered offices of PIASA are located.

PERSONAL DATA PROTECTION

Customers of PIASA have a right of access and rectification of personally identifiable data provided to PIASA, as provided for in the Law on Computing and Civil Liberties of 6 January 1978, amended by the Law of 6 August 2004. Since 25 May 2018, PIASA complies with the new European data protection regulations. These data may be communicated to the competent authorities when required by law.



PIASA

La collection Geneviève et Jean-Paul Kahn du Surréalisme au Pop Art

Mercredi 5 juin 2024 à 19h

June 5th, 2024 at 7:00PM

PIASA

118 rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

Fax : + 33 1 53 34 10 11

ORDRE D'ACHAT | ABSENTEE BID

ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE | BIDDING BY TELEPHONE

Nom et prénom | Name & First Name:

Adresse | Address:

Téléphone | Telephone:

Portable | Cellphone:

Téléphone pendant la vente | Telephone during the sale:

E-mail/Fax | E-mail/Fax:

Banque | Bank:

Personne à contacter | Person to contact:

Adresse | Address:

Téléphone | Telephone:

Numéro du compte | Account number:

Code banque | Bank code:

Code guichet | Branch code:

Joindre obligatoirement un RIB ainsi qu'une copie d'une pièce d'identité (passeport ou carte nationale d'identité).
Please enclose your bank details and a copy of your identity card or your passport.

Les ordres d'achat écrits ou les enchères par téléphone sont une facilité pour les clients. Ni PIASA, ni ses employés ne pourront être tenus responsables en cas d'erreurs éventuelles ou omission dans leur exécution comme en cas de non exécution de ceux-ci.
Absentee and telephone bidding are services offered to clients. Neither PIASA nor its staff can accept liability for any errors or omissions that may occur in carrying out these services.

Les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente.
Ce service est offert pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500€.

To allow time for processing, absentee bids should be received at least 24 hours before the sale begins. This service is offered for the lots with a low estimate above 500€.

LOT N°	DESCRIPTION DU LOT LOT DESCRIPTION	LIMITE EN € LIMIT IN €

J'ai pris connaissance des conditions générales, informations et avis imprimés dans le catalogue et accepte d'être lié(e) par leur contenu ainsi que par toute modification pouvant leur être apportée, soit par avis affiché dans la salle de vente, soit par annonce faite avant ou pendant la vente. Je vous prie d'acquiescer pour mon compte personnel, aux limites en euros, les lots que j'ai désignés ci-contre (les limites ne comprenant pas les frais à la charge de l'acheteur).
I have read the terms and conditions of sale as printed in the catalogue and agree to be bound by their contents as well as by any modifications that may be made to them, indicated either by notice in the saleroom or as announced before or during the sale. Please bid on my behalf up to the limit stipulated in euros, for the lot(s) designated opposite (exclusive of buyer's premium).

Date:

Signature obligatoire | Signature obligatory:

PIASA

Art moderne et Contemporain

Jeudi 20 juin 2024



Takis (1925-2019)
Signal lumineux
Tige métallique et système électrique
207 x 24 x 21 cm
8 000/12 000 €

© XAVIER DEFALX

WWW.PIASA.FR

Contacts

Florence Latieule
Directrice
f.latieule@piasa.fr
Tél. : +33 1 53 34 10 03

Fabien Bejean-Leibenson
Directeur Général Adjoint
f.leibenson@piasa.fr
tél. : +33 1 53 34 12 08

COMPTABILITÉ

ACHETEURS

Gaëlle Le Dréau
Tél. : +33 1 53 34 10 17
g.ledreau@piasa.fr

VENDEURS

Odile de Coudenhove
Tél. : +33 1 53 34 12 85
o.decoudenhove@piasa.fr

DÉPÔT ET STOCKAGE

Sur RDV du lundi au vendredi
de 9 à 12h et de 14 à 17h
5 boulevard Ney 75 018 Paris
Tél. : +33 1 40 34 88 83
Entrée par:
215 rue d'Aubervilliers
75 018 Paris

Laure Rouvier
l.rouvier@piasa.fr
Amine Hajji
a.hajji@piasa.fr
Djadje Soumare
d.soumare@piasa.fr
Audrey Orieux de la Porte
a.orieux@piasa.fr

DIGITAL COMMUNICATION MARKETING

Responsable technique
Kévin-Samuel Bernard
ks.bernard@piasa.fr

Webmaster
Charlotte Suchet
Tél. : +33 1 53 34 10 15
c.suchet@piasa.fr

Responsable Communication
Julia Pellerin
Tél. : +33 1 53 34 12 88
j.pellerin@piasa.fr

Social Media Manager
Jonathan Dureisseix
Tél. : +33 1 53 34 12 36
j.dureisseix@piasa.fr

Responsable des ventes digitales
Elodie Bériola
Tél. : +33 1 53 34 10 07
e.beriola@piasa.fr

**Agnès Renoult
Communication**
Donatienne de Varine
Tél. : +33 1 87 44 25 25
donatienne@agnesrenoult.com

NOS CORRESPONDANTS

EN BELGIQUE
Thierry Belenger
Tél. : +32 475 984 038
thierry.belenger@me.com

DÉPARTEMENTS

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

Directrice
Florence Latieule
Tél. : +33 1 53 34 10 03
f.latieule@piasa.fr

Directrice adjointe
**Laura Wilmotte-
Koufopandelis**
Tél. : +33 1 53 34 13 27
lwilmotte@piasa.fr

Catalogueuse
Gabrielle de Soye
Tél. : +33 1 53 34 12 39
g.desoye@piasa.fr

Responsable de ventes
Louise Herail
Tél. : +33 1 53 34 10 02
l.herail@piasa.fr

ARTS DÉCORATIFS DU XX^e SIÈCLE ET DESIGN

Directeur
Frédéric Chambre
f.chambre@piasa.fr

Directrice adjointe
Marine Sanjou
m.sanjou@piasa.fr
Tél. : +33 1 53 34 10 19

Directrice adjointe
Leslie Marson
l.marson@piasa.fr
Tél. : +33 1 53 34 10 06

Directeur adjoint
Paul Viguier
Tél. : +33 1 45 44 43 54
p.viguier@piasa.fr

Responsable de ventes
Jessica Franceschi
Tél. : +33 1 53 34 12 80
j.franceschi@piasa.fr

Responsable de ventes
Vera Karanova
Tél. : +33 1 45 44 43 53
v.karanova@piasa.fr

Responsable de ventes
Antoinette Schneider
Tél. : +33 1 45 44 12 71
a.schneider@piasa.fr

ART CONTEMPORAIN AFRICAIN

Directrice
Charlotte Lidon
Tél. : +33 1 53 34 10 04
c.lidon@piasa.fr

MOBILIER OBJETS D'ART
ARGENTERIE
HAUTE-EPOQUE
TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS
TIMBRES
VENTES GÉNÉRALISTES
INVENTAIRES

Thibaud Cardera
Tél. : +33 1 53 34 12 95
t.cardera@piasa.fr

BIJOUX ET MONTRES
Spécialiste sénior
Véronique Tajan
Tél. : +33 1 53 34 12 89
Tél. : +33 6 75 37 82 70
vtajan@piasa.fr

Spécialiste sénior
Dora Blary
Tél. : +33 1 53 34 13 30
d.blary@piasa.fr

Responsable de ventes
Brune Langlade
Tél. : +33 1 53 34 12 38
b.langlade@piasa.fr

BANDES DESSINÉES
LETTRES ET MANUSCRITS
AUTOGRAPHES
LIVRES ANCIENS ET MODERNES

Dora Blary
Tél. : +33 1 53 34 13 30
d.blary@piasa.fr

PIASA S.A.

DIRECTRICE GÉNÉRALE
Marie Filippi

VICE-PRÉSIDENT ASSOCIÉ
DIRECTEUR GÉNÉRAL
Frédéric Chambre

DIRECTEUR GÉNÉRAL ADJOINT
Fabien Béjean-Leibenson

SECRETARIAT
Laurence Dussart
Tél. : +33 1 53 34 12 87
l.dussart@piasa.fr

PIASA

PIASA
118 rue du Faubourg Saint-Honoré
75 008 Paris

Tél. : +33 1 53 34 10 10
Fax : +33 1 53 34 10 11
contact@piasa.fr
www.piasa.fr

Piasa SA Ventes volontaires aux
enchères publiques
agrément n° 2001-020

INVENTAIRES
Frédéric Chambre
est à votre disposition pour
estimer vos œuvres ou
collections en vue de vente,
partage, datation ou assurance.

COMMISSAIRES PRISEURS
Frédéric Chambre
Thibaud Cardera
Leslie Marson

CRÉATION ORIGINALE
Mathieu Mermillon

RÉALISATION GRAPHIQUE
Charly Bassagal, ArtTrafic
Marie Eyries, Mewsgraphics

PHOTOGRAPHIES
Fabien Gousset

