

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

2171

30 MAI 2012 – PARIS

ART MODERNE 1

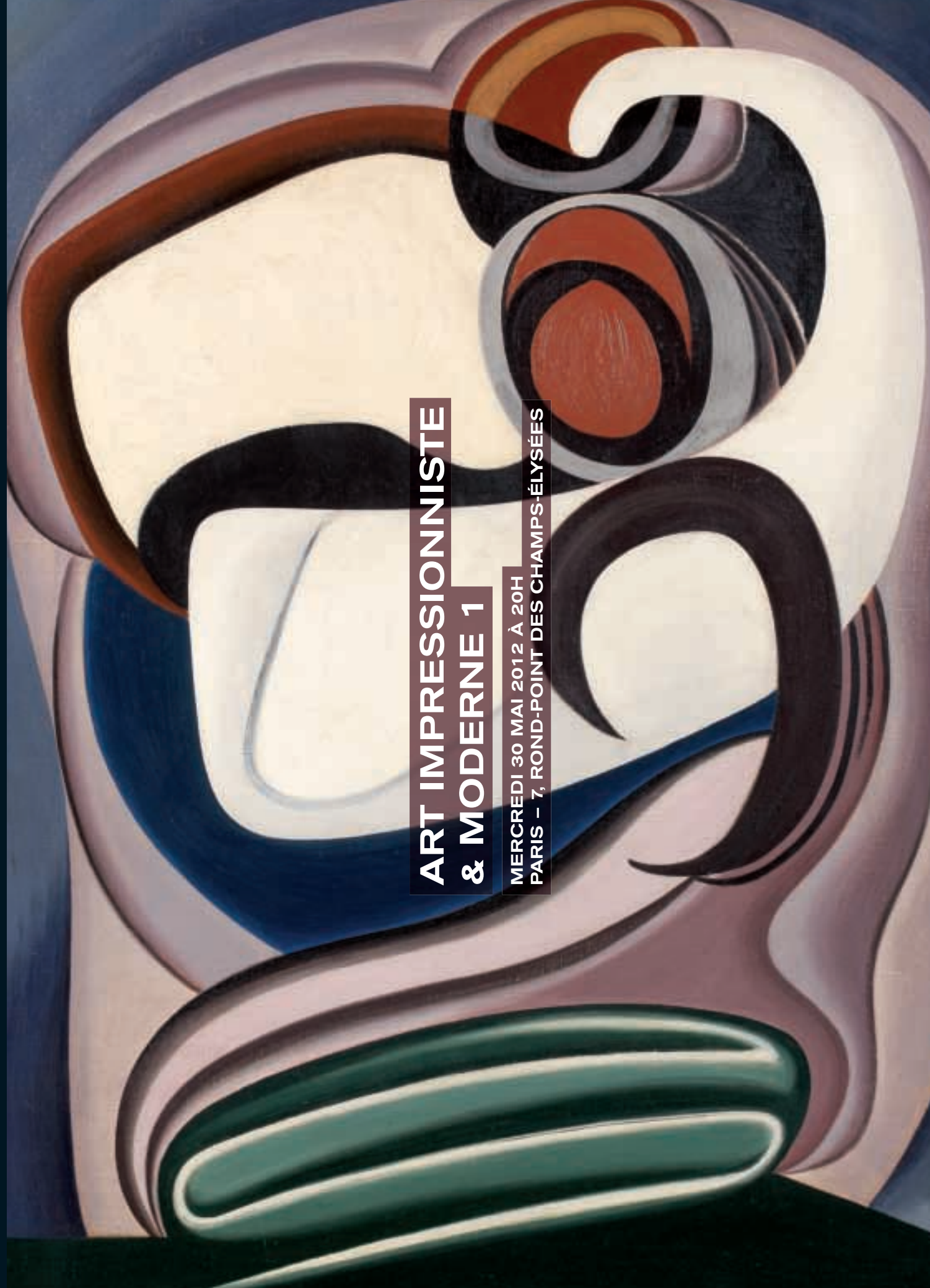
ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1

MERCREDI 30 MAI 2012 À 20H
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



**ART IMPRESSIONNISTE
& MODERNE 1**

MERCREDI 30 MAI 2012 À 20H
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F.TAJAN

7, Rond-Point des Champs-Élysées
75008 Paris

ASSOCIÉS

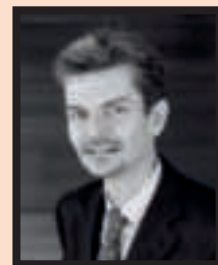
Francis Briest, Co-Président
Hervé Poulain
François Tajan, Co-Président

DIRECTEURS ASSOCIÉS

Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset
Bruno Jaubert



Francis Briest



Bruno Jaubert



Olivier Berman

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1 VENTE N°2171

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

Commissaire-priseur :
Francis Briest

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

Spécialiste sénior Impressionniste :
Olivier Berman
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 67
oberman@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

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

Historienne de l'art :
Marie-Caroline Sainsaulieu

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Samedi 26 mai

11 - 19h

Dimanche 27 mai

11 - 19h

Lundi 28 mai

11 - 19h

Mardi 29 mai

11 - 19h

VENTE
LE MERCREDI 30 MAI 2012
À 20H00

Catalogue visible sur internet
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs
Nicole Frerejean
+33 (0)1 42 99 20 45
nfrerejean@artcurial.com

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

Ordres d'achat, enchères par téléphone :
Anne-Sophie Masson
+33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

Illustrations :
Couverture - lot 37
Deuxième de couverture - lot 21
Page 2 - lot 14
Page 4 - lot 32



INDEX

A

ARP, Hans — 41

B

BONNARD, Pierre — 18

BORES, Francisco — 19

C

COUTURIER, Robert — 43

CROSS, Henri Edmond — 1

D

DELAUNAY, Sonia — 40

F

FEININGER, Lyonel — 7

FIGARI, Pedro — 20

FOUJITA, Léonard Tsugurahu — 13

G

GLEIZES, Albert — 31, 35

GONTCHAROVA, Natalia — 23

GONZALEZ, Julio — 16, 17, 33, 34

GROMAIRE, Marcel — 11

H

HERBIN, Auguste — 36, 37, 39

J

JANCO, Marcel — 22

L

LUCE, Maximilien — 3, 4, 8, 9

M

MARCOUSSIS, Louis — 32

MASSON, André — 42

MATISSE, Henri — 12, 15

MODIGLIANI, Amedeo — 14

O

OZENFANT, Amédée — 21

P

POUGNY Jean Puni (dit) — 24

R

RODIN, Auguste — 5, 6

S

SERAPHINE DE SENLIS

Séraphine Louis (dite) — 25, 38

SIGNAC, Paul — 2

SIMA, Josef — 28 à 30

SPILLIAERT, Léon — 10

SURVAGE, Léopold — 26, 27

1
Henri Edmond CROSS
(Douai, 1856 - Saint-Clair, 1910)

ETUDE POUR LE CAP NEGRE, CIRCA 1906
Aquarelle et crayon sur papier
signé en bas à gauche «henri Edmond Cross»
17 x 24,50 cm (6,63 x 9,56 in.)

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

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'artiste
actuellement en préparation par Monsieur Patrick Offenstadt

Un avis d'inclusion de Monsieur Patrick Offenstadt sera
remis à l'acquéreur

Etude pour le tableau «Cap Nègre» 1906 de l'ancienne
collection Théo Van Rysselberghe (voir Isabelle Compin
«H.E.Cross», Paris 1964, n° 153)

*«ETUDE POUR LE CAP NEGRE»;
WATERCOLOUR AND PENCIL ON PAPER;
SIGNED LOWER LEFT*

12 000 – 15 000 €

2
Paul SIGNAC
(Paris, 1863 - Paris, 1935)

MARSEILLE, 1907
Aquarelle, gouache et crayon sur papier
signé en bas à gauche «P. Signac», situé et daté
en bas à droite «marseille 1907»
30,50 x 41,50 cm (11,90 x 16,19 in.)

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

*«MARSEILLE»;
WATERCOLOUR, GOUACHE
AND PENCIL ON PAPER;
SIGNED LOWER LEFT,
LOCATED AND DATED LOWER LEFT*

20 000 – 30 000 €

1



2



Ancienne collection Jean Bouin-Luce

3
Maximilien LUCE
(Paris, 1858 - Paris, 1941)

SAINT-TROPEZ, LE BERGER ET SON TROUPEAU

Huile sur toile
signée en bas à gauche «Luce»
60 x 81 cm (23,40 x 31,59 in.)

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

Bibliographie :
Jean Bouin-Luce, Denise Bazetoux, «Maximilien Luce,
Catalogue de l'œuvre peint - tome II», Paris, 1986, n°1012,
reproduit p.252

«SAINT-TROPEZ, LE BERGER ET SON
TROUPEAU»; OIL ON CANVAS;
VSIGNED LOWER RIGHT

18 000 – 25 000 €

« Il a fait son œuvre, n'écoutant que les
leçons que lui donnait la nature et celle des
maîtres qu'il s'était donnés, les plus grands
parmi les plus grands, sans jamais faire de
concession à la mode, sans jamais solliciter
quiconque. Voici qu'on vient à lui comme on
est venu à Pissarro, à Cézanne,
à Guillaumin. »

Jean Texcier, 1927



Ancienne collection Jean Bouin-Luce

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

LUCY-SUR-CURE , CIRCA 1906-1908

Huile sur toile
signée en bas à gauche «Luce», titrée et datée au
crayon sur le châssis «Lucy sur Cure»
50 x 65 cm (19,50 x 25,35 in.)

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

Bibliographie :
Jean Bouin-Luce, Denise Bazetoux, «Maximilien Luce,
Catalogue de l'œuvre peint - tome II», Paris, 1986, n°1405,
reproduit p.347

Exposition :
Paris, Galerie Bernheim, "M.Luce", 15-24 janvier 1912, n° 26
(probablement)

«LUCY-SUR-CURE»; OIL ON CANVAS; SIGNED
LOWER LEFT, TITLED AND DATED ON THE
STRETCHER

15 000 – 20 000 €



5

Auguste RODIN

(Paris, 1840 - Meudon, 1917)

L'ADOLESCENT DESESPERE, CIRCA 1882

Bronze à patine brune, nuancée de bleu

signature en creux et numéroté sur le tertre

«A.Rodin n°10» (d'une édition originale à 12 exemplaires)

Inscription E. GODARD Fond. à l'arrière de

la base, et © By Musée Rodin 1981 sur le côté gauche de la base

44,20 x 15 x 14 cm (17,24 x 5,85 x 5,46 in.)

Provenance :

Acquis auprès du Musée Rodin le 28 décembre 1982 par l'actuel propriétaire

Bibliographie :

Antoinette le Normand-Romain "Rodin et le bronze, catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin, Tome 1," Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2007, reproduit page 119 sous le n° S.467 (un autre exemplaire)

Exposition :

Tokyo, Musée d'Art Funabashi Seibu- Kumamoto, Musée
préfectoral d'art- Hiroshima, Musée préfectoral d'Art, " Rodin",
24 juillet 1976 – 30 janvier 1977, n° 16 (un autre exemplaire)

Marcq-en-Baroeuil, Fondation Anne et Albert Prouvost

17 juillet 1977, n°9 (un autre exemplaire)

Saintes, Musée des Beaux-Arts - Bordeaux, Musée des Beaux-

Arts, "Auguste Rodin, collections du Musée Rodin", 1er juillet
– 27 novembre 1978, n° 8 (un autre exemplaire)

Mexico, Museo del Palacio de Bellas Artes, "Auguste Rodin", 12
mai – 31 juillet 1982, n°15(un autre exemplaire)

Nagoya, Musée de la ville, Himeji, Musée d'art de la ville, Kure,
Musée d'art, "Auguste Rodin", 4 octobre 1985 – 27 août 1986,
n°7 (un autre exemplaire)

Copenhague, NY Carlsberg Glyptotek "Rodin, la collection du brasseur Carl Jacobsen à la glyptothèque – et œuvres apparentées", 20 mai – 1er septembre 1988, n°45 (un autre exemplaire)

Tokyo, Musée national d'Art Occidental, "Rodin et la Porte de l'Enfer", 21 octobre – 17 décembre 1989, n°55 (un autre exemplaire)

Paris, Musée d'Orsay, Francfort, Shirn Kunsthalle "Le corps en morceaux", 5 février – 26 aout 1990, n°299 (un autre exemplaire)

Mannheim, Kunsthalle "Auguste Rodin. Das Höllentor", 28

septembre 1991 – 6 janvier 1992, n°88 (un autre exemplaire)
Paris, Musée Rodin, "Rodin sculpteur (Figures méconnues)" 3

novembre 1992 – 11 avril 1993, n°11 (un autre exemplaire)

La Haye, Heit Paleis , Laren Singer Museum "Rodin", 14 octobre
1995 – 16 janvier 1996, n°33 (un autre exemplaire)

Séoul, Ho – Am Art Museum, Rodin Gallery, "An epic of love and passion. Rodin and The Gates of Hell", 14 mai – 12 septembre 1999, n°20 (un autre exemplaire)

Sao Paulo, Pinacoteca do estado, "Auguste Rodin. A Porta do Inferno", 2 octobre – 16 décembre 2001 (un autre exemplaire)

Un certificat d'origine du Musée Rodin sera remis à l'acquéreur

«L'ADOLESCENT DESESPERE»; BRONZE WITH BROWN PATINA; SIGNED AND NUMBERED ON THE MOUND, STAMPED ON THE BACK AND THE LEFT SIDE OF THE BASE

70 000 – 100 000 €

« Dans son catalogue du Musée Rodin, Georges Grappe identifie cette petite figurine masculine comme une étude pour le fils d'Ugolin, bien qu'il n'existe entre les deux œuvres une grande différence de modelé, ici beaucoup plus nerveux et plus précis. L'attitude et le geste d'imploration du personnage exposé ici semblent plutôt en faire une étude pour l'Enfant prodigue, on peut aussi le rapprocher du personnage masculin du groupe Fugit Amor »

Antoinette le Normand-Romain «*Rodin et le bronze, catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin, Tome 1*», Paris 2007

Détail



6
Auguste RODIN
(Paris, 1840 - Meudon, 1917)

FEMME NUE DEBOUT, PIED DROIT RELEVÉ, CIRCA 1898-1900

Dessin au crayon et à l'aquarelle sur papier
signé en bas à droite «Aug Rodin»
31,70 x 24,40 cm (12,36 x 9,52 in.)

Provenance :
Galerie Jacques Rodrigues-Henriques, Paris
Galerie Saint-Louis, Grenoble
Collection de Monsieur Lafforge
Collection particulière, France

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné des dessins
et peintures d'Auguste Rodin actuellement en préparation par
Madame Christina Buley-Uribe sous le n°120402

Une attestation d'authenticité de Madame Christina
Buley-Uribe sera remise à l'acquéreur

*«NU DEBOUT»; PENCIL AND WATERCOLOUR
ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT*

12 000 – 18 000 €



7
Lyonel FEININGER
(New York, 1871- New York ,1956)

BAUERNHAUS IN HELLER SONNE (FERME AU SOLEIL), 1907

Huile sur toile montée sur carton
38,50 x 50 cm (15,02 x 19,50 in.)

Provenance :
Acquavella Galleries, New York
Acquis de cette dernière par l'actuel propriétaire en 1985

Exposition :
New York, Acquavella Galleries, «Lyonel Feininger»,
15 octobre - 20 novembre 1985, n° 6

Bibliographie :
Hans Hess, «Lyonel Feininger», Stuttgart 1959, n°18, p. 250

Peint à Lobbe sur l'Île de Rügen en mer Baltique à la fin
de l'été 1907

*«BAUERNHAUS IN HELLER SONNE»; OIL ON
CANVAS MOUNTED ON CARDBOARD*

30 000 – 40 000 €



8

Maximilien LUCE
(Paris, 1858 - Paris, 1941)

**FEMME NUE AUX BRAS RELEVES
DERRIERE LA TETE, 1890**
Huile sur carton
signé et daté en bas à droite «Luce 1890»
33,8 x 24,8 cm. (12,5 x 9,18 in.)

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

Exposition :
Paris, Galerie Marseille, «M.Luce», 17 juin-2 juillet 1952, n° 7
Paris, Maison de la Pensée Française, «M.Luce», janvier 1958, n° 11
Saint-Denis, Musée Municipal, «M. Luce, Peintre du Travail et son Milieu, les Néo-Impressionnistes», 31 mai-8 juillet 1958, n°2
Paris, Galerie Marcel Guiot, «Bonnard et son Epoque, 1890-1910», 27 avril-21 mai 1960, n°10
Pontoise, Musée Pissarro, «Peintures Néo-Impressionnistes», 8 juin-22 septembre 1985, n°30,
Pontoise, Musée Pissarro, «Maximilien Luce», 16 mai -20 septembre 1987, n°12
Paris, Galerie H.Odermatt - PH.Cazeau, «M.Luce. Epoque néo-impressionniste, 1987-1988

Bibliographie :
Jean Bouin-Luce et Denise Bazetoux, «Maximilien Luce, catalogue de l'œuvre peint-tome II», Paris, 1986, n°624, reproduit page 157

«FEMME NUE AUX BRAS RELEVES DERRIERE LA TETE»; OIL ON CARDBOARD; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

40 000 – 60 000 €

9

Maximilien LUCE
(Paris, 1858 - Paris, 1941)

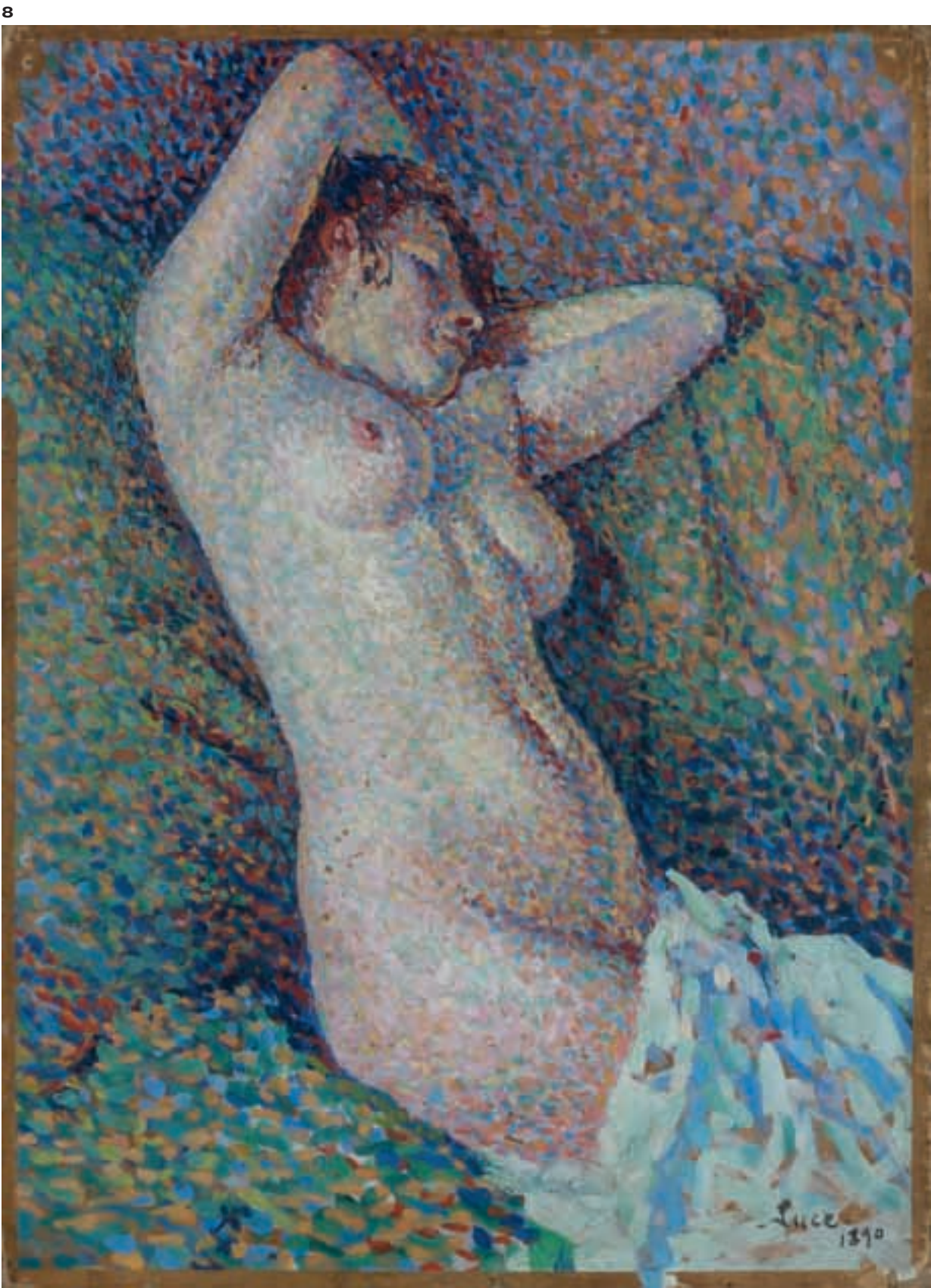
UN CANAL EN HOLLANDE, 1908
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Luce 08»
50 x 65 cm (19,50 x 25,35 in.)

Provenance :
Ancienne Collection Gensel
Ancienne Collection Jean Bouin-Luce
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
Jean Bouin-Luce, Denise Bazetoux, «Maximilien Luce, catalogue de l'œuvre peint - tome II», Paris, 1986, n°1465, reproduit p.362

«UN CANAL EN HOLLANDE»; OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

15 000 – 20 000 €



10

Léon SPILLIAERT

(Ostende, 1881 - Bruxelles,1946)

CARNAVAL, 1926

Lavis d'encre et encre sur papier brun
signé et daté en bas à gauche "L.Spilliaert
1926", certifié au dos de l'œuvre par Madeleine
Spilliaert, fille de l'artiste
45 x 47 cm (17,55 x 18,33 in.)

Provenance :

Christian Fayt Art Gallery, Knokke-Heist

Collection Wim Poppe, Nevele

A l'actuel propriétaire par descendance

Cette œuvre est référencée dans les archives de
Madame Anne Adriaens-Pannier en vue de la publication
du catalogue raisonné de Léon Spilliaert

20 000 – 30 000 €

«Cependant le fantastique de Spilliaert ne se nourrit pas de délires. Ses hallucinations sont rares et toujours «à raz du réel». L'invisible n'est qu'une face évanouie du visible. Spilliaert épouse la réalité quotidienne, il la surprend dans des aspects, que nos regards aux mailles trop larges laissent passer et ne portent pas jusqu'à notre esprit. Spilliaert fond sur sa proie, l'enferme dans sa mémoire et la pétrit dans son imagination. Il ne peint pas d'après nature mais accouche de ses souvenirs, c'est-à-dire d'un reflet dématérialisé du réel. Ce reflet a gardé des empreintes parfois vives de l'un ou de l'autre détail, il en gomme d'autres et restitue une synthèse de ce que l'artiste seul a vécu. Munch, dont Spilliaert s'est imprégné, et Chirico, un peu plus tard, opèrent de même. Toulouse-Lautrec aussi, mais d'une autre façon. Ces trois noms sont ceux d'artistes avec lesquels Spilliaert offre une parenté.»

Francine-Claire Legrand, *Spilliaert et le «fantastique réel»* in catalogue «Léon Spilliaert 1881-1946», Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris 1981



Marcel GROMAIRE

(Noyelles-sur-Sambre, 1892 - Paris, 1971)

MODELE SE REPOSANT, 1931

Huile sur toile

signée et datée en bas à droite «Gromaire 1931»,

contresignée, datée et titrée au dos «GROMAIRE

Modèle se reposant 1931»

55 x 46,50 cm (21,45 x 18,14 in.)

Provenance :

Ancienne collection Frua De Angeli

Collection particulière, France

Exposition :

Bâle, Kunsthalle, «Marcel Gromaire», 1993, n° 76

Bibliographie :

François Gromaire, Françoise Chibret-Plaussy, «Marcel Gromaire, la vie et l'œuvre, catalogue raisonné des peintures», Paris, 1993, n°350, reproduit p. 146

«*MODELE SE REPOSANT*»; *OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; COUNTERSIGNED, DATED AND TITLED ON THE BACK*

40 000 – 60 000 €

« *Je ne conçois rien de plus riche que la matière directement animée de l'esprit. Ce n'est pas par hasard que les siècles passés se sont attachés à la divulgation d'un visage ou d'un corps humain... Nulle part autant que dans la figure humaine la vie ne se manifeste avec plus de force intérieure et de subtilité. Ne plus vouloir tenter cette aventure est une abdication. »*

Marcel Gromaire, *entretien radiodiffusé avec Georges Charbonnier*, 1950



12

Henri MATISSE

(Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)

FEMME, 1944

Dessin à l'encre de Chine sur papier

Signé et daté «2/44» en haut à gauche

52 x 40 cm (20,28 x 15,60 in.)

Provenance :

Collection Paul Garson, Paris (1959)

À l'actuel propriétaire par descendance

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de l'artiste
sous le n°J 29

Un certificat de Madame Wanda de Guébriant sera remis
à l'acquéreur

«FEMME»; INDIA INK ON PAPER; SIGNED AND
DATED UPPER LEFT

100 000 – 150 000 €





Fig. 1 : Photographie Henri Cartier-Bresson, *Matisse dessinant Lydia Delectorskaya à Vence*, vers 1943 – 1944. Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis.
© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

«Au moment de commencer les croquis à la plume, Matisse était pris d'une angoisse incroyable. Lydia lui disait : «Allons ne vous énervez pas comme ça». Et lui, assez violemment : «je ne suis pas énervé, j'ai le trac». Une atmosphère de salle d'opération. Lydia tendant tel ou tel instrument, le flacon d'encre de Chine, les papiers – disposant la table mobile. Et lui, sans un mot, dessinant, sans aucune espèce d'agitation mais, dans cette immobilité, une extrême tension¹.»

Le récit rapporté par Hilary Spurling dans son ouvrage *Matisse, le maître* pourrait illustrer la séance de pose pour notre dessin, *Femme*. C'est Lydia Delectorskaya qui prête son visage. Elle avait vingt-deux ans lorsqu'elle entra au service de Matisse à l'automne 1932 comme assistante d'atelier. Puis elle fut la dame de compagnie d'Amélie Matisse, épouse du peintre, et nurse de son petit-fils, avant de poser pour un premier portrait, *Les Yeux bleus* en 1935. Ce tableau marque le début d'une période d'activité soutenue qui s'intensifia au cours des mois suivants. Lydia entrera dans l'intimité de la famille Matisse. Son visage radieux et sa prestance nourriront l'inspiration du peintre pour de somptueux tableaux de 1935 à 1950.

En juin 1943, sur les conseils de son ami André Rouveyre, Matisse s'installe à la villa «Le Rêve» à Vence. Sa femme et sa fille restées à Paris, c'est Lydia, toujours modèle, devenue assistante et gouvernante, qui veille sur Matisse, âgé de soixante-quatorze ans. Elle gère la maisonnée durant cette période difficile. Une jeune artiste peintre néerlandaise, Annelies Nelck, un jour de février 1944, venue demander à Matisse de l'aider dans son travail, donne une description de l'atelier de Vence. Impressionnée, elle le décrit comme «un espace étrange, très lumineux, rempli de fleurs et de verdure, de meubles et d'objets ondulants et de couleurs qui circulaient partout, créatures exotiques²».

Matisse reçoit la visite d'Henri Cartier-Bresson en février 1944³. Celui-ci photographie Matisse entrain de dessiner Lydia. Habillée d'un manteau chinois doublé de fourrure de chèvre, elle pose en turban : «C'est une écharpe qui est sur ma tête, écrit-elle, le manteau est violet et j'ai une écharpe en laine d'un jaune très fort, simplement croisée».

L'une des photographies d'Henri Cartier-Bresson montre l'artiste faisant le portrait de Lydia dans l'atelier. Ils sont assis face à face. Les mains croisées sous le menton, coiffée de son turban, dans le manteau chinois,

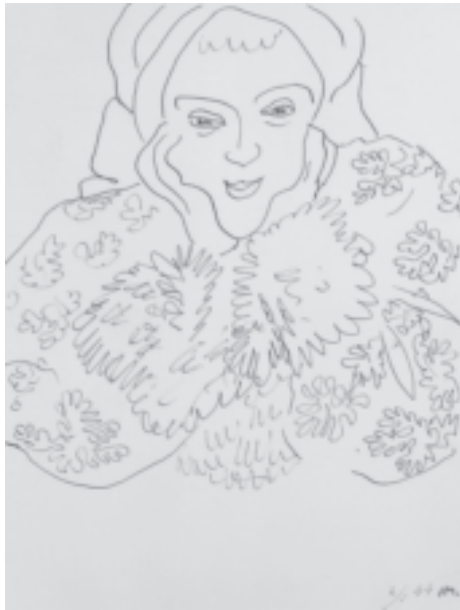


Fig. 2 : Henri Matisse, *Lydia avec un manteau de fourrure*, 2 janvier 1944. Encre de Chine. 42 x 31,5 cm.
Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis.
© Succession Matisse

elle porte des pendants d'oreilles (fig.1). C'est lors de cette séance de pose de février 1944 immortalisée par le célèbre photographe, que Matisse exécuta notre dessin. Lydia présente son visage de trois quarts faisant valoir la pureté de ses traits. Les yeux baissés, la bouche fermée, le nez droit et coiffée de son turban, elle porte les boucles d'oreilles que l'on voit sur la photographie. La fourrure est suggérée par un feston. Matisse disait que «les bijoux ou les arabesques ne surchargent jamais [ses] dessins, car ces bijoux et arabesques font partie de [son] orchestration.» Une grande simplicité et une sûreté du geste régissent cette œuvre superbe et comme le peintre l'écrit encore, «[ses] dessins sont générateurs de lumière».

Nous connaissons deux autres dessins de Lydia au turban : celui de la collection Tériade, aujourd'hui au Musée départemental Matisse du Cateau-Cambresis, reproduit dans le catalogue de la *Donation Alice Tériade* paru en 2008 (fig.2), et celui qui figure dans l'ouvrage *Matisse, Vingt dessins*, Paris, Berggruen et Cie, 1987, n° 14.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

La donation Alice Tériade, La collection d'un éditeur d'art, Musée départemental Matisse, 2008.

Lydia D., Muse et modèle de Matisse, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 27 février – 30 mai 2010, Nice, Musée Matisse, 18 juin – 27 septembre 2010.

¹ Hilary Spurling, *Matisse, le maître*, 1909-1954, Seuil, 2009, p. 383.

² Hilary Spurling, op. cit. p.451.

³ Information donnée dans le catalogue de l'exposition *Lydia D., Muse et modèle de Matisse*, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 18 juin – 27 septembre 2010, pp. 206-207.

⁴ H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 159.

13

Léonard Tsuguharu FOUJITA

(Tokyo, 1886 - Zurich, 1968)

JEUNE FILLE AU CHAT, 1959

Dessin à l'encre de Chine sur fond de papier doré

signé et daté en bas à droite «Foujita 59»

35 x 27 cm (13,65 x 10,53 in.)

Provenance :

Galerie J. Le Chapelin, Paris

Acquis auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire dans les

années 1970

Bibliographie :

Sylvie Buisson, «Léonard Tsuguharu Foujita», volume II, Paris,

2001, n°59-89, reproduit p.479

«JEUNE FILLE AU CHAT»; INDIA INK ON

GILDED PAPER; SIGNED AND DATED

LOWER RIGHT

40 000 – 60 000 €



Amedeo MODIGLIANI

(Livourne, 1884 - Paris, 1920)

CARIATIDE

Dessin au crayon sur papier

Signé en bas à droite «Modigliani»

42 x 24 cm (16,38 x 9,36 in.)

Provenance :

Collection Vieljeux, Paris.
Vente Paris, 23 mars 1965, Palais Galliera,
Mes Maurice et Philippe Rheims, Jacques Dubourg, expert,
N°53bis (adjudgé 15 000 Francs)
Collection Paul Garson, Paris (acquis au cours de cette vente)
A l'actuel propriétaire par descendance

«CARIATIDE»; PENCIL ON PAPER; SIGNE
LOWER RIGHT

200 000 – 300 000 €

Pour la plupart de ses biographes, l'apprentissage du métier de sculpteur a constitué pour Modigliani une étape essentielle dans le mûrissement de son écriture peinte et dessinée ; selon d'autres historiens d'art, la sculpture fut plutôt une vocation première contre laquelle il dut lutter désespérément. De constitution fragile, atteint de tuberculose, l'artiste ne pouvait, en effet, continuer de porter et de tailler des blocs de pierre, et ce dès la période 1912-1913. Les rares sculptures exécutées autour de l'année 1910 sont liées par une grande unité stylistique, et les dessins qui s'y rapportent sont les plus puissants de son œuvre dessinée. Intitulés *Cariatides*, comme celui mis aux enchères aujourd'hui, ils montrent avec force la prédilection de l'artiste pour cet art noble et majeur.

La rencontre avec le docteur Paul Alexandre¹, amateur d'art dès son adolescence, est capitale pour l'étude de l'œuvre de Modigliani. Il avait mis à la disposition des artistes un petit pavillon appelé la maison du Delta,

situé à proximité de sa clinique à Montmartre. Modigliani, comme tous les jeunes artistes de son temps, tels Picasso, van Dongen, Juan Gris, et tant d'autres, fréquente les quartiers pauvres de la capitale, notamment ceux de Montmartre et de Montparnasse. Sans ressources, l'artiste dessine beaucoup, cherchant sur chaque feuille la perfection de la ligne. En ces années riches d'espoir, un amateur émerveillé par le talent de Modigliani achète toutes ses œuvres : il se nomme Paul Alexandre. Rencontré en 1907 par l'intermédiaire d'Henri Doucet², les deux hommes entretiendront des relations amicales fortes ; leur fréquentation quotidienne et leurs échanges, sur l'art, la littérature, la poésie, la philosophie, sont source d'enrichissement mutuel. Entre 1907 et 1914, le docteur acquiert plus de cinq cent dessins de Modigliani et une dizaine de toiles.

Femme idéale et femme colonne destinée à supporter l'entablement d'un édifice, la cariatide, mi œuvre - mi bâtiment, par essence vouée à la

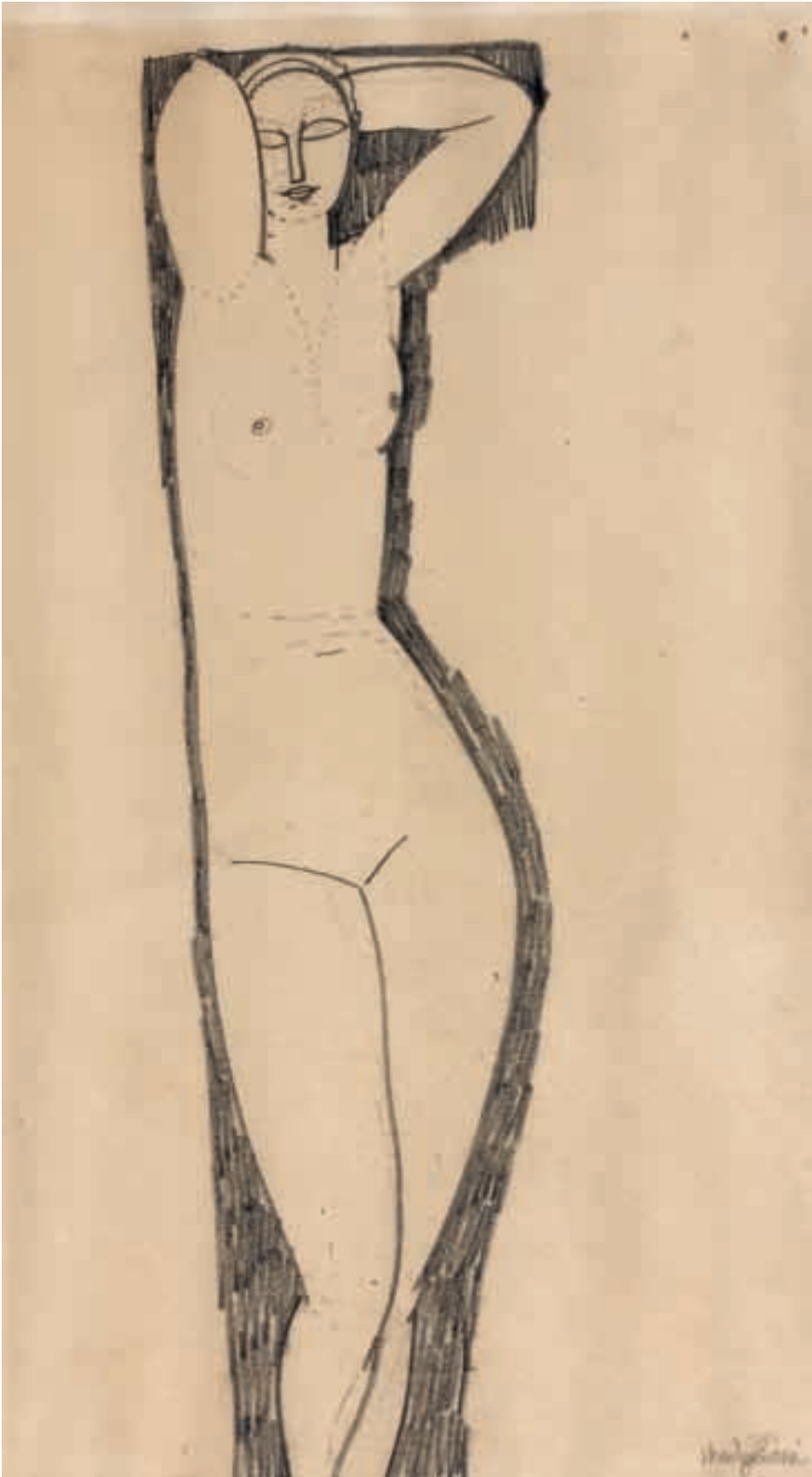




Fig. 1 : Amedeo Modigliani,
Cariatide de face, main derrière la tête.
crayon gras, 42,8 x 26,4 cm.
Ancienne collection Paul Alexandre.



Fig. 2 : Amedeo Modigliani,
Femme nue de face, les bras croisés,
crayon gras, 42,8 x 26,5 cm.
Ancienne collection Paul Alexandre.



Fig. 3 : Amedeo Modigliani, *Tête de femme,*
vers 1913, pierre, 76 x 12,5 x 20,3 cm.



Fig. 4 : Masque Fang (Gabon), Bois peint,
hauteur : 42 cm. Ancienne collection Maurice
de Vlaminck, puis André Derain. Paris, Musée national
d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

tri-dimension, fascine et séduit Modigliani qui en fait le sujet de nombreux dessins. Modigliani exprime, selon Noël Alexandre³, « la plus grande liberté, tout en recherchant une certaine austérité géométrique et sculpturale » pour atteindre la plénitude de son style. Dans les œuvres de cariatides, la sensualité se joint au hiératisme et l'audace à la vénusté.

L'art des Cariatides est marqué par le modèle de l'Erechthéion sur l'Acropole, mais Modigliani mêle aux références classiques de nombreuses inspirations. L'influence de l'art des Cyclades, de la statuaire Khmère, océanienne et africaine, qu'il découvre au Musée du Trocadéro en compagnie de Paul Alexandre, sans oublier l'influence de Picasso ou de Brancusi. Dans notre dessin, les masques nègres et, en particulier, la statuaire grecque se mélangent. Vêtues d'une longue tunique, ces statues soutiennent un entablement à la manière d'une colonne ou d'un pilastre.

Notre dessin montre une jeune femme élancée, nue, tête droite et bras relevés, mains derrière la nuque. Son côté droit, rectiligne, rappelle la verticalité, la stabilité et la puissance d'une colonne, tandis que son côté gauche, avec la taille marquée par un déhanchement prononcé et la cuisse galbée évoque une certaine sensualité. Le pointillé léger et régulier, tel une caresse, dont l'artiste use pour marquer les seins et le ventre, renforce ce dernier sentiment. Notre *Cariatide*, à l'image de celles de la collection de Paul Alexandre, est entourée de hachures verticales noires (fig.1-2). Celles-ci donnent du relief aux contours et mettent en exergue le caractère architectural et les lignes érotiques de l'œuvre. Cette alliance insolite est l'une des caractéristiques des dessins de cariatides de Modigliani.

L'ovale gracieux du visage, les grands yeux en amande, le nez droit et long, enfin la chevelure cachée par un bandeau dentelé qui court sur le front sont autant d'éléments graphiques couramment utilisés par l'artiste pour

ses cariatides dessinées et aussi sculptées (fig.3). Ces traits particuliers trouvent leur origine dans les masques des civilisations africaines, par exemple dans ce masque Fang que nous reproduisons (fig.4)⁴. Un besoin impérieux de stylisation conduit l'artiste à épurer les formes, à abandonner toute recherche de ressemblance. La ligne seule doit s'exprimer, sans repentir, elle seule doit dire les volumes et suggérer les sentiments. Nous retrouvons dans ce dessin l'union paradoxale de deux éléments esthétiques contradictoires, union qui avait emporté l'adhésion enthousiaste de Paul Alexandre et continue de fasciner aujourd'hui : la simplification et la grâce.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Noël Alexandre, *Modigliani inconnu*, Paris, Albin Michel, 1993.
Amedeo Modigliani, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 26 mars – 28 juin 1981.

¹ Lui-même rencontré en 1907 au Lapin Agile.

² 1883 – 1915, Peintre et dessinateur. Il a fréquenté la maison du Delta.

³ Fils du Docteur Paul Alexandre, il publie en 1993 un ouvrage intitulé Modigliani inconnu chez Albin Michel.

⁴ Originaire du Gabon, les masques Fang furent parmi les premières sculptures d'Afrique centrales visibles à Paris. La forme ovale, les minuscules éléments du visage regroupés le long d'axes centraux vertical et horizontal, et le visage peint d'une blancheur blanchâtre contribuèrent à inspirer les simplifications géométriques des artistes du début du vingtième siècle.

15

Henri MATISSE

(Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)

PORTRAIT DE FEMME, 1947

Dessin au crayon sur papier

signé et daté en bas à droite «Matisse 1947»

52 x 40 cm (20,28 x 15,60 in.)

Provenance :

Galerie Jacques Dubourg, Paris

Collection particulière, France

Un certificat de Monsieur Jacques Dubourg sera remis à l'acquéreur

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement confirmée par Madame Wanda de Guébriant

«*PORTRAIT DE FEMME*»; *PENCIL ON PAPER*;
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

60 000 – 80 000 €





Laure Albin Guillot, Portrait de Jean Cassou, 1938 (archives familiales)

HOMMAGE À JEAN CASSOU

Les œuvres d'art de Sima, Survage, Pougny, González particulièrement, Ozenfant, Bonnard présentées ici proviennent de la collection de Jean Cassou. Il faut rappeler que Jean Cassou a été le premier directeur du Musée national d'art moderne à Paris. Il faut surtout dire qu'il a été une haute figure de l'intelligentsia française. Né en 1897, Jean Cassou a été poète, écrivain, journaliste, critique d'art, directeur de revue, ami des artistes, amoureux de l'Espagne, intellectuel de gauche, collaborateur de Jean Zay ministre du gouvernement de Front populaire, militant anti-fasciste, conservateur de musée. Survient la guerre : Jean Cassou sera un Résistant de la première heure, membre du réseau du Musée de l'Homme à Paris, puis actif au plus haut niveau dans le sud-ouest. Il est arrêté, écrit en prison ses *33 sonnets composés au secret*, puis relâché. Il entre dans la clandestinité. Il est nommé Commissaire de la République, gravement blessé pendant la libération de Toulouse. Il reçoit la Croix de la Libération du Général de Gaulle. En 1945, il est nommé conservateur en chef du Musée national d'art moderne qui sera inauguré deux ans plus tard.

On lui doit l'existence même du musée, son développement pendant les premières années, quand tout était à créer, la physionomie de ses collections, les donations qu'il a su obtenir des artistes, en particulier de Picasso, de Chagall, de Le Corbusier, ainsi que des collectionneurs – Rosenberg, La Roche, Lefèvre, Gourgaud. Il a su faire des acquisitions capitales – *Udnie* de Picabia ainsi que *L'homme et la femme* de Bonnard, *Grand intérieur rouge* de Matisse comme *Muse endormie* de Brancusi, *Autour d'un point* de Kupka en même temps que *Les loisirs: hommage à Louis David* de Fernand Léger –, sans oublier *Lorage* de Germaine Richier. Son programme d'expositions a été centré sur l'art français et certains aspects des écoles étrangères. Toutes ces actions ont permis petit à petit dans un contexte difficile, malgré la pesanteur des mentalités et le manque de moyens, au Musée national d'art moderne d'exister aux côtés du Stedelijk Museum d'Amsterdam et du Museum of Modern Art de New York.

On lui doit en 1960 l'une des premières et des plus importantes expositions pluri-disciplinaires, *Les sources du XX^e siècle*, associant peinture, sculpture, architecture et arts appliqués, restée dans les mémoires de ceux qui l'ont vue et qui est devenue un modèle pour toutes les manifestations de ce genre qui ont suivi bien après, en particulier celles du Centre Pompidou, notamment *Paris-New York, Paris-Berlin* et *Paris-Moscou*. En 1963, Jean Cassou avait projeté de créer un musée du XXe siècle dont la construction aurait été confiée à Le

Corbusier. Mais ce projet fut abandonné par André Malraux l'année suivante. En 1965, Jean Cassou démissionne de son poste de conservateur en chef du Musée national d'art moderne. Il rejoint l'École pratique des hautes études. Il disparaît en 1986.

Comme la plupart des personnes oeuvrant dans le milieu de l'art, Jean Cassou avait réuni une collection faite d'achats, de cadeaux, de souvenirs, ses papiers ayant été légués à la Bibliothèque nationale de France. Ce sont quelques-unes de ses œuvres provenant de sa deuxième fille Isabelle (1930-2012) qui sont ici présentées : elles témoignent encore de ses goûts et de ses engagements au côté du surréalisme avec les peintures de Joseph Sima (Jean Cassou a été l'ami d'Aragon, d'Éluard, de Breton), pour le cubisme et ses suites avec les œuvres de Julio González, Léopold Survage, Nathalie Gontcharova, Marcel Janco, Amédée Ozenfant et Francisco Borès, en faveur de la peinture naïve avec le tableau de Séraphine, de son attachement à la peinture sensible avec Pierre Bonnard et Jean Pougny, de ses liens avec le monde hispanique dont témoigne le tableau du Uruguayen Pedro Figari. Dans cet ensemble, l'accent peut être mis sur deux œuvres en particulier, deux dessins, l'un de Marcel Janco, l'autre de Julio González. L'œuvre de Marcel Janco est une aquarelle représentant une nature morte installée dans un ovale d'esprit entièrement cubiste. Marcel Janco, qui est roumain comme Tristan Tzara, a été l'un des fondateurs du dadaïsme en 1917 et l'un des principaux animateurs du Cabaret Voltaire à Zurich. Il est souvent considéré comme un artiste abstrait à cette époque pour ses tableaux à la technique fruste, exécutés sur une assiette de plâtre posée sur de la toile de jute et qui sont parfois en relief. Mais ses compositions restent très organisées. On en voit ici l'origine avec cette aquarelle encore figurative datée de 1918 qui témoigne bien du sens de sa démarche. L'autre œuvre est un dessin à l'encre de Chine sur papier de Julio González datée de 1939 représentant une tête très stylisée, penchée de côté, la bouche largement ouverte, les dents dehors, les cheveux hérissés. Il s'agit d'une figure d'une grande force expressive due au traitement simplificateur de ses formes, à leur déformation et à leur exagération, qui doit autant à la statuaire africaine qu'au souvenir du Picasso de *Guernica*. C'est sans doute ce qui a retenu Jean Cassou dans ce qui est l'un des chefs d'œuvre de la production graphique de Julio González.

Serge Lemoine

Hommage à Jean Cassou

16
Julio GONZÁLEZ
(Barcelone, 1876 - Arcueil, 1942)
TETE DE FEMME, 1939
Lavis d'encre et encre sur papier
signé du monogramme et daté en bas à gauche
«j.G 30-11-39»
30,50 x 26,50 cm (11,90 x 10,34 in.)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

«TETE DE FEMME»; INK WASH AND INK ON
PAPER; SIGNED WITH MONOGRAM AND DATED
LOWER LEFT

15 000 – 20 000 €

17



«Chez ce solitaire, l'imagination, qui est vigoureuse, va (...) à la plastique pure: le matériau commande, et c'est un matériau strict et dur; le matériau même du commandement, le fer. Et les formes aussi commandent, car, selon la sévère doctrine du moment, il ne s'agit que de formes, lesquelles s'ajustent, se soudent l'une à l'autre. Mais le poète qui est en González ne peut faire que ces formes ne tendent à une suggestion humaine ou animale et ne portent un nom.»

Jean Cassou, «Panorama des Arts plastiques contemporain», Editions Gallimard, Paris, 1960, p. 259

17
Julio GONZÁLEZ
(Barcelone, 1876 - Arcueil, 1942)
LA MONTSERRAT, 1940
Lavis d'encre et encre sur papier
signé du monogramme et daté en bas à droite
«25-4-40 j.G.»
40,50 x 30 cm (15,80 x 11,70 in.)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

«LA MONTSERRAT»; INK WASH AND INK ON
PAPER; SIGNED WITH MONOGRAM AND DATED
LOWER LEFT

10 000 – 15 000 €

16



Hommage à Jean Cassou

18

Pierre BONNARD

(Fontenay-aux-roses, 1867 - Le Cannet, 1947)

PROJET DE DECORATION POUR LE PALAIS DE CHAILLOT # 3 , 1937

Huile sur toile

cachet de l'atelier en bas à gauche

65,50 x 34,50 cm (25,55 x 13,46 in.)

Provenance :

Succession Bonnard (Inv. n° 880)

Collection Jean Cassou, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :

Jean et Henry Dauberville, «Bonnard, catalogue raisonné de l'œuvre peint, vol.3, 1920-1939», Paris, 1973, n°1553 (partie supérieure de la composition), reproduit p. 431

«*PROJET DE DECORATION POUR LE PALAIS DE CHAILLOT #3*»; *OIL ON CANVAS; STAMP OF THE ARTIST'S STUDIO LOWER LEFT*

25 000 – 35 000 €

«Cet œil preste et qui, comme celui des camarades de sa jeunesse, avait su s'amuser, non sans gaminerie, des scènes de la rue fin de siècle, était ausi un œil de poète, particulièrement fait pour s'émouvoir au contact de la nature. Homme solitaire, taciturne et simple, Bonnard sentait la nature, la respirait, vivait avec elle et par elle. Il la retrouvait jusque dans la lumière tamisée de ces innombrables cabinets de toilette où se dresse la nudité de ses gracies jeunes filles. La nature, elle lui était une immense et délectable confusion où il baignait. Il avait organisé sa vie pour cette compagnie, surtout au Vernon, puis au Cannet, sur les bords de la Méditerranée, lumineuse retraite où il devait mourir. Là il s'est abandonné à cette confusion qui est le cosmos même et s'en est inspiré pour produire ces poèmes sensoriels dont l'ensemble constitue une des œuvres les plus admirables de notre temps.»

Jean Cassou, «*Panorama des Arts plastiques contemporain*», Editions Gallimard, Paris, 1960, pp. 63-64.



Hommage à Jean Cassou

19
Francisco BORES
(Madrid, 1898 - Paris, 1972)

SOLDAT A TABLE, 1934
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Borès 34»,
contresignée et datée au dos «Borès 34»
41 x 33,20 cm (15,99 x 12,95 in.)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris (Acquis de l'artiste)
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Madrid, Centro Culturel Conde Duque, «Jean Cassou y sus
amigos», 2001-2002. Reproduit p.109

Bibliographie :
Hélène Dechanet, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia,
«Francisco Bores, catalogo razonado I, pintura 1917-1944»,
Madrid, 2003, n°1934/54, reproduit p.253

*«SOLDAT A TABLE»; OIL ON CANVAS; SIGNED
AND DATED LOWER RIGHT; COUNTERSIGNED
AND DATED ON THE BACK*

12 000 – 15 000 €



Hommage à Jean Cassou

20

Pedro FIGARI

(Montevideo, 1861- Montevideo, 1938)

MONOTONIA DE LA MARCHA, 1926

Huile sur carton

signé en bas à gauche «P.FIGARI», dédicacé et

contresigné au dos à l'encre «à Monsieur Jean

Cassou», titré au crayon au dos

35 x 49,50 cm (13,65 x 19,31 in.)

Provenance :

Collection Jean Cassou, Paris (acquis de l'artiste)

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Paris, Bibliothèque Nationale de France-Centre Georges

Pompidou, «Jean Cassou, un musée imaginé», 17 mars - 18 juin

1995, n° 289

«*MONOTONIA DE LA MARCHA*»; *OIL*

ON CANVAS; SIGNED LOWER LEFT;

COUNTERSIGNED AND DEDICATED ON THE

BACK

10 000 – 15 000 €

«*Le génie montévidéen, qui sera sans doute le plus délicat de l'Amérique future et celui qui choisira avec le goût le plus sûr les éléments qui le composeront, s'est exprimé en Figari. Déjà nous avons la notion et le pressentiment d'un art d'une subtilité et d'une franchise insurpassables, de quelque chose de frémissant , de gai et de vivant, toujours égal à soi-même, assuré, clair et comme divin. Contre un tel plaisir de créer, l'ennui pourra user ses flèches empoisonnées. Pour nous, il ne faudra pas oublier que Figari, un des premiers, nous aura apporté la bonne nouvelle, et presque la légende de ces neuves harmonies.*»

Jean Cassou «*L'Art de Pedro Figari*»

in *Revue de l'Amérique latine*, mars 1926, p.260



Hommage à Jean Cassou

21

Amédée OZENFANT

(Saint-Quentin, 1886 - Cannes, 1966)

SISTERON, 1928

Huile sur toile

signée en bas à droite «ozenfant»

46 x 38 cm (17,94 x 14,82 in.)

Exposition :

Saint Quentin, Musée Antoine Lécuyer, "Amédée Ozenfant",

5 octobre - 2 décembre 1985, n°82, reproduit p.108

Provenance :

Collection Jean Cassou, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :

Amédée Ozenfant, «Mémoires», Paris, 1968, reproduit p.78

Cette œuvre sera répertoriée et reproduite dans le catalogue raisonné de l'œuvre peint de Amédée Ozenfant actuellement en préparation par Monsieur Pierre Guénégan

Un certificat d'authenticité de Monsieur Pierre Guénégan pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

«SISTERON»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

8 000 — 10 000 €

22

Marcel JANCO

(Bucarest, 1895 - Tel-Aviv,1984)

NATURE MORTE , 1918

Aquarelle et encre sur papier

signé, dédié et daté en bas à gauche

«pour Maître Cassou Janco ..1918»

27 x 21 cm (10,53 x 8,19 in.)

Provenance :

Collection Jean Cassou, Paris (acquis de l'artiste)

À l'actuel propriétaire par descendance

«NATURE MORTE»; WATERCOLOUR AND INK ON PAPER; SIGNED, DEDICATED AND DATED LOWER LEFT

6 000 — 8 000 €

23

Natalia GONTCHAROVA

(Nagaïevo, 1881 - Paris, 1962)

COMPOSITION

Aquarelle et crayon sur papier

signé au crayon en bas à droite «N.Gontcharova»

36,50 x 28 cm (14,24 x 10,92 in.)

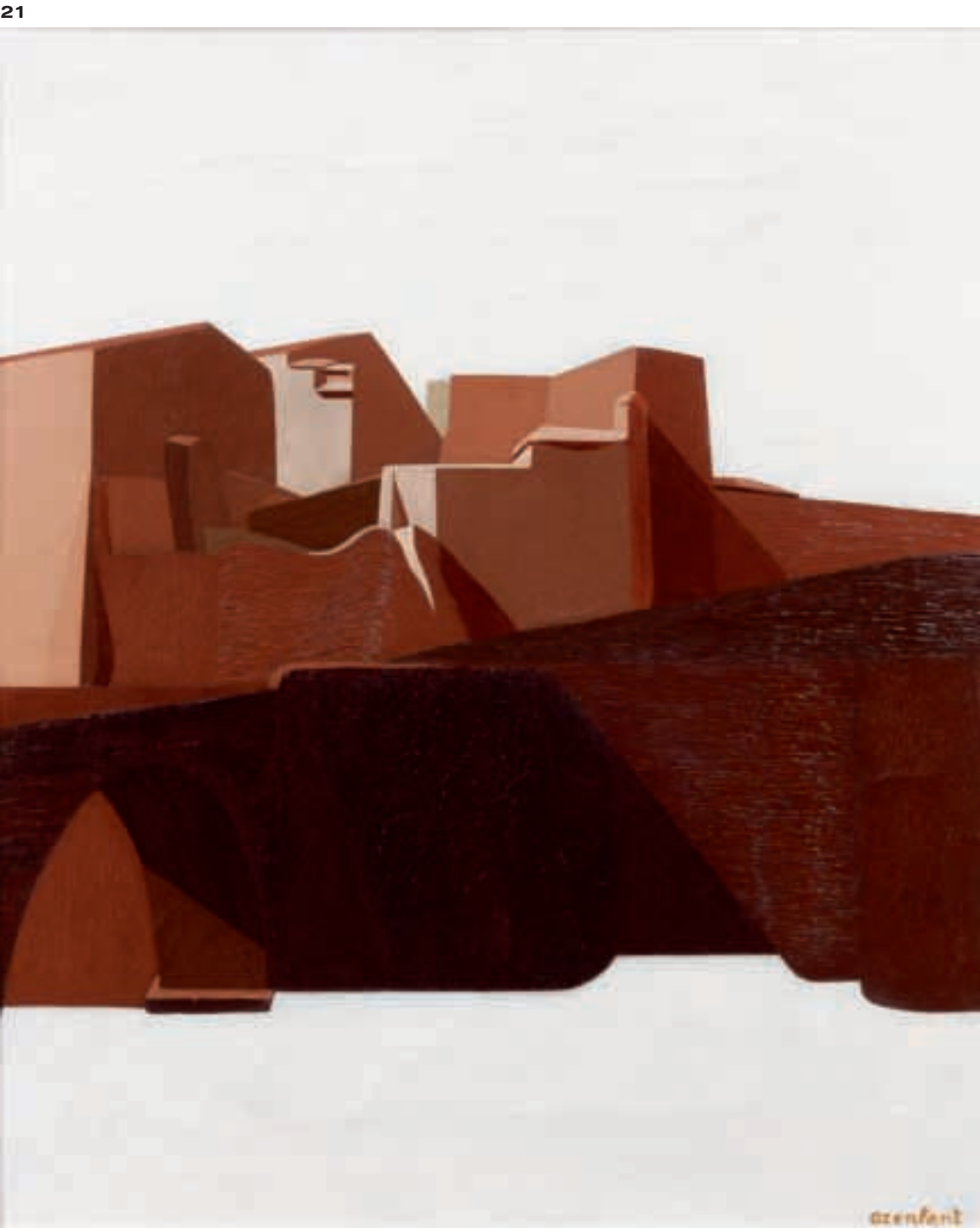
Provenance :

Collection Jean Cassou, Paris (acquis de l'artiste)

À l'actuel propriétaire par descendance

«COMPOSITION»; WATERCOLOUR AND PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT

6 000 — 8 000 €



Hommage à Jean Cassou

24

Jean Puni dit **POUGNY**

(Kuokkala, 1892 - Paris, 1956)

INTERIEUR

Huile sur toile montée sur panneau

39 x 10 cm (15,21 x 3,90 in.)

Provenance :

Collection Jean Cassou, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Paris, Bibliothèque Nationale de France-Centre Georges

Pompidou, «Jean Cassou, un musée imaginé», 17 mars - 18 juin

1995, n° 348

«*INTERIEUR*»; *OIL ON CANVAS MOUNTED ON PANEL*

5 000 – 6 000 €

25

Séraphine LOUIS dite

SERAPHINE DE SENLIS

(Arsy, 1864 - Villers-sous-Erquery , 1942)

NATURE MORTE AUX CERISES, CIRCA 1925

Huile sur panneau

signé en bas au centre

35 x 26,30 cm (13,65 x 10,26 in.)

Provenance :

Don de Wilhelm Uhde à Jean Cassou

Collection Jean Cassou, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Senlis, Ancienne Abbaye Saint-Vincent, «Séraphine de Senlis»,

23 septembre-8 octobre 1972, n°10, reproduit p.17

Paris, Musée National d'Art Moderne, "Le Monde des Naïfs",

octobre-décembre 1964 (exposition itinérante à Rotterdam)

Paris, Le Grand Palais, Salon des Indépendants, «Le Génie des Naïfs», 14 avril-2 mai 1982

Un certificat de Monsieur Olivier Lorquin sera remis à l'acquéreur

«*NATURE MORTE AUX CERISES*»; *OIL ON PANEL; SIGNED LOWER CENTER*

10 000 – 15 000 €

«*Cher Jean Cassou, très cher Ami, c'est sur l'ordre de Séraphine qui m'a apparu en rêve, de déposer chez vous sa carte de visite que je vous apporte cette petite peinture de sa main. Elle m'a confié qu'elle se trouve très bien au ciel, n'ayant plus besoin de faire des ménages, même pas le sien. Ce sont les anges-apprentis qui s'en occupent. Ainsi elle peut se donner toute la journée à la peinture. Mais comme il n'y a pas de fleurs au ciel, c'est la peinture abstraite qu'elle exerce maintenant. Je profite de l'occasion cher Ami, pour vous serrer très cordialement la main.*

Wilhelm Udhe»

Lettre de Wilhelm Udhe adressé à Jean Cassou le 14 novembre 1945

24



25



Hommage à Jean Cassou

26
Léopold SURVAGE
(Moscou, 1879 - Paris, 1968)

FEUILLES, OISEAUX ET PERSONNAGE, 1930
Gouache, peinture or et crayon sur papier
signé et daté à l'encre bleu en bas à droite
«Survage 30», cachet de l'atelier en bas à droite
27 x 20,50 cm (10,53 x 8 in.)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

L'authenticité de cette œuvre a été verbalement
confirmée par Monsieur Éric Brosset

«FEUILLES, OISEAUX ET PERSONNAGE»;
GOUACHE AND PENCIL ON PAPER; SIGNED
LOWER RIGHT; STAMP OF THE ARTIST'S
STUDIO LOWER RIGHT

5 000 – 6 000 €

27
Léopold SURVAGE
(Moscou, 1879 - Paris, 1968)

ÉTUDE POUR «DYNAMISME», 1938
Gouache et crayon sur papier
signé et daté en bas à droite de la composition
«Survage 38», cachet de l'atelier en bas à droite
de la composition
35 x 50 cm (13,65 x 19,50 in.) (la feuille)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

L'authenticité de cette œuvre a été verbalement
confirmée par Monsieur Éric Brosset

ETUDE POUR «DYNAMISME»;
GOUACHE AND PENCIL ON PAPER; SIGNED AND DATED
LOWER RIGHT; STAMP OF THE ARTIST'S
STUDIO LOWER RIGHT

8 000 – 10 000 €

26



27



Hommage à Jean Cassou

28
Josef SIMA
(Jaromer, 1891 - Paris, 1971)

PAYSAGE, 1952
Huile sur toile
signée en bas à gauche «JSIMA»,
datée en bas à droite «1952»
22 x 16 cm (8,58 x 6,24 in.)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

«PAYSAGE»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER
LEFT, DATED LOWER RIGHT

3 000 – 5 000 €

29
Josef SIMA
(Jaromer, 1891 - Paris, 1971)

PAYSAGE, 1952
Huile sur toile
signée en bas à droite «JSIMA», datée en bas
gauche «1952»
22 x 16 cm (8,58 x 6,24 in.)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

«PAYSAGE»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER
RIGHT, DATED LOWER LEFT

3 000 – 5 000 €

30
Josef SIMA
(Jaromer, 1891 - Paris, 1971)

CHAMPS, 1954
Aquarelle, fusain et crayon sur papier contrecollé
sur carton, de format ovale
signé et daté en bas à droite «j.SIMA 54»
25,10 x 30,50 cm (9,79 x 11,90 in.)

Provenance :
Collection Jean Cassou, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

«PAYSAGE»; WATERCOLOUR, CHARCOAL AND
PENCIL ON PAPER PASTED ON CARDBOARD;
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

2 000 – 2 500 €



«Sima, jeune poète dont les paysages ont la vierge innocence des jardins d'avant le péché...»

Jean Cassou «De Prague à Ménilmontant», in *Marianne*, 11 juillet 1934

Albert GLEIZES
(Paris, 1881- Avignon, 1953)

COMPOSITION, 1915
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Albert Gleizes 15»
104 x 91 cm (39,59 x 35,10 in.)

Provenance :
Ancienne collection de Mme et M. Henri Benézit, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
New York, Solomon R.Guggenheim Museum, "Albert Gleizes,
1881-1953, a Retrospective Exhibition", 1964, n° 73 reproduit

Bibliographie :
Anne Varichon, Fondation Albert Gleizes, "Albert Gleizes
catalogue raisonné, volume 1", Paris 1998, n°551, page 193

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

70 000 – 100 000 €

(...) *La connaissance d'horizons vastes
qu'ont ouvert devant moi les trains et
les transatlantiques m'a éloigné pour toujours
des espaces métaphysiques. (...) Notre espace
n'a pas été utilisé comme il convient,
loin d'être épuisé, il s'épanouit plus multiple
que jamais (...). Et nous sommes à l'âge
des synthèses. Une heure dans la vie d'un
homme aujourd'hui soulève plus de plans,
d'aperçus, d'actions, qu'une année dans la
vie d'un homme de l'autre siècle – c'est ce que
je m'efforce de dire dans mon art. L'esquisse
rapide d'un impressionniste cristallisait
la fragilité d'une sensation, son tableau
l'immobilisait. Le tableau d'aujourd'hui
doit cristalliser mille sensations dans
un ordre authentique (...)*

Lettre d'Albert Gleizes
à Henri-Martin Barzun, 1916



Louis MARCOUSSIS

(Varsovie, 1878 - Cusset, 1941)

GUERIDON ET PORTE OUVERTE, 1930

Huile sur toile

signée et datée en bas à gauche « Marcoussis 30 »

100 x 81 cm (39 x 31,59 in.)

Provenance :

Collection Jasinski, Bruxelles

Galerie Jeanne Bucher, Paris

Galerie Vignon, Paris

Collection André de Ridder, Paris

Vente Bruxelles, 25 avril 1959

À l'actuel propriétaire par cessions successives

Exposition :

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, « Art vivant en Europe », 1950

Vallée d'Aoste, Musée de la Vallée d'Aoste, « Montmartre, les

débuts de l'art moderne », juillet-août 1998

Bibliographie :

Jean Lanfranchis, « Louis Marcoussis », Paris 1961, n°195,

reproduit p.270

« *GUERIDON ET PORTE OUVERTE* »; *OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER LEFT*

80 000 – 130 000 €

Louis Marcoussis occupe une position centrale à la Section d'Or non seulement pour sa fidélité puisqu'il participe aux trois expositions, octobre 1912, mars 1920 et janvier 1925, mais aussi par la qualité de ses envois. Son parcours est original car, entre 1907 et 1910, il délaisse le pinceau afin de se consacrer à la gravure et à son travail d'illustrateur. En 1912, les relations qu'il entretient avec les peintres du Bateau Lavoir, tel Picasso, l'amènent à vouloir transposer dans le domaine de la peinture les recherches qu'il effectue en tant que graveur. La nature morte est son champ de prédilection. Ce thème traverse toutes ses années de production sans jamais perdre en fraîcheur et en originalité. L'une des plus célèbres, *La nature morte au damier* exécutée en 1912, exprime la quintessence de l'art cubiste. Il n'y manque rien des motifs et des formes inventées par les peintres de ce mouvement : palette sombre dominée par les bruns, objets usuels disposés sur un plateau de table rabattu à la verticale, insertion de chiffres et de lettres. Ce vocabulaire cubiste restera une constante dans l'œuvre de Marcoussis.

Après la guerre, de 1919 à 1928, Marcoussis effectue des recherches sur la lumière et crée une série de « fixés sous verre » (peintures à l'huile ou à la gouache appliquées derrière une plaque de verre), très colorés, aux formes épurées dans la manière du cubisme synthétique. Fixés, gravures, peintures, lui apportent une solide réputation puisque les Cahiers d'Art, pour son premier numéro en 1930, ne reproduit pas moins de dix de ses œuvres. Il faut rappeler que l'année précédente avait été riche en expositions : à Paris, aux galeries Bernheim Jeune (40 tableaux) et Jeanne Bucher (12 tableaux), et à Hambourg où il était représenté par quatre de ses œuvres.

Notre tableau intitulé *Guéridon et porte ouverte* se situe dans la droite ligne des recherches de l'artiste à cette époque. La lumière et l'espace occupent ses pensées. On y retrouve les composantes cubistes, quelque peu assagies. Y figure un guéridon, au plateau vertical, sur lequel sont imbriqués en forme de pyramide une guitare, un pain breton, deux profils d'hommes épurés et diverses surfaces géométriques abstraites. A droite du guéridon, l'artiste peint une porte ouverte qui équilibre la composition. Derrière cette porte, réduite pour la moitié à une ombre, rien n'apparaît. La lumière se concentre essentiellement sur le guéridon et les objets. Fidèle aux références cubistes, il est le sujet principal. Sur lui seul s'orientent les feux lumineux. Les tonalités s'y déclinent en d'intimes camaïeux de brun rehaussés de quelques blancs qui donnent du relief aux noirs profonds.

La porte ouvre sur un monde inaccessible et qui n'appartient qu'à l'artiste, bien que toutes les suggestions soient possibles. On peut y voir la porte de l'hôtel particulier du XVIIIe siècle en l'île Saint-Louis qu'habitait Marcoussis à cette époque. Il y régnait une ambiance fantastique. C'est Marcoussis qui l'écrit.

Marie-Caroline Sainsaulieu

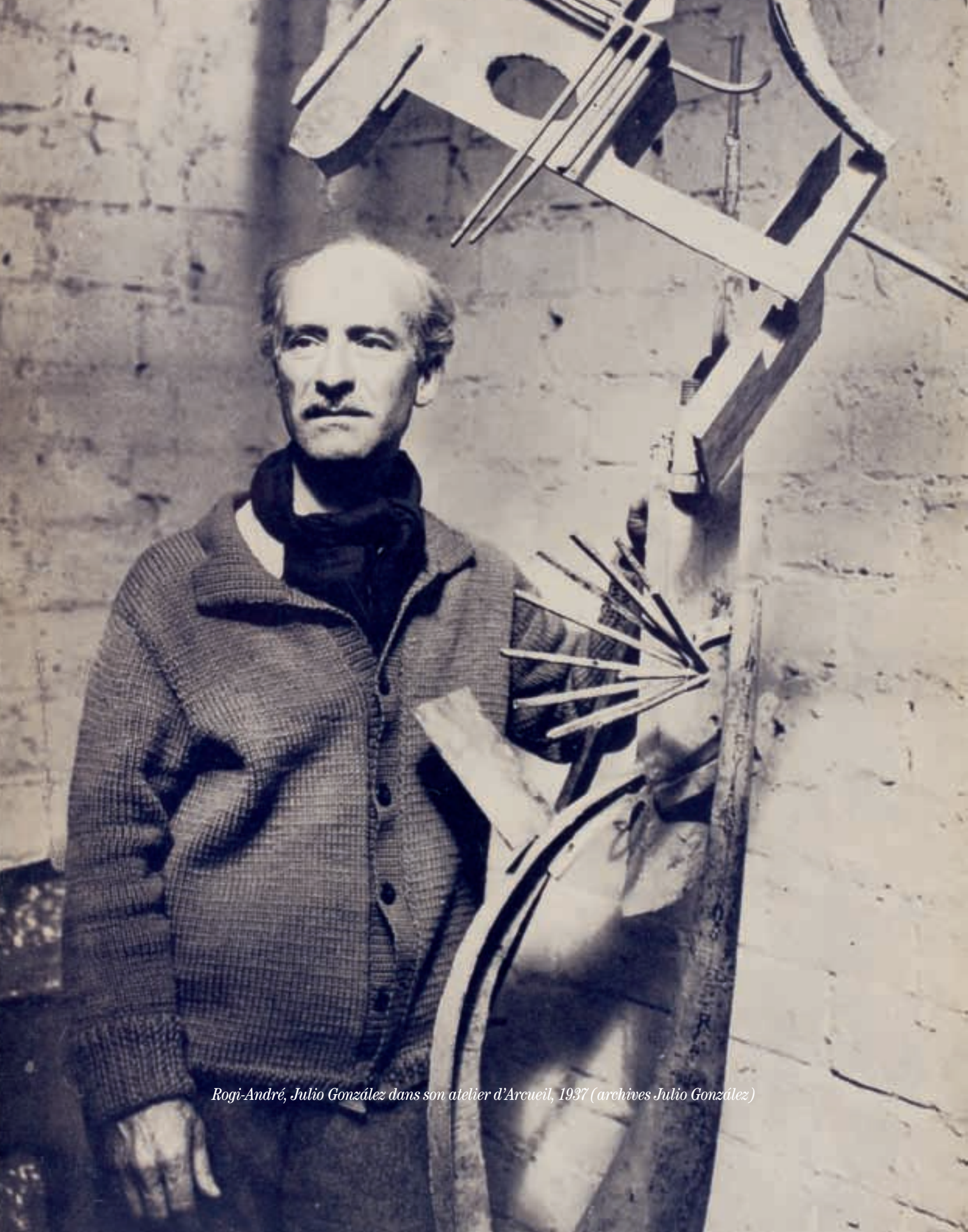
Ouvrages consultés :

Jean Lafranchis,*Marcoussis, sa vie, son œuvre, Catalogue complet des peintures*, Les Editions du Temps, Paris, 1961.

La Section d'or, 1925, 1920, 1912, Musées de Châteauroux, puis Musée

Fabre, Montpellier, 21 septembre 2000 – 18 mars 2001.





Rogi-André, Julio González dans son atelier d'Arcueil, 1937 (archives Julio González)

DEUX FERS DE JULIO GONZÁLEZ

« Je reviens de New York où j'ai vu la plus belle exposition des œuvres de votre père », écrivait le 28 février 1956 le sculpteur David Smith à Roberta González¹. « Le Musée a installé l'exposition luxueusement et avec beaucoup de goût. L'effet est réellement très beau. Les artistes de New York, et ils sont nombreux, ont tous exprimé leur admiration et leur enthousiasme». David Smith avait découvert en 1930 les sculptures de Julio González chez le peintre américain John Graham². Avec Pablo Picasso, Pablo Gargallo, sculpteur, et Alexandre Mercereau³, critique d'art, il était le premier à avoir reconnu en Julio González le « père de toute la sculpture en fer [du vingtième] siècle⁴».

Né à Barcelone en 1876, contemporain de Pablo Picasso né dans cette même ville en 1881, Julio González vit une enfance et une adolescence dans une atmosphère artistique et artisanale, entouré de la bienveillance de son père, directeur d'un atelier de ferronnerie d'art. A cette époque, le travail du fer forgé à la main était à Barcelone une industrie prospère marquée par le style Art Nouveau, appelé aussi *modernista*. Dès l'âge de 7 ans, Julio González et son frère aîné Joan apprennent à travailler le fer, à couper, à cisailer, à marteler et à forger toutes sortes de matériaux ; ensemble, ils poursuivent leur formation à l'École des beaux-arts de Barcelone avec l'enseignement du dessin et de la sculpture. Après le décès de leur père en 1896, Joan reprend la maison familiale. A cette époque, les deux frères fréquentent le célèbre café barcelonais *Els Quatre Gals* qui ouvre ses

portes en juin 1897 où ils font la connaissance de Pablo Picasso, de Manolo Hugué dit Manolo, de Joaquin Torres-García et de Pablo Gargallo. Au cours de ces années, Julio González, âgé de vingt ans, pense consacrer sa carrière à la peinture et au dessin.

En 1900, les deux frères González, leur mère et leurs tantes⁵, partent pour Paris et s'installent au 22 avenue du Maine, dans le quartier de Montparnasse. Julio et Joan retrouvent leurs amis espagnols, Gargallo, Torres-García et Picasso. Ce dernier fait à ce moment-là de nombreux séjours à Barcelone et c'est au cours de l'un d'entre eux, en 1902, qu'il peint un portrait⁶ de Julio⁷ (fig.1). Quelques années plus tard, Gargallo offrira quelque temps l'hospitalité à González qui s'installe dans son atelier, tandis que Picasso élit domicile dans celui du sculpteur et céramiste Paco Durio, espagnol lui aussi. La disparition mystérieuse de dessins de Joan González confiés provisoirement à Picasso brouille leurs relations. Picasso reçoit l'ordre de ne plus fréquenter la maison González. Cette querelle va suspendre leurs échanges pendant plusieurs années.

Les influences subies à cette époque par Julio González viennent de Gauguin dont il voit quelques œuvres chez Paco Durio, de Puvis de Chavannes, de Pissarro et de Rodin. Il peut découvrir le travail de ce dernier lors de la rétrospective organisée pour cet artiste, Place de l'Alma, à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900. Il exécute ainsi dans la première partie de sa carrière de nombreux pastels et quelques huiles



Fig. 1 : Pablo Picasso, *Portrait de Julio González*, été 1902, aquarelle sur papier, 34 x 29 cm. Vente, Paris, Drouot-Montaigne (Francis Briest), 15 juin 1998, n° 37 (adjugé 886.000 €). © Succession Picasso 2012.



Fig. 2 : Julio González, *Ève*, ca. 1900-1910, cuivre repoussé, 131 x 37 cm.



Fig. 3 : Julio González, *Masque de jeune femme*, dit *Masque Alberta* également dit *Masque douceur*, ca. 1913, cuivre, repoussé, 27 x 21 x 16 cm. Legs Roberta González. MNAM, Paris



Fig. 4 : Pablo Gargallo, *Masque souriant d'arlequin III*, 1927, cuivre et patine brune, 18,5 x 29,5 x 9 cm. Vente de la collection Alice Tériade, Paris, Hôtel Dassault, 20 octobre 2007, n° 7 (adjugé 490 896 €).

dans une écriture purement figurative, avec une préférence pour les scènes paysannes. Pour cette période, *le Catalogue raisonné des sculptures de Julio González* ne recense qu'une seule sculpture en cuivre repoussé, intitulée *Eve* (fig.2).

En 1908, le décès de Joan va affecter Julio durablement. Une période de solitude commence à l'image d'une longue nuit où il avance à tâtons, exécutant de magnifiques pastels empreints d'une certaine mélancolie. Un timide retour à la vie artistique se concrétisera en 1910 avec l'exécution, en collaboration avec Paco Durio, d'une fontaine en fonte et fer forgé destinée au square de San Pere de las Puelles à Barcelone. À la même époque, il exécute ses premiers masques en cuivre repoussé, tel ce *Masque de jeune femme* (fig.3). L'idée du masque lui fut peut être donnée par Gargallo, qui, répondant à une commande en 1907 pour décorer le Teatre del Bosc à Barcelone, avait eu alors l'idée d'orner les chapiteaux de quatre masques représentant Ramón Reventos⁸, Isidre Nonell⁹, Picasso et son propre visage.

Durant les années qui suivent, Julio González mène sa carrière en solitaire. Tandis que Picasso montre ses œuvres dans une première exposition particulière à New York (Photo-Secession Gallery, 1912), à Moscou (Valet de Carreau, 1912), à Munich (galerie Goltz) et à Berlin (Secession), González reste confiné entre son atelier et la boutique de ses tantes boulevard Raspail, exécutant bijoux, pastels, peintures et sculptures (le *Catalogue raisonné* en recense une petite quinzaine jusqu'en 1912). Ce talent caché, à l'abri des regards officiels, est néanmoins remarqué par Alexandre Mercereau, brillant impresario du monde de l'art qui devient

son agent. Sociétaire du Salon d'automne, il invite l'artiste à exposer en 1913 la peinture *Femme à sa toilette*, et en 1914, un masque de bronze. Il présente aussi un ensemble de peintures, un masque repoussé et un ensemble de bijoux au Salon des Indépendants. De 1914 à 1925, Julio González¹⁰ « vit de très grands tourments intérieurs. De gestation lente. La nouvelle expression d'art qui prend forme en lui, qu'obscurément il pressent, ne jaillira à la lumière que quinze ans plus tard », c'est-à-dire au moment de l'exécution de nos sculptures *Femme au chapeau* et *Masque, dit «Le poète»*.

Une expérience inattendue va modifier son savoir-faire. En 1918, Julio González est embauché par la Société Autogène Française dans le cadre des Usines Renault de Boulogne-sur-Seine comme apprenti soudeur. Il y découvre la soudure oxyacétylénique¹¹. Sa première œuvre en fer est un Christ, forgé en cachette à l'usine. « Ce n'était là qu'une timide tentative », écrit Roberta González, « car ce ne sera que bien plus tard que mon père utilisera le fer comme matériau d'élection.» Nous le citons : « L'Âge de fer a commencé, il y a des siècles, par fournir (malheureusement) des armes – quelques unes très belles. A présent, il permet l'édification de ponts, de rails de chemins de fer ! Il est grand temps que ce métal cesse d'être meurtrier et simple instrument d'une science trop mécanique. La porte s'ouvre toute grande aujourd'hui à cette matière pour être enfin ! forgée et battue par de paisibles mains d'artistes¹². »

Entre temps l'artiste, apaisé, s'est réconcilié avec Picasso rencontré par hasard boulevard Raspail et fréquente la Closerie des Lilas où il rencontre le poète Paul Fort, Max Jacob, Brancusi, les critiques d'art

Maurice Raynal et André Salmon. En 1922, la galerie Povolovsky à Paris lui ouvre ses portes pour une exposition personnelle (peintures, aquarelles, dessins, sculptures, bijoux). L'année suivante, c'est la galerie du Caméléon qui l'accueille. Au Salon d'Automne, il présente une médaille destinée au musée Pasteur. Ayant quitté l'atelier de Gargallo en 1913, il s'installe seul en 1920 au 18 rue d'Odessa.

A propos des années 1927 – 1930, Roberta González écrit : « La longue nuit où se débat mon père s'achève. Une aurore lumineuse se lève. Mon père a abandonné la peinture, pour répondre enfin aux sollicitations de la sculpture qui sera sa grande libératrice, car il était né *sculpteur*¹³ et il se refusait à l'admettre¹⁴. » L'adaptation des techniques classiques du travail direct du métal à l'art de la sculpture sera effective à partir de 1927. Le fer lui apportera la reconnaissance de ses pairs : Picasso travaille avec lui de 1928 à 1931¹⁵, et en 1933, David Smith s'approprie le langage du métal soudé.

Revenons à ces années riches d'espoir. L'influence de Gargallo est prégnante. Elle n'est pas tant dans le travail des plaques découpées et martelées que tout sculpteur barcelonais pratiquait à cette époque, mais plutôt dans le style décoratif dont González s'est inspiré pour certaines de ses sculptures : boucles en tire-bouchon, arabesques, ou encore la bouche en bouton de rose que nous retrouvons dans notre *Femme au chapeau*. En 1927, Gargallo, sculpteur depuis 1907, avait trouvé son langage propre, évoquant les volumes par des plans concaves avec, en contrepoint, des lignes en arabesque (quelques fois en fil de fer) qui laissaient apparaître des espaces vides, que nous illustrons par le *Masque d'arlequin souriant*

III (fig. 4). Leurs relations amicales et leurs échanges avaient encouragé González à se consacrer entièrement à la sculpture. En retour, Gargallo avait appris chez González le travail de soudure au chalumeau oxyacétylénique. Cette technique nouvelle intéressa aussi Picasso. Brassai, son photographe au cours de ces années, écrivait : « Intrigué, comme toujours, par toutes les branches des arts et métiers qui lui sont étrangers, impatient d'éprouver de ses propres mains leurs possibilités et les siennes propres, Picasso avait regardé avec curiosité l'habile ferronnier, son ami, Julio González, taper et tordre le métal incandescent, et lui avait demandé de l'initier aux arcanes du fer et du feu. »

Picasso et González vont travailler ensemble entre 1928 et 1932, dans l'atelier de ce dernier, 11 rue de Médéah. Grâce à cette collaboration, González va définitivement prendre son élan et devenir un sculpteur à part entière. Son talent et sa dextérité ouvriront l'ère de la sculpture de fer pour plusieurs générations. Le Musée Picasso et la Succession González conservent leurs lettres, pneumatiques laconiques et cartes témoignant de leurs rapports constants et de leurs recherches mutuelles. La première œuvre à quatre mains, dessin de Picasso, travail du fer de González, est la *Tête* exécutée en 1928, en fonte et fer peints, réalisée en trois exemplaires légèrement différents (fig.5). La *Tête*, posée sur un pied, naît d'une imbrication de formes scrupuleusement découpées par González d'après les dessins de Picasso. Cette *Tête* aura une influence majeure sur l'une des plus belles réalisations de González intitulée *Le baiser*, exécutée en 1930.

En 1929, un an après le début de son compagnonnage avec Picasso, González exécute quelques reliefs de fer forgé, découpé, soudé et courbé.



Fig. 5 : Pablo Picasso, *Tête*, octobre 1928, laiton et fer peints, 18 x 11 x 7,5 cm. Ancienne collection Gertrude Stein-Alice Toklas, collection particulière. © Succession Picasso 2012.



Fig. 6 : Julio González, Dessin préparatoire pour *Femme au chapeau*, Crayon noir, 29 x 20 cm.



Fig. 8 : Photographie de Coco Chanel et du Duc de Westminster, Hugh Grosvenor, Angleterre.



Fig. 9 : Pablo Picasso, *La Femme au jardin*, printemps 1930, Fer soudé et peint en blanc, 206 x 117 x 85 cm. Paris, Musée Picasso. © Succession Picasso 2012.

Ce sont de magnifiques œuvres en relief, *Nu assis de profil* (C.R. n° 74), *Profil au chapeau* (C.R. n° 75), *Tête au chapeau* (C.R. n° 77) et notre *Femme au chapeau* (C.R. n° 76). Pour ce relief, il utilise deux plaques de fer superposées : la plaque du fond fixée sur un support de bois, et la plaque supérieure découpée et rivée à la première. Entre elles deux, quelques millimètres seulement. González coupe, entaille et soude la plaque supérieure pour former la bouche, le nez et le bord arrondi du chapeau. L'oreille gauche est indiquée par une entaille concave accentuant l'ovale du visage. La découpe, précise, incisive, met en valeur les traits de la jeune femme.

Le vrai sujet n'est pas tant une *Femme au chapeau* mais la révélation des contrastes lumineux et les reflets comme moyens plastiques en sculpture. Entre les deux plaques, la lumière se propage et accentue les formes découpées. Ce relief devient alors une sculpture vivante.

Plusieurs dessins préparatoires de la *Femme au chapeau* montrent quelques divergences (fig.6) : le modèle est toujours présenté de face, nez et bouche identiques, seule la place du chapeau change. Plus ou moins enfoncé, il laisse voir ou non les yeux. En les masquant partiellement avec le bord de chapeau, l'artiste fait ainsi naître un sentiment exquis de séduction. Roberta González rapporte que la personne qui a prêté son visage pour la *Femme au chapeau* est Marie-Thérèse Roux, compagne de son père, qui possédait une boutique de mode où elle vendait aussi bijoux et accessoires forgés par l'artiste. C'est l'époque où une mode féminine, légèrement garçonne, simple et pratique, prend son essor grâce à Coco Chanel. C'est elle qui dessine en 1925 ce petit chapeau rond, dit chapeau

cloche (fig. 8). Dans les portraits et les scènes animées de cette époque, on peut voir les jeunes femmes coiffées de ce chapeau dans les œuvres de Pierre Bonnard (*Catalogue raisonné de l'œuvre peint* par Dauberville, n° 1381 et 1382, par exemple).

Au printemps 1929, Picasso commence à sculpter dans l'atelier de González *La Femme au jardin*, personnage plus grand que nature conçu à l'origine pour être le *Monument à Apollinaire* (fig.9)¹⁶. Les plans plats ou incurvés et les éléments linéaires faits de fragments de ferraille, clous et fils de fer ramassés probablement dans l'atelier, sont découpés, forgés et assemblés par Julio González. Illustrant plus de dix ans après sa parution le texte d'Apollinaire qui figure à la fin du *Poète assassiné*¹⁷, la sculpture devait organiser l'espace autour d'elle-même. Relisons Apollinaire : « L'oiseau du Bénin (Picasso) exprimait son désir d'élever une statuette au poète :

« Il faut que j'élève une statue, dit l'oiseau du Bénin. Car je ne suis pas seulement un peintre, mais aussi un sculpteur. C'est ça dit Tristouse, il faut lui élever une statue ... Une statue en quoi ? demanda Tristouse. En marbre ? En bronze ? Non c'est trop vieux, répondit l'oiseau du Bénin, il faut que je lui sculpte une profonde statue *en rien, en vide*, c'est magnifique. »

Ces *riens* et ces *vides* furent assemblés par Julio González. *La Femme au jardin*, sculpture importante aux yeux de Picasso, le fut aussi pour González qui découvrit le principe d'assemblage et la force expressive venue de la combinaison d'éléments disparates.

Alors que González sculpte avec Picasso *La Femme au jardin* (dont il fera seul en 1931 une réplique en bronze), il poursuit la série des masques datés pour la plupart de 1929 : ce sont le *Masque dit « Le poète »*, le *Masque découpé de Pilar au soleil* et *Roberta au soleil I*. Dans ces œuvres, l'artiste fait évoluer les procédés développés dans les *Femmes au chapeau* vers une plus grande abstraction. Le traitement de la lumière et de l'ombre reste toujours le vrai sujet, auquel se joint une disparition progressive des détails du visage : boucles de cheveux, yeux, nez, bouche.

Pour le *Masque dit « Le poète »*, l'artiste se sert de deux plaques rivées parallèlement avec un espace plus important entre elles que dans la *Femme au chapeau*. Ceci a pour conséquence une diffusion plus large de la lumière. Dans ce relief, le travail du sculpteur est différent pour chaque plaque. Sur la plaque supérieure González découpe le profil droit d'un visage : la ligne du front (ouvert en sa partie supérieure d'une entaille) suivie d'une fine encoche horizontale au niveau des yeux, puis une ligne droite pour le nez et le menton sur laquelle il a ouvert une deuxième encoche, celle de la moustache. Sur la plaque du dessous qui garde la forme et la surface du visage entier, González grave dans le métal la chevelure réduite à quelques traits (comme Picasso), et fait deux entailles à la hauteur des yeux. Superposées et rivées l'une à l'autre, les deux plaques font alors apparaître un visage masculin réduit aux signes essentiels, visibles grâce aux tracés de lumière qui suivent la découpe du métal.

Ici, selon les termes de Germain Viatte¹⁸, « González a procédé réellement en dessinateur-constructeur. » Le métal acquiert une autonomie artistique grâce aux phénomènes lumineux qui jouent de la

superposition des plaques. Une troisième plaque en dessous, sur laquelle sont rivées les deux précédentes, sert de support. Au milieu de celle-ci, en plaçant le masque à l'horizontal, on peut voir deux fentes de lumières. Ce sont les yeux du poète. Les joints, clous et soudures restent visibles (notamment sur le menton), comme sur les sculptures de Picasso, et font partie intégrante de l'œuvre. A ce niveau, le langage abstrait de González est encore teinté de réalisme.

Le titre de ce masque nous interpelle. Julio González fait allusion à un poète, sans donner de nom, tandis que Picasso à la même époque rend un hommage officiel à Guillaume Apollinaire avec *La Femme au jardin*. On ne peut sous-estimer l'influence exercée par Picasso sur González. Ce dernier pense-t-il lui aussi à Guillaume Apollinaire ? Ou à Paul Fort, élu en 1912 prince des poètes, qu'il rencontre régulièrement à la Closerie des Lilas depuis une dizaine d'années ? Une photographie de Paul Fort prise en 1928 nous amène à penser qu'il pourrait s'agir de celui-ci car le poète portait une moustache lissée remontant vers les joues (fig. 10).

Maintenant cité comme sculpteur dans le catalogue des Salons et non plus comme artiste décorateur, Julio González participe à l'automne 1929 à l'«Exposition internationale de sculpture » à la galerie Georges Bernheim dont Christian Zervos rend compte dans les *Cahiers d'art* (n°10). En 1930, il expose ses sculptures de fer à la Galerie de France qui le prend sous contrat. Louis Vauxcelles, grand critique d'art, écrit la préface du catalogue. Une certaine notoriété naît, confortée par le contrat avec la galerie de France et la reproduction de quelques-unes de ses sculptures dans les *Cahiers d'art* .



Fig. 10 : Photographie de Paul Fort, 1928.

En moins de deux ans, González avait développé le style abstrait très épuré qui l'a rendu célèbre. Auprès de ses contemporains, comme nous l'avons déjà écrit, c'est David Smith qui, le premier, apprécie sa technique et reconnaît son génie. En 1933, ce dernier produit son premier groupe de sculptures en fer forgé : l'une d'entre elles (*Reclining Figure*) était directement inspirée par une œuvre de González de la collection John Graham, *Femme allongée* (fig.11 et fig. 12). D'autres très grands sculpteurs du vingtième siècle lui sont redevables de ce nouveau langage plastique. On ne saurait tous les citer : Chillida, Chadwick, Jacobsen, Ferber (fig.13), Lipton, Butler ou Hare et plus proche de nous César en font partie. Tous rendent un hommage au pionnier de l'art du métal. On peut écrire que Julio González a infléchi la sculpture du vingtième siècle.

Picasso et González sont restés très proches durant les années qui ont suivi. González exposa sa célèbre sculpture *Montserrat* à l'exposition internationale de Paris en 1937, au pavillon de l'Espagne républicaine où fut révélé Guernica. Quand il mourut, en 1942, Picasso lui a rendu un hommage par deux grandes toiles sur le thème de la *Nature morte à la tête de taureau* dont l'intensité dramatique est extraordinaire (Pierre Daix) (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf et Collection particulière).

Marie-Caroline Sainsaulieu



Fig. 11 : Julio González, *Femme allongée*, 1927-1929, Fer, forgé et soudé, 8,8 x 19 x 11,5 cm.

Ancienne collection John Graham, Towson, Md. The Baltimore Museum of Art : don d'Elinor Graham, Townson, Md.

Ouvrages consultés :

Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.
 Jörn Merkert, *Catalogue raisonné des sculptures de Julio González* (Préface de Tomás Llorens, Introduction de Margit Rowell), Electa, Milan, 1987.
Corps-Figures, La figuration humaine dans la sculpture du XXe siècle, Paris, Artcurial, avril – juin 1989.
 Pierrette Gargallo-Anguera, *Pablo Gargallo, Catalogue raisonné*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1998.
 Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995.
González Picasso, dialogue, Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du musée Picasso, Editions du centre Pompidou et Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.
 Werner Spies, *Picasso Sculpteur*, Éditions du centre Pompidou, Paris, 2000.
Julio González, Collection, Paris, Centre Pompidou, Galerie du Musée et Galerie d'art graphique, 4 juillet – 8 octobre 2007.

¹ Fille de Julio González et de Jeanne Berton, elle épousa le sculpteur Hans Hartung.
² John Graham, (1881-1961), il fut fortement influencé par la peinture d'avant-garde occidentale, notamment celle de Picasso.
³ Alexandre Mercereau, 1884 – 1945, poète et homme de lettres.



Fig. 12 : David Smith, *Reclining Figure*, 1933, fer et acier, 8,3 x 26,7 x 14 cm. The Estate of David Smith.



Fig. 13 : Herbert Ferber, *Calligraph K*, ca. 1961, bronze soudé, cuivre, 155 x 68 x 76 cm.

⁴ Citation prise dans Jörn Merkert, *Catalogue raisonné des sculptures de González*, Electa, Milan, 1987, p. 9.
⁵ Pilar et Lola, couturières renommées à Barcelone, continuèrent leur activité à Paris.
⁶ Pierre Daix et Georges Boudaille, Picasso, *Catalogue raisonné des périodes bleue et rose, 1900-1906*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1966, révision 1988, n° IV 7 (reproduit).
⁷ Sur le Tibidabo, le pic le plus haut de la Serra Collserola qui domine la ville de Barcelone.
⁸ Poète dont Picasso fit le portrait en 1900.
⁹ Peintre catalan.
¹⁰ Publié pour la première fois en anglais sous le titre « Julio González, My Father », par Roberta González, Arts, [New York] n° 5, 1956, puis en français sous le titre « Mon Père Julio González » dans le catalogue de l'exposition *González*, Paris, Galerie de France, 1959, enfin dans celui de l'exposition *Julio González*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 4 juillet – 8 octobre 2007, pp. 27-31.
¹¹ Soudure au chalumeau.
¹² Jörn Merkert, op. cit., p. 10.
¹³ En italique dans le texte.
¹⁴ Jörn Merkert, op. cit., p. 30.
¹⁵ Les premières reproductions des sculptures métalliques de Picasso parurent dans la publication surréaliste *Minotaure*, n° 1, 1933, photographiées par Brassaï.

¹⁶ Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1964 p. 30
¹⁷ Le comité d'amis du poète avait demandé à l'automne 1921 à Picasso d'ériger une sculpture à la mémoire de Guillaume Apollinaire. *La Femme au jardin*, deuxième projet, ne sera pas acceptée par le Comité. En 1955, Picasso fera don de la *Tête sculptée de Dora Maar* installée à sa place au square de Saint-Germain-des-Prés.
¹⁸ Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, Contes, L'Édition, Bibliothèque de Curieux, 1916.
¹⁹ Ancien conservateur au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, et ancien inspecteur général des musées de France.
²⁰ Germain Viatte, « Liberté : le cri de Julio González » publié dans le catalogue de la rétrospective *Julio González*, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 4 juillet – 8 octobre 2007, p. 37.

Julio GONZÁLEZ

(Barcelone, 1876 - Arcueil, 1942)

MASQUE DIT «LE POETE», 1929

Pièce unique en fer forgé, découpé, soudé sur plaque de fer monté sur une plaque de bois

signé et daté en bas à droite «González /1929»

masque : 20,7 x 18,6 x 3,3 cm (8,15 x 7,32 x 1,32 in.)

plaque de fer : 25,7 x 24,2 cm (10,11 x 9,53 in.)

plaque de bois : 28,4 x 26,8 x 2 cm (11,18 x 10,55 x 0,79 in.)

Provenance :

Roberta González, L'Hay-les-Roses

Hans Hartung, Paris, Antibes

Galerie de France, Paris

Collection Jacques Hirsch, Neuilly-sur-Seine

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Amsterdam, Stedelijk Museum, «Julio González», 7 avril - 10 mai 1955, n°31

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, «Julio González», 20 mai - 19 juin 1955, n°31

Berne, Kunsthalle, «Julio González», 2 juillet - 7 aout 1955, n°18

La Chaux-de-Fonds, «Julio González», 26 aout -25 septembre 1955, n°18

Hanovre, Kestner Gesellschaft, «Julio González», 1^{er} novembre - 1^{er} décembre 1957, n°18

Krefeld, Museum Haus Lange, «Julio González», 15 décembre 1957 - 2 mars 1958, n°18

Dortmund, Museum am Ostwall, «Julio González», 13 avril - 4 mai 1958, n°18

Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, mai 1958, n°18

New York, Galerie Chalette, «Julio González», 16 aout - 28 septembre 1961, n°10

San Francisco, Museum of Modern Art, «Julio González», 1^{er} février - 4 mars 1962, n°10

Cleveland, Cleveland Museum of Art, «Julio González», 10 juillet - 4 aout 1962, n°10

Montreal, Museum of Fine Arts, «Julio González», 15 aout - 15 septembre 1962, n°10

Ottowa, National Gallery of Canada, «Julio González», 8 aout - 28 octobre 1962, n°10

Utica, Munson-Proctor-Williams Institute, «Julio González», 9 décembre 1962 - 6 janvier 1963, n°10

Buffalo, Albright-knox Art Gallery, «Julio González», mai-juin 1963, n°10

Paris, Galerie de France, «Julio González 1876 - 1942, les matériaux de son expression II», 15 avril - 15 juin 1970, n°69, reproduit au catalogue

Londres, Tate Gallery, «Julio González 1876 - 1942, les matériaux de son expression», 15 septembre - 15 octobre 1970, n°16

Montpellier, Musée Fabre, «Julio González 1876 - 1942, les matériaux de son expression», 12 novembre 1970 - 15 janvier 1971, n°69

New York, The Pace Gallery, «Julio González, 100th Anniversary Exhibition», 27 mars - 24 avril 1976, reproduit au catalogue

Venise, La Biennale, «Spagna -Avanguardia artistica e realta sociale 1936 - 1976».

Bâle, foire, stand Galerie de France, 14 - 19 juin 1978, n°2

Madrid, Fundacion Juan March, «Julio González, Esculturas y dibujos», janvier - mars 1980, n°9, reproduit au catalogue

Barcelone, Caixa d'Estalvis, Fundation Juan March, « Julio González,, Escultures i dibuixos», 11 avril - 31 mai 1980, n°9, reproduit au catalogue

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, «Julio González : A Retrospective», 11 mars - 8 mai 1983, n°70, reproduit au catalogue p.71

Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen, Kunstinstitut, «Julio González 1876 - 1942 Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe», 17 juin - 14 aout 1983, n°40, reproduit au catalogue p.69

Berlin, Akademie der Kunst, «Julio González 1876 - 1942 Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe», 4 septembre - 23 octobre 1983, n°40, reproduit au catalogue p.69

Bibliographie :

Pierre Descargues, «Julio González», Paris, 1971, n°6, reproduit p.17

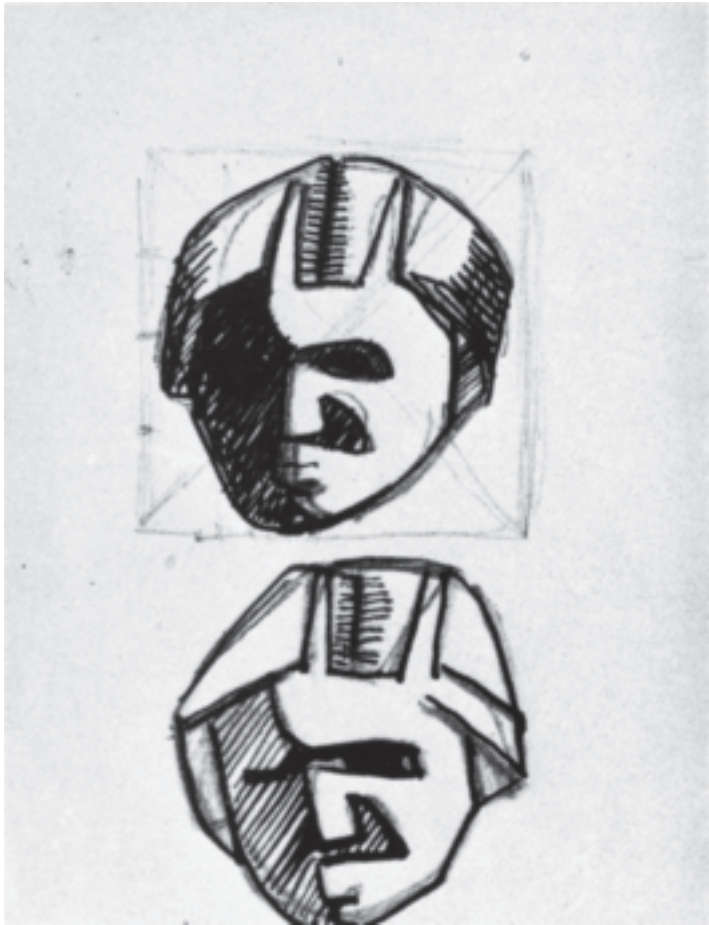
Josephine Withers, «Julio González, Sculpture in Iron», New York, 1978, n°25

Jörn Merkert, «Julio González, catalogue raisonné des sculptures», Milan, 1987, n°83, reproduit p.60

«MASQUE DIT «LE POETE»; IRON FORGED, CUT AND SOLDERED ON AN IRON SHEET MOUNTED ON A WOODEN SHEET; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

500 000 — 800 000 €





Julio González, *Études pour le Poète*, plume, encre de Chine et crayon sur papier, collection particulière.

Un relief de Julio González, l'un des plus grands sculpteurs de la première moitié du XXe siècle, catalan, ami de Picasso, l'un des inventeurs de la sculpture en fer, auteur de Tête dite Le Tunnel (vers 1934), l'un de ses chefs d'œuvre bouleversant de force et d'invention, mais aussi de la sculpture réaliste La Montserrat, installée au Pavillon de la République espagnole à l'Exposition internationale de 1937 à Paris aux côtés de Guernica et de la Fontaine de mercure de Calder.

Profondément marqué par Puvis de Chavannes, proche de Maillol, Julio González commence à travailler le métal à la fin des années 20. Ses premières œuvres en fer forgé et soudé sont exécutées au contact de Picasso : L'Arlequin, de 1929 est une sculpture en ronde bosse encore dans l'esprit cubiste. Dans le même temps, González s'intéresse au masque, à la forme du masque et à la tête, propice à la décomposition et à la construction, comme Archipenko, Pevsner et Gabo, Laurens et Lipchitz, comme Gargallo aussi. González a recours à la plaque de métal qu'il découpe et dont il superpose les feuilles. C'est ce que montre l'œuvre Pilar au soleil de 1929 (Paris, Centre Pompidou- Musée national d'art moderne), où l'artiste joue

des pleins et des vides tout en travaillant avec des aplats. Entre le premier plan et le deuxième qui est aussi le fond s'installent les ombres.

L'œuvre intitulée Masque dit Le Poète de 1929 appartient à la même veine. La partie gauche du visage est en relief, comprenant le front, la cavité de l'œil en découpe, l'arête du nez, la bouche également en découpe, la joue et le menton. Cette forme est disposée sur un deuxième plan au contour plus simple, dans laquelle les deux yeux sont indiqués par des entailles et la chevelure dessinée au moyen de rayures. L'ensemble est présenté sur une plaque où se trouvent la signature et la date. Ce bas relief est une œuvre très caractéristique de González, proche de celle intitulée Roberta au soleil I (IVAM, Valence), moins cubiste que d'autres qui lui sont contemporaines, plus expressive parce que moins abstraite, et d'une grande rareté. Elle a été exposée dans la rétrospective Julio González, organisée en 1983 par Margit Rowell au Guggenheim Museum de New York.

Serge Lemoine

33 (Dos de l'œuvre)



34

Julio GONZÁLEZ

(Barcelone, 1876 - Arcueil, 1942)

FEMME AU CHAPEAU, 1929

Pièce unique en fer forgé, coupé, courbé, rivé sur plaque de fer, monté sur une plaque en bois signé et daté en bas à droite «Gonzalez/1929»
relief : 19,5 x 24,3 x 1,8 cm. (7,68 x 9,57 x 0,71 in.)
plaque de fer : 20,2 x 25,5 cm. (7,95 x 10,04 in.)
plaque de bois : 20 x 25,4 x 2,7 cm. (7,87 x 10 x 1,06 in.)

Provenance :

Roberta González, L'Hay-les-Roses
Galerie de France, Paris
Collection Jacques Hirsch, Neuilly-sur-Seine
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Paris, Galerie de France, «Julio González 1876 - 1942, les matériaux de son expression II», 15 avril - 15 juin 1970, n°68, reproduit au catalogue
Londres, Tate Gallery, «Julio González 1876 - 1942, les matériaux de son expression», 15 septembre - 15 octobre 1970, n°15, reproduit au catalogue p.9
Montpellier, Musée Fabre, «Julio González 1876 - 1942, les matériaux de son expression», 12 novembre 1970 - 15 janvier 1971, n°69
Madrid, Fundacion Juan March, «Julio González, Esculturas y dibujos», janvier - mars 1980, n°8, reproduit au catalogue
Barcelone, Caixa d'Estalvis, Fundation Juan March, « Julio González,, Escultures i dibuixos», 11 avril - 31 mai 1980, n°8, reproduit au catalogue
Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städtelschen, Kunstinstitut, «Julio González 1876 - 1942 Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe», 17 juin - 14 aout 1983, n°37, reproduit au catalogue p.63
Berlin, Akademie der Kunst, «Julio González 1876 - 1942 Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe», 4 septembre - 23 octobre 1983, n°37, reproduit au catalogue p.63

Bibliographie :

Sheldon Williams, «Paying tribute to the father of modern sculpture», in «Art & Antiques Weekly», Londres, 1970, reproduit
Günter Metken, «Die Geschichte des Eisen- und Stahlskulptur», in «Eisen - und Stahlplastik 1930 - 1970», Stuttgart, 1970, reproduit p.17
Pierre Descargues, «Julio González», Paris, 1971, n°5, reproduit p.15
Vicente Aguilera Cerni, «Julio, Joan, Roberta González - itinerarion de una dinastia» , Barcelone, 1973,n°138 reproduit p.201
Cécile Goldscheider «Exposition Julio González au Japon», Tokyo, Osaka, 1975, reproduit
Karl Diemer, «Der Kaktusmann setzt sich zur Wehr», in «Stuttigarter Nachrichten», Stuttgart, 24 juin 1983, reproduit
Peter Bode, «Mit Leid und Widerstand», in «Abendzeitung», Munich, 30 juin 1983, reproduit
Peter Hans Göpfert, «Vom Kunstschmied zum Erwecker des Eisens» in «Berliner Morgenpost», Berlin, 3 septembre 1983, reproduit
Rolf Gaska, «Der Goldschmied, der sich ins Eisen verliebte» in «Kieler Nachrichten», Kiel, 24 septembre 1983, reproduit
Jörn Merkert, «Julio González, catalogue raisonné des sculptures», Milan, 1987, n°76, reproduit p.56

«FEMME AU CHAPEAU»; IRON FORGED, CUT, BENT AND RIVETED ON AN IRON SHEET MONTED ON A WOODEN SHEET; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

300 000 – 500 000 €



Albert GLEIZES

(Paris, 1881 - Avignon, 1953)

MOISSONNEURS OU «DEPIQUAGE
DES MOISSONS», VARIANTE, 1912

Huile sur toile

signée et datée en bas à droite «Alb Gleizes 1912»

149 x 89 cm (58,11 x 34,71 in.)

Provenance :

Caroll Galleries, New York 1915

Alain Turco, Marseille (vers 1970-1975)

Acquis de ce dernier par l'actuel propriétaire en 1975

Exposition :

New York, Caroll Galleries, «First Exhibition of Works by

Contemporary French Artists, janvier 1915, titré «Moissonneurs

(fragment de la composition)», n°69

Bibliographie :

Anne Varichon, Fondation Albert Gleizes «Albert Gleizes -

Catalogue raisonné volume 1», Paris, 1998, n°395, reproduit

p.144

Un certificat de Madame Anne Varichon sera remis à

l'acquéreur

«MOISSONNEURS OU DEPIQUAGE DES
MOISSONS, VARIANTE»; OIL ON CANVAS;
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

300 000 – 500 000 €





Fig. 1 : Albert Gleizes, *Portrait de Jacques Nayral*, 1911, huile sur toile, 180 x 130 cm. Tate Gallery, Londres.



Fig. 2 : Albert Gleizes, *les Baigneuses*, 1912, huile sur toile, 105 x 171 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



Fig. 3 : Albert Gleizes, *Le Dépiquage des moissons*, 1912, huile sur toile, 269 x 353 cm. The National Museum of Western Art, Tokyo.

L'engagement d'Albert Gleizes pour la défense du Cubisme est probablement, de tous les peintres appartenant à ce mouvement, le plus important : il fait d'abord un coup de force au Salon des Indépendants de 1911 avec un accrochage qui déclenche un scandale retentissant. Étaient réunis là les peintres dont l'écriture picturale s'apparentait au cubisme, un cubisme non agressif avait fait remarquer Gleizes, car encore figuratif. Mais le public de l'époque se trouva fort choqué. Gleizes exposait entre autres le *Portrait de Jacques Nayral*¹ (fig.1) (Londres, Tate Gallery). En 1912, il publie avec le peintre Jean Metzinger le premier ouvrage de synthèse sur le cubisme, intitulé «*Du Cubisme*», aux éditions Figuière, qui annonce la première exposition de la Section d'Or rassemblant tous les peintres cubistes² et où il prend, évidemment, une part très active.

Le Dépiquage des Moissons, tableau de très grandes dimensions (269 x 353 cm), dont nous vendons aujourd'hui une étude préparatoire, fut exécuté en 1912 à l'époque où Gleizes élaborait de magistrales compositions destinées aux Salons. L'artiste rapporte sur ses toiles une vision épique et sociale acquise lors de son compagnonnage avec les poètes de l'Abbaye de Créteil, Henri-Martin Barzun, René Arcos et Jules Romain³. Dans la même veine, il peint *Les Baigneuses* (fig.2) (Paris, Musée d'art moderne de la ville) qu'il expose aux Indépendants de 1912. L'historien d'art Peter Brooke en fait une analyse pertinente en écrivant que «Gleizes

installe ses baigneuses dans un paysage de banlieue déjà gagné par l'industrialisation. L'œuvre tente d'intégrer harmonieusement figures et paysage, de concilier idéal et réalité, inspiration classique et traitement cubiste». *Les Baigneuses* ouvrent une période somptueuse où l'artiste, sûr de son engagement plastique, exécute au même moment le monumental *Dépiquage des Moissons* (fig.3), exposé à la Section d'Or de 1912, *Les Joueurs de football* de 1913 (Washington, National Gallery) et le *Paysage près de Montreuil* de 1914 (Saarbrücken, Sarland Museum).

Avec ces œuvres, Gleizes atteint la perfection⁴. Guillaume Apollinaire, qui avait remarqué Albert Gleizes dès le Salon des Indépendants de 1911, commente alors justement que l'artiste «construit avec force des œuvres difficiles».

Le tableau mis aux enchères aujourd'hui est une des trois études préparatoires pour le monumental tableau du *Dépiquage des Moissons* (anciennement exposé au Solomon R. Guggenheim Museum de New York). Recensée par le Catalogue raisonné établi par la Fondation Albert Gleizes, notre étude, intitulée, *Moissonneurs*, porte le n° 395 et représente le côté gauche du tableau définitif. Sans localisation précise depuis 1915 où il fut vu pour la dernière fois, notre étude est reproduite dans le *Catalogue raisonné* en noir et blanc grâce à des clichés anciens.

Le «dépiquage» désigne une activité alors familière dans les campagnes, un rituel connu de tous et aujourd'hui oublié. Le dépiquage, aussi appelé battage, désigne la séparation des grains de céréales de leurs épis ; il se faisait durant l'été lorsque le grain était mûr. En 1912, le dépicage se faisait encore à la main, au moyen d'un fléau, outil agricole constitué d'un manche et d'un battoir en bois relié par une lanière de cuire⁵. Le blé avait été préalablement coupé à la faucille et rassemblé en gerbes nommées javelles.

Albert Gleizes peint au centre du tableau un champ de blé reconnaissable à sa couleur jaune. Autour du champ, l'artiste multiplie les éléments graphiques conformément à ses écrits dans «Du Cubisme» :

«Entre des reliefs sculpturalement accusés sachons jeter de ces menus traits qui ne définissent pas mais qui suggèrent. Il faut que certaines formes restent implicites [...]»

Et de ce fait, le détail disparaît ici au profit d'une simplification des formes dont certaines restent sans explication rationnelle. On reconnaît tout de même çà et là un clocher, une maison, des collines verdoyantes qui s'emboîtent les unes aux autres autour de formes inattendues. Dans ce paysage délicieusement cubiste, Gleizes peint à droite deux moissonneurs reconnaissables à leurs chapeaux à larges bords. Le bras gauche de l'un

tient un fléau, le bras droit de l'autre ouvert désigne le champ de blé. Habillés de vert et de marron pour le premier, d'orange pour le second, ils sont placés à droite pour nous, en réalité exactement au centre du tableau monumental. On distingue un troisième moissonneur toujours grâce au chapeau, à gauche du champ, au même niveau que les deux premiers.

Dans le coin gauche en bas, Gleizes peint la lanière du fléau en volutes pour signifier son mouvement. Les couleurs, réunies en un éventail restreint selon les règles érigées par Braque et Picasso, se déclinent autour des bruns profonds, clairs ou rougeoyants, des verts d'eaux parfois mariés aux bleus irisés, des gris argentés, des bleus légers et quelques blancs fumeux. Elles se côtoient sans heurt, sont travaillées en fondu ; elles forment un ensemble chromatique doux et équilibré à l'image de nos campagnes.

A l'exposition de la Section d'or en octobre 1912, Albert Gleizes présente quatorze œuvres dont *Les Baigneuses* et son tableau le plus ambitieux, probablement réalisé pour l'occasion⁶, *Le Dépiquage des Moissons*. Cécile Debray, commissaire général de la rétrospective Section d'or (1925, 1920, 1912), écrit dans le catalogue que ce tableau est un «vaste panorama» englobant montagnes, vallées, champs, travailleurs et villages ; elle cite également Daniel Robbins qui pense que l'artiste se serait inspiré d'un long poème de Henri-Martin Barzun «La Montagne», poème légendaire (Paris, Mercure de France, 1908)⁷.

La réapparition de cette superbe étude préparatoire est donc un événement. *Le Dépiquage des Moissons* appartient à l'une des périodes les plus intéressantes de l'œuvre d'Albert Gleizes. A cette époque, l'artiste accompagne sa peinture d'une vision sociale et spirituelle de l'art. Il se fait ici le chantre de la vie rurale et *Le Dépiquage des Moissons* constitue un véritable aboutissement dans son œuvre. Composition la plus hermétique de cette période, elle répond au souhait de l'auteur de «Du Cubisme» : «Le tableau ne se livrant que lentement semble toujours attendre qu'on l'interroge, comme s'il réservait une infinité de réponses à une infinité de questions.»

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du «Cubisme»*, Francfort, R.G. Fischer, 1993.
Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Idées/Gallimard, 1960.
Barcelone , Museu Picasso, 28 mars - 5 aout 2001, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 6 septembre - 10 décembre 2001, Albert Gleizes – Le cubisme en majesté, catalogue de l'exposition.

¹ Auteur dramatique qui a fréquenté l'Abbaye de Créteil et qui deviendra le beau-frère de l'artiste. Il est également le directeur des éditions Figuière qui éditera *Du Cubisme*. Guillaume Apollinaire a fait l'éloge du *Portrait de Jacques Nayral* dans ses *Chroniques d'art*. Il écrit : « Gleizes nous a montré deux côtés de son grand talent : l'invention et l'observation. Voyez le *Portrait de Jacques Nayral*, il est très ressemblant et cependant il n'y a pas dans cette toile impressionnante une forme, une couleur qui n'aient été inventées par l'artiste. Ce portrait revêt une apparence grandiose qui ne devrait pas échapper aux connaisseurs. »

² Salon de « La Section d'Or », 10 – 30 octobre 1912, Paris, galerie La Boétie.

³ C'est en 1906 que se constitue le groupe de l'Abbaye de Créteil, petite communauté d'artistes autour de Gleizes, des poètes Vildrac, Duhamel et Barzun. L'idée est de développer son art sans considération économique. De nombreux peintres et écrivains viennent y travailler. L'Abbaye publie des auteurs très divers, le plus connu étant le recueil de poèmes de Jules Romains, *La Vie unanime*. Durant l'été, Gleizes organise des journées portes ouvertes proposant des lectures poétiques, des expositions et de la musique. L'Abbaye ferme en 1908. Au cours de ces années, le style pictural de Gleizes figuratif et linéaire concerne des sujets de la vie champêtre.

⁴ Le Centre Georges Pompidou conserve dans ses collections quarante-deux œuvres d'Albert Gleizes, dont un magnifique portrait cubiste intitulé *Le Chant de guerre* ou *Portrait de Florent Schmitt* (1915) et un grand nombre d'œuvres sur papier.

⁵ La longueur du manche était d'un mètre et celle du battoir d'un mètre vingt avec un diamètre de 5 cm. (Informations donnée par des agriculteurs en Limousin).

⁶ Hypothèse émise par Cécile Debray dans le catalogue de l'exposition de la *Section d'or*; 1925, 1920, 1912, Musées de Châteauroux et de Montpellier, 2000-2001, p. 169.

⁷ Op.cit., p. 169.



36

Auguste HERBIN
(Qiuévy, 1882 - Paris, 1960)

PORTRAIT, 1911

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

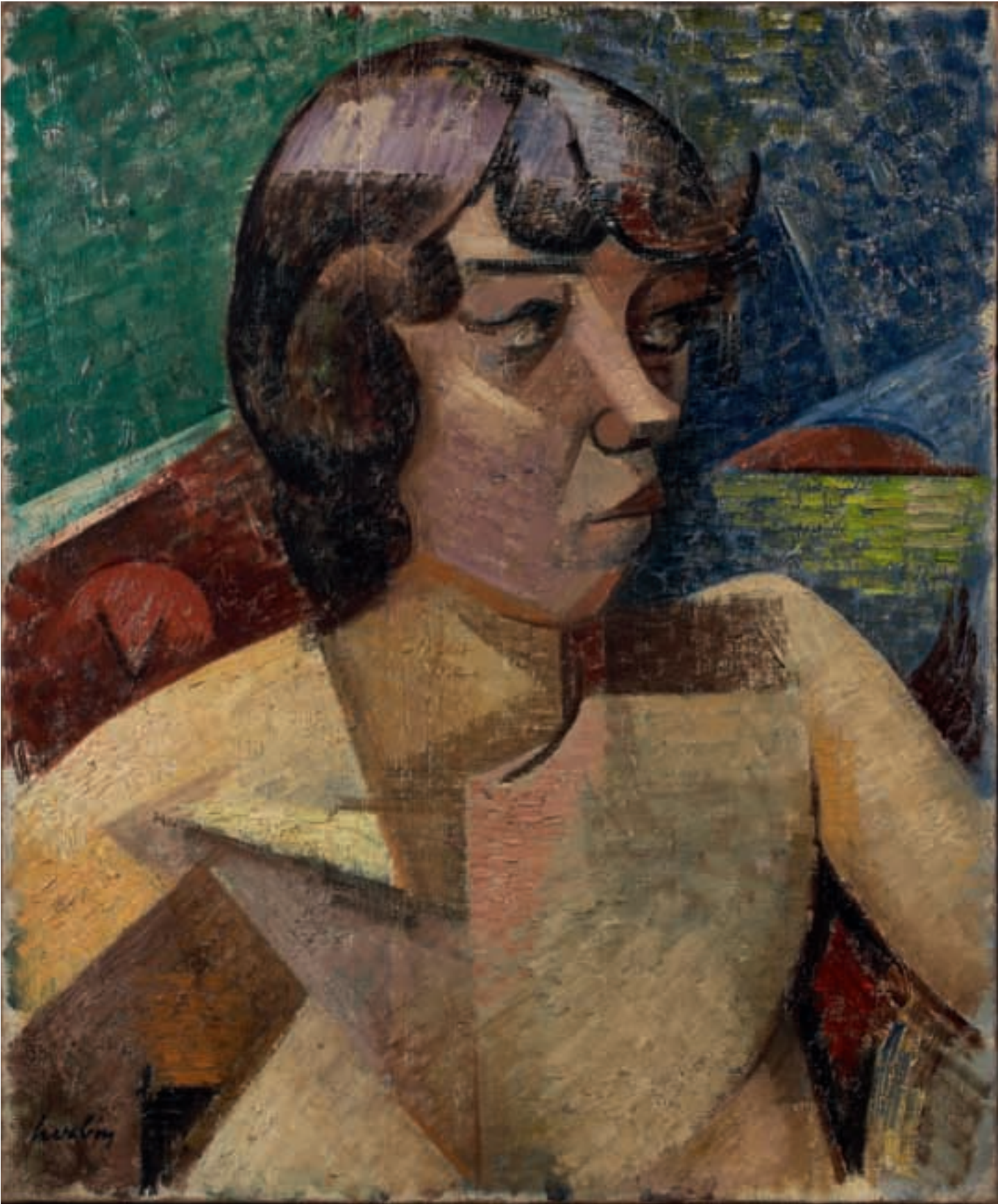
Provenance :
Galerie L'Effort Moderne - Léonce Rosenberg,
Paris (stock 7371)
Galerie Henri Benezit, Paris,
Ancienne collection de Mme et M. Henri Benézit, Paris
A l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Céret, Musée d'Art Moderne, «Rétrospective Auguste Herbin»,
25 juin-20 septembre 1994, exposition itinérante, Le Cateau-
Cambrésis, Musée Matisse, 15 octobre 1994-22 janvier 1995,
reproduit p. 49
Paris, Galerie Denise René, «Herbin acteur des révolutions
picturales du siècle», 16 novembre-17 février 1996

Bibliographie :
Geneviève Claisse, «Herbin catalogue raisonné de l'œuvre
peint», Paris 1993, n°243, reproduit p. 322

«*PORTRAIT*»; *OIL ON CANVAS*;
SIGNED LOWER LEFT

40 000 – 60 000 €



Auguste HERBIN
(Qiuévy, 1882 - Paris, 1960)

COMPOSITION, 1929

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

Provenance :
Ancienne collection de Mme et M. Henri Benézit, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Expositions :
Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale, 1987, n°25

Bibliographie :
Geneviève Claisse, «Herbin catalogue raisonné de l'œuvre
peint», Paris 1993, n°656, reproduit p. 395

«*COMPOSITION*»; *OIL ON CANVAS*;
SIGNED LOWER RIGHT

45 000 – 60 000 €



Séraphine LOUIS
dite SERAPHINE DE SENLIS
(1864 - 1942)

POMMIER, CIRCA 1928-1930

Huile sur toile
signée à droite vers le bas «S.Louis»
146 x 114 cm (56,94 x 44,46 in.)

Provenance :
Collection Wilhem Uhde, Paris
À l'actuel propriétaire par cessions successives

Un certificat de Madame Dina Vierny sera remis à
l'acquéreur

«*POMMIER*»; *OIL ON CANVAS*;
SIGNED LOWER RIGHT

100 000 – 130 000 €

Le nom de Séraphine de Senlis est lié à celui de l'un des plus grands collectionneurs du début du vingtième siècle, Wilhelm Uhde. D'origine allemande, celui-ci acheta vers 1905 sa première toile de Picasso, *Le Tub* qu'il renomma *La chambre bleue*¹. Rapidement des relations d'amitié s'instaurèrent entre les deux hommes, fortifiées par l'intérêt commun pour le Douanier Rousseau. Uhde acquit ensuite, en 1907, cinq ou six œuvres de Georges Braque. Il se fit connaître dans le phalanstère des marchands d'art et des jeunes collectionneurs, et fréquentait aussi bien Daniel-Henry Kahnweiler que Gertrude Stein, jeune romancière américaine installée à Paris.

Aux environs de 1912, Wilhelm Uhde loue avec sa sœur un petit appartement dans la région parisienne, à Senlis. La villa moyenâgeuse lui offrait à la fois son histoire et son air pur. Dans son ouvrage, *Cinq Maîtres primitifs (Rousseau, Vivin, Bombois, Beauchant, Séraphine)*, il narre sa rencontre avec Séraphine de Senlis : « Tous les matins, une vieille femme qu'on m'avait recommandé venait pour une heure faire le ménage de mon petit intérieur. Je ne savais rien d'elle, si ce n'est son nom : Séraphine Louis, et je ne faisais guère attention à elle. [...] Un jour, chez des petits-bourgeois de Senlis, j'aperçus une nature morte qui me fit une impression si extraordinaire que je restai planté devant elle, muet de saisissement. A

la considérer davantage, je me rendis compte que cet effet n'était point dû à des causes extérieures, mais uniquement à une valeur artistique telle que le tableau résistait à un examen minutieux. C'étaient des pommes, posées sur une table, sans plus. Mais c'étaient de vraies pommes, modelées dans une belle pâte consistante. Cézanne eut été heureux de les voir. « Qui a peint cette toile ? » demandai-je. « Séraphine », me répondit-on. « Quelle Séraphine ? » « Mais votre femme de ménage. Elle pensait nous la vendre, mais si vous la voulez, nous nous dédions volontiers. C'est huit francs. »

Le lendemain, à la demande de Wilhelm Uhde, Séraphine apporta une demi-douzaine d'œuvres qui firent la même impression à son employeur. Contraint de rentrer en Allemagne en 1914, il revient en France en 1923 et retrouva Séraphine en 1927 par le biais d'une exposition de peintres locaux à l'Hôtel de Ville de Senlis. A partir de ce moment, il décide d'encourager sa carrière en lui faisant livrer les grandes toiles qu'elle demande et des couleurs qu'elle n'utilise pas. Séraphine préfère se procurer seule les couleurs ; on sait qu'elle y ajoutait de la laque mais le mystère de la composition de ses pâtes reste entier encore aujourd'hui. Deux ans plus tard, elle expose aux côtés du Douanier Rousseau dans l'*Exposition du Cœur sacré* organisée par Uhde. Celui-ci acquiert toute sa production. Séraphine connaît un début de notoriété tandis que des amateurs, toujours



plus nombreux, achètent. Cette opulence qui ne lui ressemblait pas finit par déranger son esprit. Elle s'arrêta de peindre en 1932, fut internée et mourut en 1942. Ce destin hors du commun continue de fasciner et a inspiré un film au réalisateur Martin Provost, *Séraphine*, paru en 2009.

Aucune de ses toiles ne portent les stigmates de cette souffrance ; elles diffusent au contraire un rayonnement joyeux dû en partie à la composition de sa pâte splendide. Notre tableau *Pommier* porte avec prestance ses fruits mûris à point ; les branches menues et les feuilles nervurées s'apparentent plutôt au bouquet. Séraphine traite en effet le *Pommier* comme une composition florale, occupant toute la surface de la toile. Les couleurs sont à l'image de la réalité et de sa passion pour la nature.

Les œuvres de Séraphine de Senlis appartiennent au mouvement des primitifs modernes, que l'on appelle aussi art brut. Le peintre Jean Dubuffet en avait donné la définition : ce sont «les ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique». A qui cette définition pourrait-elle mieux convenir que Séraphine de Senlis ? Souvent issus de milieu populaire, parfois même internés, ces artistes ont été longtemps négligés. Aujourd'hui, leurs œuvres sont connues et vendues dans le monde entier, car à leur esthétique somptueusement onirique s'ajoute une écriture artistique venue d'outre monde.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Françoise Monnin, *L'art brut*, Editions Scala, Paris, 1997.
Séraphine de Senlis, Paris, Musée Maillol,
1er octobre 2008 – 5 janvier 2009

¹ Huile sur toile, 51,5 x 62,5 cm. The Phillips Collection, Washington D.C.

² Edité en 1949 aux Éditions Philippe Daudy.

³ Avec un trait d'union dans le texte.



39

Auguste HERBIN
(Qiuévy, 1882 - Paris, 1960)

**ÉTUDE POUR UN PORTRAIT
DE JEUNE FILLE, 1922**

Huile sur toile
55 x 33 cm (20,30 x 12,22 in.)

Provenance :
Ancienne collection de Mme et M. Henri Benézit, Paris
A l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
Geneviève Claisse, «Herbin catalogue raisonné de l'œuvre
peint», Paris, 1993, n°458, reproduit p. 360.

*«ETUDE POUR UN PORTRAIT DE JEUNE
FILLE» ; OIL ON CANVAS*

12 000 – 18 000 €



40

Hans ARP

(Strasbourg, 1887 - Bâle, 1966)

PILE OU FACE, 1959

Bronze laminé, assemblé et soudé

Réalisé à 5 exemplaires

32 x 26 x 7,50 cm (12,48 x 10,14 x 2,93 in.)

Exposition :

Padoue, II Biennale d'Arte Triveneta, 1957 (un autre exemplaire)

Genève, Galerie du Perron, «Hommage à Jean Arp», 1962, n°11, reproduit (un autre exemplaire)

Toyama, Museum of Modern Art, «Arp 100th Anniversary of His Birth», exposition itinérante au Japon, 1985-1986, n° 30 reproduit p. 75 (un autre exemplaire)

Fort Lauderdale, Museum of Art, «Jean Arp: Centenary Exhibition, 1987 (un autre exemplaire)

Bibliographie :

Michel Seuphor, «Arp», Paris 1961, n°20 (exemplaire en aluminium sous le titre «Sculpture architectonique»)

Eduard Trier, «Jean Arp, Sculptures 1957-1966», Stuttgart, 1968, n°196, reproduit p. 110 (un autre exemplaire)

Ionel Jianou, «Jean Arp», Paris, 1973, n°196, reproduit p. 196 pl. 74 (un autre exemplaire)

«PILE OU FACE»; BRONZE LAMINATED AND SOLDERED

20 000 – 30 000 €

41

Sonia DELAUNAY

(Gradijsk, 1885 - Paris, 1979)

COMPOSITION

Gouache, fusain et crayon sur papier

signé en bas à gauche «Sonia Delaunay», et

numéroté au centre «F971»

39,90 x 37,20 cm (15,56 x 14,51 in.)

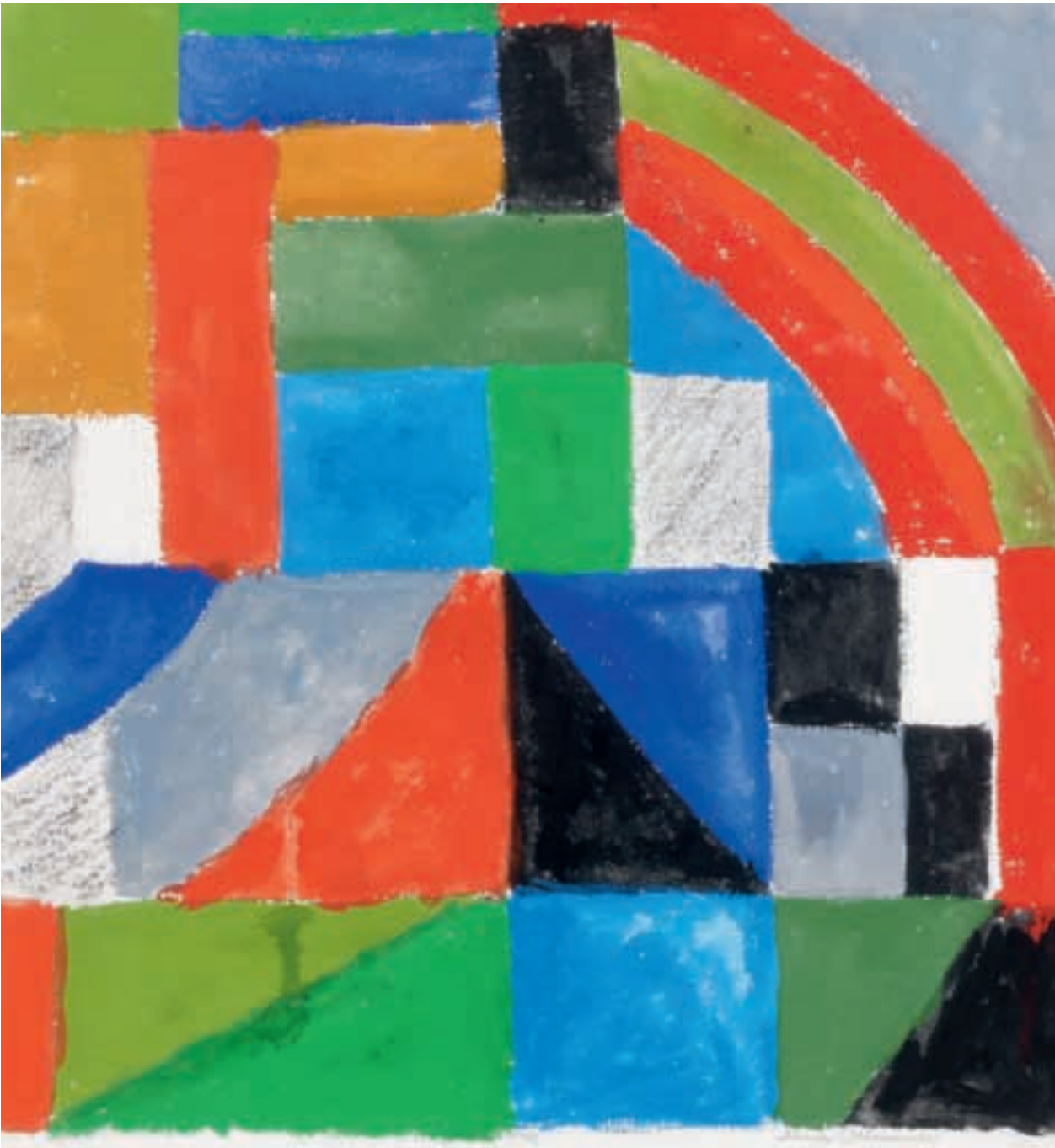
Provenance :

Collection particulière, France

«COMPOSITION»; GOUACHE, CHARCOAL AND PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER LEFT, NUMBERED LOWER CENTER

20 000 – 30 000 €

41



40

André MASSON

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

UN JOUR D'ETE, 1974

Huile sur toile
signée en haut à droite «andré Masson»,
titrée et datée au dos «Un jour d'été 74»
116 x 89,20 cm (45,24 x 34,79 in.)

Provenance :

Galerie Louise Leiris, Paris (n°016347)
Saidenberg Gallery, New York
Collection particulière, France

«UN JOUR D'ETE»; OIL ON CANVAS; SIGNED
UPPER RIGHT, TITLED AND DATED
ON THE BACK

30 000 – 50 000 €

«[...] André Masson, au contraire, cherche à replacer le « tableau » au cœur du monde, à se porter lui-même à l'intérieur du tableau, et à porter chacun à l'intérieur du monde. Il cherche à contaminer à nouveau le langage, à faire de la peinture l'instrument le plus pénétrant pour raconter un univers entier : tout l'extérieur de l'art au travers de l'art. Il veut éviter de faire de la toile un hortus clausus, exaltant et souverain, enfermant les formes comme dans une cage dorée; il les laisse respirer et proliférer librement, et cherche à les associer à la manière végétale de la greffe, et non de façon mécanique par la technique du collage»

Michel Leiris, «Masson, L'Insurgé du XX^e siècle» Edizioni Carte Segrete, Italie, 1989



43

Robert COUTURIER
(Angoulême, 1905 - Paris, 2008)

L'ETE

Bronze à patine vert foncé
signé, numéroté «Couturier 1/6», cachet du
fondeur «Susse fondeur Paris», et cachet d'un
blason et la mention «RESYRGAM» sur la base
Hauteur : 102 cm (40,16 in.)
Longeur : 178 cm (70,07 in.)
Largeur : 73 cm (28,74 in.)

Provenance :
Galerie Dina Vierny, Paris
Collection particulière, Belgique

Exposition :
Hotel Meurice, Paris, «Robert Couturier prend ses quartiers»,
2005 (à l'occasion des 100 ans de l'artiste)

L'authenticité de cette œuvre a été verbalement
confirmée par Monsieur Olivier Lorquin

«*LETE*»; *BRONZE WITH DARK GREEN PATINA*;
SIGNED, NUMBERED AND STAMPED
ON THE BASE

50 000 – 70 000 €

*Robert Couturier revient au thème de la femme
dans un fauteuil, qu'il traite pour la dernière fois
en 1962. Il utilise ici un objet industriel, puisque
le support est une chaise longue qu'il enduit de
plâtre. Cet objet est à la fois le corps de la femme
et le fauteuil.*

*Les différentes parties du corps sont
indépendantes et juxtaposées, et l'artiste a associé
des volumes plats, étirés et démesurément longs et
des formes rondes (les seins et le ventre), conçues à
partir de moitié de ballons.*





12 Henri MATISSE (1869 - 1954)

FEMME, 1944

“At the moment he began sketching with the pen, Matisse suddenly felt very anxious. Lydia said, ‘Now, don’t get upset like that.’ And he replied, very strongly, ‘I’m not upset, I have stage fright.’ An atmosphere like an operating room. Lydia would give him some tool, the bottle of India Ink, papers, moving the mobile table. And he, without a word, would draw, without any agitation, but, in his immobility, there was an extreme tension.”¹

The story reported by Hilary Spurling in his book *Matisse, le maître*, could be an illustration of the posing session for our drawing, *Femme*. Lydia Delectorskaya was modeling. She was twenty-two when she began working for Matisse in the autumn of 1932 as a studio assistant. Then she became the companion of Amélie Matisse, the painter’s wife, and nurse to his grandchild, before posing for a first portrait, *Les Yeux bleus* en 1935. This painting is the beginning of a sustained period of activity that intensified over the following months. Lydia became an intimate part of the Matisse family. Her radiant face and proud bearing nourished the painter’s inspiration in creating sumptuous paintings from 1935 to 1950.

In June 1943, on the advice of his friend André Rouveyre, Matisse moved to the villa “Le Rêve” in Venice. His wife and his daughter remained in Paris, and Lydia, still his model, became assistant and housekeeper, watching over Matisse, aged 74 and ill. She managed the house during this difficult period. A young Dutch painter, Annelies Nelck, came to ask Matisse to help her in her work one day in February, 1944. Impressed, she describes “a strange space, very luminous, filled with flowers and greenery, furniture and wavy objects and colors that circulated everywhere, exotic creatures.”²

Henri Cartier-Bresson also visited Matisse in February 1944³. He photographed Matisse drawing Lydia. Dressed in a Chinese coat lined with goat fur, she posed in a turban. “It’s a scarf on my head,” she writes, “The coat is purple, and I’m wearing a bright yellow wool scarf, simply folded.”

One of Henri Cartier-Bresson’s photographs shows the artist painting a portrait of Lydia in the studio. She is seated facing him. Her hands are crossed under her chin, and she is wearing a turban and the Chinese coat as well as earrings (fig.1). It was during this posing session in February 1944, immortalized by the famous photograph, that Matisse executed our drawing. Lydia is drawn in a three-quarters view that emphasizes the purity of her features. Her eyes lowered, her mouth closed, her nose is straight and she is wearing the turban and the earrings seen in the photograph. The fur is suggested by a festoon. Matisse used to say that “jewelry or curves never encumbered (his) drawings, since the jewelry and arabesques are part of (his) orchestration.” A great simplicity and sureness of hand govern the creation of this superb work, and as the painter also wrote, “(his) drawings are generators of light.”⁴.

We know of two other drawings of Lydia in her turban: one from the Tériade collection, currently in the Musée départemental Matisse of Cateau-Cambresis, reproduced in the catalogue of the *Donation Alice Tériade* published in 2008 (fig.2), and the drawing published in *Matisse, Vingt dessins*, Paris, Berggruen et Cie, 1987, n° 14.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Photograph by Henri Cartier-Bresson, *Matisse dessinant Lydia Delectorskaya à Venice*, around 1943 – 1944.

Fig. 2: Henri Matisse, *Lydia avec un manteau de fourrure*, 2 January 1944, India ink on Vélín d’Arches paper, 42 x 31.5 cm. Formerly in the Tériade collection. Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis (donation Alice Tériade).

Works consulted:

La donation Alice Tériade, La collection d’un éditeur d’art, Musée départemental Matisse, 2008.

Lydia D., Muse et modèle de Matisse, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 27 February – 30 May 2010, Nice, Musée Matisse, 18 June – 27 September 2010.

¹ Hilary Spurling, *Matisse, le maître*, 1909-1954, Seuil, 2009, p. 383.

² Hilary Spurling, op. cit. p.451.

³ Information from the catalogue to the exhibit *Lydia D., Muse et modèle de Matisse*, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 18 June – 27 September 2010, pp. 206-207.

⁴ H. Matisse, *Écrits et propos sur l’art*, p. 159.



14 Amedeo MODIGLIANI (1884 - 1920)

CARIATIDE

For most of his biographers, learning the sculptor’s craft was an essential step in the maturing process of Modigliani’s painting and drawing. According to other art historians, sculpture was his primary vocation but one he was unable to pursue. With his delicate constitution, suffering from tuberculosis, the artist could no longer carry and carve blocks of stone beginning as early as 1912-1913. However, his rare sculptures executed around 1910 are all connected by great stylistic unity, and the drawings related to the work are among the most powerful of his work as a draftsman. Entitled *Cariatides*, like the work on auction today, they forcefully testify to the artist’s predilection for this noble and significant art form.

His encounter with Dr. Paul Alexandre¹, an art lover since adolescence, is crucial in understanding Modigliani’s *oeuvre*. Paul Alexandre made available a small pavilion called La Maison du Delta, located near his clinic in Montmartre, to artists. Modigliani, like many young artists of his time such as Picasso, van Dongen, Juan Gris, and many others, frequented the poorer parts of the capital, especially around Montmartre and Montparnasse. Without much in the way of means, the artist drew constantly, seeking perfection of line on each sheet. During these years full of hope, a connoisseur who was amazed by Modigliani’s talent purchased all of his work. His name was Paul Alexandre. Having met thanks to Henri Doucet², the two men maintained a strong friendship. They saw each other daily, and their conversations on art, literature, poetry, and philosophy were a source of mutual enrichment. Between 1907 and 1914, the doctor acquired over 500 drawings and 10 canvases by Modigliani.

Ideal woman, and woman-column designed to support the entablature of a building, the caryatid, half sculpture-half building, by definition three-dimensional, fascinated Modigliani who made many drawings of caryatids. According to Noël Alexandre³, Modigliani expressed “the greatest freedom, while seeking a certain geometric and sculptural austerity” to achieve the full range of his style. In his caryatid works, sensuality combines with the hieratic and audacity with elegant beauty.

The art of the caryatid descends from the caryatids of the Erechtheion on the Acropolis, but Modigliani adds other sources of inspiration to the classical references – the influence of the art of the Cyclades, of Khmer, Oceanic, and African statuary, which he discovered at the Musée de Trocadero with Paul Alexandre, and of course the influence of Picasso and Brancusi. In our drawing, the African masks and, especially, Greek statuary combine. Dressed in a long tunic, these statues are supporting an entablature like a column or pilaster.

Our drawing shows a young, slender woman, nude, head looking straight forward and her arms raised upwards, hands behind her neck. Her straight right side recalls the verticality, stability, and strength of a column, while her left side, with a waist marked by a pronounced sway of the hip, and the curved thigh suggests a certain sensuality. The light, regular stippling like a caress that the artist uses to define her breasts and stomach reinforces this sensation. Our *Cariatide*, like those in Paul Alexandre’s collection, is surrounded by black vertical hatching (fig.1), which give dimension to the contours and emphasizes the architectural character and erotic lines of the work. This unusual combination is one of the primary characteristics of Modigliani’s caryatid drawings.

The graceful oval of the face, large almond-shaped eyes, long, straight nose, and finally the hair hidden by a indented band that covers her forehead, are all graphic elements often used by the artist in his caryatid drawings and sculptures as well (fig.2). These special traits originate in masks from African civilizations, for example from the Fang mask reproduced here (fig.3)⁴. An imperious need to stylize led the artist to purify the forms, to abandon any attempt at resemblance. Only line was the means of expression, with no corrections allowed, the line alone expressing volume and suggesting emotions. In this drawing, we can see the paradoxical union of two contradictory esthetic elements, a union that was the source of Paul Alexandre’s enthusiastic support and that continues to fascinate us today – simplification, and grace.

Fig. 1: Amadeo Modigliani, *Femme nue de face, les bras croisés*, soft pencil, 42.8 x 26.5 cm. Formerly in the Alexandre collection

Fig. 2 : Amadeo Modigliani, *Tête de femme*, around 1913, stone, 76 x 12.5 x 20.3 cm.

Fig. 3: Fang mask (Gabon), painted wood, height 42 cm. Formerly in the Maurice de Vlaminck collection, then André Derain. Paris, Musée national d’Art moderne, Centre Georges Pompidou.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:

Noël Alexandre, *Modigliani inconnu*, Paris, Albin Michel, 1993.

Amedeo Modigliani, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 26 March – 28 June 1981.

¹ Met at the Lapin Agile in 1907.

² 1883 – 1915, painter and draftsman. He also spent time at the Maison du Delta.

³ Dr. Paul Alexandre’s son, he published a book entitled Modigliani *inconnu* with Albin Michel in 1993.

⁴ Originating in Gabon, Fang masks were among the first African sculptures from central Africa to be seen in Paris. The oval shape and tiny elements of the face closely grouped around long central axes, both vertical and horizontal, and the face painted in whitish tones were one source of inspiration for the geometrical simplifications of artists working in the early 20th century.



THE JEAN CASSOU COLLECTION

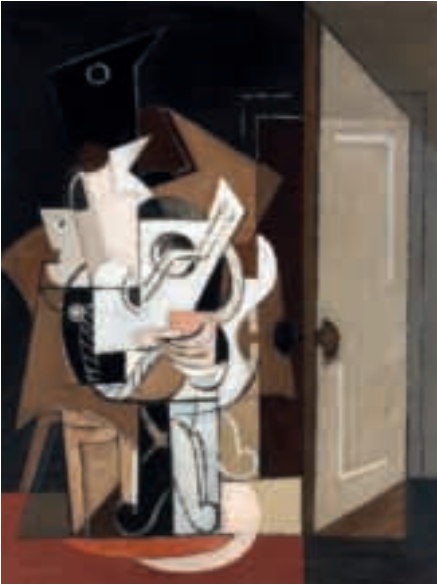
The works of art by Sima, Surville, Pougny, Ozenfant, Bonnard, and especially González presented here are from Jean Cassou’s collection. Jean Cassou was the first director of the Musée national d’art moderne of Paris. It is also important to remember that he was an important figure in the French intelligentsia. Born in 1897, Jean Cassou was a poet, writer, journalist, art critic, magazine editor, friend of artists, lover of Spain, a left-wing intellectual, an associate of Jean Zay, minister of the government of the Front Populaire, a militant anti-Fascist, and museum curator. When the war came Jean Cassou became a resistance fighter from the very start, a member of the Musée de l’Homme network in Paris, then active at the highest levels in the southwest. He was arrested, and wrote his *33 sonnets composed in secret in prison*, prior to being set free. He then went underground. He was appointed Commissioner of the Republic, but was seriously wounded during the liberation of Toulouse. He received the Croix de la Libération from General de Gaulle. In 1945, he was appointed curator in chief of the Musée national d’art moderne that was inaugurated two years later.

We owe him the very existence of the museum and its growth during the initial years when everything had to be created from nothing – the look of its collections, donations from artists such as Picasso, Chagall, and Le Corbusier, as well as collectors that included Rosenberg, La Roche, Lefèvre, and Gourgaud. He knew how to make significant acquisitions, such as *Udnie* by Picabia, *L’homme et la femme* by Bonnard, *Grand intérieur*

rouge by Matisse, the *Muse endormie* by Brancusi, *Autour d’un point* by Kupka, and *Les loisirs : hommage à Louis David* by Fernand Léger, not to mention *L’orage* by Germaine Richier. His program of exhibits focused on French art and some aspects of foreign schools. All these actions, undertaken progressively in a difficult context weighted down by certain attitudes and a lack of resources, allowed the Musée national d’art moderne to stand alongside the Stedelijk Museum of Amsterdam and the Museum of Modern Art de New York.

In 1960, we own him one of the first and most important multi-disciplinary exhibits, *Les sources du XXe siècle*, combining painting, sculpture, architecture, and the applied arts, which remains in memories of those who saw it as a model for all exhibitions of this type that followed, especially at the Georges Pompidou Center with exhibits such as *Paris-New York*, *Paris-Berlin*, and *Paris-Moscou*. In 1963, Jean Cassou planned to create a museum of the 20th century whose architecture was to be designed by Le Corbusier. But André Malraux abandoned the project the following year. In 1965, Jean Cassou resigned from his position as curator in chief of the Musée national d’art moderne. He joined the École pratique des hautes études, and died in 1986. As for most of those who work in the world of art, Jean Cassou had brought together a collection of purchases, gifts, and souvenirs that were dispersed several times, while his papers were bequeathed to the Bibliothèque Nationale de France. The works presented here come from his second daughter, Isabelle (1930-20XX). They give an excellent indication of his tastes and commitment to Surrealism with paintings by Joseph Sima (Jean Cassou was a friend of Aragon, Éluard, and Breton), for Cubism and its followers with works by Julio González, Léopold Survage, Nathalie Gontcharova, Marcel Janco, Amédée Ozenfant, and Francisco Borès. For naïve painting we have a painting by Séraphine, and examples of his attachment to “peinture sensible” with works by Pierre Bonnard and Jean Pougny. His connections with the Spanish world can be seen in a painting by the Mexican artist Pedro Figari. In this group of paintings, we can highlight two works – drawings, one by Marcel Janco, the other by Julio González. Marcel Janco’s work is a watercolor representing a still life in an oval in a completely Cubist spirit. Marcel Janco, Romanian like Tristan Tzara, was one of the founders of Dadaism in 1917 and one of the most important contributors to the Cabaret Voltaire in Zurich. He was often considered as an abstract artist during this period for his roughly painted work, executed on a plaster plate on jute canvas that are sometimes in relief. But his compositions were still strictly organized. We can see the origin of these works in this watercolor, still representational, dating from 1918 and testifying to his new direction. The other work is an India Ink drawing on paper by Julio González dated 1939 and representing a highly stylized head leaning to the left, mouth wide open, teeth outside, hair standing on end. This figure’s great expressive power is due to a simplified treatment of forms as well as their deformation and exaggeration, which owes as much to African statuary as to the Picasso of *Guernica*. This is what probably attracted Jean Cassou’s attention to what is probably one of the masterpieces of Julio González’s graphic production.

Serge Lemoine



32
Louis MARCOUSSIS
(Varsovie, 1878 - Cusset, 1941)

GUERIDON ET PORTE OUVERTE, 1930

Louis Marcoussis played a central role in the Section d'Or, not only because of his loyalty, as he participated in three exhibits – October 1912, March 1920, and January 1925, but also for the quality of his work as a Cubist painter. He had an original career. Between 1907 and 1910 he set down his brush to devote his time to engraving and work as an illustrator. In 1912, his relationships with the Bateau Lavoir painters, such as Picasso, encouraged him to transfer his discoveries as an engraver into the realm of painting.

His preferred motif was the still life. This theme remained vital throughout his years as a painter, and never loses its freshness and originality. One of the most famous, *La nature morte au damier*, executed in 1912, expresses the quintessence of Cubist art. Nothing of the forms invented by Cubist painters is missing – the dark palette dominated by browns, the usual objects arranged on the tabletop raised vertically, the use of figures and letters (fig.1). The Cubist vocabulary always remained a constant in Marcoussis' *oeuvre*.

After the war, from 1919 to 1928, Marcoussis did research on light and created a series of “fixés sous verre”, “fixed under glass”, paintings (paintings in oil or gouache applied to the back of a sheet of glass), highly colored, with pure forms in the manner of synthetic Cubism. The “fixés”, engravings, and paintings helped establish a solid reputation, and *Cahiers d'Art*, for its first issue in 1930, reproduced ten of his works. We must remember that the previous year was also notable for a series of remarkable exhibits – in Paris at the Bernheim Jeune gallery (40 paintings), at the Jeanne Bucher gallery (12 paintings), as well as in Hamburg where he was represented by four works.

Our painting, entitled *Guéridon et porte ouverte*, is directly related to the artist's main preoccupations during this period. Light and space were his primary concerns. Cubist elements, in a somewhat calmer vein,

are very much present. We see a pedestal table with a vertical tabletop upon which a guitar, a Breton loaf of bread, two simplified profiles of men, and various abstract geometric surfaces are arranged in a pyramidal shape. To the right of the table, the artist has painted an open door that balances the composition. Behind the door, reduced by half to a shadow, nothing can be seen. The light is focused primarily on the table and objects. Faithful to Cubist references, the table is the main subject, and the luminous light fall only in that area. The tones include a variety of intimate shades of brown highlighted with white that give depth to the deep blacks.

The door opens onto an inaccessible world that only the artist knows, although many there are many possible suggestions. We can see it as the door of an 18th century townhouse in the Ile Saint Louis where Marcoussis was living at the time. Behind the door, there are all the phantoms of the venerable hotel, *damaged statues, traces of frescos with faded colors*, and life, that of the artist during this period. An *atmosphere of fantasy* reigns – as Marcoussis himself wrote

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:

Jean Lafranchis, *Marcoussis, sa vie, son œuvre, Catalogue complet des peintures*, Les Editions du Temps, Paris, 1961.
La Section d'or, 1925, 1920, 1912, Musées de Châteauroux, then Musée Fabre, Montpellier, 21 September 2000 – 18 March 2001.

Fig. 1: Louis Marcoussis, *Nature morte au damier*, 1912, oil on canvas, 143 x 97 cm. Paris, Musée national d'art moderne.



JULIO GONZÁLEZ

“I just returned from New York where I saw the most wonderful exhibit of works by your father,” wrote the sculptor David Smith to Roberta González¹. “The museum has hung the exhibit luxuriously and with great taste. The effect is truly beautiful. The New York artists, and there are many of them, have all expressed

their admiration and enthusiasm.” David Smith had discovered Julio González's sculptures in 1930 in the studio of the American painter John Graham². Along with Pablo Picasso, Pablo Gargallo, sculptor, and Alexandre Mercereau³, art critic, he was the first to have recognized Julio González as “the father of iron sculpture of the (twentieth) century.”⁴

Born in Barcelona in 1876, a contemporary of Pablo Picasso who was also born there 1881, Julio González spent his childhood and adolescence in an atmosphere of the art and trades, supported by an indulgent father, director of a workshop that produced wrought iron. During this period, creation of hand-made wrought iron fixtures was a prosperous industry influenced by the Art Nouveau style, also known as *modernista*. At age 7, Julio González and his older brother Joan learned to work with iron – to cut, shear, hammer, and forge all kinds of materials. Together, they continued their training at the Fine Arts school of Barcelona with courses in drawing and sculpture. After the death of their father in 1896, Joan took over the family house. During this period, the two brothers frequented the famous Barcelona *Elz Quatre Gats*, which opened in June 1897. There they met Pablo Picasso, Manolo Hugué, known as Manolo, Joaquín Torres-García, and Pablo Gargallo. During these years, Julio González, age twenty, began to consider devoting his career to painting and drawing.

In 1900, the brothers González left for Paris with their mother and aunts⁵ and settled at 22, avenue du Maine in the Montparnasse neighborhood. Julio and Joan joined their Spanish friends, Gargallo, Torres-García, and Picasso. The latter was traveling to Barcelona on a regular basis, and it was during one of his trips in 1902 that he painted a portrait⁶ of Julio⁷ (fig.1). A few years later, Gargallo offered his hospitality to González, who moved into his studio, while Picasso moved into the studio of the sculptor and ceramicist Paco Durio, also a Spaniard. The mysterious disappearance of drawings of Joan González, which had been temporarily entrusted to Picasso, clouded their relationship. Picasso was ordered never to come to the Gonzalez house again. This quarrel put an end to their exchanges for several years to come.

During this period, Julio González was primarily influenced by Gauguin, whose work he had seen in Paco Durio's studio, in addition to pieces by Puvis de Chavannes, Pissarro, and Rodin. He also discovered the work of the latter artist during the retrospective organized for Rodin Place de l'Alma during the 1900 Universal Exposition. He executed many pastels and a few oils during the first part of his career in a purely figurative style, with a preference for peasant scenes. For this period, the *Catalogue raisonné des sculptures de Julio González* only notes a single sculpture in embossed copper entitled *Eve* (fig.2).

Joan's death in 1908 had a long-standing effect on Julio. A period of solitude began, similar to a long night through which he advanced hesitantly, executing magnificent pastels marked by a certain melancholy. A timid return to artistic life began in 1910 with the execution of a fountain in cast and wrought iron in collaboration with Paco Durio, destined for the Square de San Pere de la Puelles in Barcelona. During the same period, he executed his first embossed copper masks, such as this *Masque de jeune femme* (fig.3). The idea of the mask perhaps came from Gargallo, who, in response to a commission in 1907 to decorate the Teatre del Bosc in Barcelona, had the idea of decorating the capitals with four masks representing Ramón Reventos⁸, Isidre Nonell⁹, Picasso, and his own face.

During the years that followed, Julio González continued his career in solitude. While Picasso was showing his works in a first solo show in New York at the Photo-Secession Gallery in 1912, in Moscow at the Valet de Carreau, also in 1912, and in Munich at the Goltz Galerie, González stayed confined to his studio and his aunts' shop Boulevard Raspail, executing jewelry, pastels, paintings, and sculptures. (The *Catalogue raisonné* includes fifteen until 1912.) His concealed talent, far from official venues, was nevertheless remarked upon by Alexandre Mercereau, a brilliant impresario of the world of art who then became his agent. A member of the Salon d'Automne, he invited the artist to exhibit the painting *Femme à sa toilette* in 1913, and in 1914, a bronze mask. He also exhibited a collection of paintings, an embossed mask, and a collection of jewelry at the Salon des Indépendants. From 1914 to 1925, Julio González¹⁰ “lived through very great inner torment, through a slow gestation period. The new art expression that was taking form within, which he could obscurely sense, did not emerge into the light until fifteen years later,” when he executed one of our sculptures, *Femme au chapeau* and *Masque, dit “Le poète”*.

An unexpected experience was to change his technique. In 1918, Julio González was hired by the Société Autogène Française, part of the Renault factories in Boulogne-sur-Seine, as an apprentice welder, where he learned oxyacetylene welding¹¹. His first work in iron is a Christ, forged in secret in the factory. “It was only a timid attempt,” wrote Roberta González, “since it was much later that my father used iron as his chosen material.” A quote from the artist: “The Iron Age began many centuries ago by (unfortunately) creating weapons – some quite beautiful. At present, it is used to build bridges and rails for trains! It is time this metal ceased to be murderous and an instrument of an overly mechanical science. Today, the door is open to allow this material to finally (!) be forged and beaten by the peaceful hands of artist”¹².”

In the meantime the artist, somewhat pacified, became reconciled with Picasso whom he met by accident on the Boulevard Raspail. He began visiting the Closerie des Lilas where he met the poet Paul Fort, Max Jacob, Brancusi, and art critics Maurice Raynal and André Salmon. In 1922, the Povolovsky Gallery in Paris opened its doors to the artist and organized a solo show of paintings, watercolors, drawings, sculptures, and jewelry. The following year, the Caméléon Gallery invited him to exhibit. At the Salon d'Automne, he presented a medal destined for the Musée Pasteur. Having left Gargallo's studio in 1913, he moved alone to 18, rue d'Odessa in 1920.

Roberta González writes about the years 1927 – 1930: “The long night of my father's struggle came to an end. A bright dawn arose. My father abandoned painting to finally respond to the lure of sculpture, which was to become his great liberator, as he was born a *sculptor*”¹³ but refused to admit it to himself¹⁴.” Adapting classical techniques of direct work in metal to the art of sculpture truly began in 1927. Iron brought him recognition from his peers. Picasso worked with him from 1928 to 1931¹⁵, and in 1933, David Smith also appropriated the language of soldered metal.

Let us return to these hopeful years. Gargallo's influence is clear, not so much in the work on cut and hammered plates that all Barcelona sculptors were using at the time, but rather in the decorative vein that inspired certain of González's sculptures – curls like a corkscrew, curves, or the rosebud mouth that we find in our *Femme au chapeau*. In 1927, Gargallo, sculptor since 1907, has found his own language, suggesting three dimensions

with concave planes with, in counterpoint, curved lines (sometimes in wire) that leave empty spaces as seen in *Masque d'arlequin souriant III* (fig. 4). Their friendly relations and exchanges encouraged González to focus exclusively on sculpture. In exchange, Gargallo learned the technique of oxyacetylene welding from González. Picasso also became interested in this new technique. Brassai, his photographer during these years, writes¹⁶: “Intrigued, as always, by all branches of art and trades foreign to him, impatient to try out their possibilities with his own hands, Picasso would curiously observe his friend Julio Gonzalez, a skillful craftsman in wrought iron, as he would tap and twist incandescent metal, and he asked him to initiate him into the mysteries of iron and fire.”

Picasso and González worked together from 1928 to 1932 in González's studio, 11 rue de Médéah. Thanks to this collaboration, González finally took flight and became a true sculptor. His talent and dexterity began the era of iron sculpture that has lasted for several generations. The Picasso Museum and the González estate have preserved their letters, laconic “pneumatiques” (through the pneumatic postal system in Paris), and cards that bear witness to their ongoing relationship and shared experiments. The first work made by four hands – drawn by Picasso, created in iron by González – is *Tête*, executed in 1928 in cast and painted iron, made in three slightly different versions (fig.5). *Tête*, resting on a stand, emerges from carefully cut and shaped forms combined by González from drawings by Picasso. This *Tête* had a major influence on one of González most remarkable pieces entitled *Le baiser*, executed in 1930.

In 1929, one year after the beginning of his companionship with Picasso, González executed several reliefs in wrought, cut, welded, and bent iron. These magnificent works in relief include *Nu assis de profil* (C.R. n° 74), *Profil au chapeau* (C.R. n° 75), *Tête au chapeau* (C.R. n° 77), and our *Femme au chapeau* (C.R. n° 76). For this relief, he uses two superimposed plates of iron. The background plate is fixed on a wooden base, and the upper plate is cut and riveted onto the first. Between the two plates are only a few millimeters of space. González cuts, notches, and welds the upper plate to create a mouth, nose and the rounded form of a hat. The left ear is indicated by a concave cut that accentuates the oval shape of the face. The precise, incisive cuts enhance the features of the young woman.

The real subject is not so much a *Femme au chapeau* (woman in a hat), but a revelation of light contrasts and reflections that serve as an esthetic resource that creates the sculpture. Between the two plates, the light spreads and accentuates the cut forms as the relief becomes a living sculpture.

The many preparatory drawings for *Femme au chapeau* show certain differences (fig.6 and fig. 7). The model is always drawn from the front, the nose and mouth are identical. Only the position of the hat changes. Depending on whether the hat is pulled down or not, the eyes appear and disappear. By partially hiding the eyes with the brim of the hat, the artist creates an exquisite feeling of seduction. Roberta González reports that the person who modeled for *Femme au chapeau* was Marie-Thérèse Roux, her father's companion, who owned a fashion shop where she also sold jewelry and other accessories forged by the artist. During this period feminine fashion, thanks to Coco Chanel, had become tomboyish, simple and practical. She designed this small round hat, known as a cloche hat, in 1925 (fig. 8). In the portraits and animated scenes from this period we can see young women wearing such hats in paintings by

Pierre Bonnard (*Catalogue raisonné de l'œuvre peint* by Dauberville, n° 1381 and 1382, for example).

During the spring of 1929, Picasso began sculpting *La Femme au jardin* in González's studio, a larger-than-life figure initially planned as the *Monument à Apollinaire* (fig.9)¹⁷. The flat or curved planes and the linear elements made of pieces of scrap iron, nails, and wire probably picked up in the studio, are all cut, forged, and assembled by Julio González. Illustrating Apollinaire's text 10 years after its publication at the end of *Poète assassiné*¹⁸, the sculpture was to organize the surrounding space. Let us reread Apollinaire: “The bird of Benin (Picasso) expressed his desire to erect a small statuette of the poet: “I must erect a statue, said bird of Benin. ‘As I am not only a painter, but also a sculptor.’ “That's right”, said Tristouse, we have to erect a statue to him...” “A statue in what?” asked Tristouse. “In marble? In bronze?” “No, that's too old,” replied the bird of Benin, “I have to sculpt a deep statue for him, *in nothing, in emptiness*, it's magnificent.”

Julio González assembled these *nothings* and *emptiness*. *La Femme au jardin*, an important sculpture for Picasso, was also important for González as he discovered the principle of assemblage and the expressive strength that comes from combining disparate elements.

While González was sculpting *Femme au jardin* with Picasso (including a copy he made alone in 1931, a replica in bronze), he continued a series of masks dating mostly from 1929. We have *Masque dit « Le poète »*, *Masque découpé de Pilar au soleil*, and *Roberta au soleil I*. In these works, the artist further developed processes he had initiated with *Femmes au chapeau*, moving towards a greater degree of abstraction. The treatment of light and shadow is still the real subject, in addition to a gradual disappearance of the details of the face – the curls of the hair, eyes, nose, and mouth

For *Masque dit « Le poète »*, the artist uses two riveted parallel plates with a larger space in between compared to *Femme au chapeau*, enabling greater diffusion of light. For this relief, the sculptor works each plate differently. For the upper plate, González cuts out the right profile of a face: the line of the forehead (opened in the upper section with a notch) followed by a thin horizontal cut at eye level, and a straight line for the nose and chin where a second cut has been opened for the mustache. On the lower plate, which holds the form and surface of the entire face, González has engraved hair into the metal, reduced to a few lines (as for Picasso), with two cuts at eye level. Superimposed and riveted together, the two plates reveal a masculine face reduced to essential signs thanks to the movement of light that follows the indentations of the metal.

Here, in the words of Germain Viatte¹⁹, “González has truly proceeded as a draftsman-constructor”²⁰.” The metal achieves artistic independence from the light phenomena that arise from the overlapping plates. A third plate underneath, to which the two previous plates have been attached, serves as a base. In the middle, placing the mask on the horizontal, two light slits can be seen – the eyes of the poet. The joints, nails, and welding remain visible (especially on the chin), as in Picasso's sculptures, and form an integral part of the work. In this respect, Gonzalez' abstract language is still tinged with realism.

The title of the mask is intriguing. Julio González is referring to a poet, but without giving a name, while

Picasso during that same period, paid a tribute to Guillaume Apollinaire with *La Femme au jardin*. We cannot under-estimate Picasso's influence on González. Was González also thinking of Guillaume Apollinaire? Or possibly of Paul Fort, elected Prince of Poets in 1912, someone he had been meeting at the Closerie des Lilas on a regular basis over the last ten years? A photograph of Paul Fort taken in 1928 suggests that it could be he, since the poet sported a smooth mustache moving upward to the cheeks (fig. 10).

Now mentioned as a sculptor in the catalogues of the Salons and no longer as a decorative artist, Julio González participated in the 1929 “Exposition Internationale de Sculpture” at the Georges Bernheim Gallery, described by Christian Zervos in *Cahiers d'art* (n°10). In 1930, he exhibited his iron sculptures at the Galerie de France, which offered the artist a contract. Louis Vauxcelles, that well-known art critic, wrote a preface to the catalogue. A reputation was born, reinforced by the contract with the Galerie de France and reproductions of some of his sculptures in *Cahiers d'Art*.

In less than two years, González developed the very pure abstract style that made him famous. Among his contemporaries, as has already been said, David Smith was the first to appreciate his technique and recognize his genius. In 1933, Smith produced his first group of wrought iron sculptures. Once of them, *Reclining Figure*, was directly inspired by a work of González in John Graham's collection, *Femme allongée* (fig.11 and fig. 12). Other major sculptors of the twentieth century also owe a great deal to this new aesthetic language. We cannot mention them all, but Chillida, Chadwick, Jacobsen, Ferber (fig.13), Lipton, Butler, Hare, and, closer to home, César, are among them. All testify to the genius of this pioneer in the art of metal. We can say that Julio González changed the course of sculpture during the twentieth century.

Picasso and González remained very close during the years that followed. González exhibited his famous sculpture *Montserrat* at the International Exposition of Paris in 1937 at the pavilion of Republican Spain where Guernica was first shown. When he died in 1942, Picasso paid him a tribute with two large canvases on the theme of *Nature morte à la tête de taureau*, whose dramatic intensity is extraordinary (Pierre Daix) (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf and Private collection).

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Pablo Picasso, *Portrait de Julio González*, summer 1902, watercolor on paper, 34 x 29 cm. Auction, Paris, Drouot-Montaigne (Francis Briest), 15 June 1998, n° 37 (sold for 886,000 €).
Fig. 2: Julio González, *Ève*, c. 1900-1910, embossed copper, 131 x 37 cm.
Fig. 3: Julio González, *Masque de jeune femme*, known as “Masque Alberta” also as “Masque douceur”, ca. 1913, embossed copper, 27 x 21 x 16 cm. Legs Roberta González. MNAM, Paris.
Fig. 4: Pablo Gargallo, *Masque souriant d'arlequin III*, 1927, copper and brown patina, 18,5 x 29,5 x 9 cm. Sale of the Alice Tériade, Paris, Hôtel Dassault, 20 October 2007, n° 7 (sold for 490,896 €).
Fig. 5: Pablo Picasso, *Tête*, October 1928, painted brass and iron, 18 x 11 x 7.5 cl. Paris, Musée Picasso.
Fig. 6 : Julio González, Preparatory drawings for *Femme au chapeau*, black pencil, 29 x 20 cm.
Fig. 8: Photograph of Coco Chanel and the Duke of Westminster, Hugh Grosvenor, England.
Fig. 9: Pablo Picasso, *La Femme au jardin*, spring 1930, welded iron painted white, 206 x 117 x 85 cm. Paris,

Musée Picasso.

Fig.10: Photograph of Paul Fort, 1928.

Fig. 11: Julio González, *Femme allongée*, 1927-1929, iron, forged and welded, 8,8 x 19 x 11.5 cm. Former collection of John Graham, Towson, Md. The Baltimore Museum of Art: donated by Elinor Graham, Townson, Md.
Fig. 12: David Smith, *Reclining Figure*, 1933, iron and steel, 8,3 x 26.7 x 14 cm. The Estate of David Smith.
Fig. 13: Herbert Ferber, *Calligraph K*, c. 1961, welded bronze, copper, 155 x 68 76 cm.

Works consulted:

Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.
Jörn Merkert, *Catalogue raisonné des sculptures de Julio González* (Preface by Thomás Llorens, Introduction de Margit Rowell), Electa, Milan, 1987.
Corps-Figures, La figuration humaine dans la sculpture du XXe siècle, Paris, Artcurial, April – June 1989.
Pierrette Gargallo-Anguera, *Pablo Gargallo, Catalogue raisonné*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1998.
Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995.
González Picasso, dialogue, Collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne and the Picasso Museum, Éditions du Centre Pompidou and Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.
Werner Spies, *Picasso Sculpteur*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000.
Julio González, Collection, Paris, Centre Pompidou, Galerie du Musée et Galerie d'art graphique, 4 July – 8 October 2007.

¹Daughter of Julio González and Jeanne Berton, she married the sculptor Hans Hartung.

²John Graham, (1881-1961). He was strongly influenced by western avant-garde painting, especially by Picasso.

³Alexandre Mercereau, 1884 – 1945, poet and man of let-ters.

⁴Quote from Jörn Merkert, *Catalogue raisonné des sculptures de González*, Electa, Milan, 1987, p. 9.

⁵Pilar and Lola, famous fashion designers of Barcelona, continued their work in Paris.

⁶Pierre Daix and Georges Boudaille, *Picasso, Catalogue raisonné des périodes bleue et rose, 1900-1906*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1966, revised 1988, n° IV 7 (repro-duced).

⁷On the Tibidabo, the highest peak of the Serra Colle-rota that overlooks the city of Barcelona.

⁸Poet of whom Picasso painted a portrait in 1900.

⁹Catalan painter.

¹⁰Published for the first time in English under the title “Julio González, My Father”, by Roberta González, Arts, [New York] n° 5, 1956, then in French under the title “Mon Père Julio González” in the catalogue of the exhibit *González*, Paris, Galerie de France, 1959, finally in the catalogue of the exhibit *Julio González*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 4 July – 8 Oc-tober 2007, pp. 27-31.

¹⁰Blowtorch welding.

¹²Jörn Merkert, *op. cit.*, p. 10.

¹³In italics in the original text.

¹⁴Jörn Merkert, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵The first reproductions of Picasso's metallic sculptures were published in the surrealist journal *Minotaure*, n° 1, 1933, photographed by Brassaï.

¹⁶The poet's committee of friends asked Picasso to erect a sculpture to the memory of Guillaume Apollinaire in the fall of 1921. *La Femme au jardin*, the second pro-posal, was not accepted by the committee. In 1955, Pi-casso donated *Tête sculptée de Dora Maar*, installed in its place in the square de Saint-Germain-des-Prés.

¹⁷Former curator of the Musée national d'art moderne,

Centre Pompidou, and former Inspector General of the Museums of France.

¹⁸Germain Viatte, “Liberté: le cri de Julio González”, pub-lished in the catalogue of the retrospective exhibit *Julio González*, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 4 July – 8 October 2007, p. 37.

¹⁹Oil on canvas, 51.5 x 62.5 cm. The Phillips Collection, Washington D.C.

²⁰Published in 1949 by Éditions Philippe Daudy.



33Julio GONZÁLEZ (1876 - 1942)

MASQUE DIT «LE POETE», 1929

Here is a relief by Julio González, one of the greatest sculptors from the first half of the 20th century, a Catalan like his friend Picasso. One of the inventors of iron sculpture, author of *Tête dite Le Tunnel* (from around 1934), a profoundly impressive masterpiece in its strength and invention, he was also the realist sculptor of *La Montserrat*, installed at the Spanish Pavilion of the Republic at the International Exposition of 1937 in Paris next to *Guernica* and Calder's *Fontaine de mercure*.

Profoundly influenced by Puvis de Chavannes, close to Maillol, Julio González began working in metal at the end of the 1920s. His first works in wrought and soldered iron were executed while he was in contact with Picasso. *L'Arlequin*, from 1929, is a sculpture in the round still in the Cubist spirit. During that same period González became interested in the shapes of masks and in the head, both easy to deconstruct and reconstruct, in an approach similar to the work of Archipenko, Pevsner, Gabo, Laurens, Lipchitz, and Gargallo as well. González uses metal sheets that he cuts and overlaps. This technique can be seen in *Pilar au soleil* from 1929 (Paris, Centre Pompidou- Musée national d art moderne), where the artist plays with negative and positive space while working with flat areas. Shadows are created between the foreground and the second layer that also serves as the background. The work entitled *Masque dit Le Poète* from 1929 is part of the same series. The left side of the face is in relief, including the forehead, the cut-out eye cavity, the ridge of the nose, the mouth, also a cut-out, the cheek, and the chin. The form is laid out on a second layer with a simpler contour where both eyes are suggested by cuts and the hair is drawn with grooves. The whole is presented on a plate with a signature and the date. This bas relief is very characteristic of González' work, similar to another entitled *Roberta au soleil I* (IVAM, Valence), less Cubist than the others executed during the same

period, but more expressive because less abstract, and extremely rare. It was exhibited in the retrospective of Julio González's work organized in 1983 by Margit Rowell at the Guggenheim Museum of New York

Serge Lemoine



35Albert GLEIZES (Paris, 1881 - Avignon, 1953)

MOISSONNEURS OU «DEPIQUAGE DES MOISSONS», VARIANTE, 1912

Albert Gleize's commitment to the defense of Cubism is probably the greatest among all the painters that belonged to that movement. First came a strong statement at the 1911 Salon des Indépendants when he hung a series of works that triggered a resounding scandal. He brought together a number of painters whose styles all related to Cubism, a non-aggressive Cubism as Gleize says as they were still representational. Nevertheless, the public was extremely shocked at the time. Gleizes exhibited *Portrait de Jacques Nayral'* (London, Tate Gallery), among others. In 1912, He published the first general discussion of Cubism with the painter Jean Metzinger, entitled *Du “Cubisme”* (On “Cubisme”) published by Figuière, also announcing the first exhibit of the Section d'Or that brought together many Cubist painters² and where he unsurprisingly played a very active role.

Le Dépiquage des Moissons, a very large painting (353 x 269 cm) whose preparatory study is on auction today, was executed in 1912 during a period where Gleizes was developing masterful compositions for the Salons. The artist uses the canvas to convey the epic and socially oriented vision he developed when working with the poets of the Abbaye de Créteil – Henri-Martin Barzun, René Arcos, and Jules Romain³. He painted *Les Baigneuses* (Paris, Musée d'art moderne de la ville) in a

similar vein, which was then exhibited in the 1912 Salon des Indépendants. The art historian Peter Brooke gives us an astute analysis when he writes that “Gleizes sets his bathers in a suburban landscape already invaded by industrialization. The work attempts to harmoniously integrate figures and the landscape, to reconcile the ideal and the reality, classical inspiration and Cubist techniques.” *Les Baigneuses* introduced a sumptuous period where the artist, certain of his aesthetic direction, executed the monumental *Dépiquage des Moissons* (fig.1), exhibited at the Section d'Or in 1912, *Les Joueurs de football* from 1913 (Washington, National Gallery), and *Paysage près de Montreuil* from 1914 (Saarbrücken, Sarland Museum).

With these works, Gleizes reached perfection⁴. Guillaume Apollinaire, who had already noted Albert Gleizes' work at the 1911 Salon des Indépendants de 1911, commented with reason that the artist “constructs difficult works with great power.”

The painting on auction today is one of the three preparatory studies for the monumental painting entitled *Dépicage des moissons* (formerly in the collection of the Solomon R. Guggenheim Museum of New York). Listed in the *Catalogue raisonné* established by the Albert Gleizes Foundation, our study, entitled *Moissonneurs*, is numbered 395 and represents the left side of the final painting. Without any precise localization since 1915 when it was seen for the last time, our study is reproduced in the *Catalogue raisonné* in black and white thanks to old photographs.

Threshing (*dépiquage* in French) refers to a familiar rural activity, a ritual known to all but forgotten today. Threshing, also known in French as *battage*, refers to separating the grains from the ear. This was done during the summer when the grain was ripe. In 1912, threshing was still done by hand using a flail, an agricultural tool made up of a handle and wooden beater tied together with a strip of leather⁵. The wheat was harvested with a sickle and collected into bundles known as *javelles* (swaths).

In the center of the painting, Albert Gleizes has painted a field of wheat that can be recognized by its yellow color. Around the field, the artist adds graphic elements, following the method described in *Du “Cubisme”*:

“Between sculpturally defined reliefs we must know how to add small lines that do not define but suggest. Some forms must remain implicit [...].”

Because of this approach, details here disappear to the benefit of simplified forms, some of which cannot be explained rationally. We can nevertheless recognize a steeple here, a house, there, and verdant hills that interlock into unexpected shapes. In this deliciously Cubist landscape, Gleizes paints two reapers to the right, recognizable from their hats with their wide brims. One holds a flail in his left hand, the right arm of the other points to the wheat field. The first is dressed in green and brown, the second in orange, and they are placed to our right, which in the final monumental painting corresponds to the center. We can distinguish a third reaper thanks to his hat, in the left part of the field, at the same level as the other two.

In the lower left corner, Gleizes paints the strap in scroll shapes to signify movement. The colors, chosen among a narrow range according to the rules developed by Braque and Picasso, range from deep browns to lighter and redder browns, with sea-greens sometimes combined with iridescent blues, silvery greys, light

blues, and a few smoky whites. They co-exist peacefully and are blended together, creating a gentle and balanced color composition, reflecting the realities of the French countryside.

At the Section d'Or exhibit in 1912, Albert Gleizes presented fourteen works, including *Les Baigneuses*, as well as his most ambitious work, probably painted for the occasion⁶, *Le Dépiquage des moissons*. Cécile Debray, curator for the retrospective *Section d'or (1925, 1920, 1912)*, wrote in the catalogue that the painting is a “vast panorama that includes mountains, valleys, fields, workers, and villages.” She also quotes Daniel Robbins who believes that the artist was inspired by a long poem by Henri-Martin Barzun, *La Montagne, poème légendaire* (Paris, Mercure de France, 1908)⁷.

The reappearance of this superb preparatory study is thus an important event. *Le Dépiquage des Moissons* comes from one of the most interesting periods of Albert Gleizes' work. During this time, the artist's work was fed by his social and spiritual vision of art. Here he becomes the poet of rural life, and *Le Dépiquage des moissons* is one of the high points of his work. The most hermetic composition from this period, it fulfills the wishes of the author of *Du “Cubisme”*: “The painting, which only slowly reveals itself, seems always to be waiting for us to question it, as if it held within itself an infinity of answers to an infinity of questions

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Albert Gleizes, *Le Dépiquage des moissons*, 1912, oil on canvas, 353 x 269 cm. Formerly in the collection of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Works consulted:

Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du “Cubisme”*, Francfort, R.G. Fischer, 1993.
Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Idées/Gallimard, 1960.

Albert Gleizes – Le cubisme en majesté, Barcelona, Museu Picasso, 28 March - 5 August 2001, Lyon, Musée des beaux-Arts, 6 September - 10 December 2001, exhibit catalogue.

¹Dramatic author who often came to the Abbaye de Créteil and who became the artist's brother-in-law. He was also the director of the Figuière publishing house who published *Du «Cubisme »*. **Guillaume Apollinaire praised his *Portrait de Jacques Nayral* in *Chroniques d'art***. He writes: “Gleizes shows us the two sides of his great talent: invention, and observation. Take the example of *Portrait de Jacques Nayral*, there is a good resemblance, but there is nothing in this impressive painting that has not been invented by the artist. The portrait has a grandiose appearance that should be evident to con-noisseurs.”

²Salon “La Section d'Or”, held from 10 – 30 October 1912, Paris, La Boétie Galerie.

³The Abbaye de Créteil group was formed in 1906. It was a small community of artists that gathered around Gleizes, the Vildrac poets, Duhamel, and Barzun. The idea was to develop one's art independently of any economic considerations. Many painters and writers came there to work. The Abbaye published a wide variety of authors, the best known being a collection of poems by Jules Romains, *La Vie unanime*. During the summer, Gleizes organized Open House days with poetry readings, exhib-its, and music. The Abbaye closed in 1908. During these years, Gleizes pictorial style, figurative, and linear, was devoted to subjects from rural life.

⁴The Georges Pompidou Center has forty-two works by Albert Gleizes in their collections, including a magnificent cubist portrait entitled *Le Chant de guerre* or *Portrait de Florent Schmitt* (1915) and a large number of works on paper.

⁵The handle was one meter long, and the flail 1 meter 20 cm with a diameter of 5 cm. (information from farmers in the Limousine region).

⁶A hypothesis suggested by Cécile Debray in the exhibit catalogue *Section d'or, 1925, 1920, 1912*, Musées de Châteauroux and Montpellier, 2000-2001, p. 169.

⁷Op.cit., p. 169.



38
Séraphine LOUIS
dite SÉRAPHINE DE SENLIS
(1864 - 1942)

POMMIER, CIRCA 1928-1930

The name of Séraphine de Senlis is closely connected to one of the most famous collectors from the beginning of the 20th

century, Wilhelm Uhde. Of German descent, he purchased his first canvas by Picasso, *Le Tub*, which he renamed *La chambre bleue*¹. A friendship quickly developed between the two men, strengthened by their common interest in Douanier Rousseau. Uhde then acquired five or six works by Georges Braque in 1907. He became known in the community of art dealers and young collectors, and frequented both Daniel-Henry Kahnweiler and Gertrude Stein, the young American novelist living in Paris.

Wilhelm Uhde and his sister rented a small apartment in Senlis, a town close to Paris, around 1912. The medieval villa offered him its history and its pure air. In his work *Cinq Maîtres primitifs (Rousseau, Vivin, Bombois, Beauchant², Séraphine)*, he narrates his encounter with Séraphine de Senlis: “Every morning, an old woman who was recommended to me came to clean my small interior. I knew nothing about her, except for her name, Séraphine Louis, and I paid very little attention to her [...]. One day, I saw a still life in the home of a petit-bourgeois of Senlis that made such an extraordinary impression on me that I remained planted in front of the painting, mute with astonishment. As I continued to look at it, I realized that the effect was not due to some exterior cause, but rather to its artistic value that could sustain a close examination. It showed apples on a table, nothing more. But they were real apples, modeled in solid, beautiful paint. Cézanne would have been happy to see them. ‘Who painted this canvas?’ I asked. ‘Séraphine,’ they answered. ‘What Séraphine?’ ‘Your cleaning lady. She wanted to sell it to us, but if you would like it, we would be happy to withdraw. It costs 800 francs’.”

The next day, at Wilhelm Uhde's request, Séraphine brought him about twelve works that made a similar deep impression on her employer. Obligated to return to Germany in 1914, he returned to France in 1923 and rediscovered Séraphine in 1927 through an exhibit of local painters at the Town Hall of Senlis. From that moment on he decided to encourage her career by sending her the large canvases she requested as well as colors she never used. She preferred to procure her colors on her own. We know she added lacquer but the composition of her paint remains a mystery even today. Two years later, she exhibited with Douanier Rousseau in the *Exposition du Cœur sacré* organized by Uhde, who purchased her entire production. Séraphine began to acquire a certain reputation while increasing numbers of connoisseurs purchased her work. She was not accustomed to this opulence and it affected her mind. She stopped painting in 1932, was interned, and died in 1942. Her unusual destiny continues to exert a certain fascination, inspiring a film by Martin Provost, *Séraphine*, which came out in 2009.

None of her canvases show the signs of her suffering. On the contrary, they give off a joyful radiance due partly to the remarkable composition of her wonderful paint. Our painting, *Pommier* carries its perfectly ripe fruit with great presence. The small branches and veined leaves resemble a bouquet. Séraphine treats *Pommier* like a floral composition, occupying the entire surface of the canvas. The colors she uses convey the reality as well as her passion for nature.

Works by Séraphine de Senlis belong to the modern primitives movement, also known as Art Brut. The painter Jean Dubuffet gave it a definition – “works executed by those unaffected by artistic culture”. Who could better meet this definition than Séraphine de Senlis? Often from a working class background, sometimes even interned in asylums, these artists have been neglected for a long time. Today, their works are known and sold throughout the world, since their sumptuously dreamlike aesthetic combines with an artistic style from another world.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:

Françoise Monnin, *L'art brut*, Editions Scala, Paris, 1997.

Séraphine de Senlis, Paris, Musée Maillol, October 1, 2008 – January 5, 2009.

¹Oil on canvas, 51.5 x 62.5 cm. The Phillips Collection, Washington D.C.

²Published in 1949 by Éditions Philippe Daudy.

**BAROMÈTRE
ET THERMOMÈTRE
D'ÉPOQUE RÉGENCE**
En placage d'ébène
et filets de laiton
H. : 107,5 cm. (42 ¼ in.)
Est. : 6 000 – 8 000 €

COLLECTION DE MONSIEUR GEORGES BEMBERG

MERCREDI 20 JUIN 2012 À 14H
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES • PARIS VIII^E

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

Contact :
Isabelle Bresset
+ 33 (0)1 42 99 20 13
ibresset@artcurial.com

CONDITIONS GÉNÉRALES D’ACHAT

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000. en cette qualité Artcurial-Briest-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 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.

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 de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires. 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 Arteurial-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 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 et que Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan aura acceptés. 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 de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

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

f) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan dirigera la vente de façon discrétionnaire tout en respectant les usages établis. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots.

En cas de contestation Artcurial-Briest-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.

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 : 24 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,68 % et pour les autres catégories, TVA = 4,704 %).
 - De 30 001 à 600 000 euros : 20% + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,84 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 %).
 - Au-delà de 600 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,84 % 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 ou 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 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.

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

En cas de paiement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque par Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan. A défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts 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

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.

c) 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.

5 – Préemption 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 légale lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public.

Toute reproduction du catalogue de Artcurial-Briest-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 (*) nous ont été confiés par des propriétaires extra-communautaires. les acheteurs devront acquitter une TVA de 5,5 % en sus des enchères, qui pourra être remboursée aux acheteurs 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 – Indépendance des dispositions

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

9 – Compétences législative et juridictionnelle

La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat. Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

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.

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.

CONDITIONS OF PURCHASE

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan

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

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 salesroom notices or oral indications given at the time of the sale, which will be recorded in the official sale record.

1 – Goods for auction

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

Artcurial-Briest-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 made by Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan about any restoration, mishap or harm arising 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 by 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. 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-Poulain-F.Tajan which have been deemed acceptable.

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.

f) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will conduct auction sales at their discretion, 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 who 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 "adjugé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.

No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made. In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

3 – The performance of the sale

a) in addition to 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: 24 % + current VAT (for books, VAT = 1.68 %; for other categories, VAT = 4.704 %).
 - From 30 001 to 600 000 euros: 20 % + current VAT (for books, VAT = 1.4 %; for other categories, VAT = 3.92 %).
 - Over 600 001 euros: 12 % + current VAT (for books, VAT = 0.84 %; 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 citizen, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizen on presentation of their identity papers.
- By cheque or bank transfer.
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 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. 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 a month from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.

In addition, Artcurial-Briest-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.

4 – The incidents of the sale

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

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial-Briest-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.

c) 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.

5 – Pre-emption of the French state

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

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

Artcurial-Briest-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 brackets:

- 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 stored at the costs and risks of their owner.

8 – Severability

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

9 – Law and Jurisdiction

These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France.

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.

Protection of cultural property

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



Oskar Schlemmer. Composition avec deux personnages. 1935. Huile et tempera sur papier, sur toile, 24,4 x 17,8 cm
Cat rais. V. Maur G 315. Vente le 22 mai

VENTES AUX ENCHERES A COLOGNE

Art moderne **le 22 mai** Art contemporain **le 23 mai** Photographie **le 23 mai**

LEMPERTZ

Neumarkt 3 50667 Cologne tél. +49/221/92 57 29-27 fax - 6
1, rue aux Laines 1000 Bruxelles tél: +32/2/5 14 05 86 fax: +32/2/5 11 48 24
info@lempertz.com www.Lempertz.com



Eugène GIRARDET (Paris, 1853 – Paris, 1907), **Le Retour au village**
Huile sur toile, 69 x 110 cm • Est. : 130 000 – 160 000 €

MAJORELLE ET SES CONTEMPORAINS 2

ACKEIN • CRUZ HERRERA (2) • DUFY • GIRARDOT • EDY LEGRAND (3) • MAJORELLE (8)
MANTEL (5) • PONTOY • QUINQUAUD

LUMIÈRES D'ORIENT

ALSINA • BIARD • BOMPARD • BOUVIOLLE • BRIDGMAN • CAFFI • DINET (2) • ERNST • GIRARDET
NOAILLY • ROUSSEAU • VERSCHAFFELT • WAAGEN • WASHINGTON (2) • WERTHEIMER

MARDI 5 JUIN 2012 À 20H
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES • PARIS VIII^E

Exposition publique :
Sur rendez-vous 15 jours
avant la vente

Dimanche 3 et lundi 4 juin,
de 11h à 19h
Mardi 5 juin, de 11h à 17h

Catalogue :
Sur demande et en ligne
sur www.artcurial.com

Spécialiste :
Olivier Berman

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

ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

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
lijiayi7@gmail.com

ITALIE

Gioia Sardagna Ferrari
Via Monte di Pietà 21
I - 20121 Milano
T +39 338 36 88 633
gsardagnaferrari@artcurial.com

ASSOCIÉS

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS

Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset
Bruno Jaubert

ADMINISTRATION
ET GESTION

Direction : Nicolas Orlowski

Secrétaire général :

Axelle Givaudan

Relations clients :

Marie Sanna-Legrand, **20 33**
Karine Castagna, **20 28**

Marketing, Communication

et Activités Culturelles :
Emmanuel Berard, direction
Morgane Delmas

Comptabilité et administration :

Joséphine Dubois, direction
Sandrine Abdelli, Marion Bégat,
Virginie Boisseau, Marion Carteirac,
Isabelle Chênais, Nicole Frerejean,
Mouna Sekour

Logistique et gestion des stocks :

Thierry Candelier, direction
Rony Aylon, Mehdi Bouchekout
Denis Chevallier, Philippe Da Silva,
Joël Laviolette, Vincent Mauriol,
Lal Sellahannadi

Transport et douane :

Marianne Balse, **16 57**

ORDRES D'ACHAT,
ENCHÈRES
PAR TÉLÉPHONE

Anne-Sophie Masson, **20 51**
Élodie Landais
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 :
Bernard de Reviers
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
Spécialiste sénior impressionniste :
Olivier Berman
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 Cavallero, **20 08**
Historienne de l'art :
Marie-Caroline Sainsaulieu
Administrateurs :
Florent Wanecq, **20 63**
Alexia de Cockborne, **16 21**

ART ABSTRAIT
ET CONTEMPORAIN

Directeur associé :
Martin Guesnet
Directeur art abstrait :
Hugues Sébilleau
Spécialiste sénior :
Arnaud Oliveux
Spécialiste Italie :
Gioia Sardagna Ferrari
Spécialiste :
Florence Latieule
Recherche et certificat :
Jessica Cavallero, **20 08**
Administrateur :
Sophie Cariguel, **20 04**

ORIENTALISME

Spécialiste : Olivier Berman, **20 67**
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

Directeur associé :
Fabien Naudan
Administrateur :
Alma Barthélemy, **20 48**

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

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

TABLEAUX ET DESSINS
ANCIENS ET DU XIX^E S.

Spécialiste :
Matthieu Fournier
Dessins anciens, experts :
Bruno et Patrick de Bayser
Estampes anciennes, expert :
Antoine Cahen
Sculptures, expert :
Alexandre Lacroix
Tableaux anciens, experts :
Cabinet Turquin
Administrateurs :
Elisabeth Bastier, **20 53**
Diane Pellé

ÉCOLES ÉTRANGÈRES
DE LA FIN DU XIX^E S.

Spécialiste : 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**

ARTS D'ASIE

Expert : Philippe Delalande
Administrateur :
Catherine Houssais, **20 32**

ARCHÉOLOGIE D'ORIENT
ET ARTS DE L'ISLAM

Expert : Anne-Marie Kevorkian
Contact : Isabelle Bresset, **20 13**

ARCHÉOLOGIE

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

BIJOUX

Spécialiste : Julie Valade
Expert : Thierry Stetten
Administrateur :
Alexandra Cozon, **20 52**

MONTRES

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

ARTCURIAL MOTORCARS
AUTOMOBILES
DE COLLECTION

Spécialistes : Matthieu Lamoure
et Pierre Novikoff
Consultant : Frédéric Stoesser
Administrateur :
Iris Hummel, **20 56**

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

Expert : Gaëtan Brunel
Administrateur :
Juliette Leroy, **20 16**

INVENTAIRES

Spécialiste : Stéphane Aubert
Consultant : Jean Chevallier
Administrateur :
Inès Sonnevile, **16 55**
Astrid Guillon

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

AFFILIÉ
À INTERNATIONAL
AUCTIONEERS



Ordre d'achat
Absentee Bid Form

ART IMPRESSIONNISTE
& MODERNE 1
VENTE N° 2171

MERCREDI 30 MAI 2012 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*:
| | | | | | | |

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).*

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>		€

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.*

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