

PIASA

La collection
Geneviève et
Jean-Paul Kahn

La femme surréaliste
(deuxième partie)

MARDI 14 OCTOBRE 2025
PIASA



ART MODERNE ET
CONTEMPORAIN - PARIS

Directeur général adjoint
Fabien Béjean-Leibenson
fleibenson@piasa.fr

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

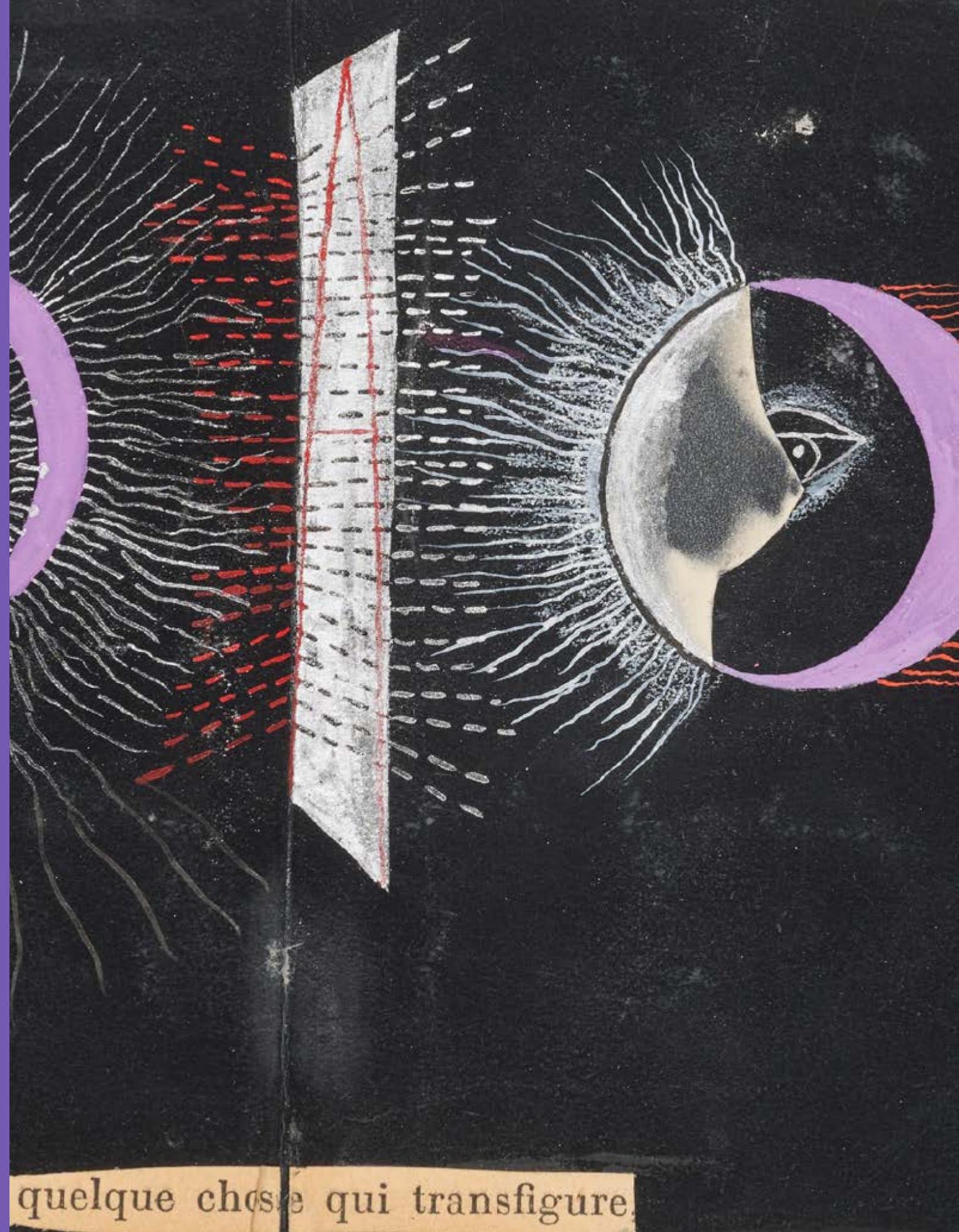
Catalogueuse
Gabrielle de Soye
Tél. : +33 1 53 34 12 39
g.desoye@piasa.fr

Responsable de ventes
Louise Herail
Tél. : +33 1 53 34 10 02
lherail@piasa.fr

La collection
Geneviève et
Jean-Paul Kahn
La femme surréaliste
(deuxième partie)

Vente N° 2309

Enchérissez en direct sur www.piasa.fr



quelque chose qui transfigure.

La collection
Geneviève et
Jean-Paul Kahn

La femme surréaliste
(deuxième partie)

Vente : Mardi 14 octobre 2025 à 19h

PIASA

118 rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

Exposition publique

Vendredi 10 octobre 2025 de 14 à 18 heures

Samedi 11 octobre 2025 de 11 à 18 heures

Dimanche 12 octobre 2025 de 14 à 18 heures

Lundi 13 octobre 2025 de 10 à 18 heures

Mardi 14 octobre 2025 de 10 à 12 heures

Téléphone pendant l'exposition et la vente

+33 1 53 34 10 10

Nous remercions Madame Marie Godet, Docteure en Histoire de l'art,
d'avoir rédigé les notices du catalogue.

Enchérissez en direct sur www.piasa.fr



HEART





**« Puis il y a la prédestination des objets.
Toutes les grandes collections possèdent
une force attractive considérable. »**

Anatole Jacowsky

Je ne sais pas si Geneviève et Jean-Paul Kahn collectionnaient les objets avec un code qui leur était propre ou si les objets venaient à eux dans une forme de correspondance secrète où le choix semble si évident de faire figurer une gouache-collage de Esteban Francès avec une autre gouache-collage de Remedios Varo, suivi d'un très rare collage du poète Benjamin Péret.

La collection de Geneviève et Jean-Paul Kahn n'est pas construite au sens d'une recherche préméditée, c'est dans le rêve qu'elle prend sa source. Cette deuxième vente, centrée sur la femme surréaliste en tant qu'artiste ou en tant qu'image, s'ouvre sur ces visages anthropomorphes aux yeux de souffrance d'un au-delà intérieur de Frida Kahlo, ces boîtes de rêves de Mimi Parent, cette décalcomanie de Jacqueline Lamba en regard de celle d'André Breton, ces cadavres exquis où Jeannette et Tanguy répondent à Jacqueline et Breton, ou bien cette peinture de Meret Oppenheim sortie d'une nuit érotique. La femme c'est aussi sa représentation sublimée en apesanteur dans le tableau de Roland Penrose, inquiétante et dévorante dans celui de Wilhelm Freddie ou à tête de champignon hallucinogène dans la peinture de John Melville. Et ce totem de Léonora Carrington, objet surréaliste qui rend hommage au mystère de la féminité, la femme luth, corps énigmatique recouvert de signes mystérieux, peintures qui semblent remonter à des âges ancestraux, de la naissance même de la femme dans sa charge émotionnelle de souffrance et de beauté.

Cette deuxième vente nous offre l'univers féminin de la constellation surréaliste aux ramifications et correspondances multiples de la collection de Geneviève et Jean-Paul Kahn.

Philippe Luiggi



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

Le début des années 1910 est chez Kandinsky une période cruciale : celle du basculement vers l'abstraction. L'évolution de sa réflexion sur la peinture a commencé plusieurs années auparavant et se cristallise dans la publication de son étude *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* en décembre 1911. Au même moment se tient la première exposition du Blaue Reiter à Munich. Un article de Kandinsky publié dans le fameux *Almanach* de cette association d'artistes, publié en mai 1912, explicite ses réflexions les plus récentes et éclaire l'appréhension des œuvres qu'il réalise à partir de cette époque (lot 1). Kandinsky appelle au développement d'un nouvel art visant à élever spirituellement l'homme. Selon lui, « la forme est l'expression extérieure du contenu intérieur ». C'est-à-dire que la forme doit tout autant être détachée d'une exigence de reproduction du réel que d'une tentation de décoration vide de contenu. Ce nouvel art, débarrassé des conventions de toute sorte, n'obéit qu'à la « nécessité intérieure » qui anime l'artiste.

Les années munichoises sont au cœur de l'évolution picturale de Kandinsky et voient la naissance de ses premières grandes œuvres abstraites (*Avec l'arc noir*, 1912, Centre Pompidou). Il devra quitter la ville allemande en raison de la Première Guerre mondiale. Il passera plusieurs années à Moscou avant de devenir professeur au Bauhaus en 1922.

01. Vassily Kandinsky

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

Sans titre, 1912

Encre de Chine et crayon sur papier
Signé des initiales et daté en bas à gauche
34,5 x 21,5 cm

Provenance :

- Nina Kandinsky, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, 1935, (NK)
- Paris, 1968, n°14, reproduit
- Bâle, 1972, n°6
- New York, 1973, n°32, reproduit

Bibliographie :

- Sélection 1933, p.30
- Bill 1955, p. 46, reproduit
- W. Grohman, « Vassily Kandinsky. Leben und Werk », Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1958, reproduit p.90
- Volboudt 1974, n°24, reproduit
- Vivian Endicott Barnett, Kandinsky Drawings, Catalogue raisonné, Philip Wilson Publishers LTD 2012, reproduit p.147 sous le n°269

20 000 / 30 000 €





Giorgio de Chirico (Vólos, 1888 - Rome, 1978)

En 1929, la Galerie des Quatre Chemins à Paris présente une exposition consacrée aux dessins de Giorgio de Chirico. Sur l'invitation, *Le Fantôme de Brutus* (lot 2). Plus étonnant, la revue de mode *Vogue* évoque l'exposition et reproduit le dessin dans son numéro de mars, témoignage du succès rencontré par le peintre italien. À cette époque, celui-ci a laissé derrière lui sa période métaphysique pour en revenir à des thématiques traditionnelles ; les surréalistes, se sentant trahis, vont jusqu'à lancer un tract pour protester contre une exposition du peintre en 1928, dénonçant, outre sa peinture, son appât du gain. Les uns et les autres se répondent au travers de publications. Dans *Le Surréalisme et la Peinture* de 1928, André Breton répond à une lettre adressée par de Chirico à la presse. Et c'est peut-être afin de poursuivre ces échanges houleux que de Chirico envoie à Breton un exemplaire de son récit *Hebdomeros* qu'il publie en 1929 à Paris.

La thématique du fantôme est centrale chez de Chirico. Elle n'est pas seulement récurrente dans ses œuvres comme dans ses écrits, elle imprègne toute sa vie. Breton fait le récit d'anecdotes dans lesquelles de Chirico côtoie le fantôme de Napoléon III ou considère, suite à une remarque de Louis Aragon, qu'un petit vendeur de fleurs est un fantôme. Le personnage d'Hebdomeros est le « double 'métaphysique' »¹ de Chirico, et sans doute peut-on considérer que le personnage de ce dessin (lot 2) joue le même rôle. La pièce dans laquelle il est figuré rappelle les chambres sans vue qu'Hebdomeros préfère aux paysages, car elles sont propices à des visions non oculaires - un espace « que traversent les fantômes »². Comme le dessin le montre, c'est à l'intérieur du personnage lui-même que réside le paysage. Si de Chirico se plaît à représenter de grandes figures de l'histoire ou de la mythologie, le choix de Brutus résonne dans ce contexte où le peintre est accusé d'avoir renié ses anciens idéaux. Le fantôme semble témoigner son soutien au personnage. Ainsi Brutus, qui a trahi pour une cause qu'il estimait plus noble, apparaît comme une figure tutélaire pour le peintre incompris de ses anciens admirateurs.

1. Anne-Marie Christin, « 'Hebdomeros', théâtre de mémoire », in *Littérature*, n°65, 1987, p.20.

2. *Ibid.*, p.20-21.

"To become truly immortal a work of art must escape all human limits: logic and common sense will only interfere. But once these barriers are broken it will enter the regions of childhood vision and dream."

Giorgio de Chirico



REPRODUIT DANS LA REVUE VOGUE, 1929 © D.R.

02. Giorgio de Chirico (Vólos, 1888 - Rome, 1978)

Le Fantôme de Brutus, circa 1929

Crayon sur papier

Signé en bas à droite

Titré en bas au centre

33 x 25 cm

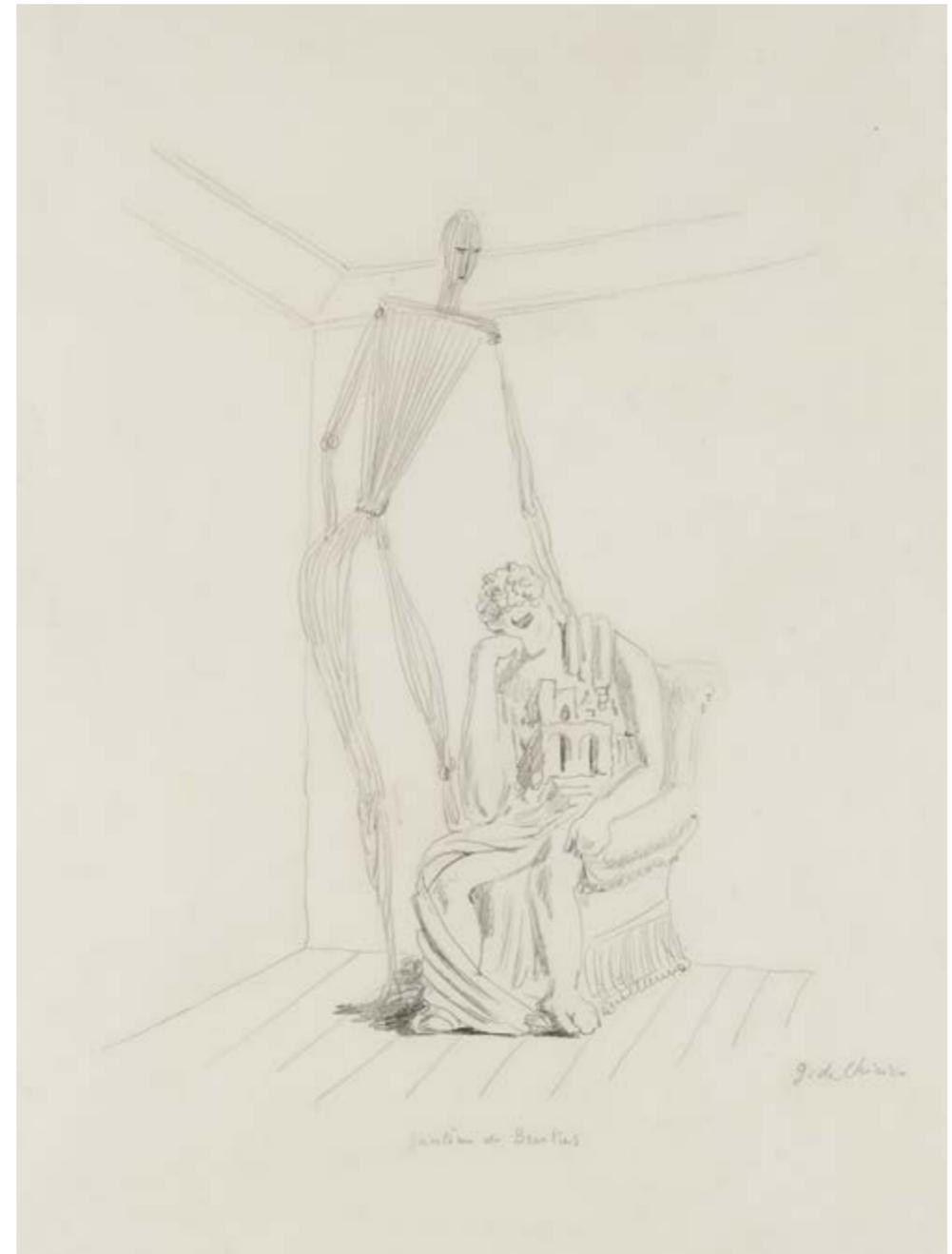
Provenance :

- Galerie des Quatre Chemins, Paris : « G. De Chirico, dessins », 16 - 28 mars 1929, reproduit sur l'invitation au vernissage
- Collection Edward James
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie :

- « Vogue », Paris, mars 1929, reproduit p.30
- Maurizio Fagiolo, « Giorgio de Chirico Le Rêve de Tobie un interno ferrarese, 1917 e le origini del Surrealismo », Rome, De Luca, 1980, reproduit p.11
- « Giorgio De Chirico. Disegno : opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico », Mila, Electa, 2004, p. 44

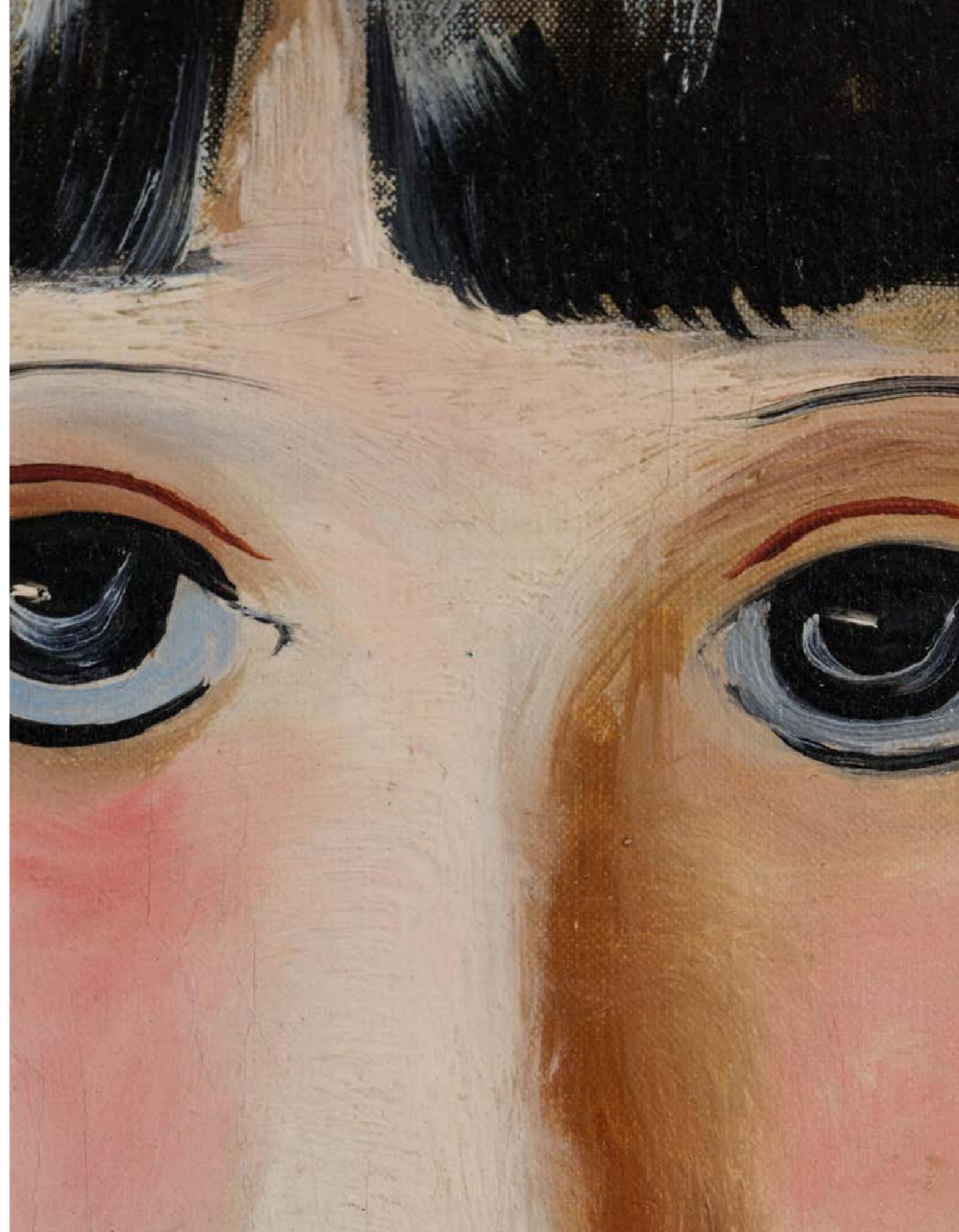
20 000 / 30 000 €



Moïse Kisling (Cracovie, 1891 - Sanary-sur-Mer, 1953)

Arrivé à Paris en 1910 pour poursuivre sa formation artistique, Moïse Kisling devient un des acteurs majeurs de la première école de Paris. Son atelier de Montparnasse est un carrefour, il fréquente les artistes et les poètes, comme Georges Braque ou Max Jacob. Une amitié particulière le lie à Amedeo Modigliani. En 1916, les deux peintres réalisent lors d'une même séance deux portraits de Jean Cocteau, que Pablo Picasso a entraîné à l'atelier de Kisling. Ils se peignent également l'un l'autre, tandis que des photographies, notamment de Kertész ou Man Ray, témoignent de cette bohème joyeuse dans laquelle Kisling évolue. Pendant la Première Guerre mondiale, il s'engage dans la Légion étrangère et est gravement blessé. En 1916, il illustre *La Guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars, engagé comme lui dans la Légion étrangère et amputé en 1915 à la suite d'une blessure. Après la guerre, son œuvre connaît le succès public et critique.

Peintre de paysages, de nus, de fleurs, Kisling interpelle surtout par ses portraits. S'il partage ce goût du portrait avec Modigliani, tout sépare les deux amis au niveau de la technique d'exécution. Aux surfaces plates de Modigliani, Kisling préfère les arrondis, qu'il souligne de sa touche souple. Face aux regards vides de son ami, Kisling peint des yeux qui absorbent littéralement le spectateur. C'est particulièrement le cas de ce portrait d'une jeune femme (lot 3). Ses sourcils affinés et sa coiffure « à la garçonne » sont caractéristiques de la femme moderne des années 1920. Pourtant, son expression est loin de l'énergique émancipation des années folles. Ses yeux immenses sont porteurs d'une rêverie ou d'une nostalgie infinies. La douceur générale de son visage est soulignée par la sensualité de la bouche. La jeune femme semble comme étrangère aux vêtements qu'elle porte, qui tranchent par leurs courbes marquées et leurs couleurs affirmées. Le regard du spectateur ne peut s'empêcher de revenir à ces yeux, qui semblent lui adresser un message qui ne cessera de lui échapper.



« La peinture n'est pas le dessin. Elle doit chanter. Baudelaire n'affirme-t-il pas qu'un coloriste est un poète épique ! C'est un véritable instinct qui pousse un coloriste à préférer telle couleur, le rouge, le vert et le jaune par exemple. »

Moïse Kisling



KISLING DANS SON ATELIER, 1949 © ARCHIVES

03. Moïse Kisling

(Cracovie, 1891 - Sanary-sur-Mer, 1953)

Portrait de fillette, circa 1929

Huile sur toile

Signée en haut à droite

41 x 27 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie :

Catalogue raisonné, Tome III, p.144 n°103

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

Sera inclus dans le « Volume IV et Additifs aux Tomes I, II et III » du Catalogue Raisoné de l'Œuvre de Moïse Kisling actuellement en préparation par Marc Ottavi.

20 000 / 30 000 €



Max Ernst (Brühl, 1891 - Paris, 1976)

L'aube des années 1920 est marquée pour Max Ernst par le déferlement de Dada qui le verra quitter Cologne pour Paris. Mais ce sont d'abord les Parisiens que l'on retrouve en Allemagne : André Breton et Paul Eluard, entre autres, sont parmi les contributeurs de la revue *Die Schammade* publiée par Max Ernst et Johannes Baargeld en 1920. L'année 1921 est décisive. La librairie-maison d'édition *Au Sans Pareil* présente la première exposition de Max Ernst à Paris. Breton en rédige la préface et contribue à sa préparation. Cela fait deux ans que Max Ernst pratique le collage. Il en expose une douzaine, parmi des œuvres très variées. Au même moment, il est inclus dans le n°19 de la revue *Littérature*.

Début novembre, Eluard et Gala se rendent à Cologne afin de faire sa connaissance. Le poète est en train de préparer le recueil *Répétitions* qui paraîtra *Au Sans Pareil* en 1922, année qui marque la fin de la collaboration de Dada avec René Hilsum, directeur de la maison d'édition. Pour illustrer ce recueil, des collages de Max Ernst choisis à Cologne « parmi ceux qui étaient déjà chez lui. On peut penser que le rapport entre les textes et les collages ne fut établi que lors de l'impression du recueil à Paris. Eluard se chargea seul de ce travail »¹ et finalement, ce collage (lot 4) ne fut pas inclus dans le recueil. Max Ernst le publie alors dans *The Little Review* en 1923. Plus encore, il l'associe tout de même à Eluard en reprenant ce sujet dans le cycle de peintures murales qu'il exécute en 1923 dans la maison du poète à Eaubonne². Entre-temps, Max Ernst, accueilli par Eluard, s'est établi en France.

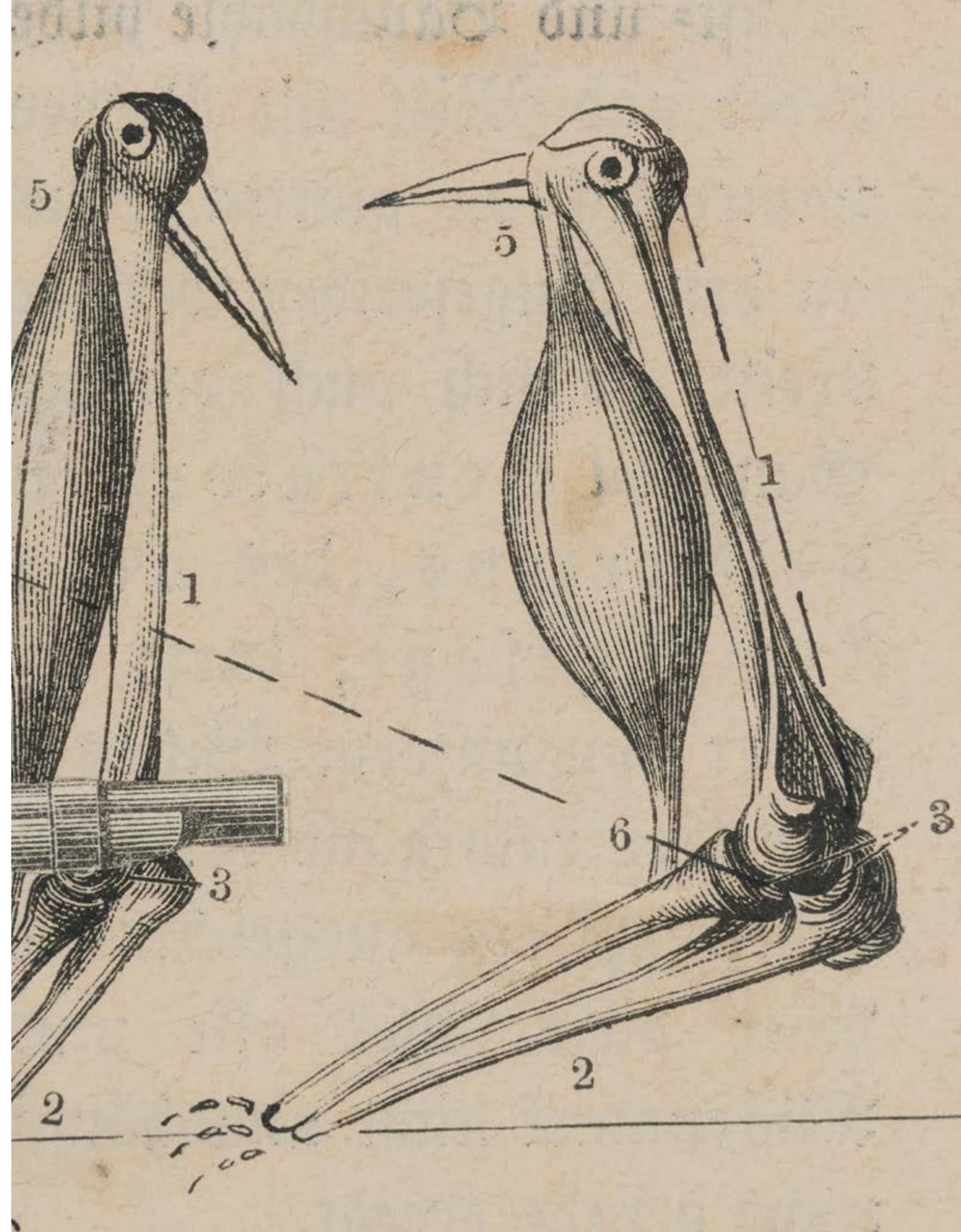
Ce collage montre une carabine et deux oiseaux. Il faut le regarder avec attention pour réaliser que les animaux sont réalisés à partir de fragments anatomiques. Dans les collages de Max Ernst de cette époque, on retrouve fréquemment « la rencontre violente de la vie et des machines, la menace que ces dernières font peser sur la vie organique »³, notamment dans un autre collage de *Répétitions* montrant une vache avec une arme sur la tête - c'est elle qui, dans ce cas, semble armée. Cette thématique peut indirectement émaner de l'expérience de la Première Guerre mondiale vécue par l'artiste, qui sert dans l'armée allemande. Mais Max Ernst se refuse à établir des références directes : son œuvre vise avant tout « à nier cette origine, à se poser comme autonome »⁴.

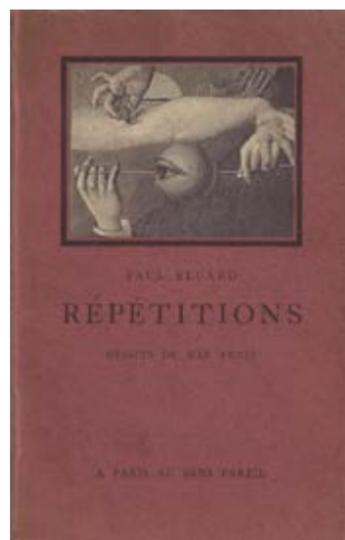
1. Werner Spies, « Une poétique du collage », in *Paul Eluard et ses amis peintres (1895-1952)*, Paris, Centre Georges Pompidou, du 4 novembre 1982 au 17 janvier 1983, p.45.

2. Ce motif apparaît dans le dessus de porte auquel a été donné le titre *Il n'y a plus de vraies hydrocyclettes* (titre tiré du poème « Des éventails brisés » dans *Les Malheurs des immortels* de Max Ernst et Paul Eluard, 1923). Ces peintures sont redécouvertes par Cécile Eluard à la fin des années 1960.

3. Werner Spies, op.cit., p.57.

4. *Ibid.*, p.58.





04. Max Ernst (Brühl, 1891 - Paris, 1976)

Sans titre (illustration pour Répétitions), 1921

Encre et collage sur papier

Signé en bas à droite

Annoté au dos

16,5 x 25 cm

Provenance :

- Byron Gallery, New York : « Max Ernst », 28 octobre - 2 décembre 1970, n°27

- Timothy Baum, New York

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Centre Georges Pompidou, « Paul Eluard et ses amis peintres (1895-1952) », 4 novembre 1982 - 17 janvier 1983, reproduit et décrit p.58

- Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, « Max Ernst. Collagen », 19 février - 23 avril 1989, reproduit au catalogue sous le n°131

Bibliographie :

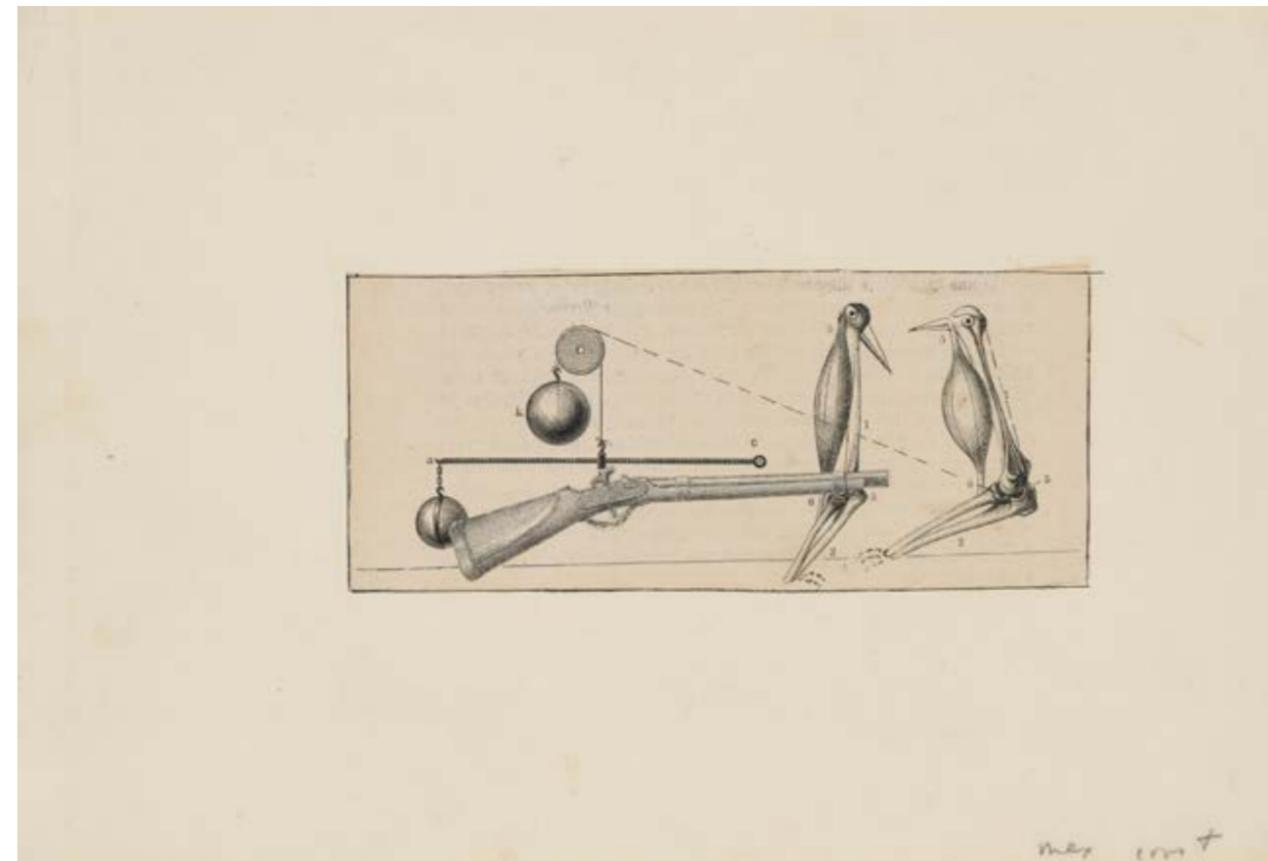
- « The Little Review », vol. IX, n°4, Autumn and Winter 1923-1924, reproduit en p.12

- Werner Spies, Sigrid et Günter Metken, « Max Ernst. (Euvre Katalog, vol.1, Werke 1906-1925) », Menil Foundation, Houston / DuMont Schauberg, Cologne, 1975, n°449 p.231

- Werner Spies, « Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions », Gallimard, Paris, 1984, n° 131

Note : Au revers, étiquettes des expositions notamment de New York et Düsseldorf évoquées ci-dessus.

15 000 / 20 000 €



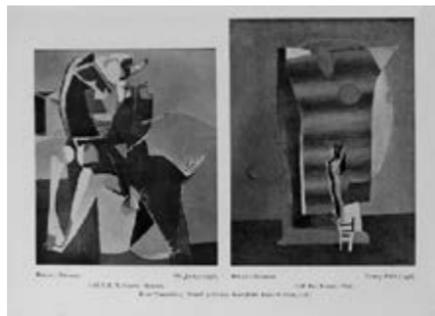
Roland Penrose (Londres, 1900 - Chiddingly, 1984)

Beauty Prize (lot 5), réalisée par Roland Penrose en 1932, témoigne des années que l'artiste et collectionneur anglais a passées en France. Parti à Paris en 1922, il étudie dans l'atelier d'André Lhote et ses premières œuvres sont marquées par l'influence du cubisme. La rencontre à Cassis, où il s'est installé, de sa première femme, la poétesse française Valentine Boué, lui permet d'entrer en contact avec les surréalistes. Penrose devient particulièrement ami avec Paul Eluard, dont il rachètera l'impressionnante collection en 1938 ; il lui doit la révélation d'un mode de vie et de pensée libre et subversif qui lui était jusque-là inconnu. Penrose est également proche de Max Ernst et il expérimente le frottage dans une série d'œuvres sur papier.

En 1929, Valentine et Roland Penrose participent à l'enquête sur l'amour dont les réponses paraissent dans *La Révolution surréaliste*. À la question « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? », Penrose répond : « Des espoirs inespérables... » Sa relation avec son épouse se dégrade malgré leur installation dans un château dans le Gers, d'où Valentine est originaire. Fin 1932, le couple part pour un voyage en Inde dont Penrose ramènera des impressions horrifiées du comportement des colons britanniques. Le début des années 1930 est pour lui une période de transition ; alors que l'artiste devient véritablement lui-même, il s'éloigne définitivement de son épouse. À son retour de voyage, Penrose s'engage à financer la parution d'*Une semaine de bonté* de Max Ernst, qui sera publié aux éditions Jeanne Bucher en 1934.



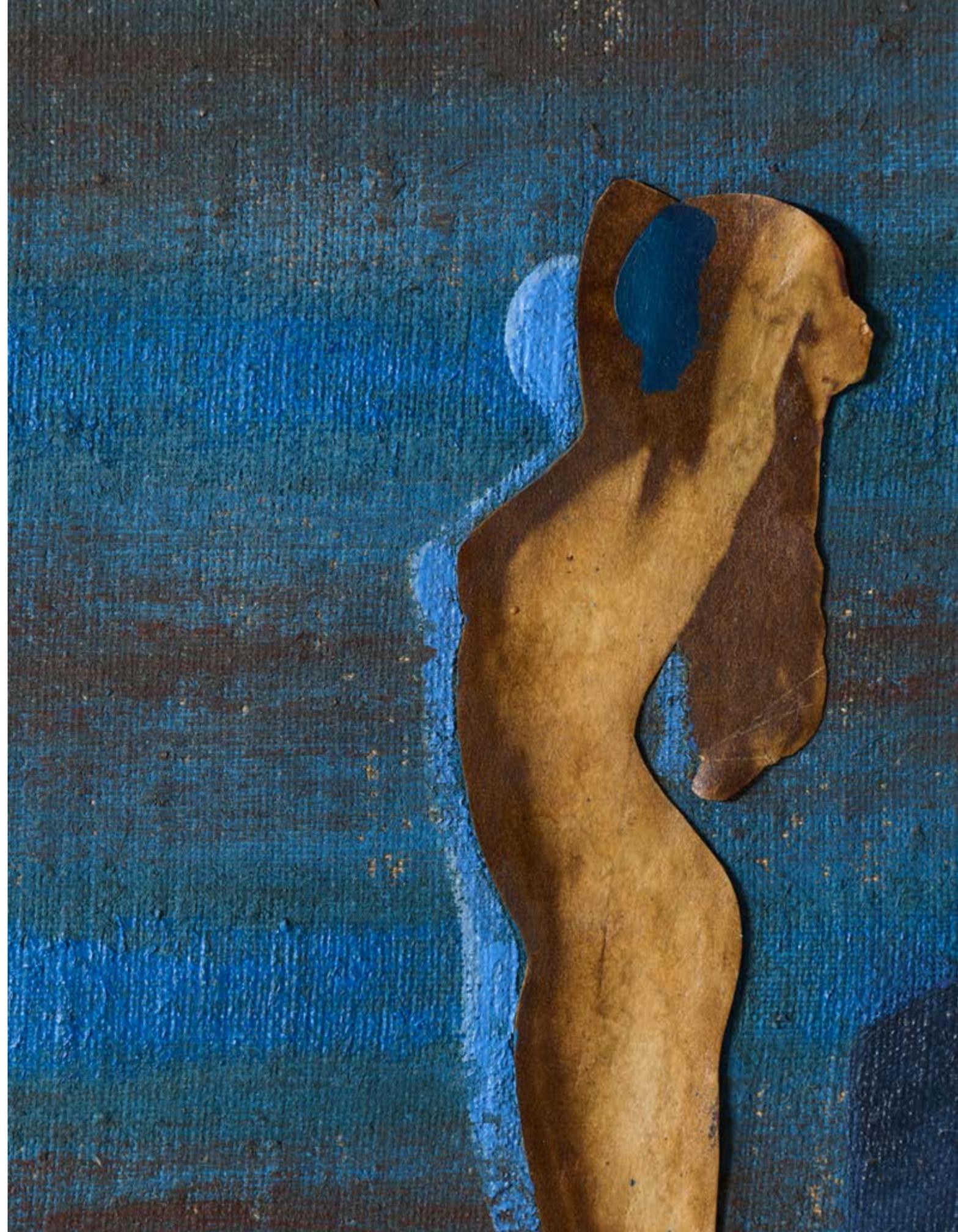
L'ŒUVRE DE PENROSE À L'INTERNATIONAL SURREALIST EXHIBITION DE 1936, LONDRES



LONDON BULLETIN, N°17, 15 JUIN 1939

Ces relations, qui se tissent et se défont, se retrouvent intimement entrelacées dans cette œuvre qui appartiendra à Paul Eluard (lot 5). L'influence de Max Ernst est sensible dans le soleil rond et les rayures horizontales de la partie centrale, qui rappellent les marines du peintre allemand. La femme sans visage évoque la recherche d'une femme rêvée, « espoir inespérable » de l'amour. Elle est présente sous forme de collage au sein d'une peinture à l'huile, ce qui signale son appartenance à une autre dimension. Et pourtant, peut-être afin de rapprocher la réalité du rêve, Penrose façonne sa peinture de sorte à troubler l'œil : par un jeu de décalages et de superpositions, il amène le spectateur à hésiter sur la nature des éléments présentés.

Cette œuvre de sa période française accompagnera Penrose dans le nouveau chapitre qui s'ouvre à son départ pour Londres en 1935, où il devient un des acteurs-clés de la naissance d'un mouvement surréaliste en Angleterre. Elle est présentée à l'*International Surrealist Exhibition* de 1936, qu'il co-organise, puis paraît dans le *London Bulletin*, revue de la London Gallery par laquelle Penrose, aux côtés d'E.L.T. Mesens, contribue à la diffusion du mouvement.





05. **Roland Penrose** (Londres, 1900 - Chiddingly, 1984)

Beauty Prize, 1932

Huile et collage sur toile

Signée en bas à droite

60 x 45 cm

Provenance :

- Collection Paul Eluard, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Londres, New Burlington Galleries,
« International Surrealist Exhibition », 12 juin -
4 juillet 1936

Bibliographie :

- H. Read, « Surrealism », Faber & Faber, Londres,
1936, reproduit sous le n°73

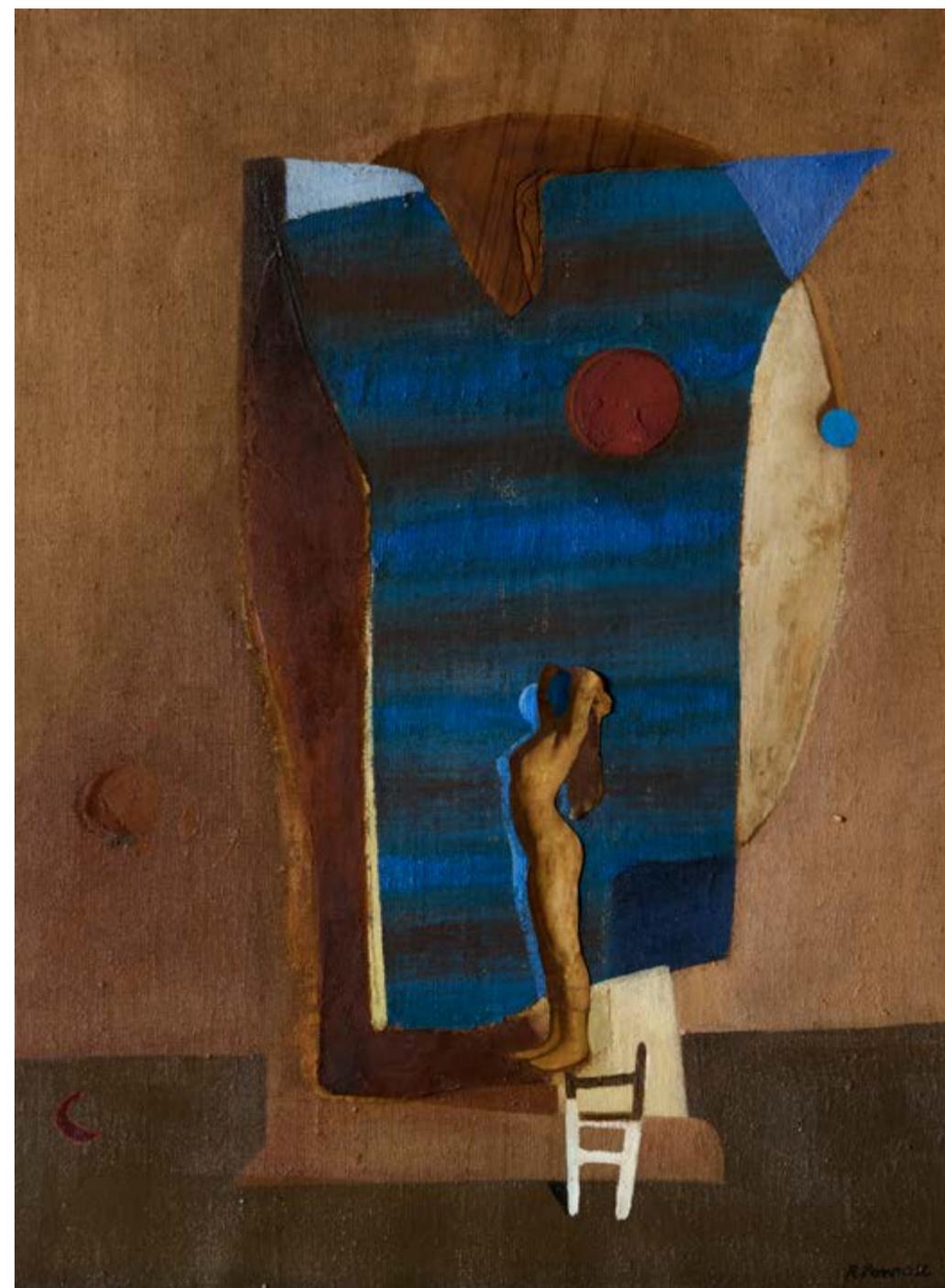
- V. Bjerke-Petersen, « Surrealismens
Billedverden », Copenhague, Arthur Jensens
Forlag, 1937, reproduit p. 48

- « London Bulletin », n°17, 15 juin 1939, reproduit
p. 19

- Jean-Charles Gateau, « Eluard, Picasso et la
peinture (1936-1952) », Droz, 1982, reproduit en
noir et blanc p. 250

- Roland Penrose, « Quatre-vingts ans de
surréalisme (1900-1981) », Éditions Cercle d'art,
Paris, 1983, reproduit en noir et blanc p. 67

20 000 / 30 000 €



Maurice Henry (Cambrai, 1907 - Milan, 1984)

Réputé avant tout pour son œuvre de dessinateur humoristique au trait immédiatement reconnaissable, Maurice Henry est également poète, peintre et journaliste. Il fait d'abord partie du groupe du Grand Jeu à Reims et publie notamment un « Discours du révolté » dans le premier numéro de la revue, en 1928. À la recherche d'une voie plus engagée, il rejoint l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) et les surréalistes à l'aube des années 1930. Il est présent dès l'*Exposition surréaliste* de 1933 à la galerie Pierre Colle, où il expose neuf dessins. Lors de l'*Exposition surréaliste d'objets* à la galerie Charles Ratton, en 1936, il présente son *Hommage à Paganini*, petit violon entouré de bandages. Il fait également partie des surréalistes qui « habillent » un mannequin lors de l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1938 ; le sien a littéralement la tête dans les nuages.

Ce dessin de 1935 (lot 6) est dédié à un ami et pourrait en constituer le portrait. Les traits de la figure masculine peuvent être rapprochés de ceux de Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), que Maurice Henry a représenté à plusieurs reprises. Ce poète, animateur du Grand Jeu, a publié le recueil *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent* en 1933 « et une plaquette de 8 pages à peine (1935) bien émouvante, parue, sous l'égide de Paulhan, à l'époque déjà de ses souffrances »¹. Le corps du personnage masculin est envahi de visages de femmes, figurant une obsession qui le prive littéralement de toute possibilité d'action. Le paysage désertique qui l'entoure laisse planer peu de doutes sur le sort qui attend cet homme, sommé de choisir entre la disparition dans un trou noir et le basculement dans la folie. Malgré ce message macabre, le caractère outrancier du dessin lui confère un ton léger. Ce mélange subtil est caractéristique des dessins d'Henry, précurseur de ce que Breton nommera plus tard l'humour noir. Si l'identification à Roger Gilbert-Lecomte n'est pas confirmée, elle ferait toutefois de ce dessin un présage funeste. En effet, il partageait la vie de Ruth Kronenberg, jeune femme juive allemande qui sera déportée à Auschwitz en 1942 ; déjà englouti par la drogue, le jeune poète ne lui survivra pas.

1. Léon Pierre-Quint, « In Memoriam Roger Gilbert-Lecomte », in *Les Cahiers du Sud*, n° 266, juin-juillet 1944.

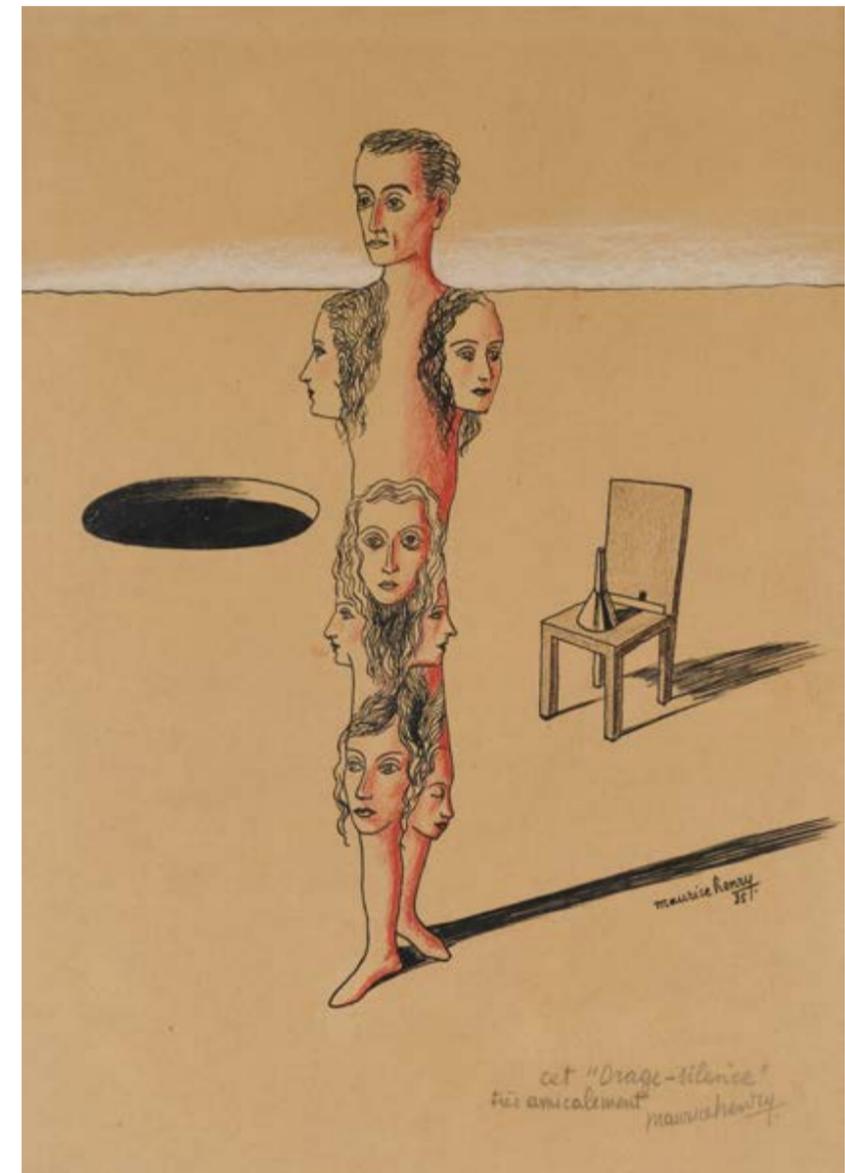




MAURICE HENRY AU CAFÉ, 1933 © D.R.



MAURICE HENRY ET ELDA À LA PINCE À LINGE © ARTHUR HARFAUX



06. Maurice Henry (Cambrai, 1907 - Milan, 1984)
Orange - Silence, 1935
Gouache, encre de Chine, pastels et crayon de papier sur papier
Doublement signé, daté, titré et dédié en bas à droite
27 x 20 cm
Provenance: Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
3000 / 4000 €

Àngel Planells (Cadaqués, 1901 - Barcelone, 1989)

Comme d'autres surréalistes catalans, Àngel Planells est longtemps resté dans l'ombre de Salvador Dalí. Les deux artistes se connaissent depuis 1920. Dalí, qui séjourne régulièrement dans la maison familiale de Cadaqués, est allé à sa rencontre après avoir entendu parler de ses dessins surprenants. Opposés tant par leurs caractères que par leurs milieux sociaux, les deux amis se comprennent sur le terrain de la peinture. Grâce à Dalí, Planells rencontre les surréalistes de passage, tels que René Magritte en 1929. Sa carrière artistique prend rapidement son envol. Il participe à une exposition collective à la Galerie Dalmau en 1929, notamment aux côtés de Hans Arp. Il réalise également des objets surréalistes et en présente lors d'une exposition personnelle à Barcelone en 1932¹.

En 1934 se tient une exposition personnelle de Planells à la Galeria Catalònia à Barcelone. Deux ans plus tard, en mai 1936, c'est là que le groupe ADLAN met sur pied la fameuse exposition *Logicofobista*, événement majeur dans l'histoire du surréalisme en Espagne. *L'Arpa de Napoleó* (lot 7) est l'une des trois œuvres que Planells y présente. Le mois suivant, l'artiste est inclus dans l'*International Surrealist Exhibition* de Londres. Roland Penrose, qui le découvre à cette occasion, fera l'acquisition de deux de ses peintures. Geneviève et Jean-Paul Kahn ont fait preuve du même intérêt en intégrant Planells dans leur collection alors qu'il était encore méconnu.

Le déclenchement de la guerre civile espagnole au lendemain de l'exposition de Londres brise l'élan de Planells dans ses liens avec les surréalistes internationaux. C'est seulement aujourd'hui que la recherche se penche avec attention sur ses paysages étranges, où les éléments surréalistes se mêlent à son environnement naturel quotidien de la côte catalane².

Œuvre historique ayant figuré à l'exposition *Logicofobista*, ce tableau contient une énigme dans cette signature apocryphe. Dalí et Planells ont entretenu un dialogue artistique que la guerre civile espagnole a rompu. Plusieurs hypothèses ont été émises quant à des œuvres signées Dalí et attribuées au maître alors qu'il est maintenant certain qu'elles sont de Planells. L'une de ces hypothèses, proposée par Guillermo de Osma, galeriste et spécialiste de l'avant-garde espagnole, est qu'il s'agirait d'une provocation réalisée dans le cadre de cette exposition d'avant-garde à laquelle Dalí devait normalement participer. *L'Arpa de Napoleó* refait surface, mais son mystère n'est pas encore éclairci.

1. « El objeto surrealista en España », Museo de Teruel/Fundació Caixa de Barcelona, 27 septembre - 28 octobre 1990 / janvier - février 1991, p.144.

2. Voir Anna Vives, « Àngel Planells' Art and the Surrealist Canon », Routledge, New York-Londres, 2024.





ANGEL PLANELLS © D.R.

07. Àngel Planells (Cadaqués, 1901 - Barcelone, 1989)

L'Arpa de Napoleó (La Harpe de Napoléon),
Circa 1930-1935

Huile sur toile

Signée « Salvador Dali » en bas à droite

60 x 73 cm

Provenance :

- Galerías Costa, Barcelone
- Galerie Barbié, Barcelone
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Barcelone, Galeries d'Art Catalònia :
«Exposició Logicofobista», 4 - 15 mai 1936, n°31

Bibliographie :

- M. Frisach, «Dali i Àngel Planells, una relació ambigua», in *Avui*, 13 novembre 2003, reproduit p.53
- Valladolid, Patio Herreriano - Museo de Arte Contemporáneo Español, «Logicofobistas 1936. El surrealismo como revolución del espíritu», 13 septembre -16 novembre 2018, citée au catalogue p.24, 32 et reproduit p.80
- A. Vives, «Àngel Planells' Art and the Surrealist Canon», Routledge, New York-Londres, 2024, p.15, 53, 61, 65, 66, 74

Nous remercions Dr Anna Vives et Monsieur Guillermo de Osma pour les informations qu'ils nous ont aimablement communiquées sur cette œuvre.

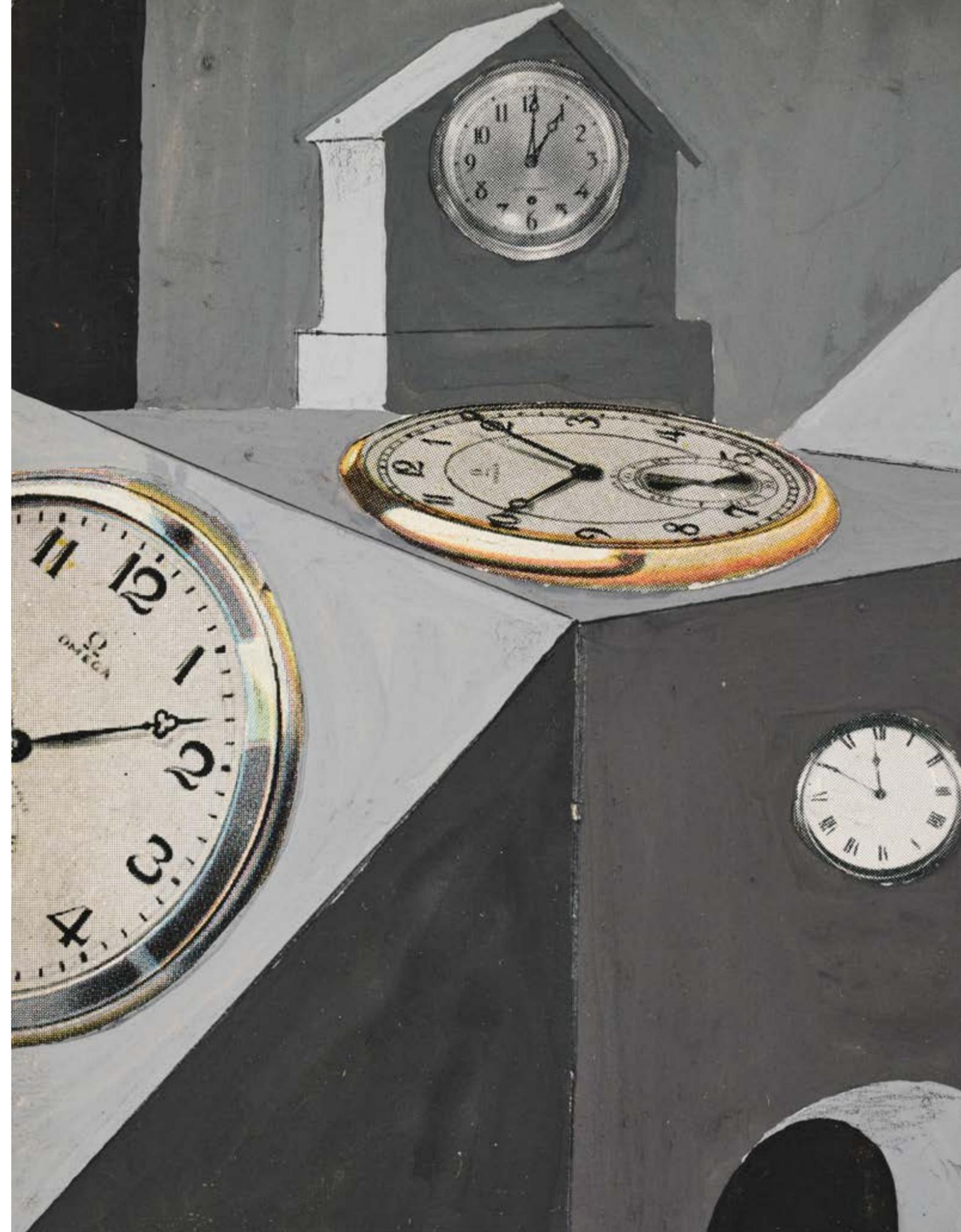
20 000 / 30 000 €



Esteban Francés (Portbou, 1913 - Deyá, 1976)

Comme l'atteste le certificat de Marcel Jean, Esteban Francés lui a offert *La Corrida* (lot 8) à Barcelone en juillet 1935. À cette époque, Francés vit à Barcelone depuis dix ans. Fin 1932-début 1933, il devient membre du groupe ADLAN (« Amis de l'Art nouveau ») et rencontre l'artiste Remedios Varo à laquelle il se lie. Influencés par Salvador Dalí, comme les autres membres du groupe, Francés et Varo parviennent néanmoins à développer une création résolument personnelle, ce qui leur vaut d'être remarqués par Óscar Domínguez qui passe l'été 1935 à Barcelone. L'artiste a invité son ami Marcel Jean à le rejoindre. Le peintre surréaliste, futur historien du mouvement, rencontre ainsi Francés et Varo (voir lot 9). Il a fait le récit de leurs activités, notamment des séances de cadavres exquis et de « cadavres-collages » (on en trouve un exemple dans la collection du MoMA). Après son retour à Paris, il devient l'intermédiaire entre les jeunes artistes et le groupe surréaliste de Paris. L'année suivante, ADLAN organise une grande exposition *Picasso*, pour laquelle Eluard vient donner une série de conférences. Grâce à Marcel Jean, Francés et Varo peuvent rencontrer le poète. Francés montre pour la première fois ses œuvres au public lors de l'*Exposició Logicofobista* de 1936. La guerre civile qui éclate peu après le voit s'engager dans l'armée républicaine avant de rejoindre Remedios Varo à Paris en 1937.

L'été 1935 fut propice aux collages pour les amis de Barcelone. Au-delà des cadavres exquis réalisés sous forme de collages, Francés inclut des éléments de collage dans *La Corrida* (lot 8) tandis que Remedios Varo réalise de nombreux collages cette même année (voir *La Leçon d'anatomie*, de 1935, provenant de la collection Marcel Jean et conservée au Centre Pompidou, don de Geneviève et Jean-Paul Kahn). Les montres en collage qui ponctuent le paysage peint renvoient à Dalí mais prennent en réalité le contrepied de ses fameuses « montres molles ». Le fait d'être découpées ajoute à leur précision, à leur rigidité. Ainsi le taureau n'affronte pas un toréador ; son adversaire est le temps, qui enchaîne. La thématique de la corrida est employée par Francés pour souligner le caractère inéluctable du passage du temps. Comme pour le taureau de la corrida, la lutte est perdue d'avance.



08. Esteban Francés (Portbou, 1913 - Deyá, 1976)

La Corrida, 1935

Gouache, crayon de papier et collage sur carton fin
Signé, daté et annoté en bas à gauche
36,5 x 27 cm

Provenance :

- Collection Marcel Jean (offert par l'artiste)
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Milan, Palazzo Reale, « I Surrealisti », 7 juin - 10 septembre 1989, reproduit au catalogue p. 515 et décrit p. 629

- Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, « Die Surrealisten », 8 décembre 1989 - 18 février 1990, reproduit au catalogue p. 302 et décrit p. 412

Bibliographie : « Esteban Francés 1913-1976 », Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 17 janvier - 10 mars 1997, reproduit au catalogue p. 49

Note : Une fenêtre pratiquée dans le fond de cadre permet d'apercevoir l'étiquette apposée au revers de l'œuvre, qui l'identifie et confirme son appartenance à la collection Marcel Jean.

Un certificat d'authenticité de Monsieur Marcel Jean sera remis à l'acquéreur.

20 000 / 30 000 €



Esteban FRANCÉS

Remedios Varo (Anglès, 1908 - Mexico, 1963)

Cette œuvre de 1935 (lot 9), conservée par Marcel Jean dans sa collection, témoigne de sa rencontre avec Remedios Varo durant l'été de cette année (voir aussi lot 8). Après un an passé à Paris, Varo s'est installée à Barcelone en 1932 où elle travaille dans une agence de publicité. Elle rencontre alors Esteban Francés, dont elle devient très proche ; les deux artistes partagent un atelier et sont des membres actifs du groupe ADLAN. Lors de l'été 1935, Óscar Domínguez écrit à Georges Hugnet que Varo et Francés sont les seules personnalités intéressantes qu'il fréquente à Barcelone. Cette complicité donne lieu à la création collective d'une huile sur cuivre par les trois artistes. Marcel Jean qui vient rejoindre Domínguez pour les vacances se lie d'amitié avec les jeunes peintres. Ensemble, ils réalisent des collages exquis dessinés et sous forme de collages. En 1936, Varo participe à l'*Exposició Logicofobista*, événement majeur de l'avant-garde espagnole organisé par ADLAN. Au lendemain de l'exposition, la guerre civile qui se déclare brise cet élan. Remedios Varo rencontre le poète Benjamin Péret, qui combat dans le camp républicain au sein de la Colonne Durruti. Ils quittent l'Espagne pour Paris en 1937, ce qui permet à Varo de participer à l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1938. Ils devront émigrer au Mexique pendant la Seconde Guerre Mondiale. Alors que Péret rentre à Paris en 1947, Varo reste au Mexique. Intégrée à la scène surréaliste mexicaine, elle devient particulièrement amie avec Leonora Carrington.

Varo est surtout reconnue pour les tableaux de sa période mexicaine, d'une finesse extrême et empreints d'ésotérisme. Ses œuvres des années 1930, plus rares, offrent un tout autre regard sur cette artiste. Elle réalise de nombreux collages à base de magazines, qui sont peut-être à lier à son travail dans la publicité. Quant à ses peintures, elles sont réalisées dans un style plus vif et affirmé. Bien qu'elle ne soit pas un collage, *La Traversée* (lot 9) en reprend tous les codes. La mer semble découpée et collée ; le phylactère fait référence à la presse imprimée, à la bande dessinée. Les « vagues » ressemblent à des tas de feuilles de papier, que seul l'ajout de couleur bleue transforme en eau. Le personnage à qui appartenait la chemise s'est-il noyé dans la mer de papiers ? L'animal étrange en bas de la composition semble communiquer un rébus, une énigme à résoudre - un jeu surréaliste qui reste à décoder.





REMEDIOS VARO © D.R.

09. Remedios Varo (Anglais, 1908 - Mexico, 1963)

La Traversée, 1935

Gouache et encre de Chine sur carton fin
24 x 20 cm

Provenance :

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

Expositions :

- Milan, Palazzo Reale, « I Surrealisti », 7 juin - septembre 1989, reproduit au catalogue p. 514 et décrit p. 645
- Teruel, Museo de Teruel, « Remedios Varo. Arte y literatura », 25 octobre - 24 novembre 1991, reproduit au catalogue sous le n°1 p. 65 et décrit p. 173
- Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, « El surrealismo en España », 18 octobre 1994 - 9 janvier 1995, reproduit au catalogue p. 264
- Vienne, Kunsthalle, « Das grausame Spiel. Surrealismus in Spanien 1924-1939 », 12 mai - 16 juillet 1995, reproduit au catalogue sous le n°202 p. 212 et décrit p. 392
- Vérone, Palazzo Forti, « Dali, Miro, Picasso e il surrealismo », 28 juillet - 22 octobre 1995
- Paris, Grand Palais, « Paris Barcelone », 11 octobre 2001 - 14 janvier 2002, reproduit au catalogue p. 571

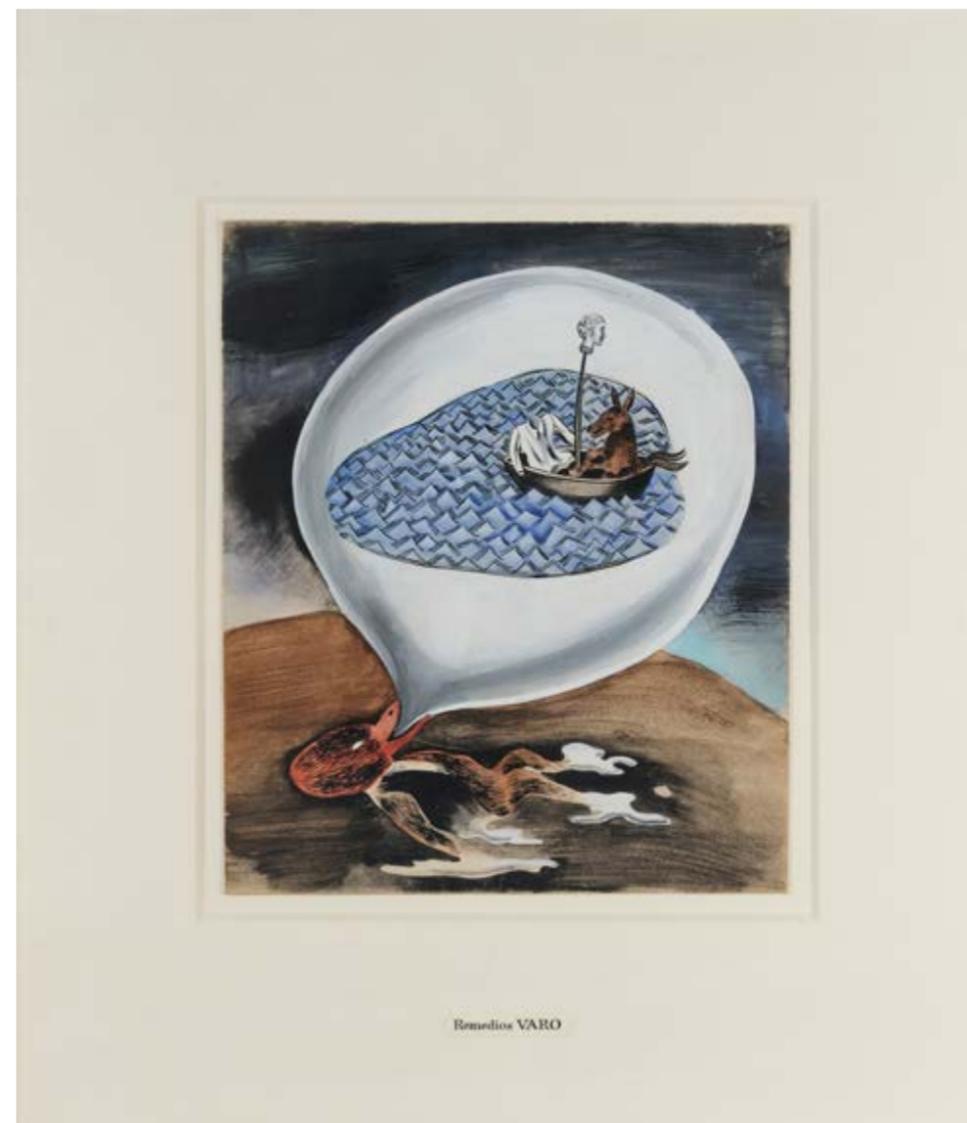
Bibliographie :

- Gérard Durozoi, « Histoire du mouvement surréaliste », Paris, éditions Hazan, [1997] 2004, reproduit p. 322
- Ricardo Ovalle & Walter Gruen (éd.), « Remedios Varo : catálogo razonado / catalogue raisonné », 4e édition, Ediciones Era, Mexico, 2008, décrit et reproduit sous le n°31 p. 304

Note : Une fenêtre pratiquée dans le fond de cadre permet d'apercevoir l'étiquette apposée sur l'œuvre, qui l'identifie et mentionne la collection Marcel Jean.

Sur le fond de cadre, présence d'étiquettes des expositions du Grand Palais, de la Kunsthalle Wien, du Palazzo Forti, du Museo de Teruel.

30 000 / 40 000 €



Meret Oppenheim (Berlin, 1913 - Bâle, 1985)

Née à Berlin, Meret Oppenheim arrive à Paris à l'âge de dix-huit ans et expose avec les surréalistes dès 1933. Elle réalise son célèbre *Déjeuner en fourrure* en 1936, devenant une figure centrale dans le domaine de l'objet surréaliste avant de quitter Paris pour Bâle en 1937. *Rêve à Barcelone* (lot 10), de 1935, est ainsi au cœur de sa période parisienne. Cette œuvre tire directement sa source d'un rêve que Meret Oppenheim a fait en septembre de cette année, alors qu'elle s'était rendue à Barcelone pour découvrir les constructions d'Antoni Gaudí. L'artiste a conservé la trace de ce rêve dans un de ses carnets. Les différents éléments du tableau se retrouvent dans le récit, qui est « l'un des plus détaillés »¹ qu'elle ait laissés et qui commence de cette façon :

« Je suis couchée avec un homme dans un lit qui est à l'extrémité d'une grande salle. Tout au long des murs court un relief grec, comme au parthénon. Par une petite porte à l'autre bout de la salle, arrive une chose, une sorte de sculpture paranoïde (elle rappelle les figures de Salvador Dalí), mais qui prend des proportions gigantesques dès qu'elle a franchi la porte, et elle remplit la salle jusqu'au plafond. Construction amorphe, elle se termine en un endroit par un soulier qui se trouve à un bout et sur la pointe de quelque chose comme un nez. »²

Meret Oppenheim a figuré le « relief grec » par un collage de reproductions de peintures anciennes, tandis qu'elle a dessiné à l'encre la « sculpture paranoïde ». Prendre note de ses rêves permet à l'artiste « de s'interroger sur ses projets de création sans jamais se laisser pour autant dominer par les rêves. »³ Cette place accordée au rêve, comme la référence à Dalí et l'inclusion du collage, soulignent son lien au surréalisme. Par sa technique comme par son contenu, cette œuvre réaffirme avant tout l'appartenance profonde de l'artiste au mouvement.

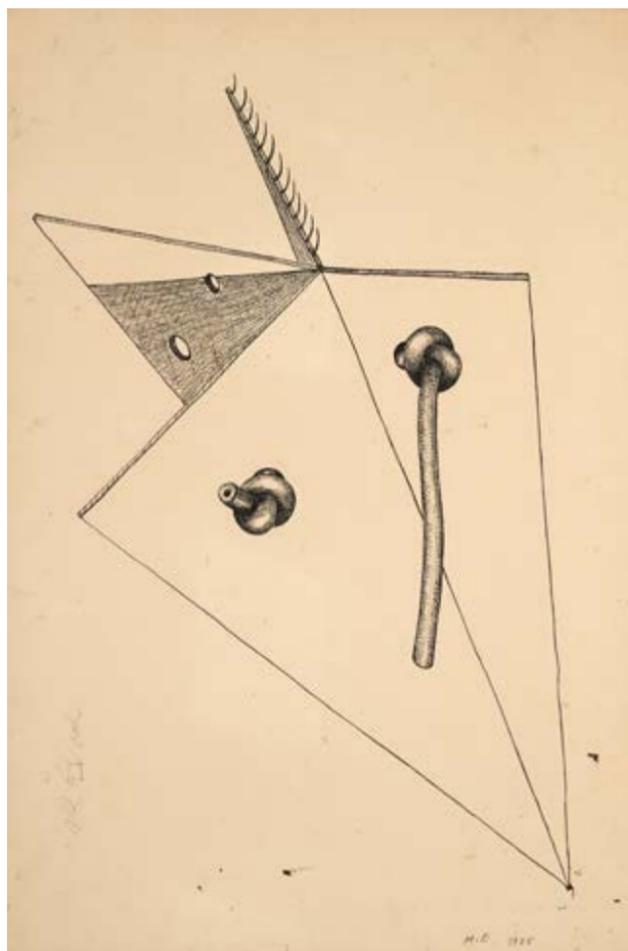
Au revers de cette œuvre fut récemment découvert un dessin à l'encre signé de Meret Oppenheim, datant de la même année.



1. Andrea Oberhuber, « Figuration de soi et de l'autre chez Meret Oppenheim », in *Mélusine*, Volume XXXIII, 2013, p.118.

2. Meret Oppenheim, « Poèmes et carnets (1928-1985) », Christian Bourgois éditeur, Paris, 1993, p.60.

3. Andrea Oberhuber, *op.cit.*, p.118.



VERSO DE L'ŒUVRE PRÉSENTÉE.



VERNISSAGE DE L'EXPOSITION ARCG OPPENHEIM, 1969 © ANDRE MORAIN

10. **Meret Oppenheim** (Berlin, 1913 - Bâle, 1985)

Œuvre recto verso

Recto :

Rêve à Barcelone, 1935

Aquarelle, rehauts de gouache rouge, encre, pastels de couleur, crayon de papier et collage sur papier

Signé des initiales et daté en bas à droite: "M.O.35"

Contresigné, titré, annoté en allemand sur une étiquette au dos

Verso :

Composition surréaliste aux formes géométriques et nœuds

Encre sur papier

Signé des initiales et daté en bas à droite: "M.O.35"

Annoté en bas à gauche

37,5 x 56 cm

Provenance :

- Paris, Claude Givaudan, « Meret Oppenheim », 17 octobre - 15 novembre 1969 (provenance de l'artiste)

- Galerie Jacques Tronche, Paris (étiquette)

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Lyon, ELAC, « Permanence du regard surréaliste », 30 juin - 22 septembre 1981, p.100

- Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, « La Femme et le surréalisme », 21 novembre 1987 - 28 février 1988, décrit au catalogue p.536

- Milan, Palazzo Reale, « I Surrealisti », 7 juin - septembre 1989, reproduit au catalogue p.372 et décrit p.640

- Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, « Die Surrealisten », 8 décembre 1989 - 18 février 1990, reproduit au catalogue p.243

- Paris, Artcurial, « Le Belvédère Mandiargues. André Pieyre de Mandiargues et l'art du XXe siècle », mai - juin 1990

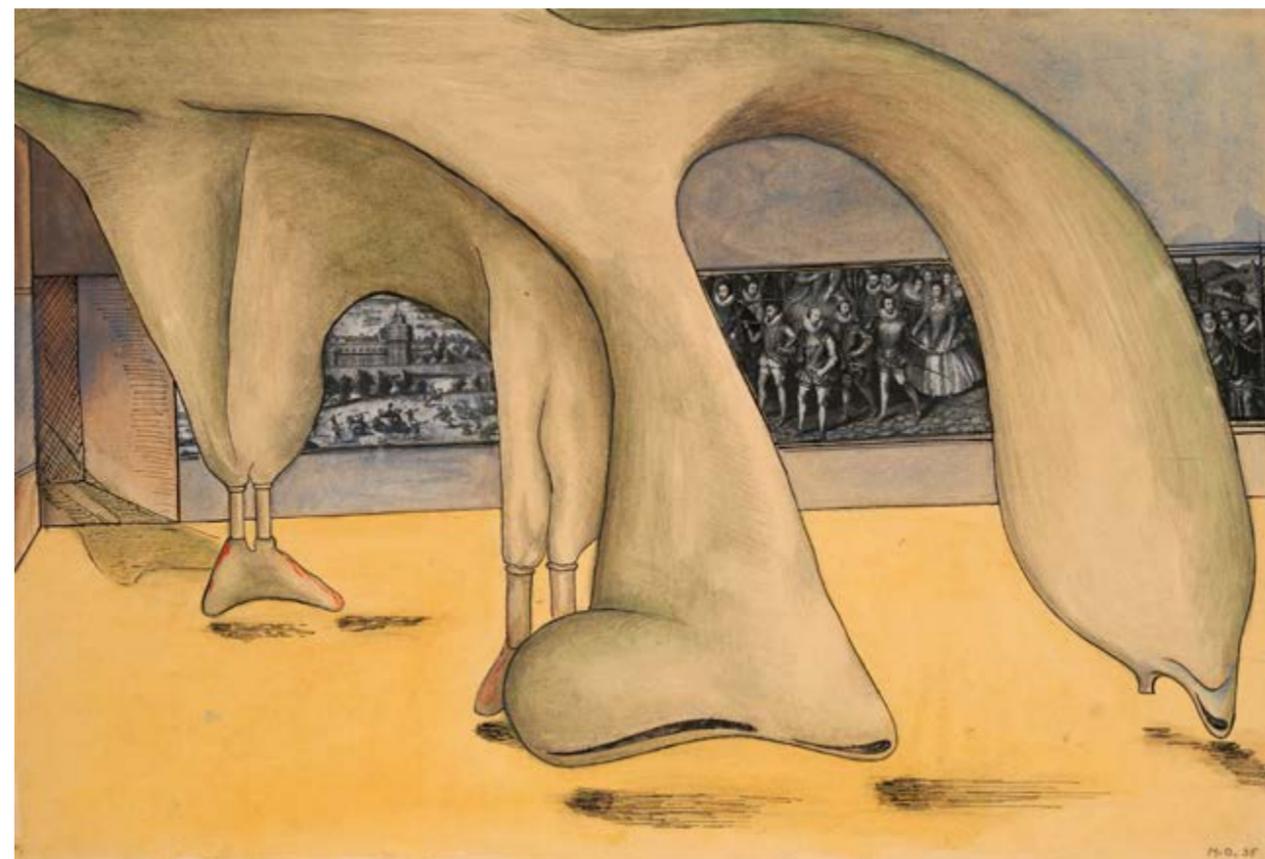
- Paris, Pavillon des arts, « Le Surréalisme et l'amour », 6 mars - 18 juin 1997, reproduit au catalogue sous le n°112 p.187 et décrit p.231

- Paris, Centre Pompidou, « La Révolution surréaliste », 6 mars - 24 juin 2002, décrit au catalogue p.440

Bibliographie : B. Curiger, « Meret Oppenheim : Spuren durchstandener Freiheit », ABC Verlag, Zurich, 1989, reproduit et décrit sous le n°A17 p.145

Nous remercions Madame Soizic Audouard pour les informations qu'elle nous a aimablement communiquées sur cette œuvre.

20 000 / 30 000 €



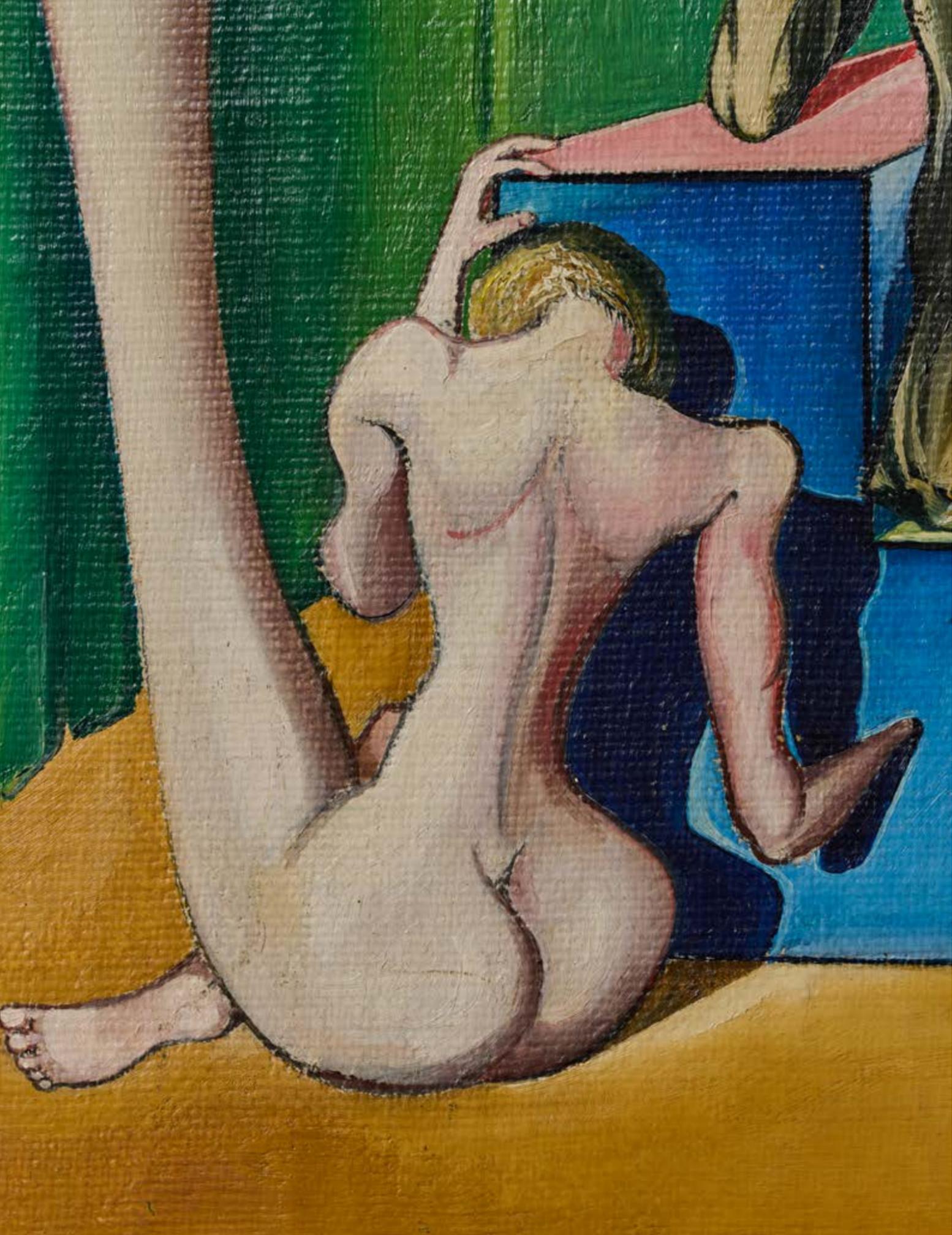
« Le peintre est comme un médium, un instrument qui fixe l'hallucination sur la toile. »

Wilhelm Freddie



WILHELM FREDDIE © D.R.





Wilhelm Freddie (Copenhague, 1909 - Copenhague, 1995)

Rares sont les surréalistes qui, autant que Wilhelm Freddie, ont subi la répression de la société - et y ont résisté. Celui qui allait devenir « la figure la plus intransigeante du surréalisme nordique »¹ découvre le mouvement autour de 1929. L'année suivante, il expose « le premier tableau surréaliste jamais montré au Danemark »², dont le titre renvoie à la France: *Liberté, égalité, fraternité*. Cette œuvre scandalise les visiteurs qui le décrochent ; un journal organise même un concours pour en deviner la signification. C'est le début d'une longue série de protestations, attaques, censures et condamnations qui frappent ses œuvres à chaque fois qu'il les montre. La question du scandale, intrinsèquement liée au surréalisme, prend le devant de la scène en 1932, au moment de l'affaire Aragon : alors que Breton et les siens plaident pour que la poésie échappe aux poursuites judiciaires, les surréalistes belges autour de Paul Nougé se réjouissent de ce que les attaques surréalistes contre la société soient prises au sérieux. « C'est la bourgeoisie capitaliste elle-même qui se charge de démontrer (...) l'hypocrite vanité de ses principales valeurs intellectuelles et morales, et spécialement, d'écarter à jamais de la scène mentale le fantôme de liberté qu'elle érigeait en idole. »³ Les œuvres de Freddie se sont révélées d'une efficacité implacable pour démasquer cette fausse liberté dont se targue la société. Les réactions ne se limitent pas au Danemark et à la Suède : les douanes anglaises saisissent un tableau envoyé par Freddie à l'*International Surrealist Exhibition* de 1936, l'ambassade allemande demande sa condamnation l'année suivante.

Cette œuvre (lot 11) a fait partie de l'exposition qui a déclenché les réactions les plus fortes : *Retirez la fourchette de l'œil du papillon - Sex surreal* organisée en 1937 à Copenhague. « Une quinzaine de jours après le vernissage, la police ferma l'exposition et saisit toutes les œuvres exposées. Accusé de pornographie, Freddie dut ensuite comparaître devant le tribunal de la Ville de Copenhague »⁴. L'artiste a finalement dû purger une peine de dix jours de prison ; la saisie de trois œuvres fut confirmée. À nouveau poursuivi au début des années 1960, il devra attendre 1963 pour récupérer ces œuvres. Les débats qui ont entouré ses procès ont contribué à l'évolution du cadre législatif sur la liberté d'expression et la pornographie.

La peinture de Freddie (lot 11) est caractéristique de son travail des années 1930, marqué par des déformations du corps humain rendues dans une facture précise. En découvrant un tableau de Dalí en 1935, Freddie a réalisé les affinités qui le lient au peintre espagnol : exécution minutieuse, inspiration sexuelle et goût affirmé pour la provocation, qui se retrouvent dans cette œuvre⁵. Dans un intérieur bien sage, les œuvres d'art ont pris vie. Loin de s'accommoder à rester muettes et immobiles, elles sortent de leur cadre en s'étirant, en s'étalant, en se métamorphosant. Elles sont décidées à se faire entendre - une bouche immense domine la composition. Comme dans cette peinture, tout au long de son parcours Freddie a proclamé sa soif de liberté - et a forcé la société à l'écouter.

1. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, éditions Hazan, [1997] 2004, p.290.

2. José Pierre, « Wilhelm Freddie ou le triomphe de l'humour noir », in *Freddie*, Copenhague/Stockholm, Statens Museum for Kunst/Liljevalchs Konsthall, 26 août - 22 octobre 1989/17 novembre 1989 - 7 janvier 1990, p.41.

3. Paul Nougé, « La Poésie transfigurée », janvier 1932.

4. Villads Villadsen, « Le bon, le beau et le vrai. Le mythe de Wilhelm Freddie », in *Freddie*, op.cit., p.12.

5. José Pierre, op.cit., p.44.

11. Wilhelm Freddie

(Copenhague, 1909 - Copenhague, 1995)

Nej, nej, vi sover ikke på gulvet (Non, non, nous ne couchons pas sur le plancher), 1936

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

64,5 x 84,5 cm

Provenance:

- Paris, Galerie 1900-2000: « Wilhelm Freddie », 1990, p.37

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Odense, Fyens Forum, « Dansk Kunstævnes », 1936, cat. 125

- Copenhague, Ole Haslunds Hus, « Træk gafflen ud af øjet på sommerfuglen. Sex surreal », 1937, cat. 17

- Copenhague, Raadhuspladsens Udstillingssal, « Surrealisme. Freddie », février - mars 1940, cat. 1

- Aarhus / Odense, Ovenlyssalen / Vestergade 68, « Freddie. Surrealisme », 4 - 19 octobre 1941 / 31 octobre - 9 novembre 1941, cat. 57, reproduit au catalogue p.13

- Copenhague / Stockholm, Statens Museum for Kunst / Liljevalchs Konsthall, « Freddie », 26 août

- 22 octobre 1989 / 17 novembre 1989 - 7 janvier 1990, reproduit au catalogue p.32 et reproduit et décrit sous le n°21

Note: Au revers, étiquette de l'exposition de la Liljevalchs Konsthall évoquée ci-dessus.

30 000 / 40 000 €



Paul

JOSEPH

Thomas

DAVID

Richard
Eileen

Handwritten pink scribbles and cursive text

Large black cursive signature

ADDY

Wunsch

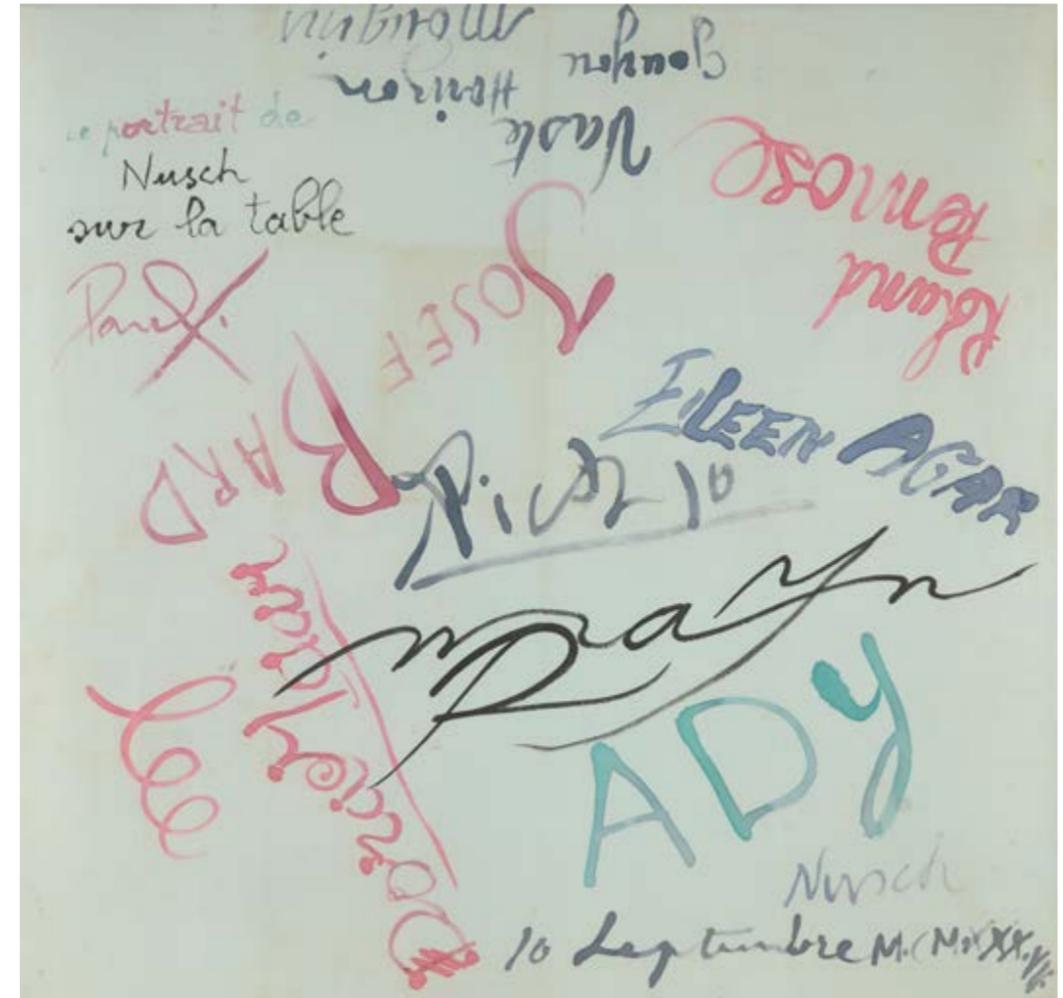
Collectif

Fait exceptionnel dans l'histoire du surréalisme, cet ensemble de signatures (lot 12) peut être relié à un moment précis de l'histoire du mouvement, documenté non seulement par la photographie mais également par un film en couleur de Man Ray¹. Plus encore, il est directement associé à un dessin de Pablo Picasso.

À l'été 1937, quatre couples se retrouvent à la pension Vaste Horizon de Mougins: Picasso et Dora Maar, Man Ray et Ady Fidelin, Paul et Nusch Eluard, Lee Miller et Roland Penrose. Ils passent plusieurs semaines ensemble dans cette région du Cap d'Antibes, encore sauvage. C'est un séjour hors du temps, à l'abri du réel, alors que la guerre civile fait toujours rage en Espagne et que *Guernica* est montrée au public à l'Exposition universelle de Paris. Les amis se baignent, partagent leurs repas et goûtent pleinement à la liberté qui leur est offerte - notamment sur le plan sexuel. Ces semaines de vacances sont aussi une période d'intense créativité. Picasso réalise de nombreux tableaux, notamment des portraits de Nusch Eluard, de Dora Maar ainsi que de Lee Miller en arlésienne. Dora Maar, Lee Miller et Man Ray prennent une multitude de photographies qui permettent d'approcher au plus près le vécu des surréalistes durant ces quelques semaines.

Nusch Eluard, rayonnante, est au centre de tous les regards. Peinte par Picasso, elle est aussi photographiée à de nombreuses reprises, notamment par Man Ray, aux côtés d'Ady Fidelin, toutes deux nues. Lors d'un repas, Picasso trace son portrait sur une serviette en papier. Ce petit dessin a été conservé². On peut aujourd'hui l'associer au lot 12. Après que Picasso ait « croqué » son épouse, Eluard trace « Le portrait de Nusch sur la table » sur la nappe. La présence du nom de la pension et la signature du propriétaire montre que cette scène a eu lieu au Vaste Horizon.

Tous les membres de ces quatre couples surréalistes ont ensuite apposé leur signature sur ce morceau de nappe. S'y ajoutent l'artiste surréaliste anglaise Eileen Agar et son mari Josef Bard qui les ont rejoints pour une partie du séjour. Par leur spontanéité, les changements de couleur, les chevauchements, les directions différentes, ces signatures sont à l'image des liens tissés entre ces amis surréalistes, de cette complicité fondée sur la liberté.



3



1. Ce séjour a fait l'objet d'un documentaire en 2021: *Un été à la Garoupe* de François Levy-Kuentz. Des passages du film de Man Ray, conservé au Centre Pompidou, y sont visibles.
2. Il a été exposé en 2016 à la National Portrait Gallery de Londres, à l'occasion de l'exposition *Picasso Portraits* dont Elizabeth Cowling était la commissaire.
3. Photogrammes © Man Ray Trust / Adagp, Paris / Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI

12

12. Collectif

Le Portrait de Nusch sur la table, Mougins, 1937

Signatures de:

Ady [Adrienne Fidelin], Eileen Agar, Josef Bard, Nusch Eluard, Paul Eluard, Dora Maar, Man Ray, Lee Miller, Roland Penrose, Pablo Picasso

Aquarelle sur tissu

Daté et situé en bas à droite

Situé et daté en bas à droite

78,5 x 80 cm

Provenance: Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Nous remercions Prof. Elizabeth Cowling pour les informations qu'elle nous a aimablement communiquées sur cette œuvre.

10 000 / 15 000 €

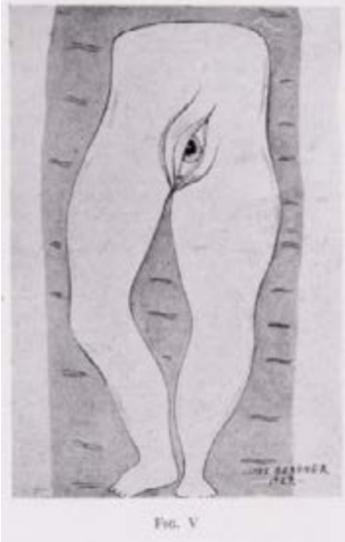
Victor Brauner (Piatra Neamț, 1903 - Paris, 1966)

La vie de Victor Brauner, originaire de Roumanie, est douloureusement marquée par l'accident qui lui fait perdre un œil en août 1938, suite à une dispute entre Óscar Domínguez et Esteban Francés. Brauner rencontre les surréalistes en 1932 ; deux ans plus tard, André Breton préface sa première exposition parisienne. Il participe à la grande *Exposition internationale du surréalisme* en janvier 1938, bien qu'il soit rentré vivre en Roumanie. Il revient à Paris, sans son épouse, peu avant l'accident, qui apparaît d'autant plus saisissant que Brauner s'était représenté énucléé dans un *Autoportrait* sept ans plus tôt. Il ne s'agit pas seulement d'une coïncidence : la thématique de l'œil blessé traverse véritablement l'œuvre de Brauner jusqu'à cette date.

En 1939, Pierre Mabille, médecin et écrivain proche des surréalistes qui avait soigné Brauner, consacre un article à ce sujet dans la revue *Minotaure*. Soulignant l'infime probabilité d'un accident d'une telle gravité, il affirme que celui-ci n'est pas dû au hasard : au vu du nombre de représentations que Brauner en a faites avant qu'il se produise, Mabille estime que « toute la vie de Brauner convergeait vers cette mutilation »¹. Il se demande s'il s'agit d'une « prémonition persistante » ou si les images de Brauner ont « mis en œuvre des forces magiques » rendant l'accident inéluctable. Mabille souligne la « nature féminine »² de l'œil, confirmée par la substitution opérée par Brauner dans certaines œuvres où il emploie un œil pour figurer le sexe féminin (fig. 4).

Ces deux éléments se retrouvent dans cette œuvre de 1937 (lot 13). L'ensemble des collages ajoutés par Brauner sur ce fond de carton en relief représentent ou symbolisent un œil ; les yeux du personnage central ont été découpés. Tandis qu'un œil dessiné prend la place du sexe du personnage de gauche. Mabille souligne qu'après son accident, Brauner remplace dans son œuvre l'œil (féminin) par la corne, ostensiblement « virile » ; selon cette perspective, le capuchon tombant du personnage central, dont la forme fait écho à la moustache du personnage âgé, trahit-il l'angoisse d'une masculinité en berne ?

4 Plus largement, Mabille rappelle que Brauner a été mis en contact dès l'enfance avec le spiritisme et qu'il a ainsi pu découvrir la puissance de « visions » qui n'avaient rien d'oculaire. Le surréalisme partage ce rejet d'une appréhension du monde qui se limiterait à son aspect extérieur. Dès lors, la suppression de l'œil peut apparaître comme la manifestation radicale d'un abandon de l'apparence des choses au profit d'une vision intérieure, du « monde qu'ouvre l'imagination et que semblent connaître les facultés inconscientes »³.

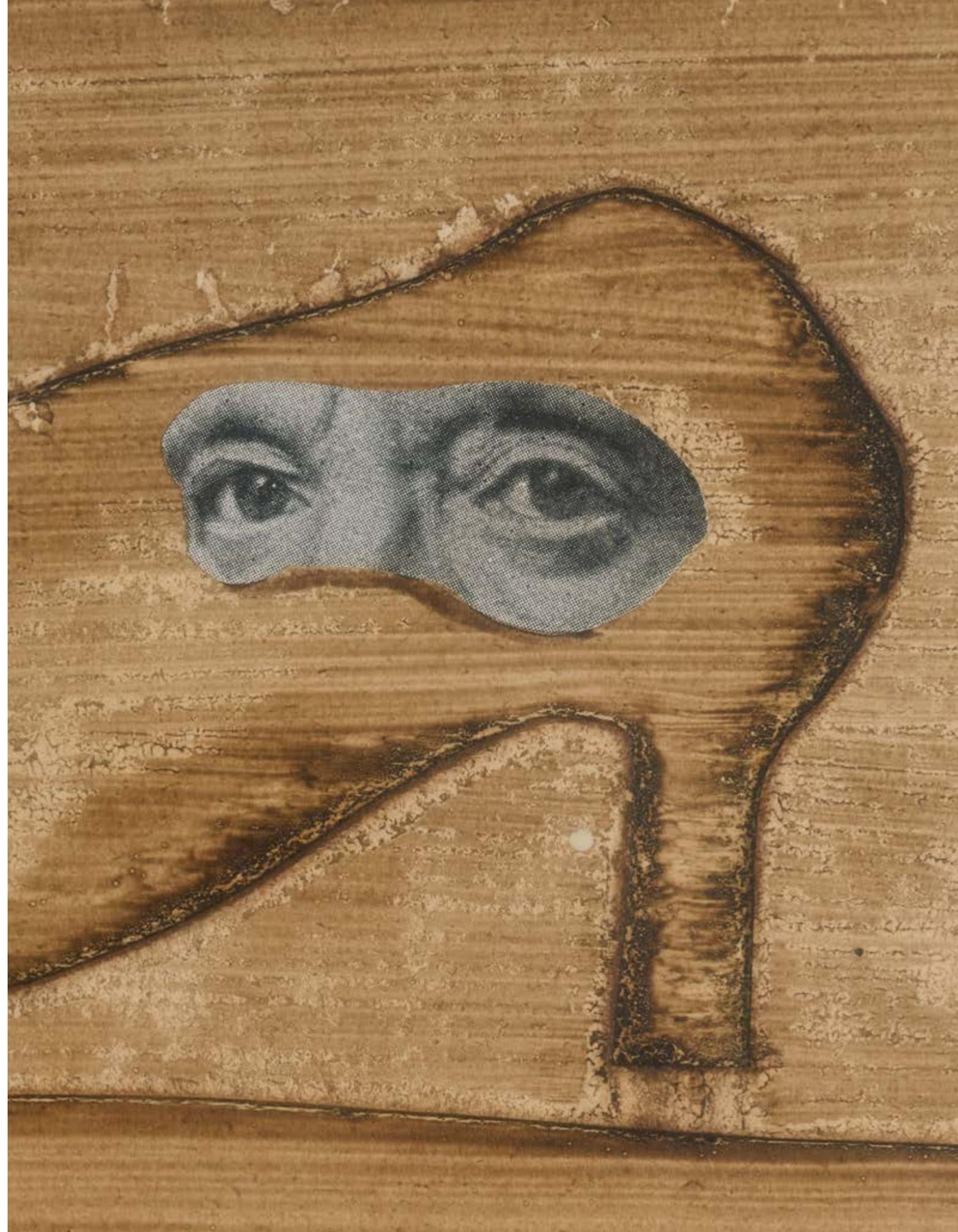


1. Pierre Mabille, « L'œil du peintre », in *Minotaure*, n°12-13, 1939, p.53.

2. *Ibidem*, p.54.

3. *Ibidem*, p.55.

4. Illustration de l'article de Pierre Mabille

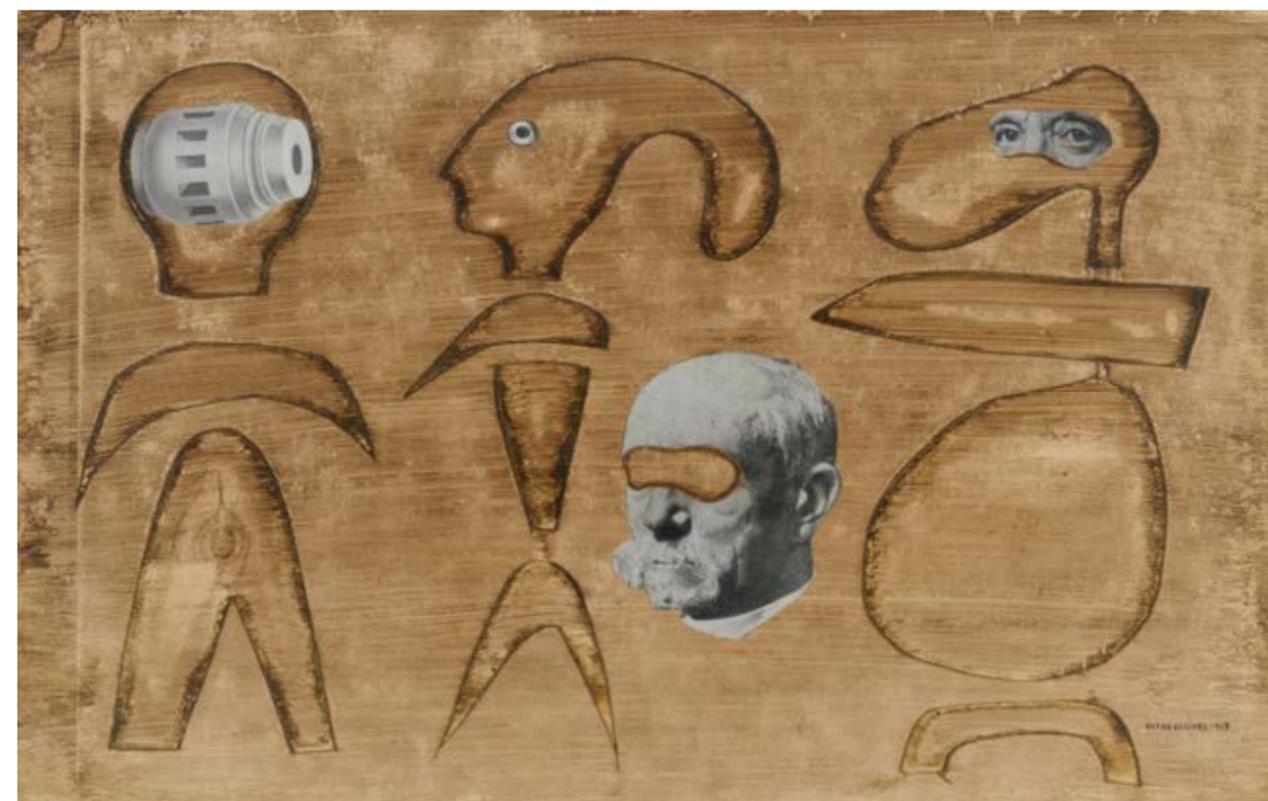


« Je suis le rêve, je suis l'inspiration. »

Victor Brauner



VICTOR BRAUNER, 1936 © D.R.



13. **Victor Brauner** (Piatra Neam, 1903 - Paris, 1966)

Sans titre, 1937

Carton peint sculpté et collage

Signé et daté en bas à droite

21 x 34 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France », décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°6 p.192 et reproduit p.198

Nous remercions Monsieur Samy Kinge de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

20 000 / 30 000 €



**André Breton (Tinchebray, 1896 - Paris, 1966)
Jacqueline Lamba (Saint-Mandé, 1910 - Rochecorbon, 1993)**

Dans *Minotaure* n°8, en juin 1936, André Breton présente une découverte récente faite par Oscar Dominguez qui constitue « pour tous une nouvelle source d'émotions » : le procédé de la décalcomanie sans objet préconçu ou décalcomanie du désir. Afin de dépasser les résultats simplistes du jeu d'enfant qui consiste à plier des « feuilles fraîchement tachées d'encre » pour faire apparaître des formes, Dominguez a mis au point « la méthode à suivre pour obtenir des champs d'interprétation idéaux » : cette méthode consiste à employer non pas de l'encre mais de la gouache, étendue « au moyen d'un gros pinceau » et « diluée par places », « sur une feuille de papier blanc satiné »¹. L'application d'une seconde feuille sur la première suffit à faire naître des grottes et des montagnes, des forêts et des lacs noirs.

Plusieurs décalcomanies sont publiées à la suite de cet article, en illustration d'« Entre chien et loup » de Benjamin Péret. Parmi elles, les lots 14 et 15, par Breton lui-même et par Jacqueline Lamba, encore appelée « Jacqueline Breton ». Ces deux œuvres sont ainsi parmi les premières manifestations de cette pratique de la décalcomanie que les surréalistes poursuivront durant les décennies à venir. L'invention et la théorisation de la décalcomanie prennent une importance stratégique à une époque où Breton, après avoir rompu avec Salvador Dalí, cherche de nouvelles voies pour la peinture surréaliste. Le poète soulignera trois ans plus tard, dans son texte « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », que la décalcomanie a contribué à faire advenir « l'automatisme absolu (...) sur le plan plastique », et ce « quinze ans après le Manifeste du surréalisme »².

La décalcomanie de Breton (lot 14) évoque une percée de lumière au sein d'un paysage minéral. L'examen du revers a révélé une seconde œuvre de Breton, un dessin à l'encre signé, représentant un personnage à tête de dragon portant des escarpins, à l'unique bras mécanique et au corps de racines. Cette figure composée d'éléments disparates ressemble au résultat d'un jeu de cadavre exquis que Breton aurait poursuivi seul. Les indications qui l'accompagnent laissent penser qu'il était destiné à être reproduit.

Jacqueline Lamba, qui fut l'épouse de Breton à partir de 1934, inspiratrice de *L'Amour fou*, est une artiste dont on commence seulement à mesurer l'importance. En 1928, elle prend des cours dans l'atelier d'André Lhote où elle rencontre Dora Maar, qui lui fait découvrir la photographie. Elle réalise des collages, des dessins et participe à l'*Exposition surréaliste d'objets* de 1936 où elle montre quatre objets de sa main, ainsi que deux autres réalisés avec Breton. Elle expose une peinture et deux objets à l'*International Surrealist Exhibition* de Londres la même année. C'est à cette époque que sort le numéro de *Minotaure* présentant la technique de la décalcomanie, qui s'ouvre sur une photo d'elle par Dora Maar. Sa décalcomanie (lot 15), qui a longtemps fait partie de la collection d'Edward James, évoque une île rocheuse, inhospitalière. C'est surtout à partir de son départ pour les Etats-Unis avec Breton durant la Seconde Guerre mondiale, et de leur séparation en 1942, que Jacqueline Lamba pourra développer une œuvre picturale qui reçoit aujourd'hui l'attention qu'elle mérite.

1. André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » (1939), in *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard (coll. « Folio essais »), Paris, 1965/2006, p.191.

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

André Breton



14. André Breton (1896-1966)

Recto : Decalcomanie, circa 1936

Encre de Chine sur papier

Verso : Personnage surréaliste

Encre de Chine, trame au crayon et

crayon de couleurs sur papier

Signé et annoté en bas à droite

Décalcomanie recto verso

32 x 24 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France », décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°10 p. 192 et reproduit p. 198

- Paris, Centre Pompidou, « La Révolution surréaliste », 6 mars - 24 juin 2002, reproduit au catalogue p. 286 et décrit p. 432

- Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, « Surrealismus 1919-1944: die surrealistische Revolution: Dali, Max Ernst, Magritte, Miro, Picasso », 20 juillet - 24 novembre 2002

Bibliographie : « Minotaure » n°8, 15 juin 1936, reproduit p. 24.

Note : Au revers, étiquette de l'exposition de Düsseldorf évoquée ci-dessus.

15 000 / 25 000 €





JACQUELINE LAMBA © DORA MAAR

15. Jacqueline Lamba

(Saint-Mandé, 1910 - Rochecorbon, 1993)

Sans titre, 1936

Encre de Chine sur papier

Signé au dos : "Jacqueline Breton"

Décalcomanie recto verso

25 x 30 cm

Provenance :

- Vente New York, Christie's, « Modern Paintings and Drawings from the Edward James Collection », 6 octobre 1988, reproduit et décrit dans le catalogue de vente sous le n°19 p.36

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France », décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°13 p.192 et reproduit p.197

- Paris, Centre Pompidou, « La Révolution surréaliste », 6 mars - 24 juin 2002, reproduit au catalogue p.286 et décrit p.432 (sous le nom de Jacqueline Breton)

- Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, « Surrealismus 1919-1944: die surrealistische Revolution: Dali, Max Ernst, Magritte, Miro, Picasso », 20 juillet - 24 novembre 2002

Bibliographie : « Minotaure » n°8, 15 juin 1936, reproduit p.21.

Note : Au dos du cadre, étiquette de l'exposition de Düsseldorf évoquée ci-dessus.

6000/9000 €



Cadavres exquis dessinés

**Victor Brauner (Piatra Neamț, 1903 - Paris, 1966),
Jacques Hérold (Piatra Neamț, 1910 - Paris, 1987),
Violette Boglio-Hérold,
Raoul Ubac (Cologne, 1910 - Dieudonné, 1985)**

Jeu surréaliste par excellence, le « cadavre exquis » ou jeu de papier plié fait émerger des créatures hybrides, issues de l'imagination des participants qui se sont succédé. Les plis visibles et l'ordre des signatures permettent de retrouver l'auteur de chacune des parties du dessin. Les deux exemples présentés ici (lot 16 et lot 17) ont été réalisés le 15 octobre 1938 par Jacques Hérold et son épouse Violette, ainsi que Victor Brauner et Raoul Ubac. Jacques Hérold a rencontré Victor Brauner à Paris en 1931, alors qu'ils sont originaires de la même ville moldave. C'est un jeu de cadavre exquis avec André Breton, Yves Tanguy et Brauner qui scelle l'intégration du peintre au groupe surréaliste au début des années 1930.

En 1938, le contexte a changé : ces dessins collectifs témoignent de l'amitié qui entoure Brauner dans une période particulièrement difficile. Celui-ci rentre de Roumanie sans son épouse en juillet 1938 et perd un œil le mois suivant, suite à un accident dans l'atelier d'Oscar Dominguez. Hérold devient alors « le protecteur de Brauner »¹ et l'héberge dans son appartement. Ces cadavres exquis sont réalisés par les deux artistes avec la femme d'Hérold, Violette Boglio, professeur d'anglais à l'Alliance française, et leur ami Raoul Ubac, alors photographe. Ils mêlent des mots aux images et présentent des formes élaborées, réalisées avec soin. Loin d'un simple passe-temps, ces dessins sont les rares traces tangibles de moments partagés, de ces liens d'amitié qui constituent le cœur même du surréalisme.



1. Sarane Alexandrian, « Jacques Hérold, étude historique et critique », éditions Fell, Paris, 1995, p.30.



ANDRÉ BRETON ET VICTOR BRAUNER À MARSEILLE, JANVIER 1941 © D.R. / ATELIER ANDRÉ BRETON



16

16. **Victor Brauner** (Piatra Neam, 1903 - Paris, 1966),
Jacques Hérold (Piatra Neam, 1910 - Paris, 1987),
Violette Boglio-Hérold, Raoul Ubac
(Cologne, 1910 - Dieudonné, 1985)
Cadavre exquis, Soleil, Mangez moi, 15 octobre 1938
Crayon sur papier
Signé des 4 artistes en bas à gauche
Daté en bas à droite
27 × 21 cm
Provenance: Collection Geneviève et Jean-Paul
Kahn, Paris
10 000 / 15 000 €

17. **Victor Brauner** (Piatra Neam, 1903 - Paris, 1966),
Jacques Hérold (Piatra Neam, 1910 - Paris, 1987),
Violette Boglio-Hérold, Raoul Ubac
(Cologne, 1910 - Dieudonné, 1985)
Cadavre exquis, Mort fragile, 15 octobre 1938
Crayon sur papier
Signé des 4 artistes en bas à gauche
Daté en bas à droite
27 x 21 cm
Provenance: Collection Geneviève et Jean-Paul
Kahn, Paris
10 000 / 15 000 €



LES DAMES DE CARTES

En 1935, Man Ray réalisa des photographies des quatre Dames de chaque couleur d'un jeu de cartes, en superposant des photographies qu'il avait prises de quatre femmes influentes liées aux Surréalistes : Nusch Eluard, épouse de Paul Eluard, dont la beauté sensuelle captiva et inspira de nombreux Surréalistes, y compris Man Ray qui photographia ses traits exotiques et son corps pour le recueil de poèmes d'Eluard, *Facile*, publié en 1935 ; Lise Deharme, romancière et hôtesse de salon, souvent surnommée "La Dame de Pique" pour ses opinions fortes et tranchées (Man Ray la représenta comme la Dame de Pique dans le jeu de cartes) ; Valentine Hugo, peintre, illustratrice et membre du groupe surréaliste qui eut une brève liaison avec André Breton ; et Jacqueline Lamba, artiste qui épousa André Breton lors d'une cérémonie de mariage conjointe avec Paul et Nusch Eluard. (fig. 1, 2, 3, 4). De plus, il peignit une version de Nusch Eluard en Dame de Trèfle en 1935 (fig. 5) ainsi que le dessin présenté ici datant de 1937.

En 1936-37, Man Ray réalisa les plus beaux dessins surréalistes de sa carrière, dont soixante furent sélectionnés pour le livre *Les Mains Libres*, publié en 1937. Dans une inversion des rôles, chaque dessin fut illustré par un poème de Paul Eluard. Il est probable que ce dessin ait été initialement destiné à figurer dans cette publication, mais d'autres portraits de Nusch furent retenus à sa place.

Le dessin présenté ici est une variante de la carte à jouer photographique de Nusch Eluard réalisée par Man Ray (fig. 1), puisqu'il utilisa une autre photographie de Nusch qu'il avait prise, la représentant avec deux costumes différents : l'un en tenue royale, comme une reine d'antan, tandis que son reflet la montre en tenue estivale moderne (fig. 6).

Son foulard présente le même motif et rayures que sur la photographie, et ses chaussures semblent identiques. La pose assise de Nusch, dans les bras de Paul Eluard, ainsi que la végétation sur une terrasse, probablement photographiées à l'été 1937 à Mougins, rappellent cette photographie, très probablement prise lors du séjour estival à Mougins en 1937 d'un petit groupe de surréalistes, parmi lesquels les Éluard, Man Ray et Ady Fidelin, Picasso et Dora Maar, ainsi que Lee Miller et Roland Penrose.

Comme élément surréaliste supplémentaire, Man Ray inscrit sur le dessin un mot apparemment illisible (fig. 7). En y regardant de plus près, et avec un peu d'imagination, on peut deviner que le mot volontairement rendu illisible en retirant certaines lignes de lettres est "reflet", une allusion au reflet de l'image d'une carte à jouer. En outre, fidèle à son humour, Man Ray joue ici sur une anagramme : "Reflét" est l'anagramme de "Trèfle".

Andrew Strauss, Comité d'expertise Man Ray



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6

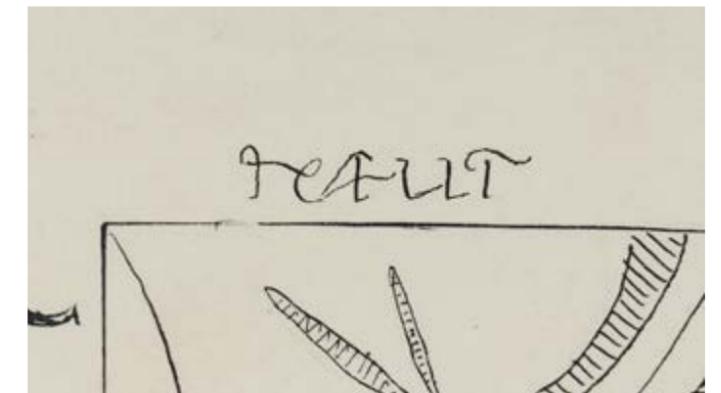
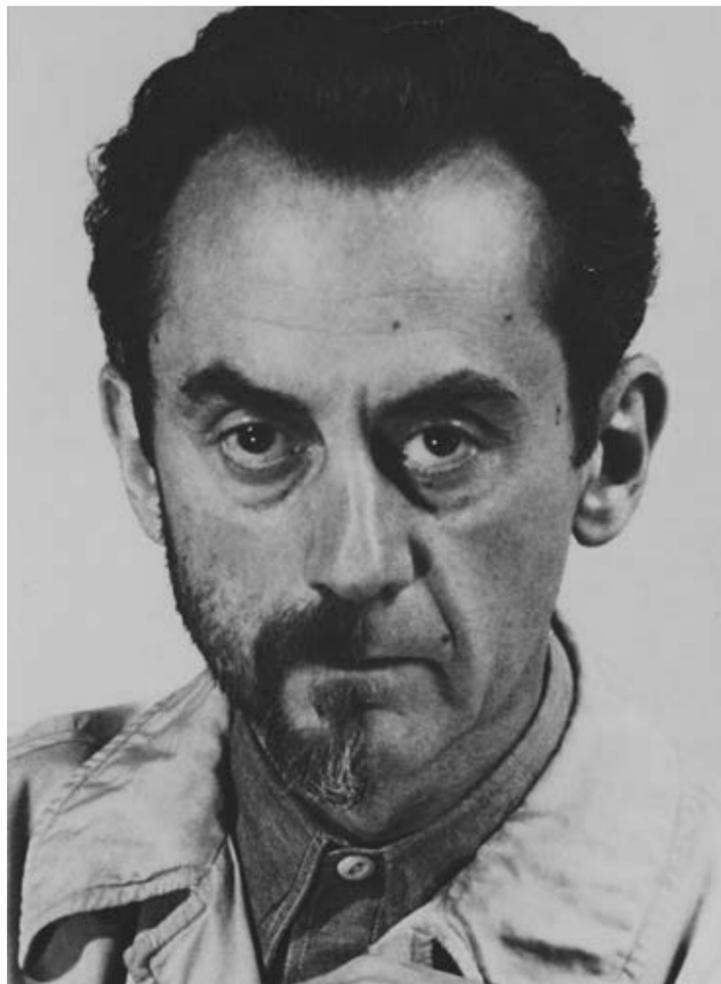


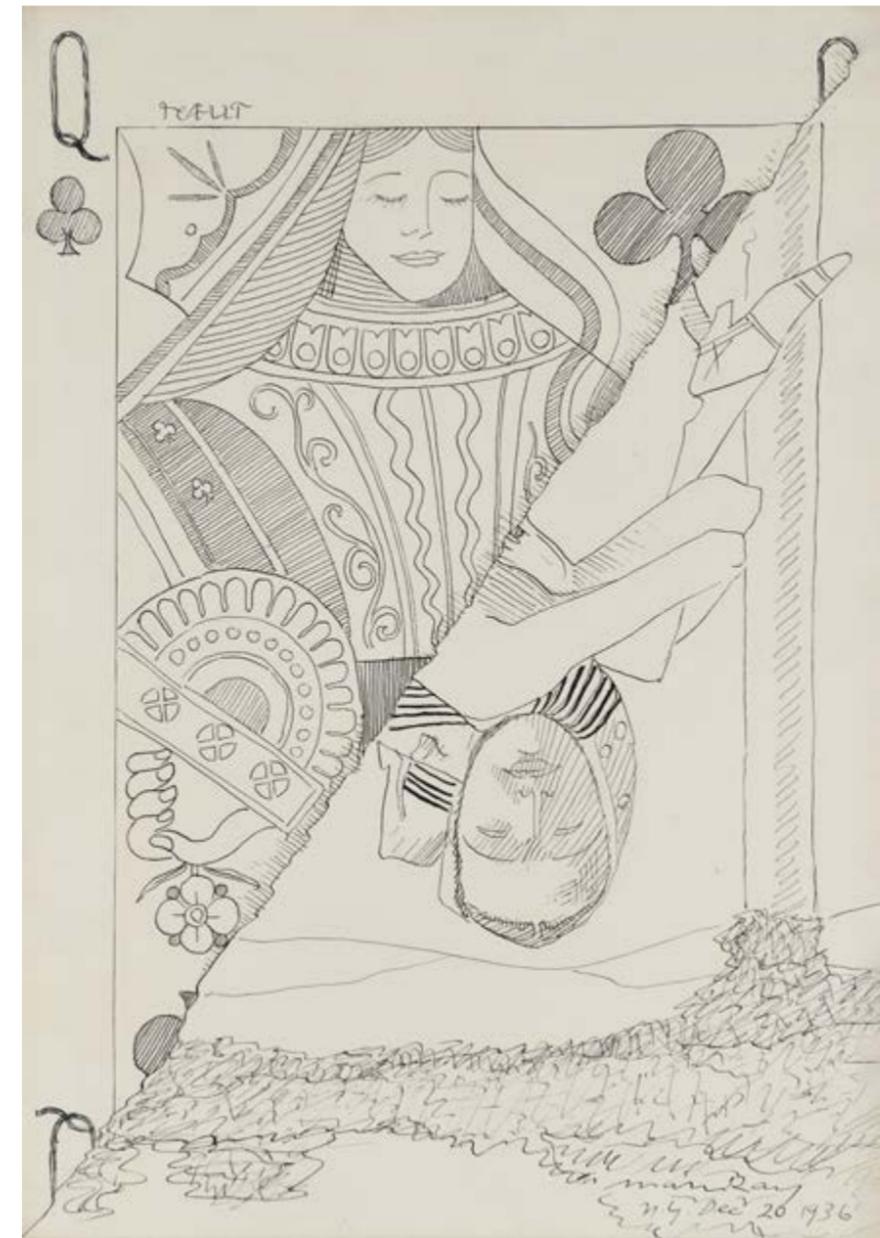
Fig.7

Fig 1. Man Ray, Nusch Éluard en Dame de Trèfle, 1935, tirage gélatino-argentique.
 Fig 2. Man Ray, Lise Deharme en Dame de Pique, 1935, tirage gélatino-argentique.
 Fig 3. Man Ray, Valentine Hugo en Dame de Carreau, 1935, tirage gélatino-argentique
 Fig 4. Man Ray, Jacqueline Lamba en Dame de Cœur, 1935, tirage gélatino-argentique
 Fig 5. Man Ray, La Dame de Trèfles (Queen of Clubs), 1935, huile sur panneau
 Fig 6. Man Ray, Nusch et Paul Éluard, vers 1936, tirage gélatino-argentique. Nusch porte la même tenue et les mêmes chaussures que dans le reflet de Nusch dans le dessin de 1936.
 Fig 7. Le mot caché inscrit par Man Ray : REFLET est un anagramme de TRÈFLE



MAN RAY, 1943 © ESTATE MAN RAY

- 18. Man Ray** (Philadelphie, 1890 - Paris, 1976)
Queen of Clubs (Dame de trèfle), New York, 20 décembre 1936
Encre de Chine sur papier
Signé, daté et situé en bas à droite
Annoté "Reffet" en haut à gauche (lettres volontairement incomplètes et illisibles)
Titre et annoté au dos
35,5 × 25,5 cm
Provenance :
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Nous remercions Monsieur Andrew Strauss et Monsieur Timothy Baum du Man Ray Expertise Committee de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre qui est enregistrée sous le n° 00589D-D-2025 et qui sera incluse dans le Catalogue Raisonné des œuvres sur papier de Man Ray actuellement en préparation.
15 000 / 25 000 €



**André Breton (Tinchebray, 1896 - Paris, 1966),
Jeannette Ducrocq Tanguy (1896-1977),
Yves Tanguy (Paris, 1900 - Woodbury, 1955),
Jacqueline Lamba (Saint-Mandé, 1910 - Rochecorbon, 1993)**

En octobre 1927, un carton d'invitation annonce : « M. Le Cadavre exquis a l'honneur de vous faire part de la réouverture de la Galerie Surréaliste ». L'illustration qui l'accompagne est un cadavre exquis en collage réalisé par André Breton, Jeannette et Yves Tanguy, ainsi que quatre autres participants (Max Morise, Pierre Naville, Benjamin Péret, Jacques Prévert). Le même collage, aujourd'hui dans la collection du MoMA, est choisi pour accompagner la définition du cadavre exquis dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en 1938.

Ce cadavre exquis daté du 8 février 1938 (lot 19) est contemporain de la parution du *Dictionnaire*. On y retrouve André Breton, Jeannette et Yves Tanguy, auxquels s'ajoute Jacqueline Lamba, qui a épousé Breton en 1934. Cette œuvre fait partie d'une série de cadavres exquis en collage réalisés par les quatre amis alors qu'ils séjournent dans la maison de Charles Rattou à Cinqueux, dans l'Oise. Plusieurs collages de cette série, datés du 7 au 9 février 1938, ont rejoint la collection du Centre Pompidou. Ils conservent le souvenir de la complicité et de l'émulation créative des surréalistes, réunis quelques jours sous le même toit.

Cette série témoigne également d'un moment tout à fait particulier dans l'histoire du surréalisme : du 18 janvier au 22 février 1938 se déroule la plus importante exposition du mouvement, à la Galerie des Beaux-Arts à Paris. Ce moment de triomphe pour le surréalisme, avec le succès de l'exposition spectaculaire préparée par Breton, Paul Eluard et Marcel Duchamp, est aussi un moment de transition : la galerie Gradiva gérée par Breton ferme ses portes à cette époque et début avril, le poète et Jacqueline Lamba s'embarquent pour le Mexique, où ils rencontreront Frida Kahlo, Diego Rivera et Léon Trotsky.

Ce cadavre exquis en collage (lot 19), conservé par Charles Rattou, a la particularité d'avoir été mis en couleur. Le collage permet de créer une silhouette unifiée malgré la diversité des composantes et des auteurs de l'image. Comme le note Breton, les cadavres exquis portent également « l'anthropomorphisme à son comble » : chaque partie du corps humain peut être remplacée par un élément qui lui est totalement étranger. Ici, la tête est une raie, le bras un poireau et la jambe un poisson. Ainsi les cadavres exquis « sont la négation éperdue de la dérisoire activité d'imitation des aspects physiques » à laquelle se livre un art considéré par Breton comme anachronique - le poète prescrivant comme remède « quelques salutaires préceptes d'indocilité qui s'en voudraient d'exclure tout humour »¹.

1. André Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation » (1948), in *Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres Exquisitos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 29 novembre 1996 - 23 février 1997, p.61.





WOLFGANG PAALEN DANS SON APPARTEMENT-STUDIO À PARIS, C. 1933
© EVA SULZER / ARCHIV PAALEN, SUCCESSION WOLFGANG PAALEN ET EVA SULZER, BERLIN

Wolfgang Paalen (Vienne, 1905 - Taxco, 1959)

« Mais des sombres bois de Silésie une conscience s'est levée »¹: c'est ainsi qu'André Breton évoque Wolfgang Paalen, qui a grandi dans cette région, dans une famille juive fortunée. A l'âge de dix-neuf ans, Paalen part à Berlin puis s'établit à Paris en 1929. S'il fréquente certains surréalistes, ce n'est qu'en 1935 qu'il rejoint le groupe. Peintre, il marque également l'histoire du mouvement par des objets inoubliables, tel son *Nuage articulé*, un parapluie couvert d'éponges suspendu au plafond lors de l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1938. Lors de cette exposition, en tant que responsable des « eaux et broussailles », il installe une mare « bordée de plantes naturelles et dans laquelle se reflétait un lit défait »² dans un coin de la galerie.

Quelques mois plus tard, à l'été 1938, se tient une exposition personnelle de Paalen à la galerie Renou et Colle à Paris. Le fumage du lot 20 est publié en couverture du catalogue de cette exposition pour laquelle Breton rédige une préface. Par ce texte, Breton intègre le fumage « au trésor méthodologique du surréalisme », l'ajoute à son arsenal permettant de « substituer à la perception visuelle l'image intérieure »³. Cette nouvelle méthode de création, qui consiste à faire apparaître des formes sur une surface peinte en y approchant la flamme d'une bougie, trouve son origine en 1936: Paalen avait présenté un dessin appelé *Dictated by a Candle* lors de l'*International Surrealist Exhibition* de Londres. Mais c'est à partir de 1938 que le fumage est véritablement intégré à sa pratique. L'année suivante, Breton témoignera de la confiance qu'il accorde à cette invention: écartant la paranoïa-critique de Dali, mais aussi le collage et le frottage, auxquels il reproche de « faire la plus belle part au raisonnant », il considère que c'est seulement avec la décalcomanie et le fumage que « l'automatisme absolu fait son apparition sur le plan plastique »⁴.

Ce fumage (lot 20), qui a appartenu à Geo Dupin, est l'un des plus exposés et des plus reproduits. Oscillant entre le figuratif et l'abstrait, il étonne par le dynamisme de sa forme, qui semble surgir des profondeurs.

1. André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme » (1941), in *Le Surréalisme et la Peinture (...)*, p.104.

2. André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard (coll. « Idées »), 1973, p.182.

3. André Breton, « Wolfgang Paalen », in *Le Surréalisme et la Peinture (...)*, p.181 et 182.

4. André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » (1939), in *Le Surréalisme et la Peinture (...)*, p.191.

« **Le fumage, boucles à perte de vue de la femme aimée dans les ténèbres.** »¹

André Breton

1. André Breton, « Wolfgang Paalen », in *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard (coll. « Folio essais »), Paris, 1965/2006, p.182.

20. Wolfgang Paalen (1907-1959)

Sans titre, 1938

Fumage sur bois

Signé des initiales et daté en bas à gauche

19 x 27 cm

Provenance :

- Collection Geo Dupin
- Galerie Jacques Desbrière, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Galerie Renou et Colle, « Wolfgang Paalen », 21 juin - 5 juillet 1938, reproduit sur la couverture du catalogue
- Venise, XLVIIe Biennale, « Arte e Alchimia », par Arturo Schwarz, 1986
- Milan, Palazzo Reale, « I Surrealisti », 7 juin - septembre 1989, reproduit au catalogue p.356 et décrit p.641
- Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, « Die Surrealisten », 8 décembre 1989 - 18 février 1990, reproduit au catalogue p.227 et décrit p.422
- Paris, Centre Pompidou, « André Breton. La beauté convulsive », 25 avril - 26 août 1991, reproduit au catalogue p.333 et décrit p.494
- Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France », décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°44 p.195 et reproduit p.199

Bibliographie :

- M. Jean, « Histoire de la peinture surréaliste », Paris, Seuil, 1959, reproduit p.242 et décrit sous le n°242 p.376
- R. Passeron, « Histoire de la peinture surréaliste », Paris, Le Livre de poche, 1968, reproduit sous le n°136 p.241
- F. Šmejkal, « Surrealist Drawings », Londres, Octopus Books Limited, 1974, reproduit pl.39

Note : Au revers, étiquettes liées aux expositions de la Biennale de Venise, du Centre Pompidou et du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Également une étiquette que Jean-Paul Kahn avait fait réaliser à ses initiales pour identifier les œuvres de sa collection.

Un certificat d'authenticité de Monsieur Andreas Neufert et Madame Geo Dupin sera remis à l'acquéreur.

8000/12000€





***"I don't paint dreams or nightmares,
I paint my own reality."***

Frida Kahlo

Frida Kahlo (Coyoacán, 1907 - Coyoacán, 1954)

Ce dessin au sépia exceptionnel de Frida Kahlo (lot 21) renferme en lui un monde merveilleux, où les créatures imaginaires se mêlent aux animaux. Kahlo a couvert toute la surface du papier de traits et de fines hachures d'encre pour créer un univers extrêmement élaboré. L'histoire qui entoure ce dessin est aussi riche que sa composition. Celui-ci fait partie d'une série de dessins au sépia réalisés par Kahlo en 1946. Cette série est née dans le cadre de son histoire d'amour avec José/Josép Bartolí (1910-1995), dessinateur espagnol engagé dans la guerre civile aux côtés des républicains. Après avoir quitté l'Espagne suite à la victoire de Franco, il a connu l'incarcération dans les camps de réfugiés en France, avant d'échapper de justesse aux camps d'extermination allemands. Il arrive au Mexique en 1943, où il se lie d'amitié avec Diego Rivera et Frida Kahlo qui partagent ses convictions politiques. En 1946, Kahlo est opérée à New York - une des nombreuses interventions qu'elle a dû subir après l'accident de bus qui lui a laissé de graves séquelles. C'est à cette époque que la relation entre elle et Bartolí s'est particulièrement épanouie. Kahlo a dit par la suite avoir donné certains de ces dessins au sépia à Bartolí, en avoir gardé d'autres et en avoir détruit certains. Bartolí a conservé tous les souvenirs de leur histoire jusqu'à la fin de sa vie, notamment leur correspondance, qui témoigne de l'intensité de leur lien.

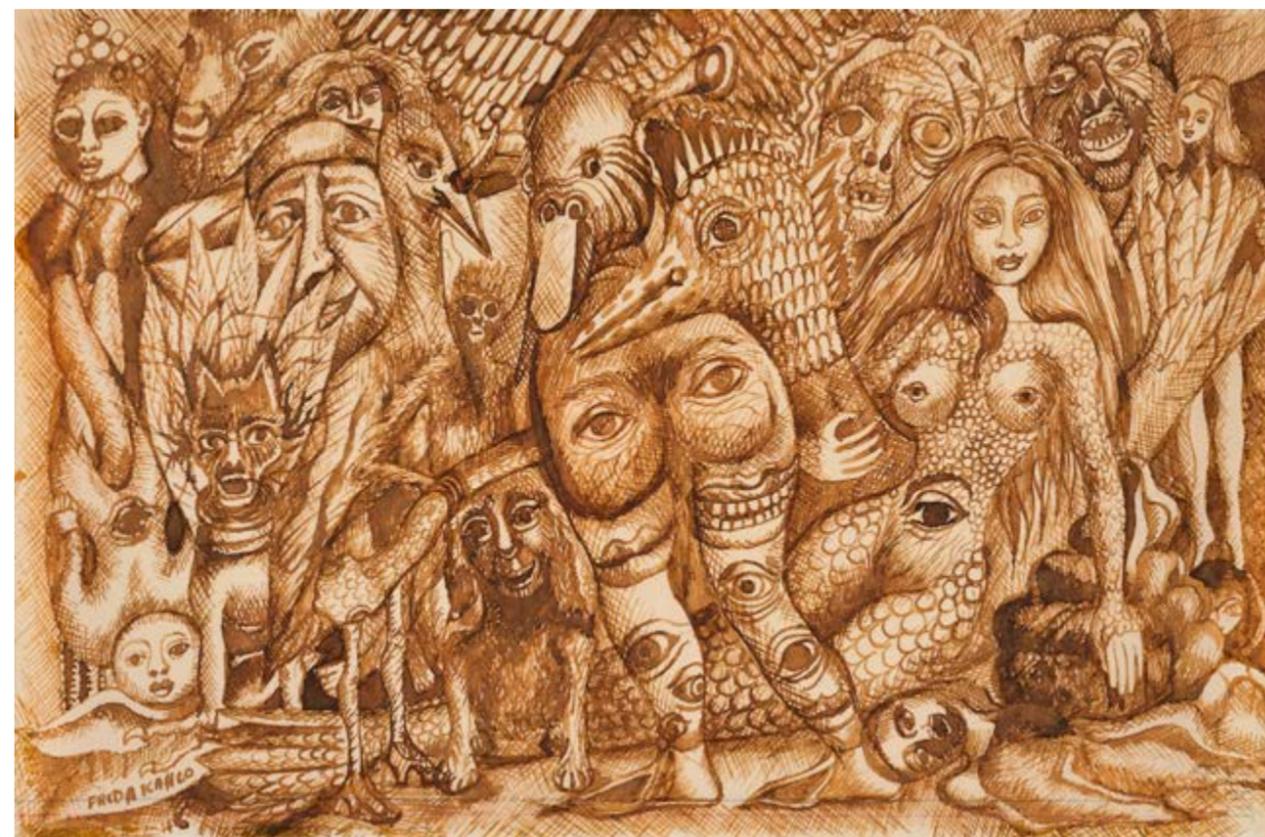
Les dessins au sépia sont issus de cette période de grande joie, qui oblige toutefois Kahlo à se cacher. Elle correspond avec Bartolí sous le nom de Carmen¹. Le choix du sépia - qu'elle n'a utilisé que pour cette série - est significatif à cet égard : cette substance est produite par la seiche pour se camoufler, ce qui correspond aux intentions de Kahlo. Dans le même temps, elle s'affirme, par ce dessin comme par la signature qu'elle y appose. Le contenu du dessin reflète cette tension.

L'entremêlement complexe de figures, personnages grotesques ou monstrueux, mi-animaux mi-humains, rappelle l'univers de Jérôme Bosch. Plus encore, comme Bosch le faisait dans sa peinture, Kahlo illustre par son œuvre une expression populaire. Ce dessin a été récemment décodé, recevant ainsi son titre, *El Pájaro Nalgón*, qui signifie littéralement l'oiseau au large postérieur ; cet oiseau est visible au centre de la composition². C'est une expression ironique : comme les oiseaux de ce type n'existent pas, un « *Pájaro Nalgón* » fait des promesses qu'il ne peut pas tenir. On peut se demander qui Kahlo désigne de la sorte. La multitude d'yeux qui constellent le dessin semblent apporter une réponse : ils transforment le rapport au spectateur, qui devient lui-même l'objet de tous les regards. Ironique, Kahlo fait passer un message à celui qui tient le dessin entre les mains.

1. Cette série de dessins a longtemps été appelée erronément « Carma » en raison d'une inscription sur certains d'entre eux : Kahlo avait en réalité fusionné « Carmen » avec le nom d'un oiseau écrit en cyrillique - il s'agissait du surnom que Bartolí lui avait donné. Voir l'étude approfondie de ce dessin dans « Los sueños de Frida Kahlo/The Dreams of Frida Kahlo », Artika, Barcelone, 2021, p.232 sq.

2. Loc. cit.





21. Frida Kahlo (Coyoacán, 1907 - Coyoacán, 1954)

El Pájaro Nalgón / The Liar (Le menteur), 1946

Encre sépia sur papier

Signé et daté en bas à gauche

18,5 x 27 cm

Provenance: Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Bibliographie: Ce dessin a été choisi pour être reproduit à échelle réelle et accompagner la parution de l'ouvrage: «Los sueños de Frida Kahlo / The Dreams of Frida Kahlo», Artika, Barcelone, 2021. Il est également reproduit en p.249 de l'ouvrage.

200 000 / 250 000 €

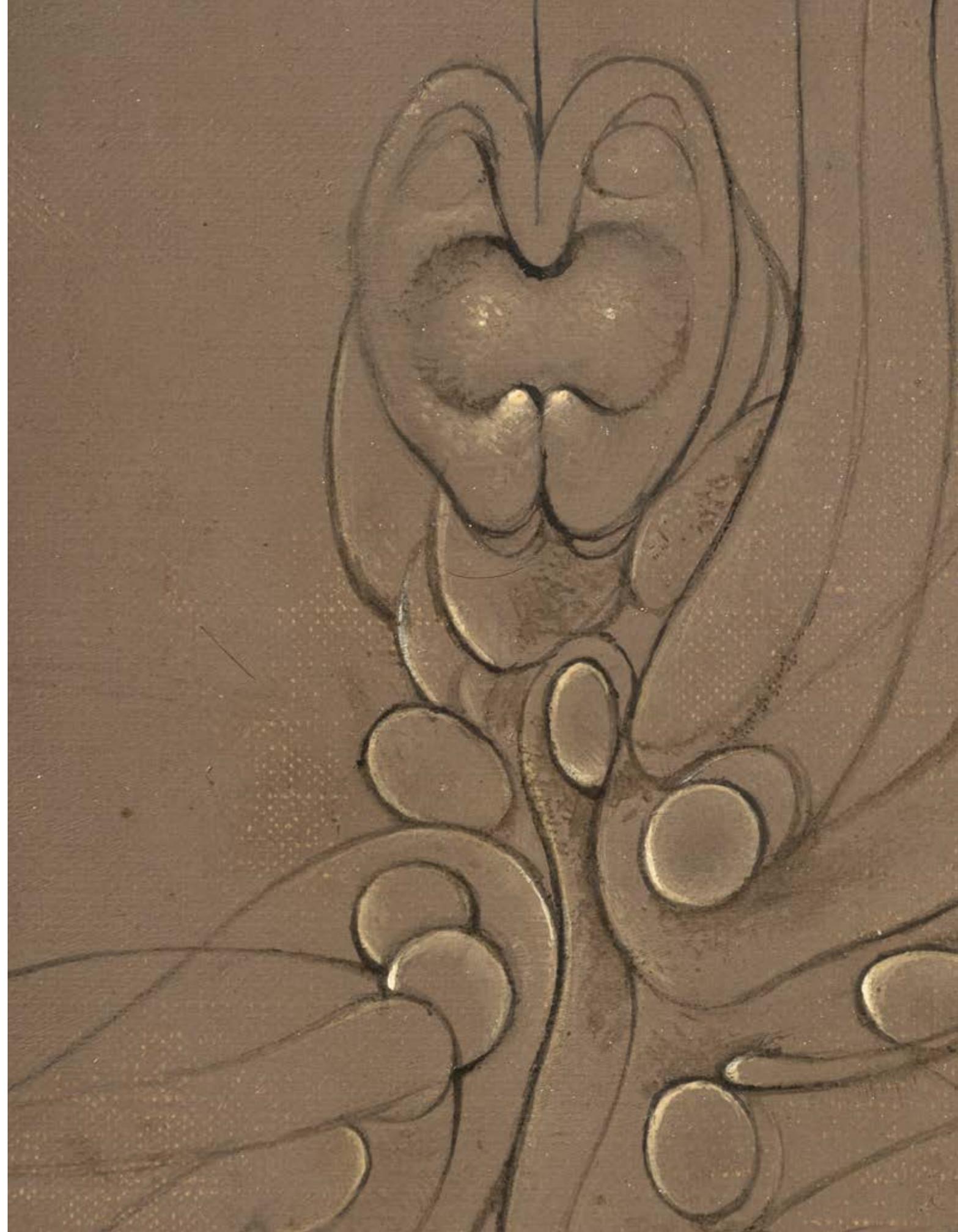
Hans Bellmer (Katowice, 1902 - Paris, 1975)

Hans Bellmer est avant tout connu pour sa *Poupée*, figure qu'il désarticule et recompose en de troublantes visions fantasmatiques, rendues en photographie ou sous forme de créations tridimensionnelles à partir des années 1930. D'abord publiée par la revue *Minotaure*, elle est surtout diffusée par *Les Jeux de la poupée*, recueil de photographies colorées accompagnées de poèmes de Paul Eluard sorti tardivement en 1949.

Bellmer explore sans relâche les obsessions érotiques qui l'animent, au travers de ses œuvres mais également de textes. « Des réflexions entraînées par les successives versions de la *Poupée*, Bellmer en est venu en effet à une expression théorique du plus grand intérêt, dont l'aboutissement sera en 1957 l'ouvrage intitulé *Petite Anatomie de l'Inconscient physique ou Anatomie de l'Image* »¹. Les années 1950 réactivent également le mythe de la poupée par la rencontre d'Unica Zürn, en laquelle Bellmer voit la poupée incarnée. En 1958, sa photo d'Unica ficelée est placée en couverture de *Le Surréalisme, même* avant de figurer dans *l'Exposition internationale du Surréalisme* de 1959, accompagnée d'une poupée tridimensionnelle. La prépondérance accordée par Breton à l'érotisme dans cette exposition souligne la valeur subversive de la création de Bellmer, même si celui-ci tient à conserver son indépendance par rapport au groupe.

C'est à cette époque qu'il peint cette petite huile sur toile (lot 22). Inlassable dessinateur, Bellmer réalise également des estampes pour illustrer des ouvrages érotiques, notamment *Histoire de l'œil* de Georges Bataille ou, en 1954, *Histoire d'O* de Pauline Réage. Ses peintures restent plus confidentielles. Leur palette se limite à quelques tons. À la fin des années 1950, on retrouve comme ici des fonds assombris sur lesquels se dessine une silhouette de courbes noires. Si la présence des formes ovoïdes rappelle la « jointure à boule » de sa poupée, et si les références anatomiques restent sensibles, c'est avant tout le jeu de lignes souples, finement rehaussées de blanc, qui arrête le regard.

1. José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p.300.





22

22. Hans Bellmer (Katowice, 1902 - Paris, 1975)

Sans titre, 1958

Huile sur toile

Signée en bas à droite

Datée en bas à gauche

16 x 12 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France », décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°4 p.192 et reproduit p.202

Note : Le sujet lui a été inspiré de la lecture de l'essai de H. von Kleist et a été utilisé par Hans Bellmer dans le recueil de gravures "Les Marionnettes", en 1969

Nous remercions Madame Rodica Aldoux pour les informations qu'elle nous a aimablement communiquées sur cette œuvre

7 000 / 10 000 €

Unica Zürn (Berlin, 1916 - Paris, 1970)

Unica Zürn doit, selon ses propres mots, « se réfugier dans l'imagination pour supporter la vie » ; elle crée en raison d'un « désir de miracle »¹. Née à Berlin, elle publie dans la presse et travaille aux studios de cinéma UFA. Après son divorce, elle fait partie du groupe surréalisant qui fréquente le cabaret Die Badewanne, jusqu'à sa rencontre avec Hans Bellmer en 1953. Partie à Paris, elle devient pour lui l'incarnation de la poupée, qu'il ficèle dans une photographie aussi célèbre que perturbante, présentée en couverture de la revue *Le Surréalisme, même* de 1958 et dans *l'Exposition internationale du Surréalisme* de 1959. Mais lors de cette exposition, Unica Zürn est également présente en tant qu'artiste et un de ses dessins à l'encre est reproduit dans le catalogue.

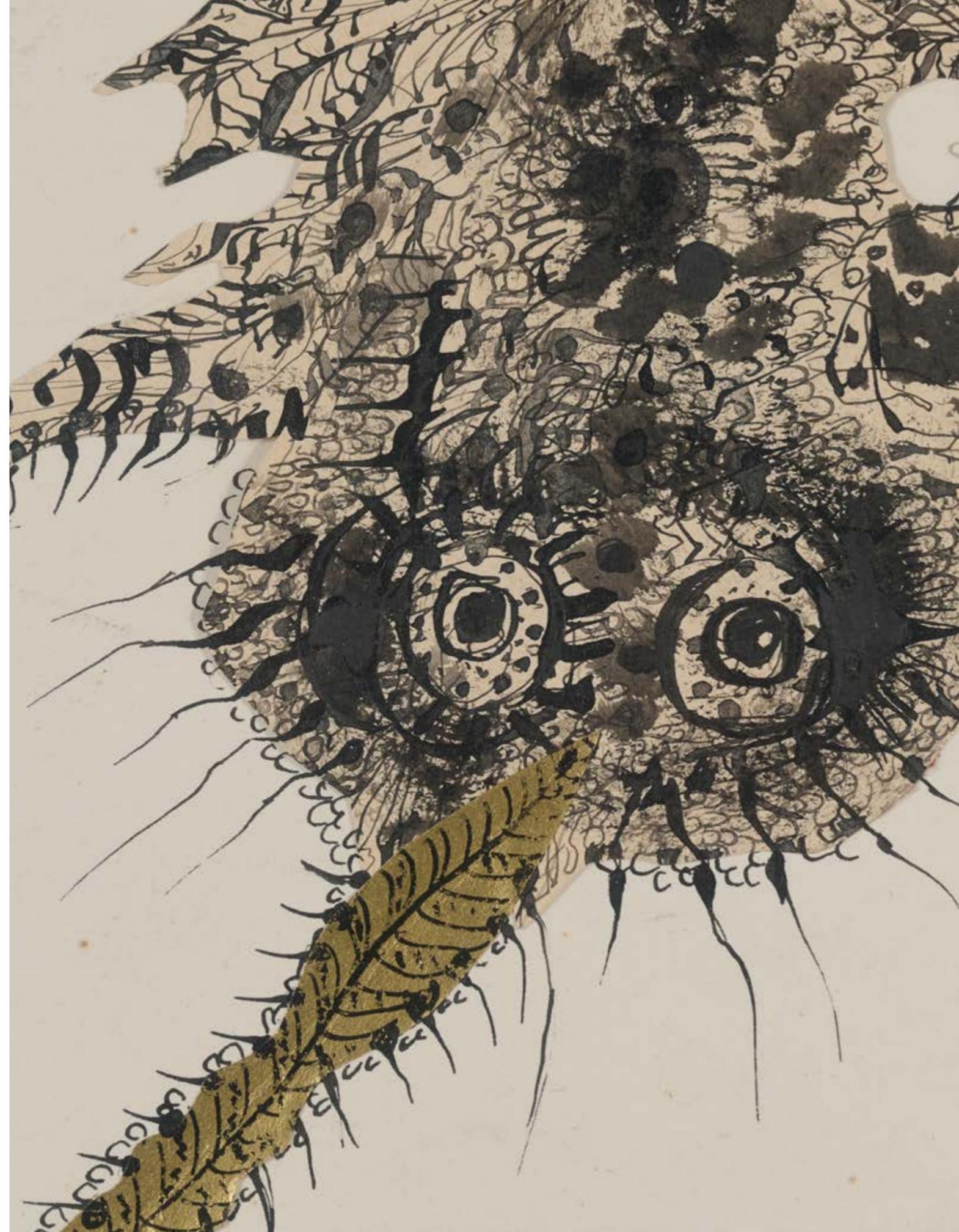
En 1954, elle avait publié un recueil de dessins accompagnés d'anagrammes. En effet, la rencontre avec Bellmer et le déménagement à Paris modifient en profondeur son écriture : « elle change complètement de style littéraire, elle brise la phrase, le mot et l'agencement de lettres, pour produire des poèmes à base d'anagrammes »². Ces ruptures qui réinventent la langue peuvent être comparées aux dislocations et recompositions subies par la poupée de Bellmer. La particularité de cette œuvre (lot 23) est qu'elle mêle le collage - technique plutôt rare chez cette artiste - au dessin : à nouveau, Unica Zürn met en pièces puis recompose. Elle découpe des morceaux de papier colorés, puis les relie par des traits d'encre, qui les complètent et recréent une unité. « Elle est assise devant la feuille blanche et vide [...] Cette délicieuse sensation de tension revient, avec ces questions : à quoi ressemblera le premier signe ? Que pourrait-il naître de lui ? »³ L'animal étrange auquel elle a donné vie semble fixer le spectateur et avancer vers lui. Ni pattes, ni ailes, chacun de ses membres semble vibrer, grouiller.

Les traumatismes vécus par Unica Zürn durant son enfance ont eu pour effet de façonner chez elle un rapport au corps, à la sexualité et à la conscience rempli d'ambiguïtés. Elle a publié des ouvrages qu'elle décrivait elle-même comme des « récits d'une maladie mentale ». Le plus connu d'entre eux, *L'Homme-Jasmin*, paraît chez Gallimard un an après son décès. Ses récits sont à la fois autobiographiques et écrits à la troisième personne, pour une nécessaire distanciation. Ainsi c'est d'elle-même qu'elle parle lorsqu'elle écrit : « comme si le dessin était le salut pour elle ».

1. Unica Zürn citée par Georges Bloess, « Corps magiques, corps tragiques : la création destructrice d'Unica Zürn », corpus d'articles Astu - site de la revue *Mélusine*, 2011.

2. Nicole Gabriel, « Unica Zürn : extension du champ de la poésie », in *Les surréalistes français et l'Allemagne*, *Mélusine numérique* n°11, 2020, p.149.

3. Unica Zürn citée par Georges Bloess, *op.cit.*





UNICA ZÜRN © BRINKMANN & BOSE BERLIN

23. **Unica Zürn** (Berlin, 1916 - Paris, 1970)

Sans titre

Encre et collage sur papier

Signé des initiales en bas au centre vers la droite
30,5 x 21,5 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, «El poeta como artista», 4 avril - 21 mai 1995, reproduit au catalogue p.200

Note : Au revers, étiquette de l'exposition ci-dessus.

8000/12000€



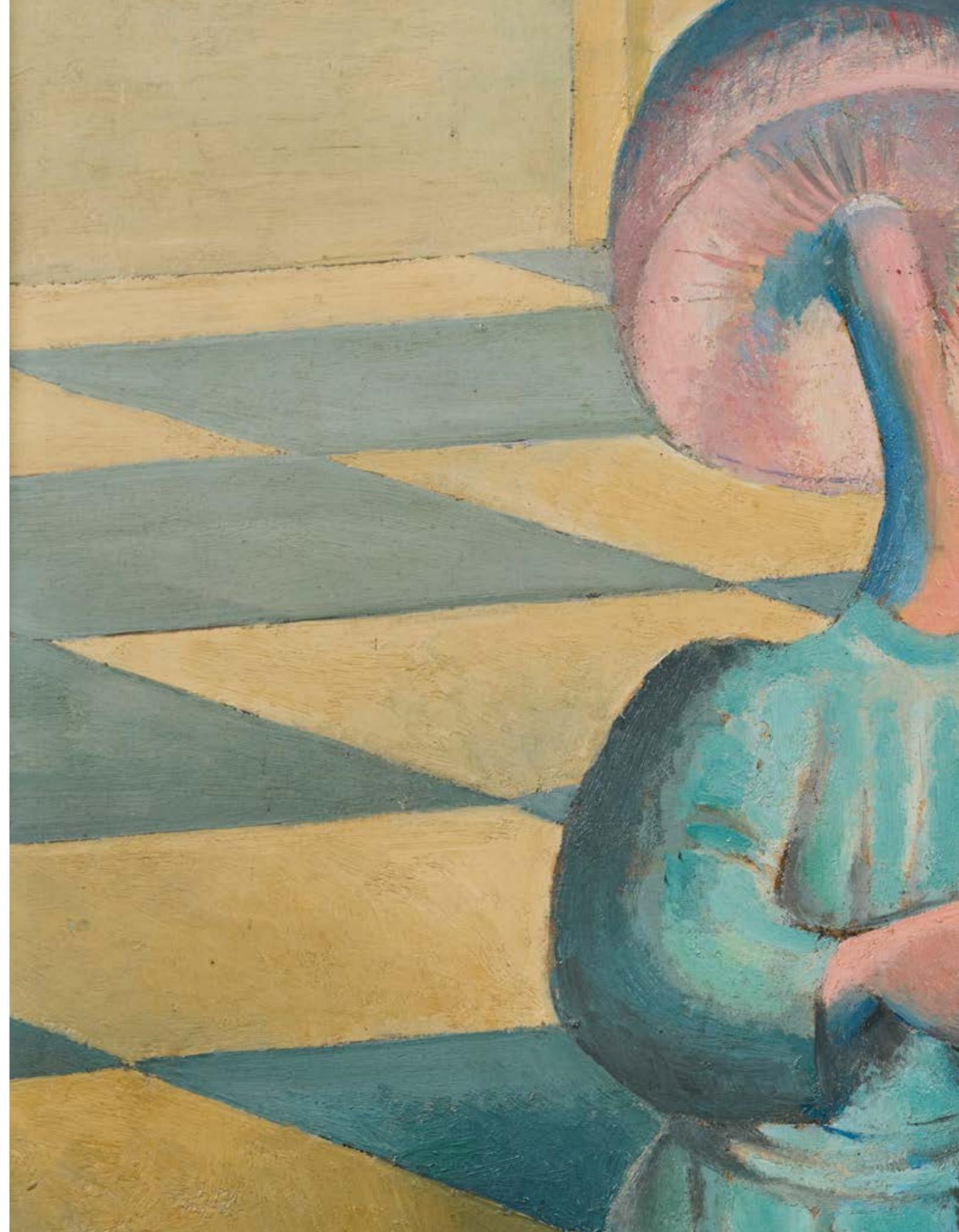
John Melville (Londres, 1902 - Birmingham, 1986)

L'*International Surrealist Exhibition* de 1936 cause un antagonisme entre les surréalistes de Londres, qui organisent l'exposition, et le groupe surréaliste informel qui, depuis 1935, se réunit à Birmingham. Le peintre John Melville et son frère Robert, écrivain, font partie de ce groupe. Avec Conroy Maddox, ils protestent contre la sélection d'artistes britanniques qui a été faite pour l'exposition. Toutefois, ils rallient le groupe surréaliste anglais « officiel » qui se forme au lendemain de l'exposition. Tandis que Robert deviendra secrétaire de la London Gallery ouverte par Roland Penrose, on retrouve les œuvres de John dans de nombreuses expositions et publications du groupe anglais : notamment *Living Art in England* en 1939 et *Surrealism Today* en 1940, présentées à la London Gallery et respectivement accompagnées par les n°8-9 et 18-20 du *London Bulletin*.

C'est à cette époque que Melville peint cette œuvre (lot 24), qui sera reproduite dans le numéro unique de la revue surréaliste *Arson* en 1942. Gérard Durozoi écrit au sujet de cette peinture : « Très vite, la précision de la figuration telle [que Melville] la pratique (...) aboutit à proposer l'image comme un fait évident, malgré son invraisemblance : la peinture relève d'un simple constat de métamorphoses accomplies, et son 'scandale', si scandale il y a, réside moins dans son contenu apparent que dans la façon dont elle l'impose comme allant de soi. »¹. C'est un trait que Melville partage avec l'univers de Lewis Carroll, auquel les êtres hybrides de ses peintures font écho. Dans un décor dominé par les lignes droites et les angles, ces deux personnages confèrent au tableau une atmosphère étrange, molle et humide. Toutefois la dimension scandaleuse de ce tableau se trouve avant tout ailleurs. En effet, celui-ci semble faire référence à une scène traditionnelle présentant la Vierge Marie et l'enfant Jésus², ce qui est confirmé par son titre : *The Font*, c'est-à-dire les fonds baptismaux. L'enfant Jésus à la tête de champignon est ainsi appuyé sur sa mère, la Vierge Marie, présentée comme un personnage mi-meuble, mi-humain. Le visage remplacé par une spirale ubuesque, elle semble habillée au niveau du torse d'un vêtement qui réplique la peau. L'amoncellement de coquilles vides sur la table constitue à la fois les reliefs d'un repas et un paysage : le bleu traditionnel de sa robe est devenu une mare dont les plantes lui tiennent lieu de pubis. Ainsi Melville opère une relecture surréaliste d'une scène religieuse, dont la charge subversive est aussi forte que subtile.

1. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, éditions Hazan, [1997] 2004, p.309.

2. Peut-être *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* de Léonard de Vinci, tableau analysé par Freud.



24. John Melville (Londres, 1902 - Birmingham, 1986)

The Font, ou Mushroom-headed Child, 1940

Huile sur panneau

Signé et daté en haut à droite

Contresigné, daté et titré sur une étiquette au dos
67 x 46,5 cm

Provenance:

- Galerie 1900-2000, Paris: « Les Enfants d'Alice. La peinture surréaliste en Angleterre 1930-1960 », 14 mai - 30 juin 1982, reproduit au catalogue sous le n°91 p. 67 et décrit p. 97

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions:

- Hamet Gallery, Londres, « Britain's Contribution to Surrealism of the 30's and 40's », 3 - 27 novembre 1971

- Milan, Palazzo Reale, « I Surrealisti », 7 juin - 10 septembre 1989, reproduit au catalogue p. 459 et décrit p. 639

- Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, « Die Surrealisten », 8 décembre 1989 - 18 février 1990, reproduit au catalogue p. 265 et décrit p. 420

Bibliographie:

- « Arson », 1942, p. 24

- Gérard Durozoi, « Histoire du mouvement surréaliste », Paris, éditions Hazan, [1997] 2004, décrit p. 309

- Michael Remy, « Surrealism in Britain », Londres, Taylor & Francis, [1999] 2019, décrit p. 200 et reproduit pl. 101 p. 202

Note:

Une étiquette au revers de la toile identifie l'œuvre et porte l'adresse de l'artiste ; une autre renvoie à l'exposition « Les Enfants d'Alice ».

15 000 / 20 000 €



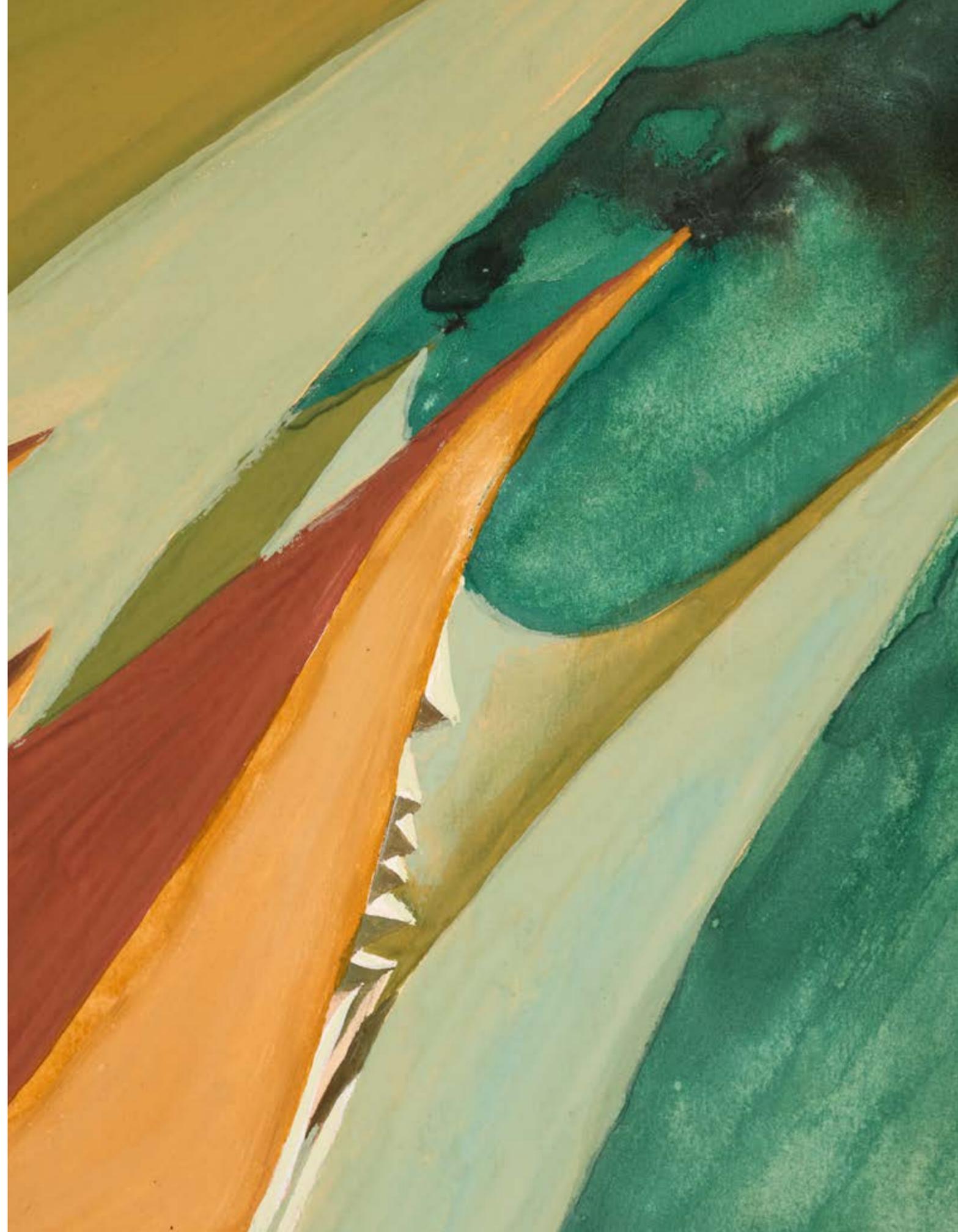
Jacques Hérold (Piatra Neamț, 1910 - Paris, 1987)

Né dans une petite ville de Moldavie, Jacques Hérold vient d'arriver à Paris lorsqu'en août 1930, ses dessins paraissent pour la première fois dans la revue roumaine *Unu*. Il se lie d'amitié avec de nombreux surréalistes et est invité par André Breton à se joindre aux réunions du groupe en 1933. Quand la Seconde Guerre mondiale éclate, il tente de s'engager dans l'armée française puis quitte Paris pour Perpignan avant de rejoindre le noyau surréaliste regroupé à Marseille autour de la villa Air-Bel. Hérold contribue au « jeu de Marseille », une réinvention du jeu de cartes, par la création d'une carte dédiée à Sade et une autre à Lamiel. Appelé à se présenter le 31 décembre 1942 au Commissariat général aux questions juives de Marseille, il part précipitamment.

C'est durant cette année particulièrement difficile que Hérold réalise cette gouache (lot 25) montrant un personnage hostile, dont la tête hérissée de pointes semble prête à se défendre de toute attaque. L'artiste explique sa démarche par une opposition au style de Dalí. En janvier 1943 il écrit : « J'oppose aux structures molles de Dalí l'objet construit en aiguille, verre cassé, lames tranchantes, cristal. »¹. Hérold privilégie les « structures dures » face à l'« univers amorphe, gélatineux, incapable de la moindre résistance au nazisme »² qu'il associe aux figures du peintre espagnol. En juin 1943, Hérold retourne à Paris où il contribue au groupe de la Main à plume. Au-delà des activités surréalistes, il travaille avec les jeunes poètes qu'il y rencontre à la confection de faux papiers, traduisant en actes cette volonté de Résistance.

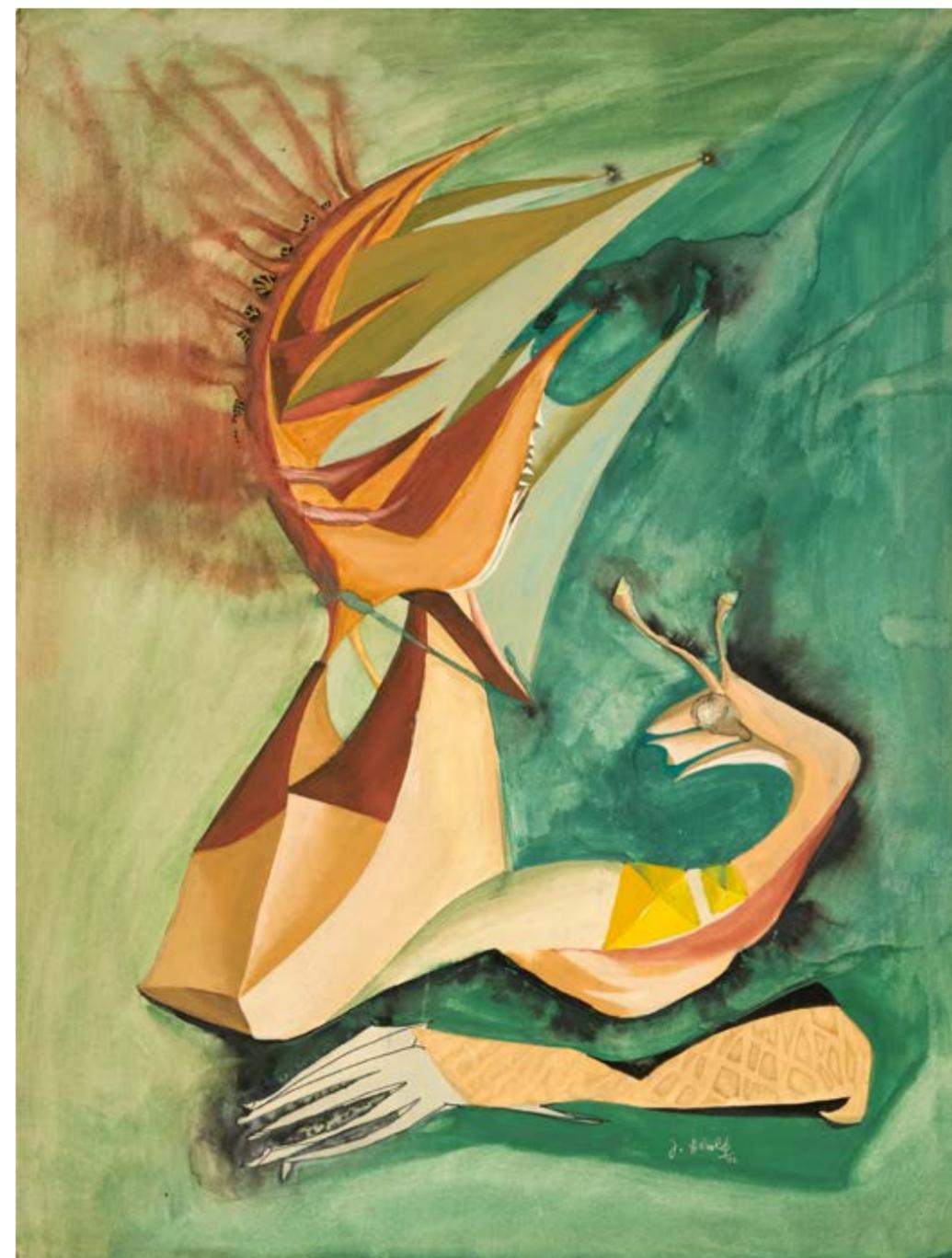
1. Jacques Hérold, note du 15 janvier 1943, Annecy, citée par Sarane Alexandrian, « Jacques Hérold, étude historique et critique », éditions Fell, Paris, 1995, p.48.

2. Sarane Alexandrian, *op.cit.*, p.48.



**« Jacques Hérold est en plein combat,
l'armurier des images. »**

Gérard de Sède, 1944



25. Jacques Hérold (Piatra Neam, 1910 - Paris, 1987)
Sans titre, 1942
Gouache et encre de Chine sur papier
Signé et daté en bas à droite
62 x 48 cm
Provenance :
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Nous remercions Madame Rose-Hélène Iché de
nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.
6000/8000 €



Bona (Bona de Mandiargues, née Bona Tibertelli de Pisis, Rome, 1926 - Paris, 2000)

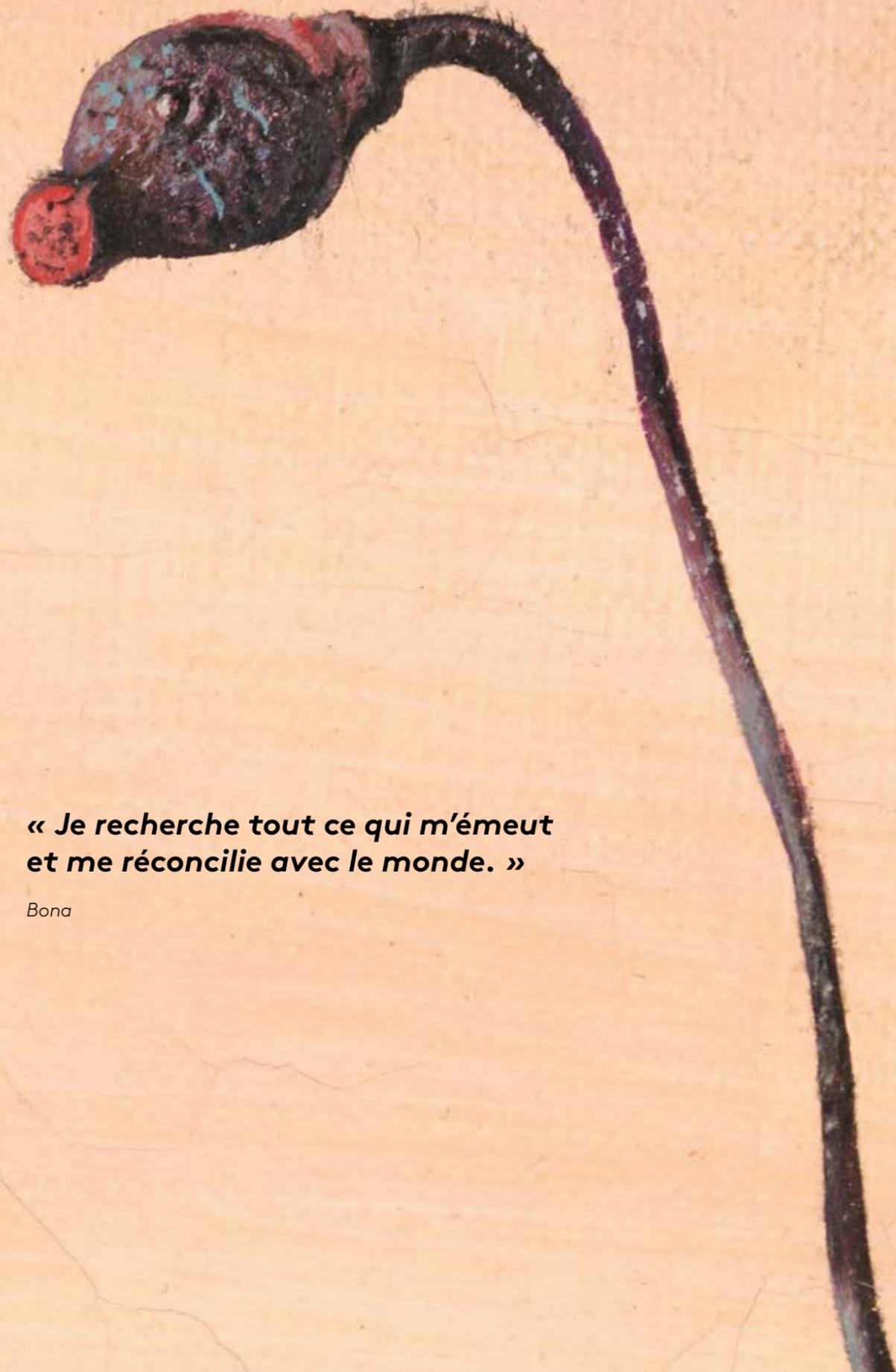
La jeunesse de Bona, née Bona Tibertelli de Pisis à Rome en 1926, est jalonnée de ruptures et de deuils qui la marquent profondément. En particulier la mort de son père, en 1945, la laisse prostrée sur une chaise pendant plusieurs mois. L'art fait dès lors figure chez elle de moyen de survie, d'acte thérapeutique. Cette réparation qu'elle recherche à travers la création se marque principalement dans les œuvres qu'elle réalise à partir de 1958, au moyen de tissus de doublures de vestes, découpés puis réassemblés. Entre-temps, elle a rencontré à Paris en 1947 l'écrivain André Pieyre de Mandiargues, qu'elle épouse trois ans plus tard. « Devenue française, elle côtoie rapidement le groupe surréaliste avec qui elle partage le goût du scandale et l'amour de la poésie. »¹ Tandis que l'artiste signe « Bona », elle publiera des poèmes, des essais ainsi que son autobiographie sous le nom de « Bona de Mandiargues ».

Cette peinture (lot 26) fait partie de la première phase du parcours créatif de Bona. « Sur les traces de son oncle [le poète et peintre Filippo de Pisis], elle expérimente tout d'abord les natures mortes à travers le ramassage d'objets aquatiques, minéraux et végétaux qu'elle rencontre lors de ses excursions en bord de mer. L'image qui en résulte dépasse les apparences sensibles. Transformés, dénaturés, amplifiés, les racines, coquillages, algues ou mandragores se meuvent en d'étranges créatures macroscopiques dont la présence au sein de paysages dépouillés révèle l'influence métaphysique que Bona reçoit de Giorgio de Chirico, Roberto Carrà ou encore Alberto Savinio »². Au premier regard, cette œuvre (lot 26) apparaît comme une simple nature morte, auquel le fond nu confère une certaine étrangeté. Mais en réalité, deux créatures hybrides se font face. La racine rouge est également un animal, la fleur possède un corps de scorpion. Le calme apparent est trompeur ; l'image capture un moment suspendu.

En 1957, Bona illustre *Astyanax*, un recueil de poèmes de son mari, par des dessins à l'encre proches de cette peinture. En 1959, elle participe à l'*Exposition internationale du Surréalisme* à la galerie Daniel Cordier.

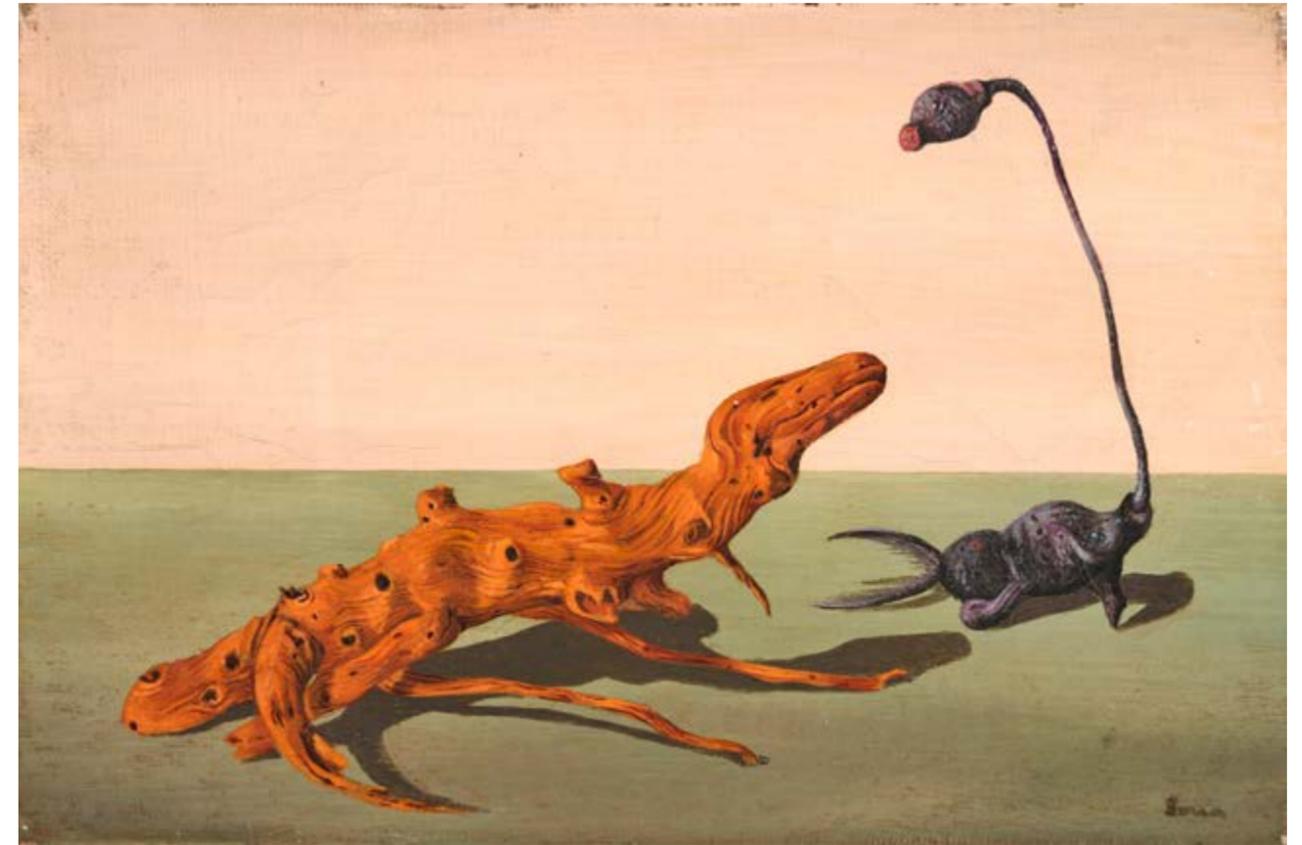
1. Magali Croset, « Bona, l'art et la littérature : les enjeux d'une poétique du fil », corpus d'articles Astu - site de la revue *Mélysine*.

2. *Loc. cit.*



**« Je recherche tout ce qui m'émeut
et me réconcilie avec le monde. »**

Bona



26. **Bona** (Bona de Mandiargues, née Bona Tibertelli de Pisis, Rome, 1926 - Paris, 2000)
Composition, circa 1950
Huile sur toile
Signée en bas à droite
16 x 24 cm
Provenance:
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Note: Au revers, étiquette ancienne portant le nom de l'artiste et le titre
4000 / 6000€



Leonora Carrington (Clayton Green, 1917 - Mexico, 2011)

Cette sculpture exceptionnelle de Leonora Carrington (lot 27), issue de la collection d'Edward James, a été réalisée en 1951. À cette époque, Carrington vit au Mexique depuis plusieurs années. Originnaire d'Angleterre, elle s'était établie en France suite à sa rencontre avec Max Ernst en 1937. Au début de la Seconde Guerre mondiale, elle doit faire un séjour en hôpital psychiatrique et parvient avec beaucoup de difficultés à quitter l'Europe. Elle participe aux activités des surréalistes en exil à New York avant d'arriver au Mexique où elle s'installe définitivement. Parmi ses amis, on compte la photographe Kati Horna et son mari le sculpteur José Horna. Celui-ci a aidé Carrington à créer quelques sculptures en bois. Au moins deux d'entre elles, dont le lot 27, sont entrées dans la collection d'Edward James.

Bien qu'ils soient tous deux anglais, c'est au Mexique que Carrington et l'excentrique collectionneur se rencontrent véritablement. Pendant la Seconde Guerre mondiale, celui-ci vit en Californie, en pleine quête spirituelle, et effectue de fréquents voyages au Mexique. Il finit par y acheter une portion de jungle où il mènera, jusqu'à la fin de sa vie, un projet architectural défiant toute mesure, devenu aujourd'hui le domaine public Las Pozas. Il acquiert de nombreuses œuvres de Carrington, dont il devient un ami proche. Il la soutient également en écrivant un texte à l'occasion de sa rétrospective aux États-Unis en 1976.

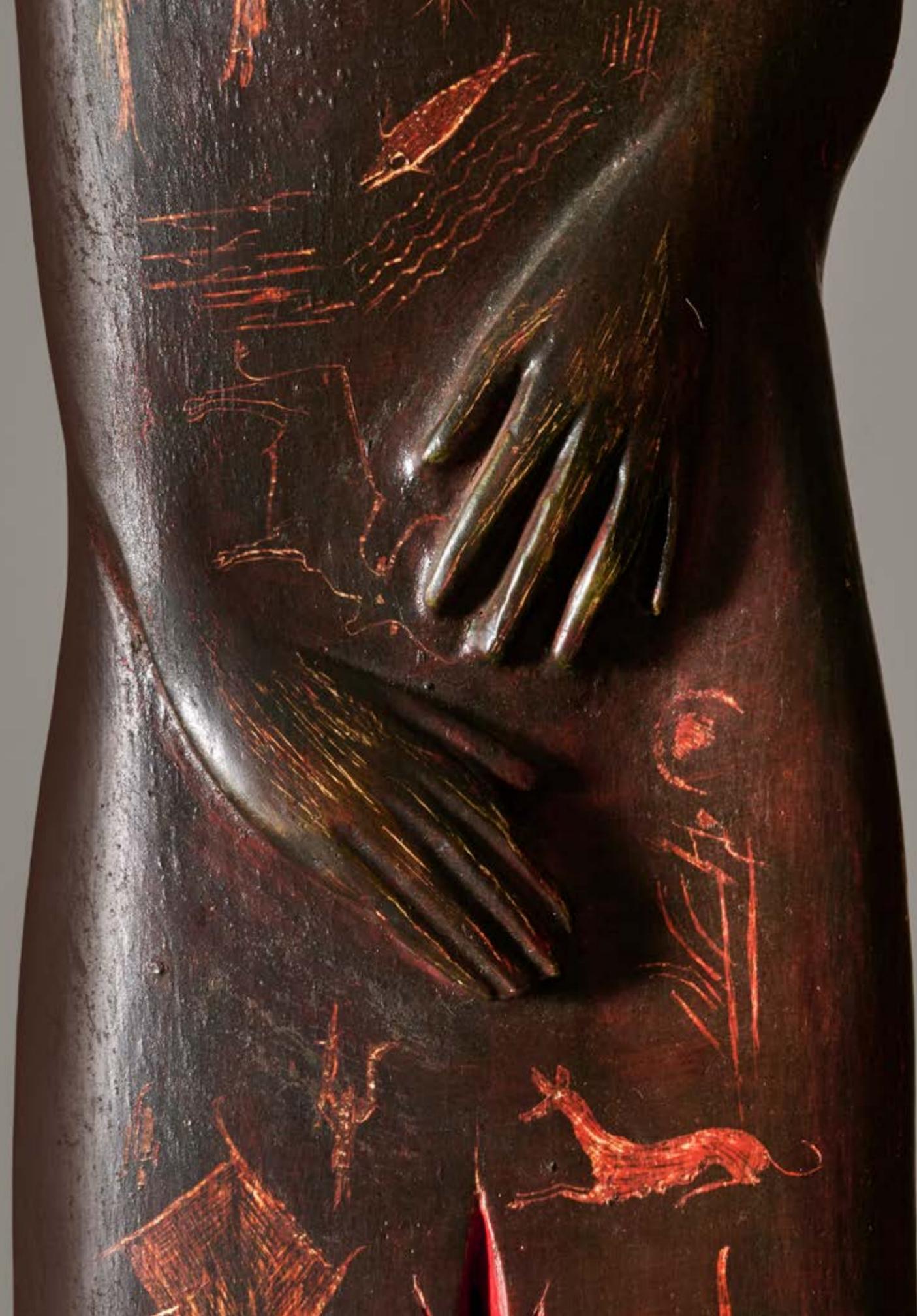
Au Mexique, Carrington s'imprègne de courants ésotériques divers, une passion qu'elle partage avec ses proches comme Remedios Varo. Elle puise tant dans la mythologie de son continent d'origine - en particulier les mythes d'une tribu celtique - que dans les récits fondateurs de son pays d'adoption. C'est l'époque où Breton et le surréalisme parisien ont eux aussi pris un tournant magique. Ces divers mythes et courants spirituels sont assimilés et traduits par Carrington pour transmettre les idées qui la portent. C'est précisément ce qu'elle fait avec cette œuvre (lot 27).

La Femme-luth, aux volumes délicatement sculptés, doit son nom à sa proximité avec un instrument de musique. Deux cordes vont de sa gorge à ses pieds. Son corps est béant au niveau du sexe, rappelant les ouvertures qui permettent aux instruments à cordes de résonner. Le nom donné à ces ouvertures dans les instruments ramène au corps : l'ouïe, ou la bouche. Carrington y ajoute une dimension animale par la tête de félin dont elle orne son personnage. L'animal est central dans sa conception de la femme. Selon elle, la part animale de la femme est notamment constituée par la place laissée aux sensations - faisant le lien avec l'ouïe / la bouche de ce corps-instrument. Plus encore, l'animalité est profondément associée à la sexualité : « la nature animale de la femme est liée intimement à son image de créatrice divine. En revalorisant l'image de la femme comme animal féminin, l'œuvre de Carrington exorcise le tabou infâmant que les religions patriarcales avaient imposé à la sexualité féminine, privant de ce fait la femme de son mode le plus profond d'auto-connaissance. En effet, en refusant sa nature animale, la femme renie sa nature divine telle qu'elle était primitivement adorée dans les civilisations pré-patriarcales où la Divinité était adorée sous la forme de la Grande Mère »¹.

1. Cette citation et les suivantes : Gloria Orenstein, « La nature animale et divine de la femme dans les œuvres de Leonora Carrington », in *Mélusine*, n°2, 1981, p.130-131.

Il serait erroné de voir dans cette sculpture et dans les motifs qui la couvrent le simple résultat d'un imaginaire surréaliste. Il s'agit véritablement d'un langage symbolique, à décoder. Ainsi le motif du cheval ou celui de la lune qu'elle a peints sur la sculpture sont issus de visions personnelles de l'artiste qui peuvent être mises en lien avec des récits mythiques.

Sa sculpture forme un objet magique destiné à « [r]endre la femme à sa nature animale originelle », c'est-à-dire « la rendre à ce contact avec l'énergie vitale qui est actuellement interrompu par l'action frustrante de la civilisation patriarcale ». Le corps-instrument, qui retrouve son unité et le lien avec ses propres sensations, peut désormais résonner ; la femme peut retrouver ce statut de « créatrice divine » qui était autrefois le sien.





De la musicalité de l'âme aux profondeurs de l'être

Installée à Mexico en 1942, rue Chihuahua dans une maison sans façade avec une fenêtre sur le haut et une porte étroite sur le côté où rien ne transparait de cet extérieur froid. Le passage à l'intérieur est déjà un premier pas, premier pont dans un univers où les meubles, objets et plantes sont le prolongement de son esprit, de son âme. Leonora Carrington n'est pas une peintre, sculpteur ou poète, elle est bien plus que cela, elle est l'âme créatrice, naviguant entre plusieurs mondes, réalisant ainsi l'Unité de la pensée. Mettre à jour l'inconscient, le faire coexister pleinement avec la conscience afin de réaliser l'état révélé. La sculpture de la femme chat datée du 5 mars 1951, divulgue cette symbolique essentielle, ouvrant ainsi la mer en deux, dévoilant les secrets de l'être.

Elle ne réalise que très peu de sculptures à cette période, celle-ci utilise le manche en bois d'un instrument de musique, surmontée d'une tête de chat sculptée et peinte, le corps est constellé de nombreux symboles peints, la gorge est transpercée d'un bâton en bois d'où descendent latéralement deux cordes musicales attachées aux clefs, à la base du manche. Les seins sont parfaitement centrés et alignés entre lesquelles un premier triangle est dessiné ; en dessous, une lune peinte à partir de laquelle montent et descendent des personnages et animaux sacrés évoquant l'échelle de Jacob, sur le bas un poisson nageant dans les eaux du ventre où deux mains sculptées sont superposées délicatement. Le sexe est ouvert, l'intérieur est peint en rouge, deux mains sont ouvertes de part et d'autre de l'ouverture et en contrebas rayonne en creux un cercle rouge. Enfin deux silhouettes d'apparence humaines sont allongées en sens inverse l'une de l'autre, chacune surmontée d'un croissant de lune.

Cette sculpture renferme l'essence de la pensée de l'artiste et possède toutes les dimensions séfirotiques du monde. Le chat fait référence aux neuf vies en rapport aux neuf portes qu'elle mentionne régulièrement dans ses écrits. L'arbre des sefirot, des 10 mondes, de celui le plus élevé, la couronne, au monde le plus bas, le royaume, dévoile le flux divin qui voyage graduellement de haut en bas et de bas en haut.

Le corps, miroir du monde, est composé de ses différentes facettes, de ces neufs degrés. Neuf, comme un renouveau, une naissance, comme les ouvertures physiques entre le monde intérieur et extérieur. La neuvième sphère ou sphère de la fondation fait le lien entre les mondes supérieurs et inférieurs. Au niveau de la tête, une étoile rayonne au-dessus de l'arête du nez, un oiseau descend sur la partie droite du front et une figure s'élève sur la partie gauche. Le front est également ouvert, séparant l'hémisphère droit de l'hémisphère gauche où sont gravées et peintes des figures hybrides. Absolument rien n'est laissé au hasard ou pour reprendre la célèbre phrase d'Einstein, "le hasard c'est D. qui se promène incognito".

Le forme ajourée et peinte au niveau du sexe n'a rien de sexuel, elle est la matrice que nous pourrions appeler l'Origine du Monde, la vitalité première, accomplie, libérée.

De la musicalité de l'âme aux profondeurs de l'être, cette œuvre ou plutôt ce chef d'œuvre offre à nos yeux et à nos oreilles, la connaissance ontologique de l'origine.

**« Je suis neuf portes.
Je t'ouvrirai celle où tu frapperas. »**

On n'acquiert pas, avec cette sculpture, une image ou un objet, ou un jeu de mot. En possédant cette œuvre, on accepte de pénétrer les secrets du monde, de ne plus penser le monde comme objet et soi comme sujet, mais de les réunir dans une alliance perpétuelle.

Fabien Béjean-Leibenson

27. Leonora Carrington

(Clayton Green, 1917 - Mexico, 2011)

***La Femme-luth*, 5 mars 1951**

Bois sculpté, gravé, peint, assemblé et cordes en métal et nylon

Signé et daté sur le côté gauche

80 x 22 cm

Provenance:

- Collection Edward James, Londres
- Collection particulière, Paris
- Galerie 1900-2000, Paris: « Almanach demi stock n°3 », 1986, n°49 p.30
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Nous remercions Monsieur Harold Gabriel Weisz Carrington et Monsieur Daniel Weisz Argomedo de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

600 000 / 900 000 €



Mimi Parent (Montréal, 1924 - Villars-sur-Ollon, 2005)

Cette œuvre inédite (lot 28) a été acquise directement par Geneviève et Jean-Paul Kahn auprès de Mimi Parent. L'artiste originaire de Montréal est principalement connue pour ses objets surréalistes (*Masculin-Féminin*, *Maîtresse*) et ses boîtes. Ce leporello aux couleurs éclatantes apparaît comme une œuvre intime, une réflexion poétique qu'elle semble avoir créée pour elle-même.

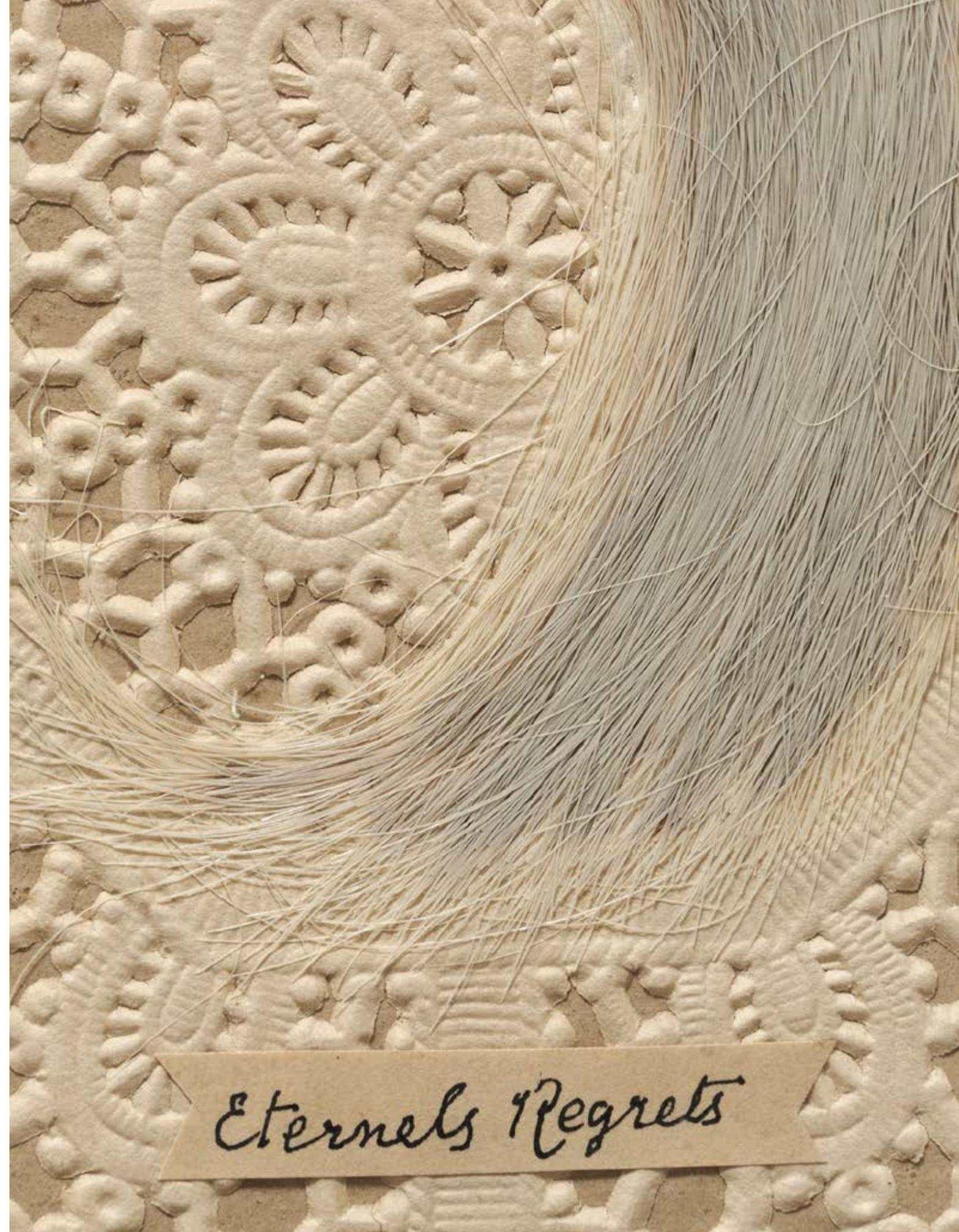
Les pages qui se replient les unes sur les autres évoquent un long cadavre exquis - à la fois écrit et dessiné - que l'artiste aurait réalisé seule. Les dessins aux tons vifs, à l'encre et à la gouache, alternent avec des passages monochromes. Des éléments métalliques, des empâtements de gouache, des perles et des collages constellent les pages et donnent du relief aux images.

Le regret est arrivé trop tard / Trop de mystère à côté de vous / Faveur chaque jour plus forte: des morceaux de papier imprimé parsèment le petit ouvrage. La régularité de l'écriture semble indiquer que leur aspect aléatoire est trompeur. Des correspondances existent entre les mots et les images : une fenêtre est associée à la phrase *Du nouveau vient de l'extérieur*, une balance illustre *Le destin attend votre décision*, le « palais » du texte est présent par un collage.

Tous ces éléments indiquent que cette œuvre a été réalisée avec le plus grand soin. Ils composent une balade intérieure, qui passe par des doutes, des angoisses et des moments d'espoir. Une face représente le jour et se conclut par le soleil. L'autre face, nocturne, s'ouvre avec la lune. Le 8 de l'infini, qui ouvre la partie diurne, se retrouve deux fois dans le dernier motif du leporello, invitant à le parcourir à nouveau comme le jour succède à la nuit.



JEAN BENOIT ET MIMI PARENT, 1947 © D.R.





28



28. Mimi Parent

(Montréal, 1924 - Villars-sur-Ollon, 2005)

Eternels regrets

Leporello

Technique mixte (Gouache, aquarelle, Encre, collage, dentelle, bas de soie, perles) sur papier

Signé sur le dernier feuillet en bas à droite

11 x 9 cm (plié)

11 x 100 cm (déplié)

Provenance:

- Atelier de l'artiste

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

4000 / 6000 €

Joseph Cornell (Nyack, 1903 - New York, 1972)

Joseph Cornell est un des principaux artistes américains associés au surréalisme, connu pour les boîtes qu'il crée tout au long de son parcours. En 1936, il présente une installation à la fameuse exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* d'Alfred Barr au MoMA. C'est le début de ses *Soap Bubble Sets* contenant des pipes en terre et transformant les bulles de savon en corps célestes. Il participe ensuite à l'*Exposition internationale du surréalisme* à Paris en 1938. Pourtant, son œuvre ne possède pas la dimension subversive du surréalisme ; ses boîtes d'objets trouvés ou collectés au hasard de ses rencontres constituent des petits mondes clos qui touchent par leur caractère poétique.

Cette œuvre de 1955 (lot 29) atteste d'une période de maturité dans son travail. À cette époque, Cornell n'est plus systématiquement associé aux artistes européens, mais trouve sa place sur la scène américaine. Les grandes institutions comme le MoMA ou le Whitney Museum lui ouvrent leurs portes. *Hercules* a vraisemblablement été réalisée peu avant une boîte très proche et de mêmes dimensions entrée dans la collection du Whitney. On y retrouve le morceau de bois flotté et le même visage, qui est en réalité une tête de pipe en terre, rappelant les *Soap Bubble Sets*. On décèle aussi dans ces deux œuvres des morceaux de cartes célestes représentant des constellations. Plus clairement encore que dans l'œuvre du Whitney, cette boîte (lot 29) évoque un bateau qui semble voguer entre la mer et les nuages. La tête, à la fois figure de proue et vigie, observe les étoiles pour diriger le bateau. En effet, *Hercules*, qui donne son titre à l'œuvre, renvoie ici au nom latin de la constellation. C'est en décembre 1955, dans l'exposition *Winter Night Skies* à la Stable Gallery de New York, que Cornell dévoile au public sa nouvelle série de boîtes nommées d'après des constellations. La grande simplicité de moyens de cette œuvre accentue l'émotion qu'elle suscite. Avec un simple bout de bois, Cornell nous emmène dans un voyage onirique.





29. **Joseph Cornell** (Nyack, 1903 - New York, 1972)

Hercules, 1955

Bois peint, céramique, collage et pigments dans un emboîtement en bois

Signé et titré sur une étiquette au dos

22,5 × 41,5 × 7,5 cm

Provenance :

- Galerie 1900-2000, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Paris, Galerie 1900-2000 : Edouard Jaguer, « Joseph Cornell », 13 mars - 8 avril 1989, reproduit au catalogue p.12

60 000 / 90 000 €



Paul Éluard (Saint-Denis, 1895 - Charenton-le-Pont, 1952)

Sous l'Occupation, le poète Paul Éluard est un des rares surréalistes historiques à ne pas partir en exil, manifestant par son écriture son opposition à l'oppression tout en faisant le lien avec la jeune génération surréaliste de La Main à plume, qui est la première à publier son fameux poème *Liberté* en 1942. Il contribue ensuite à la revue *Messages*, aux *Lettres françaises*, et prépare l'anthologie *L'Honneur des poètes*, qui sort le 14 juillet 1943 aux éditions de Minuit clandestines.

Cette même année, il réalise ce collage (lot 30) à partir d'une illustration du *Petit Journal*, titre antidreyfusard à grand tirage. L'illustration est parue en une du journal en 1898, l'année de publication du célèbre « J'accuse » d'Émile Zola en défense du capitaine Alfred Dreyfus. Éluard rapproche les deux époques, caractérisées par le rôle central joué par la presse, notamment dans la propagation de l'antisémitisme. Il établit également une comparaison entre Zola et les poètes de l'Occupation nazie : comme le grand écrivain français l'a fait à son époque, ils doivent s'engager par la plume. Éluard l'exprime dans sa préface à *L'Honneur des poètes*, proclamant que « la poésie mise au défi (...) crie, accuse, espère. »

Ce collage est d'autant plus significatif qu'il est dédié à Renée Laporte, femme de René Laporte, fondateur des éditions des Cahiers libres chez qui Éluard avait publié *La Vie immédiate* en 1932. Le maison du couple Laporte, à Antibes, était un lieu d'accueil pour les résistants et les amis poètes. À la fois actif dans la littérature et dans la Résistance, René Laporte est notamment présent dans *L'Honneur des poètes*.



**« Une fois de plus,
la poésie mise au défi se regroupe,
retrouve un sens précis à sa violence latente,
crie, accuse, espère. »**

Paul Éluard



PAUL ELUARD, PHOTOMATON C. 1929 © D.R.

30. Paul Éluard

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

Affaire Zola, 1943

Collage sur affiche

Signé en bas à gauche

Dédicacé: "Pour Renée, ensoleilleuse de ce mauvais temps, Paul, 1943" et daté en bas à droite

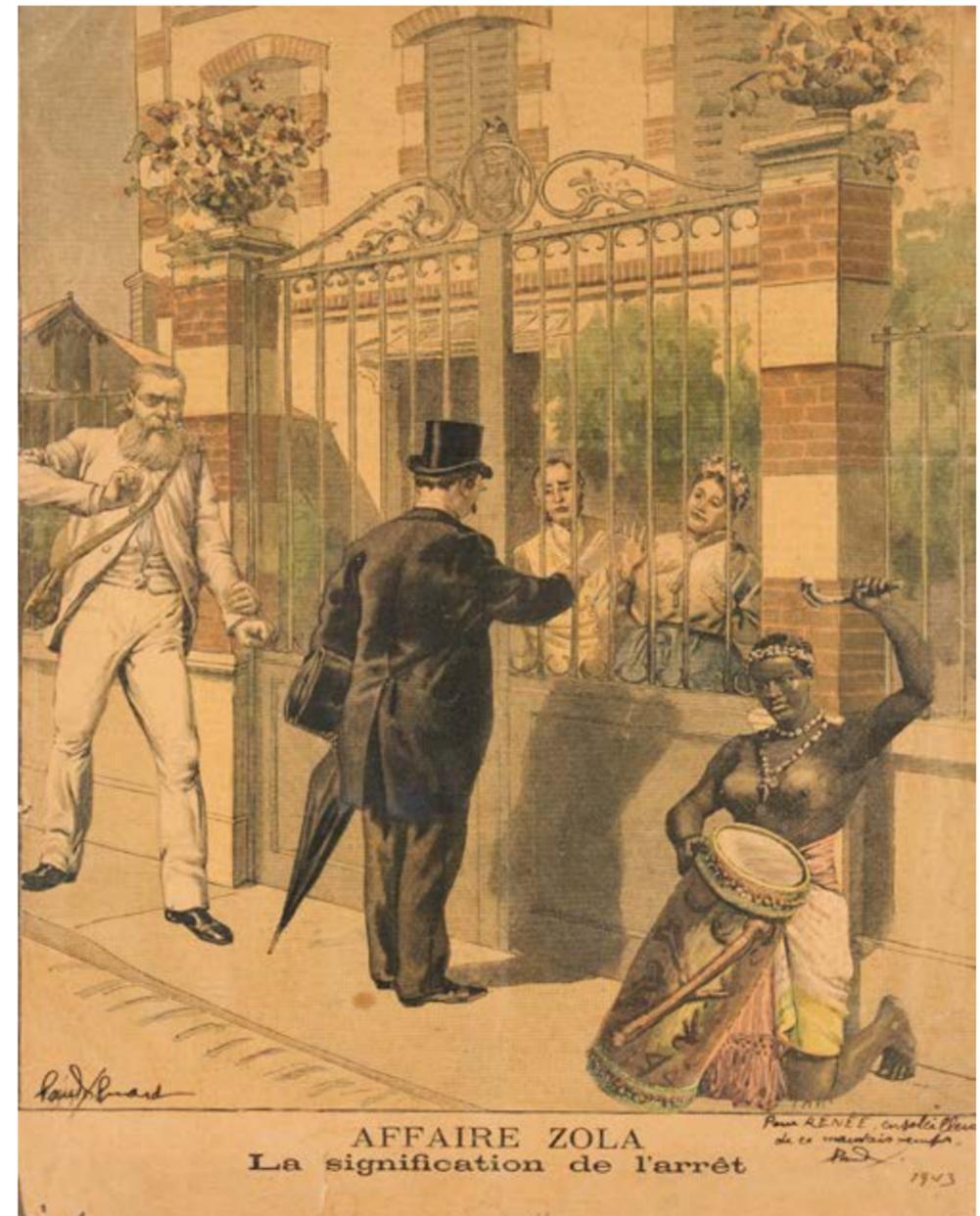
34 x 27 cm

Provenance:

- Madame Renée Laporte, Le Châtelard
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition: Paris, Centre Georges Pompidou, « Paul Eluard et ses amis peintres (1895-1952) », 4 novembre 1982 - 17 janvier 1983.

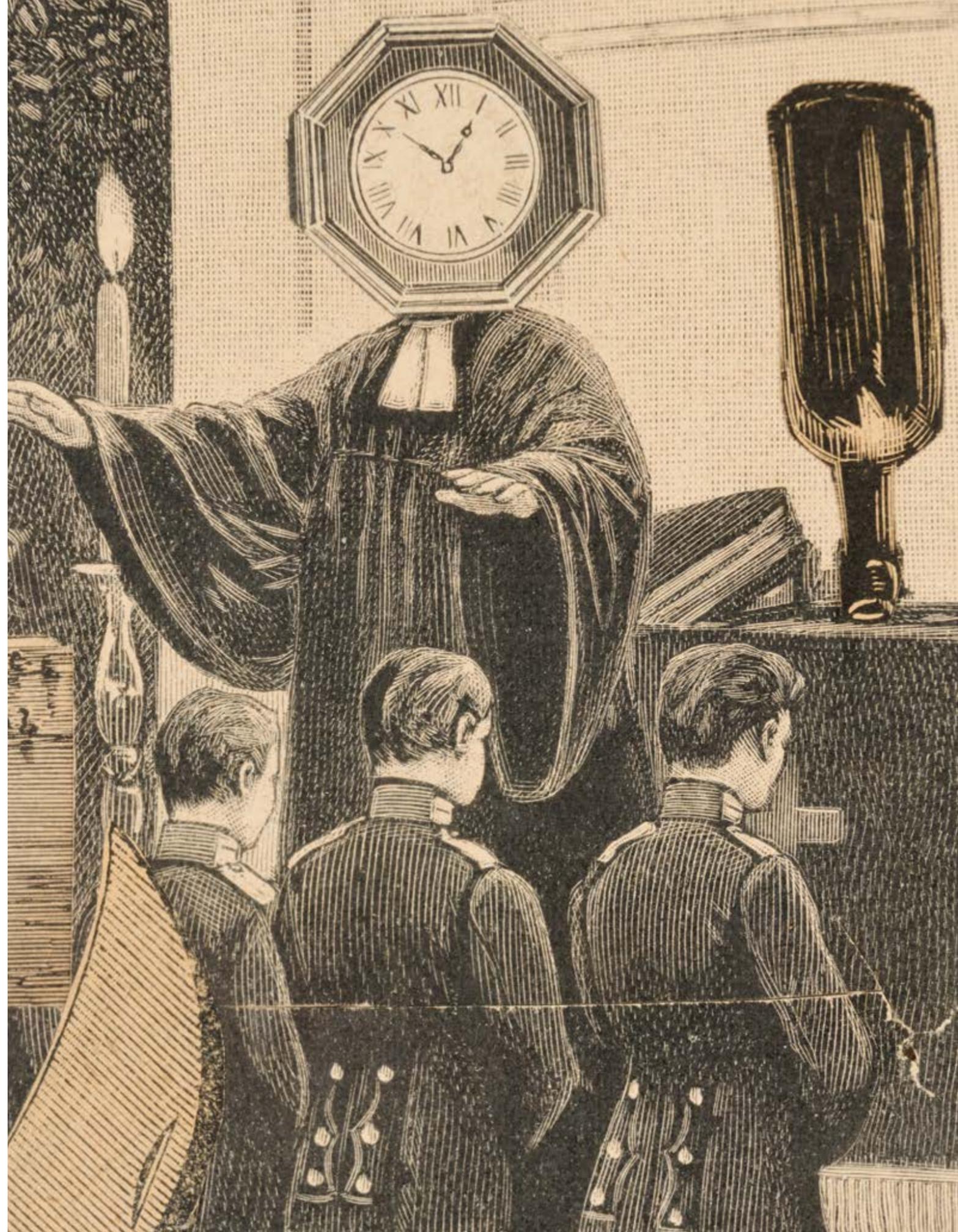
5000/7000 €



Benjamin Péret (Rezé, 1899 - Paris, 1959)

L'érotisme en tant qu'arme de subversion: ce collage (lot 31) résume en une image les valeurs fondamentales de Benjamin Péret. Comme d'autres futurs surréalistes, il fait l'expérience de l'armée et de la guerre lors du premier conflit mondial. Il rencontre les créateurs de *Littérature* dès 1920 et participe avec eux aux activités dadaïstes. Le 13 mai 1921, André Breton organise le procès fictif de Maurice Barrès, à la fois écrivain et homme politique traditionaliste, qui sera condamné pour « crime contre la sûreté de l'esprit ». Péret joue dans ce procès le rôle du « soldat inconnu », témoin à charge contre ce chantre de l'héroïsme guerrier, « chef "de la tribu des bourreurs de crâne" »¹.

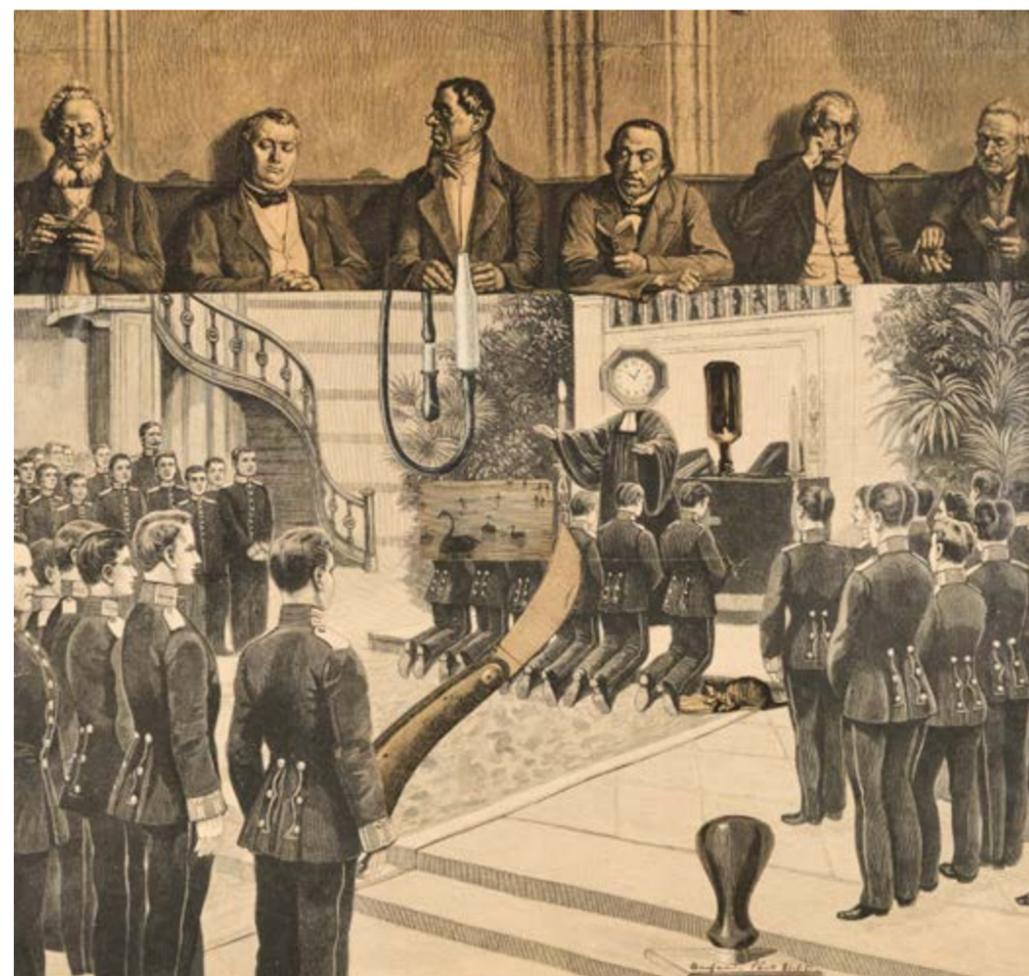
Durant tout son parcours, Péret mène une double activité littéraire et politique. Il réalise notamment plusieurs livres d'artistes avec des surréalistes et se prête au jeu des cadavres exquis ; en 1927, il est l'un des créateurs du collage qui illustre la définition du cadavre exquis dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (collection du MoMA). L'année suivante, son conte érotique *Les Rouilles engagées* est saisi avant publication. Péret retrouve les armes lors de la guerre civile espagnole, où il s'engage d'abord auprès des marxistes du POUM puis des anarchistes de la Colonne Durruti. En 1951, le contexte a profondément changé. Péret est rentré depuis quelques années du Mexique, où la Seconde Guerre mondiale l'avait emmené en compagnie de Remedios Varo, dont il est désormais séparé. Toutefois ce collage montre que les convictions de Péret sont demeurées intactes. Comme son écriture, ses collages mettent la réalité sens dessus dessous - ce qui correspond à ses visées politiques. Ce n'est pas un hasard si la date que porte le collage est le Premier Mai, journée de lutte pour les revendications des travailleurs. Observés de haut par des bourgeois qui leur ont « bourré le crâne » - ou plutôt, lavé le cerveau, comme semble l'indiquer l'appareil tenu par le personnage central -, les jeunes recrues sont bénies avant d'être envoyées sur le champ de bataille. Un individu refuse ce jeu cynique ; le sexe devenu arme, il affirme la puissance de l'érotisme en tant que protestation face à la société.



1. Selon une expression du *Canard enchaîné* citée par l'Académie française.



(DE GAUCHE À DROITE) VICTOR SERGE, BENJAMIN PÉRET, REMEDIOS VARO, ET ANDRÉ BRETON, FRANCE, VERS 1941. © D.R.



31. Benjamin Péret (Rezé, 1899 - Paris, 1959)

Sans titre, 1 Mai 1951

Collage sur papier

Signé et daté en bas à droite

29 x 30,5 cm

Provenance :

- Collection Edouard Jaguer
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Paris, Galerie Daniel Cordier, Exposition internationale du Surréalisme, 15 décembre 1959 - janvier 1960, reproduit au catalogue p.16
- Milan, Palazzo Reale, « I Surrealisti », 7 juin - septembre 1989, reproduit au catalogue p.332 et décrit p. 641
- Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, « Die Surrealisten », 8 décembre 1989 - 18 février 1990, reproduit au catalogue p.205 et décrit p. 422 : « S. auch H. Bellmer » (pas dans l'autre)
- Nantes, Musée des Beaux-Arts / Bibliothèque municipale, « Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme », 17 décembre 1994 - 2 avril 1995, reproduit au catalogue p. 432 et décrit p. 539

Bibliographie :

- R. Benayoun, « Le Rire des surréalistes », Paris, La Bougie du Sapeur, 1988, reproduit p. 77
- A. de Gaudemar, « Le voilà, Péret », dans le Cahier Livres de Libération, 12 janvier 1995, reproduit p.2

Note : Au revers, présence d'une étiquette identifiant Edouard Jaguer comme le propriétaire précédent ainsi que d'une étiquette de l'exposition de Nantes mentionnée ci-dessus. Au crayon, le nom « Benayoun ».

6000/8000 €

Jacques Prévert (Neuilly-sur-Seine, 1900 - Omonville-la-Petite, 1977)

Dans un article racontant la naissance du cadavre exquis, André Breton se souvient que cette méthode trouve son origine vers 1925, dans une vieille maison où Marcel Duchamp hébergeait « ses amis Jacques Prévert et Yves Tanguy, qui n'excellaient encore que dans l'art de vivre et de tout animer de leurs saillies »¹. En effet, Prévert, devenu l'un des poètes français les plus appréciés, scénariste et parolier, a contribué à l'émergence de ce jeu emblématique du mouvement surréaliste. Avec son ami Tanguy, qu'il connaît depuis le service militaire, et cinq autres surréalistes, il réalise par collage l'un des premiers cadavres exquis reproduits. Aujourd'hui dans la collection du MoMA, celui-ci est notamment utilisé pour illustrer la définition du cadavre exquis dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en 1938 (voir lot 19).

Toutefois, c'est seulement à partir des années 1940 que Prévert se consacre véritablement au collage. Cette œuvre (lot 32) est réalisée à partir d'une publicité pour la compagnie maritime Matson Line datant de 1937, mêlée à une photographie de la statue mésopotamienne de l'intendant Ebih-II conservée au Louvre. Il s'agit moins pour Prévert de subvertir l'image parfaite du mannequin que de souligner la proximité des deux figures. Les deux visages partagent une expression sereine. Ebih-II porte lui aussi une jupe texturée et est assis sur un siège en vannerie. Tout ce qui lui manque, en quelque sorte, ce sont les cheveux, que Prévert s'est empressé de lui ajouter. Il en résulte une silhouette qui dépasse, non sans ironie, la séparation des genres.

Le surréalisme a ardemment contribué à la déconstruction des conventions sociétales. Cependant, les normes et stéréotypes de genre ont souvent été renforcés plutôt que questionnés par les surréalistes hommes. Marcel Duchamp, qui se fait photographier en Rose Sélavy, est une exception. Prévert, attaché aux personnes en marge de la société, fait exister par l'image, avec une tendresse amusée, un nouveau type d'individu. Les mots de Marcel Jean sur les collages de Prévert résonnent particulièrement face à cette œuvre. Il souligne qu'alors que les collages de Max Ernst mettent en scène des rencontres insolites, ceux de Prévert fourmillent « d'hybrides bariolés, proliférants, qui vivent d'une vie foisonnante comme celle des mots hybrides de ses poèmes »².

1. André Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation » (1948), in *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard (coll. « Folio essais »), Paris, 1965/2006, p.371.

2. Marcel Jean, « Un banquet de têtes », in *Les Prévert de Prévert. Collages*, catalogue de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France, 27 janvier - 25 février 1982, p.VIII.



« Peintres, chromolithographes,
dessinateurs, graveurs, de très loin,
mais jamais trop, avec des ciseaux,
avec de la colle, je suis leur collaborateur. »

Jacques Prévert



32. Jacques Prévert

(Neuilly-sur-Seine, 1900 - Ormonville-la-Petite, 1977)

Matson Line Hawaï

Collage sur feuille de magazine fixée sur carton
(gravure)

Signé en bas à droite

24 × 33 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul
Kahn, Paris

6000/8000 €



en cas de danger



33. Jean-Claude Silbermann

(Boulogne-Billancourt, 1935)

A ouvrir en cas de danger

Collage, encre, métal, petite fiole en verre sur carton posé dans une boîte en cuir et velour rouge
Signé des initiales sur le carton en bas à droite
38 x 28 cm

Provenance :

- Vente Paris, Loudmer, 12 octobre 1994

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Note : Il crée sa première oeuvre pour l'Exposition internationale du Surréalisme organisée en 1959 à la galerie Daniel Cordier à Paris. Silbermann expose une boîte, présentée dans la Crypte du fétichisme de Mimi Parent. À la suite de cette expérience, il réalise quelques boîtes, dont le lot 33, avant de se consacrer aux « enseignes sournoises » en bois qu'il expose à partir de 1964 (voir lot 48).

2000 / 3000 €



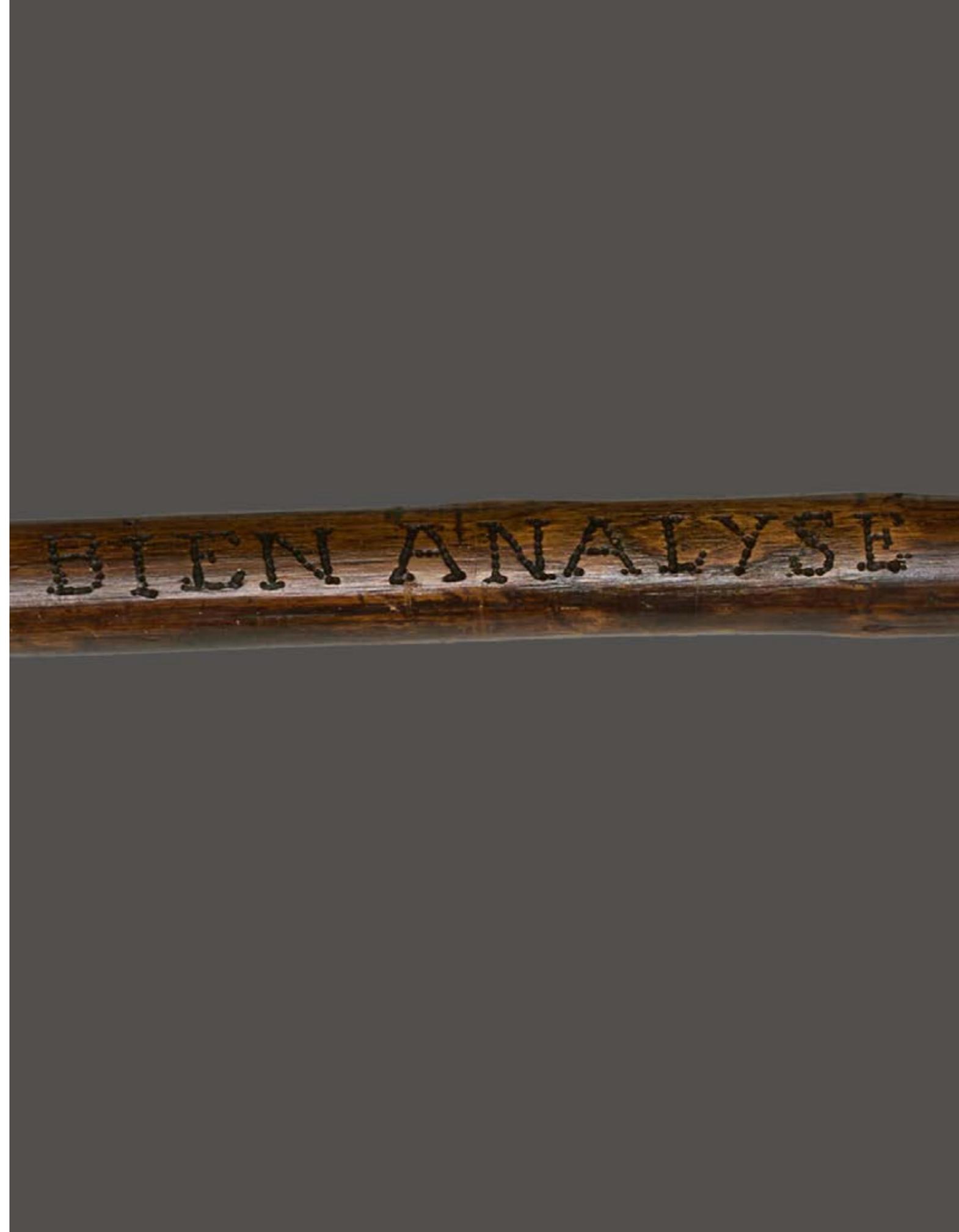
33

Jean Benoît (Québec, 1922 - Paris, 2010)

En 1959, Jean Benoît et son épouse Mimi Parent, originaires de Montréal, font une entrée remarquée parmi les surréalistes avec leur contribution à l'*Exposition internationale du Surréalisme*. Jean Benoît présente, chez la poétesse Joyce Mansour, *L'Exécution du testament du marquis de Sade*, une performance spectaculaire documentée par les photographies de Gilles Ehrmann.

Le propos de la performance est de recréer l'enterrement du marquis de Sade, dont les demandes concernant son inhumation n'ont pas été respectées. Sur une bande sonore enregistrée par le poète Radovan Ivšić, Jean Benoît fait son apparition, dans un costume imposant : la tête entièrement masquée, il porte des ailes, des panneaux de bois, ainsi qu'un médaillon figurant une prison, symbole de l'emprisonnement de Sade et plus largement de l'individu dans la société moderne¹. On entend un enregistrement du testament du marquis lu par André Breton avant que Benoît commence à se délester progressivement de son costume. Il se trouve alors nu, le corps entièrement peint, portant uniquement une pièce ithyphallique autour de la ceinture. L'apothéose de la performance ébahit les spectateurs : Jean Benoît « s'applique à la place du cœur un fer rougi à blanc au nom de Sade »².

La thématique érotique et le lien à Sade, qui sont au cœur de l'exposition comme de la performance, dominent l'ensemble du travail de Jean Benoît, qui réalise des sculptures, des collages, des objets surréalistes et conçoit divers costumes. *Tout vice bien analysé remonte à un principe de délicatesse* (lot 35) est l'une des quelques cannes qu'il a sculptées. La représentation phallique rappelle la pièce centrale de son costume de *L'Exécution du testament du marquis de Sade*. Si l'érotisme est très largement présent dans le surréalisme, Jean Benoît est l'un des seuls à se confronter à la nudité masculine. Il fait d'un simple morceau de bois une œuvre multi-sensorielle, rehaussant par là son potentiel érotique. La forme de la canne et la sensualité du bois, finement travaillé, invitent au toucher, tandis que chaque angle de vue révèle une nouvelle lecture de l'œuvre : le crapaud, qui étend la langue, devient lorsqu'on tourne la canne une figure humaine. Les œuvres de Jean Benoît revendiquent sans fard leur dimension sexuelle. Elles clament ainsi la puissance de l'érotisme en tant que force révolutionnaire, en tant que moyen de libération face aux contraintes de la société.



1. Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, Londres, Thames & Hudson, 2005, p.157.

2. Annie Le Brun, *Jean Benoît*, Galerie 1900-2000, Paris, 9 - 31 octobre 1996, p.30.



34. **Jean Benoît** (Québec, 1922 - Paris, 2010)
Tout vice bien analysé remonte à un principe de délicatesse, 1971
Bois sculpté et gravé
Signé et daté en bas de la canne
Titre gravé dans le bois au dos de la canne
H: 97 cm
Provenance: Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Bibliographie: Annie Le Brun, «Jean Benoît», Galerie 1900-2000, Paris, 9 - 31 octobre 1996, reproduit au catalogue p.57 et détails p.12, 71, 72
15 000 / 25 000 €



Elisa Breton (Viña del Mar, 1906 - Le Kremlin-Bicêtre, 2000)

Elisa Breton, née Bindoff, naît au Chili dans une famille fortunée d'origine française. Après un premier mariage et le drame du décès de sa fille, elle rencontre à New York André Breton, qui vit lui aussi des heures sombres durant l'exil imposé par la Seconde Guerre mondiale. Le bonheur nouveau amené par Elisa nourrit *Arcane 17*, que Breton écrit en 1944 au cours d'un séjour qu'ils font ensemble en Gaspésie. La pensée de Breton prend à cette époque une direction nouvelle qui le porte vers l'ésotérisme. Fin juillet 1945, le couple se rend à Reno dans le Nevada où Breton peut divorcer de Jacqueline Lamba et épouser Elisa. Les nouveaux mariés poursuivent leur voyage dans l'Ouest américain et se passionnent pour les différents peuples amérindiens qu'ils découvrent, leurs coutumes, leurs croyances. Breton souligne le « bouleversant contraste » entre « leur génie indélébile » et « la condition misérable qui leur est faite »¹.

L'objet *El condor pasa* (lot 36) et la dédicace d'Elisa Breton qui l'accompagne renvoient à un autre peuple amérindien : les Alacalufes ou Kawésqars, qui vivent au Chili, où Elisa Breton est née. La dédicace de cet objet à la thématique andine associe en effet Jean Benoît à un Alacaluf. Jean Benoît (voir lot 35) fait partie du cercle qui se réunit régulièrement autour de Breton dans l'après-guerre. Elisa et André Breton, ainsi que Mimi Parent et Jean Benoît, font de courts séjours ensemble au début des années 1960, une amitié dont cet objet témoigne.

Elisa Breton peint, dessine - une production qui reste peu connue - et réalise des objets. En 1959, elle présente à l'*Exposition internationale du Surréalisme*, au sein de la *Crypte du fétichisme* de Mimi Parent, un objet qui fait lui aussi référence aux croyances amérindiennes : un attrape-rêves dans lequel les plumes ont été remplacées par des oiseaux morts. Les artistes surréalistes femmes ont fréquemment eu recours à l'oiseau, qui peut être porteur de significations variées². Face au côté funeste de l'attrape-rêves, *El condor pasa* - du nom d'une chanson traditionnelle qui rencontre le succès à partir de la fin des années 1950 - évoque au contraire la liberté et la puissance.

1. Cité par Henri Béhar, André Breton. Le grand indésirable, Calmann-Lévy, Paris, 1990, p.361.

2. Georgiana M. M. Colvile, « Women Artists, Surrealism and Animal Representation », in Patricia Allmer (dir.), *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery, 26 septembre 2009 - 10 janvier 2010, p.67.





ELISA BRETON © D.R. / CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI/AUDREY LAURANS/DIST. GRANDPALAISRMN

35. Elisa Breton

(Viña del Mar, 1906 - Le Kremlin-Bicêtre, 2000)

El Condor Pasa

Technique mixte (fer forgé, métal, cuir et bois)
sur un emboîtement en bois perforé

Dédié en bas à gauche sur une étiquette à
Jean Benoit « A mon cher alacalufe Jean Benoit
/ ce «souvenir des andes» / affectueusement /
Elisa Breton »

36,5 x 28,5 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul
Kahn, Paris

Note : Les Alacalufes (ou Kawésqars) sont un
peuple autochtone du Chili, pays dont Elisa Breton
est originaire.

10 000 / 15 000 €





JACQUES HÉROLD CHEZ LES CROQUE-FRUILS, 1941 © D.R.

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

Le cristal hante Jacques Hérold depuis 1934, lorsqu'il lit le texte « La beauté sera convulsive » d'André Breton dans *Minotaure*, illustré de photos de cristaux par Brassai. Breton y expose que selon lui, l'œuvre d'art « paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal »¹. Cet article déclenche chez le jeune artiste une réflexion nouvelle et des dessins où les figures féminines se retrouvent « cristallisées ». Hérold développe ses idées dans un texte publié par la Main à plume en 1943 : « La peinture doit atteindre à la cristallisation de l'objet. »² La cristallisation qu'il opère ne fige pas ; elle est dynamique et liée au devenir de l'objet.

Au retour d'exil de Breton en 1946, Hérold devient avec Victor Brauner un de ses plus proches complices. Il fait partie des organisateurs de l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1947 et est en particulier chargé de la création de l'autel des Grands Transparents, qu'il matérialise par une haute sculpture en plâtre. A la même époque, Hérold a enfin droit à sa première exposition personnelle, aux Cahiers d'art. Aux côtés de ses tableaux, on retrouve une sculpture, *La Femmoiselle*. C'est à cette occasion, le 3 octobre 1947, que Breton écrit le texte dont la conclusion est citée ci-dessus³.

Comme le montre cette citation, le terme étrange de « radiolaire », qui est le titre de cette sculpture (lot 37), appartient pleinement au vocabulaire d'Hérold. Désignant des micro-organismes marins possédant un squelette aux formes d'une complexité étonnante, il était logique qu'ils fascinent cet amateur de cristaux. Les sculptures d'Hérold trouvent le plus souvent leur origine dans un de ses tableaux, parfois peint trente ans plus tôt⁴, un décalage temporel qui souligne la continuité de ses préoccupations. Ainsi, son *Grand Transparent* est présenté dans une version en bronze à la Biennale de Venise en 1986. *Radiolaire*, dont les formes cristallisées remontent au cœur de sa période surréaliste, a quant à elle été fondue à la fin des années 1970.

1. André Breton, « La beauté sera convulsive », in *Minotaure*, n°5, 1934, p.13.

2. Jacques Hérold, « Points-feu », dans *Le Surréalisme encore et toujours*, cité par Sarane Alexandrian, « Jacques Hérold, étude historique et critique », éditions Fell, Paris, 1995, p.54.

3. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard (coll. « Folio essais »), Paris, 1965/2006, p.267.

4. Sarane Alexandrian, *op.cit.*, p.165.

« Jacques Hérold,
le grain de phosphore aux doigts,
sur sa forêt de radiolaires.
Jacques Hérold, bûcheron dans chaque
goutte de rosée. »

André Breton

36. Jacques Hérold (Piatra Neam, 1910 - Paris, 1987)

Radiolaire, circa 1977-1978

Bronze doré

Signé et numéroté : "4/6" à la base

Édition de 6 exemplaires

Cachet du fondeur Bocquel au dos

59 cm x 20 x 20 cm (sans socle)

59 cm x 20 x 20 cm (socle compris)

Provenance :

- Vente Paris, Hôtel Drouot, Étude Paul Renaud,
« Collection Jacques Hérold », 13 novembre 1998,
lot 147 (date erronée [1945])

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Exposition : Marseille, Musée Cantini, « Jacques
Hérold (1910-1987) et le surréalisme », 10 octobre
2010 - 17 janvier 2011, reproduit au catalogue sous
le n°154 p.151 et décrit p.181 (date erronée [1945])

Bibliographie : S. Alexandrian, « Jacques Hérold,
étude historique et critique », Éditions Fell, Paris,
1995, citée p.165

Nous remercions Madame Claire Bocquel de
la Fonderie d'art Bocquel pour son aide dans la
datation de cette pièce.

4000 / 5000 €





Marcel Duchamp (Blainville, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968) Georges Hugnet (Paris, 1906 - Saint-Martin-de-Ré, 1974)

L'*Urinoir* de Georges Hugnet et Marcel Duchamp (lot 37) constitue un témoignage de la complicité qui unit ces deux artistes profondément empreints de l'esprit dada. Ils se rencontrent dès les années 1920, par l'intermédiaire de Max Jacob. Tous deux collaborent avec les surréalistes à partir des années 1930, une époque où le mouvement fait la part belle à l'objet. Tandis que les ready-made de Duchamp sont inclus par les surréalistes dans leurs expositions en tant qu'objets surréalistes, Hugnet contribue à la fabrication de certains des plus célèbres objets du mouvement : ceux-ci sont réalisés dans son atelier de reliure, nommé « Livre-Objet », rue de Buci à Paris. En effet, Hugnet crée de spectaculaires reliures, « à la fois carapaces, écrans et enseignes », transformant les livres d'Éluard, Bellmer ou Lautréamont en « machines à rêver »¹. En 1936, c'est Duchamp qui conçoit les couvertures du recueil de poèmes *La Septième Face du dé* de Hugnet ; il reproduit notamment son ready-made *Why not sneeze?*. Hugnet crée également des objets, des collages et des décalcomanies.

Cet objet (lot 37) est réalisé à partir d'un urinoir miniature tiré de la première ou de la deuxième édition de la *Boîte-en-valise* de Duchamp. Celui-ci a créé les premiers exemplaires de cette boîte, rassemblant des versions miniatures de l'ensemble de ses œuvres, en 1941, avant son départ pour New York. Il a dédié à Hugnet le n°II de l'édition de luxe. La deuxième édition, quant à elle, a été principalement assemblée à New York (notamment par Joseph Cornell, Xenia Cage et Patricia Matta Kane) entre 1942 et 1952. En concevant pour lui cet écrin de velours rouge, Hugnet isole ce *Fountain* miniature, signé R. Mutt et daté 1917 comme l'original. Il poursuit ainsi la réflexion ayant présidé à la première exposition de *Fountain* : en effet, Hugnet souligne lui aussi que c'est le contexte, et non la nature d'un objet, qui décide de son statut. Alors que l'exposition transformait *Fountain* en œuvre d'art, Hugnet transforme cet urinoir miniature en joyau précieux, ou même en relique sacrée.

1. Pierre Georget, *Pérégrinations de Georges Hugnet*, Paris, Centre Pompidou, 11 juillet - 11 septembre 1978, np.

37. Marcel Duchamp

(Blainville 1887 - Neuilly sur Seine 1968)

Georges Hugnet

(Paris 1906 - Saint Martin de Ré 1974),

Urinoir, 1938-1939

Urinoir miniature en céramique blanche rehaussée de peinture noire dans un emboîtement en velours rouge réalisé par Georges Hugnet.

Signé et daté par Marcel Duchamp : « R. Mutt 1917 » sur le côté droit

Les miniatures de *Fontaine* ont été fabriquées en 1938-1939 ; Cet exemplaire était probablement destiné à l'une des boîtes de la première édition (soit la série A, 1941-1949) ou de la seconde édition (série B, 1941-1954)

23 x 20 x 7 cm

Exposition :

- Tokyo « Dali Picasso Chagall », Tokyo, Galerie des arts, 8 - 20 septembre 1978

- Paris "Pérégrinations de Georges Hugnet", le catalogue de l'exposition de 1978 au Centre Pompidou. Le n°172 est mentionné de la manière suivante : "Marcel Duchamp. "Fountain". Réplique miniature de l'urinoir intitulée Fountain (1917), provenant de la "boîte-en-valise" de Marcel Duchamp (1938) et présentée par Georges Hugnet dans un cadre-boîte de velours. - Sdhdr. : R Mutt / 1917"

Nous remercions l'association des amis de Marcel Duchamp de nous avoir fourni ces informations concernant cette œuvre.

15 000 / 20 000 €

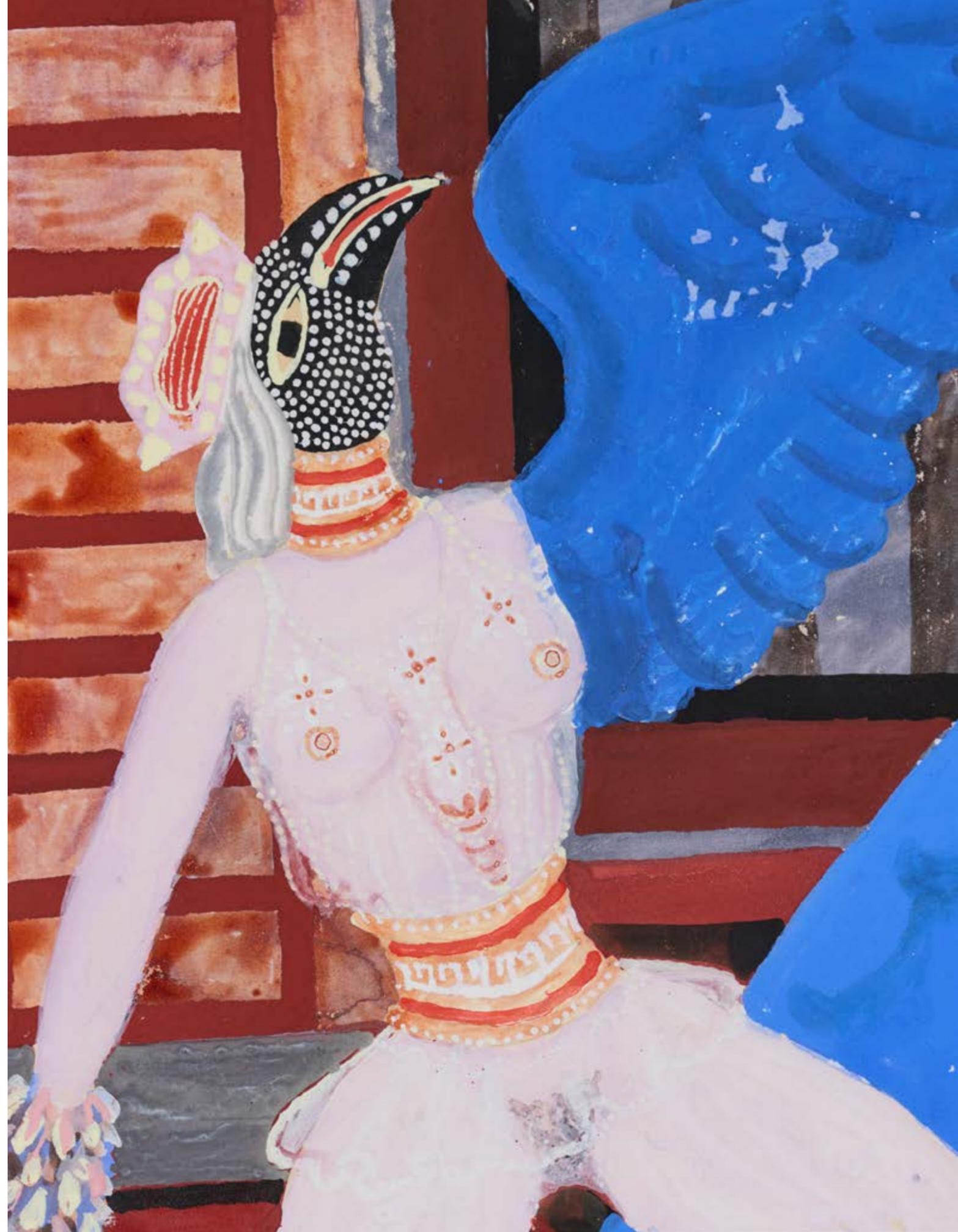
37



Max Walter Svanberg (Malmö, 1912 - Limhamn, 1994)

Le terme « imaginiste », qui donne son titre à cette œuvre de 1946 (lot 39), incarne la démarche du peintre suédois Max Walter Svanberg. Le groupe Minotaure qu'il a fondé quelques années plus tôt sous l'influence du surréalisme devient à l'époque de cette œuvre le groupe Imaginiste qui se poursuit jusqu'au milieu des années 1950. En 1949, Svanberg participe à l'exposition *Surrealistisk manifestation* organisée par Wilhelm Freddie à Stockholm, où sont notamment représentés Max Ernst, Jean Arp ou Yves Tanguy. Le groupe Imaginiste est ensuite intégré au mouvement Cobra. Mais au milieu des années 1950, Svanberg se tourne vers les activités surréalistes parisiennes. En 1954, André Breton salue sa « première collaboration avec nous »¹ : la parution de dessins de Svanberg dans la revue *Médium*, qui lui consacre sa couverture. Il expose également à la galerie À l'étoile scellée en 1955 et à l'*Exposition internationale du Surréalisme* en 1959. Pourtant malgré son enthousiasme à l'égard du surréalisme, et les textes chaleureux que lui adressent tant André Breton que José Pierre, Svanberg tient à conserver son indépendance.

Cette œuvre aux couleurs vives ramène aux débuts du parcours de Svanberg, à un moment où il est parvenu à transmuter l'influence du surréalisme en un univers qui lui est absolument propre. On retrouve déjà les personnages hybrides et les surfaces pointillées qu'il développera par la suite. Les silhouettes mi-femmes mi-oiseaux semblent se livrer à un rituel qui évoque les civilisations précolombiennes. Les motifs variés qui couvrent l'œuvre et se mêlent aux figures attirent l'œil dans toutes les directions, l'invitant à un voyage sous forme d'énigme.



1. André Breton, lettre à Max Walter Svanberg, 18 mai 1954.

« Je compte parmi les grandes rencontres de ma vie celle de l'œuvre de Max Walter Svanberg qui m'a permis d'appréhender du dedans, en me la faisant subir de toute sa force, ce que peut être la fascination. »

André Breton, 1954



38. Max Walter Svanberg

(Malmö, 1912 - Limhamn, 1994)

Imagistisk bild nr 2, 1946

Gouache sur papier

Signé et daté au centre vers la droite

50 x 64 cm

Provenance :

- Vente Stockholm, Auktionsverket, Stockholm, 21 mai 2001, lot n°529 (reproduit au catalogue p.157)

- Vente Stockholm, Auktionsverket, 28 avril 2009, lot n°790 (reproduit au catalogue p.269)

- Galerie 1900-2000, Paris

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Note : Une fenêtre pratiquée dans le fond de cadre permet d'apercevoir une étiquette d'identification apposée au revers de l'œuvre.

4000 / 6000 €

William Copley (New York, 1919 - Sugarloaf Key, 1996)

Cette œuvre de William Copley (lot 40) étonne tant par sa technique que par sa date. Copley, connu avant tout pour ses peintures aux thématiques érotiques, peuplées de personnages aux silhouettes ondulantes, est également un collectionneur de première importance, qui a notamment possédé *La Trahison des images* de René Magritte ou l'installation *Étant donnés* de Marcel Duchamp. Lorsqu'il réalise *New World Map* en 1948, Copley vient de commencer à peindre. L'événement de l'année est l'ouverture de sa galerie à Beverly Hills, au mois de septembre, avec une exposition d'œuvres de Magritte¹.

Copley met sur pied cette galerie avec son beau-frère John Ployardt, qui travaille aux studios Disney et lui fait découvrir le surréalisme. Man Ray, leur compatriote qui vit à Los Angeles depuis 1940, est le premier artiste que Copley et son beau-frère tentent de recruter ; il les met en contact avec Marcel Duchamp qui leur permettra de rencontrer les artistes et galeristes du surréalisme à New York. Le mouvement reste par contre tout à fait méconnu en Californie. Les deux œuvres vendues lors de l'exposition Magritte seront les seules ventes enregistrées par la galerie qui doit fermer six mois plus tard. Entre-temps, Copley qui se sent obligé de garantir aux artistes un minimum de 15% de ventes sera devenu le principal acheteur des expositions qu'il présente...

Ce taux de 15% était une condition posée par Man Ray pour accepter une exposition. Celui-ci ressent une certaine frustration quant au manque de reconnaissance reçue aux États-Unis. Est-ce à l'occasion de son exposition chez Copley en décembre 1948 que *New World Map* (lot 39) est passée dans la collection de Man Ray ? Les deux artistes deviennent amis et Man Ray sera le témoin de Copley pour son second mariage. Si la galerie est un échec sur le plan commercial, elle permet à Copley d'entrer en contact avec les artistes majeurs de cette époque, tels que Max Ernst ou Joseph Cornell qui y exposent également, et joue un rôle crucial dans la diffusion du surréalisme sur la côte ouest des États-Unis. En tant qu'artiste, Copley sera accueilli parmi les surréalistes, notamment lors de l'*Exposition internationale du Surréalisme* à Paris en 1959.

New World Map relève à la fois du collage et de l'assemblage. On y trouve un personnage féminin tout en courbes, tel que Copley en représentera plus tard dans ses peintures, réalisé à partir de morceaux d'un planisphère. L'artiste n'a certainement pas laissé la découpe au hasard puisqu'il a placé Los Angeles au niveau du bas-ventre de la figure féminine. Des objets encadrent le corps : à gauche, une porte avec une serrure,

à droite, un thermomètre et un mètre-ruban, tandis qu'une horloge prend la place de la tête. Face à ce corps-monde, qui invite à l'exploration et à la liberté, les objets signalent la régulation, l'interdiction, la rationalisation - des entraves dont Copley s'emploiera à s'affranchir joyeusement tout au long de son parcours d'artiste.

2.



1. Voir Jonathan Griffin, « The Surrealist Bungalow: William N. Copley and the Copley Galleries (1948-49) », 2014, eastofborneo.org.

2. Man Ray, William N. Copley, Noma Ratner et Juliet Browner, Paris 1953





MAN RAY ET WILLIAM COPLEY, VERS 1955 © D.R. / MAN RAY TRUST / ADAGP, PARIS / CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI/GUY CARRARD/DIST. GRANDPALAISRMN

39. William Copley

(New York, 1919 - Sugarloaf Key, 1996)

New World Map, 1948

Technique mixte sur bois peint, papiers, clous, métal, verre et plastique et cadre en velours noir de l'artiste

Signé et daté en bas à droite

73 x 58 cm

Provenance :

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

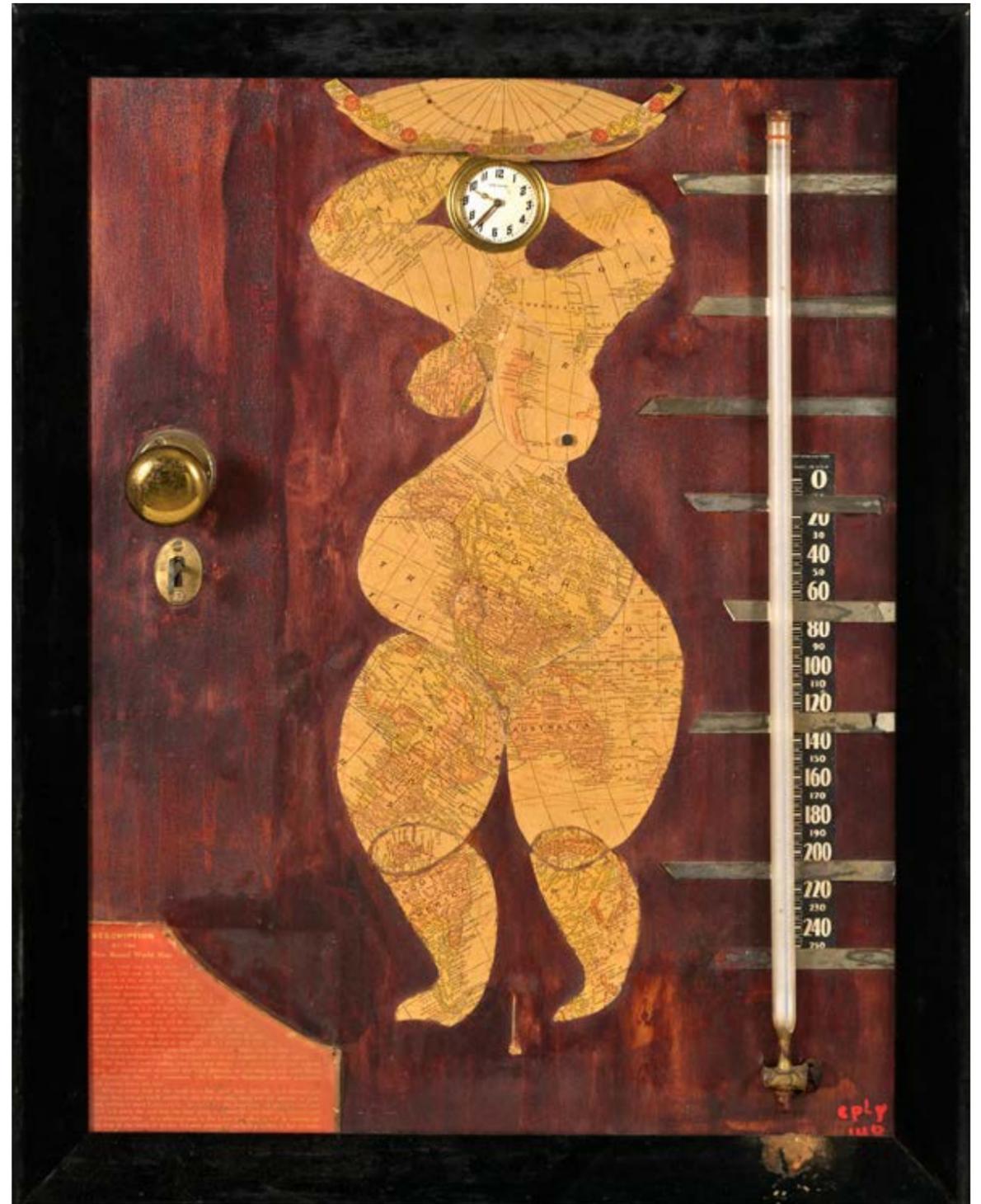
Expositions :

- Berne, Kunsthalle / Paris, Centre Georges Pompidou / Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum, « William N. Copley », 4 octobre - 9 novembre 1980 / 26 novembre 1980 - 11 janvier 1981 / 24 janvier - 18 février 1981, cat. n°2
- Paris, Galerie 1900-2000, « William N. Copley », 5 - 30 décembre 1988, reproduit au catalogue p.1 et décrit sous le n°1 p.2
- Hanovre, Kestner-Gesellschaft, « William N. Copley », 27 février - 17 avril 1995, p.11
- Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France », décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°14 p.192 et reproduit p.202

Bibliographie : Anvers, Museum Plantin-Moretus, « 'Orbis Terrarum'. Ways of Worldmaking. Cartography and Contemporary Art », 22 juin - 24 septembre 2000, p.171

Note : Inscription au revers « new world map / collection Juliet Man Ray ».

20 000 / 30 000 €



Erró (°Ólafsvík, 1932)

Le peintre islandais Erró, qui s'installe à Paris en 1958, est un des artistes qui effectuent le passage de relais entre le surréalisme et les nouveaux courants artistiques qui se développent dans la seconde moitié du siècle. Son amitié avec Jean-Jacques Lebel lui permet de rencontrer plusieurs surréalistes, notamment André Breton. Sa pratique intensive du collage dès la fin des années 1950 rappelle que les mouvements de l'avant-garde historique, Dada et le surréalisme en tête, ont employé cette technique comme un moyen de subversion. Elle place dans le même temps Erró dans l'actualité de l'art international - c'est à la même époque que Richard Hamilton contribue à la naissance du Pop Art au moyen de ses collages. Erró deviendra un des acteurs majeurs de la Figuration narrative qui se développe en France au début des années 1960.

Le cameraman qui donne son titre à l'œuvre (lot 40) fixe son objectif en direction du cosmonaute au centre de l'image. Le casque de ce dernier, marqué des lettres CCCP (URSS en russe), indique qu'il s'agit de Youri Gagarine. Le collage, qui date de 1970, fait moins référence au premier vol dans l'espace du célèbre cosmonaute soviétique qu'à son décès en 1968, dans un accident d'avion - comme le montre l'avion qui perce la poitrine du personnage. Trois femmes nues encadrent cette scène ; deux ont un corps conforme aux normes de beauté traditionnelles tandis que la troisième, enlaidie et asexuée, envoie un second petit avion à destination du cosmonaute.



40. Erró (Gudmundur Erro dit) (Ólafsvík, 1932)

Le Cameraman, 1970

Collage sur papier

Signé et daté en bas à droite

64 x 49 cm

Provenance :

- Vente Paris, Auction Art Rémy Le Fur & Associés, 9 décembre 2011, lot n°199

- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

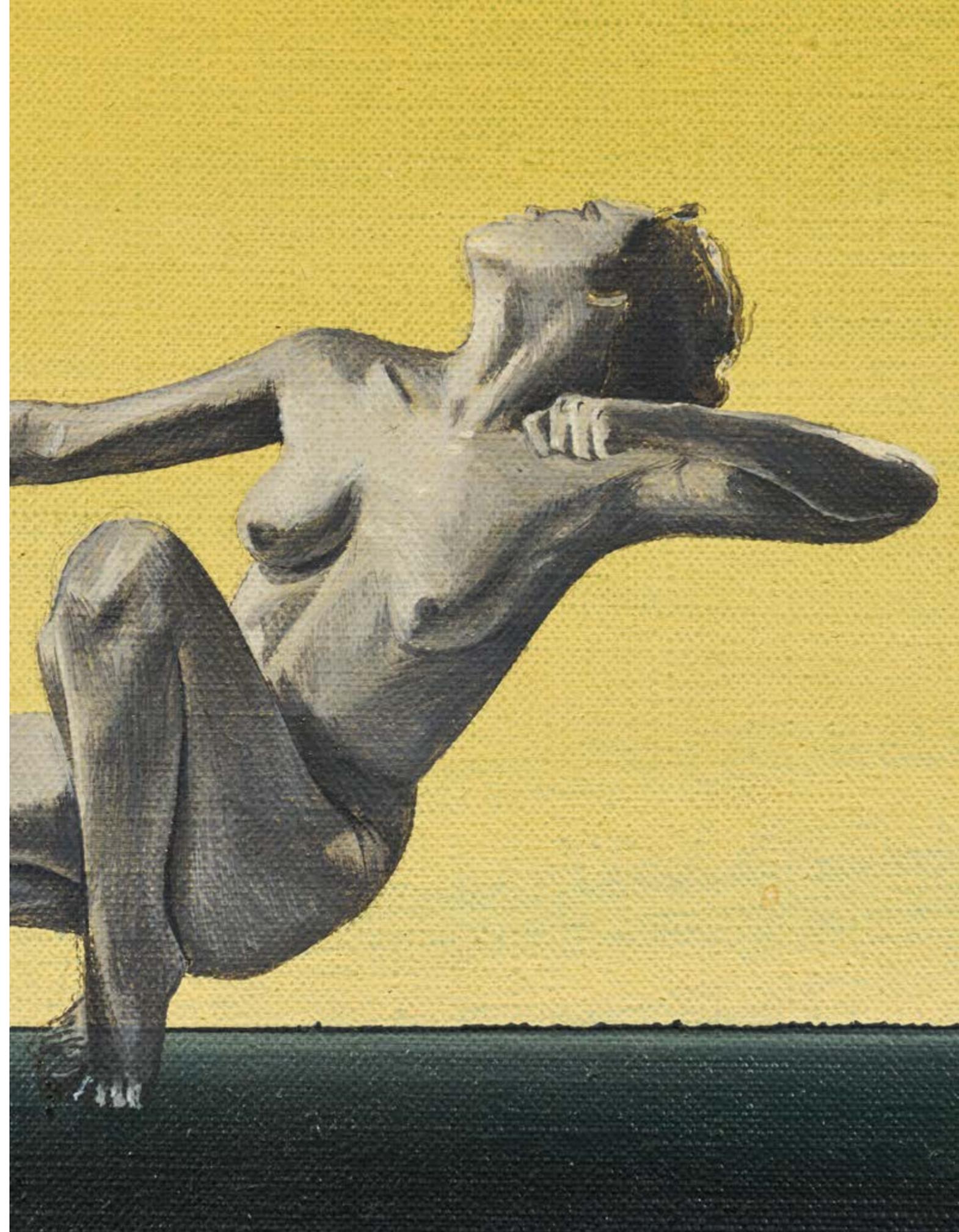
Exposition : Galerie Berggruen, Paris, « Erró collages 1958-1988 », 1992, reproduit au catalogue sous le n°72

2000 / 3000 €

Peter Klasen (Lübeck, °1935)

Peter Klasen réalise cette œuvre (lot 42) en 1964, année où il participe à la fameuse exposition *Mythologies quotidiennes* au Musée d'Art moderne de Paris. Cette exposition est aujourd'hui considérée comme l'acte de naissance du mouvement de la Figuration narrative, dont l'artiste allemand, installée à Paris depuis 1959, est un fondateurs. Peu avant l'ouverture de l'exposition, le jury de la Biennale de Venise décernait le Grand Prix de peinture à Robert Rauschenberg, envoyant une onde de choc à travers le monde de l'art qui voyait son centre de gravité passer de Paris à New York. Les Parisiens sont bien décidés à résister, et tiennent à mettre en valeur ce qui les différencie du Pop Art : « refusant d'être de "simples témoins indifférents ou blasés" (ce qui laisse supposer que les Américains le fussent) », les Parisiens se caractériseraient « par leur engagement, par "l'humour, la malice, une lucidité qui ne se paye pas de mots" (...) face à la "dérision statique" du Pop »¹.

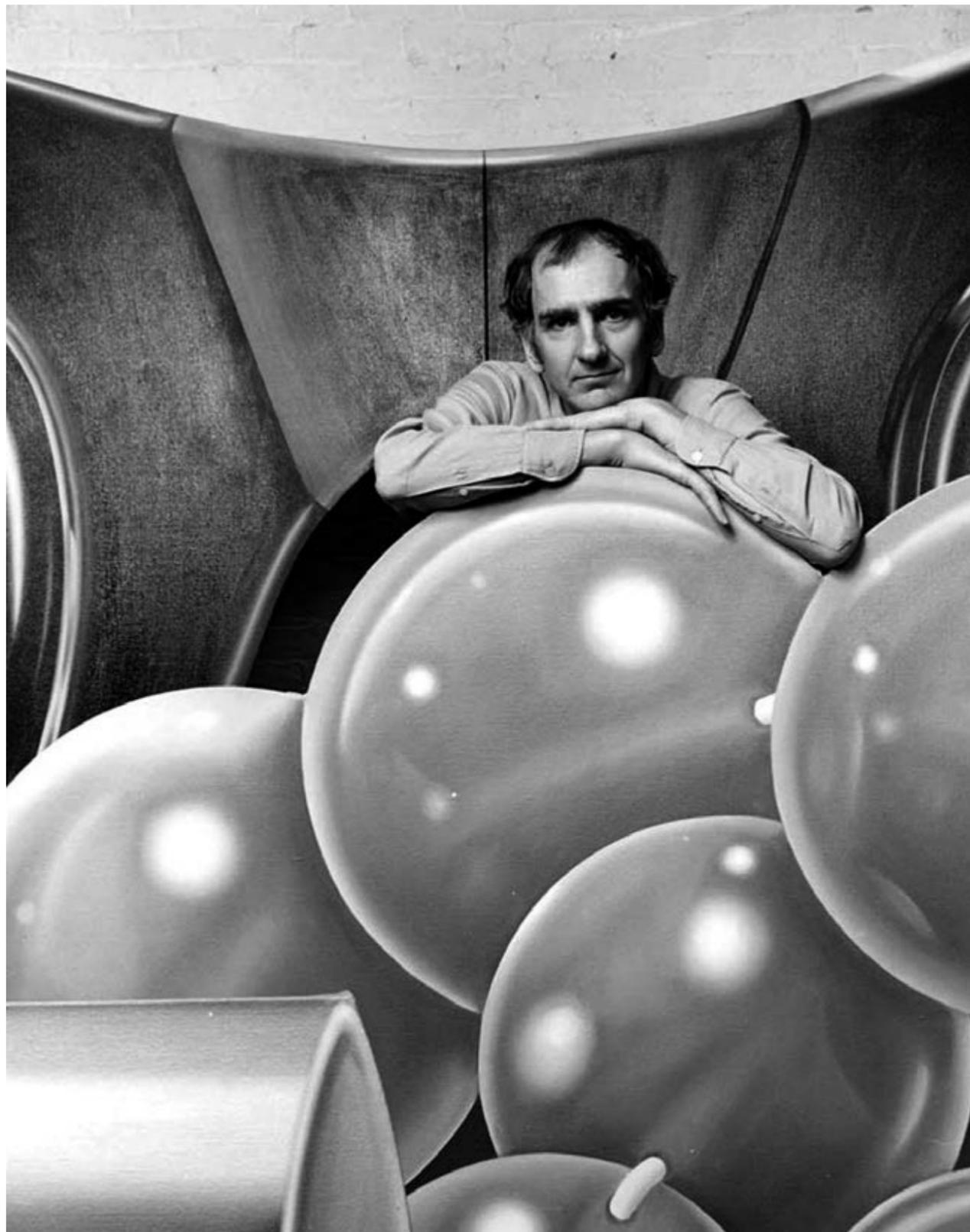
La technique de Klasen consiste à simuler le collage ; il prend pour modèles des images trouvées dans la presse illustrée, qu'il reproduit au pochoir et à l'aérographe dans les dimensions qu'il recherche. Le titre de cette œuvre, *Tout compris* (lot 41), qui possède un double sens, apparaît comme un signe de cet humour quelque peu sarcastique évoqué par les promoteurs de la Figuration narrative. Il renvoie à la société de consommation dans ce qu'elle peut avoir de plus excessif, de plus avide. La nourriture représentée dans des tons riches, avec des effets de brillance, s'offre de manière ostentatoire, jusqu'à l'écœurement. La femme qui « tire sur la corde » devient l'allégorie de notre époque contemporaine.



1. Richard Leeman citant Gérard Gassiot-Talabot dans « Les Archives "Gérald Gassiot-Talabot" : mythologies, tendances, partis pris », in *Critique d'art* n°37, 2011.



41. Peter Klasen (Lübeck, 1935)
Tout compris, 1964
Huile sur toile
Signée, datée et titrée au dos
33 x 46 cm
Provenance :
- Galerie Mathias Fels & Cie, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Bibliographie : « Peter Klasen, une œuvre en responsabilité », Edition Galerie BOA, Paris, 2021, reproduit en couleur p. 53 (titre, technique et dimensions erronées)
Note : Au revers, étiquette de la galerie ainsi que de la collection Jean-Paul Kahn.
4000 / 6000 €



TOM WESSELMANN, c. 1974 © ESTATE OF JACK MITCHELL

Tom Wesselmann (Cincinnati, 1931 - New York, 2004)

Acteur majeur du Pop Art américain, bien qu'il tienne à garder ses distances par rapport à cette appellation, Tom Wesselmann a connu le succès avec ses images en aplats de couleurs vives. Sa carrière commence véritablement avec sa série la plus importante: les *Great American Nudes*. Les premiers, réalisés en 1961, montrent une femme nue dans un décor élaboré et associent la peinture au collage. Wesselmann décide à cette époque de se limiter à une palette qu'il considère comme patriotique: les couleurs du drapeau américain complétées de quelques autres. Il évolue par la suite vers une simplification des compositions qui se concentreront sur le corps, donnant davantage de force à l'image.

Les nus présentant des marques de bronzage apparaissent dès 1962. Ils jouent sur l'illusion d'un vêtement qui laisserait voir le corps. Au fil de son parcours, Wesselmann les décline dans de nombreux médiums, notamment des toiles façonnées de façon à épouser la forme du corps ou du plexiglas. *Thirteen for Thirteen #1* (lot 43) traduit ce sujet sur papier. Le corps, représenté en gros plan, en occupe pratiquement toute la surface. Cette frontalité du corps nu en souligne la sensualité, ainsi que la sexualisation des seins et de la bouche. Dans le même temps, elle transforme paradoxalement le corps en un ensemble de formes désincarnées, conférant à l'image une certaine abstraction. C'est dans cette tension que réside la fascination exercée par les œuvres de Wesselmann.

"I don't depict nudes from any sociological, cultural, or emotional intentions. My one intention is to always find new ways to make exciting paintings using the situation of the traditional nude."



42. Tom Wesselmann
(Cincinnati, 1931 - New York, 2004)
Thirteen for thirteen #1, 1976
Liquitex sur papier
Signé et daté en bas à droite
Titré en bas au centre
40 x 42 cm
Provenance:
- Arte Multiple, Buenos Aires
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
30 000 / 40 000 €

Augustin Lesage (Saint-Pierre-lez-Auchel, 1876 - Burbure, 1954)

Augustin Lesage, mineur du Pas-de-Calais, s'est mis à la peinture après avoir entendu des voix au fond de la mine l'orientant dans cette direction. N'ayant aucun lien avec le monde de l'art, il a commencé à peindre du jour au lendemain, réalisant comme première œuvre une composition de trois mètres de large (1912-1913). En 1923, il a abandonné la mine pour se consacrer entièrement à la peinture. Il ne recherchait pas l'intérêt financier: il vendait ses œuvres « au prix de revient des fournitures, auquel il ajoutait le temps d'exécution calculé au taux du salaire horaire d'un mineur »¹ ou les offrait à ceux qui, selon lui, les méritaient. Jean Dubuffet l'a exposé et lui a consacré une étude dans les *Cahiers de l'Art brut*.

Le parcours de Lesage s'inscrit dans un contexte où le mouvement spirite se répand dans les milieux miniers de Belgique et du Nord de la France. Lesage s'y intéresse et est désigné comme *médium* à l'occasion d'une séance. Lorsqu'il peint, il considère que ce sont des esprits qui s'expriment via ses mains. Cet art médiumnique, qu'André Breton nomme « médianimique », occupe une place dans la constitution même du surréalisme qui, par l'automatisme, tente lui aussi de dissocier l'acte de création de la volonté consciente. Ainsi Breton place une œuvre de Lesage parmi les illustrations de son article *Le Message automatique* (*Minotaure* n°3-4, 1933).

Cette œuvre (lot 44) frappe par une symétrie et une frontalité implacables, alliées à un travail du détail poussé à l'extrême, des caractéristiques que l'on retrouve fréquemment dans ce type d'art. La composition qui se resserre en hauteur évoque une construction architecturale. Si le message qui a présidé à son élaboration restera secret, cette œuvre nous permet de goûter le jeu infiniment riche des motifs et des couleurs qu'elle déploie.

1. Augustin Lesage 1876-1954, Arras et Béthune/Lausanne/Florence/Le Caire, Musée des Beaux-Arts et Musée de l'hôtel de Beaulaincourt/Collection de l'Art brut/Institut français/Institut culturel français, 15 octobre 1988 - 15 janvier 1989/2 février - 30 avril 1989/12 mai - 10 juillet 1989/automne 1989, p.11.





AUGUSTIN LESAGE EN TRAIN DE PEINDRE EN PUBLIC À L'INSTITUT MÉTAPHYSIQUE INTERNATIONAL, MAI 1927
© NICOLAS DEWITTE / LAM

43. Augustin Lesage

(Saint-Pierre-lez-Auchel, 1876 - Burbure, 1954)

Sans titre, 1947

Huile sur panneau d'Isorel

Signé et daté en bas à droite

98 x 73 cm

Provenance :

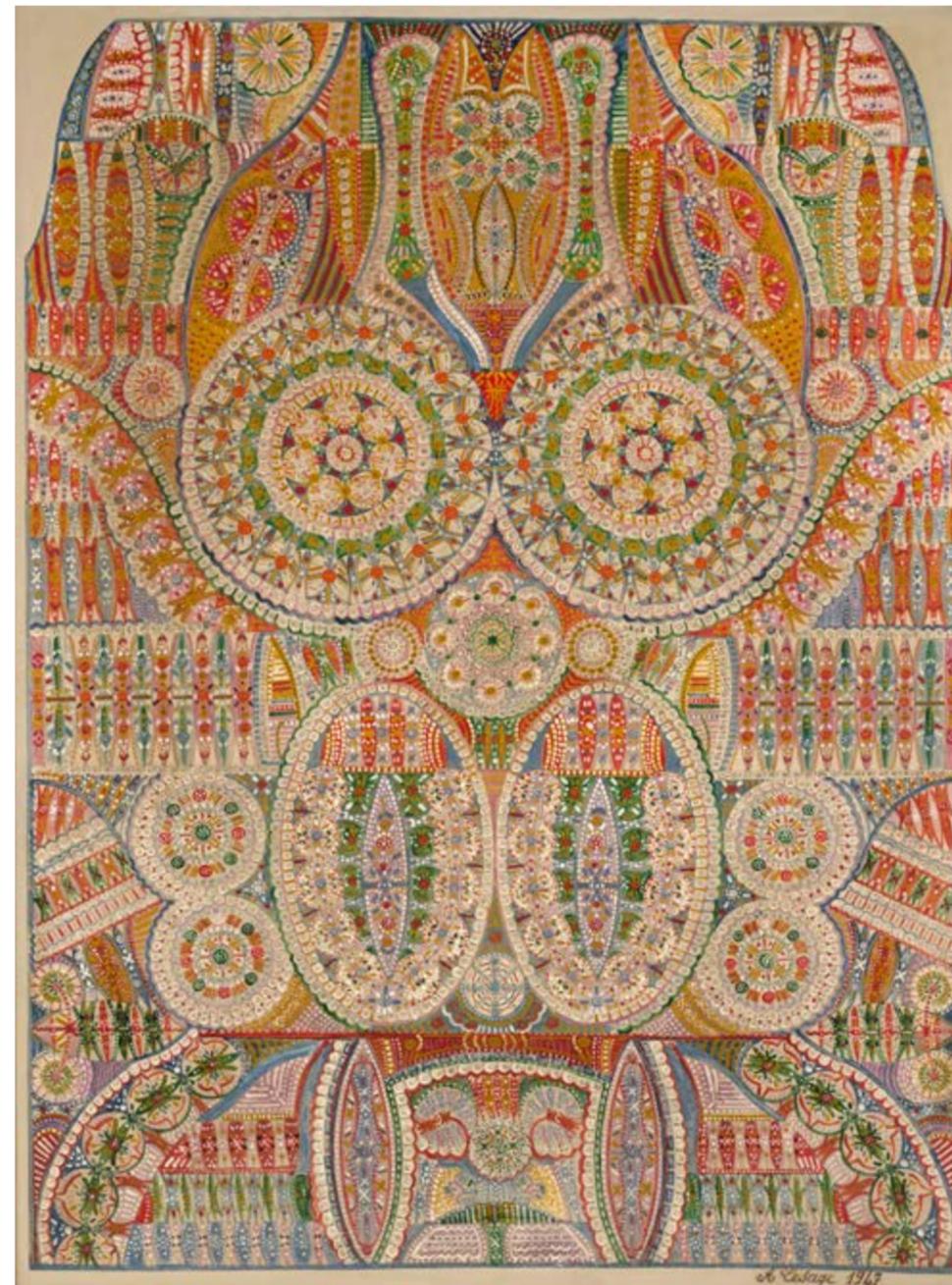
- Galerie 1900-2000, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

Expositions :

- Arras et Béthune, Lausanne, Florence, Le Caire, Musée des Beaux-Arts et Musée de l'hôtel de Beaulaincourt, Collection de l'Art brut, Institut français, Institut culturel français, « Augustin Lesage 1876-1954 », 15 octobre 1988 - 15 janvier 1989, 2 février - 30 avril 1989, 12 mai - 10 juillet 1989, automne 1989, reproduit au catalogue pl. 190 et décrit en cat. 186 p. 213
- Paris, Artcurial, « Le Belvédère Mandiargues. André Pieyre de Mandiargues et l'art du XXe siècle », mai - juin 1990
- Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France », décembre 1995 - mars 1996, décrit au catalogue sous le n°37 p. 194 et reproduit p. 200

Note : Au revers, étiquettes des expositions d'Arras, Lausanne et du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris évoquées ci-dessus.

15 000 / 20 000 €

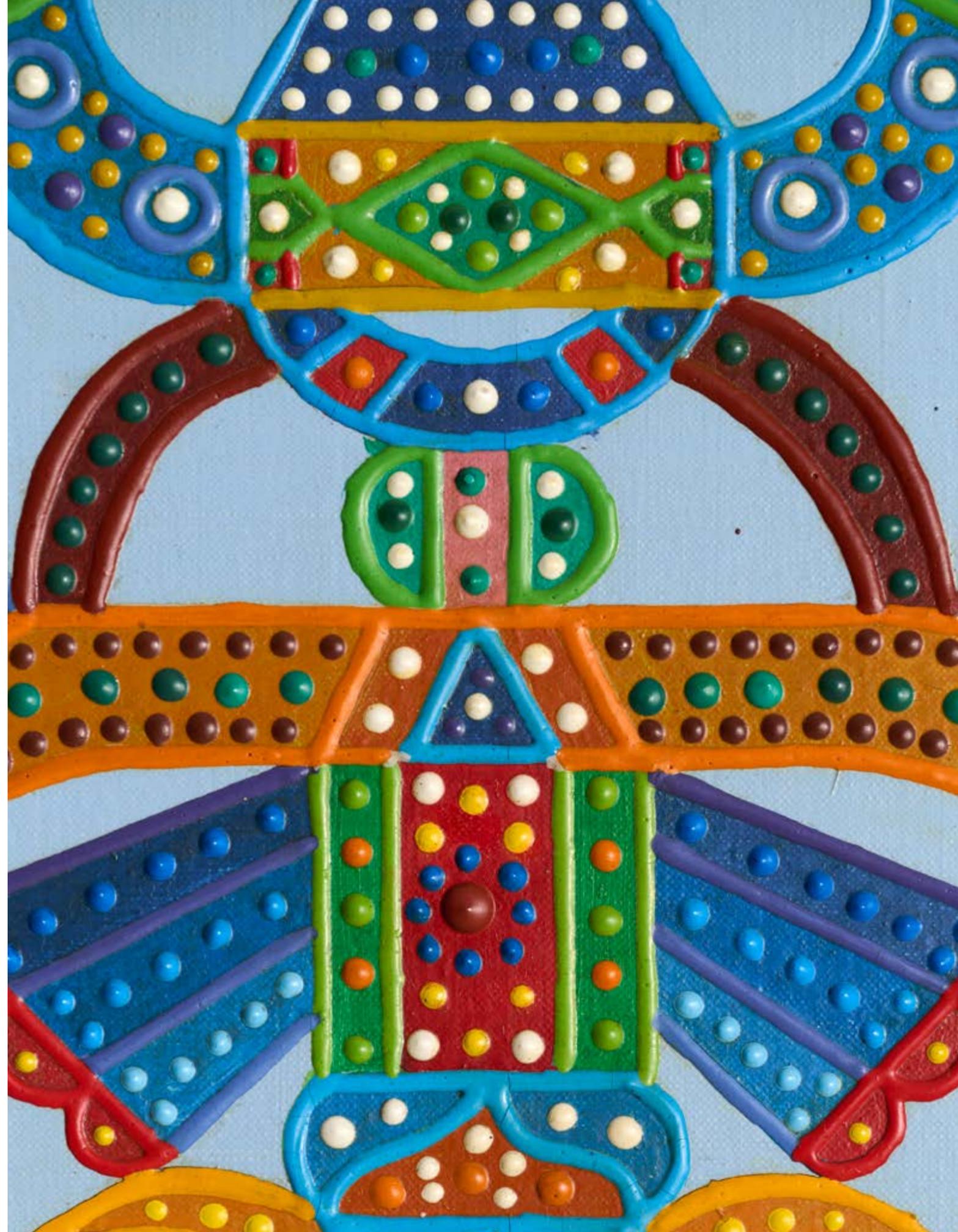


Fleury Joseph Crépin (Hénin-Liétard, 1875 - Montigny-en-Ghelle, 1948)

En 1954, André Breton consacre un article à Joseph Crépin¹. Cet artiste du Pas-de-Calais est plombier-zingueur et musicien. « Cédant à une volonté comme extérieure à lui-même », il se tourne vers le dessin et la peinture peu avant la Seconde Guerre mondiale. Une voix lui annonce que lorsqu'il aura peint 300 tableaux, la guerre se terminera ; l'artiste raconte à Breton qu'il a effectivement peint son 300^e tableau le 7 mai 1945. La voix dit également : « Après la guerre, tu feras 45 tableaux merveilleux et le monde sera pacifié. » Breton explique : « il entreprend cette nouvelle série en octobre 1947 et m'avise un an plus tard, soit très peu de jours avant sa mort, qu'il en est au quarante-deuxième ».

Ce tableau de 1948 (lot 45) est le n°27 de cette série de « tableaux merveilleux » de l'artiste, qui décède le 10 novembre de la même année. Breton rapporte le commentaire de Crépin au sujet de cette série : « Leur grandeur moyenne est de 70 x 55. Ce sont de tout vieux temples faits tout en relief et d'une beauté merveilleuse. » Sa technique se caractérise en effet par l'apposition de points de peinture qui forment un relief sur la toile. À l'occasion de son article, Breton énumère les caractéristique de l'art qu'il nomme « médianimique » : « l'absence de plans, la description ultra-minutieuse (...), un souci primordial de symétrie, une complaisance extrême envers le motif ornemental et, par-dessus tout, le don d'imposer certains rapprochements avec des œuvres d'origine extrême-orientale ou américaine pré-colombienne. » Ces caractéristiques se retrouvent dans cette œuvre de grande taille, figurant un temple qu'on croirait surgi d'une civilisation lointaine. Guérisseur avant de devenir peintre, Crépin estime que posséder une de ses œuvres a des vertus de protection. Il fait partie des peintres représentés à l'exposition *L'Art brut préféré aux arts culturels* organisée par Dubuffet en 1949 tandis qu'une rétrospective lui est consacrée par la galerie À l'Etoile scellée en 1955.

1. Rédigé en 1948, il est publié en 1954 à l'occasion de la rétrospective Crépin à la galerie Voyelle. Citations : André Breton, « Joseph Crépin », in *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard (coll. « Folio essais »), Paris, 1965/2006, p.383-393.





JOSEPH CRÉPIN À L'EXPOSITION LEFRANC EN 1947 © D.R.



44. Fleury Joseph Crépin
(Hénil-Liétard, 1875 - Montigny-en-Gohelle, 1948)
Tableau merveilleux n°27, 1939-1948
Huile sur toile
Signé en bas à droite
Daté en bas au centre
Numéroté et daté en bas à gauche : « n°27 12-6-1948 »
52 x 77 cm
Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
15 000 / 20 000 €

Yolande Fièvre (Paris, 1907 - Paris, 1983)

Refuge pour le rêve, le titre de la boîte de Yolande Fièvre (lot 46), pourrait être utilisé pour décrire l'ensemble de la démarche de cette artiste. Celle-ci peint d'abord de manière assez conventionnelle, en particulier des paysages, et devient professeur à l'École des Beaux-Arts d'Orléans, où elle enseigne jusqu'en 1940. La découverte du surréalisme l'amène à réaliser, dès les années 1930, des œuvres sur papier inspirées de l'automatisme. Mais c'est surtout à partir des années 1950 qu'elle réinvente en profondeur sa création : elle rompt avec la peinture sur toile et crée des assemblages à partir d'éléments de la vie quotidienne.

Elle imagine ainsi l'*Oniroscope*, premier « tableau qui bouge »¹ : une boîte contenant du sable et des objets que le spectateur peut agiter. Parallèlement, elle réalise des boîtes compartimentées dont toute la surface est occupée par une composition d'éléments naturels (lot 46). C'est avec une œuvre de ce type qu'elle est représentée à la grande exposition *The Art of Assemblage* au MoMA en 1961. Fièvre rassemble des morceaux de bois flottés, des cailloux et autres petits objets trouvés autour d'elle, en particulier sur la plage de Longeville-sur-Mer où elle vit en partie depuis 1960. Dans ces boîtes où le bleu prédomine, Fièvre construit des espaces poétiques et mystérieux, conférant une puissance théâtrale, vaguement inquiétante, à ces matériaux a priori insignifiants.

Elle est proche de Jean Paulhan, qui présentera notamment son exposition à la galerie Daniel Cordier en 1962. Elle réalise un portrait d'André Breton en 1952 tandis qu'il conservera une de ses œuvres dans sa collection. Elle expose également chez Simone Collinet, ex-femme du poète.

1. Jean Paulhan, texte de présentation pour *Yolande Fièvre. Dessins automatiques, soies-fictions, épaves*, Daniel Cordier, Paris, 10 mai - 4 juin 1962.





45. **Yolande Fièvre** (Paris, 1907 - Paris, 1983)
Refuge pour le rêve, 1968
Technique mixte, assemblage de bois flottants et
peints et pierre dans un emboîtement
Signé, daté et titré au dos du panneau d'isorel
35×35×7 cm
Provenance :
- Galerie Natalie Seroussi, Paris
- Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
Bibliographie : «L'Oeuf sauvage», n°1, octobre-
novembre 1991, reproduit en couverture
3000/4000€

Mimi Parent (Montréal, 1924 - Villars-sur-Ollon, 2005)

Mimi Parent découvre le surréalisme à l'École des Beaux-Arts de Montréal avant d'intégrer le mouvement suite à son arrivée à Paris en 1948. À l'occasion d'un dîner chez elle et son mari Jean Benoît, Aube Breton remarque leurs créations et conseille à son père de rencontrer les deux artistes. Leur présence marque l'*Exposition internationale du Surréalisme*, organisée en 1959 à la galerie Daniel Cordier à Paris. Alors que Jean Benoît présente la performance *L'Exécution du testament du marquis de Sade*, Mimi Parent occupe un rôle de premier plan dans l'exposition : son objet *Masculin-Féminin* est choisi pour illustrer l'affiche et c'est elle qui réalise le catalogue *Boîte alerte - missives lascives* (avec Marcel Duchamp). Elle conçoit également la *Crypte du fétichisme*, qu'elle décrit comme une « chambre reliquaire » réunissant des « objets créés par chacun de nous, à la manière d'ex-votos »¹. Elle place ces objets dans des casiers accrochés au mur dont la disposition rappelle son œuvre *J'habite au choc* de 1955, « assemblage de petites vignettes surréalistes qui, encadrées par une fenêtre, dessinent la façade d'une demeure qui tient à la fois de la maison hantée et de la maison de passe »².

L'atmosphère de ces œuvres, comme ce travail sous forme de niches individualisées, se poursuivront tout au long de son parcours par la création de « natures mortes mises en boîte » qui emmènent le spectateur dans un monde chimérique³ (lots 47 et 48). Alors que le ciel nuageux (lot 47) évoque les paysages magrittiens, le lot 48 présente un paysage sombre sur lequel plane l'ombre du marquis de Sade. En effet, plusieurs éléments font doublement référence à Sade et à la performance que lui a consacrée Jean Benoît. Le volcan à l'arrière-plan rappelle la phrase de Sade : « Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan ». La performance de Jean Benoît comportait quant à elle une bande sonore imitant un volcan en éruption. Tandis que la figure de l'aigle, multipliée par un jeu d'ombres, rappelle notamment la publication de la correspondance de Sade sous le titre *L'Aigle, Mademoiselle* par Gilbert Lely, cité lui aussi lors de *L'Exécution du testament du marquis de Sade*. On peut ainsi penser que les murailles qui occupent la moitié de la boîte de Mimi Parent renvoient au château Lacoste, dernière résidence de Sade, visitée par les surréalistes. *Hommage au marquis de Sade*, une œuvre de Jean Benoît reproduite sur le carton d'invitation à sa performance, partage d'ailleurs l'iconographie de cette boîte : château, aigle et volcan.



46

46. Mimi Parent

(Montréal, 1924 - Villars-sur-Ollon, 2005)

Sans titre, 1998

Technique mixte sur panneau de bois peint dans un emboîtement en bois

Signé et daté en bas à droite

50 × 39,5 × 11,5 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

4000 / 6000 €

1. Mimi Parent, lettre à André Breton, 11 septembre 1959.

2. Didier Ottinger (dir.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Gallimard/Centre Pompidou, Paris, 2013, p.223.

3. Alyce Mahon, « Women Surrealists and the Still Life », in Patricia Allmer (dir.), *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery, 26 septembre 2009 - 10 janvier 2010, p.61.



47. Mimi Parent

(Montréal, 1924 - Villars-sur-Ollon, 2005)

Sans titre, 1998

Technique mixte sur panneau de bois peint dans un emboitage en bois

Signé et daté en bas à droite

52 x 46 x 12 cm

Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris

4 000 / 6 000 €

Jean-Claude Silbermann (°Boulogne-Billancourt, 1935)

Poète et artiste, Jean-Claude Silbermann participe dès la fin des années 1950 aux activités du groupe surréaliste qui continue à se réunir autour d'André Breton. Il contribue à *Le Surréalisme, même* à partir de 1957 et est le secrétaire de rédaction de la revue *Bief - Jonction surréaliste*, qui paraît de 1958 à 1960. On retrouve tant sa peinture que sa poésie dans la revue *La Brèche*. La création picturale de Silbermann prend un tournant lorsque le hasard l'amène à remarquer une silhouette utilisée par les restaurants pour porter les menus. Il décide dès lors de réaliser des « enseignes sournoises » en bois découpé, qui évacuent le fond de la peinture pour n'en conserver que le sujet principal. Il expose pour la première fois ces œuvres qui mêlent le travail du bois et la peinture en 1964, une exposition qu'accompagnent des textes d'André Breton et de José Pierre.

Cette œuvre en bois découpé (lot 49) convoque un surréaliste entre-temps disparu : au revers de la pièce, on peut lire « Victor Brauner chez Jean-Claude Silbermann ». Brauner a réalisé de nombreuses figures hiératiques, vues frontalement ou de profil, qui pourraient se prêter à une transposition en bois découpé. Silbermann a ici puisé dans le vocabulaire pictural de Brauner tout en proposant une création qui lui est propre. C'est en particulier le cas du personnage à trois têtes, au profil typique de Brauner, dont les deux yeux sont très différents (le personnage présent au revers de l'œuvre partage cette caractéristique). Un grand œil surmonte par ailleurs cette silhouette de bois, rappelant la place de ce motif dans l'œuvre de Brauner et l'accident qui lui a fait perdre un œil en 1938.

48. Jean-Claude Silbermann
(Boulogne-Billancourt, 1935)
Victor Brauner, chez Jean Claude Silbermann, août 2003
Huile sur bois peint découpé et ficelles
Signé, daté et titré au dos
75 x 27 cm
Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn, Paris
1000 / 1500 €



Aube Elléouët (°Paris, 1935)

Aube est la fille d'André Breton et de Jacqueline Lamba, qui se sont rencontrés et mariés en 1934. Elle épouse Yves Elléouët (1932-1975), peintre et écrivain, en 1956. Proches du groupe surréaliste à partir de la fin des années 1950, ils sont amis avec Mimi Parent et Jean Benoît. Ils participent à diverses activités surréalistes et Yves Elléouët prend part à l'*Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme*, organisée en 1959 à la galerie Daniel Cordier à Paris.

Aube développe une activité artistique à partir des années 1970. Elle réalise principalement des collages, prenant le relais, après la mort de son père en 1966, de cette technique qui a accompagné la naissance du surréalisme. Ses créations font la part belle aux phénomènes naturels : paysages, vues célestes et animaux se mêlent à des gravures anciennes et à des cartes à jouer. Aube Elléouët semble créer par ses collages un univers qui mêle passé et présent, sur lequel la civilisation contemporaine n'a pas de prise. Dans le collage *Qui perd, gagne* (lot 50), on retrouve le vocabulaire qui caractérise son œuvre. Ce collage associe le mouvement des planètes à un vaste jeu de hasard, faisant voler en éclats la discipline scientifique comme les croyances de tout ordre.



49. Aube Elléouët (Paris, 1935)
Qui perd, gagne, 1999
Collage sur papier
Signé et daté en bas à droite
41 x 59 cm
Provenance : Collection Geneviève et Jean-Paul
Kahn, Paris
1000 / 2000 €

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 adjugé 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. PIASA, en sa qualité d’opérateur de ventes volontaires, est soumise aux obligations prévues aux articles 561-2 et suivants du Code monétaire et financier, en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et le financement du terrorisme. 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 quelle qu'elle soit. Les lots sont vendus dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente.

Les informations figurant au catalogue ne sauraient être exhaustives et ne peuvent à elles seules justifier une décision d'enchérir sans inspection personnelle du lot, dès lors que celui-ci a été présenté lors d'une exposition publique. 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. Par ailleurs, PIASA décline toute responsabilité quant aux systèmes électriques des luminaires proposés à la vente, ceux-ci pouvant, selon les cas, ne pas être conformes aux normes en vigueur.

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'arrondi 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. Toute information inexacte

communiquée par l'enchérisseur est de nature à engager sa responsabilité. En participant à nos ventes, les enchérisseurs s'engagent à se conformer strictement à l'ensemble des lois et réglementations en vigueur au moment de la vente.

Pour une personne physique, son enregistrement nécessite une pièce d'identité en cours de validité 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 en sus un certificat d'immatriculation de moins de trois mois indiquant le nom du représentant légal et son siège social. PIASA pourra également solliciter tout document pertinent mentionnant les bénéficiaires effectifs.

PIASA se réserve le droit de vérifier les informations fournies et de demander les coordonnées bancaires au nom de l'enchérisseur.

Par ailleurs, 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.

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 heures 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 quel qu'il soit affectant les plateformes digitales utilisées pour enchérir en ligne même si ce dysfonctionnement affecte la plateforme PIASA LIVE. L'utilisateur doit prendre connaissance et accepter, sans réserve, les conditions d'utilisation de chaque 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.

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 adjugé en son profit et est tenu d'en payer le prix au comptant. Le paiement du prix de vente doit être effectué personnellement par l'adjudicataire, sans délai après l'adjudication, au moyen d'un des modes de paiement listés ci-après et émis à son nom. 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 au 118 rue du Faubourg Saint-honoré 75008 Paris et au garde-meubles de PIASA au 5 Boulevard: 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 et d'un Kbis datant de moins de 3 mois pour les personnes morales.

3. Par virement bancaire en euros :

BANQUE NEUFLIZE OBC, 121 bld Haussmann 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 accreditive 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.

Aucun paiement fractionné en espèces, combiné avec un autre moyen de paiement pour le solde, ne sera accepté, même si le montant en espèces reste inférieur au plafond autorisé.

En cas d'acquisition de plusieurs lots, et sauf indication contraire expressément formulée par l'acheteur lors du paiement partiel, ce dernier renonce au bénéfice de l'article 1342-10 du Code civil. Il accepte que PIASA impute librement ledit paiement partiel sur les différentes sommes dues, dans l'intérêt commun des parties et afin d'assurer l'efficacité de l'ensemble des ventes conclues.

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 :

26% HT + TVA au taux en vigueur de 1 à 700.000 €
20% HT + TVA au taux en vigueur de 700.001 € à 4.000.000 €

12% HT + TVA au taux en vigueur au-delà de 4.000.001€

Le taux de TVA en vigueur est de 20%, à l'exception des livres, auxquels s'applique un taux réduit de 5,5%.

Des frais additionnels (en sus des commissions et taxes mentionnées ci-dessus) seront facturés par PIASA aux adjudicataires ayant enchéri en ligne via des plateformes digitales tierces, autres que PIASA Live. En revanche, aucun frais additionnel (en sus des commissions et taxes mentionnées ci-dessus) ne sera appliqué aux adjudicataires ayant porté leurs enchères en ligne via PIASA Live. Nous recommandons à tous les enchérisseurs de vérifier attentivement les frais applicables en consultant les conditions générales propres à chaque plateforme avant de placer une enchère.

La commission sur le prix d'adjudication, telle que précisée ci-dessus, sera alors majorée comme suit dans les cas suivants :

INVALUABLE

5% HT + TVA au taux en vigueur jusqu'à 5.000 €

4% HT + TVA au taux en vigueur de 5.001 € à 10.000 €

3% HT + TVA au taux en vigueur de 10.001 € à 15.000 €

2% HT + TVA au taux en vigueur de 15.001 € à 20.000 €

1% HT + TVA au taux en vigueur au-delà de 20.001 €

LIVEAUCTIONEERS

5% HT+TVA au taux en vigueur quel que soit le montant adjugé.

DROUOT

1,5% HT+TVA au taux en vigueur quel que soit le montant adjugé.

INTERENCHERES

3% HT+TVA au taux en vigueur quel que soit le montant adjugé.

3.Régime de la TVA applicable

Les ventes réalisées par PIASA sont soumises aux règles fiscales et douanières en vigueur en France. À ce titre, et sans prétendre à l'exhaustivité, les principes suivants sont rappelés.

PIASA 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.

Par exception à ce qui précède, les lots dont le numéro est précédé par l'un des symboles suivants ***x / x x*** ou ***z / z z*** seront vendus selon le régime général de la TVA, conformément à

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE - PIASA

l'article 83-I de la loi n° 2023-1322 du 29 décembre 2023. La TVA s'appliquera alors sur la somme du prix d'adjudication et des frais acheteurs, au taux réduit de 5,5% pour les œuvres d'art, objets de collection ou d'antiquité tels que définis à l'article 98 A de l'annexe III du Code général des impôts, ces lots étant identifiés par les symboles **x** ou **xx**. Elle sera appliquée au taux normal de 20% pour les autres biens, incluant, sans s'y limiter, les bijoux et les montres de moins de 100 ans d'âge ainsi que les multiples, ces lots étant identifiés par les symboles **z** ou **zz**.

Dès lors que le lot vendu est soumis au régime général, les professionnels de l'Union Européenne ayant un numéro de TVA intracommunautaire et fournissant la preuve de l'export des lots de la France vers un autre Etat membre, pourront solliciter le remboursement de la TVA.

4. 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 SAS 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

L'adjudicataire est tenu de prendre toutes les dispositions nécessaires au retrait de ses lots, lequel s'effectue exclusivement à ses frais. Il assume seul la responsabilité de la vérification de leur état, ainsi que de leur emballage, de leur assurance et de leur transport. PIASA décline toute responsabilité à ce titre. La signature du bon de retrait auprès de PIASA vaut acceptation du lot. Aucune réclamation ne sera recevable une fois le bon de retrait signé.

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 à l'adresse : piasa-ney@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 composé 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 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 réglementaires 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. PIASA ne saurait en aucun cas garantir l'obtention des autorisations, lesquelles relèvent exclusivement des autorités compétentes.

En cas de refus ou de retard dans l'obtention du permis, l'acheteur demeure tenu de régler l'intégralité du prix d'achat du lot.

En cas d'exportation d'un lot hors de l'Union européenne, la TVA perçue sur la commission ou sur le prix de vente du lot peut être remboursée à l'adjudicataire, dans les délais légaux, sous réserve de la présentation des documents douaniers justifiant l'exportation du lot concerné.

LOI APPLICABLE ET ATTRIBUTION DE COMPÉTENCE

Les dispositions des conditions de vente sont indépendantes les unes des autres. La nullité de l'une quelconque des dispositions des présentes conditions de vente n'affectera pas la validité des autres dispositions. 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

PIASA s'engage à assurer la protection des données personnelles collectées dans le cadre de l'organisation de ses ventes aux enchères publiques. Toute personne souhaitant porter des enchères est invitée à consulter la politique de confidentialité de PIASA, disponible sur son site internet, et à prendre connaissance de l'ensemble de ses droits en la matière. Conformément à la réglementation en vigueur, tout client de PIASA dispose d'un droit d'accès, de rectification et d'opposition concernant ses données personnelles.

PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

PIASA est titulaire des droits de reproduction de l'ensemble du contenu de son catalogue, dont toute reproduction, intégrale ou partielle, est strictement interdite. Par ailleurs, PIASA attire l'attention de ses clients sur le fait que la vente d'un lot n'emporte en aucun cas la cession des droits d'auteur qui y sont attachés.

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. In its capacity as a voluntary sales operator, PIASA is subject to the obligations set out in articles 561-2 et seq. of the French Monetary and Financial Code, with regard to the fight against money laundering and terrorist financing. 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 of any kind. The lots are sold in the condition in which they are at the time of the sale.

The information contained in the catalogue shall not be considered exhaustive and cannot, on its own, justify a decision to bid without a personal inspection of the Lot, provided that it has been made available during a public viewing. 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. Furthermore, PIASA accepts no responsibility for the electrical systems of the lighting fixtures offered for sale, as these may, in some cases, not comply with current regulations

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.

4. Special indications

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.

For an individual, registration requires a valid photo identification and proof of address if your current address is not on the identification.

For a company, registration requires, in addition, a certificate of registration less than three months old indicating the name of the legal representative and the registered office. PIASA may also request any relevant document identifying the beneficial owners.

PIASA reserves the right to verify the information provided and to request the bank details in the name of the bidder.

Furthermore, PIASA reserves the right not to register a client for sale if the employees consider that this client does not bring all guarantees for the security of the transaction.

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 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 whatsoever affecting the digital platforms used to bid online, even if this malfunction affects the PIASA LIVE platform. The user must read and accept, without reservation, the conditions of use of each 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.

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 cash.

Payment of the sale price must be made personally by the winning bidder, without delay after the auction, by one of the methods of payment listed below and issued in his name.

The winning bidder may pay using the following means:

1. By credit or debit card only in the auction room, 118 rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris or at PIASA warehouse, 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, and 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, 121 bld Haussmann 75008 Paris

International Bank Account Number (IBAN)

FR76 3078 8001 0009 0121 9000 289

BIC (Bank Identification Code)

NSMBFRPPXXX

GENERAL TERMS AND CONDITIONS OF AUCTION - PIASA

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.

No split payment in cash, combined with another method of payment for the balance, will be accepted, even if the cash portion remains below the legal limit.

In the event of the purchase of multiple lots, and unless the buyer expressly indicates otherwise at the time of partial payment, they waive the benefit of Article 1342-10 of the French Civil Code. The buyer agrees that PIASA may freely allocate the said partial payment to the various amounts owed, in the common interest of the parties and to ensure the efficiency of all concluded sales.

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:

26% excl. VAT + VAT at the applicable rate from €1 to €700,000

20% excl. VAT + VAT at the applicable rate from €700,001 to €4,000,000

12 % excl. VAT + VAT at the applicable rate above €4,000,001

The applicable VAT rate is 20%, except for books, which benefit from a reduced rate of 5.5%.

Additional fees (in addition to the commissions and taxes mentioned above) will be charged by PIASA to successful bidders who placed their bids online via third-party digital platforms, other than PIASA Live. Conversely, no additional fees (beyond the commissions and taxes mentioned above) will be applied to successful bidders who placed their bids online via PIASA Live. We strongly recommend that all bidders carefully review the applicable fees by consulting the terms and conditions specific to each platform before placing a bid.

The commission on the hammer price, as specified above, shall then be increased as follows in the following cases:

INVALUABLE

5% excl. VAT + VAT at the applicable rate up to € 5,000

4% excl. VAT + VAT at the applicable rate from € 5,001 to € 10,000

3% excl. VAT + VAT at the applicable rate from € 10,001 to € 15,000

2% excl. VAT + VAT at the applicable rate from € 15,001 to € 20,000

1% excl. VAT + VAT at the applicable rate over € 20,001

LIVEAUCTIONEERS

5% excl. VAT + VAT at the applicable rate regardless of the hammer price amount.

DROUOT

1.5% excl. VAT plus VAT at the applicable rate, regardless of the hammer price, for all other sales.

INTERENCHERES

3% excl. VAT + VAT at the applicable rate, regardless of the hammer price.

3. Applicable VAT regime

Sales conducted by PIASA are subject to the tax and customs regulations in force in France. Accordingly, and without claiming to be exhaustive, the following principles are recalled. No document showing VAT will be issued, as the company is subject to the margin system provided for Article 297 A of the CGI.

By way of exception to the foregoing, lots whose number is preceded by one of the following symbols **x / x x** or **z / z z** will be sold under the general VAT regime, in accordance

with Article 83-1 of Law No. 2023-1322 of 29 December 2023. VAT will then be applied to the sum of the hammer price and the buyer's premium, at the reduced rate of 5.5% for works of art, collectors' items or antiques as defined in Article 98 A of Annex III of the French General Tax Code, these lots being identified by the symbols **x** or **x x**. It will be applied at the standard rate of 20% for other goods, including, but not limited to, jewelry, watches less than 100 years old, and multiples, these lots being identified by the symbols **z** or **z z**.

Where the lot sold is subject to the general VAT regime, professionals within the European Union holding an intra-Community VAT number and providing proof of the export of the lots from France to another Member State, may request a refund of the VAT.

4. 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 SAS 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 buyer is responsible for making all necessary arrangements for the collection of their lots, which must be carried out entirely at their own expense. They bear sole responsibility for checking the condition of the lots, as well as for their packing, insurance, and transport. PIASA accepts no liability in this regard.

The signing of the collection form at PIASA constitutes acceptance of the lot. No claims will be accepted once the collection form has been signed. 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 appointment by e-mail: piasa-ney@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 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.

However, PIASA cannot guarantee that the necessary authorizations will be granted. PIASA cannot under any circumstances guarantee the issuance of such authorizations, which fall exclusively within the competence of the relevant authorities.

In the event of refusal or delay in obtaining the permit, the buyer remains liable to pay the full 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.

In the event of the export of a lot outside the European Union, the VAT collected on the commission or on the sale price of the lot, may be refunded to the buyer within the statutory time limits, subject to the presentation of customs documents evidencing the export of the lot concerned.

GOVERNING LAW AND JURISDICTION

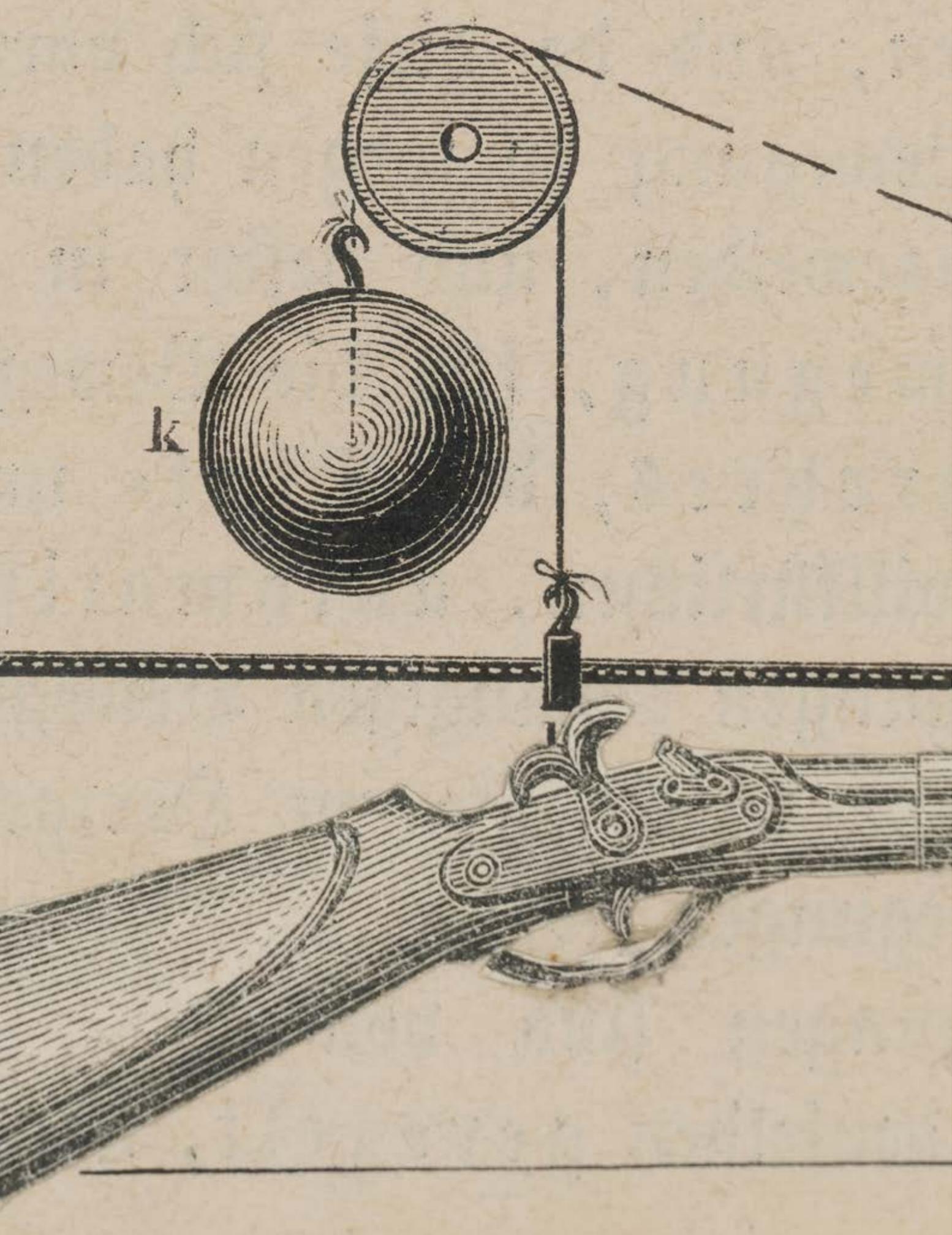
All of the provisions of the terms and conditions of auction are independent of one another. The nullity of any one of the terms and conditions cannot cause any of the other terms and conditions of auction to be inapplicable. These terms and conditions of auction are drafted in French and governed by 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

PIASA is committed to ensuring the protection of personal data collected in connection with the organization of its public auctions. Any person wishing to place a bid is invited to consult PIASA's privacy policy, available on its website, and to familiarize themselves with their full rights in this regard. In accordance with applicable regulations, all PIASA clients have the right to access, rectify, and object to the processing of their personal data.

INTELLECTUAL PROPERTY RIGHTS

PIASA holds the reproduction rights to all content in its catalogue, and any reproduction, whether in whole or in part, is strictly prohibited. Furthermore, PIASA draws its clients' attention to the fact that the sale of a lot in no way implies the transfer of any associated copyright.



PIASA

La collection Geneviève et Jean-Paul Kahn La femme surréaliste

Mardi 14 octobre 2025 à 19h

October 14th, 2025 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

VENTE EN PRÉPARATION

Art Moderne et Contemporain

VENTE : JEUDI 16 OCTOBRE 2025 À 18H

CLÔTURE DU CATALOGUE VENDREDI 5 SEPTEMBRE 2025



Joan Miró (1893-1983)
Sans titre, (IV), 19 janvier 1973
Gouache, encre de Chine et pastels de couleur sur papier
Signé en bas à droite
Daté et numéroté au dos : "IV"
45 x 58 cm
50 000 / 70 000 €

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

Pour les résidents belges :
Sur RDV du lundi au jeudi
de 9h à 17h
Embelco
Woluwelaan 147
1831 Diegem, Belgique
Tel: +32 2 725 09 69

**Pour les résidents hors-
Belgique :**
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

Milène Sanches
m.sanches@piasa.fr
Amine Hajji
a.hajji@piasa.fr
Namisse Sahnoune
n.sahnoune@piasa.fr
Audrey Orioux de la Porte
a.orioux@piasa.fr

DIGITAL COMMUNICATION MARKETING

Responsable Communication
Jonathan Dureisseix
Tél. : +33 1 53 34 12 36
j.dureisseix@piasa.fr

Assistante Communication et
Digital
Jade Otormin
Tél. : +33 1 53 34 12 88
j.otormin@piasa.fr

Assistante Communication et
Digital
Gaëlle Refloc'h
Tél. : +33 1 53 34 10 15
g.refloch@piasa.fr

**Agnès Renoult
Communication**
Donatienne de Varine
Tél. : +33 1 87 44 25 25
donatienne@agnesrenoult.com

DÉPARTEMENTS

ART MODERNE ET
CONTEMPORAIN - PARIS
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

ART MODERNE ET
CONTEMPORAIN - BRUXELLES
Directrice
Sabine Mund
Tél. : +32 496 469 654
s.mund@piasa.fr

ARTS DÉCORATIFS DU XX^e SIÈCLE
ET DESIGN - PARIS
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 Viguié
Tél. : +33 1 45 44 43 54
p.viguié@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

Responsable de ventes
Melanie Steen
Tél. : + 33 1 53 34 12 80
m.steen@piasa.fr

ARTS DÉCORATIFS DU XX^e SIÈCLE
ET DESIGN - BRUXELLES

Valentine Roelants du Vivier
Tél. : +32 478 488 492
v.roelants@piasa.fr

MOBILIER OBJETS D'ART
ARGENTERIE
HAUTE-ÉPOQUE
TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS
TIMBRES
VENTES GÉNÉRALISTES
INVENTAIRES
Tél. : +33 1 53 34 10 10

BIJOUX ET MONTRES
Spécialiste sénior
Véronique Tajan
Tél. : +33 1 53 34 12 89
Tél. : +33 6 75 37 82 70
v.tajan@piasa.fr

Spécialiste sénior
Dora Blary
Tél. : +33 1 53 34 13 30
d.blary@piasa.fr

VENTES DIGITALES ONLIVE
Jessica Franceschi
Tél. : + 33 1 53 34 12 80
j.franceschi@piasa.fr

PIASA BELGIQUE

BUREAU DE REPRÉSENTATION
EN BELGIQUE

Co-Directrice
Art Moderne et Contemporain
Sabine Mund
Tél. : +32 496 469 654
s.mund@piasa.fr

Co-Directrice
Design
Valentine Roelants du Vivier
Tél. : +32 478 488 492
v.roelants@piasa.fr

Consultant
Thierry Belenger
Tél. : +32 475 984 038
thierry.belenger@me.com

PIASA S.A.S.

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

SERVICE JURIDIQUE
Laetitia Merendon
Tél. : +33 1 53 34 12 81
l.merendon@piasa.fr

OFFICE MANAGER
Charlotte Micheels
c.micheels@piasa.fr

PIASA

PIASA
118 rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris

Tél. : +33 1 53 34 10 10
Fax : +33 1 53 34 10 11
contact@piasa.fr
www.piasa.fr

Piasa SAS 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
Leslie Marson

CRÉATION ORIGINALE
Mathieu Mermillon

RÉALISATION GRAPHIQUE
Charly Bassagal, Spplmnts
Marie Eyries, Mewsgraphics

PHOTOGRAPHIES
Fabrice Gousset

Contacts
Florence Latieule
f.latieule@piasa.fr
Tél. : +33 1 53 34 10 03

Louise Herail
l.herail@piasa.fr
Tél. : +331 53 34 10 02

WWW.PIASA.FR

