

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

2303

3 JUIN 2013 – PARIS

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE – VENTE DU SOIR

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

VENTE DU SOIR

**ART IMPRESSIONNISTE
& MODERNE**

LUNDI 3 JUIN 2013 À 20H

PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



An impressionist painting of a cathedral facade, likely Notre-Dame de Paris, rendered in a style with visible brushstrokes and a vibrant, somewhat muted color palette of blues, purples, and greens. The scene is viewed from a low angle, looking up at the massive structure. The sky is a mix of soft, blended colors. The overall effect is one of light and atmosphere rather than sharp detail.

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1

LUNDI 3 JUIN 2013 À 20H
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



**ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F.TAJAN**

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

ASSOCIÉS

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

Fabien Naudan, Vice-Président

Directeurs associé sénior
Martin Guesnet

Directeurs associés
Stéphane Aubert
Emmanuel Berard
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure

**ART IMPRESSIONNISTE
ET MODERNE I
VENTE N°2303**

Téléphone pendant l'exposition :
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 63

Commissaire-priseur :
Francis Briest

Spécialistes :
Bruno Jaubert
Directeur associé
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 35
bjaubert@artcurial.com

Olivier Berman
Directeur associé
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 67
oberman@artcurial.com

Spécialiste Italie :
Gioia Sardagna Ferrari
Tel. : +39 02 497636 50
gsardagnaferrari@artcurial.com

Spécialiste junior, catalogueur :
Priscilla Spitzer
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 65
pspitzer@artcurial.com

Spécialiste junior :
Tatiana Ruiz Sanz
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 34
truizsanz@artcurial.com

Renseignements :
Florent Wanecq
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 63
fwanecq@artcurial.com

Alexia de Cockborne
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 21
adecockborne@artcurial.com

Recherche et authentification :
Jessica Cavaleiro
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 08
jcavaleiro@artcurial.com

Historienne de l'art :
Marie-Caroline Sainsaulieu

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Vendredi 31 mai
11 - 19h
Samedi 1er juin
11 - 18h
Dimanche 2 juin
14 - 18h
Lundi 3 juin
11 - 17h

**VENTE
LE LUNDI 3 JUIN 2013
À 20H**

Catalogue visible sur internet
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs
Marion Carteirac
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 45
mcarteirac@artcurial.com

Comptabilité vendeurs
Vanessa Favre
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 51
vfavre@artcurial.com

Ordres d'achat, enchères par téléphone :
Elodie Landais
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

Illustrations :
Couverture - lot 6
Deuxième de couverture - lot 4
Page 2 - lot 21

Edouard MANET

(Paris, 1832 - Paris, 1883)

PENICHES EN SEINE, CIRCA 1874

Aquarelle et lavis d'encre sur papier

cachet du monogramme en bas à droite «e.m.»

(Lochard n°233 - Lugt L. 880)

25 x 35 cm (9,75 x 13,65 in.)

Provenance :

Suzanne Manet, veuve de l'artiste

Vente, Paris, Hôtel Drouot, Vente Manet, 4-5 février 1884, n°130

Galerie Durand-Ruel, Paris

Collection particulière

Vente, Paris, Me Cornette de Saint-Cyr, 15 décembre 1989, lot 68

Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

Exposition :

Paris, Ecole des Beaux-Arts, «Exposition posthume Manet»,

1884, n°122

Bibliographie :

A. Tabarant, «Manet et ses œuvres», édition Gallimard, Paris

1947. pp. 248-249, n°608

M. Bodelsen, «Early Impressionist Sales 1874-1894 in the Light

of some unpublished «procès-verbaux»», in. The Burlington

Magazine, juin 1968, n°130, p. 342

A. de Leiris, «The drawing of Edouard Manet», Berkeley et Los

Angeles , 1969, n°426

Denis Rouart et Daniel Wildenstein, «Edouard Manet, Catalogue

raisonné», tome II, Pastels, Aquarelles et Dessins, Genève, 1975,

n°254, reproduit p. 106

«PENICHES EN SEINE»; WATERCOLOUR AND
INK WASH ON PAPER; STAMPED WITH MONO-
GRAM LOWER RIGHT

80 000 / 120 000 €

Durant l'été 1874, Manet séjourne à Argenteuil pour rejoindre Monet, qui y habite depuis 1873, et trouve l'inspiration auprès de ses paysages et ses péniches. Il s'exerce sur plusieurs techniques et produit de nombreuses aquarelles et dessins qui respirent un air nouveau, plus léger, où le génie du maître arrive à son apogée. Manet saisi dans ces travaux sur papier le moment précis, l'instant voulu, et développe son sens de l'observation.

Comme le soulignait Antonin Proust à Madame Manet : «il n'est pas dans ces esquisses, (...) un trait qui soit inutile, un accent qui ne soit juste. Tout y est mis en place avec une sûreté de main qui révèle en même temps qu'une science profonde, la passion du vrai qui est la note dominante de son génie».



2
Henri LE SIDANER

(Port-Louis, 1862- Paris, 1939)

VIEILLES MAISONS, GERBEROY, 1903

Huile sur toile

signée en bas à gauche «le Sidaner»

54 x 65,50 cm (21,06 x 25,55 in.)

Provenance :

Galerie Georges Petit, Paris (n°2935)

Collection Victor Blanchet

A l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Chemnitz, Musée de Kunstammlungen, «Henri Le Sidaner, un impressionniste magique», juin-août 2009, n°26, reproduit p. 107

Bibliographie :

Cette oeuvre sera incluse dans la monographie «Henri le Sidaner - Paysages Intimes», actuellement en préparation par Monsieur Yann Farinaux-Le Sidaner

Un certificat de Monsieur Yann Farinaux-Le Sidaner sera remis à l'acquéreur

«*VIEILLES MAISONS, GERBEROY*»; *OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER LEFT*

120 000 / 180 000 €

«*Il s'est voué à un art d'évocation intimiste répondant strictement à la qualité de son âme et à la forme préférée de son existence individuelle. Il s'est attaché, répudiant le pittoresque et l'anecdote, à scruter et à définir le mystère latent des choses. Il a demandé à la peinture ce qu'elle peut comporter d'émotions spécifiquement littéraires. Il s'est créé une technique dérivée de l'impressionnisme, mais transformée pour des fins tout opposées. Il s'est préparé dans la solitude, en dehors de toutes théories et de toutes écoles. Il a établi le cadre de sa vie. Nous n'avons plus qu'à le suivre de la France ou de l'étranger qui conduisent là où le passé a encore conservé ses belles traces. Les décrire sera le décrire lui-même.*»

Camille Mauclair, «*Le Sidaner*», 1928



3
Auguste RODIN
(Paris, 1840 - Meudon, 1917)

CATHEDRALE, GRAND MODELE

Bronze à patine brune nuancée de vert
cachet du fondeur, copyright du musée Rodin et
daté à l'arrière «Georges Rudier Fondeur-Paris
© by Musée Rodin 1955»

Conçue en 1908, cette épreuve fondue en novembre
1955, est la troisième sur une édition à 12 plus un
exemplaire numéroté 0 pour les collections
du Musée Rodin.
Hauteur : 62,9 cm (Height : 24,7 in.)

Provenance :
Musée Rodin, Paris
Acquis auprès de celui-ci par le père de l'actuel propriétaire en 1956

Expositions :
Nice, Palais de la Méditerranée, «Jeux, Sport, Jeunesse», décembre
1965-janvier 1966

Bibliographie :
G. Frappe, «Catalogue du Musée Rodin», Paris, 1927, n°340, p. 109
(la version en pierre illustrée)
F.G. Watkins, «Rodin Museum of Philadelphia», Philadelphia, 1929,
n°40 (un exemplaire similaire)
S. Story, «Rodin», Londres, 1939, n°101, reproduit p. 149
(un exemplaire similaire)
E. Waldmann, «Auguste Rodin», Vienne, 1945, n°59 (la version en
pierre illustrée)
P.M. Grand, «Rodin: Genius with Gibblets», in Art News, n°3, mai
1963, reproduit p. 28 (un exemplaire similaire)
I. Jianou et C. Goldscheider, «Auguste Rodin», Paris, 1967, reproduit
pl. 50 et 51, p. 94 (La version en pierre illustrée,)
R. Descharnes et J.F. Chabrun, «Auguste Rodin», Londres, 1967, p.
211 (La version en pierre illustrée)
John L. Tancock, «Rodin Museum Handbook», Philadelphie, 1969,
n°120 (un exemplaire similaire)
L. Goldscheider, «Rodin Sculptures», Londres, 1970, p. 126,
pl. 92 (La version en pierre illustrée)
John L. Tancock, «The Sculpture of Auguste Rodin», Philadelphie,
1976, n°123, reproduit (un exemplaire similaire)
Joseph Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, «Rodin et l'Allemagne», in
chatelain, Laurent, Dorival, 1983, reproduit pp. 119-121
(un exemplaire similaire)
Frédéric V. Grunfeld, «Rodin. A Biography», 1988, reproduit
p. 607 (un exemplaire similaire)
Anne Pingoot, «Mains», in Catalogue d'exposition, Paris, Musée
d'Orsay et Francfort, Schirn Kunsthalle, 5 février - 26 août 1990,
reproduit p. 189 (un exemplaire similaire)
Leo Steinberg, «Le retour de Rodin», Paris, 1991, reproduit
pp. 14 et 47 (un exemplaire similaire)
Hélène Marraud, «La Main révèle l'homme», Paris, 2005, reproduit
pp. 72. 74 (un exemplaire similaire)
Antoinette Le Normand-Romain, «Rodin et le Bronze, Catalogue des
oeuvres conservées au Musée Rodin», reproduit p. 252
(un exemplaire similaire)

Cette oeuvre sera incluse dans la catalogue critique de l'oeuvre
sculpté d'Auguste Rodin actuellement en préparation par Monsieur
Jérôme Le Blay sous l'égide de la Galerie Brame & Lorenceau sous
le numéro 2009-2788B

Une attestation d'inclusion du Comité Rodin sera remise à
l'acquéreur

*«CATHEDRALE, GRAND MODELE»; BRONZE WITH
GREEN BROWN PATINA; FOUNDRY MARK, COPY-
RIGHT OF THE MUSEUM ON THE BACK*

800 000 / 1 200 000 €







Fig. 1 : Grande main crispée avec figure implorante, 1906.



Fig. 2 : Main gauche, dite n° 26, avant 1901.



Fig. 3 : Main droite demi-fermée.



Fig. 4 : La Cathédrale, 1908. Paris, Musée Rodin



Fig. 5 : Caen, illustration dans Cathédrales de France.

AUGUSTE RODIN, LA CATHEDRALE

Tandis que le dix-neuvième siècle s'achève, Claude Monet peint en 1893-1894 la série des *Cathédrales* et Joris-Karl Huysmans publie en 1898 le roman *La Cathédrale*. A l'aube du vingtième siècle, Maximilien Luce exécute plusieurs œuvres intitulées *Notre-Dame* de Paris, et, en 1914, Rodin donne pour titre une de ses sculptures *Cathédrale* tout en illustrant un livre sur les *Cathédrales de France*. L'architecture gothique inspire toutes les formes d'art.

A l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, Auguste Rodin avait obtenu l'autorisation d'ériger à Paris, place de l'Alma, un pavillon particulier élevé grâce à l'aide financière de ses admirateurs. Il y expose cent soixante-dix sculptures et un grand nombre de dessins, d'aquarelles et de photographies. L'exposition lui vaut alors une notoriété internationale, et il sera consacré le plus grand sculpteur de son temps. Des musées étrangers ainsi que des collectionneurs privés, notamment anglais et américains, lui commandent des sculptures, les expositions se bousculent. En 1901, il expose à la Biennale de Venise, en 1902 fait un périple triomphal en Allemagne, en Tchécoslovaquie et en Autriche. Il rencontre Isadora Duncan et Rainer Maria Rilke¹. Les décorations et les honneurs couronnent ses succès : un banquet est donné en son honneur à Londres, les étudiants de la Slade School of Art le portent en triomphe, il est promu commandeur de la Légion d'Honneur, la même année, prend la présidence de la Société Internationale des Peintres, Sculpteurs et Graveurs à Londres, il est nommé membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts. La publication des monographies de Judith Clavel et de Rainer Maria Rilke en 1903 mettent un point d'orgue à son œuvre. Une de ses plus célèbres sculptures, *Le Penseur*, est installé place du Panthéon le 21 avril 1906. Rodin était alors âgé de soixante-six ans. En 1907, il est nommé Docteur Honoris Causa à l'université d'Oxford. L'année suivante, en 1908, où il exécute *La Cathédrale*, le roi Georges VII d'Angleterre visite son atelier à Meudon. A la fin de l'année, il loue un atelier au rez-de-chaussée de l'Hôtel Biron, vaste demeure du XVIII^{ème} siècle qui vient d'être sauvé de la démolition. Cet hôtel deviendra le musée Rodin.

D'après le *Catalogue des œuvres conservées au musée Rodin*, établi par Antoinette Lenormand-Romain², les mains se comptent par centaines et furent modelées pour la plupart entre 1880 et 1890. Même s'il s'agissait, pour les premières, de simples fragments destinés à *La Porte de l'Enfer*, il sut donner à chacune d'elles, si petite soit-elle, une extraordinaire puissance, qui les désignait pour devenir des œuvres autonomes. Rainer Maria Rilke, dans son ouvrage sur Rodin, publié en 1903, écrivait :

« Il y a dans l'œuvre de Rodin des mains indépendantes et petites, qui, sans appartenir à aucun corps, sont vivantes. Des mains qui se dressent, irritées et mauvaises, des mains qui semblent aboyer avec leurs cinq doigts hérissés comme les cinq gorges d'un chien d'enfer (fig.1). Des mains qui marchent, qui dorment (fig.2), et des mains qui s'éveillent ; des mains criminelles et chargées d'une lourde hérédité et des mains qui sont fatiguées, qui ne veulent plus rien, qui se sont couchées, dans un coin quelconque, comme des bêtes malades qui savent que personne ne peut les aider (fig. 3). Mais les mains sont déjà un organisme compliqué, un delta où beaucoup de vie, venue de loin, conflue pour se jeter dans le grand courant de l'action. »

Après 1900, le temps n'est plus pour Rodin aux monuments grandioses, tels le *Monument des Bourgeois de Calais*, *Le Penseur* ou encore *Balzac*. La dernière commande, *Le monument au peintre Whistler* ne dépassera jamais le stade de l'*Étude pour la Muse nue, bras coupés* exécutée en 1906 et la *Muse nue, bras coupés* en 1908. En revanche, l'artiste s'attache de plus en plus, par d'innombrables dessins et par des esquisses en terre, à l'étude du corps humain. Le thème de la main, qui jalonne son œuvre, l'occupe toujours autant, comme nous le montre *La Cathédrale* exécutée en 1908.

Rodin réunit en une même sculpture, en un geste unique, deux mains droites, appartenant à deux personnes distinctes. Entre les mains, le vide. Cette sculpture, selon l'historien Grappe, aurait été exécutée à la

demande d'un amateur qui avait l'intention « d'adapter ces mains à une fontaine jaillissante ». L'eau devait jaillir entre les mains dressées dans une position qui leur fait dessiner un arc brisé. Antoinette Lenormand-Romain doute de cette interprétation à cause de la grande fragilité de la pierre. Une reproduction dans l'ouvrage d'Hélène Marraud, *Rodin, la main révèle l'homme*, illustre le propos du conservateur : des traces des outils apparaissent sur les poignets et sur le dessus des mains, révélant une matière trop tendre pour supporter de manière pérenne le contact de l'eau (fig.4). À cette époque, Rodin avait donné à cette sculpture le titre d'*Arche d'alliance* : *Arche* pour l'élan architectural que les mains matérialisent, *alliance* pour leur union.

Composée de deux mains enserrant le vide, cette sculpture offrait aussi pour Édouard Gaillot, auteur du *Mensonge de Rodin*³, un parfait exemple de l'assemblage. Il voyait dans ce rapprochement de deux mains presque identiques la preuve même du dilettantisme de Rodin, allant trop vite, au hasard des « abattis »⁴ qui s'offraient à lui dans les vitrines de son atelier, « pleines d'études partielles, de torsos, et de mains ». Édouard Gaillot demeure isolé dans son point de vue, car, l'*Arche d'alliance* est une œuvre à part entière, recensée comme telle dans le *Catalogue raisonné*. Elle est passée à la postérité avec un autre titre, celui de *La Cathédrale*.

L'architecture avait toujours passionné Auguste Rodin, et notamment celle des cathédrales. En 1914, il publie les *Cathédrales de France*, ouvrage commencé dès 1909, illustrée par lui de nombreux dessins et préfacé par Charles Morice⁵. C'est, pense-t-on, à ce moment que l'artiste donna à sa sculpture ce titre métaphorique : les doigts légèrement courbés, élancés vers le ciel, imite le jaillissement des nervures d'une croisée d'ogives dans l'architecture gothique (fig.5). Le dessin d'une voûte d'ogives s'inscrit alors en double lecture sur la sculpture de Rodin. Entre les deux mains, le vide, le souffle ascendant de la cathédrale. Le sculpteur aimait faire participer l'air, soulignait Rilke, l'air qui circule, qui anime, et qui, ici, donne vie au sacré .

Dans l'œuvre de Rodin, les mains suivent l'existence de l'homme. Elles sont créatrices, telle la *Main de Dieu*, amoureuses dans le *Baiser*, désespérée chez *Pierre de Wissant* dans les *Bourgeois de Calais*, comblées dans *Idylle*, ou bien encore cruelles, théâtrales... et aussi symboliques, telle *La Cathédrale*. Sculpture exceptionnelle, ces deux mains bâtissent un symbole d'éternité.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, Catalogue raisonné des œuvres conservées au musée Rodin*, tomes 1 et 2, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.

Le Corps en morceaux (commissaire général : Anne Pinget), Paris, musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990, Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin – 26 août 1990.

Hélène Marraud, *Rodin, La main révèle l'homme*, Éditions du musée Rodin, Paris, 2005.

Notes :

- Rainer Maria Rilke (1875 Prague - 1926 Montreux (Suisse), écrivain de langue allemande, secrétaire de Rodin du 15 septembre 1905 au 12 mai 1906.
- Antoinette Le Normand-Romain, *Catalogue des œuvres conservées au musée Rodin*, tome II, Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris, 2007, p. 499.
- Edouard Gaillot, *Le Mensonge de Rodin*, Tours, 1946.
- Terme employé par Antoinette Le Normand-Romain
- Charles Morice (1860-1919), écrivain français, poète et essayiste.

4

Maximilien LUCE
(Paris, 1858 - Paris, 1941)

NOTRE DAME, 1899
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Luce 99»
60 x 73 cm (23,40 x 28,47 in.)

Provenance :
Ancienne collection Jean Bouin Luce
À l'actuel propriétaire par descendance

Expositions :
Paris, Galerie H. Odermatt et Ph. Cazeau, «Maximilien Luce, époque néo impressionniste 1887-1903», 27 novembre 1987-30 janvier 1988, n°44, reproduit
Paris, Grand Palais, Salon des Artistes Indépendants, «Les Artistes témoins de Paris», 13 avril-1er mai 1988, n°22

Bibliographie :
Philippe Cazeau, «M. Luce», Paris, 1982, reproduit p. 122
Béatrice de Verneilh, «Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris», in L'oeil, n°332, mars 1983, reproduit p. 31
Jean Bouin-Luce et Denise Bazetoux, «Maximilien Luce, Catalogue de l'oeuvre peint», volume II, Paris, 1986, n°142, reproduit p. 41

«NOTRE DAME» ; OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

700 000 / 900 000 €





Fig. 1 : Le parvis et la façade de Notre Dame au XVIII^{ème} siècle, *Le portail de Notre-Dame*, par Jean Baptiste Scotin.



Fig. 2 : Albert Marquet, *Notre-Dame sous la neige*, 1905, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.



Fig. 3 : Maximilien Luce, *Notre-Dame*, étude, signé en bas à droite.



Fig. 4 : Maximilien Luce, *Le Louvre et le Pont Neuf, la nuit*, éventail, vers 1892. Paris, Musée d'Orsay.

MAXIMILIEN LUCE, NOTRE-DAME, 1899

Au tournant du siècle, Maximilien Luce, l'un des adeptes de l'écriture néo-impressionniste, use une dernière fois de la touche divisée dans une dizaine de toiles consacrées à la cathédrale Notre-Dame de Paris, vue depuis le quai Saint-Michel. Cette série, exceptionnelle par son sujet, son cadrage et sa technique, établit des liens artistiques étroits entre Maximilien Luce, Paul Signac, Camille Pissarro et Claude Monet.

Une lettre écrite à la fin de l'année 1899 par Luce à Henri-Edmond Cross fait part de son enthousiasme : « Je travaille en ce moment, d'une fenêtre du quai Saint-Michel, Notre-Dame, et c'est bougrement beau. Je fais des tas d'études et tâcherai d'en tirer parti pour des toiles plus grandes. »

Installé dans un appartement qu'on lui prête quai Saint-Michel¹, Luce peut mesurer du regard la majesté de l'endroit. L'admirable monument médiéval se dresse telle une falaise de pierres. Une véritable métamorphose, initiée par l'empereur Napoléon III, a en effet transformé le regard que les Parisiens pouvaient porter sur les principaux monuments, tant le Louvre que Notre-Dame : depuis une quarantaine d'années

environ, la cathédrale de Paris pouvait être admirée selon la perspective que nous connaissons aujourd'hui. Sous le Second Empire en effet, le baron Haussmann fit détruire à droite, du côté de la Seine, et devant la cathédrale, les maisons à colombages du Moyen-Âge, et à gauche, l'ancien Hôtel-Dieu (fig.1). La cathédrale était précédée d'un parvis étroit où se déroulaient fêtes religieuses et jours de marché. À partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, les Parisiens ont pu enfin apprécier la puissance du monument gothique, son immense parvis ouvert sur la Seine, le transept sud et l'impressionnante forêt d'arcs-boutants. De sa fenêtre du quai Saint-Michel, Maximilien Luce admire à l'envi ce spectacle, sujet magnifique également peint par Albert Marquet (fig. 2) et Henri Matisse. Conquis, l'artiste gardera cette vue en plongée pour toute la série².

Peinte par Luce en 1899, une étude³, intitulée *Notre-Dame*, pose le sujet. De petites dimensions et brossée rapidement, elle contient déjà les éléments essentiels des futures compositions : la façade de la cathédrale, le parvis, la Seine et le Petit-Pont (fig. 3). Luce pour l'instant ne s'occupe ni des détails de l'architecture, ni de l'animation urbaine, ici seulement suggérée par quelques touches rapides. L'artiste, en revanche, a établi les

grandes lignes suivant les verticales et les horizontales du monument, les obliques du pont et celles des berges, et, pour finir, la courbe de l'arche du pont.

Le tableau mis en vente, daté de 1899, ouvre la série répertoriée dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Maximilien Luce* par Jean Bouin-Luce et Denise Bazetoux⁴. À l'inverse de la vue qu'offre l'étude citée plus haut, l'artiste élargit son tableau à l'environnement immédiat. Il peint à gauche - et ce sera la seule fois - la Caserne de la Cité, et tout en respectant le caractère monumental de la cathédrale, le début du quai du Marché-Neuf le long de la Caserne, le Petit-Pont et une petite partie du pont au Double. Au nord, les façades de l'Hôtel-Dieu et les premiers immeubles de la rue du Cloître-Notre-Dame ferment le quadrilatère du parvis. Au premier plan, la Seine et une petite partie du quai Saint-Michel.

Une gamme colorée, chaude, à dominante violette, enveloppe la composition entière. Cette couleur caractérise nombre de tableaux de l'artiste. Dès avril 1888, Félix Fénéon écrivait avec un peu d'humour dans un article intitulé « Le néo-impressionnisme aux Indépendants »⁵ : « Au

recul, l'agressif bariolage de ses toiles se lénifie en larges harmonies violettes ». Ici, la couleur préférée de Luce se mêle aux innombrables et frémissantes touches roses, bleues et vertes. Les couleurs se juxtaposent en d'innies variations, selon la technique de la touche divisée, plus ou moins rapprochée, et plus ou moins grande selon l'endroit. Ainsi, les petites touches bleues serrées, utilisées pour les trois rosaces et les trois porches, irradient-elles toute la façade d'un halo bleuté ; le transept reste dans un flou savamment voulu, qui laisse deviner la magnificence architecturale des arcs-boutants en une profusion de touches longilignes. Tous les autres bâtiments, la Caserne et les immeubles de la rue du Cloître-Notre-Dame, dont il représente avec précision les niveaux et les ouvertures, ainsi que la berge, sont majoritairement teintés de rose, tandis que le parvis et le quai Saint-Michel, dans des tonalités plus claires, sont d'un blanc rosé lumineux. Exécutée en touches plus larges et plus espacées, la Seine livre ses reflets vert émeraude, soutenus par quelques notes roses et bleues. Le long du parvis, la rangée d'arbres - que Luce peint avec un assemblage de vert pur - apporte le contrepoint nécessaire à l'envolée chromatique. L'aspect floconneux du ciel est obtenu par une touche très largement divisée, proche de l'exécution picturale d'un impressionnisme traditionnel.



Fig. 5 : Claude Monet, *La cathédrale de Rouen, le portail (temps gris)*, 1892-1894. Paris, Musée d'Orsay.

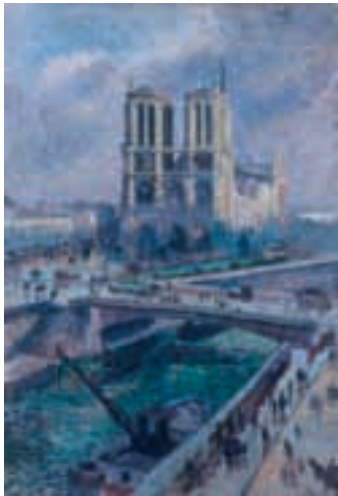


Fig. 6 : Maximilien Luce, *Notre-Dame*, 1899. The Minneapolis Institute of Art.



Fig. 7 : Camille Pissarro, *Le Jardin des Tuileries*, 1899. New York, The Metropolitan Museum of Arts.



Maximilien Luce, *Notre-Dame*, 1899. Le lot présenté.

Luce a pratiqué la touche divisée durant une dizaine d'années, entre 1887 et 1897, selon Philippe Cazeau, auteur de la monographie *Maximilien Luce*. Initié à l'écriture picturale néo-impressionniste par Paul Signac, dont il avait fait la connaissance au Salon des Artistes Indépendants de 1887, et qui le forme aux subtilités de la division des tons, Luce peint, au cours de ces années, des paysages à Herblay et des vues citadines à Londres et à Paris dans une écriture néo-impressionniste pure, que nous illustrons par *Le Louvre et le Pont Neuf, la nuit* (fig. 4). Il s'en était quelque peu éloigné à cause de la discipline qu'impose une telle technique, tout en ne l'abandonnant pas encore : pour la série des *Notre-Dame* notamment, il pensa que la touche divisée rendrait mieux les reflets de la façade de pierre, la luminosité des vitraux, la transparence de la Seine, l'aspect velouté d'un ciel nuageux ou encore la luisance des toits d'ardoise. Peut-être fut-il aussi influencé par le succès remporté par l'exposition consacrée à Signac, en mars 1899, chez Durand-Ruel. Les onze tableaux exposés furent très remarqués et la presse enthousiaste salua leur auteur comme un maître de l'école néo-impressionniste.

On ne peut passer sous silence l'influence de Claude Monet avec sa série des *Cathédrales* peintes à Rouen en 1893-1894 (fig. 5). Camille

Pissarro, dans une lettre à son fils Lucien, le 21 octobre 1894, écrit : « Autre potin : tout Paris s'entretient du prix que demande Monet pour ses *Cathédrales*, toute une série, mon cher, que Durand [Ruel] voulait se payer ; mais Monet en demande 15.000 francs de chaque. De là, la brouille, potins. Les amateurs trouvent que Monet a tort. Aussi on désire les voir avant que l'Amérique ne nous les emporte... ».

Luce vit les *Cathédrales* de Monet en mai 1895 chez Durand-Ruel. Dans son *Journal*, le 21 mai 1895 (fig. 5), Paul Signac rapporte ses réactions devant les *Cathédrales de Rouen* : « Luce, au contraire, n'est pas enthousiasmé. Il trouve que c'est plus curieux que beau et que ces toiles manquent d'arrangement. Ces morceaux de cathédrales sans ciel, sans terrain, ne donnent pas la proportion du monument et les qualités de peintre ne lui semblent pas assez fortes pour passer sur l'absence de composition... »

Ces propos nous font comprendre que Luce a fait le contraire de Monet : il a peint la cathédrale pour elle-même. Le monument entier reste le sujet majeur et fut traité le plus souvent dans un format vertical, la Seine au premier plan (fig. 6). De sa fenêtre, il admire le joyau d'architecture et le parvis grandiose, il aime l'animation sur le quai et sur le Petit-Pont, il

est amusé par les péniches sur la Seine. De son œuvre, l'artiste fait alors la représentation d'un lieu de vie avec ses passants, pressés ou nonchalants. On reconnaît les étals des bouquinistes, une carriole tirée par des bœufs, une calèche et ses chevaux, un omnibus... toute l'atmosphère d'une grande ville. C'est l'éternité de la cathédrale qui domine la vie humaine éphémère et affairée. Au même moment, Camille Pissarro, peint ses vues plongeantes sur le Louvre et les jardins des Tuileries depuis son appartement de la rue de Rivoli (fig. 7). Ensemble, les deux artistes célèbrent la ville, ses monuments, son tumulte, ses couleurs et son animation perpétuelle. Comme, en d'autres temps et autres lieux, le vénitien Canaletto.

Chacun connaît l'engagement anarchiste et anticlérical de Luce. Pourtant peindre Notre-Dame lui apporta certainement beaucoup de joies, comme il l'écrit dans sa lettre à Henri-Edmond Cross en 1899, notamment celle d'accorder une dernière fois la touche néo-impressionniste à la représentation de la ville, sujet qu'il porte au firmament. On ne regarde pas Notre-Dame. On l'admire. Aujourd'hui toujours. Avec sa série, et plus spécialement, notre tableau, Luce a écrit une page de l'histoire de Paris.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

- Janine Bailly-Herzberg, *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Editions Albin Michel, Paris, 1950.
- Béatrice de Verneilh, *Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris*, mars 1983, pp. 24-31.
- « Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee », *L'œil*, Hors-série, 2005.
- Maximilien Luce Néo-Impressionniste*, Rétrospective, musée des impressionnismes Giverny, 28 juillet – 31 octobre 2010.

Notes :

- 1 Nous n'en connaissons ni le numéro ni l'étage.
- 2 Le professeur Herbert indique qu'une *Notre-Dame* fut peinte depuis la fenêtre de l'atelier de Matisse au 6^{me} étage, 19 quai Saint-Michel.
- 3 Cette pochade nous est connue grâce à l'article de Béatrice de Verneilh, « Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris », *L'œil*, mars 1893, p. 26.
- 4 Jean Bouin-Luce et Denise Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue de l'œuvre peint*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1986.
- 5 *Tableaux de Claude Monet*, Paris, Durand-Ruel, 10 – 31 mai 1895.

Pierre-Auguste RENOIR
(Limoges, 1841 - Cagnes-sur-mer, 1919)

LA PAYSANNE AU PANIER, CIRCA 1902

Huile sur toile
signée en bas à gauche «Renoir»
41 x 32,20 cm (15,99 x 12,56 in.)

Provenance :
Bernheim-Jeune Fils, Paris
Bernheim-Jeune, Paris (acquis du précédent le 15 janvier 1914
Vente, Lausanne, 31 décembre 1916
Ambroise Vollard, Paris
The Mayor Gallery, Londres (Acquis en 1948)
Allan Millar, Grande Bretagne (Acquis du précédent le 15 avril 1952)
Vente, Paris, Galerie Charpentier, 17 juin 1960, lot 101
Collection européenne

Expositions :
Londres, The Mayor Gallery, «Paintings», 1951, n°17
Hiroshima, Prefectural Art Museum et Tokyo, The Bunkamura Museum of Art, «Monet and Renoir: Two Great Impressionist Trends», 1er novembre 2003 - 9 mai 2004, n°62, reproduit p. 96

Bibliographie :
Kenneth Romney Towndrow, «French Painters: I - Renoir», in. Apollo, Février 1952, fig. V, reproduit p. 47
Guy-Patrice et Michel Dauberville, «Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles», Volume III, Paris, 2010, n°2234, reproduit p. 308

Cette oeuvre sera reproduite dans le Catalogue Raisonné de l'oeuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein Institute

«*LA PAYSANNE AU PANIER*»; *OIL ON CANVAS*;
SIGNED LOWER LEFT

800 000 / 1 000 000 €





fig.1 : Pierre-Auguste Renoir, *Lavandières*, vers 1888. Baltimore, The Baltimore Museum of Art.



Fig. 2 : Camille Pissarro, *Faneuses au repos*, 1891. San Antonio, (Tex.) Marion Koogler Mc Nay Museum.



Fig. 3 : Pierre Paul Rubens, *La Kermesse*, c. 1637. Paris, Musée du Louvre.



Fig. 4 : Renoir, *La Balançoire*, 1876. Paris, Musée d'Orsay.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR, LA PAYSANNE AU PANIER

Dans une lettre à Berthe Morisot et à son époux, Eugène Manet, Pierre-Auguste Renoir écrivait au sujet d'un tableau exécuté vers 1888 : « Je suis en train de paysanner¹ en Champagne pour fuir les modèles coûteux » ; quelques semaines plus tard, il confiait encore à Eugène Manet combien il répugnait à retourner parmi les « cols raides » parisiens. Renoir détestait aussi les femmes fardées : lorsque la comédienne Lantelme² lui demanda son portrait, l'artiste lui rétorqua qu'elle était déjà suffisamment peinte et qu'il n'y avait rien à ajouter. En cette fin du dix-neuvième siècle, Renoir, âgé d'une soixantaine d'années, était mûr pour embrasser une carrière tournée vers les joies rurales et champêtres, éloignée des mondanités.

En 1888, Renoir passa environ trois mois à Essoyes, le village natal d'Aline Charigot³, aux confins de la Champagne et de la Bourgogne. Il y entreprend quelques-unes de ses toiles les plus importantes, inspirées par la vie à la campagne, avec ses jeux et ses occupations quotidiennes recensées dans le *Catalogue raisonné de Renoir* par Guy-Patrice et Michel Dauberville. Ainsi, l'une des plus célèbres, intitulée *Lavandières*⁴, exécutée vers 1888 à Essoyes, évoque une harmonie naturelle entre la vie et le travail à la campagne. Traitée dans des rythmes soyeux aux couleurs printanières, l'œuvre représente des paysannes au travail dans un environnement paisible. Le chromatisme, dans les tons pastel, accentue les contrastes entre les tons chauds et les tons froids ; quelques accents orange et rouge orangé ont été ajoutés à plusieurs endroits de la toile, notamment dans la partie inférieure, tandis que la couleur bleue dilue ses transparences dans le ciel et dans la mare au premier plan à gauche.

D'autres tableaux, tels que la série de *La marchande de pommes* (1890)⁵, *Le repas des vendangeuses* (1888)⁶, *Paysannes*, appelé par

Vollard *La fenaison*⁷, exécutés à la même époque, donnent aussi une vision idyllique de la vie à la campagne. Les personnages, généralement des femmes, souvent accompagnées d'enfants, vaquent à leurs occupations ou posent comme dans *La Blanchisseuse*. L'artiste accorde son coup de pinceau, régulier, léger, à sa volonté de rendre vivante l'apparence des figures.

Au cours des mêmes années, Camille Pissarro traitait des mêmes sujets dans des œuvres plus solennelles, plus monumentales, mais surtout dans une toute autre perspective. Octave Mirbeau, dans un vif plaidoyer pour Camille Pissarro, lors de sa rétrospective en 1892, le classe comme « révolutionnaire par les renouvellements ouvriers dont il a doté la peinture ». Si l'intérêt de Pissarro portait sur le rôle du travail dans une société complètement paysanne, Renoir, voit en la campagne le lieu de relations faciles et naturelles pour de saines occupations. En même temps, Mirbeau reconnaissait que Pissarro était demeuré un pur classique dans le respect des traditions et dans son amour fervent de la nature. Pissarro, comme Renoir, savait transcrire sur la toile, un verger avec ses pommiers, les pommes qui tombent, les femmes qui ramassent ... et Mirbeau d'écrire : « Et la vie s'évoque, le rêve se lève, plane, et cela qui est si simple pourtant, si familier à nos regards, se transforme en idéale vision, s'amplifie, se hausse jusqu'à la grande poésie décorative ».

Au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles, moment où fut peinte *La Paysanne au panier*, Renoir partage le plus clair de son temps entre la Champagne et le Midi de la France. En 1901, il se rend à Saint-Raphaël, à Cannes, à Aix-les-Bains pour une cure, puis regagne Essoyes et passe la fin de l'année Paris rue Caulaincourt. En 1902 et en 1903, l'artiste

vit plus fréquemment dans le Midi et à Essoyes, d'autant qu'il y a agrandi la maison achetée quelques années auparavant. Il ne se déplace plus non plus à l'étranger. Il a, en effet, confié à son fils Jean que c'est justement aux alentours de 1900 qu'il a résolu ses incertitudes d'artiste, et qu'il n'a donc plus besoin de s'imprégner de l'art des musées, à l'exception d'un voyage à Munich en 1910. Jusqu'à la fin de sa vie, Renoir a proclamé son goût pour l'art du XVIII^{ème} français et parlait aussi du « joyeux frémissement de vue qu'on éprouve » devant une toile de Rubens (fig. 3).

La paysanne au panier, exécutée vers 1902, aux couleurs fondues dominées par un bleu azuréen, rappelle ce « joyeux frémissement » qu'aimait Renoir. Le pinceau à la main, l'artiste caresse la toile et fait naître de ses doigts, déjà malades, modelés et camaïeux que lui seul sait rendre à la perfection. Le modèle qui pose debout, à l'ombre, adossé à un arbre, son panier à la main, attend. La campagne environnante, qu'il est impossible de situer, (Essoyes, Le Cannet, Cannes ?), apporte une fraîcheur colorée venue d'une palette très variée faite de tonalités bleues, jaunes, orange et vertes ; le corsage rouge orangé de la paysanne, au centre, constitue un important contrepoint à l'ensemble du tableau dont il fait chanter les verts et les bleus. Mais, Renoir rythme son tableau par des taches plus claires disposées çà et là. Apparaissent ainsi, sur le tablier et le corsage de la paysanne, ces taches rondes nées des rayons de soleil filtrés par le feuillage de l'arbre. Dans le ciel, au loin, quelques nuages blancs font écho à ces effets. Dans certains tableaux célèbres, notamment dans *La Balançoire*, exécuté en 1876, l'artiste a déjà utilisé, de manière plus systématique que dans *La paysanne au panier*, cette technique (fig.4). A l'époque, les critiques avaient été partagées.

Renoir aimait ce genre de sujet où la jouissance simple d'exercer son métier rejoignait sa passion initiale, sa vocation. Dans le *Catalogue raisonné*, Henri Dauberville rapporte quelques souvenirs : « On ne peut imaginer la force de son regard. Quand il peignait, il clignait souvent des yeux pour juger de l'ensemble de son tableau ; son regard noir, à ce moment, devenait si perçant, que l'on avait du mal à le soutenir ; on avait l'impression d'une lame d'acier qui s'enfonçait dans vos yeux. » C'est ainsi qu'il peignit *La paysanne au panier*.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Renoir, Londres, Hayward Gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Boston, Museum of Fine Arts, 1985 – 1986.
Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, Pastels, dessins et Aquarelles*, Édition Bernheim-Jeune, Paris, 2007.

Notes :

¹ Écrit ainsi dans le texte.

² Mathilde Fossey (1882-1911), dite Geneviève Lantelme, fut une actrice et une chanteuse qui eut son heure de gloire au début du XX^{ème} siècle.

³ Renoir rencontre à Montmartre en 1880 Aline Charigot, jeune couturière qui lui sert de modèle et qu'il épouse en 1890.

⁴ Cat. rais., n° 948.

⁵ Cat. rais., n° 953, 954 et 955.

⁶ Cat. rais., N° 947

⁷ Cat. rais., N° 940

Auguste HERBIN

(Quiévy, 1882 - Paris, 1960)

**NATURE MORTE AUX POTS DE FLEURS,
1918**

Huile sur toile

signée en bas à droite «Herbin»

100 x 73 cm (39 x 28,47 in.)

Provenance :

Galerie de L'Effort Moderne, Léonce Rosenberg, Paris

Galerie Michel Haas, Berlin

Collection particulière

Vente Paris Drouot-Montaigne, Maître Francis Briest, 15 juin

1991, lot 27

Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

Bibliographie :

Connaissance des Arts, «Parade 1925», mai 1959, pp.106-115

Geneviève Claisse, «Herbin. Catalogue raisonné de l'oeuvre

peint», Lausanne, 1993, no 359, reproduit p. 343

*«NATURE MORTE AUX POTS DE FLEURS»; OIL
ON CANVAS, SIGNED LOWER RIGHT*

220 000 / 280 000 €





Auguste Herbin, 1915

AUGUSTE HERBIN, NATURE MORTE AUX POTS DE FLEURS

La « Nature morte aux pots de fleurs » est une œuvre qui se situe à la fin du cubisme. En 1908, Herbin adhère à ce mouvement dont il fait le point de départ de ses propres recherches plastiques quelque peu parallèles à celles de Juan Gris.

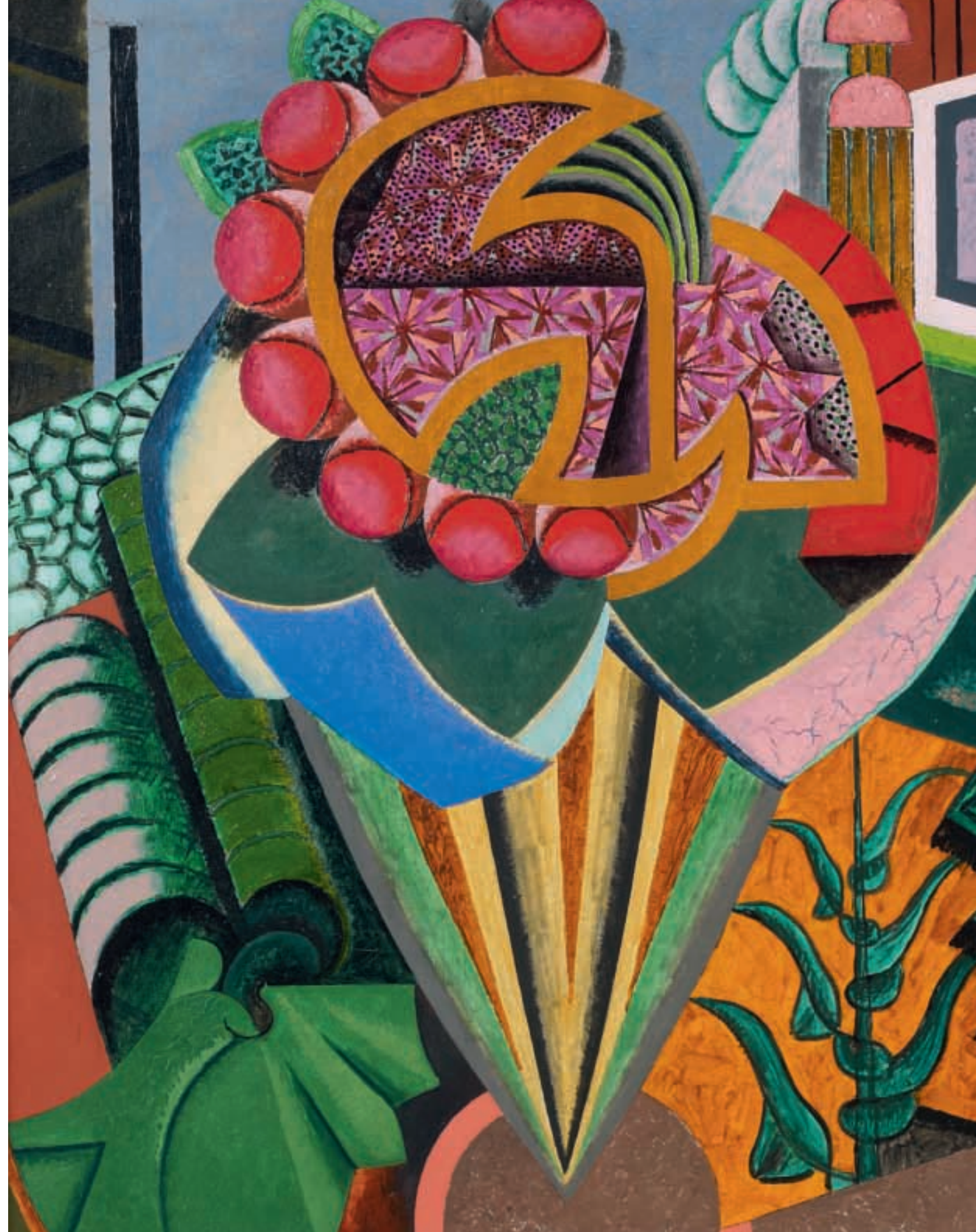
Son cubisme se distingue de celui de Braque et de Picasso par l'intensité des couleurs, par une abstraction plus poussée et par l'intrusion fréquente de formes géométriques.

Dès 1917, année de création de cette œuvre, ses préoccupations de lier dans le plan, la couleur à la forme, l'ont amené à concevoir ses premières compositions abstraites mais la réalité n'est pas loin. C'est ainsi qu'un processus de dépouillement le conduit à styliser les éléments figuratifs. Il voit dans le cubisme un moyen d'ordonner sa coloration ardente dans de grandes natures mortes comme celle-ci. La période cubiste a montré au peintre la possibilité de créer une autre peinture que celle de l'imitation directe de la nature, un autre espace qui n'était qu'un écho faible et indistinct de l'espace réel mais qui était encore subordonné et

attaché malgré tout à la réalité. Dans cette « Nature morte aux pots de fleurs », la nature n'est pas loin mais elle tend à perdre ses prérogatives, successivement elle se comprime, se serre et devient de plus en plus schématique.

Les éléments propres au cubisme sont ici naturellement présents : la mise en aplat, la dislocation des formes, la perte de profondeur, une recherche de géométrisation dans un plan à deux dimensions. Il reconnaît en effet que le respect du plan est incompatible avec la représentation de l'objet et dit-il « je devais aboutir logiquement à la séparation totale de ma peinture avec l'objet ».

A partir de 1917, Auguste Herbin est pris sous contrat par Léonce Rosenberg dans sa galerie « L'Effort Moderne ». Malgré de nombreuses et infranchissables difficultés, cet illustre marchand d'avant-garde n'abandonna jamais le peintre et se fit, tout au long de sa vie, le propagateur de sa peinture.



Ossip ZADKINE
(Vitebsk, 1890- Paris, 1967)

OISEAU D'OR

Sculpture en bronze doré
signé et numéroté sur le côté «Zadkine 4/5»,
cachet du fondeur à l'arrière «Susse Fondeur
Paris»

Conçu en 1924, cette épreuve fondue en 1970
Hauteur : 85,5 cm (Height : 33,6 in.)

Provenance :
Ancienne collection Nicolas Marc du Plantier, Paris
Collection particulière, Paris (acquis auprès de la veuve
du précédent en 1976)

Bibliographie :
L'art vivant, Paris, octobre 1926, reproduit p. 742
(le modèle en plâtre illustré)
Ionel Jianou, «Zadkine», Paris, 1979, n°95, p. 66 (daté 1921)
Musée Zadkine, n°32a, Paris, 1989 reproduit p. 51
(le modèle en plâtre illustré)
Sylvain Lecombre, «Ossip Zadkine, l'oeuvre sculpté», Paris,
1994, n°139b, reproduit p. 182 (le modèle en plâtre illustré)

Épreuve réalisée en 1970 avec l'autorisation de
Valentine Prax, veuve de l'artiste, d'après le plâtre peint
et doré ayant appartenu à Nicolas Marc du Plantier et
aujourd'hui dans les collections du Musée Zadkine, Paris.

*«OISEAU D'OR»; SCULPTURE WITH GILDED
PATINA; SIGNED AND NUMBERED ON THE
SIDE, FOUNDRY MARK ON THE BACK*

100 000 / 150 000 €

*« Zadkine invente sans cesse des formes, les
combine avec une ingéniosité infinie. Mais cette
ingéniosité n'a rien d'un calcul, se confond avec
une poussée intérieure, avec un joyeux instinct
vital conforme à la poussée des sèves et c'est
selon cet ordre tout naturel que se composent
ces angles, ces ondoiements, ces vides qui sont
le répertoire formel de Zadkine, les termes de sa
rhétorique, les notes de son chant. »*

Jean Cassou



Georges VALMIER

(Angoulême, 1885- Paris, 1937)

COMPOSITION CUBISTE, 1920

Huile sur toile

signée en bas à gauche «G. VALMIER»

73 x 53,50 cm (28,47 x 20,87 in.)

Provenance :

Léonce Rosenberg, Paris (n°6926)

Vente, Paris, «Collection Alain Lesieutre», Mes Ader, Picard,

Tajan,13 décembre 1989, lot 192

Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

Expositions :

Paris, Galerie Daniel Malingue, «Aspect de l'Art Moderne en

France», 18 mai-8 juillet 1989, n°17, reproduit

Bibliographie :

Denise Bazetoux, «Georges Valmier, Catalogue raisonné», Paris,

1993, n°637, reproduit p. 177

«*COMPOSITION CUBISTE*»; *OIL ON CANVAS*;

SIGNED LOWER LEFT

100 000 / 150 000 €

En 1907, lors de la rétrospective de Paul Cézanne au Salon d'automne à Paris, la découverte du peintre d'Aix par Georges Valmier va décider de sa carrière. Après des études classiques à l'Ecole des Beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Luc-Olivier Merson, durant deux années, Valmier s'engage dans un travail solitaire, inspiré d'abord par les œuvres de Cézanne, puis par celles de Georges Braque qu'il découvre en 1908 lors d'une exposition chez le marchand Kahnweiler. Au Salon des Indépendants de 1909, les œuvres de Derain, Metzinger, Herbin, et Delaunay lui confirment que la voie du cubisme est celle qui doit conduire ses recherches picturales et son œuvre. Ainsi, le cubisme l'emporte-t-il progressivement dans ses portraits, ses paysages et ses natures mortes. En 1913, il expose pour la première fois aux Indépendants, montrant là son désir d'appartenir au mouvement d'avant-garde qui avait été officialisé en 1912 avec la parution de l'ouvrage *Du Cubisme* de Gleizes et Metzinger, et, en 1913, par les *Méditations esthétiques - Les peintres cubistes* de Guillaume Apollinaire. Mobilisé durant la première guerre mondiale, la production de Georges Valmier se limitera à quelques carnets de croquis.

Alors que le cubisme, au sortir de la guerre, était reconnu comme un mouvement majeur, ses géniteurs, Braque et Picasso, se tournent vers une expression plus classique, voire au retour à l'ordre pour Picasso, tandis que Gleizes, Metzinger, Lhote et Valmier poursuivent leurs recherches. La signature d'un contrat entre Georges Valmier et le marchand Léonce Rosenberg apportera à l'artiste non seulement une sécurité pécuniaire mais aussi l'occasion d'une émulation artistique. En effet, le marchand organisait dans sa galerie *L'Effort Moderne* des rencontres poétiques et musicales. Sur les murs, on pouvait voir les œuvres de Valmier, Gris, Gleizes, Léger, Herbin. De 1918 à 1921, le cubisme de Valmier s'était affirmé de manière très personnelle pour aboutir à l'abstraction, comme nous le montre la *Composition cubiste* exécutée en 1920. Laurence Berthon-Marceillac¹ confirme ce propos dans l'ouvrage *Georges Valmier; Catalogue raisonné* : «il [Valmier] élargissait sa manière, simplifiant, agrandissant ses plans géométriques et supprimant les détails et éléments anecdotiques qui aidaient la lecture de l'œuvre.» Par ailleurs, l'austérité chromatique, attachée au cubisme de la première heure,

et dont Valmier avait fait sienne auparavant, allait s'affaiblir au profit d'un chromatisme plus joyeux.

Les tonalités bleues de France, vert malachite, jaune de Mars et ocre jaune rehaussent un camaïeu beige clair disposé dans la partie inférieure du tableau, auquel se joignent quelques aplats vert sapin et bleu lavande. La couleur rouge vermillon, discrètement présente, fait le contrepoint, notamment au centre de la toile. Les couleurs suivent ici une trame purement géométrique sans qu'aucun signe figuratif ne rattache la composition à un sujet figuratif quelconque. Toutefois, Valmier peint festons, arabesques, lignes droites et pointillés, éléments spécifiques de l'écriture cubiste, comme nous le montre le tableau *La guitare* de Picasso.

Mais l'appellation cubiste pour cette œuvre trouve également son fondement dans la disposition des aplats colorés qui s'emboîtent et qui se chevauchent à la manière des « papiers collés » des premières œuvres cubistes. Inventés par Braque et par Picasso, les «papiers collés» sont aujourd'hui considérés par les historiens d'art comme le legs majeur du cubisme à l'art du vingtième siècle.

L'artiste élabore un cubisme synthétique basé sur la fragmentation et la multiplication des plans et le jeu contrarié des diagonales. La *Composition cubiste* rend hommage à ces précurseurs.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrage consulté :

Denize Bazetoux, *Georges Valmier. Catalogue raisonné*, Éditions Noème, Paris, 1993.

Notes :

¹ Laurence Berthon-Marceillac signe *L'œuvre de Georges Valmier* dans *Georges Valmier. Catalogue raisonné*, de Denise Bazetoux, Éditions Noème, Paris, 1993.



Léopold SURVAGE
(Moscou, 1879 - Paris, 1968)

PARAVENT A L'OISEAU, 1926

Huile sur bois
Paravent à trois feuilles, signé et daté en bas à droite de la troisième feuille «Survage 1926»
164,5 x 54 cm (chaque) - (64,7 x 21,9 in. each)

Provenance :
Collection particulière, Paris

Bibliographie :
Jeanine Warnod, «Léopold Survage», Paris, 1983, reproduit p.72

*«PARAVENT A L'OISEAU»; OIL ON WOOD;
THREE LEAVES SCREEN; SIGNED AND DATED
LOWER RIGHT ON THE THIRD PANEL*

60 000 / 80 000 €

[...] « Survage est un esprit qui, lentement, élabore son œuvre, découpant l'espace à sa façon, le compliquant en jeux contradictoires à quoi une certaine connaissance des illusions du décor de théâtre et de la mise en scène semble ne pas être étrangère.

Mais ce à quoi, on reconnaît encore plus directement une personnalité originale, c'est à son lyrisme, c'est-à-dire un certain accent de fantaisie, un coloris particulier; un goût, une musique.

Par-delà la structure des toiles de Survage et les problèmes qu'elles résolvent, on y savoure un climat, on y rencontre des thèmes symboliques, on y entend une confidence : bref il y a ce je ne sais quoi qu'on souhaite découvrir chez tout artiste et qui, lorsqu'on l'a découvert, cesse d'être un je ne sais quoi pour devenir le propre de cet artiste et le définir. Ce propre de Survage est d'une sorte de certain Orient quelque peu byzantin, en tout cas grave, délicat et religieux, où se combinent avec soin des formes nettes, des aplats précieux, des images claires et simples, mais chargées de sens – toute une géométrie qui se dépasse pour s'épanouir en secrète et fervente poésie. »

Jean Cassou, 1951



10

Oscar DOMINGUEZ

(La Laguna, 1906- Paris, 1957)

COMPOSITION, 1938

Huile sur toile

signée et datée en bas à droite

«Oscar DOMINGUEZ 1938»

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

Provenance :

Collection particulière, Paris

«COMPOSITION»; OIL ON CANVAS; SIGNED
AND DATED LOWER RIGHT

80 000 / 120 000 €

En janvier 1938, André Breton et Paul Eluard organisent à la galerie des Beaux-Arts de Paris *l'Exposition internationale du surréalisme*. Oscar Dominguez y prend part en présentant diverses œuvres. Cette année marque le début d'une nouvelle période dans l'œuvre de Dominguez dite « cosmique », élargie jusqu'à 1939. L'ami du peintre et historien des surréalistes, Marcel Jean, définit en 1959 cette courte période comme « *par pure paresse, au fond, parce qu'il trouvait moins fatigant de se laisser aller* » *« au fil du pinceau »*, Dominguez obtint, un jour, presque à l'état de réflexes, de nouvelles images inconscientes. En poussant à ses dernières conséquences le procédé de la peinture « glissée » et la forme créé machinalement par le jeu du pinceau dans la couleur, il parvint à révéler un côté de la psyché incontrôlable pour la conscience. Sans qu'il se prétende même en état d'inspiration, il put détacher en quelque

sorte son activité consciente de sa faculté créatrice ; tout se passait comme si les deux états coexistaient, sans interférences». C'est par cette technique de la peinture « glissée » que Dominguez parvient à enrichir le principe fondamental du langage surréaliste : la dictée automatique. Les compositions de cette période, très peu nombreuses, manifestent comment, en dehors du contrôle de la conscience, la peinture de Dominguez devient le reflet le plus fidèle de ses idées et de son histoire. Les paysages volcaniques se font nombreux, chaotiques et irréels. Ils rappellent cependant ceux des Îles Canaries, où l'homme demeure absent et les espaces de plus en plus vastes. Dans cette sorte de connexion magique avec sa terre d'origine, les couleurs, elles, révèlent une palette de gris et de bleus qui ne sont pas sans rappeler la lumière cosmique de Yves Tanguy.



Paul DELVAUX

(Antheit, 1897- Furnes, 1994)

NU DANS UN PAYSAGE ROMAIN, 1938

Dessin à la plume et encre sur papier
signé et daté en bas à droite «P. DELVAUX 10-38»
36 x 54 cm (14,04 x 21,06 in.)

Provenance :

Collection particulière, Bruxelles

Exposition :

Ferrare, Palazzo dei Diamanti, Gallerie Civiche de Arte Moderna,
«Paul Delvaux», 20 avril - 20 juillet 1986

«*NU DANS UN PAYSAGE ROMAIN*»;
*INK ON PAPER; SIGNED AND DATED LOWER
RIGHT*

100 000 / 150 000 €

«L'importance du dessin est grande tant dans l'œuvre que dans la vie de Paul Delvaux. Il dessine comme il respire, médite ou rêve. Des milliers de dessins sont nés sous sa main : notations précises, croquis hâtifs, études de composition, grands dessins aboutis et médités. Des carnets de poche aux grands dessins, Paul Delvaux a exploré les différents domaines et les différentes possibilités du trait. Son atavisme latin le prédestinait sans doute à s'exprimer spontanément par la ligne, l'ombre et la lumière...

«Le dessin de Paul Delvaux évolue entre deux pôles : d'une part, l'effervescence émotive qui dicte un trait rapide, avec le mystère des taches et l'éclat parfois inquiétant des blancs ; d'autre part, la méditation qui livre un trait assuré, déjà épuré, qui se souvient d'Ingres, de Raphaël et de Léonard de Vinci...

«Née au fil des jours, l'œuvre graphique reflète une sincérité absolue, peines, difficultés et joies. Elle ouvre sur un monde intérieur toujours le même, où nous poursuivons depuis l'adolescence le chant d'une mythologie personnelle. A côté de recherches et de dessins plus appliqués, des œuvres prennent forme dans un climat exceptionnel, comme chargées de grâce et de fulgurance. Le trait y est comme donné. La composition s'organise pour un message, une révélation.»

Suzanne Houbart-Wilkin,
«Les dessins de Paul Delvaux»,
in. *Bulletin des Musées royaux de Belgique*
1966/3, pp. 189 et suivantes



Salvador DALI
(Figueras,1904 - Figueras, 1989)

**FEMME ETANT DETRUITE
PAR UN INSTRUMENT DE MUSIQUE,
CIRCA 1935-1937**

Dessin à l'encre de Chine et au stylo sur papier
signé en bas à droite «Dali»
28,50 x 21 cm (11,12 x 8,19 in.)

Provenance :
John V. Sturdevant, Palm Beach
Vente Sothebys, Londres, 20 mars 1996, lot 51
Collection particulière
Vente Sothebys, Londres, 2 décembre 1981, lot 241
Collection européenne

Exposition :
Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, «Salvador Dali»,
Janvier-avril 1971, n°136

Bibliographie :
American Weekly, 1937

Cette oeuvre est référencée dans les archives
de Robert et Nicolas Descharnes

*«FEMME ETANT DETRUITE PAR UN INSTRU-
MENT DE MUSIQUE» ; INDIA INK AND PEN ON
PAPER; SIGNED LOWER RIGHT*

80 000 / 120 000 €

« Avant nous, Ingres a aspiré toute sa vie
avec passion à en revenir à Raphaël. De même
Picasso emboîte-t-il le pas à Ingres lorsqu'il
produit un dessin objectif. Ingres écrivit dans
ses mémoires « le dessin est la probité de l'art »,
celui-ci est aussi l'arme de défense de la lucidité
objective contre le nihilisme du subjectivisme
esthétique. Le dessin reste le mystère le plus
insoluble dans la « représentation sensible
de la connaissance ». Depuis l'invention de
la photographie, des centaines de milliers de
mains, de pieds, de visages et de feuilles ont
été reproduits, et parfois même avec talent ;
toutefois, une main dessinée par Monsieur
Ingres avec une objectivité scrupuleuse, un
pied croqué par Raphaël d'Urbino, un visage
ou feuille tracés par Léonard de Vinci restent,
et resteront sans cesse davantage, le miracle le
plus grand et le plus rare dû à la sensibilité et à
l'intelligence de l'homme.

A tous mes imitateurs, à tous mes
détracteurs et à tous mes contradicteurs, je
n'offre qu'une seule réponse, qui est peut-être
la plus difficile à fournir actuellement : un bon
dessin. »

Salvador Dali, cité in. Robert Descharnes,
«Dali, l'œuvre et l'Homme», Lausanne, 1984, p. 262



○ 13

Salvador DALI
(Figueras,1904 -Figueras, 1989)

SANS TITRE - TÊTE MONOLITHE, ROCHERS, CYCLISTE A L'ENVERS, CIRCA 1947

Crayon, stylo et encre sur papier
20,3 x 22,90 cm (7,91 x 8,93 in.)

Provenance :
Collection européenne

Un certificat de Monsieur Robert Descharnes sera remis à l'acquéreur

«*SANS TITRE - TÊTE MONOLITHE, ROCHERS, CYCLISTE A L'ENVERS*»; *PENCIL, PENBALL AND INK ON PAPER*

60 000 / 80 000 €

Cette œuvre fait partie de l'ensemble de dessins réalisé par Dali pour le film Destino. La majorité de ces dessins sont archivés à la bibliothèque Walt Disney Animation Research Library, Burbank, Californie.

Sans titre - tête monolithe, rochers, cycliste a l'envers se réfère à la 2^{ème} partie du film intitulé «Trouver la solution au problème : recherche».

La statue du dieux du temps, Chronos, prend vie et les fourmis dans le creux de sa main ont été transformées en cyclistes. Nous voyons les rochers qui ont roulés jusqu'à se rassembler, et ainsi reconstituer le visage de la Destinée (Jupiter), dans lequel une danseuse, le personnage féminin principal apparait.



Salvador DALI
(Figueras,1904 -Figueras, 1989)

BATHROOM SOLILOQUIES, 1948
Dessin à l'encre sur papier
signé en bas à droite «Dali», titré en bas au
centre «Bathroom Soliloquies»
22,50 x 15 cm (8,78 x 5,85 in.)

Provenance :
Collection européenne

Cette oeuvre est une illustration pour le chapitre 4 de
«Bathroom Soliloquies, of Wine, Women and Words» de
Billy Rosen, New York, 1948

*«BATHROOM SOLILOQUIES»; PENBALL ON
PAPER; SIGNED LOWER RIGHT, TITLED LOWER
CENTER*

50 000 / 70 000 €



Raoul DUFY

(Le Havre, 1877-Forcalquier,1953)

CHEVAUX DE CIRQUE

Gouache sur papier

signé au crayon en bas à droite «Raoul Dufy»

56 x 75 cm (21,84 x 29,25 in.)

Provenance :

Atelier de l'artiste

Ancienne collection Marcelle Oury (don de l'artiste)

A l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné

actuellement en préparation par Madame Fanny Guillon -

Laffaille

Un certificat de Madame Fanny Guillon - Laffaille sera

remis à l'acquéreur

«*CHEVAUX DE CIRQUE*»; *GOUACHE ON PAPER*;
SIGNED IN PENCIL LOWER RIGHT

70 000 / 90 000 €

« Tout se passe comme si Dufy avait attendu de maîtriser des expressions étrangères à sa nature pour se confier à l'aquarelle. Non qu'il ne lui ait demandé des études avant 1930 et qu'il n'y ait déjà rencontré des réussites, mais il est remarquable qu'à cette date seulement il ait laissé les choses s'abandonner à leur fraîcheur native. [...] Dans l'aquarelle de Dufy, l'espace est d'abord celui de la page blanche : ménagée, préservée par le tact de ces lentes tartines où se perd le génie du procédé. Ce qui y est signifié comme murs, meubles, ciels ou lointains continue de participer à la disponibilité du support. De là des architectures sans pesanteur, une profondeur transparente, une sérénité discrète qui conviennent si bien à la célébration d'un moment même modeste. Exactement ce que Mallarmé demandait au secret de la page blanche ».

Antoinette Rezé-Huré, cité in. catalogue *XXXe salon de Montrouge*, 24 avril-28 mai 1985, p.9



16

Pablo PICASSO

(Malaga, 1881 - Mougins, 1973)

LES DEUX BOUQUETS, 1956

Peinture sur céramique

signée en haut à droite «Picasso»

Pièce unique

61,30 x 91,50 cm (23,91 x 35,69 in.)

Provenance :

Galerie Louise Leiris, Paris (n° de stock : 06925,

n° de photo 60035)

Collection particulière, Paris

Bibliographie :

Georges Ramié, «Céramique de Picasso», Paris, 1974, n°415,

reproduit p. 174

Un certificat de Monsieur Claude Picasso sera remis à

l'acquéreur

«*LES DEUX BOUQUETS*»; *PAINT ON CERAMIC*;

SIGNED UPPER RIGHT

400 000 / 600 000 €





Fig. 1 : Pablo Picasso, *Le Printemps*, 20 mars 1956.
Paris, Musée national d'art moderne (donation Leiris).
© Succession Picasso, 2013.



Fig. 2 : Photographie d'André Gomès à La Californie.
Au centre, *Les Enfants*, 28 août 1956.



Fig. 3 : Photographie de Pablo Picasso dessinant un bouquet
dans le film d'Henri-Georges Clouzot.



Pablo Picasso, *les deux Bouquets*, 1956. Le Lot présenté.

PABLO PICASSO, LES DEUX BOUQUETS

En cette année 1956, le festival de Cannes présente le *Mystère Picasso*, film d'Henri-Georges Clouzot. Tourné l'été précédent, il montrait le mécanisme créateur de l'artiste. Ce film obtient la Palme d'Or et le Prix de la meilleure mise en scène¹. Par ailleurs, une exposition Picasso à Barcelone, Sala Gaspar, la première depuis la guerre civile, marquait le retour en Espagne de l'artiste dont le nom était banni. L'historien et biographe de Picasso, Pierre Cabanne, n'hésitait pas à parler alors de *renouveau*², faisant référence au *Printemps* exécuté le 20 mars 1956 (fig.1). Dans cette œuvre d'une rare fraîcheur, tant par les couleurs pastel que par le sujet, on voit une chèvre brouter les feuilles d'un arbre au pied duquel dort un berger. Par ailleurs, les expositions s'annoncent nombreuses et la vie à La Californie, dans le quartier résidentiel cannois où il avait emménagé l'année précédente, est heureuse et enjouée. La maison, entourée d'un jardin luxuriant, ne désemplit pas. Simone Signoret et Yves Montand viennent y parler de la Hongrie ; passent aussi le torero Luis-Miguel Dominguin et sa belle épouse l'actrice Lucia Bose, Cocteau, Prévert, Gary Cooper et sa famille, et Vidal Ventosa, le vieux copain de Barcelone. La série des *Ateliers*, les portraits de Jacqueline et ceux des enfants exécutés en 1955 et 1956 illustrent cette ambiance heureuse, dans un cadre toujours ponctué de références à la nature

(palmiers, bouquets, feuillages). Les œuvres de cette époque font l'objet d'une exposition à la galerie Louise Leiris, nouvellement installée 47 rue de Monceau à Paris.

Le 25 octobre 1956, Picasso se rend à la poterie Madoura accompagné de Jacqueline et de Jean Cocteau ; les potiers l'attendent pour lui souhaiter son anniversaire. L'artiste découpe l'énorme gâteau de trente kilos dont il vient, en trois souffles, d'éteindre les soixante-quinze bougies. Picasso avait été initié très tôt à la céramique par son ami et aîné Paco Durrio³, céramiste de métier. À la fin de l'été 1906, Picasso avait fait chez lui, dans son atelier du Bateau Lavoir, deux petites sculptures en céramique, une *Femme se coiffant* et une *Tête*. Ce n'est qu'à l'été 1936, lors de son premier séjour à Mougins, que Picasso visita Vallauris, déjà célèbre pour ses poteries. En 1946, il y revient à l'occasion de la fête des potiers et fait la connaissance de Georges et Suzanne Ramié qui venaient de reprendre la fabrique Madoura. À partir d'octobre 1947, il exécuta auprès d'eux près de huit cent pièces originales.

Picasso prit la céramique comme une exploration sans fin, bouleversant ses techniques, ayant même l'impression de remonter avec

elles aux origines de l'art ; il retrouvait l'ivresse exaltante d'un métier qu'il devait apprendre. C'est dans cet état d'esprit qu'il exécute en 1956 la *Composition au feuillage vert. Les deux bouquets*. Faite de carreaux de céramiques assemblés, cette œuvre rappelle par ses feuillages et ses bouquets le tableau *Les Enfants* (fig.2), les nombreux dessins répertoriés par Zervos (XVII, 123 à 145), ou encore des images du film d'Henri-Georges Clouzot (fig.3).

Dans un format oblong, avec quatre carreaux en hauteur et six en largeur, l'artiste peint deux bouquets de feuillages, l'un dans un vase rond de couleur jaune, l'autre dans un vase en verre, souligné de bleu. Seuls les contours sont dessinés laissant apparaître le fond vert olive. Cette technique, empreinte de légèreté, ainsi qu'un chromatisme ramassé dans les tonalités vertes et blanches, font le charme de cette céramique. Tirée en un seul exemplaire, La *Composition au feuillage vert. Les deux bouquets* est une œuvre originale, au même titre qu'un tableau.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Le dernier Picasso, 1953 – 1973, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Musée Picasso, Paris, 17 février – 16 mai 1988.
Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995.

Notes :

¹ Photo Claude Renoir, Musique de Georges Auric.

² Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, tome II, Paris, Denoël, 1975, p. 278.

³ Paco Durrio (Bilbao 1868- Paris 1940), sculpteur et céramiste basque.

Marc CHAGALL

(Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985)

LE SONGE, CIRCA 1965

Huile sur carton toilé

cachet de la signature en bas à droite

«Marc Chagall»

30,10 x 27 cm (11,74 x 10,53 in.)

Provenance :

Collection européenne

Expositions :

Osaka, Takashimaya Art Gallery; Kyoto, Takashimaya Art Gallery; Yokohama, Takashimaya Art Gallery et Tokyo, Takashimaya Art Gallery, «Marc Chagall», 8 mars - 25 juin 2012, n°21, reproduit en couleurs p. 38
Okayama, Prefectural Museum et Gifu, Prefectural Museum, «Marc Chagall», 13 juillet - 28 octobre 2012, n°34, reproduit en couleurs p. 60

Un certificat du Comité Chagall sera remis à l'acquéreur

«LE SONGE»; OIL ON CANVAS BOARD LAID
DOWN ON PANEL; STAMPED WITH SIGNATURE
LOWER RIGHT

200 000 / 300 000 €

«Les images du rêve dans l'œuvre de Chagall construisent un monde qui n'est ni une fiction, ni une imitation du monde réel, mais apparaissent davantage comme une extension de la subjectivité de l'artiste, son prolongement dans le tableau. [...] Très présente dès les premières œuvres de Chagall, la lune deviendra le signe plastique de la rêverie et du songe. [...] Dans ces images «surréalistes», le travail de condensation et de déplacement qui caractérise le rêve est manifestement à l'œuvre. Chagall se voit comme artiste messenger d'un monde, l'intermonde du tableau. Cette position postmoderne, en ce qu'elle autorise le recours à l'allégorie, à la métaphore, au messianisme de l'art, le rapproche dès 1924 de Max Ernst et Paul Eluard qui lui proposent l'adhésion au groupe des surréalistes. Chagall s'y refuse, mais nombre de ses œuvres ont un caractère «surréaliste». Organisés autour de la figure centrale du peintre, ses tableaux génèrent un monde qui désorganise le réel, un «univers magique» pour reprendre le terme qu'André Breton emploie pour qualifier l'art de Chagall.»

Julia Garimorth-Foray, in. Catalogue de l'exposition «Chagall entre la guerre et la paix», Paris, Musée du Luxembourg, 21 février-21 juillet 2013, p. 64



○ 18
Henry MOORE
(Castelford,1898 - Hertfordshire, 1986)

ARMLESS SEATED FIGURE AGAINST ROUND WALL, 1957

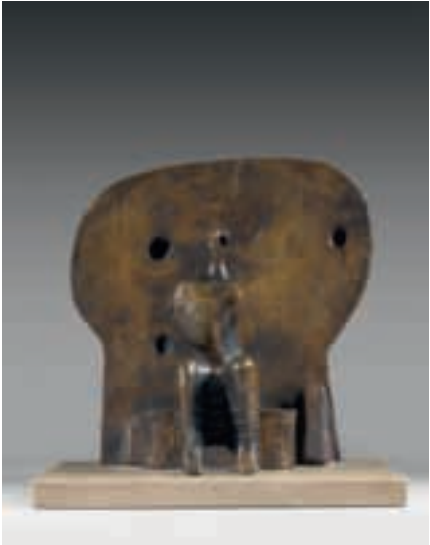
Sculpture en bronze à patine brune
D'une édition à 12 exemplaires
Hauteur: 25,7 cm (Height : 10,11 in.)

Provenance :
Ancienne collection Beatrice Reinfield
Collection européenne

Bibliographie :
Robert Melville, «Henry Moore, Sculpture and Drawings 1921-1969», Londres, 1970, n°551, reproduit p. 360
(un exemplaire similaire)
David Mitchinson, «Henry Moore Sculpture, With Comments by the Artist», Londres, 1981, n°283, reproduit p. 140
(un exemplaire similaire)
Alan Bowness, «Henry Moore, Complete Sculpture 1955-64», Volume III, Londres, 1986, n°438, reproduit pp. 36-37
(un exemplaire similaire)
S. Compton, «Henry Moore», New York, 1988, n°143, reproduit p. 241 (La version en plâtre illustrée)

«ARMLESS SEATED FIGURE AGAINST ROUND WALL»; *SCULPTURE WITH BROWN PATINA*

160 000 / 200 000 €



Antoniucci VOLTI
(Albano, 1915 - Paris, 1989)

MEDITERRANEE
Bronze à patine bleue nuit
signé sur la base «VOLTI», numéroté, cachet du
fondeur et daté à l'arrière «Fondeur cire perdue
Landowski, 2009, 2/8»
Epreuve en bronze exécuté d'après l'oeuvre en
pierre de 1960
Hauteur: 220 cm (Height : 86,61 in.)

Bibliographie :
Geneviève Testanière, «Volti», Paris, 1985, reproduit p. 79
(un exemplaire similaire)

La Méditerranée était une commande de la Ville de Nice.
Le modèle en pierre fut installé dans les arcades du
palais de la Méditérannée jusqu'à la fermeture de celui-ci
en 1978.

*«MEDITERRANEE»; BRONZE WITH DARK BLUE
PATINA; SIGNED ON THE BASE, NUMBERED,
STAMPED WITH FOUNDRY MARK AND DATED
ON THE BACK*

90 000 / 130 000 €





Sculpture en pierre
devant le Palais de la Méditerranée, Nice.

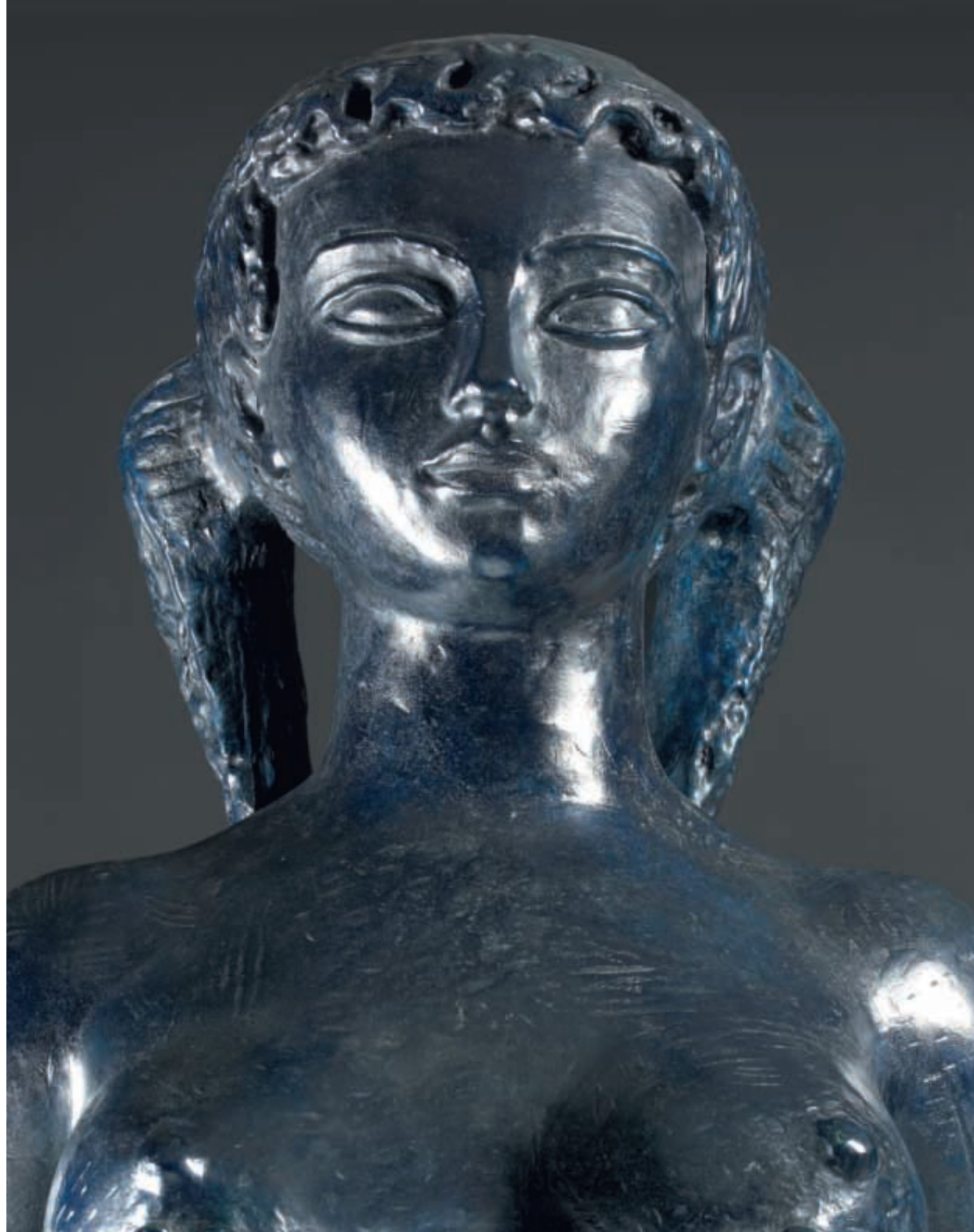
«L'art de Volti s'inscrit dans une confrontation entre l'héritage de la sculpture antique et un sujet voué à la déification : celui de la femme. Une très grande majorité de ses sculptures, et autant de sanguines, se rapportent au corps féminin dont il dit lui-même, pour l'avoir tant travaillé, qu'il est architecture.

Architecture, oui, mais sensuelle et plantureuse. Cette architecture là ne se rencontre que chez les sculpteurs, comme Maillol, contemporain de Volti. La Méditerranée fut titrée ainsi parce qu'exécutée pour le palais de la méditerranée à Nice. La sculpture de Volti devait être le symbole de ce palais dédié aux arts et aux jeux, construit en 1927, à l'instigation de Franck et Florence Gould.

Elle illustre les propos de son auteur : corps charpenté, forte accentuation des formes, rigueur de la ligne générale, mais ce que l'on retient surtout c'est l'extrême féminité des formes avec les mains posées sous les seins généreux, la taille très fine et les hanches pleines.

La sensualité domine et dicte le plaisir que l'on a à la contempler et Volti d'emprisonner les jambes de sa déesse dans un filet, est-ce une allusion à la mer ? Inauguré le 10 janvier 1929, le Palais de la Méditerranée sera jusqu'en 1978 un lieu de rencontre de toute l'aristocratie du monde de la culture et des arts provenant de l'Europe entière».

Geneviève Testanière



20

Bernard BUFFET

(Paris, 1928- Tourtour, 1999)

**DEUX HOMMES DANS UNE CHAMBRE,
3 AOÛT 1947**

Huile sur toiles cousues

signée et datée en haut à gauche «Bernard Buffet 47», datée dans l'angle supérieur gauche «3 août», signée et située au dos «Buffet 29 batignolles»

156,50 x 189 cm (61,04 x 73,71 in.)

Provenance :

Galerie Saint-Placide, Paris

Acquis auprès de celle-ci par le père de l'actuel propriétaire en 1948

Cette oeuvre a reçu le prix de la critique en 1948. Elle fut exposée à cette occasion à la galerie Saint-Placide du 16 au 31 juillet 1948 et du 1er au 13 juillet 1950.

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

«DEUX HOMMES DANS UNE CHAMBRE»; OIL ON SEWN CANVAS; SIGNED AND DATED UPPER LEFT, DATED UPPER LEFT CORNER, SIGNED AND LOCATED ON THE BACK

200 000 / 250 000 €





Fig. 1 : Bernard Buffet, *Le Buveur*, 1948.
Paris, Musée d'art moderne de la ville,
donation Docteur Girardin.



Fig. 2 : Photographie de Bernard Buffet et Bernard Lorjou devant le tableau
Deux hommes nus dans une chambre, 1948.

BERNARD BUFFET, DEUX HOMMES DANS UNE CHAMBRE

La carrière de Bernard Buffet commence officiellement en 1948 par l'obtention du Prix de la Critique pour le tableau mis aux enchères aujourd'hui et intitulé *Deux hommes nus dans une chambre*. L'artiste a vingt ans.

Né en 1928 à Paris, dans le quartier des Batignolles, Bernard Buffet fait ses études au lycée Carnot, puis entre, en 1943, à l'École des Beaux-arts de Paris où il reste deux ans. A partir de 1946, il travaille seul et expose son premier tableau, un *Autoportrait*, au Salon des Moins de Trente ans, à la galerie des Beaux-arts. Deux années font alors date dans le parcours du jeune artiste : 1947 et 1948.

En 1947, au Salon des Indépendants, il expose l'*Homme accoudé*, et, en décembre de la même année, a lieu à la Librairie des Impressions d'Art sa première exposition personnelle. Raymond Cogniat y achète la *Nature morte au poulet* pour le Musée national d'art moderne. Pierre Descargues¹ a signé la préface du catalogue. Yann Le Pichon, décrira en 1986 dans son ouvrage intitulé *Bernard Buffet*, la vive réaction manifestée par le critique devant la nouveauté de cet accrochage :

« *Pieds écartés sur un plancher mal équarri, doigts nerveusement entrelacés, yeux écarquillés, Pierre Descargues, le critique d'art qui découvrit Bernard Buffet – lors de sa première exposition en décembre 1947, dans une modeste librairie du Quartier Latin, sise rue des Ecoles et dédiée aux « Impressions d'Art » - semble abasourdi sur son tabouret duré². Prisonnier du peintre, dans le coin vide de sa chambre livide [...]* à quoi pense-t-il en effet ?

*Il l'a écrit : à Rimbaud [...] « Le jeune homme, devant les laideurs de ce monde /Tressaille dans son cœur largement irrité, / Et, plein de la blessure éternelle et profonde, / Se prend à désirer sa sœur de charité ».*³

Ainsi se décrivait le mauvais garçon aux semelles de vent, aux cheveux en broussaille. [...] Rimbaldien, Buffet le fut qui vécut, lui aussi, sa « Saison en Enfer » et la résuma dans une « peinture de mauvais genre », scandaleuse pour les bourgeois nantis pourtant fascinés par ses révélations d'un aussi dur dénuement, si courageusement assumé.»

Le propos de Yann Le Pichon pourrait être appliqué au tableau *Deux hommes nus dans une chambre*.

Les œuvres de Bernard Buffet mettent en scène une nouvelle réalité, celle d'un univers quotidien désolé, fait de chambres aux murs nus et aux fenêtres aveugles, meublées d'une chaise ou d'une table sur lesquelles se dressent des natures mortes d'objets quotidiens ou d'animaux raidis par la mort. Le coup de pinceau est incisif, le chromatisme terne, l'ambiance lugubre. Le choc inattendu, provoqué par cette nouvelle écriture, génère, pour l'artiste, la notoriété et le succès.

En avril 1948, Bernard Buffet présente un tableau intitulé *Le Buveur* au Prix de la Jeune Peinture organisé par la galerie Drouant-David (fig.1). S'il n'obtient pas le prix, le docteur Girardin, célèbre collectionneur⁴, le présente en revanche à Emmanuel David, directeur de la galerie Saint-Placide, qui lui propose aussitôt un contrat d'exclusivité.

Quelques mois plus tard, le tableau *Deux hommes nus dans une chambre*, obtient le Prix de la Critique à la galerie Saint-Placide, ex-aequo avec Bernard Lorjou, de vingt ans son aîné (fig.2). Le jury, composé de personnalités telles que Maximilien Gauthier et André Warnod, historiens d'art réputés, et de Jacques Lassaigne, futur conservateur du Musée d'art moderne de la ville de Paris, voyait en Bernard Buffet le géniteur d'un art désillusionné.

Ce tableau ouvre donc grand les portes de la célébrité à Bernard Buffet. L'écriture avant-gardiste, pénétrée d'un style froid, et le sujet nous bousculent : deux hommes, de face, posent. L'un, nu, assis sur une chaise, écarte les jambes, l'autre, debout, retire son short. Entre eux, une petite table où sont posés quelques ustensiles de cuisine. Le chromatisme ocre, sans aucun contre point, donne le ton à l'œuvre entière qu'un rouge timide - celui du short - relève à peine. Ici, Buffet rompt avec les sujets classiques pour mettre en scène son « moi » dans une réalité crue. Dans un article paru en 1957, Pierre Bergé résumait : « Avec la froide lucidité qui le caractérise, il a su, très vite, découvrir l'*essentiel*⁵ dans l'homme le plus secret comme dans l'objet le plus simple »⁶, ce qu'illustre avec justesse le tableau *Deux hommes nus dans une chambre*, frères de jeunesse que dépeint Rimbaud :

« Le jeune homme dont l'œil est brillant, la peau brune / Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu ... ».

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

« Bernard Buffet vu par Pierre Bergé », *Art et Style*, n° 45, 1957.
Yann Le Pichon, *Bernard Buffet, 1943-1961*, Maurice Garnier, 1986.

Notes :

¹ Pierre Descargues (1926-2012), Critique d'art français, historien et animateur de radio sur France Culture.

² Yann Le Pichon fait peut-être référence au tabouret supportant une nature morte dans le *Portrait de Théodore Duret* exécuté en 1868 par Manet.

³ Arthur Rimbaud, *Poésies, Les Sœurs de Charité*.

⁴ Le docteur Girardin fit une donation au musée d'art moderne de la ville de Paris de nombreuses œuvres.

⁵ En italique dans le texte.

⁶ « Bernard Buffet vu par Pierre Bergé », *Art et Style*, n° 45, 1957, sans pagination.

21

Victor BRAUNER

(Piatra Neamtz, 1903- Paris, 1966)

RECONSTRUCTION DE L'ÊTRE AIMÉ, 1959

Huile sur toile

signée et datée en bas à droite «VICTOR

BRAUNER 1.1959»

60 x 73 cm (23,62 x 28,74 in.)

Provenance :

Galerie Rive Droite, Paris

Galleria Gissi, Turin

Collection particulière

Exposition :

Turin, Galleria Gissi, «Le sillabe mute dell'immaginazione,

12 maestri del surrealismo», décembre 1971, n°3, reproduit

«RECONSTRUCTION DE L'ÊTRE AIME»; OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

120 000 / 150 000 €

« Ma peinture est autobiographique.

J'y raconte ma vie. Ma vie est exemplaire

parce qu'elle est universelle...

Elle raconte aussi les rêveries primitives

dans leur forme et dans leur temps...

... Ma peinture est aussi symbolique et elle et chaque fois un message, pas un message métaphysique, mais un message direct et poétique. Un oiseau signifie, tu devras être oiseau ou tu étais oiseau.

Tu es oiseau, tu es libre.

Tu es poisson, tu vis dans l'eau...

... Chaque chose est personnifiée par une forme, chaque forme est personnifiée par une chose.

Ainsi jamais dans mes tableaux vous ne verrez où les choses sont, car les choses sont concrètement dans leur totalité et elles expriment elles-mêmes l'espace.

Tu es oiseau et poisson.

Tu ne pourras jamais arriver car il te faudrait transpercer les dangers redoutables que représente ta fragilité périssable.

... A moins que tu ne sois oiseau pour survoler les frontières ou poisson pour nager invisiblement dans les profondeurs, tu ne pourras arriver au lieu de ta liberté. Moi je te fais oiseau-poisson et kangourou.

Moi je te rappelle que tous ces animaux sont en toi... »

Victor Brauner 1962



ART CONTEMPORAIN 1

LOTS 25 > 59

Immédiatement
à la suite de la vente
Art Impressioniste et Moderne

Following
the Impressionist and Modern
Art auction



Lot 26 - Nicolas de Staël, Nu debout, 1953, Huile sur toile



3
Auguste RODIN
(Paris, 1840 - Meudon, 1917)

CATHEDRALE, GRAND MODELE

As the 19th century drew to a close, Claude Monet painted the *Cathédrales* in 1893-1894 and Joris-Karl Huysmans published his novel *La Cathédrale* in 1898. At the dawn of the 20th century, Maximilien Luce executed several works entitled *Notre-Dame* de Paris, and in 1914, Rodin gave one of his sculptures the title *Cathédrale* and also illustrated a book on *Cathédrales de France*. Gothic architecture was an inspiration for all forms of art.

During the 1900 Universal Exposition, Auguste Rodin obtained permission to erect a special pavilion with the financial aid of his admirers Place de l'Alma in Paris. There he exhibited 70 sculptures and numerous drawings, watercolors, and photographs. The exhibit gave him an international reputation, and he was consecrated as the greatest sculptor of his time. Museums from outside of France, as well as private collectors, especially English and American, commissioned sculptures and exhibits multiplied. In 1901 he exhibited at the Venice Biennale, in 1902 he made a triumphal voyage to Germany, Czechoslovakia, and Austria. He met Isadora Duncan and Rainer Maria Rilke¹.

Decorations and honors crowned his success – a banquet was given in his honor in London, and students from the Slade School of Art carried him triumphantly. He was promoted Commander of the Legion of Honor, and the same year became President of the International Society of Painters, Sculptors, and Engravers in London and was appointed member of the Conseil Supérieur des Beaux-Arts. The publication of monographs by Judith Clavel and Rainer Maria Rilke² in 1903 were a culminating point un point d'orgue for his work. One of his most well known sculptures, *Le Penseur*, was installed place du Panthéon on April 21, 1906. Rodin was sixty-six at the time. In 1907 he was named Doctor Honoris Causa at Oxford University. The following year, in 1908, when he executed *La Cathédrale*, King George VII of England visited his studio in Meudon. At the end of the year, he rented a studio on the ground floor of Hôtel Biron, a huge 18th century building that had just been saved from demolition. It later became the Rodin Museum.

According to the *Catalogue des œuvres conservées au musée Rodin* established by Antoinette Lenormand-Romain³, he sculpted hundreds of hands, most modeled between 1880 and 1890. Even if, for the first, they are simple fragments destined to be used in *La Porte de*

l'Enfer, however small they were, he gave each one an extraordinary strength, such that they could become works of art in their own right. In his work on Rodin, published in 1903, Rainer Maria Rilke writes:

“In Rodin's work there are small, independent hands, that without belonging to any body, are very much alive. Hands that rise, irritated and evil, hands that seem to bark with five fingers extended like the five throats of a dog from hell (fig.1). Hands that walk, that sleep (fig.2), and hands that are waking up. Criminal hands loaded with a weighty heredity, and tired hands, that no longer want anything, laying in a corner like sick animals who know that no one can help them (fig. 3). But hands are already complex organisms, a delta where much life, coming from afar, reaches a confluent to then throw itself into the great current of action.”

After 1900, Rodin begins the period of grandiose monuments, such as *Monument des Bourgeois de Calais*, *Le Penseur*, and *Balzac*. The last commission, *Le monument au peintre Whistler*, never went beyond the stage of *Étude pour la Muse nue, bras coupés* executed in 1906, and *Muse nue, bras coupés* from 1908. On the other hand, the artist spent more and more time studying the human body, executing innumerable drawings and clay models. The theme of the hand, recurring throughout his *oeuvre*, remained important, as shown in *La Cathédrale* executed in 1908.

In a single sculpture, a single gesture, two right hands belonging to two different persons combine. Between the hands, emptiness. According to the historian Grappe, the sculpture was apparently executed at the request of a collector who wanted to “adapt the hands to a gushing fountain”⁴. The water was to gush between hands rising to form an arche brisé. Antoinette Lenormand-Romain doubts this interpretation because the stone is so fragile. A reproduction in the work by Hélène Marraud, *Rodin, la main révèle l'homme*, illustrates the curator's point: tool marks can be seen on the wrists and the surface of the hands, revealing a stone that is too soft to be in constant contact with water (fig.4). During this period, Rodin gave the sculpture the title *Arche d'alliance*: *Arche* for the architectural form suggested, and *alliance* for the idea of union.

Composed of two hands embracing emptiness, the sculpture also gave Édouard Gaillot, author of *Mensonge de Rodin*⁵, a perfect example of an assemblage. In this coming together of two almost identical hands he sees a proof of Rodin's dilettantism as an artist who went too fast, relying on accidents of “abattis”⁶ that he would discover in the windows of his studio, “full of partial studies, torsos, hands.” Édouard Gaillot is alone in this point of view, because *l'Arche d'alliance* is a complete work in itself and listed as such in the *Catalogue raisonné*. It has passed on to posterity with a different title, *La Cathédrale*.

Architecture was always a passion for August Rodin, especially that of the cathedral. In 1914, he published *Cathédrales de France*, a work he began in 1909 with many drawings and a preface by Charles Morice⁷. We believe that this is when the artist gave his sculpture this metaphorical title. With slightly curved fingers, reaching towards the sky, we have an imitation of the rise of the nervures d'une croisée d'ogives in gothic architecture (fig.5). The drawing of a voûte d'ogives gives a double interpretation of Rodin's sculpture. Between two hands, the void, the ascendant energy of the cathedral. The sculptor always left a place for air, as Rilke emphasizes, air that circulates, that animations, and here, gives life to the sacred⁸.

In this work by Rodin, the hands are following the existence of the man. They are creating hands, like *Main de Dieu*, hands in love as in *Baiser*, the despairing hands of *Pierre de Wissant* in *Bourgeois de Calais*, fulfilled in *Idylle*, or yet again cruel, theatrical ... and also symbolic, as in *La Cathédrale*. This exceptional sculpture of two hands is building a symbol of eternity.

Marie-Caroline Sainsaulieu

- Fig. 1:** Auguste Rodin: *Grande main crispée avec figure implorante*, 1906, sand cast, 44.5 33 x 27 cm.
Fig. 2: Auguste Rodin, *Main gauche, dite n° 26*, before 1901, fonte au sable sand cast, 16 x 6 x 5 cm. Signed on the arm.
Fig. 3: Auguste Rodin : *Main droite demi-fermée*, sand case, 10.7 x 18.1 x 9.2 cm, signed on the wrist.
Fig. 4: Auguste Rodin : *La Cathédrale*, 1908, Stone. Paris, Musée Rodin
Fig. 5: Auguste Rodin, *Caen*, illustration from *Cathédrales de France*.

Works consulted:

Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, Catalogue raisonné des œuvres conservées au musée Rodin*, volumes 1 and 2, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.
Le Corps en morceaux (Curator: Anne Pinget), Paris, Musée d'Orsay, 5 February – 3 June 1990, Frankfurt, Schiffrin Kunsthalle, 23 June – 26 August 1990.
Hélène Marraud, *Rodin, La main révèle l'homme*, Éditions du musée Rodin, Paris, 2005.

Notes:

- ¹ Rainer Maria Rilke (1875 Prague - 1926 Montreux (Suisse), German writer.
² Rodin's secretary from September 15, 1905 to May 12, 1906.
³ Antoinette Le Normand-Romain, *Catalogue des œuvres conservées au musée Rodin*, tome II, Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris, 2007, p. 499.
⁴ Quote from *Rodin et le bronze, Catalogue raisonné des œuvres conservées au musée* by Antoinette Le Normand-Romain, Volume 1, Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris, 2007, p. 252.
⁵ Edouard Gaillot, *Le Mensonge de Rodin*, Tours, 1946.
⁶ Term used by Antoinette Le Normand-Romain
⁷ Charles Morice (1860-1919), French writer, poet, and essayist.
⁸ Another sculpture, entitled *Le Secret*, executed in 1909, presents two right hands enclosing a box. This work echoes *La Cathédrale*.



4
Maximilien LUCE
(Paris, 1858 - Paris, 1941)

NOTRE DAME, 1899

At the turn of the 20th century, Maximilien Luce, an adept of the neo-Impressionist style, used the divided tone technique for the last time in a series of canvases on the Cathedral of Notre Dame in Paris as seen from the Quai Saint Michel. The series, exceptional for its subject, framing, and technique, demonstrates the close artistic ties between Maximilien Luce, Paul Signac, Camille Pissarro, and Claude Monet. A letter written at the end of the year 1899 by Luce to Henri-Edmond Cross conveys his enthusiasm. “I’m working at the moment, from a window on the Quai Saint Michel, on Notre Dame, and it’s damned beautiful. I’m doing a lot of studies and will try to use them to do larger canvases.”

Living in an apartment lent to him on the Quai Saint Michel¹, Luce can measure the majesty of the site. The admirable medieval monument rises like a cliff of stone. A true metamorphosis, initiated by the emperor Napoleon III, transformed the Parisians' view of the main monuments, as much the Louvre as Notre Dame. For about forty years, the Paris cathedral could be admired from the perspective we know today. Under the Second Empire, Baron Haussmann destroyed the half-timbered medieval houses to the right along the Seine, and along the left, the former Hôtel-Dieu (fig.1). A narrow square lay in front of the cathedral, where religious festivals and markets were held. During the second half of the 19th century, Parisians could finally appreciate the power of the Gothic monument, its huge forecourt open onto the Seine river, the southern transept, and the impressive forest of flying buttresses. From his window on the Quai Saint-Michel, Maximilien Luce could admire at leisure this spectacle, a magnificent subject also painted by Albert Marquet (fig. 2) and Henri Matisse. Conquered, the artist used this top-down view for the entire series².

Painted by Luce in 1899, a study³ entitled *Notre-Dame*, examines the subject. Small in size and using rapid brushstrokes, it already contains the essential elements of future compositions – the cathedral façade, the forecourt, the Seine, and the Petit-Pont (fig. 3). For the moment, Luce is not interested in details of architecture or the urban environment, suggested here only with a few rapid brushstrokes. On the other hand, the artist has established the major lines following the verticals and horizontals of the monument, the diagonals of the bridge and banks, and finally the curve of the arch of the bridge.

The painting on sale, dated 1899, opens the series listed in the *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*

de Maximilien Luce by Jean Bouin-Luce et Denise Bazetoux⁴. As opposed to the view shown in the study mentioned above, the artist broadens the painting to include the immediate environment. He paints to the left – only once – the Caserne de la Cité, while respecting the monumental character of the cathedral, the beginning of the Quai du Marché-Neuf along the Caserne, the Petit-Pont and a small part of the Pont au Double. To the north, the façade of the Hôtel-Dieu and the first buildings on the rue du Cloître-Notre-Dame close the quadrilateral shape of the forecourt. In the foreground, the Seine and a small bit of the Quai Saint-Michel.

A colorful, warm range of colors, predominantly purple, envelopes the entire composition. This color is characteristic of many paintings by the artist. Beginning in April, 1888, Félix Fénéon wrote with a certain humor an article entitled “Neo-Impressionists at the Independents”⁵: “From a distance, the aggressive multiple colors smooth out into broad purple harmonies.” Here, Luce’s favorite color is mixed with innumerable and quivering touches of pinks, blues, and greens. The colors are juxtaposed in infinite variations, following the divided tones technique, more or less distant from each other, and in different sizes depending on the location. Thus small closely-spaced blue touches, used for the three rose windows and porches, irradiate the entire façade with a bluish halo. The transept is left in a carefully rendered blur, allowing a glimpse of the architectural magnificence of the flying buttresses in a profusion of long brushstrokes. All the other buildings – the Caserne and the buildings along rue du Cloître-Notre-Dame, whose floors and openings are carefully painted, as well as the banks of the river, are primarily tinted pink, while the forecourt and the Quai Saint Michel are in lighter tones, a luminous pinkish white. Executed in broader and more loosely spaced brushstrokes, the Seine lies with its emerald green reflections, supported by a few pink and blue notes. Along the square, a line of trees – painted by Luce as an assembly of pure greens – provides a needed counterpoint to the soaring color. The fluffy texture of the sky is created by a broadly divided touch, similar in execution to traditional Impressionism.

Luce practiced the divided tone technique for about ten years, from 1887 to 1897 according to Philippe Cazeau, author of the monograph *Maximilien Luce*. Initiated into the neo-Impressionist style by Paul Signac, whom he met at the 1887 Salon des Artistes Indépendants and who trained him in the subtleties of color division, during these years Luce painted landscapes at Herblay and city views of London and Paris in a pure neo-Impressionist style, as seen here in *Le Louvre et le Pont Neuf, la nuit* (fig. 4). He distanced himself from the technique because of the discipline it imposed, but did not yet abandon it altogether. For the *Notre-Dame* series in particular, he thought that the divided tone technique would be ideal to render the reflections on the stone façade, the luminosity of the stained glass, the transparency of the Seine, and the velvety texture of the cloudy sky or the reflections on the slate roofs. Perhaps he was influenced by the success of Signac’s exhibit in March 1899 at Durand-Ruel’s gallery. The eleven paintings exhibited garnered considerable attention and an enthusiastic press saluted their author as a master of the neo-Impressionist school.

It is impossible to ignore the influence of Claude Monet with his series of *Cathédrales* painted in Rouen in 1893-1894 (fig. 5). Camille Pissarro, in a letter to his son Lucien on October 21, 1894, writes: “More gossip – all Paris is talking about the price Monet is asking for his *Cathédrales*, the entire series, my dear, that Durand [Ruel] wants to buy. But Monet is asking for 15,000 francs each. Quarrels, rumors. Collectors think Monet is

wrong. Also we want to see them before America carries them away.”

Luce saw Monet’s *Cathédrales* in May 1895 at Durand-Ruel⁶. In his *Journal*, May 21, 1895 (fig. 5), Paul Signac reports his reactions to *Cathédrales de Rouen*: “Luce, on the other hand, is not enthusiastic. He thinks they are more curious than beautiful and that these canvases lack composition. These pieces of cathedrals with no sky, no land, do not give a feeling for the size of the monument and the qualities of the painter to not seem strong enough to overcome the lack of composition.”⁷ These words help us understand why Luce has taken the opposite approach to Manet. He paints the cathedral for itself. The monument remains the major subject and is usually painted in a vertical format, with the Seine in the foreground (fig. 6). From his window, he could admire this architectural jewel and its grandiose forecourt. He enjoys the animated Quai and the Petit-Pont, he is amused by the *péniches* on the Seine. In his work, the artist represents a living scene with passersby, hurrying or strolling along. We can recognize the booksellers’ stands, a cart drawn by oxen, a carriage by horses, an omnibus... the atmosphere of a large, busy city. The eternity of the cathedral dominates ephemeral, bustling human activity. At the same time, Camille Pissarro painted his bird’s eye views of the Louvre and the Tuileries from his apartment on the rue de Rivoli (fig. 7). Together, both artists celebrate the city, its monuments, its uproar, colors, and perpetual movement. As, in another time and place, the Venetian painter Canaletto.

We are all familiar with the anarchist and anticlerical position of Luce. Nevertheless, painting Notre Dame certainly gave him a great deal of joy, as he writes in his letter to Henri-Edmond Cross in 1899, especially the pleasure of using the neo-Impressionist touch one last time in representing the city, a subject he considers of infinite importance. One does not just look at Notre Dame, one is struck with admiration, and this is still true today – today and always. With his series, and more specifically in our painting, Luce has written a page of the history of Paris.

Marie-Caroline Sainsaulieu

- Fig. 1:** The forecourt and façade of Notre Dame during the 18th century, *Le portail de Notre-Dame*, by Jean Baptiste Scotin.
Fig. 2: Albert Marquet, *Notre-Dame sous la neige*, 1905, oil on canvas, 65 x 82 cm, signed on the lower right. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-arts.
Fig. 3: Maximilien Luce, *Notre-Dame*, study, oil on cardboard, 28 x 19 cm, signed on the lower right.
Fig. 4: Maximilien Luce, *Le Louvre et le Pont Neuf, la nuit*, fan, around 1892, oil and gouache on paper, 18.5 x 36.5 cm. Paris, Musée d'Orsay, donated by Ginette Signac.
Fig. 5: Claude Monet, *La cathédrale de Rouen, le portail (temps gris)*, 1892-1894, oil on canvas, 100 x 65 cm, signed on the lower left. Paris, Musée d'Orsay.
Fig. 6: Maximilien Luce, *Notre-Dame*, 1899, oil on canvas, 81 x 54 cm. The Minneapolis Institute of Art.
Fig. 7: Camille Pissarro, *Le Jardin des Tuileries*, 1899, oil on canvas, 73 x 92 cm, signed and dated on the lower left. New York, The Metropolitan Museum of Arts.

Works consulted:

Janine Bailly-Herzberg, *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Editions Albin Michel, Paris, 1950.
Béatrice de Verneilh, *Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris*, March 1983, pp. 24-31.

« Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee », *L'œil*, Special Edition, 2005.
Maximilien Luce Néo-Impressionniste, Rétrospective, Musée des Impressionnismes, Giverny, 28 July – 31 October 2010.

Notes:

¹ We do not know the address or the floor.

² Professor Herbert indicates that a *Notre-Dame* was painted from the window of Matisse’s studio on the 6th floor, 19 quai Saint-Michel.

³ The sketch is know to us thanks to an article by Béatrice de Verneilh, “Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris”, *L'œil*, March 1893, p. 26.

⁴ Jean Bouin-Luce and Denise Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue de l’œuvre peint*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1986.

⁵ *L’Art moderne*, 15 April 1888.

⁶ *Tableaux de Claude Monet*, Paris, Durand-Ruel, 10 – 31 May 1895.

⁷ Quote from an article by Béatrice de Verneilh, Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris”, *L'œil*, 1983, p. 31.



○ **5**
Pierre-Auguste RENOIR
(Limoges, 1841 - Cagnes-sur-mer, 1919)

LA PAYSANNE AU PANIER, CIRCA 1902

In a letter to Berthe Morisot and her husband, Eugène Manet, Pierre-Auguste Renoir wrote about a painting executed around 1888. “I’m enjoying the country (“paysanner”¹ in French) in Champagne to get away from expensive models.” A few weeks later, he confided again to Eugène Manet how reluctant he was to return to the Parisian “stiff collars”. Renoir detested made-up women. When the actress Lantelme² asked him to paint her portrait, the artist replied that she was already sufficiently painted and that there was no need to add more. During this *fin de siècle* period of the 19th century, Renoir, then about sixty years old, was ready to embrace a career more focused on rural, country pleasures, far from the madding crowd.

In 1888, Renoir spent about three months in Essoyes, the native village of Aline Charigot³ along the borders of the Champagne and Bourgogne regions. He then undertook some of his more important paintings, inspired by country living with its games and daily occupations, included in the *Catalogue raisonné de*

Renoir by Guy-Patrice and Michel Dauberville. Once of the most famous, entitled *Lavandières*⁴, executed around 1888 at Essoyes, suggests a natural harmony between life and work in the country. Rendered in smooth rhythms and spring colors, the work shows countrywomen at work in their peaceful environment. The color harmony of pastel tons accentuates the contrasts between warm and cool tones. A few orange and red-orange accents were added in several areas of the painting, especially in the lower section, while the color blue spreads its transparent tones over the sky and in the pool in the left foreground.

Other paintings, such as the series on *La marchande de pommes* (1890)⁵, *Le repas des vendangeuses* (1888)⁶, *Paysannes*, that Vollard called *La fenaïson*⁷, all painted during the same period, also provide an idyllic vision of life in the country. The figures, usually women and often accompanied by children, attend to their chores or pose, as in *La Blanchisseuse*. The artist adjusts his regular, light brushwork to his desire to render the figures in a lively style.

During the same years, Camille Pissarro dealt with similar subjects in more solemn, monumental works, and also from an entirely different perspective. Octave Mirbeau, in his strong defense of Camille Pissarro's retrospective in 1892, classifies him as “revolutionary in the way he has enabled painting to celebrate the working life.” Although Pissarro was primarily interested in the role of work in a completely rural society, Renoir sees the country as a place of natural, easy relationships and healthy occupations. At the same time, Mirbeau recognized that Pissarro remained a purely classical painter in his respect for tradition and his fervent love of nature. Pissarro, like Renoir, knew how to translate an orchard with its apple trees onto the canvas, with its falling apples and the women collecting them... Mirbeau writes: “And life is suggested, the dream rises, hovers, and what is so very simple, so familiar to our eyes, is transformed into an ideal vision, amplified, raised to the level of great decorative poetry”.

At the turn of the 20th century, when *La Paysanne au panier* was painted, Renoir was sharing his time between the Champagne region and the south of France. In 1901, he traveled to Saint-Raphaël, Cannes, and Aix-les-Bains for treatment, then returned to Essoyes and spent the end of the year in Paris, rue Caulaincourt. In 1902 and 1903, the artist lived more often in the south of France and Essoyes, especially after having enlarged the house purchased a few years previously. He no longer traveled abroad. He confided in his son Jean that by 1900 he had resolved his uncertainties as an artist, and thus no longer needed to draw inspiration from the art in museums, except for a voyage to Munich in 1910. Until the end of his life, Renoir constantly recurred to his taste for 18th century French art (fig. 3) and also talked about the “joyful tremulousness of vision one feels” before a canvas by Rubens.

La paysanne au panier, executed around 1902, in melting colors dominated by a sky blue, is reminiscent of this “joyful tremulousness” that Renoir loved. Brush in hand, the artist caresses the canvas and from his fingers, already deformed, are born volumes and hues that he alone can render with such perfection. The model, in a standing pose in the shadow, leaning against a tree, her basket in hand, is waiting. The surrounding countryside, impossible to locate (Essoyes, Le Cannet, Cannes?), is painted with colorful freshness from a strongly varied palette, made up of blue, yellow, orange, and green tones, the red-orange blouse of the woman, in the center, as an important counterpoint to the painting as a whole

that enhances the greens and blues. However, Renoir creates rhythms in his painting with lighter spots here and there. These round spots fall on the apron and blouse of the woman, created by the rays of the sun filtering through the tree’s foliage. In the distant sky, a few white clouds echo these effects. In certain famous paintings, especially in *La Balançoire*, executed in 1876, the artist has already used this technique, although in a more systematic way than in *La paysanne au panier*, (fig.4). At the time, the critics were not all favorable to this innovation.

Renoir loved this kind of subject where the simple pleasure of doing his job combined with his initial passion, his vocation. In the *Catalogue raisonné*, Henri Dauberville reports some memories: “One cannot imagine the power of his gaze. When he painted, he often squinted to be able to judge the painting as a whole. His black stare, at this moment, became so piercing that it was difficult to sustain; one had the impression of a steel knife plunging into your eyes.” Renoir painted *La paysanne au panier* with such a gaze.

Marie-Caroline Sainsaulieu

fig. 1: Pierre-Auguste Renoir, *Lavandières*, around 1888, oil on canvas 56 x 47 cm. Baltimore, The Baltimore Museum of Art.

Fig. 2: Camille Pissarro, *Faneuses au repos*, 1891, oil on canvas, 66 x 81 cm. San Antonio, (Tex.) Marion Koogler Mc Nay Museum.

Fig. 3: Peter Paul Rubens, *La Kermesse*, c. 1637, oil on canvas, 149 x 261 cm. Paris, Musée du Louvre.

Fig. 4: Renoir, *La Balançoire*, 1876, oil on canvas, 92 x 73 cm. Paris, Musée d’Orsay.

Works consulted:

Renoir, LONEON, Hayward Gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Boston, Museum of Fine Arts, 1985 – 1986.

Guy-Patrice and Michel Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, Pastels, dessins et Aquarelles*, Édition Bernheim-Jeune, Paris, 2007.

Notes:

¹ As written in the original text.

² Mathilde Fossey (1882-1911), known as Geneviève Lantelme, was an actress and singer who was famous at the turn of the 20th century.

³ Renoir met Aline Charigot in Montmartre in 1880, a young seamstress who modeled for him and whom he married in 1890.

⁴ Cat. rais., n° 948.

⁵ Cat. rais., n° 953, 954 and 955.

⁶ Cat. rais., N° 947

⁷ Cat. rais., N° 940



6
Auguste HERBIN
(Quévy, 1882 - Paris, 1960)

NATURE MORTE AUX POTS DE FLEURS, 1918

“*Nature morte aux pots de fleurs* was painted towards the end of Herbin's Cubist period. Herbin joined the movement in 1908, taking it as a point of departure for his own esthetic research that more or less paralleled that of Juan Gris.

His Cubism differs from Braque and Picasso's by intense colors, more extreme abstraction and the frequent intrusion of geometrical forms.

Beginning in 1917, the year this painting was executed, his concerns to link plane, color and form let him to his first abstract compositions, although reality is still not far away. A process of gradual simplification let him to stylize the figurative elements. He saw in Cubism a way to organize his fiery color palette in large still-lifes like the present work. The Cubist period showed the painter a way to create an image other than as a direct imitation of nature – another space that was only a weak and indistinct echo of real space but that was still subordinate and remained attached to reality in spite of everything. In *Nature morte aux pots de fleurs*, nature is not far away, but has lost its privileges as it is compressed, tightened and increasingly schematized.

Elements specific to Cubism are of course present – use of flat areas of color, dislocated shapes, loss of depth, geometrical analysis in a two-dimensional plane. He recognized that a certain respect for the plane is incompatible with a representational approach to the object, and said, “Logically, I should arrive at a total separation of my painting from the object.”

Starting in 1917, Auguste Herbin signed a contract with Léonce Rosenberg and his gallery, “L’Effort Moderne”.

In spite of his numerous and almost insurmountable difficulties, the famous avant-garde art dealer never abandoned the painter and throughout his life supported Herbin's painting.



8
Georges VALMIER
(Angoulême, 1885- Paris, 1937)

COMPOSITION CUBISTE, 1920

In 1907, George Valmier's discovery of the painter of Aix at the Paul Cézanne retrospective in the Paris Salon d'Automne was to determine his future career. After classical studies at the Ecole des Beaux-arts de Paris in the studio of Luc-Olivier Merson for two years, Valmier began working alone, first inspired by Cézanne's work, and then by George Braque whom he discovered in 1908 at an exhibit organized by the art dealer Kahnweiler. At the 1909 Salon des Indépendants, work by Derain, Metzinger, Herbin, and Delaunay confirmed that the way of Cubism would guide his pictorial search and his work. Thus, Cubism becomes increasingly evident in his portraits, landscapes, and still-lifes. In 1913, he exhibited for the first time at the Salon des Indépendants, indicating his desire to belong to the avant-garde movement that had been officialized in 1912 with the publication of *Du Cubisme* by Gleizes and Metzinger, and, in 1913, by *Méditations esthétiques - Les peintres cubistes* by Guillaume Apollinaire. During his service as a soldier during World War I, Georges Valmier's production was limited to a few sketchbooks.

Although Cubism was recognized as a major movement by the end of the war, its inventors, Braque and Picasso, moved towards a more classical expression, even a return to order for Picasso, while Gleizes, Metzinger, Lhote, and Valmier continued their research. A contract Georges Valmier signed with the art dealer Léonce Rosenberg gave the artist not only financial security but also an opportunity for artistic emulation. The art dealer organized poetic and musical events in his gallery, *L’Effort Moderne*. On the walls hung works by Valmier, Gris, Gleizes, Léger, and Hebin. From 1918 to 1921, Valmier's Cubism became increasingly personal and ultimately arrived at abstraction, as shown in *Composition cubiste* executed in 1920. Laurence Berthon-Marceillac¹ confirms this statement in her work, *Georges Valmier, Catalogue raisonné*: “He [Valmier] broadened his manner, simplifying and enlarging his geometrical planes and eliminating anecdotal details and any elements would support a figurative interpretation of the work.” In addition, austerity of color, typical of Cubism in its initial phases and that Valmier had fully adopted in the past, began to give way, opening onto a more joyful range of colors.

The blue tones of France, malachite green, Mars yellow and yellow ochre enhance light beige tones in the lower part of the painting, to which he adds some flat areas of pine green and lavender blue. Vermilion red, discretely present, acts as a counterpoint, especially in the center of the painting. Here the colors are following a purely geometrical structure with no representational signs that can relate the composition to any figurative subject. Nevertheless, Valmier includes the garlands, curves, straight and dotted lines specific to the Cubist visual language, as exemplified in Picasso's *La guitare* (fig. 1).

However, the Cubist title of this work is also based in the arrangement of flat colored areas that interlock and overlap like the “papiers collés” (pasted paper) of the first Cubist works. Invented by Braque and Picasso, the “papiers collés” are considered by art historians today as one of the major legacies of Cubism to 20th century art.

The artist developed a synthetic Cubism based on fragmentation and multiplication of planes and the opposing play of diagonals. *Composition cubiste* is homage to these precursors.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Pablo Picasso, *La guitare*, 1913, oil on canvas, 116.5 x 81 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Works consulted:

Denize Bazetoux, *Georges Valmier. Catalogue raisonné*, Éditions Noème, Paris, 1993.

Notes:

¹ Laurence Berthon-Marceillac authored *L'œuvre de Georges Valmier* in *Georges Valmier. Catalogue raisonné*, by Denise Bazetoux, Éditions Noème, Paris, 1993.



16
Pablo PICASSO
(Malaga, 1881 - Mougins, 1973)

LES DEUX BOUQUETS, 1956

In its 1956 edition, the Cannes Film Festival presented *Mystère Picasso*, a film by Henri-Georges Clouzot. Filmed the preceding summer, it showed the artist's creative method. The film won the Golden Palm award and Best Directing award¹. In addition, a Picasso exhibit in Barcelona, Sala Gaspar, the first since the civil war, marked the return to Spain of an artist whose name had been officially forbidden. Pierre Cabanne, historian and biographer of Picasso, did not hesitate to use the word *renouveau*, or renewal², referring to *Printemps* executed on March 20, 1956 (fig.1). In this work of rare freshness, both in terms of the pastel colors and the subject, we see a goat grazing on the leaves of a tree at whose foot lies a sleeping shepherd.

Many other exhibits were organized that year, and life at La Californie, in the residential area of Cannes where he had moved the preceding year, was happy and joyous. The house, surrounded by a luxurious garden, was never empty. Simone Signoret and Yves Montand came to talk about Hungary; the torero Luis-Miguel Dominguin and his beautiful wife, actress Lucia Bose, also came, as well as Cocteau, Prévert, Gary Cooper and his family, and Vidal Ventosa, an old friend from Barcelona. The *Ateliers* series, portraits of Jacqueline and the children executed between 1955 and 1956, convey this happy atmosphere in an environment that always includes references to nature (palm trees, bouquets, foliage). Works from this period were exhibited at the Louise Leiris gallery with a new address, 47 rue de Monceau in Paris.

On October 25, 1956, Picasso visited the Madoura pottery shop accompanied by Jacqueline and Jean Cocteau. The potters were present to celebrate his birthday. The artist cut the huge 30-kilo cake whose 75 candles he has just blown out with three breaths. Picasso had been introduced to the art of ceramics very early by his friend Paco Durrio³, a professional ceramicist. At the end of the summer of 1906, Picasso had already created two small ceramic sculptures in his studio at the Bateau Lavoir, *Femme se coiffant* and *Tête*. However it was not until the summer of 1936, during his first stay in Mougins, that Picasso visited Vallauris, already famous for its pottery. In 1946, he returned for the potter's festival and met Georges and Suzanne Ramié who had just taken over the Madoura factory. Beginning in October 1947, he executed over 800 original pieces with their assistance.

Picasso saw ceramics as an opportunity for endless exploration, upending all the techniques and even giving the impression of going back to the very origins of art. Once again he felt the wonderful exhilaration of learning a new art. It was in this spirit that he executed *Composition au feuillage vert. Les deux bouquets*

in 1956. An assemblage of ceramic tiles, the work is reminiscent of his painting *Les Enfants* (fig.2) with its foliage and bouquets, as well as many drawings listed by Zervos (XVII, 123 to 145), or again images from Henri-Georges Clouzot's film (fig.3).

In an oblong format, four tiles high and six wide, the artist paints two bouquets of leaves, one in a round yellow-colored vase, the other in a glass vase underlined in blue. Only the contours are drawn, and the olive green background can be seen. This technique, surprisingly light, as well as closely grouped colors in white and green tones, give the ceramic its peculiar charm. Created in only one copy, *Composition au feuillage vert. Les deux bouquets* is an original work, like a painting.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Pablo Picasso, *Le Printemps*, 20 March 1956, oil on canvas, 130 x 195 cm. Paris, Musée national d'art moderne (donation Leiris).

Fig. 2: Photograph of André Gomès at La Californie. In the center, *Les Enfants*, 28 August 1956.

Fig. 3: Photograph of Pablo Picasso drawing a bouquet in Henri-Georges Clouzot's film

Works consulted:

Le dernier Picasso, 1953 – 1973, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Musée Picasso, Paris, 17 February – 16 May 1988.
Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995.

Notes:

¹ Photo Claude Renoir, Music by Georges Auric.

² Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, Volume II, Paris, Denoël, 1975, p. 278.

³ Paco Durrio (Bilbao 1868- Paris 1940), Basque sculptor and ceramicist.



20

Bernard BUFFET
(Paris, 1928- Tourtour, 1999)

DEUX HOMMES DANS UNE CHAMBRE, 3 AOÛT 1947

Bernard Buffet's career officially began in 1948 when he was awarded the Prix de la Critique for the painting on auction today, entitled *Deux hommes nus dans une chambre*. The artist was twenty years old.

Born in Paris in 1928 in the Batignolles quarter, Bernard Buffet studied at Lycée Carnot, then entered the École des Beaux-arts de Paris in 1943 where he remained for two years. Starting in 1946, he worked alone and exhibited his first painting, *Autoportrait*, at the Salon des Moins de Trente ans in the Galerie des Beaux-arts. Two years were important dates in the young artist's career: 1947 and 1948.

In 1947 at the Salon des Indépendants, he exhibited *l'Homme accoudé*, and in December of the same year, he had his first solo show at the Librairie des Impressions d'Art. Raymond Cogniat purchased *Nature morte au poulet* for the Musée national d'art moderne. Pierre Descargues¹ signed the preface to the catalogue. Yann Le Pichon describes the vivid reactions from critics in response to the novelty of this exhibit in his 1986 work entitled *Bernard Buffet*:

“Feed wide apart on a badly squared off floor, fingers nervously interlaced, eyes wide, Pierre Descargues, the art critic who discovered Bernard Buffet during his first exhibit in December 1947 in a modest bookstore in the Latin Quarter rue des Ecoles dedicated to “Impressions d’Art” – seems stunned on his Duret stool². A prisoner of the painter, in an empty corner of this pallid room [...] what can he be thinking about?

“As he has written, he is thinking about Rimbaud [...] ‘The young man, seeing the ugliness of the world/ shivers in his strongly irritated heart/and full of the eternal and deep wound/begins to desire his sister in charity.’³

“Thus he described the bad boy with the wind at his heels, with bushy hair: [...] Buffet was indeed Rimbaldian, and also experienced his “Season in Hell” conveyed in his “paintings in bad taste,” scandalous for the affluent bourgeoisie nevertheless fascinated by revelations of such extreme deprivation, so courageously endured.”

Yann Le Pichon's words could be applied to the painting *Deux hommes nus dans une chambre*.

Bernard Buffet's work showcased a new reality, that of the desolate universe of the everyday, made up of bare walls and blind windows, furnished with a single chair or table on which still-lives of daily objects or animals stiffening in death. The painter's brush is incisive, colors are dull, the atmosphere dismal. The unexpected shock of this new style led to the artist's fame and success.

In April 1948, Bernard Buffet presented a painting entitled *Le Buveur* for the Prix de la Jeune Peinture organized by the Drouant-David gallery (fig.1). Although he did not win the prize, Dr. Girardin, a famous collector⁴, introduced him to Emmanuel David, director of the Saint-Placide gallery, who immediately offered him an exclusive contract.

Several months later, the painting *Deux hommes nus dans une chambre*, won the Prix de la Critique at the Saint-Placide gallery, which he shared with Bernard Lorjou, twenty years older (fig.2). The jury was composed of personalities such as Maximilien Gauthier and André Warnod, famous art historians, and Jacques Lassaigue, future curator of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, who saw in Bernard Buffet the inventor of an art of disillusionment.

The painting opened wide the gates of fame for Bernard Buffet. His avant-garde style is characterized by a cold and penetrating vision while his subjects are disturbing – two men, facing forward, are posing. One, naked, is sitting on a chair legs spread apart. The other, standing, is removing his shorts. Between them, a small table with a few cooking utensils. The ochre color tones, with no counterpoint, give the tone to a work that a timid red – on the shorts – can only barely affect. Here Buffet breaks with classical subjects to reveal his “self” in crude reality. In an article published in 1957, Pierre Bergé summarizes: “With the cold lucidity that characterizes him, he knew, very early, how to discover the *essential*⁵ both in the most secretive man as in the simplest object,” illustrated with precision by *Deux hommes nus dans une chambre*, brothers of youth as depicted by Rimbaud:

“The young man whose eye shines, the brown skin/the beautiful body twenty years old that should go naked...”.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Bernard Buffet, *Le Buveur*, 1948, oil on canvas, 100 x 65 cm. Paris, Musée d'art moderne de la ville, donated by Doctor Girardin.

Fig. 2: Photograph of Bernard Buffet and Bernard Lorjou in front of the painting *Deux hommes nus dans une chambre*, 1948.

Works consulted:

« Bernard Buffet vu par Pierre Bergé », *Art et Style*, n° 45, 1957.

Yann Le Pichon, *Bernard Buffet, 1943-1961*, Maurice Garnier, 1986.

Notes:

¹ Pierre Descargues (1926-2012), French art critic, historian and radio commentator on France Culture

² Yann Le Pichon is perhaps referring to the stool supporting a still-life in *Portrait de Théodore Duret* executed in 1868 by Manet.

³ Arthur Rimbaud, *Poésies, Les Sœurs de Charité*.

⁴ Dr. Girardin donated many works to the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

⁵ In italics in the original text.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par les articles L 312-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. les rapports entre Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1 – Le bien mis en vente

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

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

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

L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

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

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan

2 – La vente

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve le droit de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires et d'effectuer un dépôt. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.

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

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone.

À toutes fins utiles, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial Briest Poulain F.Tajan pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le dépôt de garantie sera renvoyé sous 72h.

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

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

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint. En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire. Un adjudicataire CEE justifiant d'un n°de TVA Intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants : - En espèces: jusqu'à 3 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français, jusqu'à 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ; - Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);

En cas de contestation Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

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

Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot « adjugé » ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. en cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque.

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

3 – L'exécution de la vente

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

- 1) Lots en provenance de la CEE :
- De 1 à 30 000 euros : 25 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,375 % et pour les autres catégories, TVA = 4,9 %).
- De 30 001 à 1 200 000 euros : 20% + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 %).
- Au-delà de 1 200 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66% et pour les autres catégories, TVA = 2,35 %).
- 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, (7 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

3) Les taxes (TVA sur commissions et TVA à l'import) peuvent être rétrocédées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE. Un adjudicataire CEE justifiant d'un n°de TVA Intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants : - En espèces: jusqu'à 3 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français, jusqu'à 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ; - Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);

- Par virement bancaire ;
- Par carte de crédit : VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission

supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

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

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

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

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

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

En cas de règlement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque.

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

À 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 de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

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

- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

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

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

4 – Les incidents de la vente

En cas de contestation Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

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

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

5 – Prémption de l'État français

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6 – Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice. En outre Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public. Toute reproduction du catalogue de Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7 – Biens soumis à une législation particulière

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection. Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par tranche dégressive seront les suivantes :

- de 1 à 300 000 euros : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 %).
- de 300 001 à 600 000 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (soit 2,35 %).
- Au-delà de 600 001 euros : 10 % + TVA au taux en vigueur (soit 1,96 %).

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

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

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

8 – Retrait des lots

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

9 – 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.

10 – Compétences législative et juridictionnelle

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prisées et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prisée. 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).

Protection des biens culturels

Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

Banque partenaire :



CONDITIONS
OF PURCHASE
IN VOLUNTARY
AUCTION SALES

Artcurial-
Briest-Poulain-F.Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L312-4 and following of the Code de Commerce.

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

The relationships between Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before 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-Poulain-F.Tajan is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

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

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

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

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

2 – The sale

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

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit.

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

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

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

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

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will bear no liability / 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-Poulain-F.Tajan reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial Briest-Poulina-F.Tajan which have been deemed acceptable. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is entitled to request a deposit which will be refunded within 48hours after the sale if the lot id not sold to this buyer. Should Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

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

f) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices.

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

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

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

The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjudgé" 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.

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

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 30 000 euros: 25 % + current VAT (for books, VAT = 1.375 % ; for other categories, VAT = 4.9 %).
 - From 30 001 to 1 200 000 euros: 20 % + current VAT (for books, VAT = 1.1 % ; for other categories, VAT = 3.92 %).
 - Over 1 200 001 euros: 12 % + current VAT (for books, VAT = 0.66 % ; for other categories, VAT = 2.35 %).

- 2) Lots from outside the EEC: (identified by an ☉).

In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (7% of the hammer price, 19,6% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

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

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

The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required. The purchaser will be authorized to pay by the following means:

- In cash: up to 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizens, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank art not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

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

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

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

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

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. In the meantime Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.

Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.

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

- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan also reserves the right to set off any amount Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

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

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

f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

4 – The incidents
of the sale

In case of dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for 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-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-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.

5 – Pre-emption
of the French state

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

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

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

6 – Intellectual Property
Right - Copyright

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

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

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

7 – Items falling within
the scope of specific rules

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

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

- From 1 to 300 000 euros: 16% + current VAT (i.e. 3.13%).
- From 300 001 to 600 000 euros: 12% + current VAT (i.e. 2.35%).
- Over 600 001 euros: 10% + current VAT (i.e. 1.96%).

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

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

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

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

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

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

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

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

8 – Removal of purchases

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan assumes no liability for any damage items which may occur after the sale.

All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

9 – Severability

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

10 – Law and Jurisdiction

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.

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.

Protection of cultural
property

Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

Bank :



7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES
75008 PARIS

T. +33 1 42 99 20 20
F. +33 1 42 99 20 21
E. contact@artcurial.com

www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

REPRÉSENTATIONS

BELGIQUE

Vinciane de Traux
5, Avenue Franklin Roosevelt
B - 1050 Bruxelles
T +32 02 644 98 44
vdetraux@artcurial.com

CHINE

Jiayi Li
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District
Beijing 100015
T +86 137 01 37 58 11
lijiai7@gmail.com

ITALIE

Gioia Sardagna Ferrari
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22
I - 20121 Milano
T +39 02 49 76 36 49
gsardagnaferrari@artcurial.com

ASSOCIÉS

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

Fabien Naudan, **Vice-Président**

Directeur associé sénior
Martin Guesnet

Directeurs associés
Stéphane Aubert
Emmanuel Berard
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure

ADMINISTRATION ET GESTION

Secrétaire général:
Axelle Givaudan

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

**Marketing, Communication
et Activités Culturelles:**
Direction: N.C.
Morgane Delmas

Comptabilité et administration:
Direction: Joséphine Dubois
Comptabilité des ventes:
Sandrine Abdelli, Marion Carteirac,
Vanessa Favre, Léonor de Ligondés
Comptabilité générale:
Marion Bégat, Virginie Boisseau,
Isabelle Chênais, Mouna Sekour

Logistique et gestion des stocks:
Direction: Éric Pourchot
Rony Avilon, Mehdi Bouchekout
Denis Chevallier, Joël Laviolette,
Vincent Mauriol, Lal Sellahannadi

Transport et douane:
Ronan Massart, **16 57**

**ORDRES D'ACHAT,
ENCHÈRES
PAR TÉLÉPHONE**
Élodie Landais, **20 51**
Diane Pellé
bids@artcurial.com

**ABONNEMENTS
CATALOGUES**
Géraldine de Mortemart, **20 43**

**CONSEILLER
SCIENTIFIQUE
ET CULTUREL**
Serge Lemoine

COMMISSAIRES PRISEURS HABILITÉS

Francis Briest, François Tajan,
Hervé Poulain, Isabelle Boudot
de La Motte, Isabelle Bresset,
Stéphane Aubert, Arnaud Oliveux,
Matthieu Fournier

ARTCURIAL TOULOUSE JACQUES RIVET

Commissaire-priseur:
Jacques Rivet
8, rue Fermat – 31000 Toulouse
t. +33 (0)5 62 88 65 66
j-rivet@wanadoo.fr

ARTCURIAL DEAUVILLE Commissaire-priseur:

Pascal Bego
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
t. +33 (0)2 31 81 81 00
contact@artcurial-deauville.com

ARTCURIAL LYON MICHEL RAMBERT

Commissaire-priseur:
Michel Rambert
2-4, rue Saint Firmin
69008 Lyon
t. +33 (0)4 78 00 86 65
mrambert@artcurial-lyon.com

ARTCURIAL MARSEILLE STAMMEGNA ET ASSOCIÉ

22, rue Edmond Rostand
13006 Marseille
Contact:
Inès Sonnevile
t. +33 (0)1 42 99 16 55
isonnevile@artcurial.com

ARTCURIAL HOLDING SA
Président Directeur Général:
Nicolas Orlowski

Vice Président: Francis Briest

Conseil d'Administration:
Francis Briest, Nicolas Orlowski,
Olivier Costa de Beauregard,
Nicole Dassault, Laurent Dassault,
Carole Fiquémont, Marie-Hélène
Habert, Michel Pastor, Hervé Poulain

Comité de développement
Président: Laurent Dassault
S.A. la princesse Zahra Aga Khan,
Francis Briest, Guillaume Dard,
Laurent Dassault, Daniel Janicot,
Serge Lemoine, Delphine Pastor,
Michel Pastor, Bruno Pavlovsky,
Hervé Poulain, François Tajan

DÉPARTEMENTS D'ART

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

Directeur associé:
Bruno Jaubert
Directeur Europe Centrale:
Caroline Messensee
Spécialiste Italie:
Gioia Sardagna Ferrari
École de Paris, 1905-1939:
Expert: Nadine Nieszawer
Spécialiste junior, catalogueur:
Priscilla Spitzer
Spécialiste junior:
Tatiana Ruiz Sanz
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Historienne de l'art:
Marie-Caroline Sainsaulieu
Administrateurs:
Florent Wanecq, **20 63**
Alexia de Cockborne, **16 21**

ART ABSTRAIT ET CONTEMPORAIN

Directeur associé sénior:
Martin Guesnet
Directeur art abstrait:
Hugues Sébilleau
Spécialiste sénior:
Arnaud Oliveux
Directeur Europe Centrale:
Caroline Messensee
Spécialiste Italie:
Gioia Sardagna Ferrari
Spécialiste:
Florence Latieule
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Administrateurs:
Sophie Cariguel, **20 04**
Laura Koufopandelis, **16 13**

ORIENTALISME

Directeur associé:
Olivier Berman
Administrateur:
Alexia de Cockborne, **16 21**

**ESTAMPES,
LIVRES ILLUSTRÉS
ET MULTIPLES**
Expert: Isabelle Milsztein
Administrateur:
Julie Hottner, **20 25**

ART DÉCO

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

DESIGN

Vice-Président:
Fabien Naudan
Directeur associé:
Emmanuel Berard
Administrateurs:
Alma Barthélemy, **20 48**
Elsa Atanasio, **16 24**

MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII^E ET XIX^E S.

Directeur associé:
Isabelle Bresset
Céramiques , expert:
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts:
Cabinet Déchaut-Stetten
Catalogueur:
Filippo Passadore
Administrateur:
Sophie Peyrache, **20 41**

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX^E S.

Directeur associé:
Matthieu Fournier
Dessins anciens, experts:
Bruno et Patrick de Bayser
Estampes anciennes, expert:
Antoine Cahen
Sculptures, expert:
Alexandre Lacroix
Tableaux anciens, experts:
Cabinet Turquin
Catalogueur:
Elisabeth Bastier
Administrateur:
Alix Fade, **20 07**

ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE LA FIN DU XIX^E S.

Directeur associé: Olivier Berman
Administrateur:
Tatiana Ruiz Sanz, **20 34**

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

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

ART TRIBAL

Expert: Bernard de Grunne
Administrateur:
Florence Latieule, **20 38**

ART D'ASIE

Expert: Philippe Delalande
Contact:
Isabelle Bresset, **20 13**

**ARCHÉOLOGIE D'ORIENT
ET ARTS DE L'ISLAM**
Expert: Anne-Marie Kevorkian
Contact: Isabelle Bresset, **20 13**

ARCHÉOLOGIE

Expert: Daniel Lebourrier
Administrateur:
Sophie Peyrache, **20 41**

BIJOUX

Directeur : Julie Valade
Expert : Thierry Stetten
Administrateurs:
Marianne Balse, **20 52**
Evelyne Brys

MONTRES

Expert: Romain Réa
Administrateur:
Laura Mongeni, **16 30**

ARTCURIAL MOTORCARS AUTOMOBILES DE COLLECTION

Directeur associé:
Matthieu Lamoure
Spécialiste:
Pierre Novikoff
Consultant: Frédéric Stoesser
Administrateur:
Iris Hummel, **20 56**
Antoine Mahé, **20 62**

AUTOMOBILIA

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

BANDES DESSINÉES

Expert: Éric Leroy, **20 17**
Administrateur:
Lucas Hureau, **20 11**

VINS ET SPIRITUEUX

Experts:
Laurie Matheson, **16 33**
Luc Dabadie, **16 34**
Administrateur:
Marie Calzada
vins@artcurial.com

VINTAGE & COLLECTIONS

Spécialiste: Cyril Pigot, **16 56**
Administrateur:
Eva-Yoko Gault, **20 15**

VENTES GÉNÉRALISTES

Spécialiste:
Isabelle Boudot de La Motte
Administrateurs:
Juliette Leroy, **20 16**
Élisabeth Telliez, **16 59**
Mathilde Neuve-Eglise, **20 70**

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES

Experts: Gaëtan Brunel
et Bernard Bruel
Administrateur:
Juliette Leroy, **20 16**

INVENTAIRES

Directeur associé:
Stéphane Aubert
Consultant: Jean Chevallier
Administrateur:
Inès Sonnevile, **16 55**
Astrid Guillon, **20 02**

**VENTES PRIVÉES
IMPRESSIONNISTE,
MODERNE,
CONTEMPORAIN**
Constance Boscher, **20 37**

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

Les numéros de téléphone
des collaborateurs d'Artcurial
Briest-Poulain-F.Tajan,
se composent comme suit :
+33 1 42 99 xx xx

Ordre d'achat
 Absentee Bid Form

ART IMPRESSIONNISTE
 ET MODERNE I
 VENTE N°2303

LUNDI 3 JUIN 2013 À 20H
 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES

- ☐ ORDRE D'ACHAT / *ABSENTEE BID*
- ☐ LIGNE TÉLÉPHONIQUE / *TELEPHONE*

TÉLÉPHONE / *PHONE*:

RÉFÉRENCES BANCAIRES OBLIGATOIRES À NOUS COMMUNIQUER
REQUIRED BANK REFERENCE:

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE*:

LOT	DESCRIPTION DU LOT / <i>LOT DESCRIPTION</i>	LIMITE EN EUROS / <i>MAX. EUROS PRICE</i>
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€
<i>N°</i>		€

LES ORDRES D'ACHAT DOIVENT IMPÉRATIVEMENT NOUS PARVENIR
 AU MOINS 24 HEURES AVANT LA VENTE.
*TO ALLOW TIME FOR PROCESSING, ABSENTEE BIDS SHOULD BE RECEIVED
 AT LEAST 24 HOURS BEFORE THE SALE BEGINS.*

NOM / *NAME*

PRÉNOM / *FIRST NAME*

ADRESSE / *ADRESS*

TÉLÉPHONE / *PHONE*

FAX

EMAIL

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

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

DATE ET SIGNATURE OBLIGATOIRE
REQUIRED DATED SIGNATURE

À RENVoyer / *PLEASE MAIL TO*:

ARTCURIAL-BRIEST-POULAIN-F.TAJAN
 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES
 75008 PARIS.

FAX: +33 (0)1 42 99 20 60
 BIDS@ARTCURIAL.COM



