

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

2543

3 JUIN 2014 - PARIS

IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

IMPRESSIONNISTE
& MODERNE 1

MARDI 3 JUIN 2014 À 20H30
PARIS - 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



IMPRESSIONNISTE
& MODERNE 1

MARDI 3 JUIN 2014 À 20H30
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

Fabien Naudan, Vice-Président

Directeur associé sénior
Martin Guesnet

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

IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1 VENTE N°2543

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

Commissaire-Preneur
Francis Briest

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

Olivier Berman
Directeur Art Impressionniste
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

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

Consultant Art Moderne
Karim Hoss
Tél. : +33 (0)6 63 76 53 43
khoss@artcurial.com

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

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

Historienne de l'art
Marie-Caroline Sainsaulieu

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Vendredi 30 mai
11h – 19h
Samedi 31 mai
11h – 18h
Dimanche 1^{er} juin
14h – 18h
Lundi 2 juin
11h – 19h
Mardi 3 juin
10h – 14h

VENTE
LE MARDI 3 JUIN 2014
À 20H30

Catalogue visible sur internet
www.artcurial.com

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

Comptabilité acheteurs
Justine Lamarre
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 71
jlamarre@artcurial.com

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



ARTCURIAL LIVE BID
Assistez en direct aux ventes
aux enchères d'Artcurial et
enchérissez comme si vous y étiez,
c'est ce que vous offre le service,
Artcurial Live Bid.
Pour s'inscrire : www.artcurial.com

1
Salvador DALI
1904 – 1989

TROIS SÉCHERESSES – Circa 1936
Encre de Chine sur papier
15,50 x 17,70 cm

Provenance :
Ancienne collection Dimitri Snegaroff, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
Revue *Le Minotaure* n°8 – juin 1936 (reproduit)

Illustration pour *Sécheresses*, poèmes d'Edward James, publiés dans *Le Minotaure* de juin 1936 et mis en musique par Francis Poulenc en 1937, création à Lyon pour chœurs mixtes et orchestre.

Un certificat de Monsieur Nicolas Descharnes pourra être délivré sur demande de l'acquéreur

INDIA INK ON PAPER; 6,05 x 6,90 in.

30 000 – 40 000 €



LOTRULI – Circa 1929

Encre et gouache sur papier

Signé en bas à droite « Francis Picabia »,

titré en haut à gauche « LOTRULI »

34,50 x 26 cm

Provenance :

Collection Serge Varène, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Zurich, Kunsthau, *Francis Picabia*,

février – mars 1984, n° 85

Düsseldorf, Städtische Kunsthau,

Francis Picabia, octobre – décembre 1984, n° 85

Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art

Contemporain, *Picabia et la côte d'Azur*,

juillet – octobre 1991

INK AND GOUACHE ON PAPER ; SIGNED LOWER

RIGHT, TITLED UPPER LEFT

13,46 x 10,14 in.

60 000 – 80 000 €



3
Henri LAURENS
1885 – 1954

LA BOUTEILLE DE BEAUNE – 1917
Gouache, fusain, craie et collage sur carton
Signé et daté en haut à droite « LAURENS 17 »
37 x 28 cm

Provenance :
Ancienne collection du Docteur Sylvain Blondin
Succession Sibylle Lacan, Paris

*GOUACHE, CHARCOAL, CHALK AND COLLAGE
ON CARDBOARD ; SIGNED AND DATED UPPER
RIGHT ; 14,43 x 10,92 in.*

120 000 – 150 000 €

Lorsqu’Henri Laurens pénétra fin 1911, début 1912, dans l’atelier de Georges Braque, son voisin et bientôt ami intime, le cubisme s’imposa à lui comme une révélation : « Les premières œuvres cubistes étaient pour moi une hallucination. Je ne les ai pas comprises tout de suite, mais je me sentais pris d’un trouble inexprimable. Il s’en dégageait un miracle qui me confondait. » Dans son ouvrage, Marthe Laurens, épouse de l’artiste, rappelle qu’à cette époque, « Laurens désirait sortir des cadres imposés par la figuration directe des choses, il désirait, sans savoir comment le faire, ajouter des sensations neuves et amplificatrices. »

Au cours des trois années 1916, 1917 et 1918, s’échelonnent des chefs-d’œuvre : durant cette période d’épanouissement, Laurens affirme sa maîtrise de matériaux divers. Le thème de la bouteille, présent chez les cubistes depuis l’origine de leur mouvement, l’inspire pour plusieurs constructions et dessins intitulés *La Bouteille de Beaune*.

When Henri Laurens finally entered the studio of Georges Braques, his neighbor and soon-to-be intimate friend end 1911 – beginning 1912, Cubism struck him as a revelation. “The first Cubist works were an hallucination for me. I did not understand them immediately, but I felt seized by an inexpressible feeling of unrest. The works seemed a kind of miracle that completely confounded me.” Marthe Laurens, wife of the artist, recalls in her book that during this period “Laurens wanted to free himself from the framework imposed by direct representation of things. Without knowing how, he wanted to add new, amplifying sensations.”

During three years – 1916, 1917, and 1918 – a series of masterpieces emerged. During this flourishing period, Laurens demonstrates his mastery of many different materials. The theme of the bottle, common to Cubists since the very beginning of the movement, inspired many constructions and drawings entitled La Bouteille de Beaune.



Henri LAURENS

La bouteille de Beaune 1917



Henri Laurens, 1917

Image extraite des Actualités Gaumont, tournées en 1917. Archives Cinémathèque Gaumont

Dans cette série, Laurens s'appuie sur une perception de base, une sorte de schéma qu'il module ensuite de plusieurs manières : la dissociation de la forme cylindrique transparente de la bouteille de verre, et celle du contenu, de forme également géométrique, strictement verticale et plus sombre. Dans le dessin vendu aux enchères aujourd'hui, on distingue ces deux formes, à gauche la bouteille, avec un côté ondulé, et à droite, le contenu, de couleur marron, sur lequel Laurens a écrit à la craie les lettres *EAUNE*, qui suggèrent par l'absence de la première lettre, une forme cylindrique. En haut, un cercle, nettement moins visible, mais identifiable grâce aux rapprochements faits avec d'autres dessins, évoque le goulot. De part et d'autre de la bouteille et de son contenu, deux papiers collés, portant des caractères d'imprimerie, *N* à gauche, et *SUD* à droite : ils renvoient à la revue *Nord – Sud*, créée par Pierre Reverdy en mars 1917. Le poète y exposait ses théories littéraires, ainsi que de nombreuses réflexions artistiques, notamment sur le cubisme.

Les rapports entre les dessins et les constructions de Laurens sont étroits : ici, la forme ondulée de la bouteille vient du carton ondulé que Laurens fut le premier à utiliser dans ses constructions, avant Braque même. En effet, pour Laurens, le carton ondulé donnait naissance, de lui-même, à des mouvements naturels de lumière et d'ombre.

C'est Picasso qui amena le marchand Léonce Rosenberg chez Henri Laurens. Rosenberg le prit sous contrat à partir de 1916. Il exigea l'exclusivité de sa production et organisa en 1917 une première exposition personnelle de ses papiers collés et ses *sculpto-peintures* (ses constructions), et une deuxième en 1918 dans sa galerie *L'Effort Moderne*, rue de la Baume à Paris.

Dans le catalogue de l'exposition rétrospective *Henri Laurens*, organisée par Anisabelle Bérès et Michel Arveiller, galerie Bérès, à Paris, du 20 octobre 2004 au 8 janvier 2005, les auteurs indiquent que le titre de l'œuvre *La Bouteille de Beaune* ne fait pas seulement référence à la bouteille en tant qu'objet : « Il était chargé de symbolisme, puisque depuis 1917 la galerie de son marchand Rosenberg, où il exposa en 1918, se trouve rue de la Baume ».

In this series, Laurens bases his work on a basic perception, a kind of design that he modulates in several ways – a dissociation of the transparent, cylindrical form of the glass bottle with the content, also in geometrical form, strictly vertical, and darker. In the drawing on auction today, we can see these two shapes, to the left the bottle with its wavy side, and to the right the brown-colored contents on which Laurens has written in chalk the letters “EAUNE”, with the disappearance of the first letter of the word suggesting a cylindrical form. In the upper section a circle, much less visible, but identifiable thanks to comparisons to other drawings, suggests the neck of the bottle. On either side of the bottle and its contents, two pieces of paper are glued to the drawing with printed letters, “N” to the left, and “SUD” to the right. These refer to the magazine Nord – Sud founded by Pierre Reverdy in March 1917, in which the poet published his literary theories as well as his thinking on art, especially Cubism.

There is a close relationships between Laurens' drawings and constructions. Here, the corrugated cardboard that Laurens was the first to use in his constructions, even before Braques, creates the wavelike shape of the bottle. For Laurens, corrugated cardboard could produce a natural movement of light and shadow in and of itself.

It was Picasso who brought the art dealer Léonce Rosenberg to Henri Laurens studio. Rosenberg signed a contract with the artist beginning in 1916. He demanded exclusive rights to Laurens' production, and organized the first solo show in 1917 of his glued paper and his “sculpto-paintings” (constructions). A second show followed in 1918 in Rosenberg's gallery L'Effort Moderne, rue de la Baume in Paris.

In the catalog of the retrospective exhibition Henri Laurens, organized by Anisabelle Bérès and Michel Arveiller at the Bérès gallery from October 20, 2004 to January 8, 2005 in Paris, the authors indicate that the title of La Bouteille de Beaune does not only refer to the bottle as an object. “It was weighted with symbolism, since the gallery of his art dealer, Rosenberg, where he exhibited in 1918, was located rue de la Baume.”

Marie-Caroline Sainsaulieu

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Henri Laurens, Le cubisme, Constructions et papiers collés, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 18 décembre 1895 – 16 février 1986.
Henri Laurens, Paris, Galerie Bérès, 20 octobre 2004 – janvier 2005.

Works consulted:
Henri Laurens, Le cubisme, Constructions et papiers collés, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 18 December 1895 – 16 February 1986.
Henri Laurens, Paris, Bérès Gallery, October 20, 2004 – January 8, 2005.

○ **4**
Pablo PICASSO
1881 – 1973

NU ASSIS – Circa 1925
Encre de Chine sur papier
28,50 x 22,30 cm

Provenance :
Maya Widmaier Picasso
Galeria Theo, Madrid
Thomas Gibson Fine Art, Londres
Vente New York, Sotheby's, 15 novembre 1984,
lot 168
Jeffrey Alan Levitt, Baltimore
État du Maryland, États-Unis
À l'actuel propriétaire par cessions successives

Exposition :
Londres, Thomas Gibson Fine Arts Ltd., *Pablo
Picasso - Works on paper 1915-1963*, 1982

Bibliographie :
The Picasso Project, *Picasso's Paintings,
Watercolours, Drawings and Sculpture:
Toward Surrealism 1925 1929*, Alan Wofsy
Fine Arts, San Francisco, 1996, n°25-003,
reproduit p. 1

Un certificat de Monsieur Claude Ruiz Picasso
sera remis à l'acquéreur

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

PEN AND INK ON PAPER; 11,12 x 8,70 in.

90 000 – 120 000 €



5

Amedeo MODIGLIANI

1884 – 1920

Portrait of Leopold Zborowski

Circa 1918-1919

Crayon sur papier

Signé en bas à droite « Modigliani »

42 x 25,70 cm

PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT

16,38 x 10,02 in.

120 000 – 150 000 €

Provenance :
Ancienne collection Corbellini, Paris
A. Mason, Londres
Ancienne collection Leo Rossowsky
Galerie Roland Browse and Delbanco, Londres
Collection particulière, Lugano (depuis 1974)

Exposition :
Lugano, Museo d'Arte Moderna La Malpensata, *Maestri Europei del XX secolo*, 1975, n°108
Milan, Alla Rotonda di Via Besana, octobre – décembre 1982
Verone, Galleria dello Scudo, novembre 1984 – février 1985
Turin, Palazzo Reale, *Incontri Italiani 1900-1920*, mars-avril 1985
Milan, Fiera di Milano, *Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea*, mai – juin 1985
Venise, Ca Vendramin Calergi, septembre 1985
Verone, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, *Modigliani a Montparnasse*, juillet-octobre 1988, p. 80
Milan, Societa per le Belle Arti, décembre 1988-janvier 1989
Zürich, Kunsthaus, avril – juillet 1991, n°193 p. 225
Takasaky, Musée Municipal, juillet 1994, n°138 p.89 et p.138
Tokyo, Musée Takashimaya, juillet – août 1994
Kyoto, Takashimaya Gallery, octobre 1994
Marina di Massa, Palazzo Carrara, juillet-août 1996
Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, avril – août 2009, n°95 p.71 et p.180
Gallarate, Museo d'Arte Moderna a Gallarate, *MA GA*, mars – juin 2010, p. 121

Bibliographie :
O. Patani, *Modigliani - Disegni*, edizione della Seggiola, Oggiono, 1976, n°68 p. 135, reproduit
O. Patani, *Modigliani - Disegni*, Mazzotta, Milan, 1982, p.111
O. Patani, *Modigliani dipinti e disegni Incontri Italiani 1900-1920*, Mazzotta, Milan, 1984, n°62 p. 126
W. Schmalenbach, *Modigliani*, Prestel-Verlag, Munich, n°193 p. 225
C. Parisot, *Amedeo Modigliani Catalogue Raisonné Tome II*, Graphis Arte, Livourne, 1991, n°26/19 p. 377, reproduit en noir et blanc p. 373
O. Patani, *Amedeo Modigliani Catalogo generale Disegni 1906-1920*, Leonardo, Milan, 1994, n°458 reproduit en noir et blanc p. 256
C. Parisot, *Modigliani - Intinerario*, G. Canale, 1996, non paginé



Amedeo MODIGLIANI

Portrait de Léopold Zborowski Circa 1918 – 1919



Modigliani et Zborowski à Cagnes-sur-Mer chez Osterlind en 1918
Archives Jean Bouret – Paul Guillaume

Léopold Zborowski fut d’abord poète, avant de devenir, en 1917, le dernier et principal marchand d’Amedeo Modigliani.

Né en 1889 en Pologne, Zbo, ainsi qu’on l’appelait, était venu en France en 1914 pour étudier la littérature française à la Sorbonne. Rapidement, il s’était intéressé aux artistes, d’autant que son voisin, rue Joseph Bara où il résidait, était le peintre Moïse Kisling.

Selon certaines sources, ce dernier lui présenta, vers 1915, Amedeo Modigliani. Un contrat oral semble avoir lié, au printemps 1916, le Polonais et le peintre italien. Zborowski apportait au peintre un confort de vie : il mettait à sa disposition la plus vaste pièce de son appartement, 3 rue Joseph Bara, lui fournissait le matériel et les modèles, et le payait environ 300 francs par mois. Deux ans plus tard, le salaire était passé à 500 francs, tandis que les œuvres étaient exposées à Paris dans différentes galeries, telle celle de Berthe Weill, en 1917 – pour la seule exposition personnelle du vivant du peintre –, ou chez Paul Guillaume, aux côtés de Picasso et de Matisse. Convaincu de l’immense talent de Modigliani, Zborowski n’eut de cesse de le faire connaître aux personnalités de l’époque, tel le jeune écrivain, Francis Carco, ou le couturier en pleine gloire, Paul Poiret.

Amedeo Modigliani fit six portraits à l’huile de son marchand-mécène et quelques dessins dont celui mis aux enchères aujourd’hui. Zborowski jouait de son charme, et son irrésistible accent finissait de séduire son interlocuteur, peintre sous contrat, ou client.

Dans ce dessin, le marchand, toujours vêtu avec raffinement, une mèche nonchalante sur le front, a relevé le col de son manteau, comme souvent, pour poser dans cet élégant dessin. Le portrait est construit de trois quarts face, le bras gauche posé sur le bord d’un zinc de bar. Modigliani accentue les traits du visage, les yeux vifs, en amande, très slaves, et la bouche, petite, bien dessinée bordée d’une moustache et d’une barbe naissante. Le chapeau, posé à l’arrière du front, finit de donner au modèle une attitude très naturelle, un rien provocante. Ce *Portrait de Léopold Zborowski*, dans son exécution simple et synthétique, rejoint la somptueuse galerie des portraits de Modigliani.

Léopold Zborowski was a poet before becoming Amedeo Modigliani’s last and principle art dealer.

Born in Poland in 1889, Zbo, as he was called, came to France in 1914 to study French literature at the Sorbonne. He soon became interested in artists, especially since one of his neighbors on the rue Joseph Bara was Moïse Kisling, the painter.

According to some sources, the latter introduced him to Amedeo Modigliani around 1915. The Pole and the Italian painter apparently set up an oral contract during the spring of 1916. Zborowski provided the painter with a more comfortable life, reserving the largest room in his apartment 3 rue Joseph Bara for the painter, and providing him with equipment and models while paying him about 300 francs per month. Two years later, his salary had risen to 500 francs, with works exhibited in Paris in various galleries, such as the Berthe Weill Gallery in 1917 – the painter’s only solo show during his lifetime – and at the Paul Guillaume gallery with Picasso and Matisse. Convinced of Modigliani’s remarkable talent, Zborowski continually introduced him to important personalities of the period, such as the young writer Francis Carco and Paul Poiret, the star of high fashion.

Amedeo Modigliani painted six portraits in oil of his art dealer/patron as well as a few drawings, including the drawing on auction today. Zborowski used his charisma and irresistible accent to charm everyone he met, including the painter under contract and his clients.

In this drawing the art dealer, always dressed with great sophistication, a nonchalant lock of hair falling over his forehead has raised the collar of his coat, as he so often did, to pose for this elegant drawing. The portrait is composed as a three-quarters view, the left arm resting on a zinc bar. Modigliani accentuates his features – the bright, very Slavic almond-shaped eyes, and the carefully drawn small mouth surrounded by a mustache and early beard. The hat, positioned slightly on the back of the head, gives the model a very natural but slightly provocative look. Portrait de Léopold Zborowski, with its simple and formalistic execution, is certainly worthy of a place in Modigliani’s sumptuous portrait gallery.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Marie-Caroline Sainsaulieu

○ 6
Wassily KANDINSKY
1866 – 1944

SANS TITRE – 1923
Encre de Chine sur papier
Signé du monogramme et daté en bas à gauche
« WK 23 »
34,4 x 24,50 cm

Provenance :
Nina Kandinsky, Paris
Galerie Maeght, Paris
Mira Jacob, Paris
Vente, Paris, Sotheby's, 23 septembre 2004,
lot 115
À l'actuel propriétaire par cessions successives

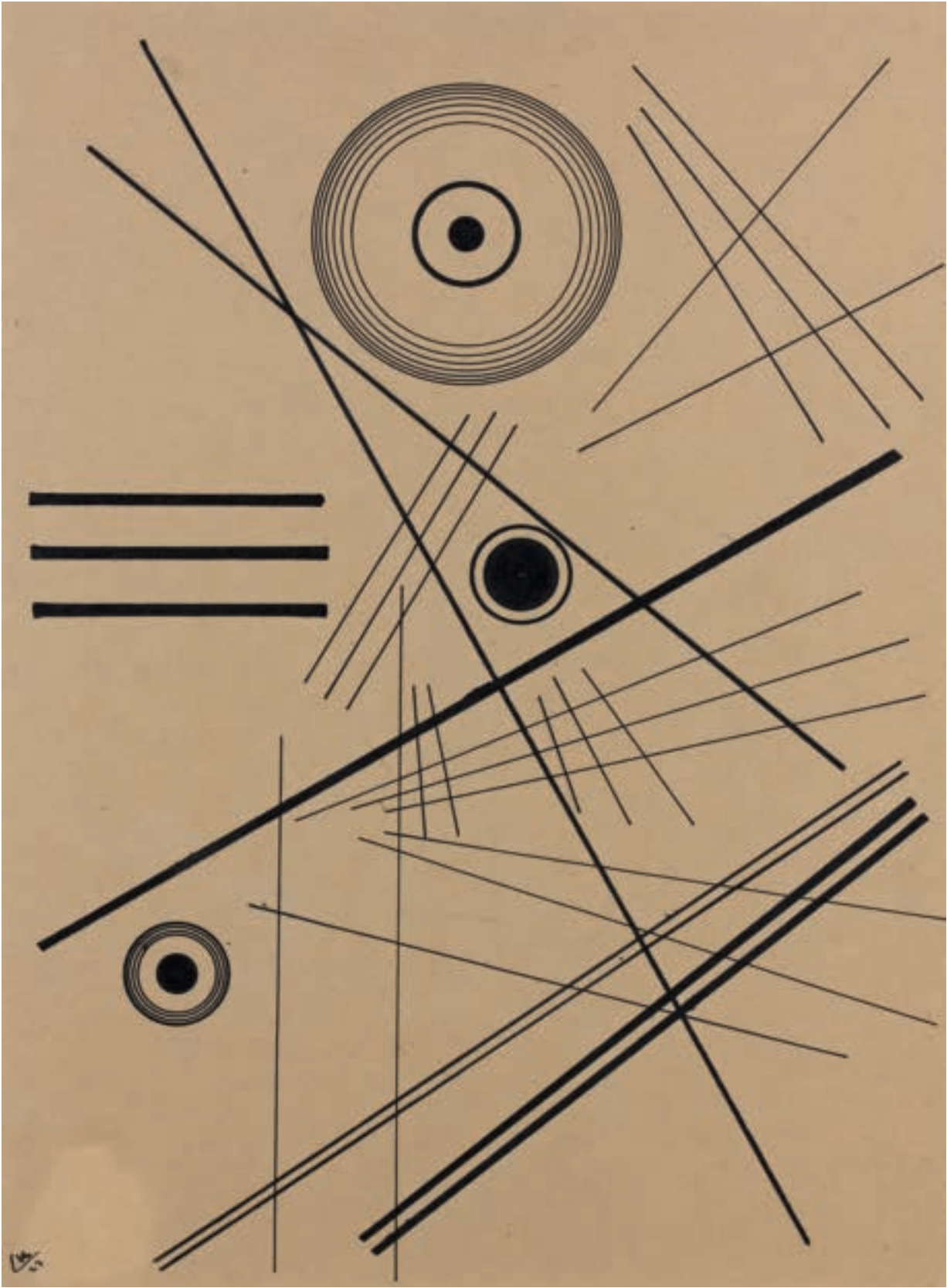
Exposition :
Paris, Galerie Le Bateau-Lavoir, *Dessins
des années 20*, 1960, reproduit sur le carton
d'invitation

Bibliographie :
V. Endicott Barnett, *Kandinsky Drawings
Catalogue raisonné Volume One I Individual
Drawings*, Philip Wilson Publishers, Londres,
2006, n°529, reproduit en noir et blanc p. 262

Inscription au dos du montage de Nina
Kandinsky « 1923/N3 »

*INDIA INK ON PAPER ; SIGNED WITH THE
MONOGRAM AND DATED LOWER LEFT*
13,54 x 9,56 in.

80 000 – 120 000 €



Paul KLEE

1879 – 1940

WINTERLICHE MASKEN – 1938

Gouache sur papier collé sur carton de support
original de l'artiste

Signé en haut à gauche « Klee »

Daté, titré et numéroté sur le carton de support

« 1938 D 12 winterliche Masken »

20,50 x 23,50 cm

Provenance :

Lily Klee, épouse de l'artiste, Berne

Klee Gesellschaft, Berne

Daniel-Henri Kahnweiler, Paris

Ancienne collection Jacques Lacan

Succession Sibylle Lacan, Paris

Exposition :

Bruxelles, Galerie Dietrich, *Paul Klee*,

décembre 1938, n°20

Londres, The Mayor Gallery, *Paul Klee*

exhibition, juin 1950, n°29

Bibliographie :

Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts,

Berne, *Paul Klee Catalogue raisonné Volume 7*

1934 – 1938, n°7233 p. 339 (non reproduit)

GOUACHE ON PAPER GLUED ON THE
ORIGINAL BACKBOARD ; SIGNED UPPER LEFT ;
DATED, TITLED AND NUMBERED ON THE
BACKBOARD ; 8 x 9,17 in.

60 000 – 80 000 €



Paul KLEE

Winterliche Masken 1938



Paul Klee, Berne, 1935

© 2003 – Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, and Benteli Verlags AG

Le 19 juillet 1937, inauguration à Munich de l'exposition itinérante de l'Art Dégénéré qui présente dix-sept œuvres de Klee. Son travail est alors comparé à celui d'un malade mental. Au moins cent deux œuvres sont retirées des collections allemandes. Klee s'obstine à refuser d'admettre la nouvelle. Sa production artistique reprend alors avec un plus grand acharnement. Elle débouche sur un style lapidaire où la ligne, les formes et les couleurs sont nourries de toute la sensibilité de l'artiste. En 1938, fidèle à ses engagements et à ses goûts, Klee écrit : «nulla dies sine linea », expression latine qui peut être entendue comme un testament, une discipline de vie, mais aussi comme une source nouvelle de création artistique.

Winterliche Masken (Masques d'hiver), mis aux enchères aujourd'hui, fait partie de cette dernière envolée. Entre 1937 et 1940, Klee invente une œuvre construite à la fois de formes abstraites, semi-figuratives et figuratives qui peuvent être interprétées de bien de façons différentes par le spectateur. Ici, le titre donné par le peintre ne laisse aucune incertitude.

À cette époque, Klee aborde plusieurs fois le thème du masque, avec par exemple *Masque dans la pénombre* et *D'une Collection de masques*, répertoriés dans l'ouvrage de Will Grohmann¹, où le cerne noir fait apparaître des personnages masqués. Dans notre dessin, Klee dessine trois personnages masqués de plus en plus élaborés : le premier, à gauche, corps filiforme et masque à peine suggéré, le deuxième, au centre, personnage féminin, chevelure rose, yeux bleus, bouche maquillée, et le troisième, dont les traits du visage ressortent assez distinctement, cheveux, yeux, nez et bouche, assimilé à un corps humain. Les couleurs irréelles, bleu et rose, translucides, posées en traînées, balayent le fond de l'œuvre. Elles disent les frimas et le vent glacial, offrant aux masques un environnement poétique.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Will Grohmann, *Klee*, Finkler, Paris, Paris, 1954.
Klee, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 24 mai – 3novembre 1985.

¹ Will Grohmann, Klee, Flinker, Paris, 1954, n° 177 et 188.

On July 19, 1937 in Munich, the traveling exhibit “Degenerate Art” presented seventeen works by Klee. His work was compared to that of a mentally ill patient. At least two hundred works were removed from German collections. Klee obstinately refused to give in. His artistic production continued with even greater relentlessness, resulting in a lapidary style where line, forms and colors are infused with the artist's sensibility. In 1938, faithful to his commitments and tastes, Klee wrote “nulla dies sine linea” (no day without a line), a Latin expression that can be understood as a testament, a life discipline, but also as a new source for artistic creation.

Winterliche Masken (winter masks) currently on auction is part of his last flight of fancy. Between 1937 and 1940, Klee invented a work constructed with abstract, semi-figurative and figurative forms that can be interpreted in many different ways by the viewer. However, here the painter's title leaves nothing to chance.

During this period, Klee used the theme of the mask on several occasions in such works as Masque dans la pénombre and D'une Collection de masques, listed in Will Grohmann's book¹, where the black line defines masked figures. In the present drawing, Klee presents three increasingly elaborate masked figures – a first one to the left, with a slender body and barely visible mask, the second in the center, a female figure with pink hair, blue eyes, a made-up mouth, and a third whose features are relatively distinct, hair, nose and mouth suggesting a human body. The unreal colors, blue and pink, are transparently laid on in streaks across the background. They express the freezing fog and icy wind, providing a poetic environment for the masks.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:

Will Grohmann, *Klee*, Finkler, Paris, Paris, 1954.
Klee, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 24 May – 3 November 1985.

¹ Will Grohmann, Klee, Flinker, Paris, 1954, n° 177 and 188.

8

Frank KUPKA

1871 – 1957

ÉTUDE POUR AUTOUR D'UN POINT

Circa 1920-1925

Gouache et crayon sur papier

Signé en bas à gauche « Kupka »

32,50 x 31,80 cm

Provenance :

Collection particulière, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Un certificat de Monsieur Pierre Brullé sera

remis à l'acquéreur

GOUACHE AND PENCIL ON PAPER; SIGNED

LOWER LEFT; 12,68 x 12,40 in.

30 000 – 40 000 €



9

Léopold SURVAGE

1879 – 1968

LA VILLE – 1920

Huile sur toile

Signée en bas à droite « Survage »

254 x 152 cm

Provenance :

Ancienne collection Dimitri Snegaroff, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Paris, La Galerie, *Retrospective Survage*, 1992,

n°12, reproduit en couleurs

Tokyo, Tokyo Art Institute, *Montmartre et*

Montparnasse, 1994

Bibliographie :

P. Fierens, *Survage*, Éditions des quatre

chemins, Paris 1931, pl. XIV

H. Seyrès, *Survage, Ecrits sur la peinture*,

Editions l'Archipel, Paris, 1992, planche A

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

99,06 x 59,28 in.

130 000 – 180 000 €



Léopold SURVAGE

La Ville

1920

La série des Villes de Léopold Survage apparaît dans son œuvre comme l'une des plus achevées. Succédant à une brillante, mais brève incursion dans les sphères de l'abstraction autour des années 1911 et 1912, l'artiste revient à la figuration qu'il ne quittera plus. Après la fin de la première guerre mondiale, son art entre dans une période de maturité dont les Villes marquent l'un des sommets.

La série des *Villes* de Léopold Survage apparaît dans son œuvre comme l'une des plus achevées. Succédant à une brillante, mais brève incursion dans les sphères de l'abstraction autour des années 1911 et 1912, l'artiste revient à la figuration qu'il ne quittera plus. Après la fin de la première guerre mondiale, son art entre dans une période de maturité dont les *Villes* marquent l'un des sommets.

Si l'artiste avait déjà abordé le thème de la *Ville* lors de son séjour à Nice, avec Hélène d'Oettingen¹, entre 1915 et 1918 avec une écriture picturale et une palette classiques, il se tourne désormais vers l'esthétique cubiste. Éléments de boiseries et papiers peints couvrent désormais ses compositions, dont les *Villes*, tandis que compotiers et guéridons, aux couleurs automnales, composent son alphabet.

Exécuté en 1920, le tableau mis aux enchères aujourd’hui, intitulé *La Ville*, illustre cette nouvelle écriture avec, d'une part, les tonalités en demi-teintes, marron, ocre jaune, gris-vert et noires, d'autre part, les papiers peints visibles au centre, soit unis, soit ornés de motifs géométriques. C'est aussi le tableau le plus important de cette série jamais exécuté par Survage. Construite sur un empilement de cubes rythmés de fenêtres jumelles, avec ou sans rideaux, la ville émerge, altière. Quelques frondaisons, formées de petites touches vertes en forme de virgules, accolées les unes aux autres, confèrent un peu d’humanité. Un personnage filiforme, de profil, vêtu de noir, telle une ombre chinoise, ajoute à la toile, par sa présence, une note surréaliste qui rappelle l'inquiétante étrangeté des vedute² peintes par Giorgio de Chirico.

La rigueur des compositions de *Villes*, très forte chez Survage entre 1920 et 1922, fait suite aux illustrations de bois gravés qu'il avait fait pour les livres d'Hélène d'Oettingen. La gravure sur bois, technique qui lui était étrangère, et qui exige une grande rigueur dans le dessin, le séduisit au point qu'il l'adopta pour l'huile. À cette époque, l'artiste était aussi influencé par les nouveaux courants d'architecture de l'*Esprit Nouveau*.

Les *Villes* de Léopold Survage connurent le succès dès leur exécution. À Paris, le marchand Léonce Rosenberg les présente en permanence dans sa galerie de 1921 à 1924. Simultanément, la carrière de Survage prend son essor à l'étranger. En 1919, il expose à Londres à la galerie Mansard aux côtés de Modigliani. La même année, Theo van Doesburg³ lui consacre un article dans la revue hollandaise *De Stijl*. En 1920 – 1922, il participe à l'exposition itinérante de *La Section d'Or* à Amsterdam, Bruxelles, Genève et Rome.

	Marie-Caroline Sainsaulieu
	
Ouvrages consultés :	
<i>La Section d'Or, 1912, 1920, 1925</i> , Musées de Châteauroux, Musée Fabre, Montpellier, 2000 – 2001. <i>Léopold Survage</i> , Galerie Zlotowski, Paris, 3 octobre – 29 novembre 2003.	

^[1] Hélène d'Oettingen (1887 – 1950), peintre et romancière, fut la maîtresse de Léopold Survage entre 1915 et 1918.

^[2] Paysages de villes.

^[3] Theo van Doesburg (Utrecht 1883 – Davos 1931), peintre et théoricien de l'art néerlandais ; il fut aussi architecte et écrivain.

Léopold Survage's series of Villes (towns) is among the most accomplished of his entire oeuvre. Following a brilliant though brief incursion in the sphere of abstraction in 1911 and 1912, the artist returned to representation, never again to leave it. After the end of World War I, his art enters its mature period of which Villes is one of the high points.

Although the artist had already begun addressing the theme of the town during his stay in Nice with Hélène d'Oettingen' from 1915 to 1918 but with a classical pictorial style and palette, from that time on he turned to the Cubist esthetic. Elements of paneling and wallpaper now cover his compositions, including his Villes, while fruit bowls, pedestal tables, and autumn colors make up his alphabet.

Executed in 1920, the painting currently on auction, entitled La Ville, is an excellent example of this new style with its half-tones in brown, yellow ochre, grey-green, and black, but also wallpapers in the center, either plain or decorated with geometrical patterns. This is the most important painting of the series executed by Survage. Constructed as a pile of cubes with rhythmic paired windows, with and without curtains, the town gracefully emerges. Some foliage, suggested by small, green comma-shaped strokes of the brush, give it a kind of humanity. The presence of a spindly figure seen from the side dressed in black, like a shadow puppet, adds a surrealist note to the painting, recalling the disturbing strangeness of Giorgio de Chirico's vedute².

The rigorous composition of Villes, highly characteristic of Survage's work between 1920 and 1922, follows a series of woodcut illustrations he had created for Hélène d'Oettingen's books. Woodcut prints were a technique unfamiliar to him at the time, and they require great precision in drawing. He found this so compelling that he adopted the same approach in his oils. During this period, the artist was also influenced by the new architectural trends illustrated in the magazine Esprit Nouveau.

Léopold Survage's Villes were immediately a great success. In Paris, the art dealer Léonce Rosenberg exhibited them on a permanent basis in his gallery from 1921 to 1924. Survage's career simultaneously took off outside of France. In 1919, he exhibited in London at the Mansard Gallery alongside Modigliani. That same year, Theo van Doesburg³ wrote an article on the artist in the Dutch magazine De Stijl. In 1920-1922, he participated in an itinerant exhibition entitled La Section d'Or that traveled to Amsterdam, Brussels, Geneva, and Rome.

	Marie-Caroline Sainsaulieu
	
Works consulted :	
<i>La Section d'Or, 1912, 1920, 1925</i> , Musées de Châteauroux, Musée Fabre, Montpellier, 2000 – 2001. <i>Léopold Survage</i> , Galerie Zlotowski, Paris, 3 October – 29 November 2003.	

^[1] Hélène d'Oettingen (1887 – 1950), painter and novelist, was Léopold Survage's mistress from 1915 to 1918.

^[2] Townscapes.

^[3] Theo van Doesburg (Utrecht 1883 – Davos 1931), peintre et théoricien de l'art néerlandais ; il fut aussi architecte et écrivain.

10
Manuel ORTIZ DE ZARATE
1886 – 1946

NATURE MORTE AU POT DE TABAC – 1916

Huile sur toile
Signée et datée en haut à droite « Ortiz 16 »
73,50 x 54,50 cm

Provenance :
Ancienne collection M. et M^{me} David Smolas,
Paris
Vente, Paris, Artcurial, 29 octobre 2006, lot 184
Acquis au cours de cette vente par l'actuel
propriétaire

*OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED UPPER
RIGHT; 28,67 x 21,26 in.*

80 000 – 120 000 €

Manuel Ortiz de Zarate, peintre d'origine chilienne, était à Rome en 1904 où il fit la connaissance de Modigliani. Une dizaine d'années plus tard, sur les conseils de ce dernier, Manuel Ortiz de Zarate vient en France et s'installe à Montparnasse où il rencontre toute la société artistique et littéraire. Sa forte personnalité le fait entrer dans tous les cercles, Max Jacob l'appréciait particulièrement, car tous deux avaient des visions. Le 12 août 1916, Ortiz de Zarate déjeune à la Rotonde avec Picasso et Pâquerette, la nouvelle maîtresse de Picasso. Ce déjeuner fut immortalisé par Jean Cocteau qui fit un reportage photographique. Le 14 janvier 1917, il participe au banquet Braque* organisé par Max Jacob et Marie Vassilieff ; en 1918, il quitte Paris, tel que nous l'apprend Guillaume Apollinaire dans son article du 6 avril dans *l'Europe nouvelle* : () « Juan Gris, Ortiz de Zarate, Modigliani, Van Dongen, Georges Braque quittent aussi la capitale pour la campagne d'Avignon ». « Mais Picasso reste impassible dans son Montrouge ».

Ortiz de Zarate, dans sa *Nature morte au pot à tabac*, datée de 1916, a rassemblé sur son tableau différents objets posés sur une table, pichet, pot à tabac, bouteille, pipe, et au premier plan, probablement une feuille de journal. Comme dans toutes les natures mortes cubistes, le choix des objets n'est pas défini par des allégories, ils sont représentés dans leur fonction première. Le chromatisme très tranché ici consolide la construction de l'œuvre et génère une original beauté.

*À ce banquet destiné à fêter le retour et la guérison de Georges Braque, blessé à la guerre, Modigliani, un peu éméché, avait été mis à la porte par Marie Vassilieff. Picasso et Ortiz de Zarate avaient caché la clef afin qu'il ne puisse revenir.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Guillaume Apollinaire, *Chronique d'art, 1902 – 1918*, Idées/Gallimard, Paris, 1960 ;
John Richardson, *A life of Picasso*, vol. II, Jonathan Cape, Londres 1996;
Gertrude Stein, Pablo Picasso, Correspondance, Édition de Laurence Madeline, Paris, Gallimard, 2005.

Manuel Ortiz de Zarate, a painter originally from Chile, was living in Rome in 1904 when he met Modigliani. Some ten years later, following the latter's advice, Manuel Ortiz de Zarate traveled to France and moved to Montparnasse where he met many literary and artistic figures. His strong personality guaranteed him a welcome in all the circles. Max Jacob particularly appreciated him because both were subject to visions. On August 12, 1916, Ortiz de Zarate lunched at the Rotonde with Picasso and Pâquerette, Picasso's new mistress. The lunch was immortalized by Jean Cocteau who documented it photographically. On January 14, 1917, he participated in the Braque banquet organized by Max Jacob and Marie Vassilieff. In 1918, he left Paris, according to Guillaume Apollinaire in his April 6 article in l'Europe nouvelle : (...) “Juan Gris, Ortiz de Zarate, Modigliani, Van Dongen, Georges Braque are all leaving the capital for the Avignon countryside. “But Picasso remains impassively in Montrouge.”*

In Nature morte au pot à tabac, dated 1916, Ortiz de Zarate has assembled in the painting a number of objects on a table – a pitcher, tobacco jar, pipe, and in the foreground probably a sheet of newspaper. As in all Cubist still lifes, the choice of objects is not defined by some allegory but are simply represented as functional items. The very bold colors consolidate the composition and generate a unique beauty.

**During this banquet, organized to celebrate the return and recovery of Georges Braque, wounded in the war, Modigliani, slightly intoxicated, had been ejected by Marie Vassilieff. Picasso and Ortiz de Zarate hid the key so he couldn't return.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
Guillaume Apollinaire, Chronique d'art, 1902-1918, Idées/Gallimard, Paris, 1960 ;
John Richardson, A life of Picasso, vol. II, Jonathan Cape, London 1996;
Gertrude Stein, Pablo Picasso, Correspondance, Edition de Laurence Madeline, Paris, Gallimard, 2005.



○ 11
Charles-Édouard JEANNERET
dit LE CORBUSIER
1887 – 1965

**NATURE MORTE AU PORTRAIT
DE FAMILLE ou LE GRAND VERRE
À CÔTÉ DE L'ÉCHARPE ROUGE – 1940**
Huile sur toile
Signée, datée et numérotée en bas au centre
« Le Corbusier 25/40 », contresignée, datée et
annotée au dos « Le Corbusier 25-40 »
81 x 100 cm

Provenance :
Vente Paris, Hôtel Drouot, 2 juin 1988, lot 71
À l'actuel propriétaire par cessions successives

Bibliographie :
J. Petit, *Le Corbusier lui-même*,
Rousseau, Genève, 1970, reproduit p. 266
(dimensions erronées)
N. et J.P. Jornod, *Le Corbusier (Charles
Edouard Jeanneret), Catalogue raisonné de
l'œuvre peint, vol. II*, Skira, Milan, 2005, n°251,
reproduit en couleurs p. 698

*OIL ON CANVAS; SIGNED, DATED AND
NUMBERED LOWER CENTER; 31,59 x 39 in.*

300 000 – 400 000 €



Le Corbusier

Nature morte au portrait de famille 1940



Le Corbusier à Chandigarh
© Photo Studio Indiano. Archives Eric Touchaleaume, Paris.

Naïma et Jean-Pierre Jornod, auteurs de *Le Corbusier, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, écrivent au sujet de la *Nature morte au portrait de famille* mise aux enchères aujourd'hui: « Dans ce tableau quelque peu particulier, le peintre allie des objets remaniés de l'époque puriste à une caricature simplifiée des têtes d'un couple qu'il qualifie « portrait de famille », vraisemblablement le sien ».

Ces historiens font allusion à la guitare et la bouteille peintes et disposées, de manière quasi identique dans un tableau de 1922, intitulé *La bouteille de vin*¹. À cette époque, Le Corbusier rédigeait le manifeste, *Après le cubisme*, annonçant la naissance du purisme. Il exécutait alors des œuvres, peintes et dessinées, qui montraient un choix réduit d'objets quotidiens – bouteilles, verres, lampe, dominos, guitare, pipes, ... – imbriqués les uns dans les autres, voire superposés, et traités dans un langage pictural simplifié où les ombres jouaient un rôle prépondérant. La perspective était difficilement lisible selon les critères classiques, mais se dégageait, alors, une organisation spatiale originale.

Quel était donc le fil conducteur pour la *Nature morte au portrait de famille* ? Pourquoi l'artiste reprenait-il le vocabulaire de 1922 ? La nostalgie des heures sereines, porteuses d'avenir, donnent la réponse : nous sommes en 1940. À gauche, c'est-à-dire en arrière, l'artiste fait allusion aux temps paisibles, et à droite, il peint son portrait et celui d'une femme, derrière laquelle une ombre en forme d'amande s'apparente à celle d'un œil. De celui-ci, s'écoule un liquide jaunâtre. Ce sont des « larmes de chagrin en cette époque triste et amère », écrivent Naïma et Jean-Pierre Jornod. Ce tableau témoigne donc de la lucidité de son regard sur le monde contemporain de cette œuvre.

Comme lui, nombre d'artistes ont su peindre sur la toile leurs douleurs et leur révolte, comme Rodin, Fautrier, Picasso ...

Ouvrages consultés :
Le Corbusier, 40 ans de peinture, Paris, galerie Zlotowski, 21 septembre – fin décembre 2001.
Naïma et Jean-Pierre Jornod, *Le Corbusier, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Milan, Skira, 2005.

¹ N° 28 du Catalogue raisonné.

Naïma and Jean-Pierre Jornod, authors of *Le Corbusier, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, write as follows on the subject of *Nature morte au portrait de famille* on auction today. “In this somewhat unusual painting, the painter has combined objects from the purist period reworked with a simplified caricature of the heads of a couple he identifies as a ‘family portrait’, probably of his own family.”

These historians are alluding to the guitar and bottle painted and arranged almost identically to a painting from 1922 entitled *La bouteille de vin* . During this period, Le Corbusier was writing his manifesto, *Après le cubisme* (After Cubism), announcing the birth of Purism. He executed a number of paintings and drawings of a limited number of objects chosen from daily life – bottles, glasses, lamps, dominos, pipes – all intersecting or overlapping and handled with a simplified pictorial language where shadows play a major role. The perspective is difficult to interpret according to classical criteria, but nevertheless he creates original way of organizing space.

What is the central theme of *Nature morte au portrait de famille*? Why does the artist go back to the 1922 vocabulary? Nostalgia for those forward-looking and more tranquil times gives us an answer. The date is 1940. To the left, that is to say, in the background, the artist refers to that time of peace, and to the left he paints his portrait and that of a woman with almond-shaped shadow resembles the shadow of an eye behind her. From that eye flows a yellowish liquid – the “tears of grief during a sad and bitter time,” as Naïma and Jean-Pierre Jornod have written. The painting is thus a testimony to a lucid understanding of his world at that time.

Like him, many other artists expressed their pain and revolt on canvas, including Rodin, Fautrier, and Picasso.

Works consulted:
Le Corbusier, 40 ans de peinture, Paris, Galerie Zlotowski, 21 September – end December 2001.
Naïma et Jean-Pierre Jornod, *Le Corbusier, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Milan, Skira, 2005.

¹ N° 28 in the Catalogue Raisonné.

12
Diego GIACOMETTI
1902 – 1985

PAIRE DE CANDÉLABRES

Bronze à patine dorée
Signé au tas sur le coté de la base « DIEGO »
(chaque)
Hauteur : 55,5 cm (chaque)

Provenance :
Ancienne collection M. et M^{me} René Moatti
Cette paire de candélabres a été commandée
par René Moatti à Diego Giacometti pour
décorer sa maison « La Tour de Pigranel »
de Castellaras dans les années 1968 – 1970
Restée par descendance dans la famille
jusqu’à ce jour

*BRONZE WITH GILT PATINA; SIGNED ON THE
BASE (EACH);* Height : 21,85 in. (each)

250 000 – 350 000 €

Diego et Alberto Giacometti ont travaillé ensemble, tout au long des années 1930 – 1940, pour le célèbre décorateur français Jean-Michel Frank¹, créant pour lui vases, luminaires, et divers éléments de décoration intérieure. Ce dernier avait choisi la multiplicité des sources lumineuses qui mettent particulièrement bien en valeur les espaces et les meubles exécutés dans des matériaux précieux. Ses commandes de lampadaires, bougeoirs, candélabres, appliques, et lampes, réalisées spécialement pour ses décors, avaient fini de leur donner un goût prononcé, notamment à Diego, pour les sources de lumière. Ainsi, les intérieurs des plus grandes familles françaises et américaines tels ceux du vicomte de Noailles, de Jean-Pierre Guerlain (pour qui ils décoreront aussi le salon de l’institut), Nelson Rockefeller, l’argentin Georges Born, ou encore Elsa Schiaparelli pour sa maison de couture, sont-ils ornés des plus beaux objets de Diego Giacometti.

Mais c’est durant la seconde guerre mondiale, qu’éloigné pour la première fois de l’emprise fraternelle, Diego prend véritablement conscience de ses talents artistiques et de son individualité créatrice.

¹ Jean-Michel Frank (Paris 1895 – État de New York 1941), Décorateur français.

Diego and Alberto Giacometti worked together throughout the 1930s and 40s on commissions from Jean-Michel Frank¹, the famous French decorator, creating vases, lamps, and many other items of interior decoration. The decorator relied on a wide variety of light sources that particularly enhanced the space and furniture, always executed in precious materials. His commissions for floor lamps, candlesticks, candelabras, wall lamps, and lamps, all specially designed for his interior decorations, gave the artists a definite partiality to light sources, especially for Diego. Thus interiors of leading French and American families – the Viscount of Noailles, Jean-Pierre Guerlain (for whom they created the decorations for the salon of the institute), Nelson Rockefeller, the Argentinian Georges Born, and Elsa Schiaparelli for her fashion house – are decorated with some of Diego Giacometti’s most beautiful designs.

However, it was during World War II, for the first time far from his brother’s influence, that Diego truly became aware of his artistic talents and his creative personality.

¹ Jean-Michel Frank (Paris 1895 – state of New York 1941), French decorator.



Diego GIACOMETTI

Paire de candélabres

Au début des années 1950, écrivent Christian Boutonnet et Rafael Ortiz², Diego, fort d’une maturité technique et d’un travail de vingt-cinq ans déjà, accepte de s’engager seul dans la sculpture mobilière. Parmi ses toutes premières œuvres, il exécute un candélabre à cinq branches et à deux têtes de cheval pour le cinquantième anniversaire d’Alberto. Les créations personnelles vont désormais se succéder, notamment sous l’impulsion de Marguerite et Aimé Maeght, ses premiers et fidèles admirateurs. Diego travaille pour la décoration de leur appartement parisien de l’avenue Foch ainsi que pour le mas Bernard, qu’ils acquièrent à Saint-Paul-de-Vence et pour lequel, il conçoit en 1962, le mobilier du bar en plein air de la Fondation Maeght.

À la disparition d’Alberto Giacometti en 1966, Diego, bouleversé, redouble de travail et exécute meubles et objets destinés à embellir maisons et jardins. À cette époque, et après avoir travaillé un certain temps dans l’ombre de son frère, il avait acquis une authentique notoriété. Ses sculptures (pour la plupart des animaux), et les pièces de mobilier, lampes et lustres, de nombreuses tables, chaises, consoles, étagères, rampes d’escalier, ornent les grandes maisons. René Moatti³, avocat et homme politique français, fit, à cette époque, également appel à lui pour sa maison « La Tour de Pigranel » à Castellaras (Alpes Maritimes)⁴.

Installé depuis quelques années dans un pavillon de la rue du Moulin-Vert, dans le quatorzième arrondissement à Paris, Diego Giacometti exécute pour lui une paire de candélabres à six branches, mise aux enchères aujourd’hui. En bronze à patine dorée, cette paire de candélabres fut travaillée par Diego seul ; on reconnaît le doigté de l’artiste, son style inimitable et intemporel qui laisse à ces objets leur place dans tous les intérieurs. On remarque aussi l’élégance et la simplicité du pied des candélabres, à l’image d’un bougeoir et de sa bougie, d’où s’élancent six branches d’inégales hauteurs.

L’artiste a imaginé une fleur, avec six étamines et six sépales, modelée de sa main, et sa création, fondée sur la poésie, nourrit alors nos rêveries venues de la seule lumière des bougies.

	Marie-Caroline Sainsaulieu
	
Ouvrages consultés :	
Christian Boutonnet et Rafael Ortiz, <i>Diego Giacometti</i> , Les Éditions de l’Amateur, Paris, 2003. Daniel Marchesseau, <i>Diego Giacometti</i>, Hermann, Paris, 2005.	

^[1] Christian Boutonnet et Rafael Ortiz, Diego Giacometti, Éditions de l’Amateur, Paris, 2003.

^[2] René Moatti, Sétif 1905 (Algérie) – 1996 Mouans- Sartoux (Alpes Maritimes).

^[3] La Maison de vente Artcurial a vendu le 30 novembre 2010 une suspension à quatre lumières, sculpture en bronze à patine dorée de Diego Giacometti, provenant de la même collection, pour la somme de 858.410,20 €, frais compris.

According to Christian Boutonnet and Rafael Ortiz², Diego, in the prime of technical mastery and with twenty-five years of experience behind him, decided to begin creating his own furniture-sculpture in the early 1950s. Among his first works is a candelabrum with five branches and two horse-heads for Alberto’s fiftieth birthday. Many personal creations followed, especially with the encouragement of Marguerite and Aimé Maeght, his first and always loyal admirers. Diego worked on the decoration of their Parisian apartment avenue Foch as well as for the Provencal farmhouse Bernard purchased at Saint-Paul-de-Vence for which he designed the furniture for the open-air bar of the Maeght Foundation.

After the death of Alberto Giacometti in 1966, Diego, completely devastated, sought to lose himself in his work, working twice as hard and executing furniture and objects designed to beautify houses and gardens. During this period he finally acquired an authentic reputation of his own after having worked for so long in the shadow of his brother. His sculptures (mostly animals) and pieces of furniture, lamps, and chandeliers as well as many tables, chairs, consoles, shelves, and banisters decorated many prestigious homes of the period. René Moatti³, a lawyer and politician, also asked Diego to decorate his house, “La Tour de Pigranel” in Castellaras (in the Alpes Maritimes region)⁴.

While living for several years in a house in the rue du Moulin-Vert in Paris’s 14th arrondissement, Diego Giacometti executed the pair of six-branched candelabras on auction today for the lawyer. Created in bronze with a gold patina, this pair of candelabras was executed by Diego alone – his touch is easily recognized, as well as the inimitable and timeless style that makes these objects a prominent part of any interior. Also remarkable are the elegance and simplicity of the feet of the candelabras, imitating a candlestick and its candle from which six branches of unequal height are growing.

The artist has imagined a flower with six stamens and six sepals, molded by his hand, and his creation, rooted in poetry, feeds our dreams as they are born from our contemplation of the candlelight.

	Marie-Caroline Sainsaulieu
	
Works consulted :	
Christian Boutonnet et Rafael Ortiz, <i>Diego Giacometti</i> , Les Éditions de l’Amateur, Paris, 2003. Daniel Marchesseau, <i>Diego Giacometti</i>, Hermann, Paris, 2005.	

^[1] Christian Boutonnet et Rafael Ortiz, Diego Giacometti, Éditions de l’Amateur, Paris, 2003.

^[2] René Moatti, Sétif 1905 (Algeria) – 1996 Mouans-Sartoux (Alpes Maritimes).

^[3] On November 30, 2010, the Artcurial auction house auctioned a suspension of 4 lights, a bronze sculpture with gold patina by Diego Giacometti from the same collection, for 858,410.2 €, including fees.


13
Victor BRAUNER
1903 – 1966

ADAM ET ÈVE – 1931

Huile sur toile
Signée, datée et dédiéee en bas à droite
« VICTOR BRAUNER 1931. 1934 A DIMITRI
SNEGAROF TRES AMICALEMENT »
65 x 54 cm

Provenance :
Ancienne collection Dimitri Snegaroff, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

*OIL ON CANVAS; SIGNED, DATED AND
DEDICATED LOWER RIGHT; 25,35 x 21,06 in.*

60 000 – 80 000 €

Originaire de Roumanie où il naquit en 1903, Victor Brauner fera l'essentiel de sa carrière en France. En 1925, après un premier et bref voyage à Paris, où il prend connaissance de la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico, il rentre en Roumanie. Il collabore à la revue *Unu*, revue roumaine d'esprit dadaïste, qui publie la plupart de ses peintures et dessins, et expose également ses œuvres à Bucarest, à la galerie Mozart. Durant ces années, jusqu'à son retour en France, en 1930, Brauner se détache de l'Avant-garde roumaine pour se rapprocher des surréalistes parisiens.

En 1930, installé à Paris, il rencontre Brancusi qui l'initie à la photographie, se lie d'amitié avec le poète roumain Benjamin Fondane, se rapproche de Tanguy dont il partage l'adresse, rue du Moulin-Vert, et participe au III^e Salon des Surindépendants. Au sujet de son travail, Alain Jouffroy, poète et écrivain, notait : « Victor Brauner fut, à partir des années trente, le créateur d'une nouvelle sorte de peinture, différente de toutes celles qu'on voyait alors dans les galeries et les ateliers. Cette nouvelle sorte de peinture ne pouvait être assimilée à aucune autre, parce qu'elle transformait des fantasmes subjectifs en une sorte de scénographie de l'imagination, a priori saisissable par tous. En se liant à la symbologie (sic) de plusieurs civilisations, elle dépassait les clivages traditionnels entre l'ancien et le nouveau, l'occidental et l'oriental, l'onirique et le critique. »¹

¹ Alain Jouffroy, *Victor Brauner ou le premier dépassement du surréalisme*, in catalogue d'exposition *Victor Brauner*, Didier Imbert Fine Art, Paris, 26 octobre – 21 décembre 1990, p. 11.

Originally from Rumania where he was born in 1903, Victor Brauner's career emerged primarily in France. After a first brief trip to Paris, where he became familiar with Giorgio de Chirico's metaphysical painting, he returned to Rumania in 1925. He collaborated with Unu, a Rumanian magazine in the Dada spirit that published most of his paintings and drawings, and also exhibited his work at the Mozart Gallery in Bucharest. During these years and until his return to France in 1930, Brauner began to detach himself from the Rumanian avant-garde, moving ever closer to the Parisian Surrealists.

*In 1930, having moved to Paris, he met Brancusi, who introduced him to photography, made friends with the Rumanian poet Benjamin Fondane, became close to Tanguy with whom he shared an address rue du Moulin-Vert, and participated in the third Salon des Surindépendants. Alain Jouffroy, poet and writer, writes about his work: "Starting in the 1930s, Victor Brauner created a new kind of painting, different from anything else that could be seen in the galleries and studios of that period. This new kind of painting could not be assimilated to any other because it transformed subjective imaginings into a kind of scenography of the imagination, theoretically understandable by all. By connecting with the symbology (sic) of many civilizations, it goes beyond the traditional divide between the ancient and the new, the west and the east, dreams and critical thinking."*¹

¹ Alain Jouffroy, *Victor Brauner ou le premier dépassement du surréalisme*, in the catalogue for the exhibit *Victor Brauner*, Didier Imbert Fine Art, Paris, 26 October – 21 December 1990, p. 11.



Victor BRAUNER

Adam et Ève 1931



Victor Brauner dans le jardin de la Rue Suter, 1924
© Droits réservés

Le tableau *Adam et Ève*, daté 1931, mis aux enchères aujourd’hui, se nourrit du symbole des origines de l’homme qu’il lie à la civilisation grecque. L’artiste représente un homme et une femme, nus, à l’image de deux athlètes posant devant les ruines d’un temple. A leurs pieds, un arbre de vie. L’ensemble de la scène repose sur un radeau formé de lattes de bois jointes, peintes en rouge. Ni point de fuite, ni ligne d’horizon, tout semble flotter pour l’éternité dans le cosmos. Brauner nous fait partager ses rêves et son monde réinventé. Nous sommes ici aux portes du surréalisme. En 1929, Brauner avait déjà exécuté un dessin intitulé *Adam et Ève* avec une représentation moins ancrée dans l’Avant-garde. En 1932, ce tableau annonce avec une éclatante assurance son adhésion au Surréalisme et l’hommage d’André Breton, qui signe, en 1934, la préface de sa première exposition à la galerie Pierre à Paris.

Le tableau fut dédié en 1934 à Dimitri Snegaroff. D’origine russe, né en 1885 à Vitebsk, Dimitri Snegaroff s’était installé à Paris en 1907, et travailla aussitôt à l’imprimerie UNION qui consacrait une partie de son activité à la presse révolutionnaire sous l’autorité de Lénine¹. La guerre interrompit toute activité. De 1918 à 1958, Dimitri Snegaroff, qui avait changé son prénom pour celui de Jacques, dirigea l’imprimerie. Il abandonna la politique pour le monde des arts et se consacra à la publication de nombreuses revues artistiques, dont les plus prestigieuses de cette époque : *Arts à Paris*, *Bulletin de l’Effort Moderne*, *Cahiers d’art*, *La Révolution Surréaliste*, enfin *Minotaure*. Il publia aussi des livres d’artistes, des affiches et des catalogues d’expositions. Cette immersion le fait devenir amateur. Il acquiert de nombreuses œuvres d’art des plus grands artistes européens : Surville (en grand nombre), Picabia, Kremegne, Tanguy, Pougny, Magnelli ... et plusieurs dessins et tableaux de Victor Brauner dont *Adam et Ève*.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrage consulté :
Catalogue de vente de l’Ancienne collection de Dimitri Snegaroff, Paris, Artcurial, Hôtel Dassault, 22 février 2005.

¹ Exilé à Paris de 1910 à 1912.

The painting on auction today, Adam et Ève, dated 1931, is nourished by the symbol of mankind’s origins but also linked to Greek civilization. The artist represents a naked man and woman in the image of two athletes posing in front of the ruins of a temple. At their feet is the tree of life. The entire scene rests on a raft of wooden slats painted red. No vanishing point, no horizon line, everything appears to be floating for all eternity in the cosmos. Brauner shares his dreams and his reinvented world with us. We are at the threshold of Surrealism. Earlier in 1929, Brauner had already executed a drawing entitled Adam et Ève with a representation less indebted to the avant-garde (fig.1). In 1932, the painting announces with absolute assurance that he has joined the Surrealist movement and become a follower of André Breton, who signed the preface of his first exhibit at the Galerie Pierre in Paris in 1934.

The painting was dedicated to Dimitri Snegaroff in 1934. Of Russian origin, born in 1885 in Vitebsk, Dimitri Snegaroff moved to Paris in 1907 and began to work at the UNION printing company that published revolutionary material sponsored by Lenin² among other publications. Then the war interrupted everything. But from 1918 to 1958, the company was managed by Dimitri Snegaroff, who had changed his first name to “Jacques”. He abandoned politics for the world of art, publishing many of the period’s most prestigious artistic journals: Arts à Paris, Bulletin de l’Effort Moderne, Cahiers d’art, La Révolution Surréaliste, and finally Minotaure. He also published artists’ books, posters, and exhibit catalogues. This immersion led him to collecting, and he acquired many works of art from the greatest European artists, such as Surville (a great many works), Picabia, Kremegne, Tanguy, Pougny, Magnelli ... and also many drawings and paintings by Victor Brauner, including Adam et Ève.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Work consulted:
Auction catalogue for the Ancienne collection de Dimitri Snegaroff auction, Paris, Artcurial, Hôtel Dassault, 22 February 2005.

² Exiled in Paris from 1910 to 1912.

14
Yves TANGUY
1900 – 1955

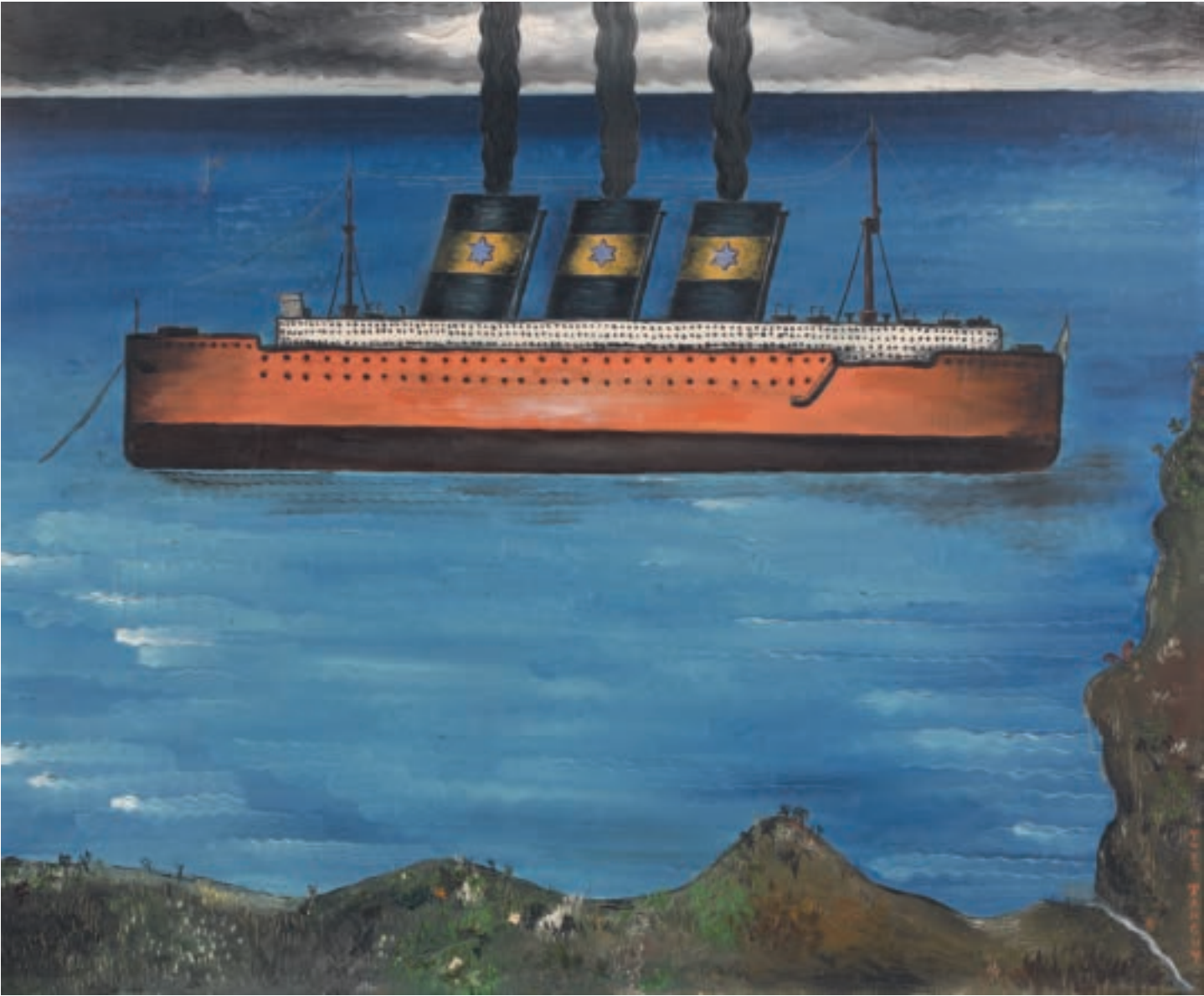
LE BATEAU – 1925-1926
Huile sur toile
Signée en bas à droite « YVES TANGUY »
50 x 61 cm

Provenance :
Ancienne collection Gazelle Duhamel, Paris
Ancienne collection Paul Garson, Paris
(circa 1955)
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
J.T. Soby, *Yves Tanguy*, MOMA, New York, 1955, reproduit p. 10
Pierre Matisse, *Yves Tanguy un recueil de ses œuvres*, Pierre Matisse, New York, 1963, n°9 reproduit
P. Waldberg, *Les demeures d'Hypnos*, Éditions de la différence, 1976, Paris, reproduit en couleurs p. 247
P. Waldberg, *Yves Tanguy*, André De Rache Éditeur, 1977, p. 97, reproduit en couleurs p.100

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT
19,50 x 23,79 in.

50 000 – 70 000 €



Yves TANGUY

Le bateau 1925-1926

Fin 1923, Yves Tanguy ressent un choc esthétique qui va engager sa vie entière : depuis la plate-forme d'un autobus, il aperçoit, à Paris, dans la vitrine du marchand Paul Guillaume, deux toiles de Giorgio de Chirico, dont *Le Cerveau de l'Enfant* (qui appartenait déjà à André Breton). Cette révélation, à l'instant, guide Tanguy dans sa décision de devenir peintre.

À cette époque, Yves Tanguy âgé d'un peu plus de vingt ans, gagnait péniblement sa vie et habitait au 54 rue du Château, dans le quartier de Montparnasse avec sa compagne, Jeannette Ducrocq, Jacques Prévert et son amie, Simone Dienne. Marcel Duhamel, avait loué pour eux une ancienne boutique de peaux de lapins avec un logement à l'étage. Les deux couples étaient souvent rejoints par, Gazelle Bresson, l'amie de Marcel, Pierre Prévert, et le frère de Simone Dienne. Marcel assurait le toit et le couvert, profitant des cuisines de son hôtel. Le seul témoignage de l'inclination artistique de Tanguy était alors le décor du modeste pavillon : il en couvrit les murs de collages de papiers, d'affiches de cinéma et de glaces disposées en zigzags ; il fabriqua également, un mobilier rustique, peint de couleurs vertes, de ses propres mains, à l'instar de Victor Hugo.

Originaire de Bretagne, Tanguy trouvera essentiellement son inspiration dans une thématique maritime : paysages marins, brumes océaniques, plages voilées… L'artiste regarde la mer et explore dans son subconscient les fonds sous-marins. Ses premières œuvres – des aquarelles – datent de 1924. Au début de 1925, à la suite d'une tournée dans la Torpédo décapotable de Marcel Duhamel, il exécute sa première toile, *La Rue de la Santé*, puis *Le Pont*, deux tableaux figuratifs peints sous un ciel breton et dont les perspectives insolites intriguent.

Le Bateau réalisé fin 1925 ou début 1926, teinté « d'une étonnante naïveté », d'après Thomas T. Solley, « reflète néanmoins clairement, un changement, dû probablement à la rencontre avec Breton. C'est une vision encore naïve, mais des éléments nouveaux, d'une étrangeté certaine, apparaissent : le bateau repose plutôt qu'il ne flotte sur l'eau et donne l'impression de basculer nettement vers le fond du tableau. La fumée qui s'échappe des trois cheminées est aussi compacte et dense que le bateau lui-même, à tel point que l'on se demande si le bateau, au lieu de reposer sur l'eau n'est pas suspendu au bord du tableau par les bandes sombres de fumée. Pour la première fois apparaissent aussi les virgules brusques des vagues et les formes végétales particulières du rivage que l'on retrouve abondamment dans les peintures suivantes. D'autre part, l'effet d'un espace à deux dimensions, qui renvoie à l'utilisation du collage, semble ici contredit par la présence de nuages sombres, et d'un horizon fuyant et lumineux en haut du tableau. Il s'agit là certainement d'un procédé délibéré. »^[1]

Remarquons également que la facture employée pour la mer est aussi celle de la fumée des cheminées et du ciel : si Thomas T. Solley emploie le terme de *virgules brusques*, on constate que ce mouvement perpétuel des vagues, se propage aux fumées des cheminées, et aux éléments naturels, comme le ciel : la mer qui occupait déjà une place prédominante dans l'œuvre de l'artiste comme surface se fait matière première de l'écriture picturale.

At the end of 1923, Yves Tanguy received an esthetic jolt that was to influence his entire life. Riding on the platform of a bus, he glimpsed two canvases by Giorgio de Chirico in the window display of Paul Guillaume, art dealer, including Le Cerveau de l'Enfant (which already belonged to André Breton). This revelation inspired Tanguy in his decision to become a painter.

During this period, Yves Tanguy, barely twenty years old, was eking out a living and residing at 54, rue du Château with his companion, Jeannette Ducrocq, and Jacques Prévert and his friend, Simone Dienne. Marcel Duhamel had rented a former rabbit-skin shop that included an apartment on the first floor. Gazelle Bresson, Marcel's friend, Pierre Prévert, and Simone Dienne's brother soon joined both couples. Marcel paid for the roof over their heads and the food, taking advantage of the kitchens of his hotel. At the time, the only sign of Tanguy's artistic inclinations was his decoration of their modest pavilion. He covered the walls with paper collages, movie posters, and mirrors in zigzag fashion. He also constructed rough furniture painted green by his own hands, following Victor Hugo's example.

Originally from Brittany, Tanguy found his fundamental inspiration in marine themes – seascapes, ocean fogs, and misty beaches. The artist looks at the sea and explores the sea floor with his subconscious mind. His first works – watercolors – date from 1924. In early 1925, following a trip in Marcel Duhamel's convertible, the “Torpedo”, he executed his first canvas, La Rue de la Santé, and then Le Pont, two representational paintings under a Breton sky whose unusual perspective intrigues.

Le Bateau, completed end 1925 or early 1926, redolent of “a surprising naïveté” according to Thomas T. Solley, “nevertheless clearly reflects a change, probably due to an encounter with Breton. It is still a naïve vision, but with new, stranger elements. The boat rests rather than floats on the water, and gives the impression of leaning towards the bottom of the painting. The smoke from the three chimneys is as compact and dense as the boat itself, to the point that one wonders whether the boat, instead of resting on the water, is rather suspended on the edge of the painting by dark bands of smoke. For the first time we see the abrupt commas of the waves that we find so often in later paintings. In addition, the effect of a two-dimensional space, referring to the use of collage, here seems to be contradicted by the presence of dark clouds and a distant, luminous horizon at the top of the painting. This was probably a deliberate effect.”^[1]

We can also note that the style used in painting the sea is also used for the chimney smoke and the sky. Although Thomas T. Solley uses the words “abrupt commas”, we can also see that the perpetual movement of the waves is also seen in the chimney smoke and natural elements such as the sky. The sea already occupies a crucial place in the artist's work as a surface that has become the raw material of his pictorial style.

^[1] Quote from the catalog of the exhibit Yves Tanguy, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 17 June – 27 September 1982, pp. 66,67.


Marcel Duhamel, Pierre Prévert, Yves Tanguy et Jacques Prévert dans le jardin de la maison familiale, Locronan, vers 1925 – 1926 Archives G. Morgane-Tanguy

Yves Tanguy, Le Bateau, 1925, huile sur toile 86,4 x 49,5 cm © Pierre et Gaetana Matisse Foundation

Au sujet du *Bateau*, Patrick Waldberg, a écrit dans son ouvrage consacré à Yves Tanguy : « *Le Bateau*, c'est le rêve de Douarnenez, l'envoûtement des grands départs, l'appel des lointains »². Et l'on pourrait croire que Tanguy a inspiré Fellini lorsque le cinéaste, dans *Amacord*, imagine le grand paquebot illuminé qui traverse l'océan sous le regard émerveillé de l'enfant qu'a été le metteur en scène. Mais cet « appel des lointains », c'est aussi l'appel du Surréalisme. Cette œuvre se situe aux portes du mouvement dont Tanguy connaît l'existence depuis 1924, grâce au premier numéro de la revue *Révolution surréaliste* qui l'avait alors beaucoup intéressé. Mais la rencontre, en décembre 1925, avec Breton le happe, corps et âme, dans le groupe surréaliste. Dès 1926, la *Révolution surréaliste* reproduit une de ses œuvres, et en 1927, à la Galerie Surréaliste expose ses peintures.

Le Bateau porte déjà les prémices d'un bouleversement pictural imminent chez Tanguy. C'est en cela qu'il prend une place particulière dans son parcours artistique, au sein d'une œuvre rare, et donc précieuse, car, rappelons-le, l'artiste en détruisit une grande partie. *Le Bateau* fut la propriété de Gazelle Duhamel née Bresson. Et l'on peut penser – cela paraît probable qu'il fut offert par Tanguy à l'épouse du généreux Marcel Duhamel, Gazelle Duhamel.

Ouvrages consultés : <i>Yves Tanguy</i>, Centre Georges Pompidou, Paris, 17 juin – 27 septembre 1982.<i>Yves Tanguy, l'Univers surréaliste</i>, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 30 juin – 30 septembre 2007, Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, 25 octobre 2007 – 13 janvier 2008.

^[2] Patrick Waldberg, Yves Tanguy, André De Rache Éditeur, 1977, p. 97.


Yves Tanguy, Dancing, 1925, huile sur toile 86,4 x 49,5 cm © Pierre et Gaetana Matisse Foundation

Yves Tanguy, Le Bateau, 1925, huile sur toile 86,4 x 49,5 cm © Pierre et Gaetana Matisse Foundation

Patrick Waldberg writes about Bateau in his book on Yves Tanguy. “Le Bateau is a dream of Douarnenez, the enchantment of long voyages, the call of distant lands.”² And one can believe that Tanguy inspired Fellini in Amacord, when the director imagines a large, brightly lit ocean liner crossing the sea under the gaze of the child he used to be. But the “call of distant lands” is also the call of Surrealism. The work is at the threshold of the movement Tanguy had been aware of since 1924 thanks to the first issue of the magazine Révolution surréaliste that he found so compelling. But it was his encounter with Breton in December, 1925 that drew him into the Surrealist group, body and soul. In 1926, Révolution surréaliste reproduced one of his works, and in 1927, the Galerie Surréaliste exhibited his paintings.

Le Bateau already shows signs of Tanguy's imminent pictorial upheaval, and this explains its special position in his artistic itinerary within a rare body of work. Thus it is precious, because we must never forget that the artist destroyed most of his work. Gazelle Duhamel, whose maiden name was Bresson, owned Le Bateau. Thus one can speculate – and it seems very probable – that Tanguy presented it to Gazelle Duhamel, wife of the generous Marcel Duhamel.

Works consulted : <i>Yves Tanguy</i>, Centre Georges Pompidou, Paris, 17 June – 27 September 1982. <i>Yves Tanguy, l'Univers surréaliste</i>, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 30 June – 30 September 2007, National Art Museum of Catalonia, Barcelona, 25 October 2007 – 13 January 2008.

^[2] Patrick Waldberg, Yves Tanguy, André De Rache Éditeur, 1977, p. 97.

15
Victor BRAUNER
1903 – 1966

FEMME EN CHATTE – 1940

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
« VICTOR BRAUNER 1940 »
68,80 x 49,80 cm

Provenance :
Collection Peggy Guggenheim, New York
Collection Rudi Blesh, New York (1946)
Sidney Janis, New York
Galerie Marwan Hoss, Paris
Collection particulière, Paris

Exposition :
New York, Coordinating Council of French Relief Societies, *First Papers of Surrealism*, octobre – novembre 1942, reproduit en noir et blanc (non paginé)
Lugano, Malpensata, *Victor Brauner. Miti, presago, simboli. Opere dal 1929 a 1965*, 1985, p. 62

Bibliographie :
A. Breton, I. Chatfield, *Art of this Century, Objects-Drawings-Photographs-Paintings-Sculpture-Collages, 1910 to 1942*, Peggy Guggenheim, New York, 1942, reproduit
F. Buratti, *Una Raccolta Privata d'Arte Moderna*, Florence, 1988, p. 125
D. Semin, *Victor Brauner*, RMN, Paris, 1990, reproduit en noir et blanc p. 97 (dimensions erronées)
C. Morando et S. Patry, *Victor Brauner écrits et correspondances*, Centre Pompidou et INHA, Paris, 2005, pp. 165, 185, 285, 286, 287, 313, 373, 381

OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; 26,83 x 19,42 in.

200 000 – 300 000 €



Victor BRAUNER

Femme en chatte

1940

1938-1939

L'histoire du tableau de Victor Brauner, *Femme en Chatte*, daté 1940, met en scène des personnalités prestigieuses : Peggy Guggenheim, André Breton, René Char et Dora Maar. Leurs présences se chevauchent dans le temps ; nous avons donc choisi de consacrer la première partie de ce texte à la destinée de l’œuvre pour laquelle interviennent Peggy Guggenheim et André Breton, puis en seconde partie, à la genèse de l’œuvre où apparaissent René Char et Dora Maar.

1938-1939, la galerie londonienne

C’est Yves Tanguy qui, en juillet 1938, présenta des œuvres de Brauner à Peggy Guggenheim dans la galerie londonienne, Guggenheim Jeune. Fidèle à son principe d’acquisition et après avoir visité l’atelier parisien de Brauner, la collectionneuse achète l’année suivante le tableau intitulé *Fascination* (fig.1) puis, peu après, *Femme en Chatte*. « Cher Brauner, lui écrit-elle, le 22 décembre 1940, je vous remercie de l’envoi de votre deuxième toile « La Femme en Chatte ». Je serais contente de l’acheter au prix indiqué sur le[s] deux 3 500 francs. Je l’exposerai au musée de Grenoble bientôt avec la grande exposition que j’ai l’intention de faire ici¹. J’espère que vous continuez à travailler, car je trouve que vous avez fait beaucoup de progrès.²

1940, la galerie parisienne

À cette époque, Brauner cherchait, comme d’autres artistes, à se rendre aux États-Unis. Traversant une période difficile due à son récent divorce d’avec Margit Kosh, sa première épouse, il avait quitté Paris au mois de juin 1940 pour s’installer dans le Midi de la France, à Canet-Plage. Il lui était alors facile d’entrer en relation avec Peggy Guggenheim et André Breton qui habitaient Marseille, dans l’attente d’un départ. Grâce à sa fortune et à sa passion pour l’art, Peggy Guggenheim offrait aux artistes la possibilité de financer le voyage pour l’Amérique, – ce qu’elle fit pour André Breton et sa famille – ou celle de vivre décemment. Elle prit notamment en charge l’hébergement de Brauner à Marseille, à la villa Bel Air (fig.2), et s’efforça de lui obtenir un visa pour les États-Unis, mais en vain.

1942, la galerie de Peggy Guggenheim

À son arrivée à New York, Peggy retrouve sa collection de tableaux expédiée depuis Marseille³. En octobre 1942, elle ouvre une galerie, « Arts of this Century », où se succéderont des expositions temporaires, voisines de l’accrochage permanent de sa collection, mise en scène par Frédérick Kiesler. *Femme en Chatte* est reproduite dans le catalogue de la collection permanente, rédigé par André Breton et Inès Chatfield.⁴

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

Par ailleurs, au même moment, Peggy prête *Femme en Chatte* à l’exposition *First Papers of Surrealism*, organisée à New York⁵ par André Breton, du 14 octobre au 7 novembre 1942. L’exposition, écrira André Breton, eut beaucoup de succès, mais le poète regrettait ne pas exposer davantage

The history of Victor Brauner's painting entitled «Femme en Chatte», dated 1940, includes a number of well-known personalities from the art world – Peggy Guggenheim, André Breton, René Char, and Dora Maar. Their presence overlaps in time, and thus we will devote the first part of this article to the fate of the work, in which Peggy Guggenheim and André Breton were involved, and in the second part discuss the genesis of the painting where René Char and Dora Maar make an appearance.

1938-1939, la galerie londonienne

In July 1938 Yves Tanguy introduced Peggy Guggenheim to Brauner's work at her London gallery, Guggenheim Jeune. Faithful to the principle of acquisition and having visited Brauner's Parisian studio, the collector purchased the painting entitled Fascination (fig.1, as well as «Femme en Chatte» the following year. Shortly afterwards she wrote on December 22, 1940, “Dear Brauner, Thank you for sending your second canvas, “La Femme en Chatte”. I will be happy to purchase it at the price indicated on both, 3,500 francs. I will soon exhibit them at the Grenoble Museum in the important exhibit I intend to organize here¹. I hope you will continue your work, as I think you have made considerable progress.”²

1940, la galerie parisienne

During this period, Brauner, like other artists, was attempting to move to the United States. In a difficult period because of his recent divorce from Margit Kosh, his first wife, he left Paris in June 1940 for the south of France at Canet-Plage. It was easy for him to connect with Peggy Guggenheim and André Breton who were living in Marseilles, waiting to depart. Thanks to her fortune and her passion for art, Peggy Guggenheim gave artists a way to finance the trip to America, as she had already done for André Breton and his family, or else helped them live decently. She paid for Brauner's housing in Marseilles in the Villa Bel Air (fig.2), and tried to obtain a visa for the United States, with no success.

1942, la galerie de Peggy Guggenheim

Arriving in New York, Peggy was reunited with her collection that had just arrived from Marseilles³. In October 1942, she opened the gallery “Arts of this Century”, where she organized a series of temporary exhibits, similar to the permanent display of her collection organized by Frédérick Kiesler. «Femme en Chatte» was reproduced in the catalogue of the permanent collection, written by André Breton and Inès Chatfield.⁴

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

During this period, Peggy also lent «Femme en Chatte» to the exhibit First Papers of Surrealism, organized in New York⁵ by André Breton from October 14th to November 7th, 1942. The exhibit, wrote André Breton, had considerable success, but the poet regretted not to have been able to exhibit more works by Brauner⁶. In 1946, Peggy Guggenheim sold «Femme en



Fig. 1 : Victor Brauner, *Fascination*, 1939, huile sur toile, 65 x 55 cm.

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

d’œuvres de Brauner⁶. En 1946, Peggy Guggenheim vendit *Femme en Chatte* à Rudy Blesh, trompettiste de jazz et familier de sa galerie.

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

Peggy Guggenheim avait donc, fin décembre 1940, acquis deux tableaux de Brauner de la série des lycanthropes, hybrides femme-animal, tel notre tableau, ou animal-objet, ou encore composites du règne minéral avec l’animal, exécutés entre 1938 et 1940. La proximité du pays d’origine du peintre – la Roumanie – avec la Grèce, et sa langue maternelle, de la culture latine, l’avaient naturellement immergé dans le monde de la mythologie antique et conduit à s’intéresser à pareil métamorphisme. Sa gamme chromatique se restreint alors aux couleurs douces, non agressives, dues, comme le suggère Didier Semin, auteur de *Victor Brauner*⁷, à la récente séparation de l’artiste d’avec Margit Kosh. Sur un fond partagé entre des teintes grises et brunes, *Femme en Chatte*, au teint nacré, regarde fixement le spectateur, tenant entre ses griffes une anémone rose pâle dont la tige prend naissance entre les deux seins, au niveau du cœur. Aucun heurt de couleurs, seule une harmonie apaisante préside à cette œuvre aussi ravissante que mystérieuse.

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

Car, ce qui nous interpelle bien davantage dans ce tableau, ce n’est pas tant la femme devenue chatte pour une moitié d’elle-même – l’association de la femme et de la chatte se rencontre assez fréquemment dans la littérature et l’art⁸ – que la présence d’une anémone, à hauteur de visage. Quelle pouvait en être la signification ? Quel lien, quel rapport unissaient l’animal et la fleur ? L’intérêt de Brauner pour le surréalisme et sa culture gréco-latine nous font chercher dans l’étymologie la réponse à cette question.

Un échange de lettres entre René Char et l’artiste apporte une envolée poétique fondée sur la mythologie⁹ et l’étymologie de l’anémone. Le

^[1] André Breton apprécie particulièrement Victor Brauner dont il préface la première exposition particulière, galerie Pierre, à Paris, en 1933.

^[2] Didier Semin, Victor Brauner, Réunion des musées nationaux, Filipacchi, 1990.

^[3] Ainsi Verlaine, en 1866, écrit-il dans Femme et chatte : « Et c'était merveille de voir / La main blanche et la blanche patte/ S'ébattre dans l'ombre du soir ... brillaient quatre points de phosphore. » Manet place un chat noir au pied de son Olympia. Pour aucun des deux, la métamorphose de la femme en chatte n'a lieu. Quoique proches, elles restent dissociées, Brauner, lui, a l'originalité et l'audace d'oser les fusionner en un seul être.

^[4] Nymphé aimée du dieu Zéphir, que sa femme légitime transforma en anémone.



Fig. 2 : André Breton et sa fille Aube, Peggy Guggenheim et Victor Brauner à la Villa Bel-Air, Marseille, 1941.

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

Chatte» to Rudy Blesh, a jazz trumpet player who often frequented the gallery.

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

By end December 1940, Peggy Guggenheim had thus acquired two paintings by Brauner from his series of lycanthropes, woman-animal hybrids, including our painting, animal-objects, and composites combining mineral with animal forms, all executed between 1938 and 1940. The proximity of Greece to Rumania, the painter's country of origin, and the Latin roots of his native language naturally led him to immerse himself in the world of ancient mythology and the phenomenon of metamorphosis. His color range is restricted to soft, non-aggressive hues, possibly due to his recent separation from Margit Kosh as suggested by Didier Semin, author of Victor Brauner⁷. On a background of grey and brown areas, «Femme en Chatte» with her pearly complexion stares at the viewer, while holding in her claws a pale pink anemone whose stem rises up between her breasts from the heart. No clash of colors here, but rather a soothing harmony rising from this exotic and mysterious work.

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

What we also find even more seductive in the painting is not that the woman has become half cat – cat and woman encounter each other frequently in both literature and the visual arts⁸ – but rather the presence of the anemone before her face. What might be its meaning? Brauner's interest in surrealism and his Greco-Roman culture suggest an etymological answer to this question.

1946, la galerie de Peggy Guggenheim

An exchange of letters between René Char and the artist reveal a flight of poetry emerging from both mythology⁹ and the etymology of the word “anemone”. On July 7, 1941, René Char wrote to Victor Brauner from Isle-

^[1] À cause des événements, Peggy Guggenheim renoncera à cette exposition en mars 1941.

^[2] Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938 – 1948, Éditions du Centre Pompidou et de l’Institut national d’histoire de l’art, Paris, 2005, p. 287.

^[3] Les tableaux ont quitté le port de Marseille le 4 mars 1941 (information dans Victor Brauner, écrits et correspondances, op.cit., p. 165, note 37.)

^[4] Information donnée dans Victor Brauner, écrits et correspondances, op.cit. p. 286.

^[5] Le titre de l’exposition fait allusion aux démarches préliminaires à la naturalisation des étrangers.



Fig. 3 : Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar*, huile sur toile, 92 x 65 cm, Musée Picasso, Paris © Succession Picasso 2014

7 juillet 1941, depuis l’Isle-sur-la-Sorgue, René Char écrivait à Victor Brauner : « J’aimerais lors de ta venue que tu apportes des reproductions de tes toiles. Dans ta dernière lettre, j’ai été impressionné par ta recherche autour d’*anémone*¹⁰. J’avais pressenti voici plusieurs mois la même fusée concrète dans le défilé du vent. »¹¹

« Nous vivons le même rythme lyrique », lui répondit Brauner. En effet, dans ses tableaux de l’époque, l’anémone fait son apparition ; citons *Anémone* (1938) (fig.4), *Femme en Chatte*, *Anémone*, *âme du souffle du vent*, (1941). Cette fleur éphémère tire son nom du mot grec, vent, άνεμος¹², proche du latin *anima* (le souffle vital, l’âme). Le 19 avril 1941, Victor Brauner écrit encore : « L’anémone est étymologiquement l’âme du souffle du vent. Elle évoque un amour soumis aux fluctuations des passions et au caprice des vents. »¹³ L’artiste donnait ainsi lui-même la clé pour comprendre la présence d’une anémone dans son tableau : la fleur est synonyme d’un frisson amoureux.

Mais à qui pense-t-il lors de l’exécution de *Femme en Chatte* ? Probablement à Dora Maar.

Brauner rencontra Dora Maar, photographe et peintre, un soir de décembre 1938, aux Deux Magots, célèbre café parisien du quartier de Saint-Germain-des Près à Paris. Ému par sa beauté, Brauner lui offrit son écharpe et l’invita à venir visiter son atelier, ce qu’elle fit quelque temps après. L’artiste résume cette rencontre dans un brouillon ou projet de lettre rédigé le 21 décembre 1944 : « J’étais abasourdi de voir votre œil gauche tuméfié, lui écrivit-il. Vous portiez l’écharpe que je vous avais offerte au cou. Vous m’aviez expliqué qu’il s’était produit une chose absolument folle et inexplicable, qu’après un court échange avec votre père, celui-ci vous a frappée à l’œil, chose qui ne s’était jamais produite. »¹⁴ Brauner désirait laisser une trace écrite de cet événement peu connu, non pas

¹⁰ En italiques dans le texte.

¹¹ Citation de René Char in *Victor Brauner, écrits et correspondances*, op.cit., p. 164.

¹² Phonétiquement : anémos.

¹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 43 (citation et références prises dans *Victor Brauner, écrits et correspondances*, op.cit., p. 165, note 33).

¹⁴ *Victor Brauner, écrits et correspondances*, op.cit., p. 42. Lettre conservée au Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris.



Fig. 4 : Victor Brauner, *L’Anémone*, 1938, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection paticulière

*sur-la-Sorgue. “When you come, I would appreciate some reproductions of your paintings. In your last letter, I was impressed by your thinking about the anemone”¹⁰. I have sensed for many month the same concrete fusion in the path of the wind. ”*¹¹

«We are experiencing the same lyrical rhythm,» responded Brauner. In his paintings from that period, the anemone makes several appearances in paintings such as Anémone (1938) (fig.4), «Femme en Chatte», and Anémone, âme du souffle du vent, (1941). This ephemeral flower takes its name from a Greek word, άνεμος¹², meaning wind, close to the Latin word anima (the breath of life, the soul). On April 19, 1941, Victor Brauner also wrote: «The anemone is etymologically the soul of a breath of wind. It suggests love affected by the fluctuations of passions and the caprice of winds.»¹³ The artist thus gives us the key to understanding the presence of an anemone in his painting. The flower is synonymous with a sudden tremor of amorous feeling.

Who was he thinking of when executing «Femme en Chatte»? Probably Dora Maar.

Brauner met Dora Maar, photographer and painter, one evening in December 1938 at the Deux Magots, the famous Parisian café in the quarter of Saint-Germain-des Près in Paris. Moved by her beauty, Brauner gave her his scarf and invited her to visit his studio, an invitation she accepted some time later. The artist summarizes their second meeting in a draft of a letter written in 1944. “I was thunderstruck to see your left eye bruised and swollen,” he writes. “You were wearing the scarf I had given you around your neck. You explained that something completely senseless and inexplicable had happened. After a short exchange with your father, he struck you in the eye, something that had never happened before.”¹⁴ Brauner wanted to leave a written trace of this little known event, not

¹⁰ *In italics in the text.*

¹¹ *Quote from René Char in Victor Brauner, écrits et correspondances, op.cit., p. 164.*

¹² *Phonetically pronounced “anemos”.*

¹³ *Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 43 (quote and references from Victor Brauner, écrits et correspondances, op.cit., p. 165, note 33).*

¹⁴ *Victor Brauner, écrits et correspondances, op.cit., p. 42. Letter preserved in the Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris.*



New VYork, Vue de l’exposition *First papers of Surrealism* © Droits réservés

parce qu’il voulait révéler à la postérité cet épisode de la vie de Dora, mais parce qu’à cette époque, il rassemblait tous les documents possibles se rapportant à son obsession de l’œil et à son propre accident.¹⁵

Exécuté en 1940, la *Femme en Chatte* représente pour une moitié, une femme, et pour l’autre moitié, une chatte. L’artiste peint côté chatte, un œil tuméfié, cerclé d’un halo noir, mais non blessé. Cet œil pourrait être l’œil gauche de Dora Maar, dont Brauner peint aussi l’abondante chevelure noire, avec la raie au milieu – Picasso exécute plusieurs portraits de Dora Maar ainsi coiffée (fig.3) – et son sourcil fin et allongé tel que l’on peut le voir sur de nombreuses photographies. En tout cas, Brauner reçoit Dora Maar comme son double féminin : ensemble, ils sont les seuls artistes à pouvoir peindre leur autoportrait avec leur œil gauche mutilé.

La présence de l’anémone renvoie donc au trouble amoureux vécu par Brauner, et au refus de Dora Maar. L’artiste a aimé Dora, le temps d’un soupir. Après leur rencontre aux Deux Magots, le soir même, il a notamment exécuté un dessin représentant deux têtes, celle d’un homme et celle d’une femme, tellement rapprochées qu’elle n’en formait plus qu’une. L’artiste en avait été lui-même troublé. L’anémone, que Dora tient ici dans ses griffes, renforce l’hypothèse d’un amour perdu d’avance, car, à cette époque elle était follement éprise de Picasso.

La solitude des années quarante avait engendré chez Victor Brauner une écriture picturale tournée vers le renouveau fantastique, aux portes du rêve, ici du rêve amoureux. Dans cette série, force est de constater que la grande amoureuse que fut Peggy Guggenheim, avait bien choisi, car *Femme en Chatte* illustre un désir d’amour.

*because he wanted to reveal to posterity this episode in Dora’s life, but because at this time he was collected everything he could find around his obsession with eyes and his own accident.*¹⁵

Executed in 1940, «Femme en Chatte» represents a woman in half of the painting, and a cat on the other. The artist painted a black eye on the cat’s side, circled with a black halo, but not a wound. The eye could be Dora Maar’s left eye, and Brauner also paints her abundant black locks parted in the middle – Picasso also executed many portraits of Dora Maar with a similar hairstyle. (fig.3) – and also included her fine, long eyebrows seen in many photographs. In any case, Brauner considered Dora Maar his female double – they were the only artists who could create a self-portrait with a mutilated left eye.

The presence of the anemone may thus refer to the attraction Brauner felt for Dora Maar and her refusal. The artist loved Dora the time of a sigh. After their encounter at the «Deux Magots», that very evening he executed a drawing with two heads, a man and a woman, so close that they form a single head. The artist himself was troubled by it. The anemone held by Dora in her claus reinforces the hypotheses of a love affair doomed to failure, since at this time she was madly in love with Picasso.

The solitude of the 1940s led Victor Brauner into a pictorial style turned towards renewed fantasy at the threshold of the dream world, here a dream of love. We can only agree that Peggy Guggenheim, that impassioned lover, made an excellent choice among the paintings of the series, as «Femme en Chatte» illustrates the desire for love.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Didier Semin, *Victor Brauner*, Éditions des musées nationaux, Filipacchi, Paris, 1990.
Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938 – 1948, Éditions du Centre Pompidou, Institut national d’histoire de l’art, Paris, 2005.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
Didier Semin, «Victor Brauner», Éditions des musées nationaux, Filipacchi, Paris, 1990.
«Victor Brauner, écrits et correspondances», 1938 – 1948, Editions du Centre Pompidou, Institut national d’histoire de l’art, Paris, 2005.

¹⁵ En 1931 déjà, il avait peint un autoportrait à l’œil droit sanguinolant ; par ailleurs, il cherchait à soulager le traumatisme fondamental qui avait suivi sa blessure, en août 1938, lors de la rixe où il s’interposa et perdit son œil gauche.

16
Hans BELLMER
1902 – 1975

LA TOUPIE – 1938-1968

Bronze peint monté sur un socle en marbre noir
Signé et numéroté « Bellmer 6/8 » à la base du bronze
52 x 32,20 x 32,20 cm

Provenance :
Galerie André-François Petit, Paris
Vente, Paris, Maître Briest, 24 juin 1999, lot 285
Collection particulière, France

Bibliographie :
Paris, CNAC, *Hans Bellmer*, novembre 1971–janvier 1972, n°45 (un exemplaire similaire)
Revue *Obliques*, *numero special Bellmer*, Paris, 1975, reproduit p. 256 (un exemplaire similaire)
Webb et R. Short, *Hans Bellmer*, Londres, 1985, n°101 (un exemplaire similaire)
P. Dourthe, *Hans Bellmer: Le principe de la perversion*, Paris, 1999, n° 116 (un exemplaire similaire)
Paris, MNAM-Centre Pompidou, *Hans Bellmer, anatomie du désir*, mars-mai 2006, n° 52 (un exemplaire similaire)
Exposition itinérante à Munich et Londres
P. Semff et A. Spira, *Hans Bellmer*, Paris, 2006, reproduit p 274, n° 56 (un exemplaire similaire)

Édition à huit exemplaires + AP (certains en bronze doré, d’autres en bronze peint) de la Galerie André-François Petit, Paris, 1968, réalisée d’après le dessin *Das durchdrungene Geheimnis der Diana von Ephesus. (Objet)*, 1938.

Une version plus petite de 33 cm de haut à un nombre non connu d’exemplaires a été également éditée.

Nous remercions Madame Rodica Aldoux pour les informations qu’elle nous a aimablement communiquées

PAINTED BRONZE MOUNTED ON A BLACK MARBLE PLINTH; SIGNED AND NUMBERED
20,28 x 12,56 x 12,56 in.

60 000 – 80 000 €



Hans BELLMER

La toupie

1938 – 1968



Hans Bellmer, *Rue de la Plaine, Paris, 1963*
© Karlheinz Bauer, collection particulière



Hans Bellmer, *Das durchdrungene Geheimnis der Diana von Ephesus. (Objet)*, 1938.

Crayon, aquarelle et rehauts de gouache. 21 x 15 cm.
Collection Dieter Scharf

« À contempler l'admirable Toupie (à considérer, également, le savoir-faire qu'elle implique) on comprend mieux que les « œuvres complètes » de Bellmer ne peuvent qu'échapper aux classements traditionnels. Une curiosité universelle, une attitude générale vis-à-vis de la matière et de la vie, font de Bellmer plus qu'un écrivain, plus qu'un sculpteur, plus qu'un peintre, etc. Il est tout cela, mais surtout : il est un écrivain qui confectionne des objets, un peintre qui écrit des poèmes, un artiste qui loin de se contenter d'illustrer tel ou tel « genre » artistique, ne cesse de remettre en question les frontières factices qui séparent un genre de l'autre ».

Revue Oblique *in* Numéro spéciale Bellmer

(...) « Intense travail théorique et plastique : Bellmer rédige « Das Kugelgelenk » (« La jointure à boule »), qui servira de préface, avec des remaniements partiels en 1946, au futur *Jeux de la Poupée* édité en 1949.

(...) Dans le cadre de cette réflexion, s'appuyant sur l'image de la déesse polymaste Diane d'Ephèse, il conçoit un objet tournant sur lui-même (une autre « toupie ») selon le principe de la multiplication et de l'autonomie du même élément corporel ; deux dessins – *Le Mystère percé de Diane d'Ephèse et Hérostrate* et *le mystère de Diane d'Ephèse* – en donnent l'image : un cône retourné constitué d'une accumulation de tétons, aboutissement monstrueux de l'accumulation des membres figurant dans un dessin ancien, *Tour menthe poivrée* à louange des petites filles goulues, 1934. L'objet a-t-il été réalisé alors ? »

Hans Bellmer, Anatomie du désir, Gallimard – Centre Pompidou.

“In contemplating the admirable Toupie (and also considering the level of skill it implies), we can better understand that the “complete works” of Bellmer cannot escape traditional classifications. His universal curiosity, his overall attitude to material and life, make Bellmer more than a writer, a sculptor or a painter. He is all these things, but what is important is that he is a writer who makes objects, a painter who writes poems, and an artist who instead of illustrating some kind of artistic genre constantly pushes back the artificial frontiers that separate one genre from another.”

Revue Oblique, special edition on Bellmer

*“Intense theoretical and esthetic work – Bellmer is in the process of writing ‘Das Kugelgelenk’, (‘The ball joint’), which was to serve as a preface with some partial rewriting in 1946 to the future *Jeux de la Poupée*, published in 1949.*

*In the context of this effort, and based on the image of the polymastic goddess Diana of Ephesus, he designed an object that rotates around itself (another 'spinning top') that follows the principles of multiplication and independence of a given body part. Two drawings – *Le Mystère, percé de Diane d'Ephèse et Hérostrate* et *le mystère de Diane d'Ephèse* – provide the concept – an upside down cone made up of an accumulation of teats, the monstrous result of a collection of limbs in an older drawing, *Tour menthe poivrée* à la louange des petites filles goulues, 1934.”*

Hans Bellmer, “Anatomie du désir”, Gallimard – Centre Pompidou.

COMPOSITION ou MASQUE

Circa 1948-1950

Huile sur carton

Signé en bas à droite « Francis Picabia »

64,70 x 54 cm

Provenance :

Ancienne collection Paul Garson, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance, Paris

OIL ON CARDBOARD ; SIGNED LOWER RIGHT

25,23 x 21,06 in.

60 000 – 80 000 €



○ 18
Max ERNST
1891 – 1976

SOLEIL ROUGE – Circa 1956

Huile sur carton toilé
Signé en bas à droite « max ernst »,
contresigné et annoté au dos « comète soleil
et océan max ernst »
23,8 x 32,8 cm

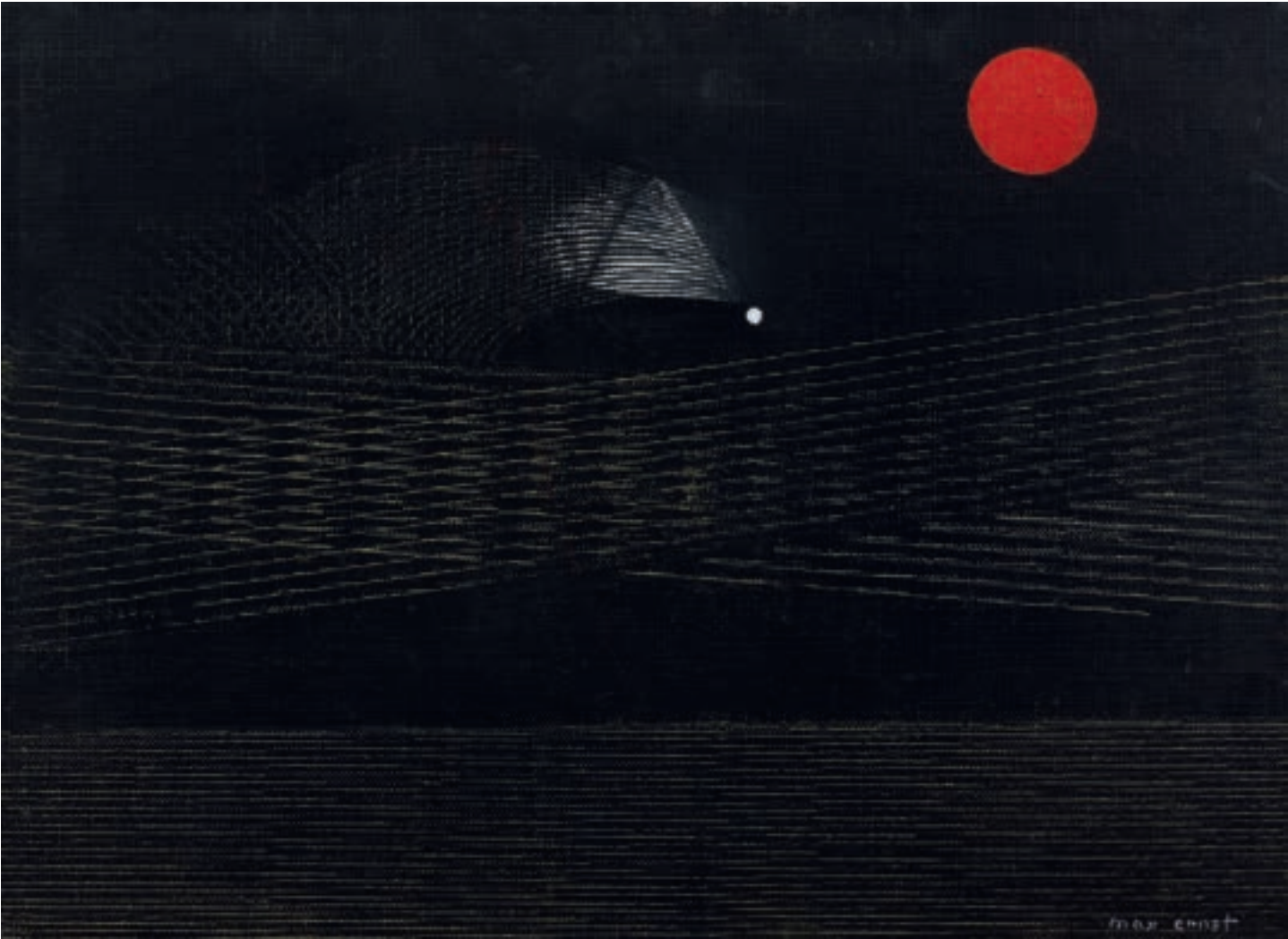
Exposition :
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts,
prêt de la galerie Charles E. Slatkine (étiquette
au dos)

Provenance :
Collection Lucie et Pierre-André Weill, Paris
Charles E. Slatkine Galerie
À l'actuel propriétaire par cessions successives

Bibliographie :
W. Spies, *Max Ernst Œuvre-Katalog,*
Werke 1954-1963, DuMont Buchverlag, Cologne,
1998, n°3205, reproduit en noir et blanc p. 83

*OIL ON CANVAS BOARD ; SIGNED LOWER
RIGHT ; SIGNED AGAIN AND ANNOTATED ON
THE BACK ; 9,37 x 12,91 in.*

150 000 – 200 000 €



○ 19
Hans ARP
1887 – 1966

OUTRE VASE – 1965
Bronze à patine brune
Signé, numéroté et cachet du fondeur sur
la base « ARP E.GODARD Fondr Paris. 2/5 »
Hauteur : 33,5 cm

Conçue en 1965, épreuve fondue à 5 exemplaires
en 1967

Provenance :
Edouard Loeb, Paris
Galeria Theo , Madrid
Vente, Londres, Christie's, 29 novembre 1994,
lot 180
À l'actuel propriétaire par cessions successives

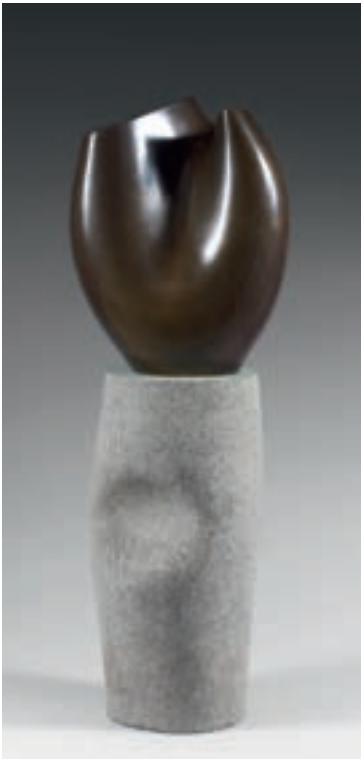
Bibliographie :
E. Trier, F. Arp, *Jean Arp Sculpture 1957-1966*, Londres et Stuttgart, 1968, n°349 p. 129, reproduit p. 128 (exemplaire en marbre)
A. Hartog, K. Fischer, *Hans Arp Skulpturen - Eine Bestandsaufnahme*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, n°349, reproduit en noir et blanc p. 391 (exemplaire en marbre)

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Arp à Clamart, celles de la Fondazione Marguerite Arp à Locarno et le Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp à Remagen-Rolandsweth

Un certificat de la Fondation Arp sera remis à l'acquéreur

BRONZE WITH BROWN PATINA; Height: 13,19 in.

100 000 – 150 000 €



20
Albert MARQUET
1875 – 1947

LE JARDIN, PYLA – 1935
Huile sur toile
Signée en bas à gauche « marquet »,
datée et titrée au dos « Le jardin Pyla 35 »
65 x 81 cm

Provenance :
Collection particulière, Paris

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue
raisonné actuellement en préparation par
le Wildenstein Institute

Une attestation du Wildenstein Institute
sera remise à l'acquéreur

*OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER LEFT; DATED
AND TITLED ON THE BACK; 25,35 x 31,59 in.*

150 000 – 200 000 €



21
Raoul DUFY
1877 – 1953

AVANT LE DEPART, ASCOT – Circa 1936

Aquarelle, gouache et crayon sur papier
Signé et situé en bas vers la gauche
« Raoul Dufy Ascot »
49 x 64 cm

Provenance :
Collection particulière, France
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
F. Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy, Catalogue raisonné des aquarelles, gouaches et pastels*, Tome I, Éditions Louis Carré & Cie, Paris, 1981, n°984 reproduit en noir et blanc p. 359

WATERCOLOUR, GOUACHE AND PENCIL ON PAPER; SIGNED AND LOCATED LOWER LEFT
19,11 x 24,96 in.

130 000 – 180 000 €



Raoul DUFY

Avant le départ, Ascot Vers 1936

L'intérêt pour les courses chez Raoul Dufy se remarque dans une première œuvre, exécutée en 1913 intitulée *Le Paddock* : l'artiste y peint deux chevaux de profil et, à leurs côtés, jockeys et propriétaires. Quelques dix années plus tard, entre 1923 et 1925, Raoul Dufy, fréquente assidûment les hippodromes, accompagné de Paul Poiret, couturier en vogue à cette époque et vieil habitué des courses. Le couturier, lui, venait voir les femmes portant sa griffe.

À partir de cette époque, le thème des courses prend une place importante dans l'œuvre de Raoul Dufy avec de nombreux croquis, aquarelles et tableaux. Travailler sur le vif, croquer les élégantes silhouettes, dessiner ou peindre les chevaux, dire l'ambiance du paddock, et celle plus populaire des turfistes, allaient le conduire à mettre en pratique sa théorie de la lumière-couleur.

Après deux séjours en Angleterre, le premier en 1930, et le deuxième en 1932, Raoul Dufy en fit un troisième et un quatrième en 1936 et 1937. Toujours à l'affût de cérémonies officielles qui l'autorisent à exercer son talent et sa verve, il s'y rendait aussi pour le couronnement de George VI¹ dont l'artiste a laissé des témoignages fidèles. À chaque fois, il se rendait à Ascot.

Dans les œuvres traitant de courses hippiques, l'artiste peint souvent, au premier plan, une série de personnages. C'est le cas ici. Des personnages masculins, portant redingote et chapeau haut de forme, lisant le journal ou devisant, forment un préambule élégant aux événements hippiques racontés derrière. Parmi ceux-ci, au centre, un jockey, tourné vers le spectateur rappelle que c'est bien d'une course dont il s'agit. Derrière eux, sur la pelouse, et devant les bâtiments, quelques chevaux de profil défilent, exhibant leurs robes de couleurs aussi vives qu'inattendues – rouges, orange et bleues. L'artiste montre là son *plaisir* de peindre, celui où le trait et la pertinence des tonalités s'entremêlent dans un souffle joyeux. Le mot *plaisir*, en italiques, renvoie aux propos de Gertrude Stein², célèbre collectionneuse et romancière. C'est ainsi qu'elle qualifiait en 1946 l'œuvre de Raoul Dufy, comme une réplique optimiste à la deuxième guerre mondiale. Dans cette ambiance de plaisirs et de jeux, Dufy peint ici quelques feuilles dans le ciel, inspirées par sa passion des végétaux qui marquent son œuvre entière. Comme un sceau d'authenticité, elles ravivent un ciel gris clair et enchantent l'atmosphère estivale déjà dominée par la tonalité vert clair de l'ensemble. Cette aquarelle, *Avant le départ, Ascot*, restitue l'atmosphère excitante des courses qu'elles aient lieu en France ou en Grande Bretagne, embrassant à la fois tribune, pelouse et piste de course et se prêtant toujours à des compositions d'une grande beauté.

					Marie-Caroline Sainsaulieu
Ouvrage consulté :					
Dora Perez-Tibi, <i>Dufy</i> , Paris, Flammarion, 1997.					

^[1] 2 mai 1936.

^[2] Gertrude Stein (Alleghany, Pennsylvanie 1874 – Neuilly-sur-Seine 1946).

Raoul Dufy's passion for racing first appeared in a work entitled «Le Paddock», executed in 1913. The artist depicts two horses seen in profile with jockeys and owners at their sides. Some ten years later, between 1923 and 1925, Dufy began frequenting the racing grounds accompanied by Paul Poiret, the well-known fashion designer and a devoted follower of racing who also came to observe women wearing his designs.

From this time on, the horseracing theme became an important part of Raoul Dufy's work in a great many sketches, watercolors and paintings. Working from life, sketching the elegant figures, drawing and painting the horses, he conveyed the atmosphere of the paddock and the more popular theme of the race-goers while practicing his theory of light-color.

After two trips to England, first in 1930 and then in 1932, Raoul Dufy returned there in 1936 and then in 1937. Always looking for official ceremonies as an opportunity to exercise his talent and flair, he also traveled to England for George VI's coronation' of which the artist has left us a number of faithful representations. And of course he also returned to Ascot without fail during each voyage.

In his first works on the theme of horse racing, the artist often includes a series of figures in the foreground, as is the case in the present painting. Masculine figures wearing frock coats and top hats are reading the newspaper or conversing, an elegant preamble to the racing events depicted in the background. Among them, in the center, a jockey turns towards a spectator reminding us that we are indeed in the middle of a race. Behind them on the lawn and in front of the buildings, a few horses seen in profile are parading, exhibiting their unexpectedly brightly colored coats in reds, oranges and blues. The artist expresses the pleasure he takes in painting, where the line and choice of tones combine in a joyful exhalation. The word pleasure, in italics, refers to Gertrude Stein², the famous collector and novelist. She used the italicized word in 1946 when writing about Raoul Dufy's work as an optimistic response to World War II. Adding to the atmosphere of pleasure and gambling, Dufy also paints some leaves in the sky, inspired by the passion for plant life found in all his work. A kind of seal of authenticity, they brighten the light grey sky and enchant the summer atmosphere dominated by a light green hue throughout. This watercolor, Avant le départ, Ascot, renders the exciting mood of horseracing, be it in France or England, embracing the stands, lawns, and racetrack that all combine to form compositions of great beauty.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Work consulted:					
Dora Perez-Tibi, <i>Dufy</i> , Paris, Flammarion, 1997.					

^[1] 2 mai 1936.

^[2] Gertrude Stein (Alleghany, Pennsylvanie 1874 – Neuilly-sur-Seine 1946).

Raoul DUFY
1877 – 1953

VOILIERS DANS LE BASSIN DE DEAUVILLE
Circa 1933
Huile sur toile
Signée en bas à droite « Raoul Dufy »
40,10 x 92 cm

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

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le second
supplément au catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Fanny
Guillon-Laffaille

Un certificat de Madame Fanny Guillon-Laffaille
sera remis à l'acquéreur

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT;
15,64 x 35,88 in.

400 000 – 500 000 €





Raoul DUFY

Voiliers dans le bassin de Deauville Circa 1933

Né au Havre où il vécut jusqu'à l'adolescence, Raoul Dufy éprouve, pour la mer, une fascination qui ne le quittera pas.

Le tableau, *Voiliers dans le bassin de Deauville*, localise par son titre l'endroit où il a été peint : le port, l'un des lieux les plus vivants et les plus colorés de la cité balnéaire créée par le Duc de Morny. Derrière le bassin s'étend la colline de Trouville parsemée de maisons, avec, à gauche, le clocher de l'église Notre-Dame des Victoires. À droite, au fond du bassin des yachts, créé en 1903 dans l'avant-port pour agrandir le bassin Morny devenu insuffisant, on aperçoit le grand bâtiment des douanes, situé à l'extrémité de la presqu'île de la Touques et les hautes cheminées de cette presqu'île qui avait encore, à l'époque, une activité industrielle : on y importait la houille de Grande Bretagne et les bois de Scandinavie ; le peintre nous laisse deviner la présence de scieries sur la presqu'île.

Au premier plan, les voiles de couleurs claires, légèrement gonflées, illustrent l'esprit sportif et festif qu'aime l'artiste. Au-devant et au centre, un drapeau français claque au vent. Depuis ses débuts en peinture, Dufy orne ses œuvres de drapeaux : ils apparaissent avec les *Quatorze juillet* exécutés à l'époque fauve, puis, durant toute sa vie, qu'ils soient de simples fanions, parfois hissés en grand pavois, ou les drapeaux au sommet des hampes sur les champs de courses, ils abondent dans ses œuvres. C'est pour lui une façon d'ajouter de la couleur aux couleurs, et surtout d'apporter, notamment avec le drapeau français, le contrepoint rouge vif nécessaire aux milieux marins.

Avec *Voiliers dans le bassin de Deauville*, le peintre aborde également le thème de la régate. Les mouvements des voiles qui dansent au son d'une brise plus ou moins soutenue, fascinent Dufy. L'artiste excelle à les peindre : elles apportent le rythme, la vie et la gaieté. Ici, c'est un départ de régates, on s'affaire sur le pont, les badauds saluent les jeunes régatiers, les voiles se gonflent... En 1935, *Régates à Deauville*, fut le premier achat d'une œuvre de Raoul Dufy par l'État français.

Born at «Le Havre» where he lived until his adolescent years, Raoul Dufy was eternally fascinated by the sea.

The title of the painting Voiliers dans le bassin de Deauville gives us the location where it was painted – the harbor, one of the most lively and most colorful sections of the seaside town created by the Duke of Morny. Behind the basin rises the hill of Trouville scattered with houses, while the steeple of Notre-Dame des Victoires rises to the left. To the right, at the edge of the yacht basin created in 1903 along the harbor front to enlarge the too-small Morny basin, we can see the huge customs building at the end of the La Touques peninsula and the tall chimneys required for the industries of the period – processing coal imported from England and wood from Scandinavia. The painter includes a suggestion of the sawmills on the peninsula.

In the foreground, light-colored sails, swelling gently in the wind, exemplify the sporty and festive spirit the artist loved. In the front and center, a French flag snaps in the wind. From the very beginning of his painting career, Dufy loved to include flags in his paintings. We can already find flags in Quatorze juillet, executed during his Fauve period, and later, throughout his life, his work is filled with simple pennants, sometimes flying high, and flags flying from tall flagpoles at the racecourse. This is his way of adding color to colors, and especially a way to include a counterpoint to his seascapes in bright red thanks to the French flag.

With «Voiliers dans le bassin de Deauville», the painter has also decided to tackle the theme of the boat race. The movement of sails dancing in a stiff breeze fascinated Dufy. The artist excels in painting them – they provide a note of rhythm, liveliness, and gaiety. Here we are at the start of a race, people bustling about on the decks, the onlookers salute the young sailors, sails swelling in the wind. Régates à Deauville was the first work by Raoul Dufy to be purchased by the French government in 1935.

23
Edgar DEGAS
1834 – 1917

DEUX DANSEUSES
(VUES EN BUSTE, LES BRAS LEVÉS)
Trois crayons sur papier
Cachet de la vente Degas en bas à gauche
« Degas » (Lugt 658)
41 x 44 cm

Provenance :
Vente, Paris, Galerie Georges Petit,
Atelier Edgar Degas 1^e vente, 6-7-8 mai 1918,
n°330 reproduit en noir et blanc p. 177
À l'actuel propriétaire par cessions successives

*CHARCOAL, CHALK AND RED CHALK ON
PAPER; STAMPED LOWER LEFT*
15,99 x 17,16 in.

70 000 – 90 000 €

Ce n'est qu'au lendemain de la guerre de 1870 que Degas, la trentaine passée, s'adonne pleinement à l'étude des danseuses, réalisant quelque deux mille œuvres : croquis, pastels, peintures et sculptures. Dès 1874, à la première exposition dite « impressionniste », 35 boulevard des Capucines à Paris, il présente deux tableaux sur le thème de la danse : *Examen de danse* (n° 54), et *Classe de danse* (n° 55) et, en 1881, à la sixième exposition, une sculpture, la *Petite danseuse de quatorze ans*.

Les exercices à la barre, les pas de danse, si variés, les états de souffrance et l'intimité des jeunes danseuses, nourrissaient ses études sur les mouvements du corps, tout en comblant sa solitude. Il travaillait tous les jours sur des modèles vivants : « le nez sur mon modèle, je le scrute, j'en marque tour à tour les aspects en une série de croquis, et je résume le tout dans une pièce exigüe mais dont la mise en place est solide et qui ne ment pas. »¹

La danseuse apportait donc à Degas le moyen d'inventorier les ressources infinies du corps humain. Ses analyses pénétrantes sont à l'origine d'une série d'études de bras, de jambes, dans des positions diverses, de face, de dos ou de profil.

Dans l'*Étude de danseuses les bras levés*, Degas dessine deux jeunes filles de profil, dans des poses identiques. On a affaire ici à une étude très brillante, car l'artiste s'est lui-même astreint à une similitude parfaite entre les deux modèles. Degas souligne leurs bras et leurs seins de manière similaire, fasciné par la grâce du geste, mais également obsédé par l'expressivité de la ligne. Le sourire qu'elles esquissent, mettent un point d'orgue au dessin.

¹ François Thiébault-Sisson (1856 – 1936), critique d'art, rapporta les propos de Degas dans un article du *Temps*, 23 mai 1921.

It was not until after the war of 1870 that Degas, already in his thirties, completely gave himself over to the study of dancers, creating some two thousand works – sketches, pastels, paintings, and sculptures. In 1874, during the first “Impressionist” exhibit at 35 boulevard des Capucines in Paris, he presented two paintings on the theme of the dance - Examen de danse (n° 54), Classe de danse (n° 55) and later, in 1881, during the sixth exhibit, a sculpture entitled Petite danseuse de quatorze ans.

Exercises at the bar, the many dance steps, the intimacy and shared suffering of the young dancers all fed into his studies on the body in movement while also relieving his solitude. He worked from living models every day. “With my nose on the model, I scrutinize her, I mark down one by one all the aspects in a series of sketches, and then I summarize it all in a narrow piece but with a solid construction that tells no lies.”¹

The dancer enabled Degas to create an inventory of the infinite resources of the human body. His penetrating analyses result in a series of studies of arms and legs in various positions from the front, back, and in profile.

In Étude de danseuses les bras levés, Degas draws two young girls seen in profile in identical poses. This is a remarkably brilliant study, since the artist has forced himself to create a perfect similarity between the two models. Degas underlines their arms and breasts in a similar way, fascinated by the grace of the pose, but also obsessed by the expressiveness of the line. The dancers' faint smiles are the high point of the drawing.

¹ François Thiébault-Sisson (1856 – 1936), art critic, reported Degas' words in an article published in *Temps*, May 23, 1921.



Odilon REDON

1840 – 1916

FEMME À LA BARQUE

Huile sur toile

Signée en bas à droite « ODILON REDON »

41 x 33 cm

Provenance :

Vente, Paris, Hôtel Drouot, 5 juin 1912, lot 65

Collection F. Paulhan, Paris

Vente, Paris, Hôtel Drouot, *Collection*

F. Paulhan, 26-27 février 1934, lot 166

Collection Jean Girou, Carcassonne

Collection particulière, France

Bibliographie :

A. Wildenstein, *Odilon Redon Catalogue*

raisonné Volume II Mythes et légendes,

Wildenstein Institute, Paris, 1994, n°740,

reproduit en noir et blanc p. 9

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

15,99 x 12,87 in.

70 000 – 90 000 €

Quelques lignes écrites en Bretagne, en 1885, comme une ébauche de poème, laissent pressentir le passage d’une image réelle à un thème symbolique : « Belles et douces barques, soulevées mollement par la vague éternelle, vous flottez dans le port ami … Belles et dociles barques, si chères au matelot, que portez-vous au fond de la nacelle ? Du sein de l’Océan, à la source immortelle, la pêche, le trésor, la prise était si belle »¹.

Après 1900, Redon peint de nombreux tableaux sur le thème de la barque, plus ou moins lié à la représentation des Saintes Femmes, mais toujours traité symboliquement. Des douze divinités de l’Olympe, Redon n’en retient que deux : Vénus et Apollon, avec, pour chacun, son attribut le plus emblématique, la conque et le char.

Dans le *Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné*, l’œuvre mis aux enchères aujourd’hui, *Femme à la barque*, se rattache à la série de *La Naissance de Vénus*. Ici, le corps de Vénus, de dos, épouse la courbe du rocher auquel elle s’adosse. Redon chante la féminité de la déesse, dans des couleurs chatoyantes, rouge, violet, et vert émeraude ; il utilise également, un blanc nacré, en forme de conque, pour le nuage dans un ciel d’azur. Devant, flotte une barque, symbole qui évoque l’île de Chypre où se situe le sanctuaire de la déesse de l’amour.

En 1912, Odilon Redon peignait une *Naissance de Vénus* – œuvre conservée aujourd’hui au Museum of Modern Art à New York – ; en 1913, il exposait quarante œuvres à l’Armory Show de New York, célèbre exposition qui ouvrait les portes de l’Amérique à l’art européen d’avant-garde. Sa carrière était dès lors lancée.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrage consulté :

Alec Wildenstein, Odilon Redon, *Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné*, vol. II, Wildenstein Institute, Paris, 1994

*A few lines written in Brittany in 1885, show signs of the move from a real image to a symbolic theme like a draft of a poem. “Beautiful, placid barques, gently rocked by the eternal wave, you float into a friendly harbor… Beautiful, placid barques, dear to the sailor’s heart, what are you in your vessel? From the breast of the Ocean, to the immortal source, fishing, the treasure, what a beautiful catch.”*¹

After 1900, Redon painted many canvases on the theme of the boat, more or less linked to the representation of the Holy Women but always treated symbolically. Of the twelve Olympic deities, Redon only chose two – Venus and Apollo, each represented by their most emblematic attributes – the shell and chariot respectively.

In the Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné, the work on auction today, Femme à la barque, is considered as part the series on La Naissance de Vénus (the birth of Venus). Here, Venus’s body is seen from the back, following the curve of the rock she leans upon. Redon sings the goddess’s femininity in shimmering reds, purples, and emerald greens, also adding pearly white in the form of a shell as the cloud in the azure sky. In the foreground is a boat, a symbol that suggests the island of Cyprus where stands the sanctuary of the goddess of love.

Odilon Redon painted Naissance de Vénus in 1912, a work currently found in the collection of the New York Museum of Modern Art. In 1913, he exhibited forty works at the Armory Show in New York, the celebrated exhibit that opened the doors of America to European avant-garde art, launching his career.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Work consulted:

Alec Wildenstein, Odilon Redon, *Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné*, vol. II, Wildenstein Institute, Paris, 1994.



¹ Citation d’Odilon Redon, À Soi-même. Journal (1867 – 1915). Notes sur la vie, l’art et les artistes. Introduction de Jacques Morland, Paris, 1922 (nouv. Ed., 1961), in La donation Ari et Suzanne Redon, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984, p. 15, n°19.

¹ Quote from Odilon Redon, À Soi-même. Journal (1867 – 1915). Notes sur la vie, l’art et les artistes. Introduction by Jacques Morland, Paris, 1922 (new edition, 1961), in La donation Ari et Suzanne Redon, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984, p. 15, n°19.

Paul GAUGUIN

Trois céramiques provenant de la famille Chaplet-Lenoble



Paul GAUGUIN



Paul Gauguin
Archives de la Famille Chaplet-Lenoir

S’il est un nom indissociable de Paul Gauguin dans la réalisation de ses nombreuses céramiques, c’est celui d’Ernest Chaplet.

Ernest CHAPLET

Céramiste accompli et reconnu, avec, entre autres, ses barbotines¹ à décor impressionniste, ses grès émaillés et ses porcelaines, Ernest Chaplet². avait commencé sa carrière, en 1875, dans l’atelier Haviland³, à Auteuil. Félix Bracquemond⁴, peintre et graveur, directeur artistique, l’y avait introduit. Leurs chemins s’étaient déjà croisés à la Manufacture de Sèvres, où l’un comme l’autre, étaient peintres sur porcelaine. Chaplet restera une dizaine d’années à Auteuil, s’attachant à améliorer considérablement la qualité des barbotines. Mais, malgré leur excellence, les terres cuites d’Auteuil se vendaient très mal, et l’étroite collaboration entre Chaplet et Bracquemond ne suffit pas à éviter la fermeture de l’atelier.

Ces circonstances malheureuses menèrent Ernest Chaplet en Normandie, où il visita des fabriques de grès cérame. Il y sélectionna alors une terre à grès, très ferrugineuse, qu’il soumit à une cuisson élevée. Satisfait du résultat, il présenta quelques pièces nouvelles à Théodore Haviland. Ce dernier engagea pour la seconde fois Chaplet et mit à sa disposition les sommes nécessaires pour ouvrir un petit atelier, dans le quartier de Vaugirard, 153 rue Blomet.

The man who played an indispensable role in the creation of Paul Gauguin’s ceramics Ernest Chaplet

Ernest CHAPLET

An accomplished ceramist famous for his slip technique¹ and decorations in the Impressionist style as well as his stoneware and porcelains, Ernest Chaplet² began his career in 1875 at the Atelier Haviland³ in Auteuil. Félix Bracquemond⁴, painter and print-maker as well as art director, first introduced him. The two had already met at the Manufacture de Sèvres, where both worked as porcelain painters. Chaplet spent ten years at Auteuil, focusing on improving the quality of his barbotines. But in spite of their high quality, the Auteuil terracotta did not sell well, and close collaboration between Chaplet and Bracquemond could not stave off failure of the workshop.

These unhappy circumstances led Ernest Chaplet to Normandy where he visited porcelain stoneware factories. He selected a sandstone clay with high iron content, which he then fired at high temperatures. Satisfied with the result, he showed a number of new pieces to Théodore Haviland, who hired Chaplet for the second time and gave him the money he needed to open a small studio in the Vaugirard neighborhood; 153 rue Blomet.

¹ Décor en relief à base d’argile blanche ou de kaolin mêlés d’oxydes colorants mis au point par la Manufacture de Sèvres. Cette technique fut adaptée à la faïence par Ernest Chaplet.

² Ernest Chaplet (Sèvres, 1835 – Choisy-le-Roi, 1909).

³ Entreprise de porcelaine fondée en 1842 par David Haviland et établie à Limoges.

⁴ Félix Bracquemond (Paris, 1833 – Sèvres, 1914), peintre, graveur et décorateur d’objets d’art, avait acquis la célébrité lors de l’Exposition Universelle de 1867 avec la création d’un service de table à décor japonisant d’animaux et de fleurs.

¹ Decorations in relief using white clay or kaolin mixed with coloring oxides developed at Manufacture de Sèvres. The technique was adapted for earthenware by Ernest Chaplet.

² Ernest Chaplet (Sèvres, 1835 – Choisy-le-Roi, 1909).

³ A porcelain factory founded in 1842 by David Haviland in Limoges.

⁴ Félix Bracquemond (Paris, 1833 – Sèvres, 1914), painter, printmaker, and decorator of art objects, had become famous during the 1867 Universal Exposition with the creation of a table service with Japanese-style decorations of animals and flowers.



Ernest Chaplet et Émile Lenoble, son petit gendre et collaborateur dans le jardin de Choisy
Archives familiales Chaplet-Lenoble

Pendant trois ans, de 1883 à 1886, Chaplet travailla avec acharnement le grès. Dans cet atelier, furent exécutés pots, pichets, gourdes, façonnés au tour, et au décor floral caractéristique, cerné en creux, et souvent rehaussé d'or. Le style très différent de celui d'Auteuil offrait un décor japonisant ou naturaliste. En 1886, Chaplet se sépara d'Haviland et reprit à son compte l'atelier de la rue Blomet. C'est ici qu'il donna la mesure de son talent, car, tout comme Gauguin plus tard, il n'appréciait pas le travail de la Manufacture de Sèvres, auquel il reprochait de « ressembler à du verre ».

La grande originalité de Chaplet réside dans le fait qu'un artiste s'intéressait enfin à la seule matière brute, pour sa noblesse et pour sa magnificence. Jusqu'alors, la terre ne servait qu'à élaborer une forme soigneusement recouverte par un décor.

C'est bien ce goût de la matière première qui plaira à Paul Gauguin.

Pour les spécialistes en porcelaine, tel Jean d'Albis, l'apport d'Ernest Chaplet fut immense : il consacra, en effet, toute sa vie à parfaire, par ses recherches, les formes et les couleurs. Il a notamment exaucé son rêve de maîtriser le procédé de fabrication du fameux rouge « sang de bœuf » et, fier de ses secrets de fabrication, il ne les a jamais publiés. En 1887, il s'installe à Choisy-le-Roi – où il décédera en 1909 – et, en 1904, il cède son atelier à son petit gendre, Émile Lenoble⁵, céramiste lui aussi.

Ouvrages consultés :

Roger Marx, *Souvenirs sur Ernest Chaplet, Art et Décoration*, mars 1910.
Jean d'Albis, *Rétrospective Chaplet, le feuilletton d'une recherche, L'Atelier des métiers d'art*, mai 1976, n° 8.

⁵ Emile Lenoble, potier français (Choisy-le-Roi, 1876 – 1939). Son fils, Jacques, arrière petit-fils de Chaplet, fut également céramiste.

For three years, from 1883 to 1886, Chaplet worked tenaciously using his new clay. Many a pot, pitcher, and flask were created on the wheel with a characteristic floral decoration carved out and enhanced with gold. The novel style, very different from the Auteuil period, is reminiscent of Japanese-inspired or naturalist approaches. In 1886, Chaplet left Haviland took over the studio rue Blomet on his own account. Blomet. This is where he was able to truly express his talent to the full, since, like Gauguin, he did not appreciate the work of the Manufacture de Sèvres, which he claimed “resembled glass”.

Chaplet's great originality lay in his interest in the raw material of his art for its inherent nobility and magnificence. Until that time clay had only been used to create a shape that would be subsequently decorated with care.

It was of course his passion for the raw material that was to appeal to Paul Gauguin.

For specialists in porcelain such as Jean d'Albis, Ernest Chaplet's contribution was immense. He spent his entire life attempting to perfect forms and colors through research. He was able to realize his dream of mastering the manufacturing process for the famous “ox blood” red and, proud of his secrets, he never published them. In 1887 he moved to Choisy-le-Roi where he died in 1909. In 1904 he left his studio to his son-in-law, Émile Lenoble⁵, also a ceramist.

Works consulted:

Roger Marx, “Souvenirs sur Ernest Chaplet”, *Art et Décoration*, March 1910.
Jean d'Albis, “Rétrospective Chaplet, le feuilletton d'une recherché”, *L'Atelier des métiers d'art*, May 1976, n° 8.

⁵ Emile Lenoble, French potter (Choisy-le-Roi, 1876 – 1939). His son, Jacques, Chaplet's grandson, was also a ceramist.



Fig 1 : Paul Gauguin, *Tête avec des cornes*, vers 1895 – 1896, Bois, 39,5 cm. Collection particulière.

Paul GAUGUIN céramiste

En 1886, au moment où Chaplet devient indépendant et maître en son domaine, Gauguin, qui vient de participer à la huitième exposition impressionniste⁶, avec dix-neuf œuvres, fait connaissance de l'illustre d'Ernest Chaplet. Félix Bracquemond, ébloui par un bas-relief en bois sculpté par Gauguin⁷, avait favorisé cette rencontre.

Une lettre de Paul Gauguin à Félix Bracquemond, écrite entre le 8 et le 12 juillet 1886, confirme qu'ils se connaissaient : « Cher Monsieur Bracquemond / J'irai vous voir afin de vous faire mes adieux à vous et à Madame – Si M. Chapelet (sic) le peut, il viendra avec moi. Je pars vendredi soir de Paris et m'en vais faire de l'art dans un trou⁸ … ». Un peu plus tard, vers le 25 juillet 1886, de Pont-Aven, Gauguin confie à Mette, son épouse, ses difficultés quotidiennes, mais aussi ses espoirs, liés à des projets de céramiques. « Ma chère Mette / j'ai fini par trouver l'argent de mon voyage en Bretagne et je vis ici à crédit. […] Ma peinture soulève beaucoup de discussions et je dois le dire trouve un accueil assez favorable chez les Américains. C'est un espoir pour l'avenir. […] Espérons que l'hiver prochain sera meilleur : en tous les cas je me tuerai plus tôt (sic) que de vivre en mendiant comme l'hiver dernier… Je prendrai un petit atelier près de l'église de Vaugirard où je travaillerai la céramique à sculpter des pots comme le faisait autrefois Aubé⁹ – Mr Bracquemond qui m'a pris en amitié à cause de mon talent m'a procuré cette industrie et m'a dit que cela pourrait devenir lucratif.

⁶ 15 mai – 15 juin 1886.

⁷ *Gauguin, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10 janvier – 24 avril 1989, p. 60.*

⁸ Pont-Aven.

⁹ Paul Aubé (1837 – 1916), sculpteur.



Fig. 2 : Paul Gauguin, *Oviri*, 1894, Grès cérame, 75 x 19 x 27 cm. Paris, musée d'Orsay.

Paul GAUGUIN céramiste

Gauguin, who had just participated in the eighth Impressionist exhibit⁶ with nineteen works, met the illustrious Ernest Chaplet 1886 when Chaplet was setting up business on his own, already a master in his field. Félix Bracquemond, fascinated by a bas-relief in sculpted wood by Gauguin⁷, helped make this meeting possible.

A letter from Paul Gauguin to Félix Bracquemond, written between the 8th and 12th of July, 1886 confirms they knew each other. “Dear Monsieur Bracquemond / I will come to see you to say farewell to you and your wife. If Mr. Chapelet (sic) can, he will come with me. I’m leaving Paris on Friday night and am off to make art in a hole⁸…”. Some time later, around July 25, 1886, Gauguin confided in his wife, Mette, about his ongoing difficulties but also hopes centered on his ceramic projects. “My dear Mette / I finally found the money for my trip to Brittany and here I’m living on credit. […] My painting stimulates a lot of discussions and I must say I’m finding the Americans relatively welcoming. This gives me hope for the future. […] Let’s hope that next winter will be better. In any case, I will kill myself rather than live like a beggar like last winter…

“I will rent a small studio near the Église de Vaugirard where I will work on ceramics with a sculptor of pots as Aubé⁹ once did. – Mr. Bracquemond who has become my friend because of my talent said that this could become lucrative.

⁶ 15 May – 15 June 1886.

⁷ *Gauguin, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10 January – 24 April 1989, p. 60.*

⁸ Pont-Aven.

⁹ Paul Aubé (1837 – 1916), sculptor.



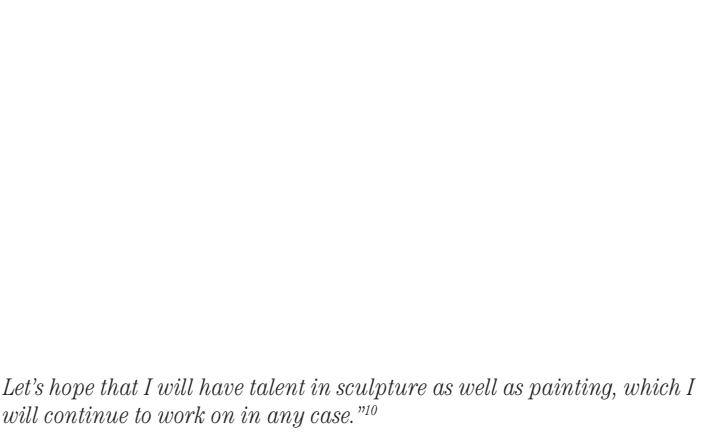
Espérons que j’aurai le talent dans la sculpture comme dans la peinture que je travaillerai du reste en même temps. »¹⁰

Gauguin, qui s’était déjà brillamment essayé à la sculpture¹¹ avec des œuvres classiques, tels le *Buste d’Emil (1879)*¹² ou le *Buste de Mette (1880)*¹³, trouva immédiatement dans la céramique une technique de choix où célébrer son goût de la matière brute, tout en laissant libre cours à son tempérament de décorateur. À la mi-octobre, à son retour de Pont-Aven, il s’installe 257 rue Lecourbe et commence la céramique, dans l’atelier de Chaplet. Dès fin novembre 1886, il écrit à Bracquemond : « Si vous êtes curieux de voir sortir du four tous les produits de mes petites folies – c’est prêt – 55 pièces en bon état. Vous allez jeter des grands cris devant ces monstruosités, mais je suis convaincu que cela vous intéressera » À Mette, le 26 décembre, il écrit encore : « Je fais de la sculpture. Schuff¹⁴ dit que ce sont des chefs-d’œuvre et le fabricant aussi, mais c’est probablement trop artistique pour être vendu. »

Son activité de céramiste, que l’on évalue à une centaine d’œuvres, se poursuivit à l’occasion de chacun des séjours parisiens de l’artiste, entre les voyages en Bretagne, à la Martinique et à Tahiti.

Les trois céramiques mises aux enchères aujourd’hui ont été exécutées lors d’un séjour à Paris, entre 1893 et juillet 1895, date de son deuxième départ pour Tahiti, d’où il ne reviendra pas. Elles font partie des dernières pièces de céramique qui furent exécutées par Gauguin, car, à partir de 1895, la sculpture prendra définitivement le relais de la céramique.

Sous le numéro 114 du catalogue raisonné de Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, est répertorié le Pot en forme de grotesque. L’auteur indique qu’il existe « deux (ou plus) » exemplaires. L’exemplaire photographié dans le catalogue raisonné appartient encore actuellement à un collectionneur privé. Aujourd’hui, nous proposons aux enchères deux autres exemplaires, en grès vernissé, avec un décor incisé, qui se différencient l’un de l’autre par leurs couleurs. Ils proviennent tous deux de la descendance – en ligne directe – d’Ernest Chaplet ; l’un d’entre eux appartint un temps à Octave Grousset, fervent collectionneur des œuvres de Chaplet dont il fit un legs important à la Manufacture de Sèvres au tournant du siècle.

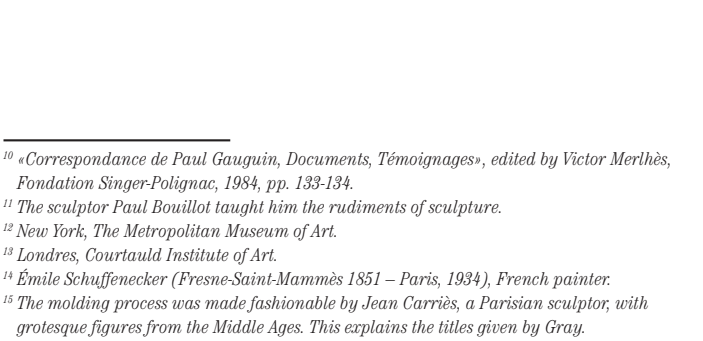


Gauguin, who had already made some brilliant attempts at sculpture¹¹ with classic works such as Buste d’Emil (1879)¹² or Buste de Mette (1880)¹³, immediately found ceramics to be a choice technique for celebrating his taste for raw material while giving free rein to his decorator’s temperament. Upon his return from Pont-Aven in mid-October, he moved to 257 rue Lecourbe and began working in ceramic in Chaplet’s studio. By end November 1886, he wrote to Bracquemond: “If you are curious to see all the products of my little follies emerging from the kiln, they’re ready – 55 pieces in good condition. You will probably protest loudly when you see these monstrosities, but I’m convinced that you will find them interesting.” To Mette on December 26th he also wrote: “I’m making sculptures. Schuff¹⁴ says they are masterpieces and so does the manufacturer, but it’s probably too artistic to sell.”

His activity as a ceramist, which includes some hundred works, continued during his stays in Paris between his travels to Brittany, Martinique, and Tahiti.

The three ceramics on auction today were executed during a stay in Paris between 1893 and July 1895, when he left for Tahiti for the second time, never to return. They are among the last ceramic pieces executed by Gauguin. Beginnng in 1895, ceramics were replaced by sculpture.

Pot en forme de grotesque is recorded as number 114 in the catalogue raisonné by Christopher Gray, «Sculpture and Ceramics» of Paul Gauguin. The author indicates that there are “two (or more)” copies. The copy photographed in the catalogue raisonné still belongs to a private collector. Today we are offering two other copies in glazed stoneware with incised décor, but differing in color. They both descend in a direct line from Ernest Chaplet. One belonged to Octave Grousset, a fervent collector of works by Chaplet that he left to the Manufacture de Sèvres at the turn of the century.



Comme céramiste, Gauguin eut trois activités : le décor sur une céramique modelée au tour (quelques pièces), le modelage d’une céramique des mains de Gauguin, enfin le moule qui l’autorisait à tirer plusieurs exemplaires d’une même céramique¹⁵. C’est le cas du *Pot en forme de grotesque*.

De face, la tête, avec ses deux cornes (ou oreilles), ses yeux globuleux et ronds, le nez marqué par une arête et une légère excroissance, et une énorme bouche légèrement entr’ouverte, encadrée par les deux mains jointes positionnées d’une façon inhabituelle – pouces au-dessus de la lèvre supérieure, et doigts collés sur le menton – est-elle celle d’un diable cornu, ou d’un esprit malin, ou bien quelque effrayante image d’un culte polynésien. Une œuvre de la même époque, dont les historiens pensent qu’il pourrait s’agir d’un autoportrait, montre une tête cornue (fig.1).

Le profil, massif à cause de l’anse intégrée à la chevelure (ou à la coiffe), apporte une vision très différente. Ce n’est plus une tête, mais un corps ramassé sur lui-même, avec les bras qui enchâssent la tête, et dont les mains viennent enserrer la bouche. Une simplification à l’extrême, qu’elle soit tête ou corps, a présidé à la genèse de Pot en forme de grotesque.

Plusieurs influences peuvent en être à l’origine. Mais avant, il faut rappeler l’opinion de Gauguin sur la céramique : « La céramique n’est pas une futilité. Aux époques les plus reculées, chez les Indiens d’Amérique, on trouve cet art constamment en faveur. Dieu fit l’homme avec un peu de boue / avec un peu de boue on peut faire du métal, des pierres précieuses, avec un peu de boue et aussi un peu de génie »¹⁶, écrira-t-il en 1889, au moment de l’Exposition Universelle.

Dans sa prime jeunesse, Gauguin put être influencé par une collection de poteries péruviennes appartenant à sa mère¹⁷, puis chez son tuteur, Gustave Arosa, collectionneur de céramiques anthropomorphes de tous les temps et de tous les continents. Par ailleurs, au moment de l’exécution du *Pot en forme de grotesque*, il travaille à sa céramique la plus célèbre, intitulée Oviri, (sauvage en tahitien) : elle représente une femme, à la tête disproportionnée, à l’expression hallucinée, qui terrasse un loup gisant à ses pieds, gueule ouverte, dans une mare de sang, et un louveteau à son côté¹⁸ (fig.2). Selon Gray, la tête d’Oviri serait issue de la tradition marquisienne des crânes momifiés, aux yeux incrustés de nacre, des chefs primitifs divinisés après leur mort. Mais quel rapport avec le Pot en forme de grotesque ? : l’orbite des yeux incisés dans le grès, soulignés comme dans Oviri, le volume circulaire de la pupille, et la bouche démesurément grande par rapport à la taille de la tête.

¹⁶ Citation prise dans le catalogue de l’exposition *Gauguin, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier – 24 avril 1989, p. 86.*

¹⁷ D’origine péruvienne.

¹⁸ Paris, musée d’Orsay.

¹⁹ Le 25 mai 1894. Gauguin eu la jambe fracturée et resta deux mois immobilisé.



As a ceramist, Gauguin had three activities – decoration of a ceramic modeled on the wheel (a few pieces), ceramics modeled with his hands, and finally the creation of molds that enabled him to create several copies of a ceramic piece¹⁵. This technique was used to make «Pot en forme de grotesque».

From the front, we see a head, with two horns (or ears), bulging round eyes and a nose with strong bridge and small excrescence, and a huge, slightly opened mouth surrounded by two joined hands positioned in an unusual way – thumbs above the upper lip and fingers under the chin. Is this the head of a horned devil or evil spirit, or rather some terrifying image from a Polynesian rite? Another work from the same period, which historians believe may be a self-portrait, also has a horned head (fig.1).

The profile, which is massive because of the handle fused with the hair (or headdress) gives us a very different vision. It is no longer a head but rather a crouching body with arms that surround the head and hands encircling the mouth. A desire for extreme simplification presided over the genesis of Pot en forme de grotesque, be it a head or body.

Many influences may be seen here. But first one must recall Gauguin’s opinion on ceramics. “Ceramics is not a futile exercise. In the most distant times, among American Indians, one can find this art constantly practiced. God made man with a bit of mud, with a bit of mud one can make metal, precious stones, with a bit of mud and also a bit of genius^{16”} he wrote in 1889 during the Universal Exposition.

In his early youth, Gauguin may have been influenced by a collection of Peruvian pottery belonging to his mother¹⁷, then by a collection of anthropomorphic ceramics from many periods and from every continent belong to his tutor, Gustave Arosa. Moreover, during the execution of Pot en forme de grotesque, he was also working on his most famous ceramic piece entitled Oviri, (meaning “savage” in Tahitian). It represents a women with a disproportionately large head and a wild-eyed expression striking down a wolf dying at her feet, mouth open, in a pool of blood, with a wolf cub at her side (fig.2)¹⁸. According to Gray, the head of Oviri was from the Marquesas Islands’ tradition of mummified skulls with pearl eyes, primitive chiefs deified after death. But what is the connection with Pot en forme de grotesque? The way the eye socket is incised into the clay, emphasized as Oviri, the circular shape of the pupil, and the immoderately large mouth compared to the size of the head.

¹⁶ Quote from the catalogue of the exhibit *Gauguin, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 January – 24 April 1989, p. 86.*

¹⁷ From Peru.

¹⁸ Paris, Orsay Museum.

¹⁹ May 25, 1894. Gauguin fractured his leg and was immobilized for two months.

¹⁰ *Correspondance de Paul Gauguin, Documents, Témoignages*, Édition établie par Victor Merlhès, Fondation Singer-Polignac, 1984, pp. 133-134.

¹¹ C’est le sculpteur Paul Bouillot qui lui apprit les rudiments de la sculpture.

¹² New York, The Metropolitan Museum of Art.

¹³ Londres, Courtauld Institute of Art.

¹⁴ Émile Schuffenecker (Fresne-Saint-Mammès 1851 – Paris, 1934), peintre français.

¹⁵ Ce procédé du moulage fut mis à la mode en 1895 par Jean Carriès, sculpteur parisien, avec des figures grotesques du Moyen-Âge. Ceci explique les titres donnés par Gray.

¹⁰ «Correspondance de Paul Gauguin, Documents, Témoignages», edited by Victor Merlhès, Fondation Singer-Polignac, 1984, pp. 133-134.

¹¹ The sculptor Paul Bouillot taught him the rudiments of sculpture.

¹² New York, The Metropolitan Museum of Art.

¹³ Londres, Courtauld Institute of Art.

¹⁴ Émile Schuffenecker (Fresne-Saint-Mammès 1851 – Paris, 1934), French painter.

¹⁵ The molding process was made fashionable by Jean Carriès, a Parisian sculptor, with grotesque figures from the Middle Ages. This explains the titles given by Gray.



Fig. 3 : Arii Matamoe (La Fin royale), 1892, huile sur toile, 45 x 75 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Courtesy Malingue SA

Chacun peut voir dans ce Pot aussi telle ou telle origine culturelle : le profil ne rappelle-t-il certaines coiffes bretonnes, aux plis sages et réguliers que Gauguin relève en masse afin d'y introduire une anse, formant là un contraste étonnant ? En réalité, l'œuvre de Gauguin, qu'elle soit peinture, sculpture ou céramique, est fondée sur ses aspirations à renouer avec un état de nature primitif, en opposition à la civilisation occidentale, à ses yeux, corrompue et définitivement pernicieuse. En 1894 – 1895, les circonstances difficiles de son existence avec les suites douloureuses de sa blessure à Concarneau¹⁹, la perte du procès intenté contre Marie Henry pour recel de ses toiles, enfin l'échec de la vente de ses œuvres à Drouot, le 18 février 1895, donnent une acuité particulière à cette aspiration fondamentale qui aboutit à un départ définitif, à la fin de l'année 1895.

Comme nous l'écrivions plus haut, les Pots en forme de grotesque sont au nombre de deux. Ils se différencient par leurs couleurs, essentiellement présentes dans les tracés incisés, l'un dominé par les grenats, l'autre avec une tendance vert émeraude et rouge. La couleur du grès vernissé est la même pour les deux : beige clair rehaussé d'ocre vers le haut de la tête. À cette époque, il avait acquis une grande habileté technique grâce à Ernest Chaplet.

La troisième céramique, Vase en forme de tête, est répertoriée sous le numéro A-10, datée 1893 – 1895, dans l'ouvrage de Christopher Gray. La forme ovoïde, inspirée probablement des noix de coco qu'il avait gravées à Tahiti, en leur donnant des expressions humaines ou animalières, présente, de face, un masque mortuaire, tandis que le profil suit une ligne douce, rythmée d'un nez mutin et d'une bouche bien dessinée. Ici encore, le contraste saisissant entre la face et le profil pourrait indiquer que Gauguin pensait à deux sources culturelles pour une seule sculpture : au masque mortuaire s'oppose et rit un profil de femme habité d'animaux – ayant trouvé refuge dans les oreilles – et la belle ligne du crâne d'où naît,

We can all recognize other cultural influences in this Pot. The profile recalls certain Breton headdresses with severe, regular folds that Gauguin has raised to hold the handle, forming a striking contrast. In reality, Gauguin's work, be it painting, sculpture, or ceramics, arises from his aspiration to reconnect with a primitive state of nature in opposition to Western civilization, absolutely corrupt and destructive in his eyes. In 1894-95, his difficult circumstances and the painful consequences of the injury sustained in Concarneau, the fact that he lost a case against Marie Henry for illegally selling his work, and finally the failure of his work to sell at Drouot on February 18, 1895, gave this fundamental aspiration particular urgency which led to his final departure at the end of 1895.

As written above, there are two Pots en forme de grotesque. They are different in color; differences primarily seen in the incised lines, one dominated by dark reds, the other with a tendency to emerald green and red. The color of the glazed stoneware is the same for both – light beige enhanced with ochre near the upper part of the head. During this period, he had acquired considerable technical expertise thanks to Ernest Chaplet.

The third ceramic, Vase en forme de tête, is registered as number A-10 and dated 1893 – 1895 in Christopher Gray's catalogue raisonné. The oval form, possibly inspired by coconuts he carved in Tahiti, giving them human or animal expressions, presents a mortuary mask from the front while the profile follows a gentle line with a pert nose and a well-defined mouth. Here too the striking contrast between the front and profile view may indicate that Gauguin was thinking of two different cultural sources for a single sculpture – the mortuary mask contrasts with the profile of a woman possessed by animals who have found refuge in her ears, and the wonderful shape of the skull from which emerges a bun of rolled hair at



Fig. 4 : Paul Gauguin, No te aha oe iri (Pourquoi es-tu fâchée), détail, 1896, huile sur toile, 95 x 130 cm. Chicago, The Art Institute.

au niveau de la nuque, un chignon de cheveux enroulés, ou un coquillage. Ce type de visage se retrouve dans sa peinture (fig.4) ... *Oviri*, combinait aussi deux cultures, la tradition marquisienne pour la tête, les figures de Borobudur pour le corps de la femme. Ici, la vie et la mort s'affrontent.

Un tableau de 1892, intitulé *Arii matamoe (La Fin royale)*, pourrait se rapprocher du Vase en forme de tête (fig.3). Gauguin le décrit lui-même dans une lettre à Daniel de Monfreid²⁰, en juin 1892 : « Je viens de terminer une tête de canaque coupée, bien arrangée sur un coussin blanc dans un palais de mon invention et gardée par des femmes de mon invention aussi. Je crois que c'est un joli morceau de peinture ». Bien que les visages n'aient rien de commun, la mort a présidé à leur conception. De couleur grège, tacheté de grenat et de noir, ce vase, comme bien des sculptures de Gauguin, est une énigme, car toutes sont imprégnées de cultures différentes qui ont nourri sans cesse le cerveau fantasque de leur géniteur.

Les œuvres de Gauguin sont toutes des chefs-d'œuvre, aucune ne séduit plus que l'autre, huile, dessin, céramique, sculpture sur bois, gravure, et, cadeau suprême, elles ont ouverts les générations futures aux Arts Premiers.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis, recueillies, annotées et préfacées par Maurice Malingue, Paris, Bernard Grasset, 1946.
Correspondance de Paul Gauguin, Documents, Témoignages, Édition établie par Victor Merlhès, Fondation Singer-Polignac, 1984.
Gauguin, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10 janvier – 24 avril 1989.
Carole Andreani, Les céramiques de Gauguin, Paris, Éditions de l'Amateur, 2003.

²⁰ Daniel de Monfreid (New York, 1856 – Corneilla-de-Conflent, 1929) fut peintre, collectionneur, ami et biographe de Gauguin.

the nape of the neck, or possibly a shell. This type of face is also found in his paintings (fig.4) ... Oviri, combining two cultures, the tradition of the Marquesas Islands for the head, the figures of Borobudur for the body of the woman. Here, life and death confront each other.

A painting from 1892 entitled «Arii matamoe (La fin royale)» is similar to Vase en forme de tête (fig.3). Gauguin describes it himself in a letter to Daniel de Monfreid²⁰ from June 1892: "I have just finished a cut-off head of a Kanak, carefully set on a white cushion in a palace of my invention, guarded by women I have also invented. I believe this is a very good piece of painting." Although the faces have nothing in common, death presided over their creation. In a beige-grey color, spotted with garnet red and black, the vase, like so many of Gauguin's sculptures, remains an enigma, as they are all impregnated by the many different cultures that constantly nourished the whimsical brain of their progenitor.

Gauguin's works are all masterpieces, all equally fascinating – oils, drawings, ceramics, wood sculptures, prints, and as a final gift they opened the door to primitive Arts for future generations of artists.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis, collected, annotated and prefaced by Maurice Malingue, Paris, Bernard Grasset, 1946.
Correspondance de Paul Gauguin, Documents, Témoignages, edited by Victor Merlhès, Fondation Singer-Polignac, 1984.
Gauguin, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10 January – 24 April 1989.
Carole Andreani, Les céramiques de Gauguin, Paris, Éditions de l'Amateur, 2003.

²⁰ Daniel de Monfreid (New York, 1856 – Corneilla-de-Conflent, 1929) was painter, collector, friend and biographer of Gauguin.

25

Paul GAUGUIN

1848 – 1903

POT EN FORME DE TÊTE GROTESQUE

1893-1895

Grès vernissé (vert - rouge)

Atelier Ernest Chaplet

Étiquette de la collection Grousset sous la base,

n°104

20 x 25 cm

Provenance :

Ernest Chaplet, Choisy

Ancienne collection Octave Grousset

Jacques Lenoble (légataire Grousset)

Sa fille Perrette Lenoble, épouse Lenoir

À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :

Valle d'Aoste, Centro San Benin, *Paul Gauguin*

e i suo amici pittori in Bretagna, juillet –

novembre 1993, reproduit p. 56

Bibliographie :

Christopher Gray, *Sculpture and ceramics*

of Paul Gauguin, Baltimore, 1963, n°114,

reproduit p. 248 (un exemplaire similaire)

GLAZED STONEWARE; 7,80 x 9,75 in.

100 000 – 150 000 €



26
Paul GAUGUIN
1848 – 1903

**VASE EN FORME DE TÊTE ou
TÊTE DE JEUNE FILLE – 1893-1894**
Grès vernissé
Atelier Ernest Chaplet
15,50 x 25 cm

Provenance :
Ernest Chaplet, Choisy
Émile Lenoble, Choisy
Jacques Lenoble, Paris
Sa fille Perrette Lenoble, épouse Lenoir
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Valle d'Aoste, Centro San Benin, *Paul Gauguin
e i suo amici pittori in Bretagna*,
juillet – novembre 1993, reproduit p. 56

Bibliographie :
Christopher Gray, *Sculpture and ceramics
of Paul Gauguin*, Baltimore, 1963, n°A10,
reproduit p. 307 (un exemplaire similaire,
attribué)

GLAZED STONEWARE; 6,05 x 9,75 in.

100 000 – 150 000 €



27
Paul GAUGUIN
1848 – 1903

**POT EN FORME
D'UNE TÊTE GROTESQUE**
Circa 1895
Grès vernissé (rouge – brun clair)
Atelier Ernest Chaplet, marque du rosaire
sous la base
20 x 25 cm

Provenance :
Ernest Chaplet, Choisy
Émile Lenoble, Choisy
Jacques Lenoble, Paris
Sa fille Perrette Lenoble, épouse Lenoir
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Valle d'Aoste, Centro San Benin, *Paul Gauguin
e i suo amici pittori in Bretagna*,
juillet – novembre 1993, reproduit p. 54

Bibliographie :
Christopher Gray, *Sculpture and ceramics
of Paul Gauguin*, Baltimore, 1963, n°114,
reproduit p. 248 (un exemplaire similaire)

*GLAZED STONEWARE ; STAMPED UNDER
THE BASE ; 7,80 x 9,75 in.*

100 000 – 150 000 €



28
Eugène BOUDIN
1824 – 1898

LAVEUSES AU BORD DE LA TOUQUES

1890

Huile sur panneau

Signé et daté en bas à droite « Boudin 90 »

23,60 x 32,60 cm

Provenance :

Collection Paul Detrimont, Paris

Collection Coquelin, Paris

Vente Paris, Hôtel Drouot, 27 mai 1893, lot 9

Collection particulière, France

Bibliographie :

Robert Schmit, *Eugène Boudin*, Tome III,

Éditions Robert Schmit, Paris, 1973, n°2699,

reproduit en noir et blanc p. 54

OIL ON PANEL; SIGNED AND DATED LOWER

RIGHT; 9,20 x 12,71 in.

60 000 – 80 000 €



○ 29
Camille PISSARRO
1830 – 1903

**ENTRÉE DU PORT DU HAVRE ET
LE BRISE-LAMES OUEST – 1903**

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
« C. Pissarro 1903 »
23,50 x 34,50 cm

Provenance :
Georges Manzana-Pissarro
Collection Louise Guillou, Paris
Ravi Kumar, New York et New Delhi, 1964
Vente Paris, Hôtel Drouot, 8 décembre 1994,
lot 20
À l'actuel propriétaire par cessions successives

Exposition :
Hiroshima, Prefectural Art Museum, *Monet
and Renoir: two great Impressionist Trends*,
novembre 2003 – janvier 2004, n°26 reproduit
en couleurs p. 57
Tokyo, The Bunkamura museum of Art, *Monet
and Renoir: two great Impressionist Trends*,
7 février – 9 mai 2004, n°26 reproduit
en couleurs p. 57

Bibliographie :
J. Pissarro, C. Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro,
Catalogue critique des peintures, vol. III*,
Wildenstein Institute, Paris, n°1521, reproduit
en couleurs p. 920

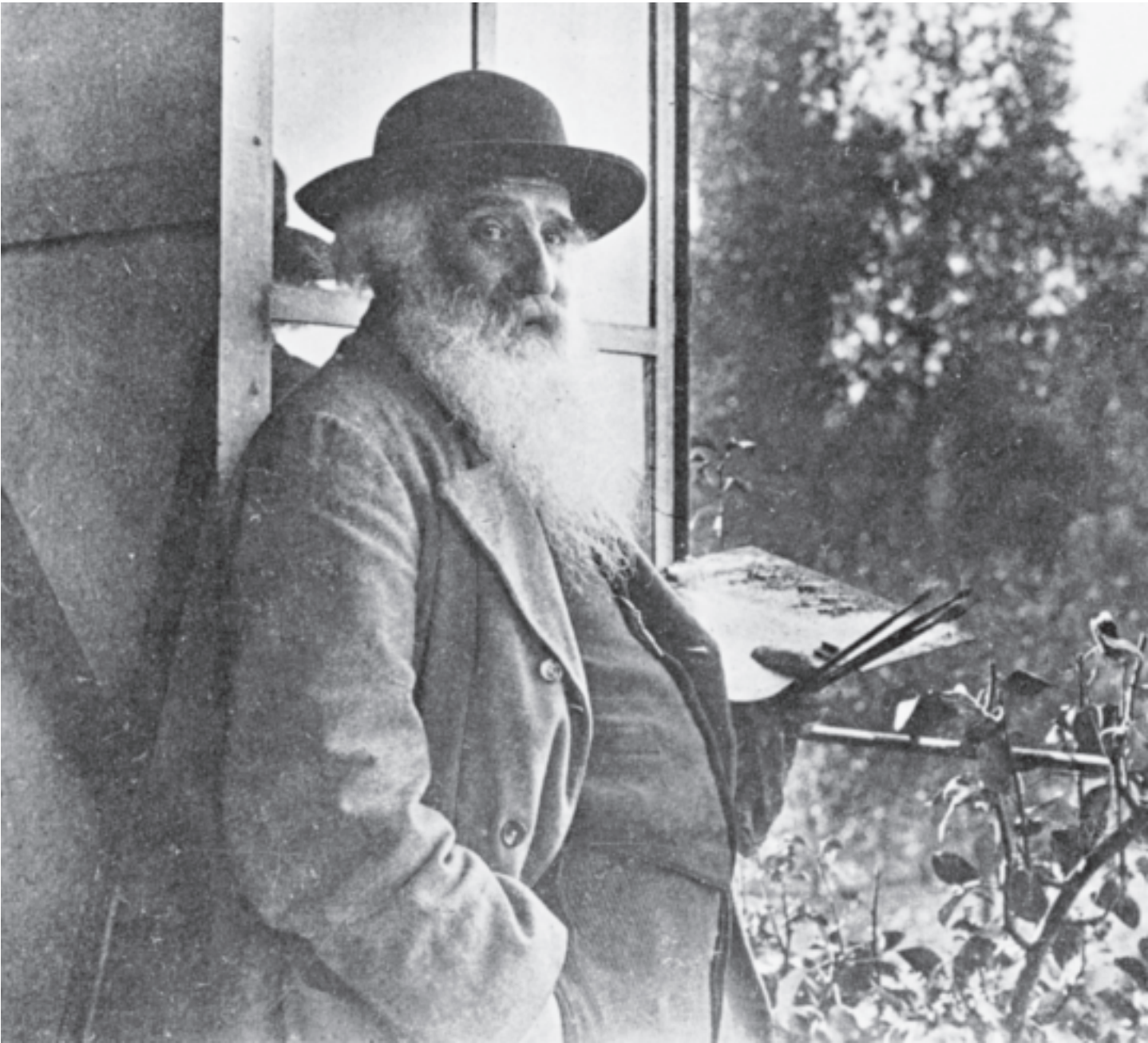
*OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER
RIGHT; 9,17 x 13,46 in.*

300 000 – 350 000 €



Camille PISSARRO

Entrée du port du Havre et le brise-lames ouest 1903



Camille Pissarro
© Droits réservés

Durant les dernières années de sa vie, les ports de Dieppe et du Havre figurent parmi les sujets préférés de Camille Pissarro. Ce ne sont ni les plages, ni les crinolines qui retiennent l'attention de l'artiste, mais la vie portuaire. Pissarro créait là une nouvelle iconographie de la peinture de marines. Il invente le « sujet marin industrialisé », avec le chargement et le déchargement des bateaux, l'activité des docks, le va-et-vient des navires, le fourmillement des quais ... à différentes heures de la journée et par tous les temps.

Du début du mois de juillet à fin septembre 1903, Pissarro séjourne au Havre, à l'Hôtel Continental, sur le port. Il exécute une vingtaine de toiles, toutes de la jetée, des docks ou de l'avant-port. « Les affaires étant très mauvaises, écrit-il à son fils Lucien le 10 juillet 1903, je suis forcé de faire une série de toiles qui me semblent convenir à mes amateurs : les jetées du Havre qui enorgueillit les Havrais, et en effet, cela est d'un grand caractère. »¹ Toutes les peintures de la série du Havre sont donc des variantes, sous des angles différents, du port du Havre.

Dans le tableau mis aux enchères aujourd'hui, *Entrée du Port du Havre et le brise-lames ouest*, le titre indique l'endroit que Pissarro a voulu peindre. Le brise-lames est une sorte de digue ou de jetée, établie ici à l'entrée du port, et destinée à créer une zone de mouillage, ou un abri en cas de mauvais temps. Ici, le brise-lames est construit en bois sur des pieux, en bois également. Pissarro sait combien les activités portuaires attirent de badauds et d'ouvriers : aussi, la foule tranquille, accoudée à la rambarde du brise-lames, lui permet-elle de poser quelques touches de couleurs indispensables, en contrepoint des gammes bleues et vertes de la mer et du ciel. Afin de mieux retranscrire la luminosité des paysages marins de Normandie, l'artiste utilise abondamment la couleur blanche, pour le quai au premier plan, pour les vaguelettes formées par le vent, au deuxième plan, enfin pour les nuages légers dans le ciel. Ce tableau, comme tous ceux qu'il peint à cette époque, fait du « père Pissarro » une figure tutélaire par l'hommage qu'il rend dans ses œuvres à la vie quotidienne avec une touche vive et intelligente.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrage consulté :
Camille Pissarro, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 janvier – 27 avril 1981.

¹ Janine Bailly-Herzberg, «Camille Pissarro», Lettres à son fils Lucien, Éditions Albin Michel, Paris, 1950, p. 505.

During the last years of his life, the port towns of Dieppe and Le Havre were among Camille Pissarro's favorite subjects. The artist was attracted not to the beaches or crinolines but rather to the life of the harbor. Pissarro creates a fresh iconography for seascape painting. He invents the "industrialized marine subject" by painting the loading and unloading of the ships, the activities along the docks, the to and fro of the boats, and the swarming crowds on the quays, all at different hours of the day and in all weathers.

From early July to end September 1903, Pissarro stayed in Le Havre at the Continental Hotel overlooking the harbor. He executed some twenty canvases of the jetty, docks, and inner harbor. "Since business is very bad," he wrote to his son Lucien on July 10, 1903, "I am forced to paint a series of canvases which appear to please my collectors – the jetties of Le Havre, the pride of the city's citizens, and it's true they have great character."¹ All the paintings from the Le Havre series are variations of the harbor of Le Havre from different angles.

In the painting on auction today, «Entrée du Port du Havre et le brise-lames ouest», the title tells us the location Pissarro has painted. The brise-lame, or breakwater is a kind of dyke or jetty jutting into the entrance to the port to create a mooring area and shelter during bad weather. Here the breakwater is constructed in wood on wooden piles. Pissarro understood how the harbor activities attracted spectators and workers. Thus we see a calm crowd leaning on the rampart of the breakwater, allowing the painter to add a few indispensable touches of color as a counterpoint to hues of blue and green in sea and sky. To better convey the luminosity of the marine landscapes of Normandy, the artist used considerable amounts of white – for the quay in the foreground, the small waves created by the wind, and for the light clouds in the sky. The painting, like the others painted during this period, made "Father Pissarro" a tutelary figure through the homage he pays in his work to daily life in a lively, intelligent touch.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Work consulted:
Camille Pissarro, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 January – 27 April 1981.

¹ Janine Bailly-Herzberg, «Camille Pissarro», Lettres à son fils Lucien, Éditions Albin Michel, Paris, 1950, p. 505.

30
Louis VALTAT
1869 – 1952

LE JARDIN D'AGAY AU SOLEIL COUCHANT
Circa 1902
Huile sur toile
Signée en bas à droite « L Valtat »
87 x 115 cm

Provenance :
Waring Hopkins, Paris
Vente, New York, Sotheby's, 3 octobre 1990, lot 17
À l'actuel propriétaire par cessions successives

Exposition :
New York, Fine Art Associates, *Louis Valtat, Early paintings*, février 1960, n°9, reproduit
(titré *Riviera Landscape*)

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans la catalogue raisonné actuellement en préparation par l'Association *Les Amis de Louis Valtat*

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT
33,93 x 44,85 in.

130 000 – 180 000 €





Louis VALTAT

Le jardin d’Agay au soleil couchant Circa 1903

En 1898, Louis Valtat découvre le village d’Agay, petit port de pêche au bord de la Méditerranée, situé à l’est de Saint-Raphaël. Séduit par l’endroit, Valtat se fait construire, en 1899, non loin de là, à Anthéor, une maison, le « Roucas Rou ». Il devient le voisin de Paul Signac qui avait acheté, en 1897, la villa « La Hune » à Saint-Tropez.

Dès 1899, Valtat retranscrit avec un bonheur non dissimulé les couleurs éclatantes des végétaux, des eaux transparentes de la Méditerranée et des rochers flamboyants ; il commence par exécuter des scènes intimistes où pose une famille de pêcheurs. Certains des tableaux de ce séjour sont montrés à Paris, au printemps 1899, lors d’une exposition de groupe organisée par Signac. Le 10 février, celui-ci écrivait à Valtat : « Je vous envie d’être là-bas [à Agay] parmi ce bleu, ce rouge et ce vert. » Dès 1902, Valtat exposait trois tableaux d’Agay au Salon des Beaux-Arts de Béziers, *Effet de soleil sur la mer* et deux autres, *Rochers rouges*.

Dans les paysages peints à cette époque, tel *Le Jardin d’Agay au soleil couchant*, Valtat donne le meilleur de lui-même, il est aux portes du fauvisme. Un feu d’artifice de couleurs vives préside à l’ordonnance de ce tableau. Les teintes fortes, à dominante rouge, qu’il place au premier plan, initie une perspective douce, tandis que les frondaisons vertes des arbustes et des pins maritimes foisonnent un peu plus loin dans une envolée lyrique. Au fond, la mer nappée des reflets du soleil couchant offre un écrin apaisant aux roches enveloppées d’un nimbe bleu. La touche est divisée. Cette technique témoigne de l’intérêt de Valtat pour les artistes du mouvement divisionniste, notamment le premier d’entre eux, Paul Signac, chez qui il séjourne en 1903 et 1904, au moment de l’exécution de ce tableau. Signac, par ailleurs, apprécie la peinture de Valtat dont il posséda plusieurs œuvres. Il accrochera dans la salle à manger de la Hune, temple du pré-fauvisme, *Femmes au bord de la mer* de Valtat, *L’Air du soir* de Cross, et *Luxe, Calme et Volupté* de Matisse.

Valtat restera jusqu’en 1914 à Agay, peignant la côte de l’Estérel et les impressionnants rochers rouges d’Agay, dont les tons contrastent avec le bleu intense du ciel et de la mer. Henri Manguin, en 1906, y exécuta également de somptueuses œuvres fauves.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Méditerranée, de Courbet à Matisse, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 septembre 2000 – 15 janvier 2001.
Louis Valtat, À l’aube du Fauvisme, musée de Lodève, 2 juin – 16 octobre 2011.

In 1898 Louis Valtat discovered the village of Agay, a small fishing port along the Mediterranean sea to the east of Saint Raphaël. Charmed by the area, Valtat built a house not far away in 1899 at Anthéor; called “Roucas Rou”, and thus became a neighbor of Paul Signac who had purchased the “La Hune” villa in Saint Tropez.

Beginning in 1899, Valtat began painting the bright colors of the vegetation, the transparent waters of the Mediterranean, the flamboyant rocks with evident pleasure. He began by executing intimate scenes of a family of fishermen. Some paintings from this period were shown in Paris during the spring of 1899 during a group exhibit organized by Signac. On February 10, he wrote to Valtat: “I envy your being there [in Agay] among that blue, that red, that green.” In 1902 Valtat had already exhibited three paintings of Agay at the Salon des Beaux-Arts of Béziers, Effet de soleil sur la mer and two others, «Rochers rouges».

In the landscapes painted during this period, such as «Le Jardin d’Agay au soleil couchant», Valtat gives of his best. He is at the threshold of Fauvism. A fireworks of bright colors organizes the surface of the canvas. The strong hues in the foreground, primarily reds, create a gentle perspective, while the green foliage of the bushes and maritime pines proliferate further back in a lyrical flight of fancy. In the distance, the sea, sparkling with reflections from the setting sun, creates a soothing setting for blue-haloed rocks. He uses distinct brushstrokes, a technique that reveals Valtat’s interest in artists from the Divisionist movement, especially their leader, Paul Signac, with whom he stayed in 1903 and 1904 while executing this painting. Signac appreciated Valtat’s painting, and owned several of his works. He hung them in the dining room of La Hune, a temple of pre-Fauvism that included «Femmes au bord de la mer» by Valtat, «L’Air du soir» by Cross, and «Luxe, Calme et Volupté» by Matisse.

Valtat remained in Agay until 1914, painting the Esterel coast and the impressive red rocks of Agay, whose colors contrasted so well with the intense blue of sky and sea. Henri Manguin also executed sumptuous Fauve paintings there in 1906.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
«Méditerranée, de Courbet à Matisse», Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 September 2000 – 15 January 2001.
Louis Valtat, «À l’aube du Fauvisme», Musée de Lodève, 2 June – 16 October 2011.

31
Maximilien LUCE
1858 – 1941

NOTRE DAME – 1899
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite « Luce 99 »
60 x 73 cm

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

Exposition :
Paris, Galerie H.Odermatt et Ph. Cazeau,
Maximilien Luce, époque néo impressionniste 1887-1903, novembre 1987 – janvier 1988, n°44, reproduit
Paris, Grand-Palais, Salon des Artistes Indépendants, *Les Artistes témoins de Paris*, avril – mai 1988, n°22

Bibliographie :
P. Cazeau, *M. Luce*, Paris, 1982, reproduit p. 122
B. de Verneilh, *Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris*, in *L'oeil*, n°332, mars 1983, reproduit p. 31
J. Bouin-Luce et D. Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue de l'œuvre peint*, volume II, Paris, 1986, n°142, reproduit p. 41

OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; 23,40 x 28,47 in.

300 000 – 400 000 €





Maximilien LUCE

Notre Dame

1899

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

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

Ces propos nous font comprendre que Luce a fait le contraire de Monet : il a peint la cathédrale pour elle-même. Le monument entier reste le sujet majeur et fut traité le plus souvent dans un format vertical, la Seine au premier plan. De sa fenêtre, il admire le joyau d’architecture et le parvis grandiose, il aime l’animation sur le quai et sur le Petit-Pont, il est amusé par les péniches sur la Seine. De son œuvre, l’artiste fait alors la représentation d’un lieu de vie avec ses passants, pressés ou nonchalants. On reconnaît les étals des bouquinistes, une carriole tirée par des bœufs, une calèche et ses chevaux, un omnibus … toute l’atmosphère d’une grande ville. C’est l’éternité de la cathédrale qui domine la vie humaine éphémère et affairée. Au même moment, Camille Pissarro, peint ses vues plongeantes sur le Louvre et les jardins des Tuileries depuis son appartement de la rue de Rivoli. Ensemble, les deux artistes célèbrent la ville, ses monuments, son tumulte, ses couleurs et son animation perpétuelle. Comme, en d’autres temps et autres lieux, le vénitien Canaletto.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

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

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

Luce saw Monet’s “Cathédrales” in May 1895 at Durand-Ruel. In his Journal, May 21, 1895, Paul Signac reports his reactions to “Cathédrales de Rouen”: “Luce, on the other hand, is not enthusiastic. He thinks they are more curious than beautiful and that these canvases lack composition. These pieces of cathedrals with no sky, no land, do not give a feeling for the size of the monument and the qualities of the painter to not seem strong enough to overcome the lack of composition.”

These words help us understand why Luce has taken the opposite approach to Manet. He paints the cathedral for itself. The monument remains the major subject and is usually painted in a vertical format, with the Seine in the foreground. From his window, he could admire this architectural jewel and its grandiose forecourt. He enjoys the animated Quai and the Petit-Pont, he is amused by the péniches on the Seine. In his work, the artist represents a living scene with passersby, hurrying or strolling along. We can recognize the booksellers’ stands, a cart drawn by oxen, a carriage by horses, an omnibus… the atmosphere of a large, busy city. The eternity of the cathedral dominates ephemeral, bustling human activity. At the same time, Camille Pissarro painted his bird’s eye views of the Louvre and the Tuileries from his apartment on the rue de Rivoli. Together, both artists celebrate the city, its monuments, its uproar, colors, and perpetual movement. As, in another time and place, the Venetian painter Canaletto.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted :

Janine Bailly-Herzberg, *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Editions Albin Michel, Paris, 1950.
 Béatrice de Verneilh, *Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris*, March 1983, pp. 24-31.
 « Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee », *L’œil*, Special Edition, 2005.
Maximilien Luce Néo-Impressionniste, Rétrospective, Musée des Impressionnismes, Giverny, 28 July – 31 October 2010.

TÊTE D’ENFANT, (PIERRE MANGUIN)

1903 – 1905
Bronze à patine noire
Signé et numéroté sur la nuque
« Henri Matisse 2/10 »
Hauteur : 13 cm
Fonte vers 1910
Socle en marbre brun

BRONZE WITH BLACK PATINA ; SIGNED AND
NUMBERED ON THE BACK OF THE NECK
Height : 5,07 in.

50 000 – 70 000 €

Provenance :
Atelier de l’artiste
Collection John Quinn, New York, 1915
Vente New York, American Art Galleries,
Collection John Quinn, 9 – 12 février 1927
(dernière session), n° 689
Krausharr Galleries
Collection Mr & Mrs William F. Laporte, Passaic
Vente New York, Parke-Bernet Galleries,
30 mars 1944, n° 65
Frantz E. Landau, New York
À l’actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Exposition
Henri Matisse* – Tableaux du Maroc et
sculpture, septembre – avril 1913, n° 21 ou 22

Bibliographie :
*John Quinn, Collection of Paintings, Watercolors,
Drawings and Sculpture*, Pidgeon Hill Press, New
York, 1926, p. 11
Berlin, Galerie Thannhauser, *Henri Matisse*,
février – mars, 1930, n°101 (un exemplaire
similaire)
Lucerne, Musée des Beaux-Arts, *Henri Matisse*,
juillet – octobre 1949, n° 303 (un exemplaire
similaire)
Paris, Maison de la Pensée Française, *Henri
Matisse, Chapelle, Peinture, Dessins, Sculptures*,
1950, n° 81 (un exemplaire similaire)
Londres, The Tate Gallery, *An exhibition of
the Sculpture of Matisse and 3 Paintings
WITH Studies*, janvier – février 1953, n° 16 (un
exemplaire similaire)
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, *Henri*

Matisse : Sculturer, Malerier, Farveklip,
novembre – décembre 1953, n° 15 (un
exemplaire similaire)
Oslo, Kunstnernes Hus, *Henri Matisse*, février –
mars 1954 (un exemplaire similaire)
Ottawa, National Gallery of Canada, *Henri
Matisse*, 1954 (un exemplaire similaire)
Boston, Museum of Fine Arts, *Henri Matisse*,
novembre 1955, n°15 (un exemplaire similaire)
Zürich, Kunsthaus, *Henri Matisse, Das Platische
Werk*, juillet – août 1959, n° 15, reproduit au
catalogue p. 7 (un exemplaire similaire)
Albi, Musée Toulouse-Lautrec, *Henri Matisse*, 11
juillet – 11 septembre 1961, n°145
(un exemplaire similaire)
Hambourg, *Matisse und seine Freunde* –
Les Fauves, mai – juillet 1966, n°131
(un exemplaire similaire)
A. E. Elsen, *The Sculpture of Matisse, Part III:
Primitivism, Partial Figures and Portraits*,
Art Forum”, 1968, pp. 30-31
L. Aragon, *Henri Matisse, Roman*, vol.2, Gallimard,
Paris, 1971, fig. 130 (un exemplaire similaire)
New York, The Museum of Modern Art,
The Sculpture of Matisse, février – mai 1972,
n°15, reproduit au catalogue p. 24
(un exemplaire similaire)
A. E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*,
Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1972,
n°155 reproduit p. 116, (un exemplaire similaire)
Nice, Musée Matisse, *Henri Matisse –
Sculptures*, juillet – septembre 1974, n° 18,
reproduit au catalogue. p. 22 (un exemplaire
similaire)
Paris, Musée national d’art moderne, Centre
National d’art et de culture Georges Pompidou,

Henri Matisse, Dessins et sculpture,
mai – septembre 1975, n° 176 reproduit
au catalogue (un exemplaire similaire)
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Henri Matisse,
Dessins et sculpture*, septembre – octobre 1975,
n° 168 (un exemplaire similaire)
Édimbourg, City Art Center, *The Sculpture and
Drawings of Henri Matisse*, août – septembre
1984, n°13, reproduit au catalogue pl. 13 (un
exemplaire similaire)
Londres, Hayward Gallery, *The Sculpture and
Drawings of Henri Matisse*, octobre 1984 –
janvier 1985, n°13 (un exemplaire similaire)
Leeds, Leeds City Art Gallery, *The Sculpture
and Drawings of Henri Matisse* », 18 janvier –
24 mars, n° 13 (un exemplaire similaire)
I. Monod-Fontaine, *The Sculpture of Henri
Matisse*, The Art Council of Great Britain,
Thames and Hudson, Londres, 1984, n°13
reproduit p.64 (un exemplaire similaire)
Venise, Napoleonica et Museo Correr, *Henri
Matisse. Matisse et l’Italie*, mai – octobre 1987,
n° S13 reproduit au catalogue p. 171
(un exemplaire similaire)
Berne, Kunstmuseum, *Henri Matisse,
Sculptures et gravures*, novembre 1990 –
février 1991, n° 11 (un exemplaire similaire).
C. Duthuit, avec la collaboration de W. de
Guébriant, *Henri Matisse, Catalogue raisonné
de l’œuvre sculpté*, Claude Duthuit Editeur,
Paris, 1997, n° 13 reproduit p. 31
(un exemplaire similaire)
Valence, IVAM, *Matisse, Esculturas*, octobre
2003 – janvier 2004, reproduit au catalogue
p. 136 (un exemplaire similaire)



Henri MATISSE

Portrait d’enfant (Pierre Manguin)

1903 – 1905

La sculpture d’Henri Matisse, *Tête d’enfant (Pierre Manguin)*, portée aux enchères aujourd’hui, réunit deux grands artistes de l’époque fauve : Henri Matisse qui la sculpta et Henri Manguin dont le fils posa.

Henri Matisse et Henri Manguin s’étaient connus en 1894, à l’École des Beaux-arts à Paris, dans l’atelier de Gustave Moreau. En cette fin de siècle et début de l’autre, ils suivaient le même parcours, dans leur vie privée comme dans leur parcours artistique, bien qu’Henri Matisse soit plus âgé de quelques années : mariage, naissance des enfants, premières expositions à la galerie Berthe Weill, puis à la galerie Eugène Druet et dans les Salons : Salon des Indépendants et Salon d’automne.

Gertrude Stein, collectionneuse et écrivain, qui les connut bien, livre ses souvenirs¹ : « Tous les matins, il [Matisse] peignait, tous les après-midi, il travaillait à sa sculpture, à la fin de chaque après-midi, il dessinait à la classe de dessin d’après un modèle, et tous les soirs, il jouait du violon. C’étaient des jours sombres, et il était proche du désespoir. Sa femme ouvrit une boutique de modiste et ils réussirent à s’en tirer. Les deux petits garçons furent expédiés à la campagne chez les parents de Matisse et chez ceux de madame Matisse et ils vécurent de leur mieux. Le seul encouragement qu’il reçut vint de l’atelier où il travaillait et où un groupe de jeunes gens se mit à s’intéresser à lui, et à subir son influence. Parmi eux, le plus connu était alors Manguin. »

En 1899, année de son mariage, Henri Manguin emménage à Paris, au 61 rue Boursault et installe, en contrebas du petit jardin attenant, un atelier démontable². Cet atelier devint un lieu de rencontre privilégié pour tous les condisciples de l’atelier de Gustave Moreau : Henri Matisse, Albert Marquet, Charles Camoin et Raoul de Mathan. Ensemble, ils

Henri Matisse’s sculpture, «Tête d'enfant» (Pierre Manguin), on auction today, brings together two major artists of the Fauve period – Henri Matisse the sculptor, and Henri Manguin’s son as the model.

Henri Matisse and Henri Manguin met in 1894 at the École des Beaux-arts of Paris in Gustave Moreau’s studio. As one century came to an end and another began, they followed similar paths in both their private lives and artistic careers, although Henri Matisse was several years older – marriage, the birth of their children, and their first exhibits at the Galerie Berthe Weill, and later others at the Galerie Eugène Druet, the Salon des Indépendants, and the Salon d’Automne.

*Gertrude Stein, collector and writer, knew them well and has written about her memories*¹: “Every morning he [Matisse] painted, every afternoon he worked at his sculpture, late every afternoon he drew in the sketch classes from the nude, and every evening he played his violin. These were very dark days and he was very despairful. His wife opened a small millinery shop and they managed to live. The two boys were sent away to the country to his and her people and they continued to live. The only encouragement came in the atelier where he worked and where a crowd of young men began to gather around him and be influenced by him. Among these the best known at that time was Manguin…”.

*In 1899, the year of his marriage, Henri Manguin moved to Paris at 61 rue Boursault and set up a studio that could be dismantled at will in a small nearby garden*². *The studio became a special meeting place for former students from Gustave Moreau’s studio – Henri Matisse, Albert Marquet, Charles Camoin, and Raoul de Mathan. Together, they painted,*



Fig. 1 : Henri Matisse, *Pierre Manguin*, feuille de carnet ; Photo : Archives Henri Matisse. © Succession H. Matisse

peignent, dessinent, sculptent, partagent les modèles, échangent leurs idées la journée et le soir durant. Des œuvres célèbres y seront exécutées, notamment au cours de l’hiver 1903 – 1904 : travaillant sur un même modèle, Matisse réalise *Étude pour le nu à l’atelier*, Marquet, *Matisse peignant dans l’atelier de Manguin*, et Manguin, *Le modèle nu et Nu dans l’atelier*. C’est dans cet atelier que fut sculptée la *Tête d’enfant (Pierre Manguin)*.

Matisse et Manguin sont proches. Leurs relations, soudées par l’enthousiasme de leur vocation, le sont aussi par leurs difficultés à affirmer leur écriture picturale. Une correspondance importante – elle sera bientôt publiée³ – atteste de leurs échanges aussi amicaux que fructueux.

Grand admirateur de Rodin, Matisse s’était essayé à la sculpture dès 1894, avec au début de sa carrière de sculpteur, beaucoup de têtes d’enfant, inspirées par les siens et ceux de ses amis : un *Profil d’enfant* (Marguerite Matisse) sur un bas-relief (1902 – 1903), la *Tête d’enfant (Pierre Manguin)* (1903 – 1905) mise aux enchères aujourd’hui, la *Tête d’enfant (Pierre Matisse)* en 1904 – 1905, enfin la *Tête de fillette (Marguerite)* (1906).

Passionné par le portrait qui rythme son œuvre peint et dessiné, Matisse, dont le « principe n’est pas d’imiter la forme, mais d’imiter la vie », prit un réel plaisir à pétrir la terre glaise, non pas pour faire naître une ressemblance, mais pour en faire jaillir une expression. Pour la *Tête d’enfant (Pierre Manguin)*, l’artiste ajoute et retranche de la matière, donnant un relief solide, voire incisif, à une moue prononcée, un petit nez tout rond, des joues rebondies et des yeux à demi clos. Portant la marque

³ Par Jean-Pierre Manguin et Wanda de Guébriant.



Fig. 2 : Henri Manguin, *Pierre Manguin*, encre de Chine et crayon, 10,3 x 7 cm, cachet de l’atelier en bas à gauche ; Collection de la famille de l’artiste.

drew, sculpted, shared models, and exchanged ideas night and day. Many famous works were executed there, especially during the winter of 1903-1904. Matisse painted «Étude pour le nu à l’atelier», Marquet, «Matisse peignant dans l’atelier de Manguin», and Manguin «Le modèle nu and Nu dans l’atelier», all from the same model. «Tête d’enfant» (Pierre Manguin) was also sculpted here.

*Matisse and Manguin were close friends. Their relationship was reinforced by their mutual enthusiasm for their vocation and also the difficulties they experienced in affirming their pictorial style. A wealth of letters, soon to be published*³, *testifies to their friendly and fruitful exchanges.*

A great admirer of Rodin, Matisse attempted sculpture for the first time in 1894, with his early career in the field devoted to many heads of children inspired by his own and those of his friends, with «Profil d’enfant» (Marguerite Matisse) on a bas-relief (1902-1903), «Tête d’enfant» (Pierre Manguin) (1903-1905) on auction today, «Tête d’enfant» (Pierre Matisse) in 1904-1905, and finally «Tête de fillette» (Marguerite) (1906).

Enthused by portraiture, a genre that recurs frequently in his paintings and drawings, Matisse, whose driving “principle is not to imitate form but rather life”, took real pleasure in molding the clay, but rather than create a resemblance he sought to bring an expression to life. In «Tête d’enfant» (Pierre Manguin), the artist adds and removes material, giving a solid, even incisive relief to the noticeable pout, small round nose, full cheeks, and half-closed eyes. Showing visible signs of the artist molding the clay, the child’s features become living prints of the sculptor’s fingers. The profile, already strong as drawn by Matisse on a page of his sketchbook,

³ *By Jean-Pierre Manguin and Wanda de Guébriant.*

¹ Gertrude Stein, *Autobiographie d’Alice B. Toklas*, citée dans Philippe Dagen, *Pour ou contre le fauvisme*, Somogy, Paris, 1994, p. 203.

² Henri Matisse reprit l’idée de l’atelier démontable lorsqu’il s’installa à Issy-les-Moulineaux en 1909.

¹ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, quoted by Philippe Dagen in «Pour ou contre le fauvisme», Somogy, Paris, 1994, p. 203.

² Henri Matisse took over the idea of a collapsible studio when he moved to Issy-les-Moulineaux in 1909.



Fig. 3: John Quinn à cheval, photographie prise en 1913 lors de l'Armory Show.

du pétrissage de la glaise, les traits de l'enfant deviennent les vivantes empreintes du sculpteur. Le profil, déjà très affirmé, que Matisse dessine sur une feuille de carnet, confirme cette volonté d'aboutir à une sculpture de caractère (fig.1). Mais, la ligne reprend la supériorité pour le crâne, où Matisse sculpte en vagues successives et régulières, les cheveux naissants à l'image des boucles naturelles. Ainsi, de face, de dos et de profil, la sculpture offre au spectateur des aspects différents, tout en formant une entité parfaite. Il y a là une recherche plastique très aboutie qui annonce les travaux futurs de l'artiste.

«Conserve l'ébauche du petit buste de Pierre, car j'y tiens... » avait écrit, le 3 février 1903, Matisse⁴ à Manguin. D'après Jean-Pierre Manguin, petit-fils de l'artiste et neveu de Pierre, le bébé, alors âgé de moins d'un an⁵, avait servi de modèle dans le courant de l'hiver 1902-1903. À la même époque, Manguin exécutait un dessin de son fils Pierre (fig.2).

Le *Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté d'Henri Matisse*⁶ présente la *Tête d'enfant (Pierre Manguin)* sous le numéro 13, avec la date de 1903 – 1905. D'après les notes de Madame Matisse, l'« ébauche » a pu être retravaillée par Matisse, entre 1903 et 1905. Les auteurs du *Catalogue raisonné* se sont appuyés sur ces notes pour dater l'œuvre de 1903 – 1905.

Dix épreuves furent tirées. L'épreuve n°1, fut offerte par Matisse à Manguin⁷. L'épreuve n°2, mise aux enchères aujourd'hui, fut achetée par John Quinn⁸ (fig.3). Avocat, initiateur d'une loi américaine permettant aux collectionneurs privés d'échapper aux taxes s'ils achetaient directement aux artistes, il fut un collectionneur passionné et promoteur de l'Avant-garde européenne aux États-Unis.

John Quinn, dont la collection réunissait plus de deux mille œuvres, fut l'un des organisateurs de la première exposition de l'*Armory Show* en

confirms his desire to create a sculpture with character (fig.1). However, line takes over on the skull, where Matisse has sculpted a regular series of waves, with locks emerging like natural curls. Thus, the sculpture offers the viewer a very different vision from the front, side, and back, while still creating a unified entity. Here we have a sophisticated esthetic result that anticipates the artist's future direction.

“Keep the sketch of the small bust of Pierre, it's important to me,” wrote Matisse⁴ to Manguin on February 3, 1903 . According to Jean-Pierre Manguin, grandson of the artist and Pierre's nephew, the baby, under one year of age⁵, also served as model during the winter of 1902-1903. During that same period, Manguin executing a drawing of his son Pierre (fig.2).

The Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté d'Henri Matisse⁶ presents Tête d'enfant (Pierre Manguin) as number 13 dated 1903-1905. According to Mrs. Matisse's notes, Matisse probably reworked the “sketch” Matisse between 1903 and 1905. The authors of the «Catalogue raisonné» based the dates of the work on these notes.

Ten copies were made. Matisse gave copy no. 1 to Manguin⁷. Copy no. 2, on auction today, was purchased by John Quinn⁸ (fig.3). A lawyer at the origin of an American law that enabled private collectors to avoid taxes if they purchased works directly from the artist, he was a passionate collector and promoter of the European avant-garde in the United States.

John Quinn, who collection includes over two thousand works, was one of the organizers of the first «Armory Show» in 1913 in New York⁹, an exhibit that included works by Picasso, Matisse, Manguin, Marquet, Picabia, Duchamp, Derain, Cézanne, and Redon. After his death in

⁴ Letter dated February 3, 1903 written from Bohain (North) where Matisse was living at the time. The Jean-Pierre Manguin Archives.

⁵ Pierre Manguin was born on February 7, 1902 in Paris.

⁶ «Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté» edited by Claude Duthuit with the collaboration of Wanda de Guébriant, Paris, 1997, n° 13.

⁷ Collection of the artist's family.



Fig. 4 : Pablo Picasso, *La Toilette, Gosol*, 1906, huile sur toile, 151 x 99 cm ; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. © Succession Picasso 2014

1913, à New York⁹, avec des œuvres de Picasso, Matisse, Manguin, Marquet, Picabia, Duchamp, Derain, Cézanne, Redon... Par suite de son décès en 1924, la collection de John Quinn fut dispersée au cours de deux ventes : la première, le 28 octobre 1926 à l'Hôtel Drouot à Paris, et la seconde, à New York, du 9 au 12 février 1927, au cours de laquelle l'épreuve n°2 de *La Tête d'enfant (Pierre Manguin)* fut acquise par Kraushaar Galleries.

Les œuvres les plus prestigieuses de la collection de John Quinn font aujourd'hui la fierté des musées américains comme le *Nu bleu, souvenir de Biskra* d'Henri Matisse, conservé au Baltimore Museum of Art, *La Musique* et *La Desserte* d'Henri Matisse, à New York, au Museum of Modern Art, ou bien encore *La Toilette, Gosol* de Pablo Picasso, à Buffalo, Albright-Knox Art Gallery (fig.4).

La *Tête d'enfant (Pierre Manguin)*, l'une des plus ravissantes et des plus émouvantes sculptures de Matisse, fut, depuis son acquisition, en 1944, précieusement conservée dans une même famille, entre New York et Paris.

	Marie-Caroline Sainsaulieu
	
Ouvrages consultés :	
Judith Zilczer, “The Dispersal of the John Quinn Collection”, <i>The Connoisseur</i> , septembre 1979, number 811.	
Marie-Caroline Sainsaulieu, sous la direction de Lucile et Claude Manguin, <i>Henri Manguin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint</i> , Ides et Calendes, Neuchâtel, 1980.	
Judith Zilczer, “John Quinn and Modern Art Collectors in America, 1913 – 1924”, <i>The American Art Journal</i> , vol. XIV, hiver 1982 ;	
Claude Duthuit, avec la collaboration de Wanda de Guébriant, <i>Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté</i> , Paris, 1997.	
<i>Matisse Rodin, un parcours sans fin</i> , Nice, musée Matisse, 20 juin – 27 septembre 2009, Paris, musée Rodin, 22 octobre 2009 – 28 février 2010.	

⁸ Il est possible que John Quinn ait acheté la sculpture de Matisse lors d'une exposition chez Montross (New York) en 1915. L'ensemble des œuvres de Matisse, et donc des sculptures, (il y en avait 11), ont été envoyées en Amérique par Bernheim-Jeune, qui, à l'issue de l'exposition le 22 mai 1915, et au retour des œuvres, écrit à Matisse que cette *Tête d'enfant* a été vendue à New York pour 500 F. Le nom de l'acheteur n'étant pas inscrit, cela reste une supposition (Informations : Archives Matisse).

⁹ Il y eut récemment, à New York, une rétrospective de l'Armory Show de 1913: *The Armory Show at 100: Modern Art and Revolution*, New York Historical Society Museum, 11 octobre 2013 – 23 février 2014.



Henri Matisse, sculptures dans l'atelier
Photo : Archives Henri Matisse. © Succession H. Matisse

1924, John Quinn's collection was dispersed at two auctions. The first was held on October 28, 1926 at the Hôtel Drouot in Paris, and the second in New York from February 9 to 12, 1927, during which Kraushaar Galleries purchased copy no. 2 of» La Tête d'enfant» (Pierre Manguin).

The most prestigious works from John Quinn's collection are now the pride of American museums, including «Nu bleu», souvenir de Biskra by Henri Matisse at Baltimore Museum of Art (fig.4), «La Musique» and «La Desserte», also by Henri Matisse, in New York at the Museum of Modern Art, and «La Toilette», Gosol by Pablo Picasso, in Buffalo at the Albright-Knox Art Gallery (fig.5).

«Tête d'enfant» (Pierre Manguin), one of Matisse's most entrancing and moving sculptures, has been carefully preserved in the same family since its purchase in 1944, traveling between New York and Paris.

	Marie-Caroline Sainsaulieu
	
<i>Works consulted:</i>	
Judith Zilczer, “The Dispersal of the John Quinn Collection”, <i>The Connoisseur</i> , September 1979, number 811.	
Marie-Caroline Sainsaulieu, under the direction of Lucile and Claude Manguin, <i>Henri Manguin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint</i> , Ides et Calendes, Neuchâtel, 1980.	
Judith Zilczer, “John Quinn and Modern Art Collectors in America, 1913 – 1924”, <i>The American Art Journal</i> , vol. XIV, winter 1982;	
Claude Duthuit, with the collaboration of Wanda de Guébriant, <i>Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté</i> , Paris, 1997.	
<i>Matisse Rodin, un parcours sans fin</i> , Nice, Musée Matisse, 20 June – 27 September 2009, Paris, Musée Rodin, 22 October 2009 – 28 February 2010.	

⁸ It is possible that John Quinn purchased Matisse's sculpture during an exhibit at Montross (New York in 1915. All of Matisse's works, including sculptures (eleven) were sent to America by Bernheim-Jeune, who, after the exhibit ended on May 22, 1915 when the works were returned, wrote to Matisse that Tête d'enfant was sold in New York for 500 francs. The name of the purchaser was not given, so this remains a supposition (information: Matisse Archives).

⁹ In New York a retrospective of the 1913 Armory Show was organized, entitled The Armory Show at 100: Modern Art and Revolution, New York Historical Society Museum, 11 October 2013 – 23 February 2014.

33
Henri LEBASQUE
1865 – 1937

**PRÉFAILLES, SOUS LA BANNE
AU COUCHER DU SOLEIL – 1922**

Huile sur toile
Signée en bas à droite « Lebasque »
59 x 80 cm

Provenance :
Vente, Paris, Me Baudoin, 23 juin 1928, lot 65
Acquis par le grand-père paternel de l'actuel propriétaire

Bibliographie :
D. Bazetoux, *Henri Lebasque Catalogue Raisonné – Tome I*, Arteprint, Paris, 2008, n°434, reproduit en noir et blanc p. 142

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT
23,01 x 31,20 in.

50 000 – 70 000 €



34
Maurice UTRILLO
1883 – 1955

LE LAPIN AGILE – 1937

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite « Maurice,
Utrillo, V, 1937, », située en bas à gauche
« Paris – Montmartre »
37 x 43 cm

Provenance :
Vente New York, Parke-Bernett Galleries,
3 décembre 1942
Acquis lors de cette vente par les grand-parents
de l'actuel propriétaire, Paris

Bibliographie :
Cette oeuvre sera reproduite au catalogue
raisonné actuellement en préparation par
l'Association Maurice Utrillo

Un avis d'inclusion de Monsieur Jean Fabris
sera remis à l'acquéreur

*OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER
RIGHT; 14,57 x 16,93 in.*

45 000 – 60 000 €



35

Henri MARTIN

1860 – 1943

PAYSAGE DU LOT, LABASTIDE-DU-VERT
DU HAUT DU PARC DE MARQUAYROL

Huile sur toile

Signée en bas à droite « henri martin »

111,50 x 111,50 cm

Provenance :

Collection particulière, Paris

À l'actuel propriétaire par descendance, Paris

Un certificat de Monsieur Cyrille Martin sera
remis à l'acquéreur

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

43,49 x 43,49 in.

80 000 – 120 000 €



Antoine CARTE dit ANTO-CARTE

1886 – 1954

PAYSAGE DU BRABANT

Huile sur toile

Signée en bas à gauche « ANTO CARTE »

180 x 180 cm

Provenance :

Collection particulière, Belgique

Exposition :

Mons, *Exposition Triennale d'œuvres des*

artistes en Hainaut, mai – juin 1940

Doornik, Groep Nervia, *Les artistes du Hainaut*

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER LEFT

70,20 x 70,20 in.

160 000 – 220 000 €





ANTO-CARTE

Paysage du Brabant

Peintre d'origine belge, Anto-Carte¹, naquit en 1886 à Mons. Il y suivit des études artistiques à l'Académie, avant de poursuivre à Bruxelles, où il bénéficia de l'enseignement de Constant Montald², Fabry et Delville. Puis, il vint à Paris parfaire ses études, avant de se rendre à Florence pour apprendre l'art de la fresque. Son œuvre de peintre de paysages, de scènes de genre et de sujets religieux, fut reconnue dans son pays natal ; il succéda à Montald, à l'Académie de Bruxelles, et fut élu membre de l'Académie Royale de Belgique.

Son écriture picturale échappe aux mouvements contemporains, tels le fauvisme, le cubisme et le surréalisme. Anto-Carte, reste fidèle à une peinture archaïsante, sous l'influence du Quattrocento, et à celle des peintres flamands, en particulier de Pieter Brueghel l'Ancien. Ses œuvres sont construites selon une perspective classique, qui donne aux plans successifs une lecture paisible, jusque dans les lointains. Ainsi, dans le *Paysage du Brabant*, on peut voir, au premier plan, une Fuite en Egypte, puis des poulains dans un verger, au-delà une fête foraine avec un chapiteau et un mât de Cocagne, et au loin, dans une pénombre violine, un village. L'originalité de ce tableau réside dans le mélange des scènes : religieuse, laïque et paysanne. Rien ne les rattache entre elles, si ce n'est l'humanité simple et sereine. Le chromatisme s'accorde avec la douceur du message en une palette aux tons mordorés qui met en valeur les déclinaisons de bleus du premier plan.

Le *Paysage du Brabant* se nourrit de la théorie des Symbolistes, confiante en l'unité entre l'homme et le monde.

¹ Pseudonyme d'Antoine Carte.

² Constant Montald, Gand 1862, Bruxelles 1944, peintre et sculpteur belge.

A painter from Belgium, Anto-Carte¹ was born in Mons in 1886. He studied art at the Academy and continued in Brussels where he was taught by Constant Montald², Fabry, and Delville. He then came to Paris to perfect his training and later traveled to Florence to learn the art of fresco painting. His work as a painter of landscapes, genre scenes and religious subjects gained considerable recognition in his native country. He succeeded Montald at the Academy of Brussels and was elected member of the Royal Academy of Belgium.

*His pictorial style escaped any influence by contemporary movements such as Fauvism, Cubism, and Surrealism. Anto-Carte remained faithful to a style imbued with archaic influences from the Quattrocento as well as Flemish painters such as Pieter Brueghel the Elder. His works are organized around a classical perspective that develops a series of planes leading the eye peacefully into the distance. Thus, in *Paysage du Brabant*, we see the *Flight into Egypt* in the foreground, then foals in an orchard, then a country fair with a tent and greasy pole, and finally a village in the far distance of a dark purple twilight. The painting's originality lies in the mixture of scenes taken from religious, secular, and country life. Nothing connects them except their simple, serene humanity. The color tones harmonize with the gentle message via a palette of golden-brown hues that enhance the effect a range of blue hues in the foreground.*

Paysage du Brabant was influenced by Symbolist theory, which confidently affirmed the unity between man and his world.

¹ Antoine Carte's pseudonym.

² Constant Montald, Gand 1862, Bruxelles 1944, Belgian painter and suclptor.

37
Mario TOZZI
1895 – 1979

IL PITTORE – 1931
Huile sur toile
Signée et datée en bas à gauche
« MARIO TOZZI 1931 »
Au dos « Femme nue à la Guitare »
116 x 89 cm

OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER LEFT; 45,24 x 34,71 in.

80 000 – 120 000 €

Provenance :
Collection Famille de l'artiste

Exposition :
Paris, Galerie Van Leer, *Annenkov, de Chirico, Sciltian, Tozzi*, décembre 1931
Paris, Galerie Georges Bernheim, *22 artistes italiens modernes*, mars 1932
Venise, Giardini di Castello, *XVIIIe Biennale Internazionale d'Arte*, avril – juillet 1932, n°4, reproduit en noir et blanc p. 98
New York, Rockefeller Center, *International Exhibition*, février – avril 1933
Rome, Galleria Sabatello, *Mario Tozzi*, mars 1934
Florence, Palazzo Ferroni, *Mario Tozzi*, mai 1934, n°20
Brescia, Galleria del Cavalletto, *Rétrospective*, janvier 1968, n°11
Lodi, Museo Civico, *Rétrospective*, mars – avril 1968, n°4, reproduit
Milan, Galleria l'Annunciata, *L'Annunciazione d'Oro*, février – mars 1969, reproduit en noir et blanc
Milan, Centro Rizzoli, *Rétrospective*, novembre – décembre 1970, n°12
Nice, Galerie Sapone, *Mario Tozzi*, octobre – novembre 1976, n°2, reproduit en couleurs
Rome, Galleria La Gradiva, *Rétrospective*, avril 1979
Bologne, Galleria comunale d'arte moderna, *La metafisica : gli Anni Venti*, mai – août 1980, p. 150 et 188, reproduit en noir et blanc
Cagnes-sur-mer, Château-musée Grimaldi, *Rétrospective*, avril – juin 1983, n°29
Ferrare, Palazzo dei Diamanti, Galleria civica d'arte moderna, *Rétrospective*, avril – juin 1984, n°42, reproduit en noir et blanc

Bibliographie :
E. Prampolini, *Una mostra d'arte al Quartiere Latino*, in *Nuova Italia*, Paris, 17 décembre 1931
G.-J. Gros, *La semaine artistique*, in *Paris-Midi*, Paris, 18 décembre 1931
A. Aniante, *Mario Tozzi*, in *Comoedia*, Paris, 27 février 1932
L'Ambrosiano, Milan, 2 mars 1932, reproduit en noir et blanc
G. Marchiori, *Orientamenti e conquiste della nuova arte italiana alla XVIII Biennale veneziana*, in *Corriere Padano*, Ferrare, 8 mai 1932
Popolo d'Italia, Milano, 18 juin 1932, reproduit en noir et blanc
V. Costantini, *Le Arti Plastiche*, in *Biennale veneziana*, Milan, 1er juillet 1932
E. d'Ors, *Peinture italienne d'aujourd'hui. Mario Tozzi*, Éditions des Chroniques du Jour, Paris, 1932, n°28, reproduit en noir et blanc
Progresso Italo-Americano, New York, 19 février 1933, reproduit en noir et blanc
G.-J. Gros, *Paris Sex-Appeal*, Paris, novembre 1933, reproduit en noir et blanc
V. Costantini, *La peinture italienne après le futurisme*, in *L'Amour de l'Art*, Paris, novembre 1934, reproduit en noir et blanc
M. Valsecchi, *Mario Tozzi. La vita e l'opera*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milan, 1970, n°17, reproduit en couleurs
A. Verdet, *Mario Tozzi*, Le musée de Poche, Paris, 1975, reproduit en noir et blanc p.39
E. Carli, *Mario Tozzi*, Giulio Bolaffi Editore,

Turin, 1976, reproduit en couleurs p. 30
G. Marinelli, *La vitalità di Marion Tozzi tra metafisica e costruttivismo*, in *La Voce Repubblicana*, Rome, 13 mai 1977
G. Marchiori, *Tozzi ieri e oggi*, in *Bolaffi Arte*, janvier 1978
A. D. Pica, A. Parinaud, A. Verdet, *Mario Tozzi 1928 – 1978*, Edizioni Aemmepi, Milan, 1978, reproduit en couleurs p. 26
A. Verdet, *Les enchantements de Mario Tozzi*, Éditions Galilée, Paris, 1978, reproduit en noir et blanc p. 38
C. L. Ragghianti, *Mario Tozzi*, Edizioni La Gradiva, Rome, 1979, reproduit en noir et blanc p. 57
Catalogue d'Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, *Les Réalismes*, 1980, p. 506
S. Torresani, *Le tenere geometrie di Mario Tozzi in bilico fra mistero e realtà*, in *La Provincia*, Cremona, 8 avril 1984
R. Civello, *Magia e solarità di Mario Tozzi*, in *Secolo d'Italia*, Rome, 12 avril 1984
F. Patruno, *Italianità come arcaismo in pittura*, in *La Voce di Ferrara*, Ferrare, 5 mai 1984 et in *Il Nuovo Laboratorio*, Bologne, 15 juin 1984
G. Pascoli Piccinini, *Mario Tozzi, un italiano a Parigi, tra realtà e sogno*, in *Emilia-Romagna*, Bologne, septembre – octobre 1984
M. Pasquali, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi*, Milan, 1988, volume I, n°31/4, reproduit en couleurs entre pp. 208-209, reproduit en noir et blanc p. 247



Mario TOZZI

Il pittore 1931



Mario Tozzi dans l'atelier de Lignorelles, été 1932
Archives familiales

Fils d'un médecin épris de littérature, Mario Tozzi vécut une enfance paisible sur la rive piémontaise du lac Majeur, face aux îles Borromées, où s'était installée sa famille. En 1913, il entra à l'Académie des Beaux-arts de Bologne dont il sortit lauréat du grand prix de l'Instruction publique deux ans plus tard. Après la première guerre mondiale, En 1919, il vécut à Paris avec son épouse, jeune universitaire française. Dès lors, il passa le plus clair de son temps en France, exposa au Salon des Indépendants, au Salon d'Automne et au Salon des Tuileries.

En 1926, il entre en contact avec les peintres italiens d'avant-garde, tels Campligi, de Pisis, Giorgio de Chirico, et son frère Alberto Savinio, et fonde avec eux le « Groupe des Sept ». Par ailleurs, Tozzi se lie d'amitié avec Zadkine, Giacometti, Julio Gonzalez, Leonor Fini et Magnelli. Malgré les liens, Tozzi n'a jamais subi l'influence d'aucun d'entre eux. Son écriture picturale est restée fidèle aux fondements classiques pour une œuvre lumineuse.

André Verdet, poète, peintre et céramiste, livre une analyse de l'œuvre de Tozzi : « Entre les robustes anatomies humaines d'obédience olympique, les objets et les architectures, entre la représentation figurative et la géométrie des structures environnantes, l'harmonie prend ses lois dans le mystère des contrastes et des rapports qui en émanent ». Le tableau *Il Pittore*, exécuté en 1931, dont la conception brille par son classicisme, génère une beauté sereine. Les zones d'ombre et de lumière, aux tracés rectilignes, obéissent à un tracé architectural. L'artiste disait de lui-même : « Mon tempérament est celui d'un sculpteur et d'un architecte. Quand je pense au phénomène « peinture », il est rare que je ne l'envisage pas sans son but premier : revêtir avec des formes et des couleurs des formes architectoniques [...] Ce que je prise par-dessus tout, c'est l'ordre, car l'ordre c'est la géométrie, et la géométrie apaise et satisfait mon esprit ».

Il Pittore est donc au cœur de la production de l'artiste. Tozzi peint un face-à-face entre un peintre et son sujet - en l'occurrence un très jeune enfant, modèle rare dans ce genre pictural - séparés par une toile vierge. Les corps sont mis en valeur par la lumière venue de la gauche qui cache les traits du visage de l'enfant contrairement à celui du peintre, lui, en pleine lumière. Les tonalités terre de Sienne pour les corps sont celles qu'il utilise régulièrement dans ses œuvres, évoquant aussi l'art du sculpteur. De légers reflets plus clairs disent les rondeurs potelées de l'enfant et la morphologie olympienne du peintre. L'artiste se méfie des couleurs rutilantes, préférant les tonalités sourdes qui accordent une patine à l'ensemble. Un peu de bleu outremer sur la balle que tient l'enfant et un peu de jaune orangé pour le pinceau achèvent de définir un chromatisme tout en intelligence.

Exécuté en 1931, en pleine maturité de l'œuvre de l'artiste, ce tableau, gardé dans la collection de la famille du peintre, fut maintes fois exposé. Dans les années trente, Tozzi était un artiste en pleine gloire, l'un des artistes les plus célèbres d'Europe.

The son of a doctor in love with literature, Mario Tozzi enjoyed a peaceful childhood in a family that lived along the Piedmontese banks of the Maggiorie lake facing the Borromean islands. In 1913, he entered the Bologna Academy of Fine Arts, leaving the school with a Grand Prize of Public Instruction two years later. After World War I, he moved to Paris in 1919 with his wife, a young French university professor, subsequently spending most of his time in France, exhibiting at the Salon des Indépendants, the Salon d'Automne, and the Salon des Tuileries.

In 1926, he came to know many avant-garde Italian painters, including Campligi, de Pisis, Giorgio de Chirico and his brother, Alberto Savinio. Together they founded the “Group of Seven”. He also became friends with Zadkine, Giacometti, Julio Gonzalez, Leonor Fini, and Magnelli. In spite of his friendships, Tozzi was never influenced by any of these artists. His style remained faithful to the classical foundations that gave rise to a luminous body of work.

André Verdet, poet, painter, and ceramicist, wrote an analysis of Tozzi's work: “Between robust human anatomies of Olympic inspiration, objects, and architectures, between figurative and geometrical representations of the surrounding structures, harmony seeks its laws in the resulting mystery of contrasts and relations that emanate from the work.” The painting “Il Pittore”, executed in 1931, whose composition is a shining example of classicism, produces a serene beauty. The areas of light and shadow with their rectilinear shapes obey an architectural design. The artist himself said “My temperament is that of a sculptor and architect. When I think of the phenomenon ‘painting’, I rarely consider it outside of its primary function – to cloth in forms and colors architectonic forms [...] What I value above all else is order, since order is geometry and geometry soothes and satisfies my spirit.”

“Il Pittore” thus lies at the heart of the artist's production. Tozzi paints a confrontation between a painter and his model, here a very young child, a rare model for this genre of painting, separated by a blank canvas. The bodies are highlighted by light from the left that hides the child's features as opposed to the painter's, fully lit. The sienna tones used for the bodies are often used in his work, suggesting the art of the sculptor. Small, lighter reflections define the chubby forms of the child and the Olympian figure of the painter. The artist is wary of glowing colors, preferring muted tones that give a kind of patina to the work as a whole. A touch of ultramarine blue on the child's ball and a stroke of orange yellow for the brush add the final touches to the intelligent color handling.

Executed in 1931 during the artist's mature period, the painting, long part of the painter's family's collection, was exhibited on many occasions. During the 1930s, Tozzi's reputation was at its height as one of the most famous artists in Europe.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
André Verdet, *Les enchantements de Mario Tozzi*, Éditions Galilée, Paris, 1978.

Works consulted:
André Verdet, *Les enchantements de Mario Tozzi*, Éditions Galilée, Paris, 1978.

38
Jean FAUTRIER
1898 – 1964

FEMME NUE
Circa 1919 – 1920
Huile sur toile
Signée en bas à gauche « Fautrier »
73 x 116 cm

Provenance :
Collection particulière, France

Exposition :
Paris, *Salon des Tuileries*, 1924, n°546

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives
du Comité Jean Fautrier

Un certificat du comité Fautrier sera remis à
l'acquéreur

OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER LEFT
28,47 x 45,24 in.

80 000 – 120 000 €



○ 39
Fernando BOTERO
Né en 1932

DONNA SUL LETTO – 2003
Bronze à patine noire
Signé et numéroté à l'arrière de la base
« Botero 2/6 »
100 x 168 x 60 cm

Provenance :
Galerie Tornabuoni, Crans-sur-Sierre, Suisse
Collection particulière, Caraïbes

Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

*BRONZE WITH BLACK PATINA ; SIGNED AND
NUMBERED ON THE BACK OF THE BASE*
39 x 65,52 x 23,40 in.

300 000 – 400 000 €



Étienne BEOTHY
(1897 – 1961)
Opus 29 ou «*Couple III, deux formes*» – 1928
Acajou massif, haut : 62 cm



ART DÉCO

MARDI 27 MAI 2014 À 19H
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES – 75008 PARIS

Exposition publique :
Vendredi 23 mai, 11h – 19h
Samedi 24 mai, 11h – 18h
Dimanche 25 mai, 14h – 18h
Lundi 26 mai, 11h – 19h

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

Contact :
Sabrina Dolla
+33 1 42 99 16 40
sdolla@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN



Pierre SOULAGES (Né en 1919)
Peinture 81 x 60 cm, 20 juin 1956
Huile sur toile, 81 x 60 cm

POST-WAR & CONTEMPORAIN 1

MARDI 3 JUIN 2014 À 20H30
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES – 75008 PARIS

Exposition publique :
Vendredi 30 mai, 11h – 19h
Samedi 31 mai, 11h – 18h
Dimanche 1^{er} juin, 14h – 18h

Lundi 2 juin, 11h – 19h
Mardi 3 juin, 10h – 14h

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

Contact :
Vanessa Favre
+33 1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN



BRÉGUET
Quantième Perpétuel
Vers 2000
Montre bracelet en or
à quantième perpétuel,
phase de lune et réserve
de marche.
Mouvement automatique.
Cadran, boîtier et
mouvement signés.
Diamètre : 37 mm.
Est. : 18 000 – 25 000 €



SCHLUMBERGER
Important diamant
taillé en navette de couleur
cognac placé dans un clip de
corsage stylisé d'entrelacs
et d'une gerbe en platine
sertie de diamants taillés en
brillant appliqués d'un semi
d'étoiles en or jaune serties
de diamants jonquille
Est. : 100 000 – 150 000 €

IMPORTANTS BIJOUX HORLOGERIE DE COLLECTION PANERAI ONLY

VENTES EN PRÉPARATION
JUILLET 2014 À MONTE-CARLO

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

Bijoux:
Julie Valade
+33 (0)1 42 99 16 41
jvalade@artcurial.com

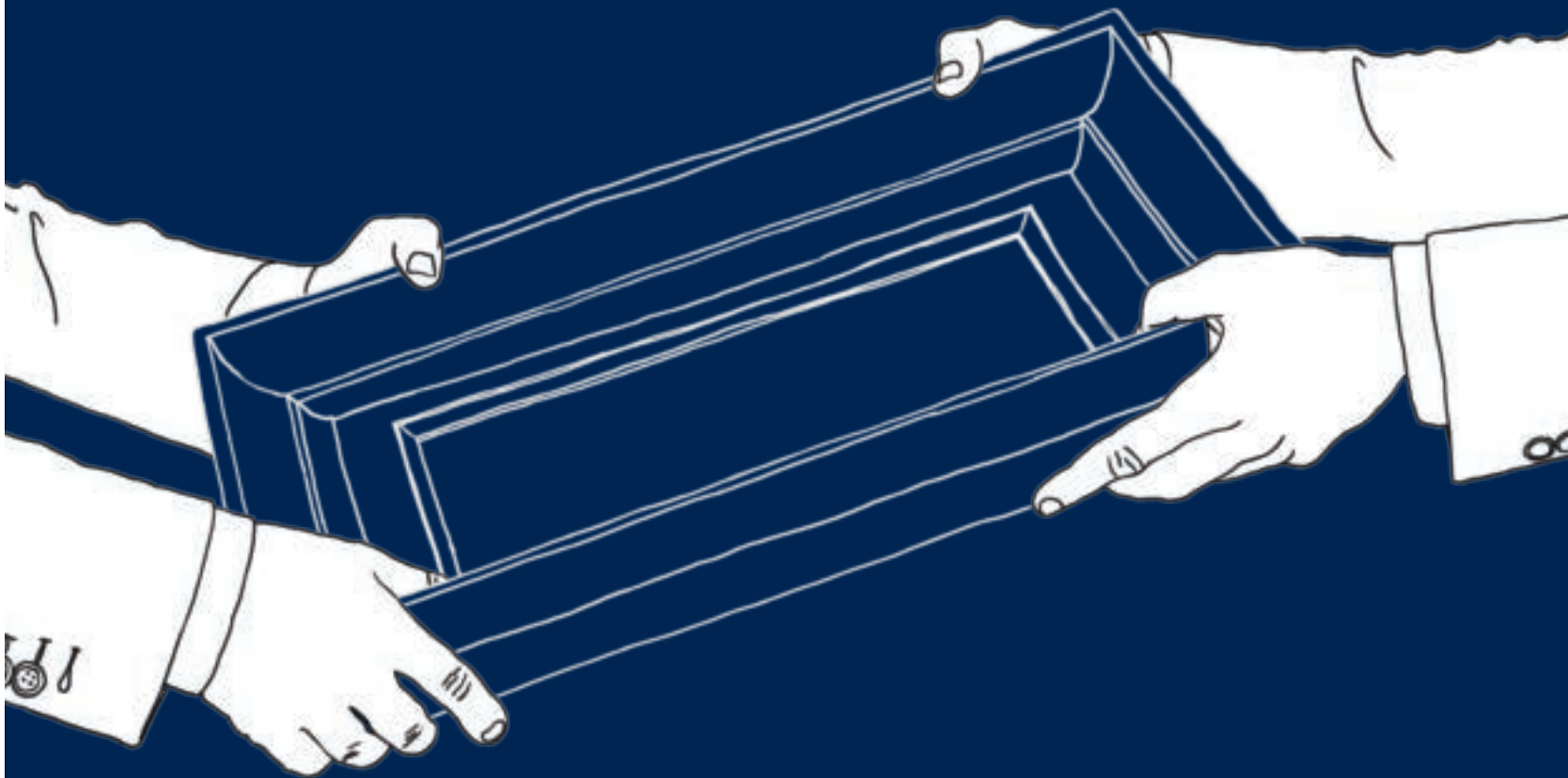
Montres:
Marie Sanna-Legrand
+33 (0)1 42 99 16 53
msanna@artcurial.com

Vente privée

Pour vendre et acheter de gré à gré

Private sales

Trust us to buy and sell your works of art privately



ARTCURIAL
VENTE PRIVÉE

Contact:
Anne de Turenne
Artcurial S.A. Vente Privée

adeturenne@artcurial.com
+ 33 (0) 1 42 99 20 33

Ordre de transport

Purchaser shipping instruction

Vous venez d'acquérir un lot et vous souhaitez qu'Artcurial Briest – Poulain – F.Tajan organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner soit par mail à: **shipping@artcurial.com** soit par fax au: **01 42 99 20 22** ou bien sous pli à: **Artcurial Briest – Poulain – F. Tajan – Departement Transport 7, rond-point des Champs-Élysées – 75008 Paris**

Pour tout complément d'information, vous pouvez joindre le service Douanes et Transport au +33 (0)1 42 99 16 57.

Votre devis vous sera adressé par mail.

ENLÈVEMENT & TRANSPORT

- ☐ Je viendrai enlever mes achats (une pièce d'identité en cours de validité sera demandée)
- ☐ Je donne procuration à M./Mme./La Société: _____

pour l'enlèvement de mes lots et celui-ci se présentera avec, la procuration signée, sa pièce d'identité et un bon d'enlèvement pour les transporteurs.

Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport:

Date Vente Artcurial:

Facture N°AC/RE/RA000: _____ Lots: _____

Nom de l'acheteur: _____

E-mail: _____

Nom du destinataire (si différent de l'adresse de facturation): _____

Adresse de livraison: _____

N° de téléphone: _____ Digicode: _____ Étage: _____

Code Postal: _____ Ville: _____

Pays: _____

Instructions Spéciales:

☐ _____

☐ Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHATS ET ASSURANCE:

L'acquéreur est chargé de faire assurer lui-même ses acquisitions, 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.

- ☐ J'ai pris connaissance des Conditions Générales d'Achat
- ☐ Merci d'inclure une assurance transport dans mon devis.

FRAIS DE STOCKAGE

Les meubles et les pièces volumineuses ne pourront pas être enlevés chez Artcurial Briest – Poulain – F. Tajan. Ils sont entreposés dans les locaux de Vulcan Fret Services: **135, rue du Fossé Blanc – F-92230 Gennevilliers**

Le retrait s'effectue sur rendez-vous du lundi au jeudi de 09h à 12h30 et de 13h30 à 17h le vendredi de 09h à 12h30 et de 13h30 à 16h. Tél.: +33 (0)1 41 47 94 00.

Stockage gracieux les 14 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage (86 € TTC) par lot et par semaine seront facturés par Vulcan Fret Services, toute semaine commencée est due en entier.

Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture et de tous les frais afférents.

Date: _____

Signature: _____

Your order has to be emailed to **shipping@artcurial.com** (1)

According to our conditions of sales in our auctions:

“All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer”

Last Name: _____

Customer ID: _____

First Name: _____

- ☐ I'll collect my purchases myself
- ☐ My purchases will be collected on my behalf by: _____
- ☐ I wish to receive a shipping quote to the following email address (1): _____

SHIPMENT ADDRESS

Name: _____

Delivery adress: _____

ZIP: _____ City: _____

Country: _____

Floor: _____ Digicode: _____

Recipient phone No: _____

Recipient Email: _____

Integrated Air Shipment – FedEx

(If this type of shipment applies to your purchases)*

☐ Yes ☐ No

* Kindly note that for security reason frame and glass are removed.

LIABILITY AND INSURANCE

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.

☐ I insure my purchases myself

☐ I want my purchases to be insured by the transport agent

PAYMENT METHOD No shipment can occure without the settlement of Artcurial's invoice beforehand ☐ Credit card (visa) ☐ Credit card (euro / master card)
Cardholder Last Name: _____
Card Number (16 digits): ____ / ____ / ____ / ____
Expiration date: __ / __
CVV/CVC N° (reverse of card): _ _ _
I authorize Artcurial to charge the sum of: _____
Name of card holder: _____
Date: _____
Signature of card holder (mandatory): _____

Stockage et enlèvement des lots

Storage & collection of purchases

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 46 — Fax : +33 (0)1 42 99 20 22 — **stockage@artcurial.com**

Il est conseillé de prévenir par courrier électronique, téléphone ou fax, le département stockage de la date désirée de retrait d'un lot.

Please advise our storage department by email, telephone or fax of the date when your lot(s) will be collected.

Tableaux et objets d'art

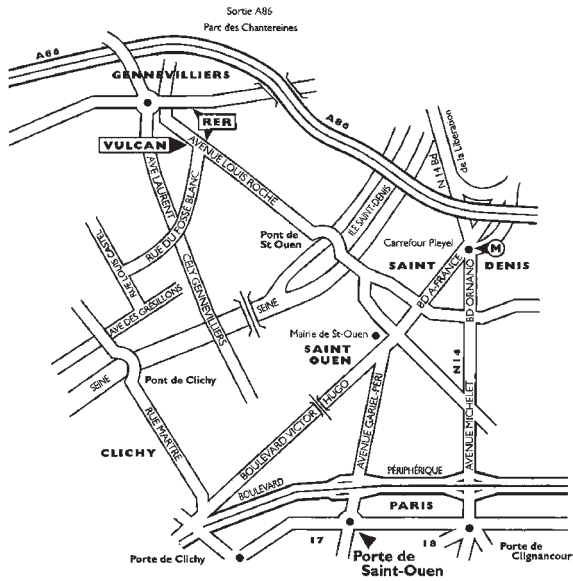
Pictures & Works of Art

Vous pouvez retirer vos achats au magasinage de l'Hôtel Marcel Dassault (rez-de-jardin), soit à la fin de la vente, soit les jours suivants :

lundi au vendredi : de 9h30 à 18h

(stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente)

Purchased lots may be collected from the Hôtel Marcel Dassault storage (garden level) either after the sale, Monday to Friday from 9:30 am to 6 pm. (storage is free of charge for a fortnight after the sale)



- Les meubles et pièces volumineuses ne pourront pas être enlevés chez Artcurial, ils sont entreposés dans les locaux de

Vulcan Fret Services :

Lundi au jeudi : de 9h à 12h30 et de 13h30 à 17h

Vendredi : de 9h à 12h30 et de 13h30 à 16h

135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers

Contact : Aurélie Gaita,
aurelie.gaita@vulcan-france.com
Tél. : +33 (0)1 41 47 94 00
Fax : +33 (0)1 41 47 94 01

- Stockage gracieux les 14 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par Vulcan Fret Services par semaine, toute semaine commencée est due en entier.

- Pour tout entreposage supérieur à 45 jours, nous vous invitons à demander un devis forfaitaire.
- Pour toute expédition de vos lots, Vulcan Fret Services se tient à votre disposition pour vous établir un devis.

- L'enlèvement des lots achetés ne peut pas être effectué avant le 4^e jour qui suit la date de vente.

- All furniture and bulky objects may not be collected at Artcurial Furniture, as they are stored at the

Vulcan Fret Services warehouse :

Monday to thursday : 9am - 12.30pm and 1.30pm - 5pm

Friday: 9am - 12.30pm and 1.30pm - 4pm

135 rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers

Contact : Aurélie Gaita,
aurelie.gaita@vulcan-france.com
Tel: +33 (0)1 41 47 94 00
Fax: +33 (0)1 41 47 94 01

- The storage is free of charge for a 14 day period after the date of sale. Thereafter storage costs will be charged by Vulcan Fret Services, per week.
- Vulcan Fret Services will be pleased to provide a quote, for any storage over 45 days, upon request.
- Vulcan Fret Service can also provide a quote for the shipment of your purchases.
- Lots can be collected after the 4th day following the sale's date.

CONDITIONS
OF PURCHASE
IN VOLUNTARY
AUCTION SALES

Artcurial-
Briest-Poulain-F. Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L312-4 and following of the Code de Commerce.
In such capacity Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan acts as the agent of the seller who contracts with the buyer.
The relationships between Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

1 – Goods for auction

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.
b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.
c) The statements by made Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.
d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates. Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever.
The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

2 – The sale

a) In order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan before the sale, so as to have their personal identity data recorded.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.
b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due.
Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.
c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises.
However, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.
d) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial Briest-Poulina-F. Tajan which have been deemed acceptable. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is entitled to request a deposit which will be refunded within 48hours after the sale if the lot id not sold to this buyer.
Should Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.
e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached. The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in or publicly modified before the sale.
f) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots

in the course of the sale.
In case of challenge or dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.
g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.
The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word “adjuge” or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.
No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.
h) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan as guidance.
Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will not be liable for errors of conversion.

3 – The performance of the sale

a) In addition of the lot's hammer price, the buyer must pay the following costs and fees/taxes:
1) Lots from the EEC :
• From 1 to 30 000 euros: 25 % + current VAT.
• From 30 001 to 1 200 000 euros: 20 % + current VAT.
• Over 1 200 001 euros: 12 % + current VAT.
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 (5.5% of the hammer price, 20% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).
3) The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC.
An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.
The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.
The purchaser will be authorized to pay by the following means :
- In cash : up to 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizens, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card : VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85 % additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

b) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given.
Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place.
b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.
c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan would prove insufficient.
d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. In the meantime Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.
Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as “procédure de folle enchère”. If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.
In addition, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option :
- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after “procédure de folle enchère” if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan also reserves the right to set off any amount Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.
e) For items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will be authorized to move them into a storage place at the defaulting buyer's expense, and to release them to same after payment of corresponding costs, in addition to the price, costs and taxes.
f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

4 – The incidents of the sale

In case of dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.
a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.
b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will be able to use video technology. Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan shall bear no liability/ responsibility whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

5 – Pre-emption of the French state

The French state 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 brackes :
• From 1 to 300 000 euros :
16% + current VAT (i.e. 3.13%).
• From 300 001 to 600 000 euros :
12% + current VAT (i.e. 2.35%).
• Over 600 001 euros :
10% + current VAT (i.e. 1.96%).
a) Only the authenticity of the vehicle is guaranteed, taking into consideration the possible reservations made the description.
b) The vehicles are sold in their current condition. The information in the catalogue is not binding. Indeed, the condition of a car may vary between the time of its description in the catalogue and the time of its presentation at the sale. The exhibition taking place for several days prior to the sale and allowing awareness of the condition of the vehicles, no complaint will be accepted once the sale by auction is pronounced.
c) For administrative reasons, the designations of the vehicles use the information given on the official vehicle registration documentation.
d) Considering the possible evolution of the condition of the cars, as stated under b), it is specified that the price ranges are given strictly for informational purposes and on a provisional basis. Now, the estimations will be put out at the beginning of the exhibition and if need be, corrected publicly at the time of the sale and recorded in the minutes thereof.
e) The bidders are deemed to have read the documentation relating to each vehicle, notably the technical inspections which are available at the auction sales company. However, some vehicles may be sold without having been submitted to the examination of technical inspection because of their age, of their noncirculating condition or of their competition aspect. The public will have to inquire about it at the time of the preview and sale.
f) The vehicles preceded by an asterisk (*) have been consigned by owners from outside the EEC. The buyers will have to pay a VAT of 5.5% in addition to the hammer price, for which buyers from outside the EEC will be able to be reimbursed on presentation of export documentation within a time limit of one month after the sale, failing which it will not be possible to obtain reimbursement of such VAT.
g) The buyer has the burden and the exclusive responsibility for the change of registration of vehicles, notably within the time limit set forth by law.
h) The removal of vehicles must absolutely take place on the day after the auction sale, at the latest. Beyond this time limit, they will be restored at the costs and risks of their owner.

8 – Removal of purchases

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

9 – Severability

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

10 – Law and Jurisdiction

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.
These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France.

Protection of cultural property

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

Bank :



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

ASSOCIÉS

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

Fabien Naudan, **Vice-Président**

Directeur associé senior
Martin Guesnet

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

ARTCURIAL HOLDING SA

Président Directeur Général:
Nicolas Orlowski

Vice Présidents:
Francis Briest, Hervé Poulain

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

VENTES PRIVÉES

Contact: Anne de Turenne, **20 33**

CONSEILLER SCIENTIFIQUE
ET CULTUREL

Serge Lemoine

BUREAUX
À L'ÉTRANGER

CHINE

Jiayi Li, consultante
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao
Lu
Chaoyang District – Beijing 100015
T +86 137 01 37 58 11
lijiayi7@gmail.com

DÉVELOPPEMENT
EUROPÉEN
Directeur: Martin Guesnet, **20 31**

AUTRICHE

Caroline Messensee, directeur
Rudolfsplatz 3 – 1010 Vienne
T +43 699 172 42 672

BELGIQUE

Vinciane de Traux, directeur
5, Avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
T +32 (0)2 644 98 44

ITALIE

Gioia Sardagna Ferrari, directeur
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22 – 20121 Milano
T +39 02 49 76 36 49

BUREAUX
EN FRANCE

BORDEAUX

Marie Janoueix
Hôtel de Gurchy
83 Cours des Girondins
33500 Libourne
T +33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

ARTCURIAL TOULOUSE
VEDOVATO – RIVET
Commissaire-priseur:
Jean-Louis Vedovato
8, rue Fermat – 31000 Toulouse
T. +33 (0)5 62 88 65 66
j-rivet@wanadoo.fr

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

ARQANA

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

ADMINISTRATION
ET GESTION

Secrétaire général:
Axelle Givaudan

Relations clients:
Anne de Turenne, **20 33**
Anne-Caroline Germaine, **20 61**
Alma Barthélemy, **20 48**

Marketing, Communication
et Activités Culturelles:
Directeur: Carine Decroi
Morgane Delmas
Julie Jonquet-Caunes
Florence Massonnet

Relations presse:
Jean-Baptiste Duquesne, **20 76**

Comptabilité et administration:
Directeur: Joséphine Dubois

Comptabilité des ventes:
Marion Carteirac, Sandrine Abdelli,
Vanessa Favre, Justine Lamarre,
Léonor de Ligondés, Vanessa Lassalle

Comptabilité générale:
Virginie Boisseau, Marion Bégat,
Sandra Margueritat, Mouna Sekour

Gestion des ressources humaines:
Isabelle Chênaïs

Logistique et gestion des stocks:
Directeur: Éric Pourchot
Rony Avilon, Mehdi Bouchekout, Laurent
Boudan, Denis Chevallier, Julien
Goron,
Lionel Lavergne, Joël Laviolette,
Vincent Mauriol, Lal Sellahannadi

Transport et douane:
Direction: Ronan Massart, **16 37**
Marine Viet, **16 57**
Mathilde Mette
shipping@artcurial

ORDRES D'ACHAT,
ENCHÈRES
PAR TÉLÉPHONE
Direction:
Thomas Gisbert de Calac, **20 51**
Marie Trévoux, Kristina Vrzests
bids@artcurial.com

ABONNEMENTS
CATALOGUES

Direction:
Géraldine de Mortemart, **20 43**
Isaure de Kervénoaël, **20 20**

COMMISSAIRES PRISEURS
HABILITÉS

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

DÉPARTEMENTS D'ART

IMPRESSIONNISTE
& MODERNE

Directeur Art Moderne:
Bruno Jaubert
Directeur Art Impressionniste:
Olivier Berman
École de Paris, 1905 – 1939:
Expert: Nadine Nieszawer
Spécialiste junior, catalogueur:
Priscilla Spitzer
Spécialiste junior:
Tatiana Ruiz Sanz
Consultant:
Karim Hoss
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Historienne de l'art:
Marie-Caroline Sainsaulieu
Catalogueur:
Filippo Passadore
Administrateur:
Florent Wanecq, **20 63**
Administrateur:
Élodie Landais

POST-WAR
& CONTEMPORAIN

Directeur Art Abstrait:
Bruno et Patrick de Bayser
Spécialiste senior:
Arnaud Oliveux
Consultant:
Karim Hoss
Recherche et certificat:
Jessica Cavaleiro
Catalogueur:
Sophie Cariguel, **20 04**
Administrateur:
Karine Castagna, **20 28**
Vanessa Favre, **16 13**

ORIENTALISME

Directeur:
Olivier Berman
Administrateur:
Capucine Tamboise, **20 76**

ÉCOLES ÉTRANGÈRES
DE LA FIN DU XIX^E S.

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

ESTAMPES,
LIVRES ILLUSTRÉS
ET MULTIPLES

Expert: Isabelle Milsztein
Catalogueur et administrateur:
Julie Hottner, **20 25**

ART DÉCO

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

DESIGN

Directeur:
Emmanuel Berard
Administrateur:
Claire Gallois, **16 24**

PHOTOGRAPHIE

Experts:
Arnaud Adida
Christophe Lunn
Administrateur:
Capucine Tamboise, **20 76**

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

Directeur:
Isabelle Bresset
Céramiques, expert:
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts:
S.A.S. Déchaut-Stetten,
Marie de Noblet
Catalogueur:
Filippo Passadore
Administrateur:
Gabrielle Richardson, **20 68**

TABLEAUX ET DESSINS
ANCIENS ET DU XIX^E S.

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

CURIOSITÉS,
CÉRAMIQUES
ET HAUTE ÉPOQUE

Expert: Robert Montagut
Contact:
Isabelle Boudot de La Motte, **20 12**

LIVRES ET MANUSCRITS

Spécialiste:
Guillaume Romaneix, **16 49**
Expert: Olivier Devers
Administrateur:
Lorena de las Heras, **16 58**

ART TRIBAL

Direction:
Florence Latieule, **20 38**

ART D'ASIE

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

ARCHÉOLOGIE D'ORIENT
ET ARTS DE L'ISLAM

Expert: Annie Kevorkian
Administrateur:
Mathilde Neuve-Église, **20 75**

ARCHÉOLOGIE

Expert: Daniel Lebeurrrier
Contact: Isabelle Bresset, **20 13**

BIJOUX

Directeur: Julie Valade
Experts: S.A.S. Déchaut-Stetten
Administrateurs:
Marianne Balse, **20 52**
Laetitia Merendon, **16 30**
Laura Mongeni, **16 30**

MONTRES

Expert: Romain Réa
Direction:
Marie Sanna-Legrand, **16 53**
Administrateur:
Laetitia Merendon, **16 30**

ARTCURIAL MOTORCARS
AUTOMOBILES
DE COLLECTION

Directeur:
Matthieu Lamoure
Spécialiste: Pierre Novikoff
Consultant: Frédéric Stoesser
Clerc: Antoine Mahé, **20 62**
Administrateurs:
Iris Hummel, **20 56**
Anne-Claire Mandine, **20 73**

AUTOMOBILIA
AÉRONAUTIQUE,
MARINE

Directeur:
Matthieu Lamoure
Direction:
Sophie Peyrache, **20 41**
Expert automobilia:
Estelle Prévot-Perry

BANDES DESSINÉES

Expert: Éric Leroy, **20 17**
Administrateur:
Saveria de Valence, **20 11**

VINS ET SPIRITUEUX

Experts:
Laurie Matheson, **16 33**
Luc Dabadie, **16 34**
Administrateur:
Marie Calzada, **20 24**
vins@artcurial.com

VINTAGE &
COLLECTIONS

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

VENTES GÉNÉRALISTES

Direction:
Isabelle Boudot de La Motte
Spécialiste junior mode vintage:
Élisabeth Telliez, **16 59**
Administrateurs:
Juliette Leroy, **20 16**
Thaïs Thirouin, **20 70**

SOUVENIRS HISTORIQUES
ET ARMES ANCIENNES

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

INVENTAIRES

Directeur:
Stéphane Aubert
Consultant: Jean Chevallier
Clercs aux inventaires:
Inès Sonnevile, **16 55**
Astrid Guillon, **20 02**
Administrateur:
Marie-Bénédicte Charreyre, **20 18**

AFFILIÉ
À INTERNATIONAL
AUCTIONEERS



Ordre d’achat

Absentee Bid Form

IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1
VENTE N°2543

MARDI 3 JUIN 2014 À 20H30
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES

☐ ORDRE D'ACHAT / *ABSENTEE BID*

☐ LIGNE TÉLÉPHONIQUE / *TELEPHONE*
POUR LES LOTS DONT L'ESTIMATION EST SUPÉRIEURE À 500 EUROS
FOR LOTS ESTIMATED FROM € 500 ONWARDS

TÉLÉPHONE / *PHONE*:

RÉFÉRENCES BANCAIRES / *BANK REFERENCE*

RELEVÉ D'IDENTITÉ BANCAIRE (RIB) / *IBAN AND BIC*:
NOM DE LA BANQUE / *NAME OF THE BANK*:

ADRESSE / *POST ADDRES*:

TÉLÉPHONE / *PHONE*:
GESTIONNAIRE DU COMPTE / *ACCOUNT MANAGER*:

CODE BANQUE / *BIC OR SWIFT*:
NUMÉRO DE COMPTE / *IBAN*:
CODE GUICHET:
CLEFRIB:

NOM / *NAME*:
PRÉNOM / *FIRST NAME*:
ADRESSE / *ADRESS*:

TÉLÉPHONE / *PHONE*:
FAX:
EMAIL:

MERCI DE BIEN VOULOIR JOINDRE À CE FORMULAIRE UNE COPIE DE VOTRE PIÈCE D'IDENTITÉ (PASSEPORT OU CARTE NATIONALE D'IDENTITÉ)
SI VOUS ENCHÉRISSÉZ POUR LE COMPTE D'UNE SOCIÉTÉ, MERCI DE JOINDRE UN EXTRAIT KBIS DE MOINS DE 3 MOIS.
*COULD YOU PLEASE PROVIDE A COPY OF YOUR ID OR PASSPORT
IF YOU BID ON BEHALF OF A COMPANY, COULD YOU PLEASE PROVIDE A POWER OF ATTORNEY.*

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>
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€
N ^o		€

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.

À RENVoyer / *PLEASE MAIL TO*:

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

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

DATE ET SIGNATURE OBLIGATOIRE
REQUIRED DATED SIGNATURE