

ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - POULAIN - F.TAJAN

MAISON DE VENTE AUX ENCHÈRES - AGRÈMENT N° 2001-005
7, Rond-Point des Champs-Élysées. 75008 Paris
Tél. : +33 (0) 1 42 99 20 20 - Fax : +33 (0) 1 42 99 20 21
www.artcurial.com - contact@artcurial.com

ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - POULAIN - F.TAJAN

ART MODERNE I

2 AVRIL 2007 PARIS

01174

ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - POULAIN - F.TAJAN



ART MODERNE I

PARIS - HÔTEL DASSAULT

LUNDI 2 AVRIL 2007 - 20H30



ART MODERNE

Lots n° 1 à 58

PARIS - HÔTEL DASSAULT

LUNDI 2 AVRIL 2007 A 20H30



ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - POULAIN - F.TAJAN

PARIS - HÔTEL DASSAULT

7, Rond-Point des Champs-Élysées, 75008 Paris

Téléphone pendant l'exposition :

33 (0) 1 42 99 20 04

COMMISSAIRE PRISEUR :

Francis Briest

SPÉCIALISTE :

Art moderne

Violaine de La Brosse-Ferrand, 01 42 99 20 32

vdela Brosseferrand@artcurial.com

COMPTABILITÉ VENDEURS :

Sandrine Abdelli, 01 42 99 20 06

sabdelli@artcurial.com

COMPTABILITÉ ACHETEURS :

Nicole Frèrejean, 01 42 99 20 45

nfrerejean@artcurial.com

EXPOSITIONS PUBLIQUES :

Vendredi 30 mars 11h - 19h

Samedi 31 mars 11h - 19h

Dimanche 1^{er} avril 11h - 19h

Lundi 2 avril 11h - 16h

VENTE :

Lundi 2 avril 20h30

CATALOGUE VISIBLE SUR INTERNET

www.artcurial.com

VENTE N° 01174



ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - POULAIN - F.TAJAN

ASSOCIÉS

Francis Briest, Co-Président
Rémy Le Fur
Hervé Poulain
François Tajan, Co-Président

DIRECTEURS ASSOCIÉS

Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan

DÉPARTEMENT ART MODERNE & ART CONTEMPORAIN :

Direction Francis Briest

ART MODERNE :

Violaine de La Brosse-Ferrand, spécialiste

01 42 99 20 32 - vdelabrosseferrand@artcurial.com

Bruno Jaubert, spécialiste

01 42 99 20 35 - bjaubert@artcurial.com

contact : Marie Sanna

01 42 99 20 33 - msanna@artcurial.com

Tatiana Ruiz Sanz

01 42 99 20 34 - truizsanz@artcurial.com

Jessica Cavaleiro

01 42 99 20 08 - jcavaleiro@artcurial.com

ART CONTEMPORAIN :

Martin Guesnet, spécialiste

01 42 99 20 31 - mguesnet@artcurial.com

Hugues Sébilleau, Arnaud Oliveux, spécialistes

01 42 99 16 35/28 - hsebilleau@artcurial.com

aoliveux@artcurial.com

contact : Florence Latieule

01 42 99 20 38 - flatieule@artcurial.com

Alexandre Devals

01 42 99 20 04 - adevals@artcurial.com

Gioia Sardagna Ferrari, spécialiste Italie

01 42 99 20 36 - gsardagnaferrari@artcurial.com

RECHERCHE ET AUTHENTIFICATION :

Constance Boscher

01 42 99 20 37 - cboscher@artcurial.com

INDEX

- A**
ARP Hans 27
- B**
BONNARD Pierre 38
BOUDIN Eugène 9 - 44
BRAQUE Georges 18 - 35
BRAUNER Victor 26
BUFFET Bernard 54 - 56 à 58
- C**
CSAKY Joseph 30
- D**
de VLAMINCK Maurice 7 - 37 - 40
DEGAS Edgar 12
Du PUIGAUDEAU Ferdinand 53
- F**
FANTIN-LATOURE Henri 11
FAUTRIER Jean 13 - 14 - 48
- G**
GLEIZES Albert 23
- K**
KLEE Paul 51
- L**
LAM Wifredo 50
LAURENCIN Marie 46
Le Douanier ROUSSEAU Henri 10
LEBASQUE Henri 41
LÉGER Fernand 16 - 17 - 36 - 47
LHOTE André 28
LOBO Balthazar 29
LOISEAU Gustave 2 - 39

- M**
MAGRITTE René 24 - 25
MARQUET Albert 42 - 45
MASSON André 31
MATTÀ Roberto Sébastien 49
METZINGER Jean 22 - 32
MORET Henry 4
- P**
PICABIA Francis 15
PICASSO Pablo 19 - 33 - 34
PUNI dit POUYNI Jean 21
- R**
RENOIR Pierre-Auguste 8
ROUAULT Georges 43
ROY Louis 5
- S**
SISLEY Alfred 6
SURVAGE Léopold 20
- U**
UTRILLO Maurice 3 - 52 - 55
- V**
VALTAT Louis 1



1
LOUIS VALTAT
1869-1952

PARIS, 1895

Huile sur toile signée du monogramme en bas à droite
65 x 50 cm (25,35 x 19,50 in.)

BIBLIOGRAPHIE :
Docteur Jean Valtat, "Louis Valtat. Catalogue de l'œuvre peint, 1869-1952", Tome I, Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1977, n° 110, reproduit page 13

40 000 / 60 000 €



2

GUSTAVE LOISEAU

1865-1935

ARBRES EN FLEURS À ERAGNY, 1914

Huile sur toile signée et datée "1914" en bas à droite
46 x 55 cm (17,94 x 21,45 in.)

PROVENANCE :

Vente, Paris, M^e Loudmer, 1^{er} décembre 1973
n° 76 ; acquis par l'actuel propriétaire

EXPOSITION :

Rouen, Salon d'Art Contemporain, "Portrait d'une collection",
12-20 octobre 1991

60 000 / 80 000 €

Gustave Loiseau eut une très longue carrière dédiée essentiellement au paysage. Ses œuvres s'échelonnent sur une quarantaine d'années dans une écriture qui évolua peu et qui fut toujours celle dictée par la nature. En perpétuels déplacements en France, il plante son chevalet surtout en Ile-de-France, en Haute Normandie et en Bretagne. Le tableau *Arbres en fleurs à Eragny*, exécuté en 1914, fait apparaître les reflets délicats d'une lumière tamisée, ce qu'il sait peindre de mieux. Son coup de pinceau nerveux qui travaille l'épaisseur de la pâte restitue au paysage une impression de profondeur.

Charles Durand-Ruel, petit-fils du marchand Paul Durand-Ruel qui lança et soutint les premiers impressionnistes considérait que Loiseau était "le plus talentueux des post-impressionnistes". De très nombreuses expositions furent proposées par les Durand-Ruel, Loiseau y participant plus de vingt-sept fois, dont seize expositions personnelles à partir de 1896, et ce jusqu'en 1968.

BIBLIOGRAPHIE :

Thiébaud-Sisson, *Gustave Loiseau*, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1930.
15 novembre 1985-17 janvier 1986, Paris, Didier Imbert Fine Art,
Gustave Loiseau, (Introduction de Marie-Bénédicte Baranger).





3

MAURICE UTRILLO

1883-1955

ÉGLISE DE SALLANCHES, CIRCA 1918

Huile sur carton signé en bas à droite et titré au dos
33 x 46 cm (12,87 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

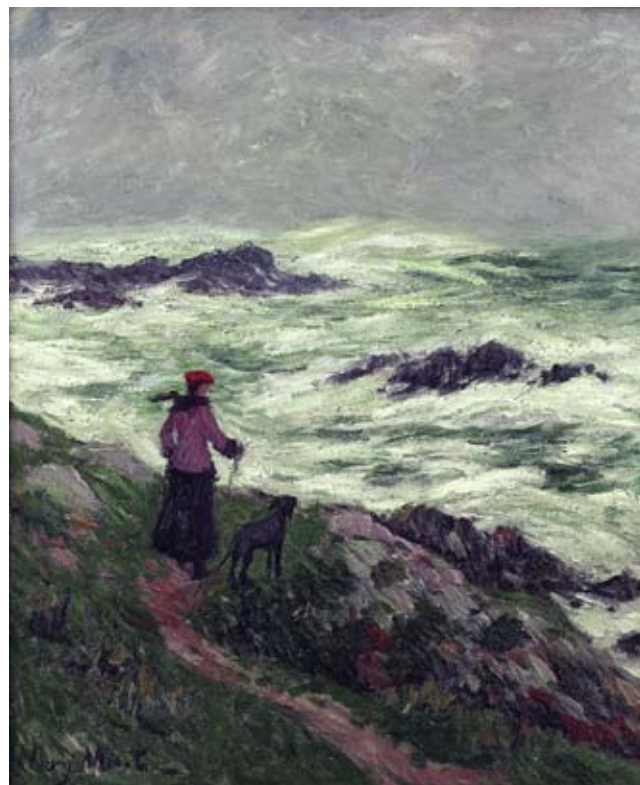
Ancienne collection Madame Haviland, Paris
Berri Lardy Cie, Paris ; acquis par le père de l'actuel propriétaire le
26 novembre 1958

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Paul Pétridès, "L'œuvre complet de Maurice Utrillo", Tome II,
Paul Pétridès Éditeur, Paris, 1962, n° 770, reproduit page 245
Un certificat de Monsieur Paul Pétridès sera remis à l'acheteur

30 000 / 40 000 €



4

HENRY MORET

1856-1913

PROMENADE SUR LE CHEMIN DES DOUANIERS PAR GROSSE MER

Huile sur toile signée en bas à gauche
55 x 46 cm (21,45 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, France

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-Yves Rolland

30 000 / 40 000 €



Fig. 1

5

LOUIS ROY

1862-1907

PAYSANNE À LA MOISSON, 1891

Huile sur toile marouflée sur panneau signée et datée "91"
en bas à droite
41 x 33 cm (15,99 x 12,87 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

30 000 / 40 000 €

Professeur de dessin au Lycée Michelet à Vanves, Louis Roy, peintre et graveur né en 1862 à Poligny dans le Jura, y rencontre Emile Schuffenecker qui le présente à Paul Gauguin. Rapidement les deux hommes se lient d'amitié, et en 1889, Gauguin fait un portrait de Louis Roy (fig. 1) et lui offre deux tableaux* dont l'un est dédié "au Seigneur Roy".

En juillet 1889, Louis Roy participe à l'Exposition de peintures du Groupe impressionniste et synthétiste qui se tient au Café des Arts aménagé par Volpini, dit Café Volpini. Les exposants, refusés à l'Exposition Universelle, s'étaient rassemblés autour de Paul Gauguin. Outre Louis Roy, ils s'appellent Schuffenecker, Anquetil, Monfreid, Laval, Filiger, Émile Bernard, tous célèbres aujourd'hui pour leur appartenance au fameux groupe de Pont-Aven. Louis Roy participe donc avec sept tableaux** ; celui intitulé *A Gif* est mentionné sur le catalogue "appartenant à Monsieur Filiger". Sa touche était alors impressionniste, tout comme celle de Émile Schuffenecker. A cette occasion, Émile Bernard jugea leurs œuvres comme "des toiles attardées dans l'impressionnisme". Louis Roy expose à partir de 1891 au *Salon des Indépendants*.

Cette année-là, il participe avec neuf toiles, dont l'une intitulée *Derrière le village* (n° 1043) qui, par son analogie entre le titre et le sujet représenté, pourrait être *Paysanne à la moisson*.

L'œuvre, *Paysanne à la moisson*, de 1891, montre l'évolution de Louis Roy depuis 1889 : la facture impressionniste, critiquée par Émile Bernard, a disparu au profit d'une écriture picturale qui se rapproche de celle de Gauguin et de ses amis, caractérisée par la simplification des formes et les couleurs posées en aplats. La juxtaposition des couleurs jaune et verte pour les champs rappelle de célèbres tableaux des maîtres de Pont-Aven.

Tout en participant régulièrement au *Salon des Indépendants*, à chaque fois avec un nombre confortable d'œuvres (3 en 1892, 9 en 1895, 8 en 1896, 9 en 1897), il fait partie du groupe des *Peintres impressionnistes et symbolistes* qui expose chez Le Barc de Bouteville. Louis Roy figure à la première exposition, en 1890, avec deux toiles, *Nudité* et *Étude dans le Jura*, puis aux suivantes, en 1892, 1893, 1894, 1895 et 1896. Les œuvres présentées sont essentiellement des paysages, parfois situés dans le Jura ou en Bretagne, et des scènes de genre champêtres ou religieuses. Les expositions d'avant-garde chez Le Barc de Bouteville, devenues mythiques aujourd'hui, apportent aux peintres qui y ont figuré une renommée incontestable. Les catalogues furent préfacés par Camille Mauclair et par René Barjean. Ses talents de graveur furent remarqués par Paul Gauguin, qui, en 1894, fait appel à lui pour réaliser les gravures de *Noa Noa*. Dans le catalogue de la dernière exposition de Gauguin à Paris en 2003-2004, *Gauguin, Tahiti, l'atelier des tropiques*, Barbara Stern Shapiro, Conservateur au Musée de Boston, écrit :

"Entre le printemps et l'été 1894, Gauguin persuada son ami graveur Louis Roy de réaliser une édition de vingt-cinq à trente exemplaires de chaque gravure, ce qui devait constituer le tirage de tête de *Noa Noa*. Généralement imprimées sur un papier japon de fort grammage, ces gravures étaient parfois montées, comme les propres tirages de Gauguin, sur un carton recouvert d'un papier nuagé bleu. Des couleurs y furent ajoutées, imprimées dans des tonalités intenses, parfois combinées avec la technique du pochoir. Les impressions de Roy sont si différentes des tentatives uniques et insolites de Gauguin que l'on commence seulement à les comprendre et à les apprécier. Si les couleurs noire, rouge, bistre et jaune sont pas aussi recherchés que les impressions de Gauguin, elles n'en produisent pas cependant les effets subtilement échelonnés ni les variations de tons. Les tirages de Roy ne sont pas aussi recherchés que les impressions de la main de l'artiste ; pourtant, à plus d'un titre, ils sont plus clairs et plus lisibles que ces dernières".

En 1894 encore, dans le catalogue de l'exposition Le Barc de Bouteville, René Barjean consacre un paragraphe important, dans sa préface, sur Louis Roy. Au sujet des paysages, il écrit : "Une impression de beauté calme se dégage également des



paysages de Roy. Les curieux de la technique d'art constateront la science des valeurs, les rapports de lignes et de couleurs amoureuxment poursuivis. Cette exposition comptera dans la carrière de l'artiste".

Louis Roy a donc sa place dans le groupe de l'École de Pont-Aven. Il est grand temps qu'on le reconnaisse.

* *Fruits dans une coupe*, 1886, huile sur toile, 33 x 45 cm, signée et dédiée "Au Seigneur Roy", collection particulière (n° 215 du *Catalogue raisonné* par Daniel Wildenstein, Paris, 2001) et *Vache couchée au pied d'un arbre*, 1888, huile sur toile, vendue à Ambroise Vollard en 1904, collection particulière (CR n° 284 du *Catalogue raisonné* par Daniel Wildenstein, Paris, 2001).

** Gauguin exposa 17 tableaux, Émile Bernard 24, et Monfreid 3.

(Fig. 1) Le peintre Roy, 1889, huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, non signée, collection particulière (n° 317 bis du *Catalogue raisonné* par Georges Wildenstein, Paris, 1964).

BIBLIOGRAPHIE :

Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Ent'revues, Paris, 1993 ;
1981, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, *Filiger, Dessins-Gouaches-Aquarelles* ;
2003-2004, Paris, Galeries nationales du grand Palais, Boston, Museum of Fine Arts, *Gauguin, Tahiti, l'atelier des tropiques*.

○ 6

ALFRED SISLEY
1839-1899

PÉNICHE SUR LA SEINE, EFFET D'AUTOMNE, 1879

Huile sur toile signée en bas à droite
27 x 41 cm (10,53 x 15,99 in.)

PROVENANCE :
Collection A. Dachery, Paris ;
Vente A. Dachery, Hôtel Drouot, Paris, 30 mai 1899, n° 56 ;
adjugé 1 500 francs à Camentrion
Camentrion, Paris
Bernheim-Jeune, Paris

EXPOSITION :
Paris, Galerie Georges Petit, "Alfred Sisley", 14 mai-7 juin 1917, n° 31

BIBLIOGRAPHIE :
François Daulte, "Alfred Sisley, catalogue raisonné de l'œuvre peint",
Éditions Durand-Ruel, Lausanne, 1959, n° 331, reproduit

180 000 / 220 000 €

Après avoir participé à la première exposition impressionniste en 1874, boulevard des Capucines, avec cinq œuvres, puis à la seconde en 1876 avec huit œuvres et à la troisième en 1877 avec dix-sept tableaux, Alfred Sisley renonce à présenter sa production à la quatrième, en 1879, à cause des tensions montantes chez les peintres et de leurs piètres résultats financiers. Sisley, concerné au premier chef, aborde cette année 1879 avec de réelles difficultés financières. Il se tourne à nouveau vers le Salon espérant le succès. Il écrit à Théodore Duret* :

"Je suis fatigué de végéter comme je le fais depuis si longtemps. Le moment est venu pour moi de prendre une décision. Nos expositions ont servi, il est vrai, à nous faire connaître et en cela elles nous ont été très utiles, mais il ne faut pas, je crois s'isoler plus longtemps. Le moment est encore loin où l'on pourra se passer du prestige qui s'attache aux expositions officielles. Je suis donc résolu à envoyer au Salon".

Sisley, avec Renoir, tente à nouveau d'y faire figurer ses œuvres, mais sans succès pour lui.

Ce magnifique tableau, *Péniche sur la Seine, Effet d'automne* peint au bord de la Seine à un endroit non déterminé, - Sisley habite Sèvres en 1879 - montre sa détermination malgré les échecs à continuer à peindre des paysages, à en chercher toutes les subtilités pour rendre sur la toile la lumière, les couleurs et l'atmosphère. Le désordre apparent des touches posées au premier plan dans une prédominance de couleurs froides en dit plus long que toutes les proses. Quelle maîtrise ! Le fleuve traité de manière plus huileuse dans un ton argenté, et le ciel large et clair en touches plus sourdes, s'opposent par la variété de leur texture aux rives chargées de couleurs. Les arbres roux à gauche apportent une tonalité chaude dans une harmonie chromatique très subtile.

Lionello Venturi, qui exprima en quelques lignes toute la poésie et tout l'art de Sisley, écrivit qu'« il pénétra plus qu'aucun d'eux l'intimité de ce qu'il peignait. Sa relative indifférence pour le goût lui permettait une concentration unique dans l'expression de son sentiment, dans la caresse d'une couleur, d'une lumière, dans la nuance d'une ombre [...] ». *Péniche sur la Seine, Effet d'automne* en est la démonstration, Sisley manifeste sa fidélité inébranlable à l'impressionnisme.

Ce tableau fut acheté par l'un des premiers amateurs de Sisley. Il s'agit de Dachery dont la collection fut dispersée à Paris le 30 mai 1899. La lecture du catalogue de la vente A. Dachery nous apprend que le collectionneur possédait une œuvre de Monet, une de Pissarro et une douzaine de Sisley, les premières étant datées de 1873-1874. *Péniche sur la Seine*,



Effet d'automne, sous le numéro 56 et sous le titre *Les péniches ; effet d'automne*, fut vendu 1500 Francs au marchand Camentrion. Oublié aujourd'hui, Gaston Alexandre Camentrion, à la fin du dix-neuvième siècle, figurait au nombre des grands marchands avec Ambroise Vollard, Durand-Ruel, Tedesco, Bernheim-Jeune ... tous attachés à promouvoir la nouvelle peinture. Installé rue Laffitte aux côtés de ses confrères, Camentrion revendit ce tableau à Bernheim-Jeune.

* Théodore Duret, historien des Impressionnistes.

BIBLIOGRAPHIE :
Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, I et II, Réed. Burt Franklin, New York, 1968 ;
1992, 1993, Londres, Paris, Baltimore, *Sisley*.

MAURICE DE VLAMINCK

1876-1958

NATURE MORTE AU BOUQUET ET AU COMPOTIER

Huile sur toile signée en bas à gauche
65,5 x 81 cm (25,55 x 31,59 in.)

PROVENANCE :

Galerie Vildrac, Paris (étiquette déchirée au dos)
Collection particulière, Bruxelles

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par le Wildenstein Institute
Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

80 000 / 100 000 €

Maurice de Vlaminck eut toujours une affinité avec la nature morte, qu'il peint dès ses débuts. Elle lui apportait une grande liberté dans le domaine de la recherche purement formelle, ce qui explique pourquoi il effectua ses essais cubistes sur des natures mortes plutôt que sur des portraits. Plus tard, il continua de les peindre, prenant pour sujets ses objets familiers : "Il faut que je m'y reconnaisse. Paysage d'hiver ou d'été, nature morte, un morceau de pain, une bouteille sur une table, un bouquet de fleurs, il faut que je puisse dire : ça c'est moi".

La *Nature morte au bouquet et au compotier* se présente sur un fond neutre. La perspective est donnée par la légère inclinaison de la table ovale sur laquelle est posé un plateau rectangulaire. Les formes géométriques différentes, l'une à côté de l'autre, s'opposent et donnent du corps au tableau. Le chromatisme en demi teinte, coutumier dans les œuvres de cette époque, se compose de valeurs sombres que les couleurs chaudes des pommes et du bouquet avivent. Vlaminck excelle dans la nature morte, elle n'est jamais décevante, toujours originale, elle a de la présence, celle de l'artiste qui aima tant les peindre.





Fig. 1

8

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

ESQUISSE DE FEMME NUE VUE DE DOS, 1917-1919

Huile sur toile, cachet de l'atelier en haut à droite
36 x 29 cm (14,04 x 11,31 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

"L'atelier de Renoir", Tome II, Bernheim Jeune Éditeur, 1931, n° 636, reproduit planche 199

200 000 / 250 000 €

Vers la fin de sa vie, Renoir exécute une série de nus féminins en plein air ou dans un intérieur, le bain et la toilette restant les sujets privilégiés. Dans son tableau *Esquisse de femme nue vue de dos*, il présente son modèle dans un intérieur, assis, la tête de profil. L'artiste trouve un plaisir permanent à peindre la chair et les rondeurs féminines qu'il anime de toutes les nuances dans un geste du pinceau délicat et sensuel. L'environnement immédiat est au contraire couvert de couleurs distinctes - bleu, rose - posées dans de larges envolées.

A cette époque, Renoir donnait à ses modèles des traits si généralisés qu'il est difficile de les identifier. La couleur rousse de la chevelure du modèle qui pose pour cette esquisse nous autorise néanmoins à y reconnaître Andrée Hessling (Dédée) que Jean Renoir, le fils de l'artiste, devait épouser après la mort de son père. D'après l'historien d'art et ami du peintre, Albert André, la beauté de cette superbe femme rousse - qui pose pour lui à partir de 1915 - fut l'aiguillon nécessaire à Renoir pour entreprendre, notamment, l'une de ses dernières grandes œuvres peinte en 1918-1919, *Les Baigneuses** (fig. 1). Dans ce tableau, considéré par Renoir comme son testament pictural, Andrée Hessling aurait posé pour le nu du bas. Mais Renoir peint aussi deux petites baigneuses dans le fond, dans la même attitude que l'*Esquisse de femme nue vue de dos*. Il aimait le nu au point de le peindre dans plusieurs dimensions sur une même œuvre.

Fig. 1 : *Les Baigneuses*, vers 1918-1919, Huile sur toile, 110 x 160 cm, Paris, Musée d'Orsay.

BIBLIOGRAPHIE :

1985-1986, Londres, Paris, Boston, *Renoir*.



9

EUGÈNE BOUDIN

1824-1898

FÉCAMP LE BASSIN, 1883

Huile sur panneau signé, situé "Fécamp" et daté "83"

en bas à gauche

33 x 41 cm (12,87 x 15,99 in.)

PROVENANCE :

Vente Paris, Hôtel Drouot, 17 avril 1917, vente M. L.P., n° 3

(1 500 francs)

Paul Détrimont, Paris

Galerie Lorenceau, Paris

Collection particulière

BIBLIOGRAPHIE :

Robert Schmit, "Eugène Boudin 1824-1898", Tome II, Robert Schmit

Éditeur, Paris, 1973, n° 1738, reproduit page 172

50 000 / 60 000 €



10

HENRI, LE DOUANIER ROUSSEAU

1844-1910

LE PONT

Huile sur toile signée en bas à gauche
35 x 19 cm (13,65 x 7,41 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris
Vente Londres, 1987

EXPOSITION :

"Henri Rousseau et l'Art Naïf", exposition itinérante au Japon,
n° 82 du catalogue commun :
- Musée Départemental de Chiba, 10 mai - 20 juin 1992
- Musée de Hakodate, Département de Hokkaido,
1^{er} juillet - 30 juillet 1992
- Maison Culturelle, Département d'Akita, 10 août - 30 août 1992
Laval, Musée de Laval, juin - septembre 1993
Paris, Halle Saint Pierre, "Peintres naïfs. 1886-1960. De Rousseau à
Demonchy", 27 octobre 1994 - 26 février 1995, n° 6

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par Monsieur Yann Le Pichon
Un certificat de Monsieur Henry Certigny sera remis à l'acquéreur
Un certificat de Monsieur Yann Le Pichon sera remis à l'acquéreur

45 000 / 60 000 €

De tous les sujets abordés par le Douanier Rousseau, ce sont les paysages de Paris ou de ses alentours qui sont le plus souvent traités et que l'artiste fait figurer chaque année pour une bonne moitié des œuvres qu'il expose au *Salon des Indépendants*. Si ce paysage, *Le Pont*, ne peut être situé précisément, - est-ce la Marne, la Seine ou la Bièvre ? - l'œuvre répond aux critères intellectuels du Douanier : un rapprochement intime entre la géographie vraie et sa liberté de création. Les éléments architecturaux, le pont, la cheminée d'usine, la maison blanche au toit rouge, percée de trois fenêtres identiques, sont fidèles à son écriture picturale. Mais en ajoutant un arbre, au premier plan, dont le tronc se dédouble en deux lianes sinueuses, Le Douanier ajoute non seulement une note d'exotisme, tellement à la mode à son époque, mais il imprime en outre ses tableaux du rêve et du fantastique qui sont les fondements de son œuvre.

L'une des premières personnes à reconnaître la grandeur du Douanier fut un très éminent collectionneur, Wilhem Uhde, qui écrivit la première monographie en 1911. Nous en citons quelques lignes :

"Rousseau voit les hommes et les choses autrement que nous. Un paysage éveille en nous une foule de réminiscences philosophiques, picturales, scientifiques ; [...] Nous le saisissons de suite dans toute sa clarté, il est pour nous sans mystère. Rousseau est en face de la nature comme un enfant. Pour lui, elle est chaque jour un événement nouveau dont il ignore les lois. Il y a à ses yeux derrière les phénomènes quelque chose d'invisible qui en est pour ainsi dire l'essentiel. [...]"

Ce "quelque chose d'invisible" a conduit son travail dans ce ravissant et émouvant tableau.

BIBLIOGRAPHIE :

Dora Vallier, *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, Flammarion, Paris, 1970 ;
2006, Londres, Paris, Washington, *Le Douanier Rousseau, Jungles à Paris*.



HENRI FANTIN-LATOURE

1836-1904

RAISINS BLANCS ET FOUGÈRES, 1886Huile sur toile signée et datée "86" en bas à gauche
55 x 66 cm (21,65 x 25,98 in.)**PROVENANCE :**

Madame Edwin Edwards, Londres

Durand-Ruel, Paris

Vente Christies Londres, 8 avril 1905, n° 57

Rosenberg ; acquis à la vente précédente

Laurent (sa vente 21 février 1913, Paris Hôtel Drouot, n° 23, reproduit)

F. et J. Tempelaere, Paris ; acquis à la vente précédente

Madame Douillet, Grenoble

Collection particulière, Paris

A l'actuel propriétaire par descendance

EXPOSITION :

Londres, Royal Academy, 1887, n° 262

Paris, Palais de l'École Nationale des Beaux-Arts, "Exposition de

l'œuvre de Fantin-Latour", mai - juin 1906, n° 110

Grenoble, Musée-Bibliothèque, "Centenaire de Henri Fantin-Latour",

août-octobre 1936, n° 147

BIBLIOGRAPHIE :

Madame Fantin Latour, "Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour 1849-1904", Henri Floury Editeur, Paris, 1911, n° 1269, répertorié page 132

Michelle Verrier, "Fantin-Latour", Flammarion, Paris, 1978, page 16, reproduit

Ce tableau sera reproduit dans le Catalogue Raisonné des Peintures et Pastels de Henri Fantin-Latour en préparation par la Galerie Brame et Lorenceau

120 000 / 150 000 €

De grands écrivains français comme Marcel Proust ou Paul Claudel ont écrit des mots merveilleux sur les natures mortes d'Henri Fantin-Latour, qu'elles fussent de fleurs ou de fruits, car s'il eut toute sa vie une grande passion à les peindre, il sut aussi transmettre au public sa belle inclination. Follement appréciées par les Anglais qui les achètent à partir de 1861 sous l'impulsion d'un marchand et de son épouse, Edwin et Ruth Edwards, les natures mortes de Fantin-Latour exercent un rôle primordial dans sa carrière. Elles lui permirent d'abord d'aiguiser son sens de l'observation en lui offrant un champ d'expérimentation de la composition, de la couleur et de la matière. La pratique de la nature morte n'est-elle pas le chemin le plus sûr pour acquérir rapidement les secrets de la peinture ? Tout grand peintre n'est-il pas passé par là ? Castagnary écrivait en 1863, dans *L'Artiste*, que "les objets matériels n'acquérant de l'intérêt que par la justesse du ton et de l'énergie du rendu, s'étudier à les reproduire, c'est entrer dans la véritable école de l'œil et de la main". Puis, les ventes régulières de ses natures mortes l'autorisèrent à vivre confortablement, lui, sa famille, et entretenir son père dont il avait la charge.

Alors qu'il était un peintre reconnu en France par ses portraits et ses scènes animées dont quelques-unes, authentiques chefs-d'œuvre (citons *Un atelier aux Batignolles*, 1870, Paris, Musée d'Orsay), il s'engage dans le débat artistique reniant l'écriture impressionniste et recherche évidemment la reconnaissance de ses natures mortes dans son pays. Venant d'en vendre quelques-unes à Durand-Ruel, il présente au Salon de 1873 une œuvre très ambitieuse, *Nature morte : Coin de table (Rhododendron)* (fig. 1). La réaction négative des critiques lui fit alors perdre tout espoir, d'autant plus que Durand-Ruel avait mis fin à leur collaboration. Découragé, il ne présentera plus ses natures mortes aux Salons. Il abandonne aussi les compositions complexes en faveur d'une présentation simple qui sera celle de *Raisins blancs et fougères*, exécutée en 1886.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

A partir de 1880, Fantin-Latour séjourne dans l'Orne, à Buré, dans une maison héritée d'un oncle de sa femme. Le tableau *Raisins blancs et fougères* y fut probablement exécuté. Le marchand Gustave Tempelaere* et le peintre Jacques-Émile Blanche le virent peindre là ses natures mortes et leurs récits décrivent sa façon de travailler. La veille, Fantin étalait sa palette et choisissait sa toile. C'était habituellement une "toile absorbante" que, comme le dit Tempelaere, Fantin préférait, parce que la porosité réduisait le temps de séchage. Fantin enduisait ensuite cette toile "uniformément d'une légère couche de couleur transparente qui devait lui servir de fond ; le ton en était neutre [...]". Le lendemain matin, Fantin sortait dans le jardin familial ou plus loin, dans les champs et sous-bois, pour cueillir les fleurs ou des fruits qu'il arrangeait ensuite sur le "meuble vieillot". Il travaillait la journée durant, le tableau s'achevait avec elle ; il était alors revu, certains tons étaient corrigés, des accents ajoutés de-ci de-là.

Raisins blancs et fougères est la démonstration de son talent et de sa virtuosité. L'utilisation subtile des couleurs et des laques transparentes, employées spécialement pour les natures mortes, amène ici un velouté et une grâce inimitables ; l'harmonie chromatique, à dominante verte, des grains de raisin et des feuilles de fougère mêlés, enveloppe l'œuvre d'une douceur particulière. Le sujet emplit la toile car le peintre veut immerger le spectateur dans les transparences automnales. Les plus grands peintres, tels les Hollandais, maîtres en cette matière, ou bien Français comme Chardin ou Manet, ont avant lui choisi le grain de raisin dont la forme

délicate, l'aspect fragile et la couleur impalpable, les invitent à encore plus de virtuosité. Chardin rend le grain transparent comme une goutte d'eau (fig. 2), tandis que Manet le pose sur une nappe blanche (fig. 3) et donne une leçon de peinture à son élève, Eva Gonzalès**.

À l'automne 86, *Raisins blancs et fougères* fut acquis par Ruth Edwards qui, depuis le décès de son mari, avait pris sa relève avec succès ; tous les ans en octobre elle venait à Paris et remportait à Londres les natures mortes, les lithographies et les autres toiles. Ruth Edwards prenait un soin particulier à faire figurer les natures mortes de Fantin dans de nombreuses expositions en Angleterre et en Écosse. D'après le *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour* établi et rédigé par Madame Fantin-Latour et publié à Paris en 1911 chez Floury, nous savons que *Raisins blancs et fougères* (sous le titre *Fruits*) fut exposé à la Royal Academy de Londres en 1887. Le *Catalogue* donne ensuite cette information : "Exposition Fantin, n° 110". Le numéro nous indique qu'il s'agit d'une exposition importante ; il s'agit de la rétrospective à Paris en mai-juin 1906. Enfin, elle écrit "Vente à Londres : 280 guinées". Le tableau fut donc vendu en Angleterre puis revint en France où il est proposé aux enchères publiques à l'Hôtel Drouot, le 21 février 1913, sous le numéro 23.

Au dos du tableau figurent étiquette, cachet et numéros divers. Sur l'étiquette manuscrite, il est écrit : "Mme Douillet /34 rue Thiers/ 2 tableaux". Madame Douillet fut la propriétaire du *Panier de raisins*. Cette information est

corroborée par le catalogue de l'exposition du *Centenaire de Henri Fantin-Latour* qui eut lieu à Grenoble en 1936. Le tableau y figure sous le numéro 147 avec la mention "A Mme Douillet, à Grenoble".

La mention "2 tableaux" se rapporte aux deux tableaux que prêta Mme Douillet, *Le panier de raisins* et un autre intitulé *Eve*, exposé sous le numéro 63 de cette même exposition. Le cachet "Tableaux modernes/F et J Tempelaere / 36 rue Laffite/ Paris" fut apposé probablement au moment de cette exposition qui fut organisée par Julien et Ferdinand Tempelaere, légataires universels de la famille Fantin-Latour***.

Enfin, il faut s'interroger sur la mention inscrite dans le catalogue de 1936 : "Non décrit dans le catalogue de Mme Fantin". Nous pensons qu'il s'agit d'une erreur de la part des auteurs, Julien et Ferdinand Tempelaere, car dans son *Catalogue de l'Œuvre complet*, Madame Fantin-Latour ajoute une description très précise du tableau : "Raisin dans un grand panier dont le couvercle est soulevé ; sur un buffet encore du raisin et des fougères". Il ne peut donc y avoir aucun doute.

Laissons à Paul Claudel les derniers mots : "chaque tableau apporte avec lui un carré de silence et une raison à notre ramage intérieur de s'interrompre".

*Gustave Tempelaere devient le marchand de toiles de Fantin-Latour en 1887.

***Manet, gai, jeune d'allure, peintre adroit, causeur paradoxal et mordant,

allait, venait, arrangeait, sur un coin de nappe blanche, des raisins, une tranche de saumon sur un plat d'argent, un couteau et disait : "Faites-moi ça vivement ; ne vous préoccupez pas du fond. Cherchez en seulement les valeurs. Vous comprenez ? Quand vous regardez cela, et surtout quand vous pensez à le rendre tel que vous le sentez, c'est-à-dire pour que ça fasse la même impression sur le public que sur vous, vous ne voyez pas les raies du papier qui est là-bas. Hein ? N'est-ce pas ? Vous ne pensez pas non plus à compter les écailles du saumon. Non, n'est-ce pas ? [...] Et les raisins ? Est-ce que vous comptez les grains ? Non, n'est-ce pas ? Ce qui est frappant, c'est ce ton d'ambre clair et cette poussière qui modèle la forme en l'adoucissant [...]" in *La leçon de Manet à Eva Gonzalès* par Philippe Burty in Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, *Eva Gonzalès, Étude critique et catalogue raisonné*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1990, p. 50.

***Ce cachet ne se rapporte en aucun cas à l'achat de la toile par Fantin-Latour en 1886.

Fig. 1 : *Nature Morte : Coin de table*, 1873, huile sur toile, 97 x 125 cm, signée et datée en haut à gauche : Fantin 73. Chicago, Art Institute.

Fig. 2 : Jean-Baptiste Chardin, *Panier de raisins blancs et noirs, avec un gobelet d'argent et une bouteille, des pêches, des prunes et une poire*, huile sur toile, 69 x 58 cm. Paris, Musée du Louvre.

Fig. 3 : Edouard Manet, *Fruits sur une table*, 1864, 45 x 73,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.

BIBLIOGRAPHIE :
Madame Fantin-Latour, *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour*, Henry Floury Editeur, Paris, 1911.
Août-octobre 1936, Grenoble, Musée-Bibliothèque de Grenoble, *Centenaire de Henri Fantin-Latour*.
1983, Paris, Ottawa et San Francisco, *Fantin-Latour* ;
1999-2000, Paris, Düsseldorf, Londres et New York, *Chardin*

EDGAR DEGAS

1834-1917

**DANSEUSE, POSITION DE QUATRIÈME DEVANT
SUR LA JAMBE GAUCHE (TROISIÈME ÉTUDE)**

Bronze à patine brune, effets ocre

signé sur le côté droit de la terrasse à l'arrière : cire perdue

AA Hébrard, gravé 5/G

Daté par Rewald entre 1882 et 1885 et par Millard entre 1885 et 1890

57,5 x 33,3 x 38,5 cm (22,64 x 13,11 x 15,16 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Catalogue Hébrard, 1921, Galerie A.A. Hébrard, "Exposition des sculptures de Degas", mai-juin 1921, n° 11 (un exemplaire similaire)

Paul Vitry, "Catalogue des sculptures du Moyen-Age de la Renaissance et des Temps Modernes, supplément", Musées Nationaux, Paris 1933, n° 1728 (un exemplaire similaire)

John Rewald, "Degas. Works in sculptures. A complete catalogue", XLIV, Pantheon Books Inc., New York, 1944, reproduit page 99 (un exemplaire similaire)

Catalogue du Jeu de Paume, "Peintures et sculptures exposées au Musée de l'Impressionnisme. Les impressionnistes, leurs précurseurs et leurs contemporains", Paris, 1947, n° 294 (un exemplaire similaire)
Pierre Borel, "Les sculptures inédites de Degas. Choix de cires originales", Pierre Cailler, Genève, 1949, non paginé, deux photographies détournées de la cire

John Rewald, Degas. Sculpture. The complete Works", XIV, Thames & Hudson, Londres, 1957, page 150, planches 43, 44, figure 18 (un exemplaire similaire)

Charles W. Millard, "The sculpture of Edgar Degas", Princeton University Press, Princeton, 1976, page 24 (un exemplaire similaire)
Camesasca, Cortenova, 1986, figure 5, page 104 n° 5, page 175 (cire et 4 vues) (un exemplaire similaire)Anne Pinget, Antoinette Le Normand-Romain, Laure de Margorie, "Catalogue sommaire illustré des sculptures du Musée d'Orsay", Paris, RMN, 1986, page 127 (un exemplaire similaire)
Minervino, Naurois, Fiorella Minervino, "Tout l'œuvre peint de Degas", Flammarion, 1988, S11, page 141 (un exemplaire similaire)

Anne Pinget, "Degas sculptures", Imprimerie Nationale Editions et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, n° 11, reproduit pages 56, 57 et 157 (un exemplaire similaire)

450 000 / 550 000 €

Ambroise Vollard demanda un jour à Edgar Degas pourquoi il ne coulait pas ses statuettes en bronze, ce à quoi l'artiste répondit que le bronze était éternel. "Mon plaisir à moi, c'est d'avoir toujours à recommencer. Comme ça..." et, tout en parlant il prit entre ses mains une figurine représentant une danseuse et en refit une boule. A l'exception de trois figurines moulées en plâtre vers 1902 pour une raison inconnue, Degas remettait toujours à plus tard le moulage de ses statuettes de cire de façon à pouvoir toujours les améliorer [...]

Cherchant toujours le mieux, de jour en jour patiemment, Degas s'en était expliqué avec l'historien François Thiebault-Sisson qui rapporta leur échange dans un article du Temps paru le 23 mai 1921 :
"Il en est de même de l'interprétation de la forme humaine, surtout de la forme en action. Retracer une figure de danseuse, vous pourrez, avec un peu d'adresse, faire illusion un instant, quelque scrupule que vous ayez apporté à votre traduction, qu'à une silhouette sans épaisseur, sans effet de masse, sans volumes, et qui manquera de justesse. La vérité vous ne l'obtiendrez qu'à l'aide du modelage, parce qu'il exerce sur l'artiste une contrainte qui le force à ne rien négliger de ce qui compte. C'est pourquoi maintenant que mes yeux mauvais m'interdisent tout tableau, maintenant que le crayon ou le pastel seul m'est permis, j'éprouve plus que jamais le besoin de traduire mes impressions de la forme en sculpture. Le nez sur mon modèle*, je le scrute, j'en marque tour à tour les aspects en une série de croquis, et je résume le tout dans une pièce exiguë, mais dont la mise en place est solide, et qui ne ment pas."

Le contexte dans lequel Degas a travaillé la troisième étude de cette *Danseuse* nous est connu grâce à ce témoignage. Les datations possibles pour cette sculpture proposées par les historiens, entre 1882 et 1895 pour John Rewald, et entre 1885 et 1890 pour Millard, restent imprécises avec une marge de dix-huit ans. Edgar Degas n'a tenu aucun carnet ni aucune liste concernant ses sculptures. La seule certitude que nous avons est d'ordre général et nous est donnée par la plus célèbre d'entre elles, la *Petite danseuse de quatorze ans* qui figura** en 1881 à la 6^e exposition de peinture (dite "impressionniste". Les historiens datent donc les débuts de Degas sculpteur "vers 1875".





Fig. 1



Fig. 2

En revanche, l'opéra et son foyer fait partie de son univers depuis de longues années. En témoigne cet admirable pastel intitulé *Examen de danse* exécuté en 1874 (fig. 1) où Degas saisit l'atmosphère tendue d'une séance d'examen, avec au fond, les mères anxieuses, et essaimées dans la pièce, les jeunes danseuses en tutu ceinturé de rose ou de bleu selon leur niveau. Degas aimait cette atmosphère qui lui donnait à voir les exercices à la barre, les pas de danse si variés, les souffrance, leur intimité lorsqu'elle tire un bas ou bien masse une cheville. Degas dissèque, scrute, fouille, épie. Muré dans le célibat et la solitude, il passa sa vie à regarder les jeunes filles et les femmes. Il les a capturées et, avec passion et ténacité, les a peintes, dessinées et sculptées.

Notre sculpture fut l'objet d'un travail attentif car Degas la modela en trois tailles : 41 cm, 60,3 cm et 57,5 cm, chaque fois dans la même pose. Degas, hanté par l'inachevé, raffine dans le recommencement ; ses dessins et pastels, très nombreux, démontrent son acharnement à dominer son insatisfaction. Il fallait toujours apprendre ; en réalité, chaque œuvre préparait la suivante (fig. 2).

Les sculptures originales furent coulées par le fondeur A.A. HEBRARD ; l'édition en bronze fut limitée à vingt

deux épreuves, dont vingt seulement furent mises en vente. Toutes porteront le nom de Degas en creux, le cachet du fondeur "cire perdue AA Hébrard" et le numéro du modèle (de 1 à 73). Les vingt épreuves mises en vente porteront une lettre d'ordre (de A à T). Ici, nous avons le modèle n° 5 G.

Degas ne voulait pas du bronze, "cette matière qui est pour l'éternité". Pourtant ses sculptures font partie des trésors des musées et des plus grandes collections particulières.

*Degas travaillait chaque jour, sans exception, sur des modèles vivants.
 ** Mentionnée dans le catalogue de l'année précédente, la vitrine resta vide.
 Fig 1 : Edgar Degas, *Examen de danse*, 1874, huile sur toile, 83 x 79 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
 Fig. 2 : *Danseuse debout, la jambe droite levée*, fusain rehaussé de blanc, 45 x 30 cm.

BIBLIOGRAPHIE :
 Jacqueline et Maurice Guillaud, *Degas, le modelé et l'espace*, Centre Culturel du Marais, Paris, 1984 ;
 Anne Pingot, *Degas, Sculptures*, Réunion des musées nationaux, 1991.





13

JEAN FAUTRIER

1898-1964

BOUQUET DE FLEURS, CIRCA 1926

Huile sur toile signée en haut à droite
73 x 60 cm (28,47 x 23,40 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Marie-José Lefort

60 000 / 80 000 €

Jean Fautrier aborde l'année 1926 avec les émois dus à ses premiers succès, avec en 1924 une exposition personnelle à la galerie Visconti très remarquée par la critique, puis une

seconde l'année suivante à la galerie Fabre. A la même période, Jeanne Castel le présente au grand marchand parisien Paul Guillaume avec lequel il signera un contrat d'exclusivité. Ces événements génèrent chez lui une exaltation créatrice et toute cette année 1926, il peint des œuvres exceptionnelles caractérisées par la couleur noire de leurs fonds. C'est la "période noire", appellation utilisée par Fautrier lui-même.

Marcel Zahar aborde très justement les œuvres de la période noire dans un article paru en juillet 1930 de la revue *Formes** intitulé *Fautrier ou la puissance des ténèbres* : "Il me plaît à imaginer que le premier tableau "important" de M. Fautrier représentait une surface d'un noir opaque. A peu près comme le monde sortit du chaos, l'œuvre de M. Fautrier sortit des ténèbres, ce fut une évolution singulière et bien digne d'intérêt". Deux types de sujets, d'ailleurs antinomiques, émergent de ses œuvres : le premier venu des enfers avec ses animaux



14

JEAN FAUTRIER

1898-1964

PORTRAIT DE FEMME, 1925

Huile sur toile signée et datée "25" en haut à droite
35 x 32,5 cm (13,65 x 12,68 in.)

PROVENANCE :

Galerie de la Présidence, Paris

Collection particulière, Paris

EXPOSITION :

Martigny, Fondation Pierre Gianadda, "Jean Fautrier", 17 décembre 2004 - 13 mars 2005, n° 1, reproduit en couleur page 45

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Marie-José Lefort

20 000 / 30 000 €

éventrés, écartelés ou écorchés, l'autre d'un monde paisible, celui des fleurs, enveloppées dans un cornet de papier ou disposées dans un vase, comme ici. Les fleurs noires, aux accents bleutés, sont présentées dans un cadre ovale sur fond noir, isolées par la lumière blanche qui forme un halo lumineux autour du vase. C'est aussi l'opposition des valeurs picturales qui fait la force de ce tableau.

*Publiée conjointement avec *L'Amour de l'Art*, la revue *Formes*, sous-titrée *Revue internationale des arts plastiques*, a fait paraître 34 numéros de 1929 à 1933. Waldemar George en était le directeur artistique, Marcel Zahar, le secrétaire de rédaction. L'extrait de l'article que nous citons fut publié dans *Formes*, n° 7, juillet 1930.

BIBLIOGRAPHIE :

25 mai - 24 septembre 1989, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Fautrier* ;
17 décembre 2004 - 13 mars 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.



Fig. 1

○ 15

FRANCIS PICABIA
1879-1953

SOUVENIR, 1941

Huile sur carton signé en bas à droite, titré "Souvenir"
et daté "1941" en bas à gauche
Au dos : esquisse au crayon noir et gouache
76 x 106 cm (29,64 x 41,34 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, Montréal

BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par le Comité Picabia
Un certificat du Comité Picabia sera remis à l'acquéreur

250 000 / 300 000 €

Durant la guerre de 1940-45 Picabia adopte une attitude semblable à celle que fut la sienne durant la guerre de 1914 : le rejet et l'absence. S'il choisit l'exil en 1914, à New York d'abord, où il participe à la revue *291* et où il expose à la Modern Gallery, puis à Barcelone et en Suisse pour ne rentrer à Paris qu'en 1919, cette fois-ci il reste en France avec nombre d'allers et venues entre Golfe-Juan, Tourettes-sur-Loup dans les Alpes-Maritimes, et Felletin dans la Creuse. Son train de vie s'étant considérablement dégradé, il fut contraint d'habiter dans son atelier et de se séparer de sa voiture, en raison également de la pénurie d'essence. Pour la première fois de sa vie, la vente de ses tableaux constituait son unique source de revenus.

Picabia se met au travail et inaugure en 1940 une série de nus annoncée dès 1938 par des œuvres comme le *Nu devant un paysage* (fig. 1) qui met en exergue la vigueur et la beauté des corps sains, dans une nature saine. Ceux-ci allaient de toute évidence à l'encontre de la nuit dans laquelle le monde était en train de s'enfoncer. La série de 1940 opère un bouleversement radical. "L'érotisme affiché par les corps a soudainement changé de registre ou de nature délaissant le champ esthétique au profit du biologique" écrit Didier Ottinger. L'artiste nourrit son inspiration dans quelques revues orientées, telles *Paris Plaisirs*, *Paris Magazine* et *Paris Sex Appeal*, qui lui fournissent une manne riche en modèles féminins dans des poses suggestives. L'utilisation des journaux, qui avait été déjà magnifiquement prolifique pour les collages des années dadaïstes, va cette fois-là aussi lui permettre de produire une œuvre aussi inattendue qu'intéressante.

Avec ces nus, tout comme précédemment avec la série des *Espagnoles* (fig. 2), Picabia revient à une écriture picturale traditionnelle, loin des avant-gardes. Sur le thème de l'érotisme, Picabia peint des œuvres provocatrices telle ce couple de lesbiennes alanguies, *Femmes au bull-dog* (fig. 3), dont l'une chatouille les flancs de l'animal. Tous les tableaux de cette période, scènes de nus ou nus isolés, sont porteurs d'une puissance érotique plus ou moins forte.





Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Le tableau titré *Souvenir*, exécuté en 1941, appartient à cette catégorie : il représente deux femmes nues allongées sur des draps aux côtés d'un pierrot endormi. Aucune vulgarité mais plutôt une douceur câline et une belle sensualité venue des rondeurs appétissantes et gracieuses du corps féminin. Les trois personnages se mêlent physiquement par le jeu des bras de la jeune fille aux longs cheveux : elle enlace de son bras droit le pierrot et caresse de sa main gauche le bras de la jeune femme de face. Cette œuvre, qui diffère de celles connues de Picabia à cette époque, se rattache à un sentiment de béatitude plus qu'à la vulgarité ou au voyeurisme. En cela *Souvenir* est une œuvre fortement originale.

Que peut signifier cette scène ? Le peintre s'était déjà représenté sous les traits d'un pierrot mélancolique, voire triste ou grimaçant, dans quelques superbes tableaux des années 1935-38. Arnauld Pierre, membre du comité Picabia, écrit dans son ouvrage *Francis Picabia, La peinture sans aura*, qu'il faut en effet chercher le vrai visage de Picabia du côté de ces œuvres-là. Il illustre son propos avec *Les Acrobates* et un tableau plus tardif, le *Pierrot pendu* (fig. 4). On serait donc tenté de se rapprocher de cette tradition poétique. Les deux femmes nues pourraient être ses muses.

Les tableaux de cette époque ravissent le marchand André Romanet, directeur de la galerie Pasteur à Alger qui les expose, ainsi que Léonce Rosenberg qui, d'après Gabrielle Buffet-Picabia, eut ces mots à leur propos : [...] "quelque chose qu'il fasse, c'est toujours du Picabia".

Rappelons que, malgré sa légende de peintre viveur, édifiée sur ses voitures, ses femmes et ses nombreuses galas, Picabia, en réalité, fut un homme angoissé, touché par ses chassés-croisés sentimentaux et les soucis matériels liés à la mauvaise gestion de sa fortune. Le souvenir des temps plus heureux lui faisait écrire au seuil de l'année 1940 : "Nous étions nus au soleil / ici c'est la nuit partout". Nuits sombres, draps défaits dans les voluptés de vert et de vert bleuté, Picabia nous enchante avec cet incomparable *Souvenir*.

Fig. 1 : *Nu devant un paysage*, 1938, huile sur toile, 81 x 100 cm, Vallauris, Musée Magnelli, Musée de la Céramique.

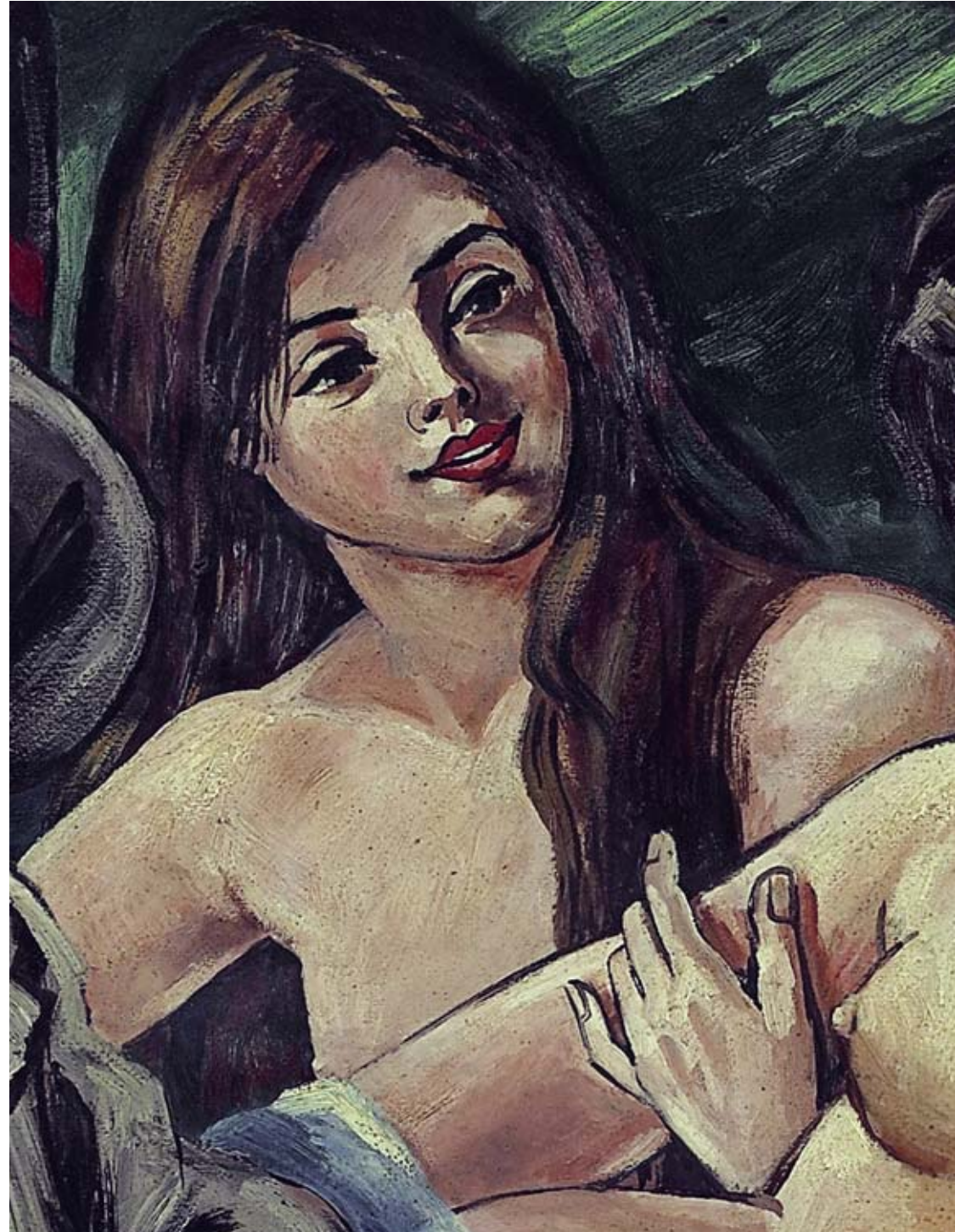
Fig. 2 : *Espagnole*, [1923-1927], aquarelle, gouache, encre et graphite sur carton, 61 x 43,8 cm, galerie Hauser & Wirth, Zurich.

Fig. 3 : *Femmes au bull-dog*, vers 1941-1942, huile sur carton, 106 x 76 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

Fig. 4 : *Pierrot pendu*, 1940-1941, huile sur bois, 106 x 76 cm, collection particulière

BIBLIOGRAPHIE :

Maria Luísa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985 ;
Cathy Bernheim, *Picabia*, Editions du Félin, Paris, 1995 ;
Philippe Dagen, *Le silence des peintres, Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, 1996 ;
Arnauld Pierre, *Francis Picabia, La peinture sans aura*, Gallimard, 2002 ;
16 novembre 2002 - 16 mars 2003, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Francis Picabia, Singulier idéal* ;
Francis Picabia dans les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, (texte de Didier Ottinger), Editions du Centre Pompidou, 2003.





16

FERNAND LÉGER

1881-1955

TOURNESOL, 1952

Gouache sur papier, cachet du monogramme et daté "52"

en bas à droite

Au dos, au stylo bille bleu "G.650/HX4 - Le Tournesol - étude"

66 x 52,5 cm (25,74 x 20,48 in.)

PROVENANCE :

Collection Nadia Léger ; par descendance jusqu'à ce jour

35 000 / 45 000 €



17

FERNAND LÉGER

1881-1955

COMPOSITION MURALE, 1950

Gouache sur papier signé du monogramme en bas à droite,

authentification de Nadia Léger au dos

Au dos, au stylo bille "GN 344 bis"

62,8 x 45 cm (24,49 x 17,55 in.)

PROVENANCE :

Collection Nadia Léger ; par descendance jusqu'à ce jour

30 000 / 40 000 €

GEORGES BRAQUE

1882-1963

BOUQUET À LA CARTE À JOUER, 1953Huile sur papier marouflé sur toile signé en bas à droite
60 x 29,5 cm (23,40 x 11,51 in.)**PROVENANCE :**Galerie Maeght, Paris ; acquis par le père de l'actuel propriétaire
le 4 décembre 1958

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :Galerie Maeght, "Catalogue de l'œuvre de Georges Braque. Peintures
1948-1957", Maeght Éditeur, Paris, 1959, reproduit page 74

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

50 000 / 70 000 €

L'année 1953 est pour Georges Braque une année de consécration : après une carrière riche en expositions, dont la rétrospective de New York en 1949 au Museum of Modern Art, son entrée à l'écurie Maeght en 1947, la publication en 1948 du *Cahier de Georges Braque* et la monographie parue en 1950 de Pierre Reverdy, le directeur des Musées de France, Georges Salles, lui demande de décorer le plafond de la salle Henri II du Louvre*. Auréolé d'une notoriété reconnue par tous, Georges Braque exécute le *Bouquet à la carte à jouer* où il reprend deux éléments emblématiques de son vocabulaire pictural : le vase et la carte à jouer, ici un roi de cœur. Le rapprochement de la référence cubiste - la carte à jouer - et d'un élément attaché à la série plus récente des *Ateliers*, le vase, marque leur opposition et les met en valeur l'un par rapport à l'autre. Mais le vase, dans sa forme habituelle chez Braque, c'est-à-dire au large pied, à la panse arrondie et au col très ouvert et à la lèvre renflée, est en réalité, ici, le vrai sujet. Peint dans des couleurs chaudes, ocre, bruns, havane, il s'impose comme seul et unique objet sur un fond tourmenté de couleurs très sombres.

A partir de 1944, Braque peignit fréquemment des fleurs. Ce thème l'autorise à se libérer de ses compositions architecturées et à laisser la touche de couleur donner du corps à l'ensemble. Ainsi naissent des œuvres magnifiques, tels *Les Soleils*, *Le bouquet jaune* ou encore *Les Dahlias*... Alberto Giacometti, sensible à leur éphémère beauté, écrivit ainsi sur les *Bouquets* :

"Braque cherchant à sauver ces fleurs périssables, Braque comme désarmé devant ces choses qu'il interroge, cherchant à arrêter sur une toile un peu plus de temps, pour le plus longtemps possible, une parcelle de toutes ces choses et de lui-même et des autres. Cherchant à sauver quelque chose de l'immense noir béant qui les entoure, qui les entame de toutes parts, mais non ! Ce ne sont pas les fleurs, c'est nous et les peintures qui sommes les plus fragiles. Les fleurs, elles, continuent impassiblement à pousser et leur noir n'est pas le nôtre".

* Musée du Louvre, Aile Sully, 1^{er} étage. Le plafond de la salle Henri II est décoré d'une vaste composition intitulée *Les Oiseaux*.

BIBLIOGRAPHIE :5 juillet - 15 octobre 1994, Saint-Paul, Fondation Maeght, *Georges Braque, Rétrospective*.

PABLO PICASSO

1881-1973

TÊTE D'HOMME, 1967

Dessin à l'encre sur carton signé, daté "mercredi 23.8.67" en haut à droite, daté "mercredi 23.8.67." et situé "Mougins A.M." au dos 30,7 x 22,3 cm (11,97 x 8,70 in.)

PROVENANCE :

Galerie Louise Leiris, Paris
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Christian Zervos, "Pablo Picasso. Œuvres de 1967 et 1968", volume 27, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1972, n° 105, reproduit page 32

65 000 / 80 000 €

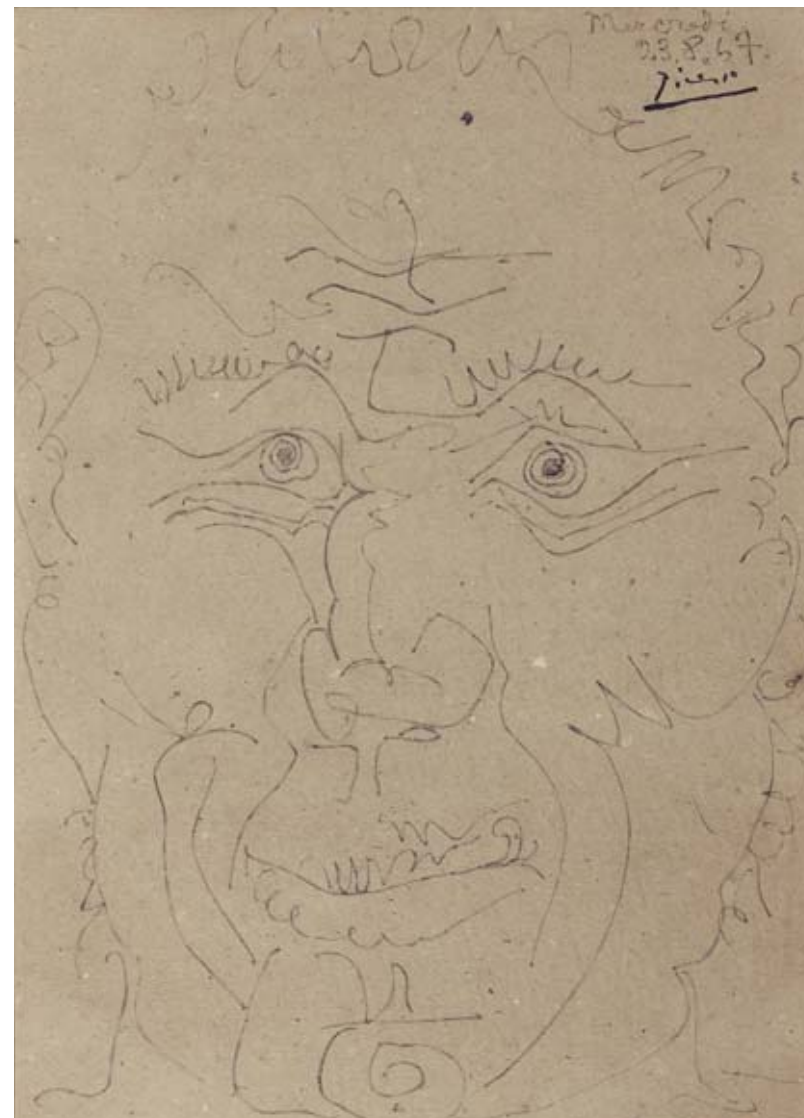
L'année 1967 commence avec deux événements exceptionnels dans la vie de Picasso. En premier, il refuse la Légion d'Honneur proposée par André Malraux, alors Ministre de la Culture, qui voulait lui accorder directement un grade élevé dans cet ordre. Pierre Cabanne rapporte dans son livre *Le siècle de Picasso* :

"Picasso n'avait pas dit non, mais négligemment : "Braque, il est quoi ?" Braque était commandeur ; on fera donc Pablo grand-officier. Or un grade aussi élevé dans l'ordre de la Légion d'Honneur ne peut être donné à un étranger sans un décret du Président de la République. Le décret fut préparé, puis signé par de Gaulle. Pablo refusa. "Je suis très touché dit-il, mais mon métier c'est de peindre". Le deuxième événement qui l'affecta, c'est son expulsion du quai des Grands Augustins où il avait peint *Guernica*.

Donc Picasso peint et dessine. Cette œuvre est exécutée en août 1967 à Mougins alors que Picasso est âgé de quatre-vingt-six ans. Bien que ce portrait soit celui d'un homme marqué par les années avec ses rides frontales et ses traits burinés, l'on y reconnaît aussi la virtuosité d'une main qui ne connut pas la vieillesse. Alors il dessine un léger sourire sur les lèvres du vieil homme, le sourire de l'humour

BIBLIOGRAPHIE :

1988, Paris, Centre Georges Pompidou, *Le dernier Picasso*.



20

LÉOPOLD SURVAGE

1879-1968

LA VILLE 1917-1918

Huile sur toile signée en bas à droite
69 x 30 cm (26,91 x 11,70 in.)

35 000 / 45 000 €





Fig. 1

21

JEAN PUNI DIT PUGNY

1892-1956

AS DE PIQUE SUR FOND VERT, CIRCA 1917-1918

Huile sur toile signée en cyrillique en bas à gauche
50 x 46,5 cm (19,50 x 18,14 in.)

Exécutée à Saint-Petersbourg entre 1917 et 1918

PROVENANCE :

Ancienne collection Herman Berninger, Zürich
A l'actuel propriétaire par cessions successives

EXPOSITION :

Zürich, Kunsthaus, "Chagall, Kandinsky Malcvtch und die Russische
Avantgarde - Iwan Puni (1882-1956) Werke und Dokumente
(1915-1919) aus dem Puni-Archiv, Zürich", 29 janvier - 25 avril 1999,
n° 8 du catalogue, reproduit

Un certificat de Monsieur Herman Berninger sera remis à l'acquéreur

150 000 / 200 000 €

Entre 1917 et 1920, Pougny, peintre russe d'avant-garde, fut nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Petrograd en 1917, puis à l'invitation de Chagall, enseigne en 1918 à Vitebsk quelques mois avant de revenir à Petrograd à l'automne 1919, quand il décide de fuir avec son épouse la Russie soviétique naissante. Passés clandestinement en Finlande où ils sont accusés d'espionnage, ils sont mis en quarantaine dans un camp isolé jusqu'à la fin de l'été 1920. Ils arriveront en février 1921 à Berlin.

Durant cette période riche en événements douloureux, Pougny ne cessa de faire évoluer sa peinture avec une obstination constante, même si les styles abstraits, suprématistes, néo-cubistes se chevauchent, car son art hésite encore entre plusieurs voies. Après avoir travaillé pour l'art de la Révolution, il sera le premier à condamner une esthétique didactique et en vient à réclamer l'entière liberté créatrice. Cette époque troublée ne l'empêche pas de peindre des œuvres remarquables dont *As de pique sur fond vert*, exécuté probablement avant qu'il ne quitte Petrograd. L'œuvre est d'ailleurs signée en caractères cyrilliques.



On y lit, en travers de la composition, trois lettres en caractères cyrilliques qui sont les trois premières lettres (ici imprimées en gras) des deux mots russes "As de pique" : **ПИКОВЫЙ ТУЗ**. Il y a donc un rapport étroit, un relais intellectuel, entre ces lettres et le sujet principal que Pougny peint au centre de l'œuvre, la couleur verte du fond étant assimilable à un tapis de jeu. De plus, le peintre incorpore dans son tableau le dos de la carte à jouer décoré d'un croisillon rouge et blanc. Les lettres, à cette époque, qui pouvaient être utilisées dans ses œuvres comme simple élément plastique, sont ici employées comme symboles littéraires. Cette corrélation se retrouve dans une très belle gouache, appelée *Lettres*, qui présente, elle aussi, les trois premières lettres du mot "Bain", auquel s'associent les accessoires de la toilette : le broc et la brosse (fig. 1). Cette gouache, qui fait partie de la donation Pougny au Musée national d'art moderne de Paris et qui fut exposée à l'Orangerie des Tuileries en 1966, fut présentée dans le catalogue avec la date de 1919 donnée par Madame Pougny. Seule l'organisation chromatique diffère puisque dans *As de pique sur fond vert* les couleurs semblent être posées librement alors que dans la gouache, les lettres créent l'architecture de l'œuvre. D'après les historiens, *As de Pique sur fond vert*, fut exécuté quelque temps auparavant, à Saint-Pétersbourg en 1917-1918.

Mais en cette période de révolution russe, cette superbe œuvre d'art d'avant-garde, pourrait-elle délivrer un autre message ? L'as de pique trouve son origine dans une arme ancienne

composée d'un fer plat et pointu placé au bout d'une hampe de bois. Donc, peindre cette carte précisément, c'est d'abord peindre une arme, ici figurée par la couleur, noire, et la forme, symbolique, de l'as de pique. Pougny et son épouse sont sur le point de fuir la Russie soviétique, cet extraordinaire tableau transpose peut-être symboliquement le traumatisme de la guerre et de l'exil.

L'as de pique sur fond vert a appartenu à Herman Berninger, auteur du *Catalogue de l'œuvre*. Pour la rétrospective *Jean Pougny* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1993, Suzanne Pagé, directeur, écrivait dans son avant-propos : "Cette exposition [...] n'a été possible que grâce à la générosité et à l'assistance de Herman Berninger, à qui nous sommes particulièrement redevables. Grand collectionneur de Pougny, il a consacré sa vie à l'œuvre de l'artiste et a beaucoup participé à la préparation de cette manifestation en mettant à la disposition du musée l'ensemble de ses archives, ses collections, et la connaissance intime d'un amateur du premier jour."

Fig. 1 : *Lettres*, 1919, gouache sur papier collé sur toile, 89 x 89 cm ; Paris, Musée national d'art moderne.

BIBLIOGRAPHIE :
Herman Berninger, Jean-Albert Cartier, *Pougny, Catalogue de l'œuvre*, 1, Editions Ernst Wasmuth, Tübingen, 1972 ;
1966, Paris, Orangerie des Tuileries, *Donation Pougny*.





Fig. 1

22

JEAN METZINGER
1883-1956

NATURE MORTE

Huile sur toile signée en bas à droite
65 x 92 cm (25,35 x 35,88 in.)

PROVENANCE :

Eduardo Acosta Gallery, Beverly Hills
Vente New York, 11 février 1987, n° 109 ; acquis par l'actuel propriétaire
Collection privée, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Bozena Nikiel

60 000 / 80 000 €

Après avoir été le chantre du Cubisme avec la publication de l'ouvrage "*Du Cubisme*" en collaboration avec Albert Gleizes en 1912, Jean Metzinger entre en 1918 dans la seconde grande période de sa vie de peintre. Son écriture picturale évolue vers une figuration linéaire néo-cubiste. Malgré cette évolution qui l'éloigne du Cubisme, il reste lié avec son marchand Léonce Rosenberg qui achète en 1922 la *Nature morte aux champignons*, continue de collaborer au *Bulletin de l'Effort moderne*, et participe à la troisième exposition de la Section d'Or à la galerie Vavin-Raspail en 1925, avec trois tableaux dont un *Paysage* de 1924.

En cette période de grande stabilité pour lui et de maturité certaine, il peint de nombreuses natures mortes, dont la fréquence doit être liée à la présence de son élève, Suzanne Phocas, devenue son épouse en 1925. Cette *Nature morte*, qui n'est pas datée, peut être rapprochée de la *Nature morte au vase noir* de 1926 (fig. 1). Leurs compositions sont identiques : divers objets, fruits ou légumes rassemblés sur une table, ici carrée, composent la nature morte ; l'ensemble est disposé dans un espace clos aux murs lambrissés. Dans les deux cas, Metzinger a joué l'opposition entre la nature morte elle-même, avec ses lignes courbes et ses volumes, et les surfaces planes rectilignes qui l'entourent. Plus aucune fragmentation, ni construction complexe, mais une volonté de contraste sous l'influence naissante de Fernand Léger a conduit la main de Jean Metzinger dans ce magnifique tableau.

Fig. 1 : *Nature morte au vase noir*, 1926, huile sur toile, 60 x 80 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

BIBLIOGRAPHIE :

1985-1986, *Jean Metzinger in Retrospect*, The University of Iowa Museum of Art, Iowa City.



ALBERT GLEIZES

1881-1953

POÈME ONIRIQUE, 1922

Huile sur panneau signé, daté "22" en bas à droite et contresigné au dos

Au dos inscription : art 79/201
90 x 71 cm (35,10 x 27,69 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Jacques Villon
Paris, Vente Loudmer, 26 novembre 1990, n° 77
Collection particulière, France

EXPOSITION :

Rouen, Salon d'Art Contemporain, "Portrait d'une collection",
12-20 octobre 1991

BIBLIOGRAPHIE :

Anne Varichon, "Albert Gleizes, catalogue raisonné", Volume I,
Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998, n° 1086, reproduit page 359

80 000 / 100 000 €

En 1922, Albert Gleizes est un peintre déjà connu tant par sa peinture que par ses nombreux écrits. Le plus célèbre, *Du Cubisme*, fut publié en 1912 en collaboration avec Jean Metzinger. Ce livre avait été lu par nombre de jeunes peintres dont Evie Hone (1895-1955) et Mainie Jellet (1897-1944), d'origine irlandaise, qui avaient souhaité travailler avec l'artiste. Elles furent rejointes par Victor Poznansky, peintre polonais vivant à Paris et par Colette Dumouchel-Nel, belle-sœur d'un ami de Gleizes.

Ce petit groupe d'élèves se forma autour de lui, et les étroites relations qu'il entretenait avec eux, l'obligea à développer de manière plus rigoureuse les principes qu'il avait élaborés. Durant l'été 1922, il travaille à son livre *La peinture et ses lois*, sous-titré *Ce qui devait sortir du Cubisme*, où il écrit : "peindre, c'est animer une surface plane ; animer une surface plane, c'est rythmer l'espace". Il en résulte que deux mouvements principaux devaient gouverner les compositions picturales de Gleizes, en premier le "mouvement de translation sur le côté" et en deuxième le "mouvement simultané de rotation et de translation du plan". Gleizes recherche la création plastique pure, il supprime toute référence au vécu. *Poème onirique*, qui fut peint en 1922, répond magnifiquement à ces critères. Ce tableau est superbe car l'artiste maîtrise également l'organisation chromatique qui, de l'extérieur vers l'intérieur, évolue du plus sombre au plus éclatant. Un rouge vermillon au centre irradie cette œuvre magnifique, œuvre qui appartient au peintre Jacques Villon.

BIBLIOGRAPHIE :

Anne Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue raisonné*, volume I, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1998.
2001, Barcelone, Lyon, Albert Gleizes, *Le cubisme en majesté*.



RENÉ MAGRITTE

1898-1967

LA MAGIE NOIRE, 1948

Gouache sur papier signé en bas à gauche
46,5 x 37,5 cm (18,14 x 14,63 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Jacob-Baal Teshuva, New York
Collection particulière, France

EXPOSITION :

Paris, Galerie du Faubourg, "Magritte peintures et gouaches",
11 mai - 5 juin 1948, n° 22
Marseille, Musée Cantini, "René Magritte, la période vache",
28 février - 3 mai 1992, reproduit en couleurs page 111

BIBLIOGRAPHIE :

David Sylvester, "René Magritte, catalogue raisonné gouaches,
temperas, aquarelles et papiers collés 1918-1967", Tome IV,
Menil Foundation, Fonds Mercator, Anvers, 1994, n° 1262,
reproduit page 103

150 000 / 200 000 €

René Magritte exécuta une dizaine d'œuvres sur le thème de
La magie noire - huiles et gouaches - entre 1934 et 1949, dont
celle vendue aujourd'hui, peinte en 1948.

Le thème de la Magie noire, qui mettait la femme en
exergue, permit à l'artiste d'aborder le nu féminin dans
une écriture nouvelle. En effet, l'apparition dans son œuvre
d'une femme nue, dans une pose naturelle, lui fut inspirée
par le sculpteur français, Aristide Maillol. Ensemble,
ils avaient participé à Bruxelles, en février-mars 1934,
à l'exposition *Le nu dans l'art vivant*. Maillol montrait
un bronze, *Nu* (n° 50), aux rondeurs sensuelles et Magritte
trois tableaux dont *l'Evidence éternelle*, (n° 47) où le corps de
la femme était présenté en morceaux choisis (fig. 1).

En rupture avec *l'Evidence éternelle* peinte en 1930, Magritte,
qui retient la leçon de Maillol, peint quatre ans plus tard
une femme au corps désirable, qui sera le modèle de *La magie
noire*.

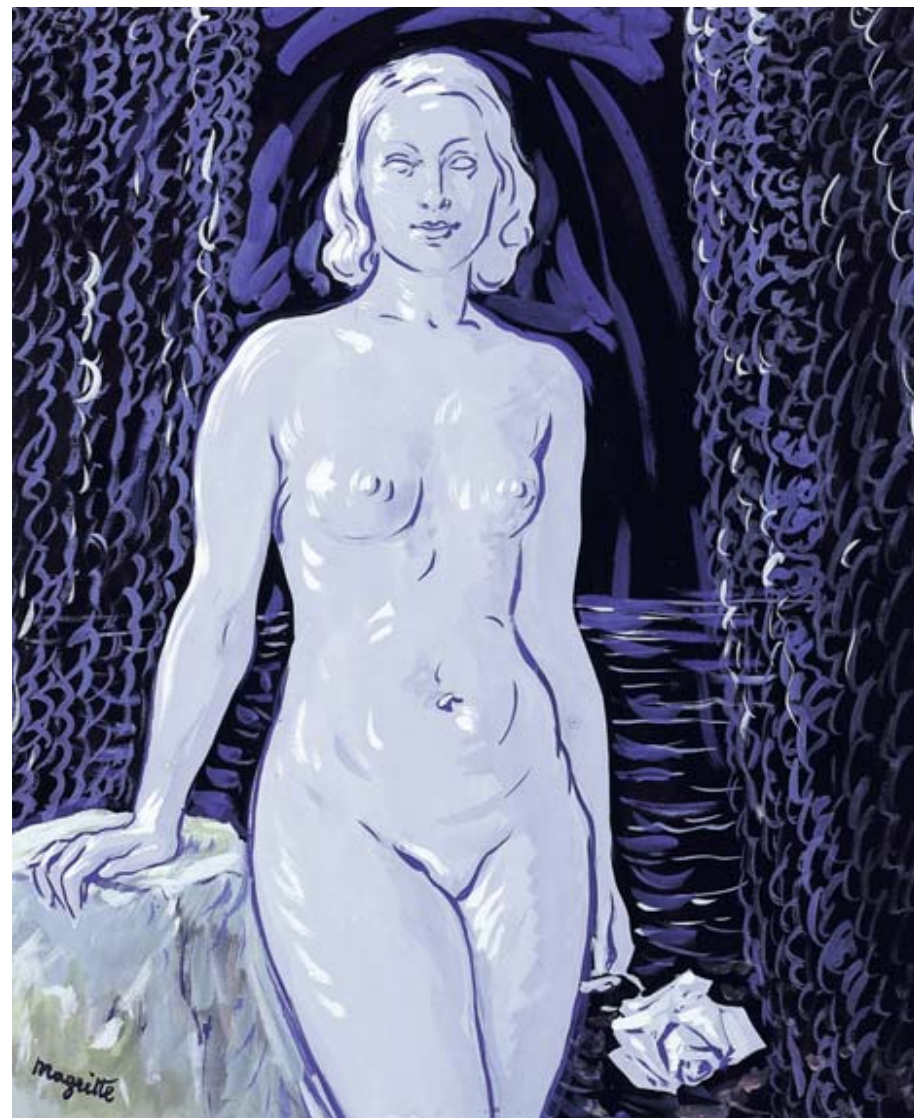




Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Le premier tableau de *La magie noire*, huile sur toile, (n° 355 du *Catalogue raisonné*) fut donc peint dans le courant du printemps 1934. Il présente un dégradé de bleus dans la moitié supérieure, et dans la moitié inférieure, il est peint dans le ton de la chair. Magritte prête *La magie noire* et son célèbre tableau le *Viol* (fig. 2) pour une exposition surréaliste* réalisée à l'occasion du premier anniversaire de la revue parisienne *Minotaure*, en juin de la même année. Le 22 juin, il écrit à André Breton : "[...] ceux qui achètent mes tableaux sont davantage attirés par des tableaux comme la "Magie Noire" par exemple, qui les séduit immédiatement par leurs jolies couleurs ou que sais-je ? [...]"

Les "jolies couleurs" se rapportent au bleu qui recouvre la moitié du tableau et au ton de chair qui recouvre l'autre. Un bouleversement des valeurs picturales avec une métamorphose du corps faisait forcément jaser. Le titre provocateur ne faisait qu'amplifier les réactions du public. Le "que sais-je" renvoie avec humour à quelque notion de voyeurisme qui n'a pas de raison d'être ici.

Dans toutes les œuvres de *La magie noire*, la pose du modèle change peu : modèle nu et frontal, la tête de face ou de profil, la main droite posée sur un rocher, la cuisse droite légèrement en avant. La présence d'une colombe sur l'épaule, ou bien une rose dans la main gauche, ou encore les éléments du décor font la différence. *La magie noire* de 1945 par exemple, (n° 587 du *Catalogue raisonné*) (fig. 3) montre le modèle de face avec son profil angélique couronné d'une chevelure

bouclée, yeux baissés. Un encadrement de pierres jointées et lisses contraste par sa rigueur géométrique avec l'ensemble habité de subtiles harmonies. Le corps est là aussi moitié ciel et moitié chair.

Cette pose séduisante deviendra récurrente et sera celle également des *Fleurs du mal*, exécuté en 1946 et dont Magritte s'inspirera pour la gouache *La magie noire* de 1948. Dans une conférence, en 1957, l'artiste explique la genèse des *Fleurs du Mal* :

"Les yeux ouverts ou fermés, il m'apparaît parfois des images imprévisibles, qui sont des modèles de tableaux que j'aime peindre :

C'est en représentant l'image qui m'est apparue un jour, que j'ai peint le tableau "Les Fleurs du Mal". C'était l'image imprévisible d'une statue de chair, une femme entièrement de chair, tenant à la main une rose de chair, devant la mer que je voyais entre deux rideaux rouges.

Le titre : "les Fleurs du mal" accompagne le tableau comme un nom correspond à un objet sans l'illustrer, ni l'expliquer [...]"

La gouache *La magie noire*, peinte dans une harmonie exclusive de bleus, reprend la pose et le décor des *Fleurs du Mal*. Elle fut exécutée en mai-juin 1948 pour la première exposition personnelle de Magritte à Paris, galerie du Faubourg, où elle figurera sous le numéro 22 (fig. 4). Quelque temps auparavant, Magritte avait écrit : "[...] on fera donc une exposition en mai - sans illusions - mais comme j'envisage cette entreprise également comme



Fig. 4

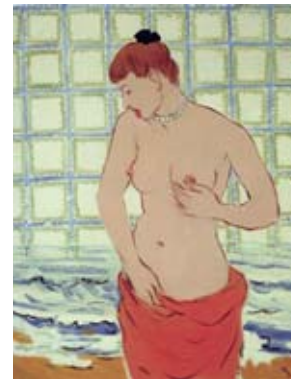


Fig. 5

une manifestation du "plaisir", les résultats commerciaux, pour souhaitables qu'ils soient, ne sont pas pour l'instant prévus comme formidables".

En l'espace de cinq semaines, il exécute pour cette seule exposition un ensemble de toiles, comme *Le Galer* (fig. 5), et de gouaches au style outrancier, qualifié de "vache" ou de "fauve". "Frapper un grand coup", "ne pas enchanter les parisiens mais les scandaliser", telle était la démarche de Magritte. Louis Scutenaire, dans la préface du catalogue intitulé "*Les pieds dans le plat*", appuie cette démarche avec des propos lestes et drôles. Nous citons un extrait : "[...] Et un soir Mag a trouvé le truc qui fait pièce. Vous aurez beau chipoter vos orchidées, chauler le cabanon, brasser l'eau à bran, vous irriter l'ulcère, faire les rossignols amoureux, vous foutre le trait dans l'abs et l'atif sur la figure, passer vos camisoles de forces à la benzine, fourbir les rêves au tripotage, vous en avez plein le caleçon et plus rien à faire pour nous en mettre. Hop !

On veut pas vous faire du mal, notez dépayser, vous effrayer, c'est pour ça qu'on vous cause nègre américain comme vous êtes habitués [...]"

Certains historiens ont écrit que Magritte prit le risque qu'on ne le reconnaisse plus. *La magie noire* de 1948, seule de la série à être une œuvre "vache", trouve ses fondements dans les *Fleurs du mal*. Elle garde donc la facture classique de l'écriture magrittienne, mais puise selon Paul Nougé, "c'est un acte de magie noire de transformer la chair de la femme en ciel", peut-on dire qu'elle était "vache" avant l'heure ?

*12 mai - 3 juin 1934, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Minotaure*.

Fig. 1 : *L'Evidence éternelle*, 1930, huile sur toile (5 toiles encadrées et montées sur verre), Houston, The Menil Collection.

Fig. 2 : *Le Viol*, 1934, huile sur toile, 73 x 54 cm, Houston, The Menil Collection.

Fig. 3 : *La magie noire*, 1945, huile sur toile, 80 x 60cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

Fig. 4 : Fac simile de la liste manuscrite par Magritte pour l'exposition à la galerie du Faubourg à Paris.

Fig. 5 : *Le Galer*, 1948, huile sur toile, 100 x 81 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

BIBLIOGRAPHIE :

Harry Torczyner, *René Magritte, Signes et Images*, Draeger, Le Soleil Noir, Paris, 1977 ;
David Sylvester, *René Magritte, Catalogue raisonné*, Flammarion/Fonds Mercator, 1993
28 février - 3 mai 1992, Marseille, Musée Cantini, *René Magritte, la période "vache"* ;
6 mars - 28 juin 1998, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Magritte, Catalogue du Centenaire*.

○ 25

RENÉ MAGRITTE

1898-1967

LE MODÈLE, 1922

Huile sur toile signée, datée "22" en haut à gauche, contresignée et titrée au dos sur le châssis

65 x 54 cm (25,35 x 21,06 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Alessandro Zodo, Milan

EXPOSITION :

Tokyo, Galerie des Arts de Tokyo, Shibuya, "René Magritte",

27 août - 15 septembre 1982, n° 3

Toyama, Musée d'Art de la Préfecture, "René Magritte, 9 - 25 octobre 1982, n° 3

Kumamoto, Musée d'Art de la Préfecture, "René Magritte,

3 octobre - 12 décembre 1982, n° 3

Paris, Galerie Isy Brachot, "Magritte", 22 février - 21 avril 1984, n° 1

BIBLIOGRAPHIE :

David Sylvester Sarah Whitfield, "René Magritte. Catalogue raisonné.

I : Oil Paintings. 1916-1930", Flammarion/Fonds Mercator/Menil

Foundation, Anvers, 1992, n° 41, reproduit page 145

420 000 / 500 000 €

L'année 1922 est une belle année pour René Magritte car deux événements exceptionnels vont marquer son existence, le premier, sa rencontre avec l'écrivain Marcel Lecomte* et le second, son mariage. Le 28 juin, René Magritte épouse Georgette Berger à Bruxelles. Par ailleurs, en collaboration avec Victor Servranckx, il écrit "L'art pur. Défense de l'esthétique", texte influencé par les théories puristes de Le Corbusier et d'Ozenfant et les théories cubistes de Pierre Reverdy.





Fig. 1



Fig. 2

Le tableau *Le Modèle*, exécuté en 1922, illustre ces réflexions et ces recherches picturales.

On ne peut manquer de rendre hommage à la muse inspiratrice de ce tableau pudiquement intitulé *Le Modèle*. Georgette Magritte (Fig. 1), qui vient d'entrer officiellement dans la vie de l'artiste, va soutenir et inspirer incomparablement la carrière de son mari. A son sujet, Charly Herscovici, dans le *Catalogue du Centenaire* écrit : "Les compagnes de grands artistes, à la fois muses, épouses et modèles sont nombreuses et connues : Catharina Vermeer, Gala de Dali, Hélène Fourment-Rubens. Georgette est de cette grande famille. Mais avec, peut-être, ceci de particulier qu'elle fut la complice affective de son génial mari pendant plus de quarante ans, auxquels il convient d'ajouter les dix-neuf années de veuvage pendant lesquelles elle poursuivit leur union en veillant sur l'œuvre de René Magritte. Le trajet est exemplaire et je n'ai qu'un terme pour le qualifier : constance."

A la liste des épouses exemplaires, nous ajouterons le nom de Jacqueline Picasso, car la manière dont Picasso peint ou dessine sa femme sur des centaines d'œuvres, René Magritte agit de même. Leur unique "modèle" est transcendé. "René l'admire et la désire", écrit encore Charly Herscovici, comme les tableaux de cette période en témoignent. [...] Elle est le modèle parfait, une sorte d'académie à la fois tendre et froide, quelque chose de "géant" et de proche, de neutre et

d'exemplaire. Georgette a prêté son image au système expérimental des images de René Magritte, elle lui a fait don d'une féminité libératrice".

Le modèle, nu et debout dans un intérieur, montre le commencement de la transformation du corps en formes géométriques standardisées. Magritte cherche la perfection formelle et peint son modèle dans un environnement étrange où les couleurs subtilement posées valorisent la composition un peu surréelle. De la même façon, il peint le visage en rouge et le pubis en vert, deux couleurs primaires et complémentaires, attirant là notre attention, mais dévoilant surtout un élan passionnel : Magritte aime et le proclame.

Ce tableau, qui fait partie d'une série admirable exécutée en 1922-1923, montre l'évolution d'une écriture picturale qui s'achemine vers davantage de formalisation, mais où le sujet reste invariablement le même : la femme nue et sexuée. Dans le premier d'entre eux, intitulé *Jeune fille*, Magritte détourne le visage de son modèle et grossit la taille du pubis. D'après David Sylvester, cette œuvre se place à un tournant dans la carrière du peintre. Dans une lettre à Charles Alexandre, l'artiste avait écrit : "Je tiens à te faire remarquer que depuis "La jeune fille" que tes yeux virent avec plaisir chez moi la dernière fois que nous nous vîmes, la conscience avec laquelle j'ai exécuté cette œuvre (ma première œuvre) ne s'est pas éteinte et je crois grâce à elle être en possession du métier personnel qui peut exprimer mon individu - or je tiens à te faire remarquer

que les individus qui s'expriment d'une façon personnelle sont des génies - ?!?"

Génie en effet de poursuivre dans cette voie avec le tableau suivant, qui est le nôtre, et qui est le seul où les traits du visage sont signifiés (très grands yeux et bouche bien dessinée), et ceux qui suivent avec la représentation de trois femmes nues, identiques, de face, peintes dans une écriture picturale encore plus stylisée et géométrisée. Rassemblées en groupe, les trois femmes semblent amorcer un pas de danse où la grâce et le lyrisme ont aussi leur place (Fig. 2).

Le Modèle nous indique la voie que le peintre va suivre. Il amorce une peinture nouvelle située entre la réalité visible et la représentation imaginaire. Le corps en peinture devient l'une des clefs de voûte de son grand œuvre.

* Marcel Lecomte, (1900-1966) qui publie son premier livre *Démonstrations* en 1922, sera intimement associé au mouvement surréaliste. En 1922, il montra à René Magritte une photographie du tableau de Giorgio de Chirico, *Chant d'amour* qui l'émut aux larmes : l'objet lui était révélé.

Fig. 1 : *Georgette*, 1937, huile sur toile, Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts.

Fig. 2 : *Femmes*, 1922, huile sur toile.

BIBLIOGRAPHIE :
David Sylvester, *René Magritte, Catalogue raisonné*, I, 6 mars - 28 juin 1998, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Magritte, catalogue du centenaire*.



Détail

26

VICTOR BRAUNER

1903-1966

RÉTRACTÉ INTÉGRANT, 1951

Huile sur toile signée, datée "III 1951" en bas à droite et titrée au dos
73 x 60 cm (28,47 x 23,40 in.)

PROVENANCE :

Turin, Galleria La Bussola, n° 70887

Collection particulière, Monaco

EXPOSITION :

Lugano, Malpensata, "Victor Brauner", mars - mai 1985, page 87

Monaco, Galerie Le Point, "Victor Brauner. Œuvres de 1930 à 1961",
août-octobre 1989, n° 16

BIBLIOGRAPHIE :

Didier Semin, "Victor Brauner"; Réunion des musées nationaux,
Édition Filipacchi, Sonodip, Paris, 1990, reproduit en couleurs
page 212

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Samy Kinge

50 000 / 70 000 €



27

HANS ARP

1887-1966

SONGE DE HIBOU

Ciment

Haut : 42,5 cm (16,58 in.)

PROVENANCE :

Maurice Lefebvre-Foinet, cadeau de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

C. Giedion-Welker, "Jean Arp", New York, 1957, p. 105

la version en marbre reproduite pp. 72-73 ; datée 1951

Il existe une version de cette œuvre en calcaire, une en marbre, deux en bronze et trois en ciment

140 000 / 180 000 €

Les années 1930-1940 sont très fécondes pour Jean Arp. Il participe aux plus importantes expositions de groupes, surréalistes et d'art abstrait, Londres, Bruxelles, Bâle... et au Museum of Modern Art de New York, sur l'invitation d'Alfred Barr, à l'exposition *Cubism and Abstract Art*, en 1936. Il fait partie de la célèbre exposition organisée par la galerie Pierre Colle, à Paris, qui consacre *L'Objet surréaliste*. Enfin, il collabore à la plupart des revues d'avant-garde, avec des textes, des poèmes, des illustrations ou des gravures. Sa maison de Meudon, où il reçoit avec son épouse Sophie Taeuber, était devenue un haut lieu de rencontre de l'avant-garde européenne.

Les œuvres de ces années-là sont dominées par l'un de ses grands cycles, les *Concrétions humaines* inaugurées en 1932, où les formes rondes, enlacées et souples, donnent naissance à de superbes sculptures. L'humoriste Arp se moque de l'homme et se métamorphose en sculpteur de la sensualité. *Songe de Hibou*, sculpté en 1937-1938, est étroitement lié à ce cycle car il s'agit toujours d'art corporel mais où la pureté de la forme est poussée à l'extrême. Quant aux titres de ses œuvres, il les veut "humains", il précise même "désignation poétique". Ce qu'il fit en titrant *Songe de hibou*.

Cette œuvre fut donnée à Maurice Lefebvre-Foinet par Arp lui-même. La famille Lefebvre-Foinet, spécialiste en couleurs et en toiles à peindre, fut célèbre dès la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Installée au carrefour Vavin dans le sixième arrondissement*, elle perdura jusque dans les années quatre-vingt.

* Fnac enfants maintenant.

BIBLIOGRAPHIE :

Ionel Jianou, *Jean Arp*, Arted, Editions d'Art, Paris, 1973.

1986-1988, Stuttgart, Strasbourg, Paris, Minneapolis, Boston, San Francisco, *Arp*.



28

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

LE VIEUX PRESOIR, 1911

Huile sur papier marouflé sur toile signé, daté "11" en bas à droite, contresigné, titré et daté "1911" au dos
54 x 65 cm (21,06 x 25,35 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès et Madame Dominique Bermann-Martin

Une attestation de Monsieur Jean-François Aittouarès et Madame Dominique Bermann-Martin sera remise à l'acquéreur

50 000 / 70 000 €





29

BALTHAZAR LOBO

1910-1993

NU

Marbre signé sur la base
24 x 38 x 24 cm (9,36 x 14,82 x 9,36 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Joseph-Émile Muller et Verena Bollmann-Muller, "Lobo, catalogue raisonné de l'œuvre sculpté", La Bibliothèque des Arts, Paris, 1985, n° 135, reproduit

50 000 / 70 000 €



30

JOSEPH CSAKY

1888-1971

PERSONNAGE, 1905

Bronze à patine brune signé et numéroté "H.C. 1",
Cachet "Blanchet Fondeur, 1995"
Haut : 98 cm (38,22 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Félix Marcihac

50 000 / 70 000 €



31

ANDRÉ MASSON

1896-1987

MIGRATION, 1957

Huile sur papier marouflé sur toile signée en haut à gauche
92 x 73 cm (35,88 x 28,47 in.)

PROVENANCE :

Galerie Louise Leiris, Paris ; photo n° 07597, stock n° 50691

Galerie Melki, Paris ; acquis directement par l'actuel propriétaire

EXPOSITION :

Venise, XXIX^e Biennale Internationale des Beaux-Arts, 1958, n° 422

Un certificat de Monsieur Maurice Jardot, Galerie Louise Leiris sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €



32

JEAN METZINGER

1883-1956

PORTRAIT DE FEMME EN VERT

Huile sur toile signée en bas à droite
61 x 46 cm (23,79 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Vente New York, 12 février 1987, n° 82 ; acquis par l'actuel

propriétaire

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Bozena Nikiel

25 000 / 35 000 €



Fig. 1

33

PABLO PICASSO

1881-1973

PORTAIT DE FRANÇOIS DE GOUY D'ARSY, 1925

Huile sur toile
65 x 54 cm (25,35 x 21,06 in.)

PROVENANCE :

Collection privée, Espagne

Un certificat de Madame Maya Widmaier Picasso sera remis à l'acquéreur

400 000 / 600 000 €

François de Gouy d'Arsy, aristocrate sans profession, eut une vie de loisirs qu'il partagea avec le peintre américain Russell Greeley (1878-1956) durant la première moitié du vingtième siècle. Ensemble, ils vécurent à Paris rue de Condé, au Piquey sur le bassin d'Arcachon, et au château de Clavary à Auribeau-sur-Siagne près de Grasse (fig. 2) où Pablo Picasso exécuta ce portrait en 1925. Ce tableau fut l'objet d'une expertise approfondie de Madame Maya Widmaier Picasso qui reconnut la main de son père, Pablo Picasso, et la tête de François de Gouy d'Arsy*.

Né le 6 février 1883, François de Gouy d'Arsy était le fils unique du comte Louis de Gouy d'Arsy, lui-même né le 12 février 1854 et baptisé aux Tuileries comme filleul de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie. Il avait épousé Mabel Chapman, d'origine anglaise, née à Londres en 1863.

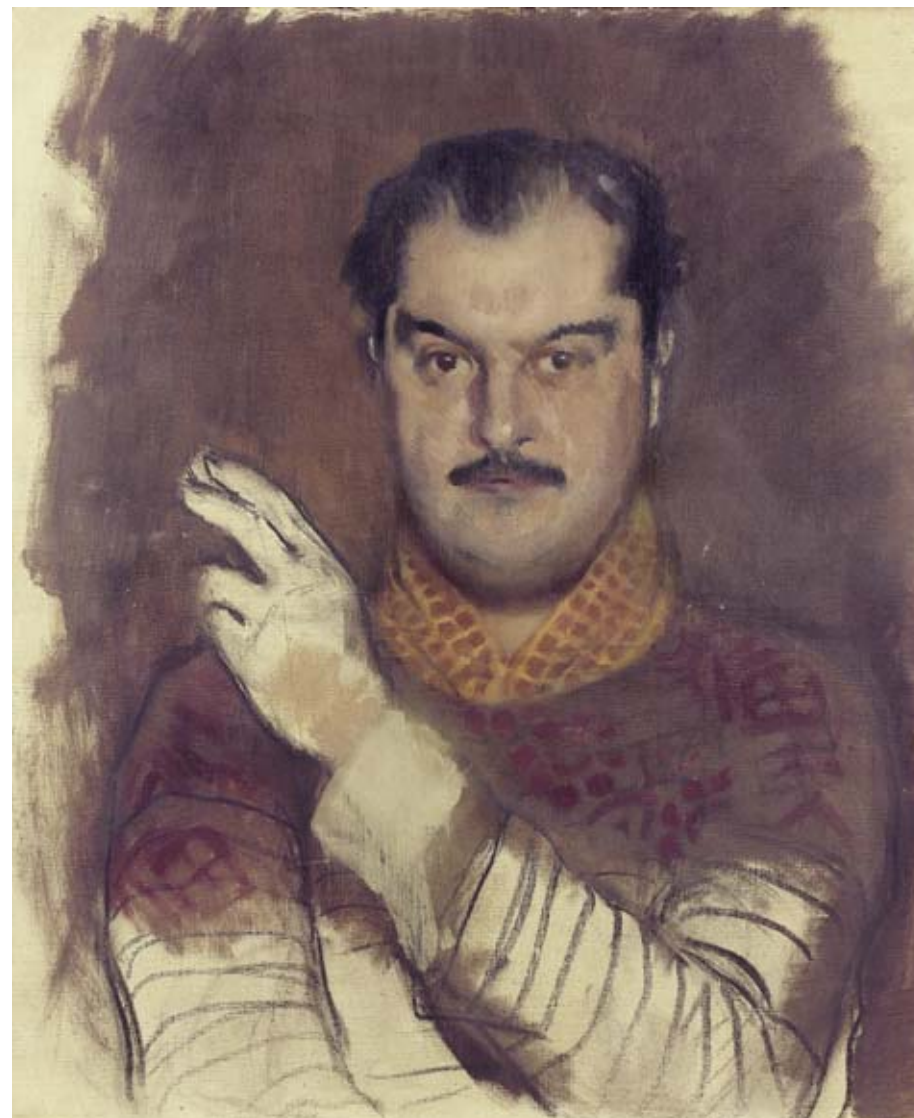




Fig. 2



Fig. 3

Grâce au livre de leur ami Jean Hugo**, *Le regard de la mémoire*, et à la *Correspondance* que Max Jacob eut avec François de Gouy et Russell Greeley, ouvrages dont nous citerons de larges extraits, nous connaissons les lieux où ils vécurent et comment ils vécurent. Tout d'abord Paris. Jean Hugo donne aussi quelques indications sur l'éducation qu'y reçut François de Gouy :

“[Ils] habitaient un rez-de-chaussée rue de Condé. On les trouvait d'ordinaire en train de boire, derrière la maison, dans un petit carré de gravier qui tenait lieu de jardin entre de hauts murs noirs où grimpaient le lierre. François de Gouy avait un goût très personnel et très sûr : le marquis de Broc, ami de sa mère, lui avait appris fort jeune à aimer l'architecture et les meubles anciens ; Alphonse Kahn, le collectionneur, l'avait initié plus tard à la peinture moderne. Il aimait la Rotonde, la Tour de Retz, la pagode de Chanteloup, les pastels de Liotard, la caserne de Draguignan, le château du baron de Castille à Uzès, et le tombeau du général Fabre à Tourettes. Pour exprimer à la fois l'admiration et la dérision, il se frappait un côté du nez avec l'index et éclatait d'un rire qui lui secouait le ventre.”

Avant l'acquisition du château de Clavary en 1925, ils séjournaient l'été à l'hôtel Dourthe au Piquey sur le bassin d'Arcachon, et retrouvaient là Jean Cocteau, Georges Auric, Radiguet, Jean et Valentine Hugo (fig. 2). “Gouy et Greeley allaient chaque jour s'étendre sur le sable du rivage, écrit Jean Hugo, au point précis où abordaient en plus grand nombre les embarcations de plaisance. Cela donnait à François de Gouy les occasions de s'irriter qui lui étaient nécessaires”.

En 1925, Russel Greeley acquiert le château de Clavary (fig. 3) sur les conseils de François. Érigé au début du dix-neuvième siècle, la demeure s'élève au milieu d'un domaine de plusieurs hectares avec ses vignes, d'où l'on aperçoit la plaine de Grasse, les hauteurs de Cabris et la mer. Après les travaux d'embellissement, ils s'installent dès 1925, et Jean Hugo, convié au mois d'août 1926, évoque le raffinement très aristocratique des lieux : “La maison, assez petite, était bâtie sur une hauteur parmi les bois de pins et de mimosas, au-dessus de terrasses plantées de vieux oliviers et de champs de jasmin. D'un côté la vue s'étendait sur la mer et les premiers promontoires de l'Estérel,

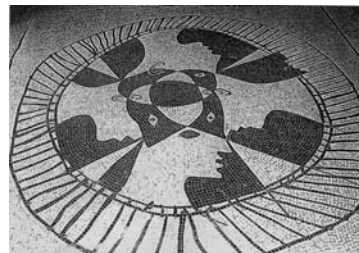


Fig. 4



Fig. 5

de l'autre sur les montagnes. François de Gouy avait meublé l'intérieur à son goût, qu'il avait très fin. Le vestibule et l'escalier étaient décorés de corniches et d'appareillages en trompe-l'œil, peints par des ouvriers italiens habiles à faire ressortir, parmi les lignes d'une fausse moulure, celle entre toutes qui donne le relief et qu'on appelle la *belle lumière* ; des consoles en rocaïles blanches ornaient la salle à manger ; le fumoir, pavé d'une mosaïque*** (fig. 4) de Picasso, où s'enchevêtraient des profils, avait de chaque côté de la porte, des canapés à fleurettes semblables à celui sur lequel est assise la comtesse de Coventry peinte en habit turc par Liotard ; et dans la chambre des Bambous le papier de tenture vous donnait l'illusion de coucher dans une forêt vierge.

Près de la maison, une treille au-dessus d'une fontaine abritait une table faite d'assemblage de marbres différents, un faux arbre mort en ciment me rappelait le figuier de Beaulieu, et un lac artificiel entourait une île parmi les papyrus et les plantes aquatiques. Greeley y plongeait chaque jour ; je l'imitais. François nous regardait, assis dans un fauteuil, au bord de l'eau, le verre à la main et le ventre secoué par l'ironie.”

“François de Gouy et Russel Greeley mènent là une vie mondaine (fig. 5), recevant leurs célèbres amis issus du monde artistique, de la peinture, la littérature et la musique. Le peintre Nina Hammett**** qui y séjourna et qui pensait être “au paradis”, se souvient par exemple de la visite d'Igor Stravinsky et de leur dégustation de caviar, ainsi que de celles de Francis Poulenc et de Georges Auric. Dans son livre de souvenirs publié en 1932, Nina Hammett donne la liste des invités : van Dongen, Picasso et Olga, Marie Laurencin (fig. 6), Fernand Léger, Picabia, Man Ray qui fit un portrait en 1926 de François de Gouy (fig. 1), Kiki de Montparnasse... Isadora Duncan, ou encore Jean Cocteau, Jean Hugo, Max Jacob (fig. 7)...

La lecture des lettres de Max Jacob fait apparaître une belle amitié entre eux trois. Dans les vœux qu'il adresse le 4 janvier 1936, il leur écrit : “Inutile de vous dire les souhaits que je forme pour ceux qui ont toujours été de généreux amis et des hôtes magnifiques, des amis fervents et affectueux. C'est dans ces sentiments de tendre amitié que je vous embrasse tous les deux.”



Fig. 6



Fig. 7

Une trentaine de lettres s'échelonnent entre le 8 février 1918 et le 13 mai 1940. Pour la plupart, ce sont des mots de remerciements ou petits récits de la vie quotidienne avec ses joies et ses difficultés. L'une d'entre elles, écrite le 18 septembre 1925, nous éclaire sur les talents cachés du cher François :

"Cher François,

Vous savez combien je vous aime : j'ai un besoin psychique et astrologique de vous, de votre doux rayonnement, de votre rire sous-cutané qui vient de bas en haut alors que les autres rires viennent de haut en bas (ou même restent au-dessus de la tête ce qui est affreux). Je prendrai donc le train pour Clavary avant même que vous ayez fini de faire l'électricien, le colleur, le peintre, le menuisier, le "produit chimique", l'égoutier même, bien sûr que vous relevez des différents métiers à la hauteur de la plus sûre élégance et en vertu de cet adage connu : "Ce n'est pas le métier qui fait l'homme, c'est l'homme qui fait le métier" [...]"

Le *Portrait de François de Gouy d'Arsy* qui réapparaît aujourd'hui fut exécuté en 1925, probablement en été, Picasso partageant ses vacances estivales entre le Cap d'Antibes, Cannes et Juan-les-Pins de 1923 à 1927. Jean Hugo, dans son livre, fait du modèle un portrait écrit où la justesse de sa description pourrait être la version littéraire de l'œuvre peinte :

"François de Gouy avait les traits réguliers mais empatés, l'œil brun, le sourcil très fourni, le regard sans indulgence ; son corps bien proportionné était alourdi par un ventre en forme de ballon ; sa main petite et belle tenait avec grâce le verre ou la cigarette".

Si Jean Hugo apporte quelque information supplémentaire sur l'apparence générale, Picasso se penche essentiellement sur le visage de son modèle : le regard puissant, la belle texture de la peau, la légère moue de la bouche et l'ombre de la barbe naissante sont rendus très authentiquement, alors que le reste du tableau est juste esquissé : bras et main gauche avec index et majeur dans la position de tenir une cigarette que Picasso ne dessine pas. La pâleur de la main fait ressortir le hâle léger du modèle. Le procédé de mettre la tête en exergue se rencontre chez les plus grands portraitistes. Dont Picasso. Depuis ses débuts en peinture, il traque le visage, ses faiblesses et ses beautés. Après les années cubistes et ses fragmentations, il renoue à partir de 1918-1919 avec un certain classicisme dont il trouve les fondements chez Ingres qu'il découvre au Salon d'automne de 1905, où était exposé *Le bain turc*. La sagesse ingresque le conduit à exécuter des portraits très finis, très poussés dont le premier, en 1915, fut le *Portrait de Max Jacob* (fig. 8) avec le fond à l'état d'esquisse. Cette technique, qui dura une dizaine d'années environ, lui permettait d'abolir complètement l'espace perspectif classique



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

et de créer une dynamique qui laissait le portrait surgir devant nous. De magnifiques tableaux illustrent cette période, citons seulement le *Portrait d'Olga* au pastel et fusain de 1921 (fig. 9). Le *Portrait de François de Gouy*, peint en 1925, s'inscrit dans ce cycle néoclassique dont il est peut-être un point final, car Picasso monte la première marche du surréalisme qui allait s'exprimer dans la monumentalité de ses figures.

Le *Portrait de François de Gouy* évoque aussi l'époque fastueuse de la *Riviera* dont il fut une des figures de proue (fig. 10) ; rappelons encore qu'en 1925 paraît *The Great Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald tandis que le monde entier fredonne *Tea for Two*.

Le comte François de Gouy d'Arsy décède le 23 juin 1941 ; il est inhumé dans le caveau familial au cimetière de Marines au cœur du Vexin français.

* Il existe une famille d'Arcy, ce qui explique les deux orthographes.

** Jean Hugo (1894-1994), arrière petit-fils de Victor Hugo, est peintre et romancier.

*** La mosaïque fut posée pendant les travaux. On rapporte que Picasso revint la voir en 1973, quelque temps avant son décès.

Un dessin préparatoire est reproduit dans la *Chronique des Temps héroïques* de Max Jacob.

**** Nina Hamnett (1890-1956), d'origine anglaise, peintre et écrivain, vient en France en 1914 et s'inscrit à l'Académie de Marie Vassiliev. Grâce à Modigliani, elle est introduite dans le milieu artistique où elle rencontre

Picasso, Serge Diaghilev et Jean Cocteau. En 1932, elle publie ses souvenirs dans un livre intitulé *Laughing Torso* qui rencontra un grand succès en Angleterre et aux Etats-Unis.

Fig. 1 : Man Ray, *Portrait de François de Gouy d'Arsy*, photographie prise en 1926, signée, datée et dédiée "With love / François".

Fig. 2 : Petit déjeuner au Picquery en 1923. Au premier plan, François de Gouy et Russell Greeley. A côté de François, Georges Auric.

Fig. 3 : Château de Clavary.

Fig. 4 : Mosaïque dessinée par Picasso pour le Château de Clavary.

Fig. 5 : Marcelle Meyer, Olga et Pablo Picasso entre François de Gouy et Russell Greeley dans le parc du château de Clavary en 1925.

Fig. 6 : Marie Laurencin, château de Clavary, 1925 ou 1926.

Fig. 7 : Max Jacob, château de Clavary, 1925.

Fig. 8 : Pablo Picasso, *Portrait de Max Jacob*, janvier 1915, dessin à la mine de plomb, 32,5 x 24,5 cm.

Fig. 9 : Pablo Picasso, *Portrait d'Olga*, 1921, pastel et fusain sur papier marouflé sur toile, 127 x 96,5 cm, Paris, Musée Picasso.

Fig. 10 : François de Gouy, Jean Hugo, Olga Picasso, Russell Greeley et Pablo Picasso à Juan-Les-Pins, 1925 ou 1926.

BIBLIOGRAPHIE :

Jean Hugo, *Le regard de la mémoire*, Actes Sud, Paris, 1983 ;

Max Jacob, *Les Amitiés et les Amours, Correspondances*, Tomes I et II, L'Arganier, Paris, 2003.

Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995 ;

Sous la direction de William Rubin, *Picasso et le Portrait*, Réunion des musées nationaux, Flammarion, Paris, 1996.

Impressions of the Riviera, Monet, Renoir, Matisse and their Contemporaries, 1998.



34

PABLO PICASSO

1881-1973

VASE AZTÈQUE AUX QUATRE VISAGES, 1957

Vase tourné R.A. terre de faïence blanche, décor aux engobes, gravé au couteau
 Madoura Édition Picasso, empreinte originale de Picasso, numéroté 3/100
 bleu, beige, blanc
 Tiré à 100 exemplaires numérotés
 Haut : 56 cm (22,05 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Monaco

BIBLIOGRAPHIE :

Alain Ramié, "Picasso. Catalogue de l'œuvre céramique édité. 1947-1971", Édition Madoura, 1988, n° 402, un autre exemplaire reproduit en couleurs page 211 (haut : 50 cm)
 Georges Ramié, "Céramique de Picasso", Éditions Cercle d'art, Paris, 1974, n° 730, un autre exemplaire reproduit page 280

25 000 / 30 000 €



35

GEORGES BRAQUE

1882-1963

VASE AUX FLEURS ROSES, 1960

Huile et trait de crayon sur papier contrecollé sur toile
 signé et daté "1960" en bas à droite
 42,3 x 31,3 cm (16,50 x 12,21 in.)

PROVENANCE :

Galerie Maeght, Paris
 Fleur Cowles ; acquis auprès du précédent en 1960
 Vente Londres, 24 juin 1985, n° 30
 Mario B. G. Martin
 Collection particulière, New York

40 000 / 60 000 €



Fig. 1

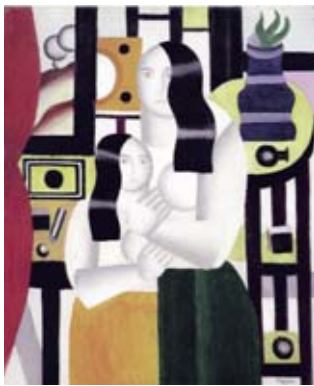


Fig. 2

36

FERNAND LÉGER

1881-1955

LA MÈRE ET L'ENFANT, 1972-1973

Mosaïque signée en bas à droite Atelier Heidi Morano, Biot d'après un tableau de Fernand Léger peint en 1923, autre interprétation des "Deux Figures"

Pièce unique

213,5 x 139 cm (83,27 x 54,21 in.)

PROVENANCE :

Collection Nadia Léger ; par descendance jusqu'à ce jour

BIBLIOGRAPHIE :

Yvonne Brunhammer, "Fernand Léger. L'œuvre monumental", Milan, 2005, n° 187, reproduit page 175

80 000 / 100 000 €

Toute sa vie, Fernand Léger a souhaité avoir la liberté de traiter le mur dans la ville, dans le paysage et dans l'architecture pour faire vivre l'art dans ses grandes dimensions, visible par tous. En 1949, il réalise ses premières mosaïques, entouré de ses élèves, sous la conduite d'artistes spécialisés, comme Heidi Morano. "Au stade des grandes réalisations," disait-il, "vitraux, mosaïques, céramiques, les élèves m'aident. J'établis les maquettes, les élèves agrandissent, puis entrent en jeu les mosaïstes, les céramistes, verriers".

Les deux figures, mosaïque réalisée dans l'atelier d'Heidi Morano à Biot, trouve son origine dans un tableau de 1923 conservé au Kunstmuseum à Bâle (fig. 1). A cette époque, Fernand Léger insufflé à ses modèles féminins une stature monumentale et cherche à les dépersonnaliser. Il crée un nouveau type de femme : cuisses et bras énormes comme des colonnes, épaules comme des frontons, et longue chevelure cannelée ramassée d'un seul côté. En opposition avec ces lignes rigides, les seins et le ventre, vus comme des sphères, illustrent la recherche évidente de formes contrastées dans l'art de Léger. Ces femmes marquent de leur gigantisme toutes les œuvres de cette époque, qu'elles soient vues en portrait ou dans un intérieur. Citons deux tableaux très célèbres, *Le Grand déjeuner* de 1921, (Museum of Modern Art, New York), ou bien *Les deux femmes debout* de 1922 (fig. 2) (Centre Georges Pompidou, Paris).

Le rapprochement de la technique antique de la mosaïque et du tracé avant-gardiste de Fernand Léger génère des œuvres d'art très originales, dont *Les deux figures*. Ces œuvres ont enthousiasmé de nombreux collectionneurs et historiens. L'un d'entre eux, Pierre Descargues, écrivait que la pensée de Fernand Léger était entrée dans le minéral. Autant dire que l'œuvre de Fernand Léger était devenue imputrescible comme le montrent ces *Deux figures* faites d'un assemblage de tesselles aux subtiles harmonies de couleurs.

Fig. 1 : *Les deux figures*, Nus sur fond rouge, 1923, huile sur toile, 146 x 98 cm, Bâle, Kunstmuseum.

Fig. 2 : *Les deux femmes debout* (*Femmes dans un intérieur*), 1922, huile sur toile, 65 x 54 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

BIBLIOGRAPHIE :

Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1990.



37

MAURICE DE VLAMINCK
1876-1958

MARINE

Huile sur toile signée en bas à droite
46 x 55,5 cm (17,94 x 21,65 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, Paris

50 000 / 60 000 €



○ 38

PIERRE BONNARD

1867-1947

PROFIL DE FEMME AU NŒUD PAPILLON, CIRCA, 1906

Huile sur toile, cachet de l'atelier en bas à gauche
49 x 35 cm (19,11 x 13,65 in.)

PROVENANCE :

Succession Bonnard

BIBLIOGRAPHIE :

Jean et Henry Dauberville, "Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint 1940-1947 et supplément 1887-1947", Tome IV, Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 1974, n° 01893, reproduit page 250

100 000 / 150 000 €

En 1905, Pierre Bonnard exécute une série de nus et de portraits. Engagé dans sa voie de peintre solitaire, l'artiste approfondit son écriture picturale aux flexions colorées, qui plaît déjà et qui, plus tard, fera sa gloire. En 1906, deux expositions particulières, l'une chez Ambroise Vollard et l'autre chez Bernheim-Jeune consacrent les œuvres des années précédentes.

Les portraits de l'année 1905 lui apportent une expérience enrichissante pour ce *Profil de femme au nœud papillon*, exécuté en 1906. Il s'attache à faire vibrer toutes les subtilités lumineuses du visage et à rendre palpable la masse de cheveux ramassés en chignon sur le côté. Le profil pensif de la jeune femme (qui pourrait bien être Marie Boursin, dite Marthe*) se découpe finement sur un fond coloré, mais neutre, alors que les couleurs pures du nœud papillon apportent le contraste nécessaire à la clarté du teint. Nous savons que Pierre Bonnard a toujours aimé peindre des portraits ; ses nombreux autoportraits sont là pour témoigner que ce genre l'intéressait tout particulièrement.

*Pierre Bonnard épousera Marthe en 1925.



39

GUSTAVE LOISEAU

1865-1935

LES MEULES, 1903

Huile sur toile signée et datée "1903" en bas à gauche

Au dos sur une étiquette : "photo 11762 et n° 13689"

60 x 81 cm (23,40 x 31,59 in.)

PROVENANCE :

Genève, Galerie des Granges, 1978

Vente Versailles, M^e Blache, 4 juin 1980, n° 31 ; acquis par l'actuel propriétaire

EXPOSITION :

Rouen, Salon d'Art contemporain, "Portrait d'une collection",
12-20 octobre 1991

40 000 / 60 000 €





40

MAURICE DE VLAMINCK
1876-1958

RUE DE VILLAGE SOUS LA NEIGE

Huile sur toile signée en bas à droite
60 x 73 cm (23,40 x 28,47 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, France

50 000 / 60 000 €



41

HENRI LEBASQUE
1865-1937

DEVANT LA FENÊTRE, ÎLE D'YEU, 1919

Huile sur toile signée en bas à gauche
46 x 38 cm (17,94 x 14,82 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, France

BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Denise Bazetoux
Un certificat de Madame Bazetoux sera remis à l'acquéreur

25 000 / 35 000 €

ALBERT MARQUET

1875-1947

VUE SUR LE BOSPHORE, 1933

Huile sur panneau signé en bas à droite, contresigné, situé
 "Bosphore. Vue de Pera" et daté "1933" au crayon au dos
 41 x 33 cm (15,99 x 12,87 in.)

PROVENANCE :

Versailles, vente Hôtel Rameau Florales, M^e Blache, 7 juin 1978, n°
 90 ; acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
 en préparation par le Wildenstein Institute
 Un certificat de Monsieur Jean-Claude Martinet sera remis à l'acquéreur
 Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

50 000 / 60 000 €

De 1920 à 1939, Albert Marquet fait de nombreux voyages.
 En janvier 1920 il s'embarque pour Alger pour continuer
 à peindre l'hiver en plein air, et rencontre Marcelle Martinet
 qu'il épousera en 1923. Ainsi va-t-il séjourner en Tunisie
 l'année de son mariage, en Norvège en 1925, en Egypte
 en 1926, en Espagne en 1931 et 1932, et en Roumanie en 1933.
 Entre 1934 et 1939, Marquet se rendra en Russie, au Maroc,
 en Italie, en Suisse, en Hollande et en Suède.

En avril 1933, il entreprend avec sa femme et leurs amis
 Marcel et Suzanne Ray* une croisière à travers
 la méditerranée. Ils font escale à Athènes et à Constantinople
 où ils s'arrêtent quelques jours pour rejoindre Galatz sur
 les bords du Danube roumain où leurs amis sont nommés
 en poste.

Les voyages satisfont la curiosité de Marquet et le comblent
 par le travail qu'il peut accomplir en toute tranquillité.
 A Constantinople, il exécute surtout des aquarelles et
 ce tableau est l'un des rares peints là-bas. Comme d'habitude,
 il privilégie la vue plongeante qui permet d'embrasser
 d'un seul coup d'œil le port et sa rade. Ici, il peint
 le Bosphore, dont on appréhende toute l'étendue, avec
 au premier plan la ville, ses hautes maisons blanches et leurs
 toits que l'on retrouve souvent dans ses tableaux d'Alger.
 Le chromatisme tout en douceur est mis en valeur par
 la présence du cyprès dont la cime vient caresser la coque
 d'un bateau.

*Marcel Ray est diplomate.



43

GEORGES ROUAULT

1871-1958

PIERROT ET DANSEUSE

Huile sur papier marouflé sur toile, cachet de l'atelier, cachet du monogramme et signature d'Isabelle Rouault au dos
28 x 22 cm (10,92 x 8,58 in.)

PROVENANCE :

Succession de l'artiste, Isabelle Rouault, Paris

Vente Londres, 4 avril 1989, n° 148

Ancienne collection Robert C. Guccione

EXPOSITION :

Nassau, Nassau County Museum of Art, "From Botticelli to Matisse :

Masterworks of the Guccione Collection", 16 janvier - 3 avril 1994,

reproduit

Un certificat de la Fondation Georges Rouault sera remis à l'acquéreur

60 000 / 80 000 €

Le thème du cirque est universel, et Georges Rouault, comme bien d'autres avant lui, y consacra de très nombreuses peintures. Le peintre n'est-il pas lui aussi un artiste comme Pierrot, un acrobate ou un clown ? Sa grande sensibilité peut donc lui faire transcrire aisément sur la toile toutes les émotions ressenties.

Dans ce tableau, *Pierrot et Danseuse* sont face à face dans un numéro de cirque si l'on en juge par les mouvements des bras. De telles attitudes délibérément actives se rencontrent rarement dans l'œuvre de Georges Rouault. Isabelle Rouault recense néanmoins quelques tableaux entre 1929 et 1939 où la position frontale et statique cède le pas à des attitudes de profil en mouvement. Ces œuvres particulières ont un charme indéniable exalté par un mélange de couleurs dont Georges Rouault a le secret. Le jeu des rouges et des verts, tons chauds et froids, donne naissance à une harmonie chromatique ravissante qui met fortement en valeur les deux personnages habillés de blancs. Ainsi le pas de danse n'en est que plus visible, figuré par leurs bras levés l'un vers l'autre, tandis que les jambes semblent légères sur le sol. L'originalité et la beauté de ce tableau sont là.

BIBLIOGRAPHIE :

Bernard Dorival, Isabelle Rouault, *Rouault, L'œuvre peint*, Éditions André Sauret, Monte-Carlo, 1988.



EUGÈNE BOUDIN

1824-1898

SCÈNE DE PLAGE, CIRCA 1888-1895Huile sur carton contrecollé sur toile
15,1 x 23,2 cm (5,89 x 9,05 in.)**PROVENANCE :**

Max Kaganovitch, Paris

Eugène Loeb, Paris, acquis auprès du précédent le 3 septembre 1947

EXPOSITION :

Biel, Centre PasquArt, Collection Loeb, juin-août 2001, n° 88, reproduit

BIBLIOGRAPHIE :

Robert Schmit, "Eugène Boudin 1824-1898. Catalogue raisonné de l'œuvre peint", volume II, Paris, 1973, n° 2348, reproduit page p. 392

60 000 / 80 000 €

C'est *L'Heure du bain sur la plage à Trouville*, tableau exposé au Salon de 1865, qui lança les "petites dames" de Boudin. Leur notoriété ne fit que s'accroître tout au long de sa carrière, et en 1895, il les peint toujours dans leurs robes à crinolines, avec les mêmes couleurs, dans les mêmes poses. Si le titre de cette œuvre, *Scène de plage*, ne donne pas exactement le lieu où elle fut exécutée, l'on sait que c'est en Normandie que Boudin les travailla le plus souvent. En 1895, Boudin peint dehors, tel qu'il l'écrit le 1^{er} mars à Louis Braquaval, son élève :

"[...] Je trouve mon métier de plus en plus difficile, surtout que je m'efforce de finir mes études dehors".

Ce tableau fut probablement exécuté par temps maussade. Cet été là, il séjourna à Venise durant trois mois environ, de mai à juillet, et de retour il planta son chevalet sur la côte normande. Dans un tableau non daté mais figurant dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre peint* de R. Schmit (n° 2346) figure une toile où l'on reconnaît le petit bâtiment, intitulée *Trouville, scène de plage*. Ceci nous autorise à écrire que cette *Scène de plage* y fut aussi exécutée. Le ciel est couvert, le sable humide, Boudin, alors, "étale dans ses peintures achevées les prodigieuses magies de l'air et de l'eau". Ce sont les mots de Baudelaire.

BIBLIOGRAPHIE :Baudelaire, *Critique d'art*, Folio essais, 2005.11 avril - 12 juillet 1992, Honfleur, Greniers à sel, Musée Eugène Boudin, *Eugène Boudin*.



45

ALBERT MARQUET

1875-1947

LE PORTAIL DE DJENAN SIDI SAID, CIRCA 1945

Huile sur panneau parqueté signé en bas à droite
38 x 46 cm (14,82 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Madame Marquet, Paris
Albert Friedberg, Toronto, Canada, 1981
Vente New York, Sotheby's le 20 février 1986, n° 46
Collection particulière, Paris ; acquis lors de la vente précédente

BIBLIOGRAPHIE :

Jean-Claude Martinet, Guy Wildenstein "Marquet, l'Afrique du Nord, catalogue de l'œuvre peint", Skira/ Seuil Wildenstein Institute, Paris, 2001, n° I-431, reproduit page 320

28 000 / 35 000 €



46

MARIE LAURENCIN

1885-1956

BUSTE DE FEMME, 1927

Huile sur toile signée et datée "1927" en bas à gauche
46 x 38 cm (17,94 x 14,82 in.)

PROVENANCE :

Paris, Galerie Paul Rosenberg, du stock n° 1670
A l'actuel propriétaire par cessions successives

BIBLIOGRAPHIE :

Daniel Marchesseau, "Marie Laurencin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint", Tome I, Éditions Musée Marie Laurencin, Japon, 1986, n° 402, reproduit page 192

50 000 / 70 000 €



○ 47

FERNAND LÉGER

1881-1955

L'ENFANT AU VASE TRICOLERE, 1939

Gouache sur papier signé du monogramme et daté "39"
en bas à droite

22,5 x 29,5 cm (8,78 x 11,51 in.)

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné des œuvres sur
papier actuellement en préparation par Madame Irus Hansma
Un certificat de Madame Irus Hansma sera remis à l'acquéreur

30 000 / 40 000 €

JEAN FAUTRIER

1898-1964

COMPOSITION, 1956

Huile sur carton marouflé
19 x 24 cm (7,41 x 9,36 in.)

PROVENANCE :

Galerie Michel Couturier and Co, Paris, photo n° 46.672, archive
n° FP 207

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par Madame Marie-José Lefort

50 000 / 70 000 €

Plusieurs expositions de première importance des œuvres de Jean Fautrier ont lieu en 1956, l'une à Paris intitulée *Nus* avec un catalogue préfacé par Francis Ponge, une deuxième à New York, intitulée *Les objets de Fautrier* à la Alexander Iolas Gallery, avec un catalogue préfacé par André Malraux qui écrit :

“[...] La technique de ses tableaux actuels, qui sont nombreux, exige une exécution rapide, et beaucoup d'entre eux semblent des improvisations lyriques, mais sont les fruits soudains d'une lente maturation, au sens où le sont les poèmes modernes [...]”

Prenez garde qu'il ne s'agit pas de taches heureuses.

Cette peinture est spécifiquement peinture, et de plus en plus, mais, aussi éloignée d'un art abstrait que d'un art réellement figuratif, elle est aujourd'hui liée à l'univers par un lien dont je ne vois le semblable dans l'art contemporain [...]”

Ce tableau *Composition* exécuté en 1956, qui ne fut pas exposé à New York, peut, sans conteste, se faire l'illustration de ce texte admirable.

Composition appartient à Michel Couturier qui fut le dernier marchand de Jean Fautrier et qui signa avec lui un contrat d'exclusivité en 1963. En 1964, il organisa deux expositions personnelles, la première en avril-mai, *Fautrier, peintures récentes*, la seconde en octobre-novembre, *Hommage à Fautrier*, alors que le peintre venait de mourir. Après la mort de Jean Fautrier, Michel Couturier expose en 1965 ses sculptures et ses gravures et, en 1966, il organise une rétrospective, *Peintures, dessins sculptures, eaux-fortes de 1926 à 1964*, avant d'orchestrer une dernière manifestation en 1968 autour des célèbres *Otages*.

BIBLIOGRAPHIE :

25 mai - 24 septembre 1989, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville, *Fautrier* ;
17 décembre 2004- 13 mars 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.



ROBERTO SÉBASTIEN MATTA
1911-2002

VICE À VICE DU DÉSIR, 1959

Huile sur toile
114 x 146 cm (44,46 x 56,94 in.)

PROVENANCE :

Galerie Daniel Cordier, Paris
Galerie André-François Petit, Paris
Robert Elkon Gallery, New York
Collection particulière, Italie

EXPOSITION :

Londres, Gimpel Fils Gallery Ltd, "Sculpture and Painting", 1965
New York, Andrew Crispo Gallery, 1975
Exposition itinérante : "Matta. Œuvres 1950-1960",
n° 15 du catalogue commun :

- Milan, Galleria Seno
- Paris, Galerie Gianna Sistu
- Londres, Edward Tottah Gallery
- New York, Tottah Stelling Gallery

BIBLIOGRAPHIE :

"Matta. A totemic Word", Ed. A. Crispo Gallery, New York, 1975,
n° 31, reproduit
Un certificat de Madame Germana Ferrari Matta sera remis
à l'acquéreur

100 000 / 150 000 €

Après des études d'architecture, Roberto Matta rejoint l'Europe à l'âge de 22 ans. Il a l'opportunité de travailler à Londres et à Paris pour des personnalités telles que Le Corbusier, Gropius ou Moholy-Nagy. Il se nourrit de voyages et de rencontres avec des poètes comme Rafael Alberti ou Garcia Lorca, des artistes tels que Henry Moore ou René Magritte.

Mais c'est véritablement sa rencontre avec Salvador Dali et André Breton en 1937 qui détermine son engagement dans le groupe des surréalistes : "ils me dirent "Tu es surréaliste 8" je ne savais même pas ce que cela voulait dire...". Il montre ses premiers dessins en 1938 lors de l'Exposition internationale du Surréalisme. En parallèle, il écrit dans la revue du Minotaure des textes sur l'architecture qui le positionne contre le rationalisme de Le Corbusier. Quand la guerre éclate, Marcel Duchamp, inquiet, lui demande de fuir avec André Breton aux Etats-Unis. Très rapidement Roberto Matta tisse des liens avec les galeristes et expose chez Julien Lévy, spécialiste du surréalisme. Aux Etats-Unis, il se fait l'ardent défenseur de l'automatisme auprès des peintres de l'école de New York. Une conviction qu'il prêche à travers ses conférences à la New School of Social Research et auprès des artistes américains - tel que Jason Pollock - qu'il reçoit dans son atelier. Pour des raisons obscures il rompt temporairement avec le mouvement surréaliste en 1948 et renouera en 1959. A son retour en Europe, "l'artiste révolutionnaire" se lance dans un plaidoyer contre la guerre en Algérie et au Vietnam au travers d'une série de peintures engagées. L'artiste doit affronter une nouvelle épreuve lorsqu'il est déchu de sa nationalité en raison de son opposition au coup d'Etat militaire en 1973.

Dans *les Morphologies psychologiques*, Roberto Matta crée des toiles où surgissent des éléments biomorphiques évoquant un monde élémentaire aux allusions psychanalytiques sous-jacentes. Roberto Matta utilise sa technique de prédilection : taches de couleurs frottées avec un chiffon, couplées avec des formes figuratives ou non - motifs récurrents dans toute son œuvre. On reconnaît là, le souhait de l'artiste de se rapprocher de l'écriture automatique chère aux surréalistes. Dans ses créations, Matta recherche à exalter nos sens, à déclamer une poésie, il se fait aussi l'explorateur des espaces intérieurs chantre de la sensualité comme "force de connaissance du monde". Il dit de ses œuvres : "créer une peinture, c'est une expérience phénoménale, colossale, au sens où c'est l'homme qui invente, comme la nature invente. C'est comme de participer à l'avance aux temps futurs. Cette expérience vient à nos sens par une perception insistante du phénoménal, que nous utilisons comme la loi de référence..."



○ 50

WIFREDO LAM
1902-1982

SANS TITRE, 1939

Tempera sur carton contrecollé sur toile signé, situé "Paris"
daté "1939" en bas à droite
63 x 48 cm (24,57 x 18,72 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Milan

BIBLIOGRAPHIE :

Lou Laurin-Lam, "Catalogue raisonné of the Painted Work. Volume I.
1923-1960", Édition Acatos, Lausanne, 1996, n° 39.03, reproduit
page 270

Un certificat de Madame Lou Laurin-Lam sera remis à l'acquéreur

60 000 / 80 000 €



51

PAUL KLEE
1879-1940

SCHUTZSUCHEND (SEEKING SHELTER), 1926

Aquarelle et encre sur papier marouflé sur carton
signé en haut à droite
29,9 x 46,7 cm (11,66 x 18,21 in.)

PROVENANCE :

Rudolf Probst (Galerie Neue Kunst Fides ; Das Kunsthaus)
Dresde et Mannheim (1926-1928)
Schlesisches Museum der Bildenden Künste, Breslau (1928-1937)

EXPOSITION :

Dresde, Galerie Neue Kunst Fides, "Paul Klee", 21 mai - juin 1926,
n° 74

BIBLIOGRAPHIE :

Andreas Hüneke, "Weg mit Zwitschermaschine Paukenorgelle.
Paul Klee und die Aktion Entartete Kunst", in "Klee. Wissenschaftliche
Konferenz", Dresde, 1986, décrit page 68
The Paul Klee Foundation, "Paul Klee, catalogue raisonné", Volume 4,
Thames and Hudson, 2001, n° 3980, reproduit page 410

95 000 / 115 000 €

Professeur au Bauhaus depuis 1921, d'abord à Weimar, puis à Dessau, Paul Klee développe son activité artistique selon trois directions : l'enseignement, la créativité personnelle et les publications. En 1923, il publie *L'Etude de la nature* dans le recueil "Le Bauhaus de Weimar", en 1924, il fait une conférence intitulée "Sur l'art moderne", et en 1925, il fait paraître la suite de son enseignement "Esquisses pédagogiques".

Sa passion de la musique l'amène à des recherches spécifiques qui aboutissent à une fusion totale de intellect et de l'harmonie. L'un de ses plus célèbres tableaux *Fugue en rouge*, peint en 1921, illustre précisément ce rapprochement entre la conception intellectuelle de l'œuvre et l'écriture musicale : du fond sombre émergent des tonalités de plus en plus claires. Elles se métamorphosent en de ravissantes graduations allant du gris au rose, pour évoquer et rythmer en images, en lignes et en nuances, la phrase musicale d'une fugue.

En 1926, Paul Klee utilise dans ses dessins les lignes parallèles, jumelles de celles des portées musicales. Dans cette œuvre, *Schutzsuchend*, la ligne évolue, conduite par l'imagination auditive de Klee. L'artiste ne dessine pas, il "compose" une histoire, celle de "l'animal cherchant un refuge", titre de l'œuvre. Ici, les méandres et les rapprochements font surgir un félin qui prend l'apparence d'un écorché. La précision chirurgicale du dessin et l'environnement chromatique donnent naissance à un dessin puissant. Nombreux furent les dessins de cette qualité en 1926, nombreux furent-ils également à être acquis par Rudolf Probst.

BIBLIOGRAPHIE :

10 octobre 1985 - 1^{er} janvier 1986, Paris, Centre Georges Pompidou,
Musée national d'Art moderne, *Klee et la musique*.





○ 52

MAURICE UTRILLO

1883-1955

LOCHES, L'ÉGLISE SAINT LAURENT

Huile sur carton signé en bas à droite, titré et situé au dos

46 x 59 cm (17,94 x 23,01 in.)

Un certificat de Messieurs Jean Fabris et Gilbert Pétridès sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €



53

FERDINAND DU PUIGAUDEAU

1864-1930

**COUCHER DE SOLEIL SUR LA MER
OU VOILIERS AU SOLEIL COUCHANT**

Huile sur toile signée en bas à gauche

66 x 93 cm (25,74 x 36,27 in.)

PROVENANCE :

Vente, Sotheby's Londres, 30 juin 1966

A l'actuel propriétaire par cessions successives

BIBLIOGRAPHIE :

Antoine Laurentin, "Ferdinand du Puigaudeau, 1864-1930",

Tome I, Paris, 1989, n° 165, reproduit page 331

40 000 / 60 000 €

BERNARD BUFFET

1928-1999

**BAIE DE LA FRESNAYE, LE PORT SAINT JEAN
À MARÉE BASSE, 1973**

Huile sur toile signée en haut à gauche, datée "1973" en haut
à droite, titrée et située au dos
89 x 130 cm (34,71 x 50,70 in.)

PROVENANCE :

Collection Robert Alvarez, France

Collection A. et S. G., France

EXPOSITION :

Metz, Musées de la Cour d'Or, "Peintres contents d'eux-mêmes.

Le regard d'un collectionneur", 30 juin - 2 octobre 1995, n° 40

reproduit en couleurs

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par Monsieur Maurice Garnier

Un certificat de Monsieur Maurice Garnier sera remis à l'acquéreur

100 000 / 120 000 €





○ 55

MAURICE UTRILLO

1883-1955

L'ARBRE DE NOËL, 1945

Huile sur carton contrecollé sur panneau parqueté signé et dédié
 "A Madame Odette Pétridès. Amicalement" en bas à droite et annoté
 "Joyeux An 1945" en bas à gauche
 45,5 x 35,5 cm (17,75 x 13,85 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Paul Pétridès, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Paul Pétridès, "L'œuvre complet de Maurice Utrillo. Tome III",
 Paul Pétridès Éditeur, Paris, 1969, n° 2246, reproduit page 307

25 000 / 35 000 €



56

BERNARD BUFFET

1928-1999

DAHLIAS, 1988

Huile sur toile signée au milieu à droite, datée "1988" en bas à
 gauche, contresignée, datée "Noël 1988" et dédiée au dos
 65 x 50 cm (25,35 x 19,50 in.)

PROVENANCE :

Cadeau de l'artiste à l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en
 préparation par Monsieur Maurice Garnier
 Un certificat de Monsieur Maurice Garnier sera remis à l'acquéreur

20 000 / 30 000 €



57

BERNARD BUFFET

1928-1999

BOUQUET DANS UN VERRE, 1990

Huile sur toile signée en haut à gauche, datée "1990" en haut à droite, contresignée, datée "Noël 1990" et dédiée au dos 65 x 50 cm (25,35 x 19,50 in.)

PROVENANCE :

Cadeau de l'artiste à l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Maurice Garnier

Un certificat de Monsieur Maurice Garnier sera remis à l'acquéreur

20 000 / 30 000 €



58

BERNARD BUFFET

1928-1999

BOUQUET VARIÉ, 1992

Huile sur toile signée au milieu à droite, datée "1992" en bas à gauche, contresignée, datée "Noël 1992" et dédiée au dos 65 x 50 cm (25,35 x 19,50 in.)

PROVENANCE :

Cadeau de l'artiste à l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Maurice Garnier

Un certificat de Monsieur Maurice Garnier sera remis à l'acquéreur

20 000 / 30 000 €

2. GUSTAVE LOISEAU

ARBRES EN FLEURS A ERAGNY, 1914

Gustave Loiseau had a very long career dedicated almost exclusively to landscape painting. His work covers a period of forty years in a style that evolved little and that was always dictated by nature. Constantly traveling throughout France, he planted his easel primarily in Ile de France, northern Normandy, and Brittany. The painting *Arbres en fleurs à Eragny*, executed in 1914, reveals the delicate reflections of the subdued light he knows best how to paint. His energetic brush strokes, working the thickness of the paint, give the landscape a feeling of depth.

Charles Durand-Ruel, grandson of the art dealer Paul Durand-Ruel, who launched and support the first Impressionists, believed that Loiseau was “the most talented of the Post-Impressionists. A great many exhibits were organized by Paul Durand-Ruel, and Loiseau participated over 27 times, including 16 one-man shows starting in 1896 until 1968.

LITERATURE:
Thiébaud-Sisson, *Gustave Loiseau*, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1930.
15 November 1985 - 17 January 1986, Paris, Didier Imbert Fine Art, *Gustave Loiseau*, (Introduction by Marie-Bénédicte Baranger).

5. LOUIS ROY

PAYSANNE A LA MOISSON, 1891

Professor of drawing at the Lycée Michelet in Vanves, Louis Roy, painter and engraver born in 1862 in Poligny in the Jura region, met Emile Schuffenecker there, who introduced him to Paul Gauguin. The two men rapidly formed a friendship, and in 1889, Gauguin painted a portrait of Louis Roy (fig. 1) and offered him two paintings**, one of which is dedicated “to Lord Roy”.

In July 1889, Louis Roy participated in the *Exposition de peintures du Groupe impressionniste et synthétiste* organized at the Café des Arts refurbished by Volpini and known as the Café Volpini. The exhibitors, who had been refused by Exposition universelle, had come together at the instigation of Paul Gauguin. In addition to Louis Roy, the other painters were Schuffenecker, Anquetil, Monfreid, Laval, Filiger, and Emile Bernard, all well-known today as members of the famous Pont-Aven school. Louis Roy participated with seven paintings*, and the painting entitled *A Gif* is mentioned in the catalogue as “belonging to Mr. Filiger”. His style at the time was Impressionist, as was that of Emile Schuffenecker. On this occasion, Emile Bernard considered their work as “paintings stuck in Impressionism”, only chosen to “fill up the spaces”!
Beginning in 1891, Louis Roy exhibited at the *Salon des Indépendants*. That year he participated with nine

canvases, including one entitled *Derrière le village* (n° 1043) which, by analogy between the title and subject represented, could be *Paysanne à la moisson*.

The work, *Paysanne à la moisson*, dated 1891, shows how Louis Roy had developed since 1889. The Impressionist style, criticized by Emile Bernard, has disappeared to be replaced by a pictorial approach similar to that of Gauguin and his friends characterized by simplified shapes and colors laid down in flat areas. The juxtaposition of yellow and green for the fields is reminiscent of certain famous paintings by the masters of Pont-Aven.

While participating regularly in the *Salon des Indépendants*, each time with a comfortable number of works (3 in 1892, 9 in 1895, 8 in 1896, 9 in 1897), he was also part of a group called *Peintres impressionnistes et symbolistes* who exhibited at Le Barc de Bouteville. Louis Roy was part of the first exhibition, in 1890, with two canvases, *Nudité* and *Etude dans le Jura*, and also was present at the following exhibits in 1892, 1893, 1894, 1895, and 1896. The works presented are primarily landscapes, sometimes located in the Jura region or in Brittany, and *genre* country or religious scenes. The avant-garde exhibits at Le Barc de Bouteville, of mythical renown today, brought the painters who were present indisputable status. The catalogues were prefaced by Camille Maclair and René Barjean.

His talents as an engraver were noted by Paul Gauguin, who called on him to print the engravings for *Noa Noa* in 1894. In the catalogue of the latest exhibit of Gauguin in Paris in 2003-2004, *Gauguin, Tahiti, l'atelier des tropiques*, Barbara Stern Shapiro, curator at the Boston Museum, writes:

“Between the spring and summer of 1894? Gauguin persuaded his friend Louis Roy, engraver, to complete an edition of 25 to 30 prints of each engraving as the advance issue of *Noa Noa*. Generally printed on heavyweight Japanese paper, the engravings were sometimes mounted, like Gauguin's prints, on a cardboard covered with cloudy blue paper. Colors were added, printed in intense tones, sometimes combined with a stencil technique. Roy's prints were so different from Gauguin's unique, unusual prints that we are only just beginning to understand and appreciate them. Although the black, red, bistre, and yellow colors are more intense than in those printed by Gauguin, they do not, however, produce the subtly graded effects and tonal variations. Roy's prints are not as inventive as the prints from the hand of the artist; but nevertheless, in more ways than one, they are clearer and more legible than Gauguin's.”

Again in 1894, in the catalogue for the exhibit at Le Barc de Bouteville, René Barjean devoted a long paragraph to Louis Roy in his preface. He wrote about the painter's landscapes: “An impression of tranquil beauty also emanates from Roy's landscapes. Those who are curious about art techniques will

note the science of values, the harmonies between line and color lovingly pursued. This exhibit will be an important one in the artist's career”.

It is certainly about time that Louis Roy's importance among the Ecole de Pont-Aven artists is fully recognized.

* Gauguin exhibited 17 paintings, Emile Bernard 24, and Monfried 3.
** *Fruits dans une coupe*, 1886, oil on canvas, 33 x 45 cm, signed and dedicated “To Lord Roy”, private collection
(n° 215 in the *Catalogue raisonné* by Daniel Wildenstein, Paris, 2001) and *Vache couchée au pied d' un arbre*, 1888, oil on canvas, sold to Ambroise Vollard in 1904, private collection (CR n° 284 in the *Catalogue raisonné* by Daniel Wildenstein, Paris, 2001).

(Fig. 1) *Le peintre Roy*, 1889, oil on canvas, 40,5 x 32,5 cm, unsigned, private collection (n° 317 bis in the *Catalogue raisonné* by Georges Wildenstein, Paris, 1964).

LITERATURE:
Yves Chevretils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Ent' revues, Paris, 1993;
1981, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, *Filiger, Dessins- Gouaches- Aquarelles*;
2003-2004, Paris, Galeries nationales du grand Palais, Boston, Museum of Fine Arts, *Gauguin, Tahiti, l'atelier des tropiques*.

6. ALFRED SISLEY

PENICHE SUR LA SEINE, EFFET D'AUTOMNE, 1879

After having participated in the first Impressionist exhibit in 1874, boulevard des Capucines, with 5 works, in the second in 1876 with 8 works, and in the third in 1877 with 17 paintings, Alfred Sisley decided against presenting his latest production in the fourth exhibit held in 1879, due to mounting tension among the painters and their poor financial success. Sisley, one of the most involved, began the year 1879 with serious financial difficulties. He turned again to the Salon, hoping for success. He wrote to Théodore Duret*: “I am tired of vegetating as I have for so long. The moment has come for me to make a decision. It is true that our exhibits have served to help us become better known, and in this respect they have been very useful, but I believe we should not continue to isolate ourselves any longer. Not for a long time will we be able to do without the prestige provided by the official exhibits. I am thus resolved to send to the Salon.” Sisley, with Renoir, once again attempted to have their works included, but without success for himself.

This magnificent painting, *Péniche sur la Seine, Effet d'automne*, painted on the banks of the Seine at an indeterminate location – Sisley lived in Sévers in 1879 – shows his determination to continue to paint landscapes in spite of his setbacks, seeking out all the subtleties to render the light, colors, and atmosphere on canvas. The apparent disorder of the brushstrokes in the foreground says more than all the prose. What mastery! The river, treated with oilier paint in a silvery color, the sky, wide and clear in more muted tones, contrasts by the variety of the texture with the banks

saturated with color. The red rocks to the left contribute a warm tone in a remarkably subtle color harmony.

Lionello Venturi, who expressed in a few lines all the poetry and art of Sisley, wrote that “more than any of them, he penetrated the intimate core of what he painted. His relative indifference to “taste” allowed him a special kind of concentration on expressing his feelings in the caress of a color, light, the nuance of a shadow [...]”. *Péniche sur la Seine, Effet d'automne* is a demonstration, and here Sisley confirms his unshakeable loyalty to Impressionism.

This painting was purchased by one of the first collectors of Sisley's work, Dachery, whose collection was sold in Paris May 30, 1899. In the A. Dachery sales catalogue, we learn that the collector had a painting by Monet, one by Pissarro, and a dozen by Sisley, the first dated 1873-1874. *Péniche sur la Seine, Effet d'automne*, number 56 and entitled *Les péniches; effet d'automne*, was sold for 1500 francs to the art dealer Camentron. Forgotten today, Gaston Alexandre Camentron was among the great art dealers of the late nineteenth century with Ambroise Vollard, Durand-Ruel, Tedesco, Bernheim-Jeune ... all committed to promoting new painting. Installed rue Laffitte side by side with his fellow dealers, Camentron sold the painting to Bernheim-Jeune.

* Théodore Duret, Impressionist historian.

LITERATURE:
Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, I and II, Republished by Burt Franklin, New York, 1968;
1992, 1993, London, Paris, Baltimore, *Sisley*.

7. MAURICE DE VLAMINCK

NATURE MORTE AU BOUQUET ET AU COMPOTIER

Maurice de Vlaminck always had an affinity for the still-lifes he painted from his earliest days. The form gave him great freedom in the purely formal sense, which explains why he began his Cubist attempts via still-lifes rather than portraits. Later, he continued to paint them, using his everyday objects as subjects: “I have to recognize myself. A winter or summer landscape, still-life, a piece of bread, a bottle on a table, a bouquet of flowers, I have to be able to say: this is me.”

Nature morte au bouquet et au compotier is presented on a neutral background. The perspective is given by a slight inclination of the oval table with its rectangular tray. The various geometrical forms side by side are opposed and give body to the painting. The half-tone colors, common in works from this period, are composed of dark values that the warm colors of the apples and bouquet intensify. Vlaminck excels in still-life painting. They are never disappointing, always original, always with presence – the presence of the artist who loved to paint them.

8. PIERRE AUGUSTE RENOIR

ESQUISSE DE FEMME NUE VUE DE DOS, 1917-1919

Towards the end of his life, Renoir executed a series of feminine nudes both outdoors and indoors, with the bath and washing the privileged subjects. In his painting *Esquisse de femme nue vue de dos*, he presents his model indoors, seated, head in profile. The artist takes great pleasure in painting the skin and round female forms which he animates with many nuances of color with sensual, delicate brushstrokes. The immediate environment, on the other hand, is full of distinct color – blue, pink – laid in with broad strokes.

During this period, Renoir gave his models such generalized faces that it is difficult to identify them. The red color of the hair of the model posing for this sketch nevertheless helps us recognize Andrée Hessling (Dédée) whom Jean Renoir, the artist's son, was to marry after the death of his father. According to the art historian and friend of the painter, Albert André, the beauty of this superb red-headed woman – who began posing for Renoir in 1915 – was the stimulant he needed to undertake his projects, especially his last large paintings from 1918-1919, *Les Baigneuses* * (fig. 1). In this painting, considered by Renoir his pictorial testament, Andrée Hessling is said to have posed for the nude in the lower section. But Renoir also painted two small bathers in the background, in the same pose as in *Esquisse de femme nue vue de dos*. He loved the nude to the point of having painted the same one in several sizes in a single work.

Fig. 1 : *Les Baigneuses*, around 1918-1919, Oil on canvas, 110 x 160 cm, Paris, Musée d'Orsay.

LITERATURE:
1985-1986, London, Paris, Boston, *Renoir*.

10. LE DOUANIER ROUSSEAU

LE PONT

Of all the subjects Douanier Rousseau tackled, landscapes of Paris and its surroundings are most often represented, and these make up a good half of the works he exhibited at the *Salon des Indépendants*. Although this landscape, *Le Pont*, is hard to locate precisely – is the river the Marne, the Seine, or the Bièvre ? – the work meets the Douanier's intellectual criteria with the intimate relation between the actual geography and his freedom to create. The architectural elements, the bridge, the factory chimney, the white house with a red roof and its three identical windows, are faithful to his pictorial style. But by adding a tree in the foreground, whose trunk divides into two sinuous vines, the Douanier not only adds an exotic note to the painting, very much a fashionable trend at the time, but also imprints his paintings with the dreamlike fantasy world that lie at the basis of his work.

One of the first people to recognize the greatness of Douanier

Rousseau was an eminent collector, Wilhem Uhde, who wrote the first monograph on the artist in 1911. Following are a few lines:

"Rousseau saw human beings and things differently from the rest of us. A landscape can stimulate in us a plethora of philosophical, pictorial, and scientific reminiscences; [...] We grasp it immediately in all its clarity, for us it lacks mystery. Rousseau stands before nature as a child. For him, nature is a new happening each day, and he is ignorant of its laws. In his eyes, behind the phenomena there lies an invisible something which is, so to speak, the essential. [...] This "invisible something" directed his hand in this delightful and moving painting.

LITERATURE :
Dora Vallier, *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, Flammarion, Paris, 1970;
2006, London, Paris, Washington, *Le Douanier Rousseau, Jungles à Paris*.

11. HENRI FANTIN-LATOURE

RAISINS BLANCS ET FOUGERES, 1886

Major figures in the French literary tradition, including Marcel Proust and Paul Claudel, have all written remarkable texts on Henri Fantin-Latour's still-lives, both fruits and flowers. All his life he cherished a passion for painting in this *genre*, which he was able to transmit to the public. Greatly appreciated by the English, who began purchasing them in 1861 thanks to the efforts of an art dealer and his wife, Edwin and Ruth Edwards, the still-lives of Fantin-Latour played a primordial role in his career. They helped him to sharpen his observational skills by providing a field for scrutiny and experimentation with color, composition, and technique. The practice of painting the still-life has always been considered one of the surest paths to rapid mastery of the secrets of painting. Have not all the greatest painters followed this method? In 1863, Castagnary wrote in *L'Artiste* that "material objects only become interesting for their accuracy of their tones and the energy with which they are rendered. Attempting to reproduce them implies entering a school where eye and hand are truly educated." In addition, regular sales of his still-lives enabled him to live comfortably with his family as well as his father, of whom he was the sole support.

While a recognized painter in France due to his portraits and animated scenes of daily life, of which some are authentic masterpieces (such as *Un atelier aux Batignolles*, 1870, Paris, Musée d'Orsay), he entered the artistic controversy of the time by rejecting the Impressionist style but seeking recognition for his still-lives in his own country. Having just sold a few to Durand-Ruel, in 1873 he presented a very ambitious work to the 1873 Salon, *Nature morte: Coin de table (Rhododendron)* (fig. 1). The critics' negative reaction caused him to lose hope, especially when Durand-Ruel terminated their collaboration. Discouraged, he no longer presented his still-lives to the Salons, and abandoned complex

compositions in favor of a simpler presentation such as that of *Raisins blancs et fougères*, executed in 1886.

Beginning in 1880, Fantin-Latour spent time in the Orne region at Buré, a house inherited from his wife's uncle. The painting entitled *Raisins blancs et fougères* was probably executed there. Gustave Tempelaere*, art dealer, and the painter Jacques-Emile Blanche, saw him painting his still-lives there, and their notes describe how he worked. The day before, Fantin set up his palette and chose his canvas. It was usually a "high-absorption" canvas which, as Tempelaere would say, Fantin preferred because greater porosity reduced drying time. Fantin then coated the canvas "with a light, even coat of transparent color to serve as background in a neutral tone [...]". The next day, he went out into the family garden, or even further, into the fields and woods, to cut flowers or fruits that he would then arrange on an "old piece of furniture". He would work throughout the day, and the painting would be finished as the day was closing. The painting was then touched up, correcting certain tones, with accents added here and there.

Raisins blancs et fougères is a demonstration of his talent and virtuosity. The subtle use of colors and transparent lakes, specially employed in his still-lives, here gives the fruit a velvety texture and inimitable grace. The chromatic harmony, with a dominance of green, the grapes mixed with fern leaves, all envelop the work in a special softness. The subject fills the entire canvas as the painter sought to immerge the spectator in autumnal transparencies. The great painters of still-lives, such as the Dutch masters or French painters such as Chardin and Manet, had also chosen the grape for its delicate shape, fragile look, and impalpable color, inspiring them to exercise all their virtuosity. Chardin makes the grape as transparent as a drop of water (fig. 2), while Manet lays them on a white tablecloth and gives a painting lesson to his student, Eva Gonzalès**.

In the autumn of 86, *Raisins blancs et fougères* was purchased by Ruth Edwards who, following the death of her husband, had continued his activities with considerable success. Every year, she came to Paris in October and returned to London with still-lives, lithographs, and other canvases. Ruth Edwards took particular care to present Fantin-Latour's still-lives in many exhibits throughout England and Scotland. According to the *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour*, researched and written by Mrs. Fantin-Latour and published in Paris in 1911 by Floury, we know that *Raisins blancs et fougères* (with the title *Fruits*) was exhibited at the London Royal Academy in 1887. The *Catalogue* provides the following information: "Fantin exhibit, n° 110". The number indicates that it was a major exhibit, probably the only retrospective, *Fantini*, held in London in 1905 at chez Obach & Co. Finally, she writes "Sold in London : 280 guineas". The painting was thus sold in England, and then returned to France where it was publicly auctioned at the Hôtel Drouot on February 21, 1913 as lot no. 23.

A label on the back of the painting is stamped with several numbers. On the handwritten label is written "Mme. Douillet /34 rue Thiers/ 2 paintings." Madame Douillet was the owner of *Panier de raisins*. This information is corroborated by the catalogue of the exhibit entitled *Centenaire de Henri Fantin-Latour* organized in Grenoble in 1936. The painting was included as n°. 147 with the label "Property of Mme Douillet of Grenoble".

The "2 paintings" refers to two paintings Mme. Douillet lent to the exhibit, *Raisins blancs et fougères* and another entitled *Eve*, exhibited as 63 in the exhibit above. The label "Tableaux modernes / F et J Tempelaere / 36 rue Laffite / Paris" was probably added during the exhibit organized by Julien and Ferdinand Tempelaere, universal legatees of the Fantin-Latour family***.

Finally, what is the meaning of the note in the 1936 catalogue "Not described in Mme. Fantin's catalogue". We believe this is an error on the part of the authors, Julien and Ferdinand Tempelaere, as Mme. Fantin Latour, in her *Catalogue de l'Œuvre complet*, has included a very precise description of the painting : "Grapes in a large basket whose cover is raised; on the buffet, more grapes and ferns." Thus, no further doubt is possible.

Let us allow Paul Claudel to have the last word : "Each painting conveys the feeling of silence, and a reason to interrupt our inner song."

* Gustave Tempelaere became Fantin-Latour's art dealer in 1887.
**"Manet, gay, young looking, a clever painter, with a paradoxical wit and a acerbic conversationalist, walked back and forth arranging grapes, a piece of salmon on a silver plate, and a knife, saying : 'Now paint this in a lively way, don't worry about the background. Just look for the values, do you understand? When you look at this, and especially when you try to render it as you feel it, that is so that it will have the same impact on the public as it has on you. You don't see the stripes of the paper over here, isn't that true? You're not planning on counting the scales on the salmon, isn't that true? [...] And the grapes. Are you counting the number of seeds? No, isn't that right? What is striking is the light amber color and the bloom that models the form while softening it [...]'" from *La leçon de Manet à Eva Gonzalès* by Philippe Burry in the publication by Marie-Caroline Sainsaulieu and Jacques de Mons, *Eva Gonzalès, Etude critique et catalogue raisonné*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1990, p. 50.
***This stamp does not in any way refer to the purchase of the painting by Fantin-Latour in 1886.

Fig. 1 : *Nature Morte: Coin de table*, 1873, oil on canvas, 97 x 125 cm, signed and dated to the upper left: Fantin 73. Chicago, Art Institute.
Fig. 2 : Jean-Baptiste Chardin, *Panier de raisins blancs et noirs, avec un gobelet d'argent et une bouteille, des pêches, des prunes et une poire*, oil on canvas, 69 x 58 cm, Paris, Musée du Louvre.

LITERATURE:
Madame Fantin-Latour, *Catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour*, Henry Floury Editeur, Paris, 1911.
August-October 1936, Grenoble, Musée-Bibliothèque de Grenoble, *Centenaire de Henri Fantin-Latour*.
1983, Paris, Ottawa and San Francisco, *Fantini-Latour*;
1999-2000, Paris, Düsseldorf, London and New York, *Chardin*.

12. EDGAR DEGAS

DANSEUSE, POSITION DE QUATRIEME DEVANT SUR LA JAMBE GAUCHE, TROISIEME ETUDE

Ambroise Vollard once asked Edgar Degas why he didn't cast his statuettes in bronze. The artist replied that bronze was eternal. "My pleasure is to always be able to begin again. Like this..." and as he spoke, he took up a figurine representing a dancer and crushed the sculpture into a ball. With the exception of three figurines molded in plaster around 1902 for some unknown reason, Degas always delayed casting his wax sculptures in order to continually improve them.

Always patiently seeking for the best solution day by day, Degas explained himself to the historian François Thiebault-Sisson, who reported their exchange in an article published in *Temps* on May 23, 1921:

"The same is true in interpreting the human form, especially the human form in action. Draw the figure of a dancer, and, with a bit of skill, you will be able to create the illusion of an instant, if you have scrupulously translated the form correctly, but only as a silhouette without thickness, no mass, no volumes, that will lack precision. The truth can only be conveyed through modeling, because thus the artist is affected by constraints that force him to neglect nothing essential. This is why, now that my poor vision forbids me any painting, now that only the pencil or pastel is permitted me, I feel even more strongly the need to translate my impressions in the form of sculpture. I scrutinize the nose on my model*, I mark down one by one all the aspects in a series of sketches, and then I combine them all in a restricted form, but where everything is solidly put together and does not lie."

The context in which Degas worked on the third study of this *Danseuse* is known thanks to the above testimony. The possible dates for this sculpture suggested by historians – between 1882 and 1895 for John Rewald, and between 1885 and 1890 for Millard – remain imprecise with a margin of 18 years. Edgar Degas never kept any record or list of his sculptures. The only certainty we have is of a general nature, provided by the most famous of them all, *Petite danseuse de quatorze ans* which was included** in 1881 in the 6^e *exposition de peinture* (known as the "impressioniste"). Historians thus date the early stages of Degas' sculpture "around 1875".

On the other hand, the opera and its foyer were part of his universe for many years, as seen in the admirable pastel entitled *Examen de danse*, executed in 1874 (fig. 1), where Degas conveys the tense atmosphere of an examination session, with, in the background, the anxious mothers, and scattered across the room, young dancers in tutus with pink or blue sashes indicating their level. Degas loved this atmosphere,

where he could observe exercises at the bar, the wide variety of dance steps, the suffering, and intimate gestures such as pulling up a stocking or massaging an ankle. Degas dissects, scrutinizes, searches, spies. Walled up in his bachelorhood and solitude, he spent his life watching young girls and women. He captured them and, with passion and tenacity, painted, drew, and sculpted them.

This sculpture was the result of careful research as Degas modeled in three sizes : 41 cm, 60,3 cm and 57,5 cm, always in the same pose. Degas, haunted by the incomplete, refines by recommending : a plethora of drawings and pastels demonstrate his determination to dominate his dissatisfaction. He was always engaged in a learning process, and in reality, each work prepared the following one (fig. 1).

The original sculptures were cast by the foundry A.A. HEBRARD. The bronze edition was limited to twenty-two proofs, and only twenty were put up for sale. All have the name of Degas incised, and the stamp of the foundry, "lost wax A.A. Hébrard", and the number of the casting (1 to 73). The twenty proofs offered for sale were each given a letter (A to T). The model here is n° 5 G.

Degas was not interested in bronze, "this material that lasts forever". However, his sculptures are among the treasures owned by many a museum and the most significant private collections.

*Degas worked every day, without exception, from live models.

** Mentioned in the catalogue of the preceding year, the display case remained empty.

Fig 1 - Edgar Degas, *Examen de danse*, 1874, oil on canvas, 83 x 79 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 2 : *Danseuse debout, la jambe droite levée*, charcoal highlighted in white, 45 x 30 cm.

LITERATURE:

Jacqueline and Maurice Guillaud, *Degas, le modelé et l'espace*, Centre Culturel du Marais, Paris, 1984;

Anne Pingeot, *Degas, Sculptures*, Réunion des musées nationaux, 1991.

13. JEAN FAUTRIER

BOUQUET DE FLEURS, C. 1926

Jean Fautrier began the year 1926 with considerable emotion due to his first successes – a one-man show at the Visconti gallery, which garnered considerable critical esteem, and a second show the following year at the Fabre gallery. During the same period, Jeanne Castel introduced him to Paul Guillaume, an important Parisian art dealer, with whom he signed an exclusive contract. These events stimulated a period of creative exaltation, and throughout 1926 he painted exceptional works characterized by black colored backgrounds. It was the "black period", as Fautrier himself was to call it.

Marcel Zahar wrote very astutely about work from the black period in an article published in July 1903 in the journal *Formes** entitled *Fautrier ou la puissance des ténébres* (Fautrier or the power of darkness):

"I like to imagine that the first "important" painting by Mr. Fautrier represented an opaque, black surface. Something like the world emerging from chaos, the work of Mr. Fautrier issues from shadow, a unique development and one worthy of great interest."

Two types of subjects, virtually opposed, emerge from his work : the first coming from hell with disemboweled, skinned, and quartered animals, and the other from a peaceful world of flowers enveloped in paper or arranged in a vase, as here. The black flowers with their blue accents are presented in an oval frame on a black background, isolated by the white light that forms a luminous halo around the vase. The power of the painting also lies in the oppositional pictorial values.

* Published conjointly with *L'Amour de l'Art*, the magazine *Formes*, sub-titled *Revue internationale des arts plastiques*, published 34 issues from 1929 to 1933. Waldemar George was the art director, and Marcel Zahar the copy editor. The excerpt from the article above was published in *Formes*, n°7, July 1930.

LITERATURE :

25 May - 24 September 1989, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Fautrier*; 17 December 2004 – 13 March 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.

15. FRANCIS PICABIA

SOUVENIR, 1941

During the Second World War, Picabia adopted an attitude similar to that he had assumed during World War I in 1914 – rejection, and absence. In 1914 he chose exile, first in New York, where he participated in the journal *291* and where he exhibited in the Modern Gallery, then in Barcelona and Switzerland, only returning to Paris in 1919. He then remained in France, with many trips back and forth to Golfe-Juan, Tourrettes-sur-Loup in the Alpes Maritimes region, and Felletin in the Creuse. His lifestyle having deteriorated considerably, he was obliged to live in his studio and sell his car, a sacrifice also made necessary by the scarcity of gas. For the first time in his life, his only source of revenue came from the sale of his paintings.

In 1940, Picabia began work on a series of nudes whose premises were laid as early as 1938 in works such as *Nu devant un paysage* (fig. 1) which emphasized the vigor and beauty of a healthy body in a healthy natural environment. These paintings were obviously going against the dark night the world was about to enter. The 1940 series involved

a radical upheaval. "The erotic charge of the bodies suddenly changed register, where nature leaves the esthetic mode to meet the biological," wrote Didier Ottinger. The artist fed his inspiration with a few magazines of a certain type, such as *Paris Plaisirs*, *Paris Magazine* and *Paris Sex Appeal*, which provided him with a plethora of female models in suggestive poses. Newspapers, already a magnificently fertile source used to create the collages from the Dada years, now enabled him to produce work as unexpected as it was fascinating.

With these nudes, as previously with the *Espagnoles* (fig. 2) series, Picabia returned to a traditional pictorial style, far from the avant-garde movements. On the theme of the erotic, Picabia painted provocative works such as a languid lesbian couple in *Femmes au bull-dog* (fig. 3), with one woman tickling the flanks of the animal. All the paintings from this period, scenes with one or several nudes, emanate varying degrees of erotic power.

The painting entitled *Souvenir*, executed in 1941, belongs to this category. It represents two women reclining on sheets next to a sleeping Pierrot. No vulgarity, but rather an affectionate gentleness and strong sensuality conveyed by the appetizing yet graceful curves of the women's bodies. The three figures combine physically through the play of the arms of the young woman with long hair. She entwines Pierrot with her right arm, and with her left caresses the arm of the young woman facing forward. This work, which is different from others by Picabia during this period, is closer to a feeling of beatitude rather than vulgarity or voyeurism. In this respect *Souvenir* is a powerfully original work.

What might be the meaning of this scene? The painter had already represented himself as a melancholic Pierrot, sometimes with a sad or grimacing expression, in certain superb paintings from the years 1935-38. Arnauld Pierre, member of the Picabia committee, wrote in his book entitled *Francis Picabia, La peinture sans aura*, that Picabia's true face should be sought for in these works. He illustrates his contention with *Les Acrobates* and a later painting, *Pierrot pendu* (fig. 4). It is thus tempting to see the present painting as coming close to this poetic tradition, where the two nude women could be his muses.

Paintings from this period delighted André Romanet, art dealer and director of the Pasteur gallery in Alger, who exhibited them. The same was true for Léonce Rosenberg who, according to Gabrielle Buffet-Picabia, said the following about these works: "[...] no matter what he does, it's always a Picabia".

We must recall that, in spite of his legendary character as a pleasure-seeking painter, fast liver, and lover of cars, women, and many a gala party, in reality Picabia suffered from anxiety and was easily affected by his amorous intrigues and economic difficulties linked to poor management of his fortune. The memory of happier days led him to write,

at the eve of the year 1940: “We were naked in the sun/now, it's always night.” Dark nights, sheets rumbled in voluptuous greens and blue-greens, Picabia enchants us with this incomparable *Souvenir*.

Fig. 1 : *Nu devant un paysage*, 1938, oil on canvas, 81 x 100 cm, Vallauris, Musée Magnelli, Musée de la Céramique.
Fig. 2 : *Espagnole*, [1923-1927], watercolor, gouache, ink, and lead pencil on cardboard, 61 x 48 cm, Hauser & Wirth gallery, Zurich.
Fig. 3 : *Femmes au bull-dog*, around 1941-1942, oil on cardboard, 106x76, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
Fig. 4 : *Pierrat pendu*, 1940-1941, oil on wood, 106x76cm, private collection

LITERATURE:
Maria LLuisa Borràs, *Picabia*, Albin Michel, Paris, 1985;
Cathy Bernheim, *Picabia*, Editions du Félin, Paris, 1995;
Philippe Dagen, *Le silence des peintres, Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, 1996;
Arnauld Pierre, *Francis Picabia, La peinture sans aura*, Gallimard, 2002;
November 16, 2002 – March 16, 2003, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Francis Picabia, Singulier idéal*;
Francis Picabia dans les collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, (text by Didier Ottinger), Editions du centre Pompidou, 2003.

18. GEORGES BRAQUE

BOUQUET A LA CARTE A JOUER, 1953

For Georges Braque, 1953 was the year that brought him ultimate recognition. After a career rich in exhibitions, including the New York retrospective in 1949 at the Museum of Modern Art, his entry into Maeght's stable of artists in 1948, the publication, also in 1948, of the *Cahier de Georges Braque*, and the monograph published in 1950 by Pierre Reverdy, director of the Musées de Frances, Georges Salles, asked Braque to decorate the ceiling of the Henri II room in the Louvre*. Basking in the glow of a reputation known by all, Georges Braque executed le *Bouquet à la carte à jouer*, returning to two emblematic components of his pictorial vocabulary : the vase and playing card, here a King of Hearts.

The playing card, reminiscent of a well-known Cubist reference, and the other element, the vase, from the most recent series of *Ateliers*, are brought together to mark their opposition and create an effect of mutual enhancement. Here the vase, in a shape common to Braque's work with a wide base, rounded sides, wide neck, and bulging edge, is the real subject here. Painted in warm colors – ochre, browns, tobacco brown – it imposes its presence as the only object on a tormented background of very dark colors.

Beginning in 1944, Braque often painted flowers. The subject helped him free up his architectural compositions and allow a touch of color to give body to the whole. A number of remarkable works were born, such as *Les Soleils*, *Le bouquet jaune*, and *Les Dahlias*. Alberto Giacometti, sensitive to their ephemeral beauty, wrote about *Bouquets* as follows :

“Braque is attempting to save these perishable flowers, Braque, disarmed before the objects he questions, seeks to arrest on the canvas for just a while longer, as long as possible, a piece of all these things and of himself and others. Trying to save something from the immense black void that surrounds them, undermines them, but no! It's not the flowers, but ourselves and the paintings that are the most fragile. The flowers themselves will impassively continue to grow, and their blackness is not ours.”

* Musée du Louvre, Sully, 1st floor. The ceiling of the Henri II room is decorated with a vast composition entitled *Les Oiseaux*.

LITERATURE:
5 July – 15 October 1994, Saint-Paul, Maeght Foundation, *Georges Braque, Retrospective*.

19. PABLO PICASSO

TETE D'HOMME, 1967

The year 1967 began with two exceptional moments in the life of Picasso. First, he refused the Legion of Honor offered by André Malraux, Minister of Culture at that time, who wanted to award him a very high rank directly. Pierre Cabanne reports in his book *Le siècle de Picasso* : “Picasso didn't say no, but said, nonchalantly, “What about Braque ?”. Braque was a commander, and thus Picasso was offered the rank of “grand-officier”. Now, such a high rank in the Legion of Honor cannot be awarded to a non-French person without a special decree from the President of the Republic. The decree was prepared, then signed by Charles de Gaulle. Pablo refused the honor. “I am very touched,” he said, “but my profession is to paint”.

The second event that affected him was his expulsion from his studio on the Quai des Grand Augustins where he had painted *Guernica*.

But Picasso paints and draws. This work was executed in August of 1967 in Mougins when Picasso was 86. Although this is portrait of a man the years have marked, with forehead wrinkles and deep furrows, we can immediately recognize the hand that never aged. Thus he draws a faint smile on the mouth of the old man, a smile of humor.

LITERATURE :
1988, Paris, Georges Pompidou Center, *Le dernier Picasso*.

21. JEAN POUIGNY

AS DE PIQUE SUR FOND VERT, C. 1917-1920

Between 1917 and 1920, Pougny, a Russian avant-garde painter, was appointed professor at the Académie des Beaux-Arts of Petrograd in 1917, then, at the invitation of

Chagall, taught at Vitebsk in 1918 a few months before returning to Petrograd in the autumn of 1919, when he decided to flee the early rise of Soviet Russia with his wife. After a clandestine border crossing into Finland, they were quarantined in an isolated camp until the end of the summer of 1920, and arrived in Berlin in February 1921.

During this period, full of distressing incidents, Pougny nevertheless continued to advance his painting with amazing obstinacy. Abstract, Suprematist, and neo-Cubist styles overlapped as his art hesitated between different paths. After working for the art of the Revolution, he was to be the first to condemn a didactic esthetic and call for full creative freedom. This troubled period did not prevent him from painting remarkable works, such as *As de pique sur fond vert*, doubtless executed before he left Petrograd. The work is signed in Cyrillic characters.

We can read three letters in Cyrillic characters, the first three letters of the alphabet (here printed in bold) of the two Russian words: “ace of spades”: **П**ИКОВЫЙ **Т**УЗ. There is thus a close relationship, an intellectual reference, between the letters and the principal subject painted by Pougny in the center of the work – the green color of the background can be assimilated to the green color of the game cloth. Furthermore, the painter also includes the back of the card to be played decorated with a red and black lattice pattern. During this period, the letters, which were sometimes used as a simple esthetic foil in his work, are here employed as literary symbols.

This correlation can also be found in a remarkable gouache entitled *Lettres*, which also presents the first three letters of the word “bath” alongside toiletry accessories, such as ewer and brush (fig. 1). The gouache, part of the Pougny donation to the Musée national d'art moderne de Paris and exhibited at the Orangerie of the Tuileries gardens in 1966, was presented in the catalogue dated 1919 as a gift from Madame Pougny. Only the color organization differs. In *As de pique sur fond vert* the colors seem to be laid on freely, whereas as in the gouache, the letters create the architecture of the work. We can thus presume that *As de pique sur fond vert* was painted in 1918 in St. Petersburg.

However, given its historical background of the Russian revolution, this superb work of avant-garde art may be delivering another message. The ace of spades originated as an ancient weapon with a flat, pointed iron head attached to a wooden shaft. In choosing to paint this particular playing card, he is also painting a weapon, here represented by the color, black, and the symbolic form of the ace of spades. Pougny and his wife are about to flee Soviet Russia, and this extraordinary paintings is perhaps the symbolic transposition of the trauma of war and exile.

L'as de pique sur fond vert belonged to Herman Berninger, author of the *Catalogue de l'œuvre*. For the *Jean Pougny*

retrospective at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1993, Suzanne Pagé, then director, wrote the foreword: “This exhibit [...] would not have been possible without the generosity and assistance of Herman Berninger, to whom we are particularly grateful. A major collector of Pougny's work, he consecrated his life to the artist's work, and has participated extensively in preparing this event by making available to the museum his archives, his collections, and the intimate knowledge of an amateur from the very first.”

Fig. 1 : *Lettres*, 1919, gouache on paper glued onto canvas, 89 x 89 cm; Paris, Musée national d'art moderne.

LITERATURE:
Herman Berninger, Jean-Albert Cartier, *Pougny, Catalogue de l'œuvre*, 1, Editions Ernst Wasmuth, Tübingen, 1972;
1966, Paris, Orangerie des Tuileries, *Donation Pougny*.

22. JEAN METZINGER

NATURE MORTE

After having sung the glories of Cubism with the 1912 publication of *Du “ Cubisme”* in collaboration with Albert Gleizes, in 1918 Jean Metzinger began the second period of his life as a painter. His pictorial style evolved towards a linear, neo-Cubist representational style. In spite of this development, which was to distance him from Cubism, he continued to work with his art dealer, Léonce Rosenberg, who purchased *Nature morte aux champignons* in 1922, continued to contribute to the *Bulletin de l'Effort moderne*, and participated in the third exhibit of the Section d'Or at the Vavin-Raspail gallery in 1925 with three paintings, including a *Paysage* from 1924.

During this period of considerable stability as well as a certain personal maturity, he painted many still-lifes with a frequency connected to the presence of a student, Suzanne Phocas, who became his wife in 1925. This *Nature morte*, which is not dated, appears to be related to *Nature morte au vase noir* from 1926 (fig. 1). They have identical compositions, where various objects, fruits, and vegetables grouped together on a table, square here, make up the still-life. The collection of objects is arranged in a closed space with paneled walls. In both cases, Metzinger plays on the opposition between the still-life itself, with its curved lines and volumes, and the flat, rectilinear surfaces that surround it. No more fragmentation or complex construction, but rather a distinct desire to enhance contrast under the influence of Fernand Léger that has guided the hand of Jean Metzinger in this magnificent painting.

Fig. 1 : *Nature morte au vase noir*, 1926, oil on canvas, 60 x 80 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

BIBLIOGRAPHIE:
1985-1986 *Jean Metzinger in Retrospect*, University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

23. ALBERT GLEIZES

POÈME ONIRIQUE, 1922

In 1922, Albert Gleizes was a painter already well known as much for his painting as for his many writings. The most famous, *Du Cubisme*, was published in 1912 in close collaboration with Jean Metzinger. This book was read by many a young painter, including Evie Hone (1895-1955) and Mainie Jellet (1897-1944) from Ireland, both of whom wanted to work with the artist. They were joined by Victor Poznansky, a Polish painter living in Paris, and Colette Dumouchel-Nel, sister-in-law of a friend of Gleizes.

Thus a small group of students gathered around the artist, and the close relationships he maintained with them drove him to think through the principles he had developed earlier in a more rigorous way. During the summer of 1922, he worked on his book on *La peinture et ses lois* (painting and its laws), with the subtitle *Ce qui devait sortir du Cubisme* (what should emerge from Cubism), where he wrote: “painting means animating a flat surface; animating a flat surface is to create a rhythm in space”. As a result, two principle movements thereafter governed Gleizes’ compositions – first, the “sideways movement”, and second, the “a simultaneous movement of rotation and sideways movement of the plane”. Gleizes seeks pure esthetic creation, suppressing any reference to experience. *Poème onirique*, painted in 1922, magnificently exemplifies these criteria.

The painting is superb because the artist is also a master of chromatic composition, where the darkest tones move towards the lightest from the outside inwards. Vermilion red in the center irradiates this superb work, which belonged to the painter Jacques Villon.

LITERATURE:
Anne Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue raisonné*, volume 1, Somogy Éditions d’art, Paris, 1998.
2001, Barcelona, Lyon, Albert Gleizes, *Le cubisme en majesté*.

24. RENE MAGRITTE

LA MAGIE NOIRE, 1948

René Magritte executed some ten works on the theme of *La magie noire* (black magic) – oils and gouaches – between 1934 and 1949, including the work presented today and painted in 1948.

The theme of black magic, highlighting the woman, enabled the artist to approach the female nude with a new approach. The arrival of the female nude in a natural pose in his *oeuvre* was inspired by the French sculptor Aristide Maillol. Together they participated in the exhibit *Le nu dans l’art vivant* in Brussels in February and March of 1934. Maillol showed a bronze entitled *Nu* (n° 50) with sensual rounded

forms, and Magritte three paintings including *Evidence éternelle*, (n° 47) where the woman’s body was presented in pieces (fig. 1).

In a break from *Evidence éternelle*, painted in 1930, Magritte, who remembered Maillol’s lesson well, painted a woman with a desirable body four years later who was to become the model *La magie noire*.

The first painting of *La magie noire*, oil on canvas, (n° 355 of the *Catalogue raisonné*) was painted during the spring of 1934. The painting has a gradation of blues in the upper half, and in the lower half it is covered with the color of skin. Magritte loaned *La magie noire* as well as his famous painting *Viol* (fig. 2) to a Surrealist* exhibit to celebrate the first anniversary of the Parisian magazine *Minotaure* in June of that same year. On June 22nd, he wrote to André Breton :

“[...] those who buy my paintings are attracted more by paintings such as “Magie Noire”, for example, which appeals to them instantly because of their pretty colors or whatever, what do I know? [...]”

The “pretty colors” refer to the blue covering half of the painting and the skin color that covers the other half. A revolution of pictorial values with a metamorphosis of the body naturally set people talking. The provocative title could only amplify the public’s reactions. The “what do I know” refers humorously to some idea of voyeurism which has no real justification here.

In all the works entitled *La magie noire*, the model’s pose changes little. The model is a frontal nude, the head facing forward or in profile, the right hand resting on a rock, the right thigh slightly advanced. The presence of a dove on the shoulder, or a rose in the left hand, or other elements of the décor, differentiate them. *La magie noire* from 1945, for example (n° 587 in the *Catalogue raisonné*) (fig. 3), shows the model facing forward with an angelic profile crowned with curly hair, her eyes lowered. The geometrical rigor of the frame of smooth, jointed stones contrasts with an ensemble of inhabited by subtle harmonies. The body also is half sky, half flesh.

This seductive pose was to recur frequently, and was also present in *Fleurs du mal*, executed in 1946. It served as inspiration for Magritte in painting the 1948 gouache *La magie noire*. In a conference held in 1957, the artist explained the genesis of *Fleurs du Mal*:

“Eyes opened or closed, sometimes unpredictable images come to me which serve as models for the paintings I like to paint. It’s by representing the image that appeared to me one day that I painted the canvas “Les Fleurs du Mal”. It was an unexpected image of a flesh statue, a women entirely made

up of flesh, holding in her hand a rose of flesh, standing in front of the sea that I could perceive between two red curtains. The title “Les Fleurs du Mal” accompanied the paintings as a name corresponds to an object without illustrating or explaining it.[...]”

The gouache *La magie noire*, painted exclusively in blue harmonies, returns to the pose and décor of *Fleurs du Mal*. It was executed in May-June 1948 for the first one-man show of Magritte in Paris at the Galerie du Faubourg, number 22 (fig. 4). Some time previously Magritte had written “[...] we plan to an exhibit in May – without any illusions – but as I plan on this project also as a manifestation of ‘pleasure’, commercial success, however desirable, is not currently expected to be fantastic”.

In the space of five weeks, he executed a number of canvases for this exhibit, including *Le Galet* (fig. 5), as well as gouaches in an extreme style he qualified as “wicked” or “wild”. “Strike a major blow”, “not to enchant the Parisians but to scandalize them” – this was Magritte’s ambition. Louis Scutenaire, in his preface to the catalogue entitled “*Les pieds dans le plat*” (putting your foot in it), supported the concept in his witty, amusing style. A citation follows: “[...] Et un soir Mag a trouvé le truc qui fait pièce. Vous aurez beau chipoter vos orchidées, chauler le cabanon, brasser l’eau à bran, vous irriter l’ulcère, faire les rossignols amoureux, vous foutre le trait dans l’abs et l’atif sur la figure, passer vos camisoles de forces à la benzine, fourbir les rêves au tripojus, vous en avez plein le caleçon et plus rien à faire pour nous en mettre. Hop ! On veut pas vous faire du mal, notez dépayser, vous effrayer, c’est pour ça qu’on vous cause nègre américain comme vous êtes habitués [...]”***

Some historians have written that Magritte took the risk that no one would recognize him. *La magie noire* from 1948, the only one of the series to be a “nasty” piece, is fundamentally based on *Fleurs du mal*. It thus keeps the classical style of Magritte’s technique, but since, as Paul Nougé puts it, “it’s an act of black magic to transform a women’s flesh into sky”, can we say it was “wicked” in advance?

*12 May – 3 June 1934, Brussels, Palais des Beaux-Arts, *Minotaure*.
** p. 134-135 of the catalogue.
***Untranslatable French slang of the period.

Fig. 1 : *L’Evidence éternelle*, 1930, oil on canvas (5 canvases framed and mounted under glass), Houston, The Menil Collection.
Fig. 2 : *Le Viol*, 1934, oil on canvas, 73 x 54 cm, Houston, The Menil Collection.
Fig. 3 : *La magie noire*, 1945, oil on canvas, 80 x 60 cm, Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts.
Fig. 4 : facsimile of the manuscript list by Magritte for the exhibit at the Galerie du Faubourg in Paris.
Fig. 5 : *Le Galet*, 1948, Oil on canvas, 100 x 81 cm, Brussels, Musée Royaux des Beaux-Arts.

LITERATURE:
Harry Torczyner, *René Magritte, Signes et Images*, Draeger, Le Soleil Noir, Paris, 1977;
David Sylvestre, *René Magritte, Catalogue raisonné*, Flammarion/Fonds Mercator, 1993
28 February – 3 May 1992, Marseilles, Musée Cantini, *René Magritte, la période “ruche”* ;
6 March – 28 June 1998, Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts *Magritte, Catalogue du Centenaire*.

25. RENE MAGRITTE

LE MODELE, 1922

The year 1922 was an excellent one for René Magritte with several exceptional events that deeply changed his life. The first was his encounter with Marcel Lecompte*, the writer, and the second was his marriage. On June 28th, René Magritte married Georgette Berger in Brussels. In addition, in a collaboration with Victor Servranckx, he wrote “L’art pur. Défense de l’esthétique” (pure art, a defense of the aesthetic), a text influenced by the purist theories of Le Corbusier and d’Ozenfant as well as the Cubist theories of Pierre Reverdy. The painting *Le Modèle*, executed in 1922, illustrates these reflections and pictorial experiments.

We must also render homage to the muse that inspired this painting, discreetly entitled *Le Modèle*. Georgette Magritte (fig. 1), who had just officially entered the artist’s life, was to provide incomparable support and inspiration to her husband’s career. Charly Herscovici, in his *Catalogue du Centenaire*, wrote about her:

“The companions of great artists – muses, wives, and models all at once – are many and well-known : Catharina Vermeer, Gala de Dali, Hélène Fourment-Rubens, and Georgette are all members of this large family. But with, however, the special fact that she was the affectionate accomplice of her genius of a husband for over forty years, to which we must add nineteen years of widowhood during which she remained faithful to their marriage by watching over the work René Magritte had left behind. An exemplary journey, and I have only one word to qualify it: constancy”.

To the list of exemplary wives we can add the name of Jacqueline Picasso, whom Picasso drew and painted in hundreds of works. René Magritte did the same. For both, their unique “model” is transcended. “René admired and desired her,” writes Charly Herscovici, “as paintings from this period bear out. [...] She is the perfect model, a sort of academy nude both tender and cold, something “gigantic” and close, neutral, and exemplary. Georgette has lent her image to the experimental system of René Magritte’s images, giving him the gift of liberating femininity.”

Le modèle, a standing nude in an interior, shows the beginnings of the transformation of the body into standardized geometrical shapes. Magritte is looking for formal perfection and paints his model in a strange environment where colors subtly applied enhance the slightly surreal composition. In the same way, he paints the face in red and the pubis in green, two primary and complementary colors, attracting our attention but unveiling passionate feelings. Magritte is in love, and has proclaimed it.

The painting, part of an admirable series executed in 1922-1923, demonstrates the evolution of a pictorial style moving to greater formalization, but where the subject invariably remains the same: a nude, sexual woman. In the first painting, entitled *Jeune fille*, Magritte turns the face of the model away and enlarges the size of the pubis. According to David Sylvester, this work was completed at a turning point in the painter's career. In a letter to Charles Alexandre, the artist had written: "I would like to point out to you that since "La Jeune fille" that your eyes noted with pleasure at my place the last time we saw each other, the care with which I executed this work (my first) is still with me, and I believe, thanks to that, I possess a personal technique that expresses my individuality – now I would really like to point out that individuals who express themselves in a personal way are geniuses!?"

A genius, in effect, who continued to pursue this direction in the following painting, the current one, the only painting where the features are included in the face (very large eyes and a well-defined mouth), as well as in those that follow, representing three identical female nudes in frontal poses, painted in an even more stylized and geometrical style. Grouped together, the three women seem about to begin a dance where grace and lyrical beauty also have a place (fig. 2).

Le Modèle indicates the path the painter is about to follow. He initiates a new kind of painting somewhere between visible reality and imaginary representation. The body in paint now becomes one of the keystones of his great *oeuvre*.

* Marcel Lecomte, (1900-1966) who published his first book, *Démonstrations*, in 1922, was to become intimately involved with the Surrealist movement. In 1922, he showed René Magritte a photograph of a painting by Giorgio de Chirico, *Chant d'amour*, which moved the artist to tears. The object was revealed to him.

Fig. 1 : René Magritte, *Georgette*, 1937, oil on canvas, Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts.
Fig. 2 : René Magritte, *Femmes*, 1922, oil on canvas, 70 x 100 cm.

LITERATURE:
David Sylvester, *René Magritte, Catalogue raisonné*, I, March 6 – June 28, 1998, Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Magritte, catalogue du centenaire*.

27. HANS ARP

SONGE DE HIBOU

The 1930's and 40's were very fertile ones for Jean Arp. He participated in the most important group exhibits both for Surrealism and abstract art in London, Brussels, Basle, and even at the Museum of Modern Art of New York, invited by Alfred Barr to join the exhibit *Cubism and Abstract Art* in 1936. He was part of the famous exhibit organized by the Galerie Pierre Colle in Paris, which made *L'Objet surréaliste* a household world. Finally, he contributed to most of the avant-garde magazines with texts, poems, illustrations, and engravings. His house in Meudon, where he played host with his wife, Sophie Taeuber, had become a privileged meeting place for the European avant-garde.

Work from these years is dominated by major cycles : *Concrétions humaines*, begun in 1932, where rounded forms, interlaced and supple, gave birth to superb sculptures. Here is Arp the humorist, making fun of the human image, metamorphosed into a sculptor of sensuality. *Songe de Hibou*, sculpted in 1937-1938, is closely related to this cycle, since it is still a corporeal art but one where the purity of the form has been taken to an extreme. As for the titles of his works, he wanted them to be "human", and even specifies they must be a "poetic designation". Which he did with this title, *Songe de hibou* (an owl's dream).

This work was given to Maurice Lefebvre Foinet by Arp himself. The Lefebvre Foinet family, specialists in colors and canvas, was already famous by the second half of the nineteenth century. Located at the Vavin square in the 6th arrondissement of Paris*, their business lasted into the 1980's.

*Now a FNAC (bookstore) for children.

LITERATURE:
Ionel Jianou, *Jean Arp*, Arted, Editions d'art, Paris, 1973.
1986-1988, Stuttgart, Strasbourg, Paris, Minneapolis, Boston, San Francisco, *Arp*.

33. PABLO PICASSO

PORTRAIT DE FRANÇOIS DE GOUY D'ARSY, 1925

François de Gouy d'Arsy, an aristocrat who never worked, shared a life of leisure with the American painter (1878-1956) during the first half of the 20th century. They lived together in Paris, rue de Condé, at Piquey overlooking the Arcachon bay, and at Clavary Castle near the town of Auribeau-sur-Siagne near Grasse (fig. 1) where Pablo Picasso executed this portrait in 1925. This unsigned painting, never exhibited or reproduced, was subjected to an in-depth expertise by Mrs. Maya Midmaier Picasso who recognized the hand of her father, Pablo Picasso, and the head of François de Gouy d'Arsy*.

Born February 6, 1883, François de Gouy d'Arsy was the only son of Count Louis de Gouy d'Arsy, born February 12, 1854 and baptized at the Tuileries as godson of Napoleon III and Empress Eugénie. He married Mabel Chapman, an Englishwoman born in London in 1863.

Thanks to the book by their friend Jean Hugo**, *Le regard de la mémoire*, and to a correspondence that Max Jacob maintained with François de Gouy and Russell Greeley, works we will be quoting from frequently here, we know the places they inhabited and how they lived. First of all, Paris... Jean Hugo also gives some indications as to François de Gouy's education: "They lived on the ground floor rue de Condé. They were usually found drinking in a small gravel-covered square that served as a garden between high black walls covered with ivy. François de Gouy had very individual and unfailingly good taste. The marquis de Broc, a friend of his mother, taught him early on to love architecture and old furniture. Alphonse Kahn, the collector, later initiated him to the joys of modern painting. He loved the Rotonde, the Tour de Retz, the Pagode de Chanteloup, pastels by Liotard, the Draguignan barracks, the castle of the Baron de Castille at Uzès, and the tomb of General Fabre in Tourettes. To express both admiration and derision, he would tap the side of his nose with his index finger and break out into laughter that shook his stomach."

Prior to the acquisition of the Castle of Clavary in 1925, they spent the summer in the Hotel Dourthe at Piquey overlooking the bay of Arcachon, encountering Jean Cocteau, Georges Auric, Radiguet, and Jean and Valentine Hugo (fig. 1). "Every day, Gouy and Greeley stretched themselves out on the sand along the banks of the river," wrote Jean Hugo, "at the exact point where the largest number of pleasure boats landed. Thus François de Gouy had many opportunities to become irritated, which was necessary to him."

In 1925, Russel Greeley purchased the Castle of Clavary (fig. 2) on the advice of François. Built at the beginning of the 19th century, the residence stood in the midst of an estate covered with many hectares of vineyards with a view of the plain of Grasse, the hills of Cabris, and the sea. After refurbishing, they moved in during 1925, and Jean Hugo, invited during August of 1926, remembers the very aristocratic refinement of the place: "The house, relatively small, was built on a rise surrounded by woods of pine and mimosa above terraces planted with old olive trees and fields of jasmine. On one side the view opened out onto the sea and the first promontories of Esterel, and on the other onto the mountains. François de Gouy had furnished the interior to his own taste, which was excellent. The vestibule and staircase were decorated with molding and trompe-l'œil fittings, painted by skillful Italian workers to heighten, among the lines of faux molding, the one

that creates an effect of depth, known as "belle lumière". Consoles in white rocaile decorated the dining room; the smoking-room, paved with a mosaic*** (fig. 3) by Picasso with overlapping profiles, was furnished with sofas covered with fabric in tiny flowers on either side of the door, similar to the settee in Liotard's painting of the Countess of Coventry painted dressed in a Turkish costume. In the Bamboo Room, the wallpaper created an illusion of sleeping in a virgin forest. Near the house, an arbor over a fountain sheltered a table made of many different marbles, an imitation dead tree in cement that reminded me of the Beaulieu fig tree, and an artificial lake surrounded an island standing in the midst of papyrus and other aquatic plants. Greeley went for a swim there every day; I followed his example. François watched us, sitting in an armchair, at the edge of the water, a glass in hand and his stomach shaking with ironic laughter."

François de Gouy and Russel Greeley enjoyed high society (fig. 4), welcoming their famous friends from the artistic worlds of painting, literature, and music. The painter Nina Hamnett**** spent time there and thought she was "in paradise", remembering, for example, a visit from Igor Stravinsky and caviar tasting session, as well as visits from Francis Poulenc and Georges Auric. In her memoirs, published in 1932, Nina Hamnett gives a list of the guests: van Dongen, Picasso and Olga, Marie Laurencin (fig. 5), Fernand Léger, Picabia, Man Ray, who did a portrait of François de Gouy (fig. 6) in 1926, Kiki de Montparnasse... Isadora Duncan, and of course Jean Cocteau, Jean Hugo, and Max Jacob (fig. 7)...

Reading Max Jacob's letters reveals a close friendship between the three men. In his New Year's greetings dated January 4, 1936, he writes: "I need not tell you all my best wishes for those who have always been generous friends and magnificent hosts, fervent and affectionate friends. I embrace you both with these feelings of tender friendship."

Some thirty letters were written between February 8, 1918, and May 13, 1940. Most of them are thank-you letters or short tales of daily life with its joys and its trials and tribulations. One of the letters, written on September 18, 1925, reveals the hidden talents of dear François: "Dear François, you know how much I love you. I have a psychological and astrological need for you, for your gentle radiance, your subcutaneous laughter rising from the bottom up, when other laughter travels from the top down (or even stays above the head, which is horrible). So I'll take the train for Clavary even before you've finished playing the electrician, the wallpaper man, the painter, the carpenter, the "chemical", even the sewage worker, and of course you rise to all these different trades with the greatest elegance and following the old adage: 'It's not the profession that makes the man, it's the man that makes the profession' [...]"

Portrait de François de Gouy d'Artsy which resurfaces today was executed in 1925, probably during the summer, when Picasso divided his summer vacation between the Cap d'Antibes, Cannes, and Juan-les-Pins from 1923 to 1927. In his book, Jean Hugo paints a portrait in words of the model. The perceptive quality of his description makes it a literary version of the painted work:

“François de Gouy had regular but rather heavyset features, brown eyes, thick eyebrows, a stern look; his well proportioned body was weighted with a ball-shaped stomach; his small, beautiful hand held a glass or cigarette with grace.”

While Jean Hugo provides some additional information on his general appearance, Picasso focuses primarily on his model's face – the powerful gaze, excellent skin texture, a slight pout of the mouth and a five-o'clock shadow are rendered very accurately although the rest of the painting is only sketched in, with an arm and left hand with the index and third fingers in the position of holding a cigarette that Picasso does not include. The pale color of the hand contrasts with the slight tan of the model.

The technique of highlighting the head has been used by many a great portraitist, including Picasso. Since his early paintings, he tracked the face with its weaknesses and beauties. After the Cubist years and the process of fragmentation, he returned to a certain classicism starting in 1918-1919 whose foundations were laid by Ingres whom he discovered at the 1905 Salon d'Automne where *Le bain turc* was exhibited. The sobriety of Ingres encouraged him to execute portraits to a high degree of finish. The first one, dated 1915, was *Portrait de Max Jacob* (fig. 8) with the background left in sketchy condition. This technique, which he pursued for about 10 years, enabled him to completely abolish classical perspective and create a dynamic space that allowed the portrait to surge forth towards the viewer. Magnificent paintings illustrate this period, such as *Portrait d'Olga* in pastel, painted in 1925, part of the neoclassical cycle that is perhaps the ultimate development of the style, after which Picasso took the first step towards Surrealism which was to be expressed in the monumentality of the figures.

Portrait de François de Gouy also illustrates the *belle époque* of the Riviera, of which he was one of the figureheads (fig. 10). In 1925, Francis Scott Fitzgerald published *The Great Gatsby* while the entire world hummed the melody of *Tea for Two*.

Count François de Gouy d'Artsy died on June 23, 1941. He was buried in the family vault at the Marines cemetery in the heart of the Vexin region of France.

* There is also a family called d'Arcy, which explains the two different spellings.
** Jean Hugo (1894-1994), great-grandson of Victor Hugo, was a painter and novelist.
*** The mosaic was mounted during the refurbishing work. It is reported that Picasso returned to see it in 1973, some time prior to his own death.

A preparatory drawing is reproduced in *Chronique des Temps héroïques* by Max Jacob.
**** Nina Hamnett (1890-1956), an Englishwoman, painter and writer, came to France in 1914 and enrolled in the Académie de Marie Vassiliev. Thanks to Modigliani, she was introduced to the art milieu where she met Picasso, Serge Diaghilev, and Jean Cocteau. She published her memoirs, entitled *Laughing Toso*, in 1932, which were a great success both in England and the United States.

Fig. 1 : Breakfast at Picquey in 1923. In the foreground are François de Gouy and Russell Greeley. Next to François, Georges Auric.
Fig. 2 : Clavary Castle.
Fig. 3 : Mosaic designed by Picasso for Clavary Castle.
Fig. 4 : Marcelle Meyer, Olga and Pablo Picasso between François de Gouy and Russell Greeley in the castle of Clavary's park in 1925.
Fig. 5 : Marie Laurencin, Clavary Castle, 1925 or 1926.
Fig. 6 : Man Ray, *Portrait de François de Gouy d'Artsy*, photograph taken in 1926, signed, dated, and dedicated "With love / François".
Fig. 7 : Max Jacob, Clavary Castle, 1925.
Fig. 8 : Pablo Picasso, *Portrait de Max Jacob*, January 1915, drawing in lead pencil, 32,5 x 24,5 cm.
Fig. 9 : Pablo Picasso, *Portrait d'Olga*, 1921, pastel and charcoal on paper glued onto canvas, 127 x 96,5 cm, Paris, Musée Picasso.
Fig. 10 : François de Gouy, Jean Hugo, Olga Picasso, Russell Greeley and Pablo Picasso at Juan-Les-Pins, 1925 or 1926.

LITERATURE:
Jean Hugo, *Le regard de la mémoire*, Actes Sud, Paris, 1983;
Max Jacob, *Les Amitiés et les Amours, Correspondances*, Volume I and II, L'Arganier, Paris, 2003.
Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995;
Under the direction of William Rubin, *Picasso et le Portrait*, Réunion des musées nationaux, Flammarion, Paris, 1996.
Impressions of the Riviera, Monet, Renoir, Matisse and their Contemporaries, 1998.

36. FERNAND LEGER

LA MÈRE ET L'ENFANT, 1972-1973

Throughout his life, Fernand Léger sought for the freedom to work with walls in the city, the country, and in an architectural ensemble to create a living art of large dimensions, visible to all. In 1949 he created his first mosaics, supported by his students and with the help of specialized craftsmen such as Heidi Morano. “At the stage of these major projects,” he said, “in stained-glass, mosaic, and ceramic, my students assisted me. I would create the scale models, the students would enlarge them, and then the craftsmen specialized in mosaic, ceramics, and stained-glass would enter the picture.”

Les deux figures, a mosaic created in Heidi Morano's studio in Biot, originated from a painting from 1923 currently in the collection of the Kunstmuseum in Bâle (fig. 1). During this period, Fernand Léger gave his women models a monumental stature, seeking to depersonalize them. He created a new kind of woman – huge thighs and arms like columns, shoulders like pediments, and long fluted hair hanging on one side. In opposition to these rigid lines, the breasts and stomach, seen as spheres, illustrate the evident search for contrasting forms in Léger's art. These women's gigantism is characteristic of all the work from the period,

either in portrait form or in an interior. Two famous paintings can be cited in this respect, *Le Grand déjeuner* from 1921, (Museum of Modern Art, New York), and *Les deux femmes debout* from 1922 (fig. 2) (Georges Pompidou Center, Paris).

The coming together of the ancient technique of mosaic and the avant-garde line of Fernand Léger generated highly original works of art, such as *Les deux figures*. These works aroused the enthusiasm of many collectors and historians. One of them, Pierre Descargues, wrote that the thought of Fernand Léger had penetrated the mineral world. As well say that the work of Fernand Léger had become indestructible, as shown by the *Deux figures* made of an assemblage of tiles arranged in subtle color harmonies.

Fig. 1 : *Les deux figures, Nus sur fond rouge*, 1923, oil on canvas, 146 x 98 cm, Bâle, Kunstmuseum.
Fig. 2 : *Les deux femmes debout (Femmes dans un intérieur)*, 1922, oil on canvas, 65 x 54 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

LITERATURE:
Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1990.

38. PIERRE BONNARD

PROFIL DE FEMME AU NŒUD PAPILLON, C. 1906

En 1905, Pierre Bonnard executed a series of nudes and portraits. Committed to following the path of a solitary painter, the artist intensified his pictorial style and colored inflections that had already gained approval and that, later, would make his reputation. In 1906, two one-man exhibits, one with Ambroise Vollard and the other with Bernheim-Jeune, were devoted to the works from the preceding years. Thus he began the year 1906 feeling famous and serenely confident.

Portraits from 1905 provided a wealth of experience for this *Profil de femme au nœud papillon*, executed in 1906. He is careful to create vibrations of all the luminous subtleties of the face and render the sensation of weight of the hair drawn into a bun to the side. The pensive profile of the young woman (who could be Marie Boursin, known as Marthe*) is delicately laid down against a colored yet neutral background, while the pure colors of the bow tie provide the needed contrast with the lightness of her complexion. We know that Pierre Bonnard always enjoyed painting portraits, and his many self-portraits also testify to his strong interest in the genre.

*Pierre Bonnard married Marthe in 1925.

42. ALBERT MARQUET

VUE SUR LE BOSPHORE, 1933

From 1920 to 1939, Albert Marquet traveled widely. In January 1920 he set out for Alger to continue to paint in

the open air during the winter and met Marcelle Martinet, whom he married in 1923. He stayed in Tunisia until the year of his marriage, then in Norway in 1925, in Egypt in 1926, in Spain in 1931 and 1932, and in Rumania in 1933. Between 1934 and 1939, Marquet traveled to Russia, Morocco, Italy, Switzerland, Holland, and Sweden.

In April 1933, he took a cruise with his wife and their friends Marcel and Suzanne Ray* in the Mediterranean. They stopped in Athens and Constantinople where they stayed for several days, then sailed to Galatz on the banks of the Rumanian Danube where their friends had just been assigned a position.

These travels satisfied the curiosity of Marquet and also gave him great satisfaction thanks to the work he was able to accomplish almost effortlessly. In Constantinople, he primarily executed watercolors, and the present painting is one of the few painted there. As always, he prefers a bird's eye view that enables him to embrace the harbor and its strands in a single glance. Here he paints the Bosphorus in its entirety – in the foreground, the city with its high white houses and roofs that we often see in his paintings of Alger. The soft-toned chromatic range is enhanced by the presence of cypresses whose tops caress the hull of a boat.

*Marcel Ray was a diplomat.

43. GEORGES ROUAULT

PIERROT ET DANSEUSE

The circus theme is universal, and Georges Rouault, as many other artists before him, devoted a large number of paintings to it. In some respects, perhaps an artist can also be seen as a Pierrot, an acrobat, or a clown, and Georges Rouault's heightened sensitivity enabled him to easily transfer to canvas all the emotions he felt.

In this painting, *Pierrot et Danseuse* (Pierrot and Dancer) are face to face in a circus performance, as far as we can tell by the arm movements. These deliberately active poses are rarely seen in the work of Georges Rouault. Nevertheless, Isabelle Rouault has listed several paintings executed between 1979 and 1939 where the frontal, static position gives way to moving poses in profile. These special works have an undeniable charm enhanced by a mixture of colors only Georges Rouault can conjure. The play of reds and greens, cool and warm colors, generates a ravishing color harmony that strongly intensifies the two figures dressed in white. Thus the dance step becomes even more visible, defined by their arms raised towards each other, while their legs seem barely to touch the ground – hence the originality and beauty of this work.

LITERATURE:
Bernard Dorival, Isabelle Rouault, *Rouault, L'œuvre peint*, Éditions André Sauret, Monte-Carlo, 1988.

44. EUGENE BOUDIN

SCENE DE PLAGE, C. 1888-1895

It was *L'Heure du bain sur la plage à Trouville*, a painting exhibited at the 1865 Salon, that launched Boudin's "petites dames" (little women). Their reputation continued to grow throughout his career, and in 1895, he continued to paint them in their crinoline dresses with the same colors and in the same poses. Although the title of the work, *Scène de plage*, does not provide information on the exact site of its execution, we know that Boudin most often worked in Normandy.

In 1895, Boudin painted outside, as he writes on March 1st to Louis Braquaval, his student: "[...] I'm finding my trade more and more difficult, especially when I force myself to finish my studies outside". This painting was probably executed during a period of bad weather.

That summer he spent about three months in Venice, from May to July, and upon his return he planted his easel along the Normandy coast. In an undated painting, but one which is included in the *Catalogue raisonné de l'œuvre peint* by R. Schmit (n° 2346) we see a canvas where we can recognize a small building, entitled *Trouville, scène de plage*. This enables us to say that this *Scène de plage* (beach scene) was also executed. The sky is cloudy, the sand wet, and Boudin thus "flaunts the prodigious magic of air and water in his finished paintings." These are the words of Baudelaire.

LITERATURE:
Baudelaire, *Critique d'art*, Folio essais, 2005.
11 April – 12 July 1992, Honfleur, Greniers à sel, Musée Eugène Boudin, *Eugène Boudin*.

48. JEAN FAUTRIER

COMPOSITION, 1956

Several exhibits of major importance in the *oeuvre* of Jean Fautrier were held in 1956 – one in Paris showing his *Nus* with a catalogue prefaced by Francis Ponge, and a second in New York, entitled *Les objets de Fautrier* at the Alexander Iolas Gallery, with a catalogue prefaced by André Malraux who wrote: "[...] The technique of his current paintings, which are many, requires fast execution, and many of them seem to be lyrical improvisations, but in fact they are the sudden results of a slow maturation process, in the same sense as modern poems [...] But be careful, these are not just happy accidents. This painting is specifically painting, increasingly so, but, as far from an abstract art as from a truly representational art, today it is linked to the universe by a connection that I have never seen elsewhere in contemporary art [...]" The painting *Composition*, executed in 1956, and not

exhibited in New York, can indubitably be used to illustrate this admirable text.

Composition belonged to Michel Couturier, Jean Fautrier's last art dealer, with whom he signed an exclusive contract with the artist in 1963. In 1964, he organized two one-man shows, the first in April and May – *Fautrier, peintures récentes*, and the second in October and November, *Hommage à Fautrier*, soon after the death of the painter. After Jean Fautrier's death, Michel Couturier exhibited his sculptures and engravings in 1965, and in 1966 he organized a retrospective, *Peintures, dessins sculptures, eaux-fortes de 1926 à 1964*, before organizing a final exhibit in 1968 for the famous *Otages* series.

LITERATURE:
25 May – 24 September 1989, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Fautrier*,
17 December 2004 - 13 March 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.

51. PAUL KLEE

SCHUTZSUCHEND, (SEEKING SHELTER) 1926

A professor at the Bauhaus since 1921, first at Weimar, then at Dessau, Paul Klee developed his artistic activity in three directions: teaching, personal creativity, and publications. In 1923, he published *L'Etude de la nature* (the study of nature) in a book entitled "Le Bahauss de Weimar". In 1924, he gave a lecture entitled "Sur l'art moderne", and in 1925, he published the sequel to his teaching theories, "Esquisses pédagogiques".

His passion for music led him in specific directions that resulted in a complete fusion of the intellect and harmony. One of his most well-known paintings, *Fugue en rouge*, painted in 1921, specifically illustrates the connection between the intellectual concept of the work and musical notation. On a dark background, lighter and lighter tones gradually emerge. They change into beautiful gradations of grey to pink to evoke and create rhythm with images, lines, and nuances that express the musical form of the fugue.

In 1926, Paul Klee uses parallel lines in his drawings, twins to that of a musical staff. In this painting, *Schutzsuchend*, the line develops, led by the auditory imagination of Klee. The artist does not just draw, he "composes" a story, that of "an animal looking for shelter", the title of this work. Here, the rambling developments and connections give rise to a feline form resembling an écorché. The surgical precision of the drawing and its chromatic environment give birth to a powerful drawing.

Many drawings of this quality were completed in 1926, and many of these were purchased by Rudolf Probst.

LITERATURE:
October 10,1985 – January 1, 1986, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, *Klee et la musique*.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000. En cette qualité **Artcurial-Briest-LeFur-Poulain-F.Tajan** agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur.

Les rapports entre **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux qui seront mentionnés au procès verbal de vente.

1 - Le bien mis en vente

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

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se tient à la disposition des acquéreurs potentiels pour leur fournir des rapports sur l'état des lots.

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

c) Les indications données par **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert.

L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé.

Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie.

Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies ; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

2 - La vente

a) en vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'**Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles. Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone. A toutes fins utiles, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** se réserve d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente et que **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** aura acceptés.

Si **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur,

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

En revanche le vendeur ne sera pas admis à porter lui-même des enchères directement ou par mandataire.

Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue. f) **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** dirigera la vente de façon discrétionnaire tout en respectant les usages établis.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots. En cas de contestation **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.

Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu.

L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix.

En cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement.

3 - L'exécution de la vente

a) En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par franchise dégressive les commissions et taxes suivantes :

1) Lots en provenance de la CEE :

• **De 1 à 150 000 euros** : 19,5 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,07 % du prix d'adjudication), (pour les autres catégories, TVA = 3,82 % du prix d'adjudication).

• **Au-delà de 150 000 euros** : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66 % du prix d'adjudication), (pour les autres catégories, TVA = 2,35 % du prix d'adjudication).

2) Lots en provenance hors CEE : (indiqués par un ☐)

Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter la TVA à l'import, (5,5 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux).

3) Les taxes (TVA sur commissions et TVA à l'import) peuvent être rétrocédées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE.

Un adjudicataire CEE justifiant d'un % de TVA Intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation.

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

- en espèces : jusqu'à 3 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français, jusqu'à 7 600 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité.

- par chèque ou virement bancaire.

- par carte de crédit : VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 2,40 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

b) **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** sera autorisé à reproduire sur le procès verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.

Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée.

Toute personne s'étant fait enregistrer auprès d'**Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

c) Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, dans l'hypothèse où par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot, après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** serait avérée insuffisante.

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes.

Dans l'intervalle **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** pourra facturer à l'acquéreur des frais de dépôt du lot, et éventuellement des frais de manutention et de transport.

A défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant : si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dûs par l'adjudicataire défaillant.

En outre, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix :

- des intérêts au taux légal majoré de cinq points,

- le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,

- le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

e) Les achats qui n'auront pas été retirés dans les septs jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

f) L'acquéreur pourra se faire délivrer à sa demande un certificat de vente qui lui sera facturé la somme de 60 euros TTC.

4 - Les incidents de la vente

a) Dans l'hypothèse où deux personnes auront porté des enchères identiques par la voix, le geste, ou par téléphone et réclament en même temps le bénéfice de l'adjudication après le coup de marteau, le bien sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les derniers enchérisseurs, et tout le public présent pourra porter de nouvelles enchères.

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** pourra utiliser des moyens vidéos. En cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

c) Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** pourra être conduit à utiliser à titre indicatif un système de conversion de devises. Néanmoins les enchères ne pourront être portées en devises, et les erreurs de conversion ne pourront engager la responsabilité de **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**.

5 - Préemption de l'Etat français

L'Etat français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur.

L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'Etat manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'Etat français.

6 - Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue un contrefaçon à son préjudice.

En outre **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** dispose d'une dérogation légale lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public. Toute reproduction du catalogue de **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre.

La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de représentation de l'œuvre.

7 - Biens soumis à une législation particulière

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection.

Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par franchise dégressive seront les suivantes :

• **De 1 à 100 000 euros** : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 % du prix d'adjudication).

• **Au-delà de 100 000 euros** : 10 % + TVA au taux en vigueur (soit 1,96 % du prix d'adjudication).

a) - Seule l'authenticité des véhicules est garantie, en tenant compte des réserves éventuelles apportées dans la description.

b) - Les véhicules sont vendus en l'état. Les renseignements portés au catalogue sont donnés à titre indicatif. En effet, l'état d'une voiture peut varier entre le moment de sa description au catalogue et celui de sa présentation à la vente. L'exposition préalable à la vente se déroulant sur plusieurs jours et permettant de se rendre compte de l'état des véhicules, il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée.

c) - Pour des raisons administratives, les désignations des véhicules reprennent, sauf exception, les indications portées sur les titres de circulation.

d) - Compte tenu de l'éventuelle évolution de l'état des automobiles, comme il est dit en b), il est précisé que les fourchettes de prix ne sont données qu'à titre strictement indicatif et provisoire. En revanche, les estimations seront affichées au début de l'exposition et, s'il y a lieu, corrigées publiquement au moment de la vente et consignées au procès-verbal de celle-ci.

e) - Les acquéreurs sont réputés avoir pris connaissance des documents afférents à chaque véhicule, notamment les contrôles techniques qui sont à leur disposition auprès de la société de ventes. Cependant, des véhicules peuvent être vendus sans avoir subi l'examen du contrôle technique en raison de leur âge, de leur état non roulant ou de leur caractère de compétition. Le public devra s'en informer au moment de l'exposition et de la vente.

f) - Les véhicules précédés d'un astérisque (*) nous ont été confiés par des propriétaires extra-communautaires. Les acheteurs devront acquitter une TVA de 5,5 % en sus des enchères, qui pourra être remboursée aux acheteurs extra-communautaires sur présentation des documents d'exportation dans un délai d'un mois après la vente, à défaut de quoi cette TVA ne pourra être remboursée.

g) - Le changement d'immatriculation des véhicules est à la charge et sous la seule responsabilité de l'acheteur, notamment dans le respect des délais légaux.

h) - L'enlèvement des véhicules devra impérativement être réalisé le lendemain de la vente au plus tard. Passé ce délai, ils demeureront aux frais, risques et périls de leur propriétaire.

8 - Indépendance des dispositions

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

9 - Compétences législative et juridictionnelle.

La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat.

Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

BANQUES PARTENAIRES :



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

CONDITIONS OF PURCHASE

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan is a company of voluntary auction sales regulated by the law of the 10 July 2000.

In such capacity **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** acts as the agent of the seller who contracts with the buyer.

The relationships between **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications given at the time of the sale, which will be recorded in the official sale record.

1 - Goods for auction

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

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

c) The statements by made **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation.

The absence of statements **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect.

Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates.

Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever.

The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case, be, rounded off differently than the legal rounding.

2 - The sale

a) In order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** before the sale, so as to have their personal identity data recorded.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due.

Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** which have been deemed acceptable.

Should **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller,

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached.

The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent.

The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in the catalogue.

f) **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** will conduct auction sales at their discretion, in accordance with established practices.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale.

In case of challenge or dispute, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.

The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjuge" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.

No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.

In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

3 - The performance of the sale

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

1) Lots from the EEC:

- From 1 to 150 000 euros: 19.5% + current VAT (for books, VAT = 1,07% of the hammer price; for other categories, VAT = 3,82% of the hammer price).

- Over 150 000 euros: 12% + current VAT (for books, VAT = 0,66% of the hammer price; for other categories, VAT = 2,35% of the hammer price).

2) Lots from outside the EEC : (identified by an O)

In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (5,5% of the hammer price, 19,6% for jewelry).

The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC.

An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.

The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.

The purchaser will be authorized to pay by the following means :

- in cash: up to 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizen, up to 7 600 euros, costs and taxes included, for foreign citizen on presentation of their identity papers.

- By cheque or bank transfer.

- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 2,40% additional commission corresponding to cashing costs will be collected)".

b) **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given.

Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place.

Any person having been recorded by **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** has a right of access and of rectification to the nominative data provided to **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase.

The buyer will have no recourse against **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes.

In the meantime **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.

Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère".

If the seller does not make this request within a month from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.

In addition, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:

- interest at the legal rate increased by five points,

- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,

- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan also reserves the right to set off any amount **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

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

4 - The incidents of the sale

a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** will be able to use video technology.

Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** shall bear no liability/responsibility whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

c) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** will not be liable for errors of conversion.

5 - Pre-emption of the French state

The French state is entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.

The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6 - Intellectual Property Right - Copyright

The copyright in any and all parts of the catalogue is the property of **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan**.

Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment.

Furthermore, **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** benefits from a legal exception allowing them to reproduce the lots for auction sale in their catalogue, even though the copyright protection on an item has not lapsed.

Any reproduction of **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan's** catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work.

The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

7 - Items falling within the scope of specific rules

For sales of cars - including both cars of collection and ordinary cars - special additional conditions apply, as stated hereafter.

In addition to the lot's hammer price, the buyer will have to pay the following costs per lot and by degressive brackets:

- From 1 to 100 000 euros: 16% + current VAT (i.e. 3,13% of the hammer price).

- Over 100 000 euros: 10% + current VAT (i.e.1,96% of the hammer price).

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

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

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

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

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

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

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

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

8 - Severability

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

9 - Law and Jurisdiction

These Conditions of purchase are governed by French law exclusively.

Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France.

BANQUES PARTENAIRES :



All lots over 10 000 euros in this catalogue have been controlled by ART LOSS REGISTER Ltd. London.



MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES

7, Rond-Point des Champs-Élysées, 75008 Paris
33 (0) 1 42 99 20 20, contact@artcurial.com
www.artcurial.com
SAS au capital de 106 680 €
Agrément n° 2001-005

ASSOCIÉS

Francis Briest, Co-Président
Rémy Le Fur
Hervé Poulain
François Tajan, Co-Président

DIRECTEURS ASSOCIÉS

Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan

Secrétariat général :

Alexandra Fonthieure
33 (0) 1 42 99 20 28, afonthieure@artcurial.com

ADMINISTRATION ET GESTION

Direction
Nicolas Orlowski

Direction comptable et administrative

Josephine Dubois
33 (0) 1 42 99 16 26, jdubois@artcurial.com

Gestion

Élisabeth Fénéon
33 (0) 1 42 99 20 27, efeneon@artcurial.com

Comptabilité des ventes

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

Nicole Frèrejean

33 (0) 1 42 99 20 45, nfrerejean@artcurial.com
Jacqueline Appriou
33 (0) 1 42 99 20 44, jappriou@artcurial.com

Sonia Graça
33 (0) 1 42 99 16 60, sgraca@artcurial.com

Comptabilité générale

Marion Bégat

33 (0) 1 42 99 16 36, mbegat@artcurial.com
Virginie Boisseau
33 (0) 1 42 99 20 19, vboisseau@artcurial.com

Mouna Sekour

33 (0) 1 42 99 20 29, msekour@artcurial.com

Gestion des stocks

Matthieu Fournier

33 (0) 1 42 99 20 26, mfournier@artcurial.com

Direction du marketing

Hadrien de Montferrand

33 (0) 1 42 99 20 42, hdmontferrand@artcurial.com

Abonnements catalogues

Géraldine de Mortemart

33 (0) 1 42 99 20 43, gdemortemart@artcurial.com

Communication

Armelle Maquin

33 (0) 1 43 14 05 69, armelle.maqin@wanadoo.fr

agence 14 septembre

Bénédicte Colpin

33 (0) 1 55 28 38 28, benedictcolpin@14septembre.fr

Relations publiques

Anne de Vilallonga

33 (0) 1 42 99 16 47, adevilallonga@artcurial.com

COMMISSAIRES PRISEURS HABILITÉS

Francis Briest, **Rémy Le Fur**, **Hervé Poulain**,
François Tajan, **Isabelle Boudot de La Motte**,
Stéphane Aubert.

AFFILIÉ À

«International Auctioneers»



REPRÉSENTATION À MONACO

Vanessa Knaebel,
Galerie Pastor-Gismondi
11, avenue Princesse Grace. 98000 Monaco
Tél. : 377 93 25 27 14, vknaebel@artcurial.com

MAISONS DE VENTES ASSOCIÉES

ARTCURIAL

TOULOUSE - JACQUES RIVET

Jacques Rivet, Président, commissaire priseur
contact : Valérie Vedovato

8, rue Fermat. 31 000 Toulouse
Tél. : 33 (0) 5 62 88 65 66, j-rivet@wanadoo.fr

ARTCURIAL

DEAUVILLE

James Fattori, Commissaire priseur
32, avenue Hocquart de Turtot. 14 800 Deauville
Tél. : 33 (0) 2 31 81 81 00,
contact@artcurial-deauville.com

ARTCURIAL HOLDING SA

Président Directeur Général

Nicolas Orlowski

Vice Président

Francis Briest

Membres du conseil

Nicole Dassault, Michel Pastor,
Francis Briest, Nicolas Orlowski,
Hervé Poulain, Daniel Janicot

Comité de développement

Président : Laurent Dassault

Membres :

S.A. la princesse Zahra Aga Khan, Michel Pastor,
Jacques Tajan, Daniel Janicot, Guillaume Dard,
Francis Briest, Rémy Le Fur, Hervé Poulain

HÔTEL DASSAULT

Comité culturel et membres d'honneur :

Pierre Assouline, Laurent Dassault,
Francis Briest, Léonard Gianadda,
Hervé Poulain, Daniel Janicot, Yves Rouart,
Nathalie Zaquin-Boulakia

DÉPARTEMENTS D'ART

ART MODERNE

Violaine de La Brosse-Ferrand
spécialiste, 33 (0) 1 42 99 20 32
vdelabrosseferrand@artcurial.com
Bruno Jaubert, spécialiste
33 (0) 1 42 99 20 35, bjaubert@artcurial.com
Nadine Nieszawer, consultant pour les
œuvres de l'École de Paris, 1905-1939
contact : Marie Sanna, **Tatiana Ruiz Sanz**
33 (0) 1 42 99 20 33/34
msanna@artcurial.com
truizsanz@artcurial.com

ART CONTEMPORAIN

Martin Guesnet, spécialiste
33 (0) 1 42 99 20 31
mguesnet@artcurial.com
Hugues Sébilleau, **Arnaud Oliveux**
spécialistes
33 (0) 1 42 99 16 35/28
hsebilleau@artcurial.com
aoliveux@artcurial.com
contact : Florence Latieule
33 (0) 1 42 99 20 38, flatieule@artcurial.com

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

Pia Copper
spécialiste Chine, 33 (0) 1 42 99 20 11
pcopper@artcurial.com

Constance Boscher
Recherches et Authentification, 33 (0) 1 42 99 20 37
cboscher@artcurial.com

PHOTOGRAPHIE

Grégory Leroy, spécialiste
33 (0) 1 42 99 20 15, gleroy@artcurial.com

contact : Alexandra Cozon
acozon@artcurial.com, 33 (0) 1 42 99 20 48

ART TRIBAL

Bernard de Grunne, expert
contact : Florence Latieule
33 (0) 1 42 99 20 38, flatieule@artcurial.com

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS

Isabelle Milsztain, spécialiste
33 (0) 1 42 99 20 25, imilsztain@artcurial.com
contact : Lucas Hureau
lhureau@artcurial.com, 33 (0) 1 42 99 20 25

LIVRES XIX^e ET XX^e SIÈCLES, MANUSCRITS, DOCUMENTATION ET LIVRES ANCIENS

Olivier Devers
33 (0) 1 42 99 16 20
odevers@artcurial.com
contact : Benoît Puttemans
bputtemans@artcurial.com
33 (0) 1 42 99 16 49

BIJOUX

Stephen Giles, directeur international
Thierry Stetten, expert
contact : Julie Valade, spécialiste
33 (0) 1 42 99 16 41, jvalade@artcurial.com

CURIOSITÉS, CÉRAMIQUES ET HAUTE ÉPOQUE

Robert Montagut, expert
33 (0) 1 42 99 20 12, rmontagut@artcurial.com
contact : Isabelle Boudot de La Motte
33 (0) 1 42 99 20 12
iboudotdelamotte@artcurial.com

MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII^e ET XIX^e SIÈCLE

Cabinet Lefuel et de L'Espée
experts
contact : Marie-Hélène Corre
Sophie Peyrache
33 (0) 1 42 99 20 13/41
mhcorre@artcurial.com
speyrache@artcurial.com

TABLEAUX ANCIENS

Gérard Auguier,
Éric Turquin, experts
contact : Marie-Hélène Corre
Sophie Peyrache
33 (0) 1 42 99 20 13/41
mhcorre@artcurial.com
speyrache@artcurial.com

TABLEAUX ORIENTALISTES

contact : Cyril Pigot
33 (0) 1 42 99 16 56
cpigot@artcurial.com

ARMES ET SOUVENIRS HISTORIQUES

Bernard Bruel, expert
contact : Benoît Puttemans
bputtemans@artcurial.com
33 (0) 1 42 99 16 49

ART DÉCO

Félix Marcihac, expert
33 (0) 1 42 99 20 20
contact : Sabrina Dolla, spécialiste junior
33 (0) 1 42 99 16 40 - sdolla@artcurial.com

DESIGN

Fabien Naudan, spécialiste
33 (0) 1 42 99 20 19
fnaudan@artcurial.com
contact : Alexandra Cozon
acozon@artcurial.com
33 (0) 1 42 99 20 48

AUTOMOBILES DE COLLECTION

Marc Souvrain, expert
Fred Stoesser, consultant
rarecars@club-internet.fr
33 (0) 1 42 99 16 37/38
Wilfrid Leroy Prost, spécialiste junior
33 (0) 1 42 99 16 32, wleroyprost@artcurial.com
contact : Karine Boulanger
33 (0) 1 42 99 16 31, kboulanger@artcurial.com

AUTOMOBILIA

Gérard Prévot, expert
33 (0) 6 75 37 54 59, torpedo@tele2.fr
contact : Karine Boulanger
33 (0) 1 42 99 16 31, kboulanger@artcurial.com

VINS ET ALCOOLS

Laurie Matheson
Luc Dabadie, experts
33 (0) 1 42 99 16 33/34, vins@artcurial.com
contact : Cyril Pigot
33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

BANDES DESSINÉES

Eric Leroy, expert
33 (0) 1 42 99 20 17, eleroy@artcurial.com
contact : Lucas Hureau
lhureau@artcurial.com, 33 (0) 1 42 99 20 17

VENTES GÉNÉRALISTES

Isabelle Boudot de La Motte, spécialiste
33 (0) 1 42 99 20 12
iboudotdelamotte@artcurial.com
contact : Juliette Billot
33 (0) 1 42 99 20 16, jbilot@artcurial.com

DÉPARTEMENT INVENTAIRE

Stéphane Aubert, spécialiste
33 (0) 1 42 99 20 14, saubert@artcurial.com
Jean Chevalier, Consultant

HISTORIENNES DE L'ART

Marie-Caroline Sainsaulieu
mcsainsaulieu@noos.fr
Lydia Montanari
33 (0) 1 42 99 20 39
lmontanari@artcurial.com